

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**1960 VE 1980 ASKERİ DARBELERİNİN
TÜRK SİYASAL SİNEMASINA ETKİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

VELİ BOZTEPE

İstanbul,2007

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**1960 VE 1980 ASKERİ DARBELERİNİN
TÜRK SİYASAL SİNEMASINA ETKİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

VELİ BOZTEPE

Danışman: PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN

İstanbul, 2007

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı RADYO TV, Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi VELİ BOZTEPE nin 1960 VE 1980 ASKERİ DARBELERİNİN TÜRK SİYASAL SİNEMASINA ETKİLERİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 19.07.2007 tarih ve 2007-8/30 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 3.1.9.2007
1) Tez Danışmanı : PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN
2) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. SERPİL KIREL
3) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. SERDAR KAYPAKOĞLU



İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	V
GİRİŞ.....	1
1. Sanat ve Toplum.....	1
1.1. Sanat Sanat İçindir Anlayışı.....	2
1.2. Mimesis Olarak Sanat.....	3
1.3. Marksist Estetik.....	4
2. Sinema ve Toplum.....	8
1. SİYASET VE SİNEMA.....	13
1.1 Siyasal Sinema: Tanımı, Amacı ve İşlevleri.....	13
1.1.1. Siyasal Sinemanın Tanımı.....	15
1.1.2. Siyasal Sinemanın Amacı ve İşlevleri.....	19
1.1.3. Dünya’da Siyasal Sinema	20
1.2. Propaganda Sineması: Tanımı, Amacı ve İşlevleri.....	23
1.2.1. Propaganda Sinemasının Tanımı.....	23
1.2.2. Propaganda Sinemasının Amacı ve İşlevleri.....	24
1.2.3. Dünya Sinemasında Propaganda.....	25
1.2.3.1. Faşist Yönetimlerde Propaganda Sineması.....	26
1.2.3.2. Devrim Propagandası ve "Potemkin Zırhlısı".....	28
1.2.3.3. Hollywood Sinemasında Propaganda.....	30
1.3. Siyasal Sinema ile Propaganda Sinemasının Karşılaştırılması	31
2. TÜRKİYE’DE ASKERİ DARBELER VE TOPLUMA ETKİLERİ.....	34
2.1. 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi.....	34
2.1.1. Darbeyi Hazırlayan Koşullar: Demokrat Parti’nin Uygulamaları..	35
2.1.2. Darbe Süreci ve 27 Mayıs Darbesinin Özellikleri.....	36
2.1.3. 1961 Anayasası.....	41
2.1.4. 27 Mayıs 1960 Darbesi ve 1961 Anayasası’nın Topluma Yansımaları.....	45
2.2. 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi	48
2.2.1. Darbeyi Hazırlayan Koşullar: Askeri Muhtıra ve Siyasal	

Çatışmalar (1971 1980).....	49
2.2.2. Darbe Süreci.....	55
2.2.3. 1982 Anayasası.....	56
2.2.4. 12 Eylül Askeri Darbesi ve 1982 Anayasası'nın Topluma Yansımaları.....	59
2.3. 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 Askeri Darbelerinin Benzerlik ve Farklılıkları.....	63
2.3.1. Darbelerin Yapılış Biçimleri.....	64
2.3.2. Darbelerin Yapılma Nedenleri.....	65
2.3.3. Darbelerin Uygulanma Biçimleri ve Sonuçları.....	66
2.4. 1961 ve 1982 Anayasaları'nın Benzerlik ve Farklılıkları.....	69
3. TÜRKİYE'DE SİYASAL SİNEMA.....	73
3.1. Türkiye'de Başlangıcından Bugüne Siyasal Sinema.....	73
3.1.1. Türk Sinemasında Egemen İdeoloji Dışına Çıkan Filmler (Üçüncü Sinema ve Diğer Filmler).....	74
3.1.2. Yeşilçam İdeolojisi ve Dönemin İdeolojik Yapısıyla Paralelliği.....	84
3.2. Başlangıcından Günümüze Ordu-Türk Sineması İlişkisi.....	90
3.2.1. Türk Sinemasının Başlangıç Döneminde Sinema-Ordu İlişkisi...90	
3.2.2. Yeşilçam Sineması-Ordu İlişkisi.....	97
3.2.3. 1980 Sonrasında Sinema-Ordu İlişkisi.....	101
3.3. Askeri Darbelerin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri.....	103
4. 27 MAYIS 1960 DARBESİ VE TÜRK SİYASAL SİNEMASI.....	105
4.1. 27 Mayıs Askeri Darbesinin Türk Siyasal Sinemasına Genel Etkileri....105	
4.1.1. Toplumsal Gerçekçilik.....	109
4.1.2. Ulusal Sinema ve Tartışmalar.....	113
4.1.3. Milli Sinema.....	115
4.1.4. Devrimci Sinema.....	117
4.2. 27 Mayıs Darbesinin İzleyicilerin Yapısına Etkileri.....	122
4.3. 27 Mayıs Darbesi Sansür ve Otosansür.....	123
4.4. 1960 Darbesi Sonrası Filmlere Örnekler.....	132
4.4.1. Siyasal Eleştiri (Demokrat Parti İktidarına) İçeren Filmler:	

Gecelerin Ötesi ve Diğer Filmler.....	133
4.4.2. İşçi Sorunlarını Ele Alan Filmler: Karanlıkta Uyananlar ve Diğer Filmler.....	134
4.4.3. Toplumsal Eleştiri Filmleri: Otobüs Yolcuları.....	141
4.4.4. Darbeyi ‘Olumlayan’ Filmler: Şafak Bekçileri ve Diğer Filmler.....	143
4.4.5. Yılmaz Güney’in 12 Eylül Askeri Darbesi’nden Önceki Siyasal Filmleri.....	148
4.4.5.1. Arkadaş.....	148
4.4.5.2. Sürü.....	151
4.4.5.3. Bir Gün Mutlaka.....	153
4.4.5.4. Endişe.....	154
5. 12 EYLÜL 1980 DARBESİ VE TÜRK SİYASAL SİNEMASI.....	157
5.1. 12 Eylül Askeri Darbesinin Türk Siyasal Sinemasına Genel Etkileri.....	157
5.2. 12 Eylül 1980 Darbesinin İzleyicilerin Yapısına Etkileri.....	169
5.3. 12 Eylül 1980 Darbesi, Sansür ve Otosansür.....	170
5.4. 1960 Darbesi Sonrası Filmlere Örnekler.....	173
5.4.1. 12 Eylül’e Eleştiri: Yol ve Diğer Filmler.....	173
5.4.2. 12 Eylül Döneminde Yaşanan İşkenceyi Konu Edinen Filmler: Ses ve Diğer Filmler.....	177
5.4.3. Cezaevinden Çıkan Siyasi Tutuklu ve Hükümlülerin Yaşadıklarını Anlatan Filmler: Sen Türkülerini Söyle ve Diğer Filmler.....	181
5.4.4. 12 Eylül Öncesini Anlatan Filmler: Sis ve Diğer Filmler.....	185
5.4.5. 12 Eylül’ün Toplum Üzerine Etkileri: Eylül Fırtınası ve Diğer Filmler.....	190
5.5. 1960 Sonrası ve 1980 Sonrası Siyasal Filmlerin İçeriklerinin Karşılaştırılması.....	195
SONUÇ.....	200
KAYNAKÇA.....	206

Kısaltmalar

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
a.g.e.	Adı Geçen Eser
a.g.m.	Adı Geçen Makale
a.g.y.	Adı Geçen Yazı
a.g.t.	Adı Geçen Tez
C.	Cilt
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
çev.	Çeviren
DİSK	Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DP	Demokrat Parti
drl.	Derleyen
hzl.	Hazırlayan
MC	Milliyetçi Cephe Hükümeti
MESAM	Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği
MOSD	Merkez Ordu Sinema Dairesi
Nu.	Numara
s.	Sayfa
ss.	Sayfalar Arası
S.	Sayı
SESAM	Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
IMF	International Monetary Fund
TCK	Türk Ceza Kanunu
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TİP	Türkiye İşçi Partisi
TRT	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
TSK	Türk Silahlı Kuvvetleri

GİRİŞ

1. Sanat ve Toplum

Sanat, en bilinen anlamı ile, duygu ve düşüncelerin dışa vurumudur; bireysel duygululuk içinde tarihsel ve toplumsal gerçeğin anlatıldığı yoldur¹. Tüm sanatlar, insanın “gelişkin bir düşünce düzeyi”ne ulaşabilmesine yaşadıklarını sorgulayabilmesine yardım ederler. Sanatın temel işlevi, içinde yaşanılan toplumun yargı değerleri ve zihniyetini, yaptığı saptamalarla eleştirmek ve bir anlamda toplumsal zihniyetin gelişebilmesi için öneriler sunmaktır. Böyle bir sanat anlayışı, doğal olarak, insanlığın gelişmesini, olgunlaşmasını arzu eden bir anlayıştır. Ancak, egemen ideoloji yanlısı, tutucu bir sanat anlayışı da vardır. Bu anlayış, varolan egemen ideolojiye ait dünya görüşü, zihniyet ve yargı değerlerinin değişmemesi için gelişme yanlısı sanat gibi estetik değerlerden yararlanmakta ve sunduğu düşüncüyü dönüştürerek ya da kendine göre güzelleştirip, biçimlendirerek izleyiciye empoze etmektedir². Sanat ve kitle iletişim araçları yaşamı yansıtan “ayna”lar gibidir. Onlardan yararlanarak yaşadığımız döneme, dönemin olgularına, sorunlarına ve ilişkilere değişik açılardan bakabiliriz³.

Estetik Felsefesi sanatın iki yönde ilerlediğini anlatır. Bu zıt yönler tarihsel olarak, estetik doktrin iki temel ilkedен yola çıkmıştır. Bu ilkelerden ilki, Immanuel Kant’ın “yücelik” kavramına dayanan, sanat yapıtının biçimsel güzelliğinin ve bu güzellik duygusunun yarattığı hislerin yüceltilmesi prensibidir. Estetik duygu mantıkla değil bu “güzel” kavrayışı ile şekillenir. Kant’a göre, sanatçı, kendi yaratıcı sürecinde her çeşit kazanç ya da dünyevi “mesaj” kaygısından uzak durmalıdır⁴. İkinci prensibe

¹ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları**, 2. Basım, Cem Yayınevi, 1974, s. 96.

² Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, 2. Basım, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 2003, s. 15.

³ Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 1992, s.

⁴ Immanuel Kant, **Observation on the Feeling of the Beautiful and Sublime**, Los Angeles: University of California Press, 1960, Aktaran: Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sineması’nda Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitapevi, 2005, s. 12.

göre ise, hakiki sanat, Aristo'ya dayanan "mimesis" kavramını temel alır. Mimesis çevrenin, doğanın (kısaca hayatın ya da gerçeğin) yansıtılmasına, taklidine dayanır. Ancak mimesis temelli bu temsil çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir: "Her sanatçı psiko-sosyal olguları estetik dile aktarırken farklı tutumlar takınır. Böylelikle, kendi yolundan, dünyadaki varlığımızı hem özetler hem de yoğunlaştırır"⁵. Bu estetik doktrinler temel alınarak biçimlenmiş çeşitli toplumbilimsel kuramlar vardır. Bu kuramlar sanatçıyı tekil olarak ele alıp, ruhbilimsel ya da toplumsal etkilerini ortaya serebilecekleri gibi, belirli sanatsal "akımların" hangi sosyal kaynaklardan beslendikleri, ortaya çıkmış ya da kayboluş süreçlerinin hangi toplumsal, siyasal ve grup dinamikleri içerisinde cereyan ettiğini de aydınlatırlar. Örneğin Mimesis merkezli, çok genel olarak, "gerçekçi" olarak adlandırılan akımlar özellikle Marksist Estetik kuramı ve çeşitli "Katolik-hümanist" eleştiri okulları çerçevesinde değerlendirilmiştir⁶.

1.1. Sanat Sanat İçindir Anlayışı

"Sanat için sanat" anlayışı 19. yüzyıl Fransa'sında, şair, yazar ve ressamlar arasında yayılmıştır. Siyasal kargaşanın ve toplumsal yozlaşmanın had safhaya çıktığı bir dönemde bu sanatçılar, bir tür inzivaya çekilmeyi tercih ederek, toplumla olan bağlarını koparmışlardır. Kuramsal olarak bakıldığında "Sanat için sanat" yaklaşımı Kant'ın estetik felsefesine yakındır. "Sanat için sanat"ın yapısını saf biçim oluşturur. Yani, hayatın gerçekleri ve problemlerine karşı ilgisiz bir duruş. Bu anlayışın savunucuları, sanatın tam özerkliğini desteklerken, pek çok bilim adamı da bu toplumsal duyarlılığın inatçı reddin, siyasal ve sosyal gerilimin yol açtığı bir tür kişisel yabancılaşmadan kaynaklandığını vurgular⁷. "Sanat için sanat" anlayışı, 1848 sonrasında, Fransız sanatının belirgin akımlarından birisi olur. "Sanat için sanat" terimi de zaten o dönemlerde yaygınlaşır. Anlayışı benimseyen sanatçı, kendisini, değerlerini

⁵ Daldal, a.g.e., s. 12.

⁶ a.g.e., s. 12-13.

⁷ a.g.e., s. 13.

topluma fazlasıyla benimsetmeye başlamış olan küçük burjuva yaşantısına duyduğu tepki ile tanımlar⁸.

1.2. Mimesis Olarak Sanat

“Sanat için sanat” anlayışının tam karşısında toplumsal ve siyasal olanı merkezine alan “mimesis” kavramı yer alır. Mimesis sanatı bilime yaklaştırır, çünkü “gerçeği” gözlemlemek ve yeniden üretmekle ilgilenir. Mimesis savunucularına göre, ne kadar soyut, fantastik ya da saçma olursa olsun, bir sanat eserini ortaya çıkaran unsurlar, doğüstü, aşkın idealar evreninde değil, deneyimler dünyasından doğar. “Mimesis” kavramını ilk kullanan Aristoteles’tir⁹. Aristoteles, mimesis’i hem taklit hem de yansıtma anlamında kullanır. Aristoteles, “Poetika” adlı eserinde mimesis kavramından hareket eder ve sanat teorisini bu kavramın etrafında şekillendirir. Aristoteles için, mimesis yalnızca sanatın özünü oluşturan bir etkinlik değil, aynı zamanda insana özgü olan bir içgüdüdür. Yani Mimesis’in psikolojik bir temeli vardır. Aristoteles’e göre, o mimesis insanın ana özelliği ve insana ait temel bir içgüdüdür. İnsanın meydana getirdiği her şeyin ve tüm insan bilgisinin temelinde, o mimesis vardır¹⁰.

Mimesis’i insana özgü bir nitelik olarak belirleyen Aristoteles, onu sanat ile ilgili düşüncelerinin temeline koymuştur. Aristoteles’e göre her bilgi ve her sanat bir Mimesis’tir. Mimesis, sanatlarda belli bir şekilde gerçekleşir. Sanatçı belli araçları kullanarak objeleri taklit eder. Taklidin sanatın etik yönünü belirleyen, taklit objesi olan insanın ahlaki özelliğidir. Taklit objesi yapılan insan iyi ise taklit de iyi, yani ahlaki olacaktır. Aristoteles taklitçiyi de yöneldiği taklit objesi bakımından ahlaki olarak

⁸ Daldal, a.g.e., s. 16-17.

⁹ a.g.e., s. 16.

¹⁰ Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978, s. 35-45.

inceler¹¹.

“Mimesis” kavramının, “Sanat için sanat” anlayışında bulunmayan, normatif bir yönü de vardır. Mimesis felsefesi, hayatın daha iyi bir hale getirilmesi, yani değiştirilmesi inancını da barındırır. Mimetik yaklaşım, gerçeği sadece şu anda olana indirgemediği, daha farklı bir yaşamın kurulabileceğine, en azından hayal edilebileceği düşüncesini benimsediği için, toplumcu kuramların estetik felsefesine büyük ilham kaynağı olur. Ancak, unutulmamalıdır ki, bu anlayış devrimci değildir. Örneğin Ekim Devrimi sonrasında Eisenstein, Pudovkin ve Vertov’un başını çektiği Sovyet Dışavurumcu–Gerçekçi Sinema akımının fütürist öncüleri ile (Vertov’un “kino-pravdaları” dışında) hiçbir şekilde uyuşmaz¹².

1.3. Marksist Estetik

Öğretinin kurucuları olan Marx ve Engels edebiyatla yakından ilgili olmalarına rağmen, kendi teorileri içinde edebiyat ve sanata hasredebileceğimiz bir kuram oluşturmada gereken çabaları göstermemişlerdir. Marx, “Kapital”ini bitirdikten sonra Balzac üzerine bir çalışma planlamışsa da bunu gerçekleştirememiştir. Bu şekilde, başka bir çok alanda söylenmiş sistemli sözler bırakmış olmalarına rağmen onların sanat ve edebiyata ilişkin kapsamlı bir miras bıraktıkları görülmektedir¹³. Marksist Estetik Kuramı, Marksist sanat tarihçileri tarafından Marksist ilkelerden yola çıkılarak geliştirilmiştir. Marksist estetik kuramları, sanat ve toplumsal bağlam arasındaki ilişkiyi irdeleme amacı taşıyan en kapsamlı ve bilimsel çabayı oluşturur. Marksist kurama göre; sanat üretim ilişkilerinin belirlediği toplumsal altyapıya dayanan bir üstyapı ögesidir. Sanatsal üretimin niteliği de, toplumun üretim ilişkilerini belirleyen ekonomik temelle yakından ilintilidir. Marksist estetik kuramı üzerine çalışan filozoflar, sanat ve toplum arasındaki ilişkiye yaklaşımları bakımından farklılık gösterir. Mimesis kuramı “gerçeğin

¹¹ Aristoteles, a.g.e., s. 45-65.

¹² Daldal, a.g.e., s. 18.

¹³ Murat Belge, **Marksist Estetik**, İstanbul: Birikim Yayınları, 1997, s. 29.

yansıması” olarak Ortodoks Marksist estetik literatürde temel bir yere oturur. Ama sanatın ekonomik altyapıdan ne derece özerk olduğu ya da başka bir deyişle sanatın ne derece bir “yaratma edimi” olduğu da sık sık tartışılır. Kimi Marksist düşünürler sanata daha özerk bir alan tanır ve Kant’ı bile Marksist estetik kuramı içerisinde kullanmakta bir sakınca görmez. Bazıları ise, sanatı ekonomik dizgenin neredeyse bir “gölge olgusu” olarak yorumlar¹⁴. “İndirgemecilik” açısından Marksist estetik kuramı dogmatiklikten en özerk sanat anlayışa kadar geniş perspektifi barındırır. Bu hattın en sol ucuna Stalin ve onun kültürel sözcüsü Zhdanov yer alır. Zhdanovizm, Sovyetler Birliği’nin 1930’lardaki kültürel politikasına verilen addır. Sanata doktrin dışı bağımsız bir alan tanımayan bu anlayış, 1920’lerin deneysel ve avant-gard dışavurumcu gerçekçi filmlerine bile karşı çıkmıştır. Bu görüşe göre, sanat parti tarafından ve parti için yönetilmelidir. Bu görüşün estetik izdüşümü “sosyalist gerçeklik” olarak adlandırılır ve sanatı tamamen ideolojik bir gölge olarak yorumlar¹⁵.

Marksist estetik kuram üzerine çalışmalar yapan Lucien Goldman, “genetik yapısalılık” olarak adlandırdığı kuramı ile kendi katkısını bir sanat sosyolojisi olarak tanımlamakta, ideolojik ve estetik yapılar arasındaki türdeşliğin ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır. O’nun geliştirdiği kuram daha önceki yansıtma kuramlarından bir kopuşu ifade etmektedir. Goldmann’a göre toplumun edebi eserlerle olan ilişkisinin doğrudan ve pasif bir ayna yansıtması ile hiçbir alakası yoktur. Bu bir anlamda, tarihi olarak belirlenmiş, insanların kendi aralarındaki ilişkiler aracılığıyla gelişen ve güçlülkle oluşabilen, tutarlılığı tarihin devinimi ile yeniden tartışmaya açılan bir inşadır¹⁶.

Marksist edebiyat ve sanat öğretisini bu ilk kurucu düşünürlerden sonra sistemli bir estetik kuram biçimine dönüştüren Georgi Phelanov, sanatın doğuşu, sosyal sınıflarla sanat eserleri arasındaki ilişki, estetik, zevk ve fayda gibi sorunlar üzerine

¹⁴ Daldal, a.g.e., s. 19.

¹⁵ Richard Taylor ve Ian Christie, **The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents**, Harvard University Press, 1988, Aktaran: Daldal, a.g.e., s. 19-20.

¹⁶ Michel Lequenne, **Marksizm ve Estetik**, Erhan Bener (çev.), İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2000, s. 67.

eğilmiş ve Marksist felsefenin temel fikri olan maddi ve ekonomik nedenlerle açıklama ilkesine göre bu sayılan sorunları açıklama yoluna gitmiştir:

“Sanat ürünleri, toplumsal ilişkilerden doğan olgu ya da olaylardır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle insanların estetik beğenileri ve dolayısıyla sanatçıların eserleri de değişir. Belirli bir toplumsal dönemin insanı, hep bu dönemin zevklerini belirten sanat ürünlerine yakınlık gösterir. Sınıflara bölünmüş bir toplumda, belli bir döneme özgü zevkler, çoğunlukla bu toplumu oluşturan sınıflara göre değişir.”¹⁷

G.V. Plekhanov, “Sanat için sanat” tartışmalarını eleştirir. Plekhanov’a göre, “Sanat için sanat” yandaşlarının topluma kayıtsız kalmaları, “etik bir reddediş” anlamına gelmemektedir. Bu kişiler, sadece burjuva bir çöküşün kaçınılmaz kurbanları değil, aynı zaman da burjuva dizgenin ortaya çıkardığı ve yaydığı bireyciliğin en önemli taşıyıcılarıdır. Her ne kadar, Plekhanov, “Sanat için sanat” eğiliminin, sanatçı ve toplumsal çevre arasındaki onarılmaz çelişkinin sonucu ortaya çıktığını kabul etse de, “Sanat için sanat” ilkesini benimseyen sanatçıların hiçbir şekilde “devrimci” olmadıklarının da altını çizer. Plekhanov’a göre, “Sanat için sanat” savunucuları, yoz burjuva düzenine tepkiyle yaklaşırken, bir yandan da bireyciliğe vurgu yaparak ve özgürlük savaşlarına kayıtsız kalarak, bu dizgeyi yeniden üretirler. “Sanat için sanat” anlayışına içkin bireycilik, “Kübizm” ve “İzlenimcilik” gibi, Plekhanov tarafından yoz bir dönemin yoz sanatı olarak adlandırılan akımlara da sonraki yıllarda öncülük eder. Plekhanov, bütün bu estetik hareketlerin, temelde, her insanın kendini Tanrı kadar sevdiği, bireyci bir toplumun kültürel yansımaları olduğuna inanır¹⁸.

Plekhanov’a göre, 'Sanat sanat içindir' eğilimi, 'sanatçılarla onları saran toplumsal çevre arasında bir uyumsuzluğun bulunduğu yerde çıkar.' Sanatçı, çevresini

¹⁷ Jean Freville ve Georgi Plekhanov, **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri**, Asım Bezirci (çev.), İstanbul: Yön Yayıncılık, 1991, s. 47.

¹⁸ George Plekhanov, **Sanat ve Toplumsal Hayat**, Selim Mimoğlu (çev.), İstanbul: Sosyal Yayınları, 1987, s. 39.

cahil bulur. Anlaşılmadığını düşünerek çevre ile arasına bir mesafe koyar. Etrafını küçümser, onların yaşayış ve geleneklerini ilkel bulur, hor görür. Hatta toplumdaki ve çevresindeki bazı düşünce ve davranışlardan tiksindir. Ancak bu uyumsuzluk, toplumu ve çevresini dönüştürme gibi devrimci tutuma sürüklemeyi onu. Devrimci bir perspektife sahip olmadığından iyimserliğini yitirir. Gelecek umutları yoktur artık. Acı gerçeklerden kurtuluş çaresi arar. İçine kapanmakta bulur çareyi. Fildişi kulesine çekilir. İşte böylesi koşullarda 'Sanat sanat içindir' düşüncesi doğar ve gelişir¹⁹.

Plekhanov'dan sonra bu kuramın en önemli teorisyeni Georg Lukacs'dır (1885-1971). Budapeşte'de doğan Georg Lukacs, gençlik yıllarında idealist felsefeden etkilenir. Hegel ve Marksizmi sentezleyerek Marksist estetik kuramına daha "insan merkezli" bir yaklaşım getirir. Lukacs'a göre gerçekçilik sanatın ta kendisidir. Bu yüzden de "gerçekçi" yapıt, hem günceli hem de potansiyel olanı özetleyen "tipik" karakterler kurmalıdır. Asıl büyük gerçekçilik, insanı ve toplumu, görünümünün yalnızca şu ya da bu yanını göstermek yerine, eksiksiz bütün varlıklar olarak betimler²⁰. Lukacs'a göre emperyalist çağın ekonomik koşulları gittikçe artan bir hızla olgunlaşıp burjuvazinin ideolojik evrimi üzerinde baskısını yoğunlaştırdıkça, burjuva ideolojisi, işçilerin isteklerine karşı kapitalizmi korumaya yönelir. Bu durum klasik gerçekçiliğin sonunu getirir. Çünkü bu gerçekçilik sınıfsal çelişkilerin dengelenmesi ve sanatçı ile toplum arasında yabancılaşmamış bir iletişimin varolması ile yakından ilgilidir. Kapitalizm derinleşip arisokrasi dönemindeki değerler sistemi artan bir hızla parçalandıkça gerçekçilik, doğalcılığa, daha sonrasında ise bireyciliğin had safhada vurgulandığı "modernizme" ya da değer kaybının taşınmadığı "nihilizme" dönüşür²¹. Stalin döneminin siyasal ve estetik dayatmalarını şiddetle eleştiren Lukacs, toplumcu gerçekçiliğin zaman zaman "toplumcu doğalcılığa" indirgendliğini, gerçekliğin gizli

¹⁹ Plekhanov, a.g.e., s. 36-38.

²⁰ Georg Lukacs, **Studies In European Realism**, New York: Grosset and Dunlap Publ., 1964, s. 135, Aktaran: Daldal, a.g.e., s. 25.

²¹ Georg Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Cevat Çapan (çev.), İstanbul: Payel Yayınevi, 2000, s. 138-139.

düzenini, zenginliğini ve güzelliğini kavrayamadığını söyler. Toplumcu gerçekçilik “tipler” yaratmak yerine “açıklayıcı kişilikler” kurgular²².

2. Sinema ve Toplum

Sinemanın öncelikle bir sanat olduğu gerçeğinden yola çıkılarak sanat kavramı ve farklı sanat kuramları “toplum-sanat” ilişkisi çerçevesinde araştırıldı. Bu yapılırken, çeşitli kaynaklara ve görüşlere başvuruldu. Şimdi de bir sanat olarak, sinemanın toplumla ilişkilerine değinilecektir.

Değişmenin kurumlar ve toplumsal ilişkiler düzeyindeki biçimlerini, hızını ve yönelimlerini yansıtan tüm sanatlar ve kitle iletişim araçları, aynı zamanda bunlardan destek alarak izleyicileri üzerinde de etkin olurlar. Bu araçların genel etkilerinin ve işlevlerinin “kültürel değişmeye zaman içinde uyumlanma sürecini kısaltma” olduğu söylenmektedir²³.

Belli bir dönemin içinde var olup da, o dönemin genel şartlarından etkilenmemiş herhangi bir kurum ya da kuruluş yoktur. Herhangi bir kültürel yapıt da kendisini çevreleyen ekonomik, toplumsal, siyasal ve tarihsel koşullardan bağımsız olarak bir anlam taşımaz²⁴. Tıpkı diğer sanat dalları gibi sinema da; içinde bulunduğu toplumun ekonomik, politik ve teknolojik koşullarından –bütünüyle olmasa bile- etkilenmektedir. Sinema üzerine yapılan araştırmaların -farklı sonuçlara ulaşılar da-

²² Georg Lukacs, **Avrupa Gerçekçiliği**, Mehmet H. Doğan (çev.), İstanbul: Payel Yayınevi, 1987, s. 135.

²³ Merih Zılhoğlu, **Sinematografik Bilim Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi A.Ö.F. Yayınları, No: 159, 1986, s. 16.

²⁴ Gülseren Güçhan, “Sinema-Toplum ilişkileri”, **Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, Sayı. 12, Aralık 1993, s. 52, Aktaran: Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s. 136.

çıkış noktası, “sinemanın, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili olduğu ve bu aracın toplumu yansıttığı” görüşü olmuştur²⁵.

Toplumsal değişmeyi izlemede bir toplumun kültürel yaşamına ait tüm verilerden; kılık-kıyafet, dil, gelenekler ve mekanlar vb. yararlanmak mümkündür. Ancak, sinema bir anlamda bütün bu verilerin hepsini barındıran ve aynı anda izleyiciye sunan bir araç olarak görünmektedir. Bu nitelikleri ise sinemaya, toplumsal değişmeyi izlemede diğer sanat ve iletişim araçları içinde öncelikli bir yere sahip olmasını sağlar.

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 sanattır²⁶.

Sinema yönlendirerek, yansıtarak duygu ve düşünceleri boyutlandırıp, zenginleştirerek toplumun “bakış açısı”na katkıda bulunmakta, ayrıca üzerinde çok az şey bilinen konular hakkında da ortak bir görüşün oluşmasına yardım etmektedir. Genel olarak tüm sanatlar belli bir dünya görüşünü yansıtırlar. Ancak, sinema önemli bir özelliği ile diğer sanatlardan ayrılır. Bu ayrılık sinemanın doğasından kaynaklanır. Çünkü, J. Mitry’nin de belirttiği gibi “*sinema, nesnel ve somut yanı aracılığı ile toplumsal gerçekliğin ya da yaşanan olayın tam olarak içinde yer almaktadır.*”²⁷

²⁵ Faruk Kalkan, **Türk Sineması Toplumbilimi**, İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 1998, s. 4.

²⁶ Güçhan, a.g.e., s. 5.

²⁷ Oğuz Adanır, “Jean Mity ile Sinema üzerine Bir Söyleşi”, **Adam Sanat Dergisi**, Aralık 1989, s. 69, Aktaran: Güçhan, a.g.e, s. 6.

Bir ülke sinemasında filmlerin içerikleri ile egemen ideolojilerin yan yana gittiği ve herhangi bir konuda sinemanın yansıtıklarının değişmesi, toplumun geniş bir kesiminde bu konuya ait değer yargıları ve değişme ile yakından ilgilidir. Yani, film içeriklerinin değişmesi, toplumun geniş bir kesiminin değer yargıları, inançları, bakış açılarının da değişmesini gösterir. Bunun yanında sanatçı, toplumsal olayları öngörme yeteneğine de sahiptir. Filmlerin toplumsal içeriği ile üretildikleri toplumla ilişkilerini inceleyen S. Kracauer “From Caligari to Hitler” adlı çalışmasında, Hitler’in iktidara gelmeden önce Almanya’da var olan faşist eğilimlerin, o devrin bir çok filminde simgelendiğini belirtir²⁸.

Toplum ile ilişkileri çerçevesinde ele alındığında sinemanın, hiçbir zaman değer yargılarından, ideolojiden ve politik eğilimlerden uzak olmadığı görülür. Buna, ticari sinemanın ürünleri de dahildir²⁹. Bu ilişki “siyasal sinema” türünün kalıplarıyla sınırlı kalmayıp, sinemadaki tüm türler bir yanı sıra siyasaldır. Ancak, bu tezde de vurgulandığı gibi “siyasal sinema”nın söylemi de içeriği de siyasal olmalıdır. Bu filmlerde “siyasallık” açık bir şekilde ortaya konur.

Türk sinemasının tarihsel gelişme süreci, toplumla ilişkileri açısından, incelendiğinde toplumsal yaşamdaki değişmelerin sinemaya yansımaları açıkça görülür. Sinemada önemli dönüşümlerin olduğu yaklaşık 10 yıllık zaman dilimleri, Türkiye’nin toplumsal-siyasal yaşamında da önemli değişimlerin yaşandığı dönemlerdir. Bu 10 yıllık dönemler ise, 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 Askeri darbeleri ile 12 Mart 1971 muhtıralarının sonrasına denk gelir. 27 Mayıs sonrasında, politik ve ideolojik bakış açılarındaki çeşitlenme artmış, bu çeşitlenme Türk sinemasına da yansımıştır. 1971 Askeri Muhtırası sonrasında siyasal sinemanın önemli temsilcilerinden Yılmaz Güney’i görürüz. Hemen ardından, 12 Eylül darbesini sorgulamaya çalışan 12 Eylül filmleri gelir. Askeri darbe söz konusu olduğunda, en fazla etkilenen sinema türünün “siyasal sinema” olması kaçınılmazdır. Askeri müdahale dönemleri, siyasal sinemayla uğraşan

²⁸ Güçhan, a.g.e., s. 68.

²⁹ a.g.e., s. 6.

sinemacıların gözaltına alınması, tutuklanması, sinema çalışmalarının engellenmesi gibi örneklerle doludur. Bunun yanında, demokrasinin askıya alınması, toplumun depolitize edilmesi nedeniyle halkın siyasetten ve siyasal konulu filmlerden uzaklaşması “siyasal sinemayı” olumsuz etkilemiştir.

Bu çalışmada, 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 askeri darbelerinin Türk siyasal sinemasına etkileri incelenmeye çalışıldı. İnceleme yapılırken üzerinde yoğunlaşılan ana tez şudur: Yönetici sınıfın topluma “ilerici” bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde (bu çalışmada 27 Mayıs darbesi ve sonrası) sanat alanında “ileriye dönük” bir canlanma yaşanır. Bunun tersinin yaşandığı tarihsel dönemlerde ise (bu çalışmada 12 Eylül askeri darbesi ve sonrası) sanatta bir “geriye gidiş” yaşanır. Bu dönemlerde en fazla etkilenen sanat türü ise, “siyasal-toplumsal” kaygıları bulunan sanat türleridir. (bu çalışmada siyasal sinema). Çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Her bölüm ise kendi içinde çeşitli kısımlara ve alt kısımlara ayrılır. İlk bölüm, “Siyaset ve Sinema” adını taşımaktadır. Burada, tanımını ve işlevlerinin yanı sıra dünya sinemasından örneklerle “siyasal sinema” türü anlatılmaya çalışıldı.

“Türkiye’de Askeri Darbeler ve Topluma Etkileri” adını taşıyan ikinci bölümde, 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül Askeri darbeleri ile 1961 ve 1982 Anayasaları karşılaştırmalı olarak incelendi.

Çalışmanın “Türkiye’de Siyasal Sinema” başlığını taşıyan üçüncü bölümde, Türk siyasal sinemasının gelişim süreci ve ordu-sinema ilişkisi irdelenmeye çalışıldı.

Çalışmanın son iki bölümü ise, “27 Mayıs 1960 Darbesi ve Türk Siyasal Sineması” ve “12 Eylül 1980 Darbesi ve Türk Siyasal Sineması” adlarını taşımaktadır. Bu bölümlerde, yukarıda kısaca değinilen “tez” detaylı bir şekilde ele alınmaya çalışıldı.

Bu yapılırken, 27 Mayıs ve 12 Eylül Askeri Darbeleri'nin Türk Siyasal sinemasına etkilerine, Türk sineması üzerinde yıllardan beri süregelen sansür uygulamaları ve yasal düzenlemelere değinildi. Yine bu bağlamda, askeri darbeler sonrasında ortaya çıkan filmlerden bazıları incelendi.

1. SİYASET VE SİNEMA

1.1. SİYASAL SİNEMA: TANIMI, AMACI VE İŞLEVLERİ

Sanatın, siyaset ile ilişkileri tartışılan bir konudur. Sinema, gündelik yaşama daha fazla girişi, kitleleri daha büyük ölçüde etkileyişi, giderek endüstrileşmesiyle birlikte ekonomiye bağlantısı gibi nedenlerle, siyasetle ilişkileri daha fazla tartışılan bir sanat dalıdır.

Sinema, etkili bir araçtır. Sinemanın bu özelliği, egemen ideoloji tarafından kullanılmış, egemen ideolojinin kitlelere yayılmasında büyük oranda başarı elde edilmiştir. Bu anlamda sinema politikayla doğuşundan beri buluşturulmuş, bu birliktelikten bir tür doğmuştur: Siyasal sinema.

Siyaset, devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatıyla ilgili özel görüş veya anlayış olarak tanımlanabilir³⁰. Ancak, siyaseti, birey olarak, bireyi doğrudan doğruya ilgilendirmeyen, gündelik yaşama doğrudan doğruya etki yapmayan soyut kavram-deyim olarak görmek yanlış bir tutumdur. Siyaset, günümüzde günlük yaşamın tüm alanlarını girmiştir.

Siyasal sinemanın önemli yönetmenlerinden Costa Gavras da politikanın geniş anlamlar taşıdığı görüşündedir:

³⁰ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, "Siyaset", Ankara : Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1988, s. 1317.

“Sanat, insanların diğer insanlarla bir araya gelmesi, onları anlayabilmesi için önemli bir araç; sanatın tamamen toplum dışında olabileceğine inanmıyorum. Buna inanan ve bu yolda çalışan insanlar da var tabii; ama ben defalarca söylediğim gibi, her şeyin aslında politik olduğuna inanıyorum. Politik sözcüğünden yalnızca sandığa gidip oy kullanmayı anlayan insanlar var. Bence politika, yaşamda nasıl davrandığınıza dair; sokakta karşıdan karşıya nasıl geçmenizi dahi etkileyen bir şey. Zaten sözcüğün kökenindeki ‘polis’ de şehirle ilgili; sizin şehirle, orada yaşayan insanlarla nasıl ilişki kurduğunuza dair bir kavram.”³¹

Sinema ile siyaset ilişkisi ilk uzun metrajlı film olarak kabul edilen Griffith’in **“Bir Ulusun Doğuşu”** (1914) adlı filminden bu yana var olmuştur. Nasıl siyasal olan yaşamın her yönüne içkinse, sinemaya da içkindir³².

Sinema ile siyaset arasındaki ilişki ise, sadece “siyasal sinema” türünün sınırları çerçevesinde gerçekleşmez. Sinema, kendisi siyasal olaydır, siyasal bir yapısı-etkisi olan bir sanattır. Amerikan sinemasının siyasetle en ilintisiz görünen bir western’i ya da müzikali de, bütün masum görüşleri altında siyasal filmlerdir. Çünkü, bu filmler belli bir ideolojinin biçimlendirdiği belli bir politik sistemin çerçevelediği bir dünya görüşünün, bir yaşam biçiminin, bir değerler sisteminin propagandasını, savunuculuğunu yapmış; bu dünya görüşünü, yaşam biçimini yaymış; sempatik, imrenilir değerlerini ise geçerli kılmışlardır³³.

“Siyaset” kelimesinin geniş anlamlar içermesi, “siyasal sinemanın” tanımının yapılmasını ve çerçevesinin çizilmesini de güçleştirmiştir. Bu durum siyasal sinemanın, sinema kalıpları içine girse de, yeni bir sinematografik tür olmadığı izlenimini yaratmıştır. Bu düşüncelerin ulaştığı “her film politiktir” sonucu ise durumu daha da karmaşıklaştırmıştır.

³¹ Güçsal Pular ve Fırat Yücel, “Costa Gavras ile Söyleşi”, **Altyazı**, Sayı. 23, Kasım 2003, s. 23-26.

³² Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, Ankara: Kitle Yayıncılık, 1997, s. 9.

³³ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003, s. 30-31.

Bir sonraki bölümde öncelikle siyasal sinema türünün genel bir tanımlanması yapılmaya çalışılacaktır. Bu tanım çerçevesinde siyasal sinemanın işlevleri ve amaçlarına yer verilecek, Dünya'daki siyasal sinema çalışmalarına da değinilecektir. Bu bölümde ayrıca, siyasal sinema ile propaganda sineması karşılaştırılacaktır.

1.1.1. Siyasal Sinemanın Tanımı

Sinema, her filmin belli bir siyasal konumu olması gerçeğinin dışında bizatihi siyasal bir olaydır. Yaygınlığı, etkileme gücü, yığınlara seslenme olanağı ve her filmin taşıdığı dünya görüşü açısından sinema siyasal bir olaydır³⁴. Her film bir ölçüde siyasal ise, “tür”ün sınırları nerede başlamakta, nerede bitmektedir? Atilla Dorsay, siyasal sinemanın, konusunu bizzat siyasetten alan, siyasal yanı belirgin biçimde öne çıkan sinema olduğu görüşünde. Dorsay’a göre, bu tür içine giren filmler ya siyasal düzeni, ya bir toplumu, ya da siyasal olayı anlatacaktır³⁵. En soyut sanat yapıtlarının bile siyasal yanının bulunduğunu belirten Ertan Yılmaz ise, “siyasal sinema” ayrımını şöyle yapıyor:

“Kimi yönetmenler siyasal olanın, filme verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler filmin temel anlam (gördüklerimiz) düzeyinde değil de yan anlam (görünenin ardındaki) düzeyinde bulunmasını tercih eder. Kimileri ise her iki anlam katında da siyasete yer verirler. Şimdiden üç düzey tespit etmiş olduk. İşte adına “siyasal sinema” denen (bizce tartışılması gereken ve de tartıştığımız) tür bu üçünü düzeyde yer alan filmlerle ilgilidir. Bu düzeyde yer alan filmler için siyasal olan, yalnızca bir dayanak, bir çıkış noktası ya da işlenen bir motif gibi bir araç olmanın ötesine geçerek, giderek bir amaç haline gelmiştir. Örneğin siyasal denem sinema içinde yer alan pek çok yönetmen, filmlerinin “daha iyi ve yaşanılabilir bir dünya” özlemine/hedefine/ mücadelesine katkıda bulunması isteğini reddetmeyecektir. Bu ise açıkça siyasal bir amaçtır. Ama bu saptama filmin estetik, teknik vs. boyutunun ikinci plana atıldığı ileri sürmüyor, kimi yönetmenler için

³⁴Atilla Dorsay, *Sinema ve Çağımız*, s. 41.

³⁵a.g.e., s. 32.

böyle olsa da. Dolayısıyla, siyasal denen sinemanın ayırt edici yanı, siyaseti kullanış, ele alış tarzından gelmektedir.”³⁶

Siyasal sinemaya çeşitli tanımlar getirilmiştir. Frantz Ge’Voudan’a göre;

“Sinema kendiliklerinden siyasal olmaları yetmeyen ve özlerini siyasetin incelenmesinden oluşturan yapıtlar çıkarıyor ortaya. Biz bundan böyle, bireyin karşısındaki en somut görüşleriyle ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen bu yapıtlara siyasal film adını veriyoruz.”³⁷

Atilla Dorsay’a göre, siyasal bir konuyu perdeye getirmekle siyasal sinema yapılmış olmaz. Siyasal sinema; siyasal yanı belirgin biçimde öne çıkan bir sinema türüdür. Doğrudan doğruya siyasal bir içerik edinmeyi deneyen, seyircinin dünya görüşünü, giderek siyasal seçimini belli bir doğrultuda etkilemeyi amaçlayan bir ‘sinema’dır³⁸.

Glauber Rocher ise bu konuda, şu görüşü dile getiriyor:

“Sanıyorum ki günümüzde sinema, politik programatiğin başlıca unsuru olarak gördüğü bir gerçeği, temel işlev olarak, çeşitli biçimlerde ve kuralcı (normatif) olmadan aktarılmalıdır. Bununla birlikte, bu, sadece şemalara ve tamamı ile öznel biçimlere göre oluşur ve sinema dili açısından zorunlu bir kullanıma bağlı değildir. Aynı zamanda da politika, kelimenin asıl anlamıyla eylem, yani bir sınıfın diğer bir sınıf ile mücadele olduğu anlamına gelir. Eylemde özelliğe fazla yer yoktur. Fakat politik sinemadan söz edildiğinde politikaya, yani aslında henüz politik (başka bir deyişle–Eylem) olmayan fakat onu

³⁶ Ertan Yılmaz, a.g.e, s. 10.

³⁷ Frantz Ge’Voudan, “Siyasal Sinema Seyircisi ile Karşı Karşıya”, E. Özden (çev), **Gerçek Sinema**, Sayı. 2, Kasım 1973, s. 22, Aktaran: Battal Odabaş, “Fransız Siyasal Sineması ve Jean-Luc Godard”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995), s. 83.

³⁸ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, s. 32.

hazırlayan bazı şeylere anıştırmada bulunuyor. Burada argüman nesnel olarak daha az geçerlidir. Bu durumda politik olmak demek, her birimizin kendi sınıf ilişkilerini yaşadığı, onları kendi sosyolojik bağlamına kendi bireysel tarihine koyduğu, onları, “politik eylemi” (yani asıl anlamıyla politika) onların kendi kişisel hipotezlerinin temelinde değerlendirdiği biçime bağlı olmak demektir. Ben sinemacı olarak, ister gerçeği doğrudan kaydederek, ister kendi öngörümle onu yeniden yaratarak çekimlerimi “politika olarak” kullanabilirim. Zaten, üzerinde düşünülürse, her iki durumunda da öznellik anı hep belli bir biçimde hep vardır. “Kayıt” yapsam da gerçekten “nesnel” olamam. Aslında beni en fazla ilgilendiren, yine bireysel olarak da en fazla bağlı olduğum gerçeği kaydedirim. Her ne olursa olsun, belli bir tür belgesel sinema ve belli bir tür kurgu sineması arasında “politik olarak” geçerli bir seçenek de olsa, bu Üçüncü Dünya için özünde Avrupalı bir icattır.(...) Çok önemli diğer alanlarda olduğu gibi, sinemada da ulusal ekonomik özgürleşme, politik özgürleşmenin ilk şartıdır.”³⁹

Marcel Martin ise, siyasal sinemanın yeni anlatım biçimlerini beraberinde getirip getirmediği sorusuna şu karşılığı veriyor:

“Yeni biçimlere inanmıyorum: Onları bulmak için aramaya gerek yok, anında konudan çıkıveriyorlar. Onlara bir şeyler eklemek, bizzat konu üzerinde düşünerek onları geliştirmek gerekir. Politik sinemadaki şu anda didaktizme yöneliş bana olumlu görünüyor. Zorbaca değil, gerçekten didaktik olmak koşuluyla hiçbir zaman yeterince didaktik olunmaz. Didaktik olmak, insanların düzeyine inmek ve onları embesil olarak görmek demek değildir, her şeyden önce halka yönelik bütün küçümsemeleri bir yana bırakmak demektir. Brecht’in tiyatrodaki önemi onun didaktizminden geliyor. Bu konularından dolayı değil, politik olduğu içindir. Politik sinema, bir düşünce ve analiz sineması olmak zorundadır. Belli bir dönemin tarihinde belgesel değeri olan toplumsal sinema ve daha özel olarak siyasal sinemanın yanı sıra eylem filmi denen üçüncü bir katagori görüyorum.”⁴⁰

³⁹ Enrico Viani, “Les Points De Vue De Neuf Réalisateur – Glauber Rocha”, *Cinéma 70*, Sayı. 151, Aralık 1970, s. 74-76, Aktaran: Odabaş, a.g.t., s. 36.

⁴⁰ Marcel Martin, “Les Points de Vue de Neuf Réalisateur – Jean Marie Straub” *Cinéma 70*, Sayı. 151, Aralık 1970, ss. 77-78, Aktaran: Odabaş, a.g.t., s. 35.

Siyasal mücadelede partiler, sendikalar, sivil toplum kurumları yer alırlar. Bunların desteği olmadan yapılan politika ile ulaşılmak istenen hedefe ulaşılamaz. Siyasal sinemayı da bundan bağımsız olarak düşünemeyiz. Siyasal sinemanın bir sınıfsal gerçeğe oturarak yorumlayan İtalyan yönetmen Bellocchio'nun bakış açısını, Atilla Dorsay'ın alıntısıyla verelim:

“Siyasal sinema, bir sınıfsal gerçeğe onu tahkik amacıyla ve tam bir tarafsızlıkla yaklaşan bir sinemadır. Bunu yaparken, toplumsal temele oturmeyen, kesinlikle özel durumları yansıtan tüm görünüşleri bir yana itmek ve işini uluslararası anlaşılmayı kolaylaştıracak, diğer yandan basit didaktizmin tuzaklarına düşmeyi önleyecek bir üslupla yapmak zorundadır (...)”⁴¹

Yönetmen Joris Ivens, sinemacının yeri neresi olmalı? sorusunu şöyle yanıtlıyor:

“Bu çağda bir sinemacı için ayrıcalıklı bir politik deneyimle, kameramla açık bir biçimde işçi sınıfının yanında yerimi aldım ve militan bir sinemacı oldum. Bütün yaşamım boyunca politik film çerçevesinde bir er olarak kaldım. Uzun zaman uluslararası temaları işleyen, ulusal kurtuluş hareketleri, devrimci hareketler ve antiemperyalist mücadeleleri ele alan filmlerimle ender sinemacılardan biri olarak kaldım.(...)Bizzat kendim için, özellikle Vietnam ve Laos'ta, uzunca kavgacı sinemacı 'kariyer'im son yıllarında, şu anki politik filmin, daha az bilgilendirici, daha aktif, daha uyarıcı, daha açık seyircinin günlük politik deneyimine daha çok giren filmin politik tartışmalar başlatmak ve sınıf savaşında gerçek, yararlı ve etkili bir silaha dönüşmek zorunda olması olgusu üstüne daha da yönelmiş başka bir anlatım biçimi istediğini anladım.”⁴²

Şükran Esen'in siyasal sinema tanımı ise şöyle:

⁴¹ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız-1**, 1984, s. 31, Aktaran: Odabaş, a.g.t., s. 31.

⁴² Joris Ivens, “Les Points De Vue De Neuf Réalisateurs – Joris Ivens”, **Cinema** 70, Sayı. 151, Aralık 1970, s. 78-80, Aktaran: Odabaş, a.g.t., s. 37.

“Siyasal sinema-Siyasal olmayan sinema, diye bir ayırım yapmak olanaksızdır. Yalnız, inceleme yönünden daha kolaylık olması açısından, anlattığı öykü, işlediği konu doğrudan siyasetle ilgiliyse, bu tür filmlere ‘Siyasal film’ diyebiliriz.”⁴³

Bu çalışma, yapılan şu siyasal sinema tanımı çerçevesinde ele alındı: Siyasal sinema; ‘her filmin siyasal olduğu görüşünün’ ötesinde, doğrudan siyaseti konu olarak alan sinema türüdür. Siyasal sinema; insanları gerçeklerden uzaklaştıran, kitleleri belli ideolojiler doğrultusunda yönlendirmeyi, şekillendirmeyi amaçlayan propaganda sinemasından farklı olarak; kamuoyu oluşturmayı, kamuoyunu ele aldığı konu üzerinde düşünmeye, harekete geçirmeye teşvik etmeyi amaçlar. Siyasal sinema bu amaçlarını yerine getirirken sanatsal kaygıları da göz önünde bulundurur.

1.1.2. Siyasal Sinemanın Amacı ve İşlevleri

Sinema, insanı anlatan, insana dönük bir sanat dalıdır. Görüntü dilini ustalıkla kullanan sinema “dışsal gerçeklikle” en fazla doğrudan ilişki kurabilen sanat dalıdır. Sinema gerçeklikten etkilendiği kadar onu etkilemiştir de⁴⁴. Siyasal sinema, genel anlamda sinemadan ayrılmadığı gibi, sinemanın işlevlerini bu tür için de geçerli saymak doğru olacaktır. Ancak siyasal sinema, yapısı gereği birtakım ek işlevleri de yüklenmektedir.

Siyasal sinemanın en önemli amacı, kamuoyu yaratmaktır. Siyasal sinema, iletmek istediği düşüncenin yandaşlarında bir bilinç yaratma, onları o konu üzerinde düşünmeye çağırma amacı taşımaktadır.

174. ⁴³ Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, 2. Basım, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım, 2000, s.

⁴⁴ Ertan Yılmaz, a.g.e., s. 11.

Harekete geçirme, siyasal filmlerin sık rastlanan işlevlerinden biridir. Siyasal sinema, sinemanın bütün özelliklerini kullanarak ve bunları estetik normlarla çekici hale getirerek kamuoyunu o konu üzerinde duyarlı olmaya ve harekete geçirmeye teşvik eder. Nitekim siyasal sinemanın bu işlevi birçok ülkede ciddiyle ele alınmış, kitlelerin büyük çaplı uyanışından ve motive oluşundan endişelenen hükümetlerce “sansür” kurumunun işletilmesi ile engellenmeye çalışılmıştır. Siyasal sinemanın önemli işlevlerinden biri de tartışma ortamı yaratmadaki başarıdır. Siyasal sinema işlediği konularla, toplum bireylerine düşünme payı vermekte, böylelikle olumlu veya olumsuz tepkilerin oluşumunu sađlamaktadır⁴⁵.

Siyasal sinemanın amaçlarını değerlendiren Ertan Yılmaz’a göre; içinde yaşanılan sisteme muhalefetin ürünü olan siyasal sinemanın temel amacı “siyasallaştırmaktır”:

“Siyasal nitelikli filmlerin başlıca amacı izleyicisini şu ya da bu düzeyde siyasallaştırmaktır. Oysa siyasallaşma büyük lde sistem için tehlike oluşturur, varolan siyasal yapının sorgulanmasına yol açar. O halde siyasal sinemanın başlıca amacı, verili bir durumun (düzenin, sistemin, ilişkilerin v.s.) değiştirilmesinin gerektiğini iletmektir.”⁴⁶

1.1.3. Dünya’da Siyasal Sinema

Toplumsal sorunlar, her ülkede az ya da çok sinemaya yansımıştır. Aydın ve sanatçılar, toplumun sorunlarına eğilmişler, sorunları filmler aracılığıyla kitlelere ulaştırmışlardır. Bu sorunların aktarılması çoğu kez evrensel boyut taşımaktadır.

⁴⁵ Odabaş, a.g.t., s. 41.

⁴⁶ Ertan Yılmaz, a.g.e., s. 11.

Siyasal sinemada ilk akla gelen örnekler, özellikle yakın geçmişin bilinen, önemli bazı siyasal-toplumsal olaylarını perdeye yansıtan filmlerdir. Siyasi cinayetler, darbe yaşayan toplumların geçirdiği süreç, işkence, gözaltında kayıplar, işçi sorunları, sendikal mücadele bu dalın belirgin özellikleridir. Dünya tarihi incelendiğinde, bu tür olayların (Özellikle darbe, işkence, gözaltında kayıplar v.b.), daha çok üçüncü dünya ülkelerinde yaşandığı görülür⁴⁷. Siyasal sinemanın da, daha çok bu ülkelerde yapılabileceği söylenebilir. Bu ülkelerde insanların gündelik yaşamları acılar, sıkıntılar, dertler içinde akıp gitmektedir. Ancak, üçüncü dünya ülkelerinde sorunların çokluğunun bu ülkelerdeki siyasal film sayısına yansıdığı söylenemez. Bunun ilk nedeni, sinemanın sanat olarak kalmayıp, endüstri niteliği de taşımasıdır. Diğer önemli neden ise, bu ülkelerin kendi iç koşullarından kaynaklanan, sansür gibi engellerdir.

Siyasal alanda yaşananların hemen sinemada yankısını bulduğu ülkeler Sovyetler Birliği, Fransa, İngiltere, İtalya ve ABD gibi ülkelerdir. Kökleri daha öncesine dayanan siyasal sinema özellikle 60'lı yıllarda ivme kazanır. Bu yıllar, özellikle Avrupa'da, muhaliflerle egemenler arasında büyük mücadelelerin yaşandığı yıllardır. "1968" diye tanımlanan bu dönemin en önemli özelliği "itiraz"dır⁴⁸.

Dünya Sinemasında, 1960'lı yıllara kadar Birinci ve İkinci Dünya ülkelerinin egemenliği görülürken, bu yılların ortalarından itibaren bu ülkelerin sinemalarına "muhalefetin" sonucu "Üçüncü Sinema" ortaya çıkar. Üçüncü sinema, Üçüncü Dünya ülkelerinin İkinci Dünya Savaşı sonrası gerçekleştirdikleri anti-emperyalist mücadeleye dayanır⁴⁹.

⁴⁷ James Dunkrly, **Uzun Savaş Salvador'da Diktatörlük ve Devrim**, Yavuz Aldoğan (çev.), İstanbul: Belge Yayınları, 1987, s. 63.

⁴⁸ Ertan Yılmaz, a.g.e., s. 12.

⁴⁹ Zeynep Çetin Erus, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 19.

Üçüncü sinema terimi, ilk olarak Latin Amerikalı sinemacılar Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" manifestolarında kullanılır⁵⁰.

Solanas ve Getino "Üçüncü Sinema" adını verdikleri sinemayı tanımlarken; Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema terimlerini kullanırlar⁵¹. Solanas ve Getino'nun bu ayrımını, Zeynep Çetin Erus'un değerlendirmeleriyle aktaralım:

"Birinci sinemayı oluşturan Hollywood, sistemin emrindedir. Üretim, dağıtım ve gösterim sadece ticari çıkar odaklıdır. Bunun doğal bir sonucu olarak, seyirci pasif ve tüketici bir nesne olarak görülmekte, onun "tarihi anlayabilme/tanıyabilme yeteneğine sahip olması yerine, sadece tarihi okumasına, onu seyretmesine, onu dinlemesine ve ona katlanmasına" izin verilmektedir. Bu olguya karşı çıkmak ve seyirciyi aktif bir katılımcı haline getirmek Üçüncü Sinema'nın en önemli özelliklerinden biri olacaktır. Ticari amaçlarla üretilmiş bir eğlence sineması olarak algılansa da, Solanas ve Getino'ya ve onların temel aldıkları Marksist görüşe göre, Hollywood sineması özünde politiktir ve sistemin ideolojisinin sözcüsüdür. Hollywood, Birinci Sinema'nın merkezi olmakla birlikte tek örneği değildir, Dünya'nın dört bir köşesinde Hollywood tarzı yöntemlerle film yapan bütün 'ulusal' sinemalar da Birinci Sinema tanımı içindedir.(...) İkinci Sinema tanımı altında Solanas ve Getino, Avrupa'daki Yeni Dalga (Nouvelle Vague) ve Brezilya'daki Yeni Sinema (Cinema Novo) gibi akımları koyar. Bunlar Hollywood'a göre, ileri bir adımdır, standart bir dil kullanır, sisteme muhalefet eder. Ancak bu muhalefet sınırlarına yaklaşmıştır.... Üretimini finanse edebilmek için pazar arayışına çıkmış, yasalara daha uygun hale getirmek için sistem içinde çabalamaya başlamıştır. Giderek bireyin sorunlarına odaklanmış toplumsal muhalefetten uzaklaşmıştır. Evrensel olduklarını iddia ettikleri sanat ve modellerin peşinde koşarken ulusallıktan kopmuşlardır. "Üçüncü Sinema ise, sisteme gerçek bir muhalefet yaratarak devrimci mücadelenin bir parçası olması ile İkinci Sinema'dan ayrılır. Bu iki şekilde gerçekleştirilir. Solanas ve Getino'nun manifestoda üzerinde durdukları, sisteme karşı kavgayı doğrudan ve

⁵⁰ Erus, a.g.e., s. 26.

⁵¹ Fernando Solanas ve Octavio Getino, "Towards a Third Cinema", **Film And Theory: An Anthology**, Robert Stam, Toby Miller (eds), Oxford: Blackwell Publishers, 2000, s. 272, Aktarm: Erus, a.g.e., s. 27.

açıkça düzenleyen militan filmlerdir. Bununla birlikte sistemin asimile edemediği, ona yabancı filmler de Üçüncü Sinema içine girer.”⁵²

Çalışma bu kategoriler düzeyinde olmayacağı için burada Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın tanımlarının aktarılmasıyla yetinilecektir. Daha önce de belirtildiği gibi, çalışma askeri darbelerin siyasal sinemaya etkilerini incelenmeyi amaçlamaktadır.

1.2. PROPAGANDA SİNEMASI: TANIMI, AMACI VE İŞLEVLERİ

Sinema, çağımızın en yaygın ve en etkili sanatıdır. Sinemanın insanları etkileme gücü, iktidarların gözünden kaçmamış, egemen ideoloji tarafından düzenin içine alınarak, onun parçası haline getirilmiştir. Özellikle kitleleri ortak duygu, düşünce ve atılımlar çerçevesinde toplamak gerektiğinde sinema, en sağından en sola farklı ideolojiler tarafından etkileyici bir güç olarak ustalıkla kullanılmıştır⁵³.

1.2.1. Propaganda Sinemasının Tanımı

Propaganda, "*Bir öğretinin, düşüncenin, ideolojinin, inancın, siyasal görüş ya da bilginin tanıtılması, benimsetilmesi ve yaygınlaştırılmasını amaçlayan söz, yazı ve türlü araçlarla gerçekleştirilen eylem*"⁵⁴ olarak tanımlanabilir. Bu tanımdaki "türlü araçlar"dan birisi de sinemadır. Propaganda sinemasının özelliği siyasal olayları anlatan, ama bunu yaparken sanatsal kaygılardan uzak belli bir siyasal amacın gerçekleşmesi için yapılmasıdır.

⁵² Erus, a.g.e., s. 28.

⁵³ Atilla Dorsay, *Sinema ve Çağımız*, s. 39.

⁵⁴ *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, "Propaganda", s. 1201.

Atilla Dorsay'ın Guido Aristarco'dan alıntıladığı propaganda sineması tanımını verelim:

“Siyaset, insanın, insan özgürlüğünün varlığıdır. Oysa propaganda sineması, insan korkusunu, insan özgürlüğü korkusunu içerir. Totaliter yönetimlerin saklanmış ay ışığını ortaya koyar. İdeolojinin güçsüzlüğünün itirafıdır bu. Propaganda sinemasının Nazi Almanya'sında, işgal Fransa'sında ve Stalin dönemi Rusya'sında görülmesi, hiç de şaşırtıcı değildir.”⁵⁵

Yönetmen Paul Rotha, doğasından kaynaklanan nitelikleri göz önüne alındığında halkın üzerinde en fazla etkiye bulunabilecek ifade aracının sinema olduğunu belirtir⁵⁶. Ona göre, sinemanın bir propaganda aracı olarak kendine özgü uygunluğunu kısaca şöyle belirleyebiliriz:

“1-Kitleler tarafından ortak olarak paylaşılmaya uygun bir yapıya sahip olması.

2-Açıklama ve ifade yeterliliği açısından sahip olduğu basit güç nedeniyle ve sanatsal değerlerin de kullanımı ile ikna edici ve inandırıcı nitelik yeterliliğinin bulunması.

3-Milyonlarca insana yönelik olarak tekrarlanan mekanikleşmiş niteliği ile belli bir zaman sınırlaması olmadan sayısız şekilde insanlara ulaşabilmesi.”⁵⁷

1.2.2. Propaganda Sinemasının Amacı ve İşlevleri

Propaganda sineması, insanları gerçeklerden uzaklaştırır, kitleleri belli ideolojiler doğrultusunda yönlendirmeyi, şekillendirmeyi hedefler. Bu süreçte iletişimin

⁵⁵ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, s. 41.

⁵⁶ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1995, s.39.

⁵⁷ a.g.e., s. 39-40.

karşılıklılığı değil, tek yönlülüğü esastır. Propaganda yapan sinemacılar görüşlerini ya tartışmazlar ya da tartışır gibi yaparlar. Propaganda sineması için sinema, bir siyasal “amaç” değil, kitlelerin tutumlarını etkileyerek denetim altına almak için bir “araçtır”⁵⁸. İtalyan Komünist Partisi üyesi sinemacılar Paolo ve Vittorio Taviani kardeşlerin propaganda sinemasına ilişkin sözleri, siyasal sinemanın hangi tutumlardan uzak durması gerektiğini ortaya koyuyor. Propaganda sinemasına, Paolo ve Vittorio Taviani kardeşlerin bakış açısı, şöyledir:

*“Propaganda sineması, bir tek kez, bir tek olayda işe yarayacak olan bir sinemadır. Onu en az ilgilendiren şey sinemadır. Yaratıcının kimliği önem taşımaz. Filmi yapanlar, asıl savaşı yapanlarla karışmayı denemelidirler ve filmin teknik öğeleri, örneğin Franco Solanas’ın filmleri gibi, ayrıca şiirsel bir boyut da kazanıyorsa, bu neredeyse bir kazadır ve böyle bir kaza, sinemada çok az gerçekleşir. Son gördüğümüz propaganda filmleri, sendikacılığın zaferini göstermekle yetinen, belli bir popülizm içinde teselli arayan filmlerdi.”*⁵⁹

Paul Rotha’ya göre, propaganda amacı güden kişi ve kuruluşlar, film gelişimi alanında pek çok olumsuzluğu da beraberinde taşımaktadır. Sinemanın sanatsal niteliği, bu tür yapımlar nedeniyle hak ettiği yeri bulamamaktadır⁶⁰.

1.2.3. Dünya Sinemasında Propaganda

Propaganda sinemasını en çok kullananlar, totaliter rejimler olmuştur. Bunların başında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) ve Nazi Almanyası gelmekte-

⁵⁸ Atilla Dorsay, *Sinema ve Çağımız*, s. 40.

⁵⁹ a.g.e., s. 41-42.

⁶⁰ Rotha, a.g.e., s. 42.

dir. Özellikle Nazi Almanya'sında Propaganda Bakanlığı bile kurulmuş, Joseph Paul Goebbels (1897-1945) bu işle görevlendirilmiştir⁶¹.

1.2.3.1. Faşist Yönetimlerde Propaganda Sineması

Nazizm, faşizmin siyasal ve kuramsal olarak Almanya'da uygulanmasına verilen addır⁶². Bu görüş ve yaşayış biçimlerini topluma benimsetmek ve yandaş sağlamak için bir propaganda kuruluşuna gereksinim vardır. Devletin ideolojisini vatandaşlarına benimsetebilecek en iyi örgüt de hükümet ve onun bakanı olabilirdi. Bu amaçla bir Propaganda Bakanlığı kurulur. Tam adı "Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı" olan bu bakanlığa Alman siyaset adamı Joseph Paul Goebbels atanır. Bir süre gazetecilik de yapan Goebbels, usta bir demagog olduğunu bu bakanlıkta bulunduğu süre içerisinde gösterir. Demagojiye ve koşullandırmaya dayalı faşist propagandayı ustalıkla kullanır. Gobbels, ilk propaganda bildirilerinde sinemanın kalpleri ve zihinleri nasıl etkileyeceğini vurgular. Gobbels'e göre sinema, popüler bir sanat, yani eşzamanlı olarak hem devlet amaçlarına hizmet eden hem de kişisel gereksinimleri karşılayan bir sanat olmalıydı. Siyasal düşünceler estetik ve etkileyici güç kazanmalıydı⁶³.

Gobbels, sinema endüstrisini devletin denetimine alarak propaganda filmleri yapar. Bu filmler belgesel özellikler de taşımaktadır⁶⁴. Gobbels'in önderliğinde yapılan çalışmalar sonunda filmler, alternatif deneyim ve bağımsız düşünceye karşı koyma çabasının bir sonucu olarak boş zamanı doldurmak için kullanılan radyo ve kitlesele

⁶¹ Odabaş, a.g.t., s. 47.

⁶² Odabaş, a.g.t., s. 27.

⁶³ Eric Rentschler, "Almanya: Nazizm ve Sonrası", **Dünya Sinema Tarihi** içinde (429-430), Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 430.

⁶⁴ Odabaş, a.g.t., s. 48.

toplantılar gibi bir araca dönüştürülür. Filmlerde türsel hazla ideolojik beyin yıkama iç içedir⁶⁵.

Goebbels, kendi tarzını sinemaya uygularken Arnold Franck, Leni Riefenstahl ve Luis Tranker gibi yönetmenleri kullanır. Usta yönetmenlerin sanatsal kaygılar güderek yaptıkları filmlerden sonra bu filmleri (Leni Riefenstahl dışında), elbette bağımsız davranmamalarından dolayı ve birer memur konumunda oldukları için hantal bir dile sahiptiler. Gösterişçi, Nazi propagandasıyla dolu bu filmler, devletin ideolojisini yaymak için birer araç olarak kullanır. Üstün ırk anlayışını yayan bir ideolojiyle yüklüdürler ve Nazi emperyalizmini diğer ülkelere yaymayı da üstlenmişlerdir⁶⁶.

Bu yönetmenlerin içinden özellikle Leni Riefenstahl öne çıkar. Riefenstahl, iki önemli filmden sonra pek bir varlık göstermeyi başaramamışsa da propaganda sinemasında özellikle şu iki filmiyle anılmaya değer: **İradenin Zaferi** (Triumph Des Willens veya Triumph of the Will, 1935) ve **Olimpia** (Olympia, 1938). Birinci film Nazi Partisi'nin 1934 yılındaki Parti Kongre'sini anlatır. Hitler'in isteğiyle yapmaya giriştiği bu film tamamen bir propaganda filmidir. Nazi birliklerinin ve Parti'nin yaptığı tören ve kutlamaları, özellikle Nürnberg'deki geçit törenini büyük bir başarıyla sergileyen **İradenin Zaferi** büyük bir kadroyla çevrilir. Onlarca kamera, ses alma aygıtı, kamyon vb. araçla gerçekleştirilen filmde bayrak taşıyan onbinlerce grup yanında, Hitler ve Parti'nin önde gelenleri, Parti üyeleri, onbinlerce işçi, çiftçi ve genç ile yüzbinlerce Alman vatandaşı yer almaktadır. Ayrıca Luitpold stadyumu ve Zeppelin havaalanı başarıyla verilmiştir. NSDAP'nin (Nazi Partisi) kitlelere nasıl hakim olduğu, onları nasıl avucunun içine aldığı gösterilir. Hitler'in ağzından çıkan her sözcük kabul görmektedir. Film, yeni dünya düzeniyle ilgili bir kahramanlık destanı, anıtsal bir eylem ve bir kamera ordusu için sahnelenen modern bir medya olayıdır⁶⁷. Atilla Dorsay'a göre, Riefenstahl'ın bu filmdeki asıl başarısı, gösteriyi Hitler ideolojisiyle kusursuz

⁶⁵ Rentschler, a.g.e., s. 430.

⁶⁶ Odabaş, a.g.t, s. 48.

⁶⁷ Rentschler, a.g.e, s. 430.

biçimde özdeşleştirilmesi, kaynaştırması olmuştur⁶⁸. Leni Riefenstahl, yaptıklarının bir propaganda olmadığını, sadece film yaptığını savunur. Oysa filmin her karesi planlanmış, her görüntüsü hesaplanmıştır. **İradenin Zaferi** görüntüleri ve kurgularıyla Nazi ruhunu yaymada önemli başarı sağlamış, "Bütün Zamanların En İyi Propaganda Filmi" unvanını almıştır⁶⁹. **Leni Riefenstahl'ın Muhteşem ve Korkunç Yaşamı** adlı, kendisi üzerine Roy Müller tarafından çevrilmiş bir filmde, bu filmleri hangi koşullar altında gerçekleştirdiğini ve bu filmleri yaptığı sırada Hitler'in yaptıklarından habersiz olduğunu savunur⁷⁰.

Faşişt sinemanın görüldüğü ülkelerden biri de İtalya'dır. Özellikle Mussolini İtalya'sında sinemaya önem verilmiştir. 1936 yılında Mussolini tarafında Avrupa'nın en modern stüdyoları (Cinecitta) kurularak çoğu propaganda amaçlı çok sayıda film çekilmiştir. Nasyonel Sosyalizm ideolojisiyle ilgili mesajlar taşıyan bu filmler, sinema sanatı açısından pek fazla önemli değildir⁷¹.

1.2.3.2. Devrim Propagandası ve "Potemkin Zırhlısı"

Tüm zamanların en iyi propaganda filmlerini yapıldığı ülkelerden birisi de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'dir. 1919 yılında Sovyet sinemasının devletleştirilmesi ile birlikte Devlet Sinema Okulu kurulur. Lenin ve Lunaharsky'nin başlangıçtaki kaygıları sinemanın eğitim amaçları kullanımınıdır. Lenin'in sık sık alıntılanan "*Bizim için sinema tüm sanatların en önemlisidir*" ifadesi, sinemanın kültür

⁶⁸ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, s. 40.

⁶⁹ Odabaş, a.g.t., s. 50.

⁷⁰ a.g.t., s. 50.

⁷¹ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansımaları**, İstanbul: Der Yayınları, 1991, s. 94.

içindeki statüsünden çok, büyük ölçüde, okuma yazma bilmeyen Sovyetler Birliği halkına bilgiyi ve sosyalist düşünceyi yayma potansiyeline işaret eder⁷².

Bu dönemin önemli yönetmenleri Kuleshov, Pudovkin ve Vertov propaganda amaçlı tarihi belgesel filmler çekerler. Bu yönetmenler arasında öne çıkan isim ise, Sergey Mihayloviç Eisenstein'dir. Eisenstein, 1917 Ekim Devrimi'nden sonra çizgi yeteneği nedeniyle Kızıl Ordu Propaganda bölümünde görevlendirilir. Devlet Yüksek Film Enstitüsü Film Yönetmenliği Bölümü'nü bitiren Eisenstein, 1924'te **Grev** adlı filmini çeker. Bu filmin ardından, propaganda filmlerini en iyileri arasında sayılan **Potemkin Zırhlısı**'nı (1925) çeker. Film, Ekim devrimiyle birlikte devrimi yerleştirmek için yapılmış gösterişli bir filmdir. Çar'a karşı Karadeniz'deki filoda yer alan gemideki denizcilerin 1905 ayaklanmasından bir kesit sunan film, döneminde büyük yankılar uyandırır⁷³.

Filmin dayandığı konuya ilişkin çeşitli tartışmalar vardır. Marc Ferro, "Sinema ve Tarih" adlı eserinde, gerçek öykünün filmde anlatılandan farklı olduğunu savunur:

"Karadeniz filusunda "hükümete bağlılığı"nın en fazla olduğu düşünülen gemide ortaya çıkmış olan ayaklanma, sosyal-demokrat partinin eylemine hiçbir zaman gerçekten eklenmedi. ...Kentteki devrimci hareket ile denizcilerin hareketi arasında, çok sınırlı operasyonlar dışında, eşgüdümlü bir eylem gerçekleşmemiştir; denizcilerin, devrimci örgütlenmeler ya da parti denetimi altında gerçekleştirdikleri eylem çok daha az olmuştur (...) Sonuç olarak, daha sonra 1917'deki askerler gibi, çoğunlukla köylü kökenli olan Potemkin'in denizcileri de elbette devrimci değerleri savunmak üzere dövüştüler, ama bunlar, zorunlu bir şekilde örgütlerin savundukları değerlerle aynı değildi. ...Yenilmez Potemkin'in acınası sonu, gelenekte ve efsanede hiçbir şekilde anımsatılmamıştır: Mürettebatın bir kısmı, bir avuç asker tarafından (Teodsya'da) bozguna uğratıldı, kalanlar ikinci bir kez Konstanz'a ya geldiler; gemi düştü, denizciler tehcir edildiler ya da

⁷² Geoffrey Nowell-Smith, "Sosyalizm, Faşizm ve Demokrasi", **Dünya Sinema Tarihi** içinde (385-395), a.g.e., s. 386.

⁷³ Gündeş, a.g.e., s. 89.

küreğe gönderildiler, çoğu da Arjantin'e göç etti... Görünüşe göre, içlerinden hiçbiri "devrimin partisinin" yeraltı örgütlerine katılmadı; ya da, en azından, simgesel bile olsa orada bir rol oynamadı(...)Bu bölümü, efsane de, resmi belgeler de budarlar(...). Bu koşullar altında düşünülebileceği gibi, efsane ve resmi tarih, Potemkin'in ancak başlangıç evresini alıkoyabilirlerdi. Ve eğer Einsenstein'in başyapıtı onu yeniden canlandırmış olmasaydı, bu budanmış versiyon bile belki de insanların belleğinden yitip gitmiş olacaktı (...)"⁷⁴

İki benzer olmayan görüntünün yan yana getirilip karşıtlığın da yeni bir anlam getirmesi yöntemiyle çektiği **Potemkin Zırhlısı**'nda Eisenstein, çerçeveleme, görüntüleme ile kurgudan en gelişmiş biçimiyle yararlanır⁷⁵. **Potemkin Zırhlısı**'nda baş rol oyuncusu yoktur. Stüdyo, dekor, makyaj yoktur. Eisenstein, kurguyla çarpıcı sahneler yaratmıştır.

Eisenstein, kalabalık halk kitlelerini ve onların otoriteyle olan çatışmasını kendi düşünceleriyle Sovyet devrimini tanıtmak ve onun propagandasını yapmak amacıyla gerçekleştirdiği bu filmlerden sonra, 1928 yılında **Ekim** filmini çeker. Belgesel sinemayı propaganda amacıyla kullanırken, sanatsal kaygılardan da ödün vermeyen sinemacıların başında gelen Eisenstein, bu filmde yapaylığa düşmeden devrimin havasını yaşatmayı başarmıştır⁷⁶.

1.2.3.3. Hollywood Sinemasında Propaganda

Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulu bulunan Hollywood stüdyoları ise zaten propagandayı en üst noktaya taşımışlardır. Hollywood sinemasında özellikle ikinci Dünya savaşı sonrasında Pentagon'un sinemayı propaganda amaçlı desteklediği

⁷⁴ Marc Ferro, **Sinema ve Tarih**, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995, s. 87- 88.

⁷⁵ Gündeş, a.g.e., s. 89.

⁷⁶ a.g.e., s. 84.

bilinmektedir. Atilla Dorsay, Hollywood'un propagandayı kullanma biçimine ilişkin şu görüşü dile getirir:

“ ‘Amerikan rüyası’nın görünümünü dünyaya yaymak işlevini, Hollywood yüklenmiştir yıllar yılı.... Western’ler, bireyin gücünün, doğaya ve toplumdaki ‘kötülere’ karşı kahramanın kazandığı bireysel zaferin efsanesini işlerken, bireye dayalı kapitalizmin temel felsefesinin propagandasını yapagelmışlerdir.”⁷⁷

Özellikle tarihi filmlerde bu duruma sık sık rastlanır. Pentagon'un bir filme asker, teçhizat vb. destek vermesinin tek bir kriteri vardır; ordunun güçlü gösterilmesi ve askere alımların kolaylaştırılması. Pentagon filmleri denetlerken bazen film senaryolarını tamamen değiştirmekten de geri kalmaz. Bu filmler yalnızca içeriye değil, aynı zamanda dışarıya da dönüktür. Amerikan halkı üzerindeki etkisi orduya saygı duymak ve evlatlarını orduya göndermelerini sağlamak olabilir. Ama bu filmlerin çoğu büyük bütçeli yapımlar ve gittikleri her ülkede hatırı sayılır bir seyirci tarafından izlenir. Bu filmlerle, Amerikan ordusunun diğer halklar açısından merhametli bir kurtarıcı gibi gösterilmesi, herkes tarafından malum kimi tarihsel olguların bambaşka anlatılması da amaçlanır⁷⁸. Michael Ryan ve Douglas Kellner de, Amerikan ordusuna Vietnam savaşı nedeniyle kaybettiği prestiji tekrar kazandırmak ve yeni dünya düzenindeki rolünü desteklemek üzere kolları sıvayan Hollywood'da, orduyu aile melodramına, liberal ideallere ve mizaha ait bir alana dönüştürerek 'insancılaştırılan' filmlere dikkati çekerler⁷⁹.

1.3. SİYASAL SİNEMA İLE PROPAGANDA SİNEMASININ KARŞILAŞTIRILMASI

⁷⁷ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, s. 32.

⁷⁸ David L. Robb, **Hollywood Operasyonları**, Sinan Okan (çev.), İstanbul: Güncel Yayıncılık, 2005, s. 63-72.

⁷⁹ Michael Ryan ve Douglas Kellner, **Politik Kamera**, Elif Özsayar (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 319-320.

Siyasal sinema ile Propaganda sineması, “siyasal olayları” ele almaları bakımından benzerlik taşırlar. Ancak, Siyasal sinema ile Propaganda sinemasının “siyasal olaylar” a yaklaşımları tamamen farklıdır.

Siyasal sinema işlediği konularla, toplum bireyelerine düşünme payı vermeyi, böylelikle olumlu veya olumsuz tepkilerin oluşumunu sağlamaya çalışır. Siyasal sinema, sinemanın bütün özelliklerini kullanarak ve bunları estetik normlarla çekici hale getirerek kamuoyunu o konu üzerinde duyarlı olmaya ve harekete geçirmeye teşvik eder. Siyasal sinemanın önemli işlevlerinden biri de tartışma ortamı yaratmadaki başarısıdır. Siyasal sinema işlediği konularla, toplum bireyelerine düşünme payı vermekte, böylelikle olumlu veya olumsuz tepkilerin oluşumunu sağlamaktadır.

Propaganda sinemasının aksine; siyasal sinema, insanın çevresiyle, çağıyla, toplumuyla alışverişini düzenlemede belli bir çabası olan, insana dönük bir sinemadır. Doğrudan doğruya siyasal bir içerik edinmeyi deneyen, seyircinin dünya görüşünü, giderek siyasal seçimini belli bir doğrultuda etkilemeyi amaçlayan bir sinemadır. Siyasal sinemanın en önemli amacı, kamuoyu yaratmaktır. Siyasal sinema, iletmek istediği düşüncenin yandaşlarında bir bilinç yaratma, onları o konu üzerinde düşünmeye çağırma amacı taşımaktadır.

Ali Gevgilili'ye göre, siyasal sinemanın “siyasal sinema” olabilmesi için propaganda içermemesi gerekir:

“Gerçek sinemayı, yaratıcı sanatçının içinde yer aldığı toplumun maddesi üretir. XX. yy. boyunca çeşitli dönemler ve rejimlerde, sinemayı bir propaganda aracı biçiminde kullanmak isteyen iktidarlar ve partiler her zaman varolmuştur. Siyasal sinemanın keskin yol ayrımı propaganda yapıp yapmamaktadır. Sanatın doruklarına uzanmış siyasal yapıtlar, bir yerde insan tarihinin en büyük bildirimlerini

verseler de, propaganda ile sanat arasındaki kesin ayrımı gözönünde tutmuş ve sanat ile bütünleşmiş bulunan filmlerdir.”⁸⁰

Propaganda sineması ise sanatın özüne ters düşen, insana sırt çeviren bir sinemadır. Atilla Dorsay’a göre:

“...Propaganda sineması, görüldüğü üzere, sanatın asıl ve öz işlevine ters düşen bir sinemadır, çünkü insana sırt çevirmiştir bu sinema; insanın, kitlelerin tutsaklığını, kör bağlılığını, gerçeklerden uzaklığını sağlamaktadır. Her türlü ideoloji sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmayı düşünmüş ve denemiştir.”⁸¹

Atilla Dorsay’ın da yukarıda belirttiği gibi propaganda sineması, insanları düşündürmeyi değil, tersine şartlandırmayı amaçlar. İnsanları gerçeklerden uzaklaştırır, kitleleri belli ideolojiler doğrultusunda yönlendirmeyi, şekillendirmeyi hedefler.

⁸⁰ Ali Gevgilili, **Çağın Sorgulayan Sinema**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1989, s. 123.

⁸¹ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, s. 42.

2. TÜRKİYE'DE ASKERİ DARBELER VE TOPLUMA ETKİLERİ

Askeri darbeler, ülkede herhangi bir toplumsal grubun iktidarı fiili olarak yürütecek durumda olmadığı koşullarda, askeri mekanizmanın bu gruplardan birinin yararına sonuç verecek biçimde iktidara el koyması olgusudur. 1945'ten bu yana Batı Ülkeleri dışındaki ülkelerin 2/3'ünde (yaklaşık olarak) 100'den fazla askeri müdahale gerçekleşmiştir. Bu sürede, gelişmiş Batı ülkelerinde kurulan askeri yönetim sayısı 1'dir (Fransa 1959)⁸². Bu tablo, askeri darbelerin dünyanın en önemli siyasal olgularından biri olduğunu gösterir. Bu tabloda çıkarılacak ikinci bir sonuç, askeri darbelerin, bir istisna ile, gelişmemiş ya da az gelişmiş ülkelere özgü olduğudur.

Türkiye Cumhuriyeti'nde 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 yıllarında anayasal hükümetleri deviren üç adet askeri darbe gerçekleşmiştir. Söz konusu darbeler dışında, 28 Şubat 1997'de Ordu'nun yayınladığı bir bildiriyle başlayan ve Erbakan-Çiller hükümetinin istifasıyla sonuçlanan süreç yaşanmıştır. 12 Mart 1971 müdahalesi, bir askeri muhtırayla hükümeti görevden uzaklaştırmakla sınırlı kalırken; 1960 ve 1980 askeri darbelerinde ordu bir süre yönetime el koymuş, bir çok siyasi parti, kurum ve sendika kapatılmış; sorumlu oldukları gerekçesiyle bir çok kişi idam edilmiştir. Bu iki darbenin bir diğer özelliği ise, yeni anayasa hazırlanmış olmalarıdır⁸³.

Bu bölümde 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 askeri darbeleri ayrıntılı olarak ele alınacak, 12 Mart müdahalesine de değinilecektir. 28 Şubat sürecine ise çalışmanın kapsamı dışında kalması nedeniyle değinilmeyecektir.

2.1. 27 MAYIS 1960 ASKERİ DARBESİ

⁸² Dunkrley, a.g.e., s. 63.

⁸³ Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, 26. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000, ss. 34-37.

27 Mayıs askeri darbesinin oluşum süreci şu ana kadar bir çok akademik çalışmaya konu olmuş, bu çalışmalarda darbenin oluşum sürecine ve nedenlerine yönelik farklı yaklaşımlar ortaya konmuştur. 27 Mayıs'a ilişkin isimlendirmeler de bu bakış açılarına göre (ihtilal, inkılap, darbe), farklılıklar göstermektedir. 27 Mayıs, milli kurtuluş savaşı anlamında bir ihtilal olmadığı gibi, siyasal iktidarın bir sınıftan diğerine geçmesi anlamında “devrim” de değildir. 27 Mayıs'ı, askerlerin yönetime el koyması ve parlamenter demokrasinin kesintiye uğraması nedeniyle “darbe” olarak adlandırmak doğru bir tutum olacaktır. Ancak sıradan bir “darbe” olarak da görülmemelidir. Gerçekleştirilmesinde büyük çoğunluğun olmasa bile geniş çevrelerin desteği vardır⁸⁴.

Farklı yaklaşımların varlığına rağmen 27 Mayıs'a ilişkin genel kanı, darbenin Demokrat Parti yönetiminin baskıcılığına, laiklik karşıtı uygulamalarına ve tutucu yönetimine karşı olduğudur.

2.1.1. Darbeyi Hazırlayan Koşullar: Demokrat Parti'nin Uygulamaları

1950 Seçimlerinden aldığı yüzde 53 oy oranıyla meclis çoğunluğunu elde eden Demokrat Parti, iktidara gelir gelmez geniş bir atama ve yer değiştirme uygulamasına girişir. Böylece, Cumhuriyet Halk Partisi'nin dayandığı sivil ve asker bürokrasi ve aydın kesim denetim altına alınmak istenir. Demokrat Parti'nin, “demokrat-seçkinciler” tarafından tepkiyle karşılanan uygulamalarından biri de kimi inkılaplara yönelik olumsuz tutumudur. Örneğin, 1950'den sonra Anayasa'nın dili değiştirilerek dil devrimine açıkça karşı çıkılır. Tekke ve Türbeler yeniden açılırken, İmam Hatip Okulları da eğitim sistemi içerisine alınır⁸⁵. Demokrat Parti 1957 seçimlerini de kazanır; ancak, oy oranı yüzde 50'nin altında kalır. Bu sonuç parti yöneticileri tarafından yenilgi olarak kabul edilir. Seçimlerin ardından ülkenin genel siyasal havası ve hükümetle

⁸⁴ Hikmet Özdemir, “Siyasal Tarih”, **Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, C. 4, 7. Basım, Sina Akşin (drl.), İstanbul: Cem Yayınevi, 2002, s. 229.

⁸⁵ Kongar, a.g.e., s. 150.

karşıt partiler arasında ilişkiler iyice kötüleşir. Bu sırada pek çok tüketim maddesinin karaborsaya düşmesiyle kendini hissettiren ekonomik sıkıntılar, hükümete yönelik eleştirileri arttırır. Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi'nin basın, sendikalar ve öğrenciler tarafından da desteklenen sert muhalefetine Tahkikat Komisyonu kurarak yanıt verir. 28 Nisan 1960'ta kurulan bu komisyon savcılarının, sivil ve asker yargıçlarının bütün yetkileriyle donatılmıştır. Komisyonun kararları kesindir ve buna karşı başvurulacak bir üst makam yoktur. "Hükümet Darbesi" olarak değerlendirilen bu uygulamalara basını susturmaya yönelik uygulamalar eklenince, yer yer güvenlik güçleriyle öğrenciler arasında çatışmaya varan olaylar yaşanır. Olayları bastırmak amacıyla sıkıyönetim ilan edilir. Gizli tutuklama ve sorgu söylentileri varolan gerilimi arttırır ve ordu çok sayıda aydınının da desteğiyle hükümet darbesini gerçekleştirir⁸⁶.

2.1.2. Darbe Süreci ve 27 Mayıs Darbesinin Özellikleri

Demokrat Parti'nin uygulamaları nedeniyle kamuoyunda beklenir duruma gelen darbe, 27 Mayıs 1960'ta gerçekleşir⁸⁷. 38 subaydan oluşan darbeci grup, ülkedeki ana noktalarını, radyoyu ve diğer devlet kurumlarını ele geçirir; aynı zamanda cumhurbaşkanı, hükümet üyeleri ve Demokrat Parti milletvekillerinin tümü tutuklanır. Demokrat Parti'nin öğrenci eylemlerini ve karşıt görüşleri bastırmak için kullandığı silahlı kuvvetler, 27 Mayıs sabahı radyodan okunan bildiride darbenin nedenlerini şu cümlelerle duyurur:

"Sevgili Vatandaşlar, bugün demokrasinin içine düştüğü buhran ve müessir hadiseler dolayısıyla ve kardeş kavgasına meydan vermemek maksadıyla Türk Silahlı Kuvvetleri, memleketin idaresini ele almıştır. Bu harekate silahlı kuvvetlerimiz, partileri içine düştükleri anlaşmaz durumdan kurtarmak ve partiler üstü bir idarenin nezaret ve hakimliği altında en kısa zamanda adil ve serbest seçimler yaptırarak, idareyi

⁸⁶ Özdemir, a.g.e., s. 229.

⁸⁷ Kongar, a.g.e., s. 154.

hangi tarafa mensup olursa olsun, seçimi kazananlara devir ve teslim etmek üzere girişmiş bulunmaktadır. Girişilmiş olan bu teşebbüs, hiçbir şahsa veya zümreye karşı değildir....”⁸⁸

Görüldüğü üzere bildiriye, müdahalenin amacı, demokrasiyi yeniden kurmak ve serbest seçimlere gitmek olarak açıklanmaktadır. Her ne kadar hiçbir kişi ya da grubun hedef alınmadığı öne sürülse de darbenin, Demokrat Parti’ye karşı düzenlendiği bir gerçektir. Darbenin ardından yaşanan gelişmeler de (Demokrat Parti yöneticilerinin asılması, ekonomik düzenlemeler ve 1961 Anayasası’nın içeriği) bunun en açık kanıtıdır.

Türk Silahlı Kuvvetleri’nin, yönetime el koyması, 27 Mayıs bildirisine yansımayan ancak daha sonraki uygulama ve açıklamalara yansıyan üç ana nedene dayanır: Birinci gerekçe, Demokrat Parti’nin demokrasiden sapmış olmasıdır. İkinci gerekçe, Demokrat Parti’nin kendi yandaşlarını değişik ve ayrıcalıklı işlem yaparak halkı ikiye bölmesidir. Üçüncü gerekçe ise, Demokrat Parti’nin Atatürk Devrimleri’nden ödünler vermesidir⁸⁹.

Daha derin bir inceleme ise, bu gerekçelerin dışında bir çok olgunun ordunun yönetime el koymasında doğrudan rol oynadığını ortaya koyacaktır. Aslı Daldal’a göre, bu olgulardan biri, Emre Kongar’ın “devletçi-seçkinci” ve “geleneği-liberaller” olarak adlandırdığı,⁹⁰ Batılılaşma ve yenileşme çabası içinde bulunan aydınlar ile taşra eşrafı, toprak sahipleri (liberal-tutucu) arasındaki mücadeledir⁹¹. Bu mücadelenin, Demokrat Parti iktidarı döneminde doruk noktasına ulaştığı genel kabul görse de Hikmet Özdemir’e göre, gerilim Tanzimat sonrasına dayanmaktadır:

⁸⁸ İsmet Gencer, **Hürriyet Yolunda**, Ankara: Doğu LTD Şirketi Matbaası, 1960, s. 50-51, Aktaran: Kongar, a.g.e., s. 155.

⁸⁹ Özdemir, a.g.e., s. 156.

⁹⁰ Kongar, a.g.e., s. 147.

⁹¹ Daldal, a.g.e., s. 73.

“...Tanzimat’ı izleyen yıllarda Türkiye’de birbiriyle çatışan iki zümre belirmişti. Bir yanda yüzeysel bir batılılaşma ve yenileşme çabası içinde bulunan aydınlar; öte yanda taşra eşrafı, toprak sahipleri ve onlara katılan din adamları. Bu ikinci zümrenin halk üzerindeki etkisi, sonradan (Cumhuriyet döneminde) yığınlarla devrimciler arasında sürekli bir soğukluğun ve uzlaşmazlığın yaşanmasında etkili olmuştur. Bunun sonucudur ki, 1945 sonrasında çok partili rejime geçildiğinde, bir kısım toprak sahipleri ile eşrafın savaş sürecinde palazlanan yerli iş ve ticaret çevrelerini yanlarına alarak oluşturdukları DP, türlü yollardan etkilenip kollar görüldüğü halk yığınlarını peşinden sürükleyecek ve 1950’de iktidara gelecektir.”⁹²

Darbe sürecinde önemli rol oynayan diğer olgu ise, “Devletçi-Seçkinçi” grubun modernleşme ve Batı medeniyetini yakalama ülküsü çerçevesinde yeni “iktisadi gelişme” sürecini başlatma isteğidir. Emre Kongar’a göre, akılda tutulması gereken nokta, askerin siyasete karışmasının ardında yatan temel düşüncenin “batılılaşma” olduğudur. İdeolojik olarak Batı tipi bir toplum yaratma amacı, ordu için, siyasete karışmanın başka bir gerekçesi olmuştur. Bu nedenle de askeri bürokrasi, siyasal ve toplumsal olarak “batı modeline” inanmış ve bağlanmış⁹³.

27 Mayıs 1960 darbesinin ilericiliği konusunda genelde fikir birliği olsa da, bu ilericiliğin boyutları ve amaçları açısından farklı iki anlayış hakim olmuştur. Bu anlayışlarından ilki, darbeyi global-kapitalist gelişmenin bir uzantısı olarak görür ve dünya kapitalizminin gerekliliklerine bağlar. Bu görüşün savunucularından Çağlar Keyder, Demokrat Parti dönemini, küçük üreticilerin hakim olduğu ideal bir Pazar ekonomisi olarak tanımlar. Keyder’e göre 1960 darbesinin ilericiliği Türkiye’yi kapitalist gelişim çizgisi üzerinde daha ileri bir düzeye, modern sanayi kapitalizmi çizgisine taşımasından kaynaklanır. 1960 darbesi, devlet–ekonomi ilişkisinde global düzlemdeki yeni yapılanmaların Türkiye ayağını oluşturur. 1960 dönüşümü,

⁹² Özdemir, a.g.e., s. 229.

⁹³ Kongar, a.g.e., s. 151.

entellektüllerin ve bürokratik tabakanın da desteklediği, iktisadi kalkınmacılığı savunan özel bir tür burjuva “ilericiliği”dir⁹⁴.

Bu görüşe karşı çıkanlar ise, 1960 darbesinin ilerici bir nitelik taşıdığını belirterek, darbeyi küresel kapitalizme karşı bir başkaldırı olarak değerlendirirler⁹⁵. Bu görüşü savunanlar, daha çok Yön Dergisi çevresinde toplanan aydınlardır. Doğan Avcıoğlu'nun editörlüğünde 1961 yılında yayın hayatına başlayan Yön, 27 Mayıs darbesinin ardından sosyalist düşüncüyü, belli yorumlarla Türkiye'ye getirmeyi hedefleyenlerin çıkardığı bir dergidir⁹⁶. Kısıtlı bir çevreye hitap etmek yerine, Türkiye'de yeni yükselmeye başlayan solda geniş bir tartışma platformu oluşturmayı hedefler. Daha ilk yayınlanmaya başladığı günden itibaren Yön büyük bir coşkuyla karşılanır ve otuz bin gibi, entelektüel bir dergi için oldukça yüksek bir tiraj elde eder. İlk sayısı 20 Aralık 1961'de yayınlanan Yön, Ankara Üniversitesi'nde yapılan bir araştırmaya göre en çok okunan süreli yayındır (yüzde 40.4); Türkiye genelinde ise haftalık Akis Dergisi'nin ardında ikinci sıradadır⁹⁷. Yön, Marksist eğilimli aydınların çıkardığı bir dergi olmakla birlikte solun diğer kesimlerine ve Kemalistlere de yer vermiştir. İlk sayıda yayınlanan Yön Bildirisi; Sadun Aren, Abdi İpekçi, Çetin Altan, Mümtaz Soysal, Turan Güneş, Kemal Tahir, Türkkaya Ataöv gibi farklı ekonomik ve sosyal görüşlere sahip kesimler tarafından imzalanmıştır⁹⁸. Bildiride, demokrasinin ancak bütün yurttaşların refahı ile mümkün olabileceği vurgulanır. Açlığa işsizliğe, konut sorununa çözüm getirmeyen bir siyasi sistem çökmeye mahkumdur. Türkiye'nin bütün güçleri, ülkenin üretim gücünü arttırabilecek bir gelişme çizgisi üzerinde anlaşmaya çağırılır⁹⁹. Bu fikir çevresinde oluşan gruba göre, Türkiye'de işçi sınıfı, bir sosyalist eylem yaratacak ve onun liderliğini yüklenecek ölçüde gelişmemiştir. Bu nedenle bir sosyalist partinin seçim kazanarak iktidara gelme olanağı yoktu. Bu yüzden, iktidarı sağlayacak yol sosyalistlerle askerler arasındaki birliktelikte bulunur. Bu grubun

⁹⁴ Çağlar Keyder, *State and Class In Turkey: A Study in Capitalist Development*, London: Verso, 1987, Aktaran: Daldal, a.g.e., s. 74.

⁹⁵ Daldal, a.g.e., s.74.

⁹⁶ Kongar, a.g.e., s. 168.

⁹⁷ Jacob M. Landeu, *Türkiye'de Aşırı Akımlar*, Ankara: Turhan Kitapevi, 1978, s. 74.

⁹⁸ Daldal, a.g.e., s. 83.

⁹⁹ a.g.e., s. 83.

iktidara gelmek için inandığı yöntem, hiçbir zaman açıkça belirtilmemiş olmakla birlikte, askeri bir eylemdir¹⁰⁰.

Yön yazarları, 27 Mayıs darbesini iktisadi kalkınmacılığı savunan özel bir tür burjuva “ilericiliği” olarak yorumlayan kesimin aksine, darbeyi küresel kapitalizme karşı kolektif bir başkaldırı olarak görürler. Yön Dergisi’nin öncüsü Doğan Avcıoğlu, darbeyi anti-emperyalist bir başkaldırı olarak över. Avcıoğlu’na göre, 27 Mayıs’ın temelinde, ölçsüzce yürütülen bir kapitalist gelişmenin yarattığı büyük hoşnutsuzluk yatmaktadır¹⁰¹. Bu olumsuz durum ancak “ara tabakaların”, “zinde güçler” (ordu) önderliğindeki ilerlemeci birlikteliği sayesinde aşılabılır. Avcıoğlu’nun savunduğu model, ulusal üretimin arttırılmasını ve artı değeri ülke dışına çıkararak küresel sermayenin önünün kesilmesini temel alan bir tür “yeni-devletçilik”tir. Yön’ün önemli yazarlarından Mümtaz Soysal ise, daha çok “sosyal devlet” kavramı üzerinde durur. Çağlar Keyder’in görüşlerinden farklı olarak Soysal, 1961 Anayasası’ndaki “sosyal devlet” kavramının Batı demokrasilerinden çok farklı olduğuna inanır. Soysal, merkezi planlama ve sosyal adalet ilkelerini öne çıkararak, devrimci bir “sosyal” devleti savunur¹⁰².

Yön yazarlarının “zinde güçler” ve “milli demokratik devrim” fikirleri, Ordu içindeki radikal subaylar arasında pek çok taraftar bulur. İlimli kesim ise, siyasi sistemi eski demokratik zemine oturtmak gerektiğine inanır. İlimli subaylar, sivil siyasete en kısa sürede dönülmesini isteyen İnönü’nün CHP’sine yakındır. Bir süre sonra, Yön çok sesliliğini yitirmeye başlar. “Sosyalizm” yavaş yavaş “mili demokratik devrimle” yer değiştirirken, Yön’ün reformcu ruhu da “devrimci siyaset” tartışmalarına kayar¹⁰³. Demokrat Parti’nin enflasyonist politikalarının subayların ve diğer memurların yaşam standartları üzerindeki olumsuz etkileri, askerlerle aralarındaki gerginliğin ekonomik

¹⁰⁰ Kongar, a.g.e., s. 168.

¹⁰¹ Doğan Avcıoğlu, **Türkiye’nin Düzeni, Dün-Bugün-Yarın**, C. 2, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1996, s. 766.

¹⁰² Mümtaz Soysal, **100 Soruda Anayasanın Anlamı**, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1997, s. 58.

¹⁰³ Daldal, a.g.e., s. 84.

boyutunu oluşturur. Bir hesaplama göre, 1960'ların başında memurlar çalışan nüfusun yüzde 2,82'sini meydana getirmekte ve milli gelirden aldıkları pay yüzde 15, kişi başına yılda 9430 TL iken, ticaret kesiminin çalışan kesime oranı binde 67 olup milli gelirden aldıkları pay yüzde 24.9 ve kişi başına yılda 129 900 TL'dir¹⁰⁴.

Ticaret kesiminin büyük kazançlar elde ederek yükselmesi, 1950 seçimlerinde iktidarı bırakmak durumunda kalan asker ve sivil bürokrasinin hükümete cephe almasına neden olmuştur. Subay ve entelektüellerin oynadığı ilerici rol, kendi çıkarları ve kitlelerin çıkarlarıyla tarihsel bir keşişme yaşayan sanayi burjuvazisinin desteğiyle perçinlenir. Demokrat Parti rejimi boyunca endüstriyel sermaye yeterince desteklenmemiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, DP'nin Odalar Birliği'ne fazlasıyla bağımlı olmasıdır. Bu dönemde sanayiciler ve ithalat-ihracatla uğraşan tüccarlar arasında açık bir çıkar ilişkisi vardır. Çekişme ithalat lisanslarının dağıtılmasıyla daha da sertleşir. DP'nin ithalatçı tüccarlardan yana tavrı yeni filizlenen sanayicilerin 27 Mayıs'ı desteklemesine yol açar. Sanayi burjuvasının asıl amacı yarı-feodal kapitalist yapıyı modern endüstriyel gelişme modeli çizgisinde yeniden organize etmektir¹⁰⁵. Dördüncü bölümde ayrıntılarıyla ortaya konulacağı gibi, 1960 darbesinin ardından Türk sineması, toplumsal sorunlara daha fazla yer vermiş; halkı aydınlatmaya çalışmıştır. Demokrat Parti dönemini eleştiren, işçi sınıfının sorunlarına yer veren bu filmlerde; 1961 Anayasası'nın yarattığı ortam ve Yön hareketinin "anti emperyalist, devrimci" çizgisinin etkileri açıkça görülmektedir.

2.1.3. 1961 Anayasası

Milli Birlik Komitesi, darbeden hemen sonra, bazı üniversite profesörlerini yeni bir anayasa hazırlamakla görevlendirir. Anayasa'yı hazırlama sürecinde, Milli

¹⁰⁴ Ergun Özbudun, **Türk Anayasa Hukuku**, 3. Basım, Ankara: Yetkin Yayınları, 1993, s. 229.

¹⁰⁵ Daldal, a.g.e., s. 86-87.

Birlik Komitesi tarafından kurulan Onar Komisyonu (İstanbul Üniversitesi Rektörü Sami Onar'ın adıyla anılır) ile Ankara Komisyonu arasında siyasal eğilimler nedeniyle ciddi tartışmalar yaşanır. Onar Komisyonu'nun siyasal eğilimlerini, Türkiye'de demokrasinin işleyişine duyulan güvensizlik belirlemektedir. Bu görüşe karşılık Ankara Komisyonu “saf demokrasiyi” savunmaktadır. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi mensuplarına göre, egemenlik ulusun seçilmiş temsilcilerine dayanır ve siyasi partiler de demokratik sürecin olmazsa olmaz öğeleridir. Bu iki grup arasındaki tartışmalar, Anayasanın içeriğine de yansır¹⁰⁶. Uzun çalışmaların ardından hazırlanan anayasa taslağı, 9 Temmuz 1961'de yapılan referandum ile kabul edilir. Oylamaya ilişkin rakamlar ise şöyledir: Oy kullanma hakkına sahip 12.735.009 kişinin yüzde 81'i ya da 10.322.191'i oy kullanmış; kullanılan oylardan 10.282.561'i geçerli sayılmıştır. Bunların yüzde 61,5'i 'evet' yüzde 38,5'i 'hayır' oyu kullanmıştır¹⁰⁷.

Bu halkoylamasından önceki dönemin koşulları dolayısıyla, anayasanın reddedilmesini isteyen görüşlerin tam bir açıklıkla ortaya konduğu söylenemez. Yeni kurulan Partilerden Adalet Partisi, “oyların hayırlı olması” için dolaylı anlatımlarla, anayasaya karşı çıkar. Yeni Türkiye Partisi ise, kapatılmış Demokrat Parti'nin oylarına sahip çıkmak endişesiyle açık bir tavır takınmaz. Buna karşılık, Cumhuriyet Halk Partisi ve Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi Anayasa'nın kabulü için çalışırlar¹⁰⁸. Anayasaya karşı çıkanların yeterince örgütlenmemiş oldukları göz önüne alınırsa yaklaşık % 40 oranındaki “hayır” oyunun hayli yüksek ve anlamlı olduğunun kabul edilmesi gerekir. Bu olumsuz oyların en önemli nedeni ise Demokrat Parti taraftarlarının, 27 Mayıs hareketini partilerinin iktidarına karşı haksız bir müdahale olarak görmeleri ve dolayısıyla hareketin ürünü olan 1961 Anayasası'nı benimsememiş olmalarıdır. Bu durum Anayasa'nın ömrünün kısa olmasının en önemli nedenlerinden biridir¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Daldal, a.g.e., s. 90.

¹⁰⁷ Landeu, a.g.e., s. 14.

¹⁰⁸ Soysal, a.g.e., s. 48.

¹⁰⁹ Özbudun, a.g.e., s. 23.

1961 Anayasası, demokrasiyi korumak için yeni kurumlar getirir. Yasama meclisi üzerinde Anayasa'nın egemenliğini sürdürmek için bir Anayasa Mahkemesi kurulur. Türkiye Büyük Millet Meclisi, meclis ve senato olarak iki organa ayrılır¹¹⁰. Bu düzenlemeyle Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, sistem içindeki ağırlığı azaltılmıştır. Buna karşılık, doğrudan doğruya seçimden çıkmayan ve bir kısmı genel oydan çıkmış organlarca seçilen bir Anayasa Mahkemesi egemenliğin kullanılmasını Meclis'le paylaşmaktadırlar. Meclis sistemine dayalı bir demokrasi anlayışı yerine, Meclisteki çoğunluk iradesinin Meclis dışındaki başka organlarla dengelendiği değişik bir demokrasi anlayışı gelmektedir¹¹¹. Anayasa, üniversitelere, radyo ve basına özerklik getirir. Hükümet ile silahlı kuvvetler arasında sürekli bir iletişim ve etkileşim sağlanması amacıyla yeni örgütler de kurulur. Yargı organı da özel güvencelere kavuşturulur. Kısacası, yeni anayasa, hükümetin, çoğunluğun baskısına kaymasını önleyecek hemen hemen bütün önlemleri getirmiştir. Seçim yasası da çoğunluk sisteminden “nispi” temsil sistemine geçişi sağlayacak biçimde değiştirilmiştir. Böylece, bir partinin aldığı oyların oranından daha büyük bir oranla Meclis'te temsil edilmesi olanağı ortadan kaldırılmış olur¹¹². 1961 Anayasası'nın yeniliklerinden biri de “sosyal ve iktisadi haklar ve ödevler” başlığı altında toplanabilecek, yeni ekonomik modelin dayandığı sosyal ve iktisadi temeli ortaya koyan bir kısım maddeyi içerir. Ayrıca, toplumsal adalet ilkelerine dayalı yeni bir toplumsal ve ekonomik düzen, her vatandaş için toplumsal ve ekonomik fırsat eşitliğinin sağlandığı bir yapı amaçlanmıştır. Anayasa bu amacı gerçekleştirmek için devlete doğrudan sorumluluk vermiştir¹¹³. 1961 Anayasası, ekonomik bakımdan sorumlu ve görevli bir devlet kavramı geliştirir. Aslında bu durum, 1950'ye kadar yapılan uygulamaların hukuksallaştırılmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, 1961 Anayasası'nın toplumsal ve ekonomik önlemleri Demokrat Parti iktidarı öncesi felsefe ve uygulamaya dönüştür¹¹⁴. Anayasanın bu bölümü çeşitli yazarlarca farklı yorumlanmıştır. Bazı yazarlara göre, “Türkiye’de sosyalist bir dönüşümün önü açılmaktadır. Bazı yazarlar ise, yeni anayasanın kapitalist Batı sisteminin bir uzantısı olmaktan öteye geçemediğini belirtir¹¹⁵. Emre Kongar’a göre ise,

¹¹⁰ Kongar, a.g.e., s. 160.

¹¹¹ Soysal, a.g.e., s. 61.

¹¹² Kongar, a.g.e., s. 160.

¹¹³ Soysal, a.g.e., s. 68.

¹¹⁴ Kongar, a.g.e., s. 161.

¹¹⁵ Daldal, a.g.e., s. 89-91.

1961 Anayasası 1924 Anayasası'nda öngörülen "kapitalizme dönük liberal devlet anlayışı yerine," "sosyal refah devleti" yaklaşımını getiriyordu¹¹⁶. Bu tür yorumların varlığına rağmen, 1961 Anayasası, genel ideolojik perspektifi açısından kapitalizme alternatif oluşturabilecek bir kalkınma çizgisi benimsemiş, daha çok "sosyal demokrat" bir yol izlemiştir. Anayasa'da yer alan "Siyasi haklar ve ödevler" başlığı altında yer alan hükümler, vatandaşlık, seçme ve seçilme, siyasi parti kurma ve partiye üye olma, dilekçe hakkı gibi vatandaşın devlet yönetimine katılmasını sağlayıcı hükümlerdir. Bu hükümler ilk kez sistemli bir biçimde bir araya getirilmiş, siyasal partilere ilişkin haklar da ilk kez bir anayasa konusu olmuştur¹¹⁷. 1961 Anayasası, temel hak ve hürriyetlere, geniş ve güvenceli bir yer vermiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin niteliklerini belirten 2'nci madde, bu nitelikler arasında "insan haklarına dayanan devlet" olma niteliğini de saymaktadır¹¹⁸. 1961 Anayasası, haklar ve ödevler bakımından, özgürlüğü temel, sınırlamayı ise istisna olarak alan bir anayasadır. Hakların sınırlandırılmasında da ana ilke, sınırlamanın "Anayasa'nın özüne ve ruhuna uygun olarak ve ancak yasa ile" olabilmesidir. Böylece, Türk anayasa hukuk sistemine yeni bir kavram getirilmekteydi: Sınırlamalar sırasında hiç dokunulmaması, mutlaka korunması gereken bir "öz". Buna dokunulduğu zaman, temel hak ve özgürlük de ortadan kalkmış olacaktı. Öze dokunan sınırlama, sınırlama olmaktan çıkmakta, yok etme olmaktadır. Anayasa'nın 20. maddesi "herkes, düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim ile veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklayabilir ve yayabilir.." derken, 21. maddesi ise bilim ve sanat hürriyetini güvence altına almıştır: "*Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir.*"¹¹⁹. 1961 Anayasası, gerek temel haklara ve sosyal haklara ilişkin hükümleri, gerek sendika hakkı ile doğrudan ilgili hükümleri dolayısıyla bir çok bakımdan olduğu gibi sendikacılık alanında da yeni bir dönemin başlangıcını simgelemiştir. Anayasa 46. maddesinde "çalışanlar"a sendika hakkını, 47. maddesinde ise "işçiler"e grev ve toplu sözleşme hakkını tanımıştır. 46. maddede "çalışanlar"

¹¹⁶ Kongar, a.g.e., s. 161-162.

¹¹⁷ Soysal, a.g.e., s. 68.

¹¹⁸ Özbudun, a.g.e., s. 21.

¹¹⁹ Soysal, a.g.e., s. 68.

kelimesinin kullanılmış olması, özellikle memurların da sendika hakkı kapsamında olduklarını ifade etmesi bakımından önem taşır¹²⁰.

Buraya kadar ortaya koyulmaya çalışılan tablonun özetlediği gibi, 1960 darbesinden hemen önce ve hemen sonra, Türkiye’de rejim krizine yol açan sorunlar açısından düşünülebilen hemen bütün çözüm önerilerini toplamaya çalışan 1961 Anayasası, tüm anayasalar gibi bazı gelişmelerin, özel durumların ve uzlaşmaların yarattığı bir belge, bir tepki anayasasıdır. Ancak 1961 Anayasası’nda ifadesini bulan tepkiler, doğrudan doğruya 1924 Anayasası’na yönelik olmaktan çok, 1950-1960 arasındaki siyasal döneme karşı bir tepki niteliği taşır. Dördüncü bölümde ayrıntılı olarak ele alınacağı üzere Türk sineması da 1961 Anayasası’nın sağladığı özgürlükçü ortam içerisinde, Türkiye’nin toplumsal ve ekonomik sorunlarını irdelemiş, işçi hareketleri ve Demokrat Parti’nin uygulamaları başta olmak üzere bir çok “siyasal” konu sinemaya aktarılmıştır.

2.1.4. 27 Mayıs Askeri Darbesi ve 1961 Anayasası’nın Topluma Yansımaları

Darbenin ardındaki ilk seçimler 15 Ekim 1961 tarihinde gerçekleştirilir. Cumhuriyet Halk Partisi en çok oyu almasına karşın, hiçbir parti tek başına iktidar olabilecek sandalyeye ulaşamaz. 1961 ile 1965 yılları arasında Türkiye’de dört koalisyon hükümeti kurulur. İlk üç hükümet İsmet İnönü’nün başbakanlığındadır. Talat Aydemir’in başarısız iki darbe girişiminin damgasını vurduğu bu dönem, “başarısız” koalisyon denemeleriyle sona erer. Askeri yönetimden sivil yönetime geçiş, İsmet İnönü hükümetleri zamanında gerçekleşir. “Sosyal refah devletinin” gereklerinden olan planlama örgütü, işçi sınıfının hakları ve bu arada grev hakkı ile benzeri kurum ve

¹²⁰ Alparslan Işıklı, “Cumhuriyet Döneminde Türk Sendikacılığı”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C.7, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, s. 1831.

haklar topluma mal edildikten sonra, geçiş dönemi de sona erer¹²¹. 1960’larda burjuvazi yeterince gelişmiş göründüğünden, işçi sınıfının gelişmesi, 1961 Anayasası’nın getirdiğ kurumlar yoluyla, devlet eliyle desteklenir¹²². 1963’de çıkarılan yeni İş Kanunu sendikalara oldukça geniş bir hareket alanı sağlar. Yalnızca sosyal güvence değil, toplu görüşme ve grev hakları da yeni yasa ile garanti altına alınır.

27 Mayıs sonrasının siyasal ve hukuksal koşulları içinde belirgin bir özgürlük ortamından yararlanan sendikalar ve bir süre tek sendikal st örgüt olarak Türk-İş, hızlı bir toparlanma ve dinamizm kazanma eğilimi göstermeye başlar. Bu dönemde sendikaların grev hakkına sahip ve toplu sözleşme yapabilen kuruluşlar haline gelmeleri, işçilerden gördükleri ilginin artmasında önemli bir etken oluşturur. Memur statüsünde çalışanların sendikaları da birer baskı grubu olarak varlıklarını duyurur. Dönemin sonlarına doğru Türk-İş yönetiminin, Amerika Birleşik Devletleri Hükümeti’nin çeşitli organlarıyla ve sendikalarıyla yoğun ilişki içine girmesi, bu sendikaya yönelik eleştirileri arttırır. Bu eleştiriler ve Türkiye İşçi Partisi’nde toplananlar ile Türk-İş’de egemenlik kazanan çizgi arasındaki çelişki, Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu’nun (DİSK) kurulmasıyla sonulanır¹²³. Bu dönemdeki bir başka gelişme Cumhuriyet’in kuruluşundan elli yıl sonra, Türkiye’nin Batı tipi bir sınıflı topluma dönüştüğünün belirtisidir¹²⁴. Bu sürece yol açan etken, işçilerin bilinçlenmeye başlamalarıdır.

Temel hak ve özgürlükleri güvence altına alan 1961 Anayasası’nın Türk siyasal-toplumsal hayatına en önemli katkılarından biri de sol görüşlerin gelişme ve örgütlenmesine olanak vermesidir. Türkiye İşçi Partisi, 1961 Anayasası’nın sağladığı zgrlk ortamda 13 şubat 1961’de sendikacılar tarafından kurulur. Parti’nin ilk genel kongresi, 9-10 şubat 1964’te İzmir’de yapılır. Parti’nin genel siyaseti olarak,

¹²¹ Kongar, a.g.e., s. 164.

¹²² a.g.e., s. 165.

¹²³ Işıklı, a.g.e., s. 1832-1833.

¹²⁴ Kongar, a.g.e., s. 165.

“kapitalist olmayan bir kalkınma yöntemi” belirlenir¹²⁵. Soldaki bu gelişmeler karşısında CHP, “ortanın solu” sloganıyla yeni bir atılım yapmak zorunda kalır.

Kültür konusunda, 27 Mayıs hareketinden başlayarak 1965'e kadar geçen sürede bazı çalışmalar yapılır. Dönemin Güzel Sanatlar Müdürü olan Cevat Memduh Altar, Başbakanlığa "Eski Eserler, Müzeler, Güzel Sanatlar, Tiyatro, Opera, Folklor ve Filmciliğin Devlet Bünyesinde Bağımsız Bütçeli Bir İdare Olarak Teşkilatlanmasıyla İlgili Rapor" başlıklı bir tasarı sunar. Bu tasarı kültürel örgütlenme düşüncesinin çekirdeğini oluşturur. Konu ile ilgili toplantılar yapılır. Bu görüşmeler, kültür konusunun, Milli Eğitim Bakanlığı'nın bünyesinden çıkarılarak özel ve özerk bir örgütlenmeye kavuşturulmasını sağlayamaz. 1965 Ekim'inde yapılan genel seçimlere kadar 4. hükümeti, bağımsız senatör Suat Hayri Ürgüplü kurar. Seçimlere yalnız sekiz ay kalmış olduğundan Ürgüplü hükümeti ülkenin hiç bir sorununa etkin bir biçimde eğilemez. Ancak Ürgüplü Kabinesi'nin Milli Eğitim Bakanı Cihat Bilgehan tarafından kültür müsteşarlığı kurulur ve başına Adnan Ötüken getirilir. Müsteşarlıktan bakanlığa geçiş ise 1970'den sonra gerçekleşir¹²⁶. Soldaki bu gelişmeler, sağcı grupların hoşgörüsüz tepkileriyle karşılaşır. Sola yönelik saldırılar karşısında 1965 yılında yapılan seçimleri kazanan Adalet Partisi hükümeti, kamuoyunu temel hak ve özgürlükleri kısıtlayacak ve hükümetin gücünü arttıracak biçimde yapılacak anayasa değişikliğinin gerekliliğine inandırmaya çalışır. Hükümet, karşı gruplara ve öğrenci eylemlerine yönelik baskıcı önlemler yerine “dinci”, “gerici” grupların tepkilerini destekler. 1969 seçimlerinde Anayasayı değiştirecek sandalye sayısına ulaşamayan AP, bu şiddetin daha da artmasını sağlar¹²⁷. Bu durum hem sol grupların daha da radikalleşmesine hem de çatışmaların artmasına yol açar.

1960'ların sonlarına doğru ortaya çıkmaya başlayan siyasal şiddet ortamının önlenememesi, Anayasaya yöneltilen suçlamaları arttırır. Böylece, Türk Silahlı

¹²⁵ Landeu, a.g.e., s. 196-204.

¹²⁶ Gülayşe Erkoç, “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri”, **Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı. 13, Haziran 2002, s. 6-8.

¹²⁷ Kongar, a.g.e., s. 168.

Kuvvetleri'nin 12 Mart 1971 Muhtırası ile Demirel hükümetini istifaya zorlayıp, ordu desteğinde, bir “partilerüstü” geçici yönetim kurumları ile Anayasa değişikliği gündeme gelir¹²⁸. 1961 Anayasası, 1971 -1973 ara rejim döneminde iki defa önemli değişikliklere uğrar. Bu değişikliklerin ana yönleri şöyle özetlenebilir:

a) Yürütmenin güçlendirilmesi: Bakanlar Kurulu'na kanun hükmünde kararname çıkarma yetkisinin tanınması, üniversite özerkliğinin zayıflatılması, TRT'nin özerkliğinin kaldırılması v.s.

b) Temel haklarda meydana getirilen sınırlandırmalar: Temel Haklar ve ödevler alanındaki değişiklikler, Anayasa'nın özgürlükler düzenini alt üst edici niteliktedir. Daha önceki özgürlükler düzeninin temel ilkesi “serbestlik” iken, değişikliklerden sonra “sınırlılık” asıl olmaktadır. Bunun en açık belirtisi, “Temel hakların özü” kenar başlığını taşıyan maddedeki değişikliktir. Bu maddenin kenar başlığı bile özdeki anlayış değişikliğini açıkça ortaya koyar biçimde “temel hak ve hürriyetlerin özü, sınırlaması ve kötüye kullanılmaması” olarak değiştirilmiştir¹²⁹. Yargı denetimine getirilen sınırlamalar: Anayasa Mahkemesine iptal davası açabilecekler arasında “Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde temsilcisi bulunan partiler” deyiminin “Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde grubu bulunan siyasi partiler” olarak değiştirilmesi, Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin kurulması v.s.¹³⁰. 1961 Anayasası Türkiye'de demokrasinin yerleşebilmesi için önemli olanaklar sunmuştur. Ancak, 1961 Anayasa'sının en büyük şansızlığı kendisini benimsemeyen hükümetler tarafından uygulanmış olmasıdır. Hükümetlerin başarısız yönetimleri, kısır çekişmeler sonucu ülkede karmaşa başlamış, ülkedeki karışıklığın sorumluluğu Anayasa'ya yüklenmiştir. Bu suçlamalar Anayasa'nın bir çok maddesinin değiştirilmesi ile sonuçlanmıştır.

2.2. 12 EYLÜL 1980 ASKERİ DARBESİ

¹²⁸ Özbudun, a.g.e., s. 23.

¹²⁹ Soysal, a.g.e., s. 77.

¹³⁰ Özbudun, a.g.e., s. 24.

1980’li yıllar Türkiye’nin en çalkantılı dönemlerinden biri sayılır. Bunun ana nedeni, 1980 yılında gerçekleşen askeri müdahale ve bunu izleyen askeri rejimin, ülke siyasal-toplumsal hayatında çok derin izler bırakan kararları ve uygulamalarıdır. Bu dönemde 27 Mayıs müdahalesi ile yapılan düzenlemeler, hemen hemen tümüyle sınırlama ve kısıtlama altına alınmıştır. Bu anlamda, 12 Eylül, “27 Mayıs karşıtı” bir nitelik taşır¹³¹. Aslında 1961 Anayasası daha önce de ülkedeki karışıklığın sorumlusu sayılmış, 1971 ve 1973’te Anayasa’da önemli değişikliklere gidilmiştir. Ancak değişikliklere rağmen muhtıranın ardından artarak süren şiddet olayları, 1980’de Anayasayı bir kez daha “sanık” sandalyesine oturtmuştur.

2.2.1 Darbeyi Hazırlayan Koşullar: Askeri Muhtıra ve Siyasal Çatışmalar (1971-1980)

12 Mart 1971’de Türk Silahlı Kuvvetleri adına Genelkurmay Başkanı ve üç kuvvet komutanı tarafından imzalanan bir “muhtıra” Cumhurbaşkanına, senato ve Meclis Başkanları’na verilir. “Muhtıra”nın radyodan okunmasından birkaç saat sonra Süleyman Demirel başkanlığındaki Adalet Partisi hükümeti görevi bırakır. “Muhtıra”da Silahlı Kuvvetler, “anarşi” ile yetersiz toplumsal ve ekonomik koşullardan hükümeti ve Meclisleri sorumlu tutar¹³².

12 Mart 1971 Muhtıra’sının ardından 1973 yılında yapılacak seçime kadar yaşanan ara dönem temel hak ve özgürlükleri kısıtlayan düzenlemelerin yapıldığı, işkence ve idamların yaşandığı bir dönemdir¹³³. İlginç olan nokta, 12 Mart Muhtırası’ndan sonraki dönemin oldukça kısa bir sürede bitmiş olmasıdır. Sola karşı gösterilen tepkiler ve solun ezilerek bastırılması sürekli bir nitelik kazanamamıştır.

¹³¹ Kongar, a.g.e., s. 199.

¹³² a.g.e., s. 170.

¹³³ Özdemir, a.g.e., s. 64-65.

Askerin yönetime el koymasından 2,5 yıl sonra (Ekim 1973) serbest seçimler yapılabilir ve seçim sonuçları sol eğilimli olduğunu öne süren CHP'nin başarısıyla sonuçlanır. 12 Mart'tan sonraki dönüşümün bu denli hızlı olmasının altında yatan neden; gerek şiddet eylemlerinin, gerekse onlara karşı gösterilen tepkinin, yani 12 Mart "Muhtıra"sının, doğrudan doğruya Türk Toplumsal-ekonomik değişmesinin doğal ürünleri olmayışıdır¹³⁴. 12 Mart'ın önemli sonuçlarından biri de, şiddetin şiddetle bastırılmak istenmesinin bir sonuç vermeyeceğinin ortaya çıkmasıdır. Askeri yönetimce CHP'den istifa ettirilen ve partilerüstü başbakan olarak görevlendirilen Nihat Erim hükümeti, meclisten güvenoyu alır almaz, süregelen şiddet eylemleri yeniden ön plana çıkar. 26 Nisan'da şiddet eylemlerini durdurmak bahanesiyle sıkıyönetim ilan edilir. Sonunda Anayasa değiştirilir, temel hak ve özgürlükler kısıtlanır¹³⁵. 12 Mart sola yönelik bir harekettir. 12 Mart'ın ardından bütün sol düşünceler cezalandırılır. Birbiriyle taban tabana zıt olan sol görüşler arasında bile ayırım yapılmaz. Emre Kongar'a göre bunun nedenleri, "gelenekçi-liberallerin" her türlü sol görüşü, komünizm ile eş görmeleri, iktidara karşı her türlü görüşün komünistlikle suçlanması, "Muhtıra" sonrasında etkili olan askeri güçlerin her türlü sola karşı olmaları ve 12 Mart'ın sınıfsal desteğinin iç ve dış sermaye grupları temsilcilerinden gelmesidir¹³⁶.

Bu dönemde "Anayasaya Giriş" adlı ders kitabında komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Mümtaz Soysal'dan, yurt dışında komünistlerle ilişki kurdukları iddiasıyla Sebahattin Eyuboğlu ve Vedat Günyol'a kadar çok sayıda yazar öğretmen, bilim adamı, işçi ve öğrenci askeri cezaevlerine kapatılır. Binlerce kişi başta idam ve ömür boyu olmak üzere hapis ve sürgün cezalarına çarptırılır. Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Arslan'ın infazları, Cumhuriyet Halk Partisi'nin karşı çıkması, Anayasa Mahkemesi'nin iptaline rağmen 6 Mayıs 1972'de yerine getirilir. Yakalanan THKP-C (Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi), THKO (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu), TKP-ML (Türkiye Komünist Partisi-Marksist Leninist) ve TİİKP (Türkiye İhtilalci İşçi Köylü Partisi)

¹³⁴ Kongar, a.g.e., s. 175.

¹³⁵ a.g.e., s. 176.

¹³⁶ a.g.e., s. 174.

üyeleri yargılanır; bir çoğu hapis cezasına çarptırılır. DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu), DEV GENÇ (Devrimci Gençlik Dernekleri Federasyonu), TÖS (Türkiye Öğretmenler Sendikası) gibi işçi, gençlik ve öğretmen örgütleri ile bir çok gazete dergi ve kitap hakkında dava açılır. Türkiye İşçi Partisi ile Milli Nizam Partisi kapatılır¹³⁷.

12 Mart Muhtırası'nın ardından genel seçimler, 1973 Ekim ayında yapılır. Seçim sonuçları Adalet Partisi'nin başarısını bekleyen siyasal gözlemciler ve kamuoyu için beklenmedik sonuçtur. 450 sandalyeli Mecliste, Cumhuriyet Halk Partisi 185, Adalet Partisi ise 149 milletvekilliği kazanır. Partilerin hiçbiri salt çoğunluğu kazanamadığı için bir ortak hükümet kurulması zorunluluğu doğmuştur¹³⁸. Bu durum 12 Eylül'e giden süreçte kurulan koalisyonların ve istikrarsız hükümetlerin de habercisidir. Seçim süreci boyunca Adalet Partisi "demokrasinin kurtarıcısı" rolünü benimser. Fakat demokrasi ile 12 Mart eylemi arasındaki çelişkinin bedelini, o dönemin sorumlu hükümeti olarak ağır öder. Emre Kongar'a göre; AP "Muhtıra" ile hükümetten ayrılmanın yanı sıra, bu duruma ters düşmekle birlikte, "Muhtıra" sonrası siyasal uygulamaların da sorumluluğunu taşır. Cumhuriyet Halk Partisi ise, yeni lideri Bülent Ecevit yönetiminde "yenilik" kavramını seçim uğraşı sırasında büyük bir başarıyla kullanır: "Yeni Cumhuriyet Halk Partisi", "yeni önderinin" yönetimi altında "yenilik" ve "özgürlük" yaklaşımına bağlı olarak, sol kavramları da geniş ölçüde kullanır¹³⁹.

Emre Kongar'a göre, CHP'nin bu başarısında toplumsal-ekonomik koşullar etkili olmuştur:

"Toplumun değişen yapısı güçlü bir işçi sınıfı ve siyasal bakımdan bilinçlenmiş bir gecekondu halkı yaratmıştı. Bu grupların ileriye dönük yüksek beklentileri vardı. İşte Halk Partisi'nin kullandığı kavramlar bu gruplar için anlamlı önerilerdi. Bu gruplara ek olarak, Pazar ekonomisi ile bütünleşmenin gerçekleştiği kırsal alanlardaki hızlı

¹³⁷ Özdemir, a.g.e., s. 265-266.

¹³⁸ Kongar, a.g.e., s. 179.

¹³⁹ a.g.e., s. 181.

değişme süreci içinde yaşayanlar da Cumhuriyet Halk Partisi'nin kullandığı sol kavramlara değer verdiler. Üstelik, bu değer veriş, Türkiye Birlik Partisi dışındaki bütün partilerin son derece yoğun bir biçimde yürüttükleri sol karşıtı propagandaya karşın gerçekleşti."¹⁴⁰

Batı tipi sınıflı toplumları andıran ve 1973 seçimleri sonuçlarıyla somut olarak ortaya çıkan bu toplumsal ve ekonomik yapı değişmesi, Türk Siyasal yaşamında yeni bir dönemin başladığının ilk belirtisidir¹⁴¹. Seçimlerin ardından sağ partilerin CHP ile hükümet kurmak istememeleri nedeniyle hükümetin kurulması 3 ay sürer. Bu kriz 12 Eylül darbesine kadarki süreçte devam edecek koalisyon krizlerinin de halkalarından birini oluşturur. Sonunda 20 Ocak 1974 günü CHP ile Milli Selamet Partisi, Bülent Ecevit başkanlığındaki karma hükümeti iş başına getirilirken, Türkiye Cumhuriyeti'nin siyaset anlayışına da yeni ve önemli bir boyut katmışlardır. İslami düşüncüyü savunan parti böylece meşruiyet kazanmıştır. Ortak hükümet, iki parti açısından kazançlı başlamışsa da uzun ömürlü olamamıştır. Kıbrıs Harekatı'nın (20-22 Temmuz 1974) da etkisiyle artan iç ve dış sorunlar koalisyonun sona ermesine ve Milliyetçi Cephe hükümetleri döneminin başlamasıyla sonuçlanmıştır¹⁴².

Milliyetçi Cephe hükümetlerinin ilki Süleyman Demirel liderliğinde; Adalet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi, Cumhuriyetçi Güven Partisi, Milli Selamet Partisi ve bağımsızlar arasında kurulur. "Milliyetçi Cephe" hükümeti, solun ciddi biçimde ilk kez iktidar seçeneği durumuna gelişine karşı, sağın verdiği yanıtı¹⁴³. "Milliyetçi Cephe" adı 1975 ilkbaharındaki koalisyonun üzerinde anlaşmaya vardığı bir milliyetçilik anlayışını varlığını göstermiyordu aslında. O kavram belki örtü, belki de kulağa hoş geldiği tanıdık olduğu için kullanılmıştır. Bununla birlikte strateji kendi içinde açmazları taşımaktadır. Milliyetçi Cephe'deki partilerin soldan oy almaları söz konusu olamayacağına göre, aralarında kıyasıya bir mücadele edecekleri kesindir. Dolayısıyla

¹⁴⁰ Kongar, a.g.e., s. 181.

¹⁴¹ Ergun Öbudun, **Türkiye'de Sosyal Değişme ve Siyasal Katılma**, Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, s. 193-200, Aktaran: Kongar, a.g.e., s. 181.

¹⁴² Özdemir, a.g.e., s. 271.

¹⁴³ Kongar, a.g.e., s. 184.

bu nokta koalisyonun en zayıf halkasıdır. İçerde bunlar olurken, dış politikada özellikle Yunanistan ve Amerika Birleşik Devletleri ile anlaşmazlıklar sürmektedir. Fakat Milliyetçi Cephe hükümeti döneminde, en önemli sorun halkın can ve mal güvenliğinin sürekli tehdit ve saldırı altında olmasıdır¹⁴⁴.

1977 genel seçimlerinde hiçbir parti başarı sağlayamaz. Asıl çekişme Cumhuriyet Halk Partisi ve Adalet Partisi arasında olduğu için her iki parti de birbirleri ile koalisyon kurmaya yanaşmaz. Bülent Ecevit'in kurduğu "azınlık koalisyonu" mecliste güven oyu alamaz ve Demirel'in başbakanlığında "ikinci Milliyetçi Cephe" hükümeti kurulur. Birinci "Milliyetçi Cephe" hükümetinin tüm sakıncalarını bünyesinde taşıyan bu hükümetin ömrü de fazla olmaz. Ardından, CHP ile Demokratik Parti, Cumhuriyetçi Güven Partisi ve Bağımsızlar arasında bir koalisyon kurulur. Ancak çok parçalı yapı ve ülkedeki sorunların giderek büyümesi nedeniyle bu koalisyonun ömrü de kısa olur¹⁴⁵.

Prof. Dr Emre Kongar'a göre, bu durum hükümetin "handikapları"nın fazlalığından kaynaklanır :

"Parlamento içindeki desteği sağlama bağlamak için kabineye alınan bağımsız bakanlar, yalnız kendi başlarına buyruk davranmakla kalmıyor, aynı zamanda yasalara uyma gereğini de pek duymuyorlardı. Bu ortamda, iş çevrelerinin temsilcisi olan TÜSİAD'ın, gazetelere ilanlar bile vererek, hükümete karşı açık tavır takınması da ekonomik bunalımı ağırlaştırıcı öğelerden biri oldu. Kabine, bir "düzen değişikliği" programı bir yana, "mevcudu kullanabilme" yeteneğinden de yoksun kalmıştı. Yine de şiddet ve terör konusunda bazı adımlar atılır. Ancak ekonomik "yok"lar listesi büyürken, (yağ, tüp gaz ev benzeri tüketim maddeleri) terör de artık "kitlesele" bir niteliğe dönüşür".¹⁴⁶

¹⁴⁴ Özdemir, a.g.e., s. 275.

¹⁴⁵ Kongar, a.g.e., s. 184.

¹⁴⁶ a.g.e., s. 183.

1970’li yılların sonuna doğru şiddet olayları tırmanmaya başlar. Aralarında 1 Mayıs 1977 ve Kahramanmaraş olaylarının (1978)’de olduğu türden şiddet olaylarında, resmi açıklamalara göre 5 000 kişi hayatını kaybeder. Çok sayıda kişi yaralanır, bombalı ve silahlı saldırılar sonucu ev ve işyerleri tahrip edilir. Ayrıca, Abdi İpekçi gibi “ünlü” ve “ılımlı” isimler ile sendika liderlerinin öldürüşü hızlanır. Böylece toplumsal ve siyasal ortamın iyice “bulanıklaşması” ve bir “dikta” özleminin “kurtuluş” niteliği kazanması için sistematik bir uygulamanın gerçekliği açıkça görülmeye başlar. Sağın bu stratejisine sol da elinden geleni yaparak, yardımcı olur¹⁴⁷.

Sağ kanat partileri ile sol kanatta yer alan CHP arasındaki “tarihsel uzlaşmazlık” sivil rejimin bir kez daha askıya alınmasına yol açar. Yeni müdahalenin muhatabı olarak yine Demirel Başbakanlık sandalyesinde. 12 Kasım 1979-12 Eylül 1980 arasında görev yapan hükümetin en önemli işi ünlü 24 Ocak kararlarıdır. Demirel, kabinesini kurduktan kısa bir süre sonra, Türk siyasal ve ekonomi tarihine “24 Ocak Kararları” diye geçen, bir dizi radikal önlemi uygulamaya koyar. Esas olarak, Uluslararası Para Fonu (IMF) reçetesinin, Türkiye’ye uygulanmasından ibaret olan bu program, Demirel’in ekonomik açıdan, bir “çıkış” için önerdiği çözümdür. Oysa Türkiye’nin siyasal durumu, tam bir “cinayet kabusu”nun ipoteği altına girmiş olduğundan, artık hiçbir ekonomik reçetenin tek başına başarı sağlama şansı yoktur. Çünkü asıl sorun, siyasal istikrarın sağlanmasıdır. Ancak iktidar ortaklardan biri laiklik karşıtı tutumunu sürdürürken, diğer ortak ise devleti ele geçirme operasyonunu telaşındadır. Tam bir “iç savaş” durumundaki ülkede kitlesel çatışmaların boyutları da büyümektedir¹⁴⁸.

Bu dönemde başbakan Süleyman Demirel’in danışmanlığını yürüten gazeteci Cüneyt Arcayürek’in anılarında aktardığına göre, ordu müdahalesi artık beklenir duruma gelmiştir;

¹⁴⁷ Özdemir, a.g.e., s. 280.

¹⁴⁸ Kongar, a.g.e., s. 187.

“...Demokrasi ‘pınarında’ söz eden yazılar çıkıyor, askere ‘çağrılar’ yavaş yavaş sütunlarda belirliyordu. Mumcu ile olası müdahale üzerinde duruyorduk. Hoş kim durmuyor, kim konuşmuyordu ki bizim çevrelerde...Oktay Ekşi, Haber Ajansı’nın genel müdürlüğünü de yapıyordu. “Çocuklara, radyolarınızı sürekli açık bırakın, diye talimat verdim” diyordu. “Bundan daha iyi ortam var mı müdahale için?” diye ekliyordu.”¹⁴⁹

2.2.2. Darbe Süreci

Türkiye’deki diğer askeri darbeler gibi, 12 Eylül darbesi de “geliyorum” diye adeta bağırarak gelişmiş, bir askeri eylemdir¹⁵⁰. Örneğin, 27 Aralık 1979’da Kenan Evren Milli Güvenlik Kurulu Başkanı sıfatıyla Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’e bir “uyarı mektubu” gönderir. Bu mektupta şöyle denilmektedir :

“...Türk Silahlı Kuvvetleri; İç Hizmet Yasası ile kendine verilen görev ve sorumluluğun idraki içinde ülkemizin bugünkü hayati sorunları karşısında siyasi partilerimizden bir an önce, milli menfaatlerimizi ön plana alarak, anayasamızın ilkeleri doğrultusunda ve Atatürkçü bir görüşle biraraya gelerek anarşi, terör ve bölücülük gibi Devleti çökertmeye yönelik her türlü hareketlere karşı bütün önlemleri müştereken almalarını ve diğer anayasal kuruluşların da bu yönde yardımcı olmalarını ısrarla istemektedir.”¹⁵¹

Mektup üzerine Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk, Başbakan ve Adalet Partisi Genel Başkanı Süleyman Demirel ile Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Bülent Ecevit’i Çankaya Köşkü’nde kabul ederek uyarı mektubunun birer suretini verir. Mektubun sureti Meclis başkanı ve diğer parti liderlerine de gönderilir. Ancak gerek iktidar gerekse muhalefet partileri bu mektubun muhatabı olmadıklarını açıklarlar. Bu

¹⁴⁹ Cüneyt Arcayürek, **Müdahalenin Ayak Sesleri 1978-1979**, 2. Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986, s. 278-279.

¹⁵⁰ Kongar, a.g.e., s. 187.

¹⁵¹ a.g.e., s. 189.

durum öteden beri bir müdahale hazırlığı içinde olan ordunun üst kademesinin bu yöndeki hazırlıklarını hızlandırır. Ordunun mektubu adresini bulamadan ortada kalırken, 6 Nisan 1980'de Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün görev süresinin dolması, mevcut bunalımlara bir yenisinin eklenmesine yol açar. Siyasi partiler bir isim üzerinde uzlaşmaya varamayınca yeni cumhurbaşkanını seçmek bir türlü mümkün olmaz. Nitekim, 11 Eylül 1980 gecesi sabaha karşı “harekat” başlar. Darbeyle birlikte Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Sedat Celasun'dan oluşan 5 kişilik bir Milli Güvenlik Konseyi kurulur¹⁵².

Sabahın erken saatlerinde radyo ve televizyonlardan MGK Başkanı Kenan Evren'in bir numaralı bildirisi yayınlanır¹⁵³. Bu bildiri de darbenin gerekçeleri sıralandıktan sonra Milli Güvenlik Konseyi'nde alınan kararlar özetle şöyle aktarılır: Milli Güvenlik Konseyi devlet yönetimine doğrudan el koymuştur. Her türlü siyasi faaliyet her kademe de durdurulmuş, parlamento ve hükümet feshedilmiş, bütün parlamenterlerin yasama dokunulmazlıkları kaldırılmıştır. Bütün yurtta sıkıyönetim ilan edilmiş, ikinci bir emre kadar sokağa çıkmak yasaklanmış, yurtdışına çıkışlar durdurulmuştur. Yasama ve yürütme yetkileri MGK tarafından kullanılacak ve kısa zamanda bir bakanlar kurulu oluşturularak yürütme sorumluluğu bu kurula bırakılacaktır¹⁵⁴.

2.2.3. 1982 Anayasası

Türkiye'de, 12 Eylül 1980'de gerçekleştirilen askeri darbe ile yönetimi ele geçiren askeri güçler, darbeyi yapan 5 generalin içinde yer aldığı bir “Milli Güvenlik

¹⁵² Kongar, a.g.e., s. 190.

¹⁵³ a.g.e., s. 190.

¹⁵⁴ a.g.e., s. 190.

Konseyi” oluşturarak yürürlükteki “1961 Anayasası”nı “askıya“ alırlar. “Milli Güvenlik Konseyi”nin ilk bildirisinde, “Konsey”in “yasama ve yürütme yetkisi”ne sahip olduğu ve alacağı tüm kararların birer Anayasa hükmü yerine geçeceği ilan edilir. Daha sonra yine “Milli Güvenlik Konseyi“ tarafından “yeni bir Anayasa hazırlama”, “yasa çalışmaları yapma” ve kendilerine “danışmanlık“ yapmak üzere atama yoluyla bir “Danışma Meclisi“ oluşturulur. “Danışma Meclisi”nde kabul edilen “yasa tasarıları”, onaylanmak üzere “Milli Güvenlik Konseyi”ne gönderilir. “Konsey”, bu “yasalar”da istediği değişiklik ve düzenlemeleri (isterse tamamen değiştirip yeniden yazacak kadar) yaparak yürürlüğe koyma yetkisine sahiptir. “1982 Anayasası taslağı” da, “Danışma Meclisi” tarafından hazırlandıktan sonra “Milli Güvenlik Konseyi”ne verilir, “Milli Güvenlik Konseyi”nin üzerinde istediği değişiklik ve eklemeleri yaparak son şeklini verdiği metin, 7 Kasım 1982 tarihinde tartışmalı bir şekilde “halkoyuna” sunularak kabul edilir¹⁵⁵. 1961 Anayasası gibi 1982 Anayasası da bir tepki anayasasıdır. 1961 Anayasası’nın Demokrat Parti yönetimine yönelik olmasına karşılık, 1982 Anayasası 1961 Anayasası’na tepkidir. 12 Eylül darbesini yapanlar, ülkeyi 12 Eylül öncesine getiren koşulların 1961 Anayasası’nın ruhundan ve uygulamasından kaynaklandığı görülmektedir. Bu nedenle de yeni Anayasa ve öteki yasalar, 1961 Anayasası’nın kurduğu mekanizmaları (işlemedikleri, ya da ülkeyi zarara uğrattıkları gerekçesi ile) yeniden düzenlemeye yöneliktir¹⁵⁶.

Mümtaz Soysal bu konuda şöyle der:

“Kurumlar ve kadrolar konusundaki iyimser beklentilerin gerçekleşmeyişi, 12 Eylül 1980 öncesindeki Türkiye’nin gelmiş olduğu kanlı kargaşa ortamından 1961 Anayasasının sorumlu tutulmasına yol açmıştır. Onun içindir ki, 1971 ve 1973 değişiklikleri öncesinde 1961 Anayasası’na ilişkin olarak söylenenler, 12 Eylül öncesinde ve sonrasında bu kez yapılan değişikliklerin yetersizliğini de kapsayacak bir biçimde yine söylendi. Daha doğrusu, başka açılardan ortaya çıkan yetersizlikler Anayasaya yüklenmekteydi. 1982 Anayasası, otorite

¹⁵⁵ Bülent Tanör, “Siyasal Tarih”, **Türkiye Tarihi, Bugünkü Türkiye 1980-1995**, Sina Akşin (hızl.), C. 5, 3. Basım, İstanbul: Cem Yayınevi, 2000, s. 39-41.

¹⁵⁶ Kongar, a.g.e., s. 198.

*beklentisinin yanıtı olan, her şeyden önce otoriteyi vurgulayan bir anayasadır.*¹⁵⁷

12 Eylül rejiminin getirmek istediği merkeziyetçi yapı, özellikle cumhurbaşkanının yetkileri artırılarak kurulmak istenmiştir. Ayrıca, gerek yeni siyasal partiler ve seçim yasaları, gerekse öteki yasalarda yapılan değişiklikler, “siyasal iktidar” açısından da “güçlü hükümet” formülünü gerçekleştirmeye yöneliktir. Bir yandan seçim yasasına yüzde on oranında barajlar konulurken, diğer yandan hükümetin yetkileri artırılır. Böylece, siyasal iktidarın hem parlamentoda, hem de hükümette “güçlü” kılınması amaçlanmıştır. Güçlü bir cumhurbaşkanlığı ile güçlü bir hükümet, Türkiye’de anarşi ve teröre karşı 12 Eylül yönetiminin öngördüğü reçete olarak uygulamak temel amaçtır. 1982 Anayasası, bu görüşle hazırlanır. Yapılan yasal düzenlemelerle birlikte gerçekleştirilen Anayasa değişiklikleri, 1961 Anayasası ile getirilen mekanizmaları hemen hemen tümüyle sınırlamış ve kısıtlamıştır. Bu sınırlama ve kısıtlamaların gerekçesi, toplumu “aşırı politize” olmaktan çıkarmaktır. Bu nedenle de, tüm düzenlemelerin en önemli sonuçlarından biri ilgili örgüt, kuruluş ya da kuruma, “siyaset yasağı” getirmek olmuştur. Düzenlemelerin ikinci bir sonucu, ilgili örgüt, kuruluş ya da kurumun üzerindeki merkezi denetimin artırılması ve özerkçe davranma alanının kısıtlanması ve sınırlandırılmasıdır. Ayrıca özel olarak valilerin, genel olarak da “idare”nin yetkileri çok artırılır. Böylece kişisel hak ve özgürlüklerin kullanılmasına ciddi denetimler getirilir. Basın yasası, sendikalar yasası, dernekler yasası, siyasal partiler yasası, yüksek öğretim yasaları gibi yasalar ile, “yeni düzenlemeler” günlük yaşamın tüm alanlarına yaygınlaştırılır. Sanat, edebiyat ve kültür alanı da bu yaygınlaştırılmanın dışında bırakılmaz. Türk Dil Kurumu ile Türk Tarih Kurumu da, Atatürk’ün kişisel vasiyetini bozma pahasına, yapıları bütünüyle değiştirilerek merkezi otoritenin denetimi altına alınır¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Soysal, a.g.e., s. 112.

¹⁵⁸ Kongar, a.g.e., s. 198-199.

1982 Anayasası, 12 Eylül Müdahalesini gerçekleştiren askeri gücün yeni rejim üzerindeki otoritesini bir süre daha geçerli kılmasını sağlayacak hükümler de getirir. Anayasa tasarısı halkoyuna sunulurken eklenen bir madde ile, Anayasa'ya "Evet" diyenlerin, Milli Güvenlik Konseyi başkanı Kenan Evren'i Cumhurbaşkanı seçmiş olacakları belirtilir. 1982 Anayasası'nda yer alan bir maddeyle, "Milli Güvenlik Konseyi" ile onun tarafından kurulan hükümetlerin ve "Danışma Meclisi"nin aldığı her türlü karar ve uygulamalar hakkında "cezai, mali ve hukuki sorumluluk iddiasında bulunulamayacağı" hüküm altına alınır. Aynı geçici maddenin Ekim 2001'e kadar yürürlükte olan son fıkrasında, yine bu dönemde çıkartılan kanunlar, kararlar ve uygulamalar hakkında da Anayasaya aykırılık iddiasının ileri sürülemeyeceği düzenlenmektedir¹⁵⁹.

2.2.4. 12 Eylül Askeri Darbesi ve 1982 Anayasası'nın Topluma

Yansımaları

Siyasal gerilimden, enflasyondan, yolsuzluk ve yokluktan yılmış olan kitleler darbeyi olumlu karşılar. Ancak, sağcı ve solcuların tutuklanması, üye oldukları partilerin ve sivil örgütlerin kapatılması, Türkiye'yi demokratikleşmeden uzaklaştıran yeni anayasa ve üniversiteleri siyasetin dışına çıkaran YÖK yasası bir süre sonra, darbenin ülkeyi yeni bir karanlığa doğru ittiğini gösterir. 12 Eylül Askeri yönetimi süresince, kişi hakları alanında en çok zarar görenlerin başında yaşama hakkı ve kişi dokunulmazlığı gelir. 1964'ten beri normal dönemlerde, 1971-1973 aralığı hariç, uygulamadan düşmüş olan idam cezaları yeniden uygulanır. Yargısız infazlar ve işkence iddiaları yaygınlaşır. Kişi güvenliği de, 90 güne kadar uzatılan gözaltı süreleri nedeniyle ortadan kaldırılır. Yargı yoluna başvuru hakları kısıldığından, hatta 3 yıldan az hapis cezaları için temyiz kaldırıldığından, hak arama özgürlüğü ile adil yargılanma ilkelerinden uzaklaşır, hak ihlalleri iyice yaptırımsız kalır. Ülkeden çıkışlar kısıtlanır. Siyasal partilerin, Türk Hava Kurumu ve Kızılay dışındaki bütün derneklerin, DİSK,

¹⁵⁹ Tanör, a.g.e., s. 49.

MİSK gibi işçi konfederasyonlarının faaliyetleri durdurulur, mallarına el konur. Grev ve lokavtlar ertelenir. Basın organları zor koşullar altında çoğu zaman otosansür uygulayarak çalışmak zorunda kalır¹⁶⁰.

Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan sayılar darbenin topluma etkilerini daha açık bir şekilde ortaya koyuyor:

“650 bin 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 (18 sol görüşlü, 8 sağ görüşlü, 23 adli suçlu, 1'i Asala militanı). İdamları istenen 259 kişinin dosyası Meclis'e gönderildi. 71 bin kişi TCK'nin 141, 142 ve 163. maddelerinden yargılandı. 98 bin 404 kişi "örgüt üyesi olmak" suçundan yargılandı. 30 bin kişi "sakıncalı" olduğu için işten atıldı. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı. 30 bin kişi "siyasi mülteci" olarak yurtdışına gitti. 300 kişi kuşkulu bir 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. 31 gazeteci cezaevine girdi. 300 gazeteci saldırıya uğradı. 3 gazeteci silahla öldürüldü. Gazeteler 300 gün yayın yapamadı. 13 büyük gazete için 303 dava açıldı. 39 ton gazete ve dergi imha edildi. Cezaevlerinde toplam 299 kişi yaşamını yitirdi. 144 kişi kuşkulu bir şekilde öldü. 14 kişi açlık grevinde öldü. 16 kişi "kaçarken" vuruldu. 95 kişi " çatışmada" öldü. 73 kişiye "doğal ölüm raporu" verildi. 43 kişinin "intihar ettiği" bildirildi.”¹⁶¹

Ülkeyi siyasal ve ekonomik açıdan yeniden yapılandırmayı amaçladığını açıklayan, ancak özgürlükleri kısıtlayarak, özellikle genç kuşağı baskı altında tutup depolitikleştirerek Türkiye'yi dışa karşı yalnızlaştıran, topluma yine bir travma dönemi yaşatan askeri yönetimin ülkeyi, 1983'de yeni partilerin kurulmasıyla yapılan seçimlere

¹⁶⁰ Tanör, a.g.e., s. 29-35.

¹⁶¹ Cumhuriyet Gazetesi, “Darbenin Bilançosu”, 11 Eylül 1994, s. 17.

karşın, 80'li yılların sonuna kadar yönettiği söylenebilir. Ayşe Öncü'ye göre, siyasal katılımın kısıtlandığı bu deolitizasyon ve baskı süreci sonunda siyasal katılım salt belli dönemlerde oy verme eylemine indirgenmiştir. Siyaset arenasındaki bu boşluk, etnik ve dinsel temelli cemaatsel örgütlenmelerle doldurulmaya çalışılmıştır. Böylece toplumun önemli bir kesimi, sınıfsal veya ideolojik kimlik kodlarını bir kenara bırakarak, etnik veya dinsel kimlik kodlarıyla siyasal arenasında yer almaya başlamışlardır¹⁶². Hasan Bülent Kahraman'a göre ise siyasal üretme ve aktif olarak siyasete katılma olasılığının ortadan kaldırılmasıyla siyasal büsbütün devlet merkezinde yoğunlaşmıştır. Siyasete de insanlar, merkezde biriken ranttan pay almak için girmişlerdir. Dar çıkar ilişkilerine dayalı bu siyasal anlayışı toplumsal yozlaşmanın önünü açmıştır¹⁶³. Yapılan uygulamalardan da anlaşılacağı üzere, 12 Eylül rejiminin benimsediği güvenlik anlayışı, içinde bulunan şiddet, kaos ve siyasal yıkıntı nedeniyle özellikle devletin varlığını ve kurucu unsurlarını her ne pahasına olursa olsun –toplumsal olanın önüne geçirek– yükseltmeyi esas kabul etmiştir. Ümit Cizre, 12 Eylül'ün ideolojisini “12 Eylül ‘fikri’, ‘devlete itaat’ ideolojisinin en önemli payandası olarak sağa kaymış ve İslami ittifaklara açık hale gelmiştir. Dolayısıyla, 12 Eylül rejimini en mükemmel biçimde betimleyen ideoloji, ‘milliyetçi-İslami-güvenlikçi almaşığıdır’” sözleriyle özetler¹⁶⁴.

Silahlı Kuvvetler, darbenin ardından ekonomiyi, 24 Ocak Kararları'nın mimarı Turgut Özal'a teslim eder. Bu “teslimiyet” bir anlamda 24 Ocak Kararları'nın “istikrarlı” bir siyasal ortamda uygulanacağını en somut güvencesidir¹⁶⁵. Muzaffer Erdost'a göre 1980'lerle birlikte özerk kurumların yürütmeye bağlı hale getirilmesinin, siyasal partilerin kapatılmasının, sendikaların mal varlıklarına el konulmasının ve derneklerin cılızlaştırılmasının altında 24 Ocak 1980 kararları ile dile getirilen serbest piyasa ekonomisi politikalarının gerçekleştirilme girişimi bulunmaktadır. Böylece siyasal iktidarın, ekonomik ve sosyal politikalarına direnç gösterebilecek nitelikteki unsurlar

¹⁶² Ayşe Öncü, **Sivil Toplum ve Katılım**, İstanbul: Tüses Yayınları, 1991, s. 41-48.

¹⁶³ Hasan Bülent Kahraman, “STK'lar ve Merkezi-Yerel Yönetimler”, Zeynel A. Kızılyaprak (Ed.), **Sivil Toplum Kuruluşları ve Yasalar-Etik-Deprem** içinden (329-335), İstanbul: Tarih Vakfı Yayını, 2000, s. 331-332.

¹⁶⁴ Ümit Cizre, “12 Eylül'ün ‘Anti’ Gündeminde Toplum”, **Toplumsal Tarih**, Sayı. 141, Eylül 2005, ss. 24-28.

¹⁶⁵ Kongar, a.g.e., s.197.

etkisiz hale getirilmiştir ¹⁶⁶. Bu görüşe katılan Hikmet Özdemir ise, 24 Ocak kararlarının alınmasında “dış” etkilere dikkat çekiyor :

“Söz konusu ekonomik istikrar paketinin ancak muhalefeti olmayan hükümetlerce (tercihen askeri rejimlerde) yürürlüğe konabileceği herhalde 24 Ocak Kararları'nı hazırlayan teknisyenler ile IMF ve Dünya Bankası çevrelerince biliniyordu. En azından Latin Amerika'daki uygulamalar o yönde idi.”¹⁶⁷

Batı dünyasının darbe sonrasındaki tutumu bu görüşü doğrular niteliktedir. Darbe, Batı dünyası tarafından olumlu karşılanır. Amerika Birleşik Devletleri, özellikle IMF ile ilişkilerin “uyumluluğu” ve Batı ittifakının bir üyesinin “istikrarı” açısından olumlu görüş bildirir. Müdahale NATO’da ise adeta bir bayram havası estirmiştir. İnsan Hakları konusunda son derece titiz olan, bu nedenle de tüm askeri rejimleri cezalandıran Batı Avrupa bile, Türkiye’ye büyük bir hoşgörü gösterir. Avrupa Konseyi, darbeye rağmen Türkiye’yi ihraç etmez¹⁶⁸.

Türkiye ekonomisi, 24 Ocak kararlarının uygulanmaya başlanmasıyla önemli değişimler geçirir; ekonomi, sanayi kesiminin değil, hizmet kesiminin büyümesiyle yön değiştirir. Servet dağılımında, iş adamları ve rantiyeler sanayicilerin önüne geçer, dış borçlanma büyür. Kırsal ve kentsel kesim farklılıkları açısından toplumun ekonomik yapısında da değişimler olur; kırsal kesim yoksullaşır, kentlerdeki ve taşradaki orta sınıf erir, toplumun refahına ilgi göstermeyen, parasal çıkarları kutsallaştıran, büyük bir bölümü dindar taşralılardan oluşan zenginler oluşmaya başlar. Serbest ihracat ve ithalat ekonomisi, kitlelerin ideolojik değerlerini yitirerek depolitikleşmesi ve uluslararası tüketim ekonomisinin etkileriyle giderek ivme kazanan bir tüketim patlaması başlar. Lüks tüketim mallarının (villa, araba, antikalar, resimler) tüketiminde büyük bir artış görülür. Korkut Boratav, Türkiye’nin içinde yaşadığı sorunların temelinde, bu

¹⁶⁶ Muzaffer Erdost, “Demokrasi Çıkmazı”, **Marksiizm ve Gelecek**, Sayı. 1, Eylül 1989, ss. 177-195.

¹⁶⁷ Özdemir, a.g.e., s. 279.

¹⁶⁸ Kongar, a.g.e.,s. 197.

ekonomik uygulamaların bulunduğunu savunur. Boratav'a göre sorunlar yirmi yıla yaklaşan bir süre boyunca yerleşmekte olan ekonomi politikası anlayışının, Türk toplumunun yarım yüzyıldır oluşturmakta olduğu demokrasi kültürünü aşındırmasından kaynaklanır¹⁶⁹. Boratav, bu tespitin çerçevesini şöyle genişletir:

“Türkiye’de temsili demokrasinin destekleri iki ayaklıdır: aydınlar ve emekçi halk. Aydınlar, parlamenter demokrasi, hukuk devleti, çoğulculuk ve insan hakları getirdiği için; seçmen olarak ağırlık taşıyan halk ise sosyal devleti, istihdamı, yüksek taban fiyatlarını ve mütavazi boyutta kentsel rantlar sağladığı için desteklemiştir.

(...) Örneğin, devletin ekonomik ve toplumsal işlevlerinin tasfiyeye uğradığı bu süreçte, Türkiye’de demokrasi kültürünün önemli dayanaklarından olan kır ve kent emekçileri, siyasal rejimden soyutlanmış olmayacaklar mı? Yine eşitsizliğin başat olduğu bir toplumsal ortamı, tüm toplumsal güvencelerden yoksun olarak, korumasız tek başına göğüslemeye çalışan insanlar siyasetle ilgilenmeyi niçin sürdürsünler.”¹⁷⁰

12 Eylül’ün topluma etkilerini ele aldığımız bu bölümü, darbenin gençler üzerinde yarattığı değişimlere değinerek tamamlayalım. 27 Mayıs ve 12 Eylül’ü karşılaştırdığımız kısımda ayrıntılı olarak ele aldığımız üzere, 12 Eylül darbesi ve ardından gelen Özal hükümetleri depolitizasyon konusunda, özellikle gençler üzerinde başarılı olurlar. Bu gençlik, “hiçbir şey bilmeye meraklı değildir, bilgiye yalnız kendi çıkarı için ilgi duyar. Bencil ve çıkarıcıdır.”¹⁷¹ Bunun sonucunda ise, kolay yönden ‘köşeyi dönmeye’ çalışan, mafyalaşmayı olağan sayan, kişisel çıkarlarını toplumsal çıkarın önüne koyan bir kuşak oluşur.

2.3. 27 MAYIS 1960 VE 12 EYLÜL 1980 ASKERİ DARBELERİNİN BENZERLİK VE FARKLILIKLARI

¹⁶⁹ Korkut Boratav, *Yeni Dünya Düzeni Nereye*, Ankara: İmge Kitabevi, 2000, s. 23-28.

¹⁷⁰ Boratav, a.g.e., s. 29-32.

¹⁷¹ Kongar, a.g.e., s. 332.

2.3.1. Darbelerin Yapılış Biçimleri

27 Mayıs 1960 darbesini gerçekleştiren subaylar arasında, başından itibaren düşünce birliği yoktur¹⁷². Darbenin hemen ardından askeri komite içinde anlaşmazlıklar başlamış üç farklı eğilim ortaya çıkmıştır. Kendilerini “gerçek ihtilalciler” diye adlandıran¹⁷³ birinci grup, uzun süreden beri bir darbe hazırlığı içinde bulunan kişilerden oluşur. Bu grup, güçleri sınırlı olduğu için, Silahlı Kuvvetlerin ortak eylemine katılmışlardır. Amaçları, darbe başarıyla sonuçlandıktan sonra “devrimci amaçlarını” gerçekleştirmek için ülkeyi kendi yöntemlerine uygun biçimde baskıcı bir yaklaşımla yönetmektir. İkinci grup, “müdahaleci demokratlar”dır. Amaçları hukuki ve siyasal düzenlemeler yapıldıktan sonra hemen seçimlere gidilmesi ve parlamentoya iktidarın teslim edilmesidir. Üçüncü grup ise, her iki grup içinde yer almayan “kararsızlar”dır¹⁷⁴.

Darbenin en önemli sorunlarından biri de, bir önder bulmaktır. 27 Mayıs’tan önce bir mektup yazarak, Demokrat Parti iktidarını demokratik olmayan tutumlarından dolayı uyararak eski Kara Kuvvetleri Komutanı Cemal Gürsel, harekate etkin olarak katılmamasına karşın, önderliğe getirilir¹⁷⁵. Darbeyi gerçekleştiren subayların isimleri uzun süre açıklanmaz. Çünkü Ankara’da bulunan subayların hemen hepsi eyleme katılmışlardır. En sonunda 38 subayın ismi “Milli Birlik Komitesi” üyeleri olarak saptanır. Bu subaylardan, kalıcı askeri rejim yanlısı, 14’ü daha sonra tasfiye edilir¹⁷⁶.

12 Eylül 1980 darbesi, emir ve komuta zinciri içinde, yukardan aşağı, yani hiyerarşik bir düzen içinde gerçekleştirilmiştir. Bu yönüyle, orta rütbeli subay çoğunluğuna dayalı ve hiyerarşi dışı hatta ona karşı bir nitelik taşıyan 27 Mayıs 1960

¹⁷² Özdemir, a.g.e., s. 232.

¹⁷³ Orhan Erkanlı, **Anılar, Sorunlar, Sorumlular**, İstanbul: Baha Matbaası, 1972, s. 143, Aktaran: Kongar, s. 156.

¹⁷⁴ Özdemir, a.g.e., s. 232.

¹⁷⁵ Sıtkı Ulay, **Harbiye Silah Başına**, İstanbul: Kitapçılık Tic. Ltd Şirketi Yayınları, 1968, s. 110-111, Aktaran: Kongar, a.g.e., s. 156.

¹⁷⁶ Özdemir, a.g.e., s. 230.

müdahalesinden farklıdır. Darbeyle birlikte Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Sedat Celasun'dan oluşan 5 kişilik bir Milli Güvenlik Konseyi kurulur. Devlet başkanlığı ve Milli Güvenlik Konseyi görev ve yetkileri Genelkurmay Başkanı Org. Kenan Evren'e devredilir. Darbenin ardından yürütülen faaliyetler de tamamen hiyerarşik düzen içinde gerçekleştirilir¹⁷⁷.

2.3.2. Darbelerin Yapılma Nedenleri

27 Mayıs 1960 müdahalesi sırasında yayınlanan bildiride, müdahalenin amacı, “demokrasiyi yeniden kurmak ve serbest seçimlere gitmek” olarak açıklanmıştır. Müdahalenin hiçbir kişi ya da grubun hedef alınmadığı öne sürülse de darbe, Demokrat Parti'ye karşı düzenlenmiştir¹⁷⁸.

12 Eylül darbesi sırasında yayınlanan bildiriye göre ise; darbenin amacı, “ülkenin bütünlüğünü, devletin otoritesini yeniden sağlamak, demokratik düzenin işlemesine engel olan nedenleri ortadan kaldırmak”tır. Müdahalenin nedenleri, Org. Kenan Evren tarafından TRT'de yapılan konuşmada ise, “*Anarşi, terör ve bölücülük karşısında partiler ve milletvekillerinin seyirci kalması; TSK tarafından yapılan uyarılara rağmen siyasi çıkarlar hesapları yüzünden Cumhurbaşkanlığı seçiminin 8 ay geçmesine rağmen yapılamaması ve bu nedenlerle ortaya çıkan kanun ve nizam haki-miyeti boşluğunu gidermek*”¹⁷⁹ olarak özetlenebilecek nedenlerle açıklanmıştır. Ancak, 12 Eylül uygulamaları, darbenin asıl hedefinin 27 Mayıs ve 1961 Anayasası'nın “kazanımları” olduğunu ortaya koyar. 1961 Anayasa'sı daha önce de Ülkedeki karışıklığın sorumlusu sayılmış, 1971 ve 1973'te Anayasa'da önemli değişikliklere gidilmiştir.

¹⁷⁷ Tanör, a.g.e., s. 26.

¹⁷⁸ Kongar, a.g.e., s. 155.

¹⁷⁹ a.g.e., s. 191-196.

Ancak değişikliklere rağmen artarak süren Şiddet olayları, 1961 Anayasası'nı bir kez daha hedef haline getirmiştir. Bu anlamda 12 Eylül, 12 Mart'ın devamı niteliğindedir¹⁸⁰. 27 Mayıs'ın Demokrat Parti iktidarına karşı yapılmasının temelinde, Demokrat Parti'nin demokrasiden uzaklaşması ile Atatürk İlke ve İnkılapları'ndan ödünler vermesi bulunur. Bürokrat ve aydınlar tarafından tepkiyle karşılanan bu uygulamalar, 27 Mayıs müdahalesinin nedenleri arasında yer alır¹⁸¹. Buna karşılık; 1980 askeri yönetimi, tümüyle dinsel bir söylem kullanır. Bütün siyasal partileri ve işçi örgütlerini, demokratik kuruluşları kapatan ve aydınlarla üniversiteleri karşısına alan askerler, toplumsal ve siyasal desteği din çizgisinde arar. İmam-hatip liseleri "meslek okulu" olmaktan çıkarılır. Dinsel eğitim bütün yükseköğretimin temeli haline getirilir¹⁸².

2.3.3. Darbelerin Uygulanma Biçimleri ve Sonuçları

27 Mayıs darbesi'nin ardından hükümet üyeleri, Demokrat Parti milletvekilleri ile hükümet ile yakın işbirliği içinde olan yüksek düzeydeki bazı sivil ve askeri kişiler tutuklanırlar. Davaların sonunda Demokrat Parti önderlerinden on beşi için ölüm cezası verilir. Bu kişilerden Adnan Menderes, Hasan Polatkan ve Fatin Rüştü Zorlu idam edilirler¹⁸³.

12 Eylül'de idamların, işkencenin ve diğer antidemokratik uygulamaların boyutları çok daha büyüktür. Tüm siyasi partiler kapatılır, parti genel başkanları ve yöneticileri de tutuklanır. Açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılanır. 7 bin kişi için idam cezası istenir. 517 kişiye idam cezası verilir. Haklarında idam cezası verilenlerden 50'si asılır. 71 bin kişi TCK'nin 141, 142 ve 163. maddelerinden yargılanır. 98 bin 404 kişi "örgüt üyesi olmak" suçundan yargılanır. 14 bin kişi vatandaşlıktan çıkarılır. 30 bin

¹⁸⁰ Kongar, a.g.e., s. 653.

¹⁸¹ a.g.e., s. 150.

¹⁸² a.g.e., s. 244.

¹⁸³ Özdemir, a.g.e., s. 234.

kişi "siyasi mülteci" olarak yurtdışına gider. 300 kişi kuşkulu bir şekilde ölür. 171 kişinin "işkenceden öldüğü" belgelenir¹⁸⁴.

27 Mayıs ve 12 Eylül Darbeleri ekonomik ve sosyal hayata bakışları açısından da farklıdırlar. 1961 Anayasası, "kapitalizme dönük liberal devlet anlayışı" yerine, "sosyal refah devleti" yaklaşımını benimser¹⁸⁵. Bu anlayışla, toplumsal adalet ilkelerine dayalı yeni bir toplumsal ve ekonomik düzen, her vatandaş için toplumsal ve ekonomik fırsat eşitliğinin sağlandığı bir yapı amaçlanır. 12 Eylül'de ise; 12 Mart'ta açığa çıkan büyük sermaye grupları ile işbirliği, yapısal bir nitelik kazanır. Darbeyi izleyen dönemde, ekonomik politika bütünüyle büyük sermaye gruplarının çıkarlarına uygun olarak belirlenir. Turgut Özal'ın başbakanlığı döneminde yerleştirilen bu anlayış, dışarıya görel olarak kapalı ithal ikameci bir ekonomiden, dışarıya açık, uluslar arası rekabete dönük bir ekonomiye geçiş; gelir dağılımının çok adaletsiz olduğu ve sürekli olarak düşük gelirliler aleyhine bozulmaya devam ettiği, yüksek enflasyonun egemen olduğu bir piyasa yapısı olarak görülebilir¹⁸⁶.

27 Mayıs'ın ardından işçi sınıfı, sendikalar, sivil toplum örgütleri, kültür-sanat kuruluşları devlet eliyle desteklenir¹⁸⁷. 12 Eylül sonrasında ise emekçi örgütlenmesi zayıflatılır; sendikalar işlevsizleştirilir, grev hakkı kullanılamaz duruma getirilir. Toplum, "depolitize" edilmeye çalışılır. Bu konuda, özellikle gençler üzerinde başarılı olunur. Bu gençlik, "hiçbir şey bilmeye meraklı değildir, bilgiye yalnız kendi çıkarı için ilgi duyar. Bencil ve çıkarıcıdır¹⁸⁸." Erdal Atabek, "kayıp kuşak" olarak nitelediği 12 Eylül sonrası gençliğinin özelliklerini şöyle sıralıyor:

¹⁸⁴ Cumhuriyet Gazetesi, a.g.y., s. 17.

¹⁸⁵ Kongar, a.g.e., s. 161-162.

¹⁸⁶ a.g.e., s. 332.

¹⁸⁷ a.g.e., s. 165.

¹⁸⁸ a.g.e., s. 332.

“1-Hiçbir değer yargısına sahip olmamak. Her şeye “olabilir ya da “olamaz” diyebilmek. “Fark etmez” sözcüğünün anahtar olması.

2-Hiçbir kişiye kurama kavrama, idareye karşı sorumluluk duymamak.

3-Her şeye sahip olma hakkını kendinde görmek.

4-Hiçbir şeye gerçekte sahip olmadığı için, her şeyi bir anda kaybetmeye hazır olmak.

5-Ne istediğini, ne istemediğini, neden istediğini, neden istemediğini bilmemek, düşünmemek, umursamamak.

6-Güdüleriyle ve dürtüleriyle yaşamak.

7-Uyuşturucuya ve bağımlılığa yatkın olmak.

8-Sınırsız bir tüketici ve kullanıcı özelliği sergilemek.

9-Birlikte yaşadıklarını kendine “mecbur” saymak, kendini ise kimseye karşı “mecbur” saymamak.

10-Hayatı intihar ve intikam çizgisinde yaşamak.

11-Günlük ve anlık yaşamak.”¹⁸⁹

Atabek’in değerlendirmelerine katılan Emre Kongar, bu “depolitize” ve “aşırı bireyci” modelin, gençliğin toplumsallaştırılma sürecini, “siyasal İslam” gibi, “milliyetçilik” gibi “sert ideolojik modellerin” değerler sisteminin denetimine bıraktığını belirtir:

“Genel yaklaşım, özellikle örgün ve yaygın eğitim modeli yoluyla depolitizasyon hedefine yönelik olarak etkin bir biçimde işlevsel kılınırken, bir yandan da,”siyasal İslam”a verilen destek çerçevesinde, “alternatif gençlik” ya da “alternatif birey” yaklaşımı, “imam-hatip eğitiminin” genel bir model olarak yaygınlaştırılmasıyla, uygulamaya konulmuştu. Böylece 1950’den beri gözlemlenen, “siyasal İslam’ın” yükselişine devlet eliyle verilen destek, 12 Eylül yönetimiyle ve onun

¹⁸⁹ Erdal Atabek, “Kayıp Kuşak (Genaration X)...”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 21 Temmuz 1997, Aktaran: Kongar, a.g.e., s. 333.

devamı olan Özal dönemi ile doruğa ulaşmış, Özal'dan sonra da bilinçsiz bir biçimde sürdürülerek, 28 Şubat 1997'ye gelinmişti.”¹⁹⁰

12 Eylül darbesinin baskılarından basın ve sanat da payına düşeni alır. 1980-1983 yılları arasında 796 gazeteci hakkında 632 dava açılır, bunlardan 218'i hapis cezasıyla sonuçlanır¹⁹¹. Kültür-Sanat alanında da durum pek farklı değildir. Ahmet Oktay, 12 Eylül askeri yönetimi sırasında ve sonrasında toplumun kültürel ve sanatsal tahayyül ufkunun ve bu ufkun ideolojik ve imgesel içeriğinin yeniden “dizayn” edildiği görüşünde¹⁹². Oktay'a göre, toplumsal bellek, kültürel alanın tecimselleştirilmesi sonucunda bütün anılarını yitir;

“Bu bellek yitiminin yanı sıra, Türk yazını, romanı ve şiiri de dahil olmak üzere, zamansal/uzamsal düzlemde de bütün gerçekçi/toplumsal ilgilerini yitirdi, zaman ve uzam aşırılaştı. Yazarlar, aydınlar uğradıkları bozgunun öcünü sanki sanatın hümanistik değerlerinden çıkarmak istiyor gibi göründüler. Asosyalleştiler.”¹⁹³

12 Eylül yönetimi sırasında müzik ve tiyatrodaki benzer uygulamalara rastlanır. Sanatın “en etkilisi” olarak kabul edilen sinemaya yönelik uygulama ise, beşinci bölümde ayrıntılı olarak anlatılmaya çalışıldığı üzere, çok daha acımasızdır.

2.4. 1961 VE 1982 ANAYASALARI'NIN BENZERLİK VE FARKLILIKLARI

¹⁹⁰ Kongar, a.g.e., s. 333.

¹⁹¹ Beybin Kejanlıoğlu, *Türkiye’de Medya’nın Dönüşümü*, Ankara: İmge Yayınları, 2004, s. 207.

¹⁹² Ahmet Oktay, “Kültürel Kuşatılma”, *Birgün Gazetesi Kitap Eki*, Sayı. 19, 27 Haziran 2006, s. 4.

¹⁹³ Ahmet Oktay, “12 Eylül”, *Birgün Gazetesi Kitap Eki*, Sayı. 24, 12 Eylül 2006, s. 7.

İki anayasa; askeri müdahaleler sonucu yapılması, “Kurucu Meclis”ce hazırlanarak halk oyuna sunulmak suretiyle kesinleşmeleri ve bir kanadı askeri hareketin liderliğini yapan kuruldan, diğer kanadı ise sivillerden oluşan Kurucu Meclisler tarafından hazırlanmış olmaları bakımından benzerlik taşırlar¹⁹⁴. Her iki anayasa da tepki anayasalarıdır. Her anayasanın kendinden önceki döneme tepki niteliği taşıması da doğaldır¹⁹⁵. 1961 Anayasası, kendinden önceki 1921 ve 1924 anayasalarının “Türkiye Büyük Millet Meclisi, ulus egemenliğinin yegane ve hakiki temsilcisidir” anlayışını, meclis çoğunluğuna dayanarak kullanan Demokrat Parti yönetiminin uygulamalarına karşı hazırlanmış bir anayasadır. 1982 Anayasası ise 1961 Anayasası’na tepkidir.¹⁹⁶ Bu benzerliklerin yanında, iki Anayasanın hazırlanma süreçleri ve içerikleri bakımından farklılıkları oldukça fazladır: 1961 Anayasası hem çağdaş – batılı anlamda özgürlük anlayışını benimser, hem de güvenceli özgürlük anlayışını getirir. Çağdaş özgürlüklere; klasik özgürlüklerle birlikte, iktisadi ve sosyal haklara da yer verilir. 1961 Anayasası, haklar ve ödevler bakımından, özgürlüğü temel, sınırlamayı ise istisna olarak alan bir anayasadır. Hakların sınırlandırılmasında da ana ilke, sınırlamanın “Anayasa’nın özüne ve ruhuna uygun olarak ve ancak yasa ile” olabilmesidir. Böylece, Türk anayasa hukuk sistemine yeni bir kavram getirilmekteydi: sınırlamalar sırasında hiç dokunulmaması, mutlaka korunması gereken bir “öz”. Buna dokunulduğu zaman, temel hak ve özgürlükte ortadan kalmış olacaktı. Öze dokunan sınırlama, sınırlama olmaktan çıkmakta, yoketme olmaktadır¹⁹⁷. 1982 Anayasası, düşünce özgürlüğü yönünden sınırlayıcı, kimi konularda yasaklayıcı düzenlemeler getirir. Esas itibarıyla 1982 Anayasası temel hak ve özgürlükleri doğrudan doğruya sınırlamamış, daha çok siyasi iktidarlara bunları sınırlama konusunda geniş imkanlar getirmiştir. Yürütmenin güçlendirilmesinde asıl dikkat çeken ve belki de 1982 Anayasası’nın en ilginç düzenlemesi sayılabilecek olan nokta, cumhurbaşkanlığını güçlendirilmesidir¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Özdemir, a.g.e., s. 30-31.

¹⁹⁵ Soysal, a.g.e., s. 91.

¹⁹⁶ Soysal, a.g.e., s. 110-111.

¹⁹⁷ a.g.e., s. 68.

¹⁹⁸ Kongar, a.g.e., s. 198.

1961 ve 1982 Anayasaları'nın hürriyetlerin sınırlanması konusunda en önemli farkı; 1982 Anayasası'nda kanunla sınırlama sebeplerinin artırılmış olması, 'hakkın özü' kriterinin yerine 'demokratik toplum düzeninin gerekleri' kriterinin getirilmesi ve bunların yanında en önemlisi, doğrudan doğruya anayasadan kaynaklanan bu tür sınırlamaların 1982 Anayasası'nda, 1961 Anayasası ile kıyaslanamayacak kadar çok olmasıdır¹⁹⁹.

1961 Anayasası, gerek temel haklara ve sosyal haklara ilişkin hükümleri, gerek sendika hakkı ile doğrudan ilgili hükümleri dolayısıyla bir çok bakımdan olduğu gibi sendikacılık alanında da yeni bir dönemin başlangıcını simgeler. Anayasa'nın 46. maddesinde "çalışanlar"a sendika hakkını, 47. maddesinde ise "işçiler"e grev ve toplu sözleşme hakkını tanıır. 46. maddede "çalışanlar" sözünün kullanılmış olması, özellikle memurların da sendika hakkı kapsamında olduklarını ifade etmesi bakımından önem taşır²⁰⁰. 1961 Anayasası'nın yeniliklerinden biri de "sosyal ve iktisadi haklar ve ödevler" başlığı altında toplanabilecek, yeni ekonomik modelin dayandığı sosyal ve iktisadi temeli ortaya koyan bir kısım maddeyi içermesidir. Ayrıca, toplumsal adalet ilkelerin dayalı yeni bir toplumsal ve ekonomik düzen, her vatandaş için toplumsal ve ekonomik fırsat eşitliğinin sağlandığı bir yapı amaçlanmıştır. Anayasa bu amacı gerçekleştirmek için devlete doğrudan sorumluluk vermiştir. 1982 Anayasası'nda ise emekçi örgütlenmesi zayıflatılır; sendikalar işlevsizleştirilir, grev hakkı kullanılamaz duruma getirilir. 1982 Anayasası'nda "sosyal devletten" 1961 Anayasası'ndaki kadar söz edilmez, 5. maddede "sosyal devlet" yerine "sosyal hukuk devleti" kavramı konulur. 1961 Anayasası, demokrasiyi korumak için yeni kurumlar getirir: Yasama meclisi üzerinde Anayasa'nın egemenliğini sürdürmek için bir Anayasa Mahkemesi kurulur. Türkiye Büyük Millet Meclisi, meclis ve senato olarak iki organa ayrılır²⁰¹. Bu düzenlemeyle Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, sistem içindeki ağırlığı azaltılmış olur. Bu, Meclis üstünlüğüne dayalı bir demokrasi anlayışı yerine, Meclis'teki çoğunluk

¹⁹⁹ Kemal Gözler, "Anayasa Değişikliğinin Temel Hak ve Hürriyetlerin Sınırlandırılması Bakımından Getirdikleri ve Götürdükleri: Anayasanın 13'üncü Maddesinin Yeni Şekli Hakkında Bir İnceleme", **Ankara Barosu Dergisi**, Yıl 59, Sayı 2001/4, ss. 53-67.

²⁰⁰ Işıklı, a.g.e., s. 1831.

²⁰¹ Kongar, a.g.e., s. 160.

iradesinin Meclis dışındaki başka organlarla dengelendirildiği değişik bir demokrasi anlayışıdır²⁰².

1982 Anayasası, 1961 Anayasası'nın, demokrasiyi korumak için getirdiği kurumlardan senatoyu kaldırır. 1961 Anayasası ile kurulan Anayasa Mahkemesi ise; varlığını yeni Anayasa'da sürdürür. 1961 Anayasası, üniversitelere, radyo ve basına özerklik getirir. Yargı organı da özel güvencelere kavuşturulur. Kısacası, yeni anayasa, hükümetin, çoğunluğun baskısına kaymasını önleyecek hemen hemen bütün önlemleri getirir. Seçim yasası da çoğunluk sisteminden “nispi” temsil sistemine geçişi sağlayacak biçimde değiştirilir²⁰³. 1982 Anayasası'nın üniversiteler, TRT ve basına yönelik yaklaşımı, genellikle, 12 Mart değişiklikleri doğrultusunda ve bunları daha da pekiştirici niteliktedir. 1982 Anayasası'na göre, üniversitelerin genel yönetimi, üniversitelerin değil, “Yüksek Öğretim Kurulu” adıyla kurulan bir merkezi kuruluşun elindedir²⁰⁴. Her iki Anayasa'nın halkoylamasına sunulduğunda da olağanüstü koşullar ağır basmaktadır, ancak 1982 Anayasası'nın oylamasında siyasi partilerin hepsi feshedilmiş olduğu için oylama önce Anayasa karşıtı görüşlerin açıklanabilmesi açısından ortam 1961'e göre daha sınırlıdır. Bir diğer fark ise 1961'deki oylamada yaptırıma bağlı bir katılma zorunluluğu bulunmamasına karşılık, 1982'de halkoylamasına katılmama sonraki beş yıl içinde genel ve yerel seçimlerde seçmenlik ve adaylık hakkından yoksun bırakılmak sonucunu doğurmaktadır²⁰⁵.

²⁰² Soysal, a.g.e., s. 61.

²⁰³ Kongar, a.g.e., s. 160.

²⁰⁴ a.g.e., s. 539.

²⁰⁵ Soysal, a.g.e., s. 102.

3. TÜRKİYE’DE SİYASAL SİNEMA

3.1. TÜRKİYE’DE BAŞLANGICINDAN BUGÜNE SİYASAL SİNEMA

Dünya tarihi incelendiğinde, siyasal olayların (darbe, işkence, gözaltında kayıplar, siyasi cinayetler, işçi sorunları v.b.) daha çok Üçüncü Dünya Ülkeleri’nde yaşandığı görülür. Siyasal sinemanın da, daha çok bu ülkelerde yapılabileceği akla gelir. Ancak, Üçüncü Dünya Ülkeleri’ndeki siyasal-toplumsal gelişmelerin fazlalığının, bu ülkelerdeki siyasal film sayısı ile paralellik taşıdığı söylenemez. Bunun ilk nedeni, sinemanın sanat olarak kalmayıp, endüstri niteliği de taşımasıdır. Diğer önemli neden ise, bu ülkelerin kendi iç koşullarından kaynaklanan, sansür gibi engellerdir. Bu durum, Türk sineması için de geçerlidir.

Türkiye’de politik düşünce ve eğilimlerin sinemaya yansması 27 Mayıs 1960 sonrasıdır. 27 Mayıs darbesiyle, toplumdaki bunalıma karşı oluşan tepkiler somut biçime dönüşür. 27 Mayıs’ın topluma getirdiği görece özgürlük havası ve siyasal tartışmaların yelpazesinin genişlemesi, sinemaya da yansır. Politik ve ideolojik bakış açılarındaki çeşitlenme, zenginleşme, sinemada da yankı bulur; toplumda filizlenen sol düşünceler, ilk toplumcu filmlerin yapılmasını sağlar. Ancak tepkiler gecikmez ve 1960’ların sonunda yaşanan siyasal bunalım, sinemaya da yansır. 12 Mart muhtırasıyla somutlaşan süreçte toplumcu sinema beklenmedik biçimde gelişir. 1980’li yıllarda ise sinema 12 Eylül’ün etkileriyle şekillenir²⁰⁶.

Darbe konusunda Türkiye ile benzer süreçler yaşayan bir çok ülke (özellikle Güney Amerika ülkeleri), yaşadıkları olayları sinemalarına yansıtmayı başarırken;

²⁰⁶ Atilla Dorsay, *Sinema ve Çağımız*, s. 45-46.

Türkiye’de 27 Mayıs ve 12 Mart sinemamızda çok az yer bulmuş, 12 Eylül 1980 askeri darbesine ilişkin filmler ise, sinemamızda 1986 yılından başlayarak yer almıştır²⁰⁷.

15-16 Haziran eylemleri, büyük grevler ve işsizlik gibi çalışanlarla ilgili olaylar-sorunlar; 1977 1 Mayıs’ında 35 kişinin öldüğü, onlarca kişinin yaralandığı saldırı²⁰⁸; 22 Aralık 1978’de Kahramanmaraş’ta Alevi vatandaşların oturduğu mahallelere yönelik düzenlenen ve resmi rakamlara göre 109 kişinin öldüğü, 176 kişinin yaralandığı Maraş Katliamı²⁰⁹, 2 Temmuz 1993’te Pir Sultan Abdal Sanat ve Kültür Şenlikleri için Sivas’ta bulunan yazar ve sanatçıların da bulunduğu 37 kişinin Madımak Otelı’nin yakılması sonucu öldürülmesi gibi toplu katliamlar²¹⁰; DİSK Genel Başkanı Kemal Türkler, İstanbul Üniversitesi’nden Prof. Dr. Orhan Cavit Tütengil, Yazar Ümit Kaftancıoğlu gibi bir çok gazeteci, yazar, sendikacı ve akademisyenin hayatını kaybettiği saldırı ve cinayetler²¹¹; “Devlet-Siyaset-Mafya” üçgenindeki kirli ilişkilerin, 3 Kasım 1996 gecesi bir trafik kazasıyla ortaya çıktığı Susurluk skandalı²¹² gibi toplumu derinden sarsan konular da sinemamızda ya hiç yer bulamamış ya da yeterince ele alınamamıştır.

3.1.1 Türk Sinemasında Egemen İdeoloji Dışına Çıkan Filmler (Üçüncü Sinema ve Diğer Filmler)

Egemen ideoloji dışına çıkan filmleri ele alacağımız bu bölüm aynı zamanda Türk Siyasal sinemasının da tarihidir. “Üçüncü Sinema”nın bu bölüme alınmasının nedeni bu filmlerin muhalif yapıları ve hemen hemen tamamının “siyasal film” olmalarıdır. Üçüncü Sinema incelenirken, Şükran Esen’in “Türkiye’de Üçüncü Sinema”

²⁰⁷ Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, s. 175.

²⁰⁸ Özdemir, a.g.e., s. 278.

²⁰⁹ a.g.e., s. 280.

²¹⁰ Kongar, a.g.e., s. 229.

²¹¹ Özdemir, a.g.e., s. 280.

²¹² Kongar, a.g.e., s. 278.

başlıklı yazısında ortaya koyduğu çerçeveden yararlanılacaktır. Bu yapılırken, sadece Üçüncü Sinema içindeki siyasal filmlere değinilecektir.

Türkiye’de 1960 darbesi sonrasında ortaya çıkan “olumlu” ortam, toplumsal sorunlara eğilen filmlerin yapılmasını sağlar. 1960 darbesi sonrasında perdeye yansıyan ilk fikri hareket “Toplumsal Gerçekçilik”tir²¹³. Toplumsal gerçekçilik, yeni anayasanın uygun siyasal altyapıyı hazırlamasıyla gelişen toplumcu bir sinema hareketidir.

Üçüncü Sinema içinde yer alan Metin Erksan’ın, gençlerin dramını 1950-1960 döneminde “Demokrat Parti’nin her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz” felsefesiyle ilişkilendirdiği²¹⁴ filmi **Gecelerin Ötesi** (1960) ve bir köyde yaşanan arazi tartışmasını anlattığı **Yılanların Öcü** (1962), Ertem Göreç’in bir boya fabrikasında toplu iş sözleşmesinin imzalanması çerçevesinde gelişen olayları ele aldığı **Karanlıkta Uyananlar** (1965) ve bir kooperatif yolsuzluğuna karşı halkın mücadelesini anlattığı **Otobüs Yolcuları** (1963), Duygu Sağıroğlu’nun köylerinden göçüp İstanbul’a çalışmaya gelen bir grubun öyküsünü anlattığı **Bitmeyen Yol** (1965) ve Halit Refiğ’in **Şafak Bekçileri** (1963) filmi siyasal mesajlarıyla öne çıkan filmlerdir.

Ali Özgentürk’ün, 1966 yılında öğrencilerin özel eğitimi protesto etmek için gerçekleştirilen yürüyüş sırasında çektiği görüntüleri montajlayarak oluşturduğu “**Özel Eğitime Hayır**” **Ankara Yürüyüşü** (1966) adlı kısa filmi, Üçüncü Sinema içinde yer alır. Özgentürk, bu film dışında, Üçüncü Sinema içinde yer alan, **Bir Kuvay-ı Milliyecinin Hatıraları**, **Bir İşçinin Öldürülüşü** ve **Yasak** adlı 3 kısa film daha çe-

²¹³ Mesut Uçakan, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul: Düşünce Yayınları, 1977, s. 11.

²¹⁴ Metin Erksan, “Türkiye’de Entelijansia Yok”, **Ve Sinema**, s. 26, Aktaran: Daldal, a.g.e., ss. 97-98.

ker²¹⁵. Ali Özgentürk, 1974'te Yılmaz Güney'in **Endişe** (1974) filminin ön çalışmalarına katılır. Kurmaca bir filmin ön çalışmaları için ön çalışmalar yapar²¹⁶.

Erden Kıral, Üçüncü Sinema içinde yer alan diğer yönetmendir. 1965 yılında reji asistanlığı yaparak sinemaya başlayan Erden Kıral, daha sonra kendi finanse ettiği kısa filmler çeker. Bu filmlerin hepsi de ülkesinin insanların sorunlarıyla ilgilidir. Erden Kıral bu filmlerin ilki olan **Kumcu**'da,²¹⁷ Beşiktaş'ta kum motorlarından küfeyle kum taşıyan hamalları ele alır²¹⁸. Hemen ardından çektiği **Unutulmuşlar** ise, Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Hastanesi'nin bahçesinde kalan ve hastaneye gelenlerin attıkları değerli eşyaları satarak geçimini sağlayan, seyyar arabacı ve on bir çocuğunun hikayesidir²¹⁹. Yönetmen daha sonra, Fransa'nın başkenti Paris'te çalışma akti alabilmek için açlık grevi yapan Manuk'lu işçileri anlattığı **Çalışma Saati** ve ABD'nin Türkiye'de haşhaş ekimini yasaklamasını anlattığı yarı belgesel bir drama çalışması olan **Haşhaş**'ı çeker²²⁰. Erden Kıral, uzun metrajlı filmlerinden **Av Zamanı**'nda 12 Eylül öncesi terör ve anarşi dönemine göndermeler yapar²²¹. Şükran Esen'e göre Türk Sinema Tarihi içinde, çalışmaları Üçüncü Sinema kuramına en uygun olan grup "Genç Sinemacılar"dır. Şükran Esen, bu düşüncesini Genç Sinemacılar'ın anti emperyalist ve anti kapitalist duruşları; sinemayı halkın yararına, ezilen sınıfların çıkarlarına hizmet etmek, içinde bulunulan durumu belgelemek amacıyla kullanma istekleri ve bunu bir manifestoyla yayınlayıp duyurmaları; çekimleri manifestoda belirttikleri gibi imece usulüyle yapmaları gibi özelliklerine dayandırır²²².

Robert Koleji Sinema Kulübü'nün 18-21 Haziran 1967 tarihleri arasında düzenlediği 1. Hisar Kısa Film Yarışması'nda bir araya gelen gençler örgütlenmeye ve

²¹⁵ Ertekin Akpınar, **On Yönetmen ve Türk Sineması**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005, ss. 133-137, Aktaran: Şükran Esen, "Türkiye'de Üçüncü Sinema", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, s. 321-322.

²¹⁶ Şükran Esen, a.g.e., s. 323.

²¹⁷ a.g.e., s. 325.

²¹⁸ Ertekin Akpınar, **On Yönetmen ve Türk Sineması**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005, ss. 133-137, Aktaran: Şükran Esen, a.g.e., s. 325.

²¹⁹ Şükran Esen, a.g.e., s. 325.

²²⁰ a.g.e., s. 326.

²²¹ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005, s. 157.

²²² Şükran Esen, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, s. 332.

bir dergi çıkarmaya karar verirler²²³. Sinematek'te yapılan, Onat Kutlar ve Ece Ayhan'ın da katıldığı toplantıların ardından derginin ilk sayısı 1968 Ekim'inde yayınlanır²²⁴. Genç Sinema Dergisi'nin ilk sayısında yayınlanan "GENÇ SİNEMACILAR BİLDİRİSİ"nin giriş bölümünde grubun amacı şöyle aktarılır:

*"Genç Sinema elli yıllık bir deneyden sonra, Türkiye'de sinema olayının yeniden ve kökten ele alınması gerektiği kanısındadır. Bu hesaplaşmanın tek amacı, devrimci, halka dönük ve bağımsız bir sinemanın yaratılmasıdır. Bu amaçla aşağıdaki temel sorunları göz önünde tutarak, bilinçlenen halkın ve devrimci eylemin paralelinde bir sinemanın gerçekleştirilmesi ve halka ulaştırılması yolunda çaba göstereceğimizi bildiririz...."*²²⁵

"Genç Sinemacılar" yayınladıkları bildiri çerçevesinde filmler yapmaya girişirler. Bu filmler 12 Mart 1971 Muhtırası nedeniyle, ikincisi gerçekleştirilemeyecek olan "1. Devrim Sineması Şenliği"nde gösterilir. Bu filmlerin tam listesi aşağıdaki gibidir:

"Belgesel Filmler:

- . *Gerze'de Tütün Mitingi (16 mm)*
- . *Kanlı Pazar (16 mm)*
- . *Tuslog Olayları (16 mm)*
- . *İstanbul Olayları (16 mm)*
- . *29 Nisan (16 mm)*
- . *10 Haziran (16 mm)*
- . *Che Guevera (16 mm)*

²²³ Şükran Esen, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, s. 332.

²²⁴ Ahmet Soner, "Tarihçe", *Belgesel Sinema Dergisi*, 2003, Sayı. 3, s. 43, Aktaran: Şükran Esen, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, s. 333.

²²⁵ *Belgesel Sinema Dergisi*, 2003, s. 42, Aktaran: Şükran Esen, a.g.e., s. 333.

- . *Ankara'nın Çöpleri* (8 mm)
- . *Taylan Özgür'ün Cenaze Töreni* (8 mm)
- . *İmran Öktem Yürüyüşü* (8 mm)
- . *Altıncı Filo* (8 mm)

İmgesel Filmler

- . *Bir Almanya ki...*(Yakup Borakas-16 mm)
- . *Kentteki Yabancı* (Veysel Atayman- 16 mm)
- . *Kördüğüm* (Muammer Özer-16 mm)
- . *Sayım Günü Çankırı'da Saydılar* (Ahmet Soner-16 mm).²²⁶

12 Mart 1971 darbesinden sonra Genç Sinema topluluğu dağılır ve Genç Sinema Dergisi de çıkmaz olur²²⁷.

Üçüncü Sinema içinde yer alan, Dünya'da ve Türkiye'de en fazla tanınan isim Yılmaz Güney'dir²²⁸. 4. ve 5. bölümlerde ayrıntılı olarak inceleneceği için, burada Yılmaz Güney'in Üçüncü Sinema içinde yer alan filmlerine kısaca değinilmekle yetinilecektir.

Yılmaz Güney, sinemaya başladığı yıllarda oyunculuk, oyun yazarlığı, zaman zaman da yönetmen yardımcılığı yapar. Rol aldığı filmlerde ve yazdığı senaryolarda yarattığı tip daha çok ezilmiş bir adamdır²²⁹. 1950'lerin sonu 60'ların başında o güne kadar efsaneleşen Yılmaz Güney, bu filmlerden biriktirdiği parayla 1970 yılında **Umut**

²²⁶ Uğur Bozan, "Birinci Devrim Sineması Şenliği", **Belgesel Sinema Dergisi**, S. 3, 2003, s. 63, Aktaran: Şükran Esen, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, s. 338.

²²⁷ Şükran Esen, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, s. 339.

²²⁸ a.g.e., s. 340.

²²⁹ Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, C. 1 , 2. Basım, İstanbul: Kitle Yayınları, 1999. s. 133.

filmini gerçekleştirir²³⁰. Hapishane sürecinin ardından Güney, **Arkadaş** (1974) filmini çeker. Bu filmle birlikte Güney, siyasi inançlarını daha somut tarzda ortaya koymaya başlamıştır²³¹. **Arkadaş**, aynı toplumsal kökenden gelen (kırsal) ve büyük kentte yolları ayrılan iki arkadaşın yıllar sonra buluşmalarını ve hesaplaşmalarını anlatır. **Arkadaş** filminin ardından **Endişe** (1974) adlı filme başlayan Yılmaz Güney, bir cinayet olayına karışır. Bunun sonucunda, filmi tamamlayamadan hapse girer. Asistanı Şerif Gören'in tamamladığı film, pamuk toplayıcılarının hikayesidir²³². Cinayet suçundan dolayı cezasını çekme başlayan Yılmaz Güney hapisten yazdığı senaryolarla sinemayla olan ilişkini devam ettirir. Güney, hapishanedeyken yazdığı senaryoyla **Sürü**'nün (1978) hayata geçirilmesini sağlar²³³. Güney, filmde, son dönemlerini yaşayan Güneydoğu'daki aşiretlerden birisini ele alır konu olarak. Erden Kıral'ın başlayıp Şerif Gören'in tamamladığı **Yol** (1981), Yılmaz Güney'in hapishane gözlemlerine dayanarak hapisten izinli çıkan beş kişinin öyküsünü anlatır²³⁴. Güney yurt dışına kaçtıktan sonra son filmi **Duvar**'ı (1983) Fransa'da yönetir. Fransız basınında **Duvar**, genel yapısı içinde olumlu karşılanmaz. İçerdiği şiddet sahneleri nedeniyle, özellikle sert eleştirilere hedef olur²³⁵. Yurt içinde de **Duvar**'ın, biçimsel yönden taşıdığı değere karşılık, katı, önyargılı, bir şeyler kanıtlamaya çabalayan tutumu eleştirilir²³⁶. Atıf Yılmaz'ın anılarında anlattığına göre, Güney bu eleştirileri şöyle yanıtlar:

*“...Bir de Fransa'da neden böyle bir ilk film? diye sormuş olmalıyım ki, Yılmaz'ın verdiği cevabı hatırlıyorum. **Duvar**, hayatının neredeyse üçte biri hapishanelerde geçen bir sinemacının içinde biriken öfkenin, kinin, irinin kusulmasıydı. Yılmaz, 'bu irini kusmadan başka film yapamazdım' diyordu.”²³⁷*

²³⁰ Şükran Esen, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, s. 340.

²³¹ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Genişletilmiş 2. Basım, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2003, s. 111.

²³² Agah Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005, s. 346.

²³³ Nijat Özön “Türk Sineması”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 7, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, s. 1896.

²³⁴ Agah Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, s. 364.

²³⁵ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 307.

²³⁶ Nijat Özön, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 7, s. 1896.

²³⁷ Atilla Dorsay, “Duvar'ın Arkasındakiler”, **Yılmaz Güney Kitabı**, İstanbul: Güney Yayınları, 2000, s. 297, Aktaran: Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 369.

Yavuz Özkan, iki filmiyle Üçüncü Sinema içinde yer alır. Maden işçisi kökenli bir yönetmen olan Yavuz Özkan'ın 1978'de çektiği **Maden** gerçek maden ocağında, gerçek maden işçileriyle çekilmesine rağmen biraz şematik ve slogancı, ama militan bir filmidir²³⁸. “1979'da çektiği **Demiryol**'da Özkan, işçilerin örgütlenme sorunlarına daha inandırıcı, daha ustaca ve daha çok yönlü bir bakışla yaklaşır.”²³⁹

1968 kuşağının, muhalif “Genç Sinemacılar”ını da çok yakından destekleyen Muzaffer Hıçurmaz, 1987 yılında **Çark** filmi gerçekleştirir. Hıçurmaz, filmde kentin kenar mahallelerinde yaşayan bir grup işçiden yola çıkarak, 80'li yıllar içindeki işçilerin yaşam koşullarını anlatır²⁴⁰.

Günümüzde baktığımızda Üçüncü Sinema'yı temsil edecek kurumun Mezopotamya Kültür Merkezi olduğunu görürüz. Amacı Kürt kültürünü geliştirmek ve yerleştirmek olan MKM'nin doğrudan yapımcılığını üstlendiği, yönetmenliğini ise Kazım Öz'ün üstlendiği kısa film **Ax** (1999) Doğu ve Güneydoğu'daki, terörü önleme gerekçesiyle boşaltılan köylerden birisini ve bu köyden ayrılmak istemeyen, son köylü, ihtiyar Zelo'yu anlatır²⁴¹. Kazım Öz'ün yönettiği diğer filmi, **Fotoğraf** (2001) ise bir otobüs yolculuğu sırasında gelişen dostluk öyküsüyle başlar. PKK çatışmaları ve Gazi Mahallesi olaylarıyla ilgili görüntülerin de yer aldığı filmin sonunda İstanbullu Faruk, Elazığ'da birliğine teslim olurken; Doğulu Ali dağa çıkar. Finalde kirli savaş, dostluk ilişkilerini düşmanlığa dönüştürecektir²⁴².

Yeşim Ustaoglu, ilk konulu filmi **İz** (1993) siyasal polisiye bir filmidir²⁴³. Ustaoglu diğer siyasal filmi **Güneşe Yolculuk**'da (1999) Kürt Berzan ile Türk

²³⁸ Şükran Esen, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, s. 344.

²³⁹ a.g.e., s. 345.

²⁴⁰ a.g.e., s. 347.

²⁴¹ Şükran Esen, a.g.e., s. 349.

²⁴² Esin Coşkun, “Bir Yazarın Bakışından Kürt Sorunu (Vedat Türkalı)”, **Milliyet Sanat**, Sayı. 519, Haziran 2002, Aktaran: Agah Özgüç, **Türklerle Türk Sineması**, s. 273- 274.

²⁴³ Şükran Esen, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, s. 350.

Mehmet'in dostlukları çerçevesinde İstanbul'un varoşlarından Doğu'ya kadar uzanan bir öykü anlatır. Filmde olağanüstü hal bölgesindeki görüntülere yer verilir²⁴⁴.

İlk filmi **Babam Askerde**'de (1994) bir çocuğun gözünden 12 Eylül'e bakan Handan İpekçi geçici bir yasaklamayla tartışmalara yol açan **Büyük Adam Küçük Aşk** (2001) adlı filminde, önce birbirlerine düşman iki insanın, sonunda dostluğa dönüşen öyküsünü yansıtır beyaz perdeye. Tüm ailesini köyüne düzenlenen bir baskın sonucu yitiren ve Kürtçe'den başka dil bilmeyen beş yaşındaki kız çocuğu Hejar'la, Cumhuriyetçi-laik yargıç emeklisi Rifat Bey arasındaki ilişki çerçevesinde Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yaşananların topluma yansımaları anlatılır²⁴⁵.

Üçüncü Sinema içinde anılmaya değer özellikler taşıyan diğer filmler ise; Süreyya Duru'nun, **Güneşli Bataklık** (1976); Zeki Ökten'in **Ses** (1986), Yusuf Kurçenli'nin, **Karartma Geceleri** (1990), **Çözümler** (1994) ve Tayfun Pirselimoglu'nun, **Hiçbir yerde** (2001) filmleridir²⁴⁶.

Buraya kadar olan kısımda Türkiye'de Üçüncü Sinema ele alınmaya çalışıldı. Burada ise, daha önce de belirtildiği üzere, Üçüncü Sinema dışında kalan ancak, siyasal film kapsamına giren filmlere değinilecektir. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve yönetmenlerini belirlediği **İzin** (Temel Gürsu/1975) ve **Bir Gün Mutlaka** (Bilge Olgaç/1975) zaman zaman dengesini bulamayan bir siyasal coşku getirir²⁴⁷. 1980 öncesinde diğer yönetmenlerin siyasal eleştiri filmlerine baktığımızda; Atıf Yılmaz'ın 1976'da çektiği **Mağlup Edilmeyenler** filmi politik taşlama olarak çekilmiştir. Ancak, toplumsal kurumlara yönelen bu taşlamalar, filmde yeterince vurgulanamamıştır²⁴⁸. Toplumsal sorunları işleyen filmleri ile tanınan Ömer Lütfi Akad, **Gelin** (1973) ve

²⁴⁴ Esin Coşkun, a.g.e., Aktaran: Agah Özgüç, **Türklerle Türk Sineması**, s. 273- 274.

²⁴⁵ Agah Özgüç, a.g.e., s. 273-274.

²⁴⁶ Şükran Esen, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, s. 352.

²⁴⁷ Giovanni Scognamiglio, **Türk Sineması Tarihi**, 2003, s. 228.

²⁴⁸ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s.171.

Düğün'ün (1974) ardından çektiği **Diyet**'te (1975), köyden kente göçenlerin emekçileşme sürecini anlatır. Emeğin değerini henüz anlamayan, sendikalaşma olayı karşısında kuşkulu, kararsız bir tutumu benimseyen kırsal kökenli, bilinçlenmemiş kişilerin evrimi vurgulanır²⁴⁹. Süreyya Duru'nun 1977'de çekimini gerçekleştirdiği, işçi sorunları ve şiddet olaylarını ele aldığı **Güneşli Bataklık** filmi yüzeysel bir film olarak kalır²⁵⁰. Sinan Çetin'in **Bir Günün Hikayesi** (1980), maden ocağı işçileri çerçevesinde geçer. Maden ocağındaki işçilerin düğüne gitmeleri sonucu işler aksar, işveren, kiralık katiller tutar. 12 Eylül askeri darbesinden yaklaşık 6 yıl sonra Türk Siyasal sinemasında, "12 Eylül filmleri" dönemi başlar. Bu filmler ağırlıklı olarak 12 Eylül döneminde cezaevine konulan mahkumların yaşadıkları, mahkumların cezaevinde yaşadığı işkence, cezaevinden çıkanların toplumla yaşadıkları uyum sorunu gibi konuları ele alırlar. Ancak bu filmler darbeyi derinlemesine inceleyemeyen, asıl konuyu "es geçen" filmlerdir²⁵¹. Çalışma yapılırken; Şükran Esen'in "80'ler Türkiye'sinde Sinema", Atilla Dorsay'ın "12 Eylül Yılları ve Sinemamız", Giovanni Scognamillo'nun "Türk Sineması Tarihi" ve Agah Özgüç'ün "Türlerle Türk Sineması" başta olmak üzere Türk Sineması'na ilişkin bir çok eser taranarak oluşturulan "12 Eylül filmleri" listesini şöyle sıralayabiliriz:

Ses (Zeki Ökten/1986), **Sen Türkülerini Söyle** (Şerif Gören/1986), **Dikenli Yol** (Zeki Alaysa/1986), **Su da Yanar** (Ali Özgentürk/1986), **Prences** (Sinan Çetin/1986), **Kara Sevdalı Bulut** (Muammer Özer/1987), **Sis** (Zülfü Livaneli/1988), **Bütün Kapılar Kapalıydı** (Memduh Ün/1989), **Kimlik** (Melih Gürgen/1988), **Darbe** (Ümit Efekan/1990), **Ateş Üstünde Yürümek** (Yavuz Özkan/1991), **80. Adım** (Tomris Giritlioğlu/1996), **Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç** (Şerif Gören/ 1987), **Gece Yolculuğu** (Ömer Kavur/1987), **Uçurtmayı Vurmasınlar** (Tunç Başaran / 1989), **Av Zamanı** (Erden Kıral/1987), **İkili Oyunlar** (İrfan Tözüm/1989), **Bekle Dedim Gölgeye**'de (Atıf Yılmaz/1990), **Uzlaşma** (Oğuzhan Tercan/1991), **Bir Sonbahar Hikayesi** (Yavuz Özkan/1993), **Babam Askerde** (Handan İpekçi/1994), **Çözümler**

²⁴⁹ Nijat Özön, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 7, s. 1895.

²⁵⁰ Şükran Esen, **Marmaranın Sesi Dergisi**, Sayı. 44, Ekim 1988, s. 20, Aktaran: Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 171-172.

²⁵¹ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 160.

(Yusuf Kurçenli/1994), **Gülün Bitiği Yer** (İsmail Güneş/1998), **Eylül Fırtınası** (Atıf Yılmaz/2000), **Vizontele Tuuba** (Yılmaz Erdoğan/ 2003), **Babam ve Oğlum** (Çağan Irmak/ 2005), **Eve Dönüş** (Ömer Uğur/2006), **Beynelmilel** (Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez/2006), **Zincirbozan** (Atıl İnaç/2007).

Doksanlı yıllarda, 1970’li yılların siyasal gelişmeleri, işçi eylemleri ve siyasi cinayetler de beyaz perdeye yansır. 1990 yılında Yusuf Kurtçenli Rıfat Ilgaz uyarlaması **Karartma Geceleri**’nde düşünce suçunu konu alır²⁵². Başar Sabuncu **Zengin Mutfağı**’nda (1988) 15-16 Haziran 1970’te işçilerin toplu grev ve yürüyüşle yöneticilere sıkıntılı günler yaşattığı günlerin bir zengin mutfağına yansımaları anlatır²⁵³. Reis Çelik **Hoşcakal Yarım**’da (1998) siyasal tarihimizin önemli figürlerinden, 1970’lerin başında idam edilen üç genç militan Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Arslan’ın mücadelesini sinemaya aktarır.

Turgut Yasalar ilk uzun metrajlı filmi **Leoparın Kuyruğu**’nda (1998), bir Amerikalı er ve onu kaçıran beş gencin, iki gün boyunca yaşadıklarını anlatır. Filmde, idama mahkum olan arkadaşlarının (Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Arslan) infazını durdurabilmek için beş gencin gerçekleştirdiği kaçırma eyleminin hiç istenmemesine rağmen, politik bir eylem olmaktan çıkması ve kahramanların çıkmaza girmesi konu edilir.

1996’da Ahmet Faik Akıncı’nın yönettiği **Ekmek** ise işçi sorunlarını işleyen filmlerden biridir. 1990-1991 yıllarında özelleştirmeye karşı çıkan Zonguldak maden işçilerinin eyleme geçişi, filmin temel konusunu oluşturur²⁵⁴. **İş** (1992) filminde Faik Ahmet Ekinci, baraj inşaatında çalışan işçilerin yabancı sermaye tarafından sömürülmesini yansıtır. Bu sömürü düzenine karşı çıkan baraj işçileriyle işveren

²⁵² Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 302.

²⁵³ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İstanbul: İnkılap Kitapevi ve Yayıncılık, 1996, s. 322.

²⁵⁴ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 268.

arasındaki anlaşmazlık giderek büyür ve olaylar da bu çerçevede gelişir. Türk siyasal sinemasının ele aldığı konulardan biri de, kimilerinin “Güney Doğu” kimilerinin ise “Kürt” sorunu olarak adlandırdığı Güney ve Doğu Anadolu’da yaşanan gelişmelerdir. Reis Çelik, 1996’da **Işıklar Sönmesin**’de PKK’lı Seydo (Berhan Şimşek) ile çatışmaya girdiği Türk Subayı Yüzbaşı Murat’ı Güneydoğu’da karşı karşıya getirir²⁵⁵. “Kardeşlik” mesajıyla sona eren film, bu final ve içeriği ile resmi ideolojiden fazlasını içermemekle eleştirilir²⁵⁶. Genç yönetmenlerden Derviş Zaim, **Filler ve Çimen**’de (2000), devlet-mafya ilişkilerini yansıtır²⁵⁷. Derviş Zaim, **Çamur** (2002) filminde, Kıbrıs’a ve Kıbrıs sorununa sembolizm, realizm ve sürrealizmi harmanladığı bir perspektiften yaklaşır.

3.1.2. Yeşilçam İdeolojisi ve Dönemin İdeolojik Yapısıyla Paralelliği

Türk sinemasında üretim ilişkilerinin değişmesi ve yapımevlerinin çoğalması ile birlikte Yeşilçam kavramı ortaya çıkar²⁵⁸. Bu dönem biraz zorlanarak, 1960-1975 olarak kesinleştirilebilir²⁵⁹. Yapılan filmler, kitlelerin boş zamanını eğlenerek ya da ağlayarak geçirmesine olanak veren popüler kurmacalardır²⁶⁰. Yeşilçam, film ve salon sayısındaki artışla, sinemayı endüstriyel anlamda geliştirmiştir. Bu bakımdan sonraki kuşakların altyapı ihtiyaçları giderilmiş, sinemanın profesyonel olarak “meslek” edinilmesi ve yönetmen, oyuncu, teknik ekip yetiştirilmesinin daha organize yapılmasını sağlamıştır. Ancak, sinemadaki “nicel” altyapı, sinemanın “niteliği” bakımından aynı sonucu yaratmamıştır. Bunun en önemli nedeni Türk sinemasının üretim yapısıdır. Demokrat Parti Liberalizminin genel iktisat anlayışı gibi, Yeşilçam’da da yarı-ilkel bir kapitalist üretim tarzı hakimdir²⁶¹.

²⁵⁵ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 273.

²⁵⁶ Hilmi Maktav, “Vatan, Millet, Sinema”, **Birikim Dergisi**, Sayı. 207, 2006, ss. 71-83.

²⁵⁷ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 328.

²⁵⁸ Kirel, a.g.e., s.180.

²⁵⁹ Nilgün Abisel, “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”, **Sinema**

Yazıları, Seçil Bükler (drl), Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997, s. 123.

²⁶⁰ Abisel, a.g.e. s. 139.

²⁶¹ Daldal, s. 64.

1950’li yıllardan itibaren düzenli bir artışa geçen yerli film üretimi, seyircinin artan talebi karşısında 1960’lı yıllarda da yükselişine devam eder. Yüzdeli dağıtım, gecikmeli-iskontolu dağıtım gibi özel dağıtım yöntemleri, aynı filmin çeşitli zamanlarda tekrar gösterime girdiği geleneksel yöntemle birleşir ve Türk sinema sektöründe ülkemize has bir üretim biçiminin doğmasına yol açar. “Bölge İşletmeciliği” adı verilen yapım finansmanı yöntemi kısa vadede Türk sinemasının gelişmesine ön ayak olurken, uzun vadede yapım kalitesinin düşmesine neden olur. Bölge işletmeciliğine dayanan üretim tarzında, bölge işletmecileri yapımcılara hangi tür filmlerin rağbet gördüğüne dair raporlar verir, nasıl bir film istediklerini (konu, oyuncu hatta yönetmen) söylerler ve yapımcılar da bir sonraki dönemde yapacakları filmlerin neredeyse her türlü özelliğini, bölge işletmecilerinin dolaylı olarak da seyircinin talebine göre şekillendirir. Filmin ilerideki gelirine karşılık bunlardan alınan avansların büyüklüğü oranında, bunların konu, senaryo ve oyuncu seçimindeki ağırlıkları da artar. Başka bir deyişle, yapımcı bir avansı ancak elinde yılın gözde başoyuncuları ve bunlara göre senaryo bulunduğu takdirde alabilir. Bölge işletmecilerinin taleplerinin sonucu olan “yıldız” kavramı, 1960’lı yıllarda üretim biçimini de derinden etkilemeye başlar²⁶². Sinemaya yatırım yapanların sanat kaygısının bulunmayışı, sinemadaki krizi daha da derinleştirir:

“...Belediye vergilerindeki % 70’e varan indirimler, kırsal merkezlerin elektrikleştirilmesi, ve sinema salonlarındaki ani artış sinema yapımcılığını bir anda altın madenine dönüştürür. 1950’lerde Yeşilçam’a bir akın başlar ve yurdun her yanından küçük tüccarlar film yapmak için İstanbul’a koşar. Bu ani sayısal artışı destekleyen yeterli kültürel altyapı yoktur: “Yeşilçam’a gelenlerin hemen hepsinin bizzat halkın içinden çıkmış olmaları bu olayın en ilginç yönüdür. Entelektüel duyarlıktan uzak olan bu kişilerin, sanattan ideolojiden yana kaygıları olmayacaktır elbette...”²⁶³

Nilgün Abisel, yapımcılığa girişenlerin hiçbir zaman sermayesinin olmasının film yapımcılığının sağlam temeller üzerine oturmamasına yol açtığını belirtir.

²⁶² Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, Ankara: Kitle Yayınları, 1995. s. 157.

²⁶³ Uçakan, a.g.e., s. 20.

Kazanılanların hızla tüketilmesi, sinema sektörü dışına aktarılması, gerekli örgütlenme ve altyapı çalışmalarının gerçekleşmemesi sonucunu doğurur. Abisel'e göre, film yapımcılığının, kısa sürede iyi kar elde etme hedefi ve seyircinin talebinin değişmeyeceği inancı filmlerin içeriğine de yansımıştır:

“Bölgelere ve günün modasına göre kullanılan yerleşik kalıplar vardır. Senaryonun yazımında neredeyse matematiksel yöntemlerle, her bölgenin beklentilerine uygun sahneler avanslar oranında yerleştirilir. Yönetmen ya da senaristlerin “film fikri” üretme açısından önemli rolleri yoktur. Yıldız oyuncular onlardan daha etkili durumdadır. Filmleri üretenlerin kendilerine uyguladıkları oto-sansür ve her şeyin sinayayana öğrenilmesi de göz önüne alınması gereken faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır.”²⁶⁴

Türk Sinemadaki değişimin sonucu hayata geçen Yeşilçam sineması, aynı zamanda belli bir ideolojik yapıyı da içinde barındırır. Vedat Türkali Yeşilçam'ı Türkiye'nin sosyo-ekonomik yapısının bir aynası gibi görür. Türkali'ye göre Yeşilçam yapısıyla, insan ilişkilerini yansıtmasıyla, Türk insanının ve Türk insan ilişkilerinin adeta minyatürü gibidir, bir anlamda²⁶⁵. Tanju Akerson'a göre ise Yeşilçam sinemasının doğuşu, sinemaya yatırım yapan sınıfın (küçük tüccar) siyasetteki temsilcisi Demokrat Parti'nin, "tüketim toplumu" yaratma hayalleriyle oldukça uyumludur:

“Türk sineması, Batı'da olduğu gibi bir sanayi devriminin ürünü değildir... Batı tipi üretim tarzının az gelişmiş ülkelerde oluşturduğu tüketim ekonomisinin bir ürünüdür. Türk sinemasının kuruluş yılı 1948, aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sınıfın varolma sürecidir.”²⁶⁶

²⁶⁴ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge Kitapevi, 1994, s. 52.

²⁶⁵ Vedat Türkali, **Savunmalar**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1989, s. 119.

²⁶⁶ Tanju Akerson, "Türk Sineması Eleştirisi", **Yeni Sinema**, No:3, Ekim- Kasım 1966, s. 35, Aktaran: Daldal, a.g.e., s. 65.

Türk sinemasının dönemleri ile yaşanan siyasal gelişmeleri paralel bir biçimde ele alan Engin Ayça da bu konuda “Sinemada Tiyatrocular Dönemi tek parti, tek lider ve CHP anlayışını bir bakıma yansıtırken, Yeşilçam Dönemi Demokrat Parti’nin geçerli kıldığı anlayışın ve buna bağlı gelişmelerin izlerini taşır, o ortamın ürünüdür.” der²⁶⁷. Yeşilçam, toplumun gerçek bir yansımısını veremez, yıllarca bıkmadan usanmadan “imkansız aşk” temasını işler²⁶⁸. Ancak, zengin-yoksul arasındaki uçurumdan kaynaklanan “imkansız aşk” gerçeklerden soyutlanarak perdeye yansıtılır. Filmlerde, “sınıf” bilincine ilişkin hiçbir şey yer almaz. Demokrat Parti’nin “her mahallede bir milyoner yaratma” hayaline paralel olarak, bu filmlerde eşitsizliğin aşılabilir olduğu vurgulanır:

“...Yeşilçam sinemasının zengin ve yoksul arasındaki uçuruma yerleştirdiği çok sayıdaki aşk hikayesine bakarak, burada bir “sınıf” vurgusu olduğunu söylemek yanıltıcı olabilir. Yeşilçam’ın esas olarak bir “imkansız aşk” söylemi vardı. İmkansız aşk söylemine en iyi malzeme, ana karakterlerin içine yerleştikleri hayatların karşıtlıkları tarafından sağlanıyordu... Yeşilçam’ın imkansız aşk anlatısındaki yoksulluk tablosu, İstanbullu yönetmenlerin ya hiç tatmadıkları ya da artık iyiden iyiye unutmuş oldukları bir sosyal olgunun ancak fantastik düzlemde yeniden üretilmesinden arta kalan bir vurguydu. Sınıf, varla yok arasında bir şeydi ya da aşk gibi yeterli bir motivasyon olduğunda zenginin yoksul, yoksulun zengin oluvermesiyle her an aşılabilecek geçici bir durumdan ibaretti. Bu sınıfsal konumların aslında “yok” konumlar olduğunu söylemek abartılı olmaz.”²⁶⁹

Filmlerde, özellikle gençlerin, büyüklerin her söylediğini onaylamak ve okuyup adam olmaktan başka şansları yoktur. Bu model, otorite ve hiyerarşik biçimde örgütlenmiş toplumsal sistemin meşrulaştırılması açısından etkilidir²⁷⁰. Bu filmlerde karşılaşılan en çarpıcı “ideolojik” söylemlerden biri de zenginlerle “zengin sınıf”ın birbirinden ayrı olduğudur:

²⁶⁷ Engin Ayça, “Yeşilçam’a Bakış”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Süleyman Murat Dinçer (drl.), Ankara: Doruk Yayınları, 1996, ss. 132-133, Aktaran: Kirel, a.g.e., s. 180.

²⁶⁸ Gevgilili, a.g.e., s.158.

²⁶⁹ Sevilay Çelenk Özen, “Aç Televizyonu İçeriye Aşk Girsin!”, **Evrensel Gazetesi**, 01.Mart 2006, s. 14 .

²⁷⁰ Nilgün Abisel, **Sinema Yazıları**, s. 140-141.

“...Zenginlik kötü bir şey değildir. Ancak, sınıfsal çatışmaların yumuşatılması amacıyla yerli popüler filmlerde zengin sınıftan olmak olumsuzlanır. Bu olumsuzlama onları olduğu gibi kabul etmeyi ve kendi “modern” dünyalarında yaşamaya terk etmeyi içerir. Çünkü onların dünyasında insanlar görgüsüzdür, aile ilişkileri gevşemiştir, para her şeyden önemlidir, cinsellik aşık ve özgürce yaşanır, yoksullara kötü davranılır, güçlerini her türlü kötülüğü yapmak üzere kullanmalarını engelleyecek bir tek ahlaki norm bulunmaz. Böylece, görgülü, atadan kalma servete sahip ve paraya değil “insanlığa” önem veren zenginlerin dışında kalan “kapitalist”ler en imrenilmeyecek, özdeşleşilmeyecek biçimde temsil edilirler...Erkek zengin kızla evlenecekse bir biçimde önce zengin olması gereklidir. Bu genel formüllerin ayrıntılı alt uyuşmaları vardır ve hepsi de ideolojik söylemlerin hizmetindedir. Dolayısıyla popüler filmlerde yer alan çatışan sınıfsal konumların ya da kadınların haksızlığa uğrayışının anlatsal/ideolojik aklanmasının hakikati nasıl gizlediği, seyircinin uyuşmaları ve stereotipleri sorgulamasıyla ortaya çıkabilir.”²⁷¹

Yeşilçam’ın dayandığı kültürel temeller ve toplumsal çatışmalar üzerine yoğunlaşan Nezih Erdoğan da bu konudaki düşüncelerini şu şekilde özetler:

“Yeşilçam’ın en parlak dönemi aynı zamanda bugünkü anlamıyla toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente göçün toplumsal bir fenomen haline geldiği dönemdir. Sözünü ettiğim zıt dinamikler bu kez bu iki toplumsal fenomenle eklemlendi ve üst sınıf diğer sınıflara karşı Batı’ya ilişkin değerleri temsil ederken, köy kökenliler ve kentli alt sınıflar bu toplumsal sınıfla ikircikli bir ilişkiye girdiler. Yeşilçam, genelde melodramlarında bu durumu başarılı bir biçimde kullandı. Batılı hayat tarzını benimsemiş zengin erkekle fakir ve/veya köylü kız arasındaki aşk bunun en tipik örneği oldu. Batılı hayat tarzı ya da modernlik, mutlaka erişilmesi gereken ama yozluk tehlikesine karşı altsınıfın ya da Anadolu değerlerinin iyileştirici, hatta kurtarıcı müdahalesine ihtiyaç duyan bir konum olarak sunuldu.”²⁷²

Yeşilçam sinemasının izleyicileri arasında kadınlar önemli yer tutar. Sinemaya kadın seyirci çekebilmek amacıyla kadınlar matinesi düzenlenir. Filmlerin seyircisinin

²⁷¹ Nilgün Abisel, **Sinema Yazıları**, s. 141.

²⁷² Nezih Erdoğan, “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar”, **Doğu Batı**, Sayı: 15, 2001/2, İstanbul: Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları, s. 5, Aktaran: Kirel, a.g.e, s. 189-190.

çoğunlukla aile olması, konularının da değişmesine neden olur ve kadın seyirci dikkate alınarak filmler yapılır²⁷³. Bu filmlerde kadınlara yönelik ideolojik söylem hakimdir. Yeşilçam sinemasının anlatı yapısını ele alan Nilgün Abisel, bu konuda şöyle der:

“...böylece, yeni taleplerin sesini duyurmaya başladığı bu dönemde kadın seyirci, eskiden beri olduğu halin “doğal”lığına ikna edilmeye yine aynı biçimde konumlanmaya çalışılır. Bu siyasal ideolojik gizli amaç, yerli filmlerin olay örgüsü, ortamı, dramatik çatışma anlarının duygusal yoğunluğunu sağlayan melodramatik öğeleri, ağıdalı, konuşmaları ve temelde de karakterleri aracılığı ile seyirciye ulaştır.”²⁷⁴

Türk Silahlı Kuvvetleri’nin mücadelelerinin anlatıldığı filmler, “dönemin siyasal ideolojisinin izlerinin” Yeşilçam sinemasında fazlaca hissedildiği filmlerdir. Demokrat Parti’nin getirdiği muhafazakarlaşma ve Kore Savaşı “kahramanlık hikayeleri” ile birlikte Türk tarihine olan ilgiyi arttırır ve üst üste tarihi kişilikleri veya olayları konu alan filmler çekilir. Demokrat Parti’nin “ardılı” Adalet Partisi’nin aynı ideolojiyi yeniden canlandırmasıyla, bu filmlere olan ilgi yıllarca devam eder²⁷⁵.

Yeşilçam sinemasında askerlik daima yüceltilen bir kavramdır. Sinemada da Türk erkeğinin en kutsal görevidir askerlik, vatan ve namus borcudur. Türk askeri kahramandır. Düşman kızları Türk askerinin cazibesine kapılmaktan kendilerini alamazlar. Türk İstihbarat Teşkilatı’ndan Mehmet, Alman Casus Hilda’ya (**Ankara Ekspresi**/Aydın Arakon-1952, Muzaffer Aslan-1969), Kuvay-ı Milliyeci İhsan, işgal ordusu komutanının Kızı Betty’e (**Allahısमारladık**/Sami Ayanoğlu-1951, Nejat Saydam-1966), Makedonya’daki isyanları bastırmakla görevli yüzbaşı, Bulgar komitacının kızı Kristina’ya (**Vahşi Bir Kız Sevdim**/Lütfi Akad-1954, Nejat Saydam-1972) vb. aşık olurlar. Ama milli duyguları çok güçlü olan bu kahramanların “düşman kızlarına” aşık olması seyirciler tarafından fazla yadırganmaz. Çünkü onlar

²⁷³ Kirel, a.g.e., s. 165.

²⁷⁴ Nilgün Abisel, **Sinema Yazıları**, s. 130.

²⁷⁵ Maktav, a.g.m., ss. 71-83.

milliyetçiliklerinden ve vazifelerinden asla taviz vermezler. Öylesine ideal erkeklerdir ki, birlikte oldukları kadınların gözleri onlardan başka hiçbir şeyi görmez; daha doğrusu birden gözleri açılır ve o güne dek kandırıldıklarını düşünüp, kimliklerini, dinlerini, ailelerini, eskiye ait ne varsa her şeyi geride bırakarak bu cesur ve yakışıklı Türk askerlerine koşarlar. Yeşilçam bununla da yetinmemiştir. Örneğin **Vahşi Bir Kız Sevdim** (Nejat Saydam/1972) filmi, romanda olduğu gibi Kristina'nın ölümüyle bitmez. "Elinde silah, Türk köylerini yağmalayan, içki içip dans eden Bulgar kızını, filmin sonunda yüzbaşı Adil'in kucağında görürüz. Yüzbaşığı korumak isterken komitacılar tarafından vurulmuştur ama son anda Türk askerleri gelir ve kurtulurlar. Askerleri gören Kristina "Bizimkiler geliyor" der. O artık Müslüman'dır ve Türk milliyetçisidir. 'Düşmanlar' ise, Türk sinemasına, genellikle Erol Taş tarzı "kötü adamlar"ın canlandığı, vahşi bir şekilde eliyle, bütün et parçaları yiyen, salyaları akarak içki içen mağara adamı görüntüsünde bir "klasik düşman" tipidir²⁷⁶. Yeşilçam, "Demokrat Parti ideolojisi" paralelinde şekillen bir sinemadır. Yeşilçam'daki temel felsefe "kolay para" ve "eğlendirme"dir²⁷⁷. Bütün bu sorunlu işleyişine rağmen Yeşilçam'ın "toplumcu" bir sinema akımının yeşermesini sağlayabilecek belli unsurları da içinde barındırdığı söylenebilir.

3.2. BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASI-ORDU İLİŞKİSİ

3.2.1. Türk Sinemasının Başlangıç Döneminde Sinema-Ordu İlişkisi

Türk sineması ile ordu arasındaki ilişki, nerdeyse sinemanın Türkiye'deki tarihi kadar eskidir. Türk sinemasının ilk sinemacısı Fuat Uzkınay, orduda yedek subay olarak görev yapmakta olduğu dönemde, **Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Hedmi** (1914)

²⁷⁶ Maktav, a.g.m., ss. 71-83.

²⁷⁷ Daldal, a.g.e., s. 96.

adlı belgeseli çeker. Sinemanın Türkiye’de ilk kurumlaşması da Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin (MOSD) kurulmasıyla gerçekleşir. 1. Dünya Savaşı’na katılan ülkelerin sinemayı bir silah olarak kullandığına tanık olan Enver Paşa, Almanya’da gördüğü gibi, orduya bağlı bir sinema kurumunun oluşturulması emrini verir. 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulur ve bu kuruluşun başına da 1896’da İstanbul’da ilk film gösterimini yapan, Pathe Film Makineleri Türkiye Mümessili Sigmund Weinberg getirilir²⁷⁸.

Belge filmler çekmeye başlayan Merkez Ordu Sinema Dairesi için bir de tüzük oluşturulur. Üst düzey subaylardan oluşturulan bir kurulun hazırladığı bu tüzüğe göre MOSD,

- 1-Cephelerde savaşan birliklerin hareketıyla ilgili filmleri;
- 2-Önemli olaylarla ilgili filmleri;
- 3-Askeri fabrikalarla ilgili filmleri;
- 4-Müttefik Ülkelerden gönderilen yeni silahların kullanılışıyla ilgili filmleri;
- 5-Manevralarla ilgili filmleri çekecek ve yönetecekti²⁷⁹.

Türkiye’nin ilk sinema yapım şirketi olan Merkez Ordu Sinema Dairesi askeri amaçlarla kurulduysa da, yeterli donanımın ve uzman kişilerin olmaması nedeniyle sadece bazı kısa belgeseller çekebilir. Bu arada, Weinberg, Harbiye Nezareti’nden izin alarak ilk konulu filmlerin de çekimlerine başlar²⁸⁰. Türk sinemasının ilk konulu film denemesi olan **Leblebici Horhor Ağa** (1916) ordudan ücretsiz olarak sağlanan

²⁷⁸ Onaran, a.g.e., s. 13.

²⁷⁹ Nijat Özön, **İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzknay**, Aktaran: Battal Odabaş, “ Türk Sineması’nın Kuruluşunda Ordunun Rolü”, **Cumhuriyetimiz 80 Yaşında**, Özel Sayı, Ankara: Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, 2003, s. 137.

²⁸⁰ Onaran, a.g.e., s 13.

aygıtlarla gerçekleştirilir. Ancak, 1916'da Osmanlı Devleti ile Romanya arasında savaşın başlaması, Romen uyruklu Weinberg'in görevine son verilmesine neden olur ve yerine ilk Türk sinemacılarından Fuat Uzkınay geçer. Uzkınay, Weinberg'in görevden uzaklaştırılmasıyla yarım kalan **Leblebici Horhor Ağa** filmini 1918 yılında tamamlar²⁸¹.

Merkez Ordu Sinema Dairesi, savaşla ya da padişah ve başkomutanın yaşamlarıyla ilgili filmler çeker²⁸². Bu filmler: 1915'de Çanakkale savaşlarını yansıtan **Anafartalar Muharebesi'nde İtilaf Orduları'nın Püskürtülmesi, Galiçya Harekatı, Galiçya'da On Dokuzuncu Süvari Müfrezesi**, 1916'da **Çanakkale Muharebeleri**, Irak Cephesi komutanlığını yaparken tifüsten ölen Van der Goltz'un cenaze töreninden görüntüler veren **Von der Goltz Paşa'nın Cenaze Merasimi**, Kut'ül Amare Savaşı'nda tutsak alınan İngiliz Generali Townshend ve Hintli tutsakları gösteren **General Townshend ile Hintli Üsera**, 1917'de Alman İmparatoru II. Wilhelm ile Avusturya İmparatoru Karl'ın Türkiye'ye yaptıkları gezileri yansıtan **Alman İmparatoru'nun Askeri Müzeyi Ziyareti**, 1918'de savaşın son yıllarında ölüm, cenaze ve biat törenlerini gösteren **Abdülhamit'in Cenaze Merasimi, Sultan Reşad'ın Cenaze Merasimi, Vahdettin'in Biat Töreni ve Vahdettin'in Kılıç Alayı** filmleridir²⁸³. Kurulduktan bir süre sonra "Askeri Müze"nin bir bölümüne taşınan Merkez Ordu Sinema Daire'sinde, yerli ve yabancı askeri filmlere özgü özel bir de arşiv kurulumu²⁸⁴. Hilmi Maktav'a göre askeri propaganda amacıyla kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ordudan çok sinemaya hizmet ettiği söylenebilir²⁸⁵. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nden başka ordu ile halk arasında ilişkileri sağlamak amacıyla 1913 yılında kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, 1916 yılında, sinema çalışmalarına başlar. **Fatih'te İzmir İçin Miting ve Sultanahmet'te İzmir İçin Miting** gibi belge film üreten²⁸⁶ Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, gelirlerini arttırmak amacıyla 1917'de **Pençe** ve

²⁸¹ Burçak Evren, **Sigmund Weinberg**, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995, s. 74-75.

²⁸² Onaran, a.g.e., s. 13.

²⁸³ Gündeş, a.g.e., s. 122.

²⁸⁴ Onaran, a.g.e., s. 13.

²⁸⁵ Maktav, a.g.m. ss. 71-83.

²⁸⁶ Nijat Özön, **Sinema : Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, İstanbul: Hil Yayınları, 1985 s. 339-343.

Casus gibi konulu filmlere ağırlık verir²⁸⁷. 1918 yılında Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Osmanlı İmparatorluğu, Mondros Mütarekesi'ni imzalamak zorunda kalmış; anlaşma uyarınca tüm ulaşım ve iletişim araçlarına el konulmuştur. Merkez Ordu Sinema Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin elindeki sinema çekim ve gösterim aygıtları da uygulama kapsamındadır. Bu hükümden etkilenmek istemeyen, iki kurum ellerindeki sinema araçlarını, 1919 yılında, Malûlin-i Guzat-ı Askeriye Muavenet Heyeti'ne (Malul Gaziler Cemiyeti) aktarma yolunu seçerler. Bu gelişmenin ardından, Malul Gaziler Cemiyeti film yapımına geçer²⁸⁸. Mondros Mütarekesi'nin ardından ordudan ayrılan Fuat Uzkınay, Malul Gaziler Cemiyeti'nde çalışmalarını devam ettirir. Uzkınay, işgal güçlerine karşı ilk direnişleri, başkaldırıları filme çekmeye başlar. Bu filmlerle, bir yandan belge toplama işlevi yerine getirilirken, diğer yandan da milli bilinç güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Kurtuluş Savaşı'nın son döneminde, bir film dairesi kurulması gündeme gelir ve bunun üzerine Malul Gaziler Cemiyeti'nin elindeki sinema aygıtları, Türk Ordusu bünyesinde oluşturulan Ordu Film Alma Dairesi'ne devredilir. 1922 yılında kurulan film dairesi, kaçan düşman kuvvetlerinin, yolları üzerindeki köy ve kasabalarda verdikleri zararları görüntüler. Bu görüntüler daha sonra kurgulanarak, 1922'de **İstiklal (İzmir Zaferi)** adlı belgesel oluşturulur²⁸⁹.

Ordu destekli bu kuruluşların ardından, 1922 yılında, ilk özel film yapım evi olan Kemal Film kurulur. Bu şirket, kurmaca filmlerin yanı sıra, Kurtuluş Savaşı'nı da belgeleyerek önemli bir görev üstlenir. Kemal Film 47 adet haber film yapar. Bu filmlerin en önemlisi **Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın İzmit Cephesini Teftişi** adlı filmidir²⁹⁰. Fuat Uzkınay'ın Kemal Film adına yaptığı **Zafer Yollarında** filminin yanı sıra Ordu Film Alma Dairesi'nin şu filmlerini de saymak gerekir: **İzmir Zaferi**,

²⁸⁷ Onaran, a.g.e., s. 14.

²⁸⁸ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 1, Ankara: Kitle Yayınları. 1995, s. 20.

²⁸⁹ Onaran, a.g.e., s. 18.

²⁹⁰ Erman Şener, **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız**, İstanbul: Dizi Yay., Sinema Dizisi-1, 1971, Aktaran: Odabaş, **Cumhuriyetimiz 80 Yaşında**, s. 138

Dumlupınar Vekayii, İzmir Nasıl İstirdat Edildi, İzmir'in İşgali, İzmir'deki Yunan Fecayii, İzmir Yanıyor, Gazi'nin İzmir'e Gelişi ve Karşılması. Bundan başka, Cezmi Ar tarafından, savaş içinde çekilen son belge filmi olan, **İşgal Ordularının İstanbul'u Terki** adlı belge filmi vardır²⁹¹. Asker kahramanlar, Türk sinemasına ilk kez Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen Kurtuluş Savaşı filmleriyle girer. 1923'te Halide Edip'in romanından sinemaya uyarladığı **Ateşten Gömlek**, "Kurtuluş Savaşıyla ilgili ilk konulu sinema film" olmasının yanı sıra, "Türk kadın oyuncularının rol aldığı" ilk film²⁹². Sinema çalışmaları için gittiği Rusya'dan 1928'de dönen Muhsin Ertuğrul, yeni bir "Kurtuluş Savaşı filmi" olan **Ankara Postası**'yla (1929) yeniden işbaşı yapar. Kurtuluş Savaşı'nı ele alan ikinci kurmaca film olan **Ankara Postası**, Reşat Nuri Güntekin'in François De Currel'in bir piyesinden "Bir Gece Faciası" adıyla yerlileştirdiği oyundan uyarlanmıştır. **Ankara Postası**'nın öyküsü, Kuvay-ı Milliyecilerle çalışan bir kurye ile, sonunda hedefine ulaşan bir "taaruz emri"nin, üzerine kuruludur²⁹³.

Kuvay-ı Milliye'den Yüzbaşı Davut'la öğretmen Nesrin'in aşk hikayesini anlatan **Bir Millet Uyanıyor** (Muhsin Ertuğrul/1932) ise, sonuna Kurtuluş Savaşı ile ilgili belge görüntülerinin de eklendiği bir film²⁹⁴. Filmin konusu İstanbul'a gizli bir görevle gelen Kuvay-ı Milliyeci bir subayla, yüzbaşı Davut'a aşık olan öğretmen Nesrin'in öyküsü üzerine kurulmuştur. Alim Şerif Onaran'a göre, daha sonra çekilecek Kurtuluş Savaşı konulu filmlerin gerçek "prototipi" ve en başarılı örneğidir²⁹⁴. Film, Kurtuluş Savaşı'nı bir Türk-Yunan çatışmasından çok, hilafetçiler ile ulusal güçler arasındaki bir uğraşı olarak ele alır. Daha sonraki yıllarda çekilen **Vurun Kahpeye** (Lütfi Akad/1949) ve **İstiklal Madalyası** (1948) filmleri de benzer içeriktedir²⁹⁵.

Cumhuriyet'in 10. Yıl coşkusu bir film haline getirmesi için Sovyet Rusya'dan sinemacılar çağrılır. Bu çerçevede iki film yapılır. Bu filmlerin ilki, ünlü

²⁹¹ Odabaş, a.g.e., s. 138.

²⁹² Agah Özgüç, **Türlere Türk Sineması**, s. 84.

²⁹³ a.g.e., s. 84.

²⁹⁴ Onaran, a.g.e., s. 85.

²⁹⁵ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 167.

Sovyet yönetmen Sergey Yutkevich ve Lev Oskarovich'in hazırladığı **Ankara, Türkiye'nin Kalbidir** (1933) adlı filmidir. Kendileriyle birlikte Türkiye'ye gelen Sovyet askeri ve sivil heyetinin Cumhuriyet'in 10. Yılı kutlamaları için önce İstanbul'a oradan da Ankara'ya varışlarını çeken Yutkevich, filmin geri kalan kısmında kutlamalardan görüntülere, -daha sonra tüm belgesel filmlerde kullanılacak olan- Mustafa Kemal Atatürk'ün "10. Yıl Nutku" görüntülerine ve modern Türkiye'nin başkenti Ankara'dan gelişmişlik göstergesi kurumların ve Ankaralıların yaşamlarına ait görüntülere yer verir. Filmde, Türk ve Sovyet devletleri arasındaki dostluğa da sık sık vurgu yapılır. 1934 yılında gösterilen film, daha sonraki yıllarda yasaklanacak, TRT döneminde gösterim programına alındıktan sonra ani bir müdahale ile yayından kaldırılacaktır²⁹⁶. İkinci film ise ünlü film montajcısı Esther Schub'un eldeki belgeleri kullanıp yeniden kurgulayarak oluşturduğu **Türk İnkılabı'nda Terakki Hamleleri** filmidir. Türkiye'nin Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar geçirdiği başlıca dönemleri, 1. Dünya savaşını, mütareke yıllarını, Kurtuluş Savaşı'nı, Cumhuriyet'in kuruluşunu, ve diğer gelişmeleri eski belgesel filmlerden derleyerek anlatan bu film, bu konuda hazırlanan kayda değer kurgu filmidir²⁹⁷. Önemli bir belgesel ise, Fuat Uzkınay tarafından 1922'de başlanıp 1942'de bitirilen ve ilk adı **Zafer Yollarında** olan **İstiklal** filmidir²⁹⁸. Film, genç kuşaklara ve gelecek kuşaklara Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in temel değerlerini aktarmak, tarihe bir belge kazandırmak amacıyla, gerçekleştirilir. 1934'de, filmi izleyen Atatürk, filmi yeterli görmez ve çalışmalara devam edilmesini ister. Bunun üzerine, Ali Fuat Erdem'in başkanlığında kurulan komisyon, 2 yıl çalışarak 3 bölümlük filmi 12 bölüme çıkarır²⁹⁹. **İstiklal** adı verilen filmin çalışmalarının gidişatını takip eden Atatürk, filmde kendisinin yer aldığı bölümlerde hareketli görüntünün olmamasından dolayı filmin tamamlanamadığını öğrenince tepkisini şöyle dile getirir:

"Ben hayattayım... Milli mücadeleye ait bütün evrakım, kılıcım, çizmem halihazırda mevcut olduğuna göre çağırdığınız anda bana düşen vazife ve görevi yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam

²⁹⁶ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, s. 286-287.

²⁹⁷ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması**, İstanbul: Hil Yayınları, 1986, s. 99-10, Aktaran: Gündeş, s. 126.

²⁹⁸ Şükran Esen, **Türk Sineması'nın Kilometre Taşları**, İstanbul: Neos yayınları, 2002, s. 14.

²⁹⁹ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, s. 16.

*memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alır, hatıraları canlandırır dım. Bu, milli bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu müca-
delenin nasıl kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hatıra bırakmak,
ancak bu filmle mümkün olacaktır.”³⁰⁰*

Atatürk’ün sinemaya verdiği önemi gösteren bir başka örnek de şu sözlerdir:

*“Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek, barutun elektriğin
ve kıtaların keşfinden çok dünya medeniyetinin veçheini değiştireceği
görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların
birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema insanlar
arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin
tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu
ehemmiyeti vermeliyiz.”³⁰¹*

Atatürk’ün konuya verdiği öneme rağmen, hem bu ilginin devletin kültür politikasının bir parçası olamaması hem de sinemayı dünya ölçeğinde kavramış bir sinemacı kuşağının henüz yetişmemiş olması, arşivlerde yer alan zengin sinema malzemesinin laygınca kullanılmasına engel olmuştur³⁰². Nazım Hikmet Ran’ın **Güneşe Doğru** (1937) ve Şadan Kamil’in Plevne’de Ruslar’a karşı savaşı 13 Türk askerinin kahramanlık öyküsünü anlattığı **Onüç Kahraman** (1943) ve Şakir Sırmalı’nın **Domaniç Yolcusu** (1946) orduyu ele alan diğer filmlerdir. **Domaniç Yolcusu**’nun öyküsü savaş döneminde geçmesine karşılık, öykü o günlerde işlenen bir cinayet üzerine kuruludur. Savaş filmde yalnızca geri planda bir fon olarak kalır³⁰³. 1923’ten 1950’ye dek uzanan dönem içinde Kurtuluş Savaşı beyazperdede az yer tutar. 1923’te çekilen ilk **Ateşten Gömlek**’ten 1950’deki ikinci **Ateşten Gömlek**’e dek sürüp giden bu dönemde çekilen az sayıdaki Kurtuluş Savaşı filminde, konunun daha çok iç düşmanla (padişahçılar, hilafetçiler, işbirlikçiler, gericiler) ilgili yönleri işlenir. Nijat

³⁰⁰ Yüzbaşı Hakkı Saygıner’in basın toplantısı, **Dünya Gazetesi**, 29 Ağustos 1959, Aktaran: Atilla Dorsay, a.g.e., s. 16.

³⁰¹ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, s. 15.

³⁰² a.g.e., s. 18

³⁰³ Agah Özgüç, **Türlere Türk Sineması**, s. 86.

Özön'e göre bu durum, yeni kurulan cumhuriyetin Yunanistan ile dost geçinmek siyasetiyle ilgilidir³⁰⁴.

3.2.2. Yeşilçam Sineması-Ordu İlişkisi

Yeşilçam sinemasının ortaya çıkışını hazırlayan dönem olan 1950'li yıllarda, Demokrat Parti'nin getirdiği muhafazakarlaşma, Kore'ye asker gönderilmesi ve Kıbrıs sorunu Kuruluş Savaşı filmlerinin birden bire artmasına neden olur³⁰⁵. Türk sinemasının bir dönemine tek adam olarak damgasını vuran Muhsin Ertuğrul'un filmlerindeki "Cumhuriyet" ve "İnkılap" vurgusu, 1950'lerin tarihi filmlerinde yerini koyu bir hamasiyete bırakır. Özellikle Kore Savaşı'nı izleyen dönemde savaş temalı filmler hızla artmaya başlar ve abartılı asker kahramanlarla, Türk milliyetçiliği sinemada bir yükseliş dönemine girer³⁰⁶. Yeşilçam sineması da, "Kurtuluş Savaşı" filmleri geleneğini sürdürür.

1948'de İhsan Koza'nın eserinden uyarlanan **İstiklal Madalyası** ile "ikinci" Kurtuluş Savaşı filmleri dönemi başlar ve **Fato-Ya İstiklal Ya Ölüm** (Turgut Demirağ/1949), **Vurun Kahpeye** (Lütfi Akad/1949), ikinci çevrimi yapılan **Ateşten Gömlek** (2. çevrim-Vedat Örfi Bengü/1950), **Yüzbaşı Tahsin** (Orhon Murat Arıburnu/1950), **Çete** (Çetin Karamanbey/1950), **Oğlum İçin** (Avni Dilligil-1950) gibi filmlerin ardından, hikaye az çok değişse de aslen hiç değişmeyecek olan "kahraman Türk askeri" tiplmesi beyazperdedeki yerini alır³⁰⁷. Bu filmler arasında, Halide Edip'in aynı adı taşıyan romanından uyarlanan ve Lütfü Ö. Akad'ın ilk filmi olan **Vurun Kahpeye** (1949), gördüğü ilgi ve yarattığı tartışmayla öne çıkar. Film, en önemli sahnesi, finalde idealist öğretmen Aliye'nin padişah yanlısı kişiler tarafından saldırıya

³⁰⁴ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 1, s. 166.

³⁰⁵ a.g.e., s. 168.

³⁰⁶ Maktav, a.g.m., ss. 71-83.

³⁰⁷ Ağah Özgüç, **Türlere Türk Sineması**, s. 86-87.

uğrayıp, taşlarla, sopalarla vahşice linç edilmesidir. Linçi düzenleyen ve çevredekileri kıskırtan da idealist öğretmen tiplemesinin karşında yer alan, din adamı Hacı Fettah'tır. Gösterime girdiği günlerde (Mart 1949) film, halkın ilgisinin yanı sıra olumlu eleştiriler alırken, kimi yazarlar tarafından da büyük bir tepkiyle karşılanır. "Müslüman-Türk din ağır ve yalan iftiralarla sinemalarda rezil ediliyor" ve "Vurun Kahpeye, Kahpe kim?" gibi gazete başlıkları bu karşı tepkileri oluşturur³⁰⁸.

1951'den 1960'a kadar geçen on yıllık süre içinde, Kurtuluş Savaşı'nı ele alan yirmibeş film çekilir³⁰⁹. Benzer içerikteki filmler, yetmişli yılların ortalarına kadar sürer. Bu filmler, duygusal ilişkileri ön plana çıkarıp, milli mücadeleyi fon olarak kullanan filmlerdir. Nijat Özön bu konuda şöyle der:

*"...ele geçen fırsatlarda bu konunun önemine layık bir yolda işlendiğine hiç rastlanmamıştır. Sinemacılarımız için Kurtuluş Savaşı, bir takım bireysel kahramanlıkların, bir takım coşturucu serüvenlerin, aşk öykülerinin anlatılmasına yarayan bir bahanedir. Anlatılmayan yalnız Kurtuluş Savaşı'dır."*³¹⁰

1951'den yetmişli yılların ortalarına kadar çekilen filmler; **Allahısmaırladık** (Sami Ayanoğlu/1951), **Vatan İçin** (Aydın Arakon/1951), **Kendini Kurtaran Şehir** (Faruk Kenç/1951), **İstiklal Harbi** (Hayri Esen/ 1954), **Bu Vatanın Çocukları** (Atıf Yılmaz/1959), **Ankara Ekspresi** (Aydın Arakon/1952), **Düşman Yolları Kesti** (Osman Seden/1959), **Onun Süvarisi** (Nusret Erarslan/1959), **Kalpahlılar** (Nejat Saydam/1959), **Ateşten Damla** (Memduh Ün/1960), **Dağ Başını Duman Almış** (Memduh Ün/1964), **Kocatepe'nin Üç Süvarisi** (Yavuz Yalınkılıç/1964), **Vurun Kahpeye** (2. çevirim-Orhan Aksoy/1964), **Bir Millet Uyanıyor** (2. Çevirim-Ertem Eğimez/1966), **Son Gece** (Memduh Ün/1967), **Fato-Ya İstiklal Ya Ölüm** (2. Çevirim-Feyzi Tuna/1969), **Asker Ahmet** (Semih Evin/1971), **Ahmet Çavuş** (Semih

³⁰⁸ Agah Özgüç, **Türlere Türk Sineması**, s. 86-87.

³⁰⁹ a.g.e., s. 87.

³¹⁰ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 1, s. 169.

Evin/1971), **Vurun Kahpeye** (3. Çevirim-Halit Refiğ/1973), **Kahramanlar** (Remzi Jöntürk/1974), **Kanlı Savaş** (Murat Akovalıgil/1974)'dir³¹¹.

Yeşilçam sinemasında, sadece silahlı kuvvetlerin mücadelesi değildir ön plana çıkan. Demokrat Parti'nin getirdiği muhafazakarlaşma ve Kore Savaşı “kahramanlık hikayeleri” ile birlikte Türk tarihine olan ilgi artmış, tarihi kişilikleri veya halktan kişilerin milli mücadele dönemindeki kahramanlıklarını anlatan: **Ege Kahramanları** (Nuri Akıncı/1951), **Sürgün** (Orhan Murat Arıburnu/1951) **İstanbul Kan Ağlarken** (Kani Kıpçak/1951), **İngiliz Kemal Lawrens'e Karşı** (Ö. Lütfi Akad/1952), **Hürriyet İçin Şahlanan Belde** (Mümtaz Ener/1952), **Kubilay** (Muharrem Gürses/1952), **İstiklal Uğrunda** (Rahmi Kafadar/1954), **Beklenen Bomba** (Muharrem Gürses/1958), **Şahinler Diyarı** (Rahmi Kafadar/1958), **Dağlar Şahini Yörük Efe** (Muharrem Gürses /1959), **İzmir Ateşler İçinde** (Nuri Ergün/1959) **Beklenen Bomba** (Muharrem Gürses/1959), **Kahraman Üçler** (Semih Evin/1961), **Silah Arkadaşları** (Şinasi Özönük/1962), **Bize Türk Derler** (Nuri Akıncı/1965), **On Korkusuz Kadın** (Tunç Başaran/1965), **Ayyıldız Fedailer** (Semih Evin/1966), **Kahramanlar Köyü** (Kemal Kan/1966), **Bombacı Emine** (Nuri Akıncı/1966), **Kara Fatma** (Nuri Akıncı/1966), **Topal Osman** (Ural Ozon/1966), **İngiliz Kemal** (Ertem Eğilmez/1968), **Öldürmek Hakkımız** (Nuri Ergün/1968), **Üç Namus Bekçisi** (Kayhan Arıkan/1969), **Hasret** (Remzi Jönürk-1971), **Ahmet Çavuş** (Semih Evin/1972), **Tek Kollu Bayram** (Erdoğan Tokatlı/1973), **Kahramanlar** (Remzi Jöntürk/1974), **Reşo** (Çetin İnanç/1974) gibi bir çok film de yapılmıştır³¹². Bu filmlerin ortak özelliği işgal yıllarından Kurtuluş Savaşı'nın farklı dönemleri ve olaylarını konu almakla birlikte “milli duyguları” öne çıkarmalarıdır³¹³.

Birleşmiş Milletler komutanlığı altında savaşmak üzere gönderilen Türk tugayı 1950 Ekim'inde Kore'ye ulaştıktan sadece altı ay sonra, 1951 Nisan'ından itibaren Kore

³¹¹ Agah Özgüç. **Türk Filmleri Sözlüğü**, İstanbul: Sesam Yayınları, C. 1- 2, 1998, muhtelif sayfalar.

³¹² a.g.e., muhtelif sayfalar.

³¹³ Maktav, a.g.m., ss. 71-83.

filmleri gösterime girmeye başlar. 1951 yılında **Kore’de Türk Kahramanları** (Belgesel-Seyfi Havaeri), **Kore’de Türk Gazileri** (Belgesel-Seyfi Havaeri), **Kore’de Türk Süngüsü** (Vedat Örfi Bengü), **Mehmetçik Kore’de** (Belgesel-Kenan Erginsoy), 1952’de **Dokunulmaz Bu Aslana** (Vedat Örfi Bengü) filmleri çevrilir³¹⁴. Çanakkale Savaşı’na katılmış bir gazinin, Türklerin Kore’deki kahramanlıklarını dinlerken geçmişi hatırladığı **Kore’de Türk Süngüsü**’ne ayrıca Atatürk’ün İzmir’e girişini gösteren bir belgesel eklenmiştir. **Kore’den Geliyorum** (1952/Nurullah Tilgen) adlı film ise, Kore’de çatışmaları izleyen 3 gazetecinin öyküsü anlatılır³¹⁵.

Kore’den sonra, 1950’lerin sonunda ve 1965’lerde Kıbrıs’ta yaşanan gerginlikleri takiben Kıbrıs filmleri çekilir. **Kıbrıs Şehitleri** (Behlül Dal/1959), **On Korkusuz Adam** (Tunç Başaran/1964), **Kıbrıs Volkanı** (Ural Ozon/1965), **Severek Ölenler** (Osman Seden/1965), **Dişi Düşman** (Nejat Saydam/1966) bu filmlerden bazılarıdır. 1974 Kıbrıs Askeri Harekatı’ndan sonra Kıbrıs Filmlerinde hızlı bir artış yaşanır. **Göç** (Remzi Cöntürk/1974), **Sayılı Kabadayılar** (Remzi Cöntürk/1974), **Zindan** (Remzi Cöntürk/1974), **Önce Vatan** (Duygu Sağıroğlu/1974), **Türk Aslanları** (Tanzer Akın/1974), **Kartal Yuvası** (Natuk Bayhan/1974), **Şehitler** (Çetin İnanç/1974), **Kıbrıs Fedaileri** (Müjdat Saylav/1974) 1974 yılında çekilen filmlerdir. Osman F. Seden’in 1977 yapımı **Silah Arkadaşları**’yla Kıbrıs konulu filmler sona erer³¹⁶. Kıbrıs’ı konu alan filmlerde anlatılanlar daha çok, Türk ordusunun başarısı ve Türk askerlerinin kahramanlıkları ile örülmüş bir fonda; aile dramları, aşklar ve ıstıraplardır³¹⁷.

27 Mayıs 1960 askeri darbesinden iki ay sonra Hürriyet Gazetesi, ‘27 Mayıs müdahalesi’nin oluşunu ve amaçlarını gösteren bir filmin çekim hazırlığına karar verildiğini açıklar. Bunun ardından ordu, 1960 ve 1961 yıllarından hazırlattığı **Düşükler Yassıda**’da (1960) ve **Düşüklerin İç Yüzü** (1961) filmlerini halka

³¹⁴ Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi**, İstanbul: Bilgi Yayınları, 1968, s. 105-114.

³¹⁵ Maktav, a.g.m., ss. 71-83.

³¹⁶ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 183.

³¹⁷ Maktav, a.g.m., ss. 71-83.

göstermeye başlar³¹⁸. Bu filmlerle bir yandan kamuoyu bilgilendirilirken, bir yandan ordunun yönetime el koymasının sebepleri anlatılmaya çalışılır. Filmlerde, Demokrat Partililer ise karikatürize edilerek verilir³¹⁹.

27 Mayıs'ın ardından çekilen önemli filmlerden biri de yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı **Şafak Bekçileri** (1963) adlı filmidir. Bir "27 Mayıs Savunusu" olan filmde Halit Refiğ, jet pilotlarının yaşamlarını anlatırken bir aşk öyküsü çerçevesinde dönemin sorunlarına değinir³²⁰. Yeşilçam'ın tipik aşk hikayelerinden biri yaşansa da **Şafak Bekçileri**, içinde askeri motifler bulunan aşk filmi değil, bir aşk hikayesi etrafında, Türk ordusunu anlatmayı amaçlayan bir filmidir³²¹. Bazı olumsuz tepkiler ve şikayetler nedeniyle 1968 yılında alınan bir karar sonucu Genel Kurmay Başkanlığı top, tüfek, figüran er gibi her türlü askeri yardımı yasaklamasından sonra (yıllar sonra alınan özel izinler dışında) bu türle ilgili filmler giderek azalır. 1974 yılından sonra ise üretim iyice durur. Televizyon için çekilen Fevzi Tuna'nın **Üç İstanbul**'u, Halit Refiğ'in **Yorgun Savaşçı**'sı (1979), Yücel Çakmaklı'nın **Küçük Ağa**'sı (1983), Ziya Öztan'ın **Ateş'ten Günler**'i (1991) gibi dizilerin dışında on altı yıl, yani 1975'den 1990'a kadar Kurtuluş Savaşı filmi çekilmez³²². Yeşilçam sinemasında bir kurum olarak doğrudan askerliği ve orduyu konu olan film sayısının azlığına rağmen, askerlik daima yüceltilen bir kavram olmuştur. Sinemada da Türk erkeğinin en kutsal görevidir askerlik, vatan ve namus borcudur; Türk Silahlı Kuvvetleri ise bu borcun ödendiği, milli duyguların daha da güçlendirildiği ve belirli bir disiplin içinde genç erkeğin olgunlaştığı vatan ocağıdır.

3.2.3. 1980 Sonrasında Sinema-Ordu İlişkisi

³¹⁸ Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi**, s. 147-154.

³¹⁹ Can Dündar, 'Bir film, Bir Siyasetçi, Bir İntihar', **Milliyet Gazetesi**, 12 Temmuz 1999, s. 11.

³²⁰ Giovanni Scognamillo, **Türk Sineması Tarihi**, 2003, s. 226.

³²¹ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinemasında 6 Yönetmen**, İstanbul Türk Film Arşivi Yayını, 1973, s.

135.

³²² Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 89.

Uzun bir aranın ardından, Kurtuluş Savaşı'ı yıllarını anlatan filmlerle “ordu” yeniden beyaz perdeye taşınır. Ersin Pertan, 1991 yılında Kemal Tahir uyarlaması **Kurt Kanunu** tv filmi ile bu suskunluğu bozan isim olur. Başar Sabuncu, **Yolcu** (1993) filminde Kurtuluş Savaşı'nın sürdüğü günlerde ıssız bir tren istasyonu kulübesinde yaşayan istasyon şefi, karısı ve makasçının mücadele öyküsünü anlatır. Nihat Durak, Yakup Kadri Karaosmanoğlu uyarlaması **Yaban**'da (1996), Kurtuluş Savaşı döneminde toplumsal yaşantıya yabancılaşmış bir köyde yaşayanları ele alır. Cumhuriyet'in 75. yıldönümü sebebiyle TRT tarafından yaptırılan **Cumhuriyet** (Ziya Öztan/1998) filmi, devlet-ordu-sinema işbirliğinin Türkiye'deki en çarpıcı örneklerinden biridir. Filmin çekimleri, TSK'nın askeri teçhizat ve figüran olarak görevlendirdiği askerlerin desteği ile gerçekleştirilir³²³. Tolga Örnek'in **Atatürk** (1999) adlı belgesel filminde, Mustafa Atatürk'ün hayatı anlatırken bir taraftan da silahlı kuvvetlerin mücadeleleri sergilenir.

Türk sinemasında askerlik konusu daha çok melodramla örtüşmüş, sinemaya güldürü formatı ile girmesi ise son dönemde çekilen **O Şimdi Asker** (Mustafa Altıoklar/2002) ve **Hababam Sınıfı Askerde** (Ferdî Eğilmez/2005) filmleri ile olmuştur. Medyatik oyuncularla, bir reklam kampanyası eşliğinde çekilen **O Şimdi Asker** (2002), Marmara depreminin hemen ardından, bölgeye ekonomik destek sağlayabilmek için çıkarılan “bedelli askerlik” yasasından yararlanarak Çanakkale 5. Er Eğitim Tugayı'nda askerlik yapan bir grup gencin hikayesini anlatır. **Hababam Sınıfı** (2005) öğrencileri ise yaptıkları bir şaka yüzünden, müdürleri Deli Bedri tarafından şubeye ihbar edilince kendilerini askerde bulurlar. Ve bu haylaz gençlerden iyi birer asker yaratmak isteyen Binbaşı ile **Hababam Sınıfı** arasında amansız bir mücadele başlar.

Askerliğin “acı-tatlı yanlarını” esprili bir dille anlatan bu filmler sadece tür olarak değil, liberal söylemleri ile de melodramlardan farklıdır. Militer atmosfer güldürü unsurlarıyla yumuşatılmış, şiddetten kaçınılmış ve “insani duygular” ön plana

³²³ Agah Özgüç, **Türlere Türk Sineması**, s. 89.

çıkarılmıştır. Annesi Avustralyalı olan ve babası ile birlikte askerlik yapan genç, Çanakkale’de şehit düşen dedesini anmak için Anzak Mezarlığını ziyaret ettiğinde “Dünya değişiyor büyükbaba. Eğer ben savaşan iki ulusun bir ürünüysem, yıllar önce neden birbirinizi öldürdünüz?” der. Kardak krizinin de eleştirisi vardır filmde; Türk ve Yunan orduları, depremin Ege denizinde aniden ortaya çıkardığı bir kayalık için savaşın eşğine geldikleri anda ikinci bir depremle kayaların yok olması ve iki askerin birden sularda yaşam mücadelesine girişmesi “savaşın anlamsızlığını” göstermektedir³²⁴.

Uğur Yücel, **Yazı Tura** (2005) filminde Güneydoğu’da gazi olmuş iki askerin, Göremeli futbolcu “Şeytan Rıdvan” ile, İstanbul’da babasıyla yaşayan “Hayalet Cevher”in hikayelerini anlatır. Çatışmalardan Rıdvan sağ bacağı ve büyük futbolcu olma hayallerini, Cevher ise sağ kulağındaki duyma yetisini kaybederek çıkmışlardır. Evlerine döndükten kısa bir süre sonra ikisi de hayata kaldıkları yerden devam etmelerinin imkansızlığını anlarlar. Bir kahraman gibi karşılanacaklarını sanarak yanılmışlardır.

Türk sineması ile ordu arasındaki kurumsal ilişki, 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin kurulmasıyla başlar. İlk özel yapım şirketi Kemal Film’in kuruluşuna kadar, Türkiye’de sinema, Ordu’nun kurduğu sinema kuruluşlarıyla ayakta kalır. Uzun süre tek yönetmen egemenliğinde kalan sinemadaki ilkel yapıyı asker konulu filmler, yerlerini zamanla halk hikayeleri, destanlar, efsaneler ve folklorik öğelerden de beslenip, tek başına bir orduyu dize getiren kahramanlara bırakmış, bu filmleri “asker kahramanlar” ve “kahraman Türk ordusunu” anlatan filmler izlemiştir.

3.3. DARBELERİN TÜRK SİYASAL SİNEMASINA ETKİLERİ

³²⁴ Maktav, a.g.m., s. 71-83.

Türkiye’de politik düşünce ve eğilimlerin sinemaya yansması, 27 Mayıs 1960 sonrasında rastlar. İlk Türk filminin 1914 yılında çekildiği düşünülürse, darbeye kadar 46 yıllık bir dönemde sinemamızın fikri karakterinin belli bir yapılanma gösteremediği söylenebilir. 1960 öncesinde bir takım sosyal konulara dokunulmuşsa da bunların ideolojik anlam taşıdığı söylemek güçtür. Ancak Türkiye’de sinemanın ilk döneminin hayli kısıtlı olanakları, tarihsel çalkantılar ve siyasal engeller göz önünde bulundurulur ise siyasal eğilimlere rastlanmamasını doğal karşılamak gerekir³²⁵.

27 Mayıs’ın Türk Siyasal Sineması’na etkilerini incelerken, darbenin hemen ardından ortaya çıkan Toplumsal gerçekçilik akımıyla sınırlı kalmayıp, 12 Eylül 1980’e kadar olan süreci de ele alınacaktır. Çünkü, 27 Mayıs darbesinin siyasal Türk sinemasına etkileri Toplumsal gerçekçilik akımıyla sınırlı değildir. 27 Mayıs’ın ardından hazırlanan 1961 Anayasası, değişiklikler geçirse de, 12 Eylül darbesine kadar yürürlükte kalmıştır. Anayasanın getirdiği özgürlükçü ortamda, geçmiş döneme göre demokratik bir hava esmeye başlamış, sol akımlar da yaygınlaşmıştır³²⁶. Bu süreçte, Türk sinemasında ‘siyasal’ filmlerin sayısı da artmıştır. Benzer bir durum 12 Eylül sonrasındaki dönem için de geçerlidir. 12 Eylül’ün etkileri, 1982 Anayasası hala yürürlükte olduğuna göre, günümüze kadar olan sürece yansmıştır.

³²⁵ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi 1896-1959**, 2. Basım, C. 1, İstanbul: Metis Yayınları, 1990, s. 18.

³²⁶ Server Tanilli, **Uyguruluk Tarihi**, 5b, İstanbul: Say Kitap Parlama Yay.,1981, s. 420, Aktaran: Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, s.165-166.

4. 27 MAYIS 1960 DARBESİ VE TÜRK SİYASAL SİNEMASI

4.1. 27 MAYIS 1960 DARBESİNİN TÜRK SİYASAL SİNEMASINA GENEL ETKİLERİ

1960 darbesini izleyen yıllarda sinema dergileri, kulüpler ve festivaller, o güne kadar yaşanmamış bir canlılığa kavuşur. Bu yıllar aynı zamanda, sinema dergilerinde ve çeşitli toplantılarda sinema yazarları ve film üretenler arasında ateşli tartışmaların yaşandığı yıllardır. Türk filmlerinin özelliklerinin ne olması gerektiği üzerine düzenlenen bu toplantılarda, sinemacılar arasında bu soruya yanıtlar aranır.

Bu toplantıların en önemlilerinden biri Birinci Türk Sinema Şura'sıdır. Şura, 9 Kasım 1964'te İstanbul'da toplanır. Sinema yazarları, CHP İstanbul Milletvekili Suphi Baykam, Turizm ve Tanıtma Bakanı Ali İhsan Göğüş'ün çabalarıyla toplanan “Şuraya” Film İşletmecileri Cemiyeti, Stüdyo Sahipleri Cemiyeti, Sine-İş Sendikası, Türk Prodüksörler Cemiyeti, Film İthalatçıları Derneği, Türk Film Rejisörleri Birliği, Türk Sinema Yazarları Birliği, Milli Eğitim Bakanlığı, Devlet Planlama Müsteşarlığı, Dışişleri Bakanlığı, Maliye Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı ve İstanbul Belediyesi'nden temsilciler katılır³²⁷.

Şura'nın amacı, 1963'te CHP İstanbul Milletvekili Suphi Baykam'ın film sayısının hızla artması, yapım giderlerindeki artış ve kayıt dışı yapımevlerinin hızla artmasıyla sinemada başlayan krizi çözmek amacıyla TBMM'ye sunduğu sinema tasarısını tartışmak, tasarıyı geliştirerek Türk sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarmaktır. Ancak, Şura sert tartışmalara sahne olur. Şura'nın ikinci günü (10 Kasım 1964) Sine-İş, Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti ile Türk Film Rejisörleri Birliği ortak

³²⁷ Nijat Özön, “Bir Şuranın Öyküsü”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 5, yaz-sonbahar 1998, ss. 43-53

bir bildiri yayımlayarak Şura'dan çekilirler, yeni bir yasa tasarısı hazırlanması ve yasalaşması da gerçekleşmez. Bütün bunlara karşın, Sinema Şurası, daha sonraki sinema yasalarının hazırlanışında temel alınan kimi ilkeleri ortaya koyması açısından önem taşır³²⁸.

Si-Sa, Sine-Film, Yedinci Sanat/ Yeni Sinema, Sinema 1960, Sinema Postası, Sinema Albümü, Sinema 65, Kamera, Si-Ti darbe sonrasında yayın hayatına başlayan dergilerden sadece birkaçıdır³²⁹. Si-Sa'nın yayın hayatına girmesi, aydın çevrelerin toplumcu bir sinema bilincine artık tamamen ulaşmış olduklarını gösterir. Si-Sa'nın ilk sayısında "sinema ve toplum" ya da "sinemanın toplumsal işlevi" gibi konularda pek çok özgün makale bulunur³³⁰. Türk filmleri bu dönemde Berlin, Edinborough, Locarno, Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlar³³¹.

Bu yıllarda Hollywood ve Yeşilçam'ın popüler örnekleri dışında diğer ülke sinemalarına ait filmler seyretmek isteyen "aydın seyirci" için sinema kulüpleri önemli bir boşluğu doldurur. Kulüp Sinema 7, Ankara Sinema Derneği, İstanbul Fransız Kültür Sinema Derneği ve Sinematek bu tür kulüplerdir³³². Böyle bir amaca hizmet eden kulüplerden Sinematek Derneği, 1965 yılında kurulur³³³. Kurucuları arasında Muhsin Ertuğrul, Sebahattin Eyüboğlu, Nijat Özön, Cevat Çapan, Onat Kutlar yer alır³³⁴. Derneğin kuruluş gerekçesi daha sonra:

"...Bu uzun geçmişin ürünlerinin bile korunmadığı ülkemizde, hem bu koruma ve araştırma görevini yerine getiren, hem de sinemaya bir sanat olarak kendisine en yaraşan onurlu, saygı değer kimliği

³²⁸ Nijat Özön, a.g.y., ss. 43-53.

³²⁹ Kirel, a.g.e., s. 44.

³³⁰ Daldal, a.g.e., s. 72.

³³¹ Kirel, a.g.e., s. 44.

³³² Daldal, a.g.e., s. 58.

³³³ Bülent Görücü, "Yeni Sinema dergisi üzerine bir inceleme", **Yeni İnsan, Yeni Sinema**, Sayı. 4, K13 1997-1998, ss. 89-106.

³³⁴ Onat Kutlar, "Yeşilçam", **Papirüs**, Sayı. 29, Kasım 1968, ss. 24-34.

*kazandırmaya çalışan bir kurumun doğması gerekli, hatta zorunluydu.*³³⁵ şeklinde açıklanır.

Sinematek Derneği, kuruluşunun en önemli amacı olan arşivci bir niteliğe kavuşamaz. Bunun en önemli nedeni sinemacılarla, Sinematek üyeleri arasındaki kamplaşmadır. Arşivcilik niteliği kazanamayan Sinematek Derneği, film gösterimleri ve sinemanın durumunun tartışıldığı geniş katılımlı toplantılarla varlığını sürdürür³³⁶. 1960'ların sonunda Sinematek, Yılmaz Güney'e destek verirken, bu dernekten kopan bir grup "Genç Sinema" hareketini başlatır³³⁷.

Sinematek Derneği'nin kurulduğu dönem aynı zamanda Türk sinemasındaki kamplaşmanın da doruğa çıktığı dönemdir. Bu kamplaşmanın bir tarafında, Onat Kutlar, Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Ali Gevgilili gibi eleştirmenler bulunur. Diğer tarafta ise Halit Refiğ, Metin Erksan, Sami Şekeroğlu gibi isimler yer alır. Birinci grupta yer alanlar, yönetmenleri ticari Yeşilçam filmlerini meşrulaştırmaya çalışmakla; yönetmenler ise sinema eleştirmenlerini film çekmelerini engellemekle suçlar³³⁸.

Sinematek sadece film gösterimi yapmakla kalmaz, "Film 70", "Yeni Sinema" gibi sinema dergilerini de yayımlar³³⁹. Yeni Sinema, film gösterilerinin yanında, bu faaliyetleri destekleyecek, "yeni bir sinema"nın yaratılmasına katkıda bulunacak, eleştirel bir çaba olarak tanımlanır. Kısacası bir misyonun parçası olarak görülür. Dergi, Türkiye İşçi Partisi'nin savunduğu sosyalist "tez"e daha yakındır. Derginin yazarları arasında Onat Kutlar, Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Ali Gevgilili, Şakir

³³⁵ **Yeni Sinema Degisi**, "Çıkarken", Sayı. 1, Mart 1966, Aktaran: Görücü, ss. 89-106.

³³⁶ Görücü, a.g.y., ss. 89-106.

³³⁷ Daldal, a.g.e., s.129.

³³⁸ a.g.e., s.129.

³³⁹ Kirel, a.g.e., s.54.

Eczacıbaşı, Sungu Çapan, Jak Şalom, Tuncan Okan, Rekin Teksoy, Engin Ayça, Atilla Dorsay gibi önemli isimler yer alır³⁴⁰.

Sine-İş, sinema çalışanlarının örgütlenerek 1962 yılında kurdukları, Türk sinema tarihindeki ilk sendikadır. Kurucuları arasında Ö. Lütfi Akad, Ertem Göreç, Metin Erksan yer alır. Sine İş, stüdyolarda etkili olur ve Ar Film Stüdyosu, Acar Film Stüdyosu grevleri gibi grevleri düzenler³⁴¹. Ar Film Stüdyosu'ndaki grev sürecini ve sendikalaşma sürecinin ilk yılları olması nedeniyle karşılaşılan güçlükleri Ö. Lütfi Akad'dan alıntılarla verelim:

“Ağustos sonundayız, bu arada göz ardı ettiğimiz Ar Film Stüdyosu direnmeyi sürdürdüğü için yasal uygulamayı izleyip greve gitmeye karar veriyoruz. Toplam altı işçisi var, bunlardan biri sendikaya karşı “Aç kalırım gene üye olmam diyor”...Diğeri ortada karar veremiyor. Durum böyle sallantıda dururken bunu önemsemeyi işin ucunu bırakırsak öteki stüdyolarla yaptığımız her şeyin çökme olasılığı var. İçimize, göz ucuyla belki de orada alacağımız sonucu bekliyorlar korkusu çöküyor. Kararlı davranıyoruz, bütün yasal işlemleri tamamlayıp ilan ettiğimiz günün sabahı, derme çatma bir katlı bir bina olan Ar Film Stüdyo'nun önündeyiz. Hemen bir çadır kuruluyor. ...Stüdyonun sendikalı işçileri “Bu iş yerinde grev var” yazısını, diktikleri iki direğin arasına geriyorlar. Benim hiçbir şeyden haberim yok, olayın heyecanı içindeyim. Meğer Sendika olarak yasal süreci tam olarak uygulamamışız, grevden önce bir oylama yapılması gerekiyormuş. Eğer şimdi üye olmaya karar vermeyen işçi, gelip de stüdyoya girip çalışırsa, hapislik bir suç işlemiş olacağız.”³⁴²

Lütfi Akad'ın anlattıklarından da anlaşılacağı üzere, 27 Mayıs sonrasında yönetmenlerin de aralarında bulunduğu sinema çalışanları, içinde bulunulan ortamı sinemaya yansıtmaya çalışmakla kalmamış, kendi haklarını almak için de mücadele yürütmüşlerdir.

³⁴⁰ Görücü, a.g.y., ss. 89-106.

³⁴¹ Muzaffer Hiçdurmaz, “Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 4, Kış 1997-1998, , ss. 117-119.

³⁴² Lütfi Akad, **Işıkla Karanlık Arasında**, İstanbul: Kültür Yayınları, 2004, s. 398.

4.1.1. Toplumsal Gerçekçilik

Altmışlı yıllar kuramsal tartışmaların yanı sıra, bu tartışmaların “manifesto”su olabilecek nitelikte filmlerin üretildiği yıllardır³⁴³. Bu dönemin hemen başında ortaya çıkan Toplumsal gerçekçilik akımı, en önemli sinema olayıdır.

Türkiye’de 1960 darbesi sonrası, ortaya çıkan “ilericilik” daha çok kent merkezlidir ve Kemalist-bürokratik kadroların etrafında yoğunlaşmıştır. Darbe sonrasında, toplumu yeniden “çağdaş” bir yola sokmak temel hedefdir. Türk sinemasında “Toplumsal Gerçekçi” filmlerin çekildiği dönemin ortaya çıkışı da Demokrat Parti’nin rejiminin ordu tarafından sona erdirilmesi ve “ilerici” 1961 Anayasası’nın kabul edilmesiyle doğrudan ilintilidir³⁴⁴. 27 Mayıs 1960 darbesi, değişen toplumsal, siyasal yaşam, 1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlük ortamı, Türk sinemasının o döneme kadar neredeyse “sırtını döndüğü” toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatını getirmiştir. Sinemacılar döneminin ikinci yarısına denk gelen bu dönem bir anlamda ‘toplumsal gerçekçilik akımı’ olarak nitelenmiştir³⁴⁵. Akımın önde gelen yönetmenlerinden Halit Refiğ de, bir yazısında Toplumsal Gerçekçiliğin ortaya çıkmasında 27 Mayıs’ın önemini vurgular. Ancak Refiğ, akımın 27 Mayıs gibi “Batılılaşma ve aydınlar hareketi” olarak kaldığı görüşündedir:

“Toplumsal Gerçekçilik akımını hiçbir zaman 27 Mayıs olayından tecrit etmeden düşünmek gerekir. 27 Mayıs tarihimizde başarısızlıkla sonuçlanan batılılaşma çabalarından biridir. Sinemamızdaki toplumsal gerçekçilik akımı da bir çeşit batılılaşma ve aydınlar hareketi olmuştur...Türk sinemasında batılı anlamda ilk sol hareketi olan Batı etkisindeki toplumsal gerçekçilik akımı, sağcı basının savunması ile üst tabakadan kopan gürültüler sayesinde gelişebilmiştir, gerçekte 27 Mayıs hareketi gibi halka hiçbir zaman inememiştir.

³⁴³ Kirel, a.g.e., s. 46.

³⁴⁴ Daldal, a.g.e., ss. 56-57.

³⁴⁵ Şükran Esen, *80’ler Türkiye’sinde Sinema*, s. 165.

‘Otobüs Yolcuları’, ‘Acı Hayat’, ‘Gurbet Kuşları’ dışında halk açısından popüler toplumsal gerçekçilik filmi yok gibidir.”³⁴⁶

“Toplumsal gerçekçiliğin” ilk açıklamasını yapan Yücel Özturan ise, akımı şöyle anlatır:

“Toplumsal gerçekçilik akımının bugüne kadar ki gelişmesini gözden geçirecek olursak bu akımın en büyük özelliğini Türk toplumu ve insanını kendi gerçeği içinde vermeye çalışmak olduğunu görürüz. Bu akımın etkisinde çalışan rejisörler, cemiyetimizin yapısını incelemeye başlamış. Muhtelif katlardaki insanlar ve bunlar arasındaki münasebetleri ve insan davranışlarını, durumlarını belli bir gerçek açısından vermek ya da eleştirmek istemişlerdir.”³⁴⁷

Mesut Uçakan’ın da belirttiği gibi, Toplumsal gerçekçilik ile dönemin ideolojik yapısı ve sol çevrelerin Türkiye’nin sosyo-politik ihtiyaçlarına cevap verebilecek ideoloji aramaları (Yön hareketi) örtüşmektedir³⁴⁸. Darbeyi gerçekleştirenler gibi, akımın içinde yer alan yönetmenler de, ideolojik açıdan, 1960 darbesini destekleyen kent merkezli “yeni orta sınıfa” yakın duran bir tabanı temsil ederler³⁴⁹. Dönemin yönetici kadrosunun ideolojik anlayışı ve sol çevrelerdeki arayışlar gibi, sinemacılar da yeni filizlenen Türk sinemasını en doğru biçimde yansıtabilecek bir sinema dili kurma çabasıdır:

“Toplumsal Gerçekçilik...sanatıyla, siyasetiyle Türkiye’nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma çabasıdır. Sosyal problemlere yönelinmeli, hakları gasbedilen, ezilen, horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, şehirleşmenin ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelen-

³⁴⁶ Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971, s. 38-39.

³⁴⁷ Yücel Özturan, “Türk Sineması’nda Olgunlaşma Devresi”, **Artist**, Sayı 48, Kasım 1964, Aktaran: Giovanni Scognamillo, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 4, s. 48.

³⁴⁸ Uçakan, a.g.e., s. 26.

³⁴⁹ Daldal, a.g.e., s. 94

meli, bunlara çözüm yolları araştırılarak, kuru hayalcilik atılmalıdır artık.”³⁵⁰

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 yanadır³⁵¹. Dönemin sinemacıları tarafından sık sık tartışılmasına rağmen, Türk sinemasındaki “Toplumsal gerçekçi” hareketin boyutları konusunda tam bir uzlaşma yoktur. Özellikle Sinematek çevresinde toplanan eleştirmenler, bu adlandırmaya karşı sert eleştiriler yöneltirler. 1965 sonrasında yönetmenlerle sert polemikler yaşayan sinema eleştirmenlerinden Nijat Özön, toplumsal gerçekçiliğin ‘ufak çaplı’ bir hareket olduğunu ‘okul’ ya da ‘akım’ olmadığını savunur. Özön, toplumsal gerçekçiliğin “o zamanki toplumsal yapının, koşulların üstyapıya yansımaları” olarak adlandırılabilirliğini belirtir³⁵². Giovanni Scognamillo da toplumsal gerçekçiliğin bir akımdan daha çok bir “formül”, bir “kodlama” olduğunu savunur³⁵³. **Gecelerin Ötesi** (Metin Erksan/1960), **Otobüs Yolcuları** (Ertem Göreç/1961), **Yılanların Öcü** (Metin Erksan/1962), **Duvarların Ötesi** (Orhan Elmas/1964) , **Susuz Yaz** (Metin Erksan /1963), **Gurbet Kuşları** (Halit Refiğ/1965), **Karanlıkta Uyananlar** (Ertem Göreç/1965), **Şehirdeki Yabancı** (Halit Refiğ/1963), **Şafak Bekçileri** (Halit Refiğ/1963), **Bitmeyen Yol** (Duygu Sağıroğlu/1965), **Suçlular Aramızda** (Metin Erksan/1964) akımın öne çıkan filmleridir³⁵⁴.

Ertem Göreç’in **Karanlıkta Uyananlar**’ı (1965) ile grev ve sendikalaşma gibi toplumun gündemine yeni girmiş konular sinemada yansıma bulabilmiştir. Metin Erksan’ın; **Gecelerin Ötesi** (1960), **Susuz Yaz** (1963) filmleri, toplumsal-siyasal sorunları yansıtmaya çabalarını taşıyan filmlerdir. Halit Refiğ’in **Şehirdeki Yabancı** (1963)

³⁵⁰ Uçakan, a.g.e., s. 26.

³⁵¹ Daldal, a.g.e., s. 94-95.

³⁵² Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 1, s. 217.

³⁵³ Daldal, a.g.e., s. 57.

³⁵⁴ Nijat Özön, a.g.e., s. 33.

filmi ilk kez işçi sorunları ve aydınının yabancılaşması konularını yansıtmaktadır. Bu dönemde ayrıca **Şafak Bekçileri** (1963) ile 27 Mayıs darbesini yapan silahlı kuvvetlerin rolü, ülkedeki gerici-ilerici tartışması sinemada yer bulmuştur³⁵⁵.

Toplumsal gerçekçiliğin ömrü de, 27 Mayıs'ın ömrü gibi kısa olur. Halit Refiğ, akımın sona ermesini "Batılı" oluşuna bağlarken,³⁵⁶ Mesut Uçakan, akımın ömrünün kısa olmasını iki olayla ilişkilendirir:

"Birincisi, 1965 seçimlerinde Adalet Partisi'nin iktidara gelişidir. Bilindiği gibi, liberalist bir politikaya sahip AP, Marksizm'in düşmanıdır. İşin en önemli yanı da, beş yıldır sola karşı gevşetilmiş sansürün ipleri AP'nin eline geçmiştir. İkinci olay da 'Toplumsal gerçekçilik' akımını temsil eden yönetmenlerle, onu savunan eleştirmenlerin birbirleriyle çatışmaya girmeleri ve bunun sonucu olarak Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi temsilcilerinin Marksizm'den kopmalarıdır."³⁵⁷

Toplumsal gerçekçilik, uzun sürmese de Türk sinemasının gelişim sürecinde önemli bir yere sahiptir. Akım içinde yer alan filmler, sayıları az olmakla birlikte, Türkiye'de siyasal sinemanın ilk örnekleri olmaları bakımından önemlidir.

Daha önce de belirtildiği üzere, 27 Mayıs darbesinin siyasal Türk sinemasına etkileri Toplumsal gerçekçilik akımıyla sınırlı değildir. 27 Mayıs'ın ardından hazırlanan 1961 Anayasası, değişiklikler geçirse de, 12 Eylül darbesine kadar yürürlükte kalmıştır. Anayasanın getirdiği özgürlükçü ortamda, geçmiş döneme göre demokratik bir hava esmeye başlamış, bu süreçte yeni akımlar ortaya çıkmış, 'siyasal' filmlerin sayısı da artmıştır.

³⁵⁵ Güçhan, a.g.e., s. 83.

³⁵⁶ Refiğ, a.g.e., s. 38.

³⁵⁷ Uçakan, a.g.e. s. 36.

Toplumsal gerçekçiliğin 1965'te sona ermesiyle akımın temsilcilerinden bir kısmı, milli bir anlayışa yönelir ve iki ayrı sinema akımı ortaya çıkar: Marksizme 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”³⁵⁸.

4.1.2. Ulusal Sinema ve Tartışmalar

Toplumsal gerçekçilik akımının olumsuz sosyal ve politik koşullar içerisinde sona ermesinin ardından, akım içinde yer alan yönetmenler “Yeşilçamda” iş bulamazlar. Hiç film yapamamakla “Pazar” kurallarına boyun eğme ikilemi, sinemacıları yeni arayışlara iter. Siyasal ve endüstriyel zorlamalar karşısında sinema sektörünün dışında kalmak istemeyen yönetmenler, 27 Mayıs'ın ardından ortaya koydukları “gerçekçilik” çabalarına ve entelektüel saygınlıklarına ters düşmemeye çalışırlar³⁵⁹.

Halit Refiğ'in öncülük ettiği bir sinemacı grup, 1965 sonrasında (1966-1969) Halk Sineması, Ulusal Sinema kavramlarını ortaya atarlar. Soyut bir sanat anlayışı içerisinde seyircisinden ve genelde halktan kopuk bir sinemanın yaşayamayacağını düşünen Halit Refiğ, bu anlayışların fikir babasıdır³⁶⁰. Halit Refiğ'e göre, Türk sineması, yabancı sermaye, burjuva ya da devlet tarafından kurulmamıştır. Bu yüzden de ne emperyalist, ne de devletçi bir sinemadır. Türk sineması halkın film seyretme ihtiyacından doğmuş, emek yoğun bir “halk sinemasıdır”. Bu nedenle halkın film seyretme alışkanlıklarına göre filmler yapılmalıdır³⁶¹. “Halk sineması” kavramının amaçlarını karşılayacak teorik güce sahip olmadığı farkında olan Refiğ ve arkadaşları, o günlerin moda tartışmalarına vitrin yapabilecekleri “Ulusal sinema”

³⁵⁸ Uçakan, a.g.e., s. 11.

³⁵⁹ Daldal, a.g.e.,s. 120-121.

³⁶⁰ Refiğ, a.g.e., s. 103.

³⁶¹ a.g.e., s. 41-42.

fikrini ortaya atarlar. Batı karşıtı söylemin, 1960-65 arasındaki materyalist, Marksist bakıştan arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesi olarak özetlenebilecek “ulusal sinema” kavramının ortaya atılmasında Kemal Tahir’in de payı vardır. Kendi Marksizm anlayışını sorgulayan Tahir, “ulusal sinemacılara” da izlemeleri gereken yolu gösterir: Batı’nın anlatı kalıplarını kırmak³⁶². Halit Refiğ ve arkadaşlarının kuramlarına dayanak oluşturmak amacıyla ortaya attıkları kavramlardan biri de “Asya Tipi Üretim Tarzı”dır. Refiğ, 1960’larda Fransa’dan dönen Selahattin Hilav ve Sencer Divitçioğlu gibi bazı aydınların, Marx’ın “Asya Tipi Üretim Tarzı” diye bir yapılanmadan söz ettiğini ve bu doğrultuda, Asya kökenli toplumların, Avrupa toplumlarından farklı gelişme çizgileri izleyebileceklerini ifade ettiğini, belirtir³⁶³. Ancak Hilav ve Divitçioğlu, Marksizm’i ve onun “tarihsel maddeci” yaklaşımlarını da “Baticılık” ya da “kültür emperyalizmi” olarak göstermeye çalışan 1965 sonrası anlayışı benimsemeyiz. Sencer Divitçioğlu, sinemacıların, yazdığı Asya Tipi Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu adlı eserden yola çıkarak, Türk sineması ile ilgili kolay yargılara varmanın doğru olmadığını belirtir³⁶⁴.

Halit Refiğ, yabancı bir kadının bir Türk ile evlendikten sonra dine yönelişinin hikayesini anlattığı **Bir Türk’e Gönül Verdim** (1969) ve bir kan davasından kaçıp iki kızı ve bir oğlu ile birlikte İstanbul’a gelen bir Anadolu kadınının büyük kentteki öyküsünü anlatan **Fatma Bacı** (1972) adlı filmlerle Ulusal Sinema anlayışının en belirgin işlendiği filmler olarak gösterir. Refiğ ayrıca, Ulusal Sinema içerisinde yapmak istediklerini en net şekilde TRT için gerçekleştirdiği **Aşk-ı Memnu** (1975) ve 1978 yılında çekmeye başladığı **Yorgun Savaşçı** filmleriyle gerçekleştirdiğini söyler³⁶⁵. Dönemin eleştirmenleri, “Ulusal Sinema”ya yönelik tarafından sert eleştirilerde bulunurlar. Bu eleştirmenlerden Nijat Özön, ard arda ortaya atılan Halk Sineması, Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) ve Ulusal Sinema’nın aynı şey olduğunu savunur. Özön’e

³⁶² Daldal, a.g.e., s. 121-122.

³⁶³ a.g.e., s.122.

³⁶⁴ Sencer Divitçioğlu, **Soruşturma, Ulusal Sinema**, No:2, 1968, s.11, Aktaran: Daldal, s.124-125.

³⁶⁵ Refiğ, a.g.e., s. 103.

göre Ulusal Sinemacıların “ulusallıktan” kasıtları kopkoyu bir Osmanlı ümmetçiliğine, kültürüne dayalı bir anlayıştır³⁶⁶.

4.1.3. Milli Sinema

Türk sinemasının ilk yıllarına baktığımızda, konusu tamamıyla dinselliğe dayalı olmasa da öykülerin gelişimi içinde bazı din adamı tiplerine rastlanır. **Aynaroz Kadısı** (1938) ile **Bir Kavuk Devrildi** (1939) gibi Muhsin Ertuğrul filmlerinde din adamları ve hocalar hicvedilir. 1949’dan başlayarak dinin kötü adamları da devreye girecektir. Lütfü Ö. Akad’ın **Vurun Kahpeye** (1949) ve Muharrem Gürses’in **Kubilay** (1952) filmi bu tür filmlere örnek gösterilebilir³⁶⁷.

1950’de Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle durum tersine döner ve sinemada dinsel sömürü dönemi başlar. Dinsel inançlarından ve zaaflarından yararlanan seyirci, ezan sesleriyle, camileriyle Kabe görüntüleriyle sömürülecektir. Sömürü o kadar ileri götürülür ki, Anadolu sinemalarında **Hac Yolu** adlı belgesel film gösterime girdiğinde şu çağrı yapılır: “Dikkat! bu filme 7 defa giden yarı hacı sayılacaktır”³⁶⁸.

Bu filmleri, 1960’lı yılların özgürlükçü ortamının da etkisiyle evliyalari, hazretleri, peygamberleri içeren filmler izler. Nejat Saydam’ın **Hazreti Ömer’in Adaleti** (1961), Asaf Tengiz’in yönettiği **Hazreti İbrahim** (1961), İslam büyüklerini ele alan “ilk filmlerdir”. Kendisini Demokrat Parti’nin mirasçısı olarak lanse eden Adalet Partisi’nin, 1965’te iktidara gelmesiyle değişen siyasal çizgiyle birlikte Türk sinemasında dinsel filmler ağırlık kazanmaya başlar. 1965 sonrasında bir furya halini almaya başlayan filmlerde camiler, minareler, mevlitler, dualı-namazlı sahneler sıkça

³⁶⁶ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 1, s. 206.

³⁶⁷ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 187.

³⁶⁸ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 231.

kullanılır³⁶⁹. **Hak Yolunda Hz. Yahya** (1965), **Yahya Peygamber** (1965), **Hz. Eyüb'ün Sabrı** (1965), **Hz. Ayşe** (1966), **Hz Süleyman ve Saba Melikesi** (1966) bu filmlere örnek olarak gösterilebilir³⁷⁰. Dini filmlerin bu gelişimi 1970'te çekilen **Birleşen Yollar** filmi ile yeni bir boyut kazanır. Yücel Çakmaklı'nın yönettiği bu film, Milli sinema anlayışının da ilk filmi olarak kabul edilir³⁷¹.

Kuramsal çerçevesi Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü tarafından belirlenen Milli Sinema'nın ortaya çıkış nedenlerini değerlendiren Mesut Uçakan, görüşün, Milli kültürü ve bunun çıkış kaynağı olan İslam'ın getirdiği sistemi ölçü aldığını; Müslüman Türkiye'de yeni neslin inançlarından gittikçe uzaklaşmasının ve sinemanın yaygın bir haberleşme aracı oluşunun "Milli Sinema"yı politik sahneye çıkaran iki önemli neden olduğunu savunur³⁷².

Milli Sinema anlayışının da ilk filmi olarak kabul edilen, aynı zamanda anlayışı özetleyen **Birleşen Yollar**'da (1970) iki üniversite öğrencisi gencin; öyküsü anlatılır. Zengin kızı, Avrupai düşünceli Feyza kendi halinde, fakir ve muhafazakar görüşlü Bilal'i arkadaşlarıyla giriştiği bir iddia sonucu kendine bağlamayı başarır, ama bu arada onun görüşlerinin etkisi altında kalır ve Bilal'i gerçekten sever. Davet edildiği bir doğum günü partisinde aslında bu ilişkinin bir oyundan doğduğunu anlayan Bilal, Feyza'dan ayrılır. Okulları bitince, iki genç, kendi kafalarına uygun evlenmeler yaparlar. Ancak Bilal mutludur, Feyza ise mutsuz. Bir süre sonra Feyza değişim sürecine girerek kocasından ayrılır ve yetiştirmekte olduğu kızına, aynı mutsuzluğu yaşaması için, milli terbiye verir³⁷³. Yücel Çakmaklı **Çile** (1972), **Zehra** (1972), **Oğlum Osman** (1973) ve **Kızım Ayşe** (1974) gibi filmlerle **Birleşen Yollar**'dakine benzer "mesajlar" vermeyi sürdürür³⁷⁴. 1980 sonrasında Milli Sinema kavramı, akım içindeki sinemacılarca tartışılmaya başlanır. İslami kaygılar taşıyan sinemacıların ortaya

³⁶⁹ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 230.

³⁷⁰ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 189.

³⁷¹ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi 1960-1986**, C. 2, İstanbul: Metis yayınları, 1988, s. 206.

³⁷² Uçakan, a.g.e., s. 137.

³⁷³ Onaran, a.g.e., s. 156.

³⁷⁴ a.g.e., s. 156-157.

koyduğu eserlerin milli sinema kavramı tarafından kapsanamaz hale gelmesi ve Yücel Çakmaklı'nın giderek çizgisini değiştirmesi ile akım etkisini yitirmeye başlar.

4.1.4. Devrimci Sinema

1965 yılında Adalet Partisi'nin iktidara gelmesi ile Türkiye'de siyaset yeniden hareketlenir. 1961 Anayasası'nın yarattığı ortam ve Dünya genelinde görülen 68 hareketinin etkisiyle sol öğrenci eylemleri başlar. Aynı yıllarda Devimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu'nun (DİSK) kurulması (1967) ve işçilerin “ideolojik” mücadeleye daha fazla katılmalarıyla siyasal-sosyal ortam daha da hareketlenir. Bu gelişmeleri, 1971 Muhtırası izler.

Güçlenen sol ideolojinin ve ardından yaşanan sürecin sinemadaki yansıması ise, Yılmaz Güney filmleriyle olur. 1971 ara rejimi tarafından 1972'de tutuklanan ve hapisane sürecinin ardından “sınıfsal bir bakış” kazanan Güney, düşüncelerini filmlerinde daha net bir biçimde ortaya koyar.

1950'li yılların sonunda sinema alanında çalışmaya başlayan Yılmaz Güney, 1960'lı yılların sonlarına doğru yönetmen olarak da filmler çevirmeye başlar. Sinemacılar Dönemi ile Genç/ Yeni Sinema Dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan Güney, 1968'de **Seyyit Han /Toprağın Gelini**'ni çektiğinde geride uzun bir oyunculukla geçen on yıllık bir deneyimi bulunmaktadır³⁷⁵.

1958 – 1961 yılları arasında Güney, Yeşilçam'a girmesini sağlayan Atıf Yılmaz Batıbeki'nin hemen hemen bütün filmlerinde oyunculuk, oyun yazarlığı, zaman

³⁷⁵ Nijat Özön, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C.7, s. 1895.

zaman da yönetmen yardımcılığı yapar. Rol aldığı filmlerde ve yazdığı senaryolarda yarattığı tip daha çok ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçır. Ekmeğinin derdindedir. Olaylara karışmak istemez, ancak karışmaya zorlanır. Bir yerde patlar, isyan eder: vurur kırar. Fakat sonunda hep yeniktir³⁷⁶. Yılmaz Güney, 1968 yılına kadar küçük film ortaklıklarında oyun yazarlığı ve oyunculuk yapar. Yeşilçam'ın en vasat filmleri arasında yer alan bu ürünlerin birikimi, bir biçimde “Çirkin Kral” söylencesinin doğuşunu hazırlar. Kendisine “Çirkin Kral” unvanı verilince Yılmaz Atadeniz ile unvanı yansıtan **Çirkin Kral** (1966) adlı filmi çevirir³⁷⁷. Yılmaz Güney, 1970 yılında, bir faytoncunun hayatını anlattığı **Umut**'u gerçekleştirir. **Umut**, eski faytonu, gücü dermanı kalmamış atıyla nüfusu kalabalık ailesini geçindirmeye çalışan ancak ağır yaşam koşullarının zorlamasıyla giderek çıkmaza giren Cabbar'ın (Yılmaz Güney) öyküsüdür. Bir trafik kazasında atını kaybettikten sonra önce faytonunu, başarısız bir soygun denemesinin ardından da elinde neyi varsa satar. Sonunda arkadaşı Hasan (Tuncel Kurtiz) ve köyün hocası (Osman Alyanak) ile define işine umut bağlar. Günlerce define aradıktan sonra saptadıkları yeri kazarlar; ama hiçbir şey bulamazlar. Cabbar, filmin sonunda kendi etrafında dönmeye başlar; çıldırmıştır. Filmin ilk yarısında bir piyango biletinin simgelediği “umut”, ikinci yarısında defineyle simgelenir. Birinci yarı belgesel bir nitelikte gelişirken, ikinci yarıda, gerçekçi öğelerle fantastik öğeler iç içe verilir³⁷⁸. Güney'in kendi çocukluk-ilk gençlik yıllarında, ailesinin ve çevresinin yaşamından gözlemlerine dayan film, baş karakter Cabbar'ın giyiminin sembolik olarak kullanılması, zengin otomobil sahibi hakkında soruşturma yapılamaması ve sabah namazının güneş doğarken kılınması gibi sahneleri yüzünden sansür kurulu tarafından yasaklanır. Giovanni Scognamillo'ya göre, **Umut** içeriği, biçimi ve yorumuyla Yılmaz Güney'in ilk gerçek “arayış” filmidir³⁷⁹. Danıştay kararıyla gösterime girebilen film, Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi film seçilir³⁸⁰.

³⁷⁶ Onaran, a.g.e., s. 133.

³⁷⁷ a.g.e., s. 133.

³⁷⁸ a.g.e., s. 136.

³⁷⁹ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, 2003, s. 323.

³⁸⁰ Onaran, a.g.e., s. 136.

1971 ara rejimi tarafından 1972’de tutuklanan Güney, tutuklanıncaya kadar üst üste **Yarın Son Gündür** (1971), **Umutsuzlar** (1971), **Acı** (1971), **Ağıt** (1971), **Baba** (1971) filmlerini çeker. İlkel yapım koşullarında çekilmesine karşın **Yarın Son Gündür**, 12 Mart’ı yaratan koşulları irdelemeye çalışan, ama sansüre uğrayarak gösterime girebilen bir filmidir. Engin Ayça’ya göre bu film aydınlarca atlanmış bir filmidir ve bunu hiç hak etmemektedir³⁸¹.

1972’de tutuklanan Güney’in hapishaneden çıktıktan sonraki siyasi görüşlerinde de sinemasında da önemli değişiklikler vardır. Güney, yaşadığı süreci; “...hapse girdim. Fakat 1972’deki bu tutuklanmam, esasında yaşamımın dönüm noktası oldu, çünkü cezaevinde... Marksizm-Leninizm’i öğrendim. Devrimi, revizyonizmi, Sovyetler Birliği’ni öğrendim.” sözleriyle özetler³⁸². Yılmaz Güney’in sanat anlayışı da siyasi görüşü çerçevesinde yeniden şekillenir. Güney’e göre: Sosyalist devrimi yalnızca üretim araçlarının özel mülkiyetini toplumun ortak mülkiyeti haline dönüştürmek biçiminde anlamamak gerekir. Emperyalizmin ve ona bağımlı egemen sınıflar diktatörlüklerinin etkilerinin kökünden yıkılması, ancak onların ideoloji, siyaset ve kültürlerine karşı, yaşama biçimlerine karşı, durulmaksızın, hiç aksatmadan mücadele yürütmekle mümkündür. Devrimci eylem, egemen sınıflara karşı yaşamın her birim ve alanında seçenek getirmek, geliştirmekle yükümlüdür. Egemen güçlerin üzerinde durdukları alanlardan biri olmasıyla sanat ve sanatsal alandaki mücadele, bu alanın kendi olanakları ile yürütülmesi sürdürülmesi önemlidir, gereklidir. Yılmaz Güney’e göre sanatın görevi, halka yararlı çalışmalar yapmaktır. Sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinin, sınıf mücadelesinin en önemli unsurlarından biridir. Sanatçı dünyayı değiştiren adam değil, sadece dünyayı değiştirme mücadelesinin bir unsurudur. Proleter devrimi amaçlayan sanatçılar da, önlerindeki devrim aşamasına göre, geniş kitlelerin sorunlarına eğilmelidir. Güney’in anladığı sanat, bu mücadelenin en etkili ve en ihmal edilmez silahlarından biridir. Sanatçılık, toplumun resmi anlayışlarına, ideolojik

³⁸¹ Engin Ayça, “Yarın Son Gündür”, **Yedinci Sanat**, Sayı 4, Haziran 1983, Aktaran: Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, 2003, s. 326.

³⁸² Yılmaz Güney, **Siyasal Yazılar**, İstanbul: Güney Yayınları. 2000, s. 63.

kalıplarına, geleneksel tanımlarına meydan okuma işidir³⁸³. Güney, ideoloji ile sanat arasındaki ilişkiye bakışını ise şu sözlerle ortaya koyar:

“...her bireysel eylem, aynı zamanda, siyasal ve ideolojik bir tavidir. Bu anlamda sanat, içeriği ne olursa olsun, siyasal bir eylem aracıdır. Sanat eserine niteliğini veren öz, yaratıcısının taşıdığı ve eserine yansıttığı dünya görüşüdür. “Devrimci sanat”, devrimci mücadelenin ayrılmaz bir parçasıdır. ...devrimci sanatçı, her şeyden önce teorik ve ideolojik bir sağlamlığa ulaşmak için çaba göstermelidir. ...Devrimci teoriyi kavramadan devrimci sanat yapılamaz.”³⁸⁴

Güney’e göre, Devrimci sanat yapabilmek için, sadece toplumun objektif tanımlaması, sadece eleştirel gerçeklik yeterli değildir. Devrimci sanat, toplumun gelişen güçlerinin sanatıdır, bu güçlerin gelişmesini ve mücadelesini sergilerken, aynı zamanda yol gösterici olmalı, fakat kuru slogancılığa düşülmemelidir, işi basite indirgememelidir:

“Gözlem, gerçekçi sanat anlayışının temel taşlarından biridir. Ancak, iyi bir sanat eseri yaratabilmek için, yalnız başına gözlem yeterli değildir. Sanatçı, hayatın kopyacısı değildir çünkü; dünya görüşü ve sanatsal kaygılarıyla birlikte, gözlemlerini yorumlar, bir senteze varır. Bu anlamda ben, iyi ve sağlıklı bir gözlem temelinde, sanatsal kaygılarımı bir kıyıya itmeksizin, toplumsal gerçekleri anlatmaya çalışırken, gözlemlerimle yetinmem ve hikayeyi slogan düzeyine düşürmeden, uyarıcı, sarsıcı, sergileyici bir rol oynamayı da düşünürüm. Benim için, gözlem ve suçlama ve giderek yol gösterici tutum, birbirinden ayrılmaz.”³⁸⁵

Yılmaz Güney’in, sinemanın işlevine ilişkin görüşleri, sanata bakışıyla paralellik gösterir. Ancak, Güney, sinemayı diğer sanatlar içinde ayrı bir yere koyar. Güney’e göre; sinema, sanat dalları arasında halka giden en etkin yoldur. Sinemacı, bir

³⁸³ Güney, a.g.e., s. 14.

³⁸⁴ a.g.e., s. 5-7.

³⁸⁵ a.g.e., s. 11-12.

şeyi soyut plandan somut plana, resim, ses, biçim olarak aktaran kişi demektir. Bunu yaparken de, içinde bulunduğu tarihi şartları göz önünde bulundurur. Ona göre yapılacak yeni filmler daha önce yaptığı filmlere oranla daha yüklü olacaktır halkına karşı. Bu görev, halkının gerçek çıkarları yolunda ve onun yararına ışık tutacak bir takım şeyleri yapmaktır. Toplum devamlı bir değişim içindedir. Bu değişim kaçınılmaz olarak sanata da yansır. O da halkın sorumluluklarını taşıyan bir sanatçı olarak bu değişimin gerçek niteliğini sineması kanalıyla anlatmak zorundadır. Devrimci sinema yol gösteren değil, düşünmeye sevk eden sinemadır. İleride kuşkusuz baştan sona kadar bir takım şeylerin söylendiği filmler de yapılacaktır. Bu devrimci sinemanın ilk noktalarından biridir³⁸⁶.

Hapishane sürecinin ardından Güney, **Arkadaş** (1974) filmini çeker. Bu filmle birlikte Güney, siyasi inançlarını daha somut tarzda ortaya koymaya başlamıştır³⁸⁷. **Arkadaş**, aynı toplumsal kökenden (kırsal) gelen ve büyük kentte yolları ayrılan iki arkadaşın yıllar sonra buluşmalarını ve hesaplaşmalarını anlatır. **Arkadaş'ın** ardından **Endişe** (1974) adlı filme başlayan Yılmaz Güney, bir cinayet olayına karışır. Bunun sonucunda, filmi tamamlayamadan hapse girer. Asistanı Şerif Gören'in tamamladığı film, Adanalı pamuk toplayıcılarının hikayesidir. Cinayet suçundan dolayı cezasını çekme başlayan Yılmaz Güney hapisten yazdığı senaryolarla sinemayla olan ilişkini devam ettirir. Güney, **Sürü** ve **Düşman** filmleriyle hapishanedeyken yazdığı iki senaryosunun hayata geçirilmesini sağlar³⁸⁸. Senaryosunu yazdığı ve yönetmenini belirlediği **İzin** (1975/Temel Gürsu) ve **Bir Gün Mutlaka** (1975/Bilge Olgaç), kısmen başarılı olabilen filmlerdir.

Yılmaz Güney-Zeki Ökten ikilisinin başarılı bir diğer filmi de **Düşman**'dır (1979). **Düşman** toplumdaki ahlak anlayışı üzerine ekonomik yozlaşmanın yaptığı kaçınılmaz yıkımı anlatır. İşsiz İsmail'in bulunduğu belediyede köpek zehirlenme işi

³⁸⁶ Güney, a.g.e., s. 59.

³⁸⁷ Giovanni Scognamiglio, **Türk Sinema Tarihi**, 2003, s. 376.

³⁸⁸ Onaran, a.g.e., s. 139.

anlatılırken, ‘mübadele’ sonucu yüzyıllardır yaşadıkları topraklardan ayrılan insanların özlemleri gibi temaları da yapısına katan bir filmidir. Bu filmde Güney, politik görüşlerini **Arkadaş**, **Endişe**, **Umut**, **Yol**, **Duvar**, **Sürü** gibi filmlerine göre daha yüzeysel yansıtır.

Üçüncü Bölümde sinema anlayışları ve filmleri ele alınan “Genç Sinemacı”ların çalışmaları da Anti Emperyalist, ezilenden, sömürülenden, emekçiden yana, egemen sisteme muhalif, filmlerinin protest-sosyalist-muhalif yapısının kendi dünya görüşleri ile çakışıyor olması³⁸⁹ gibi nedenlerle “Devrimci Sinema” içinde yer alır. Tekrara düşmemek amacıyla “Genç Sinemacılar”a burada yer vermeyecektir.

Yılmaz Güney’le aynı dönemde film çeken bazı yönetmenlerin filmlerini de içeriklerinden dolayı “Devrimci Sinema”ya dahil edebiliriz. Ertem Göreç’in grev ve sendikalaşmayı anlattığı **Karanlıkta Uyananlar** (1965) ile başlayan “işçi filmleri”, az sayıda olsa da, 1970’li yıllarda da sürer. Yılmaz Güney’in tarım işçilerini anlattığı **Endişe**’nin (1974) ardından, Süreyya Duru **Güneşli Bataklık**’la (1977) işçi sorunlarını beyaz perdeye yansıtır. Ancak film yüzeysel bir film olarak kalır³⁹⁰. Yavuz Özkan’ın 1978’de çektiği **Maden** ile 1979’da çektiği **Demiryol** filmleri, endüstri çalışanlarının sorunlarına yönelir. **Maden** örgütlenmeyi, sendikalaşmayı; **Demiryol** ise grevi ele alır. Her iki film de zaman zaman aşırı bir şematikliğe düşmekten kurtulamaz³⁹¹.

4.2. 27 MAYIS DARBESİNİN İZLEYİCİLERİN YAPISINA ETKİLERİ

³⁸⁹ Şükran Esen, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, s. 315.

³⁹⁰ Şükran Esen, **Marmaranın Sesi Dergisi**, Ekim 1988, Sayı. 44, s. 20, Aktaran: Şükran Esen, **80’ler Türkiye’nde Sinema**, s. 171-172.

³⁹¹ Nijat Özön, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Aniklopedisi**, C. 7, s. 1904.

27 Mayıs darbesinin ilk olumlu etkisi nicelik açısından olur. 1961 yılında 97 olan film sayısı 1962’de 123, 1963’te 132 ve 1964’te 156’ya yükselir. Film sayısındaki bu artış, izleyici sayısının artışı da beraberinde getirir ³⁹². Filmlerin içeriklerinde de önemli gelişmeler kaydedilir. Altmışlı yılların başında, 27 Mayıs darbesinin de etkisiyle, gerçekçi yaklaşımları ön plana alan filmler çekilir. Bu filmler, eğitilmiş izleyici tarafından coşkuyla karşılanırsa da izleyicinin büyük bir kısmı tarafından yadırganır:

“...Bu izleyici, yıllar yılı sinemaya yön veren denetlemenin, endüstrinin koşullandırdığı, beynini yıkadığı izleyicidir. Bu izleyici, gerçekçi sinemayı ancak denetlemenin ve sansürün izin verdiği ölçüde, göz yumduğu sınırlar içinde kaldıracabilecek yolda yetiştirilmiştir. Büyük bir izleyici topluluğu, sinemanın salt bir eğlence, bir oyalanma, avunma aracı olduğuna inandırılmıştır.... Dolayısıyla, gerçekçi sinema karşısında bu izleyicinin tepkisi, yadırgamadan başlayıp huzursuzluğa, öfkeye, düşmanlığa dek uzanabilir.”³⁹³

Kültür konusunda 27 Mayıs hareketinden başlayarak yapılan çalışmalar, Sinematek gibi kulüplerin faaliyetleri ve dergiler sayesinde “gerçekçi” filmleri izleyen seyirci sayısı artar. Böylece, kabuk değiştiren, eskisinden farklı olarak niteliğe önem veren, sinemaya film seçerek gitmeye başlayan bir seyirci kitlesi oluşur³⁹⁴.

4.3. 27 MAYIS DARBESİ, SANSÜR VE OTOSANSÜR

Türkiye’de ilk sansüre uğrayan film 1919 yılında Malul Gaziler Cemiyeti tarafından, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı eserinden çevrilen **Mürebbiye** adlı filmidir. Filmde; kendisini terk eden sevgilisinin ardından Paris’ten İstanbul’a gelerek kötü yola düşmekten Dehri Efendi adlı bir zenginin konağına mürebbiye olarak

³⁹² Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C.1, s. 48.

³⁹³ a.g.e., s. 86.

³⁹⁴ a.g.e., s. 37.

çalışmaya başlayarak kurtulan bir Fransız kadının, evdeki erkeklerin tümünü baştan çıkarmaya kalkışması, ancak bunu ağzına yüzüne bulaştırması anlatılır³⁹⁵. Sansür, İngilizler tarafından uygulanır. Sansürün nedeni ise, filmin konusu itibariyle işgal kuvvetlerine karşı gizli bir protesto havası taşıması, işgal kuvvetlerinin hoşlanmadığı mesajlar içermesidir. Nijat Özön'e göre film, işgale karşı direnme sinemasıdır³⁹⁶. 1932'den önce, sansür yetkisi valiliklerce kullanılır. Bu uygulamada, film, hangi şehirde gösterilecekse, oynayacağı sinema salonunda önce mahalli iki polis memuru tarafından perde üzerinde görülerek sansüre tabi tutulur³⁹⁷. 1932 yılına kadar mahalli kamu otoriteleri tarafından yürütülen film sansürü, 19.7.1932 tarihli Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe giren yönetmelikle düzenlenerek, merkezi bir teşkilata bağlanır. Daha sonra bu yönetmeliğe 26.12.1933 tarihli ek talimatname ile bazı hükümler eklenerek yerli filmler hakkında ön sansür esası kabul edilir³⁹⁸.

Bu iki yönetmelikte yer alan hükümlerle, filmlerin ve film senaryolarının sansüründe şu esaslar kabul edilir: 1932 tarihli yönetmelikte, halka gösterilecek filmlerle, yurtiçinde çevrilecek film senaryolarının İstanbul'da çalışacak bir komisyon tarafından kontrol edilmesi öngörülür. Komisyonda, İçişleri ve Milli Savunma Bakanlıkları ile Genelkurmay Başkanlığı birer temsilci bulundurulur. Komisyon toplantısına ayrıca, il Polis Müdürü ile Emniyet Müfettişi veya vekili katılır. İstanbul'daki komisyonun verdiği kararları kesin olarak incelemek üzere Ankara'da bir komisyon daha kurulur. Üç üyesi bulunan bu komisyona, aynı bakanlıklar ile Genelkurmay Başkanlığı birer temsilci gönderir. Yurtiçinde çevrilmesi düşünülen filmlerin senaryoları İstanbul'daki sansür komisyonu tarafından kontrol edilir. Komisyonca reddedilen senaryoların filme alınması yasaktır. Komisyon bir senaryonun filme alınmasına karar verse dahi, film tamamlandıktan sonra senaryo hakkında verdiği karara bağlı olmaksızın, filmde değişiklik yapılmasını isteyebilir. Gerek Türkiye'de çekilen, gerek yurt dışından getirilen filmlerin Türkiye'de halka gösterilmeden önce,

³⁹⁵ Onaran, a.g.e., s. 15.

³⁹⁶ Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi**, s. 50.

³⁹⁷ Özkan Tikveş, **Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Hukuk Fak. Yayınları, 1968, s. 7.

³⁹⁸ a.g.e., s. 8.

sahibinin rızasıyla bazı parçaları kesebilir ve ismi değiştirebilir. Film sahibi, İstanbul'daki komisyonun verdiği karara itiraz ederse, film Ankara'daki komisyon tarafından ikinci kez kontrole tabi tutulur. İlgili bakanlıkların da, gösterilmesine karar verilmiş bir filmin ikinci defa sansüre tabi tutulmasını istemeye yetkileri vardır. İkinci kontrol sonucu verilen karar kesindir³⁹⁹. Sansür komisyonları şu gerekçelerle filmleri yasaklayabilir:

- “1. Din propagandasını istihdaf eden,*
- 2. Askerlik şerefini ihlal edici mevzuları ihtiva eden,*
- 3. İctimai terbiye ve adaba ve umumi emniyet ve intizama suitesiri dai olan,*
- 4. Memleketimiz aleyhine tertip edilmiş müfteriyatı havi olan...”⁴⁰⁰*

14 Temmuz 1934 yılında Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu kabul edilir ve bu yasanın ilgili maddesine dayanılarak hazırlanan tüzük (Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname), yılda bir iki film çekilmesi nedeniyle uygulanmasına gerek görülmeyle 1939'a kadar ertelenir. Mussolini İtalya'sının denetleme tüzüğü örnek alınarak hazırlanan⁴⁰¹ “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname”, 19 Temmuz 1939'da yürürlüğe girer. Nizamnamenin uygulanmaya başlanması, Türk sineması'ndaki film sayısının artmasından ziyade, dönemin toplumsal koşullarından kaynaklanır. Bu düzenlemeleri çabuklaştıran nedenlerden biri de Muhsin Ertuğrul'un **Aynaroz Kadısı** (1938) adlı filminin yarattığı sansasyondur. Nitekim, 1939 yılı bütçesi Büyük Millet Meclisi'nin bütçe komisyonunda görüşülürken kimi üyeler bu filmin halkın ar ve haya duygularını incittiğinden söz ederek hazırlanmakta olan tüzüğün bir an önce yürürlüğe girmesini isterler⁴⁰². Oğuz Makal'a göre, nizamnamenin amacı, Cumhuriyet devrimlerine karşı tavır alan tutucu çevrelerin işini kolaylaştırmaktır:

³⁹⁹ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 250-252.

⁴⁰⁰ a.g.e., s. 253.

⁴⁰¹ a.g.e., s. 284.

⁴⁰² Onaran, a.g.e., s. 31.

*“Gerçekte, bu tüzüğün içeriğiyle savaştan sonra karaborsa nedeniyle daha da zengin olarak çıkacak ticaret burjuvasının ya da giderek Cumhuriyet’in Türkiye’yi Batı’ya yaklaştıracak devrimlerine karşı tavır alacak milliyetçiliği ve dini istismar edecek tutucu çevrelerin, toprak reformunu ve köylere canlandıracak eğitim uygulamalarına karşı çıkan büyük toprak sahiplerinin işinin kolaylaştırılması hedeflenir.”*⁴⁰³

Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu’nun 6. maddesine (Hariçten gelen filmlerin çekilmesi ve dahilden yapılacak filmlerin çekilmesi polisin iznine bağlıdır) dayanılarak çıkarılan “Nizamname”yle; filmlerin ve film senaryolarının sansüründe şu esaslar kabul edilir: Türkiye’de çevrilecek filmlerin denetlenmesi için kurulan Merkez Komisyonu; bir başkan (İçişleri Bakanınca seçilir), dört üyeden (Emniyet Müdürlüğü, Genelkurmay Başkanlığı, Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü ve Milli Eğitim Bakanlığı temsilcileri) oluşur. Gerektiğinde, filmin senaryosuyla ilgili bakanlıklardan da temsilci bulundurulur. Komisyon tam sayıyla toplanır, kararlar oy çokluğu ile alınır. Türkiye’de film çevirmek isteyen yerli ve yabancı sinemacılar, buldukları yerin mülkiye amirine bir dilekçe vermek zorundadır. Dilekçede, filmin ne amaçla çevrilmek istendiği; filmin nerede ve ne zaman çevrilmek istendiği; filmin konusu yer alır; filmin senaryosundan altı kopya dilekçeye eklenir⁴⁰⁴. Komisyonca senaryoların filme alınmasına izin verilebilmesi için, şu ilkeler göz önünde bulundurulur:

- 1. Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan,*
- 2. Herhangi bir ırk veya milleti tezyif eden,*
- 3. Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden,*
- 4. Din propagandası yapan,*
- 5. Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve toplumsal ideoloji propagandası yapan,*

⁴⁰³ Oğuz Makal, “Türk Sinemasının Uzun ve Yorucu Süreci ve Yarını İçin Düşünceler”, **V. Türk Kültürü Kongresi**, C. 11, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 17-21 Aralık 2002, s. 85.

⁴⁰⁴ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 251.

6. Genel terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza aykırı bulunan,

7. Askerlik şeref ve onurunu kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan,

8. Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan,

9. Suç işlemeğe tahrik eden,

10. İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan senaryoların çevrilmesine ve her nasılsa çevrilmiş filmlerin gösterilmesine izin verilmez.”⁴⁰⁵

1939 Sansür tüzüğü 3 aşamadan oluşan bir denetleme öngörür. İlk denetleme, ön denetlemedir; film haline gelmeden önce senaryoların incelenmesini düzenler. İkinci denetleme, tamamlanmış filmin senaryoya uyup uymadığının denetlenmesidir. Ancak, uygulamada çoğu kez bu kurala uyulmaz; denetleme kurulu, senaryoyu bir yana itip, filmi kendi başına ele alır. Böylelikle kurul, kendi kabul ettiği senaryoya uyularak çevrilmiş filmde bir çok kesme istemekte; hatta filmi yasaklayabilmektedir. Üçüncü denetleme, senaryosu kabul edildiği, bu senaryoya göre hazırlanmış olan filmin piyasaya çıkmasına izin verildiği halde, “sonradan bir sakınca düşünüldüğü” takdirde filmin valiler ya da ilgili memurların uyarması üzerine yasaklanmasıdır⁴⁰⁶. Görüldüğü üzere, 1939 sansür tüzüğü, yalnız bir “devlet denetlemesi” değil “polis denetlemesi” kimliği de taşımaktadır. Denetleme Kurulu üyelerinin tamamı, devlet memurlarından oluşmaktadır. Kurul üyelerinde, sinemanın teknik sanat ve estetik yönleriyle bir ilişki aranmamaktadır. Kurul üyelerinin görevleri geçicidir. Senaryoların filme alınmasına izin verilebilmesi için getirilen ilkeler; (“Dost Devlet ve milletlerin hislerini rencide edici”, “Umumi terbiyeye ve ahlak ve milli duygularımıza mugayir bulunan”, “Herhangi bir devletin propagandasını yapan” v.s) belirsiz, her yöne çekilebilecek içeriktedir.

⁴⁰⁵ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, C. 2, s. 252.

⁴⁰⁶ a.g.e., s. 254.

Çeşitli değişikliklerle 38 yıl yürürlükte kalan 1939 Nizamnamesi'ne dayanılarak kesinlikle yasaklanmış film sayısı çok azdır. 1970 yılına kadar Denetleme Kurulu'nun kesin ret kararı verdiği filmler **Bağbozumu** (1962), **Kanunsuz Dağlar** (1967), **Bitmeyen Yol** (1965) (Denetlemenin verdiği ret kararı, Danıştay tarafından iptal edilmiştir) ve **Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri** (1966) adlı filmlerdir. Kesin ret kararı verilen film sayısının az olmasının en önemli nedeni, kurulun, bir filmi daha tasarı halindeyken denetleyebilmesini sağlayan 'senaryo denetleme' yetkisidir. Sinema eleştirmeni Nijat Özön'e göre; yasaklamaların azlığında, denetlemenin, filme para ve emek harcayan sinemacıya karşı bir çeşit manevi sorumluluk duymasının da payı vardır⁴⁰⁷. Denetleme Kurulu'nun en sık başvurduğu denetleme yöntemi "şartlı kabul"dür. Buna göre, Denetleme Kurulu filmi senaryoya uygunluk yönünden incelemekte, yasak kararı yerine, senaryoya uymadığını düşündüğü bölümlerin çıkarılmasını, değiştirilmesini ya da eklemeler yapılmasını istemektedir. Bu maddenin uygulandığı en çarpıcı örneklerden biri, Metin Erksan'ın, Aşık Veysel'in hayatını anlattığı filmidir (1952). Filmin adı **Karanlık Dünya**'dır. Ancak, sansür kurulu filmin adının değiştirilmesi kararını alır. Erksan, "karanlık dünya" sözcükleriyle "kör" bir halk ozanının dünyasını kasetmiştir. Ama sansür kurulu bu sözcüklerin asıl, ozanın doğduğu ve yaşadığı köyün yoksulluğu ve gelişmemişliğini tanımladığına karar vermiştir. Hatta kurul üyeleri, cılız kısa boylu buğday başaklarının gösterimine bile kızıp, yerine ABD kaynaklı bir haber filminden alınmış modern tarımı içeren sahneler bile ekletirler⁴⁰⁸.

1939 Nizamnamesi'nin yürürlükte olduğu 38 yıl boyunca benzer bir çok sansür örneğine rastlanır:

Şoför Mehmet (1976) filminin başına gelenler de, sansürün politik bir paranoya haline geldiğini ortaya koyar. Sansür kurulu filmin isminin "Şoför Mehmet" yerine "Şoför Memet" olmasının Komünizm propagandası olabileceğini ileri sürer.

⁴⁰⁷ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 304.

⁴⁰⁸ Makal, a.g.e, s. 89.

Çünkü Memet, Nazım Hikmet'in oğlunun adıdır. Film, beş buçuk ay süren bir mücadelenin ardından gösterime girebilir⁴⁰⁹.

1939 Nizamnamesi'ne dayanılarak sansür edilen bir başka film de **Otobüs**'tür. **Otobüs** (1974) Türkiye'den yabancı ülkelere çalışmaya giden kaçak işçilerin trajikomik öyküsünü anlatmaktadır. Karlovy-Vary Film Festivali'nde "insanlığın gelişmesine ve barışa" hizmet ettiği gerekçesiyle ödül alan film, Türk insanını küçük düşürüyor gerekçesiyle yasaklanır⁴¹⁰.

1939 tüzüğüne göre yapılan denetimde bazı ortak hükümler yer alsa da, yerli ve yabancı filmler için farklı işleyen ikili bir düzen vardır. Buna göre, yabancı filmler İstanbul ve Ankara'da kurulan İl Sansür Kurulları'nca denetlenir. Bu kurulların üstünde Ankara'da ayrıca Merkez Sansür Kurulu bulunmaktadır. İl Sansür Kurulu'na itiraz edildiğinde ya da İl Sansür Kurulu filmin bir kez de merkez tarafından incelenmesi gereğini duyduğunda, film Merkez Sansür Kurulu'nda incelenir. Merkez Sansür Kurulu'nun kararı kesindir; karara karşı ancak Danıştay'da iptal davası açılabilir. 1939 Nizamnamesi'nin yürürlükte bulunduğu dönemde yasaklanan filmler incelendiğinde bu filmlerin ağırlıklı tüzüğün 7. maddesinin 6. fıkrasına dayanılarak (umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir olan) yasaklandığı görülür. Bu maddeyi 7/1 (Herhangi bir devletin propagandasını yapan) ve 7/5'e (milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi, ve içtimai ideoloji propagandası yapan) izler. Uygulamada ise, Sovyetler Birliği ve Doğu Bloğu'ndan gelen hemen hemen bütün filmler yasaklanır. Bu filmler siyasal-ideolojik filmlerle sınırlı kalmaz, **Köpekli Kadın** gibi Çehov, **Budala** gibi Dostoyevski uyarlamaları **Kuşu Gölü** gibi Bolşoy Balesi klasikleri de yasaklanır. Doğu bloğunun çağdaş filmlerinden çoğuna 1961'den sonra gösterim izni verilir⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Kirel, a.g.e., s. 218.

⁴¹⁰ Makal, a.g.e., s. 92.

⁴¹¹ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 317.

1939 Sansür Nizamnamesi, 1961 Anayasası'nın yürürlüğe girmesiyle birlikte tartışma konusu olur. Bu tartışmaların odağında ise, 1961 Anayasası'na aykırılık iddiası yer alır. Türkiye İşçi Partisi tüzüğün uygulamadan kaldırılması talebiyle Anayasa Mahkemesine başvurur⁴¹². İptal dilekçesinde 6. maddenin Anayasa'ya aykırı olduğu ileri sürülür. Anayasa Mahkemesi yukarıdaki gerekçeleri inceler ve tüzüğün Anayasa'ya aykırı olmadığını karara bağlar⁴¹³.

Nizamnamenin uygulandığı dönemde çalışmalar yapan Alim Şerif Onaran ve Özkan Tikveş başta olmak üzere bir çok akademisyen de, nizamnamenin 1961 Anayasası'na aykırı olduğunu belirtirler. Özkan Tikveş, "Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukuku'nda Sinema Filmlerinin Sansürü" adlı çalışmasında tüzüğün, 1961 Anayasası'nın 5, 11 ve 21. maddelerine aykırı olduğunu belirtir. Tikveş'e göre; 1939 Sansür Nizamnamesi'nin dayanağı Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun 6. maddesi, 1961 Anayasası'nın 21. maddesiyle çelişmekte ve sinema filmlerini bu maddenin korumasından yoksun bırakmaktadır. 21. madde sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama ve yayma haklarını içeren bir hüküm olduğuna göre denetimin polise verilmesi Anayasa'ya aykırıdır. Ayrıca Anayasa'nın 11. maddesindeki temel hak ve özgürlüklerin sınırlandırılması hükümlerine ve 5. maddesindeki özgürlüklerin düzenlenmesi ve sınırlandırılması yetkisini yasamaya veren hükme de ters düşmektedir⁴¹⁴. 1939 Nizamnamesi, 27 Mayıs 1960 askeri darbesinin ardından yürürlükte kalsa da, dönemin yöneticilerinin sansüre yönelik tutumları, sansürün daha esnek uygulanmasını sağlayarak sinemacılara nefes aldırır⁴¹⁵. Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in, Metin Erksan'ın 1962 yılında çektiği **Yılanların Öcü** filminin sansürü sırasında takındığı tavır, 27 Mayıs Askeri yönetiminin sansüre bakışını göstermesi açısından önemlidir.

Fakir Baykurt'un romanı, Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanır ve Yunus Nadi Ödülü kazanır. Ama roman, film haline gelince sansüre uğrar. Denetleme Kurulu,

⁴¹² Nijat Özön, "Türk Sinemasına Eleştirel Bir Bakış", **Yeni Sinema**, Sayı. 3, Ekim-Kasım 1966, s. 11.

⁴¹³ Nijat Özön, a.g.m., s. 11.

⁴¹⁴ Tikveş, a.g.e., s. 58-66.

⁴¹⁵ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 277.

Yılanların Öcü'nde, gerek görüntülerde gerekse konuşmalarda, filmin üçte birine yakın kısmında değişiklikler ister. Denetleme Kurulu'nun değişiklik istediği bazı bölümler şöyledir:

“Irazca'nın söylediği “Yılanlar kadar olamadınız, insan öcünü bırakmamalı, elimizden geleni yapmalıyız. Önümüze çıkanın kafasını bile kırarız, bununla Hacı Ali'nin kafasına bütün kuvvetinle vuracaksın” tarzındaki sözlerin; Muhtarın Hacı Ali'ye söylediği “Padişah cellatları” ibaresinden “Padişah” kelimesinin; Kerpiç kırmaya giderken Irazca'nın söylediği “Askeriyenin gece talimi gibi” şeklinde konuşmasının çıkarılması; Beline taş atılma suretiyle çocuğu düşürülmüş Hatice'nin tedavisi için getirilen sağlık memurunun kendisine sorulan sualler karşısında verdiği cevaplar, bitaraf olarak ve her vatandaş gibi böyle durumlarda kanun yollarına müracaat hakkına sahip olduğu fikrini telkin etmesi gerekirken bunu yapmadığından bu sahnedeki cevabi konuşmanın buna göre tanzimi, mümkünse çıkarılması; Irazca ile oğlu ve gelini Hatice'nin kağı ile savcılığa müracaat etmek üzere filme son teşkil etmemesi ve cereyan eden vakaların savcılığa intikal ettirilmesi, savcının bir müzakere ile Hacı Ali ve Muhtarı suçlu olarak celbettirmesi, keza savcının Irazca ve oğlu Bayram'ın haklarını kendi kendilerine almaya kalkışmaları hareketlerini suç sayıp haklarında kanuni takibat yapılacağını açıklamaması, muhtarın vazifesi suistimal ile adam dövdürmekten ve Hacı Ali'nin de çocuk düşmesine sebebiyet vermekten dolayı keza haklarında takibat yapılmakta olduğunu savcı tarafından belirtilmesiyle ilgili söz ve sahnelerin filme eklenmesi. Filmde tekrarlanan “köylü milleti” ibaresinden “millet” kelimesinin halkımız arasında bir ayırım varmış intibaini uyandıracığından çıkarılması.”⁴¹⁶

Sansür Kurulu'nun kararının ardından filmin yönetmeni Metin Erksan ile yapımcısı, işletmecisi ve Fakir Baykurt Çankaya Köşkü'ne çıkarlar. Filmin yasaklandığından haberi olmayan dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel, filmi izledikten sonra sinemacılara dönerek şu konuşmayı yapar:

“Bu filmi yapmakla ve gerçekleri göstermekle vatana hizmet ettiniz. Sizleri tebrik ederim.... Memleketimizin bize kapalı kalmış

⁴¹⁶ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları** , C. 2, s. 262.

gerçeklerini çok iyi aksettirmişsiniz. Köylerimiz hakikaten böyledir. Hatta gerçek buradakinden daha acıdır. Siz gerçeği biraz yumuşatmış ve cilalamışsınız.”⁴¹⁷

Sonunda film, Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in özel ilgisi sayesinde gösterime girebilir⁴¹⁸.

Sinema sanatında, film yapanları kısıtlayan noktalar arasında politik ve ekonomik etkenlerin yanı sıra, tüm bunları kapsayan ve film üretenlerin kendi kendilerini kısıtlaması olarak görebileğimiz otosansür de önemli bir yer tutar. Film daha üretilmeden, oluşum aşamasındayken sanatçı dış faktörlerden etkilenmeye başlar. Özellikle filmin sansürlenme korkusu, sanatçının söylemek istediği bir çok şeyi söylemesini engeller veya etkisini yitirerek söylemesine yol açar⁴¹⁹. Otosansür denetlemenin en tehlikelisi, düşünce ve sanat özgürlüğü için en zararlı denetlemedir. Üstelik belli bir sınırı da yoktur ve doğrudan sinemacının kendi tarafından uygulanmaya çalışıldığı için, yaratıcı çalışmayı daha doğmadan yok eden bir denetleme çeşididir⁴²⁰.

4.4. 1960 DARBESİ SONRASI FİMLERE ÖRNEKLER

Bu bölümde, 27 Mayıs Darbesi’nin ardından çekilen filmlere değinilecektir. Bu yapılırken filmler beş başlık altında toplandı. İlk dört başlık altında, 27 Mayıs’ın etkilerini daha iyi özetlediği düşünülen birer film ayrıntılı olarak incelenecektir. İncelenen filmlerle benzer içerikte olan filmlere de kısaca değinilecektir. Beşinci ve son başlıkta ise Yılmaz Güney filmlerinden seçilen ve 27 Mayıs’ın etkilerini en iyi yansıttığı düşünülen dört film ele alınacaktır.

⁴¹⁷ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, C. 2., s. 261.

⁴¹⁸ a.g.e., s. 261.

⁴¹⁹ Kirel, a.g.e., s. 137.

⁴²⁰ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, C. 2., s. 254.

4.4.1. Siyasal Eleştiri (Demokrat Parti İktidarına) İçeren Filmler: Gecelerin Ötesi ve Diğer Filmler

Yönetmen ve Senaryo: Metin Erksan, Oynayanlar: Hayati Hamzaoğlu, Kadir Savun, Erol Taş, Metin Ersoy, Suna Selen, Oktar Durukan, Suphi Kaner, Ziya Metin, Yılmaz Gruda, Meri Dolçe, Yıl: 1960

Gecelerin Ötesi (1960) filmi, “Toplumsal Gerçekçi” hareketin ilk örneği olarak kabul edilir⁴²¹. 27 Mayıs darbesinin gerçekleştiği yıl gösterime giren film, bir grup şehirli orta sınıf gencin Demokrat Parti liberalizminin olumsuz toplumsal sonuçlarıyla drama dönüşen hayatını anlatır. Filmin yönetmen ve senaristi Metin Erksan, gençlerin dramını 1950-1960 döneminde “her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz” felsefesiyle ilişkilendirir. Bu konuda şöyle der Erksan:

“...O sıralar politik yetkenin ağızına bir laf takılmıştı. ‘Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz’. Kendi kendime dedim ki evet böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetiştirirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çekim. O zamana kadar böyle bir film yoktu.”⁴²²

Filmin konusu İstanbul’da geçen gerçek olaydan alınmadır⁴²³. Film, aynı çevreden çıkan, değişik endişelerin etkisiyle bir araya gelen, bir grup gencin hikayesini anlatır. Amaçları, kolay yoldan para kazanmak olan geçler, bir benzinciyi soyarak bu amaca ulaşmayı kararlaştırırlar. Ancak işler planladıkları gibi gitmez; içlerinden biri hayatını kaybeder.

⁴²¹ Nijat Özön, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, s. 1888.

⁴²² Metin Erksan, “Türkiye’de Entelijansia Yok”, **Ve Sinema**, s. 26, Aktaran: Aslı Daldal, ss. 97-98.

⁴²³ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 127.

Gecelerin Ötesi, Türk sinemasında ilk kez toplumsal eleştiriyi en etkin şekilde uygulayıp ortak bir çevre, ortak bir eylem, ortak endişe ve etkenleri temel alarak kişilerin içsel nedenlerinden toplumu şartlandıran sonuçlara ulaşır⁴²⁴. **Gecelerin Ötesi**, Demokrat Parti zihniyetinin hızlı sınıf atlama ve “köşe dönme” ideolojisinin doğrudan bir eleştirisi olmayı hedefler. Erksan’ın para dürtüsünün şeytaniliğine yaptığı vurgu, Demokrat Parti döneminin liberal politikalarının yergisidir. Filmin finalinde gençler, “amaca giden her yolun mübah” olmadığını anlar ve Demokrat Parti’nin fırsatçılığının trajik sonuçlarıyla yüzleşirler⁴²⁵. Metin Erksan, **Gecelerin Ötesi**’nde, Demokrat Parti politikalarını dolaylı yoldan eleştiriyor. Filmin, darbesinin hemen ardından çekilmesine rağmen Erksan’ın yapaylığa düşmeden olayı anlatması, askerlere yaranmak için propaganda yapabilecekken buna gerek duymaması olumlu bir tutum. Erksan, Kadir Savun ve Erol Taş’ın başarılı bir oyun sergilediği filmde, sade anlatım dikkati çekiyor.

Demokrat Parti zihniyetine yönelik eleştiriler, Metin Erksan’ın aynı dönemde çektiği **Yılanların Öcü** (1962) ve Ertem Göreç’in **Otobüs Yolcuları** (1961) filmlerinde de yer alır. **Otobüs Yolcuları**’nda, devlet güçleri (polis) ve kanunlar, zayıfları, Demokrat Parti zihniyetini yansıtan kapitalistlere karşı koruyan olumlu öğeler olarak kurgulanır⁴²⁶. **Yılanların Öcü**’nde ise, muhtar ve kaymakam birbirlerinde çok farklı tipler olarak çizilir. Demokrat Parti popülizmini yansıtan “seçilmiş” muhtara karşı olumsuz tavır takınılırken, askerler ve kaymakama pozitif roller yüklenir. Aslı Daldal’a göre bu tutum, 1961 Anayasası’nın mimarı kentli orta sınıfın seçilmişlere duyduğu güvensizliği vurgularken, “darbeci elit”e de bir saygı sunumudur⁴²⁷.

4.4.2. İşçi Sorunlarını Ele Alan Filmler: Karanlıkta Uyananlar ve Diğer Filmler

⁴²⁴ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, 2003, s. 214.

⁴²⁵ Daldal, a.g.e., s. 98.

⁴²⁶ a.g.e., s. 99.

⁴²⁷ a.g.e., s. 112.

Yönetmen: Ertem Göreç, Senaryo: Vedat Türkali, Oynayanlar: Beklan Algan, Fikret Hakan, Ayla Algan, Kenan Pars, Tülin Elgin, Yıl: 1965

27 Mayıs askeri darbesinin yarattığı olumlu ortam ve 1961 Anayasası'nın işçilere sağladığı haklar, sinemaya da yansır. Darbenin hemen ardından çekilmeye başlanan özgün konulu filmler arasında, işçiler ve işçi filmleri, 1960'lı yılların ortalarından itibaren yerlerini alır. Bu değişimin, yeni yaklaşımın ilk filmi, Vedat Türkali'nin senaryosundan Ertem Göreç'in çektiği **Karanlıkta Uyananlar**'dır (1965)⁴²⁸. Filmde, bir boya fabrikasında toplu iş sözleşmesinin imzalanması çerçevesinde gelişen olaylar anlatılır. **Karanlıkta Uyananlar**, 27 Mayıs darbesini gerçekleştirenler ile darbeyi destekleyen aydınların, halkı ve işçi sınıfını bilinçlendirme çabalarının bir uzantısıdır. Bu anlamda bir "misyon" filmi olan **Karanlıkta Uyananlar**, gerek konusu, gerek çekim süreci, gerekse filme katkıda bulunan aydınların ideolojik bakış açısını en iyi örnekleyen filmlerden birisidir. Filmde işçi sınıfının mücadeleleri ve zaferi vurgulanırken, anti-emperyalizm ve Yön Dergisi yazarlarının milli burjuvaziye sahip çıkan ulusalcı tezleri de göz ardı edilmez⁴²⁹.

Karanlıkta Uyananlar'ın, prodüksiyonu pek çok ilerici sanatçı ve aydının katkısıyla gerçekleşir. Filmin büyük çoğunluğu Boya-İş Sendikası'nın da desteği ile Marshall boya fabrikalarında çekilir. Ayla-Beklan Algan, Lütfi Akad, Ertem Göreç ve Vedat Türkali filmi kendi imkanları ile kurdukları, "Filmo" şirketinde gerçekleştirirler⁴³⁰. Türkali ve Göreç, Türkiye İşçi Partisi'nden büyük destek alır⁴³¹.

Türk sinemasında grev konusunu işleyen ilk film olan **Karanlıkta Uyananlar**'ın adı, hem işçilerin sembolik olarak uyanmaları, yani kapitalist sistem

⁴²⁸ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 266.

⁴²⁹ Daldal, a.g.e., s. 139.

⁴³⁰ a.g.e., s. 139.

⁴³¹ Vedat Türkali, **Bu Gemi Nereye**, İstanbul Cem yayınevi, 1985a, s. 33.

içerisinde nasıl ezildiklerini ayırdına varmalarını, hem de gerçekten her sabah erkenden uyanıp işlerinin yolunu tutuyor olmalarını çağırır⁴³².

Grev olgusu, Türk sineması için yeni bir temadır. Ama Türk Sineması greve tamamen yabancı değildir. 1963'te Metin Erksan'ın başkanlığında ilk Sinema İşçileri Sendikası (Sine-İş) kurulur. Kısa süre sonra set işçileri Ar Film Stüdyosu'nda bir grev yaparlar, belli bir süre iş bırakırlar. Toplu sözleşme imzalanmasını sağlayamazlar ama ikincisi ancak on iki yıl sonra gerçekleştirilebilecek bir eylemin tohumunu atarlar. İkinci eylem 1975'te yapılacak, dört ay sürecek ve toplu sözleşme imzalanmasını sağlayacaktır⁴³³.

Filmin konusu bir boya fabrikasında geçer. Söz verilen ücret zammının yerine getirilmemesi üzerine işçiler direnir. Direnen işçilerin işlerinden çıkarılması üzerine, işçiler Nuri Usta'nın öncülüğünde greve gitme kararı alırlar. Bu sırada fabrika borçlarından dolayı iflas eder. Ama sonuçta işçiler kazanır. Alacaklılar fabrikaya el koyacakları sırada işçiler birleşir ve fabrikayı kurtarırlar.

Karanlıkta Uyananlar, işçi üzerine kurulu sömürü mekanizmasından kalkıp, ülkenin dışa bağımlılığına kadar birçok soruna parmak basar. İşçilerin emeğinin karşılığını alma ve sömürülmemek için sendikaya girdiği, grev kararı aldığı, muhbirlerle karşı tek vücut olduğu ilk sinema eseridir⁴³⁴. Filmde işçiler, sorunlardan kurtuluşun yollarını aramakta, kararsızlıktan kurtulup yavaş yavaş bilinçlenmekte, sonra elbirliği ile dertlerine çare aramaya çalışmaktadır⁴³⁵. Filmin işçilerin dertlerine önerdiği “çare”, fabrikanın kaynakçısı Ekrem'in işçileri etrafına toplayarak yaptığı şu konuşmada özetlenir: ‘*Sendika sensin be, sen, ben, o, hepimiz.* (Boya kutusunu göstererek) *Şu*

⁴³² Daldal, a.g.e., s. 139.

⁴³³ Agah Özgüç, **Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, s. 84.

⁴³⁴ Nezih Coş, “Türk Sinemasında İşçi”, **Yedinci Sanat**, Sayı 13, Nisan 1974, s. 14.

⁴³⁵ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 185.

meydana gelir miydi emeğimiz olmasa? İşte bunu yaratan emeğimizin hakkını almazsak, kim verir bize? Neyiniz var kaybedecek? Köpek gibi korkup titreşeceğinize, hele bir sımsıkı tutunun birbirinize. Ekmeğinizle, insanlığınızla oynanabilir mi o zaman?'

Bütün aksaklıkların insanların iyilik ya da kötülüklerinden değil, toplum düzenindeki bozukluklardan ileri geldiği görüşü filmin temelini oluşturur⁴³⁶. Bu nedenle filmin merkezinde, emekçi kitleler yer alır. Toplum düzenindeki aksaklıklar insanların yeni anayasa ile getirilmiş haklarını öğrenilmesinden geçer. İşte, **Karanlıkta Uyananlar** hakların işçiler tarafından benimsenmesi ve kullanılmasını teşvik amacı taşır. Filmin senaristi Vedat Türkali, filmin “misyonunu”, dönemin aydınlarının sinemaya bakışını da özetleyen şu sözlerle ortaya koyar:

“Bizim o zaman yapmaya çalıştığımız bir şey oldu.... O da Türkiye'nin demokratikleşme sürecine katkıda bulunmaktı. Ve yığınlara belli bir demokratik mesaj vermek. 27 Mayıs belli yasalar getirdi. Ama Halk daha bu yasaları benimsemiş değildi. Mesela sendikalar yasası. Çoğu, benzer ülkelerden benzer yasaların bize getirilmesi biçiminde oldu. İşçi sınıfı bunları, Batı işçi sınıfının kanlı mücadelelerle elde etmesi biçiminde elde etmedi. Bu gelen kanunların hayata geçirilmesini sağlamak için sinemacılara düşen bir görev vardı. Ben genellikle filmlerimde bunları yapmaya çalıştım. Demokratik haklara sahip çıkılmasını savundum.”⁴³⁷

Filmin oyuncularından Beklan Algan'a göre ise, film o gün Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu anlatır:

“Karanlıkta Uyananlar, bugünkü Türkiye'yi anlatıyor. Binbir acı ile, fakat pırıl pırıl umutla dolu Türkiye'yi. Memleketin zenginliklerini yabancılara peşkeş çekme gayretinde bir avuç yabancı sermaye ajanı, kompradorlar, cılız ve düşünceden yoksun endüstri

⁴³⁶ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 186.

⁴³⁷ Vedat Türkali, **Bu Gemi Nereye**, s. 210.

burjuvazisi, geri kalmış ülke olmanın bütün ağırlığını ve sıkıntısını yüklenen halk ve bu halkın yanındaki yerini bilen namuslu aydınlar, olup bitenlere ilgisiz düzmece aydınlar bu filmde gözler önüne serilmiştir."⁴³⁸

Filmde temel konu, işçi işveren ilişkileri ve grev olmakla birlikte, film, çekildiği dönemde gündemde olan pek çok sosyo-politik tartışmaya göndermeler taşır. Darbeye destek veren sanayi burjuvazisi arasındaki çıkar çatışması, filmde önemli bir yer tutar. Turgut'un babasına karşı, Nevin'in dayısının planladığı kumpas bu çıkar çatışmasına örnek verilebilir. "Ulusal" sanayi burjuvazisi "ithal ikameci kalkınma" çabasına destek verirken, emperyalist yabancı güçlerle işbirliği yapan tüccarlar, ithalata getirilen kısıtlamalara tepki verir⁴³⁹. **Karanlıkta Uyananlar**'ın senaryosunun değişik sınıfsal kökenleri olan kahramanlar arasındaki çapraşık ilişkiye dayandığını belirten Aslı Daldal, filmin bu ilişkiyi Lukacs'ın "tipiklik" kavramını kullanarak irdelemeye çalıştığı görüşünde:

*"Yer yer biraz "şematik" ve "indirgemeci" yaklaşımlar içerse de, **Karanlıkta Uyananlar**, sınıfsal köken ve kişilik özellikleri arasındaki bağıntıyı Lukacs'ın "tipiklik" (typicality) kavramını kullanarak irdelemeye çalışır. Yani belirli sınıfların üyelerine belirli davranış kalıpları atfeder ve bu şekilde çeşitli "sınıfsal karikatürler" oluşturmaya gayret eder. Her toplumsal duygulanım (aşk, sadakat, dostluk, cesaret...) sınıfsal kökenlerle birebir ilintilidir ve karakterlerin "sermaye" ile olan mesafelerine paralel şekillenir. Ayla ve Ekrem proletaryanın idealist, dürüst ve maço davranış kalıplarını yansıtır. Fabrikatörün oğlu Turgut ise çeşitli bocalamalar yaşayan, Ekrem'e gösterdiği dostluk da aslında çok güvenilir olmayan birisidir. Fransa'dan yeni gelmiş Nevin bütün maço Yeşilçam yönetmenlerinin ortak alerjisini simgeler."*⁴⁴⁰

Karanlıkta Uyananlar sansür kuruluşuyla uzun süre mücadele ettikten sonra vizyona girer. Siyasi iktidarın filme olan tepkisi bununla da kalmaz. Adalet Partisi

⁴³⁸ Beklan Algan, "Karanlıkta Uyananlar", **Yön**, Mayıs 1965, s. 139-141.

⁴³⁹ Daldal, a.g.e., s. 113.

⁴⁴⁰ a.g.e., s. 112.

sempatizanları filmi izlemeye gelen seyirciyi şiddet uygulama tehdidiyle yıldırarak sinemaya sokmaz. Türkali, 2. Altın Portakal Film Festivali için Antalya'ya gitmeden önce "Kızıl Yüzbaşı geliyor" sloganıyla milliyetçi-muhafazakâr kesim harekete geçirilir ve Türkali bu geziyi bir tehdit havası içinde tamamlar⁴⁴¹. Film, kitlelere ulaşması engellense de, 2. Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi 3. film, en iyi senaryo ve en iyi film müziği ödüllerini kazanır. Türkali, 3. ilan edilmekle filme haksızlık yapıldığını düşündüğünden en iyi senaryo ödülünü reddeder. Türkali'nin Antalya'da gösterdiği bu tepkiden sonra film yeniden Sansür Kurulu'na girmek zorunda kalır. Filmin dördüncü Sansür Kurulu gösteriminde dönemin İçişleri Bakanı bizzat izleyiciler arasında yer alarak filmin denetimden geçmesini sağlar⁴⁴². **Karanlıkta Uyananlar**, sendikacılık, grev gibi dönemin Türkiye'sinin ve sinemasının yabancı olduğu konulara başarılı bir şekilde yaklaşıyor. Yeşilçam sinemasının alışık olduğu kalıpların dışına çıkan Göreç, bu konuları sade bir anlatımla yansıtıyor. Grev, sendika, işçi-işveren ilişkileri bir öğretmen gibi izleyiciye heceleyle heceleyle anlatılıyor. Böylece siyasal sinemanın harekete geçirme, sorgulamayı-düşünmeyi sağlama gibi temel işlevlerini de yerine getirmiş oluyor.

Duygu Sağıroğlu'nun **Karanlıkta Uyananlar**'la aynı yıl çektiği **Bitmeyen Yol** (1965), köylerinden göçüp İstanbul'a çalışmaya gelen bir grubun öyküsünü anlatır. Büyük kentte aç susuz dolaşan işçilerin görüntüleri, sonradan iş bulup motorlara kum taşıma sahneleri büyük bir ustalıkla çekilir. Sansür engeline takılan film, uzun uğraşların ardından gösterime girebilir⁴⁴³. **Bitmeyen Yol**, **Karanlıkta Uyananlar**'a göre dolaylı ve yumuşak politik mesajlar içerir⁴⁴⁴.

Yılmaz Güney, grev konusunu **Endişe** (1974) filmiyle fabrikadan tarlalara taşır. Yılmaz Güney'in hapse girmesi nedeniyle Şerif Gören tarafından tamamlanan filmde, tüm umutlarını pamuk tarlalarına bağlayan tarım işçilerinin, sömürülmesini ele

⁴⁴¹ Vedat Türkali, **Savunmalar**, s. 112.

⁴⁴² Vedat Türkali, **Eski Filmler**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1985b, s. 26.

⁴⁴³ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 266.

⁴⁴⁴ Daldal, a.g.e., s. 114.

alır⁴⁴⁵. İşçiler pamuk toplama fiyatları konusunda işverenle anlaşamazlar. Başkaldırıp greve gitseler de örgütlenme ve dayanışma bilincinden yoksundurlar. İşçilerden Cevher (Erkan Yücel), kan davası nedeniyle para biriktirmek zorunda olduğu için çalışmayı sürdürür. Koşullar, Cevher'i "grev kırıcı" durumuna düşürür.

Süreyya Duru, Vedat Türkali'nin özgün senaryosundan **Güneşli Bataklık**'ı (1977) çeker. İşçi sorunları ve işçilere yönelik şiddet olaylarının anlatıldığı film, sansür baskısına uğrar. Bu kez Danıştay'a bile gitmesine izin vermemek için film MC Hükümeti sansür kurulunun elinde aylarca bekletilir. CHP iktidarı döneminde de bu bekleyiş sürer. Üstelik Duru 25 yıllık CHP üyesidir. Bu bekleyiş nedeniyle sinema sezonu kaçırılır. Sonunda CHP filmi sansürden de geri çevirir. Geri çevrilme gerekçesi bölge kışkırtıcılığı, cinayete özendirme, anarşizme övgü, polise hakarettir. Sine-Sen, Sinematek, Yazarlar Sendikası, Sinema Yazarları Derneği gibi örgütler bu durumu protesto ederler⁴⁴⁶. Film ancak iki yıl sonra gösterime girebilir.

Yavuz Özkan'ın 1976'da çektiği **Maden**, maden işçilerini konu alır. Film, tamamen gerçek maden ocağı dekorunda ve gerçek maden işçilerinin katkısıyla çekilir⁴⁴⁷. Maden ocağında sürekli iş kazaları yaşanır. Ölümün artması üzerine devrimci işçilerden İlyas (Cüneyt Arkın) emekçi arkadaşlarını uyarır, gerekli önlemlerin alınması için imza toplar. Ancak, sendikacılarla işbirliği yapan işverenler İlyas'ın çabalarını boşa çıkarmak için ellerinden geleni yaparlar. İlyas, daha riskli bir madene verilir. İlyas'ın, bir göçük sırasında hayatını kaybetmesi üzerine işçiler bir araya gelip örgütlenirler. Ana hatlarıyla film, İlyas'ın kökleşmiş bir mukadderat inancına ve yozlaşmış bir eğlence anlayışına saplanmış, ezildiğinin farkında olmayan çoğunluğa gerçeği gösterme çabasını konu alır. **Maden, Karanlıkta Uyananlar**'dan sonra işçi sınıfının bilinçlenme konusunu çağdaş bir yorumla işlemesi açısından önem taşır⁴⁴⁸. Yavuz Özkan **Maden**'in ardından demiryolu işçilerinin grevini anlattığı **Demiryol**'u

⁴⁴⁵ Nijat Özön, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C.7, s. 1901.

⁴⁴⁶ Vedat Türkali, **Bu Gemi Nereye**, s. 145-146.

⁴⁴⁷ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 267.

⁴⁴⁸ a.g.e., s. 267.

çeker (1978)⁴⁴⁹. Yarı belgesel bir film olan **Demiryol**⁴⁵⁰ işçilerin grev sürecinde bilinçlenmelerini, greve sahip çıkmalarını başarıyla yansıtır.

Lütfi Ö. Akad'ın **Gelin-Düğün-Diyet** üçlemesi, Zeki Ökten'in -senaryosu Yılmaz Güney'e ait-işsizlik nedeniyle köpek zehirlenme görevini kabul eden bir işçinin öyküsünü anlattığı **Düşman** (1979), Erden Kıral'ın Çukurova'daki pamuk toplayıcılarını, çırçır fabrikasındaki işçileri anlattığı **Bereketli Topraklar Üzerinde** (1980) ve Sinan Çetin'in maden işçileri çerçevesinde geçen filmi **Bir Günün Hikayesi** (1980) Türk sinemasında işçileri ve işçi sorunlarını ele alan diğer filmlerdir⁴⁵¹. Ancak, bu filmlerin siyasal yönleri diğer filmlere göre zayıftır.

4.4.3. Toplumsal Eleştiri Filmleri: Otobüs Yolcuları

Yönetmen: Ertem Göreç, Senaryo: Vedat Türkali, Oyuncular: Ayhan Işık, Türkan Şoray, Salih Tozan, Suna Pekuysal, Ahmet Tarık Tekçe, Atıf Kaptan, Selahattin Yazgan, Avni Dilligil, Reha Yurdakul, Yıl: 1961

Ertem Göreç'in Vedat Türkali'nin senaryosuyla çektiği **Otobüs Yolcuları**'nda konu, 27 Mayıs'ın getirdiği görece özgürlük ortamında da toplumsal eleştirel bir içerik kazanır ve yaşanmış bir kooperatif (Güvenevler) yolsuzluğu olayına dayanır⁴⁵². Filmin konusu kısaca şöyledir: Kemal (Ayhan Işık), hayat koşullarının zorluğu nedeniyle, çok istediği halde eğitimini tamamlayamamış, sınıf bilinci yüksek bir gençtir. Aşığı olduğu İstanbul'u bıkmış usanmadan turlamak için şoförlüğü seçmiştir. Kullandığı otobüste, babasının özel arabasıyla üniversiteye gitmeyi utanç verici bulan zengin aile kızı Nevin

⁴⁴⁹ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 267.

⁴⁵⁰ Onaran, a.g.e., s. 170.

⁴⁵¹ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 266- 267.

⁴⁵² Vedat Türkali, **Eski Filmler**, s. 12.

(Türkan Şoray) ile tanışrlar ve aralarında aşk başlar. Bu sırada, kooperatif sahipleri, konut sahibi olmak isteyen yoksul insanları sömürmeye çalışrlar. Kemal'in liderliğinde, otobüs sakinleri kendilerini dolandırmaya çalışan kooperatif sahiplerine savaş açar ve hakları için mücadele ederler.

Komünist Parti üyesi Vedat Türkali ile işçilikten yönetmenliğe geçen Ertem Göreç'in işbirliğiyle ortaya çıkan filmde⁴⁵³ sözü edilmeye değer önemli özelliklerden biri, kooperatif mağduru mahalle halkının haklarını korumak için bir türlü örgütlenememesidir. Örgütlenmenin gereğini kavrayamayan “bilinç düzeyi düşük” mahalleliler sermayedarların oyununa gelip daha fazla kaybederler. Filmde mahallenin “bilinçlenmiş” yüzünü Kemal temsil eder. Kemal'in, aşık olduğu filmin zengin ve kötü adamının üniversiteli kızı Nevin'e kendini anlatırken söylediği, “Sıkıldıkça okudum, okudukça da sıkıntılarım arttı” sözü, onun bilinçlenme ve sınıf kimliğini bulma sürecini özetler.

Kahramanın (Kemal) lider olarak sahip olduğu bireysel yetenekleri, otobüs yolcularının dayanışması ve birlikte harekete geçmeleri ile bütünlenir. “Birleşen halk asla yenilmez” sloganı **Otobüs Yolcuları**'nın ana temalarından biridir. Nitekim, filmin sonunda iyiler, yani hayatı bilek gücüyle ve zorluklarla sürdürmesine rağmen dolu dolu yaşayan emekçi sınıf, bolluk içinde, tatlı ama anlamsız bir hayat yaşayan kötüler karşısında kaçınılmaz bir zafer kazanırlar. Aslı Daldal'a göre filmin sonundaki ayaklanma sahnesi, kapitalist güçlere karşı kitlesel savaşı vurgulayan “sosyalist” bakış açısını ortaya koyar⁴⁵⁴. Benzer bakış açısını Türkali-Göreç ikilisinin işbirliğinin diğer filmi **Karanlıkta Uyananlar**'da da görürüz.

⁴⁵³ Daldal, a.g.e., s. 111.

⁴⁵⁴ a.g.e., s. 111.

Otobüs Yolcuları'nda, Demokrat Parti zihniyetine yönelik olumsuz bir tavır da göze çarpar. Filmde, devlet güçleri (polis) ve kanunlar, “zayıfları”, Demokrat Parti zihniyetini yansıtan kapitalistlere karşı koruyan olumlu öğeler olarak kurgulanır⁴⁵⁵.

Bir yolsuzluğu, aşk hikayesi çerçevesinde, anlatan **Otobüs Yolcuları**, Yeşilçam'ın zengin kız-fakir erkek, iyiler-kötüler v.b. kalıplarını başarıyla kullanıyor. Bu kalıplar kullanılarak verilmek istenen ‘siyasal’ mesajlar başarıyla aktarılıyor. Dönemin izleyici yapısı da düşünüldüğünde, bunun doğru ve etkili bir yöntem.

4.4.4. Darbeyi ‘Olumlayan’ Filmler: Şafak Bekçileri ve Diğer Filmler

Yönetmen: Halit Refiğ, Senaryo: Sadık Şendil, Halit Refiğ, Bülent Oran, Oyuncular: Göksel Arsoy (Göksel Üsteğmen), Leyla Sayar (Zeynep), Nilüfer Aydan (Teğmen Aydan), Ahmet Tarık Tekçe, Hüseyin Baradan, Ekrem Bora, Mümtaz Ener, Sami Hazinses, Yıl: 1963

Şafak Bekçileri (1963), Türk Sinema Tarihi'ne ilk “askeri film” olmasının yanı sıra, bir “27 Mayıs Savunusu” olarak geçer. Askeri darbeyle birlikte Türk ordusu siyasi hayatta ve milliyetçiliğin yeniden inşasında en önemli güç haline gelirken, Türk sineması da döneme damgasını vuran “Ordu-Millet Elele” sloganını bu filmle beyazperdeye taşımış ve “27 Mayıs İhtilalini” onaylamıştır⁴⁵⁶. Filmin başrol oyuncusu ve aynı zamanda da yapımcısı olan Göksel Arsoy pilot olan babasından ve aile çevresindeki yüksek rütbeli havacıardan ilham alarak, onların desteği ile bir film yapmak üzere başvuruda bulunur. Amerikan sinemasında ordunun kendileriyle ilgili filmleri desteklediği bilinmektedir. Hava Kuvvetleri yetkilileri de bu teklife olumlu

⁴⁵⁵ Daldal, a.g.e., s. 112.

⁴⁵⁶ Maktav, a.g.m., s. 71.

yaklaşır. Nişanlısı ile mesleği arasında kalan bir jet pilotunun aşk hikayesi etrafında Türk Hava Kuvvetleri'ni anlatan film, Eskişehir'deki I. Hava Kuvvetleri Üssü'nde çekilir ve ordu mensuplarından da oyuncu olarak yararlanılır⁴⁵⁷.

Filmin Konusu şöyledir: Üsteğmen Göksel Akıncı'nın nişanlısı Zeynep, Eskişehir civarında geniş arazileri olan Kudret Ağa'nın kızıdır. Hava Kuvvetleri'nin buraya gelmesinden sonra bölgedeki sınırsız nüfuzu kırıldığı için askerlerden nefret eden Kudret Ağa, Göksel'in pilotluğu bırakıp toprakların başına geçmesini istemektedir. İstifa dilekçesini vermek için üsse geldiğinde, bundan haberi olmayan komutanı çok tehlikeli bir göreve gitmesini ister kendisinden. O anda askerlikten ayrılamayacağını anlayarak bu tehlikeli uçuşu kabul eder. Bir süre kendisinden haber alınamayınca şehit olduğu sanılır ama film mutlu sonla biter. Göksel geriye dönmüş, Zeynep de onun göklerden kopamayacağını anlamış, herkese hükmedebileceğini sanan Kudret Ağa ise yenilgiye uğramıştır.

Yeşilçam'ın tipik aşk hikayelerinden biri yaşansa da **Şafak Bekçileri** içinde askeri motifler bulunan aşk filmi değil, bir aşk hikayesi etrafında, Türk ordusunu anlatmayı amaçlayan bir filmidir. Hatta Giovanni Scognamillo'ya göre bir "erkek filmidir" ve başlıca amacı, Jet pilotunun duygusal serüvenlerinin ötesinde, gerek Türk Hava Kuvvetleri'nin çalışmasını göstermek, gerekse bazı toplumsal sorunlar üzerine parmak basmaktır. Köylerin ve köylülerin durumu, köy okullarının sorunu, ortaçağlardan kalma bir derebeylik düzeninin süregelmesi, ağanın temsil ettiği gerici tarafla ilerici gücü temsil eden ordu arasındaki çatışma gibi⁴⁵⁸.

Farklı okumalara açık olan film sosyal sorunlara eğilmesiyle 1960'lar sinemasının "toplumcu gerçekçi" çizgisini temsil eder, askerlik temasıyla erkek

⁴⁵⁷ Maktav, a.g.m., s. 71-83.

⁴⁵⁸ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinemasında 6 Yönetmen**, s. 135.

seyirciye, aynı erkeği seven birbirinden farklı iki kadın karakter ile aynı zamanda kadınlara seslenmektedir; “Türk aydınının” aydınlatma misyonuna yaptığı vurgu ile de bir “aydın filmi” olarak okunabilir. Scognamillo, “davalarının çokluğu” nedeniyle “dürüst ve gerçek çıkışlarına, ciddi gayretlerine rağmen genel bir sonuçlamanın ötesine varamayan bir film olarak nitelendirmekle beraber, Halit Refiğ’in başlıca başarısını “hiç kimsenin yavaşmadığı bir film türüne (askeri film) uzlaşmalara girişmeden gerçek verilere dayanan toplumsal bir boyut verebilmesine” bağlar⁴⁵⁹.

Filmde, Demokrat Parti iktidarı boyunca, Cumhuriyet aydınlanmasından verilen tavizler hatırlatılır seyirciye. Çıkar ilişkileri Ankara’daki bürokratlara kadar uzanan, hazinenin arazilerine göz diken, köylüyü sömüren, gözü açılmasın diye yoksul köylü çocuklarının eğitim görmesini engelleyen toprak ağaları; onlarla işbirliği içinde olan taşralı politikacılar; eğitim görmesine rağmen içinde yaşadığı toplumun sorunlarından uzak gençler; yoksulluk içinde, doktorsuz, eğitimsiz köyler... Göksel Akıncı, idealleri uğruna sevdiği kızı ve önüne konulan bütün maddi imkanları reddeder. Kudret ağa ile uzlaşmasının imkanı yoktur. Onu uyarır: “Konuşurken sesinizi iyi ayarlayın. Karşınızda ırgatlarınızdan biri değil, Türk ordusunun subaylarından biri bulunmaktadır.”

Filmde hava üssü ile özdeşleştirilen Eskişehir, Cumhuriyet Türkiye’sinin kent değerlerini, Kudret Ağa ve yandaşı politikacıların palazlandığı civar köy ve kasabalar ise Demokrat Parti’ye gönderme yapılarak gericiliği ve muhafazakar ideolojileri sembolize eder. Üsteğmen Göksel Akıncı ve arkadaşları da, bir asker olmalarının ötesinde modern hayat tarzları ve hayatın her alanında kendini gösteren aydın kimlikleri ile de ön plana çıkarlar. Görevlerini yaparken cesur ve sorumluluk sahibi askerlerdir, sadece ülke savunması ile değil, toplumun bütün dertleriyle ilgilenirler. “Yoksul köylerin kalkınmasını, insanların daha iyi yaşamasını temin için o güne dek hiçbir şey düşünmemiş olan” sevgilisine sorar Göksel: “Yıllarca kolejlerde okuman, yabancı diller

⁴⁵⁹ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*, s. 136.

öğrenmen, dünyayı tanıman bu insanlar sayesinde olmadı mı? Şimdi onları aydınlatarak borcunu ödeyeceksin. Kültürün süsünün bir parçası mıdır?”. Subayların idealistliği, köyün muhafazakar politikacısı ve ağasına kafa tutarak köylülere çocuklarını okutmalarını öğütlediği için dayak yiyen öğretmen, babasının tüm varlığını reddederek kendini öğretmenliğe adayıp ülkeyi köy köy dolaşmayı, en ücra köşelere ışık dağıtmayı planlayan kültürlü ağa kızıyla pekiştirilir. Ne de olsa 27 Mayıs, kentli Kemalist-bürokratik kadroların desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

Başta Cumhuriyet ve Laiklik olmak üzere rejimin temel ilkelerinin ve Batılı değerlerin benimsenmesinde öncülük rolünü üstlenen ordunun, eğitime verdiği önem **Şafak Bekçileri**'nde üzerinde en çok durulan konudur. Göksel'in şehit olduğu haberi gelince nişanlısı “Kendimi ona veremedim, ama ideallerine vereceğim” der; o ideal, “Beş yüz senedir aydın-yurtsever insanları bekleyen yoksul köylere” ışık olmaktır, köy çocuklarına okuma-yazma öğretmektir.

Filmde Türk subayının “aydın” kimliğine yapılan vurgu 27 Mayıs ruhunun da bir yansımasıdır Hilmi Maktav, filmin ordu ve Demokrat Parti'ye bakışını şöyle anlatıyor:

*“Onca nüfuzuna, kudretine rağmen köylülüğü, başının üstünden geçen jet uçakları karşısındaki çaresizliği ile Kudret Ağa komiktir; ama, cahil bırakılmış köylülere ışık götürmek isteyen, vatanları için gözünü kırpmadan ölüme giden “aydın subaylar” ara sıra esprili kaçamaklar yapsalar da “dünyaya ve insana dair temel hakikatin” biricik temsilcileridir **Şafak Bekçileri**'nde. O temel hakikat ise “devlet”in ta kendisidir. Şehit olduğu sanılan Göksel için düzenlenen anma töreninde komutan “Onlar vatanın parlak istikbalinin şafak bekçileridir. Yurdun iç ve dış güvenliği icabında canını vermekten çekinmeyen böyle inkılapçı gençlerin omuzlarındadır” der. Yoksul köylülerle, çocukların eğitimiyle ilgilenmek de ulvi bir vazifedir ama nihayetinde askeri asker yapan asıl*

vazife, vatani ve milleti tehlikelerden koruması, bunun için savaşmasıdır. Film boyunca “vatanın sürekli tehlikede olduğu” duygusu yaratılır.”⁴⁶⁰

Şafak Bekçileri, 27 Mayıs’ın yapıma gerekçelerine ve amaçlarına ilişkin önemli verileri anlatmakta başarılı. Film, Kudret Ağa ile ordu üyeleri arasındaki tartışmalara yer verdiği sahnelerde başarılı, ancak Üsteğmen Göksel Akıncı ile Zeynep arasındaki diyaloglarda aynı şeyi söylemek güç.

Filmin 30 Ağustos 1963’te İzmir’deki ilk gösterimi daha ilk dakikalarında sansür kurulunun kararıyla, polis tarafından durdurulur. Çok sayıda uçağın düşmesi, pilotların üzerlerinde üniformayla öpüşmesi gibi gerekçelerle film sansürden geçememiştir. Bunun üzerine dönemin Türk Hava Kuvvetleri Komutanı, özel bir gösterimde diğer kumandanlar ve eşleriyle birlikte filmi izleyip, “Bu filmi yasaklayan benim armama karşı çıkmıştır. Ben gerekeni yapacağım.” diyerek sansürden geçmesini sağlar⁴⁶¹.

Şafak Bekçileri dışında 27 Mayıs’ı işleyen film yapılmaz. Bunun nedeni ise, resmi makamların bu konuda film çekilmesini yasaklamasıdır⁴⁶². 27 Mayıs’ı işleyen film yapımına izin vermeyen Ordu, ‘27 Mayıs müdahalesi’nin oluşunu ve amaçlarını anlatan belgesel filmler yapar. 1960 ve 1961 yıllarından hazırlanan **Düşükler Yassıada’da** (1960) ve **Düşüklerin İç Yüzü** (1961) filmleri halka gösterilir⁴⁶³. **Düşükler Yassıada’da** filmde, darbenin ardından Yassıada’ya götürülen Demokrat Partililerin adaya götürülüşlerinden başlayarak yemekhanede, yatakhane, berberde, kantindeki görüntüleri yer alır. Filmin amacı, DP’lilerin içerde kötü durumda oldukları dedikodularına belgeyle cevap vermektir. Ancak filmde, Demokrat Partililer anlatılırken

⁴⁶⁰ Maktav, a.g.m., ss.71-83.

⁴⁶¹ İbrahim Türk, **Halit Refik: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2001, s. 143-144.

⁴⁶² Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s.122.

⁴⁶³ Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi**, s. 147-154.

kullanılan dil tepki çeker. Mesela Menderes, yemekhanede, yemek yer gibi yapmaya çalışırken filmdeki "ses" şöyle der: "Adnan Menderes... Poz vermeden edemez"⁴⁶⁴.

4.4.5. Yılmaz Güney'in 12 Eylül Askeri Darbesinden Önceki Siyasal Filmleri

Yılmaz Güney'in filmleri ülkemizde siyasal sinemanın düzeyli örneklerinin başında gelir. Sosyalist değerlerle oluşturmaya çalıştığı devrimci sineması, yarım kalmış ama ardından gelen sinemacılar için yol açıcı olmuştur⁴⁶⁵. Güney'in 12 Eylül öncesindeki filmleri **Arkadaş**, **Sürü**, **Bir Gün Mutlaka** ve **Endişe** siyasal sinemanın önemli örnekleridir.

4.4.5.1. Arkadaş

Türkiye'nin 12 Mart 1971'deki çalkantılı döneminde sinemadan iki yıl uzak kalan Yılmaz Güney, **Arkadaş**'la (1974) sinemaya yeniden dönüş yapar. **Arkadaş**, aynı toplumsal kökenden gelen (kırsal) ve büyük kentte yolları ayrılan iki arkadaşın yıllar sonra buluşmalarını ve hesaplaşmalarını anlatır. Filmin konusu kısaca şöyledir: Cemil ve Azem, aynı kökenden gelen, üniversite yıllarında dost olmuş iki mühendistir. Azem, mesleğini içinden geldiği çevreye hizmet için sürdürür. Karayollarında çalışmaktadır. Cemil ise, mesleğini, sınıf atlama özlemlerini gidermede kullanır. Cemil, burjuvalaşmış, bu süreçte insanlığını, öz değerlerini de koruyamamıştır. İstanbul'a yıllık iznini geçirmeye giden Azem, Cemil'in Kıyıkent'teki evinde kalmaktadır. Yıllar sonra, bir araya gelen iki arkadaş duygusal planda hesaplaşırlar. Azem, kendisi gibi köyden gelen kırsal kökenli arkadaşını alıp, zorla köye götürür. Ancak, Cemil'in köyünü, akrabalarını

⁴⁶⁴ Can Dündar, 'Bir film, Bir Siyasetçi, Bir İntihar', **Milliyet Gazetesi**, 12 Temmuz 1999, s. 11.

⁴⁶⁵ Mustafa Temiztaş, "Toplumsal Bir Olay Olarak Yılmaz Güney", **Görüntü**, Sayı. 1, yıl 1995-1996, ss. 22-26.

gördükten sonra kendini arayışı boşunadır. Burjuvazinin çekiciliğinin tutsağıdır artık. İki arkadaşın birlikteliğinin içinde taşıdığı zıtlık, arkadaşlığı sona erdirecek güce ulaştığında Azem, Cemil'i bırakır. Cemil-Azem arkadaşlığı bitmiştir, diyalektik bir şekilde, bu ayrılık yeni arkadaşlıklar yaratacaktır. Azem, genç hizmetkar Halil'le simgelenen Kıyıkent emekçilerinin gerçek, sağlıklı dünyasına sığınmıştır. Filmin sonunda bir silah sesi duyulur. İntihar eden Cemil midir? Bu son seyirciye bırakılır. Cemil, yozlaşmanın kaçınılmaz sonucuyla yok olurken, Azem, yeni bir arkadaşlığı, yeni bir ittifakı gerçekleştirir. Halil'in elini eline alır⁴⁶⁶.

1974 Türkiye'sinin toplum katlarından, kişilerinden, toplumsal ilişkilerinden, ekonomik temelinden, eksiklik ve erdemlerinden kesitler veren **Arkadaş**, Güney'in **Umut**'tan sonra yeni şemasını ortaya koyar. **Umut**'un yalın, saptamacı gerçekçiliği **Arkadaş**'ta her çeşit şematizmin, hazır reçetenin dışında, toplumsal gerçekçiliğin belirlediği çeşitli ilkeleri derinlemesine ve bütün çapraşıklığıyla incelemeye doğru atılmış bir adımdır⁴⁶⁷.

1972 yılında hapse konulan Güney, cezaevinde teorik altyapısını geliştirir, halkçı bir söylem yerine, sınıfsal bir bakış kazanır⁴⁶⁸. İki yıl aranın ardından sinemaya dönen Güney, bu bakış açısını **Arkadaş**'ta ortaya koyar. Güney, **Arkadaş**'ta burjuvazinin içyüzünü ve sınıf değiştirmiş, yozlaşmış bir adamı anlatır⁴⁶⁹.

Politik mesajların Azem'in ağzından ve davranışlarından direkt olarak verildiği filmde⁴⁷⁰, Semra, devrimci düşüncenin temsilcisidir. Azem ise küçük burjuva dönüştürücüsüdür:

⁴⁶⁶ Atilla Dorsay, **Sinemayı Sanat Yapanlar**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1986, s. 108.

⁴⁶⁷ Nijat Özön, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 7, s. 1896.

⁴⁶⁸ Güney, **Siyasal Yazılar**, s. 63.

⁴⁶⁹ Yılmaz Güney, "Yılmaz Güney Arkadaş'ı Anlatıyor", **Yedinci Sanat**, No. 18, Eylül 1974, s. 4.

⁴⁷⁰ Şükran Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, s. 97.

“Yılmaz Güney bu iki kişide simgeleşen eğilimleri hayat karşısında sınarken izleyiciyi iki değişik atmosferle ve bu atmosferin taşıyıcılığını yapan insanla yüz yüze getirir: Birinci insan Cemil’dir. Cemil, Azem’in öğrencilik dönemi arkadaşıdır. Aralarında sağlam bir dostluk vardır. Ancak uzun süre birbirlerini görmemişlerdir. Bu süre içinde Cemil sınıf değiştirmiş, başkalaşmış, yozlaşmıştır. Halil ise okuma yoluyla dahi olsa sınıf değiştirme olanağından yoksun, bir tatil köyünde çalışan, kendi değer yargılarına yabancı bir çevre içerisinde bunalan ve bunalımını arabaların lastiklerini patlatarak aşmaya çalışan bir hizmetçi çocuğudur. Bu filmde daha çok (belki de isteyerek) devrimci kız tipi veya bazı moda sloganların kullanılmasından çok, filmin özünde, kendisinde gizlidir. Çünkü, **Arkadaş** diyalektik açıdan doğru konmuş bir film değildir, yalnızca, doğrudan doğruya diyalektik bir filmidir. Çünkü hepsi doğru konmuş bir zıtlıklar, çelişkiler bütünü içinde taşır. Yozlaşmış burjuvazi-geri kalmış köy yaşamı zıtlığına karşı aydın-emekçi işbirliği önerilir. İşlevini yitirmiş eski bir arkadaşlığa karşın yeni bir arkadaşlık doğar.”⁴⁷¹

Gerçeklik filmin en önemli özelliklerinden biridir. Selim İleri’nin değerlendirmesiyle:

“**Arkadaş**’ta Yılmaz Güney’in iki ayrı sanat anlayışını yan yana görebiliyoruz. a) kaba gerçekçilik (Semra Özdamar’ın konuşmaları, Yılmaz Güney’in Cemil’e söylediği kimi sözler, Melike’nin aşırı arınmışlığı); b) gerçekçilik duygusuna dürüst yaklaşım (Melike’nin Azem’e bağlılığı, Azem’in bir türlü Cemil’den vazgeçmemesi, Cemil’in yaşama yeniden başlayabileceğini sanması vb). Ancak Yılmaz Güney, ürününde, gerçeklik duygusunu öne alıyor. Yapıtın çatısı bu anlayışın üstüne kurulu. Rahatlıkla söyleyebilirim **Arkadaş** bu tutumuyla sinemamızın en dürüst çalışmalarından biridir.”⁴⁷²

Yılmaz Güney’in ait olmadığı bir “sınıf”ın yaşam biçimini, gerçek ayrıntılarıyla verebilmesi başarısını pekiştirir. Atilla Dorsay, bu durumu şöyle aktarıyor:

⁴⁷¹ Atilla Dorsay, **Sinemayı Sanat Yapanlar**, s. 108.

⁴⁷² Selim İleri, “Arkadaş Filminde Gerçeklik Duygusu”, **Cumhuriyet Sinema Eki**, 1974, Aktaran: Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, 2003, s. 327-328.

“...bu burjuva yaşamının yozluğu ortaya çıktıktan sonra, yaşamın içinde bundan, aslında kendisi gibi köyden gelen kırsal kökenli arkadaşını alıp, zorla köye götürüyor. Orada kökenlerini anımsıyor, kendileri için ve artık çok kişi için yok olmuş yitmiş değerlerin yeniden bilincine varıyorlar. Yalnız burada ince bir nokta var. Yılmaz Güney burada kentlileşmenin, kentleşmenin getirdiği yaşam biçiminin karşısına köylülüğü, köylü kalmayı köy değerlerini sürdürmeyi koymuyor. Yani getirilen çözüm bu değil. Güney, sadece insanın kendi özünden, öz değerlerinden, kendi sınıfından kopmamasının savunusunu yapıyor.”⁴⁷³

Film, ele aldığı temaların zenginliği kadar, anlatım özellikleriyle de Türk sinemasında aşama oluşturacak önemli bir yapıttır⁴⁷⁴.

Güney, **Arkadaş**'ta burjuva sınıfının ülke gerçeklerinden, sorunlarından uzak olduğunun altını çizerken, siyasal inançlarını daha somut bir tarzda ortaya koyuyor. Filmde, ülkedeki sefaletin nedenin “sistem” olduğu savunuluyor. Güney filmde, dönemin tartışmalarını yansıtan söylemlere de yer veriyor: Azem ve Cemil'in köylerini ziyaret ettiği sahnede turistler fotoğraf çekmektedirler. Cemil, Azem'e turistlerin ne yaptığını sorar. Azem, ‘sefaletimizin resmini çekiyorlar’ der. Cemil, ‘o kadar tarihi, güzel yerlerimiz varken burayı niye çekiyorlar? Mani olalım’ der. Azem'in yanıtı ise, ‘Biz sefaletimize mani olacağız. Bir gün gelecek bunlar bizim sefaletimizin resmini çekemeyecekler’ olur. Filmin bir başka sahnesinde ise, yozlaşmış burjuva kadının tokadına Azem yanıt verir: “Bu tokadın hesabını bir gün mutlaka soracağız.” Bu söylem, sol kesimin sık sık kullandığı gibi, bir gün “bu düzenin” değişeceği söylemiyle paralellik taşır.

4.4.5.2. Sürü

⁴⁷³ Atilla Dorsay, **Sinemayı Sanat Yapanlar**, s. 106.

⁴⁷⁴ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, s. 42.

Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı ve doğru bir seçimle, Zeki Ökten'e teslim ettiği **Sürü** (1978), toplumsal bir destandır⁴⁷⁵. Güney, filmde, son dönemlerini yaşayan Güneydoğu'daki aşiretlerden birisini ele alır konu olarak.

Filmin öyküsü kısaca şöyledir: Hayvancılıkla geçinen, Veysikan Aşireti'nin reisi Hamo (Tuncel Kurtiz), 520 koyunu Ankara'ya götürme hazırlığı içindedir. Veysikan'ların son şansdır bu . Çünkü, hayvancılık giderek yok olmaktadır. Hamo'nun sürüyü Ankara'ya götürebilmek için oğlu Şivan'a (Tarık Akan) ihtiyacı vardır. Ancak, Şivan hasta karısı Berivan'ı da (Melike Demirağ) birlikte götürmeyi ve Ankara'ya yerleşmeyi şart koşar. Hamo, tepki gösterir, ancak talebi kabul etmek zorunda kalır. Yolculuk boyunca rüşvet, hırsızlık ve yaralanma nedeniyle sürünün bir kısmını kaybederler. Hamo, tüm bu talihsizlikleri kan davası neniyle oğluya evlendirdiği Berivan'a yükler. Berivan uğursuzdur, aşiretlerinin başına bela olmuştur. Sürü, uzun bir yolculuğun ardından Ankara'ya ulaştırılır. Şivan, karısı sırtında ayrılır diğerlerinden. Bir inşaatta bekçilik yapan, Şivan'ın arkadaşı Sıtkı'nın (Savaş Yurttaş) yanına yerleşirler. Sıtkı arkadaşına iş arar, onları doktora götürür. Berivan, tedavi için gittikleri doktordan utanır ve kendisini muayene etmesine izin vermez. Şivan bir sabah uyandığında, karısının öldüğünü görür. Karısının cenazesini memleketine göndermek için babasından para ister. Hamo, para vermeye yanaşmaz. Şivan isyan eder, delirir. Sakinleştirmek yerine küfreden bir adamın boğazına sarılır ve adamı öldürür. Polisler gelip Şivan'ı tutuklar. Hamo küçük oğlu Süleyman'la (Levent İnanır) Ankara caddelerinin kalabalığı içinde yenik ve amaçsızca yürür. Bir ara arkasına döner. Sülo yoktur, kaçmıştır. Hamo koca kentte yalnız kalmıştır. Kentin yoğun trafiği içinde, insanların içinde bağırarak oğlunu arar. Veysikan aşireti çökmüştür. Sürüyü Ankara'ya götüren tren, bizi de feodal yapıdan kapitalist yapıya doğru sürükler. Davranışlar, ilişkiler, durumlar yolculuk ilerledikçe değişir⁴⁷⁶. Hamo Ağa'nın kaçınılmaz çöküşü, bir çok şeyi daha anlatır. Özellikle doğu yörelerimizde karşılıklı anlaşma çabası ve hoşgörü eksikliği ile bir bulmacaya dönüşen kadın/erkek ilişkilerinin kadına bir mal gibi bakma niteliğini sürdüren feodal tavrı, o yörenin gelenekleri ve inançları içinde bile oluşabilen

⁴⁷⁵ Şükran Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, s. 170

⁴⁷⁶ a.g.e., s. 170.

kuşak farklılaşmalarını, giderek çatışmalarını, bir tren yolculuğu boyunca acı bir biçimde ortaya çıkan rüşvet sömürü mekanizmalarını, kırsal kesim/büyük kent arasında dramatik boyutlara varan farklılaşmaları, çelişkileri, feodalizmin yerini alan kapitalizmin üstelik feodal değerlerin belli soylu erdemlerinden de sıyrılmış olarak ortaya çıkan acımasız ‘orman yasaları’ını, yabancılarca sürdürülen eski eser ve kalıntı soygununu⁴⁷⁷. **Sürü**, Yılmaz Güney-Şerif Gören ikilisinin işbirliğinin başarılı örneklerinden biridir. Göçer aşiretin, babanın kişiliğinde simgelenen çöküşü, yavaş yavaş yerleşmekte olan kapitalist ekonomi anlayışı içinde feodal düzenin ekonomik yapısı ve ahlak değerleriyle birlikte kaçınılmaz çöküşü “dokunaklı” bir şekilde veriliyor. Hamo Ağa’nın traktörün tarlayı süren izlerken yüzüne yansıyan acı ise, laf kalabalığı yapmadan sinemanın tek bir bir görüntüyle çok şey anlatabileceğine güzel bir örnek.

4.4.5.3. Bir Gün Mutlaka

Bir Gün Mutlaka (1975), Yılmaz Güney’in senaryosunu hapisanede yazdığı filmlerden biridir. Filmin yönetmenliğini ise, Bilge Olgaç yapar.

Filmin öyküsü kısaca şöyledir: Grevlerle, öğrenci yürüyüşleriyle, kanlı çatışmalarıyla İstanbul, hareketli günler geçirmektedir. Geçim şartlarının giderek ağırlaştığı bu çalkantılı günlerde devrimci gençlerden İsmail, Sedat, Hızır ve Vedat, Sirkeci Garı önünde Birlik gazetesi satarlar. Patronlara, toprak ağalarına, sömürüye karşı çıkanların gazetesidir Birlik. Bir fabrikada işçi olarak çalışmakta olan işçilerden Binali, Akif ve arkadaşları, ellerinde yapıştırıcı kovaları ve fırçalar toplanırlar. Üstünde ‘Faşizm Halkların Düşmanıdır’ yazan afişleri kentin duvarlarına asacaklardır. Afişlerin yapıştırılması sırasında hızla yaklaşan bir minibüs yanlarında durur. Minibüsten çıkan karşıt görüşlü grubun militanlarının saldırısına uğrarlar. Polis gelir ve saldırganlar geldikleri minibüse binerek kaçarlar. Binali yaralı olarak gözaltına alınırken, Akif ve

⁴⁷⁷ Atilla Dorsay, **Sinemayı Sanat Yapanlar**, s. 212.

arkadaşları kaçmayı başarırlar. Akif eve gece yarısı döner. Yedi aylık bir bebeği vardır ve karısı Sultan'la (Semra Özdamar) tartışır. Sultan bu hayattan bıktığını söyler. Kocasının başka bir kadınla birlikte olduğunu sanmaktadır. Binalı kaldırıldığı hastanede ameliyattan çıkar. Tekerlekli sandalyeyle götürüldüğü bir odada sivil polislerle sorgulanır. Bir gece kardeşi Hatice'nin (Birtane Güngör) evi bir grup polis tarafından basılır. Ev didik didik aranır, bazı kitaplara el konulur, Hatice sorgulanır. Akif, tutuklanır. Sultan kocasını ziyaret ettiğinde gerçeği öğrenir: Kocasını bir devrimcidir, eve geç kalmalarının nedeni de devrimci çalışmalarıdır. Akif hapishaneden çıkar. İlerleyen günlerde Akif ve arkadaşı afişleme yaparken yine bir saldırıya uğrarlar. Akif vurulur. Sultan çocuğu ile hastanenin önünde beklemektedir. Tekerlekli sandalyede, üstü örtülmüş Binalı'nın cesedi getirilir. Sultan ağlar, kucağındaki küçük çocuk, babasının ölümünden habersiz el sallamaktadır. Yılmaz Güney'in senaryosunu hapishanede yazdığı **Bir Gün Mutlaka**, yarı belgesel bir filmidir. Filmde CHP'nin Taksim mitingindeki Bülent Ecevit'in konuşması (18 Haziran 1975), DİSK'in mitingi (20 Eylül 1975), Maden İş Sendikası'nın Philips grevi (26 Kasım 1975), Turizm İş Sendikası'nın Hilton ve Çınar Otel grevleri, öldürülen bir öğretmenin cenaze töreni (16 Ağustos 1975), Seyyar Satıcılar Derneği'nin düzenlediği işçi gecesi gibi kurmaca dışı, gerçek sahneler yer alır⁴⁷⁸. Film, işlediği sorunları zengin ve karmaşık boyutları içinde ele alamamakla ve ideolojik tavrını net bir şekilde ortaya koyamamakla eleştirilir⁴⁷⁹. Sansür kurulu filmin yurt içinde ve yurt dışında gösterimini yasaklar. Daha sonra Danıştay kararıyla yasak kaldırılır. Film, toplum düzenini bozup bazı olaylara yol açtığı gerekçesiyle bazı illerde (Malatya, Kahramanmaraş, Gaziantep) yasaklanır⁴⁸⁰. **Bir Gün Mutlaka**, 1970'li yılların siyasal ortamına iyi niyetle yaklaşmaya çalışan ancak, duygusalığa saplanarak vermek istediği mesajlardan uzaklaşan bir film. Türkiye'nin bazı önemli siyasal olaylarının gerçek görüntülerine yer vermesi de filmi yapaylıktan kurtaramıyor.

4.4.5.4. Endişe

⁴⁷⁸ Agah Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, s. 353.

⁴⁷⁹ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, s. 42.

⁴⁸⁰ Agah Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, s. 353.

Endiše'de (1974), Adana yöresindeki pamuk işçilerinin yaşamından bir kesit verilir. Filmin öyküsü kısaca şöyledir: Cevher (Erkan Yücel), bir cinayetin kanlısıdır ve töreye göre öldürme sırası karşı taraftadır. 'Büyüklerin' araya girmesiyle 15 bin lira karşılığında canı bağışlanır. Ancak, tanınan süre içerisinde kan borcunu ödemek zorundadır. Cevher, karısı, kızı Beyaz (İnel Ardan), eniştesi Ramo (Kamuran Usluer) ve diğer pamuk işçileriyle kamyonu binip Çukurova'ya doğru yola çıkar. Amacı, pamuk toplayarak kan parasını biriktirmektir. Bu nedenle pamuk tarlalarında başlayan greve katılmaz. Kızı Beyaz'ı isteyen hem yaşlı ve hem de evli olan çiftçi başının (Nizam Ergüden) teklifini kabul etse başlık parası tamamdır. Ama kızı, sevdiği gence kaçınca bu umudu da suya düşer. Verilen süre de dolmuştur. Cevher, arkasına dönüp baktığında kanlılarını görür. Cevher panikle kaçmaya başlar, adamlar da takip eder. Sendikaları, grev hakları, sosyal güvenceleri olmayan, büyük bir sömürünün pençesindeki tarım işçileri anlatılır **Endiše**'de. Birilerinin uyarısı, aydınlatmasıyla pamuk işçileri sezinledikleri sömürüye son vermek, haklarını aramak, birleşmek isterler. Ve ilk kez iş bırakmayı denerler. Konu bir yandan bu sosyo-ekonomik düzeyde gelişirken, diğer yandan işçilerden birinin, Cevher'in, töresel planda gelişen kişisel öyküsü verilir. Filmin başında, kamyonlar dolusu pamuk toplayıcısı tarlalara doğru yola çıkar. Geçtikleri yollarda Bossa, Yağsa, Marsa gibi tarıma dayalı devasa fabrikaları görürüz. Böylece filmde anlatılan tarım işçilerinin sefaletiyle, tarıma dayalı sanayide hızla büyüyen sanayi burjuvazisi arasındaki derin uçurum vurgulanır. İşçiyi sömüren sadece toprak ağaları değildir, sömürü büyük oranda burjuva sınıfı tarafından gerçekleştirilmektedir. Sömürünün bir 'sistem' sorunu olduğu pamuk toplayıcılarının görüntüleri üzerine radyodan verilen haberlerle de sık sık vurgulanır. Pamuk işçilerinin yaşadığı sefalet ile açıklamalar arasındaki çelişki vurgulanır: Tarım işçilerinin pamuk fiyatlarını öğrenmek için dinledikleri TRT radyosunda, hükümetin pahalıkla mücadele ettiği anlatılır. Haber bülteninden ayrıca, ekonomide hedefin istikrar olduğunu, en fazla ihracat artışı sağlayan ülkenin de Türkiye olduğunu öğreniriz. **Endiše**'de tarım işçilerine çıkış yolu olarak bilinçlenmeleri ve birlikte hareket etmeleri önerilir. Birlikte hareket etmemenin cezası ezilmek, yok olmaktır: Cevher, kan parasını biriktirmek için greve katılmaz. Ancak ölümün yaklaştığı anda arkadaşlarına seslenir, birlikte hareket etmenin gereğini anlamıştır. Ama artık çok geçtir, güç karşısında yalnız, çaresiz biridir artık. Bilinçlenmenin en önemli yolu ise, yasalardan doğan haklarını öğrenmektir. İşçilere

bildiri dağıtan gençler, onlara “Tarım kanunundan haberiniz var mı?” diye sorarlar. Böylece, 1961 Anayasa’nın işçilere getirdiği haklar hatırlatılır. Pamuk ağaları ise işçilerin "bilinçlenmesinden şikayet ederler. Cevher ve ailenin tarlasında çalıştığı ağa bu şikayetini ‘Eskiden bunlar babamın yanına yaklaşamazlardı. Şimdi hak-mak istiyorlar’ sözüyle dile getirir. **Endişe**, tarım işçisinin sömürü olayını perdeye getiren ve sinemanın etkin ve yaygın gücü aracılığıyla diğer toplumsal katmanlara da benimsetmek şansı taşıyan bir film. Filmin kişileri belli sosyal oluşumlar içinde veriliyor. Filmde, tarım işçilerinin sorunlarının yanı sıra, kan davası, kadına bakış (Beyaz’ın para karşılığı yaşlı bir adamla evlendirilmek istenmesi) gibi daha çok bölgeye özgü sorunlara da değiniliyor. Filmin en büyük özelliği ise, büyük ölçüde belgeselliğe yaslanmasıdır. Yılmaz Güney, Adana’ya bağlı Yumurtalık ilçesinde **Endişe**’yi çektiği sırada bir tartışma sonucu yörenin hakimi Safa Mutlu’yu silahla öldürüp tutuklanır. Olayın ardından asistanı yardımcı yönetmen Şerif Gören filmi çekip bitirir. Yılmaz Güney’in cinayet olayından önce çektiği ve oynadığı kamyonla Çukurova’ya gidiş sahneleri filmin başında yer alır⁴⁸¹.

Nijat Özön’e göre, kan davasının zaman zaman temel konudan dikkatleri saptırması **Endişe**’yi bir yarım başarı haline getirir. Yine de **Endişe**, tarım işçilerinin sorunlarına doğru atılmış iyi niyetli bir filmdir⁴⁸².

⁴⁸¹ Agah Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, s. 346.

⁴⁸² Nijat Özön, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. 7, s. 1901.

5. 12 EYLÜL 1980 DARBESİ VE TÜRK SİYASAL SİNEMASI

5.1. 12 EYLÜL ASKERİ DARBESİNİN TÜRK SİYASAL SİNEMASINA GENEL ETKİLERİ

12 Eylül 1980 askeri darbesi, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi ve 1961 Anayasası'nın getirdiklerini yok ettiği gibi, direkt ya da dolaylı yollardan Türk sinemasına da önemli zararlar verir. 12 Eylül darbesinden en fazla en fazla etkilenen sinemacılar, siyasal-toplumsal duruş sergileyen sinemacılarıdır. 12 Eylül yönetimi DİSK'e bağlı Sine-Sen'i kapatır. Sendikanın 25 yöneticisi idamla yargılanır, 6 aydan 2,5 yıla kadar hapis yatar, işkence görür. Şerif Gören, Necmettin Çobanoğlu, Gani Turanlı, Erol Batıbeki işkence gören sinemacılarıdır birkaçıdır. 12 Eylül 1980'den 1991 yılına kadar geçen süreçte Sine Sen sendikal hayattan koparılır, yöneticilerinin sendikacılık yapma hakları ellerinden alınır⁴⁸³.

12 Eylül'le birlikte film sayısı oldukça azalır. Bir yıl önce 195 olan film sayısı, 1980 yılında 62'ye düşer. Askeri yönetimin sürdüğü 1981 ve 1982 yıllarında bu sayı 72, 1983 yılında 78 olarak gerçekleşir. Askeri yönetiminin sona ermesinin ardından artmaya başlayan film sayısı, 1984 yılında 124'e ulaşır⁴⁸⁴. Bu yıllarda yapım dağıtım sistemi de değişmeye başlar. Yeşilçam'da yapımcı ve onların bölge dağıtımçıları sağladığı avansın yerini 1982'lerden itibaren 10 yıl boyunca video şirketlerinden gelen finansman kaynağı alır. Hollywood filmlerinin Türkiye'de dağıtım hakları da, yine bu sinemanın kendi yapısının ürettiği dağıtım tekellerine verilir. Böylece Türk filmlerinin yerini hızla Hollywood yapımları almaya başlar⁴⁸⁵. Bu dönemde, Özal hükümeti hazırladığı kanun tasarısıyla Hollywood filmlerinin Türkiye'de yayılmasını önlemeye çalışır. Ancak; bu girişim Özal'ın, ABD'nin sinema endüstrisine verdiği önemi yeterince kavrayamadığını

⁴⁸³ Muzaffer Hiçdurmaz, "Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 4, ss. 117-119.

⁴⁸⁴ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sinemasının Sorunları*, C. 1, s. 48.

⁴⁸⁵ Ali Demirel, "Sinemanın Yok Olmasına Zemin Hazırlayanların, Sinemayı Kurtarmalarını Beklemek Komiktir", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 4, ss. 113-116.

da gösteren bir sonla noktalanır. Gazeteci Can Dündar, Turgut Özal ile dönemin ABD Başkanı George Bush'un Amerikan filmlerine ilişkin görüşmelerini şöyle anlatıyor:

“Turgut Özal, Çankaya'daki konuğuna nicedir canını yakan konuyu anlatıyor. Bir yıl önce bir kanun tasarısı hazırlamışlar: "Hiçbir ülkenin filmleri, sinemaların yüzde 75'inden fazlasını işgal edemeyecek." Tasarının hedefi Hollywood'un hâkimiyetini kırmak... Türk sinemasını korumak...O yıl Camp David'de ABD Başkanı Bush, bu hazırlıktan söz ediyor: "Korkarım bunu yaparsanız bizim de sizin tekstil ürünlerinize kota koymamız gerekecek" diyor. Türkiye'de sinemaların toplam cirosu 30 milyon dolar o günlerde... Tekstille kıyas kabul etmez. Mesaj alınıyor ve tasarı geri çekiliyor. Ancak Özal, bu "onur kırıcı durum"u hiç unutamıyor.”⁴⁸⁶

1987 yılında Yabancı Sermayeyi Koruma Yasası'nda yapılan değişiklikle Amerikan sermayeli filmler Türkiye'yi işgal eder.Şükran Esen bu süreci şöyle anlatıyor:

“...Söz konusu olan ikinci darbe ise, doğrudan sinemayı hedef alan bir darbe: “Yabancı Sermayeyi Koruma Yasası'nda yapılan değişiklikle, Amerikan sermayeli uluslararası film şirketinin Türkiye'yi işgaline izin veren, 1987 darbesi” ki bu darbenin etkisi de yapıldığı yıldan başlayarak, dalga dalga günümüze kadar eksilmeyen, bekli de artarak sürmektedir.”⁴⁸⁷

12 Eylül askeri yönetimi döneminde çekilen filmler, içerik olarak siyasal-toplumsal eleştiriden uzak filmlerdir. Bireysel çabalarla gerçekleştirilen filmler ise, askeri yönetim tarafından devlet-karşıtı olarak nitelenir, yasaklanırlar. Türk sinemasının, **Yol** (1981) ve **Hakkari'de Bir Mevsim** (1982) gibi filmler aracılığı ile dışarıya açılma fırsatı da engellenir⁴⁸⁸. Seks filmleri yerlerini arabesk ve şarkıcı

⁴⁸⁶ Can Dündar, “Avrupa'da Bir Türk Şövalyesi, **Milliyet Gazetesi**, 8 Aralık 2005.

⁴⁸⁷ Şükran Esen, “Seksenler'de Sinema”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 18-19, Sonbahar-Kış 2006-2007, s. 146.

⁴⁸⁸ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 14.

filmlerine bırakırken, toplum sorunlarını işleyen filmler de birey sorunlarına doğru yönelir.

Siyasal iktidarın “sivil” yönetime devredildiği dönem de Türk sinemasının başlıca türlerinin, akımlarının ve yönetmen kuşaklarının genel serüveni, dönem içinde toplumun yaşadığı siyasal-toplumsal serüvenle paralellik taşır⁴⁸⁹. Rıza Kıracı, toplumun bu dönemde içinde bulunduğu durumu şöyle özetliyor:

*“Hapishanedeki mahkumların korkuları neyse, bu toplumsal ilişkideki aktörlerin korkuları da aynı. Hapishanedeki mahkumlar hayatlarının sınırlandırıldığına farkındaydı, dışarıdakiler de özgür olmadıklarını biliyordu. Bu yüzden hiyerarşinin sınırları kanıksanmıştı.”*⁴⁹⁰

12 Eylül askeri darbesi sonrasında, dönemin buyurduğu bireycilik politikasına paralel olarak “birey olamadık, birey olmak lazım” söylemi hakimdir. “Özgürlük, birey olmak” söylemlerinin ardında belli bir dünya görüşü ve ona uygun anlamlandırmalar vardır. Siyasi iktidarın Turgut Özal’a geçmesiyle gerçek ifadesini bulan bu dönüşüm hareketi çerçevesinde, toplum, “depolitize” edilmeye çalışılır⁴⁹¹. 12 Eylül sonrasındaki dönüşüm aydınlar üzerinde de etkili olur. Erman Bostan ve Zahit Atam, birlikte yazdıkları bir yazıda bu konuya ilişkin görüşlerini şöyle dile getiriyorlar:

“12 Eylül ilk önce büyük bir geri çekilişi ve içe kapanmayı getirmiştir. Baskı ve şiddetin korkunç boyutlarda ve hiçbir hukuk tanımadan uygulanması güvensizliği ve paranoyayı doğurmuş, aydın ve sanatçı için toplum güvenilmez-anlaşılmaz bir nesneye dönüşmüştür. 1980’li yıllarda aydın “Biz bu toplum için neler düşünüyorduk onlar neyin peşinde” hayal kırıklığı ile geçmişten belli bir kopuşun yaygın ve genel bir uslamaması haline gelmiştir. Aydın bir yanda hayal kırıklığı

⁴⁸⁹ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 21.

⁴⁹⁰ Kıracı Rıza, “90’lı Yıllarda Sinemamıza Bir Bakış”, **25. Kare**, Sayı. 30, Ocak- Mart 2000, ss. 12-17.

⁴⁹¹ Kongar, a.g.e., s. 332.

yaşarken kendi ideallerinden uzaklaşmıştır, onun için özveri, güven duygusu ve geleceğe ilişkin üretilen toplum tasarımları yenilginin etkisiyle unutulmaya yüz tutmuş ve kendinin yeni duruma adapte ederken sığındığı uslamlama gerekçelerine dönüşmüştür. Aydın kendi geçmişinden koparken ürettiği mazeretlerle ideolojik bir dönüşüme uğramıştır. İdeolojik dönüşüm aydını idealsiz bir hale getirmiştir. Eski ideallerin yerine piyasa içinde tutunmak ve popülerlik arayışları alırken, artık bir toplumsal temele dayanmadan konumu burjuvaziye temel destek birimi olarak almakta bir sakınca görmemiştir.”⁴⁹²

Toplumsal yaşantıda meydana gelen çalkantılara paralel olarak seksen sonrası sinemasında karşımıza ağırlıklı bireye, bireyin kendi özünü aramasına ilişkin konular çıkmaktadır⁴⁹³. Toplumsal yapıya dayatılan “bireycilik” sonucunda, Yeşilçam ideolojisi, popülizm ve geleneksellik de tarihe karışır. Yeşilçam’ın içinden doğan “gerçekçi” sinema da geçerliliğini yitirmiştir artık. Necla Algan’a göre; tüm eksikliklerine rağmen yoksulluğa, halkın kültürüne, zaaflarına sempati ile bakan Yeşilçam’ın yerini; halkı kötü ve vahşi gösteren bir sinema alır:

“Yeni Türk sineması, toplumsalı reddetti ve bireyi reklam filmlerindeki gibi ya da çok satan piyasa popüler dergilerdeki gibi tasarladı. Film kahramanları tıpkı reklam filmlerindeki gibi bizlere tepeden bakan mutlu, zengin, “çağdaş, çekici ve özgür”düler.”⁴⁹⁴

Örneğin Atıf Yılmaz , **Mine** (1982) filminde kasabalı insanların tümünü birer vahşi gibi görmeyi tercih eder. Onlar artık ekonomik ve kültürel olarak yok sayılan bir gürühtür. Dönemin tipik ideolojisini yansıtan filmlerden **Ahh Belinda**’da (1986) ise “öteki” olarak görülüp dışlanan sıradan insanın yaşamı ve değerlerinin iğrençliği ve kabalıdır⁴⁹⁵. Erman Bostan ve Zahit Atam da, 12 Eylül sonrasında sinemanın daha çok

⁴⁹² Erman Bostan ve Zahit Atam, “Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 18-19, Sonbahar-Kış 2006-2007, s.136.

⁴⁹³ Faruk Kalkan, “Türk Sinemasına Toplumbilimsel Bir Bakış”, **Sinema Yazıları**, Sayı. 4, Yaz 1993, ss. 22-24.

⁴⁹⁴ Necla Algan, “80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji”, **25. Kare**, Sayı.16, Temmuz-Eylül 1996, ss. 4-9.

⁴⁹⁵ Necla Algan, a.g.m., ss. 4-9.

bireysel konulara yöneldiğini belirtiyorlar. Bostan ve Atam'ın, bu dönemde sinemanın bireyi ele alış biçimine ilişkin düşünceleri ise şöyle:

“Sinemada işlenen bu yeni birey, kendine özgü, toplumsal yaşamdan uzak ve elbette özellikle psikolojik sorunları olan, öznel hayatı ile özdeşleştirilerek anlamlandırılan ve cinselliğiyle ön planda olan, aynı zamanda idealize edilen bir bireydi. Bu birey sanatçı için tutanak noktası oldu. Burada iki yeni tipoloji çıktı: Bir kesim bu bireye o kadar gözü kapalı sarıldı, onun yaşamına dair bütünsel bir kavrayışı olmadan, düşünsel-felsefi hiçbir dayanak noktası bulamadan/aramadan onu o kadar yüceltti ki sonunda bu kendinden menkul birey, paradan başka bir şey görmez, köşe dönmece, gücün iktidarına tapan, girişimci Machiavelli'cilere dönüştü. İkinci bir kesim ise marjinal bireye doğru yöneldi. Toplumdan kaçan, kendi iç dünyasına gömülmüş, nedenini bir türlü anlayamadığımız acılar çeken, ne olduğunu bir türlü bilemediğimiz derin düşüncelere dalan, kesinlikle kendini sistemin dışında konumlandırmayan, aslında sistemden önce insandan kaçan bir kavrayış sonucu statükonun reddi ve alternatif bir yaşam biçiminin yapılandırılmasıyla ilgili olmayan bir marjinallikti bu.”⁴⁹⁶

Seksen sonrasında eski kuşak yönetmenler etkinliklerini sürdürürken bir çok yeni isim sinema sektörüne girer. Lütfi Akad ve Metin Erksan, tümüyle sinemadan uzaklaşmışken; başta Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Eğilmez vb. oldukça etkin bir dönem geçirirler. Eski kuşak yönetmenlerin filmlerindeki değişim, Darbe sonrasında sinemadaki değişimi de özetler niteliktedir. Yönetmenler için artık piyasanın (halkın) talepleri değil, kendi istekleri geçerlidir:

“Yeni Türk sinemacıları kendilerini verili koşulların çağırın söylemlerinin doğrultusunda birey gibi hissettiler. Bireysellikleri varolan koşullar içinde kuruldu. Bu da baskın ideolojinin bir parçası olmaktı. Ve bunu tarih dışı bireysel bakış açısı şeklinde yorumladılar. Kendileri birey olarak zaman zaman çelişkileri farketmiş olabilirler.

⁴⁹⁶ Erman Bostan ve Zahit Atam, a.g.m., s. 136.

*Ama bireysel sinema adı altında yaptıkları çalışmanın seksen sonrası söylemle ciddi bir uyuşum içinde olduğu ortadadır.*⁴⁹⁷

Sürü, **Düşman** gibi filmlerin yönetmeni Zeki Ökten'in bu dönemin ilk beş yılında Kemal Sunal güldürülerine yönelmesi, Şerif Gören'in **Yol**'un ardından kadın filmlerine ve komedi filmlerine kayması, **Hakkari'de bir Mevsim**'in yaratıcısı Erden Kıral'da belirginleşen üslup arayışları, Ali Özgentürk gibi temelde siyasal angajman taşıyan yönetmenlerin bile bireyci filmler yapması bu süreci özetlemektedir.

Seksen öncesinde **Maden** (1978) gibi filmleriyle işçi sorunlarına, toplumsal konulara eğilen Yavuz Özkan'ın 12 Eylül darbesinin ardından geçirdiği “evrim” de, yönetmenlerin “düzene” uyum sağladığı başarısına iyi bir örnektir. Özkan'ın **İki Kadın** adlı filmini ele alan Necla Algan, Özkan'ın seksen sonrası sinemasını şöyle değerlendiriyor:

“Şatafatlı mekanlar kullanıyor, Yavuz Özkan. Bu yaklaşımının popüler Amerikan sinemasının ya da pembe dizilerin ideolojisinden hiçbir farkı yoktur. Gene bu filmde “özgürlük” kavramına verilen anlam da oldukça dikkat çekici. Özellikle Yeşilçam ideolojinden bakıldığında tam anlamda bir ters yüz oluş söz konusu...Fahişe, Yeşilçam sinemasında “düşürülmüş” bir enkazdır. Ezilen horlanan insandır. Yaşamını kendi seçmemiştir ve sonuçlarına katlanmaktadır. Oysa Yavuz Özkan'ın filmindeki genç kadın, fahişelik mesleğini üniversitede okurken, herhangi bir mesleği seçer gibi, isteyerek” seçmiştir. Halinden bir şikayeti de yoktur. Üstelik çok “özgür ruhlu” bir insandır. Fahişenin özgürlüğe bakışı yönetmenin bakışıyla örtüşmektedir ki filmin finalini bir ayine dönüştürür.”⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ Necla Algan, a.g.m. ss. 4-9.

⁴⁹⁸ a.g.m., ss. 4-9.

Benzer bir dönüşüm yaşayan yönetmenlerden biri de Sinan Çetin'dir. "Özalıcı politikaları en iyi anlamış ve özel sanat yaşamında uygulamış" bir yönetmen olarak **Bir Günün Hikayesi**'nden **Gökyüzü**'ne uzanan yolculuğu oldukça ilginçtir⁴⁹⁹.

12 Eylül'ün ardından, "toplumsal eleştiri yapmaya çalışan, yetmişli yıllarda sansürün yasaklarını bazı ödünler vererek de olsa aşmayı başarabilen siyasal filmler de, 12 Eylül sansürüne takılır. Hem ticari sinemacılar, hem siyasi sinemacılar engellenirler."⁵⁰⁰ 1980 askeri darbesinin ülkede yarattığı siyasal tablo film konularını da etkiler. Genel olarak toplumsal eleştiri filmleri yapılabilsede, 12 Eylül askeri rejim eleştirisi yapan filmler, ancak 1986'da gündeme gelebilir. 1986 yılından başlayarak darbenin sonuçları, getirdiği özgürlük kısıtlamaları, siyasal düşünceleri nedeniyle tutuklanmış kişilerin, çıktıklarında yaşadıkları sorunlar, toplumsal psikolojik acılar film temaları arasına girer. "12 Eylül filmleri" olarak adlandırılan bu filmler, olaylara siyasal yönlerinden çok, insani açılardan yaklaşır⁵⁰¹. Bu filmlerden; Zeki Ökten'in **Ses** (1986) filmi siyasal düşüncelerinden dolayı tutuklanarak altı yıl cezaevinde kalan bir gencin hapisten çıktıktan sonra yaşadıklarını işler. Şerif Gören, **Sen Türkülerini Söyle**'de (1986), yedi yıl siyasi tutukluluktan sonra cezaevinden çıkan Hayri'nin çevresiyle ilişkilerini, aynı görüşü paylaştığı arkadaşlarıyla yol ayrılığını anlatır. Zeki Alaysa, aynı yıl çektiği **Dikenli Yol**'la 12 Eylül öncesini gündeme getirir. Ali Özgentürk'ün **Su da Yanar** (1986) filminde, 1980'li yıllardaki çalkantılı siyasal ortam ve bu ortamın aydınlar üzerindeki etkileri ele alınır. Sinema yolculuğunun ilk döneminde **Bir Günün Hikayesi** (1980), **Çirkinler de Sever** (1981) gibi sola ve Türkiye'nin açmazlarına göz kırpan Sinan Çetin daha sonra **Prenses** (1986) ve **Gökyüzü** (1986) ile geçmişle bir hesaplaşmaya girişir⁵⁰². **Prenses**, gösterime girdikten sonra en çok tartışılan ve eleştirilen 12 Eylül filmidir⁵⁰³.

⁴⁹⁹ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 18-19.

⁵⁰⁰ Şükran Esen, "Seksenler'de Sinema", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 18-19, Sonbahar-Kış 2006-2007, s. 145.

⁵⁰¹ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 224.

⁵⁰² Vardan, a.g.e., s. 751.

⁵⁰³ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 200.

Muammer Özer, **Kara Sevdalı Bulut**'ta (1987), 1980 askeri darbesi ve sonrasındaki yönetimi eleştirir. **Sis**'te (1988) Zülfü Livaneli 1978'de siyasal nedenlerle öldürülen oğlunun, katil zanlısı olarak diğer oğlunun suçlanması üzerine onu korumaya çalışan Avukat Ali Fırat'ın mücadelesini perdeye taşır. Hapisten çıkan siyasi tutukluların hayata tutunma çabalarını anlatan bir başka film de Memduh Ün'ün **Bütün Kapılar Kapalıydı** (1989) adlı filmidir. Film, 5 yıl 10 ay hapis yattıktan sonra hapishaneden çıkan Nil'in öyküsünü anlatır.

12 Eylül sonrasına değinen bir başka film de Melih Gürgen'in yönettiği **Kimlik**'tir (1988). Bir sabah darbe olur ve tank sesleriyle uyanan devrimci üniversite öğrencisinin (Tarık Akan) evinde arama yapılır. Tutuklanmasa da sakıncalıdır. Kimliği zımbalanarak fişlenir⁵⁰⁴. Ümit Efe kan imzalı, Bekir Yıldız uyarlaması **Darbe**'de (1990) Kadir İnanır, 12 Eylül döneminin siyasal uçlarından bir itirafçıyı oynar. Ve "pişmanlık yasası"ndan yararlanarak plastik ameliyatla yüzünü değiştirir⁵⁰⁵.

Seksenli yıllarda farklı bir arayış içinde olan sinemacılardan Ömer Kavur, **Gece Yolculuğu** (1987) filminde varolan sinema ortamından bunalan bir yönetmeni anlatır⁵⁰⁶. Bu filmler dışında **Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç** (Şerif Gören/1987), **İkili Oyunlar** (İrfan Tözüm/1989), **Uçurtmayı Vurmasınlar** (Tunç Başaran/1989), **Av Zamanı** (Erden Kıral/1987) 12 Eylül askeri darbesinin etkilerinin yer aldığı diğer filmlerdir. 1990'lı yıllarda ise 12 Eylül'ün filmlere yansımaları, yavaşlar. Seksenli yıllarda olduğu gibi doksanlı yıllarda çekilen filmler de, yaşanları yeterince sinemaya yansıtamaz. **Bekle Dedim Gölgeye**'de (1990) Atıf Yılmaz 68 kuşağından 3 arkadaşın toplumsal çözülmeye karşı verdikleri mücadeleyi ele alır. Yavuz Özkan'ın **Ateş Üstünde Yürümek** (1991), 27 Mayıs ile 12 Mart'tan geçip 12 Eylül'e dek uzanan süreci anlatır. "Abdi İpekçi cinayeti" üzerine kurulu **Uzlaşma**'da (1991) Oğuzhan Tercan, 12 Eylül öncesine gider. Yavuz Özkan **Bir Sonbahar Hikayesi** (1993) adlı

⁵⁰⁴ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 159.

⁵⁰⁵ a.g.e., s. 159.

⁵⁰⁶ Necla Algan, a.g.m., s. 7.

filminde, kadın-erkek ilişkileri ve aldatma-aldatılma üzerinden, 12 Eylül dönemi ve sonrasındaki döneme göndermeler yapar. Tomris Giritlioğlu, **80. Adım**'da (1996) devrimci Korkut'un 12 Eylül sonrası eylemci arkadaşlarıyla bir araya gelmesini, geçmişi sorgulamalarını, hesaplaşmalarını sergiler⁵⁰⁷.

Yusuf Kurçenli, **Çözümler**'de (1994), 12 Mart Muhtırası ve 12 Eylül askeri darbesini yaşayan insanların psikolojik öyküsünü işler. Handan İpekçi'nin **Babam Askerde** (1994) ve Atıf Yılmaz'ın **Eylül Fırtınası** (2000) filmleri 12 Eylül dönemini çocukların gözünden yansıtır.

İsmail Güneş 1998'de çektiği **Gülün Bittiği Yer** adlı filminde toplumsal olgu haline gelen ve devlet politikası gibi algılanan işkenceyi anlatır. İnsanlık ayıbı işkencenin her türü yer alır filmde⁵⁰⁸. Film, "Babanın-öğretmenin vurduğu yerde gül biter" şeklinde Türkçe'ye yerleşmiş ve adeta bir deyim haline gelmiş, şiddeti övme kültüründen yola çıkar. Filmde 12 Eylül döneminden bahsedilmese, 12 Eylül sonrasında çekilmesi, 12 Eylül dönemini anımsatan görüntülere yer verilmesi ve Türkiye'de işkence dendiğinde ilk akla gelen dönemin "12 Eylül dönemi" olması nedeniyle, filme bu bölümde yer verildi.

Yılmaz Erdoğan **Vizontele Tuuba**'da (2003), küçük bir Güneydoğu kasabada 12 Eylül öncesinde yaşanan olayları işler. Siyasi gruplar arasındaki, zaman zaman komikleşen, olaylar 12 Eylül müdahalesiyle son bulur.

5. bölümde ayrıntılı olarak ele alacak olan **Babam ve Oğlum** (Çağan Irmak/2005), **Eve Dönüş** (Ömer Uğur/2006), **Beynelmilel** (Sırrı Süreyya Önder, Muharrem

⁵⁰⁷Necla Algan, a.g.m., ss. 158-160.

⁵⁰⁸Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 328.

Gülmez/2006) ve **Zincirbozan** (Atıl İnaç/2007) son yıllarda çekilen 12 Eylül filmleridir.

Yönetmenliğini Elif Savaş Felsen'in yaptığı **Darbe** (2000) adlı belgesel filmde ise Türkiye'deki darbeler anlatılır. Gazeteciler, akademisyenler ve siyasetçilerin görüşleri ve darbelere ilişkin görüntülerin yer aldığı filmde, 12 Eylül 1980 darbesine geniş yer verilir.

Turgut Özal'ın “dinin siyasallaşmasına”, “siyasal İslam”a verdiği önemli destek, 1990'lı yıllarda “siyasal İslam”ı artık açıkça “şeriat devleti” kurma çabalarına dönüşmesine de yol açar⁵⁰⁹. Özellikle “İmam-Hatip” okullarının, ülkenin imam ve hatip gereksinimlerini çok aşan bir içimde mezun verecek ölçülerde yaygınlaşması, hem ideolojik olarak “siyasal İslam”ın hem de parti olarak Refah'ın güçlenmesi sonucunu doğurur⁵¹⁰.

Özal döneminde yükselen değerlerin başında gelen Milliyetçi Muhafazakar politikalar radikal unsurları da zaman içinde beslemeye başlayınca sinemada da dertlerini anlatmak isteyen milliyetçi, muhafazakar, hatta İslami yönüyle daha fazla öne çıkan filmler çekilmeye başlanır. Bir tür olarak İslami filmlere 12 Eylül öncesinde de rastlamak mümkün, ancak 1990'lı yıllarla birlikte bu filmlerin söylemindeki radikalizm, muhalefet biçimi farklı bir yere denk düşer, iktidara giden bir politik güçle birlikte bir dönem önemli sayıda seyirciyi sinemaya çekmeyi başarır⁵¹¹.

⁵⁰⁹ Uğur Mumcu, **Tarikat, Siyaset, Ticaret**, 21. Basım, Ankara: Um:ag Yayınları, 1996, Aktaran: Kongar, a.g.e., s. 225.

⁵¹⁰ Kongar, a.g.e., s. 225.

⁵¹¹ Kıracı, a.g.m., s. 15-16.

1990'dan sonra İslami filmlerde artık 'hidayete ermenin' ne yüce bir şey olduğunun ötesinde, filmlerde politik bir söylem hakim olmaya başlar. Bu politik söylem Türkiye'de İslamiyet'teki değişime paralel olarak bir yaşam tarzı öngörerek varolan sistemi eleştirirken yerine kimi zaman, sadece "muhafazakar", kimi zaman da "liberal" bir "muhafazakarlık" koyar. “Beyaz Sinema” kavramı kapsamına giren filmlerin ortaya koyduğu İslami motifler ve kaygılar, 1980 sonrasının politik ortamının da katkısıyla, önceki dönem örneklerine göre daha belirgindir. Verilmek istenen mesajlar açık şekilde ortaya koyulmaya çalışılır.

Yalnız Değilsiniz (1) (1990), **Sonsuza Yürümek** (1992), **Sevdaların Ölümü** (1992), **Yalnız Değilsiniz (2)** (1992), **İskilipli Atıf Hoca** (1993), **Kelebekler Sonsuza Uçar** (1993), **Ölümsüz Karanfiller** (1995)- Mesut Uçakan, **Minyeli Abdullah (2)** (1990), **Kurdoğlu** (1991), **Bir Zamanlar Sarhoştu** (1992), **Kanayan Yara Bosna** (1994), **Bosna Mavi Karanlık** (1994) -Yücel Çakmaklı, **Beşinci Boyut** (1993)-İsmail Güneş, **Bize Nasıl Kıydınız** (1994)- Metin Çamurcu, İslami film örnekleridir⁵¹².

Rıza Kıracı'ya göre; bu filmlerin ortak yönü estetikten uzak, son derece direkt propagandif filmler olmasıdır. Filmler, ne sinemamız açısından, ne de herhangi bir konuyu hikaye etme açısından bir yenilik taşımadığı gibi, ilk sol sinema örneklerini slogancı mizacının da gerisine düşer. Ancak bu filmler; bir süre sonra Türkiye'nin gündemine oturacak irtica, türban tartışmalarının ve bu tartışmaları gündeme getiren Refah Partisi'nin güçlenerek iktidara gelmesi gibi olayları öncelmesi açısından önemlidir⁵¹³.

Beyaz Sinema, 90'lı yılların ilk yarısından itibaren üretim hızını kaybetmeye başlar. Bu filmlerin yerini özel kanallarda gösterilen diziler ve 2000'li yıllarda gelişen

⁵¹² Kıracı, a.g.m., ss. 12-17.

⁵¹³ a.g.m., ss. 12-17.

VCD-DVD teknolojisinin gelişimiyle paralel olarak kurulan VCD-DVD kulüplerinde satılan filmler ve çizgi filmlere bırakır. Günümüzde de İslami ideolojinin yayılmasını sağlamak adına, sinema ve çizgi filmlerle, önemli çalışmalar yürütülmektedir.

12 Eylül sonrası bunca olumsuzluğun yanında Türk sinemasının gelişmesini sağlayan yeniliklere de sahne olur. 1980'lerin en önemli akımlarından biri, “kadın filmleridir”. Atıf Yılmaz **Mine** filmiyle bu akımın öncülüğünü yapar. Kadınları, ya iyi uçtaki “melek” ya da kötü uçtaki “şeytan” dişiler olarak yansıtan Yeşilçam filmleri sürmekle birlikte, bu dönemde kadınları “insan” olarak gören filmler de yapılır⁵¹⁴. Bu filmlerin ortak özellikleri ana kahramanlarının kadın olması, Yeşilçam sinemasından farklı olarak ayaklarının üstüne basan, birer cinselliği olan ve onu gerektiğinde dolu dolu yaşayan kadınlar olmalarıdır. Atıf Yılmaz'ın ardından Şerif Gören, Ömer Kavur vb. yönetmenler de bu birer cinsel nesne değil, birer özne olmaya soyunan kadın kimliğini filmlerinde işlerler⁵¹⁵.

80'li yıllarda Arabesk filmler sinemacıların sarıldığı bir dal olur. Senaryoları arabesk müzik sözlerinden esinlenen, baş rollerini arabeskçilerin oynadığı filmler çekebilecekleri kadar izleyiciyi salonlara çeker, daha çoğunu da video-kasetlerle evlerinde ve kahvehanelerde ulaşırlar⁵¹⁶. Bir diğer önemli yaklaşım, bu dönemde Yeşilçam'ın anlatı kalıplarının dışına çıkan türlerde ve filmlerin yapısında görülür. Gerçeküstücü, fantastik, düşsel gibi kavramlar filmlerde görülmeye başlar. Yeniliklerden biri de teknoloji kullanımının gelişmesidir. Kısacası, 1980'li yıllar, Türk sinemasını geniş bir kitleye seslenen büyük bir popüler sanat olmaktan yavaş yavaş çıkıp çok daha geniş kişisel, özgün bireyci ve dolayısıyla çok daha küçük seyirci gruplarına seslenen bir uğraş haline gelmesinin öyküsüdür.

⁵¹⁴ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 41.

⁵¹⁵ Necla Algan, a.g.m., ss. 4-9.

⁵¹⁶ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 223.

5.2. 12 EYLÜL 1980 DARBESİNİN İZLEYİCİLERİN YAPISINA ETKİLERİ

12 Eylül askeri darbesiyle başlayan, Turgut Özal hükümetleri döneminde sürdürülen depolitizasyon politikası, sinema izleyicisi üzerinde de derin izler bırakır. Toplumun yerine bireyi, toplumsal çıkar yerine bireysel çıkarı koyan bu politikalar, izleyici yapısını da aynı doğrultuda şekillendirir⁵¹⁷. Seksen sonrasındaki antidemokratik ortam, izleyiciyi sinemadan uzaklaştırır. 1975'te 150 milyon olan seyirci sayısı 1985'e geldiğinde 42.5 milyona kadar düşer. Buna paralel olarak aynı yıllar arasında sinema salonu sayısı 1350'den 767'ye geriler⁵¹⁸. 12 Eylül ve sonrasında uygulanan politikaların izleyici yapısına olumsuz etkilerinden biri de, yabancı-yerli film izleme oranıdır. 12 Eylül öncesinde yerli film izleyicisi yabancı film izleyicisinin üç katıdır. 1982'den başlayarak yerli film izleyicisi yabancı film izleyicisine göre azalır⁵¹⁹. Sinema izleyicisinin sayısının artmaya başlaması, 12 Eylül rejiminin gevşemeye başladığı 1986 sonrasına rastlar. Ancak, sinema izleyicisinin yapısında önemli değişiklikler gözlenmektedir. Seksen öncesinde "ailelerin eğlencesi" sinemaya; artık gençler daha çok ilgi göstermektedir. 1994 yılında yapılan bir araştırmaya göre sinemaya giden kitlenin %80'ini 15-30 yaş arasındaki seyirciler oluşturmaktadır. Sinemaya gidenlerin % 46'sı öğrencilerden oluşmaktadır⁵²⁰. Gençlerin yoğun ilgisi, Türk sineması açısından sevindiricidir. Ancak, Erdal Atabek'in "kayıp kuşak" olarak nitelediği; Emre Kongar'ın "hiçbir şey bilmeye meraklı değildir, bilgiye yalnız kendi çıkarı için ilgi duyar. Bencil ve çıkarıcıdır." şeklide tanımladığı⁵²¹ gençlerin çoğunluğunu oluşturduğu seyircinin tercihleri, düşündürücüdür: Yapılan araştırmaya göre 12 Eylül'ün şekillendirdiği izleyicinin tercihleri şöyledir: "...En çok sevilen sinema türü komedidir. Komedi türünü % 34' lük bir kesim tercih ediyor. Macerayı % 19'luk, korku-gerilimi ise % 14'lük bir grup tercih ediyor."⁵²²

⁵¹⁷ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 13.

⁵¹⁸ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 1, s. 53.

⁵¹⁹ a.g.e., s. 50.

⁵²⁰ Bilgiç, a.g.e., s. 104.

⁵²¹ Kongar, a.g.e., s.332.

⁵²² Bilgiç, a.g.e., s. 105.

Atilla Dorsay, 12 Eylül sonrasında genç kuşağın film tercihlerini şöyle yorumluyor:

“Genel ortamın kültürsüzleşmesine karşın, toplumsal-siyasal çabaların, örgütlerin, eylem biçimlerinin azlığı, giderek yokluğu, genç kuşakları daha çok kültüre ve sanata yöneltti. Gerçi dönemin, eğitim alanında yıllardır süregelen yetersizlikten de kaynaklanan genel bilgi ve kültür eksikliği özelliği, kimi zaman bu yönelmeyi kısır, yüzeysel ve güdük kılmadı değil. Örneğin sanat adına en ucuz kitle kültürü örneklerine, en bayağı popüler üretim çabalarına rağbet edildi, en boş adlar baş tacı edildi.”⁵²³

Yukarıda değindiğimiz araştırmanın sonuçlarının da ortaya koyduğu üzere; 27 Mayıs müdahalesinin ardından ilk örnekleri verilen, yetmişli yıllarda sayıları ve izleyicisi artan siyasal-toplumsal filmlere 12 Eylül sonrasında izleyicinin ilgisi yok denecek kadar azdır. Sinema seyircisi, daha çok popüler sinemanın ürünlerine rağbet etmektedir.

5.3. 12 EYLÜL 1980 DARBESİ, SANSÜR VE OTOSANSÜR

1982 Anayasası'yla birlikte sansür anayasaya da girer. 1961 Anayasası'nın aksine; 1982 Anayasası'nın düşünce açıklama ve yayma özgürlüğünü düzenleyen 26. Maddesi bu özgürlüğü kabul ettikten sonra, “bu fıkra hükmü radyo, televizyon sinema ve ya benzeri yollarla yapılan yayınların izin sistemine bağlanmasına engel değildir” diyerek film sansürüne olanak vermiştir⁵²⁴. Sükran Esen'e göre; 12 Eylül dönemi

⁵²³ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 22.

⁵²⁴ Mehmet Semih Gemalmaz, "Türk Hukuk Düzenlemesinde Sinema Filmlerinin Sansürüne Bakış", **İstanbul Barosu Dergisi**, C. 61, Sayı. 4-6, Mayıs-Haziran 1987, ss. 340-352.

sansürün en etkili olduğu dönemdir. Genel ifade özgürlüğü kısıtlamalarıyla çakışarak etkisini arttırmıştır⁵²⁵.

1979'da çıkarılan "Türk Sinema Kurumu Yasa Tasarısı" Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanununun 6. maddesini kaldırıp, sansür rejimine son vermesi, ruhsat sistemi yerine beyanname sistemini getirir ve sansürlü oynatılacak filmlerde suç unsurunun bulunması durumunda ceza kovuşturması yolunu açar. 12 Eylül askeri darbesinin ardından bu tüzüğün yerine, 23.8.1983 tarih ve 83/7006 sayılı Bakanlar Kurulu kararı ile yürürlüğe konan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük" getirilir. Tüzük, Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesine dayanan film sansürü, rejimini yeni boyutları içinde uygulamaya tekrar sokar. 1983 Sansür Tüzüğü'nde 1977'dekinde olduğu gibi iki denetleme kurulu öngörür; "Film Denetleme Kurulu" ve "Film Denetleme Üst Kurulu". Görevleri de 1977 kurullarıyla aynı niteliktedir⁵²⁶. Sinema filmleri rejiminin, Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun dışına çıkarılıp ayrı bir kanunla düzenlenmesine yönelik girişimler 1986 yılında sonuç verir. 1986 yılında, FİYAP'ın (Film Yapımcıları Derneği) girişimiyle 3257 sayılı "Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu" kabul edilir. 1986 tarihli Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu, senaryo aşamasındaki sansüre son vererek 16 yaş sınırı uygulamasını getirir. Kanun yetkili bakanlık olarak da Kültür Bakanlığı'nı kabul eder. Belirtilen kanuna bağlı olarak, Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesine İlişkin Yönetmelik'e göre, sinema filmleri gösterime çıkarılmadan önce Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Müdürlüğü'nce SESAM (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), Türkiye Gazeteciler Cemiyeti ve Kültür Bakanlığı temsilcilerinden oluşan bir alt komisyon tarafından değerlendirilir. Komisyon'un denetlenmesini gerekli gördüğü yapımlar, Milli Güvenlik Genel Sekreteri, Milli Eğitim Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı, Kültür Bakanlığı, SESAM ve MESAM (Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği) temsilcileri ile Kültür Bakanı tarafından seçilen bir sanatçının oluşturduğu

⁵²⁵ Şükran Esen, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, s. 145.

⁵²⁶ a.g.m., ss. 340-352.

Denetleme Üst Kurulu'na gönderilir. Üst kurul uygun bulmadığı takdirde denetlenen filmin gösterimi yasaklanır⁵²⁷.

3257 sayılı Kanununun 6. maddesi gereğince çıkarılan “Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik”in 1. maddesine göre, denetimin ölçüleri şunlardır: “Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, milli egemenlik, cumhuriyet, milli güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak ve genel sağlık açısından suç ya da suça teşvik edici unsuru ihtiva etmesi, milli kültür, örf ve adetlerimize uygunluğu.”Yasanın bu ölçülerine, yönetmeliklerde “siyasete/dış siyasete aykırı”, “devletin siyasetini olumsuz yönde etkileyecek”, “milli duyguları incitecek” gibi yasada olmayanları da eklenir. Yasa bütün bu sınırlamaların yanında denetlemeden geçmiş bir film için bile, mülki idare amirine “bölgenin özellikleri sebebiyle toplumsal bir olaya sebebiyet vermesi muhtemel” filmlerin dağıtım ve gösterimini, yetki ve görev sınırları içerisinde yasaklama yetkisi vermiştir. 1986 tarihli yasayla getirilen yeni denetleme düzeni, eski denetleme tüzüğüne göre daha “liberal” görünüşüne karşın, özellikle uygulamada eski sert ve katı gelenek ve anlayışı sürdürmektedir; üstelik bir yıl sonra (4/2/1987) yönetmelikleriyle birlikte değişikliğe uğrayıp biraz yumuşatılmak zorunda kalmasına rağmen⁵²⁸.

Darbenin ardından, yapılan film sayısı iyice aldığı için sansür kurullarının önüne çok az sayıda film gelir. Bu az sayıdaki filmde Şerif Gören'in **Yılanların Öcü** (1985) filmi, ilk çevriminin akıbetine uğrar ve sansürlenir. Film, Danıştay kararıyla gösterime girebilir⁵²⁹. Muammer Özer'in **Kara Sevdalı Bulut**, Yusuf Kurçenli'nin **Karartma Geceleri** sansüre uğrayan diğer filmlerdir⁵³⁰.

⁵²⁷ Şükran Esen, a.g.m., s. 340-352.

⁵²⁸ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, s. 61-62.

⁵²⁹ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 31.

⁵³⁰ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 158.

1990'lardan başlayarak daha özgürlükçü bir ortamın varlığından söz etmek mümkündür. Ancak, Handan İpekçi'nin **Büyük Adam Küçük Aşk** filminin başına gelenlerin gösterdiği gibi sansür mekanizması hala işlemektedir. Belirtmek gerekir ki, merkezi ya da yerel resmi kurum ya da kişilerin müdahaleleri sonucunda özellikle politik konulardaki bazı filmlerin yasaklanması durumu da hala söz konusudur. Valililer kendilerine verilen yetkiyi kullanarak, "Türk polisini küçük düşürücü ve ülkenin bütünlüğünü bozmaya yönelik fikir empoze etmek isteyen sahneler olduğu", "ahlak bozucu olduğu" gibi gerekçelerle filmlerin gösterimini yasaklayabilmektedirler. Türk sineması tarihi incelendiğinde, otosansürün özellikle sansürün "sıkı" şekilde uygulandığı dönemlerde arttığı görülür. 12 Eylül sonrasında yaşanan süreç, bu dönemlerin başında gelir. Otosansürün etkileri, özellikle 1986'da başlayan "12 Eylül" filmlerinde görülür. Otosansür, Türk sinemasının geri kalmasında önemli etmenlerden biridir.. Türk sinemasında, özellikle siyasal-toplumsal sorunları ele almak isteyen sanatçılar, filmlerini otosansürden geçirerek yapabilmişler, bu durum ise anlatmak istediklerini filmlerine yeterince yansıtamamalarına neden olmuştur.

5.4. 12 EYLÜL 1980 DARBESİ SONRASI FİMLERE ÖRNEKLER

27 Mayıs sonrasında çekilen filmlerde olduğu gibi burada da filmleri beş başlık altında incelemeye çalıştık. Başlıklarda ismi yer alan ve 12 Eylül'ü en iyi yansıttığını düşündüğümüz filmleri ayrıntılı olarak incelemeye çalıştık. Bunun dışında aynı başlık altında yer alan filmlere de, tekrara düşmenin risklerini de göze alarak, kısaca değindik. 12 Eylül'e ilişkin filmleri seçerken sadece 12 Eylül sonrası ele alan filmleri incelemenin çalışmamızın kapsamı açısından yetersiz olacağını düşünerek, 12 Eylül öncesine, yani 12 Eylül'e yol açan olayları işleyen filmleri de çalışmamıza dahil ettik.

5.4.1. 12 Eylül'e Eleştiri: Yol ve Diğer filmler

Yönetmen : Şerif Gören, Senaryo : Yılmaz Güney, Müzik : Sebastian Argol – Kendal (Zülfü Livaneli), Oynayanlar : Tarık Akan, Şerif Sezer, Halil Ergün, Meral Orhonsay, Necmettin Çobanoğlu , Semra Uçar, Hikmet Çelik, Sevda Aktolga, Tuncay Akça, Hale Akınlı, Turgut Savaş, Hikmet Taşdemir, Engin Çelik, Osman Bardakçı, Enver Güney, Erdoğan Seren, Yıl : 1981

Yol, Yılmaz Güney'in hapisane gözlemlerine dayanarak hapisten izinli çıkan beş kişinin öyküsünü anlatır. Üçünün öyküsü ölümle sonuçlanan beş kişinin trajik serüveni, geri kalmışlığın getirdiği tüm aksaklıkları soğukkanlı, hiçbir kolaylığa kaçmayan bir tutumla yansıtılır⁵³¹. İmralı yarı-açık cezaevine gelen bir emirle mahkumların bayram izinlerinin çıktığı bildirilir. Yola çıkmak için izin kağıtlarını alan mahkumlardan Seyit Ali (Tarık Akan), Mehmet Salih (Halil Ergün), Ömer (Necmettin Çobanoğlu), Mevlüt (Hikmet Çelik), Süleyman (Güven Şengil) ve Yusuf (Tuncay Akça) izinlerini geçirecekleri memleketlerine doğru yola çıkarlar. 12 Eylül yönetiminin hakim olduğu tüm yurttaki sıkıyönetim uygulanmaktadır. Çocuk yaşta hapse düşen Yusuf, arama sırasında izin kağıdını kaybettiği için gözaltına alınır. Cezaevinden gelecek yanıtta dek gözaltında kalacaktır. Süleyman, karısına-kızına ve annesine kavuşmak üzere arkadaşlarından ayrılarak yola koyulur. Mehmet Salih, karısı Emine'yi (Meral Orhanoy) ve iki çocuğunu görmek için Diyarbakır'a gider. Eşinin ailesi onu bir kuyumcu soygunu sırasında ailenin küçük oğlu Aziz'i yaralı bırakıp kaçmakla suçlamaktadır. Korkaklıkla suçladıkları Mehmet Salih'in eşini ve çocuklarını görmeye gelmesini hoş karşılamazlar. Ertesi gün Mehmet Salih Emine ve çocuklarını alarak kaçar. Ancak bir sonraki istasyonda trene binen Emine'nin küçük kardeşi Sefer tarafından, çocuklarının gözü önünde öldürülürler. Nişanlısı Meral'i (Sevda Aktolga) görmek amacıyla Gaziantep'e giden Mevlüt, Meral'in akrabalarının sıkı takibi nedeniyle baş başa kalma hayalini gerçekleştiremez. Eşini ve oğlunu görmek için Konya'ya giden Seyit Ali, köyüne vardığında tüm dünyası yıkılır. Eşi Zine (Şerif Sezer) kendisini aldatmış, kardeşleri tarafından Siirt'teki baba evine götürülmüştür. Siirt'e doğru güç bir yolculuğa çıkan Seyit Ali, Zine'yi ayakları zincirle bağlı, perişan bir halde

⁵³¹ Nijat Özön, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 7, s. 1902.

bulur. İstememesine rağmen, töre gereği eşi Zine'yi öldürülmesi gerekmektedir. Sonunda kendisi için daha kolay bir yol bulur. Kasabaya giderken iki kişinin soğuktan donarak öldüğünü öğrenir. Seyit Ali, eşi ve oğlunu alarak kasabaya doğru yola koyulur. Karısını öldürmekten vazgeçer, ancak, Zine soğuk havada yapılan bu yolculuğa dayanamaz ve ölür.

Ömer, Urfa'daki köyüne ulaştığında, jandarmaların bazı evleri kuşattığını görür. Kuşatılmış evlerden elleri başlarının üzerinde çıkan kaçakçılar Jandarmaya teslim olurlar. Ertesi gün Jandarma öldürülen kaçakçıların cesetlerini getirir. Köylüler korkudan cesetlere sahip çıkmazlar. Ölenler arasında Ömer'in kardeşi Abuzer de vardır. Başka bir kızda gönlü olan Ömer artık töre gereği kardeşinin karısıyla evlenmek zorundadır.

Yılmaz Güney, *Yol*'un senaryosunu, deneyimlerine dayanarak Isparta Cezaevi'nde yazar. "Arife-Bayram" adlı seneryonun çekimini önce Erden Kıral üstlenir, ancak Güney'le yaşanan tartışmanın ardından Şerif Gören filmi tamamlar⁵³². Güney, senaryoda sıkıyönetimin ülke üzerindeki baskısını, ağırlığını vurgular⁵³³. Mahkumların öyküleri ile 12 Eylül sonrası Türkiye'sinin bir panoraması gözler önüne serilir. Kurban Bayramı da özellikle seçilmiştir. İzne çıkan kader kurbanları, dışarının bir hapisaneden daha beter olduğunu görürler. Mahkumlar ayrıca yolda kurbanlar da verirler⁵³⁴.

Sıkıyönetimin ülke üzerindeki ağır baskısı filmin başından itibaren hissettirilir: Cezaevindeki anonslarda sıkıyönetim komutanlığının kuralların sıkı şekilde uyulmasını istediği vurgulanır. Seyit Ali, memleketine gitmek için beklerken askerlerce apar topar toplama merkezine götürülür. Memlekete gideceğini söylediğinde askerler çıkışlılar 'Saat beşten sonra sokağa çıkma yasağı var. Bilmiyor musun?'. Filmin ilerleyen

⁵³² Agah Özgüç, *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, s. 364.

⁵³³ Şükran Esen, *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, s. 197.

⁵³⁴ Ahmet Soner, "Yol'un Çekim Öyküsü", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı. 6, Sonbahar 1999, ss. 59-63.

bölümlerinde de, 12 Eylül yönetiminin baskıcı uygulamalarına şahit oluruz. Mahkumların yolculukları boyunca sürekli kimlik kontrolleri yapılır. Kontroller sırasında izin kağıdını kaybeden Yusuf, tüm yalvarmalarına rağmen, göz altına alınır. Mahkum olup olmadığı Cezaevi yönetimine sorulacaktır. Yusuf gözaltında tutulduğu hücreden dışarıya bakar. Dışarıda askerlerin talim yaparken söyledikleri marşları duyarız. Bu sırada Yusuf'un izlediği kuşlar, tellerden havalanarak uzaklaşırlar. Güney, böylece darbenin özgürlüğü yok edişini simgesel olarak anlatır. Darbenin, Kürtler açısından daha ağır geçtiğini ise Ömer'in babasının ağzından verilir: “Şu günler kötü günler. Korku her evin bahçesi. Hele Kürt isen...”

Senaryoda bulunan darbeye ilişkin bazı bölümler ise, 12 Eylül koşulları nedeniyle çekilemez. Bursa otogarında askeri bir operasyon sırasında vurulan bir gencin anlatıldığı bölüm bunlardan biridir⁵³⁵.

Yol, Yılmaz Güney'in diğer siyasal filmleri gibi ülke sorunlarına ilişkin bir çok konuyu ustaca aktarıyor. Güney; gelenekler, toplumun kadına bakışı, yoksulluk v.b. konulara değinirken, bir taraftan da toplumu derinden sarsan 12 Eylül'ün baskıcı uygulamalarına sert eleştirilerde bulunuyor. Güney'in, hapiste olmasına rağmen, bu filmi hayata geçirmedeki cesur tavrı Türk siyasal sineması için de önemlidir. Yönetmen Şerif Gören ise usta çekimleriyle, filme çok şey katmış.

Yurt dışına kaçırılarak seslendirme ve teknik işlemleri Fransa'da yapılan **Yol**, 1982 Cannes Film Şenliği'nde Birincilik Ödülü olan Altın Palmiye'yi, Costa Gavras'ın **Missing** (Kayıp) adlı filmiyle paylaşmıştır. Yasa dışı video kasetlerinde izlenen **Yol**, on sekiz yıl sonra (12 Şubat 1999) ilk kez Türkiye sinemalarında vizyona girebilmiştir⁵³⁶.

⁵³⁵ Soner, a.g.m., ss. 59-63.

⁵³⁶ Agah Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, s. 364.

12 Eylül askeri darbesini ele alan bir başka film de **Zincirbozan**'dır (2007). Adını, 12 Eylül sonrasında bazı siyasilerin mecburi ikamete tabi tutulduğu, Çanakkale'deki askeri tesislerinden alan **Zincirbozan**'ın konusu, Türkiye'nin yakın tarihindeki en çalkantılı dönemi olan 1979-1983 yılları arasında geçer. Senaryosunu, gazeteci Avni Özgürel'in yazdığı yönetmenliğini Atıl İnaç'ın yaptığı film, Gazeteci Abdi İpekçi suikastı ile başlayan, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesine kadar tırmanan terör olaylarını, bu olaylarla başa çıkmaya çalışan siyaseti, ordunun yönetime el koymasını, siyasi liderlerin sürgüne gönderilişlerini ve o süreçte yaşananları anlatır.

Filmin senaristi Avni Özgürel'in "ezberi bozmak"⁵³⁷ için yazdığını söylediği **Zincirbozan**, 12 Eylül'ün, "iç" nedenlerinin yanı sıra "dış" nedenlerini de gündeme getirmesi bakımından önemli bir film. Ancak oyuncuların, dönemin siyasi aktörlerine benzetilmek istenmeleri bazı sahnelerde filmi yapaylaştırıyor.

5.4.2. 12 Eylül Döneminde Yaşanan İşkenceyi Konu Edinen Filmler: Ses ve Diğer Filmler

Yönetmen : Zeki Ökten, Senaryo: Fehmi Yaşar,Oynayanlar: Tarık Akan, Nur Sürer, Kamran Usluer, Güler Ökten, Orhan Çağman, Kamran Yüce, Yavuzer Çetinkaya, Ali Erdemci, Yıl: 1986

Film, Bodrum'un Gümüşlük Köyü'ne bir yabancı (Tarık Akan) gelmesiyle başlar. Bir kolu tutmayan gencin kim olduğu, nereden geldiği merak konusu olur. Acıların ve yorgunluğun izlerini taşıyan genç, annesiyle tatilini geçirmek üzere köye gelmiş olan Sermin'in (Nur Sürer) de dikkatini çeker ve arkadaşlıkları yavaş yavaş ilerlemeye başlar. İki genç arasındaki yakınlaşma henüz başlangıcındayken, kulağına

⁵³⁷ **Milliyet Gazetesi Pazar Eki**, "Ezberbozan Zincirbozan", 08 Nisan 2007, s. 5.

takılan ve eski günlerin kötü anılarını hatırlatan bir kahkaha sesi her şeyi altüst eder. Genç adam, eski bir kiliseye götürdüğü olası “ışkencecisiyle” bir hesaplaşmaya girer. Bu kez acı ve korku ile dolu eski anılar tersine dönmüştür. Cellat kurban, kurban cellat olmuştur sanki⁵³⁸.

Ses, 12 Eylül’den sonra, bu dönemdeki ışıkeneye değinen ilk filmidir⁵³⁹. Filmin kahramanı (filmde ismi yoktur), siyasal düşüncelerinden dolayı yıllarca hapishanede kalmış, ışıkeneye görmüş onbinlerce kişiden biridir. ışıkeneyi göstermez yönetmen izleyiciye ancak, kolunun sakatlığı, uykuda sayıklamaları ve özellikle filmin başlarında meze olmaya hazırlanan ahtapotun dövülme sahnesinde yüzündeki acı dolu çizgiler gencin yaşadıklarını anlamaya yeter. Ahtapotun dövülme sahnesi, aynı zamanda 12 Eylül döneminde hapse atılan insanların, baskıya, ışıkeneye uğramaları eylemini simgeler⁵⁴⁰. 12 Eylül döneminde yaşanan ışıkeneye değinen ilk film olması bakımından önemli bir film olan **Ses**, bir çok hata ve eksilik taşıdığı gerekçesiyle eleştirilir. Atilla Dorsay, **Ses**’in anlatmak istediklerini derinlemesine işleyememesinin, dönemin koşullarından kaynaklandığı görüşündedir:

*“Bir tür aşk serüveni şeklinde geçen ilk bölümün ardından, filmin asıl mesajının vereceği varsayılan son bölümde de, somut, açık bir yaklaşım getirilmiyor. Film, pek çok soru ve farklı değerlendirmelere neden olacak açık noktalar bırakarak sona eriyor. Bir çok eksikliğine rağmen **Ses**, ışıkeneye değinen ilk film olması ve “devrimci” tipini perdeye yansıtması açısından önemli bir siyasal filmidir.”⁵⁴¹*

Ses, 12 Eylül döneminde yaşanan ışıkeneyi gündeme getirmesi bakımından önemli, ancak eksik bir filmidir. Filmde, gencin sayıklamaları sırasında gördüğümüz ışıkeneye sahneleri dışında, 12 Eylül’e ilişkin bir bilgi yok. Filmde, gencin geçmişine dair de hiçbir şey öğrenemiyoruz.

⁵³⁸ Burçak Evren, **Türk Sinemasında Yeni Konular**, İstanbul: Broy Yayınları, 1990, s. 108.

⁵³⁹ Şükran Esen, **80’ler Türkiye’nde Sinema**, s. 199.

⁵⁴⁰ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 232.

⁵⁴¹ a.g.e., s. 233.

İsmail Güneş'in filmi **Gülün Bittiği Yer** (1999), Türk toplumunda şiddet kültürünü 12 Eylül döneminde suçsuz olduğu bilindiği halde, muhbirlik yapması için korkunç işkencelerden geçirilen bir gencin trajedisi ekseninde sorgular⁵⁴². Film; "Sakın şaşırmayın kendinizi göreceksiniz" yazısıyla başlar. İsmi bilmediğimiz, hatta siyasi ve ideolojik kimliği hakkında bile bir ipucu edinemediğimiz genç, büyük umutları ve renkli hayalleri bulunan, elektrik mühendisliği öğrencisi bir insan, bir gün gözaltına alınır. Ondan, bazı olaylara karıştığı düşünülen bir kısım arkadaşlarını ispiyon etmesi istenmektedir. Genç adam ya istenenleri bilmemekte ya da ispiyoncu konumuna düşmemek için direnmektedir. Ama bu direniş nedeniyle işkencenin her türlüsüne uğrar.

Filmin yönetmeni, geri dönüşlerle anlattığı işkence sahnelerini derinliği ve tüm ürkütücülüğüyle gösterir izleyiciye. İşkence sahnelerinin tekrarıyla oluşan aksaklıklar bir yana bırakılırsa işkenceyi ve şiddeti sorgulaması açısından cesur bir film **Gülün Bittiği Yer**. Film, altı dakikalık bir kısaltmadan sonra ikinci kez sansüre takılır. 16 yaş sınırı ile gösterime girebilir⁵⁴³.

12 Eylül döneminde gözaltında işkence konusunu işleyen bir başka film de Ömer Uğur'un **Eve Dönüş** (2006) adlı filmidir. Uğur, senaryosunu da yazdığı filmde, siyasal faaliyetlerle ilgisi bulunmayan ve yanlışlıkla gözaltına alınan bir işçinin başından geçenleri anlatır.

12 Eylül'e doğru giden günlerde politik atmosferle ilgili olmayan işçi Mustafa, (Mehmet Ali Alabora) eşi Esma'yla (Sibel Kekilli) birlikte televizyon taksitini ödeme derdi içinde olan bir işçidir. Cuma gününe arkadaşlarıyla bir piknik organize eder

⁵⁴² Alin Taşçıyan, "Altın Portakal Kimin Olacak", **Milliyet Gazetesi**, 1 Ekim 1999, s. 19.

⁵⁴³ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 329.

Mustafa, Gülhane’de. Ama Cuma günü kalktıklarında , onları sabahleyin radyoda Hasan Mutlucan*, sokakta askerler karşılar. Darbe olmuştur. Ülke kurtulduğu için sevinmişler, piknik iptal olduğu içinse üzülmüşlerdir. 12 Eylül’le birlikte etrafında tanıdığı tüm işçi liderleri ve sendikacıların alınıp götürülmesi karşısında duyarsız davranan Mustafa, hiçbir ilgisi olmadığı halde göz altına alınır ve 22 gün gözaltında kalır. Bir süre sonra bir yanlışlık olduğu anlaşılınca Mustafa serbest bırakılır. Fakat gözaltında iken eşi evden ve işten atılmış, kendisi de işsiz kalmıştır. Sürekli olarak da gözaltında yaşadıklarının etkisindedir. Filimin sonlarına doğru ev sahibinin kendisini ihbar ettiğini öğrenmesine rağmen gidip ev sahibinden hesap soramaz. Sadece ev sahibinden değil gözaltında öldüğü halde; çatışmada öldürüldüğü söylenen gözaltında tanıdığı Hoca’nın (Atlan Erkekli) ailesine de haber vermeye cesaret edemez.

Eve Dönüş, siyasetten uzak duran, “sıradan vatandaşların” 12 Eylül’ünü beyaz perdeye taşıyor. Atilla Dorsay’ın 12 Eylül filmlerini incelerken belirttiği gibi, başlangıcında bu kesim darbeyi sevinçle karşılar⁵⁴⁴. Mustafa’nın da yaşayarak anladığı gibi 12 Eylül ülkenin tümünü savurur. Darbeyi destekleyen “sıradan vatandaşlar” bile, 12 Eylülün şiddetinden payına düşeni alır.

Eve Dönüş, 1980 ve 1990’lı yıllarda çekilen “12 Eylül filmlerine” göre dönemin olaylarına ve işkenceye daha cesurca yaklaşıyor. Film, darbenin sadece siyasal olaylara katılanları değil, tüm toplumu etkilediğini, “Sıradan vatandaşların” 12 Eylül’e yaklaşımlarını verme konusunda da başarılı. Mehmet Ali Bora’nın inandırıcılıktan uzak oyunculuğu, Sibel Kekilli’nin aksanlı konuşmaları filme çok şey kaybettiriyor.

⁵⁴⁴ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 239.

* Hasan Mutlucan: “Kahramanlık Türküleriyle” tanınan Türk Halk Müziği sanatçısı. 12 Eylül bildirisinin ardından ,“Kahramanlık Türküleri” albümünden “Yine de Şahlanıyor” adlı türküsü çalınır. Böylece adı darbeye özdeşleşir.

5.4.3. Cezaevinden Çıkan Siyasi Tutuklu ve Hükümlülerin Yaşadıklarını Anlatan Filmler: Sen Türkülerini Söyle ve Diğer Filmler

Yönetmen: Şerif Gören, Senaryo: Turgay Aksoy, Oynayanlar: Kadir İnanır, Sibel Turnagöl, Tunca Yönder, Aytaç Öztuna, Levent Dönmez, Şerif Gören, Muadelet Tibet, Yıl: 1986

Sen Türkülerini Söyle, 12 Eylül askeri darbesi sırasında siyasal düşüncelerinden dolayı tutuklanan Hayri'nin (Kadir İnanır) eve dönüşüyle başlar. Hapiste işkence görmüş ve yıllar sonra serbest bırakılmıştır. Hayri'nin hapiste geçirdiği yıllarda ülkede çok şey değişmiştir. Eski "dava" arkadaşları çoktan dönüş yapmışlardır, kimi işadama, kimi sinemacı, kimi reklamcı olmuştur...Hepsi de eski günleri, ideallerini unutmışlardır⁵⁴⁵. Geçmişten bahsetmekten hoşlanmazlar, Hayri'nin yanlarında olduğunu unutup iş konuşurlar sürekli. Bununla da yetinmez Hayri'yi sorgularlar. Ülkede ise her yeri yabancı reklam panoları, yabancı firma adları kaplamıştır⁵⁴⁶. Kendini yüzeysel anlamsız, amaçsız ilişkilerin içinde bulan Hayri, yalnız küçük Ozan'la ilişki kurabilir. Ve bu "yapay" ortamı geride bırakıp "gözaltını" geçireceği Konya'ya doğru yola çıkar. Evden ayrılırken de "Başınızı dik tutun, oğlunuz utanılacak bir şey yapmadı" der.

Filmde Hayri'nin gözünden anlatılan ortam, 12 Eylül askeri darbesi ve sonraki süreçte Özal tarafından uygulamaya konulan politikaların eseridir. Toplumu "depolitize" etmeyi amaçlayan bu politikalar, filmde eleştirilir. Akrabaları, Hayri'ye geçmiş olsuna geldiklerini unutup sohbe dalarlar. Kadınların gündemi izledikleri televizyon programları, erkeklerin ise ticarettir. 12 Eylül sonrasında, serbest piyasa ekonomisi politikaları uygulamadadır. Sohbetten öğrendiğimiz kadarıyla; Amerika

⁵⁴⁵ Atilla Dorsay, a.g.e., s. 230 .

⁵⁴⁶ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 199

Birleşik Devletleri'nden yapılan ithalat çok kar getirir hale gelmiştir. Mal değerleri de ABD doları üzerinden hesaplanır olmuştur. Bir süre sonra ziyaretçiler ve Hayri'nin ailesi televizyona dalarlar. Televizyonda izledikleri ise, 12 Eylül sonrasında ülkeye girişi hızla artan yabancı filmlerden biridir. Hayri, “yabancı” hisseder kendisini. 12 Eylül'ün halk üzerinde yarattığı korkunun boyutu o kadar fazladır ki aradan onca yıl geçmesine rağmen komşular Hayri'yi tehlikeli bulurlar. Babası bile, oğlunun hata yaptığına olan inancını korumaktadır. 12 Eylül ve sonrasında “bireycilik” politikaları da toplumda hayat bulmuştur artık. Hayri'nin arkadaşları artık “özgür bireydirler”, onları sınırlayan “ideal”lerden kurtulmuşlardır. Serbest piyasa ekonomisinin temel ayaklarından reklamcılık da dahil para getirecek işler yapmaktan geri kalmazlar.

Filmin, 12 Eylül ve sonrasında “idealleri” yok edip her şeyi paraya endeksleyen anlayışını, toplumdaki çözülmeyi vermekte başarılı oluyor. Ancak bu tespitlerin sinemasal anlatım yerine daha çok diyaloglarla, uzun sahnelerle verilmesi filmi monotonlaştırıyor. Hayri'nin geçmişine, hapiste yaşadıklarına ilişkin yeterince bilgi verilmemesi de filmin eksiklerinden biri. Hayri'nin, filmin sonunda, elini silah gibi yaparak arkadaşlarına ateş ettiği (bir anlamda geçmişine sünger çektiği) ve küçük Ozan'a gülerek geleceğe dair umudu vurguladığı sahneler ise filmin en etkili sahneleri.

Memduh Ün'ün **Bütün Kapılar Kapalıydı** (1986) adlı filmi de bu bölümde ele alınacak filmlerden biridir. Film İstanbul'da Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okurken siyasal düşüncelerinden dolayı tutuklanan Nil'in (Aslı Altan) öyküsünü anlatır. Nil, işkenceyle geçen 5 yılın ardından salıverilir. Artık ülke de, yaşadığı çevre de, yakınları da eskiden çok farklıdır. 12 Eylül her şeyi parçalamış, bir çok şeyi alıp götürmüştür. İzmir'de yaşayan ailesi bile ona yabancılaşmıştır. Zor da olsa yeni hayat şartlarına alışmak, yaşama tutunmak zorundadır. Bir yandan yarıda kalan okulunu tamamlamak, bir yanda da çalışmak amacıyla İstanbul'un yolunu tutar. Ancak, işler yolunda gitmez. Okula kabul edilmez, sabıkası nedeniyle iş de bulamaz. Sıkıntılara daha fazla katlanamaz ve bir Ada gezisinden dönüşte, denize atlayarak intihar eder.

Bütün Kapılar Kapalıydı, 12 Eylül döneminde gözaltına alınan, işkence gören ve hapisane sürecinin ardından hayata yeniden tutunmaya çalışan yüzbinlerce insanın ortak öykülerini taşıyor beyaz perdeye. Bedenleri işkenceye dayanabilmiş, ancak “dünyalarından” önemli bir bölümünü duvarlar arasında bırakmış yüzbinlerin... Ve daha da acısı, hapisaneye verdikleri onca yıllar yetmiyormuş gibi, 12 Eylül hayatlarının geri kalanını da zehrediyordu onlara. Artık “dışarının” da “içeriden” çok farkı yoktur onlar için. **Bütün Kapılar Kapalıydı**, 12 Eylül’ün ezdiği bu insanların yaşadıklarını başarıyla anlatır. Memduh Ün, dayandığı sağlam senaryonun da yardımıyla, zaten işkenceyle zedelenmiş bir genç kadının yaşama tutunabilmek için çırpınışlarını ve sonunda gücünü yitirliğini güzel görüntüler ve yalın bir sinema diliyle anlatmaktadır⁵⁴⁷.

Yönetmenliğini Muammer Özer’in yaptığı **Kara Sevdalı Bulut** (1987) adlı film, 12 Eylül’ün hemen ertesinde baskıya uğrayan bir ailenin yaşadıklarını anlatır. Film darbe haberini radyodan duyan çiftin “Eyvah” diye üzölmeleriyle başlar. Darbenin hemen ertesinde sendika, işçi ve insan haklarını savunması nedeniyle kadın (Zuhal Olcay) tutuklanır. Çıktığında, dengesini yitirmiş, kişiliği hırpalanmış bir kadındır. Eşi (Haluk Biliner) ise, tüm sorumluluğun (çocuğuna, annesine, babasına bakmak zorunda kalması) omuzlarına çökmesi nedeniyle zor günler geçirir. Yaşanan tüm bu acıların sorumlusu olarak eşini görmektedir. Ona göre hiçbir şeye karşı gelmeden, olanları kabullenip, çalışmak gerekir.

Şükran Esen, film hakkında şöyle der:

“Film, 1980 askeri darbesini ve sonrasındaki yönetimi cesaretli bir biçimde eleştirmektedir. Tutuklamalar, baskılar, muhbirlikler, kitap yakmalar, işkenceler anlatılmaktadır birer birer. İnsanların kişiliklerine ve seçtikleri konuma göre, bu dönemdeki tutum ve davranışları sergilemektedir filmde.”⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Şükran Esen, , **80’ler Türkiye’si’nde Sinema**, s. 211.

⁵⁴⁸ a.g.e., s. 205.

Kara Sevdalı Bulut, sinema tarihimizde yasaklarla en fazla uğraşmak zorunda kalan filmlerden biridir. Filme daha laboratuvar işlemleri sürerken, laboratuvar sahiplerinin ihbarı üzerine polisçe el konulur. Hiçbir yasal dayanağı olmayan bu işlem daha sonra durdurulur. Sonra sansür kurulunca yasaklanır, çeşitli şenliklere katılması engellenir. Danıştay'ın “yürütmeyi durdurma kararı”nın ardından gösterime girebilir⁵⁴⁹.

12 Eylül askeri darbesinin ardından cezaevinden çıkan siyasi tutuklu ve hükümlülerin yaşadıklarını anlatan bir başka film de Zeki Alasya'nın yönetmenliğini yaptığı **Dikenli Yol** (1986) adlı filmidir. Film, 12 Eylül öncesinde yasak bir kitabı okurken tutuklanan eylemci Hüseyin'in (Kadir İnanır), hapisane yıllarının ardından çevresine uyum sağlamakta yaşadığı güçlükleri anlatır.

Hüseyin içereyken, bir eylemciye yardım eden ağabeyi öldürülür. Bu ölümden sorumlu tutulan Hüseyin, ailesince dışlanır. Küçük yeğeni bile çıkışında Hüseyin'le konuşmaz. Ailesi, ağabeyin ölümünün acısını ve “cezalandırma” duygusunu sürdürmek veya geçmişi unutarak yeniden bir parça mutluluk aramak ikilemi ile karşı karşıyadırlar⁵⁵⁰. **Dikenli Yol**'daki Hüseyin'in uyum sorunu toplumla değil, ailesiyledir. Filmde, 12 Eylül öncesindeki siyasal olaylara bakış oldukça yüzeyseldir⁵⁵¹.

Çağan Irmak'ın **Babam ve Oğlum** (2005) filmi de **Dikenli Yol**'da olduğu gibi, hapisten çıktıktan sonra ailesiyle (babasıyla) uyum sorunu yaşayan bir “eylemcinin” yaşadıklarını anlatır. Sadık (Fikret Kuşkan), babasının itirazlarına rağmen Ege'deki çiftlikten, üniversitede gazetecilik eğitimi almak için ayrılır. Onun ziraat mühendisliği okuyup çiftliğin idaresini eline almasını isteyen babası Hüseyin (Çetin Tekindor), siyasal olaylara karıştığını öğrendiği Sadık'ı evlatlıktan reddeder. 12 Eylül gecesini doğum sırasında kaybeden Sadık, politik faaliyetlerinden dolayı hapse girer. Hapiste gördüğü

⁵⁴⁹ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 239.

⁵⁵⁰ a.g.e., s. 234.

⁵⁵¹ Şükran Esen, a.g.e., s. 203.

işkence nedeniyle sağlığı bozulan Sadık, hastalığının ölümcül olduğunu anladığında oğlu Deniz'i (Ege Tanman) Ege'deki çiftliğe, annesinin ve konuşmadığı babasının yanına götürmekten başka bir yol bulamaz. Sadık ve babasının geçmişle hesaplaşmaları ise oldukça sıkıntılı gelişmelere yol açar. 12 Eylül'de ailelerin yaşadığı “parçalanmayı” ve işkenceyi yeniden gündeme getirmesi bakımından olumlu eleştiriler alan **Babam ve Oğlum**, bazı eleştirmenlerce 12 Eylül'ü sorgulamak yerine duygusal bir öyküyü ön plana çıkarmakla ve yüzeysel kalmakla eleştirilir. Erman Bostan ve Zahit Atam'ın ortak kaleme aldıkları bir yazıda filme ilişkin görüşleri şöyledir:

*“12 Eylül süreci ve toplumsal yansımaları sinemamızda bütünlüklü bir şekilde nerede ise hiç işlenmemiş, bir olgu. **Babam ve Oğlum**'un da 12 Eylül'le simgelenen dönem yada darbenin kendisi hakkında değil, melodram ve dram arasında gidip gelen bir üslupla, büyük oranda Yeşilçam'ın öykü anlatma geleneği ile örtüşen bir öyküleme anlayışıyla, parçalanmış bir ailenin trajik olaylar sonucunda yeniden bir araya gelişini anlatan bir film olduğu söylenebilir.”⁵⁵²*

Tomris Giritlioğlu, **80. Adım**'da (1996) devrimci Korkut'un 12 Eylül sonrası eylemci arkadaşlarıyla bir araya gelmesini, geçmiş sorgulamalarını, hesaplaşmalarını sergiler⁵⁵³.

Ümit Efakan'ın Bekir Yıldız'dan uyarladığı **Darbe**'de (1990) 12 Eylül döneminin siyasal suçlularından birinin (Kadir İnanır) bir itirafçıya dönüşümünü anlatır. İtirafçı “pişmanlık yasasından yararlanarak yüzünü değiştirir”⁵⁵⁴.

5.4.4. 12 Eylül Öncesini Anlatan Filmler: Sis ve Diğer Filmler

⁵⁵² Erman Bostan ve Zahit Atam, a.g.m., s. 135.

⁵⁵³ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 158-160.

⁵⁵⁴ a.g.e., s. 159.

Yönetmen ve Senaryo: Ömer Zülfü Livaneli, Oynayanlar: Rutkay Aziz, Sevtap Parman, Aslı Atlan, Uğur Polat, Kenan Pars, Menderes Samancılar, Ülkü Tamer, Aytaç Yürükaslan, Yıl: 1988

Ömer Zülfü Livaneli'nin **Sis** adlı filmi, avukatlık yapan hakim emeklisi Ali Fırat'ın (Rutkay Aziz) siyasal nedenlerle öldürülen oğlunun, katil zanlısı olarak diğer oğlunun suçlanması üzerine onu korumaya çalışmasını anlatır. Film, 27 Mayıs darbesinden başlayıp 1970'li yılların sonlarına dek uzanan öyküsü içinde Türkiye'den kesitler verir.

Sis, Ali Fırat ve ailesinin 1960 darbesini radyodan duymalarıyla başlar. Ailenin hakim olan büyük oğlu Ali Fırat, darbeyi olumlu karşılar. Fransa'da eğitim gördüğünü öğrendiğimiz küçük kardeş ise, darbeyi ve ağabeyin tutumunu eleştirir. İki kardeşin babaları bir albaydır ve o gece görevde olmasından anladığımız kadarıyla darbeyi gerçekleştiren veya destekleyen subaylardan biridir. O sırasında 9-10 yaşlarında olan Murat ve Erol ise darbeyi bir oyun gibi algılar. Siyah-beyaz olarak izlediğimiz bu bölümün ardından geçişle 1978'li yılların İstanbul'unda, çatışmaların içinde buluruz kendimizi. Ali Fırat'ın oğlu Murat vurulur. Şüpheli, karşıt görüşte yer alan diğer oğlu Erol'dur. Ali Fırat, acısını içine gömerek katil zanlısı olarak suçlanan oğlunu, hem onu öldürmek isteyen örgütten, hem de hapse düşmesinden kurtarmak için uğraşmaya başlar. Filmde, 1960 darbesini destekleyen Kemalist-bürokratik kadroların temsilcisi olarak verilen Ali Fırat'ın gözünden, Türkiye'nin bir darbeden diğer darbeye giden sürecine tanık oluruz. Devletin sadık memuru Ali Fırat, oğullarının başına gelen olayların ardından gerçek Türkiye'yi keşfetmeye başlar. Ülkedeki sağcı-solcu ayrışmasını, dini tarikatları, yoksulluğun insanları suça ittiğini kavrar⁵⁵⁵. Bir taraftan 12 Eylül askeri darbesi öncesinde ülkede yaşananlar izleyiciye aktarılırken, diğer taraftan da ülke sorunlarına yabancı kalan "bürokratik" yapı eleştirilir. Ülkenin önemli

⁵⁵⁵ Ali Hakan "İmgeler ve Tatlar...", **Beyazperde Dergisi**, Kasım 1989, Sayı. 1, ss. 8-11, Aktaran: Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 209.

noktalarında bulunan bu kesim, “kardeşin kardeşi vurduğu” bir ortama sürüklenmesini görememekle suçlanır.

Şükran Esen’e göre, **Sis** olayın toplumsal boyutunu vermekte yetersiz kalır. Filmde, 70’li yıllardaki siyasal çalkantıların toplumsal boyutları gözardı edilir⁵⁵⁶. Murat Belge ise, izlediği bu tür filmler içinde farklılığı nedeniyle **Sis**’i “en iyi örnek” olarak değerlendirir⁵⁵⁷. **Sis**, olayların toplumsal boyutlarını vermekte yetersiz kalıyor. Örneğin, filmde terör konusunda devletin, yöneticilerin sorumluluklarına; dış bağlantılara değinilmiyor. Terör, kandırılan gençlerin bir birini öldürmesine indirgeniyor. Gençlerin birbirlerini öldürdükleri silahlar nereden ve nasıl gelmektedir? Bu soru da yanıtız kalıyor. Sinan Çetin’in yönetmenliğini yaptığı **Prenses** (1986), gösterime girdikten sonra en çok tartışılan ve eleştirilen 12 Eylül filmidir. Film, gösterime girdiği döneme çoğu eleştirmence “yanlış” film olarak nitelendirilmiştir⁵⁵⁸. Filmde karşımıza üç tip çıkar. Bir sol örgütün eylemci üyesi Tarık (Tunç Okan), Tarık’ın sevgilisi Nevres (Serpil Çakmaklı) ve bir rastlantı sonucu tanıştığı Nevres’e “prenses” adını takan uçarı fotoğrafçı Selim. Karl Marx’tan bir alıntıyla başlayan filmde Nevres, “Devrimci” bir grubun militanlarından olan Tarık aracılığıyla örgüte girer. Tarık’la Nevres, bir eylem için İskenderun’dan İstanbul’a gelirler. Nevres eylem sırasında, Selim’le tanışır. Tarık, onu ülkeyi kurtarmak için gerekli gördüğü çatışmaların içine çekerken, Selim ona her türlü toplumsal sorumluluktan, siyasal mücadeleden uzak, yalnızca kendisi için yaşamayı önerir. İki erkekten, dolayısıyla iki yaşam biçiminden birini seçmek zorunda kalan Nevres, her ikisini de seçmez, kendi yoluna gider.

Prenses’i “yapay” bir film olarak nitelendiren Atilla Dorsay, Sinan Çetin’in filmde büyük hatalar yapığını belirtir:

⁵⁵⁶ Şükran Esen, **80’ler Türkiye’nde Sinema**, s. 209.

⁵⁵⁷ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 158-159.

⁵⁵⁸ Şükran Esen, **80’ler Türkiye’nde Sinema**, s. 201.

“...Geçmişteki örgüt mantığını, siyasal eylemleri eleştirmek bir şey, bunlara toptan bir nefretle yaklaşmak başka bir şey... “**Prens**es’in gösterdiği, ağzının açtığına yığınsal naralar veya mitralyöz sesleri saçan, örgütlü mücadeleyi, her şeye, aşka, cinselliğe, hayatın ta kendisine zıt gören, gencecik bir kızı gözünü kırpmadan ölüme gönderen eylemciler, belki sağda da solda da var oldular. Ama bunlar, tüm bu tür eylemlerin tipik kişileri miydiler, bu tür hasta tipler, tüm bir sol söylemin temsilcisi gibi gösterilebilir mi? Ölüme, öldürmeye dur dediği için genel bir onayla karşılanan bir askeri müdahale, özellikle sola karşı tam bir baskı kuran bir siyasal yönetime dönüşmüşse, geçmişteki yanlışları, hem de bu tür sorumsuzca eleştirmenin yeri ve zamanı mıdır diye sorulmaz mı?... Velhasıl Sinan Çetin önemli yanlışlar yapmış, Türkiye’deki radikal solun, hatta genel bir ilerici tavrın kolay kolay hazmedemeyeceği bir yemek pişirmiş....”⁵⁵⁹

Erden Kıral’ın filmi **Av Zamanı** (1987), 12 Eylül öncesindeki bir cinayeti konu alır. Filmi, Şükran Esen’in “80’ler Türkiye’sinde Sinema” adlı kitabından alıntılarla aktaralım:

“Yönetmenin, ‘**Av Zamanı** bir 12 Eylül filmi değil. Politik, ama dönem bu filmde sadece bir fon. Öykü, bir yazarın şiddetten geri çekilişi, iç hesaplaşması ve bir kadınla tanışıp yeniden kendine dönüşü üzerine kuruluyor’ demesine rağmen biz filmi 12 Eylül filmleri arasına aldık. Çünkü her ne kadar doğrudan o dönemi ve olaylarını anlatmasa da, filmde anlatılan yazar, 12 Eylül öncesinin bir ürünüdür. O dönemin aydınlarından bir tanesidir ve teröre kurban gitmiş profesör arkadaşının ölümünün etkisindedir. O döneme karşı ne yapması gerektiği, ne yaptığı üzerinde sürekli hesaplaşmaktadır. Öyleyse, **Av Zamanı** bir 12 Eylül filmidir. Filmin geçtiği tarih, Ağustos 1980 tarihidir. Görüntüsünden, Cavit Orhan Tütengil* olduğu anlaşılan profesörün teröristlerce öldürülmesi, arkadaşı olan yazarın katlanabileceği son olaydır. Artık yazar, çizer, düşünür bir çok aydının öldürüldüğü bu toplumda yazmak da anlamsızdır...Filmin kahramanı yazar doğduğu Cunda adasına adeta sığınmıştır... Adada yazarın gözleri önünde dört kişi, karşıt görüşten bir genci yakalayarak öldürmüşlerdir. Artık anlamıştır ki terörden kaçış

⁵⁵⁹ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 237-238.

* Prof. Dr. Cavit Orhan Tütengil: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi öğretim üyesiyken 7 Aralık 1979 sabahı, görevine gitmek üzere Levent’teki evinden çıktıktan kısa bir süre sonra uğradığı silahlı saldırı sonucu hayatını kaybetmiştir.

mümkün değildir. Başka bir gece de, bir silah O'nu avlamak için pusuya yatmıştır. Filmin sonu iki seçenekli olarak bitirilmiştir...."⁵⁶⁰

"Abdi İpekçi cinayeti" üzerine kurulu **Uzlaşma**'da (1991) Oğuzhan Tercan, 12 Eylül öncesine gider. Eleştirmenlerden olumsuz eleştiriler alan filmi Abdi İpekçi'nin kızı Nükhet İzet de "*Bu filmle uzlaşmamız mümkün değil*" sözleriyle eleştirir⁵⁶¹.

Yavuz Özkan'ın **Ateş Üstünde Yürümek** (1991) adlı filmi, Kurtuluş Savaşı, Atatürk Devrimleri, tek ve çok partili dönemler, 27 Mayıs, idamlar, 12 Mart ve 12 Eylül'den günümüze kadar gelen siyasal yaşamı baleyle, dansla öyküleyen farklı bir film. Fonda sürekli silah sesleri duyduğumuz filmde, Türkiye'de demokrasi, insan hakları, çatışmalar, siyasal kavgalar sorgulanıyor. Filmde, ayrıca darbelerin Türkiye'de önceden yazılmış bir oyun gibi on yılda bir sahneye koyulduğu savunuluyor. Yavuz Özkan, Türkiye'nin önemli dönemeçlerini, Türk izleyicisinin pek de alışık olmadığı bir dilde, dansla, müzikle başarılı bir şekilde anlatmayı başarmış.

İrfan Tözüm'ün **İkili Oyunlar** (1989) filmi Bilgesu Eranus'un 1968 kuşağından devrimci karı kocanın on yıl sonra, 1978'deki hesaplaşmalarını anlatan oyunundan uyarlamadır. Tözüm, senaryoya devrimci karı kocanın bir on yıl sonrasını da eklemiştir⁵⁶².

Atif Yılmaz da **Bekle Dedim Gölgeye**'de (1990), dava arkadaşlığı yapmış bir grup arkadaşın Erdal'ın, cinayete mi kurban gittiği yoksa intihar mı ettiği belli olmayan ölümü üzerinden 12 Eylül öncesine uzanır⁵⁶³. 12 Mart ara dönemi sonrasında yurtdışına çıkan solcu bir eylemci olan Erdiç, ortalık durulunca geri döner ve gazetecilik

⁵⁶⁰ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 207-208.

⁵⁶¹ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s.160.

⁵⁶² Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 212.

⁵⁶³ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**,s.159.

yapmaya başlar. 68 kuşağından Erdal adlı bir arkadaşının gizemli ölümü üzerine olayı araştırmaya koyulur. Ölüm nedenini araştırırken ilginç bulgularla karşılaşacaktır. Kuşkulular listesinde Erdal'ın emekli general olan üvey babasıyla, üniversite yıllarında kendisine musallat olan faşizan eğilimli bir kişi de bulunmaktadır. Olayı araştırırken karşılaştığı eski sol görüşlü arkadaşlarıyla girdiği tartışma, adeta bir dönemin analizidir. '68' kuşağından 3 yakın arkadaşın öyküsünü anlatan **Bekle Dedim Gölgeye**, bir jenerasyonun çektiği sıkıntılara eğilir. Polisiye yön de içeren film, bir sahnede örgüt toplantısı, arka fonda devasa 'Che Guevara' posterleri gibi görüntüler ve bir kuşağın 12 Mart Muhtırası sonrasında yaşadıklarına dair analizlerle siyasaldır.

5.4.5. 12 Eylül'ün Toplum Üzerine Etkilerini Konu Alan Filmler: Eylül Fırtınası

Yönetmen: Atıf Yılmaz, Senaryo: Gaye Boralıoğlu, Oyuncular: Tarık Akan, Zara, Kutay Özcan, Deniz Türkali, Hazım Körmükçü, Oktay Sözbir, Meral Çetinkaya, Cezmi Baskın, Yosi Mizrahi, Cengiz Tünay, Ayten Uncuoğlu, Mesut Akutsa, Yıl: 2000

Atıf Yılmaz, **Eylül Fırtınası** adlı filminde darbeye bir çocuğun, Metin'in (Kutay Özcan) bakış açısından yaklaşır⁵⁶⁴. Kenan Evren'in 12 Eylül bildirisini okuduğu siyah beyaz görüntülerle başlayan filmde gözaltılar, işkence, ailelerin dağılması gibi 12 Eylül döneminde sıkça rastlanan konular anlatılır.

Filmin öyküsü kısaca şöyledir: 12 Eylül askeri darbesinin ilk günleridir. Metin'in annesi Ayten (Zara), siyasi nedenlerle gözaltına alınır. Polislerin amacı, aslında bir süredir kaçak olan ve sol bir örgüt içinde önemli bir yere sahip olan Metin'in babasının yerini öğrenmektir. Ayten, gözaltındayken Metin de şubeye getirilir. Metin

⁵⁶⁴ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, 2003, s. 453.

annesiyile birlikte bir gece geçirir. Ayten'in tüm çabalarına, kafasından uydurduğu çeşitli oyunlara rağmen Metin, hapishanede olduklarının, yapılan işkencelerin farkındadır. Ertesi gün Bozcaada'da yaşayan dedesi Hüseyin Efe (Tarık Akan), Metin'i almak üzere gelecektir. Bu olayı polisler, "Eğer konuşursan oğlunla birlikte buradan çıkıp gidersin yoksa o gittikten sonra yeniden işkenceye başlarız" diye kullanmaya çalışırlar ama Ayten kararlıdır, konuşmayacaktır. Metin kendi küçük dünyası içinde annesinin neden bu kadar perişan durumda olduğu sorusuna cevaplar bulmaya çalışır. Üzüm bağları, Efe'yle balık tutma maceraları, Hatice'yle ilk aşk, komşu kadın Şerife Teyze'nin yardımları, annesi Ayten'in çocukluk arkadaşı Sadık Amca'nın eğlenceli dünyası arasında geçen günler 12 Eylül'ün sosyal yaşamda yarattığı değişimlerle gölgelenir. Arkadaşları annesinin yediği komünist damgasından dolayı onu dışlar. Halbuki Metin daha doğru dürüst komünist demeyi bile becerememektedir. Metin'in babası Rasim yakalanarak hapse atılır. Bu arada serbest bırakılan Ayten gerek ruhsal olarak, gerek fiziksel olarak yeniden işkence görmeye dayanamayacağı için, yeniden gözaltına alınmadan yurtdışına kaçar. Aile tamamen parçalanmıştır. Metin'e bakan dedesi, yaşadıkları karşısında akli dengesini yitirir. Bütün bu trajik durumlar Metin'in dünyası, çocukça değerlendirmeleri ve biraz da muzır zekası nedeniyle zaman zaman komik bir hal alır.

Habib Bektaş'ın Gölge Kokusu adlı kitabından uyarlanan **Eylül Fırtınası**, bir çocuğun gözünden 12 Eylül dönemini anlatır. Filmde, 12 Eylül dönemine eleştiriler yöneltilir. Örneğin, Metin'in bağıra bağıra söylediği 'Bir gün bir gün bir çocuk eve de gelmiş kimse yok....' tekerlemesi, aslında otoriteye, mevcut düzene başkaldırıdır. Efe'nin, kızının gözaltına alınması ve televizyondan izlediği haberlere (Erdal Eren'in idam edilmesi, DİSK yöneticilerinin gözaltına alınması) gösterdiği tepki de 12 Eylül'e eleştiridir. Öğretmen'in yan yana oturan kız ve erkek öğrencileri ayırması ve Hatice'nin Kuran kursuna gitmeye başladıktan sonra Metin'e söylediği "Siz Komünistsiniz, dinsizsiniz. Hepiniz cehennemde yanacaksınız" sözleri de 12 Eylül'ün halkı dine yöneltmek siyasetten uzak tutma politikasına göndermedir. Filmde, darbe veya darbenin topluma etkileri yerine daha çok bireylerin duygusal yoğunlukları ön plana çıkarılıyor.

Sünnet düğünü, Metin'in ilk aşkı gibi bölümlerde, zaten yetersiz olan filmin siyasi niteliğini de kayboluyor.

Handan İpekçi, **Babam Askerde** (1994) filminde yine çocukların gözünden 12 Eylül'ün topluma yansımalarını anlatır⁵⁶⁵. Film, farklı çevrelerde yetişen üç çocuğun öyküsüdür. Adı siyasal olaylara karışan bir baba, gizlenmeye karar verir ve kızı Ekin'e askere gideceği söylenir. Gecekonuda yaşayan dört çocuklu bir ailenin en küçüğü Cengiz'in babası sendika temsilcisidir. Polis evlerini basarak babasını götürür. Varlıklı bir ailenin tek çocuğu olan Pelin'in babası zengin bir işadamıdır. Geçmişte siyasal olaylara karışan baba, karısının ihbarı sonucu o da tutuklanır. Üç çocuk cezaevinin bekleme salonunda biraraya gelirler.

Tunç Başaran'ın **Uçurtmayı Vurmasınlar** (1989) filmi, bir cezaevi filmidir⁵⁶⁶. 12 Eylül'ün acı dolu günlerine küçük bir çocuğun gözlerinden bakar. Doğrudan 12 Eylül filmi olmasa da, cezaevi yönetiminin siyasi suçlu İnci'ye davranışları, cezaevi müdürünün bir kitabı yırtarken söyledikleri 12 Eylül'ün baskıcı tutumunun cezaevlerine yansımalarını göstermesi bakımından önemlidir.

Şerif Gören'in **Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç** (1987) filmi 12 Eylül sonrasında girdiği davalarda öne çıkan ve Sosyal Demokrat bir partinin ileri gelenlerinden olan bir avukatı anlatır. Avukat devleti, hükümeti eleştirirken, eleştirilerden kendi partini de esirgemeyen, dürüstlük adına bazı prensipler edinmiş ve onları her yerde dile getirmekten çekinmeyen bir insandır. Şerif Gören avukatı anlatırken, ülkenin o günkü siyasal tablosunun yansımalarını da izleyenlere duyurur⁵⁶⁷.

⁵⁶⁵ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 221.

⁵⁶⁶ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 213.

⁵⁶⁷ a.g.e., s. 212.

Ali Özgentürk **Su da Yanar**'da (1986) anlattığı, Şair Nazım Hikmet'in filmini yapmak isteyen ve bunu yapmak isterken, baskıcı bir toplumda yaşamasından kaynaklanan yaratıcılık çeken bir yönetmendir.

Şükran Esen film hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

*“Film, gösterildiğinde eleştirmenlerden olumsuz eleştiriler almıştır. Ama, Fellini filmlerinden alınmış, bazı oturmamış simgesel anlatım bölümleri ve Fransız sevgilisiyle birlikte olduğu, kuralsız, uçarı bir ilişki gibi gösterilmek istenmesine rağmen yapay ve zorlama kaçan sahneler dışında **Su da Yanar**, başarılı ve etkili bir filmidir. Son yirmi-yirmi beş yılda toplumumuzun yaşadığı çalkantılı siyasal dönem ve bu dönemin aydınlar üzerindeki etkileri başarılı biçimde tartışılmaktadır. Filmin kahramanı olan yönetmenin açmazları, bir çok aydının açmazlarıyla çakışmaktadır.”⁵⁶⁸*

Yavuz Özkan **Bir Sonbahar Hikayesi** (1993) adlı filminde, iktisatçı bir adamla Edebiyat profesörü kadının evliliklerini ve kadının öğrencilerinden biriyle beyinsel ilişkiye girmesini ele alır⁵⁶⁹. Filmin öyküsü, kadın-erkek ilişkileri ve aldatma-aldatılma üzerine kurulsun da, filmde sol görüşlü iktisatçı ve gözünü para hırsı bürümüş profesörün ilişkileri üzerinden, 12 Eylül ve Özal politikaları eleştiriliyor. Yavuz Özkan 12 Eylül sonrasında insanların ruh halini en iyi yansıtan boşluk, umutsuzluk, yalnızlık v.b. ruh hallerini başarılı bir biçimde işliyor. Ancak, bu film de 12 Eylül sonrası diğer filmler gibi darbeye ve sonrasındaki politikaların topluma yansımalarına yeterince eğilemiyor.

Seksenli yıllarda farklı bir arayış içinde olan sinemacılardan Ömer Kavur, **Gece Yolculuğu** (1987) filminde varolan sinema ortamından bunalan bir yönetmeni anlatır. Yönetmenin sorunu, seksenli yılların boğucu atmosferidir. Yeni filmine mekan bulmak amacıyla taşraya açılır. **Gece Yolculuğu**'nun anlatı yapısını merkezine oturan

⁵⁶⁸ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s. 37.

⁵⁶⁹ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 366.

mesele yönetmenin geçmişiyle ilgili hatırladıklarıdır. İçsel yolculuğun temelindeki öykü, yönetmenin kardeşinin 12 Eylül öncesi toplumsal olaylarda öldürülmüş olmasıdır. Kardeşi, toplumsal olaylarda tavır almış, solcu bir öğretmendir.

Gece Yolculuğu seksenli yılların baskın ideolojisinden ayrılan bir filmidir. Dışlanana, görmezden gelinene bir bakıştır. Ancak, bu filmdeki farklı bireysel söylem seksen sonrası Türk sinemasının ideolojik söylemine alternatif oluşturamamıştır⁵⁷⁰

Yusuf Kurçenli, **Çözümler**'de (1994), 12 Mart Muhtırası ve 12 Eylül askeri darbesini yaşayan insanların psikolojik öyküsünü işler.

12 Eylül sonrasına değinen bir başka film de Melih Gürgen'in yönettiği **Kimlik**'tir (1988). Gülgen, genel olarak 12 Eylül sonrası üzerine hikayeyi kursa da olayın içine biraz daha girer. Bir sabah darbe olur ve tank sesleriyle uyanan devrimci üniversite öğrencisinin (Tarık Akan) evinde arama yapılır. Tutuklanmasa da sakıncalıdır. Kimliği zımbalanarak fişlenir. Bazı sahnelerin çıkarıldığı film, yönetmenine göre eksik bir filmidir. Yapımcısının sürekli sete gelip "Komünist filmi çekmeyin" diyerek baskı yaptığını söyler⁵⁷¹.

Beynelmilel (Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez/2006) 1982 yılında Adıyaman'da bir grup müzisyenin başına gelen traji-komik olayları anlatır. Adıyaman'da bir grup yerel müzisyen (gevende), o yıllarda uygulanmakta olan sokağa çıkma yasağından dolayı geçim sıkıntısına düşerler. Geçinebilmek için buldukları çözüm hepsinin tutuklanmasına yol açar. Yörenin sıkıyönetim komutanı, bu yerel müzisyenleri çağdaş bir orkestraya dönüştürmek isteyince olaylar gelişmeye başlar.

⁵⁷⁰ Necla Algan, a.g.m., s. 7.

⁵⁷¹ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, s. 159.

Siyasal bilgilerde okuyan “Devrimci” gencin kasabaya getirdiği plaktan Enternasyonal marşını öğrenen ve ne anlama geldiğini bilmedikleri marşı askeri konseyi karşılar ken çalmaya kalkan müzisyenlerin sonu iyi olmaz. Hepsi işkenceden geçirilir.

Yılmaz Erdoğan **Vizontele Tuuba**’da (2003), küçük bir Güneydoğu kasabada 12 Eylül öncesinde yaşanan olayları işler. Siyasi gruplar arasındaki, zaman zaman komikleşen, olaylar 12 Eylül müdahalesiyle son bulur.

5.5. 1960 SONRASI VE 1980 SONRASI SİYASAL FİLMLERİN İÇERİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

27 Mayıs’ın sinemaya etkilerini incelediğimizde, müdahalenin filmlerin içeriklerine yansıdığını gördük. Ancak bu “yansıma” sınırlı sayıda film için söz konusudur. Toplumsal gerçekçilik akımı içinde yer alan bu filmler, Darbe’nin nedenleri olarak gösterilen Demokrat Parti’nin uygulamalarını eleştirmelerinin yanı sıra, halkı örgütlenmeye-birlikte hareket etmeye çağır maları, 1961 Anayasa’nın getirdiği hakların öğretilmesi ve benimsetilmesi gibi işlevleri de yerine getirmişlerdir.

Metin Erksan Darbe’nin hemen ardından çektiği **Gecelerin Ötesi**’nde (1960) Demokrat Parti liberalizminin olumsuz toplumsal sonuçlarını eleştirir. Film, siyasi iktidarın politikalarını eleştirerek siyasi sinemanın önemli bir işlevini yerine getirmiş olur. Uzun süren tek parti yönetiminin ardından çok partili hayata geçen ve demokrasi kültürünün “emekleme” aşamasında olduğu bir ülkede, **Gecelerin Ötesi**’nin izleyicilere iktidarların eleştirilebileceğini göstermesi de önemlidir. Filmin diğer önemli bir özelliği de, askeri rejimin etkilerinin sürdüğü bir dönemde çekilmesine rağmen, yönetime yaranmak için propaganda yapmak yerine, sinema dilini kullanıp, eleştirilerini dolaylı yoldan yapmasıdır.

Halit Refiğ, **Şafak Bekçileri**'nde (1963) Demokrat Parti zihniyetini eleştirir. Filmde, Demokrat Parti'nin karşısına konulan ordu ise övülür.

Darbeden 1 yıl sonra çekilen **Otobüs Yolcuları** (Ertem Göreç/1961) yaşanmış bir kooperatif (Güvenevler) yolsuzluğu olayına dayanır. Filmin, halkı kendilerini aldatmaya çalışanlara karşı halkı birlikte hareket etmeye çağırması, 27 Mayıs'ın demokratik kitle örgütlerini, işçi örgütlerini güçlendirmeye yönelik politikasıyla da paralellik taşır. **Yılanların Öcü**'nde devlet memurları olumlu, seçilmiş muhtar (Demokrat Parti'yi temsil eder) olumsuz gösterilir; **Karanlıkta Uyananlar**'da (1964) işçilere hakları hatırlatılır. Darbenin yapılma nedenleri ve getirilen düzenlemeler göz önüne alındığında, Türk sinemasının 27 Mayıs'ı benimsediği ve filmlere yansıttığı ortaya çıkar. Bu filmlerin, Türk sinemasına katkıları içerikleri ile de sınırlı değildir. 27 Mayıs'ın etkisiyle çekilen filmlerde anlatımın yalınlığı, filmlerin senaryolarındaki ustalık, kamera ve açı kullanımındaki başarıları da dikkat çekicidir.

Daha önce de vurguladığımız üzere, 27 Mayıs'ın sinemaya yansımaları Toplumsal gerçekçilikle sınırlı değildir. Darbe yönetiminin hazırladığı 1961 Anayasası 1980 yılına kadar yürürlükte kalmış, Anayasa'nın getirdiği haklar, uygulamada sorunlar yaşansa da, farklı görüşlerin savunulmasına olanak tanımıştır. Bu ortam sinemaya da yeni olanaklar sunmuş, Devrimci Sinema'nın önde gelen isimlerinden Yılmaz Güney **Arkadaş**, **Endişe**, **Umut** gibi filmleriyle sisteme sert eleştiriler yapmış, görüşlerini filmlerine yansıtabilmiştir. Yine 1961 Anayasası ve yasalarla getirilen haklardan yararlanan işçilerin mücadeleleri **Maden**, **Demiryol** gibi filmlerle beyaz perdeye yansımıştır.

Tüm bu olumlu gelişmelere rağmen, 27 Mayıs'ın, 1965 yılında Adalet Partisi'nin iktidara gelmesi nedeniyle, kısa sürmesi ve 1961 Anayasası'nın kendisini

benimsemeyen iktidarlarca uygulanması demokrasinin yeterince gelişmesini önlemiş, bu durum ise 27 Mayıs sonrasında Türk siyasal sinemasında çekilen filmlerin sayıca yetersiz kalmasına yol açmıştır. Siyasal filmlerin sayı ve içerik bakımından yetersiz kalmasının bir değer nedeni ise özellikle 1965'ten sonra artan sansür uygulamalarıdır.

Burada üzerinde durulması gereken önemli bir konu da darbeyi doğrudan ele alan bir filmin çekilmemiş olmasıdır. Olumlu bir çok gelişmeye yol açsa da, darbenin Adnan Menderes ve arkadaşlarının asılması gibi sonuçlarının, bize göre, filmlerde yer bulamaması Türk siyasal sineması açısından eksikliklerdir.

27 Mayıs'ın getirdiği özgürlükçü ortam sinemaya yeni olanaklar sunarken, 12 Eylül darbesi toplumsal yapıyla birlikte sinemayı da olumsuz etkilemiştir. 12 Eylül'ün baskıcı, özgürlükleri engelleyici ve örgütlü yapıları dağıtmaya yönelik politikaları filmlerin içeriklerine de yansımıştır.

12 Eylül'ün siyasal sinemaya yansımaları, uzun yıllar Türkiye'de gösterime giremeyen **Yol** (1981) ile olur. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı filmde 12 Eylül'e yönelik sert eleştiriler yapılır. Ancak, **Yol**'un ardından bir süre 12 Eylül askeri darbesine ilişkin filmler yapılmaz. 1986'dan itibaren ard arda "12 Eylül" filmleri çekilir. **Ses** (Zeki Ökten/1986), **Sen Türkülerini Söyle** (Şerif Gören/1986), **Dikenli Yol** (Zeki Alaysa/1986), **Su da Yanar** (Ali Özgentürk/1986), **Prenses** (Sinan Çetin/1986), **Kara Sevdalı Bulut** (Muammer Özer/1987), **Sis** (Zülfü Livaneli/1988), **Bütün Kapılar Kapalıydı** (Memduh Ün/1989) bu filmler arasında yer alır.

Bu filmlerin ortak özellikleri 12 Eylül'ü "Es geçmeleri"dir. 1990'lı yıllarda da benzer örneklerine rastlanan bu filmler, daha çok 12 Eylül döneminde siyasal düşüncelerinden dolayı tutuklanan kişilerin, çıktıklarında toplumla yaşadıkları uyum

sorununu; toplumsal ve psikolojik acıları, işkence ve 12 Eylül öncesinde yaşananları anlatırlar. Ancak, filmler, bazıları izleyicileri de dönemi sorgulamaya yöneltmeye çalışsa da, 12 Eylül'ü yeterince irdelemekten uzaktır.

Bu filmleri izleyen ve 12 Eylül hakkında bilgisi olmayan bir kişinin “12 Eylül’de ne oldu?” sorusuna ilişkin cevaplar bulabilmeleri güçtür. Örneğin, **Sen Türkülerini Söyle, Bütün Kapılar Kapalıydı, Ses** gibi cezaevinden çıkan tutuklu ya da hükümlüleri anlatan filmlerde ise olayın kahramanlarının geçmişlerine ilişkin yeterince bilgi edinemeyiz. Aileleriyle, arkadaşlarıyla, çevreleriyle ilişkileri önceden nasıldı? Cezaevinde gördükleri işkence 12 Eylül’ün sistemli bir uygulaması mıydı, yoksa Türkiye’de sürekli dile getirildiği gibi “münferit” uygulamalar mıydı?. Bu filmler, işkence üstünde düşünmemizi, ona karşı tepkilerimizi göstermeye bizi yöneltmekte yetersiz kalıyorlar. Filmler siyasal film olarak ele alındıklarında da “eksik siyasal film” olmaktan öteye geçemiyorlar.

Filmlerin eksikleri, içerikleriyle sınırlı değil. 27 Mayıs’ın ardından çekilen filmlerde görüntü dili, senaryo, kamera-ışık kullanımı gibi alanlarda yenilik çabalarına girişilirken; 12 Eylül sonrasında Şerif Gören, Ali Özgentürk, Zeki Ökten gibi daha önce başarılı eserlere imza atmış yönetmenlerin filmlerinin de aralarında bulunduğu “12 Eylül filmleri” sinemasal olarak da zayıftır. Görüntü dili yerine, uzun diyaloglar, kimi zaman konuyu takip etmeyi zorlaştıran gereksiz sahneler egemen filmlere.

Aynı eksikler 90’lı yıllarda çekilen “12 Eylül filmleri” için de söz konusudur. Bu filmlerin takdir edilmesi gereken yönleri ise, darbenin etkilerinin sürdüğü bir dönemde “12 Eylül”ü beyazpereye taşıma cesaretini gösterebilmeleridir.

2000'li yıllarda ise 12 Eylül'e daha kapsamlı bakabilen filmler üretilmektedir. **Beynelmilel, Eve Dönüş, Zincirbozan** bu filmler arasında öne çıkmaktadır. Bu filmlerin önceki dönemlerde yapılan filmlerden farkı bireysel öyküler yerine darbelerin topluma etkilerini ele almaları, darbenin nedenlerini ve sonuçlarını daha ayrıntılı inceleyebilmeleridir.

Sonuç

Çalışmanın ana tezi: “Yönetici sınıfın topluma “ilerici” bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde (bu çalışmada 27 Mayıs darbesi ve sonrası) sanat alanında “ileriye dönük” bir canlanma yaşanır. Bunun tersinin yaşandığı tarihsel dönemlerde ise (bu çalışmada 12 Eylül askeri darbesi ve sonrası) sanatta bir “geriye gidiş” yaşanır. Bu dönemlerde en fazla etkilenen sanat türü ise, “siyasal-toplumsal” kaygıları bulunan sanat türleridir. (bu çalışmada siyasal sinema)” idi.

Çalışmada ele alınan tezi kanıtlamak amacıyla, Türkiye’nin siyasal-toplumsal-ekonomik yapısında keskin dönüşümler yaratan iki askeri darbenin, 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 darbelerinin, Türk sinemasına etkileri karşılaştırmalı olarak ele alındı. Bu yapılırken, çalışma “özellikleri, amaçları ve işlevleri” nedeniyle askeri darbelerden diğer türlere göre daha fazla etkilenen “siyasal sinema”yla sınırlandırıldı ve şu sonuçlara ulaşıldı:

Sinema ve siyaset, birbirinden bağımsız iki olgu olarak karşımıza çıksa da sürekli etkileşim içindedirler. Siyaset ile sinema arasındaki ilişki, neredeyse sinemanın tarihi kadar eskidir. Çünkü, siyaset yaşamın kendisidir. Sinema da yaşamdan beslendiğine göre, kaçınılmaz olarak siyasaldır. Siyaset ile en ilintisiz görünen filmler bile örtük bir siyasal içerik taşır. Bu düşünceler “her film politiktir” sonucuna ulaştırır. Ancak, tüm filmlerin belli bir “siyasal konumu” olması gerçeğinin dışında yaygınlığı, etkileme gücü, yığımlara seslenme olanağı ile bir “tür” vardır. Bu “tür”, çalışmada ele alınan, konusunu bizzat siyasetten alan, siyasal yanı belirgin biçimde öne çıkan “siyasal sinema”dır. Siyasal sinema kamuoyu oluşturmayı, kamuoyunu ele aldığı konu üzerinde düşünmeye, harekete geçirmeye teşvik etmeyi amaçlar. Siyasal sinema bu amaçlarını yerine getirirken sanatsal kaygıları da göz önünde bulundurur.

Siyasal sinemanın en önemli amacı, kamuoyu yaratmaktır. Siyasal sinema, iletmek istediği düşüncenin yandaşlarında bir bilinç yaratma, onları o konu üzerinde düşünmeye çağırma amacı taşımaktadır. Harekete geçirme, siyasal filmlerin sık rastlanan işlevlerinden biridir. Mesajlar içeren konuları ile siyasal filmler, izleyiciyi düşünmeye, hatta harekete geçmeye iterler.

Siyasal filmleri, propaganda aracı olarak değerlendirmek doğru bir yaklaşım değildir. Propaganda, insanları belli bir görüşe, düşündürmeden, sorgulamadan kanalize etme amacı taşır. Oysa siyasal sinemada bilinç yaratma, düşünmeye çağırma esastır.

Dünyanın hemen her ülkesinde siyasal sinema yapılmaktadır. Fransa, Amerika Birleşik Devletleri ve İtalya sinemanın gelişimine paralel olarak bu türün en yetkin örneklerini vermişlerdir. Siyasal düzenlerde sık sık değişimler yaşanan Güney Amerika ülkelerinde de dikkate değer filmler çekilmiştir.

Cumhuriyetin kuruluşundan bugüne sık sık siyasal bunalımlar yaşayan Türkiye’de ise, dünya sinemasında incelediğimiz anlamda bir sinemadan hemen hemen söz edemeyiz. Uzun yıllar melodramlar, vurdulu kırdılı filmlerle seyirciyi avutan Türk sinemasında, siyasal konuların sinemaya yansımaları, bir askeri darbeye, 27 Mayıs 1960 darbesiyle, başlamıştır.

Siyasal filmler, genellikle konularını ortaya çıktıkları ülkelerin tarihsel ve toplumsal bağlamda yaşadıkları olaylardan alırlar. Askeri darbeler, nedenleri ve sonuçlarıyla siyasal filmlere en fazla konu sağlayan olgulardan biridir. Dünya tarihi

incelendiğinde, askeri darbelerin gelişmemiş ya da az gelişmiş ülkelere özgü bir “olgu” olduğu göze çarpar.

Bir İmparatorluktan “ulusa” dayalı bir cumhuriyete dönüşmenin sancılarını yaşayan Türkiye Cumhuriyeti’nde 1960, 1971 (muhtıra) ve 1980 yıllarında; yapılma nedenleri, yapılma biçimleri ve sonuçları birbirinden farklı üç askeri müdahale gerçekleşmiştir. Türk sinemasının kuruluşunda ve gelişmesinde önemli roller üstlenen ordu, bu üç askeri müdahaleyle sinemayı önemli ölçüde etkilemiştir.

27 Mayıs 1960 müdahalesi, Demokrat Parti’nin rejimi yozlaştırmasına, demokrasi adına çoğunluğun diktatörlüğünü uygulamaya karşı yapılmıştır. 27 Mayıs, dünyadaki öteki askeri müdahale örneklerine bütünüyle ters bir biçimde, demokrasiyi rafa kaldırmak için değil, tam tersine, demokrasiyi işletmek için gerçekleştirilmiştir. 27 Mayıs askeri müdahalesinin hazırlattığı 1961 Anayasası, demokratik yapısıyla bunun en önemli kanıtıdır.

27 Mayıs 1960 askeri darbesi ile değişen toplumsal-siyasal yaşam, 1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlük ortamı, Türk sinemasının siyasal konularla ilgilenmesini sağlamıştır. Ancak bu olumlu ortamda çekilen siyasal filmlerin sayısı sınırlıdır. Toplumsal gerçekçilik, 1960 darbesinin ardından ortaya çıkmış ve 1965 seçimlerinin ardından canlılığını yitirmiş bir “sinema akımıdır”. Türk siyasal sinemasının ilk örnekleri sayılan **Gecelerin Ötesi** ve **Karanlıkta Uyananlar** da bu akımın içinde yer alır. 27 Mayıs’ın sinemaya etkileri Toplumsal gerçekçilik akımıyla sınırlı değildir. Toplumsal gerçekçiliğin sona ermesinin ardından “Devrimci Sinema”, “Ulusal Sinema”, “Milli Sinema” gibi akım ve düşünceler ortaya çıkmıştır.

Bu dönemdeki yönetim anlayışı ve demokratik anayasaya rağmen sansür tüzüğü'nün varlığını sürdürmesi sinema açısından olumsuz bir gelişmedir. Ancak, sansür kurulunun, dönemin yönetim yapısının etkisiyle, siyasal filmlere daha ılımlı yaklaşmak zorunda kaldığı da bir gerçektir. **Yılanların Öcü** filminin yaşadığı sansür süreci ve cumhurbaşkanının tutumu, daha sonra çekilen bir çok siyasal filmin sansürden geçmesini sağlamıştır.

27 Mayıs'ın kazanımlarının ve ardından ortaya çıkan Toplumsal gerçekçilik akımının ömrü fazla uzun sürmemiştir. Bunun en önemli nedeni 27 Mayıs'ın hazırladığı Anayasa'nın 1965 seçimlerinden itibaren yönetime gelen "sağ" iktidarlar tarafından benimsenmemiş olmasıdır. Bu kesim tarafından, 1961 Anayasası'nın Türkiye için "lüks olduğu" iddiası sık sık dile getirilmiş, Anayasa bir çok değişiklik geçirerek varlığını 12 Eylül askeri darbesine kadar sürdürebilmiştir.

Türkiye'nin siyasal-toplumsal yapısında çok derin izler bırakan kararları ve uygulamalarıyla dikkat çeken 12 Eylül darbesi ise, "27 Mayıs karşıtı" bir nitelik taşır. Hedef, ülkedeki karışıklığın sorumlusu sayılan, 1971 ve 1973'te önemli değişiklikler geçiren 1961 Anayasası'dır. Bu dönemde 27 Mayıs müdahalesi ile yapılan düzenlemeler, hemen hemen tümüyle sınırlama ve kısıtlama altına alınmıştır.

İdamlar, gözaltılar, tutuklamalar, yasaklarla geçen cunta yönetimi döneminin ardından 1982 Anayasa'yla Türkiye yeni bir sürece girmiştir. Siyasal katılımın kısıtlandığı bu depolitizasyon ve baskı süreci sonunda siyasal katılım salt belli dönemlerde oy verme eylemine indirgenmiştir. Siyaset arenasındaki bu boşluk, etnik ve dinsel temelli cemaatsel örgütlenmelerle doldurulmaya çalışılmıştır.

12 Eylül'ün Türk siyasal sinemasına yansıması senaryosunu Yılmaz Güney, yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı **Yol** filmiyle olmuştur. 12 Eylül askeri darbesi, darbeden 6 yıl sonra ard arda çekilen filmlerle sinemaya yansımaya başlamıştır. "12 Eylül filmleri" olarak adlandırılan bu filmlerin çoğu, olaylara yüzeysel yaklaşmış, siyasal eleştiri yerine bireysel konular öne çıkmıştır. Bu politik 'dönem filmleri' seyirciden de yeterince ilgi görmemiştir. 1980'li yılların sonlarına kadar süren askeri yönetimin etkilerine rağmen bu filmlerin çekilebilmiş olması, eksiklerine rağmen, bazı filmlerin izleyicileri 12 Eylül'ü sorgulamaya yöneltecek güçte olması, Türk siyasal sineması açısından önemlidir.

1980 sonrasında Türkiye'de sinemanın gelişmesinin önündeki en önemli engellerden biri olan sansür Anayasa'ya da girmiştir. Seksen sonrasında, mantık olarak sansür uygulamalarında farklılaşma olmamış, sadece birkaç madde hafifletilmiştir. Bu durum bile "12 Eylül filmleri" olarak adlandırılan siyasal filmlerin ortaya çıkması için fırsat sağlamıştır.

27 Mayıs 1960 askeri darbesi Türkiye'de demokrasinin güçlenmesini sağlamıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesi ise, toplumsal muhalefeti yok ederek, toplumda korkuya yol açarak güce itaat etme anlayışını pekiştirmiştir. Bu iki darbe sonrasında sinemada yaşanan gelişmeler ise, çalışmanın tezini desteklemektedir.

Türkiye'nin toplumsal toplumsal-siyasal yapısında önemli izler bırakan 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 askeri darbelerinin sinemamızda yeterince yer bulamamış olması düşündürücüdür. Elbette bunun en önemli nedenlerinden biri Türkiye'nin hala, bir darbe Anayasası ile yönetiliyor olması ve halkın kültürel yapıdan kaynaklanan otoriteye itaat, uyuşmacılık anlayışı nedeniyle bunu fazla yadırgamamasıdır. Diğer bir neden ise Güney Amerika Ülkeleri ve Yunanistan gibi Türkiye ile benzer süreçleri yaşayan ülkeler darbecileri yargılamak, Türkiye'nin geçmişiyle hesaplaşmamasıdır.

Siyasal sinemanın, uygun siyasal-toplumsal koşullarda daha kolay yapılabildiği bir gerçektir. Ancak, uygun koşulların bulunmaması bir sinemacının siyasal sinema yapmaması için yeterli bir neden değildir. Sanatçı, ‘sanatın baskılara karşı direnerek topluma güç verme’ özelliğini kullanarak sorumluluğunu yerine getirmekten kaçamaz. Güney Amerika’da, Yunanistan’da sinemacıların darbecilere karşı verdikleri mücadele ve bu ülkelerin demokrasi yolunda attıkları adımlar unutulmamalıdır. Bu anlamda Türkiye’de “gerçek anlamda bir demokrasinin” kurulabilmesi sürecinde sinemacılara önemli görevler düşmektedir.

Son yıllarda çekilen **Zincirbozan**, **Eve Dönüş** gibi filmler, Türk siyasal sinemasının geleceği açısından umut vaad etmektedir.

KAYNAKÇA

(Kitaplar)

- Abisel Nilgün, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge Kitapevi, 1994.
- Abisel Nilgün, “Bir Dünya Nasıl Kurulur?, Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”, **Sinema Yazıları**, Seçil Büker (drl.), Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997.
- Arcayürek Cüneyt, **Müdahalenin Ayak Sesleri 1978-1979**, 2. Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986.
- Adanır Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, 2. Basım, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım, 2003.
- Akad Lütfi, **Işıklar Karanlık Arasında**, İstanbul: Kültür Yayınları, 2004.
- Aristoteles, **Poitika**, İsmail Tunalı (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978.
- Avcıoğlu Doğan, **Türkiye'nin Düzeni, Dün-Bugün-Yarın**, C. 2, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1996.
- Belge Murat, **Marksist Estetik**, İstanbul: Birikim Yayınları, 1997
- Boratav Korkut, **Yeni Dünya Düzeni Nereye**, Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- Daldal Aslı, **1960 Darbesi ve Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.
- Dorsay Atilla, **Sinema ve Çağımız**, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.
- Dorsay Atilla, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İstanbul: İnkılap Kitapevi ve Yayıncılık, 1996.
- Dorsay Atilla, **Sinemayı Sanat Yapanlar**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1986,
- Dunkrly James, **Uzun Savaş Salvador'da Diktatörlük ve Devrim**, Yavuz Aldoğan (çev.), İstanbul: Belge Yayınları, 1987.
- Erus Zeynep Çetin, “Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları”, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007.
- Esen Şükran, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, 2. Basım, İstanbul: Beta Basım Yayım, 2000.

- Esen Şükran, **Türk Sineması'nın Kilometre Taşları**, İstanbul: Neos yayınları, 2002.
- Esen Şükran, “ Türkiye’de Üçüncü Sinema”, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007.
- Evren Burçak, **Türk Sinemasında Yeni Konular**, İstanbul: Broy Yayınları, 1990.
- Evren Burçak, **Sigmund Weinberg**, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.
- Freville Jean ve Plekhanov Georgi, **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri**, Asım Bezirci (çev.), İstanbul: Yön Yayıncılık, 1991.
- Ferro Marc, **Sinema ve Tarih**, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995.
- Gevgilili Ali, **Çağını Sorgulayan Sinema**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1989.
- Güçhan Gülseren, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 1992.
- Gündeş Simten, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansımaları**, İstanbul: Der Yayınları, 1991.
- Güney Yılmaz, **Siyasal Yazılar**, İstanbul: Güney Yayınları, 2000.
- Işıklı Alparslan, “Cumhuriyet Döneminde Türk Sendikacılığı”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C.7, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Kahraman Hasan Bülent, “STK’lar ve Merkezi-Yerel Yönetimler” Zeynel A. Kızılyaprak (Ed.), **Sivil Toplum Kuruluşları ve Yasalar-Etik-Deprem**, İstanbul: Tarih Vakfı Yayını, 2000.
- Kalkan Faruk, **Türk Sineması Toplumbilimi**, İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 1998.
- Kejanlıoğlu Beybin, **Türkiye’de Medya’nın Dönüşümü**, Ankara: İmge Yayınları, 2004.
- Kırel Serpil, **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul: Babil Yayınları, 2005.
- Kongar Emre, **21. Yüzyılda Türkiye**, 26. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2000.
- Landeu Jacob M., **Türkiye’de Aşırı Akımlar**, Ankara: Turhan Kitapevi, 1978.
- Lequenne Michel, **Marksizm ve Estetik**, Erhan Bener (çev.), İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2000.
- Lukacs Georg, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Cevat Çapan (çev.), İstanbul: Payel Yayınevi, 2000.
- Lukacs Georg, **Avrupa Gerçekçiliği**, Mehmet H. Doğan (çev.), İstanbul: Payel Yayınevi, 1987.
- Makal Oğuz, “Türk Sinemasının Uzun ve Yorucu Süreci ve Yarını İçin Düşünceler”, **V.**

- Türk Kültürü Kongresi**, C.1, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 17- 21 Aralık 2002.
- Moran Berna, **Edebiyat Kuramları**, 2. Basım, Cem Yayınevi, 1974.
- Nowell-Smith Geoffrey, “Sosyalizm, Faşizm ve Demokrasi”, **Dünya Sinema Tarihi**, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003.
- Odabaş Battal, “Fransız Siyasal Sineması ve Jean-Luc Godard”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995).
- Odabaş Battal, “Türk Sineması’nın Kuruluşunda Ordunun Rolü”, **Cumhuriyetimiz 80 Yaşında**, Özel Sayı, Ankara: Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, 2003.
- Onaran Alim Şerif, **Türk Sineması**, C. 1 , 2. Basım, İstanbul: Kitle Yayınları, 1999.
- Öncü Ayşe, **Sivil Toplum ve Katılım**, İstanbul: Tüses Yayınları, 1991.
- Özbudun Ergun, **Türk Anayasa Hukuku**, 3. basım, Ankara: Yetkin Yayınları, 1993.
- Özdemir Hikmet, “Siyasal Tarih”, **Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, C. 4, 7. Basım, Sina Akşin (drl.), İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
- Özgüç Agah, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- Özgüç Agah. **Türk Filmleri Sözlüğü**, İstanbul: Sesam Yayınları, C. 1, 1998.
- Özgüç Agah. **Türk Filmleri Sözlüğü**, İstanbul: Sesam Yayınları, C. 2, 1998.
- Özgüç Agah, **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005.
- Özön Nijat, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 1, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.
- Özön Nijat, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, C. 2, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.
- Özön Nijat, “Türk Sineması”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C.7, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Özön Nijat, **Türk Sineması Kronolojisi**, İstanbul: Bilgi Yayınları, 1968.
- Özön Nijat, **Sinema : Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, İstanbul: Hil Yayınları, 1985.
- Plekhanov George, **Sanat ve Toplumsal Hayat**, Selim Mimoğlu (çev.), İstanbul: Sosyal Yayınları, 1987.
- Refiğ Halit, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971
- Rentschler Eric, “Almanya: Nazizm ve Sonrası”, **Dünya Sinema Tarihi**, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003.

- Robb David L., **Hollywood Operasyonları**, Sinan Okan (çev.), İstanbul: Güncel Yayıncılık, 2005.
- Ryan Michael ve Kellner Douglas, **Politik Kamera**, Elif Özsayar (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Scognamillo Giovanni, **Türk Sinema Tarihi 1896-1959**, 2. Basım, C. 1, İstanbul: Metis Yayınları, 1990.
- Scognamillo Giovanni, **Türk Sinema Tarihi 1896-1959**, C. 2, İstanbul: Metis Yayınları, 1988.
- Scognamillo Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, Genişletilmiş 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Scognamillo Giovanni, **Türk Sinemasında 6 Yönetmen**, İstanbul Türk Film Arşivi Yayını, 1973.
- Soysal Mümtaz, **100 Soruda Anayasanın Anlamı**, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1997.
- Tanör Bülent, “Siyasal Tarih”, **Türkiye Tarihi, Bugünkü Türkiye 1980-1995**, Sina Akşin (hızl.), C. 5, 3. Basım, İstanbul: Cem Yayınevi, 2000.
- Tikveş Özkan, **Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Hukuk Fak. Yayınları, 1968.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü**, Ankara : Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1988.
- Türkali Vedat, **Bu Gemi Nereye**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1985a.
- Türkali Vedat, **Eski Filmler**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1985b.
- Türkali Vedat, **Savunmalar**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1989.
- Türk İbrahim, **Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Uçakan Mesut, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul: Düşünce Yayınları, 1977.
- Vardan Uğur, “1980’lerden Sonra Türk Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003.
- Yılmaz Ertan, **1968 ve Sinema**, Ankara: Kitle Yayıncılık, 1997.
- Zıllıoğlu Merih, **Sinematografik Bilim Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi A.Ö.F. Yayınları, No: 159, 1986.

(Dergi ve Gazetelerdeki Yazılar)

Algan Beklan , "Karanlıkta Uyananlar", **Yön**, Mayıs 1965.

Algan Necla, "80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji", **25. Kare**, Sayı.16,
Temmuz-Eylül 1996,

Bostan Erman ve Atam Zahit, "Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif
Düşünceler", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 18-19, Sonbahar-Kış 2006-2007.

Cizre Ümit, "12 Eylül'ün 'Anti' Gündeminde Toplum", **Toplumsal Tarih**, Sayı. 141,
Eylül 2005.

Coş Nezh, "Türk Sinemasında İşçi", **Yedinci Sanat**, Sayı 13, Nisan 1974.

Demirel Ali, "Sinemanın Yok Olmasına Zemin Hazırlayanların, Sinemayı Kurtar-
malarını Beklemek Komiktir", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 4, Kış 1997-
1998.

Dündar Can, 'Bir film, Bir Siyasetçi, Bir İntihar', **Milliyet Gazetesi**, 12 Temmuz 1999.

Dündar Can, "Avrupa'da Bir Türk Şövalyesi, **Milliyet Gazetesi**, 8 Aralık 2005.

Erdost Muzaffer, "Demokrasi Çıkmazı", **Marksizm ve Gelecek**, Sayı. 1, Eylül 1989.

Erkoç, Gülayşe "1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri", **Ankara Üniversitesi
Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı. 13, Haziran 2002.

Esen Şükran, "Seksenler'de Sinema", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 18-19, Sonbahar-
Kış 2006-2007.

Hiçdurmaz Muzaffer, "Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin
Örgütlenme Sorunları", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 4, Kış 1997-1998.

Gemalmaz Mehmet Semih, "Türk Hukuk Düzenlemesinde Sinema Filmlerinin
Sansürüne Bakış", **İstanbul Barosu Dergisi**, C. 61, Sayı. 4-6, Mayıs-Haziran
1987.

Görücü Bülent, "Yeni Sinema dergisi üzerine bir inceleme", **Yeni İnsan, Yeni Sinema**,
Sayı. 4, Kış 1997-1998.

Gözler Kemal, "Anayasa Değişikliğinin Temel Hak ve Hürriyetlerin Sınırlandırılması
Bakımından Getirdikleri ve Götürdükleri: Anayasanın 13'üncü Maddesinin
Yeni Şekli Hakkında Bir İnceleme", **Ankara Barosu Dergisi**, Yıl 59, Sayı
2001/4.

- Güney Yılmaz, “Yılmaz Güney Arkadaş’ı Anlatıyor”, **Yedinci Sanat**, No. 18, Eylül 1974.
- Kalkan Faruk, “Türk Sinemasına Toplumbilimsel Bir Bakış”, **Sinema Yazıları**, Yaz 1993.
- Kıraç Rıza, “90’lı Yıllarda Sinemamıza Bir Bakış”, **25. Kare**, Sayı. 30, Ocak-Mart 2000.
- Kutlar Onat, “Yeşilçam”, **Papirüs**, Sayı. 29, Kasım 1968.
- Maktav Hilmi, “Vatan, Millet, Sinema”, **Birikim Dergisi**, Sayı. 207, 2006.
- Oktay Ahmet, “Kültürel Kuşatılma”, **Birgün Gazetesi Kitap Eki**, Sayı. 19, 27 Haziran 2006.
- Oktay Ahmet, “12 Eylül”, **Birgün Gazetesi Kitap Eki**, Sayı. 24, 12 Eylül 2006.
- Özen Çelenk Sevilay, “Aç Televizyonu İçeriye Aşk Girsin!”, **Evrensel Gazetesi**, 01 Mart 2006.
- Özön Nijat, “Bir Şuranın Öyküsü”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 5, yaz-sonbahar 1998.
- Özön Nijat, “Türk Sinemasına Eleştirel Bir Bakış”, **Yeni Sinema**, Sayı. 3, Ekim-Kasım 1966.
- Pusar Güçsal ve Yücel Fırat, “Costa Gavras ile Söyleşi”, **Altyazı**, Sayı. 23, Kasım 2003.
- Soner, Ahmet “Yol’un Çekim Öyküsü”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 6, Sonbahar 1999.
- Taşçıyan, Alin “Altın Portakal Kimin Olacak”, **Milliyet Gazetesi**, 1 Ekim 1999.
- Temiztaş Mustafa, “Toplumsal Bir Olay Olarak Yılmaz Güney”, **Görüntü**, Sayı. 1, yıl 1995-1996.
- **Cumhuriyet Gazetesi**, “Darbenin Bilançosu”, 11 Eylül 1994.
- **Milliyet Gazetesi Pazar Eki**, “Ezberbozan Zincirbozan”, 08 Nisan 2007.

