



T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK
LİSANS
TEZİ

**SİNEMA VE SİYASİ HAREKETLER: 12 EYLÜL
FİLMLERİNDE POLİTİK TEMSİLLER**

GAYE HÜNEREL YILDIRIM

RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV VE SİNEMA BİLİM DALI

KASIM 2019



**SİNEMA VE SİYASİ HAREKETLER: 12 EYLÜL FİMLERİNDE POLİTİK
TEMSİLLER**

Gaye HÜNEREL YILDIRIM

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV VE SİNEMA BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2019

Gaye HÜNEREL YILDIRIM tarafından hazırlanan “..Sinema ve Siyasi Hareketler: 12 Eylül Döneminde Politik Temsiller..” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Prof. Dr. Aydan ÖBOY

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

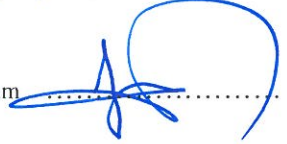


Başkan : Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Prof. Dr. M. Seza TÜRK

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye : Unvanı Adı SOYADI

Anabilim Dalı, Üniversite Adı

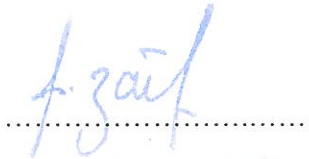
Prof. Dr. S. Ruken ÖRTÜRK

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Tez Savunma Tarihi: 08./11./2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Figen ZAF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Gaye HÜNEREL YILDIRIM

08/11/2019



SİNEMA VE SİYASİ HAREKETLER: 12 EYLÜL FİMLERİNDE POLİTİK TEMSİLLER

(Yüksek Lisans)

Gaye HÜNEREL YILDIRIM

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2019

ÖZET

12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra Türkiye siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel bir dönüşüm içerisine girmiştir. Toplumsal dinamiklerden beslenen sinema ülkenin yaşadığı bu dönüşümden etkilenmiştir. Bu araştırmanın konusunu, 12 Eylül 1980 dönemi ve bu dönemin siyasi atmosferi çerçevesinde öne çıkan sağ ve sol ideolojiler, dolayısıyla da filmler aracılığıyla tartışılan politik sinema oluşturmaktadır. 1980 darbesinden günümüze kadar 12 Eylül konulu 47 film yapılmıştır. Bu 47 film arasından yalnızca üç filmin sağ ideolojinin bakış açısıyla yapılması dikkat çekicidir. Bu ayrıntı çalışmaya ilham kaynağı olmuş, dönemin siyasi atmosferi, sağ ve sol ideolojilerin tarihi ve topluma etkileri, darbe dönemi ve sonuçlarının günümüze yansımaları seçilen dört film üzerinden tartışılmıştır. Öncelikle sağ-sol ideolojiler ve 1980 darbesi ayrıntılı bir biçimde irdelenmiş, ardından darbenin politik toplumsal yansımalarına değinilmiş, son olarak politik sinema üzerinde durularak; Gülün Bittiği Yer (1998), Eve Dönüş (2006), Eksik (2015) ve Kafes (2015) filmleri Marksçı analiz ve metin analizi yöntemleriyle çözümlenmiştir. İngiliz Kültürel Çalışmalarından yola çıkılarak birer metin olarak okunan filmler; Türkiye'nin yakın tarihine, dönemin toplumsal, kültürel ve politik yapısına ışık tutarak bugüne kadar uzanan etkileri üzerinden değerlendirilmiştir. Adı geçen filmlere Marksist bir perspektifle bakılarak, sağ ve sol görüşün ideolojisini gerçeklik algılarındaki farklılık üzerinden yansıtan politik filmler İdealizm ve Materyalizm görüşleriyle bağdaştırılarak incelenmiştir. Marksizm, film analizlerini salt metinsel uygulama incelemelerinden çıkararak toplum, üretim ve tüketim ilişkileri içerisinde ele alınmasını sağlar. Bu yönleriyle filme sadece içerik ve teknik bakımından yoğunlaşmaz. Filmin üretim koşullarının ardında yer alan gerçekliğin duyumsamasının yaşanmasını sağlar. Filmler Marksist bakış açısıyla ideolojik değerlendirilmelerinin yanı sıra Marksist kavramlar bir arada kullanılarak filmlerin toplumsal bağlamla ilişkisi de saptanmaya çalışılmıştır. Filmlerin politik bağlamı ideolojik olarak değerlendirilirken ulaşılan bulgular arasında; Ülkücü ve Devrimci olarak 1980 döneminde kutuplaşan sağ ve sol görüşün ideolojilerindeki farklılık; devlet, siyaset, din, birey, gibi kavramlara bakış açılarındaki farklılığın sonucudur.

Bilim Kodu : 115702
Anahtar Kelimeler : Politik Sinema, 12 Eylül, 1980 Dönemi, Sağ İdeoloji, Sol İdeoloji
Sayfa Adedi : 166
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Aydan Özsoy

CINEMA AND POLITICAL MOVEMENTS: POLITICAL REPRESENTATIONS OF
THE FILMS OF SEPTEMBER 12 (1980 TURKISH COUP D'ÉTAT)

(M. Sc. Thesis)

Gaye HÜNEREL YILDIRIM

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

August 2019

ABSTRACT

After the military coup of 12 September 1980, Turkey underwent a political, socio-economic and cultural transformation. Cinema, fueled by social dynamics, was influenced by this transformation experienced by the country. The subject of this research is political cinema, which is discussed through the films and the ideologies of the left and right, which came to prominence within the framework of the political atmosphere of the period of 12 September 1980. From the 1980 coup d'état to the present day, 47 films have been made on the subject of coup. Of these 47 films, only three are notable for being made from the perspective of the right ideology. This detail inspired the study, and the political atmosphere of the period, the history of the right and left ideologies and their effects on society, the impact period and its consequences were discussed through four selected films. First, the Right-Left ideologies and the 1980 coup were examined in detail, then the political social reflections of the coup were addressed, and finally, with the focus on political cinema, the films where the Rose Ends (1998), Homecoming (2006), The Missing (2015) and the Cage (2015) were analyzed with Marxist analysis and text analysis methods. The films, which are read as a text based on British cultural studies, have been evaluated on the effects of the recent history of Turkey and the social, cultural and political structure of the period. Political films that reflect the ideology of the right and left view on the difference in perceptions of reality are compared with idealism and materialism by looking at these films from a Marxist perspective. Marxism derives its film analyses from purely textual practice reviews, thus ensuring that they are dealt with within the relationships of society, production and consumption. In these aspects the film does not concentrate solely on content and technique. It allows the film to experience the sensation of the reality behind the production conditions. In addition to the ideological evaluation of films from a Marxist perspective, the relationship of films with social context was tried to be determined by using a combination of Marxist concepts. Among the findings reached when evaluating the political context of the films ideologically, the difference in ideologies of the right and left views polarized during 1980 as a nationalist and revolutionary is the result of the difference in viewpoints of concepts such as state, politics, religion, individual, etc.

Science Code : 115702
Keywords: : Political Cinema, September 12, 1980s, Right ideology, Left ideology
Page Number : 166
Supervisor : Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın yapılmasında değerli bilgilerini esirgemeyen, çalışmanın her aşamasında katkı sağlayan kıymetli tecrübelerinden faydalandığım danışmanım Doç. Dr. Aydan ÖZSOY'a, tez boyunca beni yüreklendiren arkadaşım Yeliz BALCI'ya, desteğini her zaman hissettiğim eşim Ömer YILDIRIM'a, fedakarlıkları için kardeşim Zeynep HÜNEREL'e, bu süreçte aramıza katılarak hayatımıza ışık, neşe ve umut katan ikiz kızlarıma ve manevi desteğiyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan anneme teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	x
KISALTMALAR.....	xii
1. GİRİŞ	1
2. POLİTİK FİLMİN İDEOLOJİK YANSIMALARI	13
2.1. Siyasal Olarak Sağ ve Sol İdeolojilerin Tanımı	14
2.1.1. Sol İdeolojik Tanımlamalar	14
2.1.1.1. Komünizm	14
2.1.1.2. Anarşizm	16
2.1.1.3. Sosyalizm.....	17
2.1.2. Sağ İdeolojik Tanımlamalar	17
2.1.2.1. Faşizm	18
2.1.2.2. Irkçılık.....	19
2.1.2.3. Köktendincilik	19
2.2. Sağ ve Sol İdeolojilerin Tarihi	20
2.2.1. Dünyada ve Türkiye’de Sağ ve Sol İdeolojilerin Ortaya Çıkışı ..	20
2.2.2. Türkiye’de Sağ ve Sol İdeolojik Akımlar	21
2.2.2.1. Merkez sağ	21
2.2.2.2. Ülkücülük	22
2.2.2.3. Millî görüş.....	23
2.2.2.4. Büyük doğu	24

	Sayfa
2.2.2.5. Merkez sol.....	26
2.2.2.6. Komünizm	27
2.3. Sağ ve Sol İdeolojilerin Karşılaştırmalı İncelemesi	29
2.3.1. Edebiyatta, Felsefede ve Sanatta Sağ ve Sol İdeoloji.....	30
2.3.2. Sosyolojik Açıdan Sağ ve Sol İdeoloji	36
2.4. 1980 Dönemi Türkiye Siyasi ve Toplumsal Olaylar	41
2.5. 1990 Dönemi Türkiye Politik Perspektifinden 1980 Darbesi.....	46
2.6. 2000'ler Dönemi Türkiye'si'nin 1980 Darbesine Bakışı ve Günümüz Politik, Toplumsal Yansımaları	48
3. BİR TÜR OLARAK POLİTİK SİNEMA	53
3.1. Birinci Sinema (Ana Akım Sinema).....	55
3.2. İkinci Sinema (Auteur Sinema)	57
3.3. Üçüncü Sinema	61
3.4. Marksist Perspektiften Sinema	64
3.5. İdeolojik Yaklaşım.....	70
3.6. Türkiye'de Sinema Akımları	71
3.6.1 Toplumsal Gerçekçilik	72
3.6.2. Milli Sinema.....	72
3.6.3. Ulusal Sinema	74
3.6.4. Genç Sinemacılar (Devrimci Sinema)	75
4. SAĞ VE SOL İDEOLOJİLERİN 12 EYLÜL FİLMLERİNE YANSIMASI.....	79
4.1. Gülün Bittiği Yer ve Şiddet Sarmalı.....	81
4.1.1. Ailede Başlayan ve Topluma Yayılan Şiddet.....	83
4.1.2. Hatırlama ve Yüzleşme	87
4.1.3. Bitmeyen Yolculuk ve Kırılmayan Döngü	92
4.2. Eve Dönüş ve Dönüşüm	95

	Sayfa
4.2.1. Mekânın Rengi ve Zamanın Göreliliğine Teslimiyet	98
4.2.2. İşkence ile Yola Getirme	103
4.2.3. Mücadele, İtaat ve Bireyin Dönüşümü	108
4.3. Kafes ve Hepimiz Kardeşiz	113
4.3.1. Entelektüel Ülkücü Karakterler ve İdeolojik Çatışmalar	115
4.3.2. Sağ ve Sol İdeolojilerin Ortak Paydası	121
4.4. Eksilen Hayatlar	127
4.4.1. Kişiliğin Dönüşümünde Mekânın Gücü	129
4.4.2. Hesaplaşma ve Eksilerek Tamamlanma	133
5. SONUÇ	137
KAYNAKLAR	147
EKLER	157
EK-1. “Gülün Bittiği Yer” Film Afişi	158
EK-2. “Eve Dönüş” Film Afişi	159
EK-3. “Kafes” Film Afişi	160
EK-4. “Eksik” Film Afişi	161
EK-5. “Gülün Bittiği Yer” Filminin Künyesi	162
EK-6. “Eve Dönüş” Filminin Künyesi	163
EK-7. “Kafes” Filminin Künyesi	164
EK-8. “Eksik” Filminin Künyesi	165
ÖZGEÇMİŞ	166

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 4.1. İşkence yaparken zevk alan polisler	84
Resim 4.2. İşkence sahnelerinden bir örnek.....	91
Resim 4.3. Nişanlısı sorgu odasında soyunurken.....	91
Resim 4.4. Savcı ve genç tren kompartımanında	93
Resim 4.5. Filmin son sahnesinden görüntü.....	94
Resim 4.6. İşkenceci polislerin kendi aralarında tartışması	101
Resim 4.7. Filistin askısı	101
Resim 4.8. Mustafa'nın üzerinde sigara söndürülürken.....	102
Resim 4.9. Mustafa işkenceci Baş komiserin elini öperken	103
Resim 4.10. Mustafa'nın polisler tarafından tehdit edilmesi.....	105
Resim 4.11. Mustafa ve onu ihbar eden ev sahibinin aynı masada çay içmesi	106
Resim 4.12. Esma kocası Mustafa'yı Karakolda ararken	109
Resim 4.13. Ev sahibi habersiz evlerini boşaltırken.....	109
Resim 4.14. Eve dönen Mustafa'nın omuzları düşmüş ve yürümekte zorluk çekiyor.....	111
Resim 4.15. Kahvehanede gözaltına alınan iki kişi ve duvarda asılı olan Milli Güvenlik Kurulu tablosu	112
Resim 4.16. Dergide toplantı sahnesinden görüntü.....	116
Resim 4.17. Mehmet ve devrimci gençlerin okulda karşılaşması	117
Resim 4.18. Elif ve devrimci gençler.....	119
Resim 4.19. Mehmet'in Kadir'e silahını verdiği sahneden görüntü	122
Resim 4.20. Filmin adını aldığı bekleme ve işkence odası olarak kullanılan kafes.....	126
Resim 4.21. Baba evine sığınan anne	130
Resim 4.22. Öfkesini kusan baba	130
Resim 4.23. Devrim ve annesinin sahildeki sohbeti.....	133

Resim	Sayfa
Resim 4.24. Annenin son görüntüsü.....	134
Resim 4.25. Deniz'in kardeşi Devrim'e silah çektiği sahne.....	135



KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AK PARTİ	Adalet ve Kalkınma Partisi
Akt	Aktaran
ANA SOL-M	57.Türkiye Hükümeti (DSP, MHP, ANAP)
ANAP	Anavatan Partisi
AP	Adalet Partisi
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	Çeviren
DHKP-C	Devrimci Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi
DİA	Devletin İdeolojik Aygıtları
DYP	Doğru Yol Partisi
FETÖ	Fetullahçı Terör Örgütü
HP	Halkçı Parti
HSYK	Hakimler ve Savcılar Yüksek Kurulu
IDP	Islahatçı Demokrat Parti
JİTEM	Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele
MÇP	Milliyetçi Çalışma Partisi
MDD	Milli Demokratik Devrimciler
MDP	Milliyetçi Demokrasi Partisi
MGK	Milli Güvenlik Kurulu
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
MLKP	Marksist Leninist Komünist Parti
MSP	Milli Selamet Partisi
MTTB	Milli Türk Talebe Birliği
NATO	Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
OPEC	Petrol İhraç Eden Ülkeler Örgütü
PKK	Kürdistan İşçi Partisi
POLBİR	Polis Birliği

Kısaltmalar**Açıklamalar****POLDER**

Polis Derneği

RP

Refah Partisi

SHP

Sosyaldemokrat Halkçı Parti

SSCB

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

TBMM

Türkiye Büyük Millet Meclisi

TİKKO

Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu

TİP

Türkiye İşçi Partisi

TKF

Türkiye Komünist Fırkası

TRT

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

YÖK

Yüksek Öğretim Kurumu

1. GİRİŞ

Yedinci sanat dalı olan sinema, diğer sanat dalları gibi toplumdan etkilenir, toplumla birlikte şekillenir, değişir ve gelişir. Toplumsal gelişmelerle beslenen sinema sanatı yakın ve uzak tarihe ışık tutan bir rehber niteliğindedir. Hem sanat dalı hem etkin bir kitle iletişim aracı olarak sinema, ideolojilerin toplumlara yansıtılması konusunda önemli bir işleve sahiptir.

“Sinema, iletileri ile geniş kitlelere ortak bir görüş yaratma işlevine sahip, kültürel yaşama biçim verebilen güçlü bir sanattır. Aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olan sinema ait olduğu toplumun-kültürün bazen doğrudan, bazen de dolaylı yansımasıdır. Sinemacı gördüklerini, yaşadıklarını, bir değerlendirme süzgecinden geçirir; onlara kendi dünya görüşünü, düşünce, duygu ve yorumlarını ekleyerek sanatsal bir eylemle tüketicisine aktarır. Sinema salt bir yansıtan değil; sorgulayan, açıklayan, yorumlayan, yönlendiren ve duyarlılık yaratan bir sanattır” (Güçhan, 1992: 5).

Sinema, kültürel temsillerle toplumu yansıtırken filmlerde verilen alt mesajlarla toplumların kültürel yaşamlarını da şekillendirir. Bu şekillendirmenin yanı sıra insanları sorgulamaya yöneltip, dönüştürme işlevlerine de sahiptir. Sinema toplumdan etkilendiği kadar toplumu etkilemiştir. “Sinema insanların tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte ve modalar yaratabilmektedir. Bu nedenle sinema egemen sınıfın düşüncelerinin (ideolojisinin) aktarılmasının bir aracı(sı) olduğu kadar, muhalif olanların da muhalifliklerini ifade ettikleri önemli bir araçtır” (Yılmaz, 1997: 11).

Türkiye’de 1980 öncesi yaşanan toplumsal kargaşa ve 1980 darbesi sonrası yaşanan karanlık dönem toplumsal dönüşüme zemin hazırlarken, yönetmenler için de önemli bir kaynak oluşturmuştur. Sinemanın en önemli işlevlerinden biri olan ideolojik işlevi hem egemen ideolojinin aktarılmasında hem muhalif kesimin kendine ifade alanı bulmasında kullanılmıştır. 12 Eylül askeri darbesi, Türkiye’de bir dönemin kapanıp yeni bir dönemin başlamasını temsil etmektedir. Türk Silahlı Kuvvetleri’nin yönetime el koymasıyla, demokratik yapılar zarar görmüş, insan hakları ihlalleri yaşanmış, yapılan tüm insanlık dışı uygulamalar için askeri yönetim tarafından yasal alt zemin oluşturulmuştur. Darbe, suçlu ya da suçsuz olsun toplumun büyük kesimini olumsuz yönde etkilerken; diğer kesimi içinse bir rahatlama unsuru olmuştur. Toplumun bir kesimi 1980 öncesi toplumsal kargaşadan, iç karışıklıktan çok

bunalmış darbeye birlikte bıçak gibi kesilen kaos ortamından memnuniyet duymuş ve darbeyi olumlu karşılamıştır. Bu kesim askerlerin kararlarını ve uygulamalarını desteklemiştir. Fakat darbe dönemi getirilen kısıtlamalar, siyasi tutukluların maruz kaldığı işkenceler ve idamlar toplum belleğinde ağır yaralar açmıştır.

12 Eylül öncesi toplumcu bakış açılarının terk edilerek, bireyselleşmenin başladığı dönemdir. Bireyselleşmeyle beraber gençliği apolitikleştirme gayretleri 12 Eylül darbecilerinin birincil politikasıdır. Siyasal çatışmalardan yara almış toplum da apolitikleşmeye gönüllüdür. Halkı apolitikleştirme ve bireyselleştirme çalışmaları için harekete geçilmiş; bütün üniversiteleri tek tipleştirme politikası gereği YÖK kurulmuş, öğrencilere siyaset yasağı getirilmiş, sendikalar ve sivil toplum örgütleri kapatılmış, darbenin ilk yedi yılı sinemaya ağır sansür yasağı getirilmiştir. Türkiye'nin dünyadaki kapitalist düzene eklemlenmesi amacıyla Liberal politika benimsenmiş, 24 Ocak kararlarıyla tüketim kültürü pompalanarak bireyci, kişisel çıkarlarını ön planda tutan bir toplum yaratılmıştır. Kurulan bu yeni düzende toplumsal değerler alt üst olarak dayanışma duygusu yok edilmiştir. Tarihsel olarak bir toplum içindeki bu tarz yenilikler toplumun dönüşümünü, gelişimini ve değişimini oluşturmaktadır. Yaşanan tüm bu kültürel, âhlaki, ekonomik, politik değişimler korkak ve içe dönük bir toplum yaratmıştır. Sanat dalları da bu baskıcı düzenden nasibini almış üretim durmuştur. O dönem hayatın her alanında olduğu gibi medya da askeri yönetimin kontrolü altındadır.

12 Eylül 1980 darbesinin üzerinden zaman geçip parlamenter sistem işlemeye başlayınca "12 Eylül" darbesi, sinema filmlerinin konusunu oluşturmaya başlamıştır. "1980 sonrası Türk Sineması'nda 80 öncesi terörü, 12 Eylül darbesi ile gelen baskı dönemini, bu dönemde hapse girip çıkan insanların konumunu ve ülkede değişen toplumsal ilişkileri konu eden filmler '12 Eylül filmleri' olarak adlandırılmıştır" (Altınay, 2007: 56). Yapılan tüm 12 Eylül filmleri, yaşanan toplumsal dönüşümde; aslında ne yaşandığını anlatıp farkındalık yaratmak yerine, darbeyi farklı boyutlarda ele alarak unutturma ve uzlaştırma politikası uygulamıştır. Bu sebeple bazı sinema çevreleri 12 Eylül filminin henüz çekilmediğini düşünmektedir.

"1986'dan başlayarak, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin 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 de toplumsal ödeşme yapmaya yöneltebilecek güçtedir. '12 Eylül Filmleri' olarak adlandırılan bu filmler, olaylara siyasal yönlerinden çok, insani açılardan yaklaşmaktadırlar" (Esen, 2000: 224).

Tarihsel, toplumsal, ekonomik ve siyasal olanın sinemaya bu denli içkin oluşu sinema sanatının önemini göstermektedir. Bu çalışmada; sinemanın siyasal hareketlerle olan senkronizasyonu, ülkemiz için önemli bir dönüm noktası olan 12 Eylül dönemi ve bu dönemi işleyen sinema filmlerindeki politik temsiller üzerinde durulacaktır. "Her sanat dalının kendine özgü dili ve üretim yapısı çerçevesinde farklılaşan temsil biçimleri olmasıyla birlikte, aslında temel olarak temsil, olayların, olguların, kavramların, gerçekliğin ve görüntülerin yeniden üretimidir" (Flusser, 2009: 5). Politika ve sinema, temsiller üzerinden benzerlik göstermektedir. İnsanlar içinde bulundukları koşullar çerçevesinde bir bakış açısı geliştirmekte ve belirli bir politik tavır sergileyerek bunu "temsil" etmektedirler. "Sinemada temsil kavramı altında incelenen konular, her filmin öyküsüne, olay örgüsüne, anlatı yapısına, karakterlere, filmin ürettiği anlama, filmin ideolojisine, kültürel iletilerine kadar sınırsız biçimde çeşitlenmektedir" (Sönmez, 2012:128). Filmde bulunan; karakterlerin konuşmaları, giyim tarzları, saç modelleri, aile yapıları, yemek kültürleri, arkadaşlık ilişkileri, siyasal görüşleri, yakın oldukları ideolojiler, sosyo-ekonomik düzeye vurgu yapan mekanların aynı zamanda ideolojik ipuçları da barındırması, devlet, asker, polis, işçi figürleri ve tüm anlatı içerisinde bunların belirli biçimde yer alması temsili oluşturur. 12 Eylül filmlerinde de dönemin siyasal atmosferinin yansıması olarak sağ ve sol görüşün ideolojileri filmlerin anlatı yapısı içerisinde temsil edilmektedir. Yönetmenler, karakterlerin iletişim şekli, giyim tarzı, toplumsal yaşam pratikleri, aile yapıları, arkadaş çevreleri, sosyal hayatta var olma biçimleri, toplumsal ve siyasal olaylara bakış tarzları gibi kavramlar üzerinden temsillerini oluştururlar. Ayrıca mekân, ışık kullanımı, kamera açıları, çekim teknikleri gibi sinematografik yöntemlerle de oluşturulan temsiller desteklenir. Çalışmada sağ ve sol ideolojilerin sinema filmleri üzerinden nasıl temsil edildikleri "politik temsil" adı altında incelenecektir.

"Her film ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik sistemin de bir parçasıdır; sinema ve sanat ideolojik sistemin branşlarıdır" (Büker ve Topçu 2010: 100). Büker ve Topçu'nun belirttiği gibi sinema ideolojik sistemin parçasıdır;

12 Eylül konulu filmler de birbirine karşıt olan, o dönem tüm çatışmaların kaynağı olarak gösterilen sağ-sol ideolojilerden beslenmiştir.

Çalışmada, darbeyi oluşturan süreç, darbe dönemi ve sonrasındaki toplumsal yansımaları ele alan filmlerde neden sol ideolojinin sağ ideolojiden daha verimli ürün verdiğini devlet algısındaki farklılık üzerinden değerlendirilecektir. Sağ ve sol ideolojilerin, uluslararası tarihsel oluşum süreçlerinden başlayarak Türkiye’de yapılanması ve sinema filmlerinde; temsiller üzerinden nasıl kodlandıklarına kadar karşılaştırmalı olarak ele alınacağı bu tez, alanda yapılacak diğer çalışmalara referans olması açısından değerlidir ve konuyla ilgili daha fazla çalışmaya ihtiyaç duyulmaktadır.

Etkileri günümüze kadar süren 12 Eylül üzerine, 39 yıl boyunca toplam 47 film yapıldığı saptanmıştır. Tüm filmlerde 12 Eylül odak noktası olmasa da bir bölümünde 12 Eylül vurgusu yapılmış ya da kahramanları dönemi yaşamış kişiler olduğu için 12 Eylül filmleri arasına alınmıştır. 47 film içerisinde 44 tanesi sol görüşün ideolojisi çerçevesinden dönemi anlatmayı tercih ederken yalnızca 3 tanesi sağ görüşün ideolojisi gözünden dönemi anlatmayı tercih etmiştir.

1980’den bugüne 12 Eylül konulu filmler şunlardır:

1. *Yol* (Yılmaz Güney, Şerif Gören, 1981)
2. *Duvar* (Yılmaz Güney, 1983)
3. *Öç* (Mesut Uçakan, 1984)
4. *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986)
5. *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986)
6. *Ses* (Zeki Ökten, 1986)
7. *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1987)
8. *Prences* (Sinan Çetin, 1986)
9. *Yağmur Kaçakları* (Yavuz Özkan, 1987)
10. *Sen De Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* (Şerif Gören, 1987)
11. *Su Da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987)
12. *Kara Sevdalı Bulut* (Muammer Özer, 1987)
13. *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988)

14. *Kimlik* (Melih Gülgen, 1988)
15. *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1989)
16. *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989)
17. *İkili Oyunlar* (İrfan Tözüm, 1989)
18. *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz, 1990)
19. *Darbe* (Ümit Efehan, 1990)
20. *Suyun Öte Yanı* (Tomris Giritlioğlu, 1991)
21. *Uzlaşma* (Oğuzhan Tercan, 1991)
22. *Bir Sonbahar Hikâyesi* (Yavuz Özkan, 1993)
23. *Hoşça kal Umut* (Canan Evcimen İçöz, 1993)
24. *Çözümler* (Yusuf Kurçenli, 1994)
25. *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1994)
26. *Bir Yanımız Bahar Bahçe* (Bilge Olgaç, 1994)
27. *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu, 1995)
28. *Gerilla* (Osman Sınav, 1995)
29. *Gülün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 1998)
30. *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 1999)
31. *Gönderilmemiş Mektuplar* (Yusuf Kurçenli, 2003)
32. *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004)
33. *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005)
34. *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006)
35. *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez, 2006)
36. *Fikret Bey* (Selma Köksal, 2006)
37. *Kumdan Kale* (Oğuz Makal, 2006)
38. *Zincirbozan* (Atıl İnanç, 2007)
39. *Anka Kuşu: Bana Sırrını Aç* (Mesut Uçakan, 2007)
40. *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008)
41. *Yağmurdan Sonra* (Görkem Turgut, 2008)
42. *Son Cellat* (Şahin Gök, 2008)
43. *Gecenin Kanatları* (Serdar Akar, 2009)
44. *Küçük Günahlar* (Rıza Kıracı, 2010)
45. *Bu Son Olsun* (Orçun Benli, 2012)
46. *Eksik* (Barış Atay, 2015)
47. *Kafes* (Mahmut Kaptan, 2015)

12 Eylül 1980 dönemi ve bu dönemin siyasi atmosferi çerçevesinde öne çıkan sağ ve sol ideolojiler, dolayısıyla da filmler aracılığıyla tartışılan politik sinema çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu konu bağlamında, yakın geçmişte yaşanan darbe dönemi, öncesi ve sonrası, sağ ve sol politik paradigmaların topluma etkileri, dört film üzerinden çözümlemeler yoluyla incelenmektedir. 12 Eylül konulu, belirlenen 47 filmde 4 tanesi seçilerek çalışmanın alanı sınırlandırılmıştır.

Bu çalışmada incelenecek olan dört filmde *Gülün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 1998) ve *Kafes* (Mahmut Kaptan, 2015) sağ görüşün ideolojisi; *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) ve *Eksik* (Barış Atay, 2015) filmleri de sol görüşün ideolojisi üzerinden ele alınacaktır. Seçilen filmlerin gösterim yıllarının geniş bir aralığa sahip olmasının sebebi; sağ ideolojiye ait film bulma sorunsalıdır. Daha önce sağ ve sol ideolojilerin sinema filmleri üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmemiş olması tezin önemini oluştururken; *Kafes* ve *Eksik* filmleri de ilk kez akademik bir tezde ele alınarak çalışmayı özgün kılacaktır. Bu filmlerin tercih edilmesinin belirli nedenleri vardır; öncelikle çalışmanın araştırma alanı dahilinde sağ ve sol ideolojilerin filmlerde nasıl temsil edildiğine bakmaktır. Bu amaç dahilinde sağ ve sol ideolojileri temsil eden karakterlerin ve çatışmalarının olduğu filmler olması gereklidir. *Kafes* ve *Gülün Bittiği Yer* filmleri içinde sağ karakterler bulunduğu ve döneme sağ görüşün ideolojisi çerçevesinden baktıkları için tercih edilmiştir. *Eve Dönüş* filmi tüm 12 Eylül konulu filmler arasında dönemin işkence gerçeğini yansıtmaya ve yaşananları apolitik bir karakter üzerinden vermesi açısından önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla çalışmaya katkı sağlaması açısından tercih edilmiştir. *Eksik* filmi ise 1980 dönemi yaşananların günümüze nasıl yansıdığını, kişilerin politik temsillerinin tüm aileyi bir ömür boyu nasıl etkilediğini göstermesi açısından önemlidir ve bu sebeple tercih edilmiştir. Çalışmanın kapsamı içinde değerlendirilen işkence olgusu, seçilen tüm filmlerin ortak özelliğidir. Filmler, bireyin politik tercihlerinin sadece kendisini değil ailesini ve toplumu nasıl etkilediği üzerinde durmaktadır.

Ana kahramanların gündelik yaşam pratikleri, kullandıkları dil, konuşmaları, giyim tarzları, aile yapıları, arkadaş çevreleri, ideolojik görüşleri üzerinden sınıfsal konumlarına bağlı olarak hangi kodlar üzerinden temsil edildikleri ortaya konularak filmler çözümlenmektedir. Politik temsil, karakterler üzerinden ortaya konmaya çalışılırken karakterlerin yaşadıkları, izleyiciye hangi sinematografik unsurlar

üzerinden nasıl verildiği, ideolojinin nasıl yansıtıldığı söz konusu filmlerden alınacak kesitler üzerinden incelenecektir. Tez konusu dahilinde kullanılan filmlerin yanı sıra akademik bir çalışmayı besleyecek gerekli literatür taraması yapılarak; konu ile ilgili yazılan tezler, makaleler, kitaplar, internet siteleri taranarak faydalı bulunan veriler tez dahilinde kullanılmıştır.

Çalışmanın temel savı 12 Eylül 1980 darbesinin etkilerinin ve o dönemde yaşanan deneyimlerin gerek sağ gerek sol ideolojiler perspektifinden eksik anlatıldığıdır. Filmlerde klişe ve taraflı anlatım tarzı kullanılmıştır. Darbe öncesi iç karışıklık ve sıkıyönetim, darbe sonrası toplum üzerinde uygulanan baskı ve şiddetin etkileri sonucu insanlarda oluşan korku ve güvensizlik hissi toplumu apolitikleştirmiştir. Sinemacılar da bu baskıdan nasibini almış politik film yapanlar engellenmiştir. Bu baskı ortamının etkisi günümüze kadar devam ederken; yaşananları tarafsız olarak aktarabilen ve sorgulayan 12 Eylül filmi bulmak güçtür. 1980 sonrası çekilen sinema filmleri Türkiye'nin yaşadığı değişimi ve dönüşümü gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Tarihsel gelişmeler sinema temsilleri olarak toplumla yeniden buluşturulurken, politik film olarak tanımlanan filmler, tarihsel gerçekliğe farklı pencerelerden bakarak günümüz gençliğinin tarihi anlama ve yorumlamasına olanak sağlamaktadır.

Çalışma, siyasi yelpazede sol kesimde yer alan sinemacıların sağ kesime göre daha çok ürün ortaya koymuş olması, darbe dönemi ve sonrasındaki sürecin toplumda yarattığı “değerler dönüşümü”, ideolojilerin sinema filmlerindeki temsillerinden yola çıkarak üç varsayıma sahiptir.

1. 12 Eylül dönemi konu alan sinema filmlerinin anlattığı kadarıyla; 12 Eylül darbesinde insanlar sol ya da sağ ideoloji ayrımı gözetilmeden işkenceye tabii tutulmuştur. 12 Eylül darbesinin toplum psikolojisi üzerinde olumsuz ve derin etkileri olmuştur.
2. Sağ, politik sinemada etnik ve kültürel değerler, toplum tarafından kutsallaştırılmış metaforlar üzerinden duygusal bir anlatı dili kullanırken; sol, sinemada toplumdaki eşitsizlikler ve alt sınıfların ezilmişlikleri üzerinden bir anlatı dili kullanır.

3. Sağ sinemada başat karakterler mevcut sosyal ve siyasal sistemle uyumlu nitelikler taşıırken; sol sinemada başat karakterler siyasal ve sosyolojik sisteme karşıt niteliklere sahiptir.

Çalışmanın başlıca amacı; 1960-1980 yılları arasında iki darbe bir muhtıra görmüş Türkiye’de, o dönemde toplumda büyük kargaşalara, cinayetlere/ölümlere sebep olan sağ ve sol ideolojilerin kaynaklarından hareketle, yaşanan toplumsal travmanın, değişimin, dönüşümün ve bu ideolojilerin sinema filmlerinde nasıl konu edinildiklerini ve temsillerini incelemektir. İdeolojilerin filmlere sinematografik unsurlar aracılığıyla nasıl yansıtıldığına bakarak, söz konusu filmlerin yönetmenlerinin ortaya koymak istedikleri söylemleri ve ideolojik yaklaşımlarını inceleyebilmek çalışmanın amaçları arasındadır.

İdeoloji kavramını inceleyebilmek ve ideolojik yaklaşımları anlayabilmek için Marksist kuramdan faydalanmak gereklidir. “İdeoloji kavramını iktidar ve toplumsal pratikle birbirine bağlı olarak açıklayan ve ekonomik belirlenim, yani alt yapı ve üst yapının etkileşiminde kilit kavram olarak konumlandırıran Marksist kuram ve Marks’ın görüşleri ideoloji tartışmasında temeli oluşturmaktadır” (Sönmez, 2012: 110). Marks’a ait olan yanlış bilinç kavramı ideoloji konusunda önemli yer tutmaktadır. Marks’ın Buğulu Gözlük metaforuna göre; ideoloji buğulu bir gözlüktür ve insanlar bu gözlük arkasından gerçekliğe bakmaktadırlar. Toplum içinde yaşayan insan ideolojiden bağımsız değildir ve içinde bulunduğu toplumun dayattığı görüşler dahilinde üretim yapabilir. “Marks’ın bu benzetmeyle açıkladığı yanlış bilinç, sistematik hatayı oluşturur” (Kabadayı, 2014:64). Yalnızca yaşadıkları sosyal yaşam dahilinde bir dünya görüşüne sahip olan insanların yaptıkları sistematik hatalar politik filmlerde de sık sık işlenmiştir. Dönemin sosyal yapısı sinema gibi fikir ürününde kendini göstermiştir. Çalışma dahilinde incelenen 12 Eylül filmlerinde de rastlanan; komşusunun polisler tarafından alınıp götürülmesini sorgulamayan, iş arkadaşı gözaltına alınıp masum olduğu ispatlandıktan sonra bile onunla görüşmeyi kesen, damadının suçsuz olduğunu bildiği halde karakola gidip onu aramayan, oğlu tutuklandığı için utanan biçare gelinine ve torununa sahip çıkmayan kısacası yaşananlara buğulu gözlükler ardından bakan sosyal çevrelerinden soyutlanmayı göze alamayan insanlar egemen ideolojiye hizmet etmektedirler.

Bu çalışma Marksist bir perspektif ile politik film eleştirisi yapacaktır. Sağ ve sol politik sinemaları İdealizm ve Materyalizm görüşleri üzerinden incelenecektir. “İdealar mı yoksa metalar mı gerçekliğin başat faktörüdür?” sorusu idealizmin ve materyalizmin temel farklılığıdır. Materyalizme göre bilinç dış dünyaya bağımlı bir değişken iken, idealizme göre dış dünya bilince bağımlı bir değişkendir.

Marksizm, komünizmin Marks ve Engels tarafından ele alınıp sistematik bir doktrine dönüştürüldüğü ideolojidir. Solun kök ideolojisi Marksizm denebilir. Marksist felsefe karşısında, sağ ise idealizm felsefesini savunur. İdealizm evrende var olan her şeyin tinsel tahakküm ve etkiyle ortaya çıktığını, yürütüldüğünü söyleyen bir felsefedir. Dünyada ve ülkemizde sağ politik hareketlerin düşünsel temellerini idealizm oluşturur. Sağ ve Sol ideolojilerin kullandıkları dil, söylem ve propaganda araçları gerçekliğin ontolojisini farklı görmelerinden kaynaklanmaktadır. Sağ ve sol ideolojileri temsil eden filmler analiz edilirken bu iki farklı felsefi kabulün etkileri üzerinden incelenecektir.

Marksçı analizin yanı sıra filmler birer metin olarak ele alınarak, niteliksel çözümleme yöntemlerinden bir yöntem ve teknik olarak metinsel analiz kullanılmıştır. “Marks’ın insan ve insanın tarihsel faaliyeti merkezli yaklaşımında, gözlem geçerli her türlü veri toplamayı içerir” (Erdoğan, 2012: 135). Bir metni yorumlayarak anlamlandıran metin analizi kapsamında çalışılan filmler yorumlanarak yansıttıkları ideolojiler belirlenerek değerlendirmeler yapılmıştır. “İdeoloji” Marksist çözümleme için önemli bir terimdir; sınıfların fikirlerinin toplumsal tarihsel gelişmeler için önemini vurgular.

1964 yılında Birmingham Üniversitesinde kurulan “Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi” ile başlayan İngiliz kültürel çalışmaları 1980’lerle birlikte kültür araştırmalarıyla çalışmalarına devam eder. “İngiliz Kültürel Çalışmaları, geniş bir kültürel yaşama gönderme yaparak, üretim, dolaşım, tüketim ve yeniden üretim aşamalarının tümünü kapsayan çözümlemeler yapar” (Özsoy, 2005:91). Stuart Hall’un başkanlığındaki İngiliz kültürel çalışmaları düşünürleri medya ürünlerini birer “metin” olarak ele alıp değerlendirerek, farklı grupların farklı içeriklere nasıl tepki verdikleri üzerinde durmuşlardır. “İngiliz Kültürel Çalışmaları medyayı, toplumda

hâkim ideoloji ve değerleri yeniden üreten bir kurum olarak görür. Bu yaklaşım medya metinlerinin ideolojik analizinin gerçekleşmesini sağlamıştır” (Dağtaş, 1999).

Sinema bir sanat dalı ve sinema filmleri de birer sanat ürünüdür. Üretilen sanat ürünlerinin içerdiği anlamlar ve bu anlamların çözümlenmesi önemli bir süreçtir. Hall (1999: 97) bu anlamlandırma sürecinin önemine vurgu yapmıştır:

“Anlamlandırmalar, çekişmeli ve çatışmalı konulara gerçek ve olumlu birer güç olarak katılır ve sonuçları etkiler. Olayların anlamlandırılması, uğruna mücadeleye girilen şeyin bir parçasıdır, çünkü anlamlandırma kolektif toplumsal anlamların yaratıldıkları araçtır (ve o nedenle, belli sonuçların alınabilmesine yönelik rızanın etkili bir şekilde seferber edilebildiği bir araçtır).”

Kültürel Çalışmaların temelinde anlamlandırma, dünyanın sosyal olarak yeniden inşa edilmesi ve temsil etme kavramının araştırılması vardır. Dolayısıyla temsil Kültürel Yaklaşımlarda önemli yer tutar ve bu yaklaşım temsilin temeli olarak kültürel ürünleri gösterir. Medya ürünlerini birer kültür metni olarak değerlendiren İngiliz Kültürel Çalışmalarından hareketle; çalışmada incelenen 12 Eylül konulu filmler birer metin olarak ele alınarak, Türkiye’nin yakın tarihine, dönemin toplumsal, kültürel ve politik yapısına ışık tutarak bugüne kadar uzanan etkileri üzerinden değerlendirilecektir.

“İngiliz Kültürel Çalışmalarında ideolojiye verilen ağırlık Batı Avrupa Marksizm’inden ve dolayısıyla yapısalcılıktan kaynaklanır. Yapısalcı yaklaşımda konu ‘gösterge’ sorununa dönüşür. Anlam toplumsal bir pratiktir ve ‘dil’ aracılığı ile gerçekleşir. Dil ve sembolleştirme anlamın üretildiği araçlardır. Althusserci Marksizm ve semiyolojinin birleşimi, ‘medya metinlerinin’ çalışılmasına önemli bir katkı getirmiştir. Geleneksel Marksizm ideolojinin dışsal toplumsal ve ekonomik belirleyicileri ile ilgilenirken, Althusser’in göstergesel pratiklerin iç ilişkileri üstüne yoğunlaşması metin analizleri için kuramsal bir baz oluşturur” (Dağtaş, 1999).

Tüm bu paradigmalardan yola çıkarak; Kültürel Çalışmaların Marksizmden etkilendiği noktalar dikkate alınarak, seçilen filmler aracılığıyla dönemi anlamak için toplumsal yapı ve tarih ile ilişki kurulacaktır.

Ayrıca çalışmada 12 Eylül dönemi seçilen filmlerdeki ana karakterler üzerinden değerlendirilerek, ideolojilerin nasıl yansıtıldığı bağlamında incelenecektir. Bu tezin

Kültürel Çalışmalar perspektifi; ideoloji, sınıf yapıları, ulusal oluşumlar üzerine odaklanmıştır.

Giriş bölümünden sonra tez üç ana bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde, öncelikle kavramsal tanımlamalar yapılmıştır. Sağ ve sol ideolojilerin tanımları yapıldıktan sonra tarihi süreçleri ele alınarak tümden gelim yöntemiyle dünyada sağ ve sol ideolojilerin çıkış noktasından başlayıp ülkemizde nasıl yer ettiği detaylı şekilde ele alınmıştır. Sonrasında çalışmanın temel noktalarından birini oluşturan sağ ve sol ideolojilerin karşılaştırmalı incelemesi ayrıntılı olarak ortaya konmuştur. Darbenin ayak sesleri olan, 1980 dönemi Türkiye'si siyasi ve toplumsal olaylar, darbe sonrası 1990 dönemi Türkiye'si politik perspektifinden 1980 darbesi, son olarak 2000'ler Türkiye'si'nin 1980 darbesine bakışı ve günümüz politik ve toplumsal yansımaları hakkında bilgi verilerek bu bölüm tamamlanmıştır.

Üçüncü bölümde, bir tür olarak politik sinema üzerinde durulmuş her filmin politik öğeler taşıdığını söyleyen Wayne'ın tezi benimsenerek birinci, ikinci, üçüncü sinema tanımlamaları bu başlık altında yapılmıştır. Tezin kuramsal çerçevesi bu bölümde verilerek Marksist perspektiften sinema detaylı bir biçimde işlenmiştir.

Dördüncü ve son bölümde, seçilen dört film *Gülün Bittiği Yer*, *Eve Dönüş*, *Eksik* ve *Kafes* niteliksel çözümleme yöntemlerinden Marksçı analiz ve metin analizi yöntemleriyle çözümlenmiş, ideolojinin en çok vurgulandığı sahnelerden kesitler alınarak, söz konusu filmlerin 12 Eylül dönemini sağ ve sol ideolojiler gözünden nasıl yansıttıkları değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Filmler çözümlenirken, temel anlatı yapısını oluşturan zaman, mekân, eylem kavramlarından yola çıkılarak karakter tespitleri bu göstergelerden yararlanılarak yapılmıştır. "Nerede bir gösterge varsa, orada ideoloji vardır" diyen Volosinov'dan yola çıkılarak çalışma kapsamında ele alınan 12 Eylül filmlerinde ideolojilerin göstergeler aracılığıyla nasıl temsil edildikleri incelenmiştir (Volosinov'dan aktaran Dağtaş, 1999). Temel olarak; filmlerin ortak noktalarını oluşturan "din, devlet, siyaset, birey" kavramları üzerinden kategoriler oluşturulmuştur. Filmleri ortak paydada buluşturan bu ana kategorilerde; 12 Eylül dönemi solcu karakterler, 12 Eylül dönemi sağcı karakterler, 12 Eylül filmlerinde cezaevi ve işkence, solcu ve

sağcı karakterlerin din ve devlet algıları, 1980 dönemi, dönemin toplumsal ve aile yapısı, 1980 askeri darbesi ve günümüze yansımaları, darbenin toplum üzerindeki olumsuz etkileri, toplum tarafından darbeye farklı bakış açıları gibi konulara değinilerek çözümlerler gerçekleştirilmiştir. Oluşturulan kuramsal çerçeve bağlamında çözümlerler yapılırken, sol ve sağ ideolojilerin gerçekliğe bakış açılarındaki farklılık üzerinden yola çıkılarak sol Materyalist, sağ ise İdealist görüş ile bağdaştırılmıştır.



2. POLİTİK FİLMİN İDEOLOJİK YANSIMALARI

Siyasal ve sosyolojik terminolojide, kavram-anlam bağlamında kargaşa yaşanmaktadır. Çok etkenli fakat tek denklemlerle ifade edilmesi umulan her kavram, farklı şahısların, farklı olayların ve farklı mekânların referansında değişken anlamlar ifade edebilmektedir. Buna bir nevi, göreceliğin etki sahasının genişleyip; kavramlara kadar tesiri denilebilir.

Siyasal arenada iki genel sınıf olan sol ve sağ ideolojilerin nitelendirmesi de bu görecelikten payını almış durumdadır. Sol ve sağ ideolojilerin tarihsel süreç içerisinde edindiği anlamlar dışında girdiği ülkede veya birbirleri açısından veyahut kendi içerisinde sol ve sağ tanımlamaları, değişkenlik gösterebilmektedir. Bu değişkenlik bir anlamlandırma sıkıntısına ve kendi içlerinde bölünmelere yol açsa bile sol ve sağ ideolojilerin varlığını sürdürmede ve düşüncede bir dinamizm katmaktadır.

Sağ ve sol ideolojiler siyaset bilimcileri tarafından kendi içlerinde, merkez ve aşırılık arasında çeşitli sınıflara ayrılmıştır. Merkez sağ ya da merkez sol ideolojiler, daha çok itidali, ideolojik yaklaşımdan çok kitlesel tepkilere göre hareket etmeyi benimserken, aşırı sol ve aşırı sağ denilen kesimlerse sertliği, köklü reformları, ideolojik yaklaşımları temsil etmektedirler. Merkez sağ ve merkez sol değişimi bir süreç işi olarak anlarken, aşırı sağ ve aşırı sol değişimi; ani ve keskince meydana gelmesi gereken devrim/inkılâp olarak ele almaktadır.

Türkiye’de sağ ve sol ideolojiler, tarafgirlik üzerinden bir çerçeveye sığdırılmış ve taraftarları tarafından sorgulanmaz, el sürülmez iki kavram haline getirilmiştir. Cemil Meriç gibi kimi aydınlar iki kavramın da bu toprakları yansıtmadığını ifade eder ve iki kavramın da Türkiye’de algılanma biçimine çok sert bir eleştiri getirir:

“Mefhumların kâh gülünç, kâh korkunç maskelerle raksa çıktığı bir karnaval balosu, fikir hayatımız. Tanımıyoruz onları, nereden geliyorlar bilen yok. Firavunlara benziyorlar, kalabalığa çehrelerini göstermeyen firavunlara. Ve Aydınlarımız, o meçhul heyûlâlar için ehramlara taş taşıyan birer köle. Kavga, insanla kader arasında değil artık, insanla kelime arasında. Rüyaları o bayraklaştırıyor. Yığınlar onun için yaşıyor, onun için dövüşüyor, onun için ölüyorlar. Mukaddeslerin rengine bürünen bir bukalemun kelime, semâvî kitapların şeytanı. Ve en tehlikelileri, toprağımızda doğmayanlar. Sol-sağ...

Çılgın sevgilerin ve şuursuz kinlerin emzirdiği iki ifrit... Toplum yapımızla herhangi bir ilgisi olmayan iki yabancı... Sol'un halk vicdanında yarattığı tedailer: casusluk, darağaçları, Moskova; sağ'ın müphem, sevimsiz, sinsî bir iki hayal. Hristiyan Avrupa'nın bu habîs kelimelerinden bize ne? Bu maskeli haydutları hafızalarımızdan kovmak ve kendi gerçeğimizi kendi kelimelerimizle anlayıp anlatmak, her namuslu yazarın vicdan borcu" (Meriç, 2005:79).

Sol ve sağ ideolojileri anlayabilmek için nerede, nasıl ve hangi koşullarda doğduklarını, hangi tarihsel süreçlerden geçtiklerini incelemek gerekmektedir.

2.1. Siyasal Olarak Sağ ve Sol İdeolojilerin Tanımı

Bir ideolojinin tarihsel seyri, yakın ve uzak ideolojilerle diyalektiği, ideolojiyi benimseyenlerin ortaya koydukları sanat ürünlerinin üretim ve tüketim biçimlerini de etkilemektedir. Bir ideolojiye mensubiyet, kişinin yüzde yüz ideolojinin bütün öğelerini yansıtacağı manasına gelmemektedir. Kişi ideolojisine yakın ideolojilerden de birtakım varyantlar, karşıt ideolojilerle diyalektikler sunabilmektedir.

Aynı şekilde bir sinema ürününü ortaya koyan yönetmen, senarist gibi sanatçılar da aslında tamamen etkilendikleri ideolojiyi yansıtmayabilirler. Ürünlerinde baskın unsur, mensubu oldukları ideoloji olsa bile; yakın ideolojilerin de etkileri görülebilir. Sinema ürününde diyalektiği gözlemek açısından, ürünü ortaya koyanın kendi içerisindeki paradokslarını anlamak, etkilendiği ideolojinin tarihsel seyrini ve bu tarihsel seyir içerisindeki diğer ideolojilerle etkileşimini tahlil etmek önemlidir.

2.1.1. Sol İdeolojik Tanımlamalar

2.1.1.1. Komünizm

Komünizm, nihai amaç olarak üretim araçlarının ortak mülkiyetini, sınıfsız, parasız, mutlak eşitlik temelli bir toplumsal düzeni amaçlayan ideolojidir. Sosyolojik ve siyasal anlamda mutlak eşitlik fikrini savunur. Modern Komünizm 20. Yüzyıl başlarında Marks ve Engels'in "Komünist Manifesto" isimli eseriyle şekillenmiştir. Manifesto'nun temel düşüncesini Engels (1976: 4), 1883 Almanca baskısı önsözünde şöyle tanımlar:

“Manifesto’ya egemen olan temel düşünce–iktisadi üretimin ve her tarihsel dönemin buradan çıkan toplumsal yapısının, o dönemin siyasal ve fikir tarihinin temellerini oluşturduğu; bunun sonucu olarak, (ilkel komünal toprak mülkiyetinin çözülüşünden bu yana) tüm tarihin bir sınıf savaşımı tarihi, sömürülen ile sömüren arasındaki, toplumsal gelişmenin çeşitli aşamalarında egemen olunan ile egemen olan sınıflar arasındaki savaşımın tarihi olduğu; ne var ki, bu savaşımın, şimdi, sömürülen ve ezilen sınıfın (proletaryanın), aynı zamanda toplumun tümünü sömürden, ezilmekten ve sınıf savaşımından sonsuza dek kurtarmaksızın, onu sömüren ve ezen sınıftan (burjuvaziden) kendisini artık kurtaramayacağı bir aşamaya ulaştığı düşüncesidir.”

Marks ve Engels, başlangıçta herkese eşit ücreti savunmuşsa da Paris komünündeki başarısız denemeden sonra, herkese emeği kadar ücret prensibini benimsemişlerdir. Marksist teori Rusya’daki Bolşevik devriminden Lenin tarafından geliştirilmiş ve Lenin’in geliştirdiği bu teori daha sonra Leninizm adını almıştır. Marks ve Lenin’e göre ilk önce özel mülkiyet yasaklanarak, burjuva ortadan kaldırılacak daha sonra proletarya diktatörlüğü kurulacak ve komünizmin hazırlayıcısı sosyalizm safhasına geçilecektir. Marks, komünizm aşamasında devletin yok olacağını belirtmiştir.

Marks’ın görüşlerini Lenin’den sonra Troçki de yorumlamış ve günümüzde Troçkizm denilen fraksiyon ortaya çıkmıştır. Troçki’ye göre komünist devrimin başarılı olması için devrim tüm dünya ülkelerinde yapılması gereklidir. Troçki bu tezini sürekli devrim olarak nitelendirmiştir.

Marks’ın fikirlerini Çin’de Asya tipi üretim ilişkilerine yorumlayan Mao, daha sonra Maoist komünizm veya Maoizm diye adlandırılacak; bir fraksiyon meydana getirmiştir. “Mao’ya göre komünist devrim köylü sınıfının yoğun; işçi sınıfının ise az olduğu Asya’da, işçi sınıfının ideolojik önderliğinde köylü sınıfının gücüyle yapılabilirdi” (Çayan, 2003: 114). Nitekim Mao Çin devrimini işçi sınıfının ideolojik önderliğinde köylü gerillalarla gerçekleştirmiştir.

Komünizm milliyetçiliğe, dine ve kültürel değerlere genel olarak sorgulayıcı ve eleştirel bir dille yaklaşır. Manifesto’da bu eleştirel dile burjuva devrimiyle sahip olduğu şu cümlelerle anlatılır:

“Burjuvazi, üretim araçlarını ve böylelikle üretim ilişkilerini ve onlarla birlikte, toplumsal ilişkilerin tümünü sürekli devrimcileştirmeksizin var olamaz. Daha

önceki bütün sanayici sınıfların ilk varlık koşulu, bunun tersine, eski üretim biçimlerinin değiştirilmeden korunmasıydı. Üretimin sürekli altüst oluşu, bütün toplumsal koşullardaki düzenin kesintisiz bozuluşu, sonu gelmez belirsizlik ve hareketlilik, burjuva çağını bütün daha öncekilerden ayırt eder. Bütün sabit, donmuş ilişkiler, beraberlerinde getirdikleri eski ve saygıdeğer önyargılar ve görüşler ile birlikte tasfiye oluyorlar, bütün yeni oluşmuş olanlar kemikleşmeden eskiyorlar. Yerleşmiş olan ne varsa eriyip gidiyor, kutsal olan ne varsa lânetleniyor ve insan, kendi gerçek yaşam koşullarına ve hemcinsiyle olan ilişkilerine nihayet ayık kafa ile bakmak zorunda kalıyor” (Marks ve Engels, 1976).

Marks diyalektiğe maddeci bir yaklaşım getirir. Marks’a göre maddenin eylemleri diyalektik iç çelişkilerin bir ürünüdür. Bu nedenle Marksist felsefe diyalektik materyalizm olarak da adlandırılır. Diyalektik materyalizm Das Kapital’in önsözünde Marks (2003: 26) tarafından şöyle tanımlanır:

“Benim diyalektik yöntemim, Hegelci yöntemden yalnızca farklı değil, onun tam karşıtıdır da. Hegel için insan beyninin yaşam-süreci, yani düşünme süreci – Hegel bunu ‘Fikir’ (İdea) adı altında bağımsız bir özneye dönüştürür– gerçek dünyanın yaratıcısı ve mimarı olup, gerçek dünya, yalnızca ‘Fikir’in dışsal ve görüngüsel biçimidir. Benim için ise tersine, fikir, maddi dünyanın insan aklında yansımastan ve düşünce biçimlerine dönüşmesinden başka bir şey değildir.”

2.1.1.2. Anarşizm

Marks ve Engels’in modern komünizmi devlet aygıtının ele geçirilmesi gerekliliğini savunurken, anarşist komünizm Marks’ın bu savını diktatörlüğe, devlet kapitalizmine ve oligarşiye dönüşeceği gerekçesiyle reddederler. Anarşistler kısmi devletli veya devletsiz bir toplumu öngörürler. Toplumsal her türlü hiyerarşiye karşı olan anarşistler, özyönetimi savunurlar. Zorlayıcı kurum ve kuruluşların varlığı anarşizme aykırıdır.

Anarşistler, Rusya’daki Bolşevik devriminin kendilerini haklı çıkardığını ve Sovyetlerin devlet diktatörlüğüne dönüştüğünü iddia etmişlerdir. İlk olarak Proudhon’un tanımladığı anarşizm, bilinenin aksine devlet kavramına kökten karşı çıkmamaktadır. Proudhon’un pasif bir devlet anlayışını benimsediği söylenebilir. Anarşizm mülkiyeti hırsızlık olarak görür. Mülkiyetin toplumsal hiyerarşi oluşturduğunu söyler. Proudhon’un “Mülkiyet hırsızlıktır” sözü, anarşizmin mülkiyet karşısındaki tavrını ortaya koymuştur. Proudhon sentez fikrini reddetmiş ve tez

antitez arasında denge fikrini getirmiştir. Engels (1977: 448) “Otorite Üzerine” adlı eserinde anarşistlerin proleter diktatörlük üzerine eleştirilerine şöyle cevap vermiştir:

“Anti-otoriterler niçin siyasal otoriteye, devlete karşı çıkmakla yetinmiyorlar? Siyasal devletin ve onunla birlikte siyasal otoritenin de önümüzdeki toplumsal devrimin sonucu olarak yok olacağı, yani kamu işlevlerinin siyasal niteliklerini yitirecekleri ve toplumun gerçek çıkarlarını gözetmek olan basit yönetsel işlevler haline gelecekleri düşüncesini bütün sosyalistler paylaşmaktadırlar. Ama anti-otoriterler, otoriter siyasal devletin, bir çırpıda, hatta onu yaratmış bulunan toplumsal koşullar yok olmazdan önce, ortadan kaldırılmasını istiyorlar. Bunlar, toplumsal devrimin ilk işinin otoritenin ortadan kaldırılması olmasını istiyorlar. Bu baylar hiçbir devrim görmüşler midir? Devrim, elbette ki, en otoriter olan şeydir; bu, nüfusun bir bölümünün kendi iradesini, nüfusun öteki bölümüne tüfeklerle, süngülerle ve toprakla ‘akla gelebilecek bütün otoriter araçlarla’ dayattığı bir eylemdir ve eğer muzaffer olan taraf yok yere yenik düşmek istemiyorsa, bu egemenliğini, silahlarının gericiler üzerinde yarattığı terör ile sürdürmelidir. Paris Komünü, silahlı halkın otoritesini burjuvaziye karşı kullanmamış olsaydı, bir gün olsun dayanabilir miydi? Tersine, Paris Komünü bundan yeterince serbest bir biçimde yararlanmamış olmakla suçlamamız gerekmiyor mu?”

2.1.1.3. Sosyalizm

Sosyal ve ekonomik alanda karar mekanizmasının tek başına devletin olması ve üretim araçlarının kamunun ortak malı olması gerektiğine inanan akımdır. Marks, sosyalizmi komünizm öncesi dönem olarak adlandırır. Sosyalizm serbest piyasa ekonomisini reddeder. Sosyalizmde, ekonomide tek işveren, ücret ve fiyat politikasını belirleyici unsur devlettir. Sosyalizm, Marksist kuramcılara göre bu, bir amaç değil; komünizm safhasına geçilip devletin sönmüneceği süreçtir. Sosyalizm işçi sınıfının bölünüp parçalanacağı gerekçesiyle çok partili sistemi reddeder. Dünyadaki sosyalist ülkeler, Küba, SSCB, Çin Halk Cumhuriyeti, Kore vb. devletler, bu nedenle hep tek partili rejimlerdir. Bu tek parti proleter devrimi yapacak öncü parti olarak isimlendirilir.

2.1.2. Sağ İdeolojik Tanımlamalar

Sağ’ın sinema ürünlerindeki metafizik kaygılarını, katı devlet ve dini otorite sadakatini, geleneğin muhafazası perspektifinin, serbest piyasa ve bireysellik

savunusunu anlamak için sağıın tarihsel sürecini, ortaya çıkardığı fikri akımları ve etkileşimlerini irdelemek önem arz etmektedir.

2.1.2.1. Faşizm

I. Dünya savaşıından sonra İtalya'da doğan, parlamenter sistemi reddeden, ulus çıkarlarıyla devleti özdeşleştirmiş, devletin veya ırkın güçlenmesini tarihin ve hayatın tek gerçekliği olarak ele alan bir akımdır. Geniş anlamıyla totaliter yönetimle ulus çıkarlarını gözetmeyi amaç edinen akıma faşizm denilebilir. Mussolini İtalya'sı, Hitler Almanya'sı faşizmin örnekleri olarak gösterilir. Faşizm tabirinin Türkiye'deki aşırı sol akımlar tarafından genel tanım dışında kendisine karşı olan herkese yakıştırıldığı gözlemlenir. Daha ilerisi, ülkemizde bir sol fraksiyonun kendisinden farklı düşünen diğer bir sol fraksiyonu faşizmle suçlaması çokça rastlanan bir durumdur. Aclan Sayılğan (1976: 46) faşizmi şöyle tanımlar:

“Faşizmin tanımı komünistlere göre farklıdır gerçekçi sosyal bilimcilere göre farklıdır. Faşizm, politik inançlara göre şekillenen, çok ayrı modellerde piyasaya sürülen bir rejimdir. Hatta uygulandığı ülkelere göre, dayandığı sosyal güçler bakımında mahiyet değiştiren bir sistemdir. Söz gelimi yakın geçmişte ve günümüzde çeşitli faşizm esnekliklerine tanık olduk, olmaktayız. İtalya'da dayandığı güçler bakımından Mussolini faşizmi; kralcı, işçi, patron ittifakına dayanan, köylülüğü yardımcı güç olarak kabul eden, tek partili korporatif bir sistemdir. Hatta Sicilya'da giriştiği sulama sisteminin devlet aracılığıyla çiftçilere taksimi modeli ile de Marksizm'in ATÜT'çü (Asya Tipi Üretim Tarzı) geliştirmiştir. Faşizm, genel olarak sınıf mücadelesini sertleştiren fakat sınıfları bir iktisadi ve moral gayede toplayıcı devlet ünitesinden habersiz komünizm aleyhinedir. Sınıf sendikalizmden farklı olarak korporatif uzlaşıcı sendikacılıktan, kendine başına buyruk bir sendika yerine devlet kontrolünde işçilerin menfaatini gözetken anlaşımacı bir sermayeden yanadır. İtalyan faşizmi kapitalizmin liberal türüne olduğu gibi komünizmin kolektivist türüne de karşı idi. İtalyan faşizmi emperyalist idi. 1935 Habeşistan saldırısı bunun delilidir.”

Bir başka Faşizm örneği Alman Nasyonal Sosyalizmi büyük toprak sahipleri ve tekelci sermayenin ortaklığı ile başarı kazanmış ve iktidarı almıştı. Nazizm, İtalyan faşizminin aksine laik ve daha ırkçıdır. Yahudi düşmanlığı, altı milyon Alman Yahudi'sinin öldürülmesine yol açmıştır. Nazizm harpçi, antikomünist ve demokrasi düşmanı idi.

Faşizmin, komünizm gibi diktacı ve despot olduğu söylenebilir. Komünizmin toplumsal insanı yerine moral insanını ikame eder.

Sovyetlere göre faşizm, mali sermayenin en reaksiyonel, en şoven ve en emperyalist unsurlarının açık diktatörlüğüdür. Bugün komünistler her taşın altında faşist görürler. Onlara göre komünist olmayan, ya da komünistlerin önderliğindeki bir harekete karışmayan herkes; Sovyet veya Çin diplomasisine karşı olan her siyaset adamı, siyasi kuruluş faşisttir.

2.1.2.2. Irkçılık

Bir ırkın üstünlüğünü savunan, etnik farklılıkların siyasal, kültürel ve sosyolojik farklılıkları da tayin etmesi gerekliliğini savunan bir doktrindir. Irkçılığın hâkim olduğu bir devlette ekonomi, yönetim ve toplumsal hiyerarşi üstün ırk menfaatlerine göre şekillenir. Bir ırkın menfaatleri uğruna diğer ırklar sömürülebilir, köleleştirilebilir hatta öldürülebilir. Aslında ırkçılık her ideoloji ile sentezlenebilen bir olgudur. Buradaki tanımlama, sentezlendiği ideolojinin devlet aygıtını ele geçirmesi durumunda oluşturduğu siyasal zemindir. Irkçılık kendine genelde sağ akımlar içerisinde yer bulmasına rağmen zaman zaman sol akımlar içerisinde de ırkçı akımlara rastlamak mümkündür. Örneğin Birleşik Krallıktaki İskoç Milliyetçi Partisi kendini sol içerisinde tanımlamaktadır. Alman nasyonal sosyalizmi açısından da durum farklı değildir. İçerisinde sosyalist ve ırkçı öğeleri harmanlamış bir düşünce şekli olan Alman nasyonal sosyalizmi sol açısından, ırkçı baskınlığından dolayı sağ bir düşünce şekli olarak görülmüştür.

Kan bağı ve sevgi arasında orantısal bir ilişki olduğu doğal bir gerçektir. Bu bağı insanlara diğer insanları aşağı görme, sömürme hakkı verdiğine inanma ise ırkçılığın diğer ideolojilerden ayrılmasına neden olur. Milliyetçilik ve Ulusalcılık gibi akımlar bu sevgi bağının ekonomik ve sosyal gelişimde müspet yönde kullanılması gerekliliklerine inanırlarken, diğer ırklardan bir üstünlük iddiasında olmadıklarını ifade ederler.

2.1.2.3. Köktendincilik

Köktendinci tabiri ilk önceleri, İncil'in okunup kelime kelime sosyal hayata tatbik edilmesini savunan Evanjelik Protestanlar için kullanılmaktayken, daha sonraları dini kural kaidelerin devlete ve topluma hâkim olmasını savunan, başka inançlara

karşı toleranssız tüm gruplara kullanılmıştır. Köktendinciler din ve siyaset ayrımını kesin bir dille reddederler. Köktendincilik toplumu dizayn edecek, devleti yönetecek kural ve kaidelerin genel olarak değişmez olduğunu ve bu kuralların İlahi İrade tarafından konulduğunu benimser.

Köktendinciler için ekonomik ve sosyal hayatın dizaynında insan etkisi en aza, İlahi buyruğun sınırları içerisine, indirilmelidir. Bu yüzden demokrasiye karşıdır. Demokrasiyi Tanrı'nın iradesinin insan tarafından gasp edilmesi olarak görürler.

2.2. Sağ ve Sol İdeolojilerin Tarihi

2.2.1. Dünyada ve Türkiye'de Sağ ve Sol İdeolojilerin Ortaya Çıkışı

Sol ve Sağ ideolojiler farklı mekânlarda şekillenip aynı çatı altında doğmuş birbirine zıt iki kardeştir aslında. İlk olarak 1789 Fransız ihtilalinden sonra kurulan 1. Cumhuriyet meclisinde (Kurucu Meclis) ihtilali yapan burjuva sınıfı temsilcilerinin meclis kürsüsüne göre solda, ihtilal karşıtı ve kral taraftarı olarak bilinen aristokratlara ve kilise temsilcilerine ise kürsünün sağında oturmasıyla, siyasal bir terim olarak sol ve sağ kavramları kullanılmaya başlanmıştır. Bu oturuş şekline esinlenerek burjuva temsilcilerine solcu, aristokratlara ve kilise temsilcilerine sağcı denilmiştir. Bu dönemdeki sağ kavramı mevcudu muhafazayı savunan, yenilik karşıtlarını, sol kavramı ise dönüşümü ve yeniliği savunanları karşılamaktaydı. Kralcıların meclisteki sayılarının azalıp, komünist ve sosyalistlerin sayısı artınca, bu kez burjuva temsilcileri kürsünün sağında, sosyalist ve komünistler kürsünün solunda oturmaya başlamışlardır. Bu dönemde burjuva temsilcilerine sağcı, komünist ve sosyalistlere solcu denilmiştir. Bu kez sağ ve sol kavramlarına daha çok ekonomik plan, program referans olmuştur. Özel mülkiyet karşıtı komünist ve sosyalistlerin çoğunun kendini sol olarak lanse etmesi bu dönemde başlamış ve günümüze kadar sürmüştür. Bu noktada ana referansın, kralın yetkilerinin artması azalması üzerinden başlayan sağ ve sol tanımlamasının daha sonra ekonomik bakış açısına kaydığını görülür.

Osmanlı'da ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kuruluş yıllarında belirgin bir sol ve sağ ayrışmasından söz etmek mümkün değildir. Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasal

tasnif, batıdan farklı olarak Osmanlılık, Türkçülük, İslamcılık gibi ideolojik isimlerle olmuştur. Cumhuriyet tarihinde çok partili hayata geçişle beraber, ilk sağ olarak sınıflandırılan Demokrat Parti kurulmuş, İsmet İnönü'nün 1965'te Abdi İpekçi'ye verdiği meşhur "ortanın solundayız" sözüyle sağ ve sol tasnif, siyaset dünyasında belirgin hale gelmiştir. Türkiye'nin ilk sağcı ve solcu olarak nitelendirilen siyasi partilerine bakıldığında farklılaşmanın ekonomi ve din temelli olduğunu görülür. Demokrat parti liberal politikaları ve dini hürriyeti savunurken, Cumhuriyet Halk Partisi devlet tekelinde bir din ve devletin etkin olduğu karma ekonomik modeli savunur. İki siyasal görüşün de ekonomiye bakış açılarını devre dışı bırakılırsa katı devlet hiyerarşisini savunduklarını söyleyebilir.

2.2.2. Türkiye'de Sağ ve Sol İdeolojik Akımlar

2.2.2.1. Merkez sağ

Sağ genel olarak milliyetçiliği, serbest piyasa ekonomisini, özelleştirmeleri ve muhafazakârlığı temsil eder. Merkez sağ ise bütün bu kavramları abartıya kaçmadan dengeli bir biçimde savunur. Merkez sağ her hangi bir ideolojiyi koyu bir biçimde savunurken görmek mümkün değildir. İdeolojilerden ziyade toplumun tarihin akışı içerisindeki tutumlarına göre hareket ederler. Merkez sağ, toplumun değer yargılarına karşı hassastır. Ama bütünüyle bu değer yargıları üzerinden devleti biçimlendirme amacı da gütmeyiz. Bir nevi kitle psikolojisine göre pragmatist hareket eder.

Türkiye'de merkez sağ kavramı, laikliğe yakınlık ve yumuşak bir milliyetçilikle ölçülendirilmiştir. İlk merkez sağ parti olan Celal Bayar'ın Demokrat Partisi, toplumun inanç ve değerlerine hassasiyet gösterdiğini söyleyerek toplumun geniş kesimlerinin desteğini almıştır. Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Çavuşoğlu (2009: 266), merkez sağ ve kitleler üzerine etkisini şöyle yorumlar:

"Türkiye'de merkez sağın ortaya çıkışına baktığımızda, merkez sağın ortaya çıkışının, II. Dünya Savaşı sonrası dönemin şartlarıyla, ekonomi politikalarıyla, Türkiye'nin toplumsal yapısı ile ilişkili olduğu görülmektedir. Merkez sağ siyaset, toplumun geniş kesiminin inanç, değer yargılarının ve hayat biçimlerinin siyasi temsili olarak kabul görmektedir. Merkez sağ çizginin izlediği

yol, liberal ekonomik politikalarla toplumun inanç, değer, hayat biçimlerinin modernleşmeyle birleştirilmesidir.”

Türkiye’de küreselleşme ve liberalizm merkez sağ ile aşırı sağ arasında ayırt edicidir. Merkez sağ bu iki kavram üzerinden siyaset geliştirirken, aşırı sağ bu iki kavrama karşı çıkmakla beraber karma ekonomi taraftarı ve daha yerelcidir.

2.2.2.2. Ülkücülük

Toplumsal kanaatlerden yola çıkılarak ülkücülük sağ akımlar içinde ele alınsa da sağ kavramını batılı bulup reddeden ve sağcılığı suçlama olarak gören bir kısım ülkücü aydın da vardır. Örneğin, Galip Erdem “Suçlamalar-1 Faşizm ve Sağcılık” isimli kitabında, sağcılığı bir suçlama olarak ele almış ve kesin dille reddetmiştir. Kimi aydınları ise, sağcılığı kabul etmekle sağcılığa batılı tarifler dışında özgün anlamlar yüklemeye çalışmıştır.

İlk olarak Alparslan Türkeş’in dokuz ışık doktriniyle fikri bir çerçeve belirlenen ülkücülük daha sonraları Ahmet Arvasi ve Dündar Taşer gibi aydınlar tarafından geliştirilmiştir.

Ülkücülük, genel manada idealizmin karşılığı olarak kullanılsa da içinde milliyetçilik ve islamcılığı barındıran, kapitalizm ve komünizm karşıtı bir ideolojidir. İmam Gazali felsefesinden yola çıkarak diyalektiğe özgün bir yorum katan, Türk Milliyetçiliğini tüm ulusların refah ve mutluluğu için yaptığını öne süren bir akımdır.

Her sağ akım gibi ülkücüler de sınıf kavramını doğal karşılamakla beraber, emek veren ve yeteneği olan her ferdin kolayca bir üst sınıfa geçebilmesini savunurlar. Ahmet Arvasi, Türk-İslam ülkücülerinin ekonomik bazlı oluşan toplumsal sınıfları doğal gördüklerini fakat sınıf tahakkümüne karşı oldukları söylemektedir.

Marks’ın artı değer kavramına karşı birikmiş değer kavramını savunurlar. Bugün sahip olunan değerlerin geçmişten itibaren geldiğini geliştirerek ilerlediğini ileri sürerler. S. Ahmet Arvasi (2009: 117) Türk-İslam Ülküsü birikmiş değer kavramını şöyle tarif eder:

“Marksistler, 'tek değer emek' iddiasıyla ortaya atılır, bütün değerleri 'kol emeğine' bağlayarak proletere mal etmek isterler. Onlara kalırsa işverenler, işçinin ürettiği mal ve hizmetlerin bir kısmını işçiye ücret olarak ödedikten sonra, artan değerleri kendilerine saklarlar. Henüz 'şuurlanmamış' işçi, bu mekanizmadan habersiz olduğu için 'kendi emeğine yabancılaşmış' durumdadır. Bu durumdaki işçi, patronlarının kendi emeğini sömürerek zenginleştğini henüz farkında değildir. Marksistler 'atık değer' teorisini ortaya atarak güya işçiye 'şuurlandırmak' isterler. Oysa Marksistlerin unuttukları çok önemli bir nokta vardır. Bugün insanlar ister işçi ister işveren durumunda olsunlar, üretim güçlerini ve ürettikleri değerleri hem sayı hem kalite itibarıyla kendilerinden önce yaşayan ve şimdi hayatta olmayan milyonlarca insanın beden ve zihin emeğiyle ulaştıkları ilme, tekniğe, üretim amaçlarına, geliştirdikleri müesseselere, keşfettikleri enerji kaynaklarına, kısaca ürettikleri maddi ve manevi değerlere borçludurlar. Bütün insanlığın sahip olduğu maddi ve manevi zenginliklerin gerçek üreticileri, yaşayan nesillerden çok, tarihin bağrına gömülmüş olan nesillerdir. Hepimiz, onların mirası üzerinde tepinmekteyiz. Sahip olduğumuz değerler, bizden çok onların, emekleriyle üretilmiştir. (...) işçi, işveren teknokrat ve bürokratlar, birbirlerinin emeklerinden çok birikmiş değerleri ve zenginlikleri paylaşmaya çalışıyorlar. Yoksa meseleyi 'sınıf çatışmaları' açısından ele alarak bütün üretilmiş değerleri bir sınıfa mal ederek diğer insanları toptan tufeyli durumuna sokmak bize hem haklı hem de makul gelmemektedir.”

2.2.2.3. Millî görüş

1960'lı yıllarda Necmettin Erbakan tarafından ideolojik temelleri atılmış sağ siyasal akımdır. Millî Görüş ideolojisini savunanlar, ilk olarak 1970 senesinde Milli Nizam Partisi adı altında teşkilatlanmışlardır. Ekonomik ve sosyolojik programları üç temel doktrine dayanır: Adil düzen, Reel Ekonomide Kooperatif Sistemi ve Hak anlayışı. Adil düzen, faizin yasaklandığı ve serbest piyasa ekonomisinin hâkim olduğu ekonomik düzendir. İslam ekonomi sisteminin günümüze yorumlanmış bir şeklidir. Adil Düzen, küreselleşmeye karşı her alanda kendi kendine yetebilen bir ülkeyi hedefleyen, diğer İslam ülkeleriyle dayanışmayı esas alması bakımından kapalı ekonomik sistem olarak nitelendirilebilecek özgün bir sistemdir. Erbakan (1991: 17) Adil Düzen anlayışının, komünizmin ve kapitalizmin karşısında olduğunu söyler:

“Kapitalizmin ve komünizmin faydalı yanları mevcuttur. Fakat mahsurlu ve zararlı yanlarına ise yer verilmemiştir. Temel esasları aşağıda açıklandığı zaman daha açık bir şekilde görüleceği gibi Adil Ekonomik Düzen tam ve mütekâmil bir düzendir. Kapitalist düzen hakka dayanan; teşvik edici ve tanzim edici bir faktör olan 'Kârla' birlikte haksız bir sömürü ve zulüm aracı olan 'Faiz'e de yer vermiştir ve yine kapitalist düzende faydalı olan ekonomiyi tanzim eden ve yönlendiren 'Serbest Piyasa Rekabeti' ne yer verildiği gibi tatbikatta tröstlerin ve tekellerin oluşmasına mâni olamamaktadır. Buna mukabil

komünist rejim prensip olarak faize karşı olmakla beraber bunun yanında 'Mülkiyet Hakkı'na ve 'Kâr'a da karşı çıkmak suretiyle insan tabiatına aykırı düşmekte ve Serbest piyasa rekabetine yer vermeyip ekonomiyi (Merkezi planlama) ve 'Masa başında fiyat tespiti' suretiyle yönlendirmeye çalışmakta hâlbuki gerçekte bu yolla ekonomiyi tahrip etmektedir. Yine, aşağıda temel esasları açıklandığı zaman daha açık olarak görüleceği gibi, 'Adil Düzen' ekonominin hakka dayanan yönlendirici ve teşvik edici bir un-sur olan kâr'a müsaade ettiği halde bir haksızlık ve sömürü vasıtası olan 'Faiz'e yer vermemekte, ayrıca serbest piyasa rekabetini ve mülkiyet hakkını esas alarak bunların faydalarına yer vermekte buna mukabil tekelleşmeye ve 'ihtikâr'a imkân vermemek suretiyle bunların zararlarından ekonomiyi ve insanları korumaktadır. Böylece Adil Ekonomik Düzen 'Hakkı üstün tutan zihniyet'e dayalı tam mütekâmil ve ideal bir düzendir."

Reel ekonomi kooperatifçilikle çok ortaklı tesisler kurulması ve devletin bu kooperatiflere faizsiz kredi vermesi temeline dayanır. Bu işveren ortaklaşması sistemidir. Hak anlayışı denilen doktrin için yaşama, mülkiyet, neslin muhafazası, diğer insan haklarını barındırır. Millî görüş tarihinde resmi bir söylem halini almasa da İslami esaslara dayalı bir devlet gerekliliği hareketin aydınlarının ve mensupları tarafından çeşitli platformlarda, gazete ve kitaplarda dile getirilmiştir.

Millî Görüş hareketinin kurmuş olduğu partilerden Milli Nizam Partisi, Refah Partisi, Fazilet partisi laikliğe aykırı davranmaktan dolayı kapatılmıştır. Kurdukları Milli Selamet Partisi ise 12 Eylül askeri darbesinden sonra diğer partilerle birlikte kapatılmıştır. Millî Görüş'ün ekonomi planı son dönemlerde Prof. Dr. Mete Gündoğan, Gültekin Çetiner gibi aydınlar tarafından geliştirilmiştir.

Altına dayalı para basımının kaldırılıp, üretime dayalı para stokuna dayalı bir ekonomik planla kapitalizme karşı alternatif, özgün bir model oluşturulmaya çalışılmıştır.

2.2.2.4. Büyük doğu

İdeolojik temelleri şair ve yazar Necip Fazıl Kısakürek tarafından atılan Büyük Doğu fikriyatı Türkiye'deki siyasal İslamcı akımlardandır. Büyük Doğu ideolojisini anlatan en kapsamlı eser, Necip Fazıl'ın "İdeolojya Örgüsü" isimli kitabıdır. Necip Fazıl (2012: 11) Büyük Doğu ideolojisini, İdeolojya Örgüsü kitabında şöyle tarif eder:

“Doğudan fıskırmış, Doğunun gerçek ruhuna ermiş, onu örnekletirmiş, nefsinde halkalamış, Batıya doğru yürütmüş handiyse Batıyı devirecek hale gelmiş; sonra kabuk üstü donup kalmış, yeni zaman yemişlerine can verecek kök feyzini emmekten uzak yaşamış, doğurucu ve yaşatıcı aşk ve çile dairesinden kayıp çıkmış, hikmetini kaçırdığı şekillere incisiz istiridye kabukları gibi tutunmaya çalışmış ve sonra doğan ve gelişen Batının karşı saldırıları önünde topyekûn Doğuyla beraber gerilemiş, geriledikçe gerilemiş, bir uçurumdan öbür uçuruma sürüklenmiş, fakat sükûtun dibini boylamış, gizli bir bünye sırtı yüzünden hastalığa dayanmış, apışmış ve donmuş, devir devir sahte ve gülünç kurtuluş hareketlerine şahit olmuş, nihayet büsbütün tasfiye vaziyetine düşmüş, bir şahlanışta kendisini yalnız mekân çerçevesinde kurtarabilmiş, derken işin satıh ve maddede en dizginsiz Garp taklitçiliğine ve öz kök alakasızlığına döküldüğünü görmüş, zaman çerçevesindeyse bir türlü kurtarıcısını bulamamış bir millet olmak şuuruna sınıksız bağlıdır.”

Kısaca Büyük Doğu, Batılı paradigmaları reddeden, batı paradigmasının karşısında, Doğu'nun kendi öz değerlerinden tekrar yükselmesi gerektiğini savunan bir fikir akımıdır. Büyük Doğu fikri, ön gördüğü yükselişin motor gücünü İslam'ın oluşturacağını söyler.

Büyük Doğu Fikriyatı kendisini inkılapçı olarak tanımlar ve inkılabın gayesinin, inkılabın önemini tayin edeceğini söyler: “Âlemde, zatiyle, kendi kendisine, kendi kendisinden ibaret kaldıkça hiçbir değer belirtmeyen iş ve mefhumların başında inkılâp gelir. Fakat bağlandığını gayenin vasıta ve usulü olarak, inkılap, her kıymetin üstünde” (Kısakürek, 2012: 23).

Komünizm ve kapitalizm karşıtı olan büyük doğu, ekonomik kalkınmanın anahtarını makineyi yapan makineyi imal etmekte görürler. İslam ülkelerinin tek bir çatı altında birleşmesini ve sanat, kültür, ekonominin İslami esaslarla şekillenmesi gerektiğine inanırlar. Büyük Doğu fikir akımının Millî Görüş ve Ülkücülüğe göre daha keskin İslami söylemler barındırdığını söylenebilir.

Büyük Doğu ideolojisinin Necip Fazıl'ın sağlığında herhangi bir kurumsal yapısı meydana gelmemiştir. Genelde Millî Görüş mensupları ve Türk-İslam ülkücüleri üzerine birtakım etkilerinden söz edilebilir. Büyük Doğu ideolojisini savunan kurumsal yapıların ortaya çıkışı, 1990'larda görülür. Buna rağmen Necip Fazıl, çok partili yapıya geçildiğinden günümüze kadar Türkiye sağ açısından önemli bir düşünür olarak görülmektedir.

2.2.2.5. Merkez sol

Merkez sol sosyal demokrasi anlayışı ile demokratik toplumcu bir oluşturma fikrinde olan, varlıklı ve yoksul kesim arasındaki ekonomik farkın sosyal adaletle en aza indirmeyi amaçlayan sol akımdır. Sosyal demokrasi açısından en iyi yönetim biçimi hukuk üstünlüğünde uygulanan temsili demokrasidir. Komünizm'in sınıf çatışmalarına karşı çıkarak, tüm sınıfların temsili demokrasi içerisinde yer alarak toplumsal dönüşümün gerçekleşeceğine inanırlar. Serbest piyasa ekonomisine karşı çıkmamakla beraber piyasaya ve topluma sosyal adalet, toplumsal barış ve gelişim için devletin müdahale edebileceğini savunurlar.

Merkez Sol, emekçi kesimin sendikal faaliyetlerini destekler. İşçi ve işveren arasında toplu görüşmeleri destekler. Merkez Sol devrimci bir kimlik üstlenmez. Kapitalizmi kabul etmekle beraber, kapitalizmin neden olduğu eşitliklessness ve adaletsizliklerin demokratik sistemle asgari düzeye indirmeye çalışır.

Türkiye'de merkez solu temsil eden CHP, aynı zamanda Türkiye'nin kurucu partisidir. Kuruluş döneminde CHP'nin, siyasal bilimcilerin geneli açısından, sağ veya sol olarak sınıflandırma yapılması doğru değildir. Yalnız CHP'nin kendisini sol olarak isimlendirmesi, 1960 ihtilalinden sonra İsmet İnönü'nün "biz ortanın soluyuz" ifadesiyle başlamıştır. Türkiye'de merkez sol, çağdaşlaşmayı, sekülerleşmeyi temsil etmektedir. Çağdaşlaşma batı değerlerini referans alarak, yüksek medeniyetler seviyesine erişme isteğidir. Türkiye'de merkez sağla merkez solun en temel ayrışması burada yaşanır. Sağ ideolojiye göre batı referansı kültürel dezenformasyonu getirecektir. Merkez sol ise sağın bu algısının hatalı olduğunu, sağın batılılaşmayı taklitçilik zannettiğini, batılılaşarak da ülkenin benliğini kaybetmeyeceğini iddia eder. CHP parti programında çağdaşlaşmayı bir hedef olarak ortaya koyar:

"Ülkemizin her alanda yenileşmesi ve çağdaşlaşması yolunda atılacak adımlarda Atatürk ilkeleri ve devrimleri daima partimize ışık tutacaktır. 21. yüzyılda çağdaş bir Türkiye hedefine ulaşmak için CHP Atatürk'ün ilke ve devrimlerine bağlı sosyal demokrasinin temel değerlerini benimseyen bir anlayışla her alanda bir yenilenme ve değişim süreci başlatmaya kararlıdır. Amacımız ülkemizin ve toplumumuzun güvenlik içinde refaha, huzura ve her alanda çağdaşlaşmaya ulaşmasıdır" (<https://chp.azureedge.net/>).

Avrupa Birliği gibi oluşumları aşırı sol akımlar, emperyalist kuruluşlar olarak nitelendirirken Türkiye'deki merkez sol, ağdaşlaşma hedefi için bir gereklilik olarak görür:" CHP başından beri Türkiye'nin AB yeliğini desteklemektedir. Türkiye'nin AB'ye tam üyelik hedefi, Mustafa Kemal Atatürk'ün ağdaşlaşma devriminin, modernleşme vizyonunun doğal uzantısı olan bir toplumsal değişim projesidir" (<https://chp.azureedge.net/>).

Sekülerleşme üzerinde aşırı sol ve merkez sol ortak görüştedirler. Yalnızca aşırı solun sekülerleşme üzerine keskin dönüşüm çizgisi merkez solda görülmez. Merkez Sol, Türkiye'de dini toplulukların etkisinin kırılması gerekliliğine inanır. Cumhuriyetin kuruluşunda çıkarılan tekke ve zaviyeler kanununu bu yolda atılmış somut bir adım olarak grrlere.

2.2.2.6. Komünizm

Türkiye'de ilk kapsamlı komünist hareket olarak Mustafa Suphi ve Ethem Nejat'ın Bak'de kurdukları Türkiye Komünist Fırkasını (TKF) görülür. TKF, Türkiye'de daha sonra kurulan sosyalist, komünist ve anarşist akımların aksine pan-trkist bir anlayışı da benimsiyordu. Mustafa Suphi ve arkadaşları emperyalizme ve kapitalizme karşı Türk kavimlerinin birleşmesi fikrine sahiplerdi. Bu düşünce Marksizm'e, emperyalizme karşı ulus temelli bir mücadele yorumu getirmiştir.

1952 yılında dağılışa uğrayan Türkiye Komünist Partisinin yeleri, 1954'te Hikmet Kıvılcımlı nderliğinde Vatan Partisini kurmuşlardır. Kıvılcımlı'nın partisi dünya Marksistlerinin aleyhine din ile uzlaşı halindeydiler. Parti, İstanbul Eyüp Sultan'da yapılan bir miting konuşmasında "dini siyasete alet ettiği" gerekçesiyle kapatılmıştır.

1960 anayasasının getirdiği özgürlükçü anlayıştan istifadeyle, 1961'de Türkiye İşçi Partisi (TİP) kurulmuştur. Bu parti belli bir dönem Türkiye'de aşırı solun şemsiye partisi görevini yrtmştır. Daha sonraları bu parti içindeki çeşitli gruplaşmalar, Türkiye sosyalist ve komünistleri içinde değişik fraksiyonlar ve örgütler doğurmasına neden olmuştur.

Temelde “Sosyalist devrimciler” ve “Milli Demokratik Devrimciler” olarak iki farklı fraksiyon olan Türkiye devrimci sol hareketleri, sonraları defalarca bölünerek birçok fraksiyon ortaya çıkarmışlardır. Bu fraksiyonların bir kısmı legal çizgide Türkiye siyasetinde yer alırken, bir kısmı faaliyetlerini illegal zeminde yürütmüştür. Türkiye’deki aşırı solun tarihi, bu fraksiyonların birbiriyle olan kavgalarına çok defa tanık olmuştur.

Türkiye’deki solcular arasındaki farklılaşmaların, genel olarak devrimi yapacak kitlenin kim olacağı üzerinde yoğunlaştığı söylenebilir. Milli Demokratik Devrimciler devrimi askerin yapması gerektiğini savunurlarken, Mahir Çayan ve çevresi şehir gerillası modelini benimseyerek halkın silahlandırılarak devrimin gerçekleşebileceğini iddia ederler. Köylülerle mi yoksa işçi sınıfıyla mı devrimin gerçekleşeceği de Maoist ve Leninist farklılaşmalara neden olmuştur.

Devrimin asker eliyle gerçekleşeceği tezini savunan Milli Demokratik Devrimciler (MDD), Emekli Korgeneral Cemal Madanoğlu başkanlığında gizli bir cunta oluşturmuşlardır. Fakat bu cuntanın önceden varlığının öğrenilmesiyle, 12 Mart 1971’de askeri bir muhtıra verilmiş, hükümet istifa ettirilmiştir. Genel Kurmay, anarşi ve kardeş kavgasının devam etmesi ve isteklerinin yapılmaması halinde yönetimi devralacağını Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay’a bildirmiştir. 16 Mart 1971 tarihinde ise gizli cuntada adı geçen generaller emekliye sevk edilmiştir. 12 Mart muhtırasıyla sadece MDD’ciler değil; sol kesimin hepsi ağır bir darbe almışlardır. Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan sol kesimin gençlik önderleri idam edilmişlerdir.

Aşırı sol 12 Eylül darbesiyle beraber büyük bir yıkıma uğramıştır. 12 Eylül 1980’den sonra küresel ekonomiye entegre sürecinin oluşturduğu toplum profili, aşırı solun fikirlerine oldukça yabancıydı ve bu fikirleri marjinal olarak görüyordu. Siyasi yasakların kalkmasıyla beraber kurulan sosyalist ve komünist partiler halktan bekledikleri desteği alamamışlardır. Bunlardan yalnızca azınlık milliyetçiliği üzerine kendisi konumlandırılmış olan Kürtçü sosyalist çizgi toplum üzerinde bir etkinlik oluşturabilmiştir. Yalnız etki oluşturulan bu toplumun da aşırı sol ideolojileri benimsemekten ziyade, etnik kimliklerini ön plana çıkması gayretinde oldukları söylenebilir.

Türkiye’de aşırı sol legal ve illegal olmak üzere iki gruptur:

1. Türkiye’de legal örgütlenmeler: Halkın Kurtuluşu Partisi, Özgürlük ve Dayanışma Partisi, Emek Partisi, Türkiye Komünist Partisi vb.
2. İllegal yöntemleri benimsemiş sol örgütler: Dhkp-c, Tikko, Mlkp, Pkk vb. örgütler.

2.3. Sağ ve Sol İdeolojilerin Karşılaştırmalı İncelemesi

Yapısı gereği sosyal bir varlık olan insan toplum içinde yaşamanın koşulu olarak üretir. Yedinci sanat olarak anılan sinema da insanların toplumu anlama ve anlatma yollarından biri olarak değerlendirdikleri bir üretim şeklidir. Bu üretim şekli, ülkenin içinde bulunduğu ekonomik, toplumsal, politik ve kültürel yapısından etkilenir. Üretimi gerçekleştiren sanatçı ülkenin içinde bulunduğu durumdan etkilenerek, kendi ideolojisi çerçevesinde ürünler ortaya koyarak toplumsal değişim ve gelişmelere karşı yorumunu bu yolla ortaya koyar. Toplumun siyasete siyasetin de topluma içkin olduğu gibi var olan çeşitli ideolojik görüşler de topluma göre şekillenebilir. Sinema da üretildiği toplumun politik oluşumlarından etkilenir ve topluma yön veren ideolojik faktörlerden beslenir. Çalışmada ele alınan 12 Eylül filmlerindeki karakterler de dönemin mevcut ideolojik oluşumları içinde konumlandırılarak dönemin gerçekliğini yansıtmaya çalışmaktadırlar. Gerçeği yansıtırken; toplum, yaşanan gerçek olaylar, devlet, birey, din, ideoloji, siyaset gibi temel kavramlardan beslenirler. Bu temel kavramlar çalışma kapsamında seçilen 12 Eylül filmlerinin incelemesinde de temel kategoriler olarak yer almaktadır. Filmler bu çerçevede ele alınırken, sinemada politik oluşum ve hayatın içindeki ideolojik faktörler ayrıntılı şekilde tanımlanmalı ve 1980 döneminde çatışma içinde olan sağ ve sol görüşün toplumsal düzen anlayışlarına da bakılmalıdır. Çalışmanın kapsamını oluşturan politik filmlerde politik temsiller üzerinden dönemi ve günümüze uzanan sonuçlarını anlayabilmek, yönetmenin vermek istediği mesajı doğru okuyabilmek için konu ile ilgili kavramlar ayrıntılı şekilde tanımlanmalıdır. Filmlerde karakterler üzerinden verilen ideolojik kodlamaları doğru yorumlayabilmek için bu ideolojilere ait tanımlamalara; ideolojiler arasındaki farkı anlayabilmek ve birbirleriyle olan çatışmalarının temeline inebilmek için; tarihlerine, edebiyat, felsefe, sanat, din, devlet kavramlarına bakış açılarını anlamak gereklidir.

Bu sebeple çalışmanın bu bölümünde tüm bu kavramlar detaylı olarak ele alınarak yer yer karşılaştırmalı olarak incelemeleri gerçekleştirilecektir.

2.3.1. Edebiyatta, Felsefede ve Sanatta Sağ ve Sol İdeoloji

Türkiye'deki dilde sadeleşme hareketlerine, Solun ve Sağ ideolojilerin yaklaşımları farklı olmuştur. Bu farklılıklar, Türkiye sağında ve solunda birbirinden farklı, kendilerine özgün, elitist bir edebi dil oluşmasına neden olmuştur. Türkiye'de sol, dilde özleştirmeciliği savunarak, kendini ifade ederken yabancı dilden, birçoğu Farsça ve Arapça, girmiş eski kelimelerin yerine yenilerini koymuştur. Sağ ise dilde yer etmiş yabancı dillerden girmiş olan eski kelimeleri, artık Türkçeleşmiş olarak kabul etmiş ve kullanmaya devam etmiştir. Bu iki akımın değişik tercihleri yazdıkları metinlere ve yaptıkları konuşmalara yansımış ve Türkiye'de adeta iki farklı edebiyat ortaya çıkmıştır. Bu bir nevi, sol ve sağ ideolojilerin birbirini anlamamak için aralarına kalın duvarlar örmesi şeklinde yorumlanabilir. Dile siyasal bir hüviyet yüklenmesi, kullandığı kelimelere göre insanların siyasal tercihlerinin saptanmaya çalışılması sonucunu doğurmuştur. Prof. Dr. Faruk Timurtaş'ın (1963: 85), "Dil Davası ve Ziya Gökalp" isimli kitabına göre dil sadeleştirme işinde öteden beri üç görüş ortaya atılmıştır:

- "1. Dilin sadeleşmesini kendisinin tabii seyri ve gelişmesine bırakmak. Herhangi bir müdahalede bulunmamak.
2. Halkın diline yerleşmiş yabancı asıllı kelimeleri Türkçeleşmiş sayarak bunlara dokunmadan sadeleşmeyi ilmi metotları ile ve dilin kendi bünyesine uygun müdahalelerle çabuklaştırmak, yeni kelime ve terimleri gramer kurallarına aykırı olmaksızın yaşayan dilden meydana getirmek.
3. Dildeki yabancı asıllı bütün kelime ve terimleri artık Türkçeleşmiş, halkın malı olmuş bulunanlar da dâhil atmak, bunların yerine nasıl olursa olsun, dilin gramerine uysun veya uymasın, hak anlasın veya anlamasın yenilerini koymak (tasfiyecilik-aşırı özleştirmecilik)."

Bunların içerisinde en doğru ve akla, gerçeğe en uygun olanı şüphesiz ikincisidir" diyerek Türkiye sağıının dile bakış açısını yansıtmıştır.

Necip Fazıl, tasfiyecilik ve aşırı özleştirmeciliği cümlelerin kurbağacısı olarak tanımlamıştır. Yine Seyyid Ahmet Arvasi (2009: 281), “Dil bir milletin geçmişteki, haldeki ve gelecekteki nesillerini birbirine bağlayan, onları bir millet haline getiren çok güçlü bir ‘içtimai bağ’dır. Hele, Türk milliyetçiliği, açısından Türkçe, milli varlığımızın temelidir” diyerek geçmiş metinlerdeki kelimelerin atılmasının geçmiş-gelecek bağına yok edeceğini iddia etmiştir.

Dilde özleştirmecilik sağ açısından kökenlere yabancılaştırma, geçmişle aradaki bağları koparma, kültürel asimilasyon olarak algılanır ve şiddetle karşı çıkılır.

Sol ideolojilerde anlayış dili, yeni bir kimlik inşası için devrimin vazgeçilmez unsuru olarak görür. Bu yeni kimlik yeni öğeler içermelidir. Bu yeni öğelerin izahı da yeni bir dille mümkündür. Üretimi sosyolojik ilişkilerin temeline koyan sol, edebiyat ve sanatın da buna bağlı olarak değişimini öngörür. Sol’a göre, üretim ilişkileri üzerinde yapılacak bir devrimin edebiyatta ve sanatta devrimi tetiklememesi mümkün değildir. Bu konuda Işıl Çakan (2006: 53) Tek-Parti Döneminde “Devrim Eğitimi Tartışmaları Bağlamında Halk Kitaplarının Modernizasyonu ve Yeniden Üretimi” isimli makalesinde şöyle der:

“Yirminci yüzyılın başlarında kalkış noktasını emperyalizme karşı mücadelesiyle bulan Türk Devrimi ise kendisi gibi benzer yapısal öğeleri bünyesinde taşıyan Üçüncü Dünyanın ezilen ülkeleri için örnek oluşturacaktı. Hangi dönemin ve hangi ideolojinin ürünü olursa olsun, her devrim sürecinde üretilen yeni düzene koşut olarak kültür öğelerinin de eski düzenden kalıt kimliklerinin ötesinde bir duruş sergilemesinin zorunluluğu, devrim ideologları ve öncülerinin üzerine tezler geliştirdiği bir konu olmuş ve devrimin sanat ve edebiyatı üzerine görüşler dile getirilmişti. Örneğin Marks ve Engels gerçekçiliğin ustası olarak saydıkları Balzac’a olan hayranlıklarını dile getirdikleri metinlerinde; içinde bulunduğu sınıfla en derinden duygudaş olan Balzac’ın Fransız soyluluğunun çürümesi üzerine acı bir ironi ile ürettiği ağıtları toplumsal gerçekliğin kültür alanına yansıması olarak yorumlamakta, insanın doğaya egemen olmasının sonucu mitolojinin yok oluşunu, tarihsel gelişim sürecinde üretimin ve buna dayalı toplumsal sistemlerin sanat ve edebiyat alanını belirleyişini betimlenmekteydiler.”

Sol ideoloji, dilde halkla bütünleşmeyi amaç edinir ve bir yandan halkın anlayacağı dilde eserler ortaya koyulması gerektiğini söylerken, bir yandan da halkın diline yerleşmiş olan yabancı kelimelerin yerine yeni kelimelerin türetilmesi gerektiğini söyler:

“Ancak, on dokuzuncu yüzyıl ideologlarının sanat ve edebiyat üzerine geliştirdikleri tezler edebiyat ve sanatın devrim sürecinde dönüşümü üzerine odaklanmışsa da devrimci sanat ve edebiyatın ‘nasıl’ ve ‘kimlere’ sunulması gerektiği sorunu bu yüzyılın sorgu alanını oluşturmamıştı. Sanat ve edebiyatın devrim sürecinde ‘nasıl’ kullanılması gerektiği konusundaki projeler, devrimlerin başarısı açısından kitle ruhunun örgütlenmesi zorunluluğu özellikle de yirminci yüzyıl devrimlerinin üzerine eğildikleri önemli bir tema olacak, kitle kültür araçlarından azami olarak yararlanmayı hedefleyen tezler ve buna dönük uygulamalar tarihin kayıtları arasında yer alacaktı. Örneğin Lenin, Ekim Devrimi'nden sonra kültür devriminin işleyişine yönelik planında ‘Sanat kitlelere yaklaştırılmalıdır, kitleler de sanata’ anlayışını dile getirirken, yaygın halk eğitiminin yeni ve büyük komünist sanatın yatağı olması gerekliliğini ve sanatın devrimin içeriğine yakışan bir biçim yaratacağını ifade etmekteydi” (Çakan, 2006: 54).

Sol ve Sağ ideolojinin dildeki farklı yaklaşımlarının sinema ürünlerinde de metinsel farklılıklara yol açması beklenir. Bu metinsel farklılıklar aynı zamanda seyirciyle iletişimde de farklı biçimleri doğurur. Sağ sinema seyirciye geleneksel, muhafazakâr bir iletişim biçimi sunarken; sol sinema seyirci açısından yenilikçi, dönüştürülmüş bir dil sunar.

Maddecî bir felsefe anlayışına sahip sol ideoloji, nesnel gerçeklikten yola çıkarak sinema ürünlerini ortaya koyarken; ideacı bir sağ anlayış metafizik argümanlarla sinema ürünlerini sunar. Felsefî farklılıklar aynı zamanda sinemada ele alınan olayların vurgularında da değişiklikler oluşturur. Sağ ideoloji daha çok vatan, millet, bayrak, din gibi metafizik coşkunlukların ortaya koyduğu argümanlarla sinema ürünlerini beslerken; sol ideoloji maddî sömürü, işçi sınıfının hakları gibi somut gerçeklikler üzerine yoğunlaşır.

Sağ felsefede, var olanın sadece fikir olduğunu, düşünce dışında nesnel bir gerçekliğin olmadığını ya da esas varlığın fikir (idea) olmakla beraber maddenin var olduğunu kabul eden iki ayrı idealizm modeli vardır.

Birinci grup idealistlere göre var olan şeyler duyumlardan ve zihinlerde oluşan idelerden ibarettir. Bu düşünce Berkeley ve David Hume tarafından öne sürülmüş ve savunulmuştur. Berkeley'in meşhur “var olmak algılanmış olmaktır” sözüyle özetlediği felsefesinde, sadece algılanan şeylerin var olduğunu algılanmayan şeylerin ise gerçekte yok olduğunu iddia etmiştir. Ülker Öktem (2003: 143), Berkeley'in bu düşüncesini şöyle açıklar:

“Berkeley'e göre, doğuştan kör olan birisi, gözleri açıldığında, gördüğü şeylerin zihninin dışında var olduklarını ya da kendisinden belli bir uzaklıkta bulunduklarını idrak etmez. Dahası, ona göre, hiçbir cisim, algılanmadığı sürece var olamaz. Bu sonucu bugün çoğunluk böylece kabul etmiştir. Yine ona göre daha önce sözünü etmiş olduğu gibi nitelikler kendilerini algılayan bir zihinde var olan duyumlardan ya da idelerden başka şeyler değildir. Bu, sadece şimdi tanışık olduğumuz ideler için değil, bütün olanaklı ideler için de doğrudur. Şeylerle ideler arasında bir ayrım yoktur. Şeyler, zihin olmaksızın ya da algılanmaksızın kalıcı olamazlar. Maddenin (düşünmeyen şeyin) doğasını apaçık bilmek bir yana, böyle bir şeyin var olduğunu bilmek bile olanaksızdır. Berkeley'e göre düşünmeyen bir şeyin varoluşu ancak algılanmakla mümkün olduğu için herhangi bir duyulur nesnenin, hem görme ya da dokunma yoluyla dolaysızca, doğrudan doğruya algılanması hem de doğada hiç var olmaması açıkça bir çelişkidir. Başka deyişle, ona göre, sadece algılanan şeyler vardır, algılanmayan şeyler ise yoktur. Duyulara verilen ideler gerçektir; gerçekten vardır. Bir duyumun ya da idenin varlığı sadece algılanmak olduğu için bir ide ancak bir ideye benzeyebileceği için Berkeley, idelerin kendilerini algılayan zihinler olmaksızın var olan ilk örneklerin benzerleri olabileceklerini yadsır. Ona göre, duyulur nesneler, başka bir zihinde var oldukları zaman, bunların farklı bir anlamda da olsa 'zihin olmaksızın' var olduklarını söyleyebiliriz.”

İkinci grup idealistlere göreyse hem nesneler hem de düşünce vardır. Ancak esas olan şey, düşüncenin kendisidir. Madde düşünceden türemiştir. Bu düşünceye Platon ve Aristo, bu felsefenin temsilcileri olarak görülebilirler. Yrd. Doç. Dr. Muttalip Özcan (2009: 113) bir makalesinde Aristo'nun varlık problemine getirdiği çözümü şöyle özetler:

“Aristoteles'in 'varlık' görüşü genellikle töz görüşüyle bağlantısında ele alınır. Oysa 'varlık' ve 'töz' birbiriyle bağlantılı kavramlar olsalar da tam olarak örtüşmezler. Aristoteles'e göre, varlık problemi, öncelikle geleneksel anlamda varlıkla ve asıl anlamda varlıkla, ikinci olarak ise kavram olarak 'varlık' ve doğru(luk) anlamında varlıkla ilişkili bir problemdir. Fakat Aristoteles'in İlk Felsefenin (ontolojinin, Prote Philosophianın) asıl konusu olarak belirlediği şey bunlardan yalnızca asıl anlamda var olanlardır. Dolayısıyla, 'varlık' ve 'töz' kavramının örtüştüğü alan sadece asıl anlamda var olanların alanıdır. Asıl anlamda var olanlar alanında var olan töz olandır ya da töz olan var olandır. Öncelikle bu ayrımın yapılması gerekir. İkinci olarak, Aristoteles, asıl anlamda var olanı duysal ve düşünsel olarak iki türe ayırırken, aslında 'asıl anlamda varlık' ifadesini de iki ayrı anlamda kullanır. Asıl var olan:

- a) Var olmak için başka bir şeye gereksinim duymayan tek tek var olanlardır.
- b) Asıl var olan; bir şeyin özü veya netliğidir, onu o şey yapan şeydir.”

Ahmet Arvasi gerçekliğin kaynağı konusunda, doğulu bir bakış açısı getirir ve özgün bir yaklaşım sergiler. O'na göre insan nesneleri algılamak konusunda beş duyuyla kısıtlıdır. Ruh ise sınırsızdır ve gerçeği algılar. Çünkü Yaratıcı insana kendi

ruhundan ruh üflemiştir. Beş duyu organını aşmış insan ruhunu keşfeder ve gerçekliği algılamaya başlar.

Sağ'ın idealizmi benimsemiş olmasının altında, din ile olan ilişkisi yatar. Sağ tarihi boyunca, dini kimliklerle ve din otoriteleriyle zıtlaşmamayı kendine amaç edinmiştir. Dini toplumsal bir gerçeklik veya zorunluluk olarak ele almaktadır. Bu yüzden idealizm felsefesi Sağın istediği sosyolojik argümanları sunmaktadır.

Sol felsefe, sağın tam zıttı bir anlayışla formüle edilmiştir. Sola göre düşünce maddenin bir formudur ve maddeden doğar. Gerçekte var olanın madde olduğu iddiasındadır. Akıl ve fikir maddenin birer ürünüdürler. Maddeci ilk düşünürler; Thales, Demokritos ve Herakleitos'tur. Onlara göre hiçlikten bir şeylerin doğması mümkün değildir. Işıl Bayar (2007: 46) bu filozofların maddeci anlayışlarını şöyle ifade etmiştir:

“Doğa filozofları, maddi neden dışında bir neden düşünmedikleri, özellikle de maddeye hareket verecek, onu harekete geçirecek bir dış güç tasarlamadıkları, maddenin kendisi de hareketsiz bir kütle olduğu için, arkhe olarak, kendi kendisini harekete geçirecek, kendi hareketini yine kendisinin açıklayacağı ilk maddeyi aramışlardır.”

Maddeci düşünce, 19. Yüzyılda, Karl Marks tarafından ele alınmış derinlikli bir siyasal argümana dönüştürülmüştür. Marks oluşturduğu yeni felsefesine, diyalektik materyalizm adını verir. Diyalektik materyalizmde, esas unsurun madde olduğunu Marks (2003:26) “Benim için fikir, maddi dünyanın insan aklında yansımından ve düşünce biçimlerine dönüşmesinden başka bir şey değildir” diyerek açıklar.

Metafizik olan ve sanatçı merkezli sağ anlayışta sinema, düşsel öğelerden beslenir. Somut gerçekliklerden ziyade; bu gerçeklikleri aşkın bir anlayış sinema ürünlerinde kendini gösterir. İnsanı toplumsal konumundan ve gerçekliğinden uzaklaştıran bu anlayış ona hayal dünyası sunar. Toplumsal gerçekliğin yansıtılması gerektiğini söyleyen solda ise insanın kendi konumunu ona hissettirilmesi, insanda bir uyanış hamlesi gerçekleştirilmesi sinemanın temel görevidir.

Sağın sanat eserlerinde daha çok metafizik ve metaforlar üzerine kurulu, sanatçı merkezli bir sanat anlayışı hâkimdir. Sanatı maddenin boyunduruğundan bir

kurtuluş olarak ele alırlar. Maddenin dünyasındaki analitik kuralların sürekli bir biçimde tekrarını, sanatı verimsizleştireceğini, bu kuralların özgün eserler verilmesini engelleyeceğini, insanın belirli bir süre sonra kendini tekrar edeceğini düşünürler. Doç. Dr. Hüseyin Suphi Erdem (2011: 59), Arvasi'nin bir sanat eserinin ortaya çıkışıyla alakalı görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Katı bir determinizme dayanan ayniyet prensibi, aklın bütün kanunlarının ifade edildiği prensiptir. Aklın kanunları maddenin kanunlarıdır. İnsan müdrikesi, bu prensibi, eşyadan ilişkilerinden öğrenmiştir. Parçacıklar dünyası, determinizmin boyunduruğundadır. Şartlar aynı kaldıkça sebep-sonuç ilişkileri içinde olaylar tekrarlanıp duracaktır. Oysa oluştta aynı şartları bulamadığımız, bulmak kabil olmadığı için, oluştta ancak benzerlik determinizmi diyebileceğimiz bir tekerrür eğiliminin mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Bu vakıanın varlığı zihnimizi benzerlik prensibi adını verebileceğimiz bir sonuca ulaştırmıştır. İnsanoğlu pek çok meçhulünü bu prensiple çözer; icatlarının birçoğunda, güzel sanat gayretlerimizde bundan faydalanırız. Tekâmülün mantığı bile bu prensibe dayanır. Şiir ve edebiyattaki edebi ölçüler, kafiyeler, teşbih ve istiareler; resimde perspektifler, kontrastlar, renk dengesi, gölge-ışık ağırlıkları; tezyinatta, simetri, ölçülü kesişmeler ve kıvrımlar; müzikte, seslerin ve ritimlerin ölçü ve nispet ifadeleri; dansların ölçü ve nispet oranında figür ve oynaklıkları, hep tekerrürden uzaklaşmayı ifade ederler. Bu sanat davranışları tamamen benzerlik prensibine bağlanabilirler. Çünkü hakikaten, tedriciler birbirine çok benzerler.”

Arvasi'nin eleştiride bulunduğu sanat anlayışı sol ideolojinin benimsediği Toplum merkezli sanat anlayışındaki yansıtmacılık kuramıdır.

Ayrıca sağ, sanatı Tanrı'yı bir arayış olarak görür. Sağ'a göre bütün kâinat Tanrı'nın hakikatini gösteren bir perdedir. Sanatsa bu perdeyi bir aralayıştır. Necip Fazıl (2017: 39) bu fikri şöyle dile getirir:” Anladım işi, sanat, Allah'ı aramakmış; Marifet bu, gerisi yalnız çelik çomakmış.” İdealizmin sanatçı merkezli sanat anlayışının sağ kesim tarafından kabul görmesinin en büyük nedeni kâinatı bir sanat eseri olarak ele almaları ve merkezdeki sanatçı olarak da Tanrı'yı görmeleridir. Bu sanatkârın ürettiği her şey aslında Tanrı'yı bir arayıştır.

Sol ideoloji sanatta toplum merkezli bir anlayışı benimsemiştir. Sol ideolojiye göre sanat toplum içindir. Sanatçı toplumu birebir yansıtmak zorundadır: yansıtmacılık kuramı. Yansıtmacılık kuramına göre, doğada ve toplumda görülen gerçekliğin sanat eserine yansıtılması gerekir. Toplumun gerçekliğinden ilham alan bu eser, toplumun ortak ürünü haline gelir. Yansıtmacılık kuramında eseri simgelemek için

“Ayna” metaforu kullanılır. Yani sanatçı toplumun gerçekliğine ayna tutmalı ve toplum gerçeğini aynada göstermelidir.

Sovyetler döneminde, sanat resmi bir nitelik kazanmış ve “toplumcu gerçekçilik” adını almıştır. Marksistler için sanat aynı zamanda bir propaganda aracıdır. Sovyet döneminde ve Çin devriminden sonra yapılan devasa heykeller, afişler, marşlar ve edebiyat ürünleri sanatın toplumlar üzerindeki etkisini kullanmak amacıyla ortaya konulmuş eserlerdir. Sanatı kullanarak halk kitlelerinin etkilenmesi ve sistemin halk tarafından benimsenmesi amaçlanmıştır.

Marksistler, sanatı alt yapı üst yapı ilişkileri üzerinden incelerler. Marksizm’e göre toplumdaki üst yapı egemenlerin çıkarlarını koruyan yapıdır. Sanatta üst yapının bir parçası olduğu için üst yapıya hizmet edecektir. Bu yaklaşım ilk bakışta Marksistlerin sanata karşı olmaları gibi algılansa da gerçekte sanatçıyı alt sınıf gerçekliğine yönlendirme amacı taşımaktadır. Yoksa Marks ve Engels’in yaşamları boyunca tiyatro, şiir ve edebiyata ilgili olduklarını bilinmektedir.

2.3.2. Sosyolojik Açıdan Sağ ve Sol İdeoloji

Sağ insanlar arasındaki farklılıkları, doğal ve toplumsal düzen için gerekli görür. Sağ eşitlikten ziyade adalet temelli bir toplumsal düzen tarifi yapar. Sağa göre çok çalışanın, yetenekli ve zeki olanın zenginleşmesi, statü kazanması “sosyal adaleti” ifade eder ve olması gerektir. Birey toplum ilişkisi içerisinde birey öncelenmelidir. Bireyin zayıf toplumun güçlü olduğunu, bu nedenle bireyin topluma karşı korunması gerektiğini iddia eder.

En iyimser sağ yorumlarda bile toplumsal sınıflar kabul edilmiş; yalnızca sınıflar arası geçişin liyakate bırakılması gerektiği belirtilmiştir. Sağ ideoloji sol ideolojiyi sınıf çatışması çıkararak toplumsal düzeni bozmakla itham eder.

Sağa göre etnisite, kişinin dünyaya gelirken mensup olduğu sınıf, ona üstünlük kazandırabilir. Özellikle aşırı kapitalist sağ düzenlerde alt ve üst sınıflar arası gelir dağılımında uçurumlar görülür. Tamamen sömürülenler ve sömürenler olmak üzere, toplumun iki farklı sınıfı oluşmuştur.

Sağda bireyin öncelenmesi toplum olma bilincinin yok olmasına neden olmaktadır. Bu fikir her bireyin sadece kendi refahını düşünmesine sebep olmakta, başkalarına karşı sorumlulukları olduğu bilincini dinamitlemektedir. Toplumsal düzenden bahsederken toplum olma bilincinin yok edilmesi özellikle aşırı kapitalist sağın açmazıdır. Buradaki temel sorun, sağın “fırsat eşitliği”, “sosyal adalet” gibi kavramlarla sınıflar arası dengeyi ne kadar kurabileceğidir. Kısmi olarak Avrupa kapitalizminin sınıfsal dengeyi sağladığı söylenebilir. Yalnız katı kapitalizmin uygulandığı Amerika gibi ülkelerde azınlık bir kesim gökdelenlerinde sefahat içerisindeyken, yüz binlerce insan ise evsiz yaşamaktadır.

Tarihi milletlerin birbirleriyle mücadelesi olarak ele alan sağ, sinema ürünlerinde ulusal ve dinsel övgüleri kullanır. Ayrıca tarih seyri içerisinde kendi ulus ve/veya dinini haklı çıkarma üstün gösterme gayretini sağ sinema ürünlerinde görülebilir. Sol ise tarihi bir sınıf savaşı olarak ele alır. Bu savaşta şu an kazanması gereken ezilen sınıflardır. Sol sinema ürünleri açısından ezilenlerin sesini duyurmak, haklılıklarını ifade etmek önemlidir. Marks insanlık tarihini, sınıf savaşları tarihi olarak niteler. Marksizm’in tarih anlayışı tarihsel materyalizm olarak isimlendirilmiştir. Tarihsel materyalizm için tarihin Marksizm’in maddeci bir anlayış üzerinden yorumlanması denebilir. Marksistlere göre tarih, üretimin oluşturduğu ilişkiler bütünüydü. Oluşan her yeni üretim ilişkisi toplumun ilişkilerini yeniden düzenler ve toplumda yeni paradigmlar inşa eder.

Marks’ın manifestoyu yazdığı dönemlerde yazının bulunuşundan önceki ilkel komünal yaşam henüz bilinmiyordu. İlkel komünal toplumun örgütlenme biçimi Morgan tarafından ortaya konulunca, Morgan’ın teorisini referans alarak Engels, “Özel Mülkiyetin, Ailenin ve Devletin Kökeni” isimli kitabını yazmıştır. Engels bu kitabıyla tarihsel materyalizmi somutlaştırmıştır.

Engels’in kitabına bakıldığında tarih, materyal güçlerin diyalektik hareketiyle ilerler. İlk evliliklerden, anaerkil yapıdan ataerkil yapıya geçiş, dini kurumların ve devletin oluşması, mülkiyetin ortaya çıkması maddi yansımalar ürünüdür. Örneğin Engels’e göre tarihteki ilk evlilikler ilk ortaklaşma hareketidir ve amacı verimli döller elde edebilmektir. Ayrıca ilk evlilikleri, ilk sınıf savaşı olarak yorumlamış ve şöyle demiştir:

“Tarihte kendini gösteren ilk sınıf çatışması, erkekle kadın arasındaki uzlaşmaz karşıtlığın karı-koca evliliği içindeki gelişmesiyle ve ilk sınıf baskısı da dışı cinsin erkek cins tarafından baskı altına alınmasıyla düşümdedir. Karı-koca evliliği, büyük bir tarihsel ilerlemedir; ama aynı zamanda, kölelik ve özel mülkiyetin yanı sıra, günümüze kadar uzanan ve bazılarının gönenç ve gelişmesi, bazılarının da acı ve gerilemesiyle elde edildiğine göre o her ilerlemenin aynı zamanda görece bir gerileme olduğu çağı açar. Karı-koca evliliği, uygarlaşmış toplumun hücre-biçimidir; biz, bu biçim üzerinde, doludizgin gelişen uzlaşmaz karşıtlık ve çelişkilerin içyüzünü inceleyebiliriz” (Engels, 2010: 78).

Engels ve Marks’ın tarihsel materyalizm anlayışı, toplumlar tarafından kutsallaştırılmış devlet, mülkiyet, dini kurumlar, ruhbanlar ve aile gibi kavramların etimolojisine yeni bir boyut getirmiştir. Eleştirilemez ve dokunulamaz gibi görülen kavramları bir nevi sıradanlaştırmışlar ve sorgulanabilir olduklarını göstermişlerdir. Sağ akımlar, bu sıradanlaştırma karşısında durmuş ve kutsalları muhafaza etmek istemiştir ve sağın tarih anlayışı farklı bir mecrada seyretmiştir.

Sağın tarih anlayışına göre insanlık tarihi, milletlerin ve/veya dinlerin birbiriyle mücadele tarihidir. Sağın bu anlayışı, günümüzdeki tarih bilimindeki bilim adamlarının da genel yaklaşımıdır. Fransız İhtilalinden sonra ulus devletlerin kurulması, bu ulus devletler bünyesinde ulusal tarihçilerin yetişmesi, böyle bir yaklaşımı genelleştirmiştir.

Sağın din ve/veya millet referansında tarihe yaklaşımı, bir milletin ve/veya dinin referansında ortaya konan tarihin, diğer bir millet ve/veya dinin nazarında geçerliliğini ve objektifliğini kaybettirmektedir. Tarihçi, aynı zamanda Türkçü olan Nihal Atsız (2010: 12), objektiflik üzerine şöyle der:

“Eski tarihçilerimiz, Müslüman olduktan sonra ise, Arap, Acem tarihçilerinin telâkkilerini tamamıyla benimsemişler, her hanedanı ayrı bir devlet ve hanedanlar arasındaki çarpışmaları millî savaşlar saymak gibi yanlışlıklara düşmüşlerdir. Türkçü görüş bu telâkkiyi reddeder. Bizim telakkimiz tarihin gerçeklerini kendi açımızdan gören bir telâkkidir. Tarihi, olduğundan büyük veya değişik göstermeye lüzum kalmadan kendi görüşümüzü ortaya sürmeye ve başkalarının, hakkımızdaki görüşlerini kabul etmek gibi bir aşağılık duygusundan uzak bulunmaya mecburuz; kendimizi başkalarının gözü ile tanıyacak değiliz.”

Sağcı düşünürler, idealist felsefe üzerine bina ettikleri tarihin işleyişinde, maddeci ilerlemeyi reddederler ve tarihin materyal olmayan öğelerin diyalektik hareketiyle

ilerlediğini belirtirler. Hegel'e göre bu öge akıldır. İbn-u Haldun ise toplumların akışında egemen güçlerin etkisini kabul etmekle beraber son safhada Tanrı'nın bu değişimi kontrol ettiğini belirtir. Aristo'da da aynı düşünceyi "Tanrı'nın evrenin içine koyduğu mükemmele erişme yönündeki isteği" şeklinde bulunabilir. Arvasi'ye göreyse bu ilerleyiş "kesretten (çokluktan) Vahdet'e doğruysa" düzene doğru, tam zıttıysa kaosa doğru bir ilerleyiştir.

Sağ kesim, tarihi coşkun söylemlerle süsleyerek, bir propaganda aracı olarak da kullanır. Geçmişin güçlü yanlarından bahsedilmesinin, topluma özgüven aşılanacağını iddia ederler. Toplum psikolojisi bakımından, yerinde ve abartıya kaçmadan yapılan bu tip propagandaların olumlu etkisi olduğu kabul edilmiştir fakat abartıya kaçan söylemlerin, toplumu kendi gerçekliğinden uzaklaştırdığı görülür.

Sol ve Sağ ideolojilerin, tarihi bir çatışma olarak görmek bakımından ortaklaştığı görülür. Fakat Sol ve Sağ ideolojinin tarih anlayışı bakımından esas zıtlıkları nokta, bu çatışmaların kim olduğudur. Sol ideolojiye göre çatışmalar sınıflardır. Sağ ideolojiye göreyse milletler ve/veya dinlerdir. Bu kurulan küçük referans farkı bile, koskoca insanlık tarihini tümüyle farklı algılayan iki grup ortaya çıkarmaktadır.

Sol ideoloji toplumsal düzen açısından toplumu oluşturan tüm fertlerin soy, sops, etnisite farkı gözetmeden eşit olduğu inancındadır. Eşitliğin toplumu mutlu edeceği inancındadır. Sol ideolojideki bu eşitlik hali, toplum menfaati üzerinden kurgulanmıştır. Ferdin hakları toplumun çıkarlarını zedeliyorsa; bu haklar bireyin elinden alınabilir. Toplumun kutsallaştığı bir düzen anlayışları vardır.

Sol ideoloji, yöneten yönetilen ayırımına da karşı çıkar. Devlet bir mülkiyet olarak ele alınırsa; sol ideoloji bu mülkiyeti tüm kitlenin ortak malı olarak görür. Sol öngördüğü toplumsal düzende, herhangi bir kast sisteminin oluşması meydana gelmesi mümkün değildir. Marksistler, toplumsal düzenin eşitliğe doğru evirildiği fikrindedirler. Mülkiyet, toplumsal sınıfların oluşmasında temel etken olduğu için sol, mülkiyetin toplumun ortak malı olmasından yanadır. Böylelikle herhangi bir sınıf oluşumunu engelleyebileceklerini düşünürler.

Tarihi bir gerçeklik olarak insan yeteneklerinin birbirinden farklı olduğu, sınıf oluşumunda salt mülkiyetten başka yetenek, tecrübe, birikim gibi faktörlerin de rol oynadığı görülür. Mülkiyeti ortaklaşa kullanan en ilkel kabilelerde bile bir kabile reisi olduğu muhakkaktır. Özellikle aşırı solun öngördüğü bir mutlak eşitlikçi toplumsal düzene geçiş, toplumsal bir düzen mi yoksa topyekûn toplumsal kaos mu getirecektir. Henüz somut bir uygulamasına rastlanmayan böyle bir düzen için sadece öngörüler ve geleceğe ait hayaller olabilir. Sol teorinin bu tip fikirleri dönem dönem toplum gerçeğinden uzaklaşmak ve aşırı iyimserlikle ilişkilendirilebilmektedir.

Sol ideolojik olarak formüle edilmişken, sağda ideolojik bir sistematik yoktur. Aslında sağın ne demek olduğu sağcılar arasında bile tartışma konusudur. Sol ise çizgileri daha belirli bir düşünüşü temsil eder. Örneğin, sağ yelpazede görülen bir siyasi yapı etnisiteye dayalı alt üst sınıfı tanımlayabilirken, aynı zamanda paylaşımcı bir ekonomik model öngörebilmektedir. Siyasal bilimciler açısından sağda değerlendirilen bir yapı sağcı olmadığını iddia edebilmektedir.

Sol ise ideolojik manada daha doktrinler ve sistemlidir. Siyasal bilimciler, sağ ve sol tasnifi yaparken en zorlanmadıkları kesim muhakkak ki solculardır. Tabii bunda solun daha beynelmilel, sağın ise daha yerel fikirleri temsil etmesinin payı büyüktür. Soldaki evrensel bir ortaklaşma varken, sağ bulunduğu ülkenin normlarına göre şekillenmektedir.

Bunun neticesinde sağ sinema bulundukları ülkelerin paradigmalarını kutsallaştırırken; sol sinema daha evrensel paradigmalar (işçi hakları, azınlıkların hakları vb.) üzerinden kendini ifade etmektedir.

Sol genel olarak “bu dünyacıyken”, sağ “ahir zamancıdır”. Sol cenneti bu dünyada oluşturma iddiasındayken, ölümden sonra bir cennet olduğu sağ kitleler içinde daha yaygındır. Bu nedenle sağın dinlerle barışık bir tutumu vardır. Aşırı sola göre ise öte dünya fikri emekçi kesim üzerinde rehavete yol açarak; onları mücadeleden alıkoyar. Teorik manada sol inançları kişi hak ve özgürlük manasında değerlendirir ve herhangi kısıtlayıcı bir müdahaleye karşı çıkar. Sağ ise inançları sadece özgürlük temelinde değerlendirmez. Sağ'ın ekseriyetine göre inançlara hizmet etmek,

desteklemek gerekir. Bu yüzden demokrasi ile yönetilen ülkelerde dindar çevrelerin sağ partilere desteği göze çarpmaktadır. Sinemada ise dini kurumların egemenliğinin sorgulanması, gelir ilişkilerinin irdelenmesi, egemenlerle dini otoritelerin ilişkileri sol tarafından incelenir. Sağ açısından dini bir kurum ya da otorite dokunulmazdır.

Her ne kadar sol ve sağ arasında zıtlamalardan, şiddetli tartışmalardan hatta kavgalardan bahsedilse de sol ve sağ ideoloji birbirini dengelemek manasında varlıklarını sürdürmektedir. Solun mutlak eşitlikçi tutumunun zaman zaman toplumsal yaşantıyı bunalttığı sırada sağ ortaya çıkarak bunu dengeler. Aynı şekilde sağın kapitalist politikalarının ağırlaştığı şartlarda solun sosyal devlet anlayışı buna muhalefet ederek dengeli bir çizgiye çeker. Toplumların mutluluğuna ideolojik temelden ziyade, pragmatist bir yaklaşımla bakıldığında; sol ve sağ toplumda ikisinin de aynı anda olması gereken iki siyasal duruştur. Tarih gösteriyor ki sağın sol muhalefeti yok etmeye çalışması ya da tam tersi şekilde solun sağ muhalefeti yok etmeye çalışması toplumların aleyhine bir tutumdur. Vicdan, bir fikir adamının veya mensubunun muhalifine tahammülüyle ölçülendirilir. Ne zaman ki insanoğlu herhangi bir olay karşısında fikir terazisini kurmadan önce vicdan terazisini kurabiliyorsa iyiye ve güzele o zaman ulaşıyor demektir.

2.4. 1980 Dönemi Türkiye Siyasi ve Toplumsal Olaylar

1970 yıllarının ortalarına gelindiğinde Türkiye’de sıkıntılı bir siyasi, ekonomik ve toplumsal süreç başlamıştı. Ülkenin en büyük iki partisi Bülent Ecevit’in genel başkanlığını yaptığı Cumhuriyet Halk Partisi ve Süleyman Demirel liderliğindeki Adalet Partisi arasındaki çekişmeler had safhaya ulaşmıştı. 1975’te Adalet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi, Milli Selamet Partisi ve Cumhuriyetçi Güven Partisi bir araya gelerek 1. Milliyetçi cephe hükümetini kurdular. Bu koalisyon genel olarak CHP’nin yeniden iktidara gelmesini engellemeyi ve komünizmin gelişmesini önlemeyi amaç edinmiştir. 1. Milliyetçi Cephe Hükümeti döneminde, 1974’teki Kıbrıs Barış Harekâtına karşı ABD’nin uyguladığı silah ambargosuna misilleme olarak 25 Temmuz 1975’te NATO’ya ait İncirlik Üssü dışında, ABD’ye ait tüm üslerin devralınması kararlaştırıldı.

1974'te OPEC'in petrol fiyatlarını dört kat arttırması Türkiye ekonomisinin çöküşe geçmesine neden oldu. Ülkede uzun süreli petrol sıkıntısı baş gösterdi. Petrol fiyatlarındaki artış cari açığın büyümesine neden olmuştur. Ülkede ekonomik sıkıntılar alabildiğine artmış; temel gıda maddeleri, tüp, yağ gibi ihtiyaçları için insanlar kuyruklarda beklemek zorunda kalmıştır.

I. Milliyetçi Cephe hükümeti dönemindeki ekonomik sıkıntılar solun ve sendikaların giderek güçlenmesine yol açmıştır. 1. Milliyetçi Cephe hükümeti iki yıl iktidarda kalmıştır. 1977 Ekim ayında yapılması gereken seçimlerin CHP ve AP'nin uzlaşısıyla 5 Haziran 1977'de yapılmasına karar verilmiştir. 1970-1980 yılları arasında sol ve sağ çatışmalar ve kamplaşmalar alabildiğine artmış ve ülke adeta mahalle mahalle, sokak sokak sağ ve sol görüşe sahip militanlar tarafından kamplara ayrılmış vaziyetteydi. Devletin kurumları da bu kamplaşmadan payını almış ve Emniyet Teşkilatı içinde sağ ideolojilere mensup insanlar Pol-Bir, sol ideolojilere mensup insanlar Pol-Der adıyla örgütlenmişlerdir.

1 Mayıs 1977 senesinde Devrimci İşçi Sendikaları öncülüğünde Taksim'de kutlanan 1 Mayıs İşçi Bayramı tarihe "Kanlı 1 Mayıs" olarak geçmiştir. Yaklaşık 500 bin kişinin katıldığı 1977 senesi 1 Mayıs kutlamalarında çevre binalardan ateş açılması sonucu kalabalık paniğe kapılmış ve kaçışmaya başlamıştır. Arbede sırasında 28 kişi ezilerek, 5 kişi silahla vurularak ve 1 kişi de panzer altında kalarak can vermiştir.

5 Haziran 1977 seçimlerinde CHP oyların %41,4 'ünü alarak birinci parti olurken, Adalet Partisi oyların %36,9'unu alarak ikinci parti olmuştur. Ekonomik sıkıntılar, uzun süreli hükümet bunalımları, Kıbrıs Barış Harekâtındaki başarılar ve kanlı 1 Mayıs olayları CHP'nin seçimlerden birinci olarak çıkmasında büyük rol oynamıştır. CHP birinci parti olmasına rağmen hükümet kuracak çoğunluğu yakalayamamış ve yeniden AP, MHP ve MSP arasında 2. Milliyetçi Cephe hükümeti denen koalisyon hükümeti kurulmuştur. Bu hükümetin ömrü yaklaşık 6 ay sürmüş ve tarihe Güneş Motel olayı olarak geçen Adalet Partisinden 11 milletvekilinin bakanlık teklifiyle CHP'ye geçmesiyle neticelenen olayda 2. Milliyetçi Cephe hükümeti meclisteki çoğunluğunu kaybederek düşmüştür.

CHP iktidarı döneminde sol ve sağ çatışmalara ek olarak ülkede mezhepsel çatışmalar yaşanmıştır. Bu dönemdeki mezhepsel çatışmalar aslında siyasal çatışmaların bir uzantısıdır. Daha çok sol ideolojiler içerisinde yer edinmiş Aleviler ile daha çok sağ ideolojiler içerisinde yer edinmiş Sünniler arasındaki çatışmalar, siyasal nedenlerden teolojik nedenlere doğru kaymıştır. 19 Aralık 1978 döneminde Kahramanmaraş'ta sağ ideolojiyi yansıtan ve Sovyetlerdeki Türklere yönelik baskıları anlatan "*Güneş Ne Zaman Doğacak?*" isimli filmin gösterildiği Çiçek Sinemasına atılan bir bombayla başlayan olaylar, Kahramanmaraş'ta Alevi Sünni çatışmasına dönüşür. Tarihe Maraş Olayları olarak geçen ancak 26 Aralık 1978'te durdurulabilen olaylarda 105 alevi vatandaş öldürülür. Alevilere ait yüzlerce ev ve işyeri Maraş Olaylarında tahrip edilir. Bu olay Türkiye'deki Alevi kesimin sağla irtibatını tamamıyla koparıp sol ideolojilere kaymasında bir dönüm noktasıdır.

14 Ekim 1979'da boşalan 5 milletvekilliği için ara seçim yapılmış ve bu ara seçimde Adalet Partisi 5 milletvekilinin 5'ini de almıştır. Bu seçimin akabinde CHP hükümeti istifa etmek zorunda kalmış ve 12 Kasım 1979 Demirel Azınlık Hükümeti kurulmuştur. MHP ve MSP bu hükümete dışarıdan güvenoyu vermişlerdir. Bu hükümet döneminde küresel ekonomiye entegrasyonu hızlandıracak 24 Ocak kararları olarak bilinen ekonomik kararlar, 24 Ocak 1980 tarihinde açıklanmıştır. 1979 Demirel Hükümeti dönemi, siyasi çatışmalarda ölenlerin sayısının en fazla olduğu dönemdir. Cinayetlerin en çarpıcı olanı Gümrük ve Tekel Bakanı, MHP Genel Başkan Yardımcısı Gün Sazak'ın öldürülmesi olayıdır. Siyasi cinayetlerde ilk kez bu kadar üst düzey bir insan öldürülmüştür.

Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün görev süresi dolmasından dolayı 22 Mart 1980'de Meclis'te Cumhurbaşkanlığı seçimi başlamıştır. Ancak yapılan oylamaların hiçbirinde ne CHP adayı Muhsin Batur ne de AP adayı Faik Türün yeterli oyları alamamıştır. 114 tur oylama yapılmıştır. Bir türlü Cumhurbaşkanının seçilememesi üzerine, ülkedeki ekonomik buhranları ve siyasi çatışmaları da bahane eden Türk Silahlı Kuvvetleri, 12 Eylül 1980 tarihinde ülke yönetime el koymuş, Meclis'i feshetmiş ve siyasi partilerin tamamını kapatmıştır. Milli Güvenlik Konseyi ülkenin yönetiminde yetkili tek kurul olmuştur. MGK'nın belirlediği Danışma Meclisi 1982 Anayasası olarak isimlendirilecek yeni bir anayasa hazırlamış ve 7 Kasım 1982'de bu anayasa halkoylamasına sunulmuştur. Halkoylamasında %91,37 ile 1982

anayasası kabul edilmiştir. İlgili anayasanın geçici 1. Maddesi gereği Kenan Evren 7 yıllığına ülkenin 7. Cumhurbaşkanı seçilmiştir.

TBMM tarafından Kasım 2012’de kurulan darbeleri araştırma komisyonu 12 Eylül Darbesi’nin bilançosunu şöyle açıklamıştır:

”12 Eylül Darbesinde, 650.000 kişi gözaltına alındı. 1 milyon 683 bin kişi fişlendi. Açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı. 7 bin kişi için idam cezası istendi. 517 kişiye idam cezası verildi. Haklarında idam cezası verilenlerden 50’si asıldı. 71 bin kişi TCK’nin 141, 142 ve 163. maddelerinden yargılandı. 98 bin 404 kişi örgüt üyesi olmak suçundan yargılandı. 388 bin kişiye pasaport verilmedi. 30 bin kişi sakıncalı olduğu için işten atıldı. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı. 30 bin kişi siyasi mülteci olarak yurtdışına gitti. 300 kişi kuşkuyla şekilde öldü. 171 kişinin işkenceden öldüğü belgelendi. 937 film sakıncalı bulunduğu için yasaklandı. 23 bin 677 derneğin faaliyeti durduruldu. 3 bin 854 öğretmen, üniversitede görevli 120 öğretim üyesi ve 47 hâkimin işine son verildi. 400 gazeteci için toplam 4 bin yıl hapis cezası istendi. Gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi. Gazeteler 300 gün yayın yapamadı. 39 ton gazete ve dergi imha edildi. Cezaevlerinde toplam 299 kişi yaşamını yitirdi” (<https://www.tbmm.gov.tr/>).

12 Eylül askeri darbesi, sokak çatışmalarından ve hükümet bunalımlarından yorulmuş toplum açısından önceleri sevinçle karşılanmıştır. Fakat darbe dönemi getirilen kısıtlamalar, siyasi tutukluların maruz kaldığı işkenceler ve idamlar toplum belleğinde daha ağır yaralar açmıştır. 6 Kasım 1983 seçimlerine gelindiğinde toplum bu baskılardan bıkmış vaziyettedir. Kapatılan siyasi partilerin hiçbirinin yer alamadığı seçimlerde merkez sağ Turgut Özal’ın kurduğu Anavatan Partisi (ANAP), merkez solu ise Halkçı Parti (HP) temsil ediyordu. 12 Eylül darbecilerinin desteklediği ve darbe zihniyetinin savunucusu konumda ise Turgut Sunalp’ın kurduğu Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP) vardı. Halk 12 Eylül darbecilerine cevabını sandıkta verecek ve bu cevap seçimlerde ANAP’ı birinci yapacaktı. ANAP 400 sandalyeli mecliste 211 milletvekiliyle tek başına iktidar olmaya hak kazanmıştı. Böylelikle 45. Hükümet Turgut Özal’ın Başbakanlığında kuruldu. Bu dönem liberal ekonomiye geçişin temellerinin atıldığı bir dönem olmuştur. 12 Eylül öncesi toplumcu bakış açılarının terk edilerek, bireyselleşmenin başladığı dönemdir. Bireyselleşmeyle beraber gençliği apolitikleştirme gayretleri hem 12 Eylül darbecilerinin birincil politikası hem de siyasal çatışmalardan yara almış toplumun apolitikleşmeye evrilme isteğidir. Liberal ekonomiyle beraber toplumda

karaborsacılık ve stokçuluğun önüne geçilmiş ve 1970-1980 arası yaşanan tüp, yağ ve temel gıda maddeleri için oluşan kuyruklara son verilmiştir.

Günümüz Türkiye'si tüketim toplumunun temellerinin Özal dönemiyle atıldığı söylenebilir. Tüketim öznesinin kendisi toplumsal sınıflar arasında kültürel yakınlaşmayı da ifade eder. Her sınıf birbirine benzer şeyleri tüketme arzusundadır. Bu arzu aynı zamanda alt sınıfın üst sınıfa geçme, özenme isteğini de tetikler. Böyle bir toplumsal psikoloji içerisinde Türkiye'de artık toplumcu kurtuluş reçeteleri yerine bireysel kurtuluş reçeteleri siyasal söylemlerde kendini daha çok hissettirmeye başlamıştır. Örneğin; 12 Eylül öncesi yoksulluktan kurtulma söylemi, 1980'lerin sonlarında her bireye ev ve arabaya dönüşmüştür. Yoksulluk kelime olarak toplumsal bir anlam ifade eder. Yoksulluk halinin sönümlenmesi topyekûn olur. Bu yüzden yoksulluktan kurtuluş bireyden ziyade topluma hitap eder. Oysa her bireye ev, araba ifadesi direkt bireyin şahsında kendine yer bulur.

12 Eylül öncesi siyasal çatışmalarından 1980'lerde yaşayan toplumun dönemin siyasilerini sorumlu gördüğünü, 6 Eylül 1987 siyasi yasakların kalkmasına dair halk oylamasında görülebilir. Bu yasakların kaldırılmasında çok küçük bir farkla "evet" kararı çıkmıştır. Halkın %49,8'inin "hayır" oyu vermesindeki temel neden 12 Eylül çatışmalarından ilgili siyasileri sorumlu tutmalarıdır. Söz konusu dönemden uzaklaştıkça toplumsal algının değiştiğini, günümüzde ise 12 Eylül öncesi olayların sorumluları olarak daha çok ülkemize yapılan gizli yurtdışı müdahalelerinin görüldüğü söylenebilir.

Siyasi yasakların kalkmasıyla 12 Eylül öncesi siyasi liderleri tekrar siyasi arenada kendilerine yer bulurlar. Alparslan Türkeş MHP'nin devamı olan Milliyetçi Çalışma Partisi'nin, Süleyman Demirel AP'nin devamı olan Doğru Yol Partisi'nin, Bülent Ecevit Demokratik Sol Parti'nin, Necmettin Erbakan ise Milli Selamet Partisi'nin devamı olan Refah Partisi'nin genel başkanlıklarına seçilmişlerdir.

1980-1990 arası dönem liberalleşen ekonomiyle toplumcu dünya perspektifinden bireyselleşmeye geçişin etkilerinin hissedildiği bir dönem olmuştur. Ayrıca devlet eliyle yeni yetişecek gençliğin apolitikleşmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla ilk olarak üniversitelere el atılmış ve Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) kurulmuştur. Bütün

üniversiteler dönemin tek tipleştirme politikaları gereği YÖK'e bağlanmıştır. 13.01.1985 tarihli ve 18634 sayılı YÖK öğrenci disiplin yönetmeliğinde öğrencilere üniversitelerde siyaset yasağı getirilmiş ve üniversitelerde siyaset yapan öğrencilere yükseköğretimden çıkarılma cezası verileceği ifade edilmiştir. Gerek 1980 öncesi politikleşen gençliğin birbirleriyle çatışmaları gerek darbe rejiminin politik gençliğe yaptığı zulümler, ebeveynlerin kendisini ve çocuklarını politikadan uzak tutmaya çalışmasına neden olmuştur.

1980 dönemini kapsayan tüm bu toplumsal karışıklıktan Türk sinema sektörü de etkilenmiştir.

2.5. 1990 Dönemi Türkiye'si Politik Perspektifinden 1980 Darbesi

1990'lara gelindiğinde siyasi tutukluların tahliyeleriyle birlikte siyaset sahnesi tekrar çok sesliliğe kavuşmuştur. Tahliye olan siyasilerden önemli bir kısmı 12 Eylül öncesi dönemdeki militarize olmuşluğa özeleştiriy yaparak siyasetin merkezinde yer alan merkez sağ ve merkez sol partilerde yer almaya başlamışlardır. Milliyetçi kesimde merkeze kaymaların dışında 12 Eylül'de kendini hissettirmeyen Türkçü ve Türk-İslam ülkücüsü gruplar arasında fraksiyon kamplaşmaları görülmeye başlanmıştır.

Sosyalist ve komünist yapılanmalarda ise 12 Eylül öncesi görülen fraksiyon kavgaları ise devam etmektedir. Dev Sol, Dursun Karataş grubu ve Bedri Yağan grubu olarak bir bölünme yaşamış, Dev Yol ise 12 Eylül Dev Yol ana davasında örgüt üst düzey yöneticilerinin, (bu yöneticilerin ekseriyeti Mamak Cezaevindedir) mahkemede örgütün varlığını inkâr etmeleri, sadece bir dergi çevresi olduklarını iddia etmeleri Dev yol örgütünde de bölünmelere yol açmıştır. 12 Eylül askeri darbesinden sonra Diyarbakır Cezaevine gönderilen siyasi tutukluların büyük bir kısmı cezaevinden çıktıktan sonra PKK'ya katılmış ve PKK'nın silahlı eylemlerindeki omurgasını oluşturmuştur. Türkiye 1990'larda bölücü terör dediğimiz PKK'yı iyice hissetmiş, bu örgütün silahlı eylemleriyle sarsılmıştır.

12 Eylül sonrası yeni getirilen seçim sisteminde mecliste temsil edilebilmek için %10 seçim barajını geçmek gerekmektedir. 1991 seçimlerine gidilirken daha önce seçim barajına takılmış olan Milliyetçi Çalışma Partisi (MÇP), İslahatçı Demokrat

Parti (IDP) ve Refah Partisi (RP) arasında ittifak görüşmeleri olumlu neticelenmiş ve bu üç parti seçime Refah Partisi çatısı altında girmeye karar vermişlerdir. Merkez sağda ise Demirel'in genel başkanı olduğu Doğru Yol Partisi (DYP) ve Mesut Yılmaz'ın genel başkan olduğu ANAP seçime girer. Merkez solu temsilen Erdal İnönü'nün genel başkanlığında Sosyal demokrat Halkçı Parti ve Bülent Ecevit'in genel başkanlığını yaptığı Demokratik Sol Parti seçime girer. Bu seçimlerle, 12 Eylül Darbesi öncesi liderlerden Bülent Ecevit, Necmettin Erbakan ve Alparslan Türkeş 11 yıl aradan sonra TBMM'ye döner. Seçimde birinci parti çıkmış olan DYP, SHP ile koalisyon hükümeti kurar.

19 Haziran 1992'de eski siyasi partilerin aynı adla açılmasını engelleyen yasanın kaldırılmasıyla, Milliyetçi Çalışma Partisi ismini Milliyetçi Hareket Partisi olarak değiştirir, Cumhuriyet Halk Partisi tekrar kurulur.

Merkez Sol CHP'nin kurulmasıyla birlikte DSP, SHP ve CHP olmak üzere üç partili bir yapıya bürünmüştür. Sol'un gücünü zayıflatan bu sistem 1994 yerel seçimlerinde kendini göstermiş ve üç parti toplamda ancak %25 oy alabilmiştir.

Yerel seçimler akabinde SHP ve CHP birleşme görüşmelerine başlamışlardır. Birleşmenin hangi çatı altında olacağını delegenin kararına bırakan iki parti, oldukça demokratik bir oylamayla 18 Şubat 1995'te CHP çatısı altında birleşmişlerdir. Bülent Ecevit ise birleşmeye karşı çıkmış DSP ile devam etme kararı almıştır.

Milliyetçi Çalışma Partisinde 1992 senesine gelindiğinde hem partide hem de "Bizim Ocak" ve "Bizim Dergâh" dergileri etrafında toplanan gençler arasında ülkücülük üzerindeki anlayış farklılaşmaları belirginleşmiştir. Ülkücü Hareket ideolojik manada fraksiyonel bir ayrılığa girer. "Teşkilat, lider, doktrin tartışılmaz" diyen Alparslan Türkeş grubuna karşı "Allah ve Resulü dışında hiçbir mutlak hakikat tanımıyoruz" diye Muhsin Yazıcıoğlu grubu partiden ve gençlik yapılanmasından istifa ederek Büyük Birlik Partisi'ni ve Nizam-ı Âlem Ocaklarını kurarlar. Bu yeni yapı Pan-Türkizm'in yanı sıra Pan-İslamcılık'ı da savunur. Bu ayrılık, Türk milliyetçiliğinde 1969 Adana kongresinden sonraki ikinci büyük ayrılıktır.

1993 senesi Türkiye’de siyasi cinayetler yılıdır. Bu cinayetlerin birçoğunun bölücü terör örgütü PKK’yı bitirmeye yönelik adımlarla alakalı olduğu düşünülmektedir. Cinayetler 24 Ocak 1993’te gazeteci-yazar Uğur Mumcu’nun öldürülmesiyle başlamıştır. 5 Şubat 1993’te Anavatan Partisi milletvekili ve eski Maliye Bakanı Adnan Kahveci, eşi ve çocuğuyla Bolu-Gerede yolunda şüpheli bir trafik kazasında hayatlarını kaybetmişlerdir. 5 Şubat 1993’te Jandarma Genel Komutanı Eşref Bitlis Ankara’dan Diyarbakır’a giderken şüpheli bir şekilde helikopterinin düşmesi sonucu şehit olmuştur. 2 Temmuz 1993’te Sivas’ta Madımak oteli önündeki protestolarda otel ateşe verilmiş; 33 kişi yanarak can vermiştir. PKK madımak olayına misilleme iddiasıyla 5 Şubat 1993’te Erzincan Başbağlar köyünde 32 kişiyi katletmiştir. Diyarbakır JİTEM Grup Komutanı Cem Ersever 4 Kasım 1993’te Ankara’da öldürülmüş olarak bulunmuştur.

12 Eylül askeri darbesinden sonra 90’lı yıllar, demokrasinin tekrar rayına oturmaya çalıştığı dönem olmuştur. Bu askeri vesayet Milli Güvenlik Kurulu eliyle siyasetin üzerinde kendisini her zaman hissettirmiştir. Askerin kontrolünde bir demokrasi arzulanmıştır. 12 Eylül askeri darbecilerinin uyguladığı “ılımlı İslamcılık” projesiyle bir takım dini grupların önü açılırken, bir takım dini gruplarsa engellenmeye çalışılmıştır. Nitekim bu projeyle Batılı devletlerin kendi çıkarlarına ters düşmeyecek bir Ortadoğu hayalinin Türkiye rol modelliğinde gerçekleştirilmesi arzusu yatmaktadır. 28 Şubat 1997 post-modern darbe sürecinin etkilerine bakılacak olursa, yaşanan baskı ve zulümlerden sadece askeri vesayetini aşırı gördüğü grupların etkilendiğini, “ılımlı” diye tabir edilen grupların 28 Şubat 1997 post-modern darbesinden herhangi bir zarar görmedikleri görülebilir.

90’lı yıllar bireycilik ve toplumculuk arası geçiş dönemi olarak tanımlanabilir. Hem liberal hem toplumcu öğeleri baskın şekilde bulunmaktadır. 90’ların sonuna doğru toplumcu öğelerin halkta giderek sönümlendiğini bireyselleşmenin baskınlaştığını görmek mümkündür.

2.6. 2000’ler Dönemi Türkiye’sinin 1980 Darbesine Bakışı ve Günümüz Politik, Toplumsal Yansımaları

Türkiye 2000’li yıllara 28 Şubat post-modern darbesinin gölgesinde girmiştir. 12 Eylül darbe anayasasından aldığı güçle asker hala Türk siyaseti yönlendirebilen en

etkili güçtür. 56. hükümet dönemi PKK terör örgütü lideri Abdullah Öcalan'ın yakalanması, o dönem başbakan olan Bülent Ecevit'in seçmen gözünde popülaritesini arttırmıştır. Ayrıca Necmettin Erbakan'ın Refah yol hükümeti döneminde asker tarafından baskı altına alınması, Refah yol hükümetinin askerin dolaylı müdahalesiyle düşürülmesi muhafazakâr seçmeni yeni arayışlara itmiştir. Bu arayışların adresi başörtüsü ve imam-hatipler mevzusunu çözeceğini deklare eden MHP olmuştur. Ayrıca MHP'nin Abdullah Öcalan'ın idamının gerçekleştirileceği yönünde çok net söylemlerde bulunması, özellikle sağ tabanda MHP'ye teveccühü arttırmıştır. Böyle bir ortamda yapılan 1999 seçimlerinde DSP 1. Parti, MHP ise 2. parti olarak çıkmış ve ANAP'ın da koalisyonda yer almasıyla ANASOL-M hükümeti kurulmuştur. Türkiye 2000'li yıllara ANASOL-M hükümetiyle girer. Bu hükümetin güçlü iki kanadını oluşturan MHP ve DSP arasındaki fikri ayrılıklar ANASOL-M hükümetinin görev süresi boyunca kendini hissettirmiştir.

ANASOL-M hükümetinin sonunu hazırlayan olay, bu fikri ayrılıklardan değil; 19 Şubat 2001'deki MGK toplantısında Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer'in Başbakan Bülent Ecevit'e anayasa kitapçığı fırlatmasıyla başlayan ekonomik kriz olmuştur. Bu kriz, ekonomistler tarafından Türkiye Cumhuriyeti'nin gördüğü en büyük ekonomik kriz olarak değerlendirilmiştir.

3 Kasım 2002'de yapılan erken seçimde Türkiye siyasetinde uzun bir aradan sonra bir parti tek başına iktidar olabilecek meclis çoğunluğunu yakalamıştır. Bu parti genel başkanlığını Recep Tayyip Erdoğan'ın yaptığı Adalet ve Kalkınma Partisidir. Bu partinin yöneticilerinin önemli bir kısmını 28 Şubat post-modern darbesinin mağdurları oluşturmaktadır. Partinin genel başkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın seçilme yasağı vardır. Parti meclise girdikten sonra Erdoğan'ın siyaset yasağı kaldırılmış ve Erdoğan iptal edilen Siirt ili seçimleri sayesinde meclise girmiştir.

12 Eylül'den bu yana sürdürülen askeri vesayet, bu askeri vesayetin getirdiği 28 Şubat post-modern darbesi, 2000'li yıllarda asker ve halk arasındaki mesafenin iyice açılmasına neden olmuştur. Ayrıca kamu kurumlarındaki başörtüsü yasağı ve imam hatip liselerine uygulanan katsayı farkı, 2000'li yıllarda muhafazakâr kesimin en önemli problemleri olmuştur. Muhafazakâr seçmen bu problemleri çözeceği umuduyla MHP'ye yöneldiyse de MHP bu problemlerin çözümünde herhangi bir

aşama kaydedememiştir. Muhafazakâr kesim için yeni bir umut Adalet ve Kalkınma Partisi olmuştur. Ayrıca 2001 ekonomik krizinin ardından halk Adalet ve Kalkınma Partisine (AK Parti) yeni bir umut olarak bağlanmıştır.

Ülke ekonomisinde kayda değer iyileşmeler AK Parti'ye verilen desteği giderek arttırmış, sağ yelpazedeki diğer partilere verilen desteği ise giderek azaltmıştır. Ak Partinin büyümesi özellikle merkez sağ partiler açısından bir yıkım olmuştur. Merkez sağda yer alan Ak Parti dışındaki partilerin oy oranları eriyerek %1'lerin altına düşmüştür.

Sol partilere oy veren seçmenler açısından ise Ak Parti karşısında tutunabilecek tek parti CHP kalmıştır. Bu durum CHP'nin merkez solda platform savaşı verdiği DSP'nin giderek küçülmesine neden olur. CHP, 2000'lerin başlarında %19'larda olan oy oranını arttırarak %25 seviyelerine taşımıştır. Aslında sol 12 Eylül darbesinden bu yana toparlanmayı başaramamıştır. 12 Eylül öncesi sendikalar, öğrenci dernekleri, işçi kuruluşları, fabrikalar üzerinden ulaşılan %40'lara varan halk desteği 12 Eylül sonrası sönümlenmiştir. Toplumda yayılan bireyselleşme, liberal alışkanlıklar ve Sol'un 28 Şubat darbesinde askeri vesayetin yanında durması bu tabloyu hazırlamıştır.

Ahmet Necdet Sezer'in Nisan 2007'de görev süresinin dolması sebebiyle mecliste yapılan Cumhurbaşkanlığı seçimleri ülkede siyasi bir bunalımı da beraberinde getirmiştir. Ak Parti'nin adayı Abdullah Gül'ün eşinin başörtülü olması dolayısıyla CHP laiklik tartışmaları başlatmıştır. Ayrıca CHP, ülkenin her yerinde "Cumhuriyet Mitingleri" adıyla mitingler düzenlemiştir. Genel Kurmay Başkanlığı da internet sitesinde 27 Nisan 2007'de Cumhurbaşkanlığı seçimlerine atıfta bulunarak tehdit olarak algılanan sonrasında e-muhtıra adı verilecek şu mesajı yayınlamıştır:

"Son günlerde, Cumhurbaşkanlığı seçimi sürecinde öne çıkan sorun, laikliğin tartışılması konusuna odaklanmış durumdadır. Bu durum, Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından endişe ile izlenmektedir. Unutulmamalıdır ki, Türk Silahlı Kuvvetleri bu tartışmalarda taraftır ve laikliğin kesin savunucusudur. Ayrıca, Türk Silahlı Kuvvetleri yapılmakta olan tartışmaların ve olumsuz yöndeki yorumların kesin olarak karşısındadır, gerektiğinde tavrını ve davranışlarını açık ve net bir şekilde ortaya koyacaktır. Bundan kimsenin şüphesinin olmaması gerekir" (<https://www.mynet.com/>).

CHP bu seçimleri boykot etmiş ve 367 şartını öne sürerek konuyu Anayasa Mahkemesi'ne taşımıştır. Anayasa mahkemesi CHP'nin başvurusunu olumlu bulup Cumhurbaşkanı seçimlerini iptal edince, Ak Parti erken seçim kararı almış ve 22 Temmuz 2007'deki seçimlerde MHP'nin de meclise girmesiyle 367 engelini aşmıştır. Abdullah Gül Türkiye Cumhuriyeti'nin 11. Cumhurbaşkanı seçilmiştir.

2010 yılında Ak Parti milletvekillerinin verdiği 27 maddelik anayasa değişikliği teklifi mecliste onaylanmıştır. Cumhurbaşkanı Abdullah Gül söz konusu değişiklikleri halk oylamasına sunmuştur. Söz konusu değişiklik teklifi 12 Eylül darbesini yapanların yargılanmasını engelleyen anayasadaki geçici 15. Maddeyi kaldırmaktadır. Söz konusu değişiklik teklifi, yargıda köklü değişiklikler yapıyor ve Hâkimler Savcılar Yüksek Kurulunun üyelerinin büyük çoğunluğunun ilgili kurulların yapacağı demokratik seçimle iş başına gelmesini öneriyordu. Değişiklik, kamuoyunda darbecilerle hesaplaşma ve vesayet odaklarının ortadan kaldırılması olarak algılanmıştır. Fakat ilerleyen süreçte yargı içerisinde kadrolaşmış Fetullahçı Terör Örgütü'nün (FETÖ) HSYK'da yapılanmasına olanak tanıyan bir değişiklik olduğu görülmüştür. Bu örgüt yeni bir vesayetçi anlayış içerisinde çalışmış ve eski vesayet odaklarını tasfiye edip kendisini yeni vesayet odağı haline getirmeye çalışmıştır. 15 Temmuz 2016'da örgütün ordu içerisindeki uzantıları, darbe yapmak amacıyla bir kalkışma yapmışlardır. Söz konusu kalkışma halkın sokaklara dökülmesi, emniyet ve ordu içerisindeki vatansever polis ve askerlerin karşılık vermesi sonucu bastırılmıştır.

Tek başına, iktidarın arkasındaki güçlü halk desteği Türkiye'deki askeri vesayetin gücünün giderek azalmasına, sivil siyasetin güçlenmesine olanak tanımıştır.



3. BİR TÜR OLARAK POLİTİK SİNEMA

Politik sinema din, devlet, siyaset, birey gibi kavramları ele alan, bu yönde ürün ortaya koyan sinema türüdür. Politik sinemada devletin işleyişi, bireyin devletle ilişkileri, siyasete etki eden toplumsal olaylar, kültür yönetim erki ilişkileri, toplumların birbirleriyle ilişkileri, ülkeler arası savaşlar, toplumsal kargaşalar, vatanseverlik, derin devlet, terör, totaliterlik, bağımsızlık mücadelesi işlenir.

Politik sinema ülkenin yönetim erkini, biçimini, yansımalarını ele alan, vurgulayan bir sinema türüdür. Aslında insan, varlığıyla politikanın bir nesnesi ve failidir. Bu yüzden insanoğlunun eliyle oluşturulan her üründe politikanın izlerini görmek mümkündür. Kendini apolitik olarak lanse eden bir sinema ürünü bile politika karşıtlığı üzerinden politik bir tavır içerisine girmektedir. Prof. Dr. Oğuz Adanır (1989: 23) “Bir dünya görüşünüz, bir ideolojiniz, bir zihniyetiniz yoksa bir sanatınız da olamaz. Ya da onun adı sanat olamaz. Sinemanınız, tiyatronuz, resminiz, müziğiniz, heykeliniz olmaz. Bu mümkün değildir. Çünkü her sanat yapıtı bir ideolojinin, bir zihniyetin ürünüdür” diyerek bir sinema ürününde politikanın muhakkak yer alacağını ifade etmiştir. Aynı şekilde Mike Wayne (2011: 9) “Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir” diyerek politikayla sinemanın ayrılmaz bir bütün olduğunu ifade etmiştir.

Politik olayların, ideolojilerin ifade biçimleri içerisinde sinemanın özel bir yeri bulunmaktadır. Sinemanın kitleler üzerindeki geniş etkisi, hemen her kesime ulaşabilmesi, politik sinema kültürünün oluşmasında tetikleyici bir etki olmuştur. Sinemanın politik bir olayın veya olgunun anlatımında kendine özgün bir biçimi vardır. Bu misyonunu yerine getirirken sinema, sanatsal bir sunumun üstünlüğü içinde, siyasal iletişime farklı bir anlayış kazandırmaktadır. Sinemanın siyasal iletişimdeki bu gücünü Ertan Yılmaz (1997: 11) şöyle ifade eder: “Sinema insanların tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte ve modalar yaratabilmektedir. Bu nedenle sinema egemen sınıfın düşüncelerinin aktarılmasının bir aracısı olduğu kadar, muhalif olanların da muhalifliklerini ifade ettikleri önemli bir araçtır.”

Sinemanın kitleler üzerine etkilerinin anlaşılmasıyla beraber siyasetçiler bu etkiyi lehlerine kullanmak istemişlerdir. Bu anlayış sinemayı sadece eğlence amacının dışına çıkarmış; liderlerin, siyasetçilerin fikirlerini kitlelere yaymak, zihinlerde kökleştirmek için bir araç olarak kullanılmasını sağlamıştır. İdeolojilerin kitleleri büyüleme istekleri aynı zamanda sinemanın teknik açıdan gelişmesine katkı sunmuştur. Hitler faşizminin propagandasını yapmak amacıyla Leni Riefenstahl tarafından çekilen “İradenin Zaferi” adlı belgesel filmde havadan çekim, yeni kamera açıları gibi birçok zamanın ilerisinde teknik kullanılmıştır.

Siyaset sinema ilişkisi aslında sinemanın ortaya çıktığı ilk andan itibaren vardır. Kitleleri etkileyen her şey siyasetin ve sinemanın konusudur. Yani yaşamın bütünü siyasetin kapsamındadır ve sinema da bu kapsamın içerisindedir. Her sinema ürünü, ürünü ortaya koyanın bilinçli veya bilinç dışı bir şekilde politik düşünce yapısını ortaya koyar. Bu yüzden siyaset sinemaya içkindir.

Bir İran filmi olan Kertenkele-Marmouluk bir komedi ürünü olarak görülebilir. Film politik vurgulara girmeden izleyiciyle politik bir iletişim kurar. Filmde işlemediği bir suç yüzünden hapishaneye düşen hırsız Rıza (Kertenkele Rıza), onu ve diğer mahkûmları “adam” etmeye kararlı hapishane müdüründen, molla kılığında hapisten kaçarak kurtulur. Yıllardır imamı olmayan bir sınır kasabasına varır ve sahte pasaportunu beklerken molla rolüne iyiden iyiye bürünür. Ürün bir komedi filmi olmasına rağmen sizi birçok yerde kritik sorularla baş başa bırakır. Bir hırsızla bir mollayı ayıran çizgi iyi ve kötüyü, dönemin İran’ını, değişen yargıları izleyiciye sorguladır. Tanrı’nın iyi insanların tekelinde olmadığını vurgularken, mollaların İran toplumunda değişen yerinin de altını çizer.

1925 yapımı Sergey Ayzenştayn’ın yönetmenliğini yaptığı Potemkin Zırhlısı adlı filmde Rus-Japon savaşında Çarlık Ordusu yenilgiyle ayrılır. Ayrıca Çarlık ordusu bu savaşın akabinde meydana gelen köylü ayaklanmasını bastırmakta da hayli güçlük çeker. Bu durum askerlerin memnuniyetsizliği giderek arttırır. Potemkin Zırhlısı’nda subaylar, gemi mürettebatına eziyet ederler. Mürettebat yeme, içme, yatacak yer gibi en insanı ihtiyaçlarını bile çok kötü koşullarda temin eder. Tüm bunların neticesinde 27 Haziran 1905’te Potemkin Zırhlısı’nda isyan başlar. Çarlık rejimine karşı başlayan isyan, Büyük Ekim Devrimi için adeta bir meşale olur.

Potemkin Zırhlısı'ndaki askerler kızıl bayrak asarlar ve Potemkin Zırhlısı'nı işçi grevlerinin meydana geldiği Odessa'ya demirlerler.

Bu iki filmin de politik iletişim tarzı birbirinden farklıdır. Kertenkele filminde yoğun politik öğelere vurgu baskın değildir ve egemen sınıfı tatmin etmek ya da egemen sınıfa tümünden karşıt olmak gibi bir amaç gütmaz. Oysa Potemkin Zırhlısı filmi aleni devrim amacı güder ve politik vurgular baskındır. Potemkin Zırhlısı devrimci kolektifliği esas aldığı için sabit bir ana karakter yoktur. Ana karakterle sürekli değişir. Oysa Kertenkele filminde ana karakter Rıza belirlidir. İki filmin de politik iletişim biçimleri politik tarzlarını farklılaştırmaktadır.

3.1. Birinci Sinema (Ana Akım Sinema)

Solanas ve Getino, Birinci Sinema olarak Hollywood ve diğer ülkelerdeki; insanı yalnızca edilgen ve tüketen nesneler olarak kabul eden, popüler, gişe merkezli ve ticari olan sinemadan bahseder. “Solanas ve Getino (Akt. Wayne, 2011: 152)'ya göre Birinci Sinema genellikle ‘ekranda doğan ve ölen kendine yeterli sımsıkı yapılar’ oluşturur.”

“Birinci Sinema izleyicileri filmin ‘sımsıkı kapalı yapılarının’ içine çeker ve onların filmin dışındaki gerçek dünyayla olan toplumsal, kültürel, politik ve ahlaki bağlantılarını koparır” (Wayne, 2011: 152). Birinci sinemada izleyiciler düşünmeye davet edilmez. İzleyici filmin içine çekilir ve dışarıdaki gerçek hayatla bağlantılarını koparır.

Bazı kesimler Hollywood tarzı filmlerin politik sinema kapsamında olmadığını iddia ederler. Oysa Hollywood tarzı ticari filmler üretim ilişkilerinde, dağıtımda kapitalistlerdir. Aynı zamanda liberal kültür dilini kullanırlar. Amaçları ne kadar ticari de olsa insanlara kapitalist bir yaşam biçimi empoze eder. Bütün bu düşünceler bir an rafa kaldırılrsa ve Hollywood tarzı filmler apolitik kabul edilse bile apolitiklik de aslında bir politik tavidir. Çünkü apolitikliğin altında yatan düşünceye göre halkın siyasete katılımı seçimden seçime sandığa gitmektir. Bunun haricinde halk konformist bir yaşam arzusundan başka bir amaç taşımamalıdır. Apolitiklik siyasi arenada pasifize edilmiş bir halk öngörür ve bu yönüyle bütünüyle siyasidir.

Kapitalist sistemin iddiası, sınırlı kaynaklarla sınırsız insan ihtiyaçlarını karşılama amacı edinmesidir. Oysa kapitalizm için esas olan ihtiyaçlar değil kârlılıktır. Kapitalist burjuva sinemasında bunun tecessüm eden en büyük markası Hollywood 'tur, bir sinema ürünü düşük maliyetle üretilmeli yüksek kâr ile tüketilmelidir. Bu anlayış sinema ürününün bütün safhalarını etkileyen farklı bir felsefe sunar. Ürün kalitesi, ürün emeği, ürünün sunuluş biçimi kârlılığa endekslenmiştir. Etik olandan ziyade, çok tüketilecek olan sinema ürünü tercih edilmelidir.

Birinci sinemada izleyici pasiftir. İzleyici birinci sinemanın kâr getirecek bir nesnesidir ve sistem içerisinde kalıp gelecek zamanda da kâr getirmesi gerekmektedir. Yani Hollywood tarzı sinemanın tek amacı eğlendirmek değildir. Bu tarz filmlerin sadece gişe hâsılatı veya reklam gelirleri hedefleri olduğunu söylemek de doğru değildir. Bu tarz ürünler kapitalizmin etkin bir pazarlamacıdır.

Birinci sinemanın liberal bir sistemi olumlamak ve o sistemi mutlak doğru kabul ettirmek gibi misyonları vardır. Sinema, Hollywoodvari yapımlarla kapitalizmin kitleleri uyuşturduğu bir aygıt haline gelmiştir. Emeğin, kültürün veya ezilmiş toplumların mücadelesini dizginleyici bir rol üstlenmektedir. Birinci Sinemada da bazen liberal sistemi eleştiren ürünler görülebilir. Bu tarz ürünlerin devrimci bir sinemadan en büyük farkı; sistemi eleştirdiği meselelerde çözümü yine sistem içerisinde kalarak aramaya koyulmalarıdır. Yani Birinci Sinemada sistem mutlaklıktır. Kültür, din gibi mutlaklık iddialarında olan yapılar ise bu tür bir yapıda sistemi yıkmayacak kadar sesleri cılızsa ya da sisteme entegre olmuş iseler kendileri ifade etmelerinde beis yoktur. Yönetmenliğini Jacob Kornbluth ve Sari Gilman'ın yaptığı 2017 yapımı "Kapitalizmi Kurtarmak" adlı belgesel film ABD'deki kapitalist sisteme yoğun eleştiriler getirir. Belgeselde Robert Bernard Reich, yaptığı röportajlarda yoğun mesai saatlerine rağmen insanların sağlık, barınma, yemek gibi temel ihtiyaçlarını çok zor karşıladıklarını veya karşılayamadıklarını gözler önüne serer. Belgesel kimi zaman çok sert bir dille sistem içerisindeki yanlışlıkları anlatırken çözümün kapitalist sistemin iyileştirilmesiyle ortaya çıkabileceği mesajını izleyiciye verir.

3.2. İkinci Sinema (Auteur Sinema)

Aristo (1983: 11)'ya göre sanat, gerçeğin bir usul kullanarak taklididir. İlk yıllarında sinema sadece eğlendiren, insanların hoşça vakit geçirmesini sağlayan bir eğlence aracı olarak görülüyordu. Sonraları sinemanın kendine has bir üslubu/metodu olduğu görülmüş ve sinema yedinci sanat dalı olarak kabul edilmiştir. Sinema'nın bir sanat dalı olarak kabul edilmesiyle beraber bu sanat dalında yönetmenin etkisi sorgulanmaya başlanmıştır.

İkinci dünya savaşından sonra İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik adındaki sinema akımı, kendini Ana akım (Hollywood) sinemanın karşısında konumlandırmıştır. Yeni Gerçekçilik akımı sinemanın dekor, kostüm, makyaj gibi unsurlarını gerçekten uzaklaşmak olarak görmüş ve ana akım sinemanın bu unsurlarını reddetmiştir. Yeni Gerçekçilik akımını savunan yönetmenler, stüdyo tipi üretim tarzının yerine gerçek mekanlar kullanmışlardır. Ana akım sinemanın özdeşleme üzerinden kurduğu seyirciyi içine çeken masalsi sunumu, yeni gerçekçiler tarafından gerçeğin yok edilmesi olarak görülmüştür.

Yeni gerçekçilik Fransa'da Yeni Dalga sinema akımının ortaya çıkmasına neden olur. Bu akımın ortaya çıkmasında başka bir etken olarak; İkinci Dünya savaşı sürerken yasak olan Amerikan filmlerinin savaş sonrası Fransa'ya girmesi ve Fransızların çok fazla Amerikan filmi izlemesi olarak gösterilir. "...Tekrar tekrar izlenen çok sayıda Amerikan filmi, onların filmler arasında karşılaştırma yapmalarını sağlar. Yönetmenlerin tarzlarını, bu tarzların farklılıklarını görmelerine yardımcı olur. Hollywood'un ticari stüdyo sisteminin katı kuralları içinde bile, bazı yönetmenlerin kendilerine özgü bir anlatım biçimi geliştirdiklerinin farkına varırlar. İşte bu farkına varış, onları heyecanlandırır ve 'La Politique des Auteurs' (Yaratıcı Yönetmenler Politikası) diye bir görüş geliştirirler." (Özarslan, 2013: 37).

"Yeni Dalga sineması, Fransız sineması özelinde dünya sinema tarihine yeni bir soluk getirmiştir" (Vincendeau, 2003: 406). Yeni Dalga akımıyla birlikte sinemada biçimsel ve anlatısal özellikleri ile farklı olan yeni bir anlatı dili oluşmuştur.

"Bu filmlerde Yeni Dalga'nın anlatım tekniğinin önemli unsurları olarak zaman ve mekân sürekliliği içinde bazen hızlı, bazen panik halinde, bazen de kesimsiz

uzun çekimler, çok kısa planlar, ani ve eliptik sıçramalar ve klasik gerçekçi anlatım sinemasının katı normlarına karşı takınılan umursamaz bir tavır sergilenmektedir” (Şentürk, 2010: 135).

Yeni Dalga akımı önce yazar-yönetmen anlayışını geliştirir. Auteur (yaratıcı-yönetmen) kavramı ilk olarak bu akımın mensupları tarafından ortaya atılır. “Yeni Dalga yönetmenleri filmi, dünyayı keşfetmenin ve onun politikası, psikolojisi, yapısı, diline dair bir anlayış geliştirmenin büyüğü bir aracı olarak görür” (Monaco, 2006).

Yeni Dalga sinemacılarına göre filmler doğal ortamlarda, olabildiğince doğal ışıklarla, profesyonel oyuncularla değil amatör oyuncularla çekilmelidir. Tüm bunlar filmin gerçekliğe yakın olması için önemli unsurlardır. Yeni Dalgacılara göre filmlerin stüdyolarda, yapay ışıklarla, profesyonel oyuncularla çekilmesi gerçeklikten uzaklaşmasına neden olmaktadır. “Yeni Dalga sinemacıları için yönetmen kişisel, tamamen kendi duygu ve düşünce dünyasından çıkan bir ürünü ortaya koyan sanatçıdır; bir teknisyen değildir” (Prédal, 2003: 35).

Auteur bir sinema ürününün üretilmesinde yönetmeni başat olarak gören ve yaratıcı-yönetmen anlamında kullanılan bir kavramdır. Yönetmenlerin özgün bir tutumla karakterleri ve senaryoyu işlemesi, seyirciyle karakter ve senaryoyu kendi öznel tarzları içinde buluşturması Auteur sinemayı doğurmuştur.

“Auteur yönetmenler anlatmak istedikleri düşünceleri, somut görüntülerle, ama kendi seçtikleri, düşüncelerini yansıttığına inandıkları somut görüntülerle; bu görüntüleri düşüncelerini yansıtabileceğine inandıkları biçimde birbirine bağlayarak (kurgulayarak); sinemanın kullanabildiği tüm olanaklardan, düşüncelerini aktardığına inandıkları biçimde yararlanarak; bir bütünlük içinde peliküle veya diskete veya ekrana veya perdeye aktarırlar” (Özarslan, 2013: 36).

Auteur sinema kuramında yönetmen aynı zamanda filmin sahibidir. Yönetmen kendi kişiselliği içerisinde filmi sunar. Kamera açıları, seçilen mekanlar, senaryonun sunumu ve seçilen kıyafetler hepsi yönetmenin kişisel perspektifinin filme yansımasıdır. Bir ressam nasıl fırçalar ve boyalarla, bir yazar nasıl kalem ve kağıtla sanatını icra ediyorsa yönetmen de kamerayla sanatını icra eder. Auteur yönetmen A’dan Z’ye filme hakimiyetiyle “yaratıcı” olarak anılırken, senaristi, görüntü yönetmeni vs. farklı olan, filmin sadece yönetmenliğini yapan yönetmenler ise “sahneye koyucu” olarak adlandırılır.

“Cahiers du Cinéma dergisinin yazar ve eleştirmenleri ‘Auteur’ kavramını filmin yaratıcısı için kullanmaya başlamış ve ‘Auteur’ ile ‘metteur en scène’ arasındaki ayrıma dikkat çekmişlerdir. Auteur, kendi duygu ve düşüncelerini yine kendi estetik anlayışı ile filmine yansıtırken; metteur en scène, başkasının duygu ve düşüncesinin ürünü olan ve başkasının kaleminden çıkan metni sahneye koyan kişidir” (Büker, 2010: 277).

Bu fark ‘metteur en scène’ yani sahneye koyucu yönetmenin başarısız olduğu anlamına gelmez. Başkasının yazdığı hikâyeyi ustalığıyla başarılı bir sinema filmine çevirebilir fakat filmde kişiliğini ortaya koymaz. Var olan bir hikâyeyi sinema yoluyla yeniden üretir, filmi teknik olarak sahneye koyar, yaratıcılıktan uzaktır. ‘Auteur’ yani yaratıcı yönetmen her noktadaki yorumuyla filme kişiliğini katar, bunun için gerekli sanatsal yeterliliğe sahiptir.

“Metteur en scène çok usta olabilir, ama filme yansıttığı yalnızca ustalığı ve bu konudaki becerisidir, kişiliği değil. Auteur ise gerçekleştirdiği görüntü düzenlemesi, kamera hareketleri, vb gibi özellikleri ile filme kişiliğini yansıtır. Birey olarak kendisini filme koyar ve yarattığı biçimi ile Auteur olur” (Büker, 2010: 277).

Sinema çevrelerince Auteur Sinema olarak kabul görmüş yaratıcı yönetmen sinemasına alternatif bir isimlendirme olan “İkinci Sinema” tanımlaması ilk olarak Arjantinli sinemacılar Solanas ve Getino tarafından Ekim 1969’da yayınlanan “Üçüncü Sinemaya Doğru: Üçüncü Dünya’da Özgürleşme Sinemasının Gelişmesi için Deneyimler ve Notlar” adlı manifestoda yer almıştır. “Üçüncü Dünya ülkelerinde sinemanın tarih boyunca kültürel bir baskı aracı olarak kullanıldığını ve halen kullanılmakta olduğunu ileri sürerler ve sinemayı bu bağlamda Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema olarak ayırırlar.” (Özarslan, 2013:112). Egemen olan Auteur sinema kavramına muhalif olarak Üçüncü Sinemayı geliştiren Solanas ve Getino kendi sinema isimlendirmelerine göre Auteur sinema isimlendirmesine de alternatif üretmişlerdir. “Fernando Solanas ve Octavio Getino’ya göre ‘Birinci sinema’ ticari, ‘İkinci sinema’ kişisel sinemadır. ‘Üçüncü sinema’ ise politik sinema olmalıdır” (Yılmaz, 2007: 178).

Auteur sinema Ana akım sinemanın ezberlerini bozması bakımından tarihsel süreçte çok önemli bir misyon üstlenmiştir. Solanas ve Getino bu düşünceyi şöyle açıklar:

“Birinci sinema dediğimiz bu sinema türüne ilk alternatif sözde ‘Auteur sineması’ dışavurum sineması, ‘Yeni Dalga,’ ‘Yeni Sinema’ (Cinema Nova) ya da geleneksel olarak ikinci sinemayla harekete geçer. Bu alternatif ileri bir adımı gösterdi, çünkü yönetmenin standart olmayan bir dilde kendini ifade etme özgürlüğünü talep etti ve kültürel sömürgeciliğin son bulması yönünde bir girişimdi” (Solanas ve Getino, 2012: 159).

Ana akım sinemada senaryo bir grup veya komite tarafından oluşturulurken; Auteur sinema bir yazar/yönetmen ürünüdür. Ana akım sinemanın üçüncü tekil şahıs bakış açısıyla olayları sadece seyreden bakış açısı varken, Auteur sinema “ben” odaklı bir anlatı diline sahiptir. (Özarslan, 2013: 178). Üçüncü tekil bakış açısıyla bir anlatı dili hikâyenin ulaşılamaz olduğunu seyircinin bilinçaltına yerleştirir. Böylelikle Ana akım Sinemada yaşanan olaylar, seyircinin kendi gerçekliğinden farklı bir boyutta geçtiği algısını oluşturur. Auteur sinemadaki ben odaklı anlatı diliyse seyirciyi kendi gerçekliğine biraz daha yakınlaştırır.

Üretimde yönetmen merkezindeki bir anlayış Üçüncü Sinemanın kolektif iş bölümü anlayışıyla da çelişmektedir. Yönetmen bireyselliği Üçüncü Sinemanın toplumculuğu önceleyen anlayışıyla tezat oluşturmaktadır. Wayne bu durumu şöyle ifade eder: “Üçüncü Sinema iş bölümünü ve toplumsal bütünün küçük bir evreni olan sinema endüstrisinin kurumlaştırdığı egemenlik ilişkilerini parçalamaya çalışan demokratik üretim tarzlarının öncülüğünü yapmıştır” (Wayne, 2011: 64).

Auteur Sinema üretimde düşük bütçeyle sinema ürünlerinin ortaya konulabilmesi, gerçek mekanlar kullanması, fabrikasyon üretimi reddetmesi, yıldız oyuncular yerine tanınmamış oyuncular kullanması Üçüncü Sinemayı önemli ölçüde etkilemiştir. Dağıtımda ise Auteur Sinema Ana akım Sinemadan etkilenmiştir. Bu yüzden Ana akım Sinemanın yayılcılığı karşısında kısıtlanmıştır. Solanas ve Getino bu durumu: “Günümüzde ticari sinemanın alanı içinde, ‘Auteur sineması’ da dahil olmak üzere hem kapitalist hem de sosyalist ülkelerde Hollywood filmlerinin modelinden sakınmayı başaran bir film bulmak zordur” (Solanas ve Getino, 2012: 159) şeklinde özetlemiştir.

Auteur sinemanın gerçekçilik kaygısının, Üçüncü sinema için rol model olduğu söylene bile gerçekliği sunarken elitist bir dil kullanılır. Bu durum Auteur tasnifi

açısından bir problem teşkil etmezken; üçüncü sinemaya göre sunum halka göre olmak zorundadır.

3.3. Üçüncü Sinema

Tarihsel süreç içerisinde Ana akım sinemaya alternatifler üretilmiştir. 1950'lerde ortaya çıkan yeni sinema akımı Cinema Novo gibi emperyalizm karşıtı sinemalar, Auteur Sinema gibi Ana akım sinemanın sıradanlığını kabul etmeyen sinema biçimleri bu alternatifler arasındadır. Ama tarih göstermiştir ki Üçüncü Sinema ortaya çıkana kadar Ana akım sinemaya alternatif olarak ortaya çıkan sinemalar Ana akım sinema potasında erimiş veya Ana akım sinema sınırlılıklarına hapsolmuştur. Sistemin ürettiği ürünlerden farklı olan gerçek alternatifler üretmek, iki seçenek sunmaktadır: Sistemin kabullenmeyeceği ve onun gereksinimlerini karşılamayacak filmler yapmak ya da doğrudan ve açıkça sistem ile savaşan, mücadele eden filmler yapmak. Üçüncü Sinema sistem karşıtı ve onunla mücadele eden bir sinema öngörür.

1969'de Fernando Solanas ve Octavia Getino'nun yayınladıkları Üçüncü Sinema Manifestosu, Ana akım sinema karşıtı yeni bir biçim ve sistematik meydana getirmiştir. "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" başlığıyla yayınlanan bu manifesto, sinema kuramını tekrar ele alıp onu devrimci bir kimliğe büründürme amacıyla hareket ediyordu. Manifesto Ana akım Hollywood sinemasını birinci sinema olarak, öznelliğe dayalı Auteur sinemayı ise ikinci sinema olarak görüyordu.

Solanas ve Getino (2012: 165) yayınladıkları manifestoda:

"Dönemimizin en değerli iletişim aracı olan filmler yalnızca, büyük çoğunluğu Amerika Birleşik Devletleri'nden olan sinema endüstrisinin sahiplerinin, dünya film pazarının efendilerinin ideolojik ve ekonomik çıkarlarını tatmin etmeye tahsis edildi. Bu durumun üstesinden gelmek olanaklı mıydı? Maliyetler birkaç bin dolara vardığında ve dağıtım ile gösterim kanalları düşmanın elindeyken, özgürlük filmleri yapma sorununa nasıl yaklaşılabilirdi? Çalışmanın devamlılığı nasıl garanti altına alınabilirdi? Halka nasıl ulaşılabilirdi? Sistemin dayattığı baskı ve sansür nasıl yenilebilirdi?" sorularına yanıt aradılar.

Solanas ve Getino'nun Üçüncü Sinema Manifestosunu yayınladıkları dönemde bir takım sinema çevrelerinin; devrim gerçekleşmeden devrimci film yapılamayacağına

dair endişeleri, devrimci filmlerinin sadece özgür ülkelerde yapılabileceğine dair düşünceleri vardır. Solanas ve Getino yayınladıkları manifestoyla bu düşünce kalıplarını da yıkmayı hedef almışlardır.

Üçüncü sinema kuramcıları da sinemayı tasnif ederken her filmin aslında politik bir film olduğundan söz etmiş; üretim ilişkilerinden başlayıp sinema izleyicilerinin ürüne katılımlarına kadar alternatif devrimci bir model sunmuşlardır.

Üçüncü sinemadan kastedilen şey asla üçüncü dünya ülkelerinin sineması değildir. Üçüncü sinema 1969 yılında Solanas ve Getino'nun birlikte çektikleri, "Hora De Los Hornos" adlı belgeselin ardından yayımladıkları manifestoda ortaya çıkmış bir kavramdır. Arjantinli yönetmenler Fernando Solanas ve Octavio Getino'ya göre sinema kendi dönemlerine kadar Birinci ve İkinci Sinema olmak üzere iki kısımdır. Birinci Sinema, ticari burjuva Ana akım sinemasıdır. Birinci Sinema ticari kaygıları olan ve burjuva kültürünü olumlayan sinemadır. Ortaya konan ürün, ticari olarak yapımcılara kazandırmalıdır. İkinci Sinema ise Avrupa'da ortaya çıkmış, yayılmış ve özneliği esas alan, Ana akım sinemanın sıradanlığını yıkmış ama Ana akım sinemanın içinde eritilmiş Auteur Sinemadır. Solanas ve Getino ise bu iki türe alternatif olarak Üçüncü Sinemayı ortaya koymuşlardır.

Üçüncü sinema üretim, dağıtım ve gösterim modellerinde Ana akım sinemanın kalıplarından çıkıp yeni bir üretim, dağıtım ve gösterim paradigması ortaya koymaktadır. Üçüncü Sinemada kolektiflik esastır. Yani üretim, dağıtım ve sunumda, ürünün hazırlanmasında emek verenlerin, ürünü seyirciyle buluşturan dağıtım ağının ve seyircinin/halkın ortak tutumundan yanadır.

Üçüncü Sinema politik sinema tasnifi içerisinde devrimci yönüyle safı en belirli sinema biçimidir. Üçüncü Sinema insanların politize olma safhalarıyla birebir ilgilenir. Üçüncü sinemada gerçekliğin belirsiz, gizlenmiş biçimleri yoktur. Sömürüyü, sosyal adaletsizlikleri, zulmü ve mücadeleyi betimlerken elitist bir dil kullanımından kaçır. Olabildiğince halkla iç içe halkın örtülü sömürüyü apaçık görebileceği şekilde sömürüyü inceler. Üçüncü Sinema aydınları, kültür emekçilerini halkın yanında yer almaya, halktan yana tavır koymaya zorlar. Bunun için orta sınıf içerisindeki aydın kesimin kendi sınıfsal kaygılarından arındırarak halkla bütünleşmesini, halk ve orta

sınıfın birbirini yeniden üretmesini sağlamayı amaç edinir. Kapitalizmin büyüdü içerisinde gizlenmiş sömürü, gerçekliğin net ve vurgulu anlatımıyla halkın sömürü karşıtı mücadelesinde bir uyanışa neden olacaktır. Üçüncü Sinemanın temel amacı halkın anti-emperyalist mücadeleye katılımıdır. Bu yönüyle Üçüncü Sinema açısından seyirci pasif olmaktan çıkar. Artık seyirci sinemanın aktif bir öğesidir.

Ana akım sinemada üretim uzmanlaşmış elit bir kitle eliyle gerçekleştirilir. Üçüncü Sinema ürünün her safhasında olduğu gibi üretimde de halkın desteğini ve iş birliğini öngörür. Üçüncü Sinemaya emek veren her bir birey ekipmanları tanımalı, bir bireyin yokluğunda yerine diğeri geçebilmelidir. Bu tutum kapitalizmin uzmanlaşma mitine aykırı, radikal bir bakış açısidir. Üçüncü Sinema üretimde kolektiftir. Ürünün hazırlanmasında geleneksel sinemada yönetmenin sorumluluğunda olan birçok şey üçüncü sinemada grubun ortak sorumluluğundadır. Bütün grup üretimin en küçük ayrıntılarına ve üretimi korumak için gereken güvenlik önlemlerine büyük önem vermelidir.

Üçüncü Sinema dağıtımda ana akım sinemanın aksine kârlılığı değil üretim maliyetlerini çıkarmayı amaçlar. Üçüncü Sinema dağıtımda birtakım zorlukların olduğunu kabul eder. Bu zorlukları aşabilmek için çeşitli alternatifler üretir. Bu alternatifler ilgili ülkeden devrimci gelişimle alakalı olarak farklılar gösterir. Kimi yerlerde devrimci politik, öğrenci, işçi örgütleri ve sendikalarla ortaklaşa bir ağ kurmak fikrini desteklerken, bunun mümkün olmadığı yerlerde her film kopyasına düşük maliyetle ödeme yapmak için gerekli parayı bulmayı üstlenen örgütlere kopya satmanın daha uygun olacağını belirtir. Bu tip alternatif Üçüncü Sinemanın kolektif ruhuna daha uygundur çünkü dağıtımda merkezileşmeyi engeller.

Üçüncü Sinemanın dağıtımda önemli sorunlarından biri çeşitli ülkelerdeki anti emperyalist örgütlerin üçüncü sinemanın öneminin tam olarak farkında olmamaları ya da farkında olsalar da bunu gerçekleştirecek koşullara sahip olmamalarıdır. Üçüncü Sinema bu tip bir koşulda Ana akım sinemanın dağıtım modelini benimsemeyi en azından geçici bir süre kabul eder. Üçüncü Sinema için en ideal dağıtım aslında burjuvanın kamulaştırılan kaynaklarıyla dağıtımın gerçekleştirilmesidir. Devrimin gerçekleştiği bir ülke için bu öneri doğru kabul edilebilir ama devrimin gerçekleşmediği bir ülkede Üçüncü Sinemanın varlığını

koruması için diğer alternatiflere yönelmek zorunluluğu vardır. Solanas ve Getino Üçüncü Sinemanın desteklenmesini, gerekli araç ve teçhizatlarının temin edilebilmesini devrimci örgütlerin siyasal sorumluluğu olarak görmüşlerdir. Çünkü Solanas ve Getino kitleleri mücadeleye katmak için Üçüncü Sinemanın vazgeçilmez olduğuna inanıyorlardı.

3.4. Marksist Perspektiften Sinema

Marks ve Engels kendi dönemleri içinde bir sinema perspektifi ortaya koymamış olsalar da fikirleri birçok politik yönetmen vasıtasıyla sinemayı etkilemiştir. İnsanlığa bir felsefe sunan, belirli metotlar geliştiren bir teorinin; daha dar kapsamlı sahalar için analiz yapabilme gücü olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu yüzden Marksizm'in kazandırdığı düşünce yöntemleri sinema tetkikinde de kullanılabilir.

Marksizm birçok ilgi alanını birçok tarihsel derinliği olan felsefik akımı yeniden yorumlar ve meydana getirir. Marksizm'in toplum analizi, sunumu toplumu ilgilendiren sinemayı da incelemesine neden olur. Marksistler, kapitalist toplumun üretimdeki konumlarına göre tasnif edilmiş sınıflardan oluştuğunu savunurlar. Üretim ilişkilerinin toplumu dizayn eden yegâne unsur olduğunu düşünürler. Bu anlayış Marksizm'in tarih kuramını doğurur. Çünkü burjuvazi, kapitalist toplumdaki mevcut konumunu geçmişte kazanmıştır. Geçmişten gelen sermaye birikimine sahip olan burjuvazi emeğin kontrolünü de elinde tutmaktadır. Marks tarihi sınıfların bir savaşı olarak değerlendirir.

Marksizm teori ve pratiğin sürekli karşılıklı bir ilişkisi olduğunu iddia eder. Bir filmin yapımı ve estetik teorisi birbiriyle sürekli ilişki halindedir. Aslında sinema üretim yapanlarla, sinemanın estetik teorisini oluşturanlar birçok durumda aynı kişiler olmuştur. Bu şekliyle sinema tarihsel materyalizmin teori-pratik sürekli ilişkisini doğrular.

Hitler'le Alman faşizminin yükselişi Marksizm'in toplum analizini yeniden ele alması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Değişen toplum analizi sinema çalışmalarında da kendisini göstermiştir. Özellikle üç Alman Marksist; Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, sinema ve toplum arasındaki ilişkiyi incelemeye

koyuldular. Bu üç Marksist içerisinde Theodor Adorno, Max Horkheimer'in 1944 yılında birlikte kaleme aldığı "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı eserde sinema hakkında çok karamsar bir tablo çizilmiştir. Adorno ve Horkheimer (2010: 168)'e göre;

"Film illüzyon tiyatrosunu da geçerek, izleyicisinin hayal gücüne ve düşüncelerine, film yapıtının çerçevesi içinde ama onun sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden açılacağı ve uzaklaşacağı bir boyut bırakmamaktadır. Kendisine kapılanları böylece kontrolü elinden bırakmadan, film ve gerçekliği doğrudan özdeşleştirmek üzere eğitir."

Adorno ve Horkheimer'i yaptıkları karamsar tespitler sinemanın işlevsizliği kanaatine kadar varmıştır. Adorno aynı zamanda faşist sinemayla ana akım sinemanın toplumu pasifize etmede farklarının olmadığını iddia etmişlerdir.

Marksistlerin sinemadaki kitle gerçekliği hassasiyeti, özellikle sağ ideolojilerle Marksizm arasındaki gerçeklik gerçekte nedir sorusunun ayrımını ortaya koyar. Marksizm açısından toplum, üretim ilişkilerinden doğmuştur. Marksist sinema eleştirmenleri kitleleri bu gerçeklikten uzaklaştıran bir özdeşleşmeyi sert dille eleştirirler. Oysa sağ ideologlar üretim ilişkilerinin toplumsal ilişkilerde önemini belirtmekle beraber bunun toplumu doğuran tek unsur olmadığından söz ederler. Ülkücü ideologlardan S. Ahmet Arvasi (2009: 23) bu sorunu "ekonomi mi değerleri şekillendirmektedir? Yoksa değerler mi ekonomiyi biçimlendirmektedir?" şeklinde sormuş ve değerlerin ekonomiyi şekillendirdiğini savunmuştur. Kitleleri üretim ilişkilerinden uzaklaştıran bir özdeşimin kitleleri gerçeklerden kopardığı savı da sağ politik sinema açısından önemsizdir. İdealistler romantik coşkulu söylevlerin, abartılı sunumların kitleleri teşvik edeceğini toplumsal ideallere varmak konusunda kitlelere yardımcı olacağını savunurlar. Bu noktada yine gerçeğin idealistler ve materyalistler arasındaki derin ayrımı vardır. İdealistler üretim ilişkilerinden ziyade toplumu milli ve dini hassasiyetlerinin oluşturduğunu ve şekillendirdiğini düşünürler.

Sağ ideolojik bir sinema Marksist perspektifle üretim ve dağıtım ilişkilerinde ana akım sinema kategorisine sokulma kolaylığına kaçılabilir. Ana akım sinemanın ticari yönü Marksizm karşıtı bir sinema ürünü açısından bu tasnifte sıkıntılıdır. Politik bir sinema ürünü, ticari hedefleri olmaksızın fikri mücadelesine kitleleri çekmek veya kitlelerin zihinlerine düşüncelerini yerleştirmek gibi amaçlarla yapılabilir. Bu

amaçlarla ortaya konmuş sağ politik bir film ticari yönden ana akım sinemadan ayrılır. Buna rağmen bu tarz politik filmlerde ana akım sinemanın üretim ve dağıtım metotları görülür. Sağ politikanın herhangi bir sinema kuramı geliştirmemiş olması, onu ana akım sinemanın üretim ve dağıtım metotlarına hapsetmiştir.

Genel olarak Amerikan kitlesel popüler sanatının ve özellikle de sinemanın kültürel statükoyu desteklemenin ve kapitalist ekonomik sistemi olumlamanın bir aracı olduğu fikri, Marksist teorinin temel bir inancı haline gelmiştir. Rus yönetmen Sergey Ayzenştayn (1977: 196), "Amerika Birleşik Devletleri'nin kapitalist ve inşasını yansıtan sanat, sanat ve edebiyat eserlerini incelediğimizde Amerikan kapitalizmi sinemada en keskin ve en etkileyici yansımasını bulur" demiştir. Sanat felsefesi üzerine çalışan veya film eleştirmenliği yapan Marksist düşünürler, egemen sanatın kapitalist toplum sürekliliğini sağladığını, tarihsel olarak olması gereken proletarya uyanışını engellediğini ifade ederler. Kapitalizmden kendi kendini korumak için sanatı egemen kültürün aparatı olarak kullanırlar.

Sanat felsefecisi Noel Carroll, Marksist sanat icracılarının karşılaştığı sorunları iki alana bölmüştür:

"Birincisi, 'sanat sınıf mücadelesinde özgürleştirici bir rol oynayabilir mi ve eğer yapabilirse, bu rolü ne şekilde etkileyebilir? sorusu Marksizm'in cevaplaması gereken bir sorudur' İkincisi, 'Marksistler, endüstriyel Batı'daki işçilerin neden kapitalist sisteme karşı henüz isyan etmedikleri ve komünizme doğru ilerleme kaydettiği sorusuyla karşı karşıya; başka bir deyişle, neden Karl Marx'ın proletaryanın ayaklanması ve sınıf yapısının parçalanması konusundaki kehanetleri gerçekleşmedi?' Carroll, kitlesel Batı kültürünün tasavvur ettiği ideolojiyle ilgili olan bu soruya olası bir cevap önerdi: 'Kapitalizm, popüler halk sanat endüstrisi aracılığıyla- filmler, TV, radyo, popüler müzik ve benzerleri-zihinlerimizi bilincin gelişimini engelleyecek şekilde karıştırır, mistize eder ve manipüle eder' " (<https://www.academia.edu/>).

Noel Carroll'un bu tespiti Marksist tarih kuramı hakkında şüphe duyulmasını sağlayacak bir sonuçla bitmiştir. Çünkü Marks gelecekte burjuva toplumunun işçi diktatörlüğüne evirileceğini ve işçi diktatörlüğünün de sönümlenerek tümüyle sınıf bir toplumla son bulacağını öngörmüştü. Bu sosyolojiyi ilgilendiren bir konunun denklemlerle ifadesinin mümkün olmadığını gösterir. İnsanın kompleks doğası aynı zamanda toplum yapısını da karmaşıktırıp öngörüsüzleştirir.

Sinema, egemenlerin elinde kapitalist toplum sürekliliğini sağlayan çok önemli bir araca dönüşmüştür. Marksistler ana akım sinemanın kitleleri kültürel uyuşturma misyonundan kendi gerçekliğinin farkına varma misyonuna dönüştürülüp dönüştürülemeyeceğini incelemiştir. Bu konuda çalışmalar yapan Walter Benjamin, Bertolt Brecht iyimser bir tablo çizerek kapitalizmin elinde önemli bir araç olan ana akım sinemanın dönüştürülebileceğini savunurlar. Benjamin ve Brecht'in çözümü kalıplar içerisinde gelerek kalıpları kırmaktır. Havayla dolması gereken bir balonun suyla şişirilip patlatılması gibi ana akım sinemanın yıkılabileceğine inanırlar. "Yeni medya teknolojilerinden esinlenen hem Benjamin hem de Brecht algısal alışkanlıkları (Benjamin'in 'optik bilinçdışı' ve Brecht'in bildik olmaktan çıkarma ya da 'yabancılaştırma efekti' dediği) altüst etmeye ve gündelik algı için görünmez olan toplumsal ve kültürel yapıları açığa vuran" kuramlar geliştirdiler. (Wayne, 2011: 10). Bilincin gizlenmiş gerçeğin farkına varması, Marksist sinema kuramcıları ve uygulayıcıları açısından esas amaç olmuştur.

Ana akım sinemayla Marksizm arasındaki mücadeleyi anlamak bir nevi kültürel hegemonya mücadelesini anlamaktan geçer. İtalyan Marksistlerden Gramsci bu hegemonyanın üstten alta doğru şekillenmediğini savunmuştur. Gramsci bu hegemonyanın egemenlerin diğer sınıflara bir dayatması olduğu fikrine de karşı çıkar. Gramsci'ye göre egemenler, hegemonya mücadelesinde muhaliflerine göre domine edici oranda avantajlıdır. Fakat muhalefetin mücadelesini altüst etmek için kapitalizm, birtakım ödünler vermek zorundadır. Diğer sınıflarında hegemonya mücadelesinde etkileri vardır. Gramsci'ye göre bu kültürel mücadele her yerde gösterilmelidir. Gramsci'nin bu yaklaşımına Üçüncü Sinema çok uyumludur. Özellikle Üçüncü Sinema Ana akım sinemaya karşıt kültürel hegemonya mücadelesi veren Marksist bir sinemadır.

Üçüncü Sinemada sadece toplumsal uyanış amacı görülmez. Üçüncü Sinema aynı zamanda toplumu egemenlere karşı bir mücadeleye davet eder. Burada Üçüncü Sinema ve Ana akım sinema toplumsal hegemonya mücadelesi açısından bir diyalektik içerisinde. Egemenler Gramsci'nin hegemonya kuramına göre avantajlarını korumak isteyeceklerdir. Bu yüzden muhalif kitleler oluşturmayacak, egemen kültüre hizmet edecek bir sinemayı yani Ana akım sinemayı güçlendirmek isteyeceklerdir. Diğer sınıflarsa mücadeleye katıldıkları sürece hegemonya

mücadelesinde daha yüksek paylar alacaklardır. Yani muhaliflerin de Üçüncü Sinemanın oluşturacağı etkileşime ihtiyaçları vardır.

Marksizm, Hollywood filmlerinin üretim biçim tarihlerini ortaya koymada derin bir olanak sağlar. Bu tarz filmlerin üretim biçimleri bu ürünleri önemli ölçüde etkilemektedir. Filmler onları hangi güçlerin şekillendirdikleri ve film şirketlerinin pazar stratejileri açısından önemleri hakkında bize çok kısıtlı bilgiler verir. Bir film bir şirketin yeni stratejisinin ürünü veya rakip bir şirkete naziresi veya mevcut bir stratejinin devamı olarak üretilmiş olabilir. Film şirketlerinin uluslararası tekelleşmede nasıl gizli ittifaklar kurdukları çoğu sinema araştırmacı açısından önemsiz olmasına rağmen Marksistler açısından uluslararası sömürüyü anlamak açısından önemlidir. Bu yönüyle Marksizm bir filme sadece film olarak bakmaz. Onun ardındaki sömürü sistemini de çözümlemeye çalışır.

Marksizm Ana akım sinemanın üretim biçimlerine odaklanırken, onun devletle ilişkilerine, bu ilişkilerden elde ettiği avantajlara, üretim tarzlarının tekelleşmesine de odaklanır. Sinema üzerinden ortaya konan ekonomik eleştirel bir yapı sinemanın ne kadar özgür olabildiği konusunda fikir verir.

Klasik iktisat herhangi bir müdahale olmaksızın serbest piyasanın kendi koşullarında üretim ve dağıtımın şekilleneceği iddia eder. Bu fikrin ilk bakışta özgür düşüncenin önünü açtığı düşünülebilir. Fakat kapitalizmin tarihsel süreci içerisinde yüksek sermaye birikimine sahip burjuvazinin, daha az sermaye birikimine sahip burjuvaziye rekabetle yok ederek tekelleştiği görülür. Sinema sektörü açısından bu tekelleşme burjuvaziye üretim ve tüketimi de kendi belirleme olanağı sağlar.

Sektör burjuvazinin kalıpları içerisinde üretime mahkûm edilir. Tüketici üretim sürecinin bir parçası değildir. Süreçte egemen olan tüketici değil endüstridir. Endüstri için üretim esastır. Tüketici üretileni tüketmek için şartlandırılır. Tüketicinin bütçesi oranında tercih hakkı vardır. Tüketiciler yeterli bütçeye sahip değilse metalara özgürce ulaşamaz.

Çeşitli zaman ve mekanlarda farklı biçimlerde meydana gelmesine rağmen ekonomik sosyal yaşam, her zaman kendini kuşatan ve kontrol eden sosyal ve

kültürel değerlerle bir arada bulunmaktadır. Bu açıdan insanoğlu iki çeşit problemle karşılaşmıştır; toplumun değerleri ve kültürel paradigmaları mı ekonomiyi biçimlendirmektedir? Yahut ekonomik yaşam mı toplumun kültürel paradigmalarını şekillendirmektedir? Tarih felsefesi bakımından Hegel'in tarihi idealizmi ve Marks'ın tarihsel materyalizmi bu konuda iki farklı yorumda bulunmuştur.

Hegel'e göre tarihin mantığında toplumlara etki ederek insanoğlunun kumaşını dokuyan bizzat idealardır. Akıl tarihin bizzat özüdür. Prof. Dr. Ömer Naci Soykan (1999: 275) "Akıl, temel ilkenin kendini dünyada açmasının ve ilerleyişinin üçüncü ve sonuncu aşamasında, 'nesnel tin' olarak dünya tarihine vardığını, Hegel'in tarih felsefesinin bu noktadan hareket ettiğini" ifade eder.

"Marks'ın savunduğu tarihsel materyalizme göre toplumların evrimi ve gelişimini belirleyen yasalar, doğanın evriminden ve bu evrimi belirleyen yasalardan farklı özellikler içermektedir. Tarihsel materyalizme göre doğadaki hareketin önce nicel sonra nitel değişimler yaratması gibi tarihsel olarak bir toplum içindeki sınıflar arası çelişkiler o toplumun evrimini, gelişimini ve/veya değişimini oluşturmaktadır" (Savran, Güneş ve Suğur 2011).

Anlaşılabacağı üzere Hegel'e göre tarihteki bütün aktiviteler toplumsal yaşamda meydana gelen maddi ve manevi bütün oluşları meydana getiren ve hareket ettiren idealardır. Toplum hayatını idealar şekillendirir. Karl Marks ise Hegel'in aksini savunmuştur. Marks'a göre düşünceleri ve idraki şekillendiren temel şey maddi üretim ilişkileridir.

Marks'ın bu perspektifi, tarihsel materyalizm açısından sinemayı üretmeye yarayan tekniğin, ürünü ortaya çıkaracak insanların ve ürünü izleyecek seyircilerin sınıfsal konumlarının, birbiriyle ilişkilerinin tarihsel olarak değişkenliğini incelemeyi sağlar. Lale Kabadayı (2014: 64) bu konuyu şöyle tarif eder: "Filmleri irdelerken; ele alınan film ya da filmlerin ötesine geçerek döneme ait siyasal, sosyal ve kültürel yapının, sinema üretim sisteminin araştırılmasının ve sorgulanmasının gerekliliği vurgulanmalıdır."

3.5. İdeolojik Yaklaşım

Sinema ürünlerinin üretim süreci başı başına ideolojik bir aktivitedir. Çünkü bir sinema eseri, yapımcı, senarist ve yönetmen gibi kişilerin ideolojik yaklaşımlarını kendi bünyesinde taşır.

Karl Marks ideolojiyi ele alırken siyaset ve ekonomiyi birlikte ele almıştır. Marks'a göre ekonomik ve kültürel etkenler kişilerin ideoloji tutumları açısından önemlidir. Marks kişilerin bilinçlerinin varlıklarını değil, toplumsal varlıklarının bilinçlerinin şekillendirdiğine inanır. İnsanların toplumsal şartları, dünyayı anlamak açısından onları birtakım kalıplara hapseder. Bu anlayışı Leyla Kabadayı (2014:64) şöyle tarif eder: "Buğulu gözlük, dünyanın algılanmasının da buğulu olmasına yol açmaktadır. Marks'ın bu benzetmeyle açıkladığı yanlış bilinç, sistematik hatayı oluşturur. Bu hata kişinin içine gömülü olduğu toplumsal özelliklerden kaynaklanmaktadır."

Marksist felsefeci Louis Althusser ideoloji alanında "devletin ideolojik aygıtları" üzerine çalışmalar yapmış; insanların dünyayı algılarken devletin ideolojik aygıtlarının etkilerine maruz kaldığından bahsetmiştir. Althusser'e göre bu ideolojik aygıtlar, sosyal kurumlardır. Althusser (2002: 75) devletin ideolojik aygıtları ve egemen sınıf oluşumu arasında bağ kurmuş ve bu bağı şöyle tarif etmiştir:

"DİA'lar genel olarak ideolojinin gerçekleşmesi veya egemen sınıfın ideolojisinin ihtilafsız gerçekleşmesi değildir. Egemen sınıfın ideolojisi Tanrı lütfu ya da devlet iktidarının yalnızca ele geçirilmesi sayesinde egemen ideoloji olmaz. Bu, ideolojinin gerçekleştirildiği ve kendini gerçekleştirdiği DİA'ların yerleştirilmesiyle olur. Ama bu yerleştirme de tek başına gerçekleşmiyor, tersine çok sert ve aralıksız bir sınıf mücadelesinin sonunda kazanılıyor: İlk önce eski egemen sınıflara ve bunların eski ve yeni DİA'lardaki tutumlarına karşı, sonraysa sömürülen sınıfa karşı."

Sinema çoğunlukla egemen ideoloji temelinde ürünler ortaya koyar. Fakat sinema egemen ideoloji karşıtı muhaliflere de kendini topluma sunabilmesi için önemli araçlar sunmaktır. Bu yönüyle sinema toplumun yaşadığı sistemin bir alternatifi olduğu gerçeğiyle yüzleşmesi açısından önemli bir araçtır.

İdeoloji sinema ürünleriyle tarihi yeniden biçimlendirir. Her farklı ideoloji, tarihi perdeye taşırken kendi kaygılarıyla, zamanı kendi perspektifleriyle değerlendirerek izleyiciye birbirinden farklı yeni bir tarih sunar.

3.6. Türkiye’de Sinema Akımları

1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlükçü hava, Türk sinemasında da kendi göstermiştir. Türkiye’de hem sağ hem sol yapılar kuramsal açıdan sinemayı irdelemişlerdir. 27 Mayıs ihtilali sonrası farklı sinema akımları ortaya çıkmıştır. Bunlar; Toplumsal Gerçekçi Sinema, Ulusal Sinema, Devrimci Sinema ve Milli Sinema akımlarıdır. Özellikle İslamcıların Milli Sinema yaklaşımı, batıcılığa karşı yerel paradigmalara bir Türk sinemasını oluşmasını savunan Ulusal Sinema, Türk Sinematek Derneği etrafında oluşmuştur. Ulusal sinemanın öncü isimleri Halit Refiğ ve Metin Erksan’dır. “Ulusal sinema teorisinin çıkış noktası; özel toprak mülkiyetine dayanan batı ile miri toprak mülkiyetine dayanan Türk toplumu arasında temel bir dünya görüşü ve insan anlayışı farkıdır”(https://gelenek.org/). Ulusal sinema yerelliğe vurgu yaparken, Milli Sinema dini değerlere vurgu yapar. Mesut Uçakan (1977: 90,91) Türk Sinemasında İdeoloji isimli kitabında Devrimci Sinemanın özelliklerinden bahsetmiştir: “Devrimci Sinemada, Marksist anlayışa uygun olarak, kahramanlar arasındaki söz ve davranışlar, olayların değerlendirilişi, bütünüyle materyalizme dayandırılmıştır. Üretim-tüketim ilişkilerinin temel rolü, yapılan filmlere hakim kılınmıştır. Ele alınan konuları, şahsi serüvenlere, toplum meselelerinden soyutlanmış, basit ilkel duygu ve düşüncelere, inançlara bağlamak, Devrimci Sinema anlayışının özelliği olamaz.” Türkiye’de devrimci sinema örnekleri Yılmaz Güney filmleri ile başlamaktadır.

Bu özgürlükçü, yeni akımların oluşmasına zemin hazırlayan atmosfer 1980 askeri darbesine kadar sürmüştü; 1980 askeri darbesinden sonra ülkeyi yönetenlerin toplumu apolitikleştirme gayretleriyle sekteye uğramıştır. 1980 darbesi devlet dilinden başka her türlü söylem ve düşüncüyü yasakladığı için ideolojik sinema açısından 1980 askeri darbesi yıkım olmuştur.

3.6.1 Toplumsal Gerçekçilik

1961 Anayasa'sından sonra gelen özgürlük ortamıyla birlikte toplum kendi gerçeklerine bakma fırsatı yakalamış sinema da bu değişen, gelişen ortamdan etkilenmiş ve Toplumsal Gerçekçi Akım ortaya çıkmıştır.

“Toplumsal Gerçekçi filmlerin çoğu, dönemin ideolojik yapısına paralel olarak, kent filmidir ve darbenin sosyal etkilerini en yoğun olarak hisseden şehir insanlarının hikayelerini anlatır. Bu filmlerde ‘geleneksel burjuvazi’ ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kar hırsı şiddetle eleştirilir. Devlet ve onun kolluk güçleri (polis, asker) genelde adaletten ve zayıftan yanadır” (Daldal, 2005: 94,95).

1960’lı yıllarda çekilen filmlerde göç olgusu ve aile içi yapılanma konuları işlenmiştir. “1970 ve 1980 yıllarında çevrilen iç göç konulu filmlerde ise konut hakkını elde etmeye çalışan ve bu anlamda ayakta kalmak isteyen insanlar anlatılır” (Makal, 1994: 35). Sanayileşmeyle birlikte gelişen kentleşme, köyden kente göç, değişen aile yapısı toplumsal gerçekçi filmlerin konusunu oluşturmuştur. Kadın anne ve ev hanımı olarak gösterilirken, çalışma hayatında silik gösterilerek kız çocukları potansiyel ev hanımları olarak kodlanmıştır. “Filmlerde bu çerçevede kadının modern toplum içindeki dinamiklerine de vurgu yapılmaktadır” (Kaplan, 2004: 95-96). Toplumsal Gerçekçilik Akımının etkisi kısa sürmüştür.

“Toplumsal Gerçekçiliğin 1965’te sona ermesiyle akımın temsilcilerinden bir kısmı, milli bir anlayışa yönelir ve iki ayrı sinema akımı ortaya çıkar: Marksizm’e tabandan bağlı ‘Devrimci Sinema’ ve Türk halkının değerlerine, milli kültür birikimlerine, materyalist bir açıdan yaklaşma endişesine sahip ‘Ulusal Sinema’. 1968-1970 döneminin ardından yeni bir düşünce daha filizlenir: ‘Milli Sinema’” (Uçakan, 1977: 11).

Her ne kadar kısa süren bir akım olsa da diğer akımlara öncülük yapması ve Türk sinemasına sağladığı katkı açısından Toplumsal Gerçekçilik Akımı önemli bir yere sahiptir.

3.6.2. Milli Sinema

Milli Sinema, dönemin gençlik yapılanmalarından Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) içerisinde kurulmuş olan Sinema Kulübünün etkisiyle kurulmuştur. Türk Milletinin kendi yerel değerleriyle bir sinema anlayışı doğurması gerekliliği konusunda

hemfikir olan Yücel Çakmaklı, Metin Erksan, Halit Refiğ ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler 10 Mart 1973'te Milli Türk Talebe Birliğinin organize ettiği bir toplantıda bir araya gelirler. Yücel Çakmaklı ile diğer yönetmenler arasında sekülerlik İslami hassasiyetler üzerine çıkan tartışmada Yücel Çakmaklı diğer yönetmenlerle ayrı düşer. Yücel Çakmaklı bu yeni sinema akımının adının Milli Sinema olmasını savunurken; Halit Refiğ Ulusal Sinema isminde ısrarcıdır. Çünkü Halit Refiğ Milli Sinema adını anti seküler bulur ve kabul etmez. Bu toplantı milli sinema ve ulusal sinemanın ayrı oluşum süreçlerini başlatır.

Yücel Çakmaklı'nın Tohum Dergisinde "Milli Bir Sinema İhtiyacı" yazısı Milli Sinema anlayışının manifestosu niteliğindedir. Bu makalede Çakmaklı (1964: 3) milli sinemayı şöyle tarif eder:

"Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece bir ticaret vasıtası telakki eden tüccar prodüktör ve rejisörlerin yaptıkları uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlardır. (...) Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşabilecektir."

Milli sinema kültürel yozlaşma ve yabancılaşmaya karşı yerli unsurlarla mücadele etmeyi kendine şiar edinmiştir. Milli Sinema bu yönüyle batıcılığı kültürel bir yok oluş; egemen olana teslim oluş olarak gören İslamcı, Milliyetçi bir anlayışı temsil eder. Akımın içerisinde Millî Görüş çizgisinden Türk-İslamcı çizgiye kadar çeşitli yönetmenler görmek mümkündür. Örneğin Güneş Ne Zaman Doğacak filminin yönetmeni Mehmet Kılıç veya İsmail Güneş ülkücü kimlikleri ile bilinirken; Mesut Uçakan, Nurettin Özel, Mehmet Tanrısever İslamcı kimlikleriyle bilinmektedirler.

Milli Sinemacıların batılı tarzda kapitalist bir moderniteye karşı oluşu, üretim ilişkilerini şekillendiren kapitalist yozlaşmaya karşı bir tavır doğurur. Ama milli sinemanın esas vurgusu milli ve manevi değerlerin korunmasıdır. Mana maddeden daha mühimdir. Marksist bir perspektiften böyle bir savunma dürtüsünün aslında başlı başına liberalizmin getirdiği tek tipleştiricilik üzerinden sömürüye karşı bir direnç noktası oluşturur. Fakat sömürü gerçeğine yabancılaşmayı engelleyen, sömürü kültürünün gerçekliğini ortaya koyan bir tarafı yoktur.

12 Eylül askeri darbesiyle Milli Sinemacılar arasındaki İslami hassasiyetleri ağır basan grup bir serbestlik ortamı yaşamıştır. 12 Eylül'den sonra solcu sinemacıların ürettikleri bazı sinema filmlerinin yasaklanması, üretiminin engellenmesi, sansürlenmesi bu sinemacıların çalışma imkânları sınırlarken, Milli Sinemacılar TRT'de çalışma fırsatı bulurlar. Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, Salih Diriklik gibi isimler TRT için birtakım projeler hazırlarlar.

3.6.3. Ulusal Sinema

Ulusal sinema akımının kuramcısı Halit Refiğ'dir. Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler de bu akımın başat yönetmenlerindendir. Halit Refiğ "Ulusal Sinema Kavgası" kitabında bu kuramını ortaya koymuştur. Halit Refiğ Ulusal Sinema kuramını dört temel üzerine kurmuştur:

- “1. Doğu İslam ve Batı Hristiyan toplumlarının farklı değişme çizgilerinin mukayesesi.
2. Medeniyetlere göre estetik tezahür ve Doğu-Batı sanatlarındaki şekillenme.
3. Aydın yabancılığı ve Batılılaşmanın seyri.
4. Türk sineması bir çeşit halk sanatıdır” (<http://www.kameraarkasi.org/>)

Ulusal sinema, Batı'nın estetik ve sanat algısının kendi özgün üretim ilişkileriyle şekillendiğini bu üretim ilişkilerinin Doğu'da yer almadığını savunur. Ulusal Sinema akımına göre Batı'nın tarihi egemen sınıfların tarihidir. Antik Yunan'da kölelikle başlayan bu egemen sınıf algısı, imparatorlukların yıkılmasıyla toprak feodalitesine, Coğrafi Keşiflerle sömürgeciliğe ve Sanayi Devrimi ile burjuva sınıfı egemenliğine evrilmiştir. Oysa Türk tarihinin hiçbir döneminde toprak köleliği bulunmaz. Toprağın mülkiyeti çoğunlukla devlettedir ve Türk toplumunun üretim ilişkileri Marks'ın bahsettiği Asya Tipi Üretim ilişkilerine benzerdir. Bu yüzden Türk sanat ve estetiği Batı sanat ve estetiğinden farklı bir yerde durmalıdır.

Ulusal sinema anlayışına göre üretim ilişkilerinin tarihsel seyri Doğu sanat ve estetiğinin ortaya koyuluş biçimini Batı'dan farklılaştırmıştır.

Ulusal Sinema, aydınların topluma yabancılaştığını, Batı gelişmişliği karşısında geri kalmışlığın öfkesini kültürden çıkardıklarını, Batı'nın kültür emperyalizmine çanak tuttuklarını savunur. "Sanat evrenseldir diye memleketimize sızdırılan kültür emperyalizminin yayılmasına set çekmeye, önce düşüncede bağımsızlığımızı kaybetmekle başlayan bu akımın, daha sonra ekonomik bağımsızlığın ve neticede siyasal egemenliğin kaybına giden bir yol olduğunu anlatmaya çalışır" (<http://www.kameraarkasi.org/>). Ulusal sinema akımı, Batı evrenselliğini emperyalist bir araç olarak görmüştür. Bu akım Batı evrenselliğinin karşısında yerel olanı vurgulamayı seçer.

Ulusal Sinema anlayışı kültür emperyalizmi, aydın yabancılaşması, sinemada Türk özgünlüğün oluşturulması bakımından Milli Sinema kuramıyla örtüşmektedir. Ulusal Sinema seküler olması, tarihi maddi temeller üzerinden ele alması bakımından Milli Sinemadan ayrılır.

Ulusal Sinema anlayışını savunan yönetmenler, Marksist perspektifi Türk özgünlüğüyle sentezlemişlerdir. Marksist ve milliyetçi söylemleri aynı pota içinde eriterek özellikle 1980 öncesi dönemde meşakkatli bir iş başarmışlardır.

3.6.4. Genç Sinemacılar (Devrimci Sinema)

Türkiye'de devrimci sinema tartışmaları 1960 Anayasası'nın getirdiği özgürlüklerle başlamıştır. 1965'te Sinematek Derneğinin kurulması devrimci sinema arayışlarının dönüm noktasıdır. Bu dönemde Güney Amerika devrimci sinemaları Sinematek bünyesindeki bir grup sinemacıyı etkilemiştir. Sonraları kendilerini Genç Sinemacılar olarak adlandıran bu grup Latin Amerika'da ortaya çıkan Yeni Sinema (Cinema Novo)'dan oldukça etkilenmişlerdir. Öyle ki Sinematek Derneği'nin çıkardığı dergi bu sinema akımının ismini almıştır. Bu dönemde devrimci fikirlere sahip sinemacılar arasında bir takım fikir ayrılıkları baş gösterir. Bir grup Sinematek Derneği üyesi Yeşilçam içinde kalarak mücadelenin sürdürülmesi gerektiği fikrindeyken; diğer bir grup üye özgün bir devrimci sinema fikrindedir. Yeşilçam karşıtı grup özgün bir devrimci sinema için kısa filmlerin özendirilmesi gerektiğini savunur. Böylelikle Yeşilçam egemenliğine karşı devrimci sinemanın başlangıcını yapılabileceğine inanırlar.

1968 yılında Sinematek Derneğindeki fikir ayrılıkları, özgün devrimci sinema anlayışına sahip olan grubun ayrılmasıyla neticelenir. Bu grup Genç Sinema adında bir dergi çıkarmaya başlar ve Genç Sinemacılar olarak anılırlar. Genç Sinema Dergisi ilk sayısında bir “Genç Sinemacıların Bildirisi” ismiyle bir bildiri yayınlamıştır. Bu bildiride devrimci bir sinemanın tarifi yapılmış ve Genç Sinemacıların devrimci sinema mücadelelerinin nedenleri anlatılmıştır.

Genç Sinemacılar Yeşilçam Sineması’nın üretimde insanların yaratma özgürlüklerini kısıtladığını iddia eder ve Yeşilçam’a karşı çıkar. Genç Sinemacılar Üstün Barışta: “Türkiye’de bugünkü sinema piyasası dışında, bu piyasaya gerek kişisel yaratma özgürlüğünü gerekse bütünüyle sanatsal özgürlüğünü yitirmemek için girmeyen genç sinemacının kendi özel olanakları dışında hemen hemen hiçbir olanağı yoktur” der (Barışta, 1968: 5).

Genç Sinema yaklaşımında, dönemin işçi hareketlenmelerinden esinlenerek toplumun üretim ilişkilerindeki egemen kültür gerçekliğinin farkına varmaya başladıklarına dair bir güven görülür. Bu güven üçüncü sinema akımında görülmemiş bir aşırılıktır. Üstün Barışta (1968: 4) bu güveni:

“Vaktiyle düşüncelerde soyut olarak belirlenen kimi önemli kavramlar artık somutlaştılar, elle tutulur oldular, yani gerçek değerlerine kavuştular. Örneğin, rengini belli etmeyen, bulanık bir ‘sömürü’ kavramı ‘insanın insanı sömürmesi’ kavramına dönüştü ilkin. ‘İnsanın insanı sömürmesi’ kavramıysa ‘bir sınıfın öteki sınıfları sömürmesi’ kavramına dönüştü hızla. Durum gelip buraya dayandı. Ve Cumhuriyetten bu yana Türk toplumu ilk kez gerçek bir ‘dinamik’e kavuşmuş oldu böylece. Bir çıkış noktası bu. Başlangıçta yalnızca düşünsel alanda gelişen ve benimsenen düşünceler, öğretiler ortaya çıkan yeni koşullar içinde ve hem de çok hızlı bir biçimde kendilerini eylemde de göstermeye başladılar. Doğrusu kendilerini eylemde buldular. Bugün değişik anlayışlı topluluklar alanlarda, sokaklarda düşüncelerini hep bir eylem içinde duyuruyorlar. Düşünce kavgasında örgütlenmenin anlaşılır önemi ve gereği günlük yaşayışta gösteriyor kendini işte” sözleriyle ifade etmiştir.

Genç Sinemacılar üretimde kolektif bir tutumun devrimci sinemayı ayakta tutabileceğine ve onun ruhuna daha uygun olduğunu savunurlar. Onlara göre sinemada ürün ortaya koymak için insanoğlu ya özgürlüklerini bir tarafa koyup Yeşilçam içinde yer alacaktır ya da bir örgütlenme içerisinde üretim süreçlerini finanse edeceklerdir.

Genç Sinemacılar devrimci bir sinema sadece devrimci bir sinema kültürü oluşturmak için mi var olmalı yoksa devrim mücadelesine bilfiil katılmalı mı sorusuna yanıt aramışlardır. Genç Sinemacılar bu konuda Üçüncü Sinema akımıyla aynı düşüncededir. Gaye Petek (1968: 6) bu soruya:

“Genç sinemacı, sanatçı olarak, öteki bilinçleri devingen kılmalıdır. Devrim günlerinde bizim anladığımız bir genç sinemacı olayların içindedir, yeri gelince alıcısını yalnızca film çekmek için kullanmaz. Gerçekten devrimin ve devrim eyleminin içindedir çünkü. Genç sinemacı sineması ve alıcısıyla toplumu devrime çağırıyorsa, hem sanatçı ve devrimci değildir” şeklinde yanıt vermiştir.

Genç Sinemacılar akımı, dağıtımda halka ulaşmayı birinci amaç olarak görür. Bu yüzden dağıtım, üretim maliyetlerini karşılanacağı veya kâr edeceği bir süreç değildir. Bu yönüyle Üçüncü Sinema akımıyla Genç Sinemacılar ayrılır. Üçüncü Sinema akımı, devrimci sinemanın sürekliliği açısından şartların el vermediği durumlarda dağıtımda maliyet kaygıları güdülebileceğini ifade etmiştir. Genç Sinemacılar üretim maliyetlerinin örgütlülükle halledilmesi gerekliliğini düşündükleri için dağıtımın tamamıyla ücretsiz olmasını savunurlar.



4. SAĞ VE SOL İDEOLOJİLERİN 12 EYLÜL FİLMLERİNE YANSIMASI

Sinema filmindeki sinematografik unsurların yanı sıra karakterlerin günlük yaşam pratikleri üzerinden göstergeler aracılığıyla aktarılan pek çok şey anlam yaratmak için kullanılır. Sanatın dili kullanılarak anlam üretilir. Kamera hareketlerinden, kullanılan mekâna, çekim açılarına, mekânın ışıklandırılmasına, karakterler arası diyaloga, giyim tarzlarına kadar her şey gösteren olarak kabul edilir. “Temsil, bir şeyin ya da birinin bir şey ya da biri tarafından başka birine sunumudur” (Mutlu, 2004: 278). Bu tanım üzerinden yola çıkılırsa, sinema filmleri aracılığıyla izleyiciye sunulan şeyler temsili oluşturur. Bütün bir evreni tanımlamak için kullanılan belirli kodlar anlatılmak istenen ideolojiye ait göstergeler üzerinden daraltılarak bu temsiller oluşturulur. Örneğin sağ görüşün ideolojisi anlatılmak istendiğinde, ideolojiye ait kapsamlı bir tanımlamadan ziyade sağ görüşe sahip bir karakterin günlük yaşam pratikleri, konuşma tarzı, arkadaşlarına hitap şekli, giyim tarzı, aile yapısı gibi gösterenler üzerinden bu sağlanır. Temsil kavramına çalışmada incelenen filmler üzerinden bir örnek vermek gerekirse; bir karakter diğerine “reis, başkan” gibi hitap şekilleri kullanıyorsa sağ görüşe mensup; “yoldaş” diyerek hitap ediyorsa sol görüşe mensup olduğu anlaşılabilir. “Temsil edilen şey, sahip olduğu güç ve anlamı ürettiği dille izleyici karşısına çıkmaktadır. Bu güç ise bir ideolojiyi içinde barındırmaktadır” (Althusser, 1970: 39). Temsil, toplumda var olan kültürel kodlar üzerinden şekillenir. Sinema filmleri toplumsal kültürü yeniden üretebilmelerinin yanı sıra ideolojik işlevleri vasıtasıyla gerçekliği yeniden yorumlayıp yansıtarak egemen ideolojiye hizmet ederek onun söylemlerini izleyenlere empoze edebilirler. Aynı zamanda muhalif kesim de sinema aracılığıyla kendine temsil alanı bulabilir. Sinemanın kitleler üzerinde etki alanının çok geniş olması temsil unsurunun önemini artırır. Sinema aracılığıyla toplum yeniden inşa edilebilir ya da kültürel temsiller yeniden ideolojik olarak üretilebilir. Muhalif olanlar da kendilerine yer bulabilir fakat hiç temsil edilmeyen, ezilen, ötekileştirilen, toplum tarafından yanlış bulunan temsiller de ideolojinin birer parçasıdır. Buradan hareketle filmlerde temsilin ne olduğuna ve nasıl verildiğine bakılırken neden bu temsillerin seçildiği, amaçları, vermek istediği mesajın sorgulanması da gereklidir. 12 Eylül konulu politik filmler 1980 dönemi Türkiye’si’ne ait belli başlı temsil biçimlerine sahiptir. Bunlar arasında; polis kimliği temsili, Türk kimliği temsili, sağ-sol

ideolojilerin kimlik temsili, ölkücü kimliği temsili, devrimci kimliği temsili, aile temsili, toplum temsili, işçi sınıfı temsili, devlet temsili, devlet söylemini savunanların temsili, işkenceci temsili, kadın-erkek temsili, 1980 dönemi temsili sayılabilir. Çalışma dahilindeki 12 Eylül konulu politik filmlerde, adı geçen çeşitli sınıfların özellikleri üzerinden anlamlandırma sağlanmaya çalışılarak; 1980 dönemi, askeri darbe, işkence gerçeği, sağ-sol çatışmaları, devrimci-ölkücü kutuplaşması, bu tarafların amaçları, bu amaçları uğruna yaptıkları şeyler, inançları, değerleri, yaşananların sonuçları, günümüze yansımaları, toplumun devlet algısı, devletin bakış açısı, tüm yaşananlara toplumun farklı kesimlerindeki farklı bakış açıları gibi konular işlenerek genel hatlarıyla izleyicinin zihninde konu ile ilgili bir perspektif oluşturulmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde 1980 sonrası çekilen 12 Eylül'ü konu alan filmler arasından seçilen; *Gölün Bittiği Yer* (1999), *Eve Dönüş* (2006), *Kafes* (2015), *Eksik* (2015) filmlerinin politik film bağlamında ideolojik çözümlemeleri yapılacaktır. İdeoloji kültürel temsilleri kullanarak toplumsal olayları yansıtır. Dolayısıyla ideoloji toplumun kültürel özelliklerinden bağımsız düşünülemez. Sinema aracılığıyla kültürel temsiller kullanılarak ideoloji yeniden üretilir. Sinema ideoloji ilişkisi; sinemanın toplumda var olan gerçekliği yeniden üreterek egemen ideolojiye hizmet etmesi üzerinden kurulmuştur. İdeoloji kavramının üzerinde durabilmek, ideolojik yaklaşımları karşılaştırmalı inceleyebilmek için Marksist kuramdan faydalanmak gereklidir. Marksist kuramda ideoloji sürekli yeniden üretilen bir mücadele alanı olarak gösterilir. "Marksist kuramda sinema, iletişim araçları ve temsil konusu bağlamında, önemli bir nokta olan kültür ve kültürel ürünler aracılığıyla egemen ideolojinin yayılmasıdır" (Sönmez, 2012: 50). Sinema, temsil, ideoloji kavramları birbirleriyle sürekli etkileşim halindedir. Çözümlenecek dört politik film üzerinden, 1980 dönemi Türkiye'sinde toplum içinde kutuplaşmalara neden olan sağ ve sol görüşün ideolojilerinin temsili üzerinde durulacak, bu temsiller Marksist kavramlar çerçevesinde anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Filmlerin öyküsü, karakterleri, olay örgüsü, ideolojisi, sinematografisi gibi unsurlar temsil kavramı altında incelenecektir. Sağ ve sol görüşün ideolojilerini temsil eden belirli kodlar bulunmaktadır. Karakterlerin konuşmaları, giyim tarzları, saç modelleri, aile yapıları, yemek kültürleri, arkadaşlık ilişkileri, siyasi görüşleri, yakın oldukları ideolojiler, yer aldıkları mekanlar bu kodlardan bazılarıdır. Bu kodlar üzerinden incelenen filmlerden *Kafes* ve *Gölün Bittiği Yer* filmleri sağ görüşün ideolojisi çerçevesinde ele alınmış, *Eve*

Dönüş ve *Eksik* filmleri ise sol görüşün ideolojisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Tüm filmlerin ortak noktaları arasında; dönemin şiddet gerçeğine yer vermeleri, yönetmenlerinin ideolojik görüşünü yansıtmaları, sağ ya da sol görüşe mensup hatta apolitik olsa bile dönemi yaşamış insanlar için sürecin benzer işlemesi bulunmaktadır. Aynı zamanda filmlerde asker, devlet, polis, aile, birey, bellek, din, siyaset, devrim gibi kodlar ortak olarak kullanılmıştır. Çözümleme yapılırken, mekân, zaman ve eylem anlatı unsurları temelinde, kategorilendirme yapılarak; temel olarak siyaset, devlet, din, birey kavramları kategori dahilinde ele alınıp film çözümlemeleri gerçekleştirilecektir.

4.1. *Gülün Bittiği Yer* ve Şiddet Sarmalı

Gülün Bittiği Yer filmi 12 Eylül dönemini, o dönem yapılan işkenceleri, bir gencin gözaltına alınıp günlerce işkenceye maruz bırakılıp suçsuz olduğu anlaşılınca serbest bırakılmasını anlatmaktadır. Genç yaşadığı bu süreçten büyük travma olarak çıkar ve eski hayatına dönmekte zorlanır. Gencin suçlu olup olmadığı ve siyasi kimliği net olarak verilmemektedir. Serbest bırakıldıktan sonra trenle evine, nişanlısına dönmeye çalışır fakat gördüğü işkence sonucu kaybolmuş gibidir. Nişanlısı elinde gülle her gün tren istasyonunda onu bekler. Genç birkaç kez istasyona ulaşır fakat trenden inmeye cesaret edemez. Aynı kompartımanda yolculuk yaptığı savcı ile nişanlısına bir mektup ve nişan yüzüğünü yollar. Kendi oğlunu da işkence sonucu kaybetmiş olan savcı, cevabını aradığı soruları yolculuk boyunca gencin sayıklamalarında bulur. Tren ve yolculuk imgesi üzerinden dönemin Türkiye'si insanların profili çizilir. İşkenceye uğrayan kişinin siyasi eğilimi, dini inancı, etnik mensubiyeti belirsizdir. Çünkü önemli olan işkence gören mağdurun siyasi kimliği değil, sadece ve sadece “insan oluşudur” diyen yönetmenin bu filmi 12 Eylül dönemi işkence filmi olarak ele alınabilir.

Vizyona girdikten sonra bir hafta bile geçmeden toplatılan filmin bir özelliği de sağ görüşlü bir yönetmen tarafından çekilmesidir. Filmde işkence gören başrol oyuncusunun hangi görüşe yakın olduğu verilmemektedir. Fakat filmde verilen karakterin giyim tarzı, muhafazakâr aile yapısı, karakteri, aşkı yaşama tarzı, simge olarak seçtiği gül üzerinden geliştirdiği metaforlar, geleneksele olan bağlılığı, devlete ve otoriteye bakış açısı gibi göstergeler referans alınarak ana kahraman sağ

ideolojiye mensup olarak ele alınabilir. Yönetmen İsmail Güneş'in yaptığı açıklamalarda belirttiği üzere film sağ ya da sol filmi değil sadece işkencenin ve işkencecilerin kimliğini teşhir eden bir filmidir.

İsmail Güneş'in yönetmenliğini yaptığı *Gülün Bittiği Yer* filmi 12 Eylül dönemindeki işkenceyi tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermesi sebebiyle bir diğer 12 Eylül filmi olan *Eve Dönüş'le* benzerlik göstermektedir. Filmde ana karakterlerden biri savcı rolüyle Cüneyt Arkın'dır. Arkın'ın, *Güneş Ne Zaman Doğacak* filminden sonra oynadığı ikinci politik filmidir.

Film "Sakın şaşırmayın, kendinizi göreceksiniz" yazısıyla başlar. Tolga Tibet'in canlandığı ana karakterin adı verilmez. Hangi ideolojiye sahip olduğu da belirtilmez. Fakat filmdeki çeşitli göstergelerden yola çıkarak ve yönetmeni İsmail Güneş'in ideolojik görüşü üzerinden yorumlayarak sağ ideolojiye sahip olduğu varsayılmaktadır. Filmin kahramanı; baskıcı ve dayakçı bir ailenin çocuğu olan, elektrik mühendisliği okuyan, nişanlı bir gençtir. Üç kuşak aynı evde yaşayarak geleneksel aile tablosu çizerler. Dede ile torunu olan genç arasında kuvvetli bir bağ vardır.

Bir gece ansızın evi polisler basar ve genç apar topar gözaltına alınır. Sorgu esnasında polisler arkadaşlarını ve hangi eylemleri planladıklarını sorar. Gençten arkadaşlarını ele vermesi istenir. Gencin soruları; olaylarla ilgisi olmadığı için mi yoksa arkadaşlarını korumak için mi cevapsız bıraktığı bilgisi izleyiciye verilmez. Sorular cevapsız kaldıkça işkencenin şiddeti artar. Genç; filistin askısı, dayak, falaka, elektrik verme ve taciz, hakaret etme gibi işkencelere maruz bırakılır. İşkence sahneleri tren yolculuğu sırasında geriye dönüşlerle gösterilir. Atilla Dorsay, filmde sık sık başvurulan flashback yönteminin zaman mekân algısını oluşturabilmek için gerekli olduğunu söyler. "Sinemada zaman ve mekândan kurtuluşunuz yoktur. Roman yazarı için zamanı anlatmak kolaydır ancak aynı hikâyeyi sinemaya aktardığınızda geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek için flashback ya da flashforward adını verdiğimiz teknikleri kullanmak zorunda kalırsınız" (<http://www.mimarizm.com/>).

Yapılan işkenceleri tüm çıplaklığıyla gösterme cesaretiyle diğer 12 Eylül yapımlarından ayrılan film böylece temel amacına ulaşmaktadır. Filmin yönetmeni İsmail Güneş; 12 Eylül dönemi ve işkenceyi bir insanlık problemi olarak gördüğü için bu filmi çektiğini söyler:

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

4.1.1. Ailede Başlayan ve Topluma Yayılan Şiddet

Çalışmada incelenen diğer tüm filmlerde olduğu gibi *Gülün Bittiği Yer* filmindeki devlet temsili karakterlerin yanı sıra devletin kolluk görevlileri aracılığıyla verilir. İşkenceyi cesurca gösteren filmin işkencecileri de bellidir. Devlet çalışanı olan polisler tarafından tutuklulara işkence uygulanmaktadır. Marks'ın deyimiyle Baskıcı Devlet Aygıtları görevlerini yerine getirir. “Ordu ve polis hem kendi birliklerini ve yeniden-üretimlerini sağlamak için, hem de dışarıya ‘değerler’ üzerinden, ideolojiyi kullanarak işlerler” (Althusser, 2015: 52). Diğer filmlerden farklı olarak işkenceci polisler görevlerini zevk alarak yerine getirirler. Bu durum sadece aldıkları emri mecburen yerine getirme kalıbının dışındadır. “Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar” (Zizek, 2011: 15). Öyle ki polisler işkenceyi sadece görev mecburiyeti olarak değil, eğlence haline getirerek gerçekleştirmektedirler. İşkence yaptıkları insanların gözlerini bağlayarak düz yolda yürütürler, aslında olamayan merdivenlerden indirip, olmayan tümseklerden atlatır, olmayan alçak kapı eşiklerinden geçirirler. Tutukluların bu aciz görüntüsü ve tüm bunları uygulamaya çalışırken çektikleri acı onlara keyif verir. Filmlerin toplumsal gerçeği yansıtma görevi, 1980 dönemindeki işkencenin sadece emir komuta sistemine riayet için değil kişisel ego için de uygulandığını gözler önüne sermektedir.

Eve Dönüş filmine benzer olarak *Gülün Bittiği Yer* filminde de işkenceci polisler arasında sürekli bir şeyler yiyen, kilolu polis memuru bulunmaktadır. İnsanlık dışı işkenceler sırasında, sürekli bir şeyler atıştırmaları, kahkahalar atmaları Yeşilçam'ın kötü adam tiplerini andırarak filmin göstermek istediği işkence gerçeğini

normalleştirerek bir seyir malzemesine dönüştürmekte o dönem yaşanan acıları basite indirgemektedir.



Resim 4.1. İşkence yaparken zevk alan polisler

Zizek, filmlerin toplumsal yapıdan ayrı okunamayacaklarını savunur. “Toplumsal olanı incelerken ideolojik olandan bahsetmek gerekir. Çünkü filmler ürünü olduğu toplum ile onu etkileyen ideolojiler arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak konusunda önemli bir yere sahiptir” (Kabadayı, 2013: 57). 1980 dönemi toplumsal yapısını anlatabilmek için çekilen 12 Eylül filmlerinde her karakter dönemin ideolojisi hakkında fikir vermektedir. “Bir toplumsal oluşumda var olan ideolojiler ancak sınıfların, yani sınıf mücadelesinin bakış açısından anlaşılabilir” (Althusser, 2014: 93). Filmlerdeki kahramanların kıyafetleri, aile yapısı, ilgi alanları, üslupları, toplumsal sınıfları sahip oldukları ideolojiler hakkında ipuçları barındırır. Sol ideolojiye ait bir genç, o dönemle özdeşleşen bir tür mont olan, genellikle yeşil renkte “parka” giyer. 12 Eylül filmlerinde yeşil parka giyen kişilerin sol ideolojiye mensup olduğu izleyici tarafından kolayca okunur. *Gülün Bittiği Yer* filminde ise ana kahraman kısa kollu geniş gömlek ve kumaş pantolon giyer. Başörtülü annesi ve beş vakit namaz kılan, sakallı dedesi vardır. Üç kuşak bir arada yaşamaları, evde dedesinin son sözü söylemesi muhafazakâr aile yapısına vurgu yapar. Ayrıca anne oğlunun üniversite eğitimi almasını gereksiz bulmakta, okuyarak sonunda ne olursa olsun, sermaye sahibi esnaf babasının yerine geçmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Sermayenin devlette toplanması gerektiğini savunan devrimci grubun aksine sağ bireyin mülkiyet hakkını savunur. Filmde niceliği nitelikten daha önemli gören anne

için sermaye sahipliğinin devamlılığını sağlamak eğitimden evladır. Devrimcilere göre miras vb. gibi devir yöntemiyle sermayenin şahıslara aktarılması yanlıştır.

Tren yolculuğu boyunca geri dönüşlerle tanıtılan ana kahraman, aile içi dinamiklerinde pasif konumda görülür. Evin en büyüğü olan dede sonrasında baba ve çocuk sırlamasıyla ailenin ideolojik sınıflandırması verilir. Filmin temel derdi olan sistematik şiddet aileden başlar. Aile içinde, dedenin babaya babanın oğula şiddet göstermesinin “terbiye etmek” için gerekli olduğu söylenir. Sol ideolojide eşitlik anlayışı toplumun en küçük yapı taşı olan aileden başlayarak tüm toplumu kapsar. Sağ ideolojide ise hiyerarşiye daha sık rastlanır. Filmde örneği verilen üç kuşağın birbirine karşı hegemonyası, büyüğün küçüğüne üstünlük kurma çabası sağ görüşün kodlarını hatırlatır. Filmde bu üstünlük kurma çabası şiddet aracılığıyla gerçekleştirilir. Sağ ideolojinin fert toplum ilişkisinde; bireyin zayıf toplumun güçlü olduğu, bu nedenle bireyin topluma karşı korunması gerektiği iddia edilir. Bu görüşe göre bireyi temsil eden ana kahraman zayıftır ve güç sahibi toplum erkleri tarafından kontrol altında tutularak (bu kontrol şiddet ile sağlanır) topluma karşı korunmaya çalışılır. Ana kahraman başına gelenlerden sonra çocukluğundan beri yaşadığı tüm şiddeti sorgular. Bu sorgulama esnasında devlet algısına dair ipuçları verilir. Ana kahraman sürekli belirli otoriteler; baba, anne, öğretmen, hoca, polis tarafından şiddet görmesine karşın isyan içeren bir sorgulama yerine gerçekten nedenini anlamaya yönelik bir sorgulama gerçekleştirir. Bu yaklaşım da sağ ideolojinin devleti kutsal görme, itaat etme anlayışıyla benzerlikler gösterir. Karakterin nişanlısıyla tanışma, âşık olma, nişanlanma hikayesi geleneksel kodları barındırırken; bir diğer sağ görüş çerçevesinde çekilmiş 12 Eylül filmi olan *Kafes*’teki aşk hikayesiyle benzerlikler gösterir. Bu benzerlik sevgiliye mektup yazma, şiir okuma ve kitaplar aracılığıyla iletişim kurma şeklindedir. Her iki filmde de aşıklar kavuşamaz. Karakter babasından dayak yerken, gözaltında ağır işkenceler görürken herhangi bir itiraz ya da isyanda bulunmaz. İncelen diğer filmlerde görülen solcu karakterlerin isyanı, işkencecilere karşı koymaları, küfretmeleri verilir. Filmin ana karakterinde bu yönde keskin itirazlar görülme bile aile yapısına ve sisteme karşı çatışma içinde olduğu anlaşılır. Bunlar filmin sözcülüğünü yaptığı ideoloji hakkında ipuçları barındırmaktadır. “Her filmin ideolojisi vardır ama her film politik değildir; politik filmler ise bir görüşün ideolojisinin sözcülüğünü yaparlar” (Tırpan, 2004: 69). Nişanlısıyla olan diyaloglarında “senin de

baban seni döver mi?”, “bebemiz olduğunda onu dövecek misin?”, “ben çocuğumu dövmem” diyerek içinde var olduğu sistemin devamını sağlayacak bir halkası olmak istemediğinin ipuçlarını verir. Tüm bu göstergeler bir araya geldiğinde; yönetmen açıkça belirtmese bile ana kahramanın sağ ideolojiye mensup olduğu varsayımında bulunulabilir.

“Göstergelerin toplumsal yapıyla ilişkisi de filmlerin okunmasında çok önemlidir. Göstergeler, belirli ölçülerde toplumsallaşmıştır” (Guiraud, 1994: 112). Toplumsal bilinçaltına yerleşmiş kalıplar filmin bu yönde okunmasını olanaklı kılar. Fakat filmin yönetmeni İsmail Güneş verdiği röportajlarda filmin ana kahramanının sağ ideolojiye mensup olarak okunmasına karşı çıkar. Asıl amacının işkenceye dikkat çekmek olduğunu, sağ ya da sol ideolojilere takılı kalmak istemediğini vurgular:

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

Film yönetmenin amacına hizmet eder, işkencenin var olduğunu, suç ya da suçlu gözetmeksizin uygulandığını belleklere kazır. Fakat işkencenin neden yapıldığı sorgulanmaz. 12 Eylül denilince işkence, devlet politikası olarak içselleştirilmiştir. Mevcut suçun ne olduğu sorgulanmadan, suçluyu bulmak için; olaylarla ilgisi olan olmayan herkes sorgulanabilir ve işkenceye maruz bırakılabilir. Bu durum o dönemin toplumsal yapısı içinde doğal karşılanır. “İdeoloji, toplumsal gerçekliği ‘doğallaştırma’ yoluyla sunar” (Eagleton, 1996: 276). İşkence bir süre sonra toplum tarafından normal karşılanır, sorgulanmaz. İdeoloji görünmez olarak yaşamlara yerleşmiştir.

4.1.2. Hatırlama ve Yüzleşme

Filmde diğer filmlerle benzer olarak devlet temsili devletin söylemlerine yakın olan karakterler üzerinden verilir. Ana kahraman, serbest bırakıldıktan sonra evine tren vasıtasıyla dönmeye çalışır. Tren yolculuğu sırasında, trendeki yolcular toplumun aynası konumundadırlar. İktidar ve devletin resmi söylemleri sinemada temsil edilir. “Filmler, kısmen söylemlerin kendisidir çünkü karakterler, olaylar, düzenlemeler gibi filmsel yapılarla kodlanmış değerlerle ilgili anlamlar üretirler. Bu elemanlar, toplumsal sistem içerisinde var olan anlamların yeniden üretiminden başka bir şey değildir” (Sönmez, 2012: 98). Kompartıman görevlisi adeta devletin sözcüsü konumundadır. Yolculara üstten yaklaşımı ve söylemleriyle devletin aynası görevini üstlenir. Sahip olduğu gücü baskı aracı olarak kullanarak toplumu disiplin etmeye çalışan yönetim ve yaptığı görevin verdiği yetkiyle yolcular üzerinde baskı kuran, hakaret eden ve aşağılayan kompartıman görevlisi benzer özellikler taşır.

Trende yaşanan her soruna karşı yorumu “sallandıracaksınız böylelerini” şeklindedir. Dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren’in de benzer söylemleri bulunmaktadır.

“... Kenan Evren, memlekette hangi kahveye gitseniz beş on benzerini kolayca bulabileceğiniz bir tiptir. Kahve sohbeti yaparken ‘sallandıracaksın ellisini, bak bir daha yaparlar mı?’ diyen binlerce yurttaşımızdan hiç farkı yoktu. Tek fark şu ki, o sahiden sallandırma imkânı buldu” (Belge, 2000: 27).

Kompartıman görevlisi ve Cumhurbaşkanı benzer söylemlere sahiptir. O dönem tüm gücü elinde bulunduran devlet başkanının bu tarz bir düşünceye sahip olması durumun vahametini ortaya koymakla birlikte halkın neden sorgulamaktan vazgeçtiğinin de kanıtı niteliğindedir.

“Bu yeni boyut sözün ardındaki iktidardır, fiziksel güçtür. Bu durumda, olaya sizin de böyle bakmanız, o falancaların yaptığı ‘kötülüğü’ onlardaki kan bozukluğu ile açıklanmanız gerektiği söylenmektedir; bunları söyleyen adamı o mikrofon başında, sırtındaki üniformasıyla, ardındaki devlet gücüyle görüp düşündüğünüzde, böyle yapmazsanız başınızın fena halde derde gireceğinin ima edildiğini de anlarsınız. Bu noktada vaziyet vahimdir” (Belge, 2000: 28).

İnsanlar komşularının başına ne geldiğini bile sorgulamaz durumdadır, kapı deliğinden gözetleyerek ne olduğunu anlamaya çalışırlar. *Eve Dönüş* filminde ana

kahraman Mustafa'nın yakın iş arkadaşlarının işkence sonrası karşılaşmalarında ona yabancı gibi davranmaları örneğinde olduğu gibi.

Yaratılan korku kültürü insanları kabule itmiştir. Devlet Başkanının "sallandıracaksınız böylelerini" söylemi insanlara herkesin başına bu gelebilir fikrini yerleştirmiştir. 12 Eylül filmlerinde Kenan Evren'in aynalarını görmek mümkündür. *Eve Dönüş* filminde Kore Gazisi kayınbaba, *Gülün Bittiği Yer* filminde Kompartıman Görevlisi devletin gücünü ve otoritesini temsil eder. Trenin otoritesi konumundaki görevli, yolcular arasında bulunan tutuklunun kaçması üzerine: "Vatan haini köpek, tuvalete gidene kadar nasıl köpekleşmişti. İbreti alem olsun diye sallandıracaksın bunlardan bir iki tane bak bir daha kaçabiliyor mu?" diyerek temsil ettiği devletin sözcülüğü görevinin hakkını verir. Onun bu söylemlerini trende bulunan savcı dahil olmak üzere tüm yolcular yanıtsız bırakır. Marks'ın bahsettiği buğulu gözlüklerle olaylara bakan insanlar, yaratılan korku kültürüne teslim olmuşlar, ideolojiye boyun eğmişlerdir.

"İdeolojiye yaklaşımında, siyasetle ekonomiyi birlikte değerlendiren Karl Marks, kişilerin ideoloji karşısındaki durumunu ekonomik ve kültürel yapının önemi açısından ele almıştır. Yaptığı değerlendirmeye göre, bireyler dış etkinin yönlendirmesiyle mekanik şekilde hareket eden varlıklar olmasalar da sosyal yaşam şartları içine gömülü yaşarlar ve dünyayı ancak 'buğulu gözlükler' ardından görebilirler" (Mardin, 2000: 32).

12 Eylül döneminde sağ ideoloji tarafında olduğunu belirten yönetmen İsmail Güneş, o dönemde 12 gün gözaltında kalmıştır. Yaratıcı yönetmen kavramı kapsamında, yönetmenin kişiliğiyle film şekillenir dolayısıyla bir film çözümlenirken yönetmenin içinde yaşadığı toplumsal koşullar ve bunların ideolojisine yansımaları göz ardı edilemez. "Böyle düşünüldüğünde de, onun içinde yer aldığı üretim ilişkilerinin, içinden çıktığı sınıfsal koşulların ve bu koşullar doğrultusunda ya da bu koşullara rağmen şekillenen ideolojisinin, filmin içeriğinin ve biçiminin üzerinde etkisini görmezden gelerek bir film eleştirisi yapıldığında, bu eleştiride bazı kısıtlılıkların ortaya çıkması kaçınılmaz hale gelebilir" (Kılınç, 2012: 162). Film incelemesi yaparken yönetmenin dünya görüşünün ve ideolojisinin göz önünde bulundurulması gerekliliğine Kabadayı (2013: 64) da değinmiştir: "Film üretimi doğal olarak ideolojik bir etkinliktir ve film; yapımcı, senarist, yönetmen gibi kişilerin ideolojileriyle

şekillenir.” Gözaltında yaşadıklarından çok etkilenen Güneş, filmin hikayesinin büyük ölçüde orada şekillendiğinden bahseder:

“O 12 günün bana şöyle bir faydası oldu. O nezarethane günlerinde işkence görmüş bir çocuğu attılar önümüze. Çocuk gördüğü işkencelerin etkisi ile sayıklayıp duruyordu. Müthiş bir andı o an. Attılar adamı yattı ve konuşmaya başladı. Her şeyi anlatıyor ama. Ne yaşamışsa en ince ayrıntısına kadar anlatıyor çocuk. İnanılmaz bir kırılma noktası. Şizofren bir duygu yani. Dedim ki inanılmaz bir iş! Her şeyi, her istediğinizi anlatırsınız bu hikayeyle. İşte film burada doğdu” (<http://www.turksinemasi.com/>).

Film, 1980 dönemi bireyin temsilini, ülkenin kültürel ve sosyolojik kodlarını, bireyselleşmeyi, toplumun yaşadığı değişimi dönüşümü yalnızca bir karakter üzerinden aktarmaktadır. Sosyolojik yaşam bireyselci bir tahlil üzerinden incelenir. Bireyselcilik liberal anlayış ürünüdür. Bireyi toplumdan önce görmek sağ liberal bir anlayıştır. Film, bireyin toplum karşısında ezilmişliğini anlatırken şiddet karşısında bireyin yalnızlığını ele almaktadır. Bir olay toplumu önceliyor toplum yararını gözetiyorsa sol ideolojiyi yansıtır. Bu noktada sol ile sağ ideolojinin birey ve toplum öncelemesinde farklı bakış açılarına sahip oldukları anlaşılır. En basit aktarımıyla sol işçi sınıfının refahı için devrim mücadelesi verirken; sağ devlet politikalarını yanlış bulsa da kutsal devlet anlayışıyla bunu muhafaza ederek devlete karşı aleni karşı koymaktan kaçınır. Filmin ana kahramanı serbest bırakıldıktan sonra evine dönmek için tren yolcuğu yapar. Tren yolculuğu karakterin yaşadığı değişime dönüşüme gönderme yapar. Sürekli hareket halinde olan insanın bir zaman sonra yerle (akıp giden gerçek hayatla) bağlantısı kesilir. Tren yolculuğunu varmak istediği bir yere ulaşmak için araç olarak değil de bir yaşam biçimi olarak seçtiği algısı oluşur. Yaşadıklarından kaçarak amaçsızca yaptığı yolculuklar içsel dönüşümünü tamamlamasına zemin hazırlar. Yolculuk boyunca geçip gidilen arkada bırakılan yerler kahramanın arkasında bırakmak istediği olumsuz hatıralarını temsil eder. “Alışılmış olanlar geride bırakılır ya da karakterin zamanda ve mekandaki hareketiyle, bu alışılmış olanlar değişim gösterir. Bu bağlamda, yol filmleri, öğretici bir deneyim yolculuğuna dönüşür” (Corrigan, 1991: 143). Filmin sonuna kadar karakter trenden inecek mi, tren garında bekleyen nişanlısına gidecek mi sorusunun cevabı belirsizdir. Sürekli yolculuk hali devingenliği beraberinde getirir ve her sonuç muhtemel ve olabilir görünür.

Ana kahraman yolculuk esnasında uyuyakalmasıyla birlikte sayıklamaya başlayarak zihnin karanlık bölgesi olan bilinçaltından izler ortaya çıkarır. “Bilinçaltı, istenmeyen anıların gizlenmesi, bir başka ifade ile travmatik yaşantıların saklanması gibi hatırlama ve unutma sürecinde önemli bir göreve sahiptir. Bellekteki istenmeyen, rahatsız edici olaylar ve yaşantılar kişinin bilinçaltına atılır” (Sönmez, 2012: 12). Kahraman uyuduğu anda sayıklamalar başlar ve bu onun kişisel tarihine ait bilgileri açığa çıkarır. “Bireysel bilinçdışı bireyin kendine özgüdür. Bireyin bastırılmış çocuksu dürtü ve arzularından, yüksek algılardan ve sayısız unutulmuş deneyiminden oluşur ve yalnızca ona aittir. Bu anılar tümüyle istencin denetimi altında olmasa bile, baskının zayıfladığı zamanlarda (örneğin uykuda) hatırlanabilirler” (Fordham, 2004: 24–25). Bu sayıklamalar izleyiciye geri dönüşler yaşatarak ana kahramanın yaşadığı işkence sahnelerine, ailesi ve nişanlısıyla olan ilişkisine götürür.

“Tanıklık ve temsil toplumun olgusal belleğine hitap eder. Böylece kişiler geçmişte yaşanmış bu olayları hatırlamaya başlar. Böyle bir pozisyon/strateji, travmatik olayın film aracılığıyla yeniden travmatize edilmesine başvurulmadan, izleyicinin mağdur ya da mağdurların deneyimlerini anlamalarına, bunları deneyimlemelerine izin veren empatik bir özdeşleşme sağlar. Anlatı, izleyiciye orada olma hissiyle farkındalık yaratır ve bilişsel bir kapı açar. Bu şekilde de travmanın yaraları üzerinde dönüştürücü bir özelliğe sahiptir” (Kaplan ve Wang, 2004: 10).

Böylece ana kahramanın mağduriyeti, gerçekçi işkence sahneleri üzerinden yansıtılır. 12 Eylül filmlerinde genel olarak işkence gören herkes önceki yaşamına adapte olamaz. Değişimler, dönüşümler yaşar. Ana kahraman, Marks’ın dediği gibi kendi gerçek yaşamıyla ve insanlarla ilişkileriyle yüzleşmekten çekinir. “Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve insanlar nihayet kendi gerçek yaşam koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle yüzleşmeye zorlanıyorlar” (Akt. Berman, 2013: 128). *Gülün Bittiği Yer*’de de ana kahraman yaşadığı değişimlerin yanı sıra eski hayatına dönmekte tereddütler yaşar. Çok sevdiği nişanlısıyla yüzleşmekten çekinir. Gözaltında bulunduğu sırada konuşması için, nişanlısı polisler tarafından taciz edilmiş bu durum ona izletilmiştir. İşkence gördüğü sırada kendisi de tacize uğramış ve erkekliğini kaybetmiştir. Mike Wayne’ın dediği gibi; “Bu iktidarsızlık yalnızca cinsel ya da bireysel değildir, bu onun sınıfının politik ve ekonomik iktidarsızlığını simgeler” (Wayne, 2011: 52). Kendine olan güvenini yitirmiş hayata karşı iktidarsız kalmıştır.



Resim 4.2. İşkence sahnelerinden bir örnek



Resim 4.3. Nişanlısı sorgu odasında soyunurken

Ana karakterle aynı kompartımanda yolculuk yapan savcı da oğlunu işkencede kaybetmiştir. Savcı için işkence mağduru bir gençle yolculuk yapmak; aradığı cevaplara ulaşması anlamına gelmektedir. Savcı, oğlunu işkencede kaybetmeden önce önüne gelen işkence dosyalarını olağan karşıladığından bahseder. Kendi canı yandıktan yani ateş düştüğü yeri yaktıktan sonra durumu sorgular ve pişmanlık yaşar. Yol arkadaşı onun aynası olmuştur. Ona babacan bir tavırla yaklaşır ve şefkat duyar, yardımcı olmak ister. Fakat genç adeta dünyada değildir. Sürekli uyuklar ve sayıklar. Hayata karşı yabancılaşmış, sindirilmiştir. Filmin bir bölümünde sokakta uyuduğunu görürüz, ailesi ve nişanlısı onu beklemesine rağmen gidemez, kendini bir yere ait hissedememektedir. Hilmi Maktav'ın film hakkında yorumu şöyledir:

“Güneş’in kahramanı bir devrimci değildir. Çok açık olarak altı çizilmese de İslami kimliğine ilişkin ipuçları verilmiştir ve o da tıpkı devrimciler gibi cezaevinde işkence görmüştür; film cezaevinden çıktıktan sonra yaşadığı

bunalım ve oğlunu kaybetmiş savcı bir babanın ona yardım etmek için gösterdiği çaba etrafında gelişir” (Maktav, 1990: 82).

4.1.3. Bitmeyen Yolculuk ve Kırılmayan Döngü

Filmin büyük çoğunluğu tren yolculuğuyla geçmektedir. Lumiere Kardeşlerden bugüne sinema filmlerinde tren imgesi sıklıkla kullanılır. Filmin büyük çoğunluğunun geçtiği tren, filmin en önemli mekanıdır. Tren hareket imgesini somutlaştırır. Ana kahraman tren yolculuğu yaparken aynı zamanda içsel yolculuk da yapar. Geçmişini, yaşadıklarını tekrar tekrar hatırlayarak içsel yolculuğunda benliğini arar fakat trenden inme cesaretini bir türlü bulamayarak varmak istediği yere varamaz. Tren yolculuğu geleneksele vurgu yaparak, geçmiş ile gelecek, eski ile yeni arasında bağlantılar kurmaktadır. “Negatif geçmişe sahip, travmalarla örülü toplumlarda geçmişle hesaplaşmanın eninde sonunda yaşanacağı öngörülmektedir. Travmalar insanlar için en ağır ve rahatsızlık veren anılar olarak, yüzleşme ve hesaplaşma noktasında da ilk ortaya dökülecek/dökülen parçalardır” (Sönmez, 2014: 22). Kısa süre içinde iki darbe bir muhtıra görmüş toplumun yaşadığı toplumsal travma, toplumun belleğine negatif etkiyle kazınmıştır. *Gülün Bittiği Yer* şiddeti sadece 12 Eylül dönemi üzerinden ele almamaktadır. Toplumun iliklerine işlemiş şiddet sarmalına vurgu yapmaktadır. Ailesinden, öğretmeninden, kuran kursunda hocasından, askerde komutanından şiddet görerek büyüyen kişi şiddeti yadırgamaz. Polis olduğunda şiddet uygulama hakkını kendinde görür. Yönetmen filmde; tahta geçmek için kardeşlerini öldürebilen padişahlardan günümüze kadar şiddeti sorgular. Bunu iki karşıt karakter üzerinden verir. Ana kahraman şiddet gören, işkence sırasında karşılaştığı tarih öğretmeni ise şiddeti uygulayandır. Yönetmen İsmail Güneş, filmin eleştirdiği noktayı şöyle açıklar:

“12 Eylül ekseninden yola çıkarak işkence olgusuna baktım ama asıl baktığım nokta, toplumumuzdaki şiddetin ne kadar yüce bir şey olduğunun eleştirisidir. Çünkü *Gülün Bittiği Yer*, ‘hocanın vurduğu yerde gül biter’, ‘babanın vurduğu yerde gül biter’ in eleştirisidir. Herkesin çok sevdiği ve saydığı bir atasözünün eleştirisidir. İşte ‘dayak cennetten çıkmadır’ atasözünün bir eleştirisidir” (Kara, 2012: 239).

Filmin ana kahramanı çocukluğundan beri şiddetle iç içe büyümüştür. Yaşadığı travmayı atlatamamasının, normal hayata dönememesinin sebebi de mevcut şiddet sarmalına yeniden teslim olmak istememesidir. Tren onun için güvenli bölgedir.

Trenden inerek yeniden toplum içindeki şiddet olgusuna teslim olamamaktadır. Şilili yazar Ariel Dorfman (1997:21), doğrudan ya da dolaylı olarak şiddete uğrayan, acı çeken herkesin geçmişi unutmak istediğinden bahseder. Yolculuk devam ediyor çünkü ana kahraman geçmişi unutup “yoluna” devam edemiyor. Bu noktada toplumsal belleğe kazınmış olan darbenin izleri için yapılması gereken sorgulanmaktadır. ‘Unutulmalı mı yoksa yapılan yanlışlar için adalet mi istenmeli?’ sorusu akıllara gelmektedir. Filmde devlete hizmet eden savcı, oğlunun başına gelenler için hesap sormuyor.

“Ariel Dorfman’ın dediği gibi, acı veren şeyler bastırılabilir, ancak her zaman başka biçimlerde yeniden yüzeye çıkar. Ve bu durum bireyler için olduğu kadar kolektif, genel bellek için de geçerlidir. Geçmiş arkada bırakılamaz ve onu baskılamanın insanı geçmişe, yaşanan acıların ve şiddetin kabul edilmesinden çok daha güçlü ve hasar verici biçimde bağlama eğilimi vardır” (Wayne, 2011: 136).

Savcı işkence görmüş gençle birlikte yolculuk yaparken kendi acılarını yeniden yaşıyor. Savcı acısını bastırmıyor; olanlara üzüyor, anlamaya çalışıyor ve hayatına devam ediyor.



Resim 4.4. Savcı ve genç tren kompartımanında

Bitmeyen yolculuk ve geri dönüşlerle gösterilen bitmeyen şiddet görüntüleri şiddetin toplumsal bir yara olduğunu ve kendini tekrarlayacağına işaret eder. Tren, dar alanda birçok farklı insanı ve kültürü birbirine yaklaştırırken aslında insanların birbirlerine ne kadar uzak olduğunu gözler önüne sermektedir.

Gülün Bittiği Yer filmi adını da aldığı üzere “Hocanın, babanın vurduğu yerde gül biter” atasözü üzerine kurulmuştur. Yönetmen, toplumun iliklerine işlemiş şiddeti eleştirirken, şiirleri ve gülleri seven nahif, kibar ana karakter üzerinden filmin çatışmasını kurmuştur. Gül, filmde önemli bir simgedir. Ana karakter gencin nişanlısı her gün tren garında elinde gülle bekler. Erkekliğini kaybettiği için nişanlısına dönemeyen genç, yol arkadaşı savcının yardım isteğini, nişanlısına mektup göndererek kabul eder. Mektubun içine gül yaprağı koyar. “Travma mağduru birey veya toplum yeni öyküsünü ancak travmatik bellek izlerinin simgeleştirilmeye, anlamlandırılmaya direnişlerini kırarak kazanabilir” (Sönmez, 2014: 33). Gülü simge olarak seçen genç gözaltında bulunduğu süre boyunca dayağı sorgular, hesaplaşmasını ise mektupta gül yaprağı göndererek tamamlar. Genç için yolculuk bitmiştir. Savcı emaneti bir türlü veremez. Genci tekrar bulur ve “Yeniden denemek istemez misin?” diye sorar. Genç, “Deneyecek bir şey bırakmadılar” diye cevaplar. Evine dönmüştür fakat nişanlısına dönememiştir. Filmin son sahnesi bir diğer 12 Eylül işkence filmi olan *Eve Dönüş* filminde olduğu gibi kendini tekrarlar. İzleyiciye yaşananların bitmediği, tekrarlandığı mesajını verir. Bu tekrar şiddeti de içerir. Devlet politikası olarak belli bir amaca yönelik uygulanan sistematik şiddetin yansımalarına toplumun her katmanında rastlanır. Genç kız nişanlısının ona geri dönmeyeceğini anlamış giderken; bir anne çocuğunu dövmekte ve askerler birini kelepçelemiş götürmektedir.



Resim 4.5. Filmin son sahnesinden görüntü

Fonda çalan Haluk Levent'in film için yapmış olduğu şarkının sözleri adeta gencin durumunu özetlemektedir:

“Sana gelemem gülüm gelemem
Sıyrılamam artık izlerimden
Doğrulamam gülüm yürüyemem
Paletler geçiyor dizlerimden
Sana gelemem gülüm gelemem gelemem
Düşlerin olurum düşmanın olurum gelemem

Gülün Bittiği Yerde içerideyim
İşkenceler perde perde ne hâllerdeyim
Sana gelemem gülüm gelemem
Sarpa sardım kendi izlerimden
Kement atsan yine çekilemem
Çivilendim gülüm gözlerimden
Sana gelemem gülüm gelemem gelemem
Düşlerin olurum düşmanın olurum gelemem
Gülün Bittiği Yerde içerideyim
İşkenceler perde perde ne hâllerdeyim.”

4.2. Eve Dönüş ve Dönüşüm

Eve Dönüş filmi işkenceyi ve dönemin olaylarını apolitik bir işçi üzerinden anlatmaktadır. İlerlemeci ve değişimci, işçi sınıfının haklarını gözetken solun mücadelesi; yaşananların sebebini ve sonucunu anlayamamış bir fabrika işçisine indirgenerek çabanın vahameti gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Uğruna türlü mücadeleler verilen işçi ki darbeye sevinir hatta izin gününe denk geldiği için dövünür.

Diğer 12 Eylül temalı filmlerden farklı olarak; filmin ana kahramanı apolitik bir karakter olmasının yanında, tutuklanan herkesin mutlaka bu işlerde parmağı olduğunu düşünmektedir. *Eve Dönüş* filminin diğer 12 Eylül filmleriyle ortak noktası ise suçu olmadığı halde cezalandırılan aydın ve kibar solcu karakterlerdir. Altan

Erkekli'nin canlandırdığı Hoca karakteri solcu ve aydın kimliği nedeniyle gözaltına alınır ve bir iftira üzerine tutuklanan Mehmet Ali Alabora'nın canlandırdığı kendi halinde bir işçi olan Mustafa ile birlikte işkenceye maruz kalır. Hapse girmeden önce darbeyi olumlu gören Mustafa çıktıktan sonra benliğini yitirmiş gibi ne düşüneceğini bilemez haldedir. Cesur işkence sahneleriyle dönemin işkence gerçeğini tüm çıplaklığıyla izleyiciye sunan filmin yönetmeni Ömer Uğur; sadece sağ veya sol ideolojilere sahip insanların değil tabiri caizse “bu işlerde parmağı olmayan” birçok kişinin de o kaos ortamında yaşananlardan etkilendiğini anlatmak istemiştir. Ömer Uğur bir röportajında şöyle der: “... Annem beni 2 yıl sonra cezaevinde buldu ve bana, ‘Bu işlere karışmasan başına bunlar gelmezdi’ demişti. Ben de ‘Bu işlere karışmasan da bunlar başına gelir’ filmi yaptım” (<https://www.evrensel.net/>).

Film, bu tezatlıklar üzerinden değerlendirilerek, işkence olgusu ve işçi sınıfına ait göstergeler açısından, ideolojinin en çok vurgulandığı sahneler esas alınarak çözümlenecektir.

Filmin basın duyurularında;

“Bir ihtilalin kara bulutları, adresi bile olmayan küçük mahallelerde hayatın kıyısına inatla tutunarak, ödünç bir neşe ve veresiye bir sevdıyla paylarına düşen kadar mutluluğu çorbalarına katık edip yaşayan, kaderi silik insanların üzerine yağmaya başlarsa, artık o insanların ‘*Eve Dönüş*’ ihtimalleri bile sadece bir umuttur...” denir.

Eve Dönüş filmi doğrudan işkenceyi anlatarak, Mustafa'nın trajik *Eve Dönüş* hikayesini dönemin Türkiye'si üzerinden seyirciyle paylaşır. 12 Eylül askeri yönetimi döneminde çekilen filmler, içerik olarak toplumsal eleştiriden uzak filmlerdir (Kara, 2012: 92).

Baskı ortamı yumuşamaya başladıktan sonra, darbe döneminin yarattığı korku, endişe azalmaya ve yavaş yavaş 12 Eylül filmleri ortaya çıkmaya başlar. Fakat genel geçer görüşe göre hala 12 Eylül filmi çekilmemiştir. Bu düşüncenin temelinde filmlerin; yeterince cesur olamaması, yaşananları aktaramaması, sadece sağ sol çatışması olarak ya da işkence dönemi olarak yansıtılmaları ve hep kaybedenleri işleyerek bunalım filmi olarak yansıtılmaları gösterilebilir. Bu noktada *Eve Dönüş* filmi ayrı bir yerde tutulur. “*Eve Dönüş*, bir darbenin gölgesinde sadece yaşamsal

varlıklarını devam ettirebilmek adına hayat mücadelesi veren fakir bir işçi ailesinin, traji-komik olduğu kadar duygulu ve yaralı hikayesini beyazperdeye taşıyan sarsıcı bir dönem filmi” (Kara, 2012: 228). Kahramanını politik olaylarla ilgisi olmayan bir işçiden seçmesi, konusunun doğrudan işkence olması ve en önemlisi işkenceyi diğer tüm 12 Eylül filmlerinden farklı olarak alenen göstermesi filmin farkını oluşturur.

Film eleştirmeni Atilla Dorsay, *Eve Dönüş* filmi hakkındaki görüşlerini gazetede köşesinde yorumlamıştır:

“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, şahlanıyor. Klişeler yaşanmışlığa, karton karakterler etli-canlı insanlara dönüşüyor. Gerilim artıyor, duyarlılıklar keskinleşiyor. Ve film, bu ülkenin gerçekten yaşadığı bir kolektif cehennemin soluk soluğa izlenen hikâyesi olup çıkıyor...” (<http://www.sabah.com.tr/>)

12 Eylül dönemi olarak anılan dönem 12 Eylül 1980 tarihinde ordunun yönetime el koyarak gerçekleştirdiği askeri darbe ile başlar. 12 Eylül ya da 1980 dönemi olarak anılan zaman, zihinlerde darbe sonrası ülkenin genel durumunu çağırıştırır. *Eve Dönüş* filmi de 1980 yılında olayların ateşlendiği, sokaklardan silah seslerinin eksik olmadığı zamanda geçer. Filmin ana kahramanı Mustafa (Mehmet Ali Alabora), dönemin politik olaylarına ilgisi olmayan bir fabrikada eşi Esma (Sibel Kekilli) ile çalışan bir işçidir. Onlar isteyken kızlarına Esma'nın annesi bakmaktadır. Filmin belli başlı karakterleri Mustafa, eşi Esma, Esma'nın babası Kore Gazisi Sacit Bey, işkenceci komiser ve işkence gören solcu aydın Hoca'dır. Film; “olaylarla ilgisi olsun olmasın herkes dönemin olumsuz koşullarından etkilendi” mesajını apolitik bir karakter üzerinden vermeyi tercih ederken, filmin diğer karakterleri aracılığıyla döneme sol görüşün ideolojisi gözünden bakmıştır. Solun devrim mücadelesi, solcuların aydın kesimden oluşması, devrimci grubun kendi içinde çatışması, işçi sınıfının refahı için yaptıkları mücadele ve işçi sınıfının kayıtsızlığına karşı tepkileri,

sol ile işçi sınıfı arasındaki mesafe, grup içindeki tutum farklılıkları Mustafa'nın sorgu esnasındaki hücre arkadaşı solcu aydın, Hoca lakaplı Nurettin aracılığıyla işlenmiştir. Hoca; mücadelesine bağlılığı, diğer sınıflara karşı hoşgörülü yaklaşımı, ne kadar işkence görürse görsün suçsuz kişiye iftira atmaması gibi davranışlarla erdem sahibi, ahlaklı, dürüst insan profili çizerken diğer devrimci arkadaşlarının devrim mücadelesi uğruna attıkları iftiralara da tepki göstererek ne için mücadele verilirse verilsin bunun insanlık onurunun ayaklar altına alınmadan yapılmasını gerektiğini vurgulamıştır. Sol görüşün ideolojisinde toplumun menfaatleri bireyin menfaatlerinden önce gelir. Örgüt başkanının yurtdışına kaçabilmesi için örgüt üyeleri Mustafa'yı hedef göstererek zaman kazanmaya çalışır. Bu durum devrimci grubun hedeflerine ulaşabilmesi ve işçi sınıfının menfaati için bireyin menfaatinin arka plana atılabileceğinin temsilidir.

4.2.1. Mekânın Rengi ve Zamanın Göreliliğine Teslimiyet

Filmde, dönemi yansıtabilmek için o dönem iktidarın gücünü uygulayabildiği fabrika, karakol, sorgu ve işkence odaları; toplumsal yansımalarını görebilmek için ise ev ve kahvehane gibi mekanlar kullanılmıştır. Filmin başında fabrika, sendikal faaliyetlerin gerçekleştirildiği, devrimci örgütlenmelerin bulunduğu mekân olarak resmedilir. Darbe olduktan sonra ise en çok denetlenen mekân olarak gösterilir, işçiler her mesaiye girdiklerinde askerler tarafından aranır. Filmde dönemin temsili olarak evler ve tüm mekanlar korumasızdır. Suçu sabit olmayan şüpheli kişiler bile gece yarısı evleri basılarak, eşyalarına zarar verilerek sorguya götürülür. Darbe sonrası bomboş sokakları dolduran büyük askeri tanklar da askerin gücünü temsil eder. *Eve Dönüş* filminde en çok görülen mekân işkencelerin yapıldığı siyasi şubedir. Birbirine benzeyen sorgu odalarının duvarlarında işkencecilerin çığlıkları yankılanırken uzun ve karanlık koridorlar dar açıyla çerçevelenerek sıkışmışlık hissi verilir, koridorlar sonu gelmeyen dipsiz bir kuyuyu andırır. Kullanılan ölçeklerle mekânın soğukluğu, korkutuculuğu; kamera açılarıyla sorgulananların çaresizliği sorgulayanların acımasızlığı izleyiciye hissettirilir. Filmde bulunan dış mekanların arasında; ev, kahvehane, piknik alanı ve sokaklar bulunur. Sokaklarda bulunan politik içerikli duvar yazıları, kahvehanede asılı duran Milli Güvenlik Kurulu portresi gibi göstergeler de dönemin politik atmosferine vurgu yapar. Filmde diğer 12 Eylül filmleriyle benzer olarak dönemin atmosferi soğuk ve kasvetli mavi ışık tonlamasıyla

yansıtılır. Özellikle işkence odalarındaki soğuk beyaz ışıkla işkence görenlerin çığlıkları birleşerek gerginlik yaratılır.

Mustafa ve Esmâ eve aldıkları televizyonun taksitini ödemek için karı koca mesaiye kalırlar. Bir nevi mülkiyet için tüm sosyal hayattan koparak gönüllü kölelik yaparlar. Bir televizyona sahip olmak için gece gündüz çalışmak mülkiyet ve özgürlük arasındaki çatışmanın açık bir örneğidir. Liberalizm özgürlüğü özel mülkiyet hakkına sahip olmakla eşleştirdiği için Marks liberalizmin özgürlük anlayışını eleştirir. Marks: “İnsanın sözde haklarının hiçbiri ondan dolayı kendi içine, kendi özel çıkarlarının ve özel kaprislerinin sınırlarına çekilen ve toplumdan kopuk olan egoist insanın ötesine geçmez” (Akt. Reis, 1997: 87) der. Mustafa ve Esmâ’nın televizyon taksitini denkleştirme çabaları ve kirayı ödeyemedikleri için evden çıkmaları yönünde baskı yapan ev sahipleri dışında bir problemleri yoktur. Basit ve mutlu bir hayatları vardır. Aynı güne denk gelen izin günlerinde arkadaşlarıyla Gülhane Parkında piknik organize ederler. Fakat işler istedikleri gibi gitmez. Mustafa ekmek almak için dışarı çıktığında sokakta askerlerle karşılaşır. İlk etapta bu duruma sevinirler, darbe onlar için çözümdür. Fakat bunun tek izin günlerine denk gelmesi hoşlarına gitmez. Ülkedeki politik kargaşadan bihaber olan çift, darbenin olası sonuçları konusunda da fikir sahibi değildir. 12 Eylül darbe gününe kadar; yaşanan toplumsal kargaşadan uzak kalmaya çalışan ve tutuklanan herkesin olaylarla mutlaka bir ilgisi olduğunu düşünen Mustafa, bir gece bağlantısı olmadığı halde içeri alınır. O artık Örnektepe Halk Komitesi Başkanı Şehmuz kod adlı siyasi bir suçludur.

Mustafa’nın hayatı artık eskisi gibi olmayacaktır. Tutuklanmasının ardından sorgulanmalar, yüzleştirmeler, soruşturmalar ve tabi işkenceler başlar. Eldeki tüm veriler Mustafa’nın Şehmuz olduğunu göstermektedir. Filmdeki işkence sahnelerine gelen eleştirilere filmin yönetmeni Ömer Uğur’un yorumu şöyledir: “Biz bir adamı aldık ve bir süreçten geçirdik ve bu süreç 12 Eylül’dü. Bu nedenle mecburen işkencelerden ve göz altılardan geçti” (Akt. Aytaç, 2006: 28).

Hesaplaşma ve yüzleşmenin şiddetine dikkat çeken İshak Kocabıyık filmin eksik olduğu noktayı belirtir:

“Hikâyenin sıradan lümpen bir işçi üstüne kurulmuş olması yüzleşme ve hesaplaşma vurgularını olabildiğince azaltan bir etken olmakta. 12 Eylül

bilindiği gibi tesadüfler, rastlantılar üzerinden değil, tamamen sınıfsal bir karakter ve tutumla hüküm sürdü ve sürmekte. Dolayısıyla hesaplaşma ve yüzleşme, 12 Eylül'ün içerdiği kadar sınıfsallık ve siyaset içermek durumundadır. Filmin eksiği buradan gelmektedir" (Kocabıyık, 2007: 36).

Filmde devletin kolluk görevlileri aracılığıyla iktidarın yetkisi ve bu yetkiyi kullanma şekli vurgulanarak polisler aracılığıyla devlet temsili oluşturulmuştur. *Eve Dönüş*, işkencecinin kimliğini açıkça gösterme cesaretiyle diğer 12 Eylül filmlerinden ayrılır. İşkenceyi devletin polisleri uygulamaktadır. Olayların vahametini anlayamama, bilinmezlik, karışıklık, kaos, gerçek suçlu ya da suç. *Eve Dönüş* filminde 1980 dönemi bu kavramlar yardımıyla temsil edilir. Polis yalnızca aldığı emirle, görevini en iyi şekilde yaptığını ispatlarcasına; suçludan emin olmadığı halde durumu fazla sorgulamaz ve işkenceye devam eder. Filmde polis memurlarının kendi aralarındaki diyalogları dönemin olaylara bakış açısını yansıtmaktadır:

Polis:" Şefim ya bu adam 'Şehmuz' değil ya da çok iyi eğitilmiş."

Polis: "Bence yanlış adamla uğraşıyoruz. Bu adam resmen saf; ben bacanak diyorum, baldızım yok diyor."

Polis Şefi: "Kardeşim bu adamın 'Örnektepe Halk Komitesi Sorumlusu' olduğuna dair elimizde ihbar yok mu? İstihbaratın yolladığı eşkale uymuyor mu?"

2. Polis: "Evet uyuyor."

Polis şefi: "O zaman ne yapayım ben? İyi rol yapıyor, artistlik yapıyor diye salayım mı?"



Resim 4.6. İşkenceci polislerin kendi aralarında tartışması

Mustafa tam yirmi iki gün tutuklu kalır ve ağır işkencelerden geçer. Dayak, falakaya yatırma, askıya alma, elektrik verme, üzerinde sigara söndürme gibi işkence yöntemleri uygulanır. Tutuklu kaldığı süre boyunca hayattan ve gerçeklerden kopar. Eve döndüğünde karısı yirmi iki gün kaldığını söylediğinde şaşırır ve geçen sürenin iki ay olduğunu düşündüğünü söyler. Zaman kavramını yitirmiştir. Einstein İzafiyet Teorisinde aynı anda farklı noktalara düşen iki yıldırımın, aslında yıldırıma eşit uzaklıkta olan biri tarafından farklı algılandığından bahseder. Einstein'ın vurguladığı zamanın göreliliği kuramına göre; farklı noktalardaki insanlar aynı olayları farklı algılayabilir. Tutuklu kaldığı süre içinde ağır işkenceler gören Mustafa için zaman akmamış yirmi iki gün, iki ay gibi gelmiştir.



Resim 4.7. Filistin askısı



Resim 4.8. Mustafa'nın üzerinde sigara söndürülürken

Örnektepe Halk Komitesi Başkanı gerçek Şehmuz kaldığı evin polisler tarafından basılması sonucu yakalanır ve çıkan çatışmada öldürülür. Böylece Mustafa'nın Şehmuz olmadığı ortaya çıkar, suçsuz olduğu anlaşılır. O artık eski Mustafa değildir. Serbest bırakılırken polis şefi son kez Mustafa'ya sorar: "Kod adın Şehmuz mu değil mi?" cevap gelmemesi üzerine sesini yükselterek tekrar sorar: "Konuşsana oğlum Şehmuz musun değil misin?" der ve Mustafa korkudan titreyerek "Şehmuz'um valla billa Şehmuz'um" der. Polis şefi ona "Sen Şehmuz değilsin der." Mustafa tam teslimiyetle: "Bilmiyorum, siz ne dersiniz oyum" der. Mustafa artık benliğini kaybetmiş, gördüğü işkenceler sonucu teslim olmuştur. Kim olduğunun ve gerçeklerin önemi yoktur. Alea bu durumu şöyle açıklar: "Toplumsal sarsıntı dönemlerinde gerçeklik gündelik karakterini kaybeder. ... değişimin dinamikleri, gelişmenin eğilimleri... görece sakin dönemlere göre daha doğrudan ve açık bir biçimde ortaya çıkar" (Alea, 1997: 129). Mustafa'nın yemin ederek ben Şehmuz'um demesi, darbe döneminde gerçekliğin anlamını yitirdiğinin açık bir örneğidir. Mustafa suçsuz yere benliğini unutacak kadar işkence görmesine rağmen, serbest bırakılırken eğilir ve polis şefinin elini öpmeye çalışır. Bireyin bu tutumu iktidarın toplumu disiplin etme politikasının sonuçlarından biridir.



Resim 4.9. Mustafa işkenceci Baş komiserin elini öperken

4.2.2. İşkence ile Yola Getirme

“İdeolojik anlamda türlerin toplumsal yapıyla birebir ilişkisi ele alınır” (Kabadayı, 2013: 107). Örnek olarak 12 Eylül filmlerinde, darbenin toplum tarafından nasıl algılandığına ve yeni mevcut düzene nasıl adapte olduğuna değinilir. Ayrıca ‘Devlet Baba’ kavramı işlenerek ‘döver de sever de’ kabulü yansıtılır. Mustafa suçsuz olduğu ve gidebileceği kendisine söylendikten sonra, hesap sormak yerine işkencecisinin elini öper. Bu durum onun Devlet Baba’nın döver de sever de mantığını içselleştirdiğini gösterir. Marksist teoride ‘Polis’ devlet aygıtı olarak tanımlanır. Althusser ise polisi ‘Baskıcı Devlet Aygıtı’ olarak tanımlar. Bu tanımlamalara göre Mustafa’nın ve o dönemde suçlu suçsuz ayırt edilmeden tutuklanıp işkence yapılan herkesin devletin aygıtı tarafından yola getirildiği söylenebilir. Althusser, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları kitabında bu durumu şöyle özetler:

“... Devletin ideolojik aygıtlarının da öncelikle ideolojiye ağırlık vererek işlediğini, ikincil anlamda ise baskı kullanarak işlediğini söylemek gerekir; bu baskı uç durumlarda ama yalnızca uç durumlarda, çok hafifletilmiş, gizlenmiş, hatta sembolik olsa bile. Salt ideolojik aygıt yoktur. Dolayısıyla Kiliseler ve Okul, ceza, ihraç, seçme vb. gibi uygun yöntemlerle, yalnız kendi çobanlarını değil, sürülerini de ‘yola getirir’ ” (Althusser, 2015: 52).

Burada Althusser kişiyi yola getiren ideolojik aygıt olarak kilise ve okul örneğini verse de Marksist teoriye göre polis de baskıcı ideolojik aygıttır ve ‘yola getirme’ görevini yerine getirir. 1980 döneminde başlatılan yeni düzenin etkileri günümüzde yaşamın her alanında görülebilir. O dönem sol muhalefetin önerdiği yeni toplumsal düzen

fikri, şiddet ve baskı yoluyla unutturulmaya çalışılır. Bu unutturma politikası günümüze kadar şekil değiştirerek devam eder, gittikçe bireyselleştirilen insan kapitalist düzenin dayattığı tüketim toplumunun kölesi olarak yaşamaya başlar. Dünyada olup bitenler ve toplumsal sorunlar artık onu ilgilendirmemektedir. Mesut Kara (Kara, 2012: xii) “Sinema ve 12 Eylül” isimli kitabında 12 Eylül’ün oluşturduğu yeni düzenin topluma etkilerini şöyle açıklar:

“Darbenin ilk aylarında doğrudan sosyalistlere, sol muhaliflere, devrimci örgütlere yönelik olarak yürütülen şiddet ve baskı, sol muhalefetin önerdiği toplumsal düzene ilişkin izlerin ortadan kaldırılmasına, hafızalardan silinmesine yönelik, uygulama alanı genişler. 12 Eylül döneminde bireylere yönelik şiddet ve baskı, toplumsal alanda sola ilişkin her türden düşünce, özlem, davranış biçimi, değer yargının da yok edilmesine yönelik bir şiddet ve baskıya dönüşmüştür.

12 Eylül’ü gerçekleştirenler, kurdukları korku imparatorluğuyla amaçlarına ulaşp, korku ve yılgınlık yarattılar, yalnızlaşmayı, bireycileşmeyi dayattılar. Yalnızlaşan insan gelecek düşlerini yitirdi. Yılgın, uyumlu ve itaat eden bir toplum yarattıklarında da satın aldıkları, devşirdikleri, yetiştirdikleri, toplum mühendisleri ve bugün televizyon programlarında onlarcasını dinlediğimiz ‘hayat bilirkışileri’ aracılığıyla etkisi onlarca yıl süren, geri dönüşü imkânsız bir dünyayı yaratmışlardı artık.”

Eve Dönüş filminde Mustafa serbest kaldıktan sonra; polisler tarafından takip edilir. Yaşadığı tahribat Mustafa’yı her şeyden ürken, korkak, ezik, yorgun birine dönüştürmüştür. Tutuklu kaldığı süre içinde, işkenceden arta kalan zamanlarda, solcu aydın ‘Hoca’ lakaplı ilkokul öğretmeni Nurettin’le arkadaş olurlar. İşkence esnasında yüksek düzeyde verilen elektrik sonucu, Hoca baygın halde Mustafa’nın kucağına bırakılır. Hoca evinin adresini söyleyerek: “Bizimkilere haber ver” der. Mustafa serbest kaldıktan sonra Hoca’nın evine gider fakat kapıyı çalmaya cesaret edemez. Kulaklarında sürekli işkence görürken Hoca’nın attığı çığlıklar vardır. İşkence sonucu psikolojisi bozulmuştur sürekli kabuslar, halüsinasyonlar görür. Hocayı unutamaz.



Resim 4.10. Mustafa'nın polisler tarafından tehdit edilmesi

Hoca gördüğü işkencelere rağmen Mustafa'nın Şehmuz olduğuna dair yalan beyanda bulunmamıştır. Hocanın arkadaşlarından gözaltında bulunan Niyazi daha fazla dayanamaz ve çözülür. Sorgu esnasında polisler Mustafa'nın Şehmuz olduğunu söyler. Hoca bunu doğru bulmaz. Niyazi aynı zamanda "Turist" kod adlı Aydın Gün ismini de polislerle paylaşır. Turist o esnada Metris cezaevinde tutuklu bulunmaktadır, hemen yazı yazılarak sorgulanmak üzere istenir. Turist de Mustafa'nın Şehmuz olduğunu söyler. Hoca "Delirdin mi sen ne ilgisi var Şehmuz'la zavallı adamın?" diyerek Turist'e yaptığının doğru olmadığını söyler. Turist, devrimci mücadelenin işçi sınıfı için olduğunu fakat işçi sınıfının bu mücadele içinde olmadığını özetleyen konuşmasını yapar:

"Bunlar sahtesiyle uğraşırken bizim Şehmuz pır yurtdışına. Yani senin anlayacağın devrimci mücadeleye zorunlu olarak katkıda bulunuyor arkadaş. Doğru değil mi? Biraz da bunların canı yansın, anlasınlar Hanya'yı Konya'yı. Biz burada işkencedeyiz peki ya kahraman işçi sınıfı nerede?"

Mustafa tutuklama sürecinde tüm bu yaşananlardan sonra Hoca'ya karşı vefa borcu duymaktadır. Esmâ tekrar başına iş açmasından korktuğu için kocasının Hoca'nın evine gitmesini onaylamaz. Esmâ, kocasının havasının değişmesi, biraz kendine gelmesi için darbe olduğu gün gidemedikleri Gülhane pikniğine gitmeyi teklif eder. Piknikte de Mustafa'yı yaşadığı travma rahat bırakmaz. Bir babanın oğluna Şehmuz diye seslenmesi onu korkutur. Şehmuz ismi belleğine kazınmıştır. Piknikten dönerken bir büfede gözü gazetelere ilişir. Gazetede, Hoca'nın çatışmada öldüğü

haberini okur fakat onu en son gördüğünde vücuduna verilen yüksek elektrik sonucu zaten ölmek üzeredir. Sonunda cesaretini toplar ve Hocaya verdiği sözü tutmak için verilen adrese gider. Fakat bir türlü kapıyı çalmaya cesaret edemez. Sonunda çalar, kapı bir süre açılmaz. Bu durum Mustafa'yı rahatlatır. Hoca'nın verdiği adrese gelmiş, sözünü tutmuştur. Fakat ayak sesleri duyar ve kapının önünden kaçarak uzaklaşır. O esnada kabuslarındaki gibi Şehmuz diye seslenen polis seslerini duyar. Gerçek olmadığını yine halüsinasyon gördüğünü düşünmek ister, kaçmaya çalışır ama sesler kesilmez. Gerçekten polis aracı oradadır. Mustafa'ya orada ne aradığını sorarlar ve serbest bırakıldığında söyledikleri gibi yaşanan her şeyi unutmaması gerektiğini söylerler. Aksi halde Mustafa'yı yaşatmayacaklarını söyleyerek tehdit ederler. Polis şefi tüm bunları söylerken onu ihbar edenin ev sahibi olduğunu da söyler. Mustafa çok şaşırır ve sinirlenir, hırsıyla mahalle kahvesine gider. Kahveye girdiğinde ev sahibini orada çay içerken bulur ve yaşananlar hiç yaşanmamış gibi oturup çay içerler. Lale Kabadayı (2013: 62): "Eserlerde ideolojiyi görünür kılan 'söylenenler değil, söylenmeyenler' olabilir" der. Mustafa artık yorgundur, hakkını aramaz. Sindirilmiştir, hesap soramaz. Korkuyordur, konuşamaz.



Resim 4.11. Mustafa ve onu ihbar eden ev sahibinin aynı masada çay içmesi

İşkencenin, dönemin halkı üzerindeki etkisi Mustafa yoluyla temsil edilmiştir. Bu 'yola getirme' durumunu Bülent Görücü (2007: 27) de yorumlar:

"İşkence sonucunda, hayata geri dönen Mustafa, darbenin istediği 'kıvama' gelmiştir. Hatta, kendisini ihbar edenin ev sahibi olduğunu öğrenmesine karşın, ona karşı hiçbir davranışta bulunmaz, hatta onun ısmarladığı çayı içer.

Böylece darbenin ve işkencenin Mustafa gibi insanlar üzerindeki etkisini görebiliriz.”

Bireyin değişimi dönüşümü Mustafa aracılığıyla verilir. 12 Eylül sonrası askeri rejimle birlikte toplum üzerinde uygulanan kontrol altına alma, denetim yani disiplin etme politikası sonucu insanlarda korku kültürü oluşmuştur. Tutuklandıktan sonra tamamen değişen, dönüşen bir karakterdir Mustafa. Filmin ilk yarısında arkadaşlarıyla şakalaşan, neşeli, güçlü, dik duran, karısına sürekli kur yapan genç bir erkek izlerken; filmin sonunda ezilmiş, omuzları çökmüş, ayakları yere basamayan, çekingen, korkak ve iktidarsız Mustafa izlenir.

Sürekli takip ediliyor hissi Foucault’nun Panopticon ve gözetim sistemini hatırlatır. Foucault’un Hapishanenin Doğuşu kitabında sözünü ettiği, aslında bir hapishane tasarımı olan bu sisteme göre sekizgen tasarlanmış hapishanenin ortasında bulunan gözetleme kulesiyle mahkumlar gözetlenir. Mahkumlar dışarıyı göremez fakat gözetleme kulesi tarafından görünür oldukları için sürekli baskı altındadırlar. Panopticonda yapılan bu gözetleme dış dünyada iktidar ve polis tarafından yapılır. İktidarın gözünün sürekli üzerinde olduğunu düşünen birey oto kontrol geliştirmiş ve korkak, sinmiş, ezik, sorgulamayan bir yapıya bürünmüştür. Uygulanan baskıcı devlet politikası sonucu toplumun dönüşümü bireyin dönüşümü ile başlar. Her yerde gözetlendiğini bilen Mustafa denetim altına girmiş ve sistemin istediği gibi itaatkâr davranmaktadır. Mustafa ait olduğu toplumsal konumun dayattığı kimliği taşımaktadır. “Kişilik-kimlik ilişkisi, toplumdaki karmaşık ve dinamik gerçekleri açıklamaya yardımcı olur. Kimlik, birbirinin içine geçmiş, bireysel, ulusal ve toplumsal tarihleri bünyesinde barındırmaktadır. Kimlik, sınıfsal, mesleki, ailesel ve cinsiyete dayalı özellikleri yansıtır” (Kabadayı, 2013:134). Bu önermeye göre Mustafa da işçi sınıfına aittir ve ‘işçi gibi’ davranır. Mesaiye kaldığı saatler dışında, arkadaşlarıyla kahvede okey oynar, at yarışı oynar ve futbol maçlarını takip eder. Arkadaşlarıyla, karısı ile olan özel hayatı hakkında konuşmaktan çekinmez. İşkence sırasında verilen elektriğin erkekliğini elinden aldığını düşünür. Hatta Hoca’yla sohbetleri sırasında bunu ona da sorar. Bu onun ait olduğu sınıfsal kimlik için önemli bir güç göstergesidir ve kaybetmekten çok korkar. Tutuklanmadan önce ilişkide istekli ve ısrarcı taraf Mustafa’dır. Serbest bırakıldıktan sonra ise karısı Ema yakınlaşmak ister fakat Mustafa isteksizdir, artık iktidarsız olduğunu düşünmektedir. Ema’nın bir gece: “Ne o yoksa azgınlığını mı aldılar?” demesi Mustafa’yı çok

sinirlendirir. Gerçekten iktidarsız olamasa bile o böyle hissedecektir çünkü sahip olduğu her şey; işi, evi, çevresindeki saygınlığı, arkadaş çevresi, kendine güveni, neşesi, gelecekte umudu elinden alınmış bir nevi 'iktidarsız' bırakılmıştır. "Bu iktidarsızlık yalnızca cinsel ya da bireysel değildir, bu onun sınıfının politik ve ekonomik iktidarsızlığını simgeler" (Wayne, 2011: 52).

4.2.3. Mücadele, İtaat ve Bireyin Dönüşümü

Bugüne kadar yapılan 12 Eylül filmleri darbenin nedenini ve sonrasında yaşananları sorgulamadığı için eleştirilir. "Dolayısıyla hangi siyasal seçişle kurmuş olurlarsa olsunlar, yönetmenlerin bize sunduğu 'devrimci/sosyalist' birey imgesi onun varoluşsal, psikolojik ya da siyasal kurgusu, toplumsal-tarihsel bakış açısından anlamsızlaşır. O yüzden bütün bu filmlerde 12 Eylül, toplumla ilişkisi belirsiz bir takvim tarihi olarak kalakalır" (Kürkçü, 1990: 10). *Eve Dönüş* filminin ilk sahnelerinde devrimci gençler duvarlara afiş asmakta, sloganlar yazmaktadırlar. Gece bekçisinin silahına el koyan gençler işleri bitince vereceklerini söyler. O esnada bir polis minibüsü gelir. Polisler aşağı iner, gençler kaçmaya başlar ve polislerden biri havaya ateş açar. Devrimci gençler silahlıdır ve polise karşılık verirler. Çatışma başlar. Devrimcilerden biri bekçinin silahını geri atmaya çalışırken yaralanır. Bu çatışmanın neden olduğu, devrimci gençlerin nasıl silahlandıkları, ne için mücadele verdikleri filmde sorgulanmaz. "Filmlerde devletin temel olduğu ve yasanın dışına çıkanların cezalandırılacağına vurgu yapılır. 12 Eylül filmlerinin hiçbirinde doğrudan 12 Eylül darbesi konu edilmemiş, bir siyasî filmde olması gereken doğrusallık yerini çoğu kez dolaylı bir anlatıma bırakmıştır ve hepsi düşsel hikâyeler üzerine kuruludur" (Maktav, 2000).

Esma, kocası Mustafa tutuklandıktan sonra sorgusuz, sualsiz, tazminatsız işten çıkarılmıştır. Ev sahibi fırsattan istifade edip polislerin sürekli evi basmasını, arama yapmasını bahane eder ve izinsiz eve girerek eşyaları boşaltır. Esma eşsiz, işsiz ve evsiz kalmıştır. Her gün karakolları gezerek kocasından bir haber almaya çalışır. Evsiz kaldığını ailesinden gizler ve dört gün boyunca komşusunda kalır. Esma'nın Kore Gazisi olan babası (Savaş Dinçel) ve annesi (Perihan Savaş) en başından beri kızlarını Mustafa'ya yakıştıramamaktadır. Annesi eski taliplerinden dem vurarak, kocasında ne bulup onu seçtiğini sorgular. Babası kızını görünce; "Koskoca Kore

Gazisinin kızına bak” diyerek memnuniyetsizliğini dile getirir. Esmâ’nın bekarken baba evinde sahip olduğu hayat standartları ile evliyken sahip oldukları arasında uçurum vardır. Esmâ gururludur kararının arkasında durur ve durumundan şikâyetçi olmaz. Ailesinden yemekten döndükleri bir akşam geç kalmışlar ve darbe sonrası gece belirli bir saatten sonra uygulanan sokağa çıkma yasağına takılmaktan korkmaktadırlar. Esmâ annesinin burada kalın teklifini geri çevirmiştir. Mustafa ise “Yasağa kalacağız. Hep senin aptalca gururun yüzünden. Otobüs falan da yoktur şimdi. Kalsaydık ya annenlerde” diyerek karısının gereksiz gurur yaptığını düşünür ve bunu dile getirir. Tüm yaşananların sonunda ise Esmâ bir gece yatıya kalmaktan imtina ettiği baba evine yerleşmek zorunda kalır. İzleyici filmde dönemin şiddet gerçeğiyle yüzleşmenin yanı sıra Esmâ’nın gururu, direnişi, mücadelesi ve sonunda teslimiyetini izler. Tıpkı devrimcilerin mücadelesi, tutuklanmalarından sonraki direnişleri ve bazılarının işkenceden sonraki teslimiyetlerini Esmâ da kendi koşulları içinde yaşar.



Resim 4.12. Esmâ kocası Mustafa’yı Karakolda ararken



Resim 4.13. Ev sahibi habersiz evlerini boşaltırken

İzleyici 12 Eylül döneminin sınıfsal ve siyasi zeminini; geçim derdinde olan, kendi hallerinde, apolitik Mustafa ve Esmâ üzerinden değil, Kore Gazisi olan Mustafa'nın kayınbabası ve Polis Şefi üzerinden algılar. Dönemin toplumsal yansıması, filmdeki her bir karakter üzerinden verilmiştir. Kore Gazisi olan Esmâ'nın babası dönemin asker savunucusudur, o kesimin düşünce yapısını temsil eder. Kore Gazisi Sacit Bey'in "Komünistlerin kökünü kazımak için Kore'ye gittik, bu ordu başka ordulara benzemez, işte bu ordu sayesinde vatan kurtuldu" benzeri söylemleri sayesinde sol kesime yatkın olmadığı anlaşılır. Darbe gerçekleşikten sonra bir araya geldikleri yemekte Kore Gazisi Sacit Bey'in darbe hakkındaki görüşü anlaşılır:

Kore Gazisi Sacit Bey: "Orduyla şaka olur mu be. Türk ordusu deyince durup bir düşüneceksin. İki dongsuz politikacının bu vatanın evlatlarını birbirine kırdırmasını asker hiç izin verir mi be. Ortalığı komünistlere bıraktılar, sicilli komünistleri üniversitelere hoca yaptılar. Biz bu komünistlerin kökünü kazımak için, Kore'lere kadar gidip vurduk, vurulduk."

Mustafa: "Tabi babacığım, vurdunuz vuruldunuz. Gerçi ben vurmadım, vurulmadım da."

Kore Gazisi Sacit Bey: "Zaman gelir sen de vurur, vurulursun."

Sacit Bey damadı tutuklandıktan sonra gidip karakollarda aramayı gururuna yediremez. Kızına destek olmaya devam eder fakat Mustafa'ya karşı tavrı değişir. Tüm yaşananlardan Mustafa'yı sorumlu tutar. Dönemin karışıklığına karşı da ülke yönetimini haklı bulur. Televizyonda Cumhurbaşkanı Kenan Evren konuşma yapar. Sacit Bey koşulsuz Kenan Evren'in sözlerine inanıp itaat ederek asker savunucusu kimliğiyle, o dönemin kendi sınıfsal siyasi zemininin düşünce yapısı hakkında ipucu verir:

Cumhurbaşkanı Kenan Evren: "Tutuklulara işkence yapıldığını ileri sürebiliyorlar. Biz, sevgili vatandaşlarımız biz işkencenin karşısındayız. İşkenceyle netice almak istemeyiz. Bu insanlığa da aykırıdır. Vicdana da aykırıdır."

Kore Gazisi Sacit Bey: “Gördün mü? Şubenin önünde anlattıkları doğru muymuş işkence mişkence. Koskoca paşa yalan mı söyleyecek. Yokmuş işte işkence.”

Mustafa işkence görmüş perişan halde eve döndükten sonra, Sacit Bey gerçeklerle yüzleşir. Film boyunca arkasında durduğu yapılanmayı birden inkâr etmeye başlar. Sacit Bey mutlaka bir parmağı vardır diye düşünürken Esmâ kocasının hep arkasında durmuş, babasına karşı kocasını savunmuştur. Mustafa'nın eve dönmesi ne yaşandığını açıklamış ve gerçekler anlaşılmıştır. Kenan Evren'in konuşmalarına dayanarak işkencenin olmadığına inanan Sacit Bey kızının hesap sormasını geçirterek cevaplar:

Esmâ: “Nasıl adamların iyi bakmışlar değil mi baba?”

Kore Gazisi Sacit Bey: “Nereden benim adamlarım oluyorlarmış be... Peki sebep neymiş?”

Mustafa: “Sebep yok. Bir yanlışlık olmuş.”



Resim 4.14. Eve dönen Mustafa'nın omuzları düşmüş ve yürümekte zorluk çekiyor

Mustafa'nın ev sahibiyle hesaplaşmak için kahvehaneye geldiği sahne son sahnedir. Mustafa ev sahibiyle çay içerken diğer masadaki okey oynayan mahalleli Mustafa hakkında konuşur:

Mahalleli 1 (Yavuz Bingöl): “Adam da sessiz görünüyordu azılı komünist çıktı ha.”

Mahalleli 2 (Sermiyan Midyat): “Yok ya yanlışlıkla almışlardır.”

Mahalleli 1: “Hadi be ne yanlışlığı.”

Mahalleli 2: “Abicim bir yanlışlık olmuş işte adamın bir yerle alakası yok ki.”

Mahalleli 1: “Abicim mutlaka bir alakası vardır. Adam işçi bir kere sendika mendika.

Bu işlerle ilgisi olamasa neden alsınlar içeri?”

Mahalleli 2: “Yok ya yok canım.”

Mahalleli 1: “Peki o zaman seni niye almıyorlar ha beni niye almıyorlar?”



Resim 4.15. Kahvehanede gözaltına alınan iki kişi ve duvarda asılı olan Milli Güvenlik Kurulu tablosu

Bu son sahne 1980 darbesi ve topluma yansımaları açısından önemli bir yere sahiptir. Tam bu sohbet üzerine polisler gelir, bir ihbar almışlar ve eşkâle uyan kişileri toplamaktadırlar. Filmin başında işlenen hiçbir şeye karışmasan da başına bunların gelebileceği tezi filmin sonunda da işlenir. “Peki o zaman seni beni niye almıyorlar” dediği anda aradıkları eşkale uyduğu için iki arkadaş polisler tarafından alınır. Film aslında başa döner ve Mustafa’nın başına gelenlerin bu iki arkadaşın da

başına geleceği izlenimi verilir. Film 12 Eylül gibi ülke için bir dönüm noktası olan dönemi bir grup devrimci üzerinden anlatır. Toplumda her kesimi etkileyen süreçte yalnızca sol kesimin değil sağ kesimin de benzer işkencelere maruz bırakıldığı bilinmektedir. Film dönemi bu çerçeveden ele almamış bir grup devrimci ve işçi sınıfı üzerinden temsil oluşturmuştur. Daha çok işkence ve çekilen acılar üzerinde duran film 12 Eylül sorgulaması yapmaz. Sonunda filmin ana teması olan; suçlu ya da suçsuz herkesin süreçten etkilenebileceği tezi tekrarlar. 12 Eylül sürecinin devam ettiği gösterilir. Yine filmin başında Mustafa arkadaşlarıyla kahvede okey oynarken duvarda asılı olan Orhan Gencebay ve Ecevit posterleri, kırmızı pelerinli matador halısı, ihtilal sonrası yerlerini Milli Güvenlik Kurulu posterine bırakmıştır. Kamera duvarda asılı olan Milli Güvenlik Kurulu posterine çevrilir ve 12 Eylül bilançosu verilerek film sona erer.

Eve Dönüş filminin son jeneriğinde verilen 12 Eylül'ün bilançosu:

“12 Eylül 1980-1983 yılları arasında TBMM kapatıldı. Anayasa iptal edildi. Siyasi partiler, dernekler ve sendikalar yasaklandı. 650 bin kişi gözaltına alındı. 230 bin kişi yargılandı. 50 bin kişi idam edildi. 171 kişi işkenceden öldü. 217 kişi kuşkuyla biçimde öldü. 16 kişi kaçarken vuruldu. 43 kişinin intihar ettiği bildirildi. 30 bin kişi fişlenip işten çıkarıldı. 14 bin kişi vatandaşlıktan atıldı. 39 ton kitap, dergi, gazete yakıldı ve imha edildi. 937 sinema filmi sakıncalı bulunarak yasaklandı. Cuntacılar yaptıkları Anayasa'ya kendilerini koruyan maddeler koydukları için yargılanamadılar. Türkiye hala cuntacıların yaptıkları Anayasa ile yönetilmektedir.”

4.3. Kafes ve Hepimiz Kardeşiz

Kafes filmi 1970 yılında Ankara Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'nda öğrenci olan Dursun Önkuzu'nun işkence yapıldıktan sonra, ciğerlerine hava basılarak okulun üçüncü katından aşağıya atılıp öldürülmesi sahnesiyle başlar. O günden 1980 darbesine giden süreçte; ülkedeki karışıklığı, sağ-sol çatışmasını, okullardaki kurtarılmış bölgeleri, gözaltındaki işkenceleri işler. Film, ülkücü genç Mustafa Pehlivanoğlu'nun darbe sonrasında idam edilme sürecine kadar gelir. Sonunun açık uçlu bırakılması filmin devamının çekileceğine dair ipucu verir. 1980 dönemi ve

öncesinde yaşananları sağ ideolojiye sahip ülkücü gençler gözünden anlatan film; ülkenin tüm gençleri kardeşler mesajını verir.

12 Eylül 1980 darbesi gerçekleşikten ve ortam sakinleştikten bir süre sonra 12 Eylül filmleri çekilmeye başlanmıştır. “1980 sonrası Türk Sineması’nda 80 öncesi terörü, 12 Eylül darbesi ile gelen baskı dönemini, bu dönemde hapse girip çıkan insanların konumunu ve ülkede değişen toplumsal ilişkileri konu eden filmler ‘12 Eylül filmleri’ olarak adlandırılmıştır” (Altınay, 2007: 56). Mesut Kara (2012:107) 12 Eylül filmleri olarak anılan filmleri farklı başlıklar altında gruplandırmıştır. Bu başlıklar ise şöyledir:

- a) 12 Eylül eleştirisi yapan filmler,
- b) Eve dönüş ve eve dönüş sonrasında 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, eleştirisini bu dille yapan filmler.

Bu grublamanın içine giren filmlerin ortak özelliği solcu kahramanlar ve sol ideoloji üzerinden hikayelerini anlatmalarıdır. 1977 yapımı *Güneş Ne Zaman Doğacak* filmi darbe öncesi süreci sağ perspektiften ele alan ilk filmidir. 2006 yapımı *Gülün Bitiği Yer* filmi ise yönetmenin sağ ideolojiye sahip olması ve filmin sahip olduğu bazı göstergeler üzerinden bu sınıfta incelenir. *Kafes*, Kara’nın yaptığı sınıflandırma içinde, 12 Eylül’ü bir süreç olarak ele alan öncesini de kapsayan filmler grubuna dahil edilebilir. İşkence sahneleriyle de işkenceyi anlatan filmler grubuna dahildir.

Film dönemin ülkücü-devrimci çatışmasını mahalle kültürü üzerinden işleyerek anlatmaktadır. Mahalle filmde sağcı ve solcu gençlerin aynı havayı soludukları, birlikte ve aslında aynı kültürel kodlarla büyüdükleri yerdir. Mahalle filmin vermek istediği “hepimiz aynı mahallenin çocuklarıyız” mesajı için, önemli bir mekân olarak yer almaktadır. Diğer önemli bir mekân ise filmin adını aldığı, o dönem tutuklanan insanların sorgu öncesi bekletildiği büyük bir kuş kafesini andıran dört köşe demir parmaklık olan “kafes” tir. Solcu liderin ofisi, sağcı gençlerin toplandıkları dergi bürosu ait oldukları ideolojilere ait simgelerle bezelidir. Sağcıların toplantı

odalarında asılı duran bozkurt tablosu, Türk bayrağı, mavi bozkurt ülkü ocakları bayrağı mekânı kişiselleştiren önemli göstergelerdir. Solcuların kurtarılmış bölgesi olan okul koridorlarını kaplayan devrimci sloganlar da mekânın kimliğine vurgu yapan önemli detaylardandır.

Dönemi ve yaşananları birey, bireyin buhranı ya da dönüşümü üzerinden anlatan diğer 12 Eylül filmlerinin aksine *Kafes* filminde mahalle vurgusunun getirisi olarak gruplar ve arkadaşlıklar vardır. Ana karakterin varlığının yanı sıra tüm olay örgüsü tek bir karakter etrafında gelişmez. Geçmişte yaşanmış gerçek olaylara yer vermesi nedeniyle de birçok karakterden faydalanılarak anlatılmak istenen pekiştirilmiştir.

4.3.1. Entelektüel Ülkücü Karakterler ve İdeolojik Çatışmalar

Filmin ana kahramanlarından Mehmet Sipahi (İsmail Hacıoğlu), bir grup ülkücü gençle birlikte “Genç Arkadaş” isimli dergiyi çıkarmaktadır. Film, 1970 yılında işkence yapıldıktan sonra ciğerlerine bisiklet pompasıyla hava basılıp, üçüncü kattan atılarak öldürülen Dursun Önkuzu cinayetiyle başlar. Kameranın hareketli kullanımı izleyiciyi olaya dahil eder ve cinayeti gerçekçi kılar. Film boyunca kullanılan müzikler anlatılmak istenenin etkisini artırır ve izleyicinin dikkatini canlı tutar.

Derginin bürosu aynı zamanda ülkücü gençlerin toplantı yaptıkları, fikir alışverişi yaptıkları mekân olarak da kullanılır. Dergide cinayet görüntülerini izlerken Mehmet karakteri ile tanışılır. Edebiyat sevdalısı Mehmet aynı zamanda şiir yazmaktadır. Filmde şiir ve türkülerle desteklenen müzik kullanımı duygunun aktarılmasında etkilidir. Özellikle işkence sahnelerindeki müzik ve ses efektleri acıyı vurgular nitelikte kullanılmıştır. Mehmet, Dursun Önkuzu için Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu tarafından yazılan “Önkuzu” isimli şiirden bir bölüm okur:

“Dursun adı... Dursun adı...

O gitti, dursun adı.

Dillerde türkü olsun,

Yürekte vursun adı! ...

Kuzular koç olacak,

Toy, düğün, göç... olacak
 Bu yıl ki kuzuların
 Adları 'öç' olacak.”



Resim 4.16. Dergide toplantı sahnesinden görüntü

Sağcı gençler toplantı sırasında, “halk” için devrim yapacaklarını söyleyen solcu gençleri, taşradan okumaya gelmiş bir suçu olamayan “halk” çocuğunu acımasızca işkence yaparak öldürdüklerini söyleyerek eleştirirler. Fakat filmin ilerleyen bölümlerinde asıl sorumluların, sağ-sol ideolojiye ait gençlerin değil, dış güçler tarafından içlerine sokulmuş olan ajan ve provokatörlerin olduğu anlaşılır. Filmde, ülkücü gençler şiddet taraftarı olarak değil, eli kalem tutan, başkanları-reisleri tarafından şiddete değil hoşgörüye davet edilen kesim olarak verilir. Sonradan ajan olduğu anlaşılan Murat (Murat Çağlar): “Lafla teselli bulmayalım, bunların hepsi dışarda şimdi. Alalım öcümüzü bunların katli vacip” diyerek ortamı alevlendiren, intikam almaya yönelik konuşmalar yapar. İhsan Başkan (Şerif Onatoğlu), öldürülen Dursun Önkuzu’nun intikamını almak isteyen ülkücü gençleri araştırmaya, işin aslını anlamaya yönlendirir. Bu arada dergiyi ihmal etmemelerini salık vererek okumaya yazmaya verdiği önemi vurgular.

Darbe öncesi dönemde sağ-sol grupların kendi bölgeleri ilan ettikleri “kurtarılmış bölge” olarak adlandırılan yerler bulunmaktadır.

“‘Kurtarılmış bölge’ olarak tanımlanan bu mahallelerde yasa koyucu ve yargı, bu bölgenin hâkimi olan gruptur. Hâkim olan grup yasaları belirliyor, mahkemeler kuruyor, kimlik kontrolü yapıyordu. Asıl trajik olan ise, bütün bunlar ‘Halk adına’, halksız ve halka rağmen, çoğu zaman da halka karşı yapıyordu” (<http://enginerkiner.org/>).

Mehmet'in arkadaşı devrimcilerin kurtarılmış bölgesi olan okulundaki sınavına gidebilmek için Mehmet'ten yardım ister. O sınavdayken Mehmet onu gözetleyip, kollayacaktır. Devrimci grubun bölgesi olan okul onlara ait göstergelerle doludur. Duvarlarda, "Devrimci Sol", "Faşist Eller Kırılır" yazan afişler asılıdır. Mehmet arkadaşını okul koridorunda beklerden, beklenen çatışma geç kalmaz. Devrimci lider Mahmut (Cem Sultan Karabulut) Mehmet'i görür ve kendi alanında onu görmekten duyduğu rahatsızlığı göstermekten çekinmez. Karşısına geçerek hesap sorar:

Mahmut: "Hayırdır Mehmet Sipahi okulu işgal etmeye mi geldin, arkadaşların nerde?"

Mehmet: "Benden mi korkuyorsun yoksa okulun bizimkiler tarafından ele geçirilmesinden mi?"

Mahmut: "Ne senden ne arkadaşlarından korkarım."

Devrimci Mahmut ve ülkücü Mehmet arasındaki bu örnek diyalog dönemin iki karşıt grubu arasındaki çatışmayı özetler niteliktedir. Farklı ideolojilere sahip bu iki grup birbirine düşmandır. Sınav çıkışı okuldaki tüm devrimci öğrenciler bir araya gelerek sol yumruklarını havaya kaldırır ve "Faşizme karşı omuz omuza" sloganlarıyla Mehmet ve arkadaşının üzerine yürür. Mehmet belindeki silahı göstererek arkadaşını kalabalık içinden kurtarır ve kaçarak kalabalığın elinden kurtulurlar.



Resim 4.17. Mehmet ve devrimci gençlerin okulda karşılaşması

Kafes filmi, 1980 öncesi çatışma dönemini ve darbeyi; ülkücü Mehmet ve devrimci Elif'in aşkı üzerinden anlatır. Mehmet devrimcilerin okuluna gittiği sırada Elif'i görür ve âşık olur. Daha sonra tesadüfi karşılaşmalar ve Niyaz-i Mısri Divanı'na olan ortak ilgileri aşklarını alevlendirir. İzleyici Elif'i, Mehmet ve arkadaşını devrimci gençler kovaladıktan sonra arkadaşlarına tepki gösterdiği sahneyle tanır. Arkadaşlarıyla arasında geçen diyalog Elif'in ideolojisini ve olaylara bakış açısını da açıklar niteliktedir:

Mahmut: "Kaçırdık faşisti olacak iş mi bu?"

Elif: "Resmen postasını koydu gitti değil mi? Siz ancak adam kovalarsınız."

Mahmut: "Sen ne taraftasın kızım faşist misin solcu musun önce ona bir karar ver."

Elif: "Solcu olmak için birini öldürmem gerekiyorsa solcu değilim."

Devrimci Genç: "Senin o biri dediğin faşist Kürdistan'ı sömürge olarak kabul eden sisteme hizmet ediyor."

Elif: "Bırakın bunları. Türkiye ne arkadaşlar emperyalizmin sömürgesi değil mi? Siz tutmuş Kürdistan da Türkiye'nin sömürgesi diyorsunuz. Sömürgenin sömürgesi mi olurmuş? Sizin ideolojiniz ve evrensel mücadeleniz eksik bir probleme indirgeniyor arkadaşlar farkında değilsiniz, sonra da çıkmış adam öldürsek devrim yapmış sayıyorsunuz kendinizi. Bu mu yani?"

Devrimci Genç: "Bence senin kafan biraz karışık Elif."

Elif: "Yo gayet net."

Mahmut: "Bir faşisti savunacağım diye bu kadar ideolojik tartışmanın içine girmesen olmaz yani."

Elif: "Anlamıyorsun değil mi? Hiç kimse dünyaya bir ideolojiyle gelmiyor Mahmut. Doğduğumuzda hangimiz sağcıydık hangimiz solcuyduk arkadaşlar? O faşist

dediğiniz kişiye de böyle baktığınızda devrimi yapmış olursunuz diğer türlü sadece katil olursunuz.”

Mahmut: “Haydi arkadaşlar Elif arkadaşın özeleştirisini kurtarılmış bölgeleri geri aldığımızda yeniden yaparız.”



Resim 4.18. Elif ve devrimci gençler

Baudelaire'nin “Yoksulların Gözleri” isimli şiirinde bahsettiği gibi, aynı ideolojiye sahip kişiler arasında dahi fikirlerin tam anlamıyla örtüşmemesi durumu yaşanmakta ve anlaşmazlıklar çıkmaktadır. “İnsanların birbirini anlaması ne kadar güç, düşünceler ne kadar aktarılamaz. Birbirini seven insanlar arasında bile” (Berman, 2013: 205). Elif eyleme geçmeden önce arkadaşlarını düşünmeye ve anlamaya davet etmektedir. Olaylara sadece sahip oldukları ideoloji çerçevesinde bakmamalarını daha geniş değerlendirmeleri gerektiğine vurgu yapar. “İdeoloji iş bölümünün insanlara dünyayı ancak tek bir yönden görmelerine imkân verdiği bir toplum yapısının yarattığı çarpık düşüncedir” (Mardin, 2015: 39). Devrimci gençler, savundukları ideolojiyi anlamadıkları, davalarını bireye indirgedikleri ve katil olma yolunda ilerledikleri için arkadaşları tarafından eleştirilir. Her fırsatta işçi sınıfının refahı için devrimin gerekli olduğunu söyleyenler kendi alanlarına girdi diye karşıt görüşteki kişiyi öldüremedikleri için yakınırlar. Bu durum; halkı değil kamuyu sevmelerine işaret ederken, halk için savaşırken halk içinden insanlara zarar vermeleri Dostoyevski'yi hatırlatır. Dostoyevski, “insanlığa” duyulan sevginin, gerçek insanlara duyulan nefretle birlikte gitmesinin modern politikanın ölümcül tersliklerinden biri olduğundan bahseder (Berman, 2013: 404). Bu sahneye rağmen

film şiddet ve kötülüğü sağ-sol gruplar üzerinden değil dönemin kolluk kuvvetleri askerler ve polisler üzerinden verir. “Kötülük sistemin bir ürünüdür ve sistem devletin kontrolü altındadır” (Mardin, 2015: 24). Filmde diğer 12 Eylül filmlerinde olduğu gibi devlet, işkenceci polis ve askerler aracılığıyla temsil edilir.

1980 dönemindeki gençliğin hangi ideolojiye yöneleceğini ait olduğu kültür ve sınıfsal kodlar belirlemiştir. Hangi ideolojiye yatkın olduklarının belirlenmesinde doğdukları aile, yaşadıkları mahalle ve ait oldukları kültür etkilidir. “Yalnız öğrenciler için geçerli olan bir araştırmaya göre tipik ‘solcu’, orta ve yüksek gelir katlarında bulunan ‘bürokratik’ kökenli küçük aile birimlerinin en yaşlı çocuğudur; tipik ‘sağcı’, düşük gelir katlarından, kırsal kökenli geniş aile birimlerinin birkaç çocuğunun en gençlerinden biridir” (Mardin, 2015: 137). Filmde bu durum; sol örgüt başkanının puro ve viski içerken gösterilmesi, sağcı Mustafa’nın kardeşine para biriktirip bisiklet alması, annesinin parasız kalınca bisikleti satmak zorunda kalması örneği ile izleyiciye aktarılmıştır. Toplum içinde var olan her farklı kültür insanlara farklı dünya görüşü sunar. “Marks, insanların belli bir sosyal grubun içinde ‘gömülü’ oldukları için dünyayı bu grubun çıkarları açısından görececeklerini söylemişti” (Mardin, 2015: 100).

Toplumdaki her grubun kendine özgü hatırlatıcı kodları bulunmaktadır. Genç Arkadaş dergisi etrafında bir araya gelen ülkücü gençler kendilerinin icat ettikleri Satuk Buğra Han Aşı isimli yemeği yerler.

Mehmet: “Çok şükür, ellerine sağlık kardeşim. Çok güzel olmuş.”

Seçkin: “Afiyet olsun.”

Mehmet: “Seçkin, bu yemeğin adını da sen mi uydurdun?”

Seçkin: “Ciddi söylüyorum bu yemeğin adı Satuk Buğra Han yemeği.”

Diğer Genç: “Nasıl yani Satuk Buğra Han da mı bu yemeği yiyormuş?”

Seçkin: “Ne yemesi oğlum o yapmış bu yemeği.”

Diğer Genç: “Yapmış yani.”

Kendi ideolojik gruplarının içinde anlam kazanan bu yemek ismi, tüm üyelerce benimsenerek kültürel kodla çağrışım yoluyla kimlik ve aidiyet unsuruna dönüşmüştür. Dönemi yaşayan ülkücülerden Abbas Pirimoğlu *Kafes* filmi izlerken Satuk Buğra Aşını filmde gördüğünde eski günlerini hatırladığını belirtmiştir. “Genç Arkadaş dergisinin baskı sahnesini görünce kendimi yine genç hissettim. Hele o Saltuk Buğra Han yemeği ve Niyazi Mısri divanı yok mu? Tam olarak Ülkücü gençliğin toplumsal ve sosyolojik gerçeğini ortaya koyuyordu” (<https://www.hurhaber.com/>). Kendini seksen öncesi kuşak gençlerinden biri olarak tanımlayan Nuri Gedik de film hakkındaki yorumunda Satuk Buğra Han aşına değinmiştir: “Genç Arkadaş dergisi bürosu olarak yansıtılan yerde Satuk Buğra Han adı verilen yemeği bizler gerçekten yedik. O bürolarda sabahlara kadar süren memleket meselesi sohbetleri yapıldı” (<https://www.dirilispostasi.com/>). Yemek grup üyeleri için kültürel koda dönüşmüş, adı geçtiği zamanlarda o günlerin zihinlerde canlanmasına vesile olmuştur.

“Merkezinde yiyeceğin olduğu anılar, fizyolojinin ötesine geçer. Ortak bir kültür, yiyecekleri ortak bir anlam ve duygusal bir tınıyla donatır. Zihnimizde yiyeceklerle ilgili anılar oluştururken bu kültürel faktörlerden etkilenir. Diğer yandan kültür, çeşitli bilişsel becerilerin seçim ortamını değişikliğe uğratır” (Allen, 2016: 180).

Genç Arkadaş dergisi etrafında toplanan gençlerin adını kendi verdikleri yemeği yemeleri, grup aidiyetini artırmış, anılarında önemli bir simgesel koda dönüşmüştür.

4.3.2. Sağ ve Sol İdeolojilerin Ortak Paydası

Siyasi görüşleri, ideolojileri, ait oldukları gruplar farklı olsa da filmdeki gençliği birleştiren ortak nokta insanlıklarıdır. *Kafes* filmi mahalle vurgusu üzerinden dönemi yansıtır. Aynı mahallenin çocukları farklı ideolojilere sahip olsalar da birbirlerine sahip çıkarlar. Mehmet Sipahi ait olduğu ideolojiye göre “başkan”, mahalledeki konumuna göre de “ağabey” dir. Mehmet film boyunca sahip olduğu sıfatların hakkını verir. Mahallenin çocuğu olan üniversite öğrencisi solcu Kadir (Janberk Nak) okulda sağcı grup tarafından sıkıştırılır. Mehmet, abi sıfatıyla mahallenin çocuğuna sahip çıkmak için okula gider Kadir’i bulunduğu zor durumdan kurtarır fakat bu durum Kadir’i mutlu etmez. “Faşist” tarafından kurtarıldığı için kendini küçük düşürülmüş hisseder. Bu durum sadece Kadir’i değil sol örgüt yöneticilerini de

memnun etmez. Yaşanılan bu durumu kullanarak Kadir'e silah vererek Mehmet'i vurmasını emrederler. Bunu yapamayacağını söylediğinde kız arkadaşını bir daha göstermemekle tehdit ederler. Kadir silahı alır ve mahallede Mehmet'i takip etmeye başlar. Bu durum Mehmet'in kulağına gider. Mehmet Kadir'i bularak ona ağabey olarak içinde bulundukları durumun vahametini anlatan konuşmasını yapar:

Mehmet: "Hayırdır Kadir kardeş benim peşimdeymişsin, buyur nedir derdin?"

Kadir: "Benim seninle derdim yok."

Mehmet: "Başkaları istediği için buradasın."

Kadir: "Hayır."

Mehmet: "Al oğlum al (silahını uzatır) eğer Mehmet abin vurulunca bu vatan kurtarılacaksa çek vur. Ha yatakta, ha kurşunla, ha yağlı urganla. Biz zaten bu vatana canımızı sadaka olarak vermişiz. Birimiz gider binimiz geliriz. Senden ülkücü olmanı beklemiyorum. Biliyorum bu vatani en az benim kadar seviyorsun ama vatan elden gidiyor Kadir. Bu vatan olmadan hiçbir şey olmaz aslanım. Vatan olmadan gelecek olmaz vatan olmadan aşk olmaz. Ben senin yerinde olsam kimseye bırakmaz çeker vururdum. Birileri sana katil der birileri kahraman ilan eder. Senin bileceğin iş. Ama şunu unutma o silah başkaları istediği zaman değil sen istediğin zaman patlar.



Resim 4.19. Mehmet'in Kadir'e silahını verdiği sahneden görüntü

Mehmet bu konuşmasıyla sağ ya da sol görüşlü olsun aslında mücadele veren herkesin devleti ve milleti için mücadelede verdiği mesajını verir. Düşünce yapıları ve kendilerini ifade ediş biçimleri farklı olsa da devrimci ya da ülkücü kesim temel amaçlarında ortak paydada buluşur. Sağ görüş devleti kutsal olarak görür ve bu görüş çerçevesinde “devleti kurtarma” mücadeleleri şekillenir. Ulusal yapıda anlam kazanan milliyetçilik, vatan devlet kutsiyeti, askerlik ve polislik onuru gibi kavramlar toplum tarafından içselleştirilerek grup kimliğini oluşturur. Özellikle sağ kesim polis ve askeri vatan koruyucu olarak gördüğü için onlardan şiddet görse bile bunu dile getirmek yerine ket vurur. Bu her durumda devleti koruma görevi üstlenen sağ kesimin içinde bulunduğu ruh halini temsil eder. Filmdeki devlet temsili sağ ve sol görüş tarafından devleti kaybetmeme mücadelesi aynı paydada buluşturularak yapılır. Sahnede kullanılan duygusal müzik ve etkileyici efektlerle dramatik anlatım güçlendirilir.

Ülkücü kesim tarafından filmin en çok eleştiri alan noktalarından biri Mehmet’in silahını kendi eliyle “komüniste” vermesidir. *Kafes* filminin hikâye yazarı Lütfü Şehsuvaroğlu bu minvalde gelen eleştirileri bir röportajında yanıtlar:

“‘Eller silah değil kalem tutmalı’ diye yazan bir şairin silahını kendini vuracak bir çocuğa vermesi bir şifredir. Şunu anlatmak istiyor, silah bir halt değildir, fikir önemlidir. Bazı arkadaşlar, eski silahşorlar diyorlar ki, ‘bir ülkücü nasıl silahını komüniste verir? Verir, film zaten bir simgedir, silahın bir işe yaramayacağını anlatmak istiyor. Bu film baştan sona sinematografi diliyle anlaşılması gereken, sanat yönü ağırlıklı olan ve bu arada da senelerdir haksızlığa uğramış bir camianın da kalbi olduğunu, sevgisi olduğunu aşkı olduğunu anlatır’ (<http://www.haberplatosu.com/>).

Dönemin tanımlamasıyla “Faşist Mehmet”, ait olduğu grup emir verdiği için kendini öldürmek isteyen “Komünist Kadir” e, “namus” olarak tabir edilen silahını vermiştir. Kadir çekingen, kararsız ve isteksizdir. Ağabeyi Mehmet karşısına çıktığı zaman utanır ve inkâr yolunu seçer. Kadir’in ait olduğunu düşündüğü ideoloji aslında onun “özgür” olma ihtiyacından doğmuştur. “Alman İdeolojisi’nde (1845-46) komünizmin amacı ‘bireylerin kendilerindeki kapasitelerin tümünden gelişimi’ olarak ifade edilir. Çünkü yalnızca başkalarıyla birlikteyken her bir birey kendindeki hazineyi bütün yönlerle büyütmenin araçlarına sahiptir; bu yüzden sadece bir cemaatte bireysel özgürlük mümkündür” (Berman, 2013: 138).

Ağır işkencelere maruz bırakılarak öldürülen Dursun Önkuzu'nun intikamını almak için; 1977-78 döneminde Ülkü Ocakları Genel Başkanlığı'nda bulunan Muhsin Yazıcıoğlu'nu temsil eden İhsan Başkan'ın talimatıyla katillerin bilgisine ulaşılır. Ulaşılması zor olan bu listeye ülkücülerin arasına ajan olarak giren Murat ulaşır ve intikam için gerekli emir gelmeden harekete geçer. İstişare etmeden, nedeni sonucu anlamadan, katillerden emin olmadan ülkücü gençlerin intikam alma isteklerini geri çeviren İhsan Başkan, katilden emin olduktan sonra görevi Mehmet'e verir. Mehmet bağlı olduğu ideoloji için adanmışlık ruhuyla, dava arkadaşlarının intikamını almak için "katil" olmaya gider. "Aktif adanma ve bağlanma ruhu, en derin ve en değerli inançlar uğruna her şeyden, hayattan bile vazgeçebilecek ahlaki cesarete sahip bir ruh" (Berman, 2013: 89). Mehmet tam nişan almış katili vuracakken bir çocuğun "baba" diye seslenmesi sonucu yaşadığı vicdan azabıyla görevini yerine getiremez. "Yeni bir dünyayı ellerini kirletmeden kurtarabileceğini sanarak; hala yolu açan insani acılar ve ölümün sorumluluğuna hazır değildir" (Berman, 2013: 101). Eli kalem tutan, şiir yazan, barıştan yana olan ülkücü Mehmet katil olamaz. İşkence esnasında polise; "Çağı değiştirmek istiyoruz" diyen Mehmet'in bunu "silahla" adam öldürerek değil, "kalemle" yazarak, seminerler verip gençleri sağduyuya davet edip, bilinçlendirerek gerçekleştirme amacında olduğu anlatılır. Filmde sağcı kesim çağı değiştirme amaçlarına devlete karşı çıkarak ulaşmaya çalışmaz. İhsan Başkan olarak canlandırılan Muhsin Yazıcıoğlu verdiği röportajda konuyla ilgili o dönemde yaptıklarından bahsetmiştir:

"Ocak başkanı olduğum zaman Türkiye'nin her tarafını, "Eller silah değil, kalem tutmalı" afişleriyle bezemiştik. Her yeri "Fikir tartışmalarına davet" diye afişlerle donatmıştık. Bir tabancanın üzerine çarpı işareti konmuş, onun yanında kalemin yer aldığı bir afiş üzerinde fikir birliğine varıp, onu da kullanmıştık. Bu konuyla ilgili Cumhurbaşkanı'na yazdığım ve kamuoyuna duyurulan 'açık mektubum' vardır. Yani istemesek de bir nesil olarak iç çatışmaya sürüklendik. Sağcısıyla solcusuyla biz gök ekinler gibi biçildik!" (<https://www.haberturk.com/>)

Sol bakış açısıyla çekilen tüm 12 Eylül filmlerinde kaba, cahil, vahşi, şiddet yanlısı gösterilen ülkücüler "aklama" filmi olan *Kafes*; onların da vicdanı olduğunu, ailelerinin, aşklarının olduğunu, silah değil kalem tuttuklarını, onların da bir hayatları olduğunu gösterme amacını yerine getirmiştir. Diğer 12 Eylül filmlerinde ülkücülerin "kötü" tasvir edilmesine karşılık *Kafes* filminde devrimcilerin tamamı kötü

gösterilmemiştir. Tüm kesimlerin dramını içeren film, 68 ve 78 kuşağının dramlarına değinir.

12 Eylül 1980 darbesi olduktan sonra İhsan Başkan ve Mehmet gözaltına alınır. Bu gelişmeden sonra işkence sahneleri başlar. Darbeyle birlikte yönetime el koyan askeri rejim baskı ve güç kullanımıyla yetkisini sonuna kadar kullanarak toplumu disiplin etmeye çalışmış, Sönmez'in deyimiyle tasarlanan Türkiye tablosuna ulaşabilmek için toplum hizaya sokulmuştur. "12 Eylül ile askeri rejimin getirdiği, özellikle komünist, devrimci sol kanattan olanların budanması, bununla birlikte sivrilmiş sağ kanadın da bir hizaya sokulması, yani amaçlanan ve tasarlanan, Türkiye tablosuna ulaşılması söz konusudur" (Sönmez, 2012: 234).

Foucault (1992:52) işkence ve sorgulama arasındaki bağlantıyı "Hapishanenin Doğuşu" isimli kitabında yorumlar:

"İşkence içinde sorguya çekilen beden, suçun uygulama noktasını ve gerçeğin çekilip çıkartıldığı yeri meydana getirmektedir. Ve karine hem bir soruşturma unsuru hem de suçluluğun bir parçası olduğu için, sorgulama sırasındaki kurallı acı çektirme aynı anda hem bir cezai önlem hem de bir sorguya çekme eylemidir."

Sorgulanmalarının dışında kalan sürelerde, filmin adını aldığı "Kafes" denilen demirle kaplı işkence ve bekleme odası olarak kullanılan yerde tutulurlar. Filmdeki kafeste, sağcı-solcu fark etmeksizin tüm gözaltındakiler bir arada tutulur. Aynı kaptan su içirilir. Başlarında nöbet tutan askerler rastgele aralarından birini seçip sopalarla ellerine vurur. Filmde, o dönemi yaşayıp kafese girenlerin anlattıklarıyla örtüşen işkenceler yapılmaktadır. MHP Genel Başkan Müşavirliği görevinde bulunduğu dönemde gözaltına alınıp MHP ve Ülkücü Kuruluşlar Davası'nda yargılanan Muhsin Yazıcıoğlu da kafese girenler arasındadır. Yazıcıoğlu, kafeste gördükleri insanlık dışı muameleyi şu sözlerle dile getirir:

"...Bu 26 günün ardından yine Mamak'ta cezaevine gönderilmeden önce bir hafta Kafeste tuttular. Tek tarafı duvarla çevrili üç tarafı demirlerle kaplı bu Kafeste temel askeri eğitimler yaptırılıyordu. Kafeste terbiye etmeye daha doğrusu, insanın kişiliğini ezip, güven duygusunu yok etmeye çalışıyorlardı. İzmir, Eskişehir, Harbiye Marşı öğretiliyordu burada. Kafesin içerisinde başınızı kaldıramazdınız, yönünüzü emir komuta ilişkisi dışında izin almadan

değiştirmeniz mümkün değildi. Burada İstiklâl Marşımız'ı işkence unsuru olarak kullanmaları da çok ağırıma gitti" (<https://www.haberturk.com/>)

Sağcı-solcu ayrımı yapmaksızın, gözaltına alınan herkesin aynı kafese koyulmasının yarattığı etki, Baudelaire'in "Kaybedilen Hale" şiirini hatırlatır:

"Kaldırımda her türden ve sınıftan insan yürürken veya otururken kendilerini diğerleriyle kıyaslayarak ne olduklarını bilir. Lağımda ise hayat mücadelesindeki insanlar ne olduklarını unutmak zorundadırlar. Bulvarların var ettiği yeni güç, kahramanın halesini süpürüp götüren ve onu yeni bir zihinsel duruma sürükleyen güç modern trafiktir" (Berman, 2013: 2015).

Sınıf ayrımı ve statü farkını gözetmeden bir araya koyulan insanların; işkencelerden geçirilerek insanlık onurlarının ayaklar altına alınması, dışarda birbirini öldüren iki tarafın orada aynı kaptan su içmek zorunda kalması, bunu gerçekleştirenler için utanç kaynağı olsa da yaşayanları farklı bir boyuta ulaştıran bir süreç olmuştur.



Resim 4.20. Filmin adını aldığı bekleme ve işkence odası olarak kullanılan kafes

Foucault; hapishane karanlık, şiddet ve kuşkudur (Foucault,1992: 142) der ve hapishaneleri adalet aygıtının içindeki en karanlık bölge olarak tanımlar (Foucault, 1992: 323). 12 Eylül döneminde suçu olsun ya da olmasın çok sayıda insan bu karanlık bölgeden geçmek zorunda kalmıştır. Resmi kayıtlara göre, 299 kişi hapishanelerde hayatını kaybederek karanlıktan çıkamamıştır (Kara, 2012: vii). Suçu sabit olmadığı halde insanlara işkence uygulayıp konuşturmaya çalışmak işin asıl amacı olmaktan çıkmıştır. Sindirme, kitlesel bir vazgeçirme, korkutma ve teslim alma politikası uygulanmıştır. İktidar, insanlar üzerinde güç gösterisi yapmış, halkı korkutup sindirerek yaptırımlarını koşulsuz kabul ettirmiştir. Foucault'a göre de

işkence gerçeği ortaya çıkarmaktan ziyade iktidarın güç gösterisi olarak kullanılmaktadır. “İşkencenin ve şiddetin yasal pratiklerde güçlü bir yer tutmasının nedeni, yasal süreçlerde hakikati ortaya çıkarmak üzere kullanılmasından öte, iktidarın işleyişini gösteren siyasal bir işlem olmasıdır” (Keskin, 1996: 118).

12 Eylül filmleri arasında ilk sağ ideoloji penceresinden bakan *Kafes* filminin aldığı en büyük eleştirilerden biri; ülkücülüğün doğru aktarılamaması olarak gösterilmektedir. Film boyunca Türklüğe vurgu yapılmaması, milliyetçilik, ülkücülük olgularına yer verilmemesi dönemi doğru anlatmadığı yönünde yapılan eleştirilerin çıkış noktasıdır. Bu ülkenin evlatları kardeşler vurgusu yapan film “vatanseverlik” ortak paydasını kullanarak sol kesime de hitap etmek istemiş acıların ortak olduğunu göstermiştir. Karşıtına seslenmek için bu tip argümanları geri plana itmiştir. Politik sinema sınıfında bulunan filmde, milliyetçilik kavramının vatanseverliğe evrilmesi üçüncü sinemanın bu özelliğiyle bağdaştırılabilir:

“Sol gelenekten gelen, Marksist bir sinema olan Üçüncü Sinemada milliyetçiliği aramak çok doğru olmayacaktır. Bir sol görüş sineması olan Üçüncü Sinemada milliyetçilik kavramı yurtseverliğe doğru evirilmektedir. Kavramlar ülkeyi sevip sevmemekle ilgili değil daha çok işin ideolojik boyutuyla alakalıdır. Birçok filmde kendi ülkeleri için hayatlarını feda eden kahraman portreleri çizilmiştir. Aradaki ince fark yurtseverler ülke sevgilerini ırk üstüne dayandırmazlar. Realist bakış açısıyla var olan yapıya saygı duyarak ulusların eşitlikçi dünya yapısına giden yolda bir adım olarak görürler” (Günel, 2015: 34).

Mehmet ve Elif’in aşkı vatan aşkıyla harmanlanarak Türk şair ve âlimi Niyazi Mısri’nin dizeleriyle; 1980 öncesi dönemde ayrışan, birbirine düşman olan karakterleri birbirine bağlamaktadır. Türk toplumunun nasıl yeniden kucaklaşıp bütünleşebileceğine dair ipuçları barındıran filmde Mısri dizeleriyle ideolojiler arasındaki buzlar eritmek istenmiştir.

4.4. Eksilen Hayatlar

1980 darbesiyle birlikte dağılmak zorunda kalan bir ailenin öyküsü olan *Eksik*, esas olarak 1980 dönemini değil sonrasında dönemin hayatlara olan yansımalarını ele alır. Darbeden sonra baba (Muzaffer), hamile anne (Melek) gözaltına alınır, annenin sorguda gördüğü işkence nedeniyle bebeği zarar görür ve engelli doğar. Dede, oğlu aktif olarak eylemlere katıldığı için dönemin tanımlamasıyla “komünist” olduğu için

mecburi emekli edilen bir albaydır. Otoritesini ve saygınlığını kaybetmesinin sorumlusu olarak oğlunu görür, engelli doğan torununa ve gelinine sahip çıkmaz. İlk torunu olan Deniz Türker'i annesine vermeyerek kendi terbiyesiyle yetiştirir. Sorgudan geri dönmeyen baba, engelli bebeğiyle memleketine gönderilip kaderiyle baş başa bırakılan anne ve dedesinin alıkoyduğu Deniz Türker'le darbe sonrasında bir ailenin nasıl paramparça olduğunu anlatan film ailelerin ve toplumun nasıl "eksik" kaldığının vurgusunu yapar.

Filmi kendi hayatından esinlenerek yapan yönetmen Barış Atay, 1980 darbesinden birebir etkilenenler arasındadır. Darbe sonrası dönemde babası tutukludur, annesi ise aranıyor olduğu için yurtdışına kaçarak Barış Atay'ı orada dünyaya getirmiştir. Barış Atay:

"Bu filmi bir 12 Eylül filmi olarak düşünmüyorum. Bu aslında 12 Eylül'ün yarattığı travmanın 30 yıllık bir süreçteki etkileri desek daha doğru olur. Birbirinden ayrı büyümek zorunda kalmış bireylerin kendi hayatlarında yaşadıkları eksiklikler, iç hesaplaşma, karşılıklı hesaplaşma, yüzleşmeden söz ediyoruz. O yüzden bir 12 Eylül filmi değil. 12 Eylül filmi olsa bile bu konuda herhangi bir endişe duymazdım. Çünkü Türkiye'de tamamen bir 12 Eylül filmi çekildiğini düşünmüyorum. 12 Eylül'ü konu alan filmlerin hepsi emek olarak değerlidir, 12 Eylül'ün farklı noktalarına temas etmişlerdir ama 12 Eylül hala kapalı bir kutu gibi! Biz hala onunla yüzleşebilmiş değiliz. Bana kalırsa defalarca 12 Eylül filmi çekilmesinde bir sıkıntı yok. Yüzlerce 2. Dünya Savaşı filmi çekilmesi gibi... Türkiye'de sadece 12 Eylül'le ilgili değil, toplumu yaralayan birçok dönem ve olayla ilgili, çok daha fazla film çekilmeli" (<http://www.roportajlik.com/>) der.

Atay, 12 Eylül darbesinden yara almış insanlardan esinlenerek filmi yaptığını belirtir. Yönetmen filmin darbe dönemini değil, bu dönemde yaşananların insanlar üzerinde bıraktığı travmanın sonraki süreçlere yansımaları anlattığını söyler (<https://www.haberler.com/>).

Mesut Kara'nın (2012: 107) 12 Eylül filmleri tanımlaması/gruplaması içinde *Eksik*; 12 Eylül'ün toplumdaki etkilerini ele alan filmler sınıflandırmasına girmektedir. Çalışmada incelenen diğer filmler; *Kafes*, *Eve Dönüş*, *Gülün Bittiği Yer*'den farklı olarak işkenceyi ve işkenceyi uygulayanları aleni olarak göstermez. Filmin asıl amacı 1980 dönemi yapılan şiddetin varlığını değil sonuçlarını göstermektir. Toplumda yaratılan tahribat sadece o dönemde değil otuz yıl sonrasında da bireyler üzerinde tesirlerini hissettirmektedir. Filmlerin ideolojik konumları belirlenirken

Gianetti'nin "Sol-Merkez-Sağ" modeli yol göstericidir. Gianetti (1987:300) "Biz bir filmin ideolojisini bazı anahtar kurum ve değerlerin ve karakterlerin onlarla ilişkisini çözümleyerek ayırabiliriz. Bu anahtar öğelerin bazıları sunulan gelecekle ilgilidir" diyerek filmlerde verilen ideolojinin gelecekle bağlantısına vurgu yapmıştır.

4.4.1. Kişiliğin Dönüşümünde Mekânın Gücü

Mekanlar kişilerin karakterini etkiler. *Eksik* filminde kullanılan mekanlar bu görüşü destekler niteliktedir. Dedesinin evinde dedesinin kültürü, dünya görüşü aktararak yetişen Devrim Türker yıllar sonra aynı evde görüntülendiğinde dedesinin söylemlerini tekrar eder vaziyettedir. Zaman geçmiş, devir değişmiş fakat mekân aracılığıyla kültür yeniden üretilmiştir. Devrim Türker'in sonradan eklemlendiği filmin diğer önemli mekânı ise annesinin evidir. Bu ev de annesinin hayatını temsil eder niteliktedir. Verdiği mücadelede başarılı olamamış, mutsuz, eksik bir kadının kendi çabasıyla oluşturduğu ev basık ve karanlıktır. Yetiştirdiği kültürden farklı bir kültüre ait olan mekâna geçiş yapan ana karakter Devrim Türker zaman ve mekânın kişiliğe doğrudan etki ettiği tezini doğrular nitelikte davranışlar sergiler. İç hesaplaşmasını henüz tamamlamadığı ilk günlerdeki huzursuz görüntüsü ile son sahnelerdeki rahatlığı artık evin bir parçası olduğunu hissettiğini gösterir. Dedesinin evinde televizyon seyrederek baskın ideolojinin söylemlerini tekrarlayan karakter ile annesinin evinde kardeşine kitap okuyan karakter bulunduğu mekânın dinamikleri çerçevesinde şekillenmiştir.

Darbeden sonra dağılmak zorunda kalan aile 30 yıl sonra eksikleriyle yeniden bir araya gelir. Yeniden bir araya gelme, otuz yıllık yüzleşme ve hesaplaşmanın da habercisidir. Film adeta kaybedenlerin filmidir. Kırk yıllık asker olan ve mesleğine sadakatle bağlı olan son derece otoriter ve disiplinli dedenin (Uğur Polat), biricik oğlu devlet tarafından aranmaktadır. Bu durum onun için yeterince utanç kaynağıyken, oğlu kaçmadan önce eşyalarını almak için eve gelir ve askerlerin evi basması sonucu yakalanır. Evinde kaçak bulunması dedenin otoritesini sarsar. Kaybettiği otorite ve saygınlık oğluna olan kızgınlığını artırır. *Eve Dönüş* filminde kayınbaba, *Gülün Bittiği Yer* filminde kompartıman görevlisi olduğu gibi *Eksik*'te de dede "devlet'i temsil eder. Olaylara bakış açısı, konuşmaları ve yaptırımlarıyla ve tabii asker olmasının getirisiyle filmde devletin savunucusu olarak yer alır. Doğum

yapan gelinini, oğlunun arkadaşı hastaneden alıp getirir fakat dede torununu sevinçle değil büyük bir kızgınlıkla karşılar ve tüm yaşananlar için onları suçlar. Oğlunun adını bile duymaya tahammülü olmayan dede:

“Bana sakın Muzaffer deme! Biz adam değiliz çünkü biz insan değiliz. Paldır küldür askerler basıyor evimizi! Ben bu ülkeye kırk yıl şerefimle hizmet ettim rezil ettiniz cümle âleme. Muzaffer diyor bir de. Oğlumun kanına girdiniz başından beri bilmiyorum ben. Memleketi kurtaracaklarmış! Boyunuza posunuza bakmadan devlete kafa tutuyorsunuz! Bir de gelmiş kucağıma sakat torun veriyor.”



Resim 4.21. Baba evine sığınan anne



Resim 4.22. Öfkesini kusan baba

Oğlunun ve gelininin devrim yapmak için verdikleri mücadeleyi devlete kafa tutmak olarak yorumlayan emekli albay, kırk yıl şerefiyle hizmet ettiği devlete yapılan başkaldırıyı kendine hakaret olarak algılamaktadır. Gelininin aciz durumu, torununun engelli doğması vicdanını sızlatmak yerine öfkesini arttırır. Kendisine sığınanları koruyup kollamak yerine kaderine terk ederek dönemin devlet temsilini

yerine getirir. “Yerini bilmeyen bir kadına karşı asla insaf göstermeyen erkeklerin insafına bırakmak zorundadır kendini” (Berman, 2013: 88). Kayınbabasının insafına sığınan anne beklediği kabulü görmez. Bebeğiyle birlikte memleketi Antakya’ya yollanırken diğer oğlunu da yanına almak ister fakat dedenin sesi tüm sesleri bastırarak buna engel olur. “Konuşmanın güç merkezliliği, konuşmada önceliği erkeğe tanımaktadır. Suskunluk ve sessizlik ise kadına atfedilir” (Kabadayı, 2013: 98). Anne suskun ve çaresiz oğlunu arkasında bırakarak kendine yeni bir hayat kurmak zorunda bırakılır. Bu gidiş, yaşanmamış eksik hayatlar ve otuz yıla mâl olacaktır. Filmde ışık kullanımı bu sahneye kadar yetersiz bırakılmıştır. Yaklaşan acıları temsil eder nitelikte ışık kullanılmamış evin içi simsiyah çerçevelenmiştir. İnsanlar hayatlarında olduğu gibi karanlıktadırlar.

Filmin karakterleri dönemin toplum yapısına örnek teşkil edecek şekilde sınıflandırılabilir. Devlet söylemlerini yansıtan dede, devrimci, aktif mücadele içinde olan oğlu ve gelini, işkenceci kolluk görevlileri ve hepsinin içinden doğan, tam olarak nerde olduğunu bilmeyen torun Deniz Türker. Deniz Türker, dedesi tarafından devrimci bakış açısından uzak, devlet otoritesi empoze edilerek yetiştirilmiştir. Dedesi, Türk eri anlamında olan Türker ismini, annesi ise o dönemde devrimin simge isimlerinden olan Deniz ismini kullanır. “Kimlik, sınıfsal, mesleki, ailesel ve cinsiyete dayalı özellikleri yansıtır” (Kabadayı, 2013: 134). Kişilik-kimlik ilişkisi onun karmaşık, kendini bulamamış karakterini yansıtır. Dedesinin kültürel kodlarıyla yetiştigi için, onun doğrularını benimsemiş; anne babasız büyümesini “devrimci ruha” bağlayan apolitik bir karakterdir. Adeta dedesinin aynası olmuş onun söylemlerini tekrar etmektedir. Dedesinin güçlü karakteri altında ezilmiş kendi kimliğini var edememiştir. “Psikanalizde Oidipus kompleksiyle açıklanabilecek olan bu durum, babanın yasası karşısında güçsüzlüğünü hisseden erkek çocuğun, babanın yasasına uymasını ve bu yasayı sürdürmek istemesini işaret eder” (Freud, 1998: 343). Deniz Türker için baba temsili, onu yetiştiren dedesi olmuştur. Bir yere kök salamamış, iş ve meslek sahibi olamamıştır. Yönetmen, dönemin egemen ideolojisini, yapısal dönüşümlerini Deniz Türker karakteriyle vermeye çalışır. Onun travması hala darbenin etkilerini yaşayan toplumun travmasının bir yansımasıdır. “Toplumun içinde bulunduğu acıklı durumu; aidiyetsizlik, yozlaşma ve kimlik bunalımını ortaya koyar” (Kabadayı, 2013: 148). Yönetim tarafından uygulanan baskı sosyal ve aile yaşantısının her alanında kendini hissettirir. Tüm bunlar

kadrajlar, ışık, mekân ve diyaloglarla temsil edilir. Dede evi olarak kullanılan mekân otuz yıl boyunca hiç değişmemiştir. Dede ölmüş fakat Deniz Türker onun yerine geçmiş onu temsil etmektedir. Aynı kanepede dedesinin yerine oturmuş, dedesinin darbe haberlerini izlediği gibi o da otuz yıl sonra siyaset haberlerini izleyerek yorum yapmaktadır. Otuz yıl sonrasına keskin bir kesme hareketiyle geçilerek yaşananların aslında benzer şeyler olduğu fakat bireyler üzerinde yarattığı tahribatin ağır olduğu yansıtılmıştır. Deniz Türker, kaybettiği her şeyin sorumlusu olarak anne ve babasını, onların mücadelesini suçlar. Devrim mücadelesini suçlamasının nedenleri arasında anne babasını hiç tanımaması dolayısıyla devrimi tanımaması; dedesinin onu devrim karşıtı olarak yetiştirmesi ve sistemin yetiştirdiği yeni insan tipinin sorgulamayan, düşünmeyen yapıda olması bulunabilir. 12 Eylül konulu filmlerin büyük çoğunluğunda solcu karakterler kaybetmiş, yitik, depresif olarak hayat bulmaktadır. *Eksik* filminde annenin otuz yıl sonra oğluyla yaptığı konuşmada vazgeçmediği, hala davasına sahip çıktığı anlaşılır fakat filmde mücadele yitirilmiş olarak temsil edilmektedir. Filmde sol görüşün ideolojisini savunan devrim yapmak isteyen gençlerin sonunun bu şekilde kötü kurgulanması, ailelerini, hayatlarını kaybetmeleri hüsrarla sonuçlanan devrim mücadelesini temsil ederken egemen ideolojiye de hizmet etmektedir. Bu hizmet; devlete karşı başkaldırının sonucunda kaybeden birey olur şeklinde verilen mesajla sağlanmaktadır. Deniz Türker sona geldiğini düşündüğü noktada; başa yani “özüne” dönmeye karar verir. Berman (2013:179)’ın yorumuyla; Marks’a göre, çelişkilerin ötesine giden yol çelişkilerin dışından değil içinden geçer. Tutunacak dalı kalmayan Deniz Türker, tutunacak yeni bir kimlik bulmak için çelişkilerin içinden geçmeye; aslı nerdeyse oradan başlamaya yani annesine gitmeye karar verir.

“Fiziksel açıdan çıplak; tüm dinsel, estetik, âhlaki hâlelerden ve duygusal peçelerden sıyrılmış, kendi bireysel istem ve enerjimize dayanan, hayatta kalabilmek için birbirimizi ve kendimizi sömürmeye zorlanan; ama yine de, bütün bunlara rağmen bizleri ayıran güçler tarafından bir araya getirilen, birlikte olabileceğimizin farkına varmaya başlamış; modern hayat hepimizin üzerine soğuk ve sıcak rüzgarlar estirirken yeni insani olanaklar ele geçirmek, bizleri bir arada tutacak yeni kimlikler ve bağlar geliştirmek için kendimizi ortaya koymaya hazır bir halde” (Berman, 2013: 180).

4.4.2. Hesaplaşma ve Eksilerek Tamamlanma

Antakya’da, engelli kardeşi Devrim ile birlikte yaşayan annesinin yanına gider. Otuz yıllık ayrılık sona erer, parçalamış aile yeniden bir araya gelir. Deniz Türker annesinin evine geldiğinde yeniden doğacağı “ana rahmine” ulaşmış olur. Birbirinden ayrı büyüyen iki kardeş Deniz ve Devrim ilk kez tanışır. Her biri yıllardır içinde biriktirdiği özlem ve öfkeyle yüzleşecek, parçalanıp dağılan hayatlarını bir araya getirmeye çalışacaktır. Anne Melek (Nur Sürer) oğlunun gelmesine çok sevinir yeniden bir arada olarak “aile” olmanın hazzını duyar. Devrim’le temiz hava almak için gittikleri sahilde sohbet ederler.

Anne: “Temiz hava iyi geldi, sana da iyi geldi mi temiz hava? Abinin geldiği ne iyi oldu değil mi değişiklik oldu ikimize de. Çok özlemişim onu. Hiçbirimiz hak etmedik bunları. Yıllardan sonra hatta belki de ilk defa aileymişiz gibi hissettim, ev dolup taşıyormuş gibi. Biz çok güzel bir aile olacaktık birbirimizi çok sevecektik, herkesi çok sevecektik, hayatı herkesle paylaşacaktık, bütün güzellikleriyle, bütün zorluklarıyla. Keşke bizi yok etmek isteyecek kadar kör ve cani olmasalardı.”



Resim 4.23. Devrim ve annesinin sahildeki sohbeti

Geçmişle bugünü değerlendirerek bir iç hesaplaşma niteliğinde olan bu konuşmadan sonra oğlu Devrim’e dönerek “Canım oğlum sevdin mi abini? Sevdin biliyorum. Sen herkesi sevebilirsin, biliyorum” diyerek uğruna ailesinin bütünlüğünü ve ömrünü feda ettiği devrim mücadelesinin herkesi kucaklamak istediğine vurgu yapar. “Keşke bizi yok etmek isteyecek kadar kör ve cani olmasalardı” diyerek de devlete karşı olan düşüncesini ve sitemini dile getirir. Dalgaların huzur veren sesi onun iç huzurunu temsil eder niteliktedir. Yılların özlemi, mücadelesi onu yormuştur.

Otuz yıl sonraki bu kavuşmayla çözülmüş ve yorgunluğuna teslim olmuştur. Deniz Türker'in yeniden doğumu annesinin kendini feda etmesiyle gerçekleşir. Anne Melek, aynı hayatı gibi dik bir yokuşu tırmanıp düzlüğe ulaştıktan sonra gözlerden kaybolur. Anne ölmüştür.



Resim 4.24. Annenin son görüntüsü

Bakıma muhtaç engelli kardeşi Devrim'le baş başa kalan Deniz yeni bir mücadelenin içine girer. Belki de hayatında ilk kez sorumluluk alır, almak zorunda kalır. Başlarda çok zorlansa da ona muhtaç bir kardeşinin olması onu kalmaya ve kabullenmeye ikna eder. Türker ve Devrim karşı kutuplarda iki kardeş; birlikte yaşamak zorunda kalırlar ve Marks'ın söylediği gibi her şeyin karşısına gebe olduğu düzende (Akt. Berman, 2013: 33) uyumsuzluğun birliğini oluştururlar. İkisi de farklı ideolojik ortamlarda yetişmiş, farklı kültürlerle şekillenen temsillere sahiptirler. "Temsiller benliği, kültürel değerleri benimseyecek şekilde biçimlendirir. Bu doğrultuda kültürel temsiller, ideolojiktir ve psikolojik duruşların yanında, toplumsal gerçeğin inşa edilmesinde de rol oynar" (Kabadayı, 2013: 149). Deniz Türker anlamsız, boş ve amaçsız hayatına anlam ararken kendi eksikliğinin henüz farkında değildir. Annesinin komşusu Dilek ile olan birlikteliğinde Dilek'in ilişkilerinin anlamı ve boyutu için yaptığı sorgulamalar hoşuna gitmez ve ait olduğu kültürel kodların etkisiyle, tepkisini öfkelenerek eril bir dille ifade eder. Kardeşi Devrim'in sorumluluğuna alışamamışken bir de ilişki sorumluluğu almak istemez ya da kendi dünyasında kadına yüklediği anlam; kadının her koşulu kabullenmesidir. Dilek'in soru sorması dahi onu öfkelenendirir. Hayatındaki tüm eksiklikleri devrime bağlayan Deniz Türker, günah keçisi olarak da kardeşi Devrim'i seçer. "Saldırganlıklarının dışavurumuna maruz kalacak başka bir topluluk olduğu sürece, çok sayıda insanı birbirine sevgi bağıyla

bağlamak mümkündür” (Freud, 2009: 71). Bu doğrultuda, insanları birbirine “sevgiyle bağlama” mekanizması, genellikle bitmek bilmeyen bir şiddet edimiyle sonuçlanır (Kabadayı, 2013: 157). Tüm yaşadıklarının ve yeni hayatına alışma sancısının yüklediği öfkeyi Devrim’den çıkarır. Dilek’le birlikteyken ihmal ettiği Devrim, altına yapmıştır ve abisinden yardım ister. Öfkeyle o sıra sorgulamaları devam eden Dilek’in yanından kalkar ve Devrim’i yatağından alıp banyoya atar. Bu noktada temsil ettikleri ideolojiler hayat bulmuştur. Devrim yerde yatan, muhtaç; Türker, ona tepeden bakan, silah çekmiş işkenceci. Çerçeve Devrim görünmüyor, silik olarak temsil edilmiş, devrimi aşağılayan karşıt görüş ise ayakta ve dimdik temsil edilmiştir.

Devrim Türker: “Yettiniz lan hepiniz bela mısınız hepimiz başıma çekip gideceğim buradan kalacaksınız öyle. Kes sesini, kes sesini. Devrimmiş! (Kardeşine silah çeker) devrim tam da senin gibi bir şey. Sakat, yarım, eksik. Kendi başına ayakta duramaz, kendi pisliğini temizleyemez. Şimdi kafana sıksam her şey düzelecek. O zaman onların kafasına sıksalardı benim de bir hayatım olacaktı! Benim de ailem olacaktı! Her şeyin sorumlusu sensin.”



Resim 4.25. Deniz’in kardeşi Devrim’e silah çektiği sahne

Bu sahne, 1980 dönemi yaşananların topluma yansımalarını anlatan filmde, ideolojinin en belirgin verilen sahnesidir. Devlet söylemleriyle yetiştirilen kardeş ile devrim mücadelesi anlatılarak yetiştirilen iki kardeşin temsil ettikleri ideolojiler adeta can bulur.

Filmin sonunda iki kardeş orta yolu bulmuş, “kardeş” gibi yaşamaya başlamışken, evde yaşanan bir kaza sonucu Devrim abisini kurtarmak için kendi canını feda eder. Anne, devrim için ailesini feda ederken, Devrim ailesi için kendini feda eder. Annesi ve kardeşini de kaybederek hayatta yapayalnız kalan Deniz Türker böylece arayışını tamamlamış ve yeniden doğuşunu gerçekleştirmiştir.

Henüz 12 Eylül filmi yapılamadığı söylene de yapılan tüm filmler; eksikliklerine rağmen toplumsal bellek oluşturmada etkin rol oynamaktadır.



5. SONUÇ

12 Eylül 1980 darbesi Türkiye siyasetinin yanı sıra toplum için de bir dönüm noktası olmuştur. 1982 darbe anayasası ile toplumsal dönüşüm ve değişimin yasal zemini oluşturulmuştur. 1980 sonrası 12 Eylül'ü konu alan filmler çekilmeye başlandığında; filmlerde toplumun uğradığı değişimin izlerine rastlanır. Filmlerde, darbe öncesi farklı bir gelecek hayali kuranlar darbe sonrasında sindirilmiş, ezilmiş, korkak, vazgeçip topluma entegre olmuş ya da her şeye sessiz kalarak köşesinde yaşamaya çalışan bireyler olarak yansıtılır.

Darbenin üzerinden zaman geçtikçe toplumsal algı değişime uğramış, sansür yasağının kalkmasıyla da daha cesur yapımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Fakat söz konusu dönemin üzerinden 39 yıl geçmesine rağmen hala dönemi sorgulayan ve direkt darbe üzerinde duran bir film yapılmamıştır. Weber' e göre anlamak başka şey izah etmek başka şeydir (Akt. Mardin, 2015: 56). Dönemi yaşayıp, ne yapıldığını ve sonuçlarını anlayan yönetmenler, tüm bu olanları filmlerine yansıtma konusunda neden kısıtlı davranıyor sorusunun cevabı aranmalıdır. Bunun nedenleri arasında, en önemli kitle iletişim araçlarından olan sinema aracılığıyla, yaşananları unutturma politikası uygulandığı düşünülebilir.

Sinema ve politika birbiriyle etkileşim içindedir. Politika toplumsal yaşamın her alanında bulunur. Bu bağlamda; toplumsal yaşamdan beslenen sinema politiktir. Çalışmanın temelini; "Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir" diyen Mike Wayne'ın tezi desteklemektedir. Tüm filmlerin politik bir tarafının olduğu kabulünün yanı sıra 12 Eylül konulu filmler, ülkede toplumsal, ekonomik ve siyasal olarak keskin bir değişime neden olan darbeyi konu edinmesi sebebiyle "politik film" sınıflandırması dahilinde değerlendirilir. Politik sinema sanatsal kaygılarının yanında ülkenin tarihinde önemli yer tutan konuları işleyerek kamuoyunda bir bilinç oluşturmayı hedefler. Düşündürmek ve bilinç oluşturmak, kamuoyu yaratmak ve kamuoyunu harekete geçirmek politik sinemanın amaçları dahilinde olsa da bugüne kadar yapılan 12 Eylül filmleri darbeyi sorgulamadan birey üzerinden ele alış biçimi ile amaçlarından uzak kalmıştır.

Tüm filmlerin politik olduğu kabulünden yola çıkılarak filmlerin ne ölçüde ve hangi tarzda politik olduğunu belirleyen bazı ölçüler mevcuttur. Filmler günlük politikanın izlerini taşımaları ya da bir ideolojiyi temsil etmeli fikrinden farklı olarak filmlerin hangi ölçüde politik olduğunu; yönetmenin özgeçmişi, içinde doğduğu ideoloji ya da buna rağmen geliştirdiği farklı bir ideoloji, film üretimi aşamasındaki imkanları, bu imkanların şekillendirdiği filmin içeriği ve biçimi ya da zorlamalara rağmen etkilenmeyen yönetmenin biçim ve içerik tercihi gibi unsurlar belirler. Bu sayılan unsurlar ve pek çok başka unsurun diyalektik etkileşimleri değerlendirilerek bir filmin hangi tarzda politik olduğu belirlenir. Mike Wayne “Politik Film” adlı kitabında Üçüncü Sinemayı tanımlayan kuramların çoğunun Marksistlerin çalışmalarında formüle edilmiş olduğundan bahseder. Buradan hareketle çalışmada incelenen politik filmler Marksist perspektifle incelenmiştir. Dolayısıyla filmlerin politik bağlamı ideolojik olarak ortaya konmuştur. 1980 döneminde önemli bir çatışma kaynağı olan sağ ve sol görüşün ideolojileri filmlerde nasıl ele alınmış sorusu çalışmanın temel sorusunu oluşturmuştur. İncelen filmler üzerinden çıkarılan sonuca göre; yalnızca sinematografik özellikleri ile değil, filmlerin anlatmak istedikleri ve yönetmene ait özelliklerle filmlerin ideolojik bakış açısı oluşturulmaktadır.

Sinema ürünlerinin üretim süreci başlı başına ideolojik bir aktivitedir. Çünkü bir sinema eseri, yapımcı, senarist ve yönetmen gibi kişilerin ideolojik yaklaşımlarını kendi bünyesinde taşır. Dolayısıyla 12 Eylül filmleri, 1980 dönemi ve öncesinde birbirine karşıt olan sağ ve sol ideolojiler çerçevesinden yansıtılır. İdeoloji sinema ürünleriyle tarihi yeniden biçimlendirir. Her farklı ideoloji, tarihi perdeye taşıırken kendi kaygılarıyla, zamanı kendi perspektifleriyle değerlendirerek, izleyiciye birbirinden farklı yeni bir tarih sunar. Her iki grup da ülkenin refahı ve iyiliği için mücadele veriyor olsa bile devlet algılarındaki ve gerçekliğe bakış açılarındaki farklılık kutuplaşmalarına neden olmuştur.

Çalışma içerisinde de belirtildiği gibi, siyasi yelpazede sol kesimde yer alan sinemacılar sinemada ürün verme açısından daha aktif olmuşlardır. Sağ siyasi görüşe sahip sinemacılar ise görece daha az ürün vermişlerdir. 12 Eylül darbe dönemini konu alan filmlere bakıldığında; Türkiye solunun Türkiye sağına göre daha fazla ürün ortaya koymasının temel nedenlerini, devlete bakış açısındaki, kendini

ifade ederken kullanılmak istenen argümanlardaki ve sinema sektöründe nitelikli insan gücü sayısındaki farklılıklar oluşturur.

Çalışmada ulaşılan sonuçlardan biri olan sağ ve sol ideolojinin sinema ile ilişkisinin boyutunu belirleyen devlete bakış açısındaki farklılığı anlamak için sağ ve sol ideolojinin devlet algısına kısaca bakmak gereklidir:

Sağ ideolojiye göre devlet, geçmişten şimdiye kadar halkıyla ve selefi olan devletle bir bütündür. Devleti yöneten hükümetlerin değişmesi veya devletin tarih içerisinde rejim değişiklikleri, bu bütünlüğü bozmamaktadır. Sağ siyasi görüş açısından devlet, geçmişte vardı, şu anda ve gelecekte de var olmak zorundadır: Devlet-i Ebed Müddet anlayışı. Sağ ideolojiye göre devlet, aynı zamanda halkını da ifade etmekte; onu kapsamaktadır. Devlete yüklenecek her suç ve verilecek her türlü zarar, devletin vatandaşlarını da aynı ölçüde etkileyecektir. Sağ siyasal paradigmada, devlete yüklenen bu kutsiyet, sadece devleti kutsallaştırmakla kalmayıp onu yönetenleri de dokunulmazlık zırhına bürümüştür.

Ayrıca Türk sağı kendini ifade ederken, geçmişteki acıları dile getirmekten ziyade abartılı söylemlerden yola çıkar. Sağ coşkun söylemlerle toplumları motive etmek ister. Bu anlayışın çok benzeri Fransız şovenizminde görülür. Son dönemde Türk sağının bakış açısıyla ortaya konulmuş, *Kafes* filmi örneği gibi 12 Eylül işkencelerini anlatan eserlerin ortaya çıkması, sağın kendini ifadede değişim yaşadığının kanıtıdır. *Kafes* filmi, yapılan işkenceleri ve o dönemin politikalarından olan soldan birini asarken eşitlik olsun diye sağdan da birinin seçilip haksız yere asılmasını işlemiştir. Bu durum sağın tutumunun değişmeye başladığının göstergesidir.

Sol ideoloji, devleti bir araç olarak görür ve mutlak eşitliği bozduğunu düşünür. Marks, devrimin son aşamasını devletin sönmelenmesi olarak görür. Marksizm’de devlet ve toplum birbiriyle ilişkili iki farklı unsurdur. Marksistlere göre kapitalist devlet, burjuva sınıfının çıkarları doğrultusunda hareket eden devlettir. Kapitalist devletin yıkılıp, devletin proletarya diktatörlüğünün kurulması gerektiğini savunur. Kapitalist devlete düşmanca tutumlar, Marksizm için gayet doğaldır. Marksistler açısından gerek kapitalist devlet olsun gerekse proletarya diktatörlüğünün

kurulduğu sosyalist devlet olsun devletin bir kutsallığı yoktur. Bu yüzden sol ideoloji devleti eleştirmekte ve devletle hesaplaşmakta bir beis görmemektedir.

Türkiye solu kendini ifadede Türk sağına göre daha gerçekçidir. Geçmişiyile ilgili yapılmış hatalara özeleştiri getirebilme, geçmişteki acıları tüm yalınlığıyla ortaya koyma açısından Türk sağına göre daha şeffaftır. Bu, 12 Eylül darbesini konu alan sinema filmlerinde sol ideolojinin etkinliğinin artmasını sağlamıştır.

Türk solunun Türk sağına göre sinemadaki en büyük avantajı, başlangıcından bugüne kadar Türk sinema tarihinin içinde yer almasıdır. Türk solunu oluşturan çoğunluğu kentli ve eğitilmiş olan kesim, sinemayla daha erken tanışmış ve Türk sinema tarihinde daha erken dönemde ürünler ortaya koymuştur. Köyden kente göçlerle beraber sinemayla geç tanışmış olan sağ kesim, Türk sinemasında ürünlerini soldan çok sonraları ortaya koyabilmiştir.

12 Eylül filmlerinin ortak özelliği (*Vizontele*, *Beynelmilel*, *Bu Son Olsun* gibi istisnalar dışında) karamsar ve umutsuz filmler olmalarıdır. Yaşananlar karşısındaki çaresizlik ve kabulleniş filmlerin başından sonuna kadar hissedilir, siyasal eleştiri yerine bireyler üzerinden yapılan filmler adeta kaybedenlerindir. 1980 darbesi sonrası sinemada özellikle politik sinemada yaşanan değişimler çalışmanın tezini desteklemektedir.

Çalışma dahilinde incelenen filmlerde dönemin karanlık yapısını, baskı ortamını ve sıkışmışlığı aktarabilmek için klostrofobik mekanlar ve bu mekanlarda yetersiz ışık kullanılmıştır. Filmlerde ideolojiler göstergeler aracılığıyla temsil edilmiştir. Filmlerde sol ideolojiyi temsil eden mekanlarda devrimci sloganlar asılıdır, devrimci lider puro ve viski içer, devrimci gençler parka giyer ve birbirlerine yoldaş diye hitap ederler. Sağ ideolojiyi temsil eden mekanlarda ise geleneksel motiflere rastlanır. Daha çok Anadolu'dan gelen sağcı gençleri temsilen Anadolu motifleriyle işlenmiş kilimler, mavi bozkurtlu ülkü ocakları bayrağı mekânın ideolojisini ortaya koyarken sağcı gençlerin klasik giyim tarzları, reis, başkan gibi hitap şekilleri gibi detaylar da sağ ideoloji temsilini hatırlatan kodlar arasındadır. İncelenen filmlerin diğer bir ortak özelliği ise karakterlerin darbe sonrası yaşadığı dönüşümdür. Darbe öncesi idealleri, amaçları olan insanlar darbe sonrasında mutsuz, umutsuz, vazgeçmiş olarak

yansıtılır. Yaratılan korku kültürüne teslim olmuşlar, ideolojiye boyun eğmişlerdir. *Gülün Bittiği Yer* filminde okuyan ve nişanlısına âşık olan genç sonrasında bunalıma girmiş, her şeyden vazgeçmiştir. *Eve Dönüş* filminde kendi küçük dünyasında mutlu ve omuzları dik yaşayan Mustafa sonrasında çökmüş, dışlanmış, işini ve evini kaybetmiştir. *Eksik* filminde ise devrim mücadelesi veren çiftin ailesi dağılmış ne amaçlarına ulaşabilmiş ne de çocuklarına mutlu bir hayat sunabilmişlerdir. Geçmişte yaşananları günümüze aktarmada önemli bir araç olan 12 Eylül konulu sinema filmlerinin bu şekilde karamsar yapıda olması, darbenin nedenini ve sonucunu sorgulamadan çoğunlukla savundukları ideoloji uğruna geleceklerini yitiren mutsuz insanları işlemeleri, sinemanın geçmişi sorgulamak ve yapılan yanlışları ortaya çıkarmak yerine egemen ideolojiye hizmet ettiğini düşündürmektedir.

Filmlerde; darbenin sebebi, o dönem ülkede yaşanan şiddet olayları, sokak çatışmaları, faili meçhul cinayetler, kahvehane saldırıları, “kardeşi kardeşe vurduran” ideolojik çatışmalar olarak gösterilmiş fakat darbenin demokratik, sosyo-ekonomik, kültürel sonuçları üzerinde durulmamıştır. Darbeden otuz yıl sonraya, günümüz koşullarına gelerek darbenin sonuçlarını işleyen *Eksik* filmi bu açıdan 12 Eylül filmleri arasında ayrı bir yerde durmaktadır. *Eksik* filminde annesinin işkence görmesi sonucu engelli doğan bebek ve parçalanan bir aile vardır. İşkencenin sonuçlarını en ağır şekilde yaşayan bu aile sindirilmiş, köşesine çekilmiş ve hayatına devam etmeye çalışmıştır. Anne ve babanın 1980 dönemi yaptığı devrim mücadelesi, otuz yıl sonra çocukları üzerindeki sonuçlarıyla işlenerek toplum ve aile birliğine zararlı bir uğraş olarak yansıtılmıştır.

12 Eylül filmlerine bakıldığında sol ideolojinin bakış açısıyla yapılmış filmlerde sağ ideolojiye ve İslami görüşe sahip karakterlere yer verilmez. Darbenin tüm nedenleri ve sonuçlarını anlatmadan yapılan filmler nasıl darbeyi anlatmakta yetersiz kalıyorsa, dönemin tüm karakterlerine yer vermeyerek yapılan filmler de dönemi anlatmakta yetersiz kalmaktadır. Sağ ideoloji gözünden çekilen *Kafes* filminde ise sol görüşlü karakterlere yer verilerek karşıt görüş kötü olarak gösterilmeyerek; “hepimiz aynı mahallenin çocuklarıyız” mesajı verilmiştir.

12 Eylül döneminin toplumsal bellekte bıraktığı en önemi iz olan işkence, filmlerde uzun süre görünmeyen bir olgu olarak işlenmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde *Gülün*

Bittiği Yer ve *Eve Dönüş* filmleriyle birlikte işkence ve işkenceciler görünür kılınmıştır. Arka planda kalan işçi sınıfı, işkencecilerin kimliğin belli olması, sonrasında yaşanan dönüşümler, hayata adapte olamama, suçlu suçsuz herkesin işkence görmesi gibi konulara değinmeleri filmleri özgün kılmıştır. “İşkence gerçeğini anlatan 12 Eylül filmleri içinde işkenceyi en etkili gösteren filmlerden biri olan *Eve Dönüş* filminde ana karakter gördüğü ağır işkenceden sonra suçsuz olduğu anlaşıl原因 olarak salıverilir. Fabrikada çalışan ve apolitik bir işçi olan Mustafa yaşadıklarını sorgulamaz, kabullenir hatta işkencecisinin elini öper ve kendini ihbar edenle aynı masada oturup çay içer. Mustafa’nın işkenceden sonra tamamen değişmesi, dönemin politikalarından biri olan kimliksizleştirme politikasının sonucudur.

Filmlerde dikkat çeken bir diğer nokta, karakterlerden birinin devletten yana olmasıdır. “Devlet Baba” olgusuna vurgu yapılarak; genelde baba-oğul üzerinden devlet-vatandaş ilişkisi resmedilir. Babanın ağzından devlet söylemleri sıkça duyulur. *Eve Dönüş* filminde devletin kolluk kuvveti olan komiser ile işçi Mustafa, ayrıca Mustafa’nın kayınbabası olan emekli Kore Gazisi, *Gülün Bittiği Yer* filminde trenin kompartıman görevlisi ile trendeki tüm yolcular, *Eksik* filminde emekli albay baba ile oğlu/gelini arasındaki ilişki üzerinden devlet-vatandaş ilişkisi temsil edilir. Devleti temsil eden kişiler üzerinden o dönemin devlet söylemi ve dönemin bakış açısı yansıtılmaya çalışılır. *Eve Dönüş* filminin işkence sahnelerinde komiser polis sinkaflı küfürler ederken ve işkence yaparken gösterilir. Burada otoriter bir devlet temsiline vurgu yapılırken, işkenceye uğrayan Mustafa suçsuz olduğunu ve serbest kaldığını aynı komiser tarafından öğrenir. “Kusura bakma, yanlışlık olmuş” diyerek durumun vahametini basitleştiren, ardından “tüm yaşananlar aramızda kalmalı” diyerek tehdit eden komiserin elini öpen bir Mustafa vardır. Bu da babanın hem dövüp hem sevebileceği, o ne yaparsa yapsın elini öpmek gerektiği anlayışıyla devletin baba olma özelliğine yapılan bir vurgudur.

12 Eylül filmlerinde yansıtılan şiddet, çalışmada incelenen dört film üzerinden değerlendirildiğinde çıkarılan sonuçta; şiddeti devletin kolluk görevlilerinin uyguladığı görülür. Sorgu esnasında uygulanan fiziksel şiddetin yanı sıra, hakaret ve küfürlerle uygulanan psikolojik şiddet insanların ruhen de çöküş yaşamasına neden olmaktadır. Aileden başlayarak tüm iktidar sahiplerinin bireye uyguladığı baskı ve şiddet üzerinde duran filmler ülkede bulunan sistematik şiddet gerçeğini

gözler önüne sermiştir. O dönemde yaşanan şiddet tüm gerçekliğiyle gösterilmemesine rağmen izleyiciyi rahatsız eder niteliktedir. *Gülün Bittiği Yer* filminde işkencecilerin polis olduğu iması yapılır. Falaka, Filistin askısı, dayak, elektrik verme gibi 12 Eylül zindanlarında artık standartlaşan işkencelerin yanı sıra genç bir delikanlı olan ana kahramanın erkekliği de elinden alınır. Genç salıverildikten sonra nişanlısına dönemez, yaşadığı travma sonucu kendini eksik hisseder, hayata adapte olamaz ve eski yaşantısına dönmekte güçlük çeker.

Eksik filminde işkence ve işkenceciler arka plandadır. İşkencecilerin kim olduğu gösterilmezken açık bir biçimde işkence sahnesi de yoktur. Film daha çok işkencenin yarattığı tahribat ve sonuçları üzerinde durur.

Kafes filminde ise işkenceciler daha çok asker olarak gösterilir. Rütbeli askerler ifade alır, küfürlü konuşur. Kafese konulan gözaltındaki kişilere kafesin dışında nöbet bekleyen asker erler işkence yapar.

Eve Dönüş filminde işkenceciler polistir. İşkencecilerin kim oldukları, kimlikleri açıkça gösterilir.

Filmlerin bir kısmında şiddeti uygulayanlar asker ve polis olarak net bir biçimde gösterilirken tüm filmlerde şiddeti uygulayanların kolluk görevlisi olup olmadığı açıkça ortaya konmaz. *Eve Dönüş* ve *Gülün Bittiği Yer* filmlerinde işkenceyi uygulayanlar “yukarı” diye tabir ettikleri dış güçlerden emir alarak baskı görürler ve bunun sonucu olarak uyguladıkları işkencenin dozunu artırırlar. Filmlerde bu dış güçlerin kim olduğu, işkencecilerin sadece görevlerini yapan emir erleri mi yoksa dışarıdan gelen birileri mi olduğu belli değildir. Bu kişiler sadece emir eri olsalar dahi bu kadar nefrete sahip, gücünü nefretinden alan, böyle ağır işkenceleri yapabilecek, insana kıyabilecek yapıda olabilmeleri düşündürücüdür. Bu çalışmanın kapsamı dışında kalan “işkencecilerin güçlerini nereden aldıkları” konusu önemlidir ve ayrıntılı çalışılmaya ihtiyaç duymaktadır.

12 Eylül filmlerinde karakterler üzerinden verilen politik temsiller çalışmanın ana fikrini oluşturmaktadır. 12 Eylül 1980 dönemi ve bu dönemin siyasi atmosferi çerçevesinde öne çıkan sağ ve sol ideolojiler, filmler aracılığıyla temsil edilmiştir. O

döneme ait temsil biçimleri arasında; polis kimliği temsili, Türk kimliği temsili, sağ-sol ideolojilerin kimlik temsili, ülkücü kimliği temsili, devrimci kimliği temsili, aile temsili, toplum temsili, işçi sınıfı temsili, devlet temsili, devlet söylemini savunanların temsili, işkenceci temsili, kadın-erkek temsili, 1980 dönemi temsili gibi belli başlı temsil biçimleri bulunmaktadır. Filmlerde bu temsil yöntemleri bazı imgeler ve kodlar aracılığıyla oluşturularak anlam yaratmada etkili olarak kullanılmıştır. Temsilleri oluşturmada kullanılan kodlar arasında; karakterlerin konuşma tarzları, diyalogları, arkadaşlarına hitap şekilleri, günlük yaşam pratikleri, giyim tarzları, saç modelleri, aile yapıları, yemek kültürleri, arkadaşlık ilişkileri, siyasi görüşleri, yakın oldukları ideolojiler, bulundukları mekanlar, mekanlardaki imgeler, devlet, asker, polis, işçi figürleri sayılabilir. O dönemde toplumda büyük kargaşalara, cinayetlere/ölümlere sebep olan (sebep olarak gösterilen) sağ ve sol ideolojilerin kaynaklarından hareketle; yaşanan toplumsal travmanın, değişimin, dönüşümün ve bu ideolojilerin sinema filmlerinde nasıl konu edinildikleri, temsiller üzerinden değerlendirilmiştir. Sinema filmleri, İngiliz Kültürel Çalışmaları temelinde metin olarak kabul edilerek; filmler yorumlanarak anlamlandırılmış, niteliksel araştırma yöntemlerinden olan metin analizi yönteminden yararlanılmıştır. İncelenen politik metinler içinde kurulan anlamlar, ülkenin yakın tarihine, 1980 döneminin toplumsal, siyasi, ekonomik, politik ve dahi psikolojik yapısına, darbenin etkilerinin günümüze yansımalarına ışık tutmaktadır. Metinler aracılığıyla kurulan anlamlar politiktir dolayısıyla bir ideolojinin sözcülüğünü yapmaktadırlar. Biçim ve içerik incelemesi metin okuma yöntemiyle yapılarak; filmlerin hangi ideolojiyi yansıttıkları, kullandıkları dilin yanı sıra sinematografik unsurlar aracılığıyla belirlenmeye çalışılmıştır.

Bu kapsamda incelen filmlerde karakterler üzerinden yansıtılan ideolojilere bakıldığında;

Eve Dönüş filminde darbe öncesinde yaşanan sokak çatışmalarına, sendika faaliyetlerine yer verilmiş, dönemin karışık ortamından yararlanıp ev sahibinin yaptığı asılsız ihbarla ana karakter Mustafa gözaltına alınmıştır. Filmin vermek istediği mesaj, o dönem hiçbir şeye karışmayan insanların da başına iş geldiğini göstermektir. Merkezde apolitik karakter üzerinden yaşananlar aktarılırken sol görüşlü örgüt üyesi Hoca karakteri ile de solun gözünden darbenin etkilerine bakılmış ve devrimci grup arasındaki çatışmalara yer verilmiştir. Eğitimli,

entelektüel, eşitlikçi, insan haklarına saygılı ve idealist olan Hoca karakteri ile sol ideoloji temsil edilmiştir. Apolitik, lümpen, çevresine karşı duyarsız Mustafa karakteri ile de işçi sınıfı temsil edilmiştir.

Gülün Bittiği Yer filminde karakterin sahip olduğu ideoloji net olarak verilmez. İşkenceye yoğunlaşılır ve şiddet olgusunun geçmişten günümüze, aileden topluma nasıl yayıldığı sorgulanır. Aileden başlayan hiyerarşi ve sermayenin babadan oğula korunması ve devam ettirilmesi gerekliliğini savunan aile yapısı ile liberal sağı temsil eden film; şiddeti ve yaşananları geçmişten bugüne sorgulayan genç kuşak temsiliyle düzenin babadan oğula devam etmeyeceği sinyalini verir.

Eksik filmi ise devrim mücadelesi veren sol ideolojiye sahip gençlerin gözünden darbeyi ve sonuçlarını ele alır. Filmde devrimcilerin amaçları; memleketi kurtarma ve yaşanılacak daha güzel bir dünya yaratma olarak aktarılır. Sol ideolojiye sahip ana karakterler kaçmak üzereyken askerlerin eve baskın yapması sonucu yakalanır ve gözaltına alınırlar. Hamile bir kadına işkence yapılmasıyla dönemin acımasızlığına dikkat çekerken daha anne karnında işkence gören bebeğin de diğer insanlar gibi hayat kalitesi düşürülmüş, gönlünce yaşama hakkı elinden alınmıştır. Filmde işkencede kaybolan, bir daha geri dönmeyen, öldü denilen fakat cesedi bile gösterilmeyen baba üzerinden dönemin acı gerçeklerden biri olan faili meçhullere ve kayıplara dikkat çekilmiştir. *Eksik*, sahip oldukları dünya görüşü uğruna verdikleri devrim mücadelesinde kaybeden taraf olmuş, parçalanmış bir aile üzerinden darbeyi eleştiren bir filmidir. Film keskin dönüşlerle darbeden 30 yıl sonraya gelir ve aslında değişen hiçbir şey olmadığını anlatır. Öyle ki darbeciler hala yargılanmamış, toplum girdiği bunalımdan çıkamamış, ülke hala darbe anayasasıyla yönetilmeye devam etmektedir.

Kafes filmi ise 1980 öncesi dönemin iç karışıkları, öğrenci olayları ve sağ-sol ideolojiye ait gençler arasındaki çatışma gösterilerek başlar. Sağ ideoloji gözünden dönemi ele alır. Filmin amacı; zarar gören, işkenceye uğrayan, hayatları değişen tarafın sadece sol kesim olmadığını sağ kesimin de yaşananlardan payını aldığını anlatmaktır. Filmde, sol görüşlü Necdet Adalı'nın idama mahkûm edilmesi üzerine; dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in "adalet olsun diye bir sağdan bir soldan astık" kararıyla öldürülmüş olan sağ görüşlü Mustafa Pehlivanoğlu'nun idamına da

yer verilir. *Kafes*; hapis cezaları, işkenceler ve idamların yalnızca sol kesime uygulanmadığını sağ kesimin de aynı yollardan geçirildiğini kanıtlamak ister. Filmde sol ideoloji yargılanmaz, kötü olarak yansıtılmaz hatta verilen diyaloglarla solun ideolojik alt yapısı ve amaçlarına da değinilir. Film sağın ve ülkücülerin kendini aklama çalışmasıdır. *Kafes*; daha çok kültürsüz, okumayan kesim olarak lanse edilen sağcı gençlerin aksine, filmdeki sağ ideolojiye mensup gençleri entelektüel birikime sahip, okuyan, araştıran, kültürel sohbetlere katılan, şiir sever, yazar kimlikleriyle temsil ederek toplumdaki sağcı algısını değiştirmeyi de hedeflemiştir.

Türk sineması 1980 darbesinden günümüze kadar 39 yıl içerisinde; 12 Eylül konulu 47 adet film üretmiştir. Toplumun yaşadığı siyasal, ekonomik, kültürel dönüşüm göz önüne alındığında, sinema sektörünün bu konuya duyarlılık göstermesi önemlidir. Fakat günümüzde dönemin daha iyi anlaşılabilmesi için daha cesur, sorgulayan, neden ve nasıl sorularını sorabilen yapımlara ihtiyaç vardır. Toplumsal travmaya neden olan darbe, insanlar tarafından unutulmaya çalışılırken hâlâ darbe anayasasıyla yönetiliyor olmak bunu mümkün kılmamaktadır. Unutmak için önce yüzleşmek ve hesaplaşmak gereklidir. Bu da izleyici üzerinde büyük etkiye sahip olan sinemanın gücü kullanılarak yapılabilir. Bunun yanı sıra filmlerde dönemi tek taraflı olarak ele almak gerçekliği tam anlamıyla yansıtmaz. Mevcut ideolojiler ve karşıtlıklar üzerinden, tarafların bakış açılarının yansıtılması yoluyla yapılacak bir 12 Eylül filmi o dönem yaşananların aktarılmasında ve doğru anlaşılmasında daha etkili olacaktır.

KAYNAKLAR

- Adanır, O. (1989, Nisan, Mayıs). Türk Sineması ya da Türk Toplumsal Yaşamında İçerik Sorunu II. *Defter Dergisi*, 9. 111.
- Adanır O., Esen, Ş., Erkılıç, D., Erus, Z., Topçu, G., Alın, C., Aren, Ö., Erkılıç, H., Eşli, M., Güngör, A., Özarslan, Z., Saygılıgil, F., Bakır, B. (2013). "Sinema Kuramları 2". Z. Özarslan. (Editör). *Sinemada Auteur Kuramı*. (İkinci Baskı). İstanbul: Su Yayınları.
- Allen, S. J. (2018). *Obur Zihin Yiyeceklerle İlişkimizin Evrimi*. (Çev. Erdem Gökyaran). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Althusser, L. (1970). "*Ideologie et Appareils Ideologiques d'Etat*", *La Pensee*. Paris: No. 151 Les Editions.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İttihaki Yayınları. (Eserin orijinali 1995'te yayımlandı).
- Altınay, G. D. (2007). *12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aristoteles. (1983). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1498'de yayımlanmıştır).
- Aristoteles. (2008). *Poetika*. (Çev. Y. Onay). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. (Eserin orijinali 1498'de yayımlanmıştır).
- Arvasi, S. A. (2009). *İnsan ve Ötesi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Bigeoguz Yayınları.
- Arvasi, S. A. (2009). *Kendini Arayan İnsan*. (Birinci Baskı). İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları.
- Arvasi, S. A. (2009). *Türk İslam Ülküsü 1-2-3*. (Birinci Baskı). Ankara: Bilgeoğuz Yayınları.
- Aslan, M. (2019). *Sinemada Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hiperlink Eğitim İletişim Yayıncılık.
- Aşçı, G. (2009). *Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle İlişkisi: Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atsız, N. (2015). *Türk Tarihinde Meseleler*. (On Birinci Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınları.
- Aytaç, S. (2006). Eve Dönüş'ü Yaptıktan Sonra Kendimi Biraz Hafiflemiş Hissettim. *Altıyazı Dergisi*, 56.28.
- Barışta, Ü. (1968, Ekim). Örgütlenmeye Doğru. *Genç Sinemacılar Dergisi*, 1. 4,5.

- Bayar, I. (2007, Güz). Antikçağda Varlık ve Bilgi Problemleri Üzerine. *Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Dergisi*, 4.46.
- Belge, M. (2000). *12 Yıl Sonra 12 Eylül*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1982’de yayımlandı).
- Birincioğlu, Y. D. (2010). *Darbenin Sinemadaki İzdüşümleri: Hatırlama Kültüründen Unutma Kültürüne 12 Eylül Filmleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Boztepe, V. (2007). *1960 Ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Büker, S, Topçu, G. (2010). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (Birinci Baskı). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Cengiz, Ö. (2018). Bahçeden Temizlenen Ayırık Otları: Politik Sinema Bağlamında “Sonbahar” Filminin Analizi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi* (ASEAD), 5.108-123.
- Corrigan, T. (1991). *A Cinema Without Walls: Movie And Culture After Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Corrigan, T. (2008). *Film Eleştirisi*. (Çev. A. Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2007’de yayımlandı).
- Çakan, I. (2006). Tek-Parti Döneminde Devrim Eğitimi Tartışmaları Bağlamında Halk Kitaplarının Modernizasyonu ve Yeniden Üretimi. *İstanbul Üniversitesi Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*, 9. 53-88.
- Çakır, E. (Ocak, 2019). Grup Folkloru Bağlamında İcat Edilmiş Yemek: Satuk Buğra Han Aşı. *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6.17.229.
- Çakmaklı, Y. (1964). Milli Sinema İhtiyacı. *Tohum Dergisi*, 11.3.
- Çalışlar, A. (1972). *Materyalist Felsefe Sözlüğü*. (Birinci Baskı). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Çavuşoğlu, H. (2009). Türk Siyasi Hayatında Merkez Sağ Çizginin Tarihi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19.2.266.
- Çayan, M. (2003). *Tüm Yazılar*. (Birinci Baskı). İstanbul: Eriş Yayınları.
- Dağtaş, B. (1999). İngiliz Kültürel Çalışmaları’nda İdeoloji. *Kurgu Dergisi*, 16.335-357.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. (Birinci Baskı). İstanbul: Homer Kitapevi.

- Diken, B, Laustsen, C. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. Sona Ertekin). İstanbul: Metis Yayınları.
- Diriklik, S. (1995). *Fleşbek: Türk Sinema-TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar I*. (Birinci Baskı). İstanbul: Söğüt Ofset.
- Dorfman, J. (Temmuz, 1997). On Memory and Truth. *Amnesty*. 84.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (Çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).
- Einstein, A. (2012). *İzafiyet Teorisi*. (Çev. Gülen Aktaş). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 1916'da yayımlandı).
- Engels, F. (2010). *Özel Mülkiyetin Ailenin ve Devletin Kökeni*. (Çev. K. Somer). İstanbul: Sol Yayınları. (Eserin orijinali 1884'te yayımlandı).
- Erbakan, N. (1991). *Adil Ekonomik Düzen*. (Birinci Baskı). Ankara: Anadolu Matbaacılık.
- Erbakan, N. (1991). *Türkiye'nin Meseleleri ve Çözümleri: Program*. (Birinci Baskı). Ankara: Semih Ofset Yayıncılık.
- Erdem, G. (2009). *Suçlamalar-1 Sağcılık, Faşizm*. (Birinci Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınevi.
- Erdem, H. Suphi. (2011). Seyyid Ahmet Arvasi'de İnsanın Tekâmülü Fikri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 21.2.59.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist Metodoloji ve Ötesi*. (Üçüncü Baskı). Ankara: Erk Yayınları.
- Fernando, S, Octavio, G. (Eylül, 2012). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. (Çev. E. Yılmaz). *Sinemasal Dergisi*, 152-170.
- Flusser, V. (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (Çev. İ. Derman). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Fordham, F. (2004). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. (Çev. A. Yalçınar). İstanbul: Say Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitapevi. (Eserin orijinali 1975'te yayımlandı).
- Freud, S. (1998). *Rüyaların Yorumu (1)*. (Çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınevi. (Eserin orijinali 1899'da yayımlandı).
- Freud, S. (2009). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (Çev. Haluk Barışçan). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1930'da yayımlandı).
- G. Nowell Smith. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Gianetti, L. (1987). *Louis Understanding Movies*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Gökçek, Yusuf. Z. (2017). *Üçüncü Sinema'ya Fernando Solanas Sineması Üzerinden Bakış*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Görücü, B. (Nisan, 2007). 12 Eylül'ü Anlatmak. *Yeni Film Dergisi*, 13.27-36.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (Çev. M. Yalçın). Ankara: İmge Kitapevi. (Eserin orijinali 1975'te yayımlandı).
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. (Birinci Baskı). Ankara: İmge Kitapevi.
- Günel, O. (2015). Milliyetçilik ve Kahramanlık Kavramları Üzerinden Birinci ve Üçüncü Sinema. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, 9.34.
- Horkheimer, M. ve Adorno, T. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev. N. Ülner). Kabalcı Yayınevi. İstanbul.
- Yılmaz, H. (2007). *Latin Amerika'da Sinema ve Toplum: 1960'ların Sinema Hareketleri ile 1995 Sonrası Yeni Sinemanın Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- İnce, M. (2010). *Sinemada 12 Eylül Askeri Darbesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İnternet: "27 Nisan E-Muhtırası Tam Metni". Web: <https://www.mynet.com/27-nisan-e-muhtirasi-tam-metni-110102212559> adresinden 10 Temmuz 2019'da alınmıştır.
- İnternet: "Cumhuriyet Halk Partisi Programı". (2015). Web: <https://chp.azureedge.net/1d48b01630ef43d9b2edf45d55842cae.pdf> adresinden 15 Ocak 2017'de alınmıştır.
- İnternet: "Genelkurmaydan Çok Sert Açıklama". Web: <http://www.hurriyet.com.tr/genelkurmaydan-cok-sert-aciklama-6420961> adresinden 12 Nisan 2017'de alınmıştır.
- İnternet: Atay, B. (2015, 06 Nisan). "Yönetmen Barış Atay: Eksik Propaganda Filmi Değil". Web: <https://www.haberler.com/yonetmen-baris-atay-eksik-propaganda-filmi-degil-7163654-haberi/> adresinden 18 Haziran 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Başkavak, T. (2012, Ağustos). "Üçüncü Sinema Üzerine". Web: <http://tahsinbaskavak.blogspot.com/2012/08/ucuncu-sinema-uzerine.html> adresinden 10 Mayıs 2019'da alınmıştır.

- İnternet: Bozdemir, B. (2015, 15 Nisan). “*Barış Atay: Film Devrimcileri Eleştiren Boş Adamları Eleştiriyor*”. Web: <https://www.otekisinema.com/baris-atay-film-devrimcileri-elestiren-bos-adamlari-elestiriyor/> adresinden 19 Haziran 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Çolak, B. (2015, 29 Eylül). “*Lütfü Şehsuvaroğlu’nun Kafes Filmi Hakkındaki Röportajı*”. Web: <https://www.turkocaklari.org.tr/basindan-secmeler/lutfu-sehsuvaroglu-39-nun-kafes-filmi-hakkindaki-roportaji-5650> adresinden 09 Haziran 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Dorsay, A. (2006, Ekim). “*Acılı Bir Dönemin Aynı Ölçüde Acı Veren Filmi*”. Web: http://www.sabah.com.tr/Ekler/Cumartesi/Yazarlar/dorsay/2006/11/04/Acili_bir_donemin_ayni_olcude_aci_veren_filmi adresinden 05 Haziran 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Erkiner, E. (2014). “*12 Eylül Öncesi ve Sonrası Devrimci Hareketler*”. Web: http://enginerkiner.org/index.php?option=com_content&task=view&id=2499&Itemid=1 adresinden 15 Haziran 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Fairfax, D. “*Marxism & Cinema*”. Web: <http://www.historicalmaterialism.org/reading-guides/marxism-cinema-daniel-fairfax> adresinden 30 Mayıs 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Gedik, N. (2015, 08 Ekim). “*İslami Bir Hareket Olarak Ülkücü Hareketin Filmi*”. Web: <https://www.dirilispostasi.com/kultur-sanat/islami-bir-hareket-olarak-ulkucu-hareketin-filmi-5a7845ea18e5402fe8674030> adresinden 09 Haziran 2019’da alınmıştır.
- İnternet: İşeri, G. (2015, 18 Mart). “*Barış Atay ile Eksik Filmi Üzerine*”. Web: <http://www.roportajlik.com/baris-atay-ile-eksik-filmi-uzerine/> adresinden 19 Haziran 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Kara, M. (2018, Kasım). “*Ömer Uğur, Eve Dönüş ve 12 Eylül*”. Web: <https://www.evrensel.net/yazi/82688/omer-ugur-eve-donus-ve-12-eylul> adresinden 31 Mayıs 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Karaca, Ö. “*Türk Sinemasında Akımlar*”. http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/turksinemasindaakimlar_ozkankaraca.pdf adresinden 02 Mayıs 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Köçer, S. (2012, 07 Kasım). “*İsmail Güneş ile işkence üzerine röportaj*”. Web: <http://www.turksineması.com/ropogeza/ropogeza.asp?id=197> adresinden 10 Haziran 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Menang, E. “*Marxism and Film: A Marxist Approach to Filmmaking*”. Web: https://www.academia.edu/34805486/Marxism_and_Film_A_Marxist_Approach_to_Filmmaking adresinden 10 Mayıs 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Pirimoğlu, A. (2015, 11 Ekim). “*Kafes Aynı Kafes*”. Web: <https://www.hurhaber.com/kafes-ayni-kafes-yazi-29833.html> adresinden 09 Haziran 2019’da alınmıştır.

İnternet: Solanas, F, Gettino, (2012, Eylül). O. “Üçüncü Bir Sinemaya Doğru”. (Çev. Ertan Yılmaz). Web: <http://ucuncusinema.blogspot.com> adresinden 30 Mayıs 2019’da alınmıştır.

İnternet: Şehsuvaroğlu, L. (2015, 05 Ekim). “Kafes Filminin Şifreleri”. Web: <http://www.haberdokuz.com/2015/10/03/kafes-filminin-sifreleri> adresinden 09 Haziran 2019’da alınmıştır.

İnternet: Tellioğlu Şeren, T. (2016, 09 Ekim). “Sinemada Mekân Arayışı Ruhsal Bir Yolculuk Gibidir”. http://www.mimarizm.com/haberler/gundem/sinemada-mekan-arayisi-ruhsal-bir-yolculuk-gibidir_127516 adresinden 05 Ağustos 2019’da alınmıştır.

İnternet: Toygar, M. (2016). “12 Eylül Dönemi Ülkücülerin Dramını Anlatan Kafes Filmi Vizyonda”. Web: <http://www.haberplatosu.com/12-eylul-donemi-ulkuculerin-dramini-anlatan-kafes-filmi-vizyonda/1636/> adresinden 14 Haziran 2019’da alınmıştır.

İnternet: Türkiye Büyük Millet Meclisi. “Ülkemizde Demokrasiye Müdahale Eden Tüm Darbe ve Muhtıralar ile Demokrasiyi İşlevsiz Kılan Diğer Bütün Girişim ve Süreçlerin Tüm Boyutları ile Araştırılarak Alınması Gereken Önlemlerin Belirlenmesi Amacıyla Kurulan Meclis Araştırması Komisyonu Raporu”. Web: https://www.tbmm.gov.tr/sirasayi/donem24/yil01/ss376_Cilt1.pdf adresinden 10 Temmuz 2019’da alınmıştır.

İnternet: Uruş, A. (2018, 10 Eylül). “Muhsin Yazıcıoğlu”. Web: <https://www.haberturk.com/muhsin-yazicioglu-ulku-ocaklari-dernegi-eski-baskaniydi-2132746> adresinden 10 Haziran 2019’da alınmıştır.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960’lar*. (Birinci Baskı). İstanbul: Es Yayınları.

Kaplan, E. A, Wang, B. (2004). *Trauma and Cinema, Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Karabağ, S. Ç. (2012). *12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alınlanması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Karadağ, N. (2008). *Toplumsal Belleğin Sinematografik Sunumu: 2000 Yılı Sonrası Türk Sinemasında 12 Eylül Filmleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Keskin, F. (1996, Kış-Bahar). Foucault’da Şiddet ve İktidar. *Cogito Dergisi*. 6-7.118.

- Kılınç, B. (2012). *Sinemada Politik Eleştiri: Marksist Kuram ve Sinema*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Kısakürek, N. F. (2007). *İdeolocya Örgüsü*. (On dördüncü Baskı). İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2012). *İdeolocya Örgüsü*. (On yedinci Baskı). İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2017). *Çile*. (Yetmiş Yedinci Baskı). İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kocabıyık, İ. (2007, Nisan). 12 Eylül Filmlerinde Mazi Kalbimde Bir Yaradır. *Yeni Film Dergisi*, 13.36-42.
- Kurt, C. (2018). *Sinematografik Bir Gelenek Olarak Auteurizm ve Ümit Ünal Sineması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Kutay, U. (2011). *Sinema-Politik: Sosyo- Semiyoloji Notları*. (Birinci Baskı). İstanbul: Es Yayınları.
- Kürkçü, E. (1990). 12 Eylül Filmleri. *Beyazperde Dergisi 12 Eylül Filmleri Özel Eki*, 3.10.
- Kürşat, M. (2012). *12 Eylül Zindanlarında Ülkücü Olmak*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hoşgörü Yayınları.
- Makal, O. (1994). *Sinemada Yedinci Adam*. (İkinci Baskı). İzmir: Ege Yayınları.
- Maktav, H. (1990). Türk Sinemasında 12 Eylül Filmleri. *Birikim Dergisi*, 12.82.
- Maktav, H. (Ekim, 2000). Türk Sinemasında 12 Eylül. *Birikim Dergisi*, 138.
- Mardin, Ş. (2015). *İdeoloji*. (On yedinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marks, K, Engels, F. (1977). *Marks-Engels Seçme Yapıtlar II*. (Çev. Kardam, A, Belli, S, Bilgi, A, Somer, K.). İstanbul: Sol Yayınları. (Eserin orijinali 1977’de yayımlandı).
- Marx, K, Engels, F. (1976). *Komünist Manifesto*. (Çev. Muzaffer Erdost). İstanbul: Sol Yayınları. (Eserin orijinali 1848’te yayımlandı).
- Marx, K, Engels, F. (2003). *Komünist Manifesto*. (Çev. Levent Kavas). İstanbul: İttihaki Yayınları. (Eserin orijinali 1848’te yayımlandı).
- Marx, K, Engels, F. (2018). *Komünist Manifesto*. (Çev. Tanıl Bora). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1848’te yayımlandı).
- Marx, K. (2003). *Kapital*. (Çev. A. Bilgi). İstanbul: Eriş Yayınları. (Eserin orijinali 1867’de yayımlandı).

- Marx, K. (2015). *Kapital*. (Çev. M. Selik). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 1867’de yayımlandı).
- Meriç, C. (2005). *Bu Ülke*. (Yirmi altıncı Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Midilli, S. (2014). *Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminin Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsili*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: +1 Kitap Yayınevi.
- Morva, A. D. (2008). *Melankolinin 12 Eylül Filmlerinde İnşası*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Öktem, Ü. (2003). John Locke ve George Berkeley’in Kesin Bilgi Anlayışı. *Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 43.2. 133-149.
- Öktem, Ü. (2003). John Locke ve George Berkeley’in Kesin Bilgi Anlayışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 2.133.
- Özcan, M. (2009). Aristoteles’in Varlık Görüşü. *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 13. 113-131.
- Özsoy, A. (2005). *Popüler Kültür Ürünü Olarak Durum Komedileri: “Çocuklar Duymasın” Örneğinde Aile Söylemi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Petek, G. (Ekim, 1968). Devrim ve Sinema. *Genç Sinemacılar Dergisi*. 1. 6.
- Prédal, R. (2003). *Sans Toit Ni Loi d’Agnès Varda*. Editions Atlande 92200, Neuilly.
- Reis, E. (1997). *Marx: A Clear Guide*. Londra: Pluto.
- Sayılgan, A. (1972). *Türkiye’de Sol Hareketler 1871-1972*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hareket Yayınları.
- Sayılgan, A. (1976). *Ansiklopedik Marksist Sözlük*. (Birinci Baskı). Konya: Otağ Yayınları.
- Soykan, Ö. (1999). Hegel Sisteminde Tarih Felsefesi Betimleyici-Eleştirel Bir Giriş. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 1. 275.
- Sönmez, S. (2014). *Filmlerle Hatırlamak*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şavran, T, Güneş, F, Suğur, S. (2011). “Klasik Sosyoloji Tarihi”. S. Suğur. (Editörler). *Klasik Sosyolojide Temel Yaklaşımlar-I: Karl Marx*. Birinci Baskı. Eskişehir. Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Şentürk, R. (2010, Güz). Jean-Luc Godard’ın Filmleri ve Estetik Manifestosu. *Global Media Journal*, 1.2,133-152.

Şükran E. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. (İkinci Baskı). İstanbul: Beta Yayınları.

Tezcan, G. (1998). Bu Film Türkiye'yi Kötülemmez. *Dergibi Dergisi*, 3.8.

Tırpan, M. (2004). *Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Timurtaş, F. (1963). *Dil Davası ve Ziya Gökalp*. (Birinci Baskı). İstanbul: Fakülteler Matbaası.

Tugen, B. (2014, Bahar). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, 3.7.161.

Uçakan, M. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*. (Birinci Baskı). İstanbul: Düşünce Yayınları.

Ufuk, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6. 3.

Uğur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6.3.228.

Wayne, M. (2005). *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayın. (Eserin orijinali 2005'te yayımlandı).

Wayne, M. (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı).

Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları

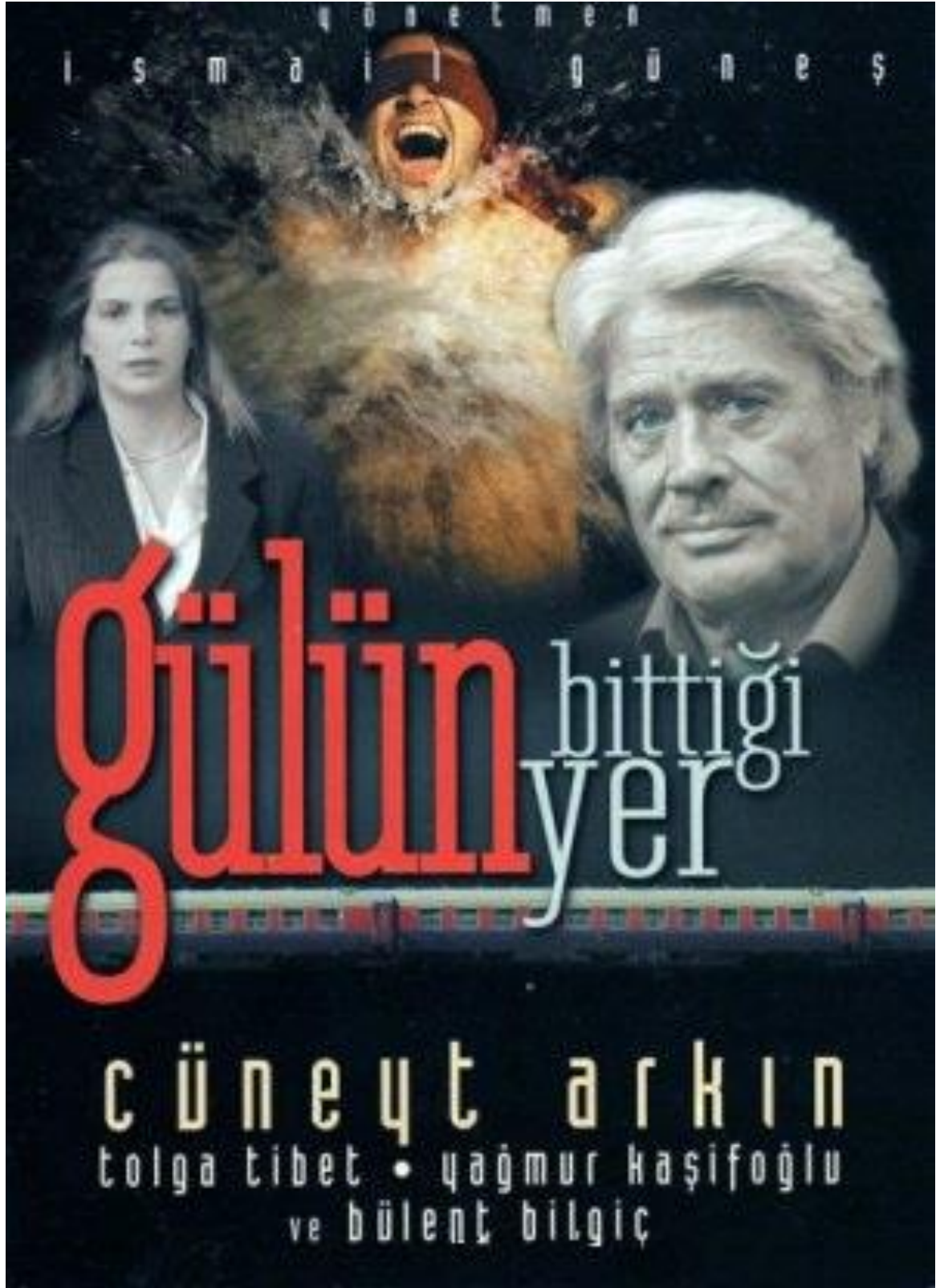
Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*. (Birinci Baskı). İstanbul: Kitle Yayınları.

Türkiyesi





EK-1. “Gülün Bittiği Yer” Film Afışı



EK-2. "Eve Dönüş" Film Afişi



EK-3. "Kafes" Film Afişi



EK-4. "Eksik" Film Afışı



EK-5. “Gölün Bittiği Yer” Filminin Künyesi

Filmin Adı	: Gölün Bittiği Yer
Yapım Yılı	: 1999
Yönetmen	: İsmail Güneş
Senarist	: Ömer Lütfi Mete, İsmail Güneş
Yapımcı	: Mustafa Güneş , Abdurrahman Çapar
Görüntü Yönetmeni	: Mehmet Gün
Kurgu	: Mevlüt Koçak
Uzunluk	: 95 dakika
Yapım	: Mavi Film
Oyuncular	: Cüneyt Arkin, Tolga Tibet, Yağmur Kaşifoğlu, Bülent Bilgiç, Mümtaz Sevinç.
Ödüller	: Film; 1999 21. Siyad Türk Sineması Ödülleri'nde Umut Veren Genç Oyuncu, 52. Uluslararası Salerno Film Festivali Cumhurbaşkanlığı Ödülü ve Birinci Akdeniz Filmleri Festivali'nde insan hakları özel ödülüne layık görülmüştür.

EK-6. “Eve Dönüş” Filminin Künyesi

Filmin Adı : *Eve Dönüş*
Yapım Yılı : 2011
Yönetmen : Ömer Uğur
Senarist : Ömer Uğur
Yapımcı : Hayri Aslan, Baran Seyhan
Görüntü Yönetmeni : Mustafa Kuşçu
Kurgu : Ulaş Cihan Şimşek
Uzunluk : 101 dakika
Yapım : Limon Yapım
Oyuncular : Mehmet Ali Alabora, Sibel Kekilli, Savaş Dinçel, Perihan Savaş, Altan Erkekli, Civan Canova.
Ödüller : Film; 2007 12.Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali’nde Halk Jürisi Ödülü, 2007 12.Sadri Alışık Ödülleri’nde En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, 2006 43. Antalya Film Şenliği’nde En İyi Kadın Oyuncu ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödüllerine layık görülmüştür.

EK-7. “Kafes” Filminin Künyesi

Filmin Adı : *Kafes*
Yapım Yılı : 2015
Yönetmen : Mahmut Kaptan
Senarist : Bektaş Topaloğlu
Yapımcı : Yasemin Nak, Selçuk Gün
Görüntü Yönetmeni : Yusuf Akkuş
Kurgu : Murat Bor
Uzunluk : 107 dakika
Yapım : Joy PR
Oyuncular : İsmail Hacıoğlu, Şefik Onatoğlu, Nilay Duru, Barış Küçükğüler, Erdal Cindoruk.
Ödüller : Film, 2016 Edebiyat Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneği (ESKADER) Kültür Sanat Ödülleri’nde Yılın Filmi Ödülüne layık görülmüştür.

EK-8. “Eksik” Filminin Künyesi

Filmin Adı	: <i>Eksik</i>
Yapım Yılı	: 2015
Yönetmen	: Barış Atay
Senarist	: Mehmet Kala, Şeref Nokta
Yapımcı	: Murat Serçek, Yunus Yunusoğlu, Özlem Turan
Görüntü Yönetmeni	: Barış Aygen
Kurgu	: Ali Aga
Uzunluk	: 105 dakika
Yapım	: Barikat Film, M3 Film
Oyuncular	: Nur Sürer, Barış Atay, Özgür Emre Yıldırım, Toprak Sağlam, Funda Eryiğit, Sarp Akkaya, Caner Erdem.
Ödüller	: Film, 2015 yılında düzenlenen 22. Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde en iyi yardımcı erkek oyuncu ödülünü almıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : HÜNEREL YILDIRIM, Gaye
 Uyuğu : T.C
 Doğum tarihi ve yeri : 16/09/1987 Ankara
 Medeni hali : Evli
 Telefon : 0539 559 58 78
 E-posta : hunerelgaye@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birim	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi	Devam Ediyor
Lisans	Anadolu Üniversitesi Radyo TV ve Sinema Bölümü	2017
Lisans	Gazi Üniversitesi	2010
Ön Lisans	Kırıkkale Üniversitesi	2007
Lise	Ankara Gazi Lisesi	2004

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2011- halen	TRT	Yapım ve Yayın Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

1. Hünerele Yıldırım, G. (2019): *11'e 10 Kala Filmi Beden Dili Analizi. Journal of Current Research on Social Sciences, Turkey.*



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

