

12 Eylül'ü Konu Alan Filmlerde Karşı Anlatı Olarak Ses ve Hafıza*

Pelin Başcı**

Özet:

Son otuz yıl içinde sinemada 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ele alınışı giderek görünürlük kazanmıştır. 12 Eylül konulu filmler sinemasal bir anlatının parçası olarak darbenin iki yanını kaydetmeye önem vermiştir. Bazı filmler darbenin öncesine bakarak, toplumsal ve siyasal nedenleri üzerinde durmuş, diğerleri de darbenin sonrasına bakarak, insani sonuçlarına önem vermişlerdir. Her iki gruptaki filmler de resmi söylemin darbe konusundaki suskunluğunu giderir, darbenin nedenlerini sorgular, devletin bekası adına meşrulaştırılan şiddeti göz önüne sererler.

Anahtar sözcükler: 12 Eylül 1980 askeri darbesi, travma, sinema, resmi tarih, hatırlamak
Voice and Memory as Counter-Narratives in Films Depicting the September 12, 1980 Military Take-Over

Abstract:

During the last three decades, the 1980 military coup has acquired increased visibility in Turkish cinema. Films that treat the 1980 coup record two aspects of it as parts of a cinematographic narrative: some films explore the socio-political reasons behind the coup by capturing the period preceding the takeover, while others explore the human impact of the coup by capturing the period following it. Films in both groups interrupt the silence maintained by the official narrative about the coup, critique the justifications for military intervention, and expose the violence that was perpetrated in the name of the state.

Keywords: 1980 military coup, trauma, cinema, national history, remembering

* Yazar, bu yazının ilk okumasındaki değerli katkılarından dolayı Sn. Bülent Danışoğlu'na teşekkür eder.

** Doç.Dr., Portland State Üniversitesi, Dünya Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

*ah verebilseydim keşke
yüreği avcunda koşan
herbir anneye
tepeden tırnağa oğula
ve kıza kesmiş
bir ülkeyi armağan*

Nevzat Çelik “Şafak Türküsü”nden

12 Eylül 1980 askeri darbesinin yalnızca siyaset bilimi, hukuk, insan hakları, iktisat ve uluslararası ilişkiler ekseninde tartışılması çok eksik olur. Böyle bir tartışma, yaşamının bir kısmını hapis ve gözaltında geçiren gazeteci, yazar, sanatçı ve aydınları, onların yasaklanan ve kimi zaman yakılan-yok edilen eserlerini, Türkiye’deki okur ve izleyicilerin ülke içi ve dış dünyadaki bazı sanatsal ve düşünsel hareketlere ulaşabilirliklerini ve Türkiye üzerine düşünce üretmedeki güçlükleri de içermelidir. Darbe ile başlayan bu dönemin tek tek bireyler üzerindeki etkisi, başka bir deyişle ‘insani faturası,’ makro düzeydeki toplumsal sonuçları kadar önemlidir. Sanatsal etkinlikler, bu insani faturanın önemli göstergeleridir. Bunlar içerisinde sinema, dilinin görselliği ve etkisinin kitleselliği bakımından ayrı bir yere sahiptir. Bu çalışma kültür araştırmaları alanının imkânlarını kullanarak, 12 Eylül darbesinin Türk sinemasında ele alınışını incelemektedir.

1980’den 2010’a kadar süren otuz yıllık dönemde 12 Eylül konusu çeşitli filmlerde ele alınmıştır. 12 Eylül konusunda film yapmanın sanatsal ve toplumsal önemi nedir? Bu filmlerde kamera neleri görmeyi tercih etmiş, yönetmen ve senaristler hangi sorulara önem vermişlerdir? 12 Eylül filmlerinin ulusal tarihimizin bu dönemi kaydedişi ve açıklayışına nasıl bir katkısı bulunmaktadır?

I- Kısa Tarihçe ve Bağlam

12 Eylül konulu filmleri 1990’da değerlendiren Murat Belge, “12 Eylül’ün filmlerinin henüz yapılmamış olduğunu” söyler.¹ Darbenin sanatsal izlerinden söz etmek kolay değildir ve bu izler otuz yıllık bir dönemde değişim de göstermiştir. Darbenin hemen ardından gelen dönemin en önemli sanatsal izlerinden biri sessizlik, ya da örtülü bir dil geliştirerek öyküleme olmuştur. Dolayısıyla 1980-1990 arasında, yani darbeden hemen sonraki ilk on yıllık dönemde yapılan filmlerin 12 Eylül’ü yeterince yansıtmadığı kanısı bazı açılardan doğru olsa da, bu ilk filmler, darbenin dayattığı korku ve sessizlik ortamı içinde değerlendirilmelidir. Zira bu dönemin tanımlayıcı özelliklerden biri, deneysellik ve yaratıcılığı içeren alanlarda yasakçı ve kısıtlayıcı yaklaşımdır.

¹ Murat Belge (2009). “12 Eylül Filmleri”, *Edebiyat Üstüne Yazılar* (3. Baskı) içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, s.164.

1970’li yıllardaki kriz ortamından 1980’lere güçlkle çıkan sinema sektörü, darbe döneminde ağırlaşan sansür uygulamalarıyla karşılaşmıştır. Türk sinemasında sansürün tarihçesinden söz eden Atilla Dorsay, bu dönemi “... doğrusu dut yemiş bülbül gibi sustuk. Yeşilçam’dan Yılmaz Güney’in tüm filmleri toplanır ve yakılırken, Güney vatandaşlıktan çıkarılırken, filmler olur olmaz gerekçelerle yasaklanırken, pek konuşma imkanımız yoktu” diye özetler.² Aslında ilk 12 Eylül filmi de sayılabilecek olan *Yol*’un (Güney ve Gören, 1982), Güney’in hapis hali ve kaçıışı nedeniyle yalnızca çekim koşulları güç olmamıştır. Tamamlanıp gösterime girdikten ve Cannes’da Altın Palmiye ödülünü Costa Gavras’ın *Missing* (Kayıp, 1982) adlı filmiyle paylaştıktan sonra da *Yol*, 1990’ların ortalarına kadar Türkiye’de yasaklı kalmış, sinemalarda küçük fakat önemli değişikliklerle ancak 2000’de gösterime girebilmiştir. Yılmaz Güney, cuntanın baskıcı siyasetinin sembolik nesnesi olmakla beraber, elbette ki sinemada yaşanan baskıların tek örneği de değildir. Darbeden bir gün sonra yapılacak Antalya Film Festivali darbe ile iptal edilmiş, Türk Sinematek’i, Sinema Emekçileri Sendikası, Sinema Yazarları Derneği kapatılmış, Yılmaz Güney’in filmlerinde rol almış Melike Demirağ gibi oyuncular ve katkıda bulunmuş Şanar Yurdatapan gibi müzisyenlerin (aynı zamanda Demirağ’ın eşi) eserleri yasaklanmıştır. Yurt dışında bulunan bazı sanatçılar vatandaşlıktan çıkarılmış, yurt içindeki Tarık Akan gibi oyuncular ise pasaport verilmediği için oynadıkları filmin uluslararası ödül törenine bile katılamamıştır. Zeki Ökten, Erden Kıral, Ali Özgentürk gibi önemli yönetmenler 1988’e kadar süren yasak ve cezalarla karşı karşıya bırakılmıştır.³ Bu konuda örnekler çeşitlenebilir: Kemal Tahir’in aynı adlı (1965) romanından Halit Refiğ’in TRT için çektiği *Yorgun Savaşçı*’nın, bir kopyasının MİT’te saklanarak, negatiferinin “resmi” kararlarla yakılması⁴ da darbe döneminin, devlet ideolojisi dışındaki kaynaklardan beslenen sanata ve sanatçıya yaklaşımının özeti gibidir.

Kuşkusuz, burada 12 Eylül döneminde yasaklanmış bütün sanatçı ve yapıtları sıralamak, sanat ve düşün dünyamızın her kolunun darbeden nasıl etkilendiğini tartışmak mümkün değildir. Üstelik sansür ve sanata baskıcı yaklaşımlar, darbe döneminde ilk kez ortaya çıkmış değildir, ancak 12 Eylül döneminde bu anlayış doludizgin sürmüş ve yeni boyutlar kazanmıştır. Bu açıdan darbenin 1980’lerde sinemada ele alınmış olması bile bu dönemdeki sessizliği kırmak açısından önemlidir.

2 Atilla Dorsay (2000). “Sansür: Gençliğimizin Unutulmaz Sözcüğü” Agâh Özgüç, Atilla Dorsay, vd. (der.). *Türk Sinemasında Sansür*. Ankara: Kitle Yayıncılık içinde, s. 16.

3 Ekkehard Ellinger ve Kerem Kayı (2008). *Turkish Cinema 1970-2007* [1970-2007 Arası Türk Sineması]. Frankfurt: Peter Lang, s. 602-603. *Yol* filmi (Gören ve Güney, 1982) oyuncularının Cannes’daki ödül törenine katılamamaları ile ilgili bilgi için Bkz. Nuri Bilge Ceylan (2008). “Tarık Akan ile Söyleşi”, *Üç Maymun*, DVD 2.

4 Turhan Gürkan (2000). “Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles’in Kılıcı: Sansür” Agah Özgüç, Atilla Dorsay, vd. (2000). s. 31-32.

Toplumsal boyutları ve kalıcılığı bakımından Türk siyasi yaşamındaki en kapsamlı askeri harekât olan 12 Eylül 1980 darbesi, edebiyat ve sinemamızda yakın zamana kadar hak ettiği görünürlükte işlenmemiştir. Sinemada 12 Eylül’ü tartışan çalışmalar da azdır ve bunların bazıları 12 Eylül’ü, aidiyet sorunu olarak tarif edilen dolaylı ve sembolik bir söylemde, bazıları da işkence ve şiddetin izdüşümlerinde görür.⁵ Oysa 1960 darbesi ve özellikle de 12 Mart 1971 muhtırasının sanatsal izleri açık ve yoğundur; bu darbelerin yol açtıkları sanatsal süreçler üzerine akademik çalışmalar da yapılmış,⁶ 1971 dönemini konu alan pek çok sanat yapıtı üretilmiştir. Hatta 1971’de hapse giren yazarların, bu dönemi, hapishane koşullarını ve işkenceyi anlatan romanları o denli görünürlük kazanmıştır ki, “12 Mart Romanı” dediğimiz bir alt tür ortaya çıkmıştır ve bu isimle analitik çalışmalara konu olmuştur.⁷ Bu araştırma, sinemada 12 Eylül’ün temsilini ele alan incelemelere⁸ katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma, ağırlığı son on yılda (2000-2010) vizyona girmiş yeni yapıtlara vermekle beraber, 1980’lerden 2000’li yılların sonlarına kadarki otuz yıllık dönemde üretilmiş ve konusu açıkça 12 Eylül askeri darbesinin insani mirası olan filmleri incelemektedir. Ele alınan filmler arasında *Yol* (Yılmaz Güney ve Şerif Gören 1982), *Ses* (Zeki Ökten 1986), *Sis* (Zülfü Livaneli 1988), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran 1989), *Babam Askerde* (Handan İpekçi 1995), *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu 1995), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan 2004), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak 2005), *Beynelmilel* (Muharrem Gülmez ve Sırrı Süreyya

5 Örneğin, Asuman Suner (2006). *Hayalet Ev. Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis. Sinema konusunda Asuman Suner’in 12 Eylül sonrası kimlik ve aidiyet konularındaki çalışması elbette önemlidir. Ama tek başına 12 Eylül’ün sinemada ele alınışı üzerine değil, darbe sürecinin doğurduğu genel sarsıntının sinemaya yansıması üzerinedir.

6 Bu konuda şu çalışmalar örnek verilebilir: Kemal Karpat (1970) “The Military and Politics in Turkey, 1960-64: A Socio-Cultural Analysis of a Revolution” [Türkiye’de Askeriye ve Siyaset, 1960-1964: Bir Devrimin Sosyo-Kültürel Analizi], *The American Historical Review*, C. 75, S.6, s. 1654-1683. Aslı Daldal (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer. Osman Çutsay (1997). *1960’larda Şairin Genç Bir Adam Olarak Portresi*, İstanbul: YGS. Murat Belge (2009). “27 Mayıs’ın Edebiyatımıza Yansıması”, *Edebiyat Üstüne Yazılar* (3. Baskı) içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 95-114.

7 Berna Moran (1994). “12 Mart Romanı’nın Amacı ve Yapısı”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3. içinde İstanbul: İletişim Yayınları, s. 11-17. Moran’a göre 12 Mart Romanı Köy Romanının devamı olacak nitelikler taşır. Yalnız, Moran da bu romanlarda asıl konunun toplumsal adaletsizlik ve yükselen sol hareketten çok, insan hakları ihallerini anlatmak olduğunu kabul eder. Murat Belge ise 12 Mart Romanında “anlaşılmaz bir vahşet” olarak işkencenin öne çıkmasının, dönemin hukuk sistemi ile sosyalist beklentiler arasındaki çelişkinin, romanda ifade edilememesinden kaynaklandığını ileri sürer. Murat Belge (2009). “12 Mart Romanları”, *Edebiyat Üstüne Yazılar* (3. Baskı) içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 114-135.

8 Bu konuda şu örnekler verilebilir: Murat Belge (2009). “12 Eylül Filmleri”, *Edebiyat Üstüne Yazılar* (3. Baskı) içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 151-164. Ertuğrul Kürkçü (1990). “12 Eylül Filmleri”, *Beyazperde*. S. 8, s. 9-11. Hilmi Maktav (2000). “Türk Sinemasında 12 Eylül”, *Birikim*. S. 138, s. 79-84.

Önder 2006), *Zincirbozan* (Atıl İnaç 2007), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur 2007), *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu 2008) bulunmaktadır. Burada 12 Eylül'ü konu alan ve darbeye değinen bütün filmlerden söz edilmemiştir.⁹ Ayrıntısına girilmeyen filmler arasında kuşkusuz ilginç ve önemli olanları vardır. Ancak bu filmlerdeki hapis, işkence, kimliksizleştirme, toplumsal kopuş gibi konular, burada ele alınan 12 Eylül filmlerinde de işlenen ortak konulardır. Amaç bütün 12 Eylül konulu filmlerin dökümünü yapmak değil, son on yıla ağırlık vererek, tipik olan üzerinden sinemada 12 Eylül'ün ele alınışını tartışmak, genel bir örneklem içinde ortak yaklaşımları belirlemektir: Filmlerin, bu dönemle ilgili hatırlamayı ve unutmayı önerdiği konular nelerdir? Kamera neleri görmeyi, 12 Eylül hakkında hangi tespitleri yapmayı tercih etmektedir?

Bu çalışmada ele alınan filmlerin bir kısmı 1980'ler ve 90'lardan gelmekle beraber, çoğu 2000'li yıllarda vizyona girmişlerdir. Bu bakımdan 12 Eylül'ü sinemada ele alış açısından hem bir sürekliliğe hem de en son yaklaşımlara işaret ederler. Yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını Çağan Irmak'ın yaptığı *Çemberimde Gül Oya* (2002) ve Tomris Giritlioğlu'nun hazırladığı *Hatırla Sevgili* (2007-08) ile *Bu Kalp Seni Unutur mu?* (2009-10) adlı televizyon dizileri de 12 Eylül'ü hatırlama ve toplumsal belleği harekete geçirme işlevleri nedeniyle konumuzla ilgilidirler. Ancak, televizyonun özgün koşulları ve diziler yoluyla hatırlama başka bir çalışmada ele alındığı için burada televizyon dizilerine ayrıca değinilmeyecektir.

Dolaysız ve belirgin bir anlatı tarzıyla 12 Eylül darbesini ele alan filmler giderek çoğalmıştır. Son on yılda sinema yalnızca sessizliği yırtmaktan öteye giderek, bu dönemi izleyici kitleleri için daha açıkça anlamlandırmaya başlamıştır. Bu filmler Türkiye'nin yakın geçmişiyle ilgili giderek barizleşen sinemasal bir anlatının, bir hatırlama projesinin parçasıdır. Darbenin, devletin bekası için gerekli olduğunu, sonuçlarının, halkın güvenliği, ülkenin dünya ile entegrasyonu için olumlu olduğunu kaydeden milli tarih ile çatışır. 12 Eylül filmleri, bu nedenle salt sinemayı aşan bir öneme sahiptir.

Son yıllarda 12 Eylül'ü açıkça ele alan filmlerden bazıları (örneğin *Vizontele Tuuba*, Yılmaz Erdoğan, 2004) darbenin öncesini, geliş koşullarını, bazıları da (örneğin *Babam ve Oğlum*, Çağan Irmak, 2005) darbenin sonrasını ve izlerini konu alırlar. Tartışılan filmlerin, darbenin öncesini veya sonrasını işlemeleri tesadüf

9 1980 ve 90'lı yıllardan, *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Prences* (Sinan Çetin, 1986), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1987), *Kara Sevdalı Bulut* (Muammer Özer, 1987), *Kimlik* (Melih Gülgen, 1988), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1989), *Bekle Dedim Gölgeye* (Atf Yılmaz, 1990), *Uzlaşma* (Oğuzhan Tezcan, 1991), *Gülün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 1998) gibi filmler burada incelenmemiştir.

değil, bilinçli tercihlerin ürünüdür. ‘Önce’ ve ‘sonra,’ aynı anlatının, tarihsel olay örgüsünün önemli unsurlarıdır. Araştırmanın birincil kaynağını oluşturan filmlerin, dönemi ele alışlarıyla ilgili kendiliklerinden yaptıkları bu ayrışma, sinemasal anlatının tercihleri bakımından anlamlı bulunmuştur. Bu nedenle darbenin öncesi ve sonrasını anlatan filmler burada iki gruba ayrılarak incelenmiş, her iki gruptaki filmlere de bazı ortak sorular yöneltilmiştir: 1-Darbe döneminin ele alınışındaki tarihsel tercih hangi sorunu öne çıkarmaktadır? 2-Bu sorun ne tür bir sanatsal yöntemle irdelenmiştir? 3-İçerik ve biçem tercihlerinin sinemasal anlatı ve toplumsal hatırlama projesi açısından önemi nedir? Örneğin, çalışmanın üçüncü kısmında görüleceği gibi, ilk gruptaki, 12 Eylül ‘öncesini’ işleyen filmler ‘neden?’ sorusunu irdelerken, ikinci gruptaki, 12 Eylül sonrasına bakan filmler ‘sonuç’ konusunda söz söylemeyi hedefler. ‘Neden?’ sorusuna verilen cevaplar ve ‘sonuç’ konusundaki tespitler genel olarak ne yöndedir? Bu konular öncü sanat (*avant-garde*) yöntemleriyle, deneysel bir anlatıyla mı, yoksa gerilim, polisiye, romantik komedi veya melodrama türü tanıdık sinema kalıplarıyla mı işlenmiştir? Üslup konusundaki tercihlerin hatırlama projesi ve milli tarihle etkileşim açısından önemi nedir?

II- Sinemada 12 Eylül’ün İşlenmesiyle İlgili Teorik Yaklaşımlar

12 Eylül’ü dolaysız irdeleyen sinema eserleri ve bunlar üzerine çalışmaların seksenli ve doksanlı yıllardaki azlığında, kuşkusuz, darbenin tesis ettiği korku ve sansür ortamının, ve 1970’lere kadar uzanan siyasi tartışma ve adli olayların aslında sonuçlanmamış olmasının da payı vardır. Başka deyişle, travmanın büyüklüğü ve karmaşıklığı, bu konunun görünürlüğünü de azaltmış, sanat çevrelerinden çıkan sesleri ise marjinalleştirmiştir. Sinema dışında da darbenin sarsıntısını en somut şekilde yaşayan kuşaktan, Nevzat Çelik, Ahmet Telli, Akif Kurtuluş gibi şairler, Feride Çiçekoğlu, Işıl Özgentürk gibi yazarlar ve Tunç Başaran gibi yönetmenler hariç, 12 Eylül, 1990’ların neredeyse sonlarına kadar, çekimser, karmaşık sembollerle açıkça adlandırılmadan, ima edilen dolaylı girişimler yoluyla ifade bulmuştur. Darbeyi doğrudan ele alan sanatçı ve yazarların ulaştıkları kitle ise, konuyu zaten bilen, darbeden en olumsuz şekilde etkilenmiş aydın çevrelerle sınırlı kalmıştır.¹⁰ Bu durum 1990’ların sonlarına doğru değişmeye başlamış, özellikle 2002’den itibaren ardı ardına yapılan başarılı uzun filmler ve televizyon kanallarında yayınlanan popüler diziler yoluyla, 12 Eylül’ün insani ve kültürel mirası görünürlük kazanmıştır.

10 Örneğin, Nevzat Çelik (1984). *Şafak Türküsü*, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1980’li yıllar henüz sürerken aydın çevrelerde yankı bulmuştur. Çelik’in yapıtları 12 Eylül’ün etkileri konusunda önemli örnekler içerir. Ancak halk tarafından hemen tanınıp benimsenmiş olduğunu, görünürlük kazandığını söylemek güçtür. Bir antoloji çalışması olan *Bir Tersine Yürüyüş: 12 Eylül Öyküleri* bu dönemle ilgili yapıtları bir arada sunan kayda değer bir çalışmadır. Hürriyet Yaşar (der.) (2006). *12 Eylül Öyküleri*, İstanbul: Can Yayınları.

Bu dönüşüm, sanat ve sinemanın işlevlerinden biri olan toplumsal belleği kaydetme ve harekete geçirme açılarından çok önemlidir. Kurgulanmış bellek, Benedict Anderson'un, "hayali toplum" (cemaat) olarak tarif ettiği milletin¹¹ bel kemiğini oluşturur. Anderson'un bugün yaygın olarak bilinen tezine göre, modern toplumun bir tezahürü olan "millet," bazı şeyleri özellikle hatırlayıp, bazılarını unutarak kurulur. Anderson'un bu tarifinin, Avrupa odaklı bir model olmasına "Subaltern Araştırmaları Grubu"ndan bazı itirazlar yükselmiş olsa da,¹² bellek ve tarih kavramlarının milleti kurgulamadaki önemi, kültürel çalışmalar alanında genel olarak kabul görmüştür.

Ulusal tarihin icadında merasim ve anma törenleri, park, heykel ve binalar, tarih ders kitapları ve milli edebiyat ne kadar önemliyse, kişisel bellek için de, kişinin veya ait olduğu grubun anıları, bunları içeren roman, şiir gibi sanat eserleri, Orhan Pamuk'un Nobel ödülü konuşmasındaki kişisel ifadesiyle, ana ve babamızın "bavulu" da, o kadar önemlidir. "Anı ve Tarih Arasında" adlı ünlü makalesinde Pierre Nora, "gerçek" toplumsal tarihle, modern ulus devletin düzenlediği tarih arasında olası bir çatışmadan söz eder.¹³ Bu çatışma, resmi tarihi de içeren ama onunla sınırlı kalmayan, otoriter ve kendinden emin modern "tarih" yazıcılığı ile çekimser, dağınık kişi veya grupların anılarının çatışması olarak da tarif edilebilir. Bu çalışma, genel olarak resmi tarihin bazı iddialarının veya sessizliklerinin, sinemadaki sanatsal ve bazı açılardan bireysel bellek tarafından sekteye uğratılmasıyla ilgilidir.

12 Eylül'ü konu alan filmler, cuntanın dayattığı resmi görüşle, bireyin deneyim ve algılarını nakleden sinemasal anlatıyı karşılaştırırlar. Kurdukları anlatı, yaygın olarak bilinen milli tarih anlatısına karşıttır; milli anlatıdaki suskunluk ve görünmezlikleri hedef alır. Üstelik sinemasal anlatı olmaları nedeniyle, genellikle arşiv, bilgi ve belgelere dayanan geleneksel tarih yazımının parçası olarak görülmezler. Fakat kurgulanmış birer sanat eseri olan filmlerin, bütünüyle doğal, dağınık, bireysel olmaktan öteye geçmeyen bir 'anı'lar zincirinin, seslendirilmesinden ibaret oldukları da söylenemez. Bunlar, toplumun dokunaçlarını oluşturan sanatçıların kurguladığı sinemasal anlatılardır. Seyirci kitlelerine ulaşmayı hedeflerler. Bilinçli bir şekilde, milli tarihin mit, icat ve

11 Benedict Anderson (1993). *Hayali Cemaatler* (1. Baskı), çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları.

12 İtirazlara kısaca bir iki örnek vermek gerekirse, Dipesh Chakrabarty (1997). "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for "Indian" Pasts?" [Sömürge Sonrası Süreç ve Tarih Becerisi: "Hint" Geçmişlerini Kim Dile Getirebilir"], Ranajit Guha (der.). *A Subaltern Studies Reader 1986-1995*. Minneapolis: U of Minnesota Press içinde, s. 263-293. Partha Chatterjee (1993). *The Nation and Its Fragments*, New Jersey: Princeton U Press.

13 Pierre Nora (1989). "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire", *Representations*, S. 26, s.8. Fransızcadan İngilizceye çev. Marc Roudebusg.

sessizliklerini çökertmeye çalışırlar. Bu özellikleri nedeniyle “karşı-anlatılar” (*counter-narrative*) olarak değerlendirilebilirler.

Darbeyi konu alan filmlerde “hatırlama,” sinema yoluyla geçmişin zihinlerde yeniden kurulması, yani sinemasal bir “hayal etme” türüdür. Karşı-anlatı olarak resmi tarihi sorgularken, diğer sanat ve edebiyat yapıtları gibi, çatıştıkları baskın tarihsel anlatının aslında değişebileceği inancını da içlerinde barındırırlar. Yani, bazı açılardan yeni bir tarih yazımı projesini önerirler; anlattıkları an geçmişte kalsa bile, yüzleri geleceğe dönüktür. Esra Özyürek’in de tarif ettiği gibi nostaljik anlatılar aslında geçmiş kadar bugünle de diyalog içindedirler.¹⁴ Kaldı ki, 12 Eylül filmlerinin geçmişi nakledişleri, özellikle darbe sonrasını ele alan filmler için, nostaljik de değildir. Karşı anlatıların amaçları, milli tarih denilen resmileşmiş anlatıyı çökerterek milli devleti çözmek gibi bir ütopya olmaktan çok, milli devletin anlatısını, çoğulcu, başka anlatılara da yer açan bir heterotopya’ya¹⁵ dönüştürmektir. Sorunları tarihedir, ama yüzleri sadece bugüne de değil, geleceğe dönüktür.

Türk sineması üzerine hazırlanan son çalışmalar ev ve aidiyet kavramlarının sembolik sinemasal kullanımları üzerinde yoğunlaşmaktadır.¹⁶ Aslında bu konu göçmen, sürgün, azınlık sinemalarını kapsayan ve sınır ötesi edebiyat ve sömürge sonrası sanat gibi kavramsal bir çerçevede gelişen Hamid Naficy’nin “aksanlı” sinema olarak adlandırdığı sinemada da ön plana çıkmaktadır. Naficy’ye göre, sadece konusu bakımından değil, estetik unsurlarıyla da aksanlı filmler, ev ve anayurt, katılınan ve ayrılan toplumun kültürü üzerine yansımalar içerir.¹⁷ Evden gidiş, eve dönüş, ev arayışı, evsiz ve kimliksiz kalış, çok evli olma, eve ve yuvaya yönelik iç tehditler gibi izlekler son dönemde hem dünya hem de Türkiye sinemasını konu alan çalışmalarda önem kazanmaktadır. Asuman Suner’e göre, Yeni Türk Sineması’nın popüler ve sanatsal örneklerinde aidiyet ve bellek

14 Esra Özyürek (2006). *Nostalgia for the Modern*, Durham: Duke University Press, s. 31.

15 Michel Foucault’nun “Of Other Spaces” [Öteki Mekanlar Hakkında] adlı dersinin notlarında tarif ettiği bu terimi Dipesh Chakrabarty, “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for “Indian” Pasts?” adlı yazısında kullanır . Heterotopyada Foucault’un verdiği ayna örneği (ayna görüntümüzü barındırır ama biz gerçekte orada değilizdir) filmler için çok kullanışlı bir benzetmedir. Heterotopya ile tarif edilen, sinema perdesi gibi bir mekandır. Michel Foucault (1967). “Of Other Spaces. Heterotopias”, <<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>> (Erişim tarihi : 24 Mayıs 2010)

16 Gönül Dönmez-Colin (2008). *Identity, Distance and Belonging*, Chicago: Reaktion. Asuman Suner (2010). *New Turkish Cinema. Belonging Identity and Memory*, New York: I. B. Tauris., s. 1. Asuman Suner (2004). “Horror of a Different Kind: dissonant voices of the new Turkish cinema”, *Screen*, C. 45, S. 4, s. 305-323, 308, 310-317. Kevin Robins ve Asu Aksoy (2000). “Deep Nation. The national question and Turkish cinema culture”, Mette Hjort ve Scott Mac Kenzie (der.). *Cinema and Nation*. New York: Routledge içinde, s. 203-221.

17 Bkz. Hamid Naficy (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, NJ: Princeton University Press, s. 4-6.

sorunlarının sembolik öznesi olarak ev önemli bir izlektir.¹⁸ Benzer şekilde Gönül Dönmez-Colin göç ve sürgün gibi kavramların aidiyet ve kimlik konularına etkisinin altını çizer.¹⁹ Özellikle milliyetçiliğin eleştirisini barındıran sınır-aşırı sinemada ev sembolünün, aidiyet, vatan, milli kimlik gibi soyut kavramlarla ilişkisi açıktır.

Bazı açılardan bakıldığında 12 Eylül’ü inceleyen filmler için de “evin yıkılışı” konusu önemli bir izlek olarak görülebilir. Ancak bu çalışma 2000’li yıllarda 12 Eylül’ü irdeleyen filmler için hafıza kavramının ev ve aidiyet konularından bile daha hayati bir önem taşıdığı, bu nedenle de darbeyi de aşan milli kimlik ve hafıza tartışmaları bağlamında düşünölmeleri gerektiği savını öne sürmektedir. Aidiyet sorunu açısından ele alındığında, ulusal tarihi simgeleyen psikolojik alan olarak hafıza ve memleketi simgeleyen coğrafi mekân olarak ev elbette birbirleriyle ilişkilidir. Ancak 12 Eylül’ü işleyen filmlerin amacı, memleket coğrafyası ile kimlik arasındaki ilişkiyi—ki bu da elbette sorunlu bir alandır— anlamlandırmaktan çok, toplumsal ve kişisel belleğin ulusal tarih ve milli kimlikle karşılaştığı, hafıza denilen psikolojik alanda söz söylemek, bu alana sahip çıkmaktır. Bu filmler çok kültürlü bir coğrafyayı önermek veya tartışmaktan ziyade, aynı konuya bellek alanından girerek, çok tarihli bir ulusal anlatıyı meşru ve görünür kılmayı teklif ederler.

12 Eylül’de idareyi ele geçiren zihniyet, hatırlamanın yolu ve öznesini kati bir şekilde belirleme ve sabitleme amacını gütmüştür. 12 Eylül bildirisinin de açıkça ileri sürdüğü amaç, idealden (cunta liderinin tarif ettiği Atatürkçülükten) ayrılan, “sapık” hatırlama ve temsillerin bertaraf edilmesidir. Generallere göre, “Atatürkçülük yerine irticai ve diğer sapık ideolojik fikirler üretilerek, sistemli bir şekilde ve haince, ilkokullardan üniversitelere kadar eğitim kuruluşları, idare sistemi, yargı organları, iç güvenlik teşkilatı, işçi kuruluşları, siyasi partiler ve nihayet yurdumuzun en masum köşelerindeki yurttaşlarımız dahi saldırı ve baskı altında tutularak bölünme ve iç harbin eşiğine getirilmişlerdir.”²⁰ Darbeyi konu alan filmler hem darbenin arzu ettiği bu zihinsel dondurma ve “ayarlanmanın” imkânsızlığını (yani, bastırılmışın geri döneceğini), hem de ayarlama yönteminin acımasızlığını gündeme getirirler. Bu filmlerin bir işlevi hatırlama ise, diğeri de Robins ve Aksoy’un da söz ettiği gibi, sinema yolu ile bilgi üretme, bugünü

18 Asuman Suner (2010). *New Turkish Cinema. Belonging, Identity and Memory*, New York: I. B. Tauris,, s. 16. Suner’in İngilizce yayınlanan bu eseri 2006’daki Türkçe çalışmasının (İstanbul: Metis) çevirisi değil, genişletilmiş, ek ve değişikliklerle yayınlanmış hali olduğu için (Bkz. Suner, 2010, s. 22), alıntılar İngilizce baskıdan yapılmıştır.

19 Gönül Dönmez-Colin (2008)

20 T.C. Başbakanlık Basımevi (1981). “Milli Güvenlik Konseyi’nin 1 Numaralı Bildirisi”, *T.C. Devlet Başkanı Orgeneral Kenan Evren’in Söylev ve Demeçleri* içinde Aktaran *Belgenet* (9 EYLÜL 2000) <http://www.belgenet.com/12eylul/12091980_01.html> (Erişim tarihi: 25 Mayıs 2010)

kavrama²¹ işlevidir. Bu filmlerin varlığı, Türkiye’de de, İspanya, Şili, Arjantin, İtalya, Endonezya türü ülkelerdeki gibi, bir değişim ve “hatırlama projesi”nin gelişmekte olduğunu gösterir.²² Görsel sanatlar, özellikle de popüler bir eğlence türü olarak sinema, bu tür hatırlama projeleri ve marjinalleştirilip dışlanmış kişi, grup ve anıların, kendilerine uzak olmayan (burada sinemasal) bir dille tarihe dahil edilmesi açısından ayrı bir öneme sahiptir.

III- Anlatma ve Anlamlandırma: Öncesi ve Sonrası

12 Eylül’ü konu alan filmler farklı sanatsal üsluplar kullanmakla beraber 1980’lerden bu yana giderek görünürlük kazanan ortak bir sinemasal anlatının parçasıdır. Bu anlatı darbenin hangi çehresini öne çıkarmış, ne gibi soruları konu almıştır? Genel olarak darbeyi bir travma olarak kabul eden bu sinemasal anlatıda bazı filmler darbenin ‘öncesi’, bazıları da darbenin ‘sonrası’ gibi zaman kesitlerine yoğunlaşarak travmayı anlamlandırmakla ilgili belirli tercihler yapmışlardır. Darbenin öncesini konu alan *Sis, 80. Adım* ve *Zincirbozan* gibi filmler, travmanın nedenlerini darbeyi hazırlayan koşullarda aramaya önem vermişlerdir.

12 Eylül 1980 Darbesinin Öncesini Konu Alan Filmler

Zülfü Livaneli’nin senaryosunu yazdığı, yönetmenliğini yaptığı ve müziklerini hazırladığı, Ülker Livaneli’nin yapımcılığını üstlendiği 1988 yapımı *Sis* adlı film, 1960 darbesinden 12 Eylül’e uzanan dönemi bir bünyenin hastalanması, toplumsal korku ve kopuş ile tarif eder. *Sis*, bir darbenin oluşundan diğer darbenin gelişine uzanan dönemde geçmekte, ülkenin 1970’lerin sonunda yaşadığı iç savaş karabasanını, dedesi asker emeklisi, babası hâkim emeklisi olan orta sınıf bir aile üzerinden anlatmaktadır. Filmdeki olay örgüsü, kardeşlerden birinin diğerini öldürmüş olma ihtimali üzerine kuruludur. *Sis*, bu şekilde 12 Eylül’ü anlatmaktan çok 12 Eylül’e giden dönemi anlatmayı amaçlar. Karanlık iç ve puslu dış çekimlerle, artan güvensizlik ve kopuş ortamı kara film (*film noir*) havasıyla yansıtılır. Darbenin nedenleri hukuki ve toplumsal kopuşla açıklanır. Bir tarafta, bilinmeyen bir hukuki düzen, yabancı siyasi akımlar ve oyuncular arasında yolunu kaybetmiş olan halk vardır, öteki tarafta onu kurtarmaya çalışırken kendileri de büsbütün kaybolmuş gençler. Toplumsal çözülme ve siste kaybolmuşluk hali 12 Eylül darbesinin öncesini tarif eder ve ‘neden?’ sorusuna belirli ölçülerde cevap verir.

21 Kevin Robins ve Asu Aksoy (2000), “Deep Nation: Turkish Cinema Culture” [Derin Millet: Türk Sinema Kültürü] adlı çalışmalarında, 1939-1986 arasındaki sansür politikalarının hedefinin, sinema yoluyla ulaşılan bilgiyi susturmak olduğundan söz ederler. s. 211.

22 *The Public Historian* (2010) C. 32, S. 1 farklı ülkelerdeki benzer hatırlama projelerinden örnekler içerir.

Yönetmenliğini Tomris Giritlioğlu'nun yaptığı *80. Adım* (1995) da 12 Eylül öncesini geri dönüşlerle anlatan ilginç bir filmidir. 1983 yılında başlayan ve sorgularla 1980 öncesine geri dönüşler yapan filmin asıl konusu bugünün yıkım noktasına nasıl gelindiğidir. Bu bakımdan *Sis* ve *Zincirbozan* filmleriyle benzer sorular sorar. Üstelik bunu yaparken kullandığı duygusal ton da, bu kısımda adı geçen filmleri andırır.

80. Adım, mükemmel bir oyuncu kadrosu, sürprizlerle dolu hikâye örgüsü ve etkileyici çekimler yoluyla, 12 Eylül'de 'sonrasızlaştırılmış,' gençliğini kaybetmiş bir kuşağı anlatmaktadır. Filmde işkence, fiilen işkence sahneleri gösterilmeden, bıraktığı izler üzerinden anlatılmaktadır. Filmin kahramanı Korkut arkadaşlarından farklıdır. Bu fark sadece gördüğü işkence, cesareti ve kanaryalar için yakalanmayı göze alan çılgınlığı değil, aynı zamanda bir Hıristiyan yetimhanesinde büyümüş olmasından kaynaklanmaktadır. Korkut'un çocukluğu hakkında bildiğimiz bir kaç anı —bir ağaçtan kuyuya atlaması, yetimhanedeki ahbabı, kuş sesleri çıkarması— çan sesleriyle karşımıza çıkan bu eski binaya aittir. Derinliğine işlenememiş bu konu, belli ki Korkut karakterini tanımlamak açısından önemli görülmüştür.

İster 1978'de Bangkok'ta, ister açık denizlerde bir gemide veya 1983 İstanbul'unda olsun, Korkut aslında kafeste bir kuş gibidir. Hapishlik halinin en açık ifadesi 80 gibidir. Hapisteki voltası 80 adımdır. Bangkok'tan çıkacağı yol 80 adım, ölmeden önce söylemesi gereken son söz 80'dir. Ama özgürlüğe giden 80 adımlık yolu, sekseni anlatan kelimeyi bir türlü tamamlayamaz. Zaten 1980'i de atlatamamıştır. Karmaşık psikolojik süreçleri de kapsayan film, sorgu sırasında sürekli devlet başkanı Kenan Evren'in fotoğrafını düzelten savcı (Haluk Bilginer) ve yardımcısının Korkut'un çevresindeki insanlara sordukları sorularla geçmişe açılan karanlık bir macera filmi gibidir. Cuntanın, yönetimi seçim yoluyla sivillere devrettiği 1983 yılında başlayan maceranın esrar perdesi ancak 1980 öncesi geçmiş incelenirse aralanır. İncelenen geçmiş ise, kimsesizlik ve işkence gibi iç içe geçmiş travmalarla örülüdür.

Senaryosunu Avni Özgürel'in yazdığı ve yönetmenliğini Atıl İnaç'ın yaptığı, yetenekli ve zengin bir oyuncu kadrosu içeren *Zincirbozan* (2007), 2000'li yılların ikinci yarısında yapılan ve 12 Eylül 1980'i konu alan filmlerdendir. Film, darbe öncesine bakarak 'neden?' sorusuna cevap arar, 12 Eylül'ü, soğuk savaş döneminin iç ve dış siyasetine makro düzeyde bakarak aktarır. *Zincirbozan*'da önemli olan, darbenin sıradan insanların üzerinde bıraktığı izden ziyade, Türkiye'nin siyasi koşulları içinde oynadığı roldür. Dönem, *Sis*'te de olduğu gibi, tarihsellik izlenimi bırakmasına özen gösterilerek yansıtılmıştır. Bu şekilde, ülkenin bir döneminin siyasi öyküsü, reel siyasete yön veren isimleri, siyasi parti liderleri, bürokrat ve

askerleri, yabancı istihbarat örgütleri, sol ve sağ gençlik hareketlerinin yönetici ve militanları üzerinden anlatılmıştır.

Zaman dilimi olarak ‘önce’ye yoğunlaşan diğer filmler gibi, *Zincirbozan* da, 12 Eylül’ün esrar perdesini bir bulmacayı çözerek kaldırmayı amaçlar. Filmdeki siyasi anlatının dış çerçevesi 12 Eylül ise, gerilime dayalı iç örgüsü de, darbeyi oluşturanların —örneğin farkında olmadan CIA için çalışan ve sonra CIA tarafından kaçırılan Sedat’ın— kişisel bulmacalarıdır.

Bu siyasi anlatıda, tarihsel olarak filmin ele aldığı zaman diliminden hemen önce gerçekleşmiş Abdi İpekçi cinayeti, filmde yansıtılan Abdurrahman Köksaloğlu, Nihat Erim ve Kemal Türkler cinayetleri ve daha sonra gerçekleşeceğini Türkiyeli seyircinin ve Türkiye’yi tanıyanların iyi bildiği Uğur Mumcu, Hiram Abas cinayetleri, 12 Eylül üzerinden göndermelerle aynı karanlık ellerden çıkmış tablonun önceki ve sonraki panelleri olarak açıklanmaktadır. Bu bakımdan film sadece ele aldığı dönemi değil, öncesi ve sonrasını da açıklamak konusunda iddialıdır. Bu açıklama soğuk savaş koşullarında ABD ve Sovyet gizli örgütlerinin Türkiye’deki işbirlikçileri yoluyla başka ülkelerde de olduğu gibi yönetimi ele geçirmek için kardeşi kardeşe kırdırtmış olduğu yönündedir. Bu açıklamaya göre, ne yönetimi ele alan askerler, ne aralarında anlaşamayan siyasiler, ne de birbirini kıran sağcı ve solcu gençler olanlardan tam anlamıyla sorumludur. Terör koşullarının oluşmasında sorumluluğu olan militanlar bile nasıl bir denklemin parçaları olduklarını ancak ülkeyi terk etmek için hava limanına gittiklerinde fark etmişlerdir. Bu kişiler arasında kendisine yeni bir pasaport verilerek yurt dışına kaçırılan Abdullah Çatlı da vardır. Film, Çatlı ve arkadaşlarının ileride Türk ‘derin devleti’ tarafından yurt dışındaki Ermeni örgütleriyle mücadele için kullanılacağına işaret eder. Öte yandan terör konusunda da, filmde Dev Sol türü sol örgütlere ayrı bir görünürlük sağlanmış, ülkücü hareketten gelenlerin sayıca az gösterilen eylemlerine karşılık, sol gençlik örgütlerinin çeşitli eylemleri, slogan, giysi ve hedefleri yoluyla ön plana yerleştirilmiştir.

Zincirbozan, siyasi oyuncuların karşılaştığı insani durum ve seçenekleri canlandırması açısından önemlidir. Fakat sıradan insanın karşılaştığı yeni ve insafsız durumu canlandırması ve böylece önemli kişilerden oluşan diğer kadroya bir karşıtlık teşkil etmesi açısından sıradan bir simitçinin talihsiz hikâyesi de yansıtılmıştır. Kaçan bir tutuklunun geçici olarak yerini alması için askeri cemseye bindirilen zavallı simitçi, sonunda kendisini idam sehpasında bulur. Etrafındaki insanlara güveni boş çıkmış, içinde bulunduğu karmaşık sistemi çözmesi ise büsbütün imkânsızlaşmıştır. Bu bakımdan *Zincirbozan*’ın simitçisinin kaderi *Eve Dönüş*’ün Mustafa’sını andırır. Ancak, *Zincirbozan*’da simitçinin karakteri

ve öyküsü geliştirilmemiş, yalnızca bir karşıtlık unsuru olarak kullanılmıştır. Simitçinin kaderi, siyasi aktörlerin ve genel tablonun parçasıdır, ama onlardan farklı olarak daha hazindir. İdam mahkûmudur. Bunu anlayabilecek, engelleyebilecek, protesto edebilecek imkânları ya yoktur veya son derece sınırlıdır. Başkaları mücadele etmekte, oysa konunun farkında bile olmayan simitçi ölmektedir. Simitçi, Anadolu halkını kurban olarak temsil eden, değişim göstermeyen, düz (*flat*) bir tiptedir.

Zincirbozan, 12 Eylül darbesinin öncesini hikâye ederken ‘neden?’ sorusunun cevabını soğuk savaş ortamında Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri’nin birbirleriyle farklı ülkeler üzerinden mücadelesinde bulur. Türkiye’nin zafiyeti, farkındalık eksikliğidir. Gençler bu mücadelede kendilerine verilen piyonluk rolünü son ana kadar okuyamamıştır. Eğitimsiz halk kesimleri başkalarının senaryolarına teslim olmuştur. Ülkenin siyasilere ya yaklaşmakta olan travmaya engel olacak erkten ya da istençten yoksundur. Hatta durumu daha yakından takip ediyor izlenimini veren darbeci generaller bile tablonun bütününe hakim değildir. Öyle görünüyor ki *Zincirbozan*, izleyicilere bazı açılardan resmi tarihle örtüşen bir farkındalık tavsiye etmektedir. Türkiye üzerinde oynanan oyunlar hatırlanmalı, bir daha aynı hataya düşülmemelidir. Filmin resmi tarihle çelişen önermesi ise şudur: 12 Eylül kurgulanmış bir travmadır ve darbeyi gerçekleştirenler bile Türkiye üzerinde oynanan oyunlara alet edilmiştir.

12 Eylül 1980 darbesi öncesini anlatan filmlerden biri de Yılmaz Erdoğan’ın *Vizontele Tuuba*’sıdır (2004). *Vizontele*’nin (2001, Ömer Faruk Sorak ve Yılmaz Erdoğan) devamı niteliğindeki bu film, Doğu Anadolu’nun ismi verilmeyen fakat konumu bakımından Hakkâri’yi andıran küçük bir şehrinde geçer ve 1970’li yılların sonundan 12 Eylül 1980’e uzanan dönemi ele alır. *Vizontele*’de teknoloji ve iletişim araçlarına ulaşmanın önemini *Vizontele Tuuba*’da yazı, kitap ve bilginin önemi almıştır. Filmde 12 Eylül öncesi yaşama nostaljik bir bakış vardır. Zaten filmin 12 Eylül konusundaki önermesi de, darbenin, çocuksu masumiyete, gençlik hayallerine ve düşünceye indirilmiş olduğudur. *Vizontele Tuuba*, Süreyya Sırrı Önder’in *Beynelmilel*’i ile trajedi-komik tonu ve teması bakımından benzerlikler içerir.

Şehirden, ülkenin siyasasının merkezi olan Ankara’ya bakış da benzer bir masumiyeti içerir. Bu sınır şehri sürgünlerin mekânıdır ama filmdeki kütüphane müdürü olarak atanmış öğretmen ve ailesi gibi bazıları (*Vizontele*’deki TRT ekibinin aksine) ‘orayı’ gerçekten sever; halk ile gerçek, kalıcı ve ayrımsız ilişkiler kurar. Şehir ahalisi de aileyi benimser. İki tarafın kaderleri ve değerlerinde ortaklıklar vardır. Kütüphanesi ve kitapları olmayan bu şehre ilerici görüşleri yüzünden

sürgün olarak atanan bir kütüphane müdürü ve değer verdikleri halde kütüphane ve kitaplardan uzak kalmış bir halkın ilerici belediye başkanı ve yandaşları, hep beraber bir hayali gerçekleştirmeye koyulurlar. Güçlükleri yenerek bir kütüphane binası bulurlar. Bina, önce kitap, sonra da insanlarla doldurulur. Hatta *Vizontele*'de gömülen televizyon da, sembolik mezarından çıkarılır ve kütüphaneye dahil edilir. Düşüncelerin, karşıt görüşlerin hatta karşı cinslerin 'tanışıp' tartıştığı, yazı ve düşünceyi kutsayan ve herkese ulaştıran bu mekân kütüphanedir.

Filmdeki masumiyet, sadece çocukluğun, her şeyi mümkün ve eğlenceli gören, biraz da 'Deli Emin' tavrılı masumiyeti değil, uzak şehir ve önemli merkezler arasında farklılık, ayrılık ve gayrılığın yokluğu, kader birliğinin masumiyetidir. Kütüphane müdürü ve şehir ahalisi (hiç değilse bir kısmı) arasındaki bütünleşme, filmin son on dakikasında anlatılan darbe dönemiyle nihayetlenir: Farklı düşünceleri birleştiren ve kaynaştıran kütüphanenin, hoyratça yıkılıp altüst edilmesi, kültürel ve tarihsel bir kopuşun başlangıcına da işaret eder. 12 Eylül'ün gelişi şehirdeki gençlerin çoğunun ve kütüphane müdürünün tutuklanması, siyasi hedefleri olan kalburüstü kişilerin bu hedeflerini kaybedişleri veya terk edişleri, aşk yazılarının bile suçlu siyasi yazılar olarak yorumlanması anlamına gelir. Deli Emin'in bozuk imla ile "Tuuba" yazdığı tepede birileri Tuuba'yı politik bir organizasyonun kısaltması olarak algılamaktadır. Bu yanlış algının siyasi sonuçları olacağı açıktır. Yılmaz Erdoğan'ın çocukluğundan otobiyografik izler taşıyan anlatıcı Yılmaz, filmde 12 Eylül'ün tutukladığı genç insanların durumu hakkında bir de not düşer: Yapmak istedikleri şeyler yasa dışı olmuş olsa da, yasa dışı bir şey yapmadan, yani hayal ve düşünceleri yüzünden tutuklanmışlardır. Yılmaz'ın çocukluğunun sona erışı, bu gençlerin hayallerinin, bu yörenin Türkiye'nin diğer yöreleriyle kader birliği etme arzusunun kuşkulu bir sona ulaşması gibidir. Bunun dışında 12 Eylül darbesinin habercisi olan işaretler, darbeyi meşru göstermek için ileri sürülen gerekçelerden hemen hiç biri yoktur.

12 Eylül öncesine yoğunlaşması açısından *Vizontele Tuuba*, Zülfü Livaneli'nin *Sis* adlı filmi andırır. Ancak *Sis*'ten farklı olarak 12 Eylül öncesini masumiyet ve çocukluk dönemleri olarak, nostaljik tonlamalarla anar. Filmin en önemli yanlarından biri 12 Eylül olmaktan ziyade, Kürt olduğunu tahmin ettiğimiz — filmde Kürtçe veya Arapça geçmemektedir— yöre halkının yalnızca yoksul ve yıldırılmış, kadınların ise sessiz ve ezik kurbanlar olarak verilmemeleridir. Aksine, halk kuvvetli, dirençli, hayattan zevk almayı bilen, dayanma gücü yüksek ve çözümler üretebilen ve kendi içinde çeşitlilik unsurları barındıran bir halktır.

12 Eylül öncesini konu alan filmlerden *Sis*, *80. Adım* ve *Zincirbozan* psikolojik ve siyasi bir bilmecenin sırlarını 12 Eylül öncesinde aramaktadırlar. *Zincirbozan*, bu bilmeceye kendince açık bir çözüm bulmuş, darbeyi soğuk savaş ortamında

dış güçlerin —özellikle de ABD— oynadığı bir oyun olarak açıklamıştır. *Sis*, psikolojik ve toplumsal çözülmenin, hukuksuzluğun darbe koşullarını hazırladığını anlatmakta ama aslında darbenin sosyal koşullarını bu şekilde açıklamaktadır. *80. Adım* darbeyi karanlık bir hafızada aramakta ama kesin cevaplar üretememektedir. Her üç durumda da macera, polisiye, gerilim tarzı sinemasal anlatım ön plana çıkmaktadır. Bunlardan farklı olarak *Vizontele Tuuba*, 12 Eylül’ü yazı, kitap ve bilgide kurulan gelecek ve kader ortaklığının sona erdiği olarak anlatmaktadır. 12 Eylül’ün neyi sona erdirdiğini göstererek (yazı ve fikirde, kaderde ve gelecekte ortaklığın bitişi, vb.), neyi başlattığına (kopuş, ufuksuzluk, şiddet ve sonrasızlık) da işaret etmektedir.

12 Eylül öncesini ele alan filmler, üzerindeki suskunluk perdesi hala bütünüyle kalkmamış, karanlık cinayetleri aydınlanmamış, toplumsal gerilimleri giderilmemiş, işkencecilerinden hesap sorulmamış bir dönemi, kurgusal anlatının verdiği imkânlardan yararlanarak açıklamaya yönelirler. Bu bakımdan bu konudaki resmi sessizlikle çelişmektedirler. Bu filmler 12 Eylül’ü suç ve ceza unsurları da içeren ama yalnızca kriminal olaylar zincirinden ibaret olmayan ve açıklama gerektiren tarihi ve toplumsal bir süreç olarak hikâye etmektedirler.

12 Eylül Sonrasını Anlatan Filmler

Darbe öncesini büyüteç altına alan filmler ‘neden?’ sorusuna cevap ararken, darbe sonrasını yansıtmayı hedefleyen filmler aynı anlatının ‘sonuç’ kısmı ile ilgilidirler. Bu filmler darbenin ‘kazanımları’ konusunda resmi tarih anlatısıyla çatışırlar: Darbenin ‘hain’ olarak tespit edip dışladığı kişiler gerçekten de hain ve suçlu mudur? Eğer darbe, cunta bildirisinde hatırlatıldığı gibi, sapık ideolojilerden arınarak huzur ve güven ortamını tesis etmek amacıyla yapılmışsa, bu hedef gerçekleştirilmiş, yani darbe sonrası huzur ve güven ortamı tesis edilebilmiş midir? Eğer edilebilmişse, bu süreçte hangi bedeller ödenmiştir?

Bugün nihayet açıkça görünür olan 12 Eylül’ü kavramak ve açıklamaya yönelik sanatsal çabanın ilk görsel ifadesi, aslında 1980’li yıllarda ortaya çıkmış, 1990’larda daha cesur adımlar atılmış ve 2000’li yıllarda bu tür filmler yaygın görünürlük kazanmıştır. Bu süreç içinde 12 Eylül’ü sorgulayan ilk film olarak kabul edebileceğimiz *Yol*, aslında darbe dönemi üzerinden, devletin kurumsal, törenin ise toplumsal iktidarını sorgular. Filmin, 12 Eylül’ü ve Türkiye’yi de aşarak sorduğu evrensel ve kalıcı sorularından biri şudur: “Dışarı” ve “İçeri,” mahkûm ve özgür insanlar, suçu teslim edilmiş katil ile sıradan, “masum” vatandaş arasındaki fark gerçekten de nedir? Toplumsal, kişisel, cinsel arzu ile onu ketleyen -devlet aygıtları, töre ve yoksulluk gibi- engeller, filmin geçmişten bugüne, hatta bütün zamanlara hitap etmesini sağlayan önemli ve evrensel temalarıdır.

Ancak 12 Eylül dönemi ve Türkiye özelinde ele alındığında, Yılmaz Güney'in filmin videosundaki açılış konuşması ve film boyunca yarı açık cezaevinden kısıtlı bir süre için şartlı tahliye edilen mahkûmların hedeflerine ulaşma mücadelesinin özgün koşulları, cunta altında yaşama fikrini de ister istemez görünür kılar. Şarkiyatçı bir sunuşla gölgelenmiş gibi gözükse de,²³ Güney'in açılış konuşması hem şarkiyatçı önyargılara peşin bir cevap niteliğindedir, hem de, dünya halklarının dikkatini Türkiye'nin darbe dönemindeki özgün koşullarına çeker. Dili, inancı, ırkı ne olursa olsun insanların her yerde devletin mahkûmları olduğunu açıkça belirten Güney, esaretin, yalnızca çoğunluğu Müslüman bir Orta Doğu ülkesinin, Türklerin veya Kürtlerin özgün koşulu değil, bütün dünya halklarının konusu olduğunu vurgular. Aynı şekilde, özgürlüğün de her yerde ve herkesin katılımıyla kurulabileceğini, Türkiye'nin askeri darbe koşullarının ve toplumsal güçlüklerinin, herkesin meselesi olması gerektiğini hissettirir.²⁴

Filmin geçtiği 12 Eylül Türkiye'sinde vatandaşlık ile hükümlülük eşdeğerdir ve güvensizlik, huzursuzluk ve tutsaklık hüküm sürer. İmralı yarı açık cezaevi hoparlöründen yapılan duyurular, dışarıda yol boyunca süren kimlik kontrolleri, tutulmuş yollar ve sık sık gerçekleşen aramalar, duvarlardaki Kenan Evren afişleri, hatta hapishaneden çıktıktan sonra, "dışarıdaki gerçek dışarıya" çıkamama hali, yani sokağa çıkma yasağıyla karşı karşıya gelme durumu, cunta döneminin 'özgün' koşullarını işaret eder. Ancak filmde ne darbenin ne de hapishanenin yarattığı mahkûmiyet durumu tek başına anlamlıdır. Bunlar töre, kadın ve erkek kimliğinin kurulma sürecindeki toplumsal mekanizmalarla eklenilerek anlam kazanır. Bu bakımdan, Asuman Suner'in filme ilişkin, *Yol*'un cinsel kimlik hakkında olmadığı yargısı bu yazıda bazı açılardan paylaşılmamaktadır.²⁵ Aksine, cinsel kimlik (kadınlık ve erkeklik) ve arzu filmin önemli temalarındandır.

Yol'da hapishaneden içeride bir hapishane, dışarıdan dışarı bir özgürlük, yani çeşitli ve birbirine içkin esaret ve özgürlük durumları vardır. Kadın veya erkek, farklı karakterler bu koşullara farklı cevaplar verirler. Kimisi devlet aygıtları ve

23 Asuman Suner ve Eylem Kaftan, Güney'in konuşmasının İngilizce çevirisinin Güney'in sesini bastırmasından ve söylediklerini seçici olarak nakletmesinden yakınıdır. Ama Güney'in mesajının evrenselliği İngilizce sözlü metinde de vardır. Eylem Kaftan (2000). "Identity Crisis. Turkish Cinema Post 1980." [Kimlik Bunalımı. 1980 Sonrası Türk Sineması] Ottawa: Yüksek Lisans Tezi, York Üniversitesi. s.39. Asuman Suner (1998). "Speaking the Experience of Political Oppression with a Masculine Voice: Making Feminist Sense of Yılmaz Güney's *The Way*", *Social Identities*, C.. 4, S. 2, s.283-301.

24 Yılmaz Güney (1982). *Yol*. Eylem Kaftan da İngilizce seslendirmesi yüzünden güçlükle işitilen aynı konuşmayı kısaca verir. Kaftan (2000) s. 39.

25 Suner, *Yol* hakkındaki bir makalesinde şöyle der: "*Yol* obviously is not a film about gender relations. It uses the oppression of women only as a subtext." [Açıkça *Yol* cinsler arası ilişki hakkında bir film değildir. Kadınların ezilmesi filmin yalnızca altmetni olarak kullanılır.] Asuman Suner (1998) s. 283-301.

ataerkil düzeni kabul eder, kimisi bunlardan kaçmaya veya isyan etmeye çalışır. Örneğin, karısını öldürmek durumuyla başa çıkmaya çalışan Seyit Ali ile, bir namus cinayetine kurban gitmemek, affedilmek için yalvaran Zine aynı cinsiyetçi sarmalın içindedir. Yılmaz Güney'in 'çirkin kral' lakabı ve bilinen maço imajından evrilip toplumsal cinsiyet ve erkek kimliğine eleştirel bakmadığını söylemek bazı açılardan haksızlık olur. *Yol*, birbirine eklemlenmiş çeşitli baskı teknolojilerinin sorgulanmasını içerir. Bu bakımdan, darbenin yarattığı hapishane ortamı ile ataerkil toplumun ve yoksulluğun hapishanesi birbirinin alt metni değil, tek ve bütün bir metnin çeşitli pencereleridir. Hatta filmde, Yılmaz Güney'den umulanın aksine, mahkûmların "siyasi" olduklarını, tercihlerinin de sol olduğunu gösteren açık ve gündelik hiçbir gösterge yoktur.

Film, beş mahkûmun izinli eve dönüş hikâyelerinde, engellenen arzunun çeşitli hallerini sunar. Necmettin Çobanoğlu'nun oynadığı Kürt mahkûm Ömer'in, başka bir kadını arzu ettiği halde, askerlerin öldürdüğü ağabeyinin eşiyle evlenmek durumunda kalması, arzunun ketlenmesine örnek teşkil eder.²⁶ Eşini tanıma deneyiminde hem baskı hem de direniş unsuru olan Mevlüt'ün hikâyesi, ataerkil düzenin çok boyutlu resmini çizer. Mevlüt eşiyle yalnız kalarak anlaşabilmek istemektedir. Bir yandan toplumsal baskıdan yakını, bir yandan da kendisi müstakbel eşi üzerinde kuracağı hükmün koşullarını belirler. Nişanlısına olmadık kısıtlamalar öne süren Mevlüt, genç kadına duyduğu arzuyu, genelev ilişkisine yansıtarak ketleyebilir. Tarık Akan'ın canlandırdığı Seyit Ali ve Şerif Sezer'in oynadığı Zine, olmaları gereken kimlikle, oldukları kimlik arasında sıkışmış, ikircikli insanlardır. Halil Ergün'ün canlandırdığı Mehmet ve Meral Orhonsay'ın canlandırdığı Emine, engellenen arzunun çeşitli halleridir: Mehmet korkaklığı yüzünden Emine'nin kardeşinin ölümüne sebep olmakla suçlanır. Aile, Emine ve Mehmet'in kavuşmasına engel olmak ister. Hatta toplum da onların çaresizlik içinde trenin tuvaletinde sevişmelerine engel olur. Karısının gelinlikli fotoğrafına bakarak iç geçiren Yusuf ise daha başında kafesteki bir kuş gibi çıkış evrakını kaybederek dışarıdaki bir başka 'içeride' kalakalmıştır.

Yol'da karşımıza çıkan ketlenmiş arzu, aranan menzile ulaşamama durumu ve yıkılan gelecek hayalleri, 12 Eylül'ün sunduğu yeni yaşamı, yani darbe

26 Filmdeki Kürt sınır köyü etrafında gelişen çatışmalar bugünün bakış açısından dağa çıkan PKK'lılarla çatışma gibi algılanıyor olabilir. Asuman Suner, Ömer'in hikayesini bu şekilde okur. Üstelik sınır çatışması konu itibarıyla modern devletin siyasi varlığına karşı yapılan çatışmayı sembolize de edebilir ama, bu ancak sembolik düzlemde söz konusudur. Filmde açıkça kaçakçılık ile yapılan mücadeleden bahsedilir. Sınır köylerinde zor koşullarda yaşayan Kürt halkının geçim yollarından olan kaçakçılık, ezilmelerinin de bir aracı gibidir. Film 1984'te başlayan PKK ile açık çatışma ortamından önce çekilmiştir ancak, koşulların güçlüğü ve hayata ve ölüme saygının azlığı filmde açıkça gösterilmektedir. Öte yandan Ömer'in geri dönmeme fikrini gerçekleştirip gerçekleştirmediği de bir yorum konusudur. Zira onu bulunduğu yere bağlayan yeni ve zorunlu bir ailesi vardır.

‘sonrasını’ anlamlandırmak açısından önemlidir. Film resmi ideolojinin, darbenin kazanımlarından kabul ettiği bireysel özgürleşmenin, toplumsal özgürleşme olmaksızın ne denli mümkün olduğu bir yana, ülke bütününde gerçekleşip gerçekleşmediğini açıkça sorgular. *Yol*’dan yaklaşık altı yıl sonra darbeyi, sonuçları açısından anlatan bir diğer film de yapımcılığı ve yönetmenliğini Zeki Ökten’in yaptığı, senaryosunu Fehmi Yaşar’ın yazdığı *Ses* (1986) adlı filmidir. Başrollerini Nur Sürer, Kamuran Usluer, Tarık Akan’ın üstlendiği *Ses*, 12 Eylül’ü konu alan filimler içinde en ilginçlerindedir. Rol değişimi yoluyla tarihle hesaplaşmak filmdeki anlatının ana çerçevesini oluşturur. Filmde, *Yol*’dan farklı olarak hapisane ve özgürlük arasında bir ayırım yapılmakla beraber, işkenceci, kurban ve izleyicilerin kimlikleri sorgulanmaktadır.

Altı yıllık hapis döneminden sonra Ege kıyısında bir sahil köyüne gelen genç adam (Tarık Akan), burada hem kendisini bulmasına yardım edeceğini umduğu genç bir kadınla (Nur Sürer), hem de sesinden, işkencecisi olduğunu zannettiği bir adamla karşılaşır. Filmin dış çekimlerinde hiyerarşileri eşitleyen deniz ve doğa kadar, tarihin yıkımlarını, unutturulan geçmişi temsil eden boşalmış bir Rum köyü üzerinde de durulur. Genç adamın yaşadığı yıkımla, köyün harabe hali arasında görsel bağlar kurulur.

Ses’te rol değişimi, biri tarihi, diğeri ise bugüne yönelik, iki ayrı düzlemde gerçekleşir. Tarihi açıdan bakıldığında, iktidar ile dışladıkları arasındaki rol değişimi, işkence görmüş genç adamın, sesinden tanıdığı işkencecisini kaçırmayıyla başlar. Genç adam, işkencecisi olduğunu sandığı kişiyi, adam denizde yüzerken, Türk bayrağı taşıyan bir tekne ile kovalamış ve kaçırmıştır. İşkencecisini gözleri bağlı bir şekilde terk edilmiş ve yıkık bir kilisenin içine hapseden adamın, geçmişiyle bir kilisenin harabesinde hesaplaşması anlamlıdır. 12 Eylül’ü sorgulamanın, bir sınır aşma eylemi olduğu, bazı açılardan, siyasi sınırları aşıp bütün milli tarihi sorgulamayı gerektirdiği çağrıştırılmaktadır. Filmdeki hesaplaşma ve geçmişin harabelerinde kendini arama sahneleri, milli devletin, devrimcilere de, azınlıkları kıyıp kovduğu üslupla işkence ettiğini, sözle ifade etmeden, kamera görüntüleriyle ima etmektedir.

Rol değişiminin “bugüne” yönelik kısmı, toplumdaki hesaplaşmalar ve kişilik bölünmesiyle ilgilidir. Filme başlığını veren “ses,” aslında vücuttan kopmuş, ait olduğu bedenden ayrı bir sestir.²⁷ İşkence edilen, işkencecisinin sadece sesini

27 Sinemada ses ve görüntünün aynı bedende birleşmesi, özgünlük (*authenticity*) ve gerçekle ilişkilendirilen paralel bir izlektir. Nezih Erdoğan (2006). “Mute Bodies, Disembodied Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema” [Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler: Türk Popüler Sinemasında Ses Üzerine Notlar], Dimitris Eleftheriotis ve Gary Needham (der.). *Asian cinemas: a reader and guide*. Honolulu: U of Hawai’i Press içinde, s. 255-270.

bilir ve tanır. Kendisine işkence edildiği şekilde, o da işkencecisi olduğunu düşündüğü kişinin gözlerini bağlar ve onunla iletişimde bir tek sesiyle ortaya çıkar, kişileşir. Artık kurban, cellât haline gelmiştir. İşkenceci olduğu düşünülerek kaçırılan adam, kendisine atfedilen kimliği (işkencecilik), tıpkı işkenceye çekilmiş gencin bu sırada yaptığını tahmin edebileceğimiz gibi, reddeder, inkâr eder. Üstelik işkenceye çekilen gençlerin büyük bir kısmının durumu gibi (*Eve Dönüş* filmindeki Mustafa'nın yaptığı gibi), bu inkârında haklı, yani masum olabilir. Nur Sürer'in oynadığı genç kadın, işkenceci olduğu düşünülen adamın kaldığı pansiyona giderek hakkında bilgi toplar. Adam, polis değil, muhasebecidir. Böylece neredeyse mükemmel bir rol değişimi gerçekleşmiş olur.

İşkenceci olduğu düşünülerek esir alınmış adamın, “izleyici” konumundaki kadına da “ses vermesi” yani, olaya müdahil olması için yalvarması da, 12 Eylül sonrasında ülkenin gençleri hapse atılıp işkence görürken halkın sessiz izleyişine bir gönderme gibidir. Son olarak, filmde işkenceci olduğu zannedilerek kaçırılan adamın sesi, aslında gerçek işkenceci o olmasa bile, aynı değerleri paylaşan herhangi bir adamın da işkenceci olabileceğini anlatır. Kabadır, erkeklığe önem verir, karısını aşağılar ve muhtemelen döver; otoritesi mutlak, güç gösterileri yapıp, oğluna erkeklığı, korku ve endişe gibi insani duygularını bastırmak olarak tarif eder. Bu bakımdan da toplumdaki erkeklikle ilgili bazı kurguların işkenceci profiliyle örtüştüğü anlatılmakta ve seyirciye hem sessizliğin hem de potansiyel zulmün koşulları hatırlatılmaktadır.

Ses, geçmişe bakışı konusunda 2000’li yıllarda yapılan daha popüler darbe filmleri ile benzerlikler gösterir. İşkenceci sanılan adam bırakılması için yalvarırken Tarık Akan’ın canlandığı kişiye “Benden ne istiyorsun?” diye sorar. Buna aldığı cevap “Gençliğimi” olur. Bu bakımdan film, darbenin çaldığı güveni sorgulayan *Babam ve Oğlum*’a, kimliksizleştirmeyi eleştiren *Eve Dönüş*’e, darbeyi, çocukları ebeveynlerinden koparan bir süreç olarak tarif eden O... *Çocukları*’na, ama en çok da, darbeyi top ve tüfeğiyle gençliği, aşkı ve deneyselliği öldüren bir süreç olarak tarif eden *Beynelmilel*’e benzer.

Yol’dan yaklaşık on yıl, *Ses*’ten de üç yıl kadar sonra yapılan, Tunç Başaran’ın *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) adlı yapıtı, 1980 darbesini dünyaya, hapishanenin kadınlar koğuşundan bakarak yansıtır. Eğitilmiş, orta sınıf, şehir kökenli, toplumcu görüşler taşıyan İnci (Nur Sürer), seyircinin özdeşleşebileceği, sempatik bir karakterdir. Benzer şekilde siyasi mahkûmların günlük yaşamlarını paylaştığı, “adi” mahkûmlardan birinin “Barış” adında bir çocuğu vardır. Çocuk, kameranın odağındaki siyasi mahkûmlar, dolayısıyla da izleyiciler için masumiyetin, özgür bir gelecek hayalinin timsalidir. Barış için ise, siyasi mahkûmların yaptığı uçurtma özgürlük, dostluk ve çocuksu oyunun sembolüdür. Bir tarafta çocuk,

hükümlüler, dayanışma ve özgürlük arzusu vardır, öteki tarafta ise, devleti temsil eden asık suratlı, cahil, ayrıştırıcı ve baskıcı yetişkinler. Hapishane idaresinin, dolayısıyla hapishanede devleti temsil eden görevlilerin aslında saçma görünen hedefleri, uçurtmayı vurmak, onun temsil ettiği güzellikleri ve umudu yok etmek, mahkûmların dışarıya ve gelecekle olan bağlarını koparmaktır. Darbenin ilk altı haftasında 11,500 kişinin tutuklanmış, 1980 sonunda bu sayının 30,000'e ve 1981'de 122,600'e ulaşmış olduğu bir ortamda²⁸ hapishanenin, 12 Eylül'ün sinemasal anlatısına en uygun mekânlarından biri olduğunu teslim etmek gerekir. Bu bakımdan hapishane, içeriden bakarak dışarıya, özgür Türkiye'yi de anlamlandıran özel bir yerdir. Filmde 12 Eylül darbesine doğrudan gönderme yapılmamakta, o dönemde hapishaneler hakkında yaygın olarak konuşulan işkence ve açlık grevi gibi konular öne çıkarılmamakta, belirli bir siyasi hareket açıkça anılmamaktadır. İnci gibi mahkûmların hapishaneye giriş ve çıkışlarının özel koşulları (ki bu onları sıradan tutuklulardan ayırır) önemli gözükmez. Bugün için örtülü ve çekimsiz sayılabilecek bu anlatı, darbeden yaklaşık on yıl sonra bile, dönemi için cesur bir çabadır.

Uçurtmayı Vurmasınlar'dan on yıl sonra, senaryosunu Gaye Boralıglu'nun yazdığı ve Atif Yılmaz'ın çektiği *Eylül Fırtınası* (1999) adlı filmde, Kutay Özcan'ın canlandırdığı Metin adlı çocuk kahraman, Barış'tan farklı olarak, siyasi bir hareketin parçası olan bir anne babanın çocuğudur ve bu nedenle de hapishanede olmasa bile, darbe döneminin izleriyle büyümeye mahkûm olmuştur. Metin, hapishaneye girip işkence gören annesi, dönemlikle suçlanıp kaçmak zorunda kalan babası, yaşadıkları güçlükler altında ezilen ailesi yüzünden, küçük yaşta "işkence" gibi kelimelerle tanışmıştır. Tarık Akan'ın canlandırdığı dede ile torun arasındaki ilişki ve babanın yitik bir kişi (filmde "dönemlik" yitikliğin bir göstergesidir; babanın anısı ancak yalan söylenerek korunabilir) olarak betimlenmesi, daha sonra Çağan Irmak'ın da üzerinde duracağı, aile ve memleket sembollerini çağırıştırır. *Eylül Fırtınası* TRT televizyonunda gösterilmekle birlikte geniş kitlelerin ilgisini kazanamadığı gibi, kavramsal evreni, sinema dili ve teknik özellikleri açısından eleştirilerle karşı karşıya kalmıştır.

1995'te Handan İpekçi'nin yönettiği *Babam Askerde* adlı film "hapishane" konusuna geri dönmektedir. Darbenin 'sonucu' hakkındaki saptamaları sade, açık ve etkileyicidir. Farklı öyküleri, aynı hapishanede kesişen üç aile ve çocuğun durumunu anlatan film, *Yol*'un, 'dışarıdan' 'içeriye' bakan şehirli versiyonu gibidir.

Filmdeki ifadeyle "faşist cunta" üç çocuğun da ailesini etkilemiştir. Pelin

28 Erik J. Zürcher (1997). *Turkey. A Modern History*, New York: I. B. Tauris and Co. Ltd., s. 294. Erik J. Zürcher (1999). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (6. Baskı), çev. Y. S. Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 407.

(Ceylan Öcal) babasından koparılmış, babasını ihbar eden annesinden de bu davranışı yüzünden kopmuştur. Ekin (Gülnehal Yazıcı) babasının askerde olduğu yalanını kendi imkânlarıyla araştırıp gerçekleri öğrenmiştir. Hem babasından ayrılışı hem de aile üyeleri arasındaki tartışmalar ve komşuların hissettirdiği aşağılama yüzünden kırılgan ve kızgındır. Cengiz'in (Yunus Gencer) işçi annesi ve sendikacı babası hapse atılmıştır. Böylece, farklı eğitim düzeyleri ve sosyo-ekonomik gelir gruplarından gelen üç ailenin çocukları, aynı karanlık koridorda farklı kâbuslar görmektedir.

Çocukların sarsılan güven ve öğrenilen korkularına ek olarak bir de “değerler” karmaşası söz konusudur. Evlilik sorunları yaşayan bir aile hariç, bütün aileler ve yakınları, ‘suçlu’ kitap ve yayınların aile üyeleri tarafından yakılması veya polis tarafından delil olarak alınması durumuyla karşılaşmıştır. Çocuklar, bu açıklanması güç durumu sorgularlar. Polisler neden kitapları almaktadır? Bir annenin söylediği gibi, “kendilerinin kitabı olmadığı için mi?” Film 12 Eylül’ün bazı çocukların çocukluklarını çaldığını, onlara acıklı hikâyeler ve açıklanmamış sorular bıraktığını ileri sürer. Bu acı hikâyeler anlatılabilecek midir? Çocukluğunda yakınları ‘askere gitmiş,’ yani hapse atılmış kişilerin kendi öykülerini dahil edecekleri bir ulusal anlatı mümkün müdür?

Benzer şekilde, Çağan Irmak’ın 2005’te yazıp yönettiği *Babam ve Oğlum*’da küçük Deniz’in (filmin adındaki “oğul”), geçmişini hatırlama ve kendi öykülerini anlatma—sinema yoluyla kaydetme—hakkı talep edilir. Deniz’in annesi, 12 Eylül gecesi onu doğururken ölmüştür. Ölümünde darbenin getirdiği korku ve iletişim kopukluğunun rolü vardır. O gece bütün kapılar kapalı, yollar boş, telefon hatları kesiktir. Kimse yardım etmez. Bu şekilde annesini kaybederek dünyaya gelen küçük Deniz’in (Ege Tanman) gazeteci babası Sadık da (Fikret Kuşkan) kısa bir süre sonra gözaltına alınıp işkence görür. Yardımcıların elinde büyüyen Deniz, babasının da hapis ve işkence koşullarında gelişen hastalığının ölümcül nitelik kazanmasıyla öksüzlüğe mahkûm olur. 12 Eylül, çocuğun yaşamı için yaralı ve öksüz bir başlangıç anlamına gelir.

Filmde hatırlama ve anlatı kurma konusu özel bir yere sahiptir. Hastalığının ölümcül olduğunu öğrenen Sadık, oğlunu da alıp, kendi anne ve babasının yanına, Ege’deki kasabasına dönmüştür. Sadık, kendi babası ve küçük Deniz’in dedesi Hüseyin (Çetin Tekindor) ile yüzleşmek zorundadır. Yüzleşme geçmiş konusundadır ama geleceğe de dönüktür. Kimin masum, kimin suçlu olduğu karmaşıktır. 1970’lerin sol söylemlerinin etkisindeki Sadık, babasını tarım işçilerine kötü davranan bir komprador olmakla suçlamış ve evi terk etmiştir. İstanbul’da, babasının arzu ettiği gibi ziraat mühendisi değil de gazeteci olmuş, geri

döneceğine şehirde kalmış, kasabadaki sevgilisiyle değil de, ailenin tanımadığı bir kadınla evlenmiş, son olarak da, sol siyasetle ilgilenmiştir.²⁹ Otoriter baba Hüseyin ise, kendi çocuğunu, onun özerk kişiliği, beklenti ve görüşlerini reddederek var olmuştur. Hüseyin'in, Sadık ile ilişkisi, "devlet baba"nın 12 Eylül'ü yaşayan 78'liler kuşağıyla ilişkisini andırır. Kimin anlatısı haklı ve geçerlidir? Sadık, eleştirdiği babasının parası ve imkânlarıyla yetişmiş, sonra da sol eylemlere karışarak babasına ve ülkesine ihanet etmiş midir? Hüseyin gerçek bir komprador mudur, yoksa işçilerin sigortasını ödeyip, onları sofrasından ayrı tutmayan, âlicenap bir ağa ve iyi bir aile, reisi mi?

Geleceği temsil eden Deniz açısından haklılık değil, her iki açıklamayı da kavrayan, kendisine ait bir ev ve tarihçe önemlidir. Zaten Sadık'ın eve dönmekteki amacı da, ölmeden önce küçük Deniz'e, yeni bir yaşam, öksüzlüğünü unutturacak bir yuva vermektir. Bu süreç içinde Hüseyin ve Sadık'ın anlatıları birleşecek ve acıklı ama özgün yeni bir aile anlatısına dönüşecektir. Küçük Deniz de yaşadıklarının etkisiyle biraz daha olgunlaşacak, başkalarının kurguladığı fantastik masallar, korkunç düşmanlar ve muhteşem kahramanlarla dolu hikâyelerden, kendi gerçek ve kişisel tarihine uzanacak, ölen babası ve kendi geçmişi ile ilgili öyküler kurmayı öğrenecektir. Üstelik bunu büyük babası Hüseyin de destekleyecektir. "Mülk"ün sahibi, ataerkil ağa-dede ile geleceğin sahibi, Sadık'ın oğlu küçük Deniz, ortak bir yaşamı kurmak noktasındadır.

Deniz'in masal ve çizgi kahramanlardan milli destanlara (örneğin Kurtuluş Savaşı) uzanan hayal dünyasında, kuşkusuz 1980'in kayıp kuşağının temsilcisi babasına özel bir yer verilecektir. Dedesini bunu yapabilmesi için Deniz'e en kıymetli eşyasını, kamerasını teslim etmiştir. Dedenin kapalı bir kutuyu andıran karanlık sinema odası, bütün ailenin, yani milletin hafızasını temsil ediyorsa, Deniz'in hayalleri ve ona verilen kamerayla şekillenecek olan filmler de yeni anlatıları temsil etmektedir.

Deniz, dedesinin evinde yeni ve korunaklı bir yaşam bulmuştur. Asuman Suner'e göre, Yeni Türk Sineması'nın 'nostaljik' filmleri ve popüler örneklerinden, *Vizontele Tuuba*, *Beynelmîlel* ve *Babam ve Oğlum*'da, taşra hayatı, kaybedilmiş bir cennet,³⁰ askeri darbe ise, yuvanın korunaklı ortamına indirilmiş bir darbeyi temsil eder.³¹ Bu gözlemler doğruluk payı içermekle birlikte, bir kaydırma da yapmaktadır. Darbenin indiği, yıkıp yok ettiği ev hangisidir? Otoriter dedenin,

29 Filmdeki isimler özel anlamlar içerir. Deniz'in adının Deniz Gezmiş için konmuş olduğu açıktır. Babasına sadık olmayan Sadık'ın ve akli melekeleri tam gelişmemiş olan kardeşi Salim'in adı ironiktir.

30 Asuman Suner (2010) s. 33

31 Asuman Suner (2010) s. 37.

sığınak olarak geri dönülen taşra evi mi, yoksa Sadık'ın, karısı ve çocuğuyla şehirde 'neredeyse' kurduğu, yok edilmiş geleceğin evi mi? *Babam ve Oğlum*, Deniz'in yeni ve huzurlu hayatını gösterirken, annesi ve babasıyla yaşayamadığı mutlu geleceği de sinemasal hafızaya not düşer.

Filmde farklı mekânlar farklı anlatılara işaret eder. Filmin bir sahnesinde eve dönen Sadık, kasabadaki arkadaşlarıyla içki içerken, başına bunların geleceğini bilse, yine kasabadan ayrılıp ayrılmayacağı sorusuyla karşılaşır. Bu soru karşısında ikirciklidir ama pişmanlık göstermez. Sorunu, gittiği veya kaldığı yerle değil, yanında götürebildikleriyle, yani geçmişiyledir. Bu küçük kasabadan ne gidebilmiş ne de burada tam kalabilmiştir. Tam gidemediği yer, babasınıninkinden farklı, devrimle kurulacak yeni bir gelecek, tam kalamadığı yer ise, ailesiyle ortak geçmiştir. Eğer aile anlatısı, tarihçe (filmde büyük teyze buna "şecere" der) ise ve kim olduğumuzu, birbirimizle ilişkilerimizi belirliyorsaydı, yeni gelecek kurgularında (örneğin cumhuriyet modernleşmesinde) ortak geçmiş hatırlamaya, ortak geçmişte de farklı gelecek hayallerine yer açmaya ihtiyaç vardır.

Sadık'ın baba evi, küçük Deniz'in gelişiyile darbenin acılarına açılmıştır ama, bu acıların kaynağında somut bir güç var mıdır? *Babam ve Oğlum*'un popüler olmasında, gelişkin sinema teknikleri kadar, askeri darbenin "trafik canavarı" gibi soyut bir güç olarak tanımlanmasının da payı vardır. Irmak'ın filminin sorunlu yanı, bir taraftan seyircisini acıklı bir senaryonun içine çekip onları gözyaşlarına boğarken, diğer taraftan darbeyi ve darbecileri belirsizleştirilmesi, sorumluluğu — babanın oğlunu durduramaması ve halkın ilgisizliği dışında- sorgulamamasıdır.

Süreyya Sırrı Önder ve Muharrem Gülez'in yönetmenliğini yapmış olduğu, senaryosunu Süreyya Sırrı Önder'in, Senaryo Stüdyosu ile ortak yazdığı *Beynelmilel* (2006), 12 Eylül'ü konu alan filmler içerisinde en önemlilerindendir. 1982'de Adıyaman'da geçen film, darbe ile yoğunlaşan sıkıyönetim ve sokağa çıkma yasağı koşullarında ekmeklerinden olma durumuna gelen gevendelerin başlarına gelenleri konu alır. Müzisyen olan Abuzer Yayladalı (Cezmi Baskın) eşini, kızları Gülendamlar'ın (Özgü Namal) doğumunda kaybetmiş, evladını tek başına büyütüştür. Yine müzisyen olan erkek kardeşi, kardeşinin ailesi ve babalarıyla beraber oturmaktadır. Abuzer ve müzisyen arkadaşları darbe koşullarında, gizlice eğlenceler düzenleyerek geçimlerini sağlamaya çalışırken, yakalanıp tutuklanırlar. Adıyaman garnizon komutanı, tutuklu gevendelerin askeri bir orkestraya evrilmeleri için, onlara temsili düşman askeri (Fransız) üniformaları ve klasik batı müziği enstrümanları dağıtıp, Abuzer'i orkestra şefi olarak başlarına geçirir.

Gevendelerin toplumsal ilişkileri yoluyla marjinal olanı filmin odağına koyması, hem *Beynelmilel* filminin, hem de daha sonra senaryosunu yine Süreyya Sırrı Önder'in yazdığı *O... Çocukları* filminin önemli özelliklerindedir. Olaylar büyük şehirde değil, Adıyaman'da geçer. Adıyaman'ın önemli özelliklerinden olan kültürel kozmopolitlik şehrin üst sınıf aileleri veya ruhani önderleri yoluyla değil, çalgıcıları ve onların ilişkileri (plak stüdyosu, aileleri, başka pavyondan gelen iki kadın şarkıcı) yoluyla anlatılmaktadır. Bu şekilde 12 Eylül döneminde şehrin toplumsal hiyerarşisini belirleyen askeri idare ile bu hiyerarşinin en altında olan halk sanatçıları karşılaşır.

Adıyaman'daki askeri idare kültürel modernizasyonu temsil etse de Enternasyonal marşının tarihçesi ve bilinen anlamından Abuzer kadar bihaberdir. Yöredeki askerler de hamasi marşlardan sıkılmış, tıpkı gevendelerin sıradan koşullarda eğlendirdiği halk gibi, türküler dinleyerek rahatlamak istemektedir. Filmde kullanılan ifadeyle, “yasağın sahibi” kendi yasağı tarafından esir alınmıştır. *Beynelmilel*'in darbe koşullarıyla ilgili salt bu tespiti bile resmi tarihin darbe aktörlerine verdiği rollerle açıkça çelişmektedir.

Filmin sonunda, cunta liderlerinin şehri ziyareti sırasında, Adıyaman dışında tanımlanmış bir bilgi ve iktidar terminolojisi şehre nüfuz eder. Enternasyonal'in anlamını belirler. Bu yüzden devrimci genç Haydar öldürülür, gevende müzisyen Abuzer işkence görür ve muhtemelen bu sırada ölür, Gülendamlar sevdiği genç ile evlenemez ve hem babasını hem de ilk aşkını kaybeder. Pavyona çevrilen Halkevi bir kez daha mühürlenir, gevende orkestrasının para kazanma imkânı ortadan kalkar, kadın sanatçılar başlarının çaresine bakmak zorunda kalır, vb.

Filmin önemli karşıtlıklarında biri, farklı kültürel modernleşme projeleri arasındaki çekişmedir. Abuzer ve arkadaşları, Batıcı kapitalist bir modernleşme projesi ile enstrümanları, dili ve yöntemleri bakımından bir o kadar yabancı sosyalist modernleşme projesi arasında sıkışmış gibidir. Biri, onlara yeni enstrümanlar verip, nota öğretmek, cenazelerde marş çalmalarını ister, diğeri, yeni bir terminoloji ile onları ezilmişlikleri konusunda bilinçlendirmeye çalışır. Evrensel değerleri öğrettiğini iddia eden her iki proje de, gevendeler, Adıyaman'ın yerli halkı ve “yasakların sahibi” ordu için dahi yabancıdır. Filmin genç devrimci kahramanı Haydar, eve Engels'in *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* adlı kitabını getirdiğinde, oğluyla gurur duyan annesi, Haydar'ın “engel”lerle karşılaşmamasını, “ailesine ve özel mülkiyetine” sahip çıkmasını diler. Kendileri de benzer bir toplumsal felakete karşı karşıya olan gevendeler, Picasso'nun İspanya İç Savaşı'nı anlattığı *Guernica*'sına şaşkınlıkla bakar, eseri anlamlandıramazlar. Pavyona çevrilen eski Halkevi'ndeki Antik Yunan tiyatro

gösterileri için kullanılmış olan maskeler, güldürü unsuru, acayıplikler olarak algılanır. Komünist Enternasyonal marşı “muhayyer kürdi” makamında, baharın gelişi, kuş, çiçek ve çocukları anlatan bir şarkı olarak yeniden yorumlanır ve bir bakıma yeniden bestelenir. “Sesli” (Kürtçe) türkü söylemeyi yasaklayan Batıcı askerlerle, bu türkülerini çalan gevendeler aynı yabancı anlamlar evreninin sakinleridir.

Filmde müzikte somutlaşan modernleşme, tepeden inmece, kendisini inkâr (unutma) anlamına gelen zorunlu bir toplumsal dönüşümden çok, yerellik ve doğallıkla üretilen bir sentezdir. Örneğin, ezilmişlik gibi toplumsal konular ancak yerel ve deneyimsel terminolojide karşılık bulur. Benzer şekilde, Batı tarzı cenaze marşını çalan orkestra, marşı ancak araya uzun hava, “Allahümme Salli” duası ve Mevlit’i de katarak benimser. Herkes en iyi kendi enstrümanını çalar. Bilemediği aletlere (baton gibi) yeni anlamlar uydurur. “Beynelmilel” marşı da zaten sıradan müzisyenliğin, nota okuyup yazmaktan ziyade, “çıkarma,” “yorumlama ve yeniden yazma” olduğu Osmanlı halk geleneğinden gelen Abuzer tarafından, hem fiilen hem de başka türlüsünü itiraf etmek mümkün olmadığı için (yeniden) anlamlandırılmış ve bestelenmiştir. “L’internasyonale”nin, yeniden anlamlandırılarak üretilmesi ise darbenin en acımasız yüzüyle karşılaşmıştır. 12 Eylül hayal kuran ve modernizmin başka dillerini benimsemeye çalışan gençleri, hayalleri, doğaçlayan ve yeni sentezler üreten halkı, onların ürettiği melez (*hybrid*) dünyayı kırıp geçirmiştir.

1982 yazında Adıyaman-Türkiye’de, umulmadık ve yaratıcı sentezlerin, naif deneyimler ve amatörce doğaçlamaların çok tehlikeli sonuçları vardır. 12 Eylül, yeniden anlamlandırma ve üretme süreçlerini acımasızca kesintiye uğratmıştır. Filmde darbe liderleri tarafından temsil edilen otoriter modernleşmeci zihniyet her şeye tek ve değişmez anlamlar yükleyerek bir bakıma deneyselliği (genç olmayı) yasaklamıştır.

12 Eylül’ü dolaysız olarak ele alan ve hapishane ve işkence koşullarına yoğunlaşması bakımından 12 Mart edebiyatını andıran filmlerden ilki, 2007 yılında Limon Yapım’ın katkısıyla vizyona giren, yönetmenliğini ve senaristliğini Ömer Uğur’un yapmış olduğu *Eve Dönüş*’tür. Başrollerini Mehmet Ali Alabora, Sibel Kekilli, Civan Canova, Altan Erkekli ve Savaş Dinçer gibi oyuncuların paylaştığı *Eve Dönüş*, 12 Eylül’ü, kimliksizleştirme, yaşama ve aşka dair arzunun öldürülmesi olarak betimler. 1970’lerin yaygın terminolojisi ile “lumpen proleter” Mustafa (Mehmet Ali Alabora), karısı Esmâ (Sibel Kekilli) ve küçük kızlarıyla beraber şehrin kenar mahallerinden birinde kirada yaşamaktadırlar. Ne Mustafa ne de Esmâ bu yıllardaki siyasi eylem veya örgütlenmelere katılırlar.

Çok çalışmaktadırlar. Birbirleriyle notlaşarak görüşmektedirler. En önemli hedefleri birbirleriyle ve kızlarıyla görüşebilmek, Gülhane Parkına ailece gidecek boş zamanı bulabilmek, aldıkları televizyonun taksitlerini ödeyip borçlarını bitirmektir. Mustafa, karısı ve arkadaşları kötü kişiler değildirler. Ama derinlikten de yoksundurlar. Arzu ettikleri şey, kapitalizmin tüketime dayalı hayat tarzını sürdürebilmekten ibarettir. Örneğin Mustafa, polis tarafından götürülenlerin muhakkak suçlu olduğu gibi, sığ fakat yaygın düşünceleri paylaşır.

12 Eylül'e bu koşullarda giren aile, darbe döneminde palazlanan muhbirlik uygulaması sayesinde polis, gözaltında kayıp, işkence gibi deneyimlerle tanışır. Kendilerini evden çıkarmak isteyen ev sahibi, başka yolunu bulamayınca, Mustafa'yı siyasi bir örgütlenmenin parçasıymış gibi ihbar etmiştir. Mustafa, "Örnektepe Halk Komitesi Başkanı Şehmuz kod adlı" bir siyasi suçlu olarak tutuklanmıştır. Bu süreçte aile, evini, işini ve özerkliğini bütünüyle kaybeder. Esmâ, çocuğuyla beraber evinden atılır, işinden çıkarılır, annesinin ve aslında işçi olduğu için kocasından pek hoşlanmayan emekli asker babasının yanına sığırır.

Darbenin ilk anı, bütün ortak toplumsal değerlerin sarsıldığı andır. Eve gece yarısı gelen güvenlik güçleri, küçük çocuğun önünde, anne ve babasına silah dayarlar, ortalığı hoyratça ararken Mustafa'nın erotik dergilerini ortalığa saçarlar, karı kocanın ek vardiyalarda çalışarak borcunu yeni ödedikleri televizyonu tek hamlede ve bilerek kırarlar, aşağılama ve alayla, Mustafa'ya Esmâ ile nikâhlarının gerçek mi, yoksa "devrim nikâhı" mı olduğunu sorarlar, Mustafa'yı, "efendi gibi," davranmazsa, Esmâ'yı alıp götürmekle tehdit ederler. Mustafa'nın gözlerinin bağlanıp götürüldüğü an sinema perdesi de bağlı gözler gibi bir süre kararır. Mustafa'nın karşı karşıya geldiği korku, şiddet ve bilinmezlik, bu şekilde izleyicinin de deneyimleri arasına katılmıştır.

Mustafa Emniyet'in dehlizlerinde ilerlerken işkence işaretleri giderek barizleşir. İşkence kurbanının "Allahınız, kitabınız yok mu, sizin" sorusu, benzer bir anı nakledeken *Beynelmilel* filminin kullandığı uzun havada yankılanan acımasız olmanın bir tür imansızlık, hakkı ve vicdanı unutma olduğu fikri ile benzeşir.³² Buradaki din, İslam gibi kurumsal ve belirli bir din olmaktan çok, vicdan üzerine kurulu değerler dizgesidir. Ama dinlerin toplumsal değerleriyle de örtüşür.

Filmin işkence sahnelerinde gerçek kurbanlardan alınan teknik bilgilerin kullanılmış olduğu, hem işkence yöntemleri konusundaki yaygın bilgiler hem de filmin ekstralarındaki mülakatlarla doğrulanmaktadır. İşkence, sonuçları itibariyle toplumsal ve kişisel güveni sarsmaktadır. Üstelik elde edilen bilgilere de güven duyulamaz. Örneğin, Mustafa ağır işkence altında "çözülüp" konuştuğunda,

32 Uzun havanın burada anılan sözleri şöyledir: "Vurma zalim, amansız olma; unutma hakkı, vicdanı, imansız olma."

söylediklerinin hepsinin yalan olduğu açıktır. Dolayısıyla çözülme de aslında gerçeğe, insanlığa ve kişinin kendi bilgi ve becerilerine olan güvenin çözülmesidir. Film, darbenin güven vermek yerine güven sarstığını, huzur getirmek yerine sıradan insanların yaşamlarını alt üst ettiğini, toplumsal kaynaşma sağlamak yerine muhbirliği teşvik ederek toplumsal çözülmeye yol açtığını anlatmaktadır.

Gözaltı ve işkencede Mustafa'nın yoldaşı olan ilkokul öğretmeni "Hoca" (Altan Erkekli) Mustafa'ya işkenceye dayanma, suçlamaları (dolayısıyla uzun bir mahkûmiyeti) kabul etmeme konularında bilgiler verir. Mustafa'nın Hoca'ya sorduğu hayati sorulardan biri, elektrikle yapılan işkence sonucu cinsel gücünü kaybedip kaybetmediği sorusudur. Bu soru, aslında kişinin özerkliği ve kendi bedeni üzerindeki iktidarıyla da ilgili bir sorudur. Nitekim işkence, Mustafa'nın insanlığa, toplumsal alışverişin bildik kurallarına, kendi kimliğine (cinsel kimlik buna dâhildir) olan güvenini, yetişkin olarak özerkliği ve iktidarını bütünüyle sarsar. Yirmi iki gün sonra kendisinden özür dilenip, olanları dışarıda anlatmaması için gözdağı verilerek serbest bırakıldığında Mustafa, korku içinde yaşayan, vücudu ve ruhu örselenmiş, yaşama ve aşk arzusunu kaybetmiş, bunu duyan karısına ise öfkeli, karanlık bir insan haline gelmiştir.

İçeride işkence sürerken, dışarıda konuya yakın pek az kişi (örneğin Mustafa'nın eşi Esmâ) işkencenin sistemli yapıldığına inanmaktadır. Esmâ'nın emekli asker, Kore gazisi babası, Tahsin Yazıcı'nın da (Savaş Dinçer) teslim ettiği gibi, işkence konusunda "koskoca paşa" yalan mı söyleyecektir? Güven sarsıntısının ikinci ve bazı açılardan daha korkunç yanı da, "koskoca" kabul edilen kişilerin sistemli işkencenin olmadığı konusunda Türkiye kamuoyu ve dünyaya yayınladıkları demeçlerdir. Halk bu demeçlere inanmakta ve değil Mustafa gibi masum sıradan kişiler, gerçekten siyasi sebeplerle gözaltına alınmış tutukluların bile işkence gördüğüne tam olarak inanmamakta veya bu duruma göz yummaktadır.

Sıradan vatandaş Mustafa'nın hayatı, toplumu yeniden kurgulamak isteyenler tarafından şiddet yoluyla kesintiye uğratılmıştır. Mustafa'nın etrafında olanları fark etmesi, bilinçlenmesi ile duyduğu korkunun büyüklüğü arasında bir bağ vardır. Örneğin, işkence dolu günlerin ardından salverilen Mustafa, başından geçenler hakkında konuşamaz çünkü, bildiklerini söylemesi halinde polis onları da Profesör gibi gözaltında 'kaybetmesi' veya bir kazaya uğratması işten bile değildir. Şiddetin büyüklüğü ve tesadüflüğü, Mustafa'yı toplum önünde hafızasızlaştırmıştır. Mustafa'nın bu durumunu kaydeden film aslında bir hafıza arayışını da barındırır. Cemal Kamacı'nın boksörlüğü, Orhan Gencebay'ın şarkıları, Hasan Mutlucan'ın seferberlik türküleri, Mustafa'nın uzun saç ve

favorileri, farklı örgütlerin siyasi afişleri gibi, darbe döneminin hemen öncesi ve sonrasını çağrıştıran ayrıntılar, filme toplumsal bir kriz anının belgeleri olarak özenle yerleştirilmiştir. Mustafa'nın hafızasızlaştırılma öyküsünü anlatan film, bu öykü yoluyla toplumsal belleği canlandırmayı hedefler. Nitekim filmin son karesinde, 1980-1983 döneminin, bugün artık yaygın olarak bilinen tutuklama, kayıp, işkence ve idamlar yoluyla oluşan insani bilançosu da verilmektedir. Bu bilanço 12 Eylül darbesinin sonuçlarını, açıkça baskı, işkence ve ölüm olarak kaydeder.

Yönetmenliğini Murat Saraçoğlu'nun yaptığı, senaryosunu Sırrı Süreyya Önder'in yazdığı, yapımcılığını Selay Tozkoparan'ın üstlendiği ve başrollerini Demet Akbaş, Özgü Namal ve Sarp Apak'ın paylaştığı *O... Çocukları* (2008), 12 Eylül'ün, işkencede insanları öldürüp, binaların tepesinden atan, anneleri çocuklardan ayıran, babalara ve diğer aile bireylerine birbirlerinin önünde işkence eden, küçük çocukları bile komünist bir anne-babadan oldukları için orospu veya işkence malzemesi olarak tarif edebilecek kadar gözü dönmüş, ahlaksız uygulamalarına ironik bir ahlaki bakış getirir.

Düzenin bekçiliğini yapmaya soyunanlar, bir taraftan hamasi söylevler vermekte, diğer taraftan ahlaksız işlere girişmektedirler. Düzenin orospu ve ahlaksız damgasını vurduğu kişiler ise, aksine, çocukları ve ailelerini korumakta, onları kurtarmaya ve yaşatmaya çalışmaktadırlar. Filmin bir sahnesinde, emekli orospu ve şeker hastası Mehtap'ın doktoru, polisin mahallede anarşist bir kadın ve çocuğunu aradığını söylerken, duvardaki poster çocukların ülkenin geleceği olduğunu ilan etmektedir. Bir tarafta çocukların bile acımasızca kullanıldığı bir sistem vardır, diğer yanda ise bunun aleni inkârı.

Aynı şekilde, Mehtap'ın evinde kalan Bağdagül adlı orospu içinde bulunduğu durumu anlatırken hayatındaki erkeklerin suçlarını ifşa eder: Babası onu on dört yaşındayken sevmediği bir adamla evlendirmiştir, kocası onu duyup anlayabilecek bir kişi değildir, kayınbiraderi ve kayınpederi ırzına geçmiş, sevdiği adam ise onu kaçırdıktan sonra terk etmiştir. Şimdi 18 yaşından küçük oğlunu onu öldürüp 'namuslarını temizlemek' için İstanbul'a, evinin kapısına kadar yollamışlardır. Böylece oğlu katili olacak, İstanbul'da doğurduğu küçük kızı ise (adını Sue Ellen olarak değiştirtmiştir) yetim kalacaktır. Bütün bu tablo içerisinde eril namus bekçileri, bizzat bu namussuzluklardan sorumlu olan zalimlerdir. Tıpkı 12 Eylül'de ülkeye huzur ve kardeşlik getirdiğini iddia edenlerin, ülke insanlarını baskı, işkence ve ölümlerle yıldırma gibi...

Namus bekçileri ile gerçekten namuslu olan insanlar arasındaki fark sadakat, vefa, koruma, acıma, şefkat, kusur görmeme gibi sıradan insanların, sıradan

duygularında ortaya çıkmaktadır. 1981 yılında İstanbul’da işkencecilere karşı kurbanları koruyanlar, Mehtap adlı emekli bir orospu, yanına sığınmış kadınlar ve diğer çocuklar ile yine aynı evde büyümüş, silah ve sigara kaçakçılığı gibi işlerden sıyrıldıktan sonra şimdi başka yollarla hayatını kazanan Saffet adında genç bir adamdır. Saffet’in tarifiyle, darbeciler, silah ve sigara kaçakçılığına karşı olan ve bunları kullanmayan iyi bir insanı, arkadaşı Selim’i katletmişlerdir. Filmin İtalya’da geçen bir sahnesinde İtalyan mülteci bürosunda çalışan kişilere göre, yeni rejim Mussolini’ ninkinden bile kötüdür. 17 yaşında bir sosyalisti yeni asmışlardır. Türkiye’den gelen mülteci sayısı ilk kez Balkan mültecilerini aşmıştır.

Görünür olan ile gerçek, kamusal kimlik ile özel hayattaki kimlik, resmi anlatıyla kişisel hikâyeler birbirlerinden farklıdır. Ahlakın kime ait olduğu — orospulara mı yoksa “namuslu” görünen eril iktidara mı— belli değildir. Kimdir gerçek suçlular? Acımasız olanlar mı, yoksa acımasızlık karşısında direnmeyi ve çareler üretmeyi öğrenenler mi? Orospuluktan emekli Mehtap’ın en büyük hayali sıradan bir hayattır. Namussuz görünen anneler, çocuklarına yoğun bir sevgi ile bağlıdırlar. Lümpen proleter Saffet, vefa duygusu ve aşkla bağlı olduğu insanlar için her şeyi göze alabilir.

Görünenle görünmeyen arasındaki karşıtlık, orospuların havalı takma adları ile gerçek hikâyeleri ve kimlikleri arasındaki fark gibidir. (Bu nedenle Mehtap, İtalyan-Türk Dona Tella ile tanıştığında, ona “mesleki değil, gerçek adını soruyorum” diye üsteler.) Gerçek adı değiştirilip Dallas dizisindeki Sue Ellen’in adı verilen çocuk, İtalyan çocuk Stella’nın yerine geçecek olan Hazan’ın yerine geçerek yurt dışına, annesinin yanına çıkarılmak istenir. Sonuçta farklı insanların iç içe geçmiş kimliklerinden ve planlarından oluşan bu projeler zinciri işe yaramayınca, çocukların hepsi İtalya’dan gelmiş bir 23 Nisan çocuk kafilesinin yerine geçerek dışarı çıkmıştır. Yer değiştirmeler seyirciye Hazan kadar Sue Ellen’in da mutlu bir geleceği hak ettiğini, ırzına geçilen Bağdagül’le namus cinayetinde öldürülen Hatçe’nin aynı kadın olduğunu, değer yargılarımızı bir tarafa bırakıp, kimi zaman güvenilir bilineni sorgulamamız, güvenilmez bilinenden korkmamamız gerektiğini hatırlatır.

12 Eylül öncesini konu alan filmler darbenin nedenlerini hukuk kültürünün, darbe kültürüne ortadan kaldırılması ve toplumsal çözülme (*Sis*), kimsesizlik, acımasız yarış ortamı, görünmeyen travmalar (*80. Adım*), soğuk savaş döneminde dış güçlerin kurguladığı bir travma (*Zincirbozan*), yazıya, kitaba ve düşünceye tahammülsüzlük (*Vizontele Tuuba*) gibi koşullarda ararlar. Bu nedenleri irdeleyerek darbeyi meşrulaştırmak gibi bir amaçları yoktur, aksine, bu nedenlerin, giderilememiş olması konusunda bir hayal kırıklığını not ederler. Darbenin sonrası

konusunda kısıtlı bilgiler paylaşırlar ama hedef izleyici kitlesinin, darbenin olumsuzluğu konusunda bir fikre sahip olduğunu var sayarlar.

12 Eylül sonrasını konu alan filmler içinse, darbenin bilinen ve sonuçlarıyla vaki bir travma olduğu kesindir. Bu filmlerin çoğu, hikâyelerine darbe olup bittikten sonra başlarlar. Örneğin, *Babam ve Oğlum*'da doğum, filmin ön metnini, işkence ise jeneriğini oluşturur. *Ses*'te, 12 Eylül hapisten çıkan bir gencin, hiç görmediğimiz ama tahmin ettiğimiz geçmiştir. *Eve Dönüş*'te darbe muhbirlik, baskın, hapis ve işkence türü etkileriyle cisimleşir. *O... çocukları*, darbe olup bittikten sonra, bir anne ve çocuğun saklanma ve baba ile dayının işkence görme sahneleriyle açılır.

12 Eylül'ün 'sonrası' ile ilgili filmlerde nedenler, yani travmanın 'öncesi' pek de görünür değildir.³³ Bu filmler özellikle iki konuda söz söyleme iddiasındadır: Verili bilgiler sorgulanmalıdır ve darbe masumiyet ve yeni bir gelecek arzusunun öldürülmesi sonucunu doğurmuştur. Örneğin, *Yol* kimin suçlu, kimin masum olduğunu, gerçek hapisanenin içeride mi yoksa dışarıda mı olduğunu sorgular. *Ses* işkenceci ve kurbanın kimliklerini sorgular. *O... çocukları* ise, ahlakın ve namusun gerçekte kime ait olduğunu sorar gibidir.

12 Eylül'ü ele alan bütün filmlerde masumiyet önemlidir ve çocuk ve gençlerle temsil edilir. *Uçurtmayı Vurmasınlar*, *Eylül Fırtınası*, *Babam Askerde*, *Babam ve Oğlum*, *O... çocukları* adlı filmlerde çocuk kahramanların hapisane ile karşılaşmaları, aileleri ile beraber çektikleri acılar, öksüz ve tarihsizleştirilmeleri önemli izleklerdir. *Ses*, *Beynelmilel* gibi filmlerde ise acı çeken, hapiste sembolik olarak iğdiş edilen gençliktir. 12 Eylül sonrasına bakan bu filmlerde çocukların masumiyetinin ve gençlerin ise hayallerinin yok edilmesi 12 Eylül'ün en önemli sonuçlarından biridir.

Bu filmlerde darbenin vaatleri (huzur, güven, toplumsal kaynaşma, ilerleme), sinemaya yansıyan kişisel hikâyelerdeki gerçeklerle çelişmektedir. Darbe, çocukları öksüz, ana ve babaları acılı, ülkeyi tarihsiz bırakmıştır. Üstelik *O çocukları...*'nin da işaret ettiği gibi, Türkiye'yi dünyaya entegre etmemiş, aksine neden olduğu insan hakları ihlalleri ve mülteci akınıyla, ülkeyi dünyadan koparmıştır.

V- Görünürlüğün Önemi, Hatırla(t)manın Yolları

Geçen otuz yıl içinde 12 Eylül'ün kültürel ve insani kıyımı giderek daha dolaysız ve açık bir dille ele alınır olmuştur. 1980 sonrasında 12 Eylül'ü konu alan filmler, soyut ve deneysel 'sanat' (*art house*) filmlerini andırır. Oysa 1990'ların

33 Murat Belge, 1990'a kadar yapılmış 12 Eylül filmlerinde nedensellik konusundaki eksiklikleri, sanat ve toplum arasındaki etkileşim açısından önemser. Murat Belge (2009) s. 163.

ikinci yarısından itibaren sinemanın yeni yönetmen ve senaristleri 12 Eylül'ü izleyici kitlelerine deneysellikten ziyade, ulaşılabilir fakat lirik bir dille anlatmayı seçmişlerdir. Bu nedenle de son on yılda yapılan 12 Eylül filmleri, Hollywood'un, korku, gerilim, melodrama üretmekte kullandığı ve Yeşilçam'ın da başarıyla benimsediği bazı yöntemleri kullanmıştır. Ticari görünen bu tercihlerin, ironik bir şekilde siyasi ve ilkesel olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki bazı yönetmenler 12 Eylül konulu filmlerinin genç kuşaklara bedava gösterilebileceğinden, film “yapımcısının bile para kazanmak gibi bir derdi” olmadığından,³⁴ “darbelerle hesaplaşılması” gerektiğinden,³⁵ diğerleri de 12 Eylül ile “kan davaları” bulunduğundan açıkça söz etmişlerdir.³⁶ Daha gelişkin teknik ve senaryo, 1980 sonrasında kıyasla daha özgür bir yaratıcılık ortamı, bu tercihlerle de birleşince, son 12 Eylül filmleri 1980'lerdekilere kıyasla daha çarpıcı ve gişe başarısına sahip yapıtlar olmuştur. Bu, aslında konunun daha yaygın bir görünürlük sağlaması ve toplumsal belleğin sinema yoluyla kaydı açılardan önemlidir.

Tomris Giritlioğlu'nun *80. Adım* adlı filminin gerektiği ilgiyi toplayamadığından yakınan Can Dündar seyirciyi filmi seyretmeye davet ederken şöyle der:

Ne yazık ki, artık Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de büyük Amerikan dağıtım tekellerinin gözüne giremeyen ve gişe başarısını garantileyemeyen sanat filmlerinin gösterim şansı bile yok. O yüzden sinema salonlarıyla yıllık anlaşmalar yapan büyük şirketler, beğenmedikleri Türk filmlerinin birkaç hafta için bile olsa vizyona girmesini istemiyorlar. Türkiye piyasasını elinde tutan “3 büyükler”e kendini beğendiremeyenler de ne büyük kentlerde, ne de Anadolu'da filmlerini gösterme şansı bulabiliyorlar.³⁷

Bu gözlem sadece *80. Adım*'ın Türkiye'deki seyirciye ulaşmasındaki güçlükleri özetlemez. 2000'li yıllarda yapılan ve 12 Eylül'ü konu alan filmlerde Hollywood türü teknik imkân ve yöntemler kullanılarak popüler olmak çabasını da bir bakıma açıklar.³⁸

34 Çağan Irmak bu dönemi anlatmanın önemine dikkat çeker. Olkan Özyurt, “12 Eylül'le Hesabımız Var”, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=170389> (Erişim tarihi: 21.8.2010)

35 Ömer Uğur'un ifadesi. Uğur Vardan, “İdeolojik Değil, Politik Bir Film”, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&ArticleID=797049&Date=22.08.2010&CategoryID=113> (Erişim tarihi: 22.08.2010)

36 Sırrı Süreyya Önder, 12 Eylül'le hesaplaşmak gerektiğini, darbe ile ‘kan davası’ olduğunu ifade eder. Gülşen İşeri, “Söyleşiler. Sırrı Süreyya Önder: Bu Ülkenin Geleceğini Çaldılar”, http://www.birgun.net/report_index.php?news_code=1212571698&year=2008&month=06&day=04 (Erişim tarihi: 21.08.2010)

37 Can Dündar, “Uzun Sürmüş Bir İntihar,” 8 Aralık 1996 <http://www.candundar.com.tr/index.php?Did=1263> (Erişim tarihi: 16 Haziran 2010)

38 Giritlioğlu'nun kavramsal çerçevesini kurduğu televizyon projelerinden *Hatırla Sevgili* dizisi de televizyonda popüler olmuş, ama *Bu Kalp Seni Unutur mu?* yeterince seyirci toplamadığı iddiasıyla yayından kaldırılmıştır

Bu filmlerden özellikle *Babam ve Oğlum*, 12 Eylül konusunun, daha önce olmadığı kadar görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Filmin, lirik bir anlatımı, önemli oyuncularını, ödüllü müziği ve 12 Eylül'ü hatırlamak konusunda söyleyecek özgün sözleri vardır. Bununla beraber, 2006'dan yaklaşık altı hafta kadar önce vizyona girdiğinde, 1.685.931 seyircinin izlediği *Babam ve Oğlum*,³⁹ Amerikan sinema endüstrisinin gişe başarısını sağlamak adına tekrarladığı bazı şablonlardan da açıkça yararlanır. Film, fedakâr kahramanın (Sadık) genç yaşta beklenmedik ölümü, küçük çocuğun (Deniz) öksüz kalması, acımasız ve otoriter babanın (Hüseyin) iyi ve şefkatli babaya dönüşmesi gibi ortalama izleyicinin duygularını harekete geçirecek, seyirciyi kimi yerlerde gözyaşına boğacak, *pathos*'a dayalı melodramatik anlatı şablonlarıyla da desteklenmiştir. Filmde hayaller önemlidir: Sinemasal anlatının kendi kurgulanmış yapısına, hayal gücünün önemine ve küçük Deniz'in düşlerine dikkat çekerler. Ancak bu hayaller ve bazı geri dönüşler (*flashback*) dışında, genel olarak zamana yaklaşım, 'klasik,' yani kronolojiktir. Örneğin, "auteur" sinemadaki kendi tarih dışı zamanını yaratma eğilimi⁴⁰ bu ve benzeri 12 Eylül filmlerinde görülmez. Aksine, bu filmler, konu 12 Eylül olduğu için tarihsel zamanla ilişkilerine önem verirler.

2000li yılların 12 Eylül konulu filmlerinin hiç değilse bir kısmında, darbenin siyasi izleri, ilk aşk gibi naif konular etrafında mizahi unsurlar da içerecek şekilde, neredeyse bir romantik komedi üslubuyla verilmekte, asıl kız ve asıl oğlan etrafında gelişen öykü, traji-komik bir dille işlenmekte, yıldız oyuncuların da kullanılmasıyla (örneğin Özgü Namal) seyirci cezbedilmektedir. *Beynelmilel, O... Çocukları* gibi filmlerde, deneysel bir anlatı dili olduğunu söylemek güçtür. 12 Eylül öncesini konu alan filmlerden *Vizontele Tuuba* da burada tartışılan ve mizahi unsurlar içeren naif yaklaşıma örnek teşkil edebilir. Bu filmlerde örneğin 1960 sonrası sinemanın yöneldiği⁴¹ ve *Yol*'da da karşımıza çıkan yeni gerçekçi üslup da yoktur.

Sis ve 80. Adım, montaj tekniğine ağırlık veren sanatsal filmlere, yönetmenin vizyonunu öne çıkaran *auteur* sinemasına daha yakın olmakla beraber, kara film (*film noir*) ve psikolojik drama şablonlarından öğeler de taşırlar. 'Neden' sorusunu öne çıkaran ve 1980 öncesine bakan bu filmlerde, siyasi gerilim, polisiye ve kara film üslupları tercih edilmiştir. *80. Adım*'ın korkusuz olduğu kadar tuhaf ve karanlık da olan kahramanı Korkut,⁴² Francis Ford Coppola'nın *Apocalypse Now* (1979

39 Rekin Teksoy (2008), *Turkish Cinema*, çev. Martin Thomen ve Özde Çeliktemel, İstanbul: Oğlak Yayıncılık s. 161.

40 David Bordwell (1999). *On the History of Film Style* [Filmde Üslubun Tarihi Üzerine] (2. Baskı), New York: Harvard U Press. s. 81

41 Aslı Daldal (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer.

42 Bir gemide insani görev sorumluluğuyla Portekizli bir denizciyi öldürürken (adam kuduz olmuştur) güldüğü söylenir.

Kıyamet) adlı filmdeki ahlaki karmaşanın bir benzerinin ortasında sunulmuştur.⁴³ Korkusuz ve ilkeli tavrı sıra dışı ve ürkütücüdür. Tuhaf ilişkileri vardır. 1980 öncesi olaylardaki rolü seyirciye hem duygusal hem de ahlaki bir ikilem sunar. Benzer şekilde *Sis*, 12 Eylül'e giden hukuki ve toplumsal çözülüşü, suç ve ceza kavramlarını, büyük şehrin orta sınıf bir ailesinin yaşadığı karmaşık psikolojik süreçleri içeren karanlık bir polisiye, bir kara film olarak yansıtır.⁴⁴ Daha yeni filmlerden *Zincirbozan* ise, komplo teorisini, 'oyun içinde oyun' açıklamasını öne çıkarırken, kamerayla kapı girişi ve pencere kenarı gibi alanlardan, gözetliyormuş gibi yapılan çekimler, ışık ve seslendirmelerle görünmeyeni ifşa eden polisiyeleri andırır.

12 Eylül'ü konu alan filmler üslup açısından popüler tercihler yaparak darbenin olumsuz mirasının yaygın olarak görülmesini amaçlarlar. Bu filmler, darbe öncesini, çözülmesi gereken entelektüel bir bilmece, karanlık bir alan olarak hatırlarlar. Bu darbenin meşruiyetini tartışmanın bir yoludur. Darbe sonrasını anlamlandırırken, bu dönemin içerdiği şiddeti, çocukluk ve gençliği yaralayışını ön plana çıkarırlar. Bu da 1980'de devleti ele geçiren ve işkencecide somutlaşan kötücül eril iktidarı mahkum etmenin bir yoludur.⁴⁵ Filmler, bu iktidarın kendini meşrulaştırma ve meşruiyetini tarihe yazma girişimi ile çatışır.

Yönetmenlerden bazıları 12 Eylül'ün getirdiği baskıları filen yaşamıştır.⁴⁶ Sinema yoluyla kısmen kendilerine de—kendi çocukluk ve gençliklerine de—ait olan bu geçmişe, görünürlük sağlayıp toplumsal belleği harekete geçirmeyi amaçlarlar. *Eylül Fırtınası*'nda Metin, *Uçurtmayı Vurmasınlar*'da Barış, *Babam Askerde*'de Pelin, Ekin ve Cengiz, *Babam ve Oğlum*'da Deniz, *O... Çocukları*'nda Hazan ve Mehtap Anne'nin çocukları, vb. hatırlanması gereken bir geçmişe sahiptir. Bu çocuklar 12 Eylül'le beraber özellikle Türkiye solu için sıradanlaşan gözaltı, hapis, işkence, kayıp, eve dönüş, dışlanma, mültecilik gibi toplumsal sorunların özel hayatlarına yansımalarını temsil eden duygusal sembollerdir.

43 Coppola'nın filmi Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* (1950) adlı romanın Vietnam savaşını yorumlamak için yeniden yorumlanmış bir adaptasyonudur. Filmin tanıtım broşürü Coppola'nın filme bakışımı alıntılar. Bkz. Marsha Kinder (1980). "The Power of Adaptation in "Apocalypse Now"" [*Kıyamet*'te Adaptasyonun Gücü], *Film Quarterly*, C. 33, S. 2, s. 13.

44 Kara filmin (film noir) doğuşu, sinema ve eleştiri çevrelerinde kullanılışı, gerçek üstüçülük, varoluşçuluk gibi felsefi akımlar ve sol ideolojiyle bağlarını içeren kapsamlı bir özet için bkz. James Naremore (1996). "American Film Noir: The History of an Idea" [Amerikan Kara Filmi: Bir Düşüncenin Tarihçesi], *Film Quarterly*, C. 49, S. 2, s. 12-28.

45 Handan İpekçi ve Tomris Giritlioğlu gibi bazı önemli isimler dışında, çoğu erkek olan yönetmen ve senaristlerin elinden çıkmış bu yapıtlarda, sorunun kaynağının işkencecide somutlaşan hegemonik eril iktidar olarak işaret edilmesi ayrıca önemlidir.

46 Örneğin, Sırrı Süreyya Önder, 12 Eylül döneminde uzun bir mahkumiyet yaşamıştır. Gülşen İşeri (Erişim tarihi: 21.08.2010). Çağan Irmak'ın çocukluğu aynı dönemde geçmiştir. Olkan Özyurt (Erişim tarihi: 21.8.2010). Ömer Uğur 12 Eylül'de 142. maddeye muhalefetten hapis hapsedir ve filmi kişisel olmasa bile dostluk ve deneyimleri filme yansımıştır. Uğur Vardan (Erişim tarihi: 22.08.2010).

Filmlerdeki çocukluk ve gençlik yalnızca geçmişle de ilgili değildir. 12 Eylül filmleri, Türkiye'nin gençliğine şans tanınması, onların hatalarıyla sevimliliği ve bağışlanabilir olmaları, hayal, arzu ve yaratıcı deneylerden korkulmaması gerektiği gibi önermeleri de içerir. Bu filmler, bizlerin de bir zamanlar çocuk olduğumuzu kaydederek, çocuklarımızın hangi köken ve deneyimlerden gelirse gelsinler, bizim çocuklarımız olduklarını hatırlatırlar.

Bu konuda üretilen filmlerin kaçınılmaz bir şekilde ortaya koyduğu gibi, Türkiye'de 12 Eylül kapanmış bir geçmiş yarasından ibaret değildir. 12 Eylül türü travmaların sembolik olarak dahi kapanmaları çoğu zaman on yıllar alır. Japon ve Alman aydınlarının, II. Dünya Savaşı'nı ancak imparatorun ölümü veya duvarın yıkılışı ile kapatabilmeleri gibi, Türkiye'de de 12 Eylül travması ancak başka büyük toplumsal dönüşümlerle kapanacak gibidir.⁴⁷ Filmlerde bu dönüşüm, yaralı çocukların yazı yazıp film çekebilmeleri (*Vizontele Tuuba*), kayıt yapıp söz söyleyebilmeleri (*Babam ve Oğlum*), gerçekle ve toplumla yüzleşen bir tarih anlatısına kavuşabilmeleri (*Babam Askerde*) ile mümkündür.

Millet söylemi, diğer örneklerinde olduğu gibi Türkiye'de de tarih ve anı gibi farklı kaynaklardan beslenir.⁴⁸ Genel olarak sanatın, özelde sinemanın kaydettiği bellek, resmi kaynaklardan farklı olarak sıradan kişilerin anılarına daha geniş yer verir. Buna rağmen sadece bireysel de değildir. 12 Eylül'ü ele alan filmler, içerdikleri yaratıcı süreçler bakımından bireysel olsalar da, izleyiciler ve popüler kültürle ilişkileri bakımından toplumsal hatırlama süreçleridir.

Sinemadaki 12 Eylül anlatısı, milletin kuruluşuna dair olmasa da, bekası adına meşrulaştırılmış sistemli şiddeti, kurgulanışı, icra edilişi ve etkileri bakımından göz önüne serer. Resmi tarihin aksine, şiddetin saçmalığını ve anlamsızlığını ortaya çıkarır.⁴⁹ Eğer bir iyileştirme olacaksa —ki bu gerekli gözükmektedir— tarihin ıslahıyla mümkündür. Başka anlatı ve bellekleri silen, onları çok tabanlı-sınıfsal, ahlaki, etnik, dini, cinsel- bir ezilmişliğe mahkûm eden tekil ve homojen ulusal anlatıdan, başka hikâyelere de yer açan, çok tarihli bir ulusal anlatıya geçilebilmesi, 12 Eylül'ü konu alan filmlerin bugüne yönelik ortak sorunu ve sorusudur.

47 Reiko Tachibana (1998). *Narrative as Counter-Memory*, New York: SUNY Press, s. 3.

48 Cihan Tuğal (2007). *Memories of Violence, Memories of Nation*, Esra Özyürek (der.). *The Politics of Public Memory in Turkey*. New York: Syracuse U Press içinde, s. 159.

49 Resmi ve gayri-resmi kaynakların şiddeti anlatışı arasındaki bu karşılaştırmayı Cihan Tuğal 1915 trajedisi için yapar. Cihan Tuğal (2007) s. 159.

Kaynakça

- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities*, New York: Verso.
- Anderson, Benedict (1993), *Hayali Cemaatler* (1. Baskı), çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları.
- Başaran, Tunç (1989). *Uçurtmayı Vurmasınlar*.
- Belge, Murat (2009). *Edebiyat Üstüne Yazılar* (3. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bordwell, David (1999). *On the History of Film Style* [Filmde Üslubun Tarihi Üzerine] (2. Baskı), New York: Harvard U Press.
- Ceylan, Nuri Bilge (2008). *Üç Maymun*, DVD 2.
- Chakrabarty, Dipesh (1997). “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for “Indian” Pasts?” Ranajit Guha (der.) *A Subaltern Studies Reader 1986-1995*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chatterjee, Partha (1993). *The Nation and Its Fragments*, New Jersey: Princeton University Press.
- Çelik, Nevzat (1984). *Şafak Türküsü* İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Daldal, Aslı (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer.
- Dorsay, Atilla (2000). “Sansür: Gençliğimizin Unutulmaz Sözcüğü”, Ağâh Özgüç, Atilla Dorsay, vd. (der.). *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara: Kitle Yayıncılık içinde, s. 12-17.
- Dönmez-Colin, Gönül (2008). *Identity, Distance and Belonging*. [Kimlik, Uzaklık ve Aidiyet], Chicago: Reaktion.
- Dündar, Can. “Uzun Sürmüş Bir İntihar,” 8 Aralık 1996. <http://www.candundar.com.tr/index.php?Did=1263> Erişim 16 Haziran 2010
- Ellinger, Ekkehard ve Kayı, Kerem (2008). *Turkish Cinema 1970-2007* [1970-2007 Arası Türk Sineması], Frankfurt: Peter Lang.
- Erdoğan, Nezih (2006). “Mute Bodies, Disembodied Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema” [Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler: Türk Popüler Sinemasında Ses Üzerine Notlar], Dimitris Eleftheriotis ve Gary Needham (der.). *Asian cinemas: a reader and guide*, Honolulu: U of Hawai’i Press içinde, s. 255-270.
- Erdoğan, Yılmaz (2004). *Vizontele Tuuba*.
- Foucault, Michel (1967). “Of Other Spaces. Heterotopias.” [Farklı Mekanlara Dair. Heterotopyalar.] <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> (Erişim tarihi: 24. 05. 2010).
- Giritlioğlu, Tomris (1995). *80. Adım*.
- Giritlioğlu, Tomris (2009-10). *Bu Kalp Seni Unutur mu?* Show TV.
- Giritlioğlu, Tomris (2007-2008). *Hatırla Sevgili*, ATV.
- Giritlioğlu, Tomris (1991). *Suyun Öte Yanı*.
- Gören, Şerif ve Güney, Yılmaz (1982). *Yol*.
- Gürkan, Turhan (2000). “Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles’in Kılıcı: Sansür”, Ağâh Özgüç, Atilla Dorsay, vd. (der.). *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara: Kitle Yayıncılık

içinde, s. 18-36.

Irmak, Çağan (2005). *Babam ve Oğlum*.

Irmak, Çağan (2002). *Çemberimde Gül Oya*, Kanal D.

İnaç, Atıl (2007). *Zincirbozan*.

İpekçi, Handan (1995). *Babam Askerde*.

İşeri, Gülşen (2008). “Sırrı Süreyya Önder: Bu Ülkenin Geleceğini Çaldılar”,

http://www.birgun.net/report_index.php?news_code=1212571698&year=2008&month=06&day=04
(Erişim tarihi: 21.08.2010).

Kaftan, Eylem (1988). “Identity Crisis. Turkish Cinema Post 1980.” [Kimlik Bunalımı. 1980 Sonrası Türk Sineması] Yüksek Lisans Tezi, Ottawa: York Üniversitesi.

Kinder, Marsha (1980). “The Power of Adaptation in “Apocalypse Now”” [*Kıyamet*’te Adaptasyonun Gücü], *Film Quarterly*, C. 33, S. 2, s. 12-20.

Kürkçü, Ertuğrul (1990). “12 Eylül Filmleri”, *Beyazperde*. S. 8, s. 9-11.

Livaneli, Zülfü (1988). *Sis*.

Maktav, Hilmi (2000). “Türk Sinemasında 12 Eylül”, *Birikim*. S. 138, s. 79-84.

Moran, Berna (1994). “12 Mart Romanı’nın Amacı ve Yapısı” *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* [Aksanlı Sinema: Sürgün ve Diasporada Film Yapmak], Princeton, NJ: Princeton University Press.

Nora, Pierre (1989). “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire”, *Representations*, S. 26, s. 7-24, Fransızcadan İngilizceye çev. Marc Roudebusg.

Ökten, Zeki (1986). *Ses*.

Önder, Sırrı Süreyya (2006). *Beynelmilel*.

Özgüç, Ağâh, Atilla Dorsay, vd. (der.). (2000). *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara: Kitle Yayıncılık.

Özyurt, Olkan (2004). “Beyazperdede 12 Eylül”, *Radikal*, Kültür-Sanat, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=105278> (Erişim 16 Haziran 2010).

Özyurt, Olkan (2005). “12 Eylül’le Hesabımız Var”, *Radikal*, Kültür-Sanat, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=170389> (Erişim tarihi: 21.8.2010).

Özyürek, Esra (2006). *Nostalgia for the Modern* [Moderne Duyulan Nostalji], Durham: Duke University Press.

Robins, Kevin ve Aksoy, Asu (2000). “Deep Nation. The national question and Turkish cinema culture.” [Derin Millet: Milli Sorun ve Türk Sinema Kültürü] Mette Hjort

ve Scott Mac Kenzie (der.) *Cinema and Nation*. [Sinema ve Millet], New York: Routledge, s.203-221.

Saraçoğlu, Murat (2008). *O... Çocukları*.

Suner, Asuman (2004). “Horror of a Different Kind: dissonant voices of the new Turkish cinema” [Farklı Tür Bir Korku: Yeni Türk Sinemasında Aykırı Sesler], *Screen*, C. 45, S. 4, s.305-323.

Suner, Asuman (1998). “Speaking the Experience of Political Oppression with a Masculine Voice:

Making Feminist Sense of Yılmaz Güney's *The Way*," [Siyasi Zulmü Erkek Sesiyle Anlatmak: Yılmaz Güney'in *Yol*'unu Feminist Açıdan Anlamlandırmak], *Social Identities*, C.. 4, S. 2, s. 283-301.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev. Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis.

Suner, Asuman (2010). *New Turkish Cinema. Belonging, Identity and Memory* [Yeni Türk Sineması. Aidiyet, Kimlik ve Bellek], New York: I. B. Tauris.

Tachibana, Reiko (1998). *Narrative as Counter-Memory* [Karşı-Bellek Olarak Anlatı], New York: SUNY Press.

T.C. Başbakanlık Basımevi (1981). "Milli Güvenlik Konseyi'nin 1 Numaralı Bildirisi", *T.C. Devlet Başkanı Orgeneral Kenan Evren'in Söylev ve Demeçleri* içinde

Aktaran *Belgenet* (09. 09. 2000) <http://www.belgenet.com/12eylul/12091980_01.html> (Erişim tarihi: 25 Mayıs 2010)

Teksoy, Rekin (2008). *Turkish Cinema* [Türk Sineması], İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Tuğal, Cihan (2007). "Memories of Violence, Memories of Nation" [Şiddetin Anıları, Milletin Anıları], Özyürek, Esra (der.). *The Politics of Public Memory in Turkey*. New York: Syracuse U Press içinde, s. 138-162.

The Public Historian (2010), C. 32, S. 1.

Uğur, Ömer (2007). *Eve Dönüş*.

Vardan, Uğur (2006). "İdeolojik Değil, Politik Bir Film", *Radikal*, Kültür-Sanat,

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&ArticleID=797049&Date=22.08.2010&CategoryID=113> (Erişim tarihi: 22.08.2010).

Yaşar, Hürriyet (der.) (2006). *Bir Tersine Yürüyüş. 12 Eylül Öyküleri*, İstanbul: Can Yayınları.

Zürcher, Erik J. (1997). *Turkey. A Modern History*, New York: I. B. Tauris and Co. Ltd.

Zürcher, Erik J. (1999). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (6. Baskı), çev. Y. S. Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları.