

122054-20

**SİNEMA VE İDEOLOJİ  
12 EYLÜL FİMLERİNİN TOPLUMSAL  
ÇÖZÜMLEMESİ**

**Hakan Erkiç  
(Yüksek Lisans Tezi)**

**Eskişehir-1997**

T.C.  
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

## SİNEMA VE İDEOLOJİ

# 12 EYLÜL FİMLERİNİN TOPLUMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

Hakan Erkılıç

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Doç. Dr. Gülseren Güçhan

Eskişehir-1997

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
MERKEZ KÜTÜPHANESİ

## ÖZET

Sinema, toplumda yaşanan değişmeleri, çatışmaları, beklentileri yani toplumsal dinamiği, 'sanatsal gerçekliği' içinde temsil eder.

Bu çalışmada Türk Sinemasında '12 Eylül filmleri' olarak nitelendirilen, 12 Eylül 1980 darbesi öncesi ve sonrası olaylar; olaylar içindeki insanları konu edinen filmlerin dönemi nasıl temsil ettikleri incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı, sinema-ideoloji ilişkisi bağlamında Türk Sineması'nda 12 Eylül 1980 darbesinin temsilini incelemektir. Bu amaçla filmler üzerinde 'ideolojik çözümlenme' yapılmıştır.

İdeoloji olgusu çok tartışmalı bir sorunsaldır. İdeolojiye yaklaşımlar 'yanılsama/yanlış bilinç' ve dünyayı anlamlandıran düşünceler, inançlar bütünü olarak iki grupta toplanır. İdeolojinin işlevi toplumsal gerilimleri, çelişmeleri gizlemektir. Bunun için de kültürel temsilleri kullanır. Sinema da bu kültürel temsillerden biridir. Sinema-ideoloji ilişkisi, sinemanın perdede 'gerçeğin izlenimini yaratması ve böylece egemen ideolojiyi yeniden üretmesi bağlamında tartışılmıştır.

12 Eylül 1980 darbesi, Türkiye toplumunda ve siyasal yaşamında 'milattan önce, milattan sonra' gibi tarihsel bir dönüm noktası oluşturur. Darbe, tüm demokratik kazanımlara 'baskı', 'yasak' ve bunların sonucu oluşan 'de-politizasyon'u içeren temel karakteristik özellikleriyle son vermiştir.

Her kültürel temsil/üretim gibi, sinema da ait olduğu toplumdan soyutlanamaz. Türk Sinemasının "12 Eylül Filmleri"nin toplumsalla bağları incelendiğinde, "Türk İnsanının darbe karşısındaki tavrı, kimlik arayışları ve hesaplaşmaları" karşımıza çıkmaktadır.

12 Eylöl filmlerinde ya darbe öncesi ya da sonrası temsil edilmiştir. Darbenin temsiline hiçbir filmde rastlanılmamıştır. Bu filmlerde umutsuz, karamsar bir tabloda yenik, kaçan ya da değişen değerler doğrultusunda değişen insanlar çizilmiş, filmlerde geleneksel değerlere ve mistizme yönelim saptanmıştır. Bu filmlerde temsil edilen dönem, tarihsel ve toplumsal bağlamından soyutlanmıştır. Türk Sineması 12 Eylöl üzerine birşeyler söylemek istemiş ama ne söylediği tam olarak belirginleşmemiştir. Bu bir anlamda '12 Eylöl filmi'nin henüz yapılmadığını da göstermektedir. Hatta temsil ettiği döneme karşı görünenlerin bile var olan değerleri yeniden üreterek onayladıkları gözlenmiştir.

## **ABSTRACT**

Movies represents the dynamics of the society, such as conflicts, changes, expectations, in their artistic reality.

In this work, representational constructions of the movies, the theme of which is the events and involved characters of the period of military junta after September 12th is examined. The aim of this thesis is to examine the representation of the period of military government with respect to cinema-ideology relations.

Movie sociology aims to solve the interactions between movies and society. Because, like every cultural product, movies too, can not be isolated from the economic, political and social life of its period.

The concept of ideology is a problem which has been discussed a lot. Descriptions on ideology can be classified in two groups such as: "false conscious" and the thoughts beliefs which give the world its meaning. The function of ideology is to hide the social tensions and conflicts. In order to do this, it uses the cultural representations. The relationship Cinema too, is one of these representations. The relationship of cinema and ideology is discussed with respect to its creation of the image of reality on the curtain and therefore representing the dominant ideology.

Military interference of 1980 marks a turning point in Turkish social and political life. Interference ends all the democratic gains with its characteristics such as pressure, prohibition and depoliticisation.

Turkish cinema has ties with the social. These ties can be evaluated as the result of 'searches and calculations after the military interference.' Here,

the negative effects of 'censor auto-censor' can not be disregarded. It is established that

Turkish cinema after 1980 shows a direction towards individual themes from social themes. Turkish cinema breaks its carelessness towards military interference as subject. These pictures represents the period either before or after the interference. No representation of the interference itself exists in these pictures. The persons of these pictures have losing, hiding characters or adapting themselves to the changing values of the society. The atmosphere of tehesse movies are rather depressive and a tendency towards traditional values and mistisicism is also detected. The period represented in tehesse pictures is isolated from its social context. The text of Turkish cinema on 12th September military interference is not clarified. Moreover, even the one which seem to object the world they represent, prove the conflicts by representation.

As a final word, it can be said that the 12th September movie has not been made yet.

## İÇİNDEKİLER

|            |   |
|------------|---|
| GİRİŞ..... | 1 |
|------------|---|

### BİRİNCİ BÖLÜM SİNEMA VE TOPLUM

|  |    |
|--|----|
| 1.1. Sinema Toplumbilimi Çalışmalarının Kısa Tarihçesi.....                  | 10 |
| 1.2. Sinemaya Toplumbilimsel Bakış Açıları.....                              | 11 |
| 1.3. Sinema Toplumbilimi Çalışmalarında İdeolojinin Yeri.....                | 12 |
| 1.3.1. Ryan ve Kellner: Hollywood Sinemasının Siyasalları ve İdeolojisi..... | 12 |
| 1.3.2. Cormack: Kültürel Üretimlerin İdeolojik Çözümlemesi.....              | 13 |
| 1.3.3 Ferro: Tarihin Edimcisi Olarak Sinema.....                             | 15 |

### İKİNCİ BÖLÜM İDEOLOJİ VE SİNEMA

|  |    |
|--|----|
| 2.1. İdeoloji.....   | 16 |
| 2.1.1. Tanım ve Yaklaşımlar.....                               | 16 |
| 2.1.2 Marks'ın İdeolojiye Yaklaşımları.....                    | 17 |
| 2.1.3 Althusser: İdeoloji ve Devletin ideolojik Aygıtları..... | 18 |
| 2.1.4. Gramsci: İdeoloji ve Hegemonya.....                     | 20 |
| 2.1.5. Hall: İdeoloji ve Anlam.....                            | 21 |
| 2.1.6. Foucault: İdeoloji ve Söylem.....                       | 23 |
| 2.1.7. Değerlendirme.....                                      | 24 |
| 2.2. Sinema.....   | 24 |
| 2.2.1. Cahiers Du Cinema'nın Katkısı.....                      | 25 |
| 2.2.2. Fargie: Sinemanın İdeolojik Görevi.....                 | 27 |
| 2.2.3. Lebel: Egemen İdeolojinin Sinemadaki Egemenliği.....    | 27 |

|   |    |
|---|----|
| 2.2.4 Baudry: Temel Sinematografik Aygıtların İdeolojik İşlevleri ..... | 28 |
| 2.2.5. Nichols: İdeolojik Çarpışmanın Alanı Olarak Sinema .....         | 28 |
| 2.2.6. Metz: Sinemada Sansürün İşlevi .....                             | 29 |
| 2.2.7 Granetti: Filmleri Anlamak ve İdeoloji .....                      | 29 |

### **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

#### **TÜRK SİNEMASI VE TOPLUM**

|  |    |
|--|----|
| 3.1. Başlangıcından 1960'a Kadar Olan Dönem.....     | 31 |
| 3.2. 1960 -1980 Arası Dönemi .....                   | 32 |
| 3.2.1. 1960-1970 Arası Sinemacılar Dönemi .....      | 32 |
| 3.2.2. 1970-1980 Arası Dönem.....                    | 34 |
| 3.3. 1980 'den Günümüze Değişen Sinema Anlayışı..... | 35 |

### **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

#### **12 EYLÜL 1980 ASKERİ DARBESİ**

#### **TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL SİYASAL KÜLTÜREL ORTAM**

|  |    |
|--|----|
| 4.1. 12 Eylül 1980 Nedir?.....                         | 40 |
| 4.2. 12 Eylül Darbesini Hazırlayan Etkenler.....       | 41 |
| 4.3. Dönemin Karakteristik Özellikleri .....           | 42 |
| 4.4. 12 Eylülün Kültürel Sanatsal Ortama Etkileri..... | 43 |

### **BEŞİNCİ BÖLÜM**

#### **TÜRK SİNEMASINDA 12 EYLÜL FİMLERİ**

|   |     |
|---|-----|
| 5.1. Çözömlenen Filmlerde Dönemin Temsili ..... | 47  |
| 5.1.1. Filmlerin Anlatı Yapısı .....            | 47  |
| <b>SONUÇ</b> .....                              | 56  |
| <b>KAYNAKÇA</b> .....                           | I-X |



## GİRİŞ

Yüz yaşına giren sinemaya teknolojik buluş; eğlence aracı; kitle iletişim aracı; popüler kültürün görünümü ve sanat gibi birbirinden ayrımlı fakat hepsinin aynı anda geçerli olabileceği çok yönlü bir araç olarak yaklaşılabilmektedir. Sinemanın büyük izleyici kitlelerine ulaşması; fantazyayı olanaklı kılması; yaşam modelleri sunması; reel-yaşamı temsili ya da sorgulaması sinema konusundaki tartışmaların zeminini oluştururken, sinema-ideoloji ilişkisi de sorunsalın odağı olmaktadır.

Sanat yapıtlarını/kültürel temsilleri toplumsal yapıdan soyutlayarak değerlendirmek olanaksızdır (Armağan, 1992). Çünkü kültürel temsillerin oluşum sürecinde varıldığı toplumun, dönemin ekonomik ve siyasal yapısı belirleyici bir öge olarak karşımıza çıkar. Sinema da yaratım, dağıtım, izlenimsüreci ile toplumsalla içiçe geçmiş bir sanattır.

Sinemanın toplumla ilişkisi çözümlenirken, filmlerin yapıldığı dönemi "yansıttığı" düşüncesinden hareketle "yansıtma kuramı"na göre çözümlenmeler yapılmıştır. Oysa son yıllardaki çalışmalarda "filmlerin seçilmiş temsil etmek üzere kurulmuş inşaa"lar (Ryan ve Kellner, 199:1), olduğu yaklaşımı benimsenmiştir. Yansıtma yaklaşımı, kültürel temsillerin "toplumsal gerçekliği olduğu gibi gösterdiği" yanılması oluşturduğu gerekçesiyle eleştiriyile karşılaşmıştır. Oysa inşa etme kavramı, gösterilenin "gerçek bu" yerine "yaratıldığı" (Burton, 1995:144) noktasına dikkat çekerek, yansıtma yaklaşımından ayrımını ortaya koyar. Çünkü sinemacı toplumda bulunan herşeyi alamaz; seçme yaparak filmini inşa eder. Sanatçı, toplumla girdiği ilişkiler ve sezgilerinin bireşimiyle kurgulama sonucu eserini yaratır. Ayrıca temsili inşa yaklaşımı filmleri tarihselliği, sektör yapılanması ve sansür gibi dinamiklerle birlikte değerlendirir. Böylece filmleri, "toplumsal ve kültürel bağlamda tarihsellikleri içinde ele alarak ideolojik bağlantılarını kurmak olasıdır" (Abisel, 1995:39).

Sanat yapıtı bir üretim süreci olarak değerlendirilirse, sinemanın - popöler ya da sanat sineması- ideoloji ile olan girift ilişkisi ile karşılaşılır: ister yaratıcı bir edim isterse toplumda varolanların veya seçilenlerin temsili- aslında bu ikisi arasında diyalektik bir bağ vardır- olarak değerlendirilsin; bütün üretimler gibi sinema da ideolojik bir üretimdir. Bu bağlamda Plehanov'un (1987: 40) saptaması dikkate değerlidir: "ideolojik içerikten yoksun bir sanat eseri bulunmadığı doğru olmakla birlikte, bir sanat eserinden her fikri ifade etmeye de imkan yoktur." Ancak sanatın ideolojik olmadığı düşünçesi, olabildiğince ideolojik bulunur. Gianetti'ye (1995; 431) göre de "bir film ideolojiden kesinlikle yoksun değildir." Lotman'da (1986: 62) sinemayı "ağındaki kültürün, sanatın ve ideolojik savaşın bir bölümü" olarak görür.

İdeoloji olgusu, farklı yaklaşımlara ve tartışmalara konu oluşturur: "İdeolojinin farklı biçimlerde yorumlanması temelde farklı (toplumsal) 'gerçek' anlayışlarına dayanmaktadır" (Sunar, 1986: 14). Daha çok Marksist düşünçenin sorunsalını oluşturan ideoloji olgusuna yaklaşımlar iki ana grupta özetlenebilir: (1) ideoloji yalnız bilinç içerir ve gerçeğin yanılsamalarından oluşur; (2) ideoloji gerçeği, dünyayı anlatan, anlamlandıran değerler fikirler bütünüdür. İdeoloji olgusunu ayrıntılı bir biçimde inceleyerek ideolojiye yüklenen bütün anlamları belirleyen ve tartışan Eagleton (1990) yukarda iki ana grupta özetlenen yaklaşımların ikisinde geçerli olabildiğine dikkat çeker.

İdeoloji olgusunu belli bir toplumsal pratikte anlamın oluşması kodlanması ve söylem bağlamında incelenmiştir. İdeolojinin buradaki işlevi toplumsal çalkantıları yatıştırmak, egemen ideolojiyi yeniden üretmek bağlamında ele alınmıştır. Sinema-ideoloji ilişkisi özömlenirken sıkça karşılaşılan bir kavramda egemen ideoloji olmaktadır. "Egemen ideoloji, her sınıf ve gruptan insanları toplayarak egemen grupların / sınıfların çıkarlarına hizmet eden bir siyasal düzeni yeniden üretmeye yardım eden simgesel sistemdir" (Erdoğan ve Alemdar, 1994: 197).

İdeoloji, toplumsal gerçekliği üretmenin bir yöntemi olarak dünyayı temsil etmenin eğretilemeli bir yolu ile toplumsal gerilimleri ve toplumsal güçleri yatıştırmaya çalışır gözükerek; egemen ideolojinin yeniden üretimi bağlamında işlev görür. İdeoloji bu işlevini kültürel temsiller yoluyla yapmasına

2017  
MERCİS KUTUPHANESİ

rağmen doğal fikirler, düşünce şekli, sağduyu gibi görünür (Eagleton, 1996; Fiske, 1996; Hadjinicalaou, 1987; Ryan ve Kellner, 1990; Coward ve Ellis, 1985). Çalışma kapsamında ideoloji bu çerçevede değerlendirilecektir.

Sinema-ideoloji ilişkisi egemen ideolojinin filmlerde temsil edilmek üzere kurulan inşaalar aracılığıyla yeniden üretilmesi bağlamında tartışılmıştır (1960'ların sonu 1970'lerin başında Cahiers du Cinema dergisi, Ryan, 1988; Ryan ve Kellner, 1990; Gianetti, 1995 gibi). Sinema perdede gerçeğin izlenimini yaratarak izleyici de perdedekinin doğru ve kabul edilebilir olduğu yanılsamasını ya da tam tersi olarak "canım film işte ne olacak" yaklaşımı ile perdedekinin reddi yanılsamasını oluşturur (Fargie, 1974; Murray, 1993). Bu ideolojinin işleyişi için kaçınılmaz bir fırsattır. Çünkü bu durum ideoloji için Althusser'in (1994: 65) deyimiyle "hiç bir zaman ben ideolojiyim demez"e olanak tanır.

Sinema ideolojiyi konu seçimi, biçim, biçem, kurgu, mekan, oyunculuk, anlatı / dil gibi kodlarla işler. Bu bağlamda filmler aracılığıyla kurulan inşaada nelerin alınıp nelerin alınmadığı ve burada egemen ideolojinin işlevi çözümlenmeye açıktır. "Kameranın kaydettiği egemen ideolojinin belirsiz, förmüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır... nesnelere, stiller, biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği genel ideolojik söylemin altını çizer" (Comillo ve Narboni, 1994). Böylece filmin ideolojisi, yaratıcısından farklı olabileceği gibi yine son kertede genel ideoloji içinde kalacaktır (Belge, 1990). Metz'e göre seyirci de filmin sunduğu ideolojiye sahiptir (Adanır, 1993; 49). Çünkü izleyici de film yaratıcısı gibi genel ideolojinin içinde yer almaktadır. Bu genel yapı içerisinde sansür olumsuz bir işlev görür (Metz, 1974). Sansür filmlerde "suskunluklar"a, "eksiklikler"e neden olur. Edebiyat yapıtlarını inceleyen Macherey'ye göre "ideolojinin kendisini en çok hissettirdiği yerler metindeki anlamlı suskunluklar, boşluklar ve eksikliklerdir "(aktaran Eagleton, 1981; 50-51). Bu suskunluklar ve eksiklikler egemen ideolojinin yeniden üretimini sağlar.

Sinema toplumda yaşanan, değişimleri, gerilimleri, rahatsızlıkları, beklentileri yani toplumsal dinamiği "sanatsal gerçekliği" içinde temsil eder. "12 Eylül", Türkiye toplumunun yakın tarihini bir bakıma "Milattan sonra

Milattan Önce"si gibi bir ayrımı oluşturan dönüm noktasıdır. 12 Eylül gibi askeri darbelerin öncesinde ve sonrasında yaşanan olayları yalnızca siyasal ve tarihsel araştırma alanı olarak anlamının ve çözümlemenin olanağı yoktur (Belge, 1995; Oktay, 1995). Bu bağlamda sanat yapıtlarının/kültürel temsillerin dönemi temsil edişleriyle, bu temsil ediş içindeki tutumları, dönemi anlamak/anlamlandırmak için bizlere olanak tanır.

12 Eylül askeri darbesinin Türk toplumunun siyasal, kültürel, toplumsal, ekonomik hayatına getirdiği değişimler içinde belki de en çok dikkati çeken, düşünsel alandaki kısıtlamalar ve bunun sonucu olarak da baskıydı. Bu baskı nedeniyle insanlar yaşadıkları dönemi sorgulayabilecek konuma da sahip değildiler. Bu sorgulamanın ifade biçimleri olarak bilimsel çalışmalar, edebiyat ve özellikle sinema da bu konuda üzerine düşeni yapabilmiş, bu dönemin yaşamımız üzerindeki etkilerini tartışabilecek zemin hazırlayabilmişler midir?

12 Eylül üzerine yapılan çalışmalarda "olayın sıcaklığı"na veya "yakın tarih üzerine yazma"nın zorluklarına dikkat çekilmektedir. Oktay'a (1995: 416-417) göre 12 Eylül müdahalesinin yol açtığı toplumsal / siyasal ve kültürel **tahribat**, ayrıntılı bilimsel çalışmalarla ortaya konulmamıştır; bilimsel alandaki boşluk gibi edebiyat alanında da boşluk yaşanmaktadır: "Bir-iki çıkış dışında 12 Eylül döneminin romanı henüz yazılmış değildir." Oktay'ın hem bilimsel hem de edebiyat alanı için kullandığı "henüz" sözcüğü, bu tür çalışmaların yapılabileceği / yapılması gerektiği istencini sergiler.

12 Eylül, romanda, şiirde, tiyatrodaki temsil edildiği gibi sinemada da temsil edilmiştir\*. Türk Sineması darbelere karşı kayıtsızlığını 12 Eylül'de bozmuştur. Türk Sinemasında "27 Mayıs"ın sağladığı özgürlük ortamında toplumsal konular işlenmişse de darbe üzerine film yapılmamıştır. "12 Mart" üstüne ise 1980'li yıllarda iki film yapılmıştır: Vasıf Öngören'den tiyatro uyarlaması **Zengin Mutfağı** (Başar Sabuncu, 1988) ve Çetin Altan uyarlaması olan **Bir Avuç Gökyüzü** (Ümit Elçi, 1987). Toplumun bütününe etkileyen, etkileri günümüze değin süren "12 Eylül" üzerine 25 filmin yapıldığı sap-

\* 12 Eylül romanda Ayla Kutlu, **Hoşçakal Umut**; Ümit Kıvanç, **Bekle Dedim Gölgeye**; Mehmet Eroğlu, **Yürek Sürgünü**, Ahmet Altan, **Sudaki İz..** gibi eserlerle; şiirde Nevzat Çelik gibi toplumcu şairlerle edebiyattaki yerini almıştır.

tanmıştır. 12 Eylül öncesini ya da sonrası olayları, acıları, değişimleri konu edinen filmlere genel olarak "12 Eylül filmleri" olarak tanımlanıyor (Dorsay, 1995; Belge, 1990; Çubukçu, 1990; Esen, 1996; Güçhan, 1993; Mirahmetoğlu, 1993; Onaran, 1994; Özgüç, 1993; Evren, 1990).

Belirlenen filmler şunlardır:

|                                |                     |      |
|--------------------------------|---------------------|------|
| Öç                             | Mesut Uçakan        | 1984 |
| Sen Türkülerini Söyle          | Şerif Gören         | 1986 |
| Dikenli Yol                    | Zeki Alasya         | 1986 |
| Ses                            | Zeki Ökten          | 1986 |
| Prences                        | Sinan Çetin         | 1986 |
| Yağmur Kaçakları               | Yavuz Özkan         | 1987 |
| Sende Yüreğinde Sevgiye Yer Aç | Şerif Gören         | 1987 |
| Su da Yanar                    | Ali Özgentürk       | 1987 |
| Kimlik                         | Melih Gülgen        | 1988 |
| Av Zamanı                      | Erden Kıral         | 1988 |
| Bütün Kapılar Kapalıydı        | Memduh Ün           | 1989 |
| Kara Sevdalı Bulut             | Muammer Özer        | 1989 |
| Uçurtmayı Vurmasınlar          | Tunç Başaran        | 1989 |
| Sis                            | Zülfü Livaneli      | 1989 |
| Darbe                          | Ümit Efekan         | 1990 |
| İkili Oyunlar                  | İrfan Tözüm         | 1990 |
| Suyun Öte Yanı                 | Tomris Giritlioğlu  | 1991 |
| Uzlaşma                        | Oğuzhan Tercan      | 1991 |
| Bekle Dedim Gölgeye            | Atuf Yılmaz         | 1991 |
| Hoşçakal Umut                  | Candan Evcimen İçöz | 1993 |
| Bir Sonbahar Hikayesi          | Yavuz Özkan         | 1993 |
| Çözümler                       | Yusuf Kurçenli      | 1994 |
| 80. Adım                       | Tomris Giritlioğlu  | 1995 |
| Babam Askerde                  | Handan İpekçi       | 1994 |
| Gerilla                        | Osman Sınay         | 1995 |

12 Eylül'ün düşünceyi suç sayan depolitize ortamında, 1986 yılında kabul edilen 3257 sayılı "sinema video ve müzik eserleri" adlı kanun ve sinema ile ilgili düzenlemelerin Kültür Bakanlığı'na verilmesi ile görece özgürlüğün yaratılması bu filmlerin yapılmasında önemli rol oynadığı düşünülebilir. Ancak bu filmler üzerindeki genel yargı bilimsel ve edebiyat alanındaki çalışmalarda olduğu gibi henüz "12 Eylül filminin yapılmadığı" noktasındadır (Belge, 1990; Adanır: 1996).

12 Eylül filmlerinin ilki olan Mesut Uçakan'ın **Öç** (1984) filminde sol görüşlü üniversiteli gencin, örgüt ve arkadaş çevresinden koparak değişen siyasal düşünceleri "milli sinema"ya uygun olarak işlenir. Sinan Çetin **Presses**'te (1986) dönemin sol görüşünü eleştirir. 12 Eylül filmlerinde sıkça rastlanan hapisneden çıkan kişinin toplumdaki değişime uyum çabaları; ailesi ve arkadaşlarıyla ilişkileri Şerif Gören'in **Sen Türkülerini Söyle** (1986), Zeki Ökten'in **Ses** (1986), Zeki Alasya'nın **Dikenli Yol** (1986), Memdüh Ün'ün **Bütün Kapılar Kapalıydı** (1989), Candan Evcinan İçöz'ün **Hoşçakal Umut** (1993) filmlerinde işlenir.

12 Eylül sonrası değişime uyum sağlayamayan 68' kuşağının yenik öyküsü Atif Yılmaz'ın **Bekle Dedim Gölgeye** (1991), İrfan Tözüm'ün **İkili Oyunlar** (1990) ve Ali Özgentürk'ün **Su da Yanar** (1987), filmlerine konu oluşturur.

12 Eylül öncesi, Zülfü Livaneli'nin **Sis** (1989) filminde kardeşin kardeşi vurduğu günlerde bir ailenin dramı, insanların çaresizliği içinde anlatılırken; Oğuzhan Tercan'ın **Uzlaşma** (1991) filminde İpekçi cinayeti odağında sağ örgütlerin terörü ve uzlaşma düşüncesinin önemi vurgulanır. Erden Kıral **Av Zamanı**'nda (1988) terörden kaçan yazarın teröre kurban gidişini bir yazgı olarak sunar.

Tomris Giritlioğlu **Suyun Öte Yanı**'nda (1991) hapishaneye girmemek için yurtdışına kaçmayı planlayan kişinin gitmek/kalmak, karşıtlığı içindeki ikilemini anlatır. Yavuz Özkan **Yağmur Kaçakları**'nda (1987) yurtdışında siyasal sığınma isteği reddedilen hükümlünün yurda dönerek hapishaneye gitme sürecindeki yalnızlığını Fransız sevgiliyle anlatır. Tomris Giritlioğlu, **80. Adım**'da (1995) 12 Eylül sonrası yurtdışına kaçan hükümlünün 1983 se-

çimleri sırasında yurda dönerek kendisi ve arkadaşlarıyla hesaplaşmalarını öyküler.

12 Eylül'ün baskı ve işkence ortamı Muammer Özer'in **Kara Sevdalı Bulut** (1989) filminde, 21. yüzyılda anlatılan bir masala dönüşür. Ümit Efekan **Darbe**'de (1990) pişmanlık yasasından yararlanan tutuklunun, yeni kimlik ve yüzü ile özgürlüğü ve ailesinden uzak oluşunun bunalımını anlatır.

Şerif Gören **Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç** (1987)'de 12 Eylül sonrası girdiği mahkemelerde başarılı olan avukatın özel yaşamı ile dönemin siyasal olaylarını birlikte vermeye çalışır. Melih Gülgen'in **Kimlik** (1988) filminde 12 Eylül sonrası edilginleşmeye direnirken polis tarafından kimliklerine zımba basılarak sakıncalı bulunan çiftin öyküsü anlatılır. Osman Sınav'ın **Gerilla** (1995) filminde terör olayları sırasında silah kaçakçılığı ile uğraşmış işadamin gerillalar tarafından evinin basılması öykülenir.

Yusuf Kurçenli'nin **Çözümler** (1994) filminde kocası hapisanede olan kadının dışarıdaki zorlu yaşamı, sevgi ve cinsellik açlığı ile '68 kuşağının çözülmüşlüğü ahlakçı bir tavırla anlatılır. Yavuz Özkan **Bir Sonbahar Hikayesi**'nde (1993) 1978 yılında başlayan bir evliliğin '80 sonrası değişimdeki serüvenini anlatırken darbe oluşumuna bir sahne ile yer verir. Sokakta tanklar geçmektedir. Kadın darbeye karşı gelir. Kocası "çık o zaman önünde dur" der. Kadın sokağa çıkamaz. Dönemin tipik temsilini oluşturan bu sahnede aydının konumuda ortaya çıkar.

Handan İpekçi **Babam Askerde** (1994) de babaları hapisanede olan üç farklı ailenin çocuklarının gözüyle dönemi anlatırken, Tunç Başaran **Uçurtmayı Vurmasınlar**'da (1989) annesi ile birlikte kadınar koğuşunda kalan çocuğun, hapisanedeki sıkışmışlığını ve siyasi suçlu kızlarla kurduğu sevgi bağını anlatır.

Türk Sinemasının darebelere karşı kayıtsızlığını "12 Eylül"le bozmuştur, 25 filmin yapılmış olması, film sayısındaki bu farklılık bile araştırmaya değer bir olgudur.

Bu çalışmanın amacı Türk Sineması'nda 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi döneminin temsilini inceleyerek, Türk sinemasının 12 Eylül'e dair söylemek

istediği ya da söyleyemediği şeylerde ideolojinin nasıl işlediğini göstermektir. Bu amaç doğrultusunda şu alt amaçlar belirlenmiştir:

- 1) 12 Eylül dönemi insanının siyasal kimliği nasıl temsil edilmektedir?
- 2) 12 Eylül dönemi insanının yaşam biçimi nasıl temsil edilmektedir?
- 3) 12 Eylül dönemi insanlar arası toplumsal ilişkiler nasıl temsil edilmektedir?
- 4) Dönemin siyasal, kültürel, ekonoik ortamı nasıl temsil ediliyor?

Bu amaçlar doğrultusunda filmler üzerinde "İdeolojik Çözümleme" yapılacaktır.

İdeolojik çözümleme eş zamanlı olarak iki ana grupta yapılır. Birincisini izleyicinin psikik konumunun kontrolü oluştururken; ikinci filmlerdeki toplumsal temsilin sürekliliğinin denetlenmesi oluşturur (Aumont, vd., 1992: 76-77). Bu çalışma kapsamında ikinci türdeki ideolojik çözümleme gerçekleştirilecektir. Thompson'a göre ideoloji üzerine çalışmak "egemenlik ilişkilerinin sürdürülmesini sağlayan anlamların üzerinde çalışmaktır" (Ların, 1995; Eagleton, 1996). Filmler metin olarak alınarak içeriklerine bakılacak böylece toplumun / dönemin kurulan temsili inşasında ideolojik öncüllerin ve egemen düşüncenin çözümlemesi yapılacaktır. Konu, mekân, olay örgüsü, aksesuar ve giysiler, karakter, konuşma biçimi ve diyalog üzerinde çalışılarak anlamın nasıl inşa edildiği ve ideolojinin işleyişi çözümlenecektir.

Belirlenen 25 filmde 10 tanesi ulaşılmış, çözümleme bu 10 film üzerinde yapılmıştır:

|                         |                |      |
|-------------------------|----------------|------|
| Ses                     | Zeki Ökten     | 1986 |
| Su da Yanar             | Ali Özgentürk  | 1987 |
| Kimlik                  | Melih Gülgen   | 1988 |
| Bütün Kapılar Kapalıydı | Memduh Ün      | 1989 |
| Uçurtmayı Vurmasınlar   | Tunç Başaran   | 1989 |
| Sis                     | Zülfü Livaneli | 1989 |
| İkili Oyunlar           | İrfan Tözüm    | 1990 |
| Uzlaşma                 | Oğuzhan Tercan | 1991 |
| Çözümler                | Yusuf Kurçenli | 1994 |



Sinema-ideoloji ilişkisi Türk sinemasında bilimsel anlamda incelenmemiştir. 12 Eylül filmleri bir-kaç makalede; siyasal sinema ve '80 sonrası Türk Sinemasını inceleyen tezlerde (Mirahmetoğlu, 1983; Zebil, 1993; Esen, 1996) alt başlık olarak yer alabilmiştir. Bu çalışma, bu alanda akademik bir çalışma olması açısından önem kazanır.

Çalışma şu bölümlerden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, sinema-toplum ilişkisi temsil bağlamında incelenmiş ve özellikle sinema toplumbilimi alanında ideoloji olgusuna yer veren çalışmalar örnek gösterilmiştir.

İkinci bölümde, sinema ve ideoloji olgusu iki aşamada incelenmiştir. Birinci aşamada ideoloji olgusu tanımlanmış ve farklı yaklaşımlar değerlendirilmiştir. İkinci aşamada sinema ideoloji ilişkisi tartışılmıştır.

Üçüncü bölümde Türk Sinemasının gelişim süreci içinde toplumla olan bağları incelenmiştir.

Dördüncü bölümde, 12 Eylül askeri darbesinin toplumsal, kültürel, siyasal ortamı incelenerek, dönemin karakteristik özellikleri çıkarılmıştır.

Beşinci bölümde ulaşılan filmlerde dönemin temsili ve ideolojinin işleyişi çözümlenmiştir.

Sonuç bölümünde çözümlenmeden elde edilen bilgiler kuramsal bölümlerle ilişkilendirilerek dönemin filmlerde nasıl inşa edildiği ve ideolojinin nasıl işlediği açıklanmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SİNEMA VE TOPLUM

Sanat ve kültür ürünleri, varolduğu toplumun sistemin yapılanmasının bir sonucu olarak oluşurlar. Dolayısıyla da toplumsaldırlar. "herhangi bir kültürel yapıt (eser) kendisini çevreleyen ekonomik, toplumsal ve tarihsel koşullardan bağımsız olarak bir anlam taşımaz". (Tolan; aktaran Güçhan, 1993: 54)

Sinema da varolduğu toplumun, yapıldığı dönemin temsilidir. "Gösterinin 'ahlaksal' (dramatik) yanı, toplumsal, ideolojik ya da siyasal anlamı etkin bir biçimde gösterinin geçtiği dönemin toplumsal ve tarihsel özelliklerine göre belirlenir." (Esslin, 1996: 135). Sinemanın toplumsalla olan bu bağı, sinema toplumbiliminin zeminini oluşturur.

Toplumbilimcilerin, sinema üzerinde araştırma yapmalarındaki çıkış noktasını, "sinemanın, toplumun yaşam tarzının ve kültürünü biçimlenmesinde etkili bir araç olduğu" (Kalkan, 1985:4) görüşü oluşturur. Bu bağlamda Güçhan'ın (1993:56) sorusu anlamlı olacaktır: "Toplumbilim sinema hakkında ne söylemektedir?" Güçhan bu genel soruyu alt sorularla açar:

Sinema ürünleri (filmler) aracılığı ile kültürel yaşamımıza nasıl katkıda bulunur? Filmlerin içeriği ile toplumsal-kültürel yapı arasında nasıl ilişkiler vardır? Sinema ait olduğu toplumu nasıl yansıtmakta, mesajları ile neleri iletmektedir?

#### 1.1. Sinema Toplumbilimi Çalışmalarının Kısa Tarihçesi

Sinema ve toplum ilişkisi üzerine yapılan çalışmaların tarihsel gelişiminde, hangi izleklerin, konuların işlendiğine bakılarak, sinema toplumbiliminin oluşum süreci görülebilir.

Bu konudaki çalışmalarda izleyicinin psikolojisi; sinemanın çocuklar üzerindeki olumlu ya da olumsuz etkisi; bir eğitim aracı olarak sinemanın işlevi; belirli yaşam tarzını yaygınlaştırması; suç işlemede sinemanın rolü; gündelik yaşama etkisi; eğlence aracı olarak işlevi; Alman dışavurumcu sinemasında faşizm belirtileri; savaş filmlerinde Yahudi düşmanlığı; Amerikan sinemasında milliyetçi ruhun yaradılışı; star olgusu; değer yargılarındaki değişimindeki rolü; farklı toplumsal grupların farklı film türlerini yeğlemesi; filmlerdeki şiddet içeriğinin izleyicilere etkisi (Kalkan, 1985:11-33), gibi konular ele alınmıştır.

Bu çalışmaların 1916 yılına kadar uzanması, sinemanın, geniş kitlelere ulaşması, perdede gerçeğin / yaşamın izlenimini oluşturması, sesin gelişi ile bu izlenimi güçlendirmesi dolayısıyla toplumla geniş bağ kurmasına bağlanabilir.

Türkiye'de sinema toplumbilimi son yıllardaki çalışmalarla kendini göstermiştir. Kalkan (1985) hem sinema toplumbilimini hem de Türk Sineması'nda 1960-1980 arası temsil edilen toplumsal olayları incelemiştir. Kalkan ve Taranç (1988) '80 sonrası Türk Sineması'nda kadını temsili; Güçhan (1993) göç olgusunu ve Esen (1996) '80 sonrası Türk Sinemasının toplumsal olaylara nasıl baktıklarını incelemişlerdir.

## **1.2. Sinemaya Toplumbilimsel Bakış Açıları**

Sinema toplumbilimindeki genel yaklaşımların, sinemanın kültürü biçimlendirdiği ve toplumu yansıttığı noktalarında olduğu belirtilmişti. Bu yaklaşımlar, kitle iletişim araçlarının dolayısıyla sinemanın etkisi, şekil vericiliği ve yansıtıcı işlevlerini ampirik sonuçlardan çok genel bir yaklaşım olarak kabul eder.

Yansıtma yaklaşımı Platon ve Aristo'dan kaynaklanarak Marksizm'in sanata bakışına kadar geniş bir alanı etkilemiştir (Moran, 1994). Özellikle Platon'un "sanatçı bir ayna tutuyor ve sadece yansıtıyor" yaklaşımından kaynaklanan yansıtma kuramı, 'ne yansıtıyor?', 'nasıl yansıtıyor?', 'kim için yansıtıyor?', 'yansıttığı ne kadar gerçeği temsil ediyor?' gibi eleştirilere konu olur (Belge, 1990). Yansıtma kuramı, sinemada halen kullanılmasına rağmen yerini 'temsili inşaalar' anlayışına bıraktığı görülür.

İnşa etme kavramı, gösterilenin "gerçek bu" yerine "yaratıldığı" (Burton, 1995: 144) noktasına dikkat çeker. Filmler, temsil edilecek öğelerin seçimiyle oluşan kurgulamalardır.

Sinema kültürel bir biçim olarak toplumsal ve uluslararası yapılara entegre olmuştur ama, filmleri bu ilişkilerin doğrudan bir yansıtıcısı olarak görmek tek yönlü bir belirlenmeye işaret edeceğinden doğru değildir. Filmler kendi oluşum süreçleri sonucunda birer yansıma değil, dolaylı olarak ortaya çıkarlar (Onaran vd., 1984: XII).

Böylece filmlerde dünya "temsil edilecek öğelerin seçilmesi ve bileşimlerinin yapılması aracılığıyla gösterilmektedir" (Ryan ve Kellner, 1990: 1). Bu gelişimi Abisel (1994: 39) şöyle saptar:

filmlere bakarak bir dönemin toplumsal, kültürel ve sosyolojik özelliklerinin tanımlanabileceği iddiası tam olarak terkedilmesiyse bile artık yetersiz kalmaktadır. Çünkü filmlerin 'temsil' etmek üzere kurulmuş 'inşaa'lar olduğu kabul edilmektedir.

### **1.3. Sinema Toplumbilimi Çalışmalarında İdeolojinin Yeri**

#### **1.3.1. Ryan ve Kellner: Hollywood Sinemasının Siyasalları ve İdeolojisi**

Ryan ve Kellner (1990) Hollywood Sinemasının siyasallarını ve ideolojilerini çözümlerken 'yapıçözümü'(deconstruction)'nü kullanırlar. Ryan (1988:478) sinema-toplum ilişkisi üzerine yapılan çalışmalarda biçimsel ile toplumbilimsel ayrımın olduğuna dikkat çekerek, bunun, 'yapıçözümü' ile aşılabileceğini belirtir.

Yapıçözümü ışığında biçimci / toplumbilimsel karşıtlığı savunulamaz. Sinema biçimciliğindeki söylem kuramı eninde sonunda toplum kuramı olmalı ve sinema toplumbilimi tutarsız ve kültürel biçimlerle ilişkisiz bir çalışma alanı olarak tanımlanmamalı.

Bu bakış açısıyla Ryan ve Kellner (1990: 16) yapıçözümü ile filmlerde nasıl bir çözümlene yapacaklarını şöyle açıklarlar:

yapıçözücü çözümlene kullanılarak ilerleyen süreç içinde toplumun neden ve nasıl yeniden inşaası sorusu sorgulanarak, filmin ideolojik öncüllerinin nasıl işlendiği çalışılarak ideolojik eleştiri içinde egemen düşüncenin çevresindeki iletiler, başka bir dünyanın ütopyik arzularından temellendirilerek değil, fakat bu dünyadaki bulunan olasılıklardan çalışılır.

Ryan ve Kellner'a (1990: 13) göre sinema "çağdaş zamanın siyasal mücadelesini taşıması dışında özellikle kültürel temsillerin arenası olmasıyla önemlidir." Çalışma kapsamında ideolojiyi "toplumsal gerçekliği oluşturmanın bir yöntemi olarak, dünyayı temsil etmenin eğretilmeli bir yolu" olarak alan Ryan ve Kellner (1990: 15), Hollywood sinemasının ideolojik yaklaşımını şöyle değerlendirirler:

Hollywood sinemasının biçimi son yıllara gelinceye dek kalıtsal ideolojik olarak karakterize edilebilir, çünkü Hollywood sineması, kapitalist yaşam ve ataerkil egemen biçimleri pekiştirerek değişimlerle ilgilendi (1990: 267).

Ryan ve Kellner, Hollywood sinemasında liberal değerlerin karşısında geleneksel değerlerin sunulduğunu ve beyaz adam iktidarının kurtarıcılığının vurgulandığını belirtirler.

### **1.3.2. Cormack: Kültürel Üretimlerin İdeolojik Çözümlemesi**

Cormack (1992) edebiyat, film, reklam ve televizyon yapıtlarını kültürel üretim olarak değerlendiriyor ve kültürel üretimlerin ideolojik çözümlemesini yapıyor. "Kültürel üretim özel kimlikli nesnelere ve olaylar içindeki kültürü ortaya koyar. Toplumun kültürü eylem içinde ideoloji olarak görülebilir." (Cormack, 1992: 26).

Cormack (1992: 16) ideolojiyi "dünyaca yapılan deneyimlerimizin kompleks süreci olarak" görür. Bu yaklaşım Marks'ın (1992: 43) "bilinç yaşamı belirlemez, yaşam bilinci belirler" saptamasına koşut düşer. İdeolojinin kültürel üretimleri etkilediğine dikkat çeken Cormack (1992: 98), ideolojinin işlevini "varolan durumu yeniden üretmek" olarak görür.

Cormack (1992: 27-35), kültürel üretimleri çözümlmek için şöyle bir yöntem önerir. Onun çözümlmesi beş kategoriden oluşur: İçerik (content), yapı (structure), eksiklik (abstace), biçem (style), sesleniş tarzı (made of address). Cormack'ın bu yöntemini kısaca açıklamak yararlı olacaktır.

**İçerik** : Düşünce, sözcükler, karakter ve eylemlerden oluşur.

**Yapı** : Kapalı ya da açık olabileceği gibi bir düşünceye ideolojik kapalı da olabilir.

**Eksiklik** : Cormack'ın Macherey'den aldığı bir kavram olan eksiklik, kültürel üretimlerin nerede sustuğu, boşlukların neler olduğu üzerinde kurulur. Macherey'e göre, "ideolojinin kendisini en çok hissettirdiği yerler metindeki anlamlı suskunluklar, boşluklar ve eksikliklerdir" (aktaran Eagleton, 1981: 50-51).

**Biçem** : Cormack, kültürel üretimlerin biçemlerinin kolay görülemeyeceğine dikkat çeker. Biçemi açmak için sinemadan kamera hareketleri, aydınlatma gibi biçemsel öğeleri örnek göstererek kara filmlerdeki az aydınlık, karanlık, gölgeli görüntülerin tehlikeli, çökmekte olan bir toplumun eğretilmeli bir temsili olarak yorumlar.

**Sesleniş Tarzı** : Cormack, Althusser'in "seslenme / çağırma" eğretilmesinden hareketle, kültürel üretimlerin bizimle konuştuğuna dikkat çeker. Kurmaca yapıların doğrudan olmayan (dolaylı) seslenişe; haber programları gibi izlencelerin ise doğrudan seslendiğini belirtir. Kültürel üretimlerin kapalı, sınırlı izleyicilere sesleniş tarzının özel; ulusa, her yaşa, cinsiyete, dine seslenişini ise genel sesleniş tarzı olarak değerlendirir. Ayrıca birleştirilmiş (unified) ve parçalanmış (fragmented) seslenmelerin olabileceğini belirtir.

Cormack (1992: 37) sinemanın pahalı, etkili bir araç olduğunu belirterek, filmlerin ideolojik çözümlmelerine yönelik yayınların çoğalmasına dikkat çeker. Cormack, yukarıda özetlenen çözümlme yöntemi ile Martin Scorsese'nin **Kızgın Boğa** (Raging Bull, 1980) filmini çözümlererek "yerine ve zamanına uygun, suya sabuna dokunmayan yaşam öyküsü" olarak nitelendirir.

### 1.3.3. Ferro: Tarihin Edimcisi Olarak Sinema

Ferro (1995), filmlerden hareketle, onları birer belge olarak inceleyerek, tarihin çözümlenmesinin yapılabileceğini belirtir. Ferro, sinemayı toplumsal gerçeklikten, ideolojiden soyutlamaz.

Ferro'nun yaklaşımı 5 noktada toplanabilir:

(a) Film, resmi tarihin karşısında, bilinçlenmeye yardımcı olduğu ölçüde, tarihin bir edimcisi haline gelebilir (1995: 11);

(b) Sinemacılar bilinçli olsun ya da olmasınlar, herkes gibi bir davanın, bir ideolojinin hizmetindedirler (1995: 16);

(c) Bir film bir olaydan, bir anektottan, bir kurmaca anlatıdan, sansürden geçmiş enformasyonlardan... güncellikten başka nedir ki (1993: 31);

(d) Egemen ideoloji sinemayı rüya fabrikası haline getirmemiş midir (1995: 31).

(e) Filmlerin ideolojiye olan uyumlulukları ya da uyumsuzluklarının saptanması, görünürün arkasındaki gizlenmiş, görünür boyunca görünmez olanı keşfetmeye yardım eder (1995: 34).

Ferro, filmlerin (görünür içeriğin) belirli yöntemlerle çözümlenmesi ile gizli içeriğin bulunabileceğini bunun da toplumla, ideolojiyle ilişkili olduğunu belirtir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### SİNEMA VE İDEOLOJİ

Bu bölümde ideolojinin tanımı yapıldıktan sonra, ideolojiye farklı yaklaşımlar değerlendirilecek ve sinema-ideoloji ilişkisi tartışılacaktır.

#### 2.1. İdeoloji

##### 2.1.1. Tanım ve Yaklaşımlar

İdeoloji olgusu karmaşık, çelişik bir yapı gösterir; kolay tanımlanamaz ve açıklanamaz; üzerinde bir uyuşuma varılamamıştır.

Farklı tanım ve yaklaşımların birarada geçerli olabilmesi, ideoloji üzerine yapılan çalışmalarda bir sorun gibi gözüktür. Buna karşılık, ideoloji, "neredeyse hiçbir düşünme ve incelemenin vazgeçemeyeceği bir kavramdır." (Uygur, 1996: 90)

İdeolojinin farklı tanım ve açılımlarını Eagleton (1996: 18) şöyle sıralar:

- (a) Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- (b) Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi;
- (c) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- (d) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;
- (e) sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim;
- (f) özneye belirli bir konum sunan şey;
- (g) toplumsal çıkarlar tarafından güdülen düşünme biçimleri;
- (h) özdeşlik düşüncesi;



(i) toplumsal olarak zorunlu yanılısama;

(j) söylem ve iktidarın toplumdurumu;

(k) içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam;

(l) eylem amaçlı inançlar kümesi;

(m) dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması;

(n) anlamsal kapanım;

(o) içinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerinin yaşadıkları kaçınılmaz ortam;

(p) toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç.

İdeoloji olgusu, öncelikle Marksist düşüncenin sorunsalını oluşturur. Bu konudaki farklı yaklaşımlar Marx'ın ideolojiye farklı atıflarda bulunmuş olmasından kaynaklanır.

### **2.1.2. Marx'ın İdeolojiye Yaklaşımları**

Marx Alman İdeolojisi (1992), Ekonomi Politğin Eleştirisine Katkı (1993), Kapital (1975) ve Louis Bonapart'ın 18. Brumure (1979) adlı kitaplarında ideolojiyi farklı anlamlarda kullanmıştır. Özellikle Alman İdeolojisi'nde "camera obscura" benzetmesi "yanılısama" tartışmalarının kaynağını oluşturur.

Barret (1996: 11-27) ideoloji olgusunun Marx'ta altı farklı yaklaşımı olduğunu ileri sürer: yanılısama olarak ideoloji; yanlış bilinç olarak ideoloji; temel ve üst yapı olarak ideoloji,; meta fetişizmi olarak ideoloji; egemen sınıfın düşünceleri olarak ideoloji. Barret (1996: 173) Marx'ta ideolojinin özellikle "sınıf çıkarlarına hizmet eden bir gizemleştirme üzerine kurulu olduğunu" vurgular.

Marx'ın farklı atıflarından kaynaklanan ideoloji tartışmasını, Williams (1990: 48) Marksizm'de çok sık rastlanan üç yaklaşımda toplar:

(a) belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar dizgesi,

(b) gerçek ya da bilimsel bilginin karşıtı olan düşsel inanç-yanlış düşünceler ya da yanlış bilinç dizgeleri;

(c) anlam ve düşünce üretiminin genel süreci.

İdeoloji olgusunda genel açılımı, Fransız düşünürü Althusser getirmiştir.

### 2.1.3. Althusser: İdeoloji ve ve Devletin İdeolojik Aygıtları

İdeoloji olgusundaki yoğun tartışmalara bir odak olan ve özellikle kültür, sanat ve medya çalışmalarında sıkça anılan Althusser'in (1994) İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları adlı makalesi bu konuda elden düşmeyen bir kaynaktır.

Althusser, klasik Marksizmin 'ekonomizm' anlayışını eleştirerek, üst-yapının 'gölge-olgu' olarak değerlendirilmesi anlayışına karşı çıkar. Althusser'de ideoloji toplumsal yapıyı oluşturan ekonomik, politik, ideolojik üç ana düzeyden biri olarak yer alır.

Ekonomik düzeyde doğa toplumsal ilişkiler içerisinde dönüştürülür, ekonomik pratiği tanımlayan budur; politik pratikte, söz konusu toplumsal ilişkiler dönüştürülür (politik pratik bu dönüştürme ile tanımlanır); ideolojik pratikte veya düzeyde ise, insanın kendi hayatlarıyla yaşanan ilişkisi demek olan ideolojik tasarımlar dönüştürülür. (Belge, bkz: Althusser, 1994: 9)

Althusser'in (1994: 51) ideoloji tanımı şöyledir: "İdeoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkinin bir tasarımıdır." Althusser'in ideolojiye yaklaşımları şu noktalarda toplanabilir:

(a) "devlet yeniden-üretimini devletin ideolojik ve baskı aygıtları ile sürdürür" (1994: 32-46).

Althusser okul, din, sendika, hukuk, siyaset, aile, kültür, haberleşme gibi kurumları Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA'lar) olarak nitelendirir. Ancak bu kurumların, yalnızca devletin ideolojisi doğrultusunda çalıştığı savı eleştirilere

neden olur. Çünkü bu kurumlarda devlet ideolojisi yaygınlaştırılırken farklı ideolojilerde yer bulabilir (Eagleton: 1996).

Althusser, Devletin Baskı Aygıtları (DBA'lar) olarak da hükümet, ordu, polis, mahkeme ve hapishaneleri gösterir.

DİA'larla DBA'lar arasındaki fark ise "DBA'lar 'zor kullanarak' işler; oysa DİA'lar 'ideoloji kullanarak' işler." (Althusser, 1994: 35).

(b) "ideolojinin tarihi yoktur"

Althusser'in Alman İdeolojisi'nden hareketle ama Freud'un rüya yorumlarına dayanarak geliştirdiği bu savı Eagleton'a (1996: 208) göre her zaman doğru olmayabilir. Ancak "içeriği elbette ki değiştirilebilir, ama yapısal mekanizmaları sabit kalır."

(c) "ideoloji bireyleri özne olarak adlandırır."

Althusser'e göre ideolojinin işlevi "somut bireyleri özne haline getirmesi"dir. Althusser özne kategorisi Lacan'ın ayna evresinde temellenir. Eagleton (1996: 208) özne kategorisini ayna evresiyle ilişkisinin ideolojideki işlevini açar: "insanı özne, kendisinin gerçek bölünmüşlük veya dağılımlık durumunu aşarak, egemen ideolojik söylemin aynasında geri yansıyan, avundurucu bir biçimde tutarlı imgesini yakalar."

Eagleton (1996: 206-207) özne sözcüğünün 'alta yatan' anlamına geldiğini ve bunun 'yükselmeye izin verilmeyen' anlamında değerlendirerek, özne olmanın egemen ideolojik yapıdaki konumuna dikkat çeker:

özne haline getirilme (subjectified) itaat altına alınma (subjected) demektir: tam da kendimizi itaatkar bir şekilde Özne'ye ya da Yasa'ya teslim ederek 'özgür', 'özerk' insanı özneler olabiliriz.

(d) "ideoloji bir toplumsal seslenme ye de çağırma sürecidir."

Althusser' e göre "Hey, siz oradakiler" türünden seslenişe yanıt verildiğinde özne oluyoruz. Bu bağlamda "ideolojinin varoluşu ile bireylerin özneler olarak çağrılmaları bir ve aynı şeydir" (Althusser, 1994: 64). Seslenmeyi ideolojik pratiğin anahtar bir ögesi olarak gören Fiske (1996: 223-224) ses-

lenme ve ona yanıtı "kendi toplumsal ve dolayısıyla ideolojik inşaamıza katılım" olarak değerlendirir.

(e) "ideoloji bir toplumsal seslenme ya da çağırma sürecidir".

Fiske (1996: 226), ideolojiden kaçış olamayacağını egemen (başat) ideolojiye bağlar:

bu kuramın mantıksal sonucu, ideolojiden kaçmanın mümkün olmadığıdır. Maddi toplumsal deneyimlerimiz, anlamlandırmada kullandığımız araçlar daima ideoloji yüklü olacaktır; bu yüzden de kendimizi, toplumsal ilişkilerimizi ve toplumsal deneyimlerimizi anlamlandırmada yapabileceğimiz tek şey başat ideolojiyi uygulamaktır.

(f) "ideoloji hiçbir zaman ben ideolojikim demez".

Eagleton (1996: 97) "hiçbir zaman" ifadesinin her zaman geçerli olmayabileceğine dikkat çeker: "Taşımakta olduğum inançların toplumsal köken ve işlevlerine dair belirli bir bilince sahip olmama rağmen onlardan vazgeçemiyor olabilirim."

Klasik Marksizme getirdiği eleştiriler; Freud, Lacan ve yapısalcılıktan etkilenmeleri ile yapısalcı Marksist olarak değerlendirilen Althusser'in ideolojiye katkısını Eagleton (1996: 210) "özne üretimi" bağlamında değerlendirir:

ideoloji artık, sırf bir çarpıtma veya yanlış düşünme, bizler ile gerçeklik arasına giren bir perde ya da meta üretiminin otomatik bir sonucu değildir, insani öznelerin üretimi için vazgeçilmez bir araçtır.

#### **2.1.4. Gramsci: İdeoloji ve Hegemonya**

Avrupa Marksizmi'ni derinden etkileyen İtalyan Gramsci'nin "sistemli bir ideoloji" kuramı yoktur. Gramsci Hapishane Defterleri'nde (1986), ideolojinin ekonomizme indirgenmesine karşı çıkar. Gramsci ortakduyu, siviltoplum, tarihsel blok, egemen blok, hegemonya gibi kavramlarla egemen güçlerin iktidarını nasıl sürdürdüğünü açıklar.

Hall ve arkadaşları (1985: 10) Gramsci'nin ideolojiye ilişkin iki ayrım yaptığını belirtirler:

Birinci ayırım, sistemli düşünme yolları (kendi kullanımında felsefe ve ideoloji) ile kümelenmiş ve içsel olarak çelişkili düşünce biçimleri (ortak duyu ve töre) arasındadır. İkinci ayırım ideolojilerin tarihteki sınıfların gizilgüçleri ve hareketi ile örtüşme derecesine ve durumların somut çözümlemesini yapma kapasitelerine göre yapılan ayırımdır.

Gramsci'nin diğer önemli katkısı egemen ideoloji bağlamında olmaktadır. Gramsci, Marx'ın (1992) "egemen sınıfın düşünceleri her çağda egemen düşüncelerdir" saptamasına katılır. Gramsci, egemen ideolojiyi yönetici bloğun güç ilişkilerinde görür:

Egemen ideoloji mutlaka sistemleştirilmiş olmakla birlikte kendiliğinden yönetici sınıftan kaynaklanmaz; genellikle yönetici blokun bölümleri arasındaki güç ilişkilerinin bir sonucu durumundadır (Hall vd, 1985: 11).

Egemen ideolojiler ile diğer gruplar arasındaki ilişki, diğer grupların egemen ideolojileri benimsemiş görünmeleri "ikna ederek nüfuz etme" anlamına gelen hegemonya kavramı ile açıklar:

Hegemonya en iyi rızanın örgütlenmesi olarak anlaşılır, bağımlı, bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği süreçler (Barret; 1996: 65).

Hall ve arkadaşlarına (1985: 13) göre hegemonyanın önemi "bu kavram, toplumsal formasyonun düzeyleri arasındaki ayrımı korurken bunların bir arada kalmalarını da sağlayan bir çözümlemeyi olası kılmasından" kaynaklanır.

İdeoloji ile hegemonya arasındaki temel farkı açıklamak yararlı olacaktır: İdeoloji zorla dayatılabilir ve hegemonya ideolojiye indirgenemez (Eagleton, 1996; Hall vd., 1985).

### **2.1.5. Hall: İdeoloji ve Anlam**

İngiliz Stuart Hall, kültür üzerine incelemelerinde ideoloji olgusuna sıkça başvurur. Hall'ın ideolojiye yaklaşımında Althusser ve Gramsci'nin izleri görülür.

Hall (1996: 24) ideolojik olarak zihinsel çerçevesinde diller, kavramlar, kategoriler, düşüncelerin tassavuru ve yeniden temsilin sistemlerinde farklı sınıf ve grupların toplumun çalıştığı yolları açıklamaya, anlamaya, tanımlamaya çalışır. Hall'e göre ideoloji "toplumsal varlığın bazı yönlerini anlamak, 'anlamalı kılmak' açıklamak ve temsil etmek için yapıyı oluşturan görüntüler, kavramlar ve inşaaldır." (Larrın; 1996: 49).

Hall (1993a; 1993b; 1981; 1992) ideolojiyi anlam çerçevesinde 'kodlama' ve 'kod açımı' süreçlerinde değerlendirir. Veron'un ideoloji tanımı Hall'un anlam ve kodlama süreçlerinde temel olur: "İdeoloji belirlenmiş bir kodlar halindeki mesaj değil, gerçekliğin kodlama sistemidir." (Hall, 1993a: 73)...Hall'e göre (1993a: 75) anlamlandırmalar, çekişmeli ve çatışmalı konulara gerçek ve olumlu bir güç olarak katılır ve sonuçları etkiler. Hall (1993b: 177) ideolojinin işlediği temel ortam olarak dil ve bilinç pratiğini görür: "çünkü anlam dil yoluyla verilir."

Hall'in kodlama ve kodaçımı yaklaşımı medya çözümlemelerinde özellikle televizyon pratiğinde sıkça başvurulan bir yöntemdir. Hall (1981), televizyon söylemini kodlama ve kodaçımı bağlamında çözümlerken "simgesel bir oyun" olarak görülen kovboy filmlerinden örnek gösterir. Kovboy filmlerinde kodların izleyiciler tarafından kolayca açıklanabilmesini Hall, uylarımlara ve türe bağlar. "Film, sadece bir bütün olarak iletinin kalıplaşmış anlamlarıyla anlatıyı kurabilir. Onun anlamlanması (signification) öbür öge ya da birimlerle bağlantısına-ya da benzerlik ve ayırım bağlantıları toplamına- dayanır (Hall, 1981: 325-324). Oysa televizyon programları karmaşık bir yapıdaki görsel göstergelerden oluşurlar. Bu göstergeler, görsel göstergelerdir (Pierce ve Eco) ve yan anlamları da olan göstergelerdir. Hall, televizyon söyleminde görsel göstergelerin yan anlamlarının izleyici tarafından kolay kolay açıklanamayacağına dikkat çekerek "ideolojik yeniden üretim kendiliğinden, bilinçsiz olarak 'farkında olmadan' gerçekleştiğini" belirtir (1981: 329).

Hall, ideolojiyi yalnızca kodlanmış ileteler olarak değil, bir söyleme, düzene oturtarak çözümlemeye çalışır:

artık sözkonusu olan, şunu ya da bunu yaptırmak için A'dan B'ye yollanan özgül mesaj-emirler

(mesaj- injuction) değil, bütün ideolojik çevreyi biçimlendirmeydi: şeylerin düzenini, bu düzenin sınırlandırıcı perspektifini, şeyleri ve evrensel, doğal ya da 'gerçeklik'in kendisiyle bitişilmiş gibi göstererek kutsal kaçınılmazlıkla donatan temsil etme tarzıydı. Dünyaya ilişkin kısmi yanlış açıklamalara evrensel bir gerçeklik ve meşruluk kazandırmaya ve bu kısmi kurmacaları 'gerçek'in sorgulanmaksızın kabul edilmesine oturtmaya yönelik bu hamle aslında 'ideolojik olanın' karakteristiği ve tanımlayıcı mekanizmasıdır.

Bu yaklaşım Sholle'ye (1996: 244) göre Foucault'nun çalışmaları ile uyum içindedir.

### 2.1.6. Foucault: İdeolojiden Söyleme

Fransız düşünürü Foucault'nun tarih ve toplum üzerinde iktidar (erk) bilgi, hakikat, zevk eksenlerindeki çalışmalarında söylem vazgeçilmez bir kavram olarak görülür.

söylemler, göstergelerden ibarettir, fakat şeyleri anlatmaktan fazlasını yaparlar: zira sözünü ettikleri nesnelere sistematik bir biçimde biçimlendiren pratiklerdir (Barret, 1996: 145). Söylem dünyanın basitçe bir tanımlama tarzı değil, toplumsal erkin bir gücüdür (Mutlu; 1995: 310).

Foucault ve ardılları iktidarı yönetici pratikten daha geniş bir çerçeveye taşırlar. "İktidar, ordu ve parlamento ile sınırlı bir şey değildir: iktidar bundan öte, en mahrem sözlerimize, en örtük hareketlerimize bile sızan, her tarafa yayılmış tanımlanamaz bir güç ağıdır" (Eagleton, 1996: 26). Yani "iktidar her yerde ve hiçbir yerdedir" (Touranie, 1995: 186).

Foucault'nun ideoloji eleştirisi üç noktada toplanır; (a) kabul edilemez hakikat iddiaları; (b) özne anlayışı; (c) temel-üst yapının belirlenimciliği (Barret, 1996; Sholle, 1993; Eagleton, 1996).

Foucault, iktidarın söylem aracılığıyla özneyi nasıl yok ettiğine dikkat çeker. Hapishaneler, yatılı okullar gibi kurumlarla öznenin 'normalleştirildiğini' ileri sürer. Oysa Touranie (1995: 189) göre "iktidarın mü-

dahale ettiği yerde öznenen söz edilebilir." Foucault'ya göre söylem öznenin kendini açabilmesine değil kopukluğuna, dağılmasına olanak tanır:

Söylem, düşünen, bilen, konuşan bir öznenin görkemli bir şekilde kendini açan tezahürü değil, aksine, içinde öznenin dağılmasına ve kendisiyle kopukluğunun belirlenebildiği bir bütünlüktür (aktaran Barret, 1995: 163).

Foucault iktidarı, temel üst yapının iktisadın ve toplumsal sınıfların belirlenimciliğinden kurtarır ve daha geniş bir çerçeveye oturtarak söylem aracılığıyla nasıl işlediğini gösterir.

### 2.1.7 Değerlendirme

İdeoloji dil, anlam, söylem bağlamlarında değerlendirilir. İdeoloji üzerine genel çıkarımlar dört noktada toplanabilir:

(a) ideoloji, kimin kime hangi amaçla ne söylediği ile ilgili bir meseledir (Eagleton, 1996);

(b) ideoloji anlamın toplumsal üretimi olarak toplumsal yapının yeniden üretimi sağlar... bu egemen ideolojinin işleyişini gösterir (Fiske, 1996);

(c) ideolojinin işlevi toplumsal gerilimleri, çelişmeleri gizlemek ve böylece onları önleyebilecek şekilde görünmeye çalışmak (Ryan ve Kellner, 1990; Hadjinicalaou, 1987);

(d) ideoloji bu işlevini kültürel temsiller yoluyla yapmasına rağmen doğal fikirler, düşünme şekli, sağduyu gibi görünür (Ryan ve Kellner, 1990; Coward ve Ellis, 1985).

## 2.2. Sinema

Sinema ve ideoloji üzerine yaklaşımlar, 60'lı yılların sonlarında özellikle 68 olaylarının, toplumsal değişim istemlerinin yoğun olduğu dönemde, entellektüel çevrede psikoanaliz, göstergebilim ve Marksizm'in yoğun tartışıldığı bir döneme rastlar. Özellikle Fransa'da Cahiers du Cinema, Cinethique, Tel Quel gibi dergilerde sinema ve ideoloji ilişkisi üzerine yoğun tartışmalar olur.



### 2.2.1. Cahiers du Cinema'nın Katkısı

Cahiers du Cinema dergisinde Bazın sonrası özellikle Jean Narboni, Jean Louis Comillo, Jean Pierre Oudart, Pascal Banitzer gibi yazarların hem filmin yapım koşulları hem de filmdeki anlamlar ve biçimler üzerine incelemeleri bugün dahi sinema-ideoloji çalışmalarına ışık tutar.

Comillo ve Narboni'nin (1994) ortak çalışması "sinema / ideoloji / eleştiri" adlı makaleleri egemen ideolojinin yeniden üretimi bağlamında filmleri kategorilere ayırırken eleştirmenin (bir anlamda derginin) duracağı konumu da belirler. Comillo ve Narboni'nin (1994: 12-13) yaklaşımları üç noktada toplanabilir:

(a) sinema ve sanat ideolojik sistemin branşlarıdır;

(b) sinema gerçekliği yeniden üretir...gerçeklik var olan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir;

(c) kameranın kaydettiği egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır... nesnelere, stiller, biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer.

Comillo ve Narboni (1994: 13-14), bu değerlendirme doğrultusunda filmleri yedi kategoride toplar:

(a) en geniş kategoridir. Egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlenmiş filmlerden oluşur;

(b) ideolojik yönlendirmeye 'anlamlayan' ve 'anamlanan' olarak iki cehpeden saldıran filmler. Bu biçim ve içerik birlikteliğine dikkat çeker. Bu filmler siyasal konuları, ideolojiye karşı kullanırlar;

(c) içeriği açıkça politik olmayan ama biçimiyle bir eleştirelliği içeren filmler;

(d) açık politik içeriğine karşın, egemen ideolojiyi aynen uyarlayan, eleştiri getirmeyen filmler;

(e) ilk izlenimde ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hakkında görünen, ama bunu belli belirsiz yapan filmler;

(f) gerçek 'cinema-direct' filmleri;

(g) 'Live cinema'nın diğer biçimi.

Narboni ve Comillo (1994: 14) bu saptamaları doğrultusunda eleştirel işlevi olarak "ideolojik alanı içinde filmler ve bunların ideolojiyle ilişkileri"ni saptamak. Bu bağlamda 4 işlev ortaya çıkıyor:

(1) (a) Kategorisindeki filmler için: Bu filmlerin neye kör olduklarını, ideoloji tarafından nasıl tümünden belirlendiklerini göstermek; (2) (b), (c) ve (g) kategorileri için: bu filmleri iki düzeyde değerlendirmek, anlamlayan ve anlamlanan düzeylerinde nasıl işlediklerini göstermek; (3) (d) ve (f) kategorileri için: anlamlananın (politik konu) anlamlayanlar üzerine teknik/teorik bir çalışmanın yokluğunda nasıl zayıfladığını, zararsızlaştığını göstermek; (4) (e) kategorisine giren filmler için: filmle ideoloji arasında bu filmler tarafından oluşturulan açıklığa işaret etmek ve bu filmlerin nasıl işlediğini göstermek.

Cahiers du Cinema editörleri ortak çalışmaları John Ford'un **Young Mr. Lincoln** de (1929) (Nichols, 1976: 493-529) kuramsal çerçevelerini çözümlenmeye çalışarak "filmde var olan kaydedilmiş tarihselliği ayırmak için iktidarı tanımlarlar."

Cahiers du Cinema yazarlarının, teknik ve sinema ilişkisi bağlamında ideolojiye yaklaşımları "sinema dilinin teknik zorunluluklar" tarafından değil de, "gerek sinema dilinin gerekse tekniğin birtakım ideolojik gereksinmelerinden belirlendiği" (Camillo, 1974: 17) görüşünde yatar. Bu bağlamda yaklaşımları 7 noktada toplanabilir:

(a) kamera ideolojik bir araçtır;

(b) sinema betimlemesi Rönesans'ın mirasını almıştır (Camillo, 1974; Bonitzer, 1974);

(c) alan derinliği gerçeklik hissini artırdığı için tercih edilmiştir: alan derinliğinde amaç, seyircinin perdede kendini tanıması, gerçek dünyanın/yaşamın tüm renkleri ve boyutlarıyla yansıtılması;

(d) bu nedenle sinemanın ilk yirmi yılında orta odaklı objektifler kullanılmıştır: bu objektifler toplumsal bir isteğe karşılık vererek dünyanın "normal bir görüntüsü"nü aktarmışlardır;

(e) bu nedenle gerçeklik estetiği: tek plan sürekliliği içinde açı / karşı açı ve kurgunun yokluğundan oluşturulur (Bonitzer , 1974); yakın çekim bu bütüncül yaklaşımı kırar (Bonitzer, 1974);

(f) ses, gerçeklik izlenimini güçlendirmek için ideolojik bir gereksinim olarak gelmiştir (Comillo, 1974);

(g) sinemada dış sesin ideolojik işlevi iktidarları temsilidir: "Öteki'nin alanında ortaya çıkan bir şey olarak, dış ses, bilgi kabul edilir."(Bonitzer, 1996: 28).

### **2.2.2. Fargie: Sinemanını İdeolojik Görevi**

Fargie (1970), sinemanın ideolojik etkinliğini 2 noktada toplar: (a) sinema varolan ideolojileri temsil ederek, bunların yaygınlaşmasını sağlar; (b) kendine özgü bir ideoloji olarak "gerçeğin izlenimini" perdede yaratır. Böylece gerçeğin perdede görüldüğü gibi var olduğu izlenimini yaratır: "Bu nedendir ki sinemanın (b) de belirttiğimiz görevi (a) bakımından vazgeçilmez bir özellik taşır." (Fargie, 1970: 64).

Fargie'ye göre (1974) sinema- ideoloji ilişkisini iki kesin olgu açığa çıkartır: 'tanıma olgusu' ve 'gizemcilik'.

Seyirci perdede kendini tanır. Sinemada baskın ideoloji egemen ideolojidir. Böylece seyircinin çoğu perdeyle özdeşleşir.

Sinema tüm topluluğa ulaşmak istediğinden 'gizemcilik' işlevini kullanır. Seyirci perdeyle özdeşleşse de kendini tanıyamaz. "Sinema işte, ne olacak" (Fargie, 1970: 50) deyişi egemen ideolojinin işleyişini gösterir.

### **2.2.3. Lebel: Egemen İdeolojinin Sinemadaki Gücü**

Lebel, kamerayı ideolojik bir aygıt olarak gören genel yaklaşıma karşı çıkar. "Alıcı, ideolojik yönden tarafsız bir araçtan, bir aygıttan bir mekanizmadan başka bir şey değildir. Bilimsel verilere göre çalışır ve bir yeniden-üretim ideolojisine göre değil, bilimsel bir temel üzerine kurulmuştur" (Lebel, 1974: 35).

Lebel, buna karşın, sinemanın ideolojik olarak kullanılabileceğini kabul eder. Çünkü "her film bir ideoloji iletme aracıdır" (Lebel, 1974: 35). Ancak yalnızca egemen ideolojiyi temsil etmez. Pratikte egemen ideolojiyi iletirse, bu "aracın doğal bir sonucu değil, egemen ideolojinin sinemada kurduğu egemenliğin bir sonucudur." (Lebel, 1974: 36).

Lebel'in (1974: 37) diğer önemli katkısı ideolojik boyutun "film seyirciye ulaştığı anda doğması" olduğunu belirtmesidir.

#### **2.2.4. Baudry: Temel Sinematografik Aygıtların İdeolojik İşlevleri**

Baudry (1986), ideolojik etkinin filminden çok, sinemanın teknolojik yapısının bir eseri olduğunu ileri sürer. Baudry, seyircinin konumunu; gerçeklik ve yanılsama sorunlarını; özdeşleşmeyi ve egemen ideolojinin, ideolojik etkilemeyi belirlemesi sorunlarını tartışır. Baudry (1986: 295), sinemayı, "ideolojinin destekleyicisi ve kurumu" olarak göstererek sinema-egemen ideoloji ilişkisini şöyle açıklar:

aygıt açık ideolojik etkileri, vazgeçilmez egemen ideolojide elde etmeye yönelir: öznenin fantazyasını yaratarak, o idealizmin korunması içinde belirgin etkinlikle işbirliği yapar (1986: 295).

#### **2.2.5. Nichols: İdeolojik Çarpışmanın Alanı Olarak Sinema**

Nichols (1981: 5), sinemayı, "toplum temsilinin büyük bir kurumu olarak" görerek ideolojinin burdaki işlevini çözümlenmeye çalışır. Nichols'a (1981: 1) göre ideoloji, "toplumsal ilişkilerin varolan etkinliklerinin bireylerdeki temsilidir, o toplumun sürekli tekrar etmesinin görüntüsüdür."

Nichols, sinema ve ideoloji ilişkisini algılama ve temsil bağlamında inceler. Sinopsis, kurgu, kompozisyon, aydınlatma, dekor ve giysiyi sinemanın göstergeleri olarak alarak algılamaya dikkat çeker.

Sinemayı diğer sanat biçimleri ve üst yapının kurumu olarak değerlendiren Nichols, sinema ve düşsellik ilişkisinin ideolojik açılımını yapar:

düşsel burada gerçek olmayan anlamında değildir, burada yalnızca imgelem içindedir, buna rağmen görünüşe, görüntüye, kurmacaya ya da temsile bağlıdır ki, biz ve bizim günlük işlerimiz ile çev-

remizdeki dünyanın alanına katılır. Bu görüntüler, toplumsal temsilin göstergeleridir; ideolojinin belirtileri ve taşıyıcılarıdır (1981: 3).

### **2.2.6. Metz: Sinemada Sansürün İşlevi**

Sinema göstergebiliminin kurucularından Metz'in, bu bölümde, özellikle sansür-sinema ilişkisi bağlamında ideolojinin işlevini açıklayan görüşlerini değerlendireceğiz.

Metz'e (1974a: 5-6) göre, sinemada üç tür sansür vardır ve bunlar filmin çıkış noktasından bitimine kadar etkin olurlar. Bu sansürler: siyasal, ekonomik, ideolojik. Siyasal sansür filmin dağıtımına, ekonomik sansür yapımına, ideolojik sansür de film yapma düşüncesine zarar verir.

Metz'e (1974a: 6) göre filmlerin ideolojisi bir sorundur ve bu "sinemanın kurum olarak aldığı şekillerin aynı anda hem nedeni hem de sonucudur."

Siyasal ve ekonomik sansür kurumsal sansürü oluşturur ve sinemada içeriğin özüne karışmaktadır.

İdeolojik sansür (ahlaksal), denetleme kurumlarından oluşmuyor. Sinemacıların var olan kurumlardan etkilenmelerinden ve onların istediklerinin dışına çıkmamalarından kaynaklanıyor. Yani ideolojik sansür, "sinemacıların bilinçaltına yerleşmiş olan kurumların sansürüdür, kendi ideolojilerinin, kendi yapıtları üstünde uyguladığı kısıtlamaları içeren bir oto-sansürdür" (Güçhan; 1993: 56).

Metz, Hjelmsel'den hareketle "ideoloji olarak tanımlanan şeyin tüm olarak içeriğin biçimiyle ilgili olduğunu belirtir" (1974a: 10). Metz, böylece filmin içeriği ile biçiminin karşı karşıya getirilmesine karşı çıkar (1974b: 34). Metz, çerçeveleme, kurgu, aydınlatma gibi alt kodların sinemada anlamı oluşturmadaki işlevlerine dikkat çeker (Büker, 1985).

### **2.2.7. Gianetti: Filmleri Anlamak ve İdeoloji**

Sinemayı Anlamak adlı kitabın son baskısında ideolojiye ayrı bir bölüm açma isteği duyan Gianetti (1995: 392), "her filmin ideolojik perspektiften bir görüşe sahip olduğunu" belirtir.

Gianetti (1995: 392-394) belirli amaçların uyulaşmaları ile filmleri ideoloji açısından 3 kategoride toplar: Tarafsız (neutral), kapalı (implicit), açık (explicit).

**Tarafsız** : Kaçış filmleri ve hafif eğlencelik filmler bu kategori içinde yer alır. Rahatsız etmeyen öykülenme ile zevk alma ve eğlencelik değerler üzerine kurulan bu filmlerde güç, eylem üzerindedir. **Eyvah Çocuklar Küçüldü, Howard Hawks** gibi filmleri bu kategoriye örnek gösterir.

**Kapalı** : Kahraman ve anti-kahramanın çatışan değerleri sistemi temsil eder. Bu kategorideki filmler, bunlar üzerinde uzun uzun düşünmez. Karakterlerin dayandığı öyküyü açımlayarak, biz bir sonuç çıkarmalıyız. **Pretty Woman** (1990 Garry Marshal) bu tür için geçerlidir.

**Açık** : İzleksel olarak yönlendirilmiş filmleri kapsar. Amacı ikna ederek ya da öğreterek eğlendirmektir. Yurtsever filmler, belgeseller, siyasal filmler, sosyolojik olarak güçlü filmler, propaganda filmleri bu kategoride yer alır. **JFK, Boz N'the Hood** gibi.

Gianetti (1995: 397) "Sol-Merkez-Sağ" modeli ile filmlerin ideolojik konumlarını belirler: "Biz filmin ideolojisini bazı anahtar kurum ve değerlerin ve karakterlerin onlarla ilişkisini çözümleyerek ayrımlayabiliriz. Bu anahtar öğelerin bazıları sunulan gelecekle ilgilidir."

Gianetti'ye göre filmler aşağıdaki karşıtlıklara karşı aldıkları tutumla ideolojik yelpazesindeki konumları belirlenir: demokratik hiyerarşike karşı; çevre kalıtıma karşı; görece kesinliğe karşı; dışardakiler içerdekilere karşı; evrenseller milliyetçilere karşı; cinsel özgürlük tek eşliliğe karşı. Bu karşıtlıkların birinci tarafında yer alanlar yelpazenin solunda ikinciler ise sağ tarafta yer alır.

Gianetti kültür, din, etkinlik , feminizm ve gay özgürlüğü konuları da filmlerin ideolojilerinde belirleyici olduğunu belirtir.

Gianetti filmlerin atmosferini oluşturan oyunculuk biçimleri, tür, anlatı, müzik gibi öğeler ile biçimini belirleyen kurgu biçimleri, dialek, kostüm ve dekor, yıldız olgusunun filmin ideolojik yapılanmasında önemli rol oynadığını belirtir.

Gianetti (1995: 431) "bir film ideolojiden yoksun mudur?" diye sorar. Yanıtı, "kesinlikle değildir."

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRK SİNEMASI VE TOPLUMLA İLİŞKİSİ

Türk Sineması, toplumsalın temsiline açık bir sinemadır: toplumsal değişim ve toplumsal olaylarla Türk Sineması'nın gelişimi arasında bir koşutluğun olduğu ileri sürülebilir (Kalkan, 1985; Kongar, bkz: Ataklı, 1985; Güçhan, 1992; Esen 1996).

Türk Sinemasının toplumsalla ilişkisi alan kaynaklarının irdelenmesi sonucunda üç ana dönemde incelenecektir: 1960'a kadar olan dönem, 1960-1980 arası dönem ve 1980'den günümüze.

#### 3.1. Başlangıçtan 1960'a Kadar Olan Dönem

Türkiye'de sinema hem üretenler (sinemacılar) hem de tüketenler (seyirci) için özellikle 1950'lere hatta 1960'lara kadar bir "eğlence aracı" olarak görülmüştür. Özellikle Muhsin Ertuğrul'un hegemonyasındaki tiyatral sinemanın temel işlevinin eğlence / eğlendirme olduğu ileri sürülebilir. Bu dönemde Ayça'ya (1993) göre "seyircinin de bundan başka bir isteği yoktur".

Güçhan'ın (1992) incelemesi doğrultusunda bu dönemde, Türk Sinemasının toplumsalla ilişkisinin oldukça zayıf olduğu belirtilebilir. Bu dönemde yapılan filmler şehir tiyatrolarında sahnelenen oyunların filme alınması ya da yabancı film veya romanların yerelleştirilmesinden ibarettir (Özön, 1985; Scogramillo, 1990; Ayça, 1993; Onaran, 1994).

Bu dönem içerisinde Ertuğrul'un **Ateşten Gömlek** (1923) ve **Bir Millet Uyanıyor** (1932) Kurtuluş Savaşı filmleri olarak dikkat çeker. Bu ilk dönemde Kayalı'ya (1994, 14) göre, "genel ulusalcı / batılışmacı yaklaşım sinemaya yansımıştır".

Tiyatrocular dışında sinemaya giren genç yönetmenlerden, özellikle

Akad'ın **Vurun Kahpeye** (1948) ve **Kanun Namına** (1952) izlekleri ve özellikle **Kanun Namına** sinemasal anlatı açısından diğerlerinden ayrılır.

Türk Sinemasının toplumsalla olan ilişkisi için öncelikle sinemacı bir kuşağa ve toplumsal konularla ilgilenebileceği bir döneme ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaca 1961 Anayasa'sının sağladığı özgürlük ortamı zemin oluşturur.

### 3.2. 1960-1980 Arası Dönemi

Bu dönem, Türk toplumunun siyasal yaşamı açısından oldukça belirleyici olan üç tarihi kendi içinde barındırır: 27 Mayıs 1960 ihtilali ile başlar, 12 Mart 1971 Muhtırası ile devam eder ve 12 Eylül 1980 darbesi ile noktalılır.

Türk Sinemasının toplumsalla ilişkisinde "darbelerin yarattığı arayışlar ve hesaplaşmalar"ın (Yılmaz, 1995) payı büyüktür. Toplumsal yaşamı biçimlendiren darbeler, yapılan sinemayı da belirlemiştir. Türk Sinemasının toplumla olan ilişkisi, darbelerin izi sürülerek incelenebilir.

#### 3.2.1 1960-1970 Arası Sinemacılar Dönemi

1950'li yıllarda sinemaya başlayan tiyatro dışından gelen kuşak, sinema dili açısından ilerleme sağlarken, 1961 Anayasasının sağladığı özgürlük ortamı ise bu sinemacılara toplumsal olayların izini sürme olanağı tanımıştır.

27 Mayıs 1960 ihtilali değişen toplumsal, siyasal yaşam, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük havası, sinemamızın o döneme kadar neredeyse "sırtını döndüğü" toplumsal gerçeklere nihayet ilgilene fırsatı getirmiştir (Güçhan, 1992: 81).

Türk Sinemasında akım diye anılan yaklaşımlardan ilki "toplumsal gerçekçilik", 1961 anayasasının sonucunda ortaya çıkmıştır (Refiğ, 1971). Toplumsal gerçekçilik özellikle 1960-1965 yılları arasında etken olmuştur.

Metin Erksan'ın **Yılanların Öcü** (1962), **Gecelerin Ötesi** (1960), **Susuz Yaz** (1963), **Acı Hayat** (1962), Halit Refiğ'in **Şehirdeki Yabancı** (1963), **Gurbet Kuşları** (1964), Ethem Göreç'in **Karanlıktan Uyananlar** (1965), Duygu Sağıroğlu'nun **Bitmeyen Yol** (1965), Lütfi Ö. Akad'ın **Hudutların Kanunu** (1967) adlı filmleri bu akım içerisinde değerlendirilmiştir. Bu filmlerde iç göç, köy



gerçeği, Menderes iktidarının gündelik yaşama yansıması, işçi sorunları, toplumsal dayanışma gibi izlekler işlenmiştir. Bu akım kuramsal altyapısının tam olarak oluşturamamış olmasından dolayı, toplumsal olaylara gerçekçi bir bakış denemesi dahilinde kalmıştır (Özön, 1985; Scognanillo, 1990; Uçakan, 1977).

Akad'ın **Hudutların Kanunu** güneydoğu gerçeğine kaçakçılık bağlamında bakışı ve anlatım tarzı ile önemsenmiştir. Akad'ın filmi üzerine söyledikleri, Türk Sinemasının toplumsal konularla ilgilenmesindeki bir engeli açığa çıkarır: sansür.

gerçekliğe yüzde yüz bir sadakat vardır. ancak, belli bir tarafı vardır ki onu da tam gerçek olarak veremedik. O da şudur, filmde devlet ve fert ilişkileri tam olarak verilmiyor. Bu da birtakım sansür endişeleri yüzünden olmuştur. Aslında bu mntıkada devlet ve fert ilişkileri bu filmde görüldüğü gibi değildir. (Scogramillo, 1990: 44).

Bu dönem içerisinde Metin Erksan'ın **Yılanların Öcü** adlı filmi cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in övgülerine rağmen sansüre takılmıştır. Yine Erksan'ın **Susuz Yaz**'ı ise "bu film Türkiye'yi temsil etme niteliğinden yoksun" olarak değerlendirilmiş, fakat film Berlin Film Festivali'nden ödülle dönünce Turizm Tanıtma Bakanlığı tarafından film çalışanları ödüllendirilmiştir (Özgüç, 1976). Bu tutumsuzluklar / tutumlar devletin sinemacılarda uzun süre etkisini gösterecek olan "oto-sansür" ü doğurmuştur.

Bu dönem içerisinde halk sineması, ATÜT Sineması izini sürerek ortaya çıkan diğer bir akım da "ulusal sinema" olmuştur.

Yeşilçam Sinemasının gerçek yapımcı anlayışıyla yapılanmaması, yani kurumsallaşmaması, halkın izleyici olarak yoğun katılımı ve beklentileri doğrultusunda belirleyici oluşu, bölge dağıtımıcılarının önceden istedikleri tür ve yıldız filminin finansmanını sağlamaları halk sineması anlayışını geliştirmiştir.

Halk Sineması anlayışı, Halit Refiğ'in Kemal Tahir'le dostluk-düşün işbirliği sonucu ATÜT Sinemasını doğurur. ATÜT, Marks'ın Asya Tipi Üretim Tarzı projesini Osmanlı-Türkiye toplumuna uyarlama çabasının sinemadaki

sonucudur. Bu anlayış daha sonra özellikle Refiğ'in (1971) kuramsal çalışmasını üstleneceği "ulusal sinema" akımını doğurur.

Ulusal Sinema, doğu-batı çatışmasını doğuya yakın bir anlayışla gelenkçi bir çizgide aşma çabası olarak görülür. Bu akım özellikle Metin Erksan'ın **Kuyu** (1968), **Sevmek Zamanı** (1965) ve Halit Refiğ'in **Harem'de Dört Kadın** (1965) ve **Bir Türke Gönül Verdim** (1969) filmleriyle sınırlı kalır.

### 3.2.2. 1970-1980 Arası Dönemi

1970'li yıllar Türkiye'de siyasal çatışmanın yoğun olarak yaşandığı yılları kapsar ve bir ara rejimle başlar: 12 Mart 1971 Muhtırası ve Muhtıra izini MC Hükümetleri ile sürdürür.

70'li yıllar Türk Sinemasında değişik düşünsel eğilimlerin belirginleştiği yıllar olmuştur... temelde Güney'de somutlaşan devrimci sinema olarak adlandırılan bir akım belirmiştir (Kayalı, 1994 : 18-19).

Yeşilçam Sineması bir yanıyla seks ve arabesk filmlerine teslim olmuşken, bir yandan da 60'lı yıllarda macera filmleri, oyunculuk (Çirkin Kral) ve senaryolarıyla (**Hudutların Kanunu**, **Kızılırmak Karakoyun**) dikkat çeken bir anti-kahraman Yılmaz Güney'in sinemasına tanık olmuştur.

Yılmaz Güney, **Umut** (1970) ile Türk Sinemasında yeni bir dönemi başlatır (Özön, 1985). **Umut**'un sağlam sinema dili, faytoncu Cabbar'ın ailesini geçindirebilmek için umutsuzca çirpinişini umuttan umutsuzluğa doğru bir süreç içinde gösterir. Güney, devrimci sinema çizgisini **Arkadaş** (1974), **Baba** (1971), **Acı** (1971) gibi filmleriyle sürdürür. Hapishaneye girdikten sonra bu çizgisini yazdığı senaryolarla devam ettirir. Yurtdışına kaçtıktan sonra gerçekleştirdiği **Duvar**'la (1983) hapishanedeki çocukların yaşamı üzerini **biraz kaba** ama **gerçekçi** bir filmle sinema yaşamını noktalar. Güney'in yanında yönetmen yardımcısı olarak çalışan ya da o dönem sinemaya başlayan genç yönetmenlerde Güney'in etkisi açıkça görülür. Bu genç / yeni sinemacıların gelişini Dorsay (1990) "sinemamızın umut yılları" olarak niteler.

Bu genç kuşaktan Şerif Gören, Güney'in mapushaneye girerek yarım bı-

rakmak zorunda kaldığı **Endişe** (1974) filmini tamamlar. Yine Güney'in senaryosunu yazdığı **Yol** (1980) filmi ile Cannes F.F. 1980 en iyi film ödülünü Costa Gavras'ın **Kayıp** filmi ile paylaşır. **Yol**, mapushaneden izinli çıkan 5 hükümlünün iziyle "memleketimden insan manzaraları" çizer.

Zeki Ökten, Güney'in yazdığı iki senaryoyla bu sinemasal tavrı sürdürür. **Sürü** (1978), Güneydoğu'dan Ankara'ya trenle sürü getirip satmaya çalışan bir aşiretin öyküsüyle Türkiye gerçeği çizer. **Düşman** (1979) ekonomik zorluklar nedeniyle çözülen bir evlilik çerçevesinde toplumsal düzenin değerlendirilmesini içerir.

Erden Kıral özellikle ilk iki filmle Güney etkisindedir. **Kanal** (1978) ve **Bereketli Topraklar Üzerinde** (1979) ile toprak sorunu bağlamında ırgat, köylüler, ağa ve bürokrat ilişkilerini sorgular.

Yavuz Özkan **Demiryol** (1979) ve **Maden** (1978) ile işçi sorunlarını devrimci bir perspektiften sorgulamaya çalışır.

70'li yıllar ayrıca sinemamızın büyük ustası Akad'ın göç üçlemesi ile iç göç olgusuna gerçekçi, toplumbilimsel bir yaklaşıma tanık olur. **Gelin** (1973), **Düğün** (1974), **Diyet** (1974) ile Akad göç edenlerin büyük kentte ayakta kalabilme mücadelelerine ve değişimlerini temsil eder. Dış göç olgusu üzerine özellikle Tunç Okan'ın **Otobüs** (1974) filmi dikkat çekicidir.

70'li yıllar Türk Sineması'nda gözlenen diğer bir eğilimde özellikle 90'lı yıllarda "beyaz sinema" olarak değerlendirilecek olan milli sinema akımıdır. Milli sinema yönetmen Yücel Çakmaklı'nın bu tutumun ağırlıklı olduğu filmler arasında **Memleketim** (1975) ve **Kızım Ayşe** (1974) dikkat çeker.

70'li yılların hareketli sinema ortamı bir darbe ile noktalanır: 12 Eylül 1980.

### 3.3. 1980'den Günümüze Değişen Sinema Anlayışı

Bu dönemde Türk Sinemasında, toplumda olduğu gibi belirleyici olan 12 Eylül 1980 darbesi olmuştur. Bu dönemde Türk Sineması'nın öldüğü, bittiği tartışmaları yoğunlaşmış; devletin sinemaya ilgisi ve desteği tartışılmış; Amerikan majörlerinin (WB, UIP) sinemada dağıtım ağını kurması ile Türk Si-

nemasının salon bulamayacağı ileri sürülmüş; seyircideki canlanma Türk Sinemasına yansımamıştır. Darbe, toplumsal, siyasal yaşamda kesintilere neden olduğu gibi sinemada da geleneği kırmıştır. Türk Sineması seksenlerde hem yeni izleklere hem de yeni yönetmenlerle tanışmıştır. Ama genelde sinemaya eleştirel yaklaşmış, sinema sorunları bağlamında ise kronikleşmiştir.

1980 sonrası Türk sinemasında, özellikle devrimci dalganın geri çekilişiyle birlikte bireysel ve psikolojik sorunların öne çıktığı söylenebilir. Bunun politik / ideolojik yenilginin yarattığı düş kırıklığının ürünü olduğu söylenebilir (Oktay, 1996: 24).

1980 sonrası Türk Sinemasında belirginleşen eğilimler başlıca şu noktalarda toplanabilir: Kadın filmleri, arabesk ve göç, Yeşilçam'a bakış ve yaratı sorunları, bireyi inceleyen filmler, toplumsal güldürüler, 12 Eylül filmleri gibi.

Yetmişli yıllarda toplumsal konulara ve işçi sorunlarına eğilen filmler, 1980 askeri darbesinin getirdiği yasak ortamı sonucunda ortaya konamaz olmuşlardır. Bu durgun dönemde seks filmleri yerini arabesk filmlere bırakırken, toplumsal filmlerde bireyi inceleyen filmlere bırakmışlardır. Bireyin iletişimsizlik sorunları, yabancılaşması, psikolojik yapısı gibi konular işlenmiştir (Esen, 1996: 180).

Oktay'a (1996: 824) göre, "sinemanın toplumsal sorunlara tümüyle sırt çevirdiği söylenemez." Oktay örnek olarak **Kupa Kızı** (1986), **Asılacak Kadın** (1986), **Zengin Mutfağı** (1988), **Faize Hücum** (1982), **Namuslu** (1984) gibi filmleri izlek ayırımı yapmadan anarken "12 Eylül filmleri" olarak nitelenen filmlerden hiçbirini anmaması oldukça ilginçtir.

Esen'in (1996: 183), "kendisinde bir toplumsal olgu ve değindiği toplumsal yapıdan soyutlanmayan Türk Sinemasının 80'li yıllarda, koşulların izin verildiği ölçüde, toplumsal olaylara değinmiştir" saptaması Türk Sinemasında sansürün ve ondan daha etkili olduğu ileri sürülebilecek olan oto-sansürün gücünü gösterir.

'80 sonrası Türk sinemasına eleştirel yaklaşım özellikle Çubukçu'nun (1993: 26-27) "çöküş romantizmi" olarak değerlendirdiği saptamasında somutlaşır. Bu saptama yukarıda anılan Oktay'ın değerlendirmesi ile de örtüşür:

romantizmin genel karakteristik özelliği olan sonsuzluk ve bunun karşılığı dinseverlik akla ve mantığa karşı duygusallık, lirik öznellik, yok oluş karşısında hüznün, doğaseverlik ve kurallar karşısında soyut bir özgürlük tutkusu, 12 Eylül sonrası sinemanın başlıca yönelimlerini de tanımlıyor.

Türk Sinemasında 80 sonrası özellikle Atif Yılmaz'ın sinemasında kendine özgü bir yer bulan kadın filmlerinde kentteki kadının konumu üzerinde durulmuştur: **Mine** (1981), **Bir Yudum Sevgi** (1984), **Kadının Adı Yok** (1988), **Dul Bir Kadın** (1985). Ayrıca Şerif Gören'in **Kurbağalar** (1985), Başar Sabuncu'nun **Asılacak Kadın** (1986), Ömer Kavur'un **Körebe** (1985) ve **Amansız Yol** (1985). Kadın filmlerinde kentli kadın ve cinsel fantezilerin ön plana çıkması 90'lı yıllara rastlar: Şerif Gören'in **10 Kadın** (1992) ve **Bir Kadının Anatomisi** (1995), ve İrfan Tözüm'ün **Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri** (1992).

Göç olgusuna Ali Özgentürk'ün **At** (1983), Muammer Özer'in **Bir Avuç Cennet** (1985) filmlerinde kentte tutunabilme ve konut sorununa dikkat çekilirken, Tevfik Başer'in **40 Metrekare Almanya**'sında (1986) ise Almanya'ya Anadolu'nun bir köyünden göçmüş ve dünyası 40 metrekare ile sınırlandırılmış kadının dramı anlatılır.

Seksen sonrası, Türk Sinemasındaki önemli bir eğilim de değişen toplumsal yapıyı anlama çabasıdır. Özellikle Yavuz Turgul'un yazdığı senaryolarda ve yaptığı filmlerde biraz alaysama biraz hüznün ile bu değişim temsil edilmiştir. Turgul'un **Muhsin Bey** (1988), Nesli Çölgeçen'in **Züğürt Ağa** (1986) bu bağlamda anılabilir. Turgul, değişen değerlerin izini 90'larda **Eşkiya** (1996) ile sürdürür.

İşçi sorunları Türk Sinemasında hemen hemen hiç yer bulamaz. Muzaffer Hıçdurmaz'ın **Çark** (1987) filmi işçi kocanın katıldığı eylemde işsizlik sonucu polis olmuş karısıyla karşı karşıya gelmesiyle sonlanır. Devlet-toplum, yöneten-yönetilen ilişkisi yine alaysamalı bir Çölgeçen-Turgul ilişkisinin **Selamsız Bandosu**'nda (1987) sorgulanır.

Birey ve bireyin psikolojisi özellikle Ömer Kavur'un **Anayurt Oteli** (1986), Yavuz Özkan'ın **Büyük Yalnızlık** (1989), Orhan Oğuz'un **Herşeye Rağmen** (1987) ve **İki Başlı Dev** (1990), Erden Kıral'ın **Mavi Sürgün** (1994) Halit Refiğ'in **Hanım** (1988) ve Şahin Kaygun'un **Dolunay** (1988) filmlerinde görülür.

Aydın-Halk ilişkisi/sizliği Erden Kıral'ın **Hakkari'de bir Mevsim**'de (1984) yabancılaşmaya ve Fehmi Yaşar'ın **Camdan Kalp** (1990) filminde kara mizaha dönüşür.

Seksen sonrası Türk Sinemasında önemli bir eğilim de sinemacıların sinema üzerine filmler yapmaları olarak görülür. Ömer Kavur'un **Gece Yolculuğu** (1987), Orhan Oğuz'un **Üçüncü Göz** (1988), Yavuz Turgul'un **Aşk Filmlerini Unutulmaz Yönetmeni** (1990), Atif Yılmaz'ın **Hayallerim Aşkım ve Sen** (1987) hem yaratım sorunları hem de Yeşilçam nostaljisi olarak karşımıza çıkar.

Doksanlı yıllar Türk Sinemasında seksenli yıllarda gelişen entellektüel kaygıların daha ağır bastığı, bir başka ifade ile "neyin anlatıldığından çok nasıl anlatıldığı" şeklinde özetlenebilecek bir eğilim sinemada belirleyici olur. Özellikle Ömer Kavur, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan'ın sinema anlayışı 70'lerdeki toplumsal çizgilerden koparak daha kişisel bir dünyaya doğru yönelir. Bu durum sinemaya başlayan yeni yönetmenlerde de gözlenir: Seçkin Yaşar'ın **Sarı Tebessüm** (1992), Orhan Oğuz'un **Dönersen Islık Çal** (1992), ile Atif Yılmaz'ın **Gece Melek ve Bizim Çocuklar** (1993) filminde marjinal kesim popüler kültür içinde eritilir.

Doksanlı yıllarda yeşil / çevreci filmlerde Türk Sineması'nın izleği olur: Orhan Oğuz'un **Manisa Tarzanı** (1993) ve Nesli Çölgeçen'in **İmdat ile Zarife** (1990).

Türkiye toplumunda iki ana eğilim: Kürt olgusu ve siyasal İslam'ın yükselişi doksanlı yıllarda belirleyici oldu. Doksanlı yıllarda hem toplumsal hem kültürel hem ekonomik hem de siyasal anlamda sorunların odağına oturan Kürt olgusuna Türk sineması, Ümit Elçi'nin **Mem-ü Zin** 'de (1991) Kürtçe şarkı ve sözlere ilk kez yer verirken, Reis Çelik'in **Işıklar Sönmesin** (1996)

filminde Kürt-Türk çatışmasına dönen Güneydoğu olgusuna barışçıl çözüm arama isteğinin göstergesi oldu.

Siyasal İslamın Refah Partisi ile iktidara taşınma süreci öncesi, yükselen dini eğilim Milli Sinema'nın devamı olarak doksanlı yıllarda "beyaz sinema" (Mirahmetoğlu, 1995) adıyla Mesut Uçakan, Yücel Çakmaklı, Mehmet Tanrısever gibi yönetmenlerin filmlerinde "ceberrut devlet", "inananlara zulüm", "türban" gibi kendilerine özgü konuları, kendi sinema salonlarında izleyicilerine ulaştardılar: Yücel Çakmaklı'nın **Minyeli Abdullah** (1990) serisi, Mesut Uçakan'ın **Yalnız Değilsiniz** (1990) ve **Kelebekler Sonsuza Uçar** (1993) ve Mehmet Tanrısever'in **Sürgün** (1992) gibi filmlerde bu olgu açıkça işlendi.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 12 EYLÜL 1980 ASKERİ DARBESİ :

#### TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL, SİYASAL, KÜLTÜREL ORTAM

Bu bölümde, 12 Eylül ve sonrası üzerine yapılan çalışmalar incelenerek dönemin siyasal, ekonomik, toplumsal, kültürel profili çıkarılacaktır.

#### 4.1.12 EYLÜL 1980 Nedir?

12 Eylül 1980'de ülkenin bir iç savaşa sürüklendiği ortamda, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin kendi iç hizmet kanununa dayanarak, emir-komuta zinciri içinde "Türkiye Cumhuriyeti'ni koruma ve kollama" adı altında, sivil demokratik yönetime el koymasıyla Türkiye Cumhuriyeti tarihinde yeni bir dönem başlamaktadır.

Kongar (1993; 1995) toplumsal değişme kuramları açısından 12 Eylül'ün bir 'değişme olayını simgelediğini' ve bunun büyük bir değişme döneminin ikinci aşaması olan İktidarı Ele Geçirme'ye karşılık geldiğini belirtir. Kuruluş ve kurumsallaşma aşamalarını tamamlayan Türkiye Cumhuriyeti bir 'yol ayrımı'na (Belge: 1993) gelmektedir.

Velidedeoğlu'na (1990) göre, 12 Eylül darbesi, tüm uygulamaları ile Kemalist devrimin ve özgürlükçü 27 Mayıs Anayasa'sının karşısındadır. Yani bir 'karşı devrim'dir. Belge'de (1993), 12 Eylül'ün 'Atatürkçülük' adına yapılmasına karşılık Nadir Nadi gibi bir Atatürkçü yazara 'Ben Atatürkçü Değilim' adında bir kitap yazdığını dikkat çeker.

12 Mart ve 27 Mayıs ile 12 Eylül darbesini karşılaştıran Hale (1996: 201), "12 Eylül'ün daha muhafazakar amaçları" olduğunu belirtir. 1960'larda ve 1970'lerde gelişen toplumsal dinamığe karşın kendisini geliştiremeyen devlet, 12 Eylül darbesi ile demokratikleşmeye ket vurur. Batıcılık geleneğini yalnızca



ekonomik ve teknolojik ilerleme olarak alan 12 Eylül, Atatürkçülük adı altında militarist, milliyetçi, tek tip toplumu, kendine özgü otoriter bir yapı ile gerçekleştirmeye çalışır (Belge: 1993; Kentel: 1990).

#### 4.2. 12 Eylül Darbesini Hazırlayan Etkenler

On yıllık darbelerin meşrulaştığı Türkiye'de, 70'ler düşünce akımlarının hem entellektüel düzeyde hem de sokakta şiddet / terör düzeyinde çarpıştığı bir arenaya sahne olur. İki kutuplu dünyanın çatışması Türkiye'de terör bağlamında baskınlaşır. Hale (1996: 200), özellikle 1978-1979 yıllarını değerlendirirken teröre dikkat çekerek, "terörün akıttığı kan sürekli artmaya devam ederken, devlet iktidarı yok olmanın eşiğinde gibiydi" saptamasında bulunur. Bu durum darbeyi meşru kılmak için uygun bir zemin oluşturur.

12 Eylül öncesi Türkiye'de topludurum şu ana başlıklarda toplanabilir:

- siyasal kutuplaşma;
- parlamentoda uzlaşmaz tavır;
- sokakta terör olaylarının hakimiyeti;
- can ve mal güvenliğinin yitimi;
- yanlı MC hükümetleri;
- ekonomik dar boğaz; petrol krizi;
- yokluklar, kuyruklar; karaborsa;
- mezhep savaşları;
- demokratik yapıda iktidarsızlık ve tıkanma;
- iç savaş görünümü: 1979-1980 yılları içinde 5241 kişi terörü kurbanı olarak öldürülmüş, 14512 kişi yaralanmış (Kongar: 1995; Hale: 1996; Zürcher: 1995).

Bu toplumdurum, Türkiye toplumunun acılı ve karanlık yılları olarak bir askeri darbeyi olası, hatta istenir kıldı: "Geldiler ve her şeyden önce hayatı kopartıp durdular." (Yaşa, 1990: 1).

### 4.3. Dönemin Karakteristik Özellikleri

Tüm askeri darbelerde olduğu gibi, 12 Eylül'de de demokratik tüm haklar askıya alınmış, ülkeye sıkıyönetim altında istenilen çeki-düzen verilmeye başlanılmıştır. Bunun için tüm düşünsel faaliyetler, bütün siyasi yapı ve eylemler, tüm demokratik kazanımlar yasaklanır. Belge (1993: 9) "12 Eylül neydi?" diye sorar ve şöyle yanıtlar: "Herşeyden önce genel bir baskı düzeniydi. 1950'den, yani tek parti döneminin kapanmasından bu yana, askeri müdahale zamanları da dahil olmak üzere bu toplumun karşılaştığı en ağır baskı dönemiymi."

Baskı ve yasaklar, en çok insan haklarının çiğnenmesinde görülür. Askeri yönetim sonrası "savaş meydanı" (Tanör, bkz. Akşin, vd. 1995: 91) görünümündedir.

650 bin kişi gözaltına alındı. 1 milyon 683 bin kişi fişlendi. 230 bin kişi yargılandı. 7 bin kişi için idam cezası istendi. 49 kişi asıldı. 98 bin 404 kişi örgüt üyesi olmak suçundan yargılandı. 14 bin kişi vatandaşlıktan çıkartıldı. 388 bin kişiye pasaport verilmedi. 644 cezaevindeki tutuklu sayısı 52 bin. 14 kişi açlık grevinde öldü. Gözaltında ve hapisanede toplam ölü sayısı 229. İHD verilerine göre işkence sonucu öldürülenler 171. İşkence yaptıkları suçlamasıyla yargılanan güvenlik görevlisi sayısı 962. Basına, sinemaya, üniversiteye yasaklar getirildi. (Teznel ve Topçu, 1994; Yaşa, 1990).

12 Eylül dönemi, bilançonun da gösterdiği gibi Türkiye toplumu üzerinde yasaklar ve baskının oluşturduğu bir karabesandır. Bu baskı ve yasak ortamı, hazırlanan yeni anayasa (1982) ile de pekiştirilince, ortaya darbe sonrası sivil yönetimlerce de uygulanan, 12 Eylül'ün temel kalıtı **de-politizasyon** çıkıyor. Depolitizasyon toplumsalla ilgili herşeyin reddi üzerinde yapılanarak, 12 Eylül'ün temel amaçlarının "yurttaşın edilginleştirilmesi, düzen ve uyum içinde kalma tercihini önde tutması, başkalarının sorunlarına fazla ilgi göstermemesi, sendika gibi örgütlerin etkisizleşmesi"ni (Belge, 1996: 830) gerçekleştirdi.

Depolitizasyonla birlikte toplumsalın reddi, küresel bir eğilim olarak bi-

reycilik ile örtüşür. Türkiye demokratikleşme, insan hakları gibi temel konularda dünyadan uzaklaşırken; bireyselleşme, ekonomik liberalizm, bağlamında dünya ile koşut gelişmeler yaşar. Darbe öncesi Türkiye iki kutuplu dünyanın yansıması olarak ideolojik çarpışmalara sahne olurken; darbe sonrası Türkiye, dünyanın tek kutuplu çekiminde "yeni zamanlar"la\* tanıştı.

Darbelerin yeni zamanlara ihtiyaç duyduğu, Şili'li yönetmen Miguel Littin'in serüveninde açıkça görülür. Pinochet darbesinden sonra, adı ülkeye girmesi yasaklananlar listesinde olan Littin, kimli ve kılık değiştirerek gizlice ülkesine döner. Pinochet darbesinin toplumdaki izlerinin filmi yapmaya başlar. Ama geldiğinde herşeyi değişmiş bulur: Havaalanı, yollar, kentin merkezi... Yaratılan bu albenili dünyanın özelliğini Littin şöyle vurgular:

kentin merkezine yaklaşırken, öldürülen ya da ortadan yok olan onbinlerce kişiyle sürgüne gönderilen yüzbinlerce kişinin kanlarını bu maddi görkemle silmek isteyen diktatörlük rejiminin yaptıklarına hayranlıkla bakmaktan vazgeçtim (Marquez, 1996: 32).

Yeni zamanların Türkiye'deki aktörü Özal oldu. Askeri yönetimin iktidara gelmesini istemediği, "24 Ocak" kararlarının mimarı Özal, darbenin devamı gibi depolitizasyon ortamını sürdürerek, tıpkı Littin'in vurguladığı gibi "yaratılan maddi görkemle" askeri darbenin izlerini unutturmaya çalıştı. Oysa bir içerdeki vardı, bir de dışardakiler; bir unutturulmak istene geçmiş, bir de yeni yaşamlar vadeden bu an. Türkiye yeni zamanlarla birlikte bir anlamda bellek yitimi pahasına bu anı ve vaad ettiklerini tercih etti. Böylece Türkiye yeni zamanları tüketim toplumu olma yolunda "cilalı imaj devri olarak vitrinde yaşama"ya başladı: yuppileriyle, medya yıldızlarıyla, yeni yaşamlar ve beğenilerle, pop yıldızlarıyla, kayıplarıyla, açlık grevleriyle, varoşlarıyla, kimlik arayışlarıyla...

#### 4.4. 12 Eylül'ün Kültürel, Sanatsal Ortama Etkileri

12 Eylül'ün baskı, yasak ve depolitizasyon oluşan karakteristik özellikleri,

\* Yeni zamanların dünyadaki aktörü Thatcher oldu: Thatcherizm, yeni dünyayı kendisi için ideolojik (sosyalizm öldü, piyasa herşeyi belirler), maddi (politika ve uygulama yoluyla dünyaya Thatcher'cı bir yön, bir şekil verme) ve kültürel (yeni bir girişimci kültürü yürürlüğe koyma çabası) olarak kavrama peşindedir (Hall ve Jacques, 1995: 20).

kültürel ve sanatsal ortamı da etkilediği görülür. 12 Eylül'ün kültürel yaşam üzerindeki etkilerinin iki yönlü olduğunu belirten Çubukçu (1996: 838), bunu şöyle açıklar:

doğrudan doğruya, iktidardaki gücün tercihlerinin biçimlendirdiği ve belli bir politikaya göre düzenlenen, hiyerarşik, planlı yatırımla ve yönlendirmeler ve bütün bunlarla bağlantısını ancak bir dizi soyutlamayla kura bilecek olan "kendiliğinden" doğan etkilenmeler ve sonuçlar.

Birinci boyut özellikle 12 Eylül yönetimi döneminde kendini açıkça gösterir: Bülent Ersoy cinsel kimliğinden, şarkıcı-türkücülerin sanatçı sıfatına yükseltilmesine, arabeskin meşrulaştırılmasına ve devlet katında tanınmasına, devlet sanatçılığı payeleriyle sanatı özümser ve önemser görünmeye... İkinci boyut ise, etkilenmeyle birlikte ya "söylem değişikliklerine" rastlanılması ya da marjinal alanlara sığınma biçiminde gözlemlendi. "1980'den bu yana yazılan yapıtlar çözümlendikçe yalnızlık, yabancılaşma, bilinçlilik, duyarlılık gibi düzeylerde nasıl bir **söylem değişikliği** meydana geldiği görülecektir"(Oktay, 1995a:417).

12 Eylül'ün baskı ortamında Gürbilek'in (1993: 16) sözün bastırılması / söz patlaması karşıtlığının saptanması anlamlıdır: baskının karşıtıyla birlikte, kültürel alanda bir özgürlük vaadiyle birlikte var olması...bugüne değin bü-tünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi (Gürbilek, 1993: 139). Kültür ve sanat eserleri toplumsaldan uzaklaşırken daha kişisel daha özel konulara yöneldiler. Şiir, toplumsallığı hapisanede yakalarken, müzik özgün adı altında arabesk bir hal aldı. Roman farklı biçimler ve konulara açılrsa da toplumsaldan -60'lar ve 70'lere kadar olmasa da- uzaklaşmadı. Ama medyanın başat konumu ve poplaşan yaşam ve değerlerle edebiyat-sanatta nasibini alarak etki alanı daraldı.

Darbeden, demokratik-sivil ortama geçiş dönemi, sivil yönetimlerin askeri yönetimle örtüşen siyasalları ile süreklilik aldı. Türkiye sanki sonlanamayan bir geçiş dönemine girdi. Can güvenliği ile darbeye sahip çıkan toplum, 1983 seçimlerinde askeri yönetimin istemediği ANAP'ı iktidara ta-

şıyarak değişim isteği gösterdiyse de, 12 Eylül'le hesaplaşmada istemsiz / çekimsiz kaldı. 12 Eylül'ün tüm uygulamalarına tepkisiz kalan toplumdaki bunu beklemek de hataydı, belki.

12 Eylül, son analizde, toplumu yüzleşmeye (conformation) çağırıyor. Sakin bir yüzleşme, karşılaşma olamazdı bu. Sert geçmesi kaçınılmazdı. Biz, toplum olarak, bu çağırıyor işitmezlikten geldik... 12 Eylül oldu ve uzun süreli etkileri yaşıyor, öyleyse bu toplumda böyle bir olayı mümkün kılan bir potansiyel vardı (Belge, 1993: 15-25).

Türkiye'de ne 12 Eylül'e getirilen koşullar derinlemesine tartışıldı ne de 12 Eylül sonrası üzerine kapsamlı bir araştırma yapıldı. Bunun sonucu olarak da geçiş döneminden çıkamamızın nedenleri bir türlü anlaşılamadı. Demokrasinin tüm kurum ve kuruluşları ile kökleşmesi için Belge'nin deyişiyle 12 Eylül'le yüzleşmemiz gerekiyor ve belki de böylece kendimizi daha iyi anlama ve tanıma olanağına sahip olacağız. Sanat ve kültür ürünleri bu anlama ve tanımanın bir yolu olarak toplumsal ve ideolojik dolaylımlarıyla karşımıza çıkar.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### TÜRK SİNEMASINDA 12 EYLÜL FİMLERİ

Türk sineması her ne kadar "darbelerin oluşturduğu arayışların ve hesaplaşmaların" sineması ise de bir o kadar da darbelerden uzak bir sinema görüntüsünü verir.

27 Mayıs 1960 ihtilali dönemi üzerine hiç film yapılmamıştır. Halit Refiğ'in **Şafak Bekçileri** (1963), ordu-ilerici güçler işbirliğini vurgulaması açısından ayrımlı tutulabilir.

12 Mart 1971 muhtırası üzerin yalnızca iki film, bunlar da 1988 yılında yapılmıştır. Başar Sabuncu'nu Vasif Öngören uyarlaması **Zengin Mutfağı** (1988), dışardaki karmaşayla karşılık zengin bir evin mutfağındaki yaşamı konu edinir. Ümit Elçi'nin Çetin altan uyarlaması **Bir Avuç Gökyüzü** (1988) ise hapishaneye girecek olan bir aydının / yazarın son yedi günü, dönemin tarihsel-toplumsal ortamından uzak bir şekilde verilir.

12 Eylül 1980 darbesi öncesi ya da sonrası dönemi konu edinen 25 film yapılmış olması hem darbenin bu toplumu derinden etkilemesini hem de toplumun sinema aracılığıyla darbe ile hesaplaşma girişimi olarak görülebilir. 12 eylül öncesi olayları ya da sonrası hapisten çıkan kişinin konumu, dışarıda değişen toplumsal ilişkileri konu edinen filmeler, 12 Eylül filmi başlığı altında toplanıyor (Evren, 1990; Belge, 1990; Güçhan, 1993; Mirahmetoğlu, 1993; Onaran, 1994; Dorsay, 1995; Özgüç 1993; Esen, 1996).

## 5.1. Çözömlenen Filmlerde Dönemin Temsili

### 5.1.1. Filmlerin Anlatı Yapısı

#### a. Konu

Çözömlenen filmlerde 12 Eylül öncesi olaylar, hapishaneden yeni çıkmış insanın topluma uyum çabaları, hapishane ortamı, dışardakilerin yaşamı ve 68' kuşağının konumunun işlendiği görülür.

27 Mayıs ihtilali ile başlayan **Sis**, 12 Eylül öncesi (1978) siyasi kaos ortamında bir ailenin terör karşısındaki çaresizliği anlatılır.

**Uzlaşma** Ağca rölünü canlandıran oyuncunun, İpekçi cinayetini araştırması bağlamında dönemin "uzlaşma" düşüncesinden ne kadar uzak olduğunu anlatır.

**Ses**'te hapishaneden yeni çıkmış bir genç, işkencecisini sesinden tanıyarak onunla hesaplaşır.

**Bütün Kapılar Kapalıydı**'da hapishanede işkenceye karşı yarattığı düşsel çocuğu ile direnen Nil'in, hapishaneden çıktıktan sonra değişen topluma uyum çabalarının olumsuz sonuçlanmasıyla intihar eder.

**Suyun Öte Yanı**'nda işkence görmüş, yeniden hapishaneye girecek olan adam yurtdışına kaçma/yurdunda kalma ikilemini yaşar.

**Kimlik**'te darbe sonrası kimliklerini korunmaya çabalayan örgüt lideri ve eşi, polis tarafından sakıncalı bulunur.

**Suda Yanar**, Nazım Hikmet'in filmini yapmak isteyen bir yönetmenin devletle, kendisiyle, eşi ve sevgilisiyle çatışmaları ve çaresizliği anlatır.

**İkili Oyunlar**'da, değişen değerler karşısında çözülen 68' kuşağından bir çiftin ayrılığı anlatılır.

**Çözümler**'de 68' kuşağından Uğur ile 78' kuşağından eşi hapishanede olan Nihal'in duygusal birlikteliği geleneksel değerler tarafından engellenir.

**Uçurtmayı Vurmasınlar** kadınlar koğuşunda annesi ile birlikte kalan Barış ile siyasi tutuklu İnci'nin sevgi bağı 'Uçurtma' hapishane yönetimince yok edilmeye çalışılır.

## b. Olay Örgüsü

**Sis**, 27 Mayıs İhtilali'nin radyo anonsunu sevinçle karşılayan halkın heyecanı ile başlar. Aynı evi paylaşan iki kardesten birinin vurulmasıyla 1978 yılına ilerler. Aynı örgütten olan küçük kardeş, hem zanlı konumundadır hem de öç almak isteyen örgütten korunmalıdır. Baba Ali Fırat, küçük oğlunu da kaybetmemek için onu saklamaya çalışırken, bir taraftan da katili öğrenmeye çalışır. Suçlu yakalandığında cinayeti kabul etmez. Bu cinayeti de üstlenmesi halinde Ali Fırat, onu idamdan kurtarmaya çalışır. Ama "kardeşin kardeşi vurduğu" senaryosu birileri tarafından işletilince Ali Fırat suçsuz olduğunu öğrendiği halde oğlunu kurtaramaz. Savcı arkadaşı dahi yardımcı olamaz. Yurtdışına kaçırmaya çalışır. Ama bunu da başaramaz.

**Uzlaşma** Ağca rolünü üstlenen oyuncunun hazırlık çalışmaları ile İpekçi cinayetini koşturarak veren ikili bir yapıdadır. Oyuncunun araştırmaları ile İpekçi cinayetinin gelişimini öğreniriz. İpekçi silah kaçakçılığı dosyası üzerinde çalışmaktadır. Ülkede terör olayları tırmanış gösterir. Sıkıyönetim ilan edilir. Terör örgütü İpekçi'yi izlemektedir. Ölüm tehditleri almaktadır. İpekçi Ankara'da siyasi liderlerle görüşme dönüşü sonrasında saldırıya uğruyarak öldürülür.

**Bütün Kapılar Kapalıydı**, Nil hapishaneden çıkar. Ailesinin yanına İzmir'e gider. Eski evleri yıkılmış, apartman yapılmaktadır. Ağabeyinin yanında kalır. İstanbul'a iş bulmaya gider. Girişimleri sonuçsuz kalır. Tekrar İzmir'e döner. Yeniden İstanbul'a geldiğinde bulduğu işten siyasi kimliğinin ihbarı üzerine atılır. Ateş adlı genç mimardan yardım görür. Birlikte çalışmaya başlarlar. İşkencede karşı yarattığı düşsel çocuğu Deniz'i almak için eski eşinin yanına gider. Gerçekle yüzyüze kalınca intihar eder.

**Ses**'te hapishaneden çıkan genç adam tatil kasabasına gelir. Çevrede yalnız başına dolayan genç adam balıkçı reis ve üniversiteli Sermin ile iletişim kurar. İşkencecisini sesinden tanır. Ona işkence yaparak öç almak ister.

**Suyun Öte Yanı** 1924 Girit Mubadelesi ile Cunda Adasına yerleşmiş olan Sıdika Hanım, pansiyon işletmektedir. '80'li yılların başında pansiyona evli bir çift gelir. Adam siyasidir ve hapisten yeni çıkmıştır. Adada bir hafta kalırlar.



Yöre insanını ve yaşlı Giritlilerin toprağa özlemini görürler. Adaya Yunan Cuntasından kaçarak gelen avukatın öyküsünden çok etkilenirler. Polisin başkasını aramasından korkarlar Yıllar sonra adam tekrar adaya gelir. Yeniden hapis haneye girmemek için yurtdışına kaçmak ister. Ama toprağa bağlılık gitme/kalma ikilemi yaratır.

**İkili Oyunlar**, 1978-1988 yılları arası ileri-geri ilerlemelerle gelişir. 68 kuşağından bir çift Türkiye'deki siyasi kirlilikten kendilerini sorumlu tutar. Kadın bunalmıştır. 1988 yılında ayrılırlar. Adam hem akademisyenliğe devam ederken hemde bir holdinge danışmanlık yapar. Kadın özel çalışmalar yürütür. Çocuklarının üniversiteyi kazanmasını kutlamak için barda toplanırlar. Arkadaşları ile dertleşirken hapis hanede olan ve çizgisini koruyan arkadaşlarından özür dilerler.

**Çözümler**, eskiden şiirler yazan 68 kuşağından Uğur, 12 Eylül'den sonra şiiri bırakır. Muhasebeci olarak çalışmaya başlar. Eşinden ayrılmak üzeredir. Anne ve babası, kardeşinin terör olaylarında ölümünden Uğur'u sorumlu tutar ve bağışlamazlar. Kardeşinin arkadaşı Kemal hapis hanededir. Kemal'in eşi Nihal, Kemal'in ailesinin yanında kalmakta hem çalışmakta hem de tutuklu aileleri derneğinde af için mücadele etmektedir. Uğur, Nihal'e yardımcı olurken aralarında duygusal ilişki gelişir. Kemal'in ailesi ve Uğur'un arkadaşları bu ilişkiyi onaylamazlar. Uğur işçilerin hakkı yendiği için işinden ayrılır. 68'li arkadaşı Nejat'ın holdinginde çalışmaya başlar. Uğur ile Nihal otel odasında ahlak polisi tarafından basılır. Nihal sabıkalanır. Uğur ile Nihal yurtdışına kaçmaya karar verirler. Uğur şirketin parasını üzerine alır. Kemal af kapsamı dışında kalır. Nihal bu durumda Kemal'i yalnız bırakamaz.

**Kimlik**, bir grup genç siyasal eylemler içindeyken 12 Eylül olur. Örgüt dağılır. Örgüt lideri ve eşi yalnız kalırlar. Geçim sıkıntısı çekerler. Evlilikleri yolunda gitmez. Ayrılmaya karar verirler. Ama dayanışma içinde bunu aşarlar. Yeniden siyasal faaliyetlere dönmeye çalışırlar. Polis eve baskın yapar, kimliklerini zimbalar.

**Su da Yanar** yönetmen Şairin filminin hazırlıkları içindedir. Devletin izin verip-vermeyeceği endişesi içindedir. Evliliği yolunda gitmez. Fransız sevgiliyle de sorunları vardır. Yolculuğa çıkar. Memleketine gider. Eski dostlarıyla dertleşir. Polis tarafından sorgulanır.

**Uçurtmayı Vurmasınlar** Barış annesi ile birlikte kadınlar koğuşunda kalmaktadır. Siyasi tutuklu kızlarla özel bir iletişim kurar. Yaşama dair birçok şeyi İnci aracılığıyla öğrenir. Kadınlar af beklentisi içindedir. Hapishane yönetimi adında komunizm sözcüğü (Komunizmle mücadele yöntemleri) geçtiği için bir kitabı imha eder (Kütüphanenin kitabıdır oysa). Barış uçurtmayı kuş sanır. İnci ona uçurtmayı anlatır ve dışarıya çıktıklarında birlikte uçacaklarına söz verir. İnci tahliye olur. Uçurtmayı uçurur. Hapishane yönetimi uçurtmayı silahla vurmaya çalışır.

### c. Karakterler

**Ses**'in hapishaneden yeni çıkmış karakteri hep yalnızdır. Kolu işkenceden dolayı sakattır. İşkence rüyalarına girmektedir. İletişim problemi vardır. İşkenceci, karikatürize bir tiptir. Eşine ve çocuklarına kötü davranır.

**Su da Yanar**'ın yönetmeni ne yapacağını bilmeyen, çaresizlik içinde bunalımlı bir tiptir. Eşi ve yabancı sevgilisi ile de sorunları vardır. Eşine karşı maço davranışlıdır.

**İkili Oyunlar**'ın 68' kuşağından olan evli çifti de **Su da Yanar**'ın yönetmeni gibi yenik karakterlerdir. Bir zamanlar peşinden koştıkları değerlerin çok uzaklarındadırlar. Adam holdinge danışman olmuş, yaşam biçimini, saç biçimini değiştirmiştir. Kadın eğlence histerisine getirdiği eleştiriyi unutmuş, bara gitmeden önce özenle hazırlanmaya başlamıştır. Bir zamanlar toplumsal kirlenmeden kendini sorumlu tutacak kadar duyarlı olanlar şimdi onun çok uzağında gündelik yaşamla iççedirler.

**Kimlik**'in kahramanları da çaresiz, yenik tiplerdir. Adam örgüt liderliği misyonunu evde maçoluğa dönüştürür. Kadın siyasal kimliğini kadın hareketi içinde yeniden bulur. Değişen değerle uyşamayan yalnız kalan insanlardır. Fiziksel ve ruhsal olarak çöküntü içinde kimlik arayışı içindedirler.

**Uçurtmayı Vurmasınlar**'da siyasi suçlu kızlar paylaşımçı, yardımsever, dayanışmacı insancıl olarak çizilir. Adi suçlu kadınlar ise günü kurtarma peşindedirler. Erk, hapishane müdürü ve gardiyanlarla şematik biçimde acımasız, katı, cahil olarak temsil edilir.

**Çözölmeler**, Uğur da yenik bir '68'lidir. Şiiri bırakmış roman yazmaktadır. Eşinden ayrılmak üzeredir. Eleştirsede muhasebecilik yaparak çarkın içinde yer almaktadır. Nihal cinsel ve duygusal açlığını Uğur'da giderir. Kocasını için dışarıda mücadele eder. Yalnızlık dayanılmazdır. Ama genel ahlaki yapı içinde kalır ve Uğur'la gitmez. Nejat ise **İkili Oyunlar**'daki holding patronu gibidir. Eski '68'li olmasına rağmen döneme/değişime ayak uydurabilmiştir. "Hür teşebbüse", serbest piyasa ekonomisine inanmaktadır. Gazeteci arkadaşı ise bugünü alaycı yaklaşımla kurtarmaya çalışmaktadır.

**Bütün Kapılar Kapalıydı**'nın Nil'i hapishanede işkence görmüş, çıktığında topluma uyum sağlayamayan karakterlerden biridir. Psikolojik sorunları vardır. Yaşama karşı isteksiz, güçlölklere karşı dirençsizdir. Ateş ise yurtdışından yeni dönmüştür. O da toplumdaki değişimi anlayamamakta, uyum sağlayamamaktadır. Nil'i sevmekte, O'na yardımcı olmaya çalışmaktadır.

**Suyun Öte Yanı**'nda adam işkence görmüştür. Yeniden hapishaneye girmemek için yurtdışına kaçmak istemektedir. Ama yurttan ayrılmak kolay değildir. Kadın ise kocasını içerdeyken iş ve hapishane arasında sıkışmıştır. Çıktıktan sonra kocasını kaçması için teşvik etmektedir. Çocuğun tüm sorumluluğunda üstüne almıştır.

**Sis**'in Ali Fırat'ı görevine, devletine bağlı bir savcı/avukattır. 27 Mayıs İhtilali'ni büyük bir sevinçle karşılamıştır. Bir davalının balık armağanını rüşvet olarak göreceğ kadar görevine düşkündür. Devletin işkence yapmayacağına inanır. Ama yaşadıkları onun için tam bir yıkım olur. Güvendiği devlete karşı inancı yıkılır. Oğluna işkence yapılmasından korkarak teslim olmasını istemez. Ali Fırat'ın babası emekli albay (27 Mayıs'ta görev almıştır) terör olaylarını idamlarla önleme niyetinde olan bir grubu temsil eder.

Albayın küçük oğlu ihtilale karşı gelip, Fransa'ya yerleşmiştir. Bu da belli bir aydın grubunun temsilidir. Ülkücü suçlu işlediği cinayetleri övünerek soğuk kanlılıkla kabul ederken, bıyıklarının kesilmesine ağlayarak karşı çıkar. Savcının çaresizliği ise devlet mekanizmasının tıkanmasını göstermesi açısından önemlidir.

**Uzlaşma**'da teröristler soğuk yapılı, asık suratlı tipler olarak çizilmiştir.

#### **d. Konuşma biçimi ve diyaloglar**

**Ses**'te karakterin durumunu Reis'in sözlerinde buluruz; "aklından geçeni yapamayacak kadar korkaksın... Balık da insan gibidir, fena muameleye gelmez." İşkenceciyle genç adam arasındaki diyalog genç adamın arayışını sergiler. İşkenceci benden ne istiyorsun diye sorar; genç adamın yanıtı bir kuşağı temsil eder: "gençliğimi".

**Su da Yanar**'ın yönetmenin kırılğan eski dostu yenik durumlarını aşmayı şairin filminin yapılmasına bağlar : "yıkılan, yıkıldıkça kurduğumuz umutlar için bu filmi yapmalısın".

**Kimlik**'te örgüt tartışmaları, bir dönem kendilerini öncü olarak görüp, topluma yön vermek isteyenlerin düşüncelerini gösterir: "kitleler düşünmez duygularıyla hareket eder." Filmin kahramanları düştükleri çaresizliği sevgi ile aşmaya çalışırlar: "sevgi emek, emek en yüce değer." Birbirlerinin özgürlük alanına müdahaleleri ise genel bir uyuşma dayanır. "Özgürlük serserilik, başı bozukluk değildir."

**Uçurtmayı Vurmasınlar**'da İnci'nin Barış'a kuklayı anlatımı toplumsal güç ilişkilerine dikkat çeker: "kukla kendi başına hareket edemez, sahibi elinden tutunca hareket eder." İnci'nin dış sesi tutukluların özleminin açıklar: "Başının üstünde yıldız görmeyi özleyen tutuklular".

**Çözümler**'de Nejat'ın dili değişen söylemi ve siyasal yaklaşımları göstermesi açısından önemlidir: "müştereklerimizin önemli olduğunu düşünüyorum... insiyatif kullanın be kardeşim." Nejat'ın Uğur'un Nihal'le ilişkisini eleştirmesine Uğur'un tepkisi değişen değerlere uyumlu insanları özetler: "İnançlarımızı paraya sattı, bize papazlık taşıyor." Çocuğu hapishanede eylemlere devam eden annenin tepkisi, halk için eylem yapanlarla halk arasındaki kopukluğu sergiler: "bizimkilerde eşek, içerde de rahat durmuyorlar." Kemal'in avukatının Nihal'le yemeğe çıkma isteği reddedilince Nihal'e "muhafazakarsın değil mi?" diye sorar.

**Suyun Öte Yanı**'nda taşın üzerinde ters dönmüş böceği Sıdıka Hanım "toprağa koyun canlanır o zaman" diyerek toprak, bağlılık, canlılık ilişkisini adama anlatır. Yunanlı avukat "neden geldiniz sorusuna "sizin adanın adı yüzünden" diyerek açıklar: cunta

**Sis**'te albay babam " bu gidişle kurban vermeyecek aile kalmayacak 50 kişiyi ipe çek bak nasıl düzeliyor herşey" yaklaşımı Türkiye'de belli bir grubun görüşlerini temsil eder. Savcı ağabey ile kardeş arasındaki tartışma ise aydının ikilemini sergiler: Fransa'ya gitme hayelinden vazgeçseydin bu memleketi daha iyi anlardın." Büyük annenin 27 Mayıs'a sevinci daha sonra olacak darbelere halkın genel yaklaşımını sergiler: "oh hayırlı olsun, Allah Vatana Millete zeval vermesin."

**Uzlaşma**'da gazetecinin oyuncuya "sadece celladı tanımak yetmez, kurbanı da tanımak gerek" demesi olayın diğer boyutuna dikkat çeker.

**İkili Oyunlar**'da daha değişmemiş 68 kuşağı kendilerin şöyle ifade eder Nur: "içim dışım kir, herşeyin kirlenmesine sebep benim" Adam: "yağma düzeni ile uyuşmaya hiç niyetim yok benim" Kendi durumlarını Nur belirler:"biz ikimizde bir şeylerin gerisinde kaldık... vicdanımız aklımız sağda olmamızı engelliyor; korku ve ehvamlarımız solda" Ozan bardaki değişim için "bir yabancıyı buraya getirsen Türkiye'de olduğuna inanmaz" diyerek '80 sonrası değişimin boyutuna dikkat çeker. Nur toplumsal durumu "Diyoben fıçısında balık avlarken, bazıları bu memlekete işkence görüyor" diyerek saptar.

**Bütün Kapılar Kapalıydı**'da Ateş ve Nil'in diyalogları değişim karşısında, uyumsuz insanın dramını sergiler Nil'in dış sesi "değişim korkutuyor bizi yalnızlığın seni yok etmesine izin verme ve birbirini ardına tükeniyor düşlerimiz. nasıl tutunacağız yaşama! "Ateş, Nil ve kendi konumunu "sende bende yabancıyız bu memleketin adaptasyona içelim" diyerek vurgular. Değişimin boyutunu Ateş açıklar: "görüntüler değişmiş oysa herşey geleneksel, herşey çok çabuk değişiyor, bilincim zorlanıyor değişime uymakta"!

Eski solcu söyleminden, geleneksel söyleme, entellektüel konuşmaya kadar geniş konuşma biçimine filmlerde yer verilmesi, geniş bir kitlenin filmlerde temsil edilmeye çalışıldığını gösterir.

### e. Mekân

**Ses** filminde kilise, genç adam ile işkencenin hesaplaşması ile "ilahi adaletin" gerçekleştiği yere dönüşür. Genç adamın kıyıda dolaşması, denize bakması, özgürlük özlemini sergiler.

**Sis**'te şehir kapalı bir atmosferde, sisler içinde verilmiştir. Ağabeyinin katili olarak öç almak isteyenlerden saklanan küçük kardeş hep kapalı mekânlarda tutulmuş, resmi olmayan bir tutukluluk hali yaşamıştır. Final sahnesinin cami gölgesi altında bitmesi, çaresiz sığınacak yer arayan insanlara mistik bir fon oluşturur.

**Suyun Öte Yanı**'nda ada hep sığınılacak hem de kaçınılacak bir yer olarak karşınıza çıkar.

**Çözümler**'de zikir töreninin yapıldığı cami filmin mistik yönelimini güçlendirir. Değişim, kapanan meyhane ve artık yeni buluşma yeri olan bar ile anlatılır. Sokakta, artık sol değil siyasal islamcılarının eylemi vardır.

**İkili Oyunlar**'da değişim/yeni yaşamlar bar ile simgeleşir. Evli çiftin mütevazî evi, yıllar sonra modern bir dolantıya sahip olur.

**Su da Yanar**, yönetmenin yaratım sancılarında mekân Beyazıt meydanından, dağda ağıt yakan kadınlara, geniş tarlalardan, otel odalarına, meyhaneye, sinema salonuna, nezârethaneye değişik bir yelpaze oluşturur.

**Kimlik**'te kahramanlar yalnızca kendi evlerinde varolabilirler. Evleri dışında yaşamıyor gibidirler.

**Bütün Kapılar Kapalıydı**'da Nil eski evini bulamaz, yıkılmıştır yerine apartman yapılacaktır. İşkence karanlık yerlerde yapılır. Hapishane karanlık bir koridordur.

**Uzlaşma**'da park, oto-park buluşma yerleridir. Teröristler köşeleri, karanlık yerleri tercih ederler.

**Uçurtmayı Vurmasınlar**'da mekan yalnızca hapishanedir. Kapalı mekân. havalandırma alanı ve İnci'nin dışarıya çıktığında açık alanlara kısa bir süre için dönüşür.

## f. Aksesuar ve Giysiler

**Ses** filminde genç adam hep aynı giysilerle dolaşır. Sanki değişime karşılığını, değişmeyen giysileriyle göstermektedir.

**Suyun Öte Yanı**'nda yaşlı Giritli kadının göğsünde taşıdığı kesede sakladığı Girit toprağı, toprağı bağılığı vurgular.

**Uzlaşma**'da silah ile kalem ve karşıtlığı kullananların dünyaya yaklaşımı simgeler.

**Sis**'de 27 Mayıs'ı duyuran radyo ve çizgili pijamalar dönem temsilinde geçerlik izlemine büyük katkı getirir. Kitap bir suç unsuru olarak görülür ve imha edilir.

**Kimlik**'te filmin kahramanları evde aralarındaki iletişimsizliği televizyon izleyerek sergilerler. Kitap bu filmde de suç unsurudur. Polisler bazı kitapları alarak, kahramanların kimliklerine zimba basarlar.

**İkili Oyunlar**'da bir zamanlar bir dava uğruna yakılan Amerikan Elçisi Comer'in arabası, barda aksesuara dönüşür. Akademisyen kocanın bayan asistanı ilk Kastamonu Milletvekili dedesinin fötrünü aksesuar olarak kullanır.

**Uçurtmayı Vurmasın**'lar da kitap suç unsurudur, imha edilir. Uçurtma özgürlüğü simgeler, imha edilir.

**Su da Yanar**'da teyp kaseti, köylünün senaryo okuması ile farklı bir işleve kavuşur. Filmler de suç unsuru olarak görülür.

**Bütün Kapılar Kapalıydı**'da Nil'in eşyaları kalorifer dairesine indirilmiştir. Kitaplar eski bir buzdolabına konur. Onunla birlikte yok olmuş dondurulmuşlardır, sanki.

**Çözümler**'de Uğur'un daktilosu varoluşunu vurgular. Taşındığı her yerde daktiloda onla birlikte varolur. Nejat giyimi ile girişimci tipini oluşturur.

## SONUÇ

Türk Sineması, toplumsal olaylardan kopuk bir sinema değildir. Toplumsal olaylar, değişimler Türk Sineması'nda temsil edilmişlerdir. Bu konudaki temel sorun, "yapılanın ne kadar sinema olduğu" (Kongar, bkz. Ataklı, 1985; Adanır, 1994; 1996) sorgusunda yatmaktadır. Çünkü Türk Sineması, görsel anlatıyı bir anlatım ögesi olmaktan öte öykünün işleyişi için bir araç olarak değerlendirir. Dolayısıyla sözel anlatının egemenliğinde olan bir sinemadır. Filmlerin ideolojik çözümlemesi hem içeriği oluşturan öğelerde hem de görsel yapıyı oluşturan biçimsel öğelerde yapılması gerekirken Türk Sineması'nda ideolojik çözümleme daha çok içeriği oluşturan yapıda temsili insanın çözümlemesine yönelik olarak yapılabilmektedir.

Bu çalışmada çözümlenen filmler, "siyasal içerikleriyle" Gianetti'nin (1995) "açık" olarak değerlendirdiği kategoride yer alırlar. Ama Comillo ve Narboni'nin değerlendirmesine göre de "açık politik içeriğine karşın egemen ideolojiye eleştiri getirmeyen filmler" olarak görülebilir. Çünkü, filmlerin çoğu 80 sonrası değişime karşı görünmelerine karşın bu değişimin nedenlerini ve nasıl olduğunu sorgulamazlar. Filmler, darbe, darbe öncesi ve sonrası olaylar, hapisanede bulunan insanların neden hapisaneden oldukları üzerine "suskunluk"lar, "eksiklik"ler içerirler. Macherey'e göre "ideolojinin kendisini en çok hissettirdiği yerler metindeki anlamlı suskunluklar, boşluklar ve eksikliklerdir."

Çözümlenen filmler içerisinde darbenin oluşum aşamasını gösteren bir film yoktur. Hatta filmlerin hiç birinde "darbe" sözcüğü geçmemektedir. **Sis**, 1960 ihtilalinin oluşumu ile başlar ve '80 öncesinde biter. 1960 ihtilaline iki kardeşin farklı tavırları aydının konumunu sergiler. Darbe geleneği oluşturacağı düşüncesiyle ihtilale karşı çıkan küçük kardeş, yurtdışına gider.

12 Eylül öncesi olaylar **Sis**, **Uzlaşma** ve **Kimlik** filmlerinde öldürülen



akademisyen, saldırı düzenlenen gazeteci, İpekçi cinayeti, basılan kahvehaneler, taranan üniversite öğrencileri, silahlı sokak çatışmaları ve kovalamacaları, sağ terör örgütlerinin eylem hazırlıkları, örgüt içi çatışmalar, teröristlerin eylemlerini rahatça yapmaları, kurtarılmış bölgeler, basının gündem saptırması olarak temsil edilmiştir.

80 sonrası değişim **Kimlik, Çözümler, İkili Oyunlar** filmlerinde sokakta siyasal islamcılarının eylemleri, meyhane yerine bara gitme, dil ve söylem değişikliği (insiyatif kullanma, serbest piyasa ekonomisine övgü gibi), siyasetin kadın hareketine kayması olarak temsil edilir. **İkili Oyunlar**'da yetmişlerde eğlence histerisini eleştiren çift türkü söyleyip oynarken, seksenlerde barda dans etmeye çalışır. Ama bu filmlerde toplumdaki değişimin nasıl gerçekleştiğine dair hiçbir belirti yoktur.

**İkili Oyunlar, Su da Yanar, Kimlik** filmlerinde bir dönem bir dava doğrultusunda kendini topluma adanmış insanların yenilgi karşısındaki çaresizlikleri anlatılır. Bu insanlar kitleye ulaşabilmek için sokak tiyatrosu yapmış, dergi çıkartmışlardır.

**Ses, Bütün Kapılar Kapalıydı** filmlerinde hapishaneden çıkmış insanın, topluma uyum çabası anlatılır. Değişim ve değişen ilişkiler karşısında yalnız kalan insanın dramı sergilenir.

12 Eylül'de yoğun olarak yaşanan işkenceye **Ses, Bütün Kapılar Kapalıydı**, filmlerinde rastlanılır. **Suyun Öte Yanı, Sis** filmlerinde ise işkence korkusu hissettirilir.

**Sis**'in finali ve **Çözümler**'in zikir törenleri, çöküş romantizimin dinsel yönelimi olarak değerlendirilebilir. **Çözümler**'in geleneksel ahlaki yapısı, geleneksel değerlerin yeniden üretimine örnek olarak gösterilebilir.

**Suyun Öte Yanı** filminde darbe, adanın adı ile anlatılmaya çalışılır. Türkçedeki "d" ve "t" harflerinin benzer söylenişinden yararlanılarak, Cunda, söylenişte "cunta"yı çağrıştırır. Filmde Yunan cuntasından kaçan avukat, neden kaçtığı sorusuna "adanızın adı yüzünden" diye yanıt verir.

**Uçurtmayı Vurmasınlar** ve **Kimlik** filmlerinde dış ses kullanılır. Dış sesin iktidarı temsili seyircide söylenenlerin doğru ve kabul edilebilir olmasını sağlar.

**Ses** ve **Suyun Öte Yanı** filmlerinde gitmek ve kalmak karşılığında kalmak ağır basmıştır. Ama kalmanın direnmeyi belirttiği açık değildir.

**Suyun Öte Yanı** filminin ikili finali, açık uçlu yapıt özelliğinden çok, filmin ne söyleyeceği konusundaki belirsizliğine bağlanabilir.

**Sis**'te, avukat Ali Fırat'ın değişimi egemen ideolojiyi kırmaya örnek gösterilebilir. "Bilinç yaşamı değil, yaşam bilinci belirler" argümanında olduğu gibi Ali Fırat'ın devlete bağlılığı işkence noktasında kırılır. Oğlunu devlet işkence yapmaz diye döven avukat, yıllar sonra devletin oğluna işkence yapacağından korkar.

**Ses**'te, işkenceye karşı işkence yapılarak, şiddet yeniden üretilip meşrulaştırır.

Hapishaneden çıkan insanlar, hiç mutlu olmazlar. Hapishaneden çıkan insanlarla dışardaki insanlar arasında giderilemez bir uçurum vardır. Egemen değerlerle örtüşmeyenler, düzenle uyum içinde olmayanlar toplumun dışına itilir. Filmlerde bu durum tekrar tekrar üretilir. **Bütün Kapılar Kapalıydı, Ses, İkili Oyunlar**'da olduğu gibi.

Baskıdan yılmış karakterler, ne yapacaklarını bilmezler, **Su da Yanar**'ın yönetmeni ve **Sis**'in avukatı tüm geleceklerini egemen gücün istekleri doğrultusuna bırakırlar. Filmlerde varolan dünyaya bir teslimiyet gözlenir. Farklı bir dünyanın arayışı yoktur. Dolayısıyla da karakterlerin hesaplaşmaları da kısır kalır. Böylece karakterler ya yok olurlar ya da kaçarlar. Kimlik arayışları da somutlaşmaz (**İkili Oyunlar, Çözümler, Su da Yanar, ve Kimlik**'te olduğu gibi). İnsanların çoğu yenik, edilgen ve yalnızdırlar. Değişime ayak uydurabilenler varsıllaşmış, yeni yaşamları tatmaya başlamışlardır. Sorunlar bireyselleşmiş, daha iyi yaşama yönelik bir çaba gözlenmiştir. (**İkili Oyunlar ve Çözümler**'de olduğu gibi)

Filmler çoğunlukla bir kahramanın çevresinde geçmekte, karakterler de derinlemesine oluşturulmadığı için dönem tarihsel, toplumsal bağları içinde temsil edilmemektedir.

Filmlerde kitap sakıncalıdır ve imha edilmelidir. **Sis** ve **Kimlik**'te olduğu gibi.

Görsel olarak özellikle **Sis**, yarattığı dünyaya uygun olarak kapalı, sisli bir hava, karanlık bir atmosfer oluşturur. **Bütün Kapılar Kapalıydı** filminde işkence sahneleri karanlık, loş bir atmosferde verilir. **Uzlaşma** kurmaca gerçeklik ilişkisine uygun olarak, biçimsel olarak diğer filmlerden ayrılır.

12 Eylül üzerine 25 filmin yapılmış olması ekonomik ve siyasal sansürün bu filmlere engel olmadığını gösterir. Ancak Ali Özgentürk'ün **Su da Yanar** ve Muammer Özer'in **Kara Sevdalı Bulut** filmleri siyasal sansürle karşılaşmış; yasaklamalara rağmen hukuk yoluyla gösterim olanağı bulabilmişlerdir. Ekonomik sansür ise Türk Sinemasının karakteristik bir sorunu olarak tüm sinemacıların karşılaştığı bir durumdur. Dönemin toplumsal ve tarihsel durumundan soyutlanarak temsilinde oto-sansürün yani ideolojik sansürün (sinemacıların kafasında oluşan kurumların sansürü ve korkusu) başat olduğu ileri sürülebilir. Türk sineması "12 Eylül" üzerine birşeyler söylemek istemiş, ama ne söylediği tam olarak belirginleşmemiştir.

Temsil edilen döneme karşı gözüken filmler, varolan değerleri (şiddet, kader, değişme karşıtı olma, ahlaki tutuculuk, ataerkil yapı...) yeniden üreterek onaylamış ve böylece egemen ideoloji içinde kalmışlardır.

Türk Sineması, 12 Eylül üzerine 25 film üreterek, Türk toplumunca siyasal kültürel ve ekonomik açıdan çok önemli olan bu dönemine olan duyarlılığını göstermiştir. 12 Eylül üzerine 25 filmin yapılmış olmasına rağmen "12 Eylül filmi henüz yapılmadı" yargısının genel bir paylaşım oluşturmasının nedeni bu filmlerin sorunlarla yüzleşme, hesaplaşma ve daha ötesine gidip sorgulayabilme özelliğinden yoksun olmalarına bağlanabilir. Sorunlarla yüzleşme ve sorgulayabilme geleneğinin olmadığı bir kültürde sinemacılar da aynı genel uylaşımların içinde kalmaktadırlar. Ayrıca Türk sinemasında uzun bir süre etkin olan sansürün (ekonomik ve siyasal), zamanla sinemacılar da oto-sansürü (ideolojik) geliştirdiği açıktır. Bu nedenle, 12 Eylül döneminin filmlerdeki temsili inşaalarında dönemle ilgili "büyük suskunluklar"a, "eksikliklere" rastlanılmakta ve böylece egemen değerler yeniden üretilmektedir. Bu da egemen ideolojinin Türk Sinemasındaki egemenliğini gösterir.

## KAYNAKÇA

- ABİSEL Nilgün : **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, 1995
- ADANIR Oğuz : **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Ankara, 1994
- ADANIR Oğuz : "Gerçeklerden Kaçamayız", Dinçer, S. M. (Haz.) **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara, 1996
- AKAY Ali : **Michael Foucault**, İstanbul, 1995
- AKAY Ali : "Yapıçözümü ve Plastik Sanatlar", M. Rifat (Haz.) **Eleştiri ve Eleştiri Kurumu ÜstüneSöylemler**, İstanbul, 1996
- AKŞİN Sina, v.d. : **Türkiye Tarihi, 5**, İstanbul, 1995
- ALEMDAR K., ERDOĞAN İ. : **İletişim ve Toplum**, Ankara, 1990
- ALEMDAR K., ERDOĞAN İ. : **Popüler Kültür ve İletişim**, Ankara, 1994
- ALKAN Türker : **12 Eylül ve Demokrasi**, İstanbul, 1986
- ALPER Emin, ATAM Zahit : "90'lı Yıllar ve Türk Sineması", **Görüntü**, 4, 1995
- ALTHUSSER Louis : **Felsefe ve Bilimadamlarının Kendiliğinden Felsefesi**, Ankara, 1984
- ALTHUSSER Louis : **Politika ve Tarih**, Ankara, 1987
- ALTHUSSER Louis : **Lenin ve Felsefe**, İstanbul, 1989
- ALTHUSSER Louis : **Özeleştiri Öğeleri**, Çev.: L.Targu, İstanbul, 1991
- ALTHUSSER Louis : **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, 4. Basım, Çev, Y. Alp, M. Özışık, İstanbul, 1994
- ALTHUSSER Louis : **Kapital'i Okumak**, Çev, C. A. Kanat, İstanbul, 1995
- ARMAĞAN İbrahim : **Sanat Toplumbilimi**, İzmir, 1992

- ATAKLI Handan (Der.) : "Toplumsal Değişme ve Sinemamız", **Gelişim Sinema**, 8, 1985
- ATAM Zahit : "Sinema ve İdeoloji Üzerine Tezler-1", **Görüntü**, 5, 1996
- ATAM Zahit, GÖRÜCÜ Bülent : "1980 Sonrası Türk Sineması Seyirci İlişkileri" , **Görüntü**, 4, 1996
- ATIKOĞLU Ayça : "Sinema Henüz 12 Eylül'e Ulaşamadı", **Milliyet**, 2 Kasım 1990
- AUMENT Jacques, v.d. : **Aesthetics of Film**, Austin, University of Chicago, 1992
- AYÇA Engin : "Türk Sineması ve Seyirci İlişkileri", **Görüntü**, 1, 1993
- BALLIBAR Ettiennne : **Althusser İçin Yazılar**, İstanbul, 1991
- BALLIBAR Ettiennne : **Marx'ın Felsefesi**, Çev. Ö. Laçiner, İstanbul, 1996
- BARRET Michele : **Marx'tan Foucault'ya İdeoloji**, Çev. A. Fethi, İstanbul, 1996
- BAUDRY Jean Louis : "Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus", Rosen, P. (Der) **A Film Theory**, New York, Columbia University Press, 1986
- BAUDRY Jean Louis : "The Apparatus", Rosen, P. (Der) **A Film Theory**, New York, Columbia University Press, 1986
- BELGE Murat : **Marksist Estetik**, İstanbul, 1989
- BELGE Murat : "12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı", **Be-yazperde**, Dosya, 12 Eylül Filmleri, 8, 1990
- BELGE Murat : **12 Eylül'den 12 Yıl Sonra**, İstanbul, 1992
- BELGE Murat : **Türkiye Dünyanın Neresinde**, İstanbul, 1992
- BELGE Murat : **Edebiyat Yazıları**, İstanbul, 1995
- BELGE Murat : "Yeni Toplum Yeni İnsan", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C, 14, İstanbul, 1996

- BONITZER Pascal : "Belirtmenin Gerçekliği", **Çağdaş Sinema**, 3, 1974
- BONITZER Pascal : **Bakış ve Ses**, Çev, I. Yaşar, İstanbul, 1996
- BORDWELL David : **Making Meaning**, Massachusetts, Harvard University Press, 1991
- BROVNE, N.(der) : **Chaiers du Cinema 1965-1972**, Cambridge, Harvard University of Press, 1990
- BURNETTE Peter, DAVID Willis: (Der) **Deconstruction and Visual Art**, Cambridge, Cambridge University Press, 1992
- BURTON Graeme : **Görünenden Fazlası**, Çev: N.Dinç, İstanbul, 1995
- BÜKER Seçil, ONARAN Oğuz : **Sinema Kuramları**, Ankara, 1985
- Chaires du Cinema, The Editors "John Ford's Young Mr. Lincoln", Nichols, B.(Der) **Movies And Methods-1**, Los Angeles, Uni. of California, 1976
- COMILLO Jean - Luc : "Teknik ve İdeoloji", **Çağdaş Sinema**, 1, 1974
- COMILLO Jean - Luc : "Dolaysız Sinemadan Sapma", **Çağdaş Sinema**, 2, 1974
- COMILLO J.L. , NARBONI J. : "Sinema / İdeoloji / Eleştiri" **Görüntü**, 2, 1994 (Nichols, B. (Der) (1976), **Movies and Methods-1**, LA, Uni. of Cal.)
- CORMACK Michael : **Ideology**, The University of Michigan Press, 1992
- CORWARD R., ELLIS J. : **Dil ve Maddecilik**, Çev, E. Tarım, İstanbul, 1985
- CULLER Jonathan : **On Deconstruction**, London, 1985
- ÇUBUKÇU Aydın : **Kültür ve İdeoloji Sorunları**, İstanbul, 1992
- ÇUBUKÇU Aydın : "Çöküş Romantizmi", **Evrensel**, Eylül, 1994
- ÇUBUKÇU Aydın : "12 Eylül'ün Kültür Politikası ve Sonucu", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C**, 14, İstanbul, 1996

- DE LAURETIS, T., HEATH S. : (Der) **The Cinematic Apparatus**, London , 1985
- DERRIDA Jacques : **Of Grammatology**, Baltimore, 1976
- DERRIDA Jacques : **Göstergebilim ve Gramatolji**, Çev.:T.Akşin , İstanbul, 1994
- DERRIDA Jacques : "İnsanbilimleri Söyleminde Yapı, Gösterge, Oyun", Çev, O. Kabakçıoğlu, **Kuram**, 11, 1996
- DEVAZ Ayşe : "Görüntü ve Anlam Açısından 12 Eylül İmajı", **Yeni Düşün**, Bahar, 1990
- DİNÇER Süleyman M. : **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara, 1996
- DORSAY Atilla : **Sinemamızın Umut Yılları**, İstanbul, 1990
- DORSAY Atilla : **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İstanbul, 1995
- EAGLETON Terry : **Edebiyat Eleştirisi Üstüne**, İstanbul, 1981
- EAGLETON Terry : **Eleştiri ve İdeoloji**, Çev, E.Tarım, S. Öztöplü, İstanbul, 1985
- EAGLETON Terry : **Edebiyat Kuramı**, Çev, E. Tarım, İstanbul, 1990
- EAGLETON Terry : **İdeoloji**, Çev, M. Özcan, İstanbul, 1996 (**Ideology An Introduction**, (1990), London).
- ERCAN Enver v.d. : "Açıkoturum, 1980'lerin Sosyo-Kültürel Profili", **Varlık**, 994, 1990
- ERDOĞAN Nezh : **Seyirci ve Sinema**, Ankara, 1993
- ESEN Şükran : **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Eskişehir, 1996
- ESSLİN Martin : **Dram Sanatının Alanı**, Çev, Ö. Nutku, İstanbul, 1996
- EVREN Burçak : **Türk Sinemasında Yeni Konular**, İstanbul, 1990

- FARGIER Jean Paul : "Sinema Politika İlişkisinin Kuramsal Açı-  
dan Tanımlanması Üzerine Bir Deneme",  
**Yeni Dergi**, 64, 1970
- FERRO Marc : **Sinema ve Tarih**, Çev, T. Ilgaz, İstanbul,  
1995
- FISKE John : **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev,S.İrfan,  
Ankara, 1996
- FOUCAULT Michael : **Söylemin Düzeni**, Çev, T. Ilgaz, İstanbul,  
1990
- FOUCAULT Michael : **Kelimeler ve Şeyler** Çev, M. A.Kılıçbay,  
Ankara, 1993
- GIANETTI Louis : **Understanding Movies**, New Jersey,  
1995
- GRAMSCI Antonini : **Hapishane Defterleri**, İstanbul, 1986
- GÜÇHAN Gülseren : **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**,  
Ankara, 1992
- GÜÇHAN Gülseren : "Sinema ve Toplum İlişkisi", **Kurgu**, 12,  
1993
- GÜLER Sema (der) : "Türk Sinemasında Son On Yıl", **Gelişim  
Sinema**,8, 1985
- GÜRBİLEK Nurdan : **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul, 1993
- HADJINICOLAOU Nicos : **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Çev.:  
M.H.Spatar, İstanbul, 1987
- HALE Williams : **Ordu ve Siyaset**, Çev.: A.Fethi, İstanbul,  
1995
- HALL Stuart : "Televizyon Söylemi", Çev, S. Büker,  
**Kurgu**, 4, 1981
- HALL Stuart : "Encoding / Decoding" Hall, S. vd., (Der)  
**Culture, Media, Language**, London, 1982
- HALL Stuart : "Kültür Medya ve İdeolojik Etki", M. Küçük  
(Der) **Medya İktidar İdeoloji**, Ankara,  
1993a
- HALL Stuart : "İdeolojinin Yeniden Keşfi", M. Küçük (Der)  
**Medya İktidar İdeoloji**, Ankara, 1993b



- HALL Stuart : "The Problem Of Ideology Marxism Without Guarantes", Marley, D., Chan, K.H. (Der) **Stuart Hall**, London, 1996
- HALL Stuart, v.d. : **Siyaset ve İdeoloji, Gramsci**, Ankara 1985
- HALL Stuart, JACQUES Martin: (Der) **Yeni Zamanlar**, Çev, A. Yılmaz, İstanbul, 1996
- HAUSER Arnold : **Sanatın Toplumsal Tarihi**, İstanbul, 1985
- JAMESON Frederic : **Marksızm ve Biçim**, Çev, M. Doğan, İstanbul, 1996
- JARVIE, I.S. : **Towards of Sociology of Movies**, NY, 1970
- JARVIE, I.S. : "Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitme", Çev, G. Güçhan, **25. Kare**, 5, 1993
- KALKAN Faruk : **Sinema Toplumbilimi**, İzmir, 1985
- KALKAN Faruk, TARANÇ Ragıp: **80 Sonrası Türk Sinemasında Kadın**, İzmir, 1990
- KAYALI Kurtuluş : **Türk Sineması**, Ankara, 1994
- KENTEL Ferhat : 90'lı Yıllara Girerken Merhaba Toplum, **Varlık**, 994, 1990
- KONGAR Emre : **12 Eylül Kültürü**, İstanbul, 1993
- KONGAR Emre : **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği** 5. Basım, İstanbul, 1995a
- KONGAR Emre : **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, 9.Bs, İstanbul, 1995b
- KOZANOĞLU Can : **Cilalı İmaj Devri**, İstanbul, 1992
- KOZANOĞLU Can : **Pop Çağı Ateşi**, İstanbul, 1995
- KOZANOĞLU Hayri : **Yuppieler, Prensler ve Bizim Kuşak**, İstanbul, 1993
- KÜÇÜK Mehmet : **Medya, İktidar, İdeoloji**, Ankara, 1993
- LARRIN Jorge : **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, Çev, N. M. Domaniç, İstanbul, 1995

- LARRIN Jorge : "Staurt Hall and the Marxist Concept of Ideology", Marley, D., Chan , K. H. (Der) **Staurt Hall**, London, 1996.
- LEBEL Jean Partick : "Sinema ve İdeoloji", **Çağdaş Sinema**, 1, 1974
- LINTON J.M., JEWETT G. : **Movies as Mass Communication**, London, 1980
- LIVANELİ Zülfü : **Sis**, İstanbul, 1989
- LUNN Euqane : **Marksizm ve Modernizm**,Çev,Y. Aloğan, İstanbul, 1996
- MİRAHMETOĞLU Yasemin : **Sinematografik bir Tür Olarak Siyasal Sinema veTürkiye'de Durum** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, M. Ü. S. B. E., 1993
- MİRAHMETOĞLU Yasemin : "Siyasal Sinema-2", **Antrakt**, 45, 1995
- MARDİN Şerif : **İdeoloji**, İstanbul, 1993
- MARDİN Şerif : **Din ve İdeoloji**, İstanbul, 1994
- MARLEY, D., CHAN, K.H. : (Der) **Stuart Hall Critical Dialogues in Cultural Studies**, London, 1996
- MARKS Karl : **Louis Bonopart'ın 18. Brumire**, Çev.: S.Belli, Ankara, 1979
- MARKS Karl : **Kapital**, C, 1, Ankara, 1975
- MARKS Karl : **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı**, Çev, S. Belli, 5. Bası, Ankara, 1993
- MARKS Karl, ENGELS Frederich: **Alman İdeolojisi**, Çev, S. Belli, 3. Bası, Ank, 1992
- MARKS Karl, ENGELS Frederich: **Yazın ve Sanat Üzerine-1**,Çev, Ö.Ünalın,Ank, 1995
- MARQUEZ G.Gabriel : **Şili'de Gizlice**, Çev, Ü. Ince, İstanbul, 1996
- METZ Christian : "Sinemada Herşey Niye Söylenmez ya da Sinemada Söylemek ve Söylenen- 1,2", **7. Sanat**, 12-13, 1974
- MORAN Berna : **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, 1994

- MURRAY Timohts : **Like A Film**, London, 1993
- MUTLU Erol : **İletişim Sözlüğü**, 2. Bası, Ankara, 1995
- NICHOLS Bill (der) : **Movies And Methods-1**, Berkeley, Uni. Cal. Press, 1976
- NICHOLS Bill : **Ideology And Image**, Bloomington, Indiana Uni. Press, 1981
- NICHOLS Bill (der) : **Movies And Methods-2**, Berkeley, Uni. Cal. Press, 1985
- OKTAY Ahmet : **İnsan Yazar Kitap**, Ankara, 1995a
- OKTAY Ahmet : **Şiddet Söz Yaşam**, Ankara, 1995b
- OKTAY Ahmet : **Sanat ve Siyaset**, İstanbul, Yön,
- OKTAY Ahmet : "80'lerde Türkiye'de Kültürel Değişim", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C, 14, İstanbul, 1996
- ONARAN A.Şerif : **Türk Sinema Tarihi 1-2** Ankara, 1994
- ONARAN Oğuz v.d. : **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişimi**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1994
- OSKAY Ünsal : "Popüler Kültür Açısından İdeoloji Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar", **SBF Dergisi**, 35, 1-4, 1980
- LOUDART Jean Pierre : "Kusurlu Bir Söylev", **Çağdaş Sinema**, 1, 1974
- LOUDART Jean Pierra : "Gerçeklik Etkisi ve Bir Betimleme Kuramı", **Çağdaş Sinema**, 4, 1974
- ÖZGÜÇ Agah : **Sansür Dosyası**, İstanbul, 1976
- ÖZGÜÇ Agah : **Türk Filmleri Sözlüğü**, İstanbul, 1992
- ÖZGÜÇ Agah : **Yüz Filmde Türk Sineması**, Ankara, 1993
- ÖZGÜÇ Agah : **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, İstanbul, 1995
- ÖZÖN Nijat : **Sinema**, İstanbul, 1985

- ÖZÖN Nijat : **Karagözden Sinemaya 1-2**, Ankara, 1995
- ÖZER Murat : (Yayına Hazırlayan) **Su da Yanar**, İstanbul, 1996
- PLEHANOV. G.V. : **Sanat ve Toplumsal Hayat**, Çev, S. Mımoğlu, İstanbul, 1987
- REFİĞ Halit : **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, 1971
- RODOWICK D.N. : **The Crisis of Political Movies**, Chicago, University of Illinois Press, 1988
- ROSEN Plihip (der) : **A Film Theory Reader**, New York., Columbia Un., 1986
- RYAN Michael : "The Politics of Film, Discourse, Psychoanalysis Ideology" Nelson, C., Grossberg, L.(Der) **Marxism And the Interpretation Of Culture**, Chicago, Uni.of Illinois, 1988
- RYAN Michael, KELLNER D. : **Camera Politica**. Bloomington, Indiana Uni. Press, 1990
- SCOGNAMILLO Giovanni : **Türk Sinema Tarihi, 1-2**, İstanbul, 1990
- SHOLLE David J. : "Eleştirel Çalışmalar", M. Küçük, (Der) **Medya İktidar İdeoloji**, Ankara, 1993
- STOM Robert, vd. : **New Vocabularies in Film Semiotics**, London, 1992
- SUNAR İlkay : **Düşün ve Toplum**, Ankara, 1986
- TEZTEL Deniz, TOPÇU Hülya : "12 Eylül Dosyası", **Cumhuriyet**, 11-16 Eylül 1994
- TOPRAK Tülay : "Sanat ve İdeoloji", **Anadolu Sanat**,3, 1995
- TOUARIANE Alain : **Modernliğin Eleştirisi**, Çev, H. Tufan, İstanbul, 1995
- TURA S.Murat : **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, 2. Bası, İstanbul, 1996
- UÇAKAN Mesut : **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul, 1977
- URAS Ufuk : **İdeolojinin Sonu mu?**, İstanbul, 1994
- UYGUR Nermi : **Kuram Eylem Bağlamı**, İstanbul , 1995

- VELİDEDEOĞLU H.Veldet : **12 Eylül Karşı Devrim**, İstanbul, 1990
- WILLIAMS Raymond : **Marksiizm ve Edebiyat**, Çev, E. Tarım, İstanbul, 1990
- YAŞA Ercan (haz) : "Hayattan Kopuşun On Yılı", 12 Eylül Özel Eki, **Nokta**, 8, 38, 1990
- YILMAZ Ertan : "Türk Sinemasında İdeoloji 1-2", **SiyahBeyaz**, 26-27 Haziran 1995
- ZEBİL Yüksel : **Türk Sinemasında İçerik ve Dışavurum Sorunları**, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi) İzmir, D.E.Ü.S.B.E., 1993
- ZURCHER Erik Jan : **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İstanbul 1995