

1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*

Veli Boztepe

yardımcı doçent, okan üniversitesi, meslek yüksekokulu
veliboztepe@hotmail.com

Abstract

The Impact of the 1960 and 1980 Military Coups on Political Cinema in Turkey

This paper examines the impact of the 1960 and 1980 military coups on political cinema in Turkey. The aim of the article is to provide a comparative analysis of the cinematic repercussions of the political, social and economic upheavals occurred in the aftermath of these two dramatic events in the country. The analysis focuses upon the films of the two relevant periods: the films which are considered to be part of the social realist and 'revolutionary cinema' movements that appeared in Turkish cinema in the wake of the 1960 coup and those which cover the period around 1980 coup or contain references to it. The paper first discusses the main characteristics of the eras when the films were made. Then it analyzes these titles employing the comparative qualitative research method. The research findings reveal that the social realist and 'revolutionary' films about the 1960 coup aim to serve political functions and objectives, while those about the 1980 coup can hardly be considered

* Bu çalışma yazarın Marmara Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda hazırlanmış olduğu aynı isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

as examples of political cinema as a genre whose distinguishing feature is to inform the public and raise political consciousness among spectators.

keywords: *military coup, Turkish cinema, political cinema*

Résumé

Les effets des coups militaires des années 1960 et 1980 sur le cinéma politique en Turquie

Cette étude examine les impacts des coups militaires du 27 Mai 1960 et du 12 Septembre 1980 sur le cinéma politique en Turquie. Le but de cet article est de fournir une analyse comparative des répercussions cinématographiques des bouleversements politiques, sociaux et économiques survenus à la suite de ces deux événements dramatiques dans le pays. L'analyse se concentre sur les films des deux périodes concernées: les films qui sont considérés comme faisant partie du mouvement socialiste et du 'cinéma révolutionnaire' apparus dans le cinéma turc à la suite du coup d'état de 1960 et ceux qui couvrent la période du coup d'état de 1980 ou contiennent des références à celui-ci. L'article se penche tout d'abord sur les traits essentiels des périodes où les films ont été tournés, il procède ensuite à l'analyse qualitative et comparative des films. Les résultats de la recherche révèlent que les films qui portent sur le coup de 1960 et qui s'inscrivent dans la mouvance de réalisme social et du cinéma révolutionnaire possèdent un objectif et un rôle politique tandis que les films portant sur le 12 Septembre sont loin d'être considérés comme des exemples de cinéma politique en tant que genre qui forme l'opinion publique et éveille les consciences.

mots-clés : *coup militaire, cinéma turc, cinéma politique*

Öz

Bu çalışma 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 askeri darbelerinin Türk siyasal sinemasına etkilerine odaklanmaktadır. Çalışmanın amacı, iki askeri darbenin ardından Türkiye'de yaşanan siyasi, toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin siyasal sinemaya etkilerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesidir. Çalışma, 1960 darbesi sonrasında ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik akımı ve devrimci sinema içinde yer alan filmler ve 12 Eylül'ü konu alan veya darbeye göndermelerde bulunan filmlerle sınırlandırılmıştır. Makalede önce filmlerin çekildiği dönemin temel özellikleri üzerinde durulmuş, ardından filmler karşılaştırmalı niteliksel inceleme yöntemiyle ele alınmıştır. Araştırma bulguları, 1960 darbesiyle ilgili toplumsal gerçekçilik ve devrimci sinema içinde yer alan filmlerin politik işlev ve amaç taşıdığını, 12 Eylül filmlerinin ise kamuoyu oluşturma ve bilinç yaratma işlevini üstlenen politik sinema örnekleri sayılamayacağını ortaya koymuştur.

anahtar kelimeler: *askeri darbe, Türk sineması, siyasal sinema*

Giriş

Politika, Türk Dil Kurumu tarafından “Devletin etkinliklerini amaç, yöntem ve içerik olarak düzenleme ve gerçekleştirme esaslarının bütünü” olarak tanımlanır (*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, 2016). Ancak politikayı, bireyleri doğrudan doğruya ilgilendirmeyen, gündelik yaşama doğrudan doğruya etki yapmayan soyut kavram olarak görmek yanlış bir tutumdur. Siyaseti günlük yaşamın tüm alanlarına nüfuz etmiş bir süreç olarak görmek gerekir. Siyasal sinemanın önemli yönetmenlerinden Costa Gavras da politikanın geniş anlamlar taşıdığı görüşündedir:

(...) 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 geçtiğinizi dahi etkileyen bir şey. Zaten sözcüğün kökenindeki ‘polis’ de şehirle ilgili; sizin şehirle, orada yaşayan insanlarla nasıl ilişki kurduğunuzla dair bir kavram (Pusar ve Yücel, Kasım 2003, s. 23-26).

“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 karmaşıklştırmıştır. 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 sanattır (Dorsay, 2003, s. 41). “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 içkindir” (Yılmaz, 1997, s. 9). Hangi yönden bakarsak bakalım, sinemanın açıkça politik bir fenomen olduğunu belirten James Monaco’ya göre her film ne kadar önemsiz görünürse görünsün, üç düzeyden birinde ya da daha fazlasında kendi politik doğasını sergiler: “Ontolojik olarak, film aygıtı kültürün geleneksel değerlerini yıkmaya yönelimlidir. Mimetik olarak, her film ya gerçekliği yansıtır ya da onu (ve onun politikalarını) yeniden üretir. İçsel olarak, filmin yoğun iletişimsel doğası film ile izleyici arasındaki ilişkiye doğal politik bir boyut verir” (Monaco, 2013, s. 250).

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 anlatacaktır. Başka bir deyişle 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'dır (Dorsay, 2003, s. 32). Sinemanın kendiliklerinden siyasal olmaları yetmeyen yapıtlar ortaya çıkardığını belirten Gévaudan siyasal sinemayı şöyle tanımlar: "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" (Aktaran Odabaş, 1995 s. 83). Martin ise, politik sinemanın, "bir düşünce ve analiz sineması olmak zorunda olduğu" görüşündedir (Aktaran Odabaş, 1995, s. 35.).

Siyasal sinemada ilk akla gelen örnekler, özellikle yakın geçmişin bilinen, önemli bazı siyasal/toplumsal olaylarını perdeye yansıtan filmlerdir. Siyasi cinayetler, askeri darbeler, işkence, gözaltında kayıplar, işçi sorunları, sendikal mücadele bu dalın belirgin özellikleridir. Dünya tarihi incelendiğinde, bu tür olayların daha çok üçüncü dünya ülkelerinde yaşandığı görülür (Dunkrly, 1987, s. 63). Siyasal sinemanın da, daha çok bu ülkelerde yapılması beklenir. Ancak, siyasal filmlerin hem sayısal bakımdan hem de nitelik bakımından daha çok üçüncü dünya ülkelerinden ziyade İngiltere, Fransa ve ABD gibi gelişmiş ülkelerde yapıldığı görülmektedir (Yılmaz, 1997, s. 12). 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.

Türk sinemasının tarihsel gelişme süreci, toplumla ilişkileri açısından, incelendiğinde toplumsal yaşamdaki değişmelerin sinemaya yansımaları açıkça görülür. Sinemada önemli dönüşümlerin yaşandığı zaman dilimleri, Türkiye'nin toplumsal/siyasal yaşamında da önemli değişimlerin yaşandığı dönemlerdir. 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 askeri darbeleri ile 12 Mart 1971 muhtıralarının sonrasına denk gelen dönemler, Türkiye'de köklü toplumsal değişimlerin görüldüğü süreçlerdir.

Askeri darbe söz konusu olduğunda, en fazla etkilenen sinema türünün "siyasal sinema" olması kaçınılmazdır. Askeri müdahale dönemleri siyasal sinemayla uğraşan 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, sinema ve toplumsal yapı arasında yakın ilişkiler olduğu düşüncesinden hareketle, 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 askeri darbelerinin ardından Türkiye'de yaşanan siyasi, toplumsal ve ekonomik değişim/dönüşümler ve bu değişim/dönüşümlerin sonuçlarının siyasal sinemaya yansımaları tartışılacaktır.

Ahsen Deniz Morva'nın da vurguladığı gibi 1980 darbesinden sonra çekilen tüm filmler geniş anlamda "12 Eylül filmleri" olarak düşünülebilir ve 1980'den günümüze bütün filmlerde 12 Eylül'ün izleri bulunabilir (2008, s. 161-162). Bu

yaklaşım doğru olsa da, bu çalışma politik filmlerle sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda, 1960 darbesi sonrasında ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik ve devrimci sinema içinde yer alan filmlerden, politik yönleri ön plana çıkarılarak seçilerek incelenmiştir. Toplumsal gerçekçilik akımı içinde yer alan ancak darbeye bağlantıları daha çok sosyolojik temele dayanan filmler ise incelenmemiştir. 12 Eylül darbesi sonrasında çekilen filmler darbeyi doğrudan ele alan, ya da 12 Eylül'ü fon olarak kullansa da darbeye göndermelerde bulunan filmlerle sınırlandırılmıştır. Çalışmada 12 Eylül 1980 askeri darbesini konu alan tüm filmlere yer verilmesi, bu filmlerin tamamının "politik film" olarak görüldüğü anlamına gelmemektedir. İlgili bölümde hangi filmlerin politik film örneği olduğu, hangilerinin ise 12 Eylül askeri darbesi gibi politik bir konuyu ele almalarına rağmen politik film sayılamayacağı nedenleriyle açıklanmaya çalışılmıştır.

Söz konusu filmler karşılaştırmalı niteliksel inceleme yöntemiyle incelenmiştir. Araştırma bulguları, toplumsal gerçekçilik ve devrimci sinema içinde yer alan filmlerin politik amaç ve işlev taşıdığını, 12 Eylül filmlerinin büyük bir bölümünün ise kamuoyu oluşturma ve bilinç yaratma gibi işlevleri üstlenen politik sinema örnekleri sayılamayacağını ortaya koymuştur.

1960 Askeri Darbesinin Siyasal Sinemaya Etkileri

27 Mayıs 1960 Darbesi ve 1961 Anayasası

27 Mayıs 1960 sabahı Türkiye güne radyodan okunan darbe bildirisiyle uyanır. Darbe İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerde öğrenciler ve aydınlar başta olmak üzere halkın önemli bir bölümü tarafından sevinçle karşılanır. Kırsal bölgelerde ise sessizlik hâkimdir (Zürcher, 2000, s. 351).

Darbenin ardından yayınlanan bildiride, 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 açıktır (Özdemir, 2002 s. 195). "Darbenin nedenleri ilk bakışta DP yönetiminin artan baskıcılığına, laiklik karşıtı uygulamalarına ve tutucu iktisat politikalarına ordunun verdiği karşılık olarak görünür... Daha derin bir inceleme ise, DP anayasa çerçevesinde davranmış olsaydı bile, büyük bir olasılıkla darbenin yine de gerçekleşecek olduğunu gösterir" (Daldal, 2005, s.73). Darbenin asıl nedeni, Kongar'ın "devletçi/seçkinci" ve "geleneği/liberal" olarak adlandırdığı (2000, s. 147) Batılılaşma ve yenileşme çabası içinde bulunan aydınlar ile taşra eşrafı/toprak sahipleri (liberal/tutucu) arasındaki mücadeledir. Aslı Daldal'a göre diğer pek çok "yan" sebep dışında, iki bağlantılı olgu, 1960'ta Ordu'nun yönetime el koymasında doğrudan rol oynamıştır: a- Askeri elitin, liberal tutucu kesime karşı, Jakoben/Kemalist geleneği sürdürmek istemesi b- "Devletçi/seçkinci" grubun modernleşme ve Batı medeniyetini yakalama ülküsü çerçevesinde yeni "iktisadi gelişme" sürecini başlatma isteği (2005, s. 73). Söz konusu "iktisadi gelişme" sürecinin kapsamı şöyle özetlenebilir:

Yeni/Kemalist seçkinler, Demokrat Parti döneminde gerileyen reformları yeniden harekete geçirmeye çalışırken, iktisadi kalkınma ve sosyal adalet gibi kavramlara da özel bir vurgu yapar. Bu seçkinler arasında o dönemde “endüstriyel kapitalist model” etrafında birleşen kentsoylu entelektüeller, bürokratlar ve sanayiciler de bulunur. Bu kentsel koalisyonun desteklediği modernleşme projesi, ezilen alt tabakaların da sisteme eklenmesini sağlayabilecek, yeni bir seferberlik politikası üzerinde durur (Daldal, 2005, s. 73).

Bu maddeler, aslında genel bir “modernleşme” başlığı altında toplanabilir. Kongar’a göre de, 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 bağlanmış (Kongar, 2000, s. 151).

Darbe kent merkezli, ilerici orta sınıf tarafından gerçekleştirilir. Darbeyi gerçekleştirenler ve destekleyenler tam anlamıyla homojen bir grup değildir. Grup içinde teknokratlar, öğrenciler, subaylar, “ücretliler” ve “ilerici sanayi burjuvazisi” bulunmaktadır (Daldal, 2005, s. 76). Koalisyon içerisinde değişik ideolojiler/kalkınma stratejileri savunulmuş; bu çelişkiler yeni anayasanın hazırlanmasına da yansımıştır. Anayasanın son hali genelde sosyal demokrat bir görünüm sergilese de, çeşitli maddelerde “militarist/kolektivist” bir ton olduğu da gözden kaçmaz (Daldal, 2005, s. 89).

Anayasanın giriş bölümü Türkiye’ye özgü bir sosyalizm fikrini savunan Ordu’nun bir kanadı ve sivil kanadın görüşlerini çağrıştıran şu dört noktanın altını çizer: Askeri müdahalenin meşrulaştırılması, Atatürk ilkelerine mutlak bağlılık, Türk milliyetçiliğine özel bir vurgu, devletin “sosyal” yanının öne çıkarılması (Daldal, 2005, s. 92). 1961 Anayasası’nın ikinci bölümü “kişinin sosyo/ekonomik hak ve ödevleri” başlığı altında toplanabilecek, yeni ekonomik modelin dayandığı sosyal ve iktisadi temeli ortaya koyan bir kısım madde 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 vermiştir (Soysal, 1997, s. 68). Ekonomik bakımdan sorumlu ve görevli bir devlet kavramını geliştiren Anayasanın toplumsal ve ekonomik önlemleri DP iktidarı öncesi felsefe ve uygulamaya dönüşür (Kongar, 2000, s. 161).

27 Mayıs Darbesi ve Sinema: Toplumsal Gerçekçilik ve Devrimci Sinema

1960 darbesi, değişen toplumsal, siyasal yaşam, 1961 Anayasası’nın getirdiği görece özgürlük ortamı yeni bir sinema akımının ortaya çıkmasını sağlar. Türk sinemasının o döneme kadar neredeyse “sırtını döndüğü” toplumsal

gerçekleri işleyen bu dönem, 'toplumsal gerçekçilik akımı'¹ olarak nitelenmiştir (Esen, 2000, s. 165). Akımın önemli yönetmenlerinden Halit Refiğ, toplumsal gerçekçiliğin ortaya çıkmasında 27 Mayıs'ın önemini vurgular. Refiğ akımı "27 Mayıs olayından tecrit etmeden düşünmek gerektiğini" vurgular (1971, s. 38-39).

Akımın ortaya çıktığı 1960 yılı öncesinde, yönetmen ve sinema eleştirmenleri, var olan mevcut sinemayı yoğun biçimde eleştirir ve "gerçekçi" bir sinemanın doğması için gerekli şartların oluşturulması konusunu tartışır. 1960 başlarında, bir sinema akımını besleyebilecek belli bir dayanışma ve ortak seslilik sektöründe hâkim olur (Daldal, 2005, s. 133). Sinema dergilerinde ve çeşitli toplantılarda sinema yazarları ile film üretkenleri arasında hararetle tartışmalar 1960 darbesinin ardından artarak devam eder. Birinci Türk Sinema Şurası (Özön, 1998, s. 43-53) ve benzeri toplantılarda Türk filmlerinin özelliklerinin ne olması gerektiği sorusuna yanıtlar aranır. Sinema dergileri, kulüpler ve festivaller, o güne kadar yaşanmamış bir canlılığa kavuşur (Daldal, 2005, s. 58). Altmışlı yıllar kuramsal tartışmaların yanı sıra, bu tartışmaların "manifesto"su olabilecek nitelikte filmlerin üretildiği yıllardır (Kirel, 2005, s. 46).

27 Mayıs darbesinin ilk olumlu etkisi film sayısı 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 (Özön, 1995a, s. 48). 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 kullandığı, beynini yıkadığı izleyicidir. Bu izleyici, gerçekçi sinemayı ancak denetlemenin ve sansürün izin verdiği ölçüde, göz yumduğu sınırlar içerisinde kaldırmayacak yolda yetiştirilmiştir. Büyük bir izleyici topluluğu, sinemanın salt bir eğlence, bir oyalanma, avunma aracı olduğuna inandırılmıştır. Dolayısıyla, gerçekçi sinema karşısında bu izleyicinin tepkisi, yadırganmadan başlayıp huzursuzluğa, öfkeye, düşmanlığa dek uzanabilir (Özön, 1995a, s. 86).

Toplumcu gerçekçi akım, 1961 Anayasası'nın sağladığı görece "özgürlükçü ortam içerisinde Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik sorunlarını irdelemiş, Yön'ün 'aydınlanmış Kemalist' kanadının gelişmeci, kalkınmacı fikirlerini sinemaya taşımıştır" (Daldal, 2005, s. 93). Bu anlamda, toplumsal gerçekçilik akımı ile dönemin ideolojik yapısı ve sol çevrelerin Türkiye'nin sosyo/politik ihtiyaçlarına cevap verebilecek ideoloji arayışları (Yön hareketi) örtüşmektedir (Uçakan, 1977, s. 26).

Darbeyi anti/kapitalist bir "ilerleme" projesinin ilk ayağı olarak görmelerine rağmen, yönetmenlerin çoğu "aydınlanmış bir Kemalizm" anlayışını katı

1 Dönemin bazı eleştirmenleri tarafından bu dönem bir "akım" olarak kabul edilmez bkz. Scognamillo, 2010, s. 159; Özön, 1995a, s. 217.

bir Marksizm'e yeğler. O dönemde Yön hareketine de ilgi duyan sinemacılar siyasetle iç içe yaşayan sanatçılardır: Metin Erksan Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası'nın başkanlığını yapar (TİP'e daha yakındır), senarist Vedat Türkali eski Türkiye Komünist Parti üyesi, Ertem Göreç sendikacı, Halit Refiğ koyu bir Kemalist ve Yön sempatanıdır. Akımın içinde yer alan bütün yönetmenler 1960 darbesini büyük bir heyecan ve mutlulukla karşılar. Darbeyi gerçekleştiren toplumsal kesime paralel biçimde, bütün yönetmenlerde de toplumu tepeden dönüştürme "kitle/aydın çatışması" fikri vardır. Yeni orta sınıfın üyeleri olarak filmlerini biraz da "pedagojik" amaçlarla çekerler (Daldal, 2005, s. 94).

Toplumsal gerçekçi akımın içerisinde yer alan yönetmenler, ideolojik açıdan, 1960 darbesini destekleyen kent merkezli "yeni orta sınıfa" yakındırlar. "...yönetmenler arasında Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu öne çıkar. Refiğ ve Erksan, ulusal ve 'modern' bir sinema dili yaratma çabasında akımın en üretken temsilcileridir" (Daldal, 2005, s. 93). Dönemin yönetici kadrosunun ideolojik anlayışı ve sol çevrelerdeki arayışlar gibi, sinemacılar da yeni filizlenen Türk sinemasını en doğru biçimde yansıtabilecek bir sinema dili kurma çabasındaadırlar: "Toplumsal gerçekçilik; sanatıyla, siyasetiyle Türkiye'nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma çabasıdır. Sosyal problemlere yönelinmeli, hakları gasp edilen, ezilen, horlanan emekçi kitlelerin meseleleri, şehirleşmenin ve sanayileşmenin getirdiği sonuçlar incelenmeli, bunlara çözüm yolları araştırılarak, kuru hayalcilik atılmalıdır artık" (Uçakan, 1977, s. 26).

Gecelerin Ötesi (Metin Erksan, 1960), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *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), *Haremde Dört Kadın* (Halit Refiğ, 1965); *Hudutların Kanunu* (Lütfi Akad, 1966) akımın öne çıkan filmleridir.

"Toplumsal gerçekçi filmlerin çoğu 'kent' filmleridir ve darbenin sosyal etkilerini en yoğun olarak hisseden şehir insanlarının hikâyelerini anlatır" (Daldal, 2005, s. 94-95). Köy gerçekçiliği ile ilgilenen az sayıda film çekilir. Bu filmler de ağırlıklı olarak edebiyat uyarlaması ya da folklorik anlatılardır:

Bu filmlerde "geleneksel burjuvazi" (yeni orta sınıf değil) ve onun değer yargıları, mülkiyet duygusu, kâr hırsı şiddetle eleştirilir (*Suçlular Aramızda*). "Yeni orta sınıfla" işbirliği içindeki sanayi burjuvazisi biraz daha anlayışla işlenir (*Karanlıkta Uyananlar*). ...Mühendis (Şehirdeki Yabancı) öğrenci, (*Otobüs Yolcuları*) ya da devletin atanmış memurları (*Yılanların Öcü*) oldukça pozitif tipler olarak çizilir. Devlet ve onun kolluk güçleri (polis, asker) genelde adaletten ve zayıftan yanadır. En negatif çizilen tipler Demokrat Parti zihniyetini yansıtan esnaf, tüccar ve ticaret burjuvazisidir. Sömürü devlet eliyle değil, daha çok ticaret burjuvazisi kanalıyla gerçekleşmektedir (*Bitmeyen Yol*) (Daldal, 2005, s. 95).

Toplumsal gerçekçi filmlerin hepsinde az ya da çok politik mesajlar verilmektedir. Bu filmler arasında politik yönleriyle öne çıkanlar ise *Gecelerin*

Ötesi, Susuz Yaz, Şehirdeki Yabancı, Şafak Bekçileri, Otobüs Yolcuları ve Karanlıkta Uyananlar'dir.

Gecelerin Ötesi filmi, "toplumsal gerçekçi" hareketin ilk örneği olarak kabul edilir (Daldal, 2005, s. 97). Film, dönemin toplumsal/siyasal sorunlarını yansıtmaya çabasını taşır (Güçhan, 1992, s. 83). Darbenin 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 Demokrat Parti'nin "her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz" felsefesiyle ilişkilendirir (Aktaran Daldal, 2005, s. 97-98). Film, DP zihniyetinin hızlı sınıf atlama ve "köşe dönme" ideolojisinin doğrudan bir eleştirisi olmayı hedefler (Daldal, 2005, s. 98).

Erksan'ın çektiği *Susuz Yaz* ise kuralsız "doğa ortamındaki" köylülerin, özel mülkiyetin "şeytani"liği ve insanın varoluşsal yalnızlığı ile katmerleşen acımasız yaşam mücadelesini anlatır. Filmin ana karakterlerinden Osman, DP zihniyetinin benmerkezci, liberal tipik bir temsilcisidir. Filmde burjuva toplumlarındaki "kanunilik" durumu da sorgulanır. DP döneminin "burjuva" kanunları toplumu değil, bireysel çıkarları savunmaktadır; aslında sorunun kaynağını da bu oluşturur. Mülkiyet arzusu kadar DP dönemi kanunları da köylüler arasındaki çatışmadan sorumludur (Daldal, 2005, s. 100-101).

Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* filmi "ilerici" orta sınıf ve "tutucu" taşra arasındaki çatışma üzerine kuruludur (Daldal, 2005, s. 105). Filmde para uğruna insan hayatını hiçe sayan tüccar, onunla çıkar birliği yapan siyasetçi ve gazeteci üzerinden DP politikaları eleştirilir. Filmin olumlu kahramanı ise bu politikalara karşı çıkan, işçi haklarını savunan Avrupa'da eğitim görmüş bir "aydın" dır. İşçiler tarafından çok sevilir, sayılır. Filmin sonunda işçilerle işbirliği yaparak "kötüleri" yenilgiye uğratır.

Askeri darbeyle birlikte Türk ordusu siyasi hayatta ve milliyetçiliğin yeniden inşasında en önemli güç haline gelirken, sinemada döneme damgasını vuran "Ordu/Millet Elele" sloganını Halit Refiğ'in *Şafak Bekçileri* filmiyle beyazperdeye taşınır (Maktav, 2006, s. 71). Filmin temelini ağanın temsil ettiği "tutucularla", ilerici gücü temsil eden silahlı kuvvetler mensupları arasındaki mücadele oluşturur. Demokrat Parti'nin Cumhuriyet'in kazanımlarını yok ettiği savunulur.

Şafak Bekçileri dışında 27 Mayıs'ı işleyen film yapılmaz. Bunun nedeni ise, resmi makamların bu konuda film çekilmesini yasaklamasıdır (Özön, 1995b, s.122). Darbeyi işleyen film yapımına izin vermeyen Ordu, "27 Mayıs müdahalesinin nedenlerini ve amaçlarını" anlatan, DP yöneticilerini kötüleyen belgesel filmler yapar. 1960 ve 1961 yıllarından hazırlanan *Düşükler Yassıada*'da (1960) ve *Düşüklerin İç Yüzü* (1961) filmleri halka gösterilir (Özön, 1968, s. 147-154).

Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* ve özellikle de *Karanlıkta Uyananlar* filmleri "sosyalist" vurguları olan "gerçekçi" filmler olarak Türk sinema tarihinde işçi sorunlarına ve adaletsizliklere karşı kolektif tavır alınmasına değinen ilk önemli yapıtlardır (Daldal, 2005, s. 110). Ertem Göreç'in Vedat Türkali'nin senaryosuyla çektiği *Otobüs Yolcuları*'nda konu, 27 Mayıs sonrasındaki görece özgürlük ortamında da toplumsal eleştirel bir içerik kazanır ve yaşanmış bir kooperatif (Güvenevler) yolsuzluğu olayına dayanır (Türkali, 1985, s. 12). Filmde farklı sınıfsal kökenleri olan kişiler arasındaki aşk hikâyesi ve Nevin'in yoz babasının tarafını tutmayı reddetmesi, Türk solunun o dönemde, burjuvazinin "ilerici" öğelerine olumlu bir rol atfetme eğiliminin yansıması olarak görülebilir. Yön'ün "Milli" ve "Demokratik" öğelere de kapılarını açan sosyalizm anlayışında ulusal ve dürüst burjuvazi pekâlâ kitlelerle buluşabilmektedir. Kemal'in liderliğinde otobüs sakinleri, paragöz kapitalistlere savaş açar ve hakları için mücadele eder. Filmin sonundaki ayaklanma sahnesi, kapitalist güçlere karşı kitlesel savaşı vurgulayan "toplumsal" ve "sosyalist" bakış açısını ortaya koyar (Daldal, 2005, s. 111).

Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar*'ı ile grev ve sendikalaşma gibi toplumun gündemine yeni girmiş konular sinemada yansıma bulabilmiştir (Güçhan, 1992, s. 83). 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 ve DP zihniyetinin taşıyıcısı ticaret burjuvazisi arasındaki çıkar çatışması filmin senaryosunda önemli yer tutar. "Ulusal" sanayi burjuvazisi "ithal ikameci kalkınma" çabasına destek verirken, emperyalist yabancı güçlerle işbirliği yapan tüccarlar, ithalata getirilen kısıtlamalara tepki verir. Bu bağlamda film, liberalizme karşı, endüstriyel gelişmeye destek veren, propagandist bir misyon da yüklenir. Film, işçilerin mücadelesi ve patronlarına karşı grev kararı almaları ile Türk aydınlarının o günlerdeki "eğitici" çabalarını da ortaya koyar (Daldal, 2005, s. 113).

Daha önce de belirtildiği üzere, darbenin 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 görece özgürlükçü ortamda, geçmiş döneme göre demokratik bir hava esmeye başlamış, bu süreçte yeni akımlar ortaya çıkmış, Türk Sineması'na yeni bir soluk gelmiş, daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınmıştır (Scognamillo, 2010, s. 159).

Adalet Partisi'ni başa getiren, 1965 seçimlerindeki "tarihsel yenilgi" ile toplumsal gerçekçilik ağır bir darbe alır ve seçimlerin hemen sonrasında yönetmenler, kendilerini "maddecî" ve "ilerici" bir toplumsal felsefe içerisinde tanımlamaktan vazgeçer. "Toplumsal Gerçekçilik" yerini Halit Refiğ'in öncülük ettiği "Halk Sineması", "Ulusal Sinema" ve "Asya Tipi Üretim Tarzı" tartışmalarına bırakır. Bu hızlı dönüşüm, ağırlaşan sansür ve siyasi baskı altında, yönetmenlerin, artık, toplumcu bir söylem ile Yeşilçam içerisinde barınamayacaklarını görmeleriyle yakından ilgilidir (Daldal, 2005, s. 116).

1961 Anayasası'nın yarattığı ortamda güçlenen sol ideolojinin mücadelesi "Devrimci sinema" olarak da adlandırılan politik sinemaya da yansır. 1965 yılında kurulmuş olan Sinematek Derneği söz konusu sinemanın gelişiminde önemli bir rol oynar. Sinematek Derneği'ndeki film gösterimleri sayesinde birbirlerini tanıyan "Genç sinemacılar" topluluğu örgütlenmeye ve bir dergi çıkarmaya karar verir. Topluluk, derginin ilk sayısında yayınladığı bildiri ile dünyaya ve sinemaya bakışını ortaya koyar. Antiemperyalist, antikapitalist duruşlarıyla, inandıkları Marksist sosyalist ideolojiyi topluma benimsetmek için yürüttükleri faaliyetlerle ön plana çıkan topluluk; sinemayı halkın yararına, ezilen sınıfların çıkarlarına hizmet etmek amacıyla kullanmayı amaçlar. "Genç Sinemacılar", çektikleri belgesel filmleri 1. Devrim Sinema Şenliği'nde gösterir. Topluluk 12 Mart 1971 askeri müdahalesinin ardından dağılır (Esen, 2007, s. 332-337).

Sol ideolojinin sinemaya en net yansımaları ise, Yılmaz Güney filmleriyle olur. 1971 ara rejimi tarafından 1972'de tutuklanan ve hapisane sürecinin ardından "sınıfsal bir bakış" kazanan Güney, düşüncelerini filmlerinde daha açık bir biçimde ortaya koyar. Yılmaz Güney, 1968'de *Seyyit Han/Toprağın Gelinini*'ni çektiğinde geride uzun bir oyunculukla geçen on yıllık bir deneyimi bulunmaktadır (Özön, 1983, s. 1895). Güney, 1970 yılında, bir faytoncunun hayatını anlattığı *Umut'u* gerçekleştirir (Scognamillo, 2010, s. 323). Güney'in *Umut* ve *Umut'tan* sonraki filmleri yoksulluk, feodalite ve feodaliteden kapitalizme geçiş sancıları, ezilenler ve ezenler gibi konuları anlatır. Bu filmler insanları düşünmeye, eşitsizlikleri görmeye ve harekete geçmeye çağırır (Esen, 2007, s. 341). Güney'in *Umut'tan* sonra çektiği ya da çekilmesini sağladığı filmler arasında *Arkadaş* (1974), *Endişe* (1974), *Sürü* (1978) ve *Düşman* (1979) politik mesajlarıyla öne çıkar.

Güney, hapisane sürecinin ardından çektiği *Arkadaş'ta* iki eski arkadaş üzerinden sınıflar arası yaşam karşılaştırması yapar. "Politik mesajlar, doğrudan Azem'in ağzından verilerek, davranışları izleyiciye onaylatılır" (Esen, 2007, s. 341). Bu filmle birlikte Güney, siyasi inançlarını daha somut bir tarzda ortaya koymaya başlamıştır (Scognamillo, 2010, s. 327). Yılmaz Güney'in hapse girmesi nedeniyle asistanı Şerif Gören tarafından tamamlanan *Endişe*, Adanalı pamuk toplayıcılarının hikâyesidir. Güney, grev konusunu *Endişe* filmiyle fabrikadan tarlalara taşır. Filmde, tüm umutlarını pamuk tarlalarına bağlayan tarım işçilerinin, sömürülmesini ele alır (Özön, 1983, s. 1901). Filmde, tarım işçilerine kanunların tanıdığı haklar hatırlatılır ve haklarını aramaları çağırısı yapılır.

Güney hapisanedeyken yazdığı iki senaryosunun hayata geçirilmesini sağlar. Bu filmlerden *Sürü* (1978), Güney'in deyişiyle "çözülmekte olan feodal yapıyla, gelişmekte olan kapitalist düzenin içiçeliğini yansıtan" siyasal bir sinema örneğidir (Teksoy, 2005, s. 924). *Düşman* (1979) ise ekonomik baskının acımasızlığını (Teksoy, 2005, s. 925) ve baskının toplumun ahlak anlayışı üzerinde yarattığı tahribatı anlatır. Filmde işçi sınıfının sendikalaşması, grevler ve işçi pazarları gibi konular vurgulanır.

Güney'le aynı dönemde film çeken bazı yönetmenlerin filmlerini de içeriklerinden dolayı "Devrimci sinema"ya dâhil edebiliriz. *Karanlıkta Uyananlar* ile başlayan "işçi filmleri", az sayıda olsa da, 1970'li yıllarda da sürer. Süreyya Duru *Güneşli Bataklık* (1977) filmiyle işçi sorunlarını beyaz perdeye yansıtır. Benzer biçimde, Yavuz Özkan'ın 1978'de çektiği *Maden* ile 1979'da çektiği *Demiryol* filmleri, işçilerin sorunlarına yönelir. *Maden* gerçek maden ocağında, gerçek maden işçileriyle çekilmesine rağmen biraz şematik ve slogancı, ama militan bir filmdir. *Demiryol'da* Özkan, işçilerin örgütlenme sorunlarına daha inandırıcı, daha ustaca ve daha çok yönlü bir bakışla yaklaşır (Esen, 2007, s. 344-345). Lütfi Ö. Akad'ın *Diyet* (1974), 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 Hikâyesi* (1980) Türk sinemasında işçileri ve işçi sorunlarını ele alan diğer filmlerdir (Özgüç, 2005, s. 266-267).

1980 Askeri Darbesinin Siyasal Sinemaya Etkileri

12 Eylül Darbesi ve 1982 Anayasası

1960 Askeri darbesinde olduğu gibi 1980 darbesinde de görünür nedenlerin yanında, daha derin bir okumayla anlaşılabilir nedenler vardır. Görünür nedenlerin başında binlerce insanın hayatını kaybettiği, yaralandığı âdete iç savaşı andıran çatışmalar gelmektedir (Kongar, 2000, s. 196-197). Gizli nedenlerin ilk sırasında ise Türkiye'nin yeni toplumsal/ekonomik düzene entegre edilmesi yer alır (Kazgan, 2005, s. 196).

1980'li yıllar Türkiye'nin en çalkantılı dönemlerinden biri sayılır. Bunun ana nedeni, 1980 yılında gerçekleşen askeri müdahale ve bunu izleyen askeri rejimin, ülkenin yasal/toplumsal hayatında çok derin izler bırakan kararları ve uygulamalarıdır (Kongar, 2000, s. 199). 12 Eylül Askeri yönetimi süresince, kişi hakları alanında en çok zarar görenlerin başında yaşama hakkı ve kişi dokunulmazlığı gelir. İdamlar, yargısız infazlar ve işkence yaygınlaşır. Hak arama özgürlüğü ile adil yargılanma ilkelerinden uzaklaşılır, hak ihlalleri iyice yaptırımsız kalır (Tanör, 2000, s. 29-30).

Ayşe Öncü'ye göre, 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. Böylece toplumun önemli bir kesimi, sınıfsal veya ideolojik kimlik kodlarını bir kenara bırakarak, etnik veya dinsel kimlik kodlarıyla siyaset arenasında yer almaya başlamışlardır (Öncü, 1991, s. 41-48). Hasan Bülent Kahraman'a göre ise siyaset üretme ve aktif olarak siyasete katılma olasılığının ortadan kaldırılmasıyla siyaset büsbütün devlet merkezinde yoğunlaşmıştır. Siyasete de insanlar, merkezde biriken ranttan pay almak için girmişlerdir. Dar çıkar ilişkilerine dayalı bu siyaset anlayışı toplumsal yozlaşmanın önünü açmıştır (Kahraman, 2000, s. 331-332).

Silahlı Kuvvetler, darbenin ardından ekonomiyi, 24 Ocak Kararlarının mimarı Turgut Özal'a teslim eder. Bu "teslimiyet" bir anlamda 24 Ocak kararlarının "istikrarlı" bir siyasal ortamda uygulanacağını en somut güvencesidir. 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. Avrupa Konseyi, darbeye rağmen Türkiye'yi ihraç etmez (Kongar, 2000, s. 197).

Korkut Boratav'a göre 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. Serbest ihracat ve ithalat ekonomisi, kitlelerin ideolojik değerlerini yitirerek depolitikleşmesi ve uluslararası tüketim ekonomisinin etkileriyle giderek ivme kazanan bir tüketim patlaması başlar. Boratav, Türkiye'nin sonraki dönemde yaşadığı sorunların temelinde, bu ekonomik uygulamaların bulunduğunu savunur (Boratav, 2000, s. 23-28). Darbe ücretli çalışanlar aleyhine, işverenler lehine çok sayıda uygulamayı beraberinde getirir. İşveren temsilcileri sonraki yıllarda, bu uygulamalar nedeniyle darbeden duydukları memnuniyeti dile getirmekten çekinmezler (Ünlü, 1998).

1982 Anayasası, otorite beklentisinin yanıtı olan, her şeyden önce otoriteyi vurgulayan bir anayasadır (Soysal, 1997, s. 112). 12 Eylül rejiminin getirmek istediği merkezîyetçi 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 gerçekleştirilmeye yöneliktir. Yapılan yasal düzenlemelerle birlikte gerçekleştirilen Anayasa değişiklikleri, 1961 Anayasası ile getirilen mekanizmaları hemen hemen tümüyle sınırlamış ve kısıtlamıştır. Basın, sendikalar, dernekler, siyasal partiler, yükseköğretim ile ilgili yasalar ile "yeni düzenlemeler" günlük yaşamın tüm alanlarına yaygınlaştırılır. Sanat, edebiyat ve kültür alanı da bu yaygınlaştırılmanın dışında bırakılmaz (Kongar, 2000, 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. Cuntacılar Anayasa'ya kendilerini güvence altına alan maddeler koydurur (Tanör, 2000, s. 49). Darbecilerin hazırlattıkları anayasa ve yasaların izleri on yıllardır devam etmektedir.

12 Eylül Darbesi ve Sinema: 12 Eylül Filmleri

12 Eylül darbesi, 27 Mayıs darbesi ve 1961 Anayasası'nın getirdiklerini yok ettiği gibi, doğrudan ya da dolaylı yollardan sinemaya da önemli zararlar

verir. 12 Eylül darbesinden en fazla etkilenen sinemacılar, siyasal/toplumsal duruş sergileyen sinemacılar. 937 film yasaklanır. 12 Eylül yönetimi DİSK'e bağlı Sine-Sen'i kapatır. Sendikanın 25 yöneticisi idamla yargılanır, işkence görür. Şerif Gören, Necmettin Çobanoğlu, Gani Turanlı, Erol Batıbeki işkence gören sinemacılardan birkaçıdır (Hiçdurmaz, 1997, s. 117-119).

Darbeyle 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 (Özön, 1995a, s. 48). Bu yıllarda yapım dağıtım sistemi de değişmeye başlar. Yeşilçam'da yapımçı ve onların bölge dağıtımçılarından sağladığı avansın yerini 1982'lerden itibaren on 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 başlar (Demirel, 1997, s. 113-116).

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 şekillendirir (Dorsay, 1995, s. 13). Seksen sonrasındaki antidemokratik ortam, izleyiciyi sinemadan uzaklaştırır. 1975'te 150 milyon olan seyirci sayısı 1985'e gelindiğinde 42.5 milyona kadar düşer. Buna paralel olarak aynı yıllar arasında sinema salonu sayısı 1350'den 767'ye geriler (Özön, 1995a, s. 53). 12 Eylül ve sonrasında uygulanan politikaların izleyici yapısına olumsuz etkilerinden biri de, yabancı/yerli film izleme oranındadır. 12 Eylül öncesinde yerli film izleyicisi yabancı film izleyicisinin üç katıdır. 1982'den başlayarak yerli film izleyicisi yabancı film izleyicisine göre azalır (Özön, 1995a, s. 50). Bu durumun temel nedeni, 1987 yılında sinemanın Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu'na dâhil edilmesidir. Esen'in "Hollywood Darbesi" ismini verdiği bu değişiklik, Amerikan sermayeli uluslararası film şirketlerinin Türkiye'yi işgaline izin verilmiştir (Esen, 2010, s. 179).

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 (Aktan Erkılıç, 2009, s. 153). Gençlerin yoğun ilgisi, Türk sineması açısından sevindiricidir. Ancak, Erdal Atabek'in "kayıp kuşak" olarak nitelediği (Aktaran Kongar, 2000, s. 332); Emre Kongar'ın "hiçbir şey bilmeye meraklı değildir, bilgiye yalnız kendi çıkarı için ilgi duyar. Bencil ve çıkarıcıdır" biçiminde tanımladığı (2000, s. 332) gençlerin çoğunluğunu oluşturduğu seyircinin tercihleri toplumsal konulara değinmeyen filmlerden yanadır. Yapılan bir araştırmaya göre 12 Eylül'ün şekillendirdiği genç kitlenin sevdiği türler % 27 macera, % 20 duygusal, % 16 güldürüdür (Aktaran Erkılıç, 2009, s. 153). Toplumsal hayattaki depolitizasyon ve

bireycilik söylemlerinin de etkisiyle siyasal/toplumsal filmlere 12 Eylül sonrasında izleyicinin ilgisi yok denecek kadar azdır. Atillâ Dorsay, siyasal iktidarın “sivil” yönetime devredildiği dönemde Türk sinemasının başlıca türlerinin, akımlarının ve yönetmen kuşaklarının genel serüveninin, dönem içinde toplumun yaşadığı siyasal/toplumsal serüvenle paralellik taşıdığını belirtir. (Dorsay, 1995, s. 21). Dorsay, 12 Eylül sonrasında seyircinin film tercihlerini şöyle yorumlar:

(...) 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 (Dorsay, 1995, s. 22).

80’li yıllarda Arabesk filmler sinemacıların sarıldığı bir dal olur. Senaryoları arabesk müzik sözlerinden esinlenen, başrollerini arabeskçilerin oynadığı filmler çekebilecekleri kadar izleyiciyi salonlara çeker, daha çoğuna da video-kasetlerle evlerinde ve kahvehanelerde ulaşırlar (Esen, 2000, s. 223). 1980’li yıllar, Türk sinemasının geniş bir kitleye seslenen büyük bir popüler sanat olmaktan yavaş yavaş çıkıp, çok daha kişisel, özgün bireyci ve dolayısıyla çok daha küçük seyirci gruplarına seslenen bir uğraş haline gelmesinin öyküsüdür (Dorsay, 1995, s. 21). Toplumsal yaşantıda meydana gelen çalkantılara paralel olarak darbe sonrası sinemasında karşımıza ağırlıklı bireye, bireyin kendi özünü aramasına ilişkin konular çıkmaktadır (Kalkan, 1993, s. 28-30k). Sinemada işlenen bu yeni birey; kendine özgü, toplumsal yaşamdan uzak ve özellikle psikolojik sorunları olan, öznel hayatı ile özdeşleştirilerek anlamlandırılan ve cinselliğiyle ön planda olan, aynı zamanda idealize edilen bir bireydir (Bostan ve Atam, 2006, s. 136).

Toplumsal yapıya dayatılan “bireycilik” sonucunda, Yeşilçam ideolojisi, popülizm ve geleneksellik de tarihe karışır. Yeşilçam’ın içinden doğan “gerçekçi” sinema da geçerliliğini yitirmiştir artık. 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” (Algan, 1996, s. 5). Örneğin Atif Yılmaz, *Mine* (1982) filminde kasabalı insanların tümünü birer vahşi gibi görmeyi tercih eder. Onlar artık ekonomik ve kültürel olarak yok sayılan bir guruttur. Dönemin tipik ideolojisini yansıtan filmlerden *Ahh Belinda*’da (1986) ise “öteki” olarak görülüp dışlanan, sıradan insanın yaşamı ve değerlerinin iğrençliği ve kabalığıdır (Algan, 1996, s. 6).

Seksen sonrasında eski kuşak yönetmenler etkinliklerini sürdürürken birçok yeni isim sinema sektörüne girer. Lütfi Akad ve Metin Erksan, tümüyle sinemadan uzaklaşmışken; başta Atif Yılmaz, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Eğilmez vb. oldukça etkin bir dönem geçirirler. Eski kuşak yönetmenlerin

filmlerindeki değişim, 12 Eylül sonrasında sinemadaki değişimi de özetler niteliktedir. Yönetmenler için artık piyasanın (halkın) talepleri değil, kendi istekleri geçerlidir:

Yeni Türk sinemacıları kendilerini verili koşulların çağıran söylemlerinin doğrultusunda birey gibi hissettiler. Bireysellikleri var olan 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 fark etmiş olabilirler. Ama bireysel sinema adı altında yaptıkları çalışmanın seksen sonrası söylemle ciddi bir uyuşum içinde olduğu ortadadır (Algan, 1996, s. 6).

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, Erden Kıral'da belirginleşen üslup arayışları, Ali Özgentürk gibi temelde siyasal angajman taşıyan yönetmenlerin bile bireyci filmler yapması bu süreci özetlemektedir. Seksen öncesinde işçi sorunlarına, toplumsal konulara eğilen Yavuz Özkan'ın Darbenin ardından geçirdiği dönüşüm de, yönetmenlerin "düzene" uyum sağlamadaki başarısına iyi bir örnektir. Benzer bir dönüşüm yaşayan yönetmenlerden biri de Sinan Çetin'dir. "Özalcı politikaları en iyi anlamış ve özel sanat yaşamında uygulamış" bir yönetmen olarak *Bir Günün Hikâyesi*'nden *Gökyüzü*'ne uzanan yolculuğu oldukça ilginçtir (Dorsay, 1995, s. 18-19).

12 Eylül'ün toplum üzerinde yarattığı baskıyı sorgulayan ilk film, Yılmaz Güney'in senaryosunu hapishanede yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği *Yol* (1981) filmidir. Film, İmralı yarı açık cezaevinden bayram iznine çıkan mahkûmların öyküsünü anlatır. Mahkûmların öyküleri ile sıkıyönetimin ülke üzerindeki baskısı gözler önüne serilir. Kurban Bayramı da özellikle seçilmiştir. İzne çıkan kader kurbanları, dışarının bir hapishaneden daha beter olduğunu görürler. Mahkûmlar ayrıca yolda kurbanlar da verirler (Soner, 1999, s. 59-63). *Yol*, 1982 Cannes Film Şenliği'nde Altın Palmiye'yi, Costa Gavras'ın *Missing* (Kayıp) adlı filmiyle paylaşmıştır. Türkiye'de yasaklanan film, on sekiz yıl sonra (12 Şubat 1999) ilk kez Türkiye sinemalarında vizyona girebilmiştir (Özgüç, 2005, s. 364).

12 Eylül darbesini ele alan filmler, uzun bir aranın ardından 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; büyük bir bölümü sinemasal anlamda yetersiz olan bu filmler olaylara siyasal yönlerinden çok, insani açılardan yaklaşırlar (Esen, 2000, s. 224). Söz konusu filmler; 1980 öncesi sol örgütler içinde yer almış, cezaevinde yatmış devrimci karakterler aracılığıyla darbeyi eleştiren filmler, politik çatışma ve terör ortamını anlatan filmler, 12 Eylül döneminde "aydın sorunlarını" konu edinen filmler (Maktav, 2000, s. 79), 12 Eylül'ü fon olarak kullanan filmler gibi başlıklar altında sınıflandırılabilir. Bu çalışmada, filmlerde kesin sınırlar olmaması, aynı filmin birden fazla başlık altında yer almasının mümkün olması ve söz konusu

grupların hiçbirisine uymayan filmlerin de olması nedeniyle bu gruplamalar sıkı sıkıya uygulanmamıştır. Gruplama genel bir fikir vermek amacıyla kullanılmıştır.

Darbeyi eleştiren filmler arasında cezaevlerindeki kötü muamele ve cezaevinden çıkan siyasi mahkûmların yaşadıkları sorunlar en fazla işlenen konudur. Bu filmlerde işkence, cezaevinden çıkan mahkûmların ruhsal sorunları, aileleriyle/toplumla yaşadıkları uyum sorunu ve ailelerin mağduriyeti gibi konular ele alınır. Filmlerin ana karakterinin/karakterlerinin üzerinde işkencenin, cezaevi koşullarının, polis sorgularının yarattığı fiziksel ve/veya derin psikolojik izler görülür. Bu filmler: *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), *Ses* (Zeki Ökten, 1986), *Kara Sevdalı Bulut* (Muammer Özer, 1987), *Yağmur Kaçakları* (Yavuz Özkan, 1987), *Bir Avuç Gökyüzü* (Ümit Elçi, 1988), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1989), *Darbe* (Ümit Efehan, 1990), *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz, 1990), *Suyun Öte Yanı* (Tomris Giritlioğlu, 1991), *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1994), *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu, 1995), *Gülün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 1999), *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 1999), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006), *Beynelmilel* (Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez, 2006), *Son Cellat* (Şahin Gök, 2008), *Bu Son Olsun* (Orçun Benli, 2012), *Kafes* (Mahmut Kaplan, 2015), *Bizim Hikâye* (Yasin Uslu, 2015).²

Benzer konuları işleseler de birçok filmde asıl tema aşk ya da kişisel dramdır. Politik olmaktan uzak olan bu filmlerde, 12 Eylül bir fon ya da yan unsur olmaktan öteye gitmez. Bu filmler: *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Bir Yanımız Bahar Bahçe* (Bilge Olgaç, 2005), *Gecenin Kanatları* (Serdar Akar, 2009), *Küçük Günahlar* (Rıza Kıracı, 2011), *Gönderilmemiş Mektuplar* (Yusuf Kurçenli, 2003), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2003), *Kumdan Kale* (Oğuz Makal, 2006), *Fikret Bey* (Selma Köksal, 2007), *Yağmurdan Sonra* (Görkem Turgut, 2008), *Hükümet Kadın 2* (Serriyan Midyat, 2014).

Cezaevlerini ya da cezaevinden çıkan siyasi mahkûmların yaşadıkları sorunları anlatan filmlerin büyük bir bölümünde kahramanların kim oldukları, suçlarının tam olarak ne olduğu hakkında izleyiciye bilgi verilmez. Kürkçü'nün ifadesiyle bunlar tarihsel ve toplumsal bağlardan kopmuş, atomize bireylerin tekil öyküleridir (Aktaran Kara, 2013, s. 113). Özellikle ilk dönem filmlerinde tutuklanma nedeni, kahramanların evlerinde bulunan birkaç sol kitap veya kahramanların geçmişlerine dair söyledikleri birkaç cümleyle geçiştirilir. İşkencenin sistemli mi olduğu yoksa filmin kahramanlarına uygulanan, Türkiye'deki moda deyimiyile "münferit" mi olduğu da belli değildir. Yine işkencenin kimler tarafından ve ne amaçla yapıldığına da değinilmemektedir. Darbenin hemen sonrasında yeterince ortaya konulmayan/konulamayan işkence gibi sorunlar 1990'lı yılların sonundan itibaren daha gerçekçi olarak beyaz perdeye yansır. *Gülün Bittiği Yer* ve *Eve*

2 *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) filmine de bu grupta yer verilebilir. Ancak filmin yönetmeni Tunç Başaran, filmin "12 Eylül filmi olmakla hiçbir ilgisi" olmadığını savunur bkz. "12 Eylül Filmleri", *Beyazperde Dergisi 12 Eylül Filmleri Özel Eki*, Eylül-Ekim 1990, s. 11-16. Yine 1980 sonrasında bir çocuk cezaevinde geçen *Duvar* (Yılmaz Güney, 1983) filmi de bu listeye dâhil edilebilir.

Dönüş işkenceyi yapanların güvenlik görevlileri olduğunu, işkencenin boyutlarını açıkça göstermeleri, 12 Eylül sonrasında işkencenin yaygınlığını ortaya koymaları açısından önemlidirler (İnce, 2010, s. 116).

Cezaevinde yaşadıklarının izleri ve yeni toplumsal düzene uyum sağlayamama nedeniyle ana karakter/karakterlerin bir bölümü çareyi arkadaşlarından/geçmiş çevrelerinden uzaklaşmakta bulur (*Sen Türkülerini Söyle*, Gülün *Bittiği Yer*). Bir bölümü itirafçı oldukları için aileleri ve eski arkadaşları tarafından dışlanır (*Darbe, Eylül Fırtınası*); içlerinde geçmişin acılarına dayanamayıp akıl sağlığı bozulanlar (*Kara Sevdalı Bulut*), intihar edenler ya da intihar etmeyi düşünürler olur (*Bütün Kapılar Kapalıydı, Bekle Dedim Gölgeye, Kumdan Kale*). Bir kısmı da pişmanlığın ya da çaresizliğin etkisiyle korkak, sinik insanlara dönüşürler (*Dikenli Yol, Eve Dönüş, Çözümler, Beynelmile*).

12 Eylül filmlerinin en fazla işlediği konulardan biri de aydınların darbe öncesindeki olaylara ve darbeye karşı takındıkları tutumlar ya da yaşadıkları sorunlardır. Bu filmler iki gruba ayrılabilir. a) Aydınların yalnızlığını, çevresi ile ilişkisini/iletişimsizliğini, eserini yaratırken çektiği sancuları anlatan filmler: *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988), *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1986)³, *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987) b) 12 Eylül yıllarında yaşadıkları hayal kırıklığını, sol ideolojiden kopan aydınları anlatan filmler: *İkili Oyunlar* (İrfan Tözüm, 1989), *Kimlik* (Melih Gülgen, 1988). Bu filmlerde asıl tema "aydınların sorunları" olmakla birlikte dönem 12 Eylül sonrasıdır (Maktav, 2000, s. 79-84). *Bir Avuç Gökyüzü* (Ümit Elçi, 1988) ve *Bir Sonbahar Hikâyesi* (Yavuz Özkan, 1994) filmleri de bu gruba dâhil edilebilir. *Bir Avuç Gökyüzü*'nde yazdıkları/düşünceleri nedeniyle tutuklanan bir aydının cezaevinde geçirdiği iki yılın üzerinde bıraktığı ruhsal izler ve yeniden cezaevine girecek olmanın yarattığı sıkıntılar anlatılır. Filmin kahramanı, bir arkadaşının "çok yüklediler sana" yorumuna "peki sizlere neden hiç yüklenmiyorlar?" sözleriyle cevap vererek toplumun darbeye sessiz kalmasını eleştirir. *Bir Sonbahar Hikâyesi*'nde ise bir akademisyenin gözünden 12 Eylül öncesi ve sonrasında yaşananlar aktarılır. 12 Eylül sonrasında dönüşen topluma uyum sağlamakta zorlanan filmin kahramanı eşinden ayrılır, arkadaşlarından uzaklaşır. *Çözümler*'de (Yusuf Kurçenli, 1994) yazdığı romanı bir türlü bitiremeyen geçim sıkıntısı nedeniyle muhasebecilik yapmak zorunda kalan bir yazarın geçmişiyile, kendisiyle; *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç'ta*, (Şerif Gören, 1987) geçmişte avukatlık yapmış Ali İhsan'ın 12 Eylül sonrası siyasi anlayışıyla, siyasetçileriyle, çevresiyle hesaplaşması ele alınır.

Bu dönemde, 12 Eylül öncesinde yaşanan toplumsal/politik olaylara yer veren filmler de yapılır. *Sis'te* (1988) Zülfü Livaneli 1978'de politik nedenlerle öldürülen oğlunun, katil zanlısı olarak diğer oğlunun suçlanması üzerine onu korumaya çalışan bir avukatın mücadelesini perdeye taşır. *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1987) ise 12 Eylül öncesinde politik nedenlerle işlenen bir cinayet üzerinden

3 Ali Özgentürk *Su da Yanar*'ı 12 Eylül'le ilişkilendirmekten çok kendi 8 ½'u olarak tanımlar.

dönemin olaylarını ele alır. İki film de ülkenin 12 Eylül'e sürüklenmesinin nedenlerini ortaya koymakta yetersizdir. *Sis*, 'kardeşin kardeşi vurması' klişesinden kendini kurtaramazken, *Av Zamanı*'nda 12 Eylül Türkiye'si fonda bir malzeme olarak kalır (Maktav, 2000, s. 79-80). Bir tiyatro oyunu üzerinden Türkiye siyasi tarihini anlatmaya çalışan *Ateş Üstünde Yürümek*'te (Yavuz Özkan, 1991), 12 Eylül öncesi ve sonrasında Türkiye'deki siyasi ortam bale ve dansla anlatılır; *Uzlaşma*'da bir aydın cinayeti (Oğuzhan Tercan, 1991) işlenir. Doğrudan konu edinmese de *İkili Oyunlar* ve *Hoşça Kal Umut* (Canan Evcimen Obay, 1993) filmleri 12 Eylül öncesinde yaşanan olayları ve hesaplaşmaları ele alır.

12 Eylül'ü ele alan filmlerin büyük bir bölümünde, darbe öncesindeki olayların neden/nasıl ortaya çıktığı sorusunun cevabı verilmez. "Dış mihraklar" başlığı altında toplanabilecek dış istihbarat örgütlerinin Türkiye'ye müdahalesi en fazla işlenen temadır. Bunun yanında darbeyi sol örgütlerin üzerine yıkan filmlere de sıkça rastlanır. *Öç* (Mesut Uçakan, 1984), *Prences* (Sinan Çetin, 1986) ve *Kafes* (Mahmut Kaplan, 2015) filmlerinde 12 Eylül öncesindeki olayların ve dolayısıyla darbenin sorumlusu olarak dış güçler ve sol örgütler işaret edilir. *Öç* filminde, gençleri teröre itenin, birbirine düşürenin Yahudi ajanlar olduğu savunulur. Gençleri çatışmaktan uzaklaştıracak yol olarak "İslâmi ideoloji" gösterilir. Bu görüş, darbecilerin 12 Eylül sonrasında uygulamaya koydukları "dindar gençlik" projesiyle uyumludur.

Öç'le benzer bir yaklaşıma sahip olan *Kafes*'te ise solcu gençlerin "dış mihraklar" (ABD ve Ruslar) tarafından kullanıldıkları savunulmaktadır. Bu durum "davul boynunuzda tokmağı başkasının elinde" sözleriyle dile getirilir. Milliyetçi gençlerin tek suçu ise, ABD ve Rus emperyalizmi ile onların içerdeki işbirlikçilerinin oyununun farkına varmaları ve bu durumu engellemeye çalışmalarıdır.

Zincirbozan'da 12 Eylül'ün sorumlusu olarak yine ABD işaret edilir. Cinayetlerin aynı silahlarla işlendiği, bunun da olayların tek elden planlandığını gösterdiği savunulur. CIA'in MİT içindeki ajanlarını kullanarak "kardeşi kardeşe kırdırdıkları" vurgusu yapılır. ABD'nin bu oyunlarından askerin haberinin olmadığı savunularak adeta askerler temize çıkarılır. Filme göre, darbeye zemin hazırlamak için sağcı gençler de kullanılmakla birlikte asıl kullanılanlar solcu gençlerdir.

Sol'a nefretle bakan *Prences*'te ise sol karikatürize edilmiş militan karakterlerle özdeşleştirilir. Maktav'a göre film, solu lanetleme politikalarını destekleyen bir filmidir (2000, s. 81). *Bir Sonbahar Hikâyesi*'nde ise dersleri boykot eden öğrenciler üzerinden sol eleştirilir. *Anka Kuşu: Bana Sırrını Aç* ve *Hoşça Kal Umut* filmlerinde de sola yönelik eleştiriler yapılır.

12 Eylül'ü ele alan filmlerdeki ana/yan karakterlerin çoğunluğunu sol görüşlüler oluşturmaktadır. 1980 öncesi dönemde oynadıkları role rağmen milliyetçi/muhafazakâr sağ karakterlerin başlarından geçen olayları anlatan film sayısı ise oldukça azdır. Bu filmlerden *Kafes* doğrudan milliyetçi gençlerin

gözünden 12 Eylül öncesinde ve sonrasında yaşananları ele alır. *Anka Kuşu: Bana Sırrını Aç, Gülün Bittiği Yer* ve *Bizim Hikâye* (Yasin Uslu, 2015) filmlerinin kahramanları ve yan karakterleri muhafazakârdır. Öç ve *Bu Son Olsun* filmlerinde ise sol karakterlerle birlikte sağ görüşlü karakterlere de yer verilir. *Son Cellat, Eve Dönüş, O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008) ve *Beynelmilel* filmlerinin kahramanları ise siyasi olaylarla ilgisi olmayan kişilerden oluşur.

Karakterleri solculardan oluşan filmlerde, 12 Eylül askeri darbesinin sadece sol örgütleri hedef aldığı izlenimi oluşmaktadır. Oysa 1980 darbesinin hedefindeki en önemli kesimlerden biri işçi sınıfıdır. Darbe öncesinde ve sonrasında işçilerin yaşadıkları sorunlar, verdikleri mücadele az sayıda filme konu olmuştur. Bunlardan Muzaffer Hıçdurmaz'ın deri işçilerinin mücadelesini aktardığı *Çark* (1987) ve Ahmet Faik Akıncı'nın maden işçilerini anlattığı *Ekmek* (1996) işçilerin sorunlarını sınıf temelli bir anlayışla ele alan filmlerdir.

12 Eylül askeri darbesini anlatan filmlerde önemli temalardan biri, yeni kapitalizmin politikaları ve bu politikalar doğrultusunda oluşturulan yeni toplum/ insan yapısıdır. *Bir Sonbahar Hikâyesi* ve *Zincirbozan*'da darbenin temel amaçlarından birinin 'yeni kapitalist düzeni Türkiye'de uygulamak' olduğu savunulur. *Bir Sonbahar Hikâyesi*'nin yanı sıra *Sen Türkülerini Söyle, İkili Oyunlar* filmlerinde de yeni sistemin yarattığı köşe dönme, bireyselliği ön planda tutan, para kazanmayı, mal/mülk/kariyer sahibi olmayı temel değer olarak gören, apolitik (özellikle gençler) bireylerin oluşturduğu yeni toplumsal yapıya eleştiri görülür. 12 Eylül öncesinin eşitlik için mücadele eden idealist gençlerinin ve aydınlarının yeni düzene çabucak uyum sağlamaları da ele alınan konular arasındadır. Eski solcuların para uğruna sol değerlerden uzaklaşmaları, kişisel ideallerinin peşinde koşmaları, geçmişteki mücadelelerinden pişmanlık duymaları eleştirilir (*Sen Türkülerini Söyle, İkili Oyunlar, Bekle Dedim Gölgeye, Bir Yanımız Bahar Bahçe, Çözümler*): Sadece eski "dava" arkadaşları değil, aileler, yakın akrabalar da para kazanmaktan söz etmekte, televizyonda Amerikan filmleri izlemektedir (*Sen Türkülerini Söyle*). Olumlu kahramanlar gibi olumsuz kahramanların geçmişlerine ait bilgiler de yetersizdir.

Darbe sonrasında politik filmlerinin, karamsar oldukları söylenebilir. Özellikle ilk dönem 12 Eylül filmlerinde yenilmişlik, hayata karşı tepkisizlik, suskunluk, umutsuzluk, hatta pişmanlık hâkimdir. *Sen Türkülerini Söyle* ve *Dikenli Yol* bu genel duruma uysa da, filmlerin sonunda çocukların bir umut simgesi olarak kullanılması karamsar havayı biraz olsun hafifletir. *Sen Türkülerini Söyle*, kahramanının "Her zaman başınız dik, alınınız açık olsun. Oğlunuz utanılacak hiçbir şey yapmadı" sözleriyle geçmişinden pişmanlık duymadığını haykırması ile de, az da olsa ilk dönem 12 Eylül filmlerindeki genel çizginin dışına çıkar. 2000'li yıllardan itibaren karamsar çizgiyi izleyen filmlerin yanında, darbeyi komedi üzerinden eleştiren filmler de (*Beynelmilel, Bu Son Olsun*) çekilmeye başlanır.

12 Eylül filmlerinde Yeşilçam'ın öyküleme geleneğinin yanında, 1980'lerin ortalarında başlayan, Nurdan Gürbilek'in "bir bakıma kültürün tamamını pornografikleştirmeyi hedefleyen ikinci 'seks furyası'" (2004, s. 22) biçiminde özetlediği dönemin izleri görülür. *Bir Sonbahar Hikâyesi*, *Su da Yanar*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Bir Avuç Gökyüzü*, *İkili Oyunlar*, *Bir Yanım Bahar Bahçe*, *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* filmlerinde konuyla pek de bağlantısı bulunmayan erotik sahnelerin fazlalığı dikkat çekicidir.

1980 darbesi, son yıllarda genç yönetmenler aracılığı ile taşınmaya devam etmektedir. 12 Eylül'ü işleyen filmlerin büyük bir bölümü darbe ile yüzleşmekten uzaktır. Ancak, bu filmler bütün eksikliklerine, darbeye hesaplaşmayı başaramamış olmalarına rağmen toplumsal bellek oluşturmada önemli bir paya sahiptirler (Kara, 2013, s. 108). Emine İlbuğa'nın da vurguladığı üzere *Bornova Bornova* ve *Çoğunluk* filmleri ise darbenin gençlere biçmiş olduğu rollerin yeni kuşağın yaşamına nasıl etki ettiği ve hayatlarını nasıl şekillendirdiği konusuna değindikleri için önemlidir (İlbuğa, 2013, s. 58). Serkan Acar'ın *Aşk ve Devrim* (2011) filmi de bu kapsamda değerlendirilebilir.

12 Eylül darbesi belgesel filmlere de konu olmuştur. Bu belgesel filmler arasında yönetmenliğini Mustafa Ünlü'nün yaptığı *12 Eylül* (1998) öne çıkar. 12 Eylül'ü konu alan diğer belgesel filmler: *Darbe* (Elif Savaş Felsen, 2000), *Oğlunuz Erdal* (Tunç Erenkuş, 2010), *Ülkücüler* (Halil Sarı, 2012), *Eylül'ün Kadın Yüzleri* (Ayşe Ayben Altunç, 2014), *12 Eylül Anneleri* (Memik Horuz, Sevim Erdem ve Eyyüp Epekinci, 2015), *12 Eylül Adaleti - 1 "İdamlar"* (Cahit Akçam, 2009), *12 Eylül Adaleti - 2 "Cezaevleri"* (Cahit Akçam, 2011), *12 Eylül* (Özlem Sulak, 2010), *Eylül'de Bile Gülmek* (İlknur Yılmaz, 2012), *12* (Aydın Yıldırım, 2009), *Keşke Olmasaydı* (Taşkın Koç, 2008), *Diyarbakır 5 No'lu Cezaevi Belgeseli* (Çayan Demirel, 2010).

12 Eylül'ün politik sinemaya etkisi elbette darbeyi konu alan filmlerle sınırlı değildir. Bu çalışmanın kapsamını aşsa da; 12 Eylül darbesinin etkisiyle ortaya çıkan toplumsal sorunları işleyen, din ideolojisini ön plana çıkaran ve etnik kimliği vurgulayan filmlerden de söz etmek gerekir. Bir tür olarak din ideolojisini öne çıkaran filmlere 12 Eylül öncesinde de rastlamak mümkündür, ancak 1990'lı yıllarla birlikte bu filmlerin söylemindeki radikalizm, muhalefet biçimi farklı bir yere denk düşer (Kıraç, 2000, s. 15-16). Yine Kürt sorununu ele alan ve sayıları son yıllarda artan filmleri de 12 Eylül askeri darbesiyle birlikte düşünmek gerekir.

Sonuç

Çalışmada, Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve ekonomik yapısında keskin dönüşümler yaratan 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980 askeri darbelerinin sinemaya etkileri incelendi. Bu yapılırken, çalışma "özellikleri, amaçları ve işlevleri" nedeniyle askeri darbelerden diğer türlere göre daha fazla etkilenen "siyasal

sinema"yla sınırlandırıldı. İki darbenin sinemaya etkileri karşılaştırıldığında şu sonuçlara ulaşıldı.

İki darbe, demokrasi sürecini kesintiye uğratmaları bakımından birbirlerine benzeseler de amaçları, yapıma biçimleri, uygulamaları ve hazırlattıkları anayasalar bakımından birbirinden farklı özelliklere sahiptirler. Kaçınılmaz olarak iki darbe birbirlerinden farklı toplumsal, siyasal ve kültürel değişimlere yol açmışlardır. Buna paralel olarak iki darbenin sinemaya yansımaları da birbirinden oldukça farklı olmuştur. Çalışmada darbelerin sinemaya etkileri altı başlıkta toplandı. Toplumsal gerçekçi sinemanın özellikleri açıklanırken Daldal'ın sınıflandırmasından da (2005, s. 132) yararlanıldı:

1- Altmışlı yılların toplumsal gerçekçi sinema akımının ve Seksenli yıllar ve sonrasının 12 Eylül filmlerinin ortak noktası, askeri darbelerin etkisiyle ortaya çıkmalarıdır.

2- Altmışlı yılların toplumsal gerçekçilik akımı içinde yer alan filmlerin büyük bir bölümü, darbenin nedenleri olarak gösterilen Demokrat Parti'nin uygulamalarını ve yarattığı toplumsal düzeni eleştirmelerinin yanı sıra, toplumu örgütlenmeye/birlikte mücadele etmeye/harekete geçmeye çağırma, 1961 Anayasası'nın getirdiği hakları öğretme/benimsetme hedefini taşıma gibi politik işlevleri olan filmlerdir.

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 önemlidirler. Ancak darbenin, demokrasiyi kesintiye uğratması, Adnan Menderes ve arkadaşlarının asılması gibi sonuçlarına toplumsal gerçekçilik akımı içinde ve daha sonraki süreçte yer verilmemesi siyasal sinemanın özellikleri çerçevesinden bakıldığında büyük eksikliklerdir. 1960 askeri darbesi ve 1961 Anayasası'nın politik sinemaya etkileri toplumsal gerçekçilik akımıyla sınırlı kalmamıştır. 1961 Anayasası'nın yürürlükte kaldığı dönemde özellikle sol ideoloji sinemaya daha açık bir biçimde yansımıştır. "Devrimci sinema" adı altında toplanabilecek filmlerde, toplumsal sorunlar 'politik' vurgularla ele alınmıştır. Devrimci sinema içinde ön plana çıkan Yılmaz Güney filmlerinde antiemperyalist, antikapitalist görüşler dile getirilmiş; topluma, özellikle de işçi sınıfına haklarını aramaları çağırısı yapılmıştır.

"12 Eylül filmleri" olarak adlandırılan filmler ise olaylara siyasal yönlerinden çok, insani açılardan yaklaşırlar. Bu filmleri izleyen ve 12 Eylül hakkında bilgisi olmayan bir kişinin "12 Eylül'de ne oldu?" sorusuna ilişkin bütünlüklü cevaplar bulabilmeleri güçtür. Dolayısıyla kamuoyu oluşturmaya ve bilinç yaratmaya çalışan politik sinema örnekleri değildir bu filmler. Seyircileri konu üzerinde düşünme/mücadeleye çağırma ve darbeyi siyasal/sosyal/ekonomik bağlamına yerleştirerek sorgulama amacı taşımazlar. Maktav'ın ifadesiyle "bir kader gibi yaşanan yenilginin filmleridir"ler (Maktav, 2000, s. 84). Bu filmlerin darbeye hesaplaşmamasının,

sinemacıların yetersizliklerinden ziyade darbenin toplum ve sinemacılar üzerinde yarattığı olumsuz etkilerden, baskıdan kaynaklandığı düşünülmektedir.

Özellikle 2000’li yıllara kadar çekilen filmlerin büyük bir bölümünde Yesilçam’ın öykü anlatma geleneğinin izleri görülür. Filmlerin öyküleri darbenin kendisine odaklanmak yerine, çoğunlukla bir kahramanın çevresinde inşa edilmiştir. Kahramanları edilgen, yenik ve yalnız olan bu filmlerin melodram ve dram arasında gidip gelmesi, onları gerçekçilikten dolayısıyla politik film olmaktan uzaklaştırmaktadır.

3- Toplumsal gerçekçilik akımının ortaya çıktığı 1960 yılı öncesinde, “gerçekçi” bir sinemanın doğması için gerekli şartların oluşturulması konusunda tartışmalar yaşanır. 1960 başlarında ise, bir sinema akımını besleyebilecek belli bir dayanışma ve ortak seslilik sektör içinde hâkimdir. Bu ortam sinema filmlerinin, filmlerdeki çeşitliliğin ve seyirci sayısının artmasını sağlamıştır. Toplumsal gerçekçiliğin ortaya çıkmasında, akımın merkezinde yer alan yönetmenlerin çok güçlü toplumsal ve politik inançlarının olmasının büyük payı vardır. Benzer bir durum devrimci sinema için de geçerlidir.

12 Eylül darbesi toplumsal yapıyla birlikte sinemayı da olumsuz etkilemiştir. 12 Eylül’ün baskıcı, özgürlükleri engelleyici ve örgütlü yapıları dağıtmaya yönelik politikaları film ve izleyici sayısının azalmasına yol açmış, seyirci profilinde de köklü değişikliklere neden olmuştur. Sansürün yoğun olarak uygulandığı bu yıllarda, toplumsal konuları ele alan yönetmenlerin üzerinde baskı kurulması nedeniyle film içeriklerinde de köklü bir değişim yaşanmıştır. Filmlerin içeriklerinin, başta arabesk olmak üzere toplumsal/siyasal sorunlardan uzaklaşan konulara kaydığı görülmektedir.

4- Altmışlı yılların toplumsal gerçekçilik akımı içinde yer alan filmler sıradan insanın sorunlarına eğilir. Bu sorunlarla ilgili “doğrular” ortaya konmaya çalışılır. Tüm filmlerin arka planını toplumsal bir olay oluşturur (grev, köyden kente göç. vs.). Yönetmenlerde açık bir burjuva ve kapitalizm karşıtlığı vardır. Devrimci sinema içinde yer alan filmlerde ise kapitalizm, emperyalizm karşıtlığı çok daha açık bir biçimde dile getirilir.

1980 askeri darbesini konu alan ilk filmler, darbenin hemen ardından yapılsa da (*Yol*, 1981; *Öç*, 1984), yasaklar nedeniyle 12 Eylül filmleri ancak 1986 yılından itibaren sinemada ağırlık kazanmaya başlar. Bu filmler, 12 Eylül darbesinin öncesini ve sonrasını ele alır. 80’li yılların ortalarında başlayan ve 90’lı yıllar boyunca yapılmaya devam eden söz konusu filmler, darbenin etkilerinin sürdüğü bir dönemde darbeyi işleme cesaretini göstermeleri bakımından elbette önemlidir. Ancak, söz konusu filmler, birkaç istisna dışında, 12 Eylül’ü yeterince irdelemekten uzaktır. 2000’li yıllarda çekilen filmlerin, darbeye önceki filmlere göre daha kapsamlı yaklaşıtları söylenebilir. Yine 12 Eylül’e güldürü üzerinden

yaklaşan, darbenin nedenlerini sorgulayan filmlerin çekilmesi elbette önemlidir. Ancak, bu filmler de kendilerinden öncekilerle benzer aksaklıklar taşımaktadır.

Cezaevinde yatmış karakterlerin çıktıklarında yaşadıkları sorunlar, çocukları cezaevinde olan/parçalanmış ailelerin yaşadıkları, işkence, cezaevi koşulları, kaçışlar, polis sorgulamaları, politik çatışma/terör ortamı, aydın sorunları temel konulardır. Birkaç filmde yeni kapitalizmin getirdiği yeni toplumsal yapıya eleştiriler getirilmeye çalışılsa da, bu eleştirilerin başarılı olduğu söylenemez. 1980 sonrasında işçilerin/çalışanların sorunlarını işleyen filmler oldukça azdır. Filmlerde 12 Eylül'ün fon olarak kullanılması da yaygın bir durumdur.

5- Altmışlı yılların toplumsal gerçekçilik akımı içinde yer alan filmlerde, sinema dilini zenginleştirebilecek, o güne dek yeterince üzerinde durulmamış estetik ve biçimsel yeniliklere girilir. Devrimci sinema içinde yer alan filmlerde de (özellikle de Yılmaz Güney filmlerinde) estetik ve biçimsel yapıya önem verilir.

12 Eylül filmlerinin eksiklikleri ise içerikleriyle de sınırlı değildir. Özellikle 2000'li yıllardan önce çekilen filmler sinemasal olarak da zayıftır. Konuyla bağlantısı bulunmayan erotik sahnelerin, filmin akışını bozan uzun sahnelerin ve diyalogların kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Film dilindeki aksaklıkların yanı sıra, kamera, ışık vb. kullanımındaki eksiklikler, diyaloglardaki aksaklıklar da yaygındır.

6- 27 Mayıs darbesinin siyasal sinemaya etkileri toplumsal gerçekçi sinema akımı ve devrimci sinemayla, sınırlı değildir. 27 Mayıs'ın ardından hazırlanan 1961 Anayasası 12 Eylül darbesine kadar yürürlükte kalmıştır. Anayasanın getirdiği görece özgürlükçü ortamda, geçmiş döneme göre demokratik bir hava esmeye başlamış, bu süreçte Ulusal Sinema ve Halk Sineması gibi yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.

12 Eylül'ün politik sinemaya etkisi de darbeyi konu alan filmlerle sınırlı değildir. Darbenin ve darbe anayasasının etkileriyle din ideolojisini ön plana çıkaran ve etnik kimliği vurgulayan filmler de çekilmiştir.

12 Eylül askeri darbesi ise üzerinden 36 yıl geçmesine rağmen filmlere konu olmaya devam etmektedir. 12 Eylül'ün olumsuz izlerinin sürmesi ve çekilen filmlerin darbeyi ve yarattığı sorunları bütünlüklü bir biçimde ortaya koyamamaları/sorgulayamamaları nedeniyle hâlâ '12 Eylül filmi henüz yapılmadı mı?' sorusu sorulmaktadır.

Kaynakça

- Algan, N. (1996). 80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji. *25. Kare*, 16, 4-9.
- Başaran, T. (1990). 12 Eylül Filmleri. *Beyazperde Dergisi*, 12 Eylül Filmleri Özel Eki. Eylül-Ekim, 11-16.
- Bostan, E. ve Atam, Z. (2006/2007). Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 18/19, 132-139.
- Boratav, K. (2000). *Yeni Dünya Düzeni Nereye*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Demirel, A. (1997/1998). Sinemanın Yok Olmasına Zemin Hazırlayanların, Sinemayı Kurtarmalarını Beklemek Komiktir. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 4, 113-116.
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-1990 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, A. (2003). *Sinema ve Çağımız* (3. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dunkrly, J. (1987). *Uzun Savaş Salvador'da Diktatörlük ve Devrim* (Y. Aldoğan, Çev.). İstanbul: Belge Yayınları.
- Erkiliç, H. (2009). Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema. *Kebikeç*, 27, 143-162.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema* (2. baskı). İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Esen, Ş. K. (2007). Türkiye'de Üçüncü Sinema. E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus (Ed.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde (310-354). İstanbul: Es Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (3. baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Yayınları.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Hiçdurmaz, M. (1997/1998). Türk Sinemasının Gelişimi Surecinde Sinema Emekçilerinin
- Örgütlenme Sorunları. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 4, 117-119.
- İlbuğa, E. U. (2013). 12 Eylül Askeri Darbesi'nin Günümüz Türk Sinemasına Yansımaları: Bornova Bornova ve Çoğunluk Film Örnekleriyle. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar Dergisi*, 6(1), 38-62.

- İnce, M. (2010). *Sinemada 12 Eylül Askeri Darbesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Kahraman, H. B. (2000). STK'lar ve Merkezi-Yerel Yönetimler. A. Z. Kızılyaprak (Ed.), *Sivil Toplum Kuruluşları ve Yasalar-Etik-Deprem* içinde (329-335). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Kalkan, F. (1993). Türk Sinemasına Toplumbilimsel Bir Bakış. *Sinema Yazıları*, 4, 28-30.
- Kara, M. (2013). *Sinema ve 12 Eylül*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kazgan, G. (2005). *Türkiye Ekonomisinde Krizler: 1929-2001*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kongar, E. (2000). *21. Yüzyılda Türkiye* (26. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kıraç, R. (2000). 90'lı Yıllarda Sinemamıza Bir Bakış. *25. Kare*, 30 (1), 12-17.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Maktav, H. (2000). Türk Sinemasında 12 Eylül. *Birikim Dergisi*, 138, 79-84.
- Maktav, H. (2006). Vatan, Millet, Sinema. *Birikim Dergisi*, 207, 71-83.
- Morva, A. D. (2008). *Melankolinin 12 Eylül Filmlerinde İnşası*. Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Odabaş, B. (1995). *Fransız Siyasal Sineması ve Jean-Luc Godard*. Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi.
- Öncü, A. (1991). *Sivil Toplum ve Katılım*. İstanbul: Tüses Yayınları.
- Özdemir, H. (2002). Siyasal Tarih. S. Akşin, (Ed.), *Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980* içinde (227-293), (7. baskı). 4. Cilt, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Özön, N. (1983). Türk Sineması. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (1878-1907). 7. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özön, N. (1995a). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. 1. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1995b). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. 2. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1998). Bir Şûranın Öyküsü. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 5, 43-53.
- Pusar, G. ve Yücel, F. (2003). Costa Gavras ile Söyleşi. *Altyazı*, 23, 23-26.

- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi* (3. baskı). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Soner, A. (1999). Yol'un Çekim Öyküsü. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 6, 59-63.
- Soysal, M. (1997). *100 Soruda Anayasanın Anlamı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Uçakan, M. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Ünlü, M. (1998). *12 Eylül* [Belgesel Film].
- Tanör, B. (2000). Siyasal Tarih. S. Akşin (Ed.), *Türkiye Tarihi, Bugünkü Türkiye 1980-1995 içinde* (23-157), (3. baskı). 5. Cilt, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. 2. Cilt, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü*, Politika, Erişim 25 Kasım 2016, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5881ac33c953a0.26479811.
- Türkali, V. (1985). *Eski Filmler*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.