

## **12 EYLÜL ASKERİ DARBESİ’NİN GÜNÜMÜZ TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI: BORNOVA BORNOVA VE ÇOĞUNLUK FİLM ÖRNEKLERİYLE**

[Social Repercussions of the Military Coup of September 12th  
on Turkish Cinema: An Evaluation on “Bornova Bornova” and  
“Çoğunluk”]

---

Emine Uçar İlbuğa

Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi / İletişim Fakültesi

[emineu@gmx.de](mailto:emineu@gmx.de)

### **ÖZET**

Sinema toplumsal değişimlerin en iyi gözlemlendiği bir mecradır. Sinema ve siyaset ilişkisi bağlamında 12 Eylül Askeri Darbesi’nin son dönem Türk sinemasına yansımalarının tartışıldığı bu çalışmada Türkiye ve dünyada meydana gelen köklü siyasi ve ekonomik değişimlerin uzun vadede topluma etkilerini genç kuşaklar özelinde ele almak amaçlanmıştır. 12 Eylül Askeri Darbesi ile birlikte Türkiye’de yaşanan toplumsal, ekonomik, siyasi değişimler ve bu değişimlerin sonuçlarının son dönem Türk sinemasına nasıl yansıdığı iki örnek film üzerinden tartışılacaktır. Bu bağlamda daha ilk filmleriyle Türk sinemasında kendilerine sağlam bir yer edinen İnan Temelkuran’ın “Bornova Bornova” ve Seren Yüce’nin filmleri analiz edilecek, böylece Askeri Darbe ile gelen yasaklar ve yeni anayasal düzenlemelerle 1980 sonrası gençliğine biçilen roller iki yönetmen iki film örneği ile ortaya konulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, siyasal sinema.

### **ABSTRACT**

Cinema is a medium where the social changes can be observed. The purpose of this study is to discuss the effects of the military coup of September 12th on Turkish cinema in the context of

the relationship between cinema and politics and evaluate the economic and political changes in Turkey and worldwide which are effective on society -especially on younger generations-. The results of the military coup of September 12th and its social, economical and political effects on Turkish cinema will be analysed through two films. Therefore İnan Temelkuran's "Bornova Bornova" and Seren Yüce's "Çoğunluk" will be analysed. The reason these directors to be elected is they are directors who are acquired strong positions in Turkish cinema with their first films. As a result the social roles for youth in post-1980 will be revealed in the context of the prohibits of the coup and new constitutional arrangements.

Keywords: Turkish Cinema, political cinema.

## GİRİŞ

Siyaset ve sinema konusunu birbirinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Sinemanın ilk yıllarından itibaren filmlerin konusu o dönemin toplumsal gerçekliği, yaşanan siyasi, ekonomik ve kültürel koşulların bir yansımasını oluşturur. Hiçbir siyasal mesajı olmadığı düşünülen bir film bile izleyicileri siyasetten uzak tutarak, sorgulamaksızın eğlendirerek bir anlamda siyasal bir işlev görür (Esen, 2000, s. 173). Dorsay'a göre (2003, s. 33), sinemanın kendisi siyasal bir olaydır, siyasal etkisi olan bir sanattır. Siyaset ile en ilişkisiz olduğu düşünülen bir western ya da müzikal tüm masum görünüşleri altında aslında siyasaldır. Bu nedenle dünyanın birçok ülkesinde sinema tarihiyle başa baş giden sansür uygulamaları, yasaklamalar ve denetleme komisyonlarının kurulması da sinemanın bu etkisine işaret eder. Türk sineması da tarihsel süreç bağlamında ilk yıllardan itibaren resmi ya da gayri resmi olarak uzun yıllar sansür ve yasaklarla boğuşmuş birçok örneklerle doludur. İlk yıllar filmler halkın ar ve namusunun korunması gibi nedenlerle baskı ve yasaklamalara maruz kalırken, daha sonraları o dönemin ekonomik, toplumsal, siyasal koşullarının filmlerde yer alması ile daha siyasal bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde Türk sinemasının en önemli filmlerinin gösterimleri yasaklanmış ya da uluslararası film festivallerine başvuruları dönemin hükümetlerince engellenmiştir. Özellikle 12 Eylül Askeri Darbesi ile Türkiye'de yaşanan baskılar, cezaevleri, işkenceler, gözaltında kayıplar konusunu ele alan filmlerin çekilmesi için uzun yıllar beklemek gerekmiştir. Çünkü 12 Eylül Askeri Darbesi ile birlikte, gözaltılar,

işkenceler, yasaklar, korku ve yıldırma politikaları egemen olmuş, bu dönemde kolektif bilinç, etkileşim, birlikte hareket etme ve mücadele bastırılırken, gelecek kuşaklara biçilen rol ise yalnızlık, tüketim, yabancılaşma, eleştirisiz kabul, ekonomik ve sosyal problemlere dayalı rekabet ve hırs olmuştur (Başgüney, 2011, s. 5-67). Bu dönemde ağırlıklı olarak kadın sorunu, iç ve dış göç bağlamında göçmen sorunlarını içeren filmler çekilmiştir. Bunun yanında çoğu zaman arabesk bir şarkının sözleri ile uyumlu, arabesk şarkıcıların başrolünü üstlendikleri, gözyaşı, acı, kavuşma hayalleri ve kavuşamama gibi temaların bol boş işlendiği, dolayısıyla izleyiciyi sinema salonları ile yeniden buluşturmayı başaran arabesk filmler yanında, siyasal, toplumsal eleştiri filmler (Esen, 2000, s. 221) de çekilmeye devam etmiştir. Ancak toplumsal içerikli eleştirel filmlerin önemli bir bölümü sansür ve devletin denetleme mekanizması ile sorunlar yaşamıştır.

1980’li yıllarda, Zübük, Talihli Amele (1980), Faize Hücum (1982), Çıplak Vatandaş (1985), Selamsız Bandosu (1987) gibi filmlerde çevre ve ekonomik koşullar karşısında bunalan insanların sorunları ve de kısa yoldan zengin olma çabaları işlenir. Buna karşın 12 Eylül Askeri Darbesi’nin sonuçlarını işleyen ve eleştiren Yol (1981) filminde sıkıyönetim döneminde cezaevi ve dışarıdaki yaşam koşulları, değişen hayat ele alınır. Ses (1986), Sen Türkülerini Söyle (1986), Prenses (1986), Su da Yanar (1986), Dikenli Yol (1986) ve Kara Sevdalı Bulut (1987) filmlerinde ise, 12 Eylül döneminde tutuklu olmak, dışarıdaki yeni hayat ve ilişkiler, bireyin sıkıntısı ve yaşanılan sorunlardan kendini sorumlu hisset(tiril)me hali, cezaevi ve işkence konuları işlenir. 1990 ve 2000’li yıllara gelindiğinde Türk sinemasında Kürt sorununu (Güneşe Yolculuk, Büyük Adam Küçük Aşk, Yazı Tura...) ve 12 Eylül’ün toplum üzerindeki etkilerini konu edinen (Eylül Fırtınası, Babam Askerde, Uçurtmayı Vurmasınlar, Beynelmilel, Babam ve Oğlum...) filmler anlam kazanır.

Bu çalışmada 12 Eylül Askeri Darbesi ile birlikte Türkiye’de yaşanan toplumsal, ekonomik, siyasi değişimler ve bu değişimlerin sonuçlarının son dönem Türk sinemasına nasıl yansıdığı, bu koşullarda günümüz gençlerinin beklentileri, sorunları, olanakları ve duygularının nasıl şekillendiği, değiştiği ya da oluştuğu tartışılacaktır. Bu amaçla, daha ilk filmleriyle Türk sinemasında kendilerine sağlam bir yer edinen İnan Temelkuran’ın “Bornova Bornova” ve Seren Yüce’nin “Çoğunluk” filmleri analiz edilecek, böylece Askeri Darbe ile gelen yasaklar

ve yeni anayasal düzenlemelerle 1980 sonrası gençliğine biçilen roller iki yönetmen iki film örneği ile ortaya konulacaktır.

### **1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINA KISA BİR BAKIŞ**

Sinemada gençliğin konu olarak yer alması, basit ticari kaygılardan ideolojik hesaplara dek geniş ve karmaşık bir alana hitap eder. Sinemanın sesli döneme geçişi, Avrupa'da faşizmin gelişme yılları 1930'lu yıllara denk gelir. Bu dönemde ses ve daha başka teknik olanaklara kavuşmuş olan sinemanın hızla keskinleşen ideolojik ortamda gençlere ulaşmak ve onları etkilemek gibi önemli bir amaca hizmet etmesinin arzulanması da kaçınılmaz olur. Böylece Nazi propaganda filmleri ile gençler hedef kitle olarak seçilir ve gençlere Nazi iktidarının gücünü, dünyadaki önemini göstermeyi amaçlayan filmler ağırlıklı olarak çekilir (Dorsay, 1985, s. 375-376). Dorsay, sinemada gençlerin konu ya da hedef kitle olarak yer almasını tarihsel bağlamda ele alırken, aynı zamanda sinema filmlerinde toplumsal değişme ve toplumsal gerçekliğin gençler üzerinde nasıl bir rol üstlendiği konusuna da dikkat çekmektedir. Çünkü gençlik belli yaşların sorunları, istekleri, beklentileri, sancuları ile vardır. Bu süreç genç kuşak için bir yanda eğitim, öğretim, meslek edinme, gelecek kaygısı, öte yandan hayatı tanıma, anlama, anlamlandırma, aşk ve cinsellik (Dorsay, 1985, s. 411) gibi birçok olgu ve olayın bir arada yaşandığı, bir diğer ifade ile bugün için yarını oluşturma sancularının yaşandığı önemli bir döneme işaret eder. Dolayısıyla gençlik, var oldukları ve şekillendikleri, siyasi, kültürel, ekonomik koşullar ya da olanaksızlıklar içinde yaşanır ve bu süreçte gençlerin içsel ve dış çevre ile ilişkileri ve gelişimleri derinden etkilenir.

Abisel (2005, s. 227-228), demokrasilerde farklılıklarla birlikte kaynaşıp, katılımcı ve rızaya dayalı bir toplumsal yaşamın önerildiğini ve bu nedenle özgür irade, özgür katılım, özgür ifade, özgür tartışma ortamının büyük önem taşıdığına vurgu yapmaktadır. Kurmaca anlatı filmleri incelenirken temsil ettikleri dünyayı değerlendirebilmek açısından demokrasiyi bir zihniyet ve yaşam biçimi olarak ele almak zaruridir. Çünkü filmlerin içeriği yapıldıkları dönemin zihniyet yapısına ilişkin bir fikir vermesi bakımından önemlidir. Anlatıdaki karakterlerin toplumsal kimlikleri, kurumsal yapılar, davranış ve ilişki kalıplarının nasıl vurgulandığı, toplumsal gerçekliğin temsili ve yeniden inşası sinema ve toplumsal gerçeklik bağlamında daha anlaşılır olacaktır. Türk sinemasında özünde Yeşilçam Sineması'nda

gençlere biçilen roller genel olarak, büyüklerin her söylediğinin onaylanması ve okuyup adam olmaları yönündedir. Önerilen bu model ise otoriter ve hiyerarşik bir yapılanma içinde olan toplumsal sistemin meşrulaştırılmasına hizmet eder. Askerlik yüceltilir, muhafazakârlık desteklenir ve milli duygular kutsanır. Türkiye’de sinemanın gelişim sürecine bakıldığında sinemada bazı kavramların tabu olması ya da yüceltilmesi daha anlaşılır olmaktadır. Doğal olarak Türk sineması sanayi devriminin bir süreci olarak gelişmemiş, ilk yıllarından itibaren Merkez Ordu Sinema Dairesi içinde bir örgütlenme ve bu kurumun desteği ile şekillenmiştir. İlk Türk Belgeseli’ni Yedek Subay olan Fuat Uzkınay çekmiş, Enver Paşa tarafından kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin amacı da cephelerde, savaş, yeni silah ve mühimmatın kullanışı gibi Askeri fabrikalarla ilgili filmlerin çekilmesi olmuştur. Ardından Merkez Ordu Sinema Dairesi yerini Malul Gaziler Cemiyeti (1919)’ne bırakırken, 1922’de ise Ordu Film Alma Dairesi’ne sinema aygıtlarının devredilmesi (Boztepe, 2007, s. 89-99) söz konusu olmuştur. Buna göre Türkiye’de Ordu ve Siyaset gölgesinde sinemanın temeli atılmıştır. Ayrıca Türkiye’de siyasi ve ekonomik yapılanma uzun yıllar belli dönemlerde tekrarlanan Askeri Darbelerle yeniden biçimlendirilmiş ve sinemada ister konu isterse oyuncu olarak olsun gençliğe biçilen roller de bu bağlamda şekillenmek durumunda kalmıştır.

1960 Askeri Darbesi ile birlikte birçok alanda olduğu gibi sinema alanında da önemli hareketlenmeler yaşanır, Sinematek kurulur, sinema alanında örgütlenmeler artar, çok çeşitli sinema dergileri yayın hayatına başlar. Bu dönemde Türk sinemasında Toplumcu Gerçekçi sinema filmleri çekilmeye başlar. Türkiye’de kır ve kent ayrımında toplumsal, siyasi, ekonomik, kültürel sorunlar filmlerin ana sorunsalını oluşturur. Kentte işçi sınıfının sorunları, örgütlenme, işçi-işveren ayrımı, yoksulluk, gelenekler, iyi-kötü, haklı-haksız karşıtıllıklarında yaşam savaşı veren insanların gündelik yaşamları beyazperdeye yansıtılır. Otobüs Yolcuları (1961), Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1962), Karanlıkta Uyananlar (1965), Bitmeyen Yol (1964), Suçlular Aramızda (1964) bu dönemde çekilen filmlere örnek verilebilir. 1965’li yıllardan itibaren ise Ulusal ve Milli Sinema olarak iki farklı ideolojik yönelim Türk sinemasında etkin olur. Bu yönelimler aynı zamanda Türkiye’deki ideolojik ayrımın da bir yansıması olur. Bir yandan Devrimci Sinema ile 1968’li yıllar ve öğrenci hareketleri, devrimci örgütlenmeler, eşitsizliklere karşı başkaldırı ya da bu eşitsizliklerin dile getirilmesi ve bağımsızlık gibi çeşitli mücadele alanları güçlenir. Öte yandan Milli Sinema ile

milli duygular, Müslüman Türkiye vurgusuyla yeni kuşak gençliğe değerleri, dini duygular ve inancın önemi tembih edilir. Birleşen Yollar (1970) filminde kendi öz kültürünü ve inancını kaybetmiş, mutsuz gençlere, inançlı ve milli değerlerinin bilincinde olan gençler karşıtlığında, huzuru bulma, başarı, kendine güven, sadakat, aile ve toplumun önemi vurgulanır. 1970’li yıllar ise Bir Gün Mutlaka (1975), Deprem (1976), Nehir (1977), Maden (1978), Demiryol (1979), Sürü (1979) gibi çok sayıda politik filmlerin çekildiği döneme denk gelir. Ancak bu filmlerin bazıları siyasi olmaktan, köklü bir söylemden ziyade insanlığın dramlarını anlatan filmler ya da dönemin siyasi atmosferine uygun slogan bir söyleme sahiptir (Hepkon, 2011, s. 213-214’de belirtildiği gibi).

1960’lı yıllar ile başlayan konu çeşitliliği, film sayısındaki artış, sinema emekçilerinin örgütlenmeleri, farklı siyasi anlayışlar ve bu alandaki tartışmalar, ulusal ve uluslararası festivallerdeki artış ve başarı 1980 Askeri Darbesi ile kesintiye uğrar. Bu süreçte sinema siyasal bağlamda baskı ve yasaklara maruz bırakılır, filmlerin yapım, çekim ve dağıtım koşullarına müdahale edilir, sinemada örgütlenme olanakları sonlandırılarak, baskı ve korku yayılır, siyasal söylemi benimseyen yönetmenler ve sinema emekçileri bertaraf edilir, cezaevlerine konular ve işkencelere maruz bırakılır. Sinemacıların bu koşulları sinema izleyicileri için de değişmez. Evlerin basılması, kitapların suç unsuru sayılması, örgütlü yaşamın yasaklanması, bireyleri suskun ve içine dönmeye sevk eder. Farklı, siyasi bir söylemi olan her şey korkulması gereken ve zarar verecek bir sonuç doğuracağı endişesi ile uzak durmayı gerektiren bir durum yaratır. Bu süreçte siyasi eylemlerde, örgütlenmelerde yer almış olan gençler ise gözaltına alınır, cezaevlerine sokulur ve buralarda sistematik işkencelere, baskılara maruz kalırlar. Böylece gelecekte yeni eğitim sistemi ile yarışmacı, bireyci, eleştirmekten uzak, tüketime odaklı genç kuşaklar hedeflenirken, öte yandan ailelerin de çocuklarının başına gelebileceklerden korkarak, onları suya sabuna dokunmayan bireyler olarak yetiştirmelerine, dolayısıyla bu sisteme destek vermelerine ortam hazırlanmıştır. Böylesi bir ortamda hem içinde bulunduğu toplumsal gerçekliği belirleyen hem de toplumsal gerçeklikten beslenen bir yapı olarak sinemanın da etkilenmesi kaçınılmaz olur. Çekilen film sayısı düşer, film yapımcıları başka iş alanlarına yönelir. Aynı yıllar video alanında yatırımlar artar, dönemin ünlü arabesk-fantezi şarkıcılarının başrolünü üstlendikleri şarkılı-türkülü video filmleri çekilir. Böylece askeri darbe sürecindeki baskı ve korkularla karşı karşıya kalan

insanlar için evlerde, güvenli ortamlarda bu filmleri izlemek önem kazanır. Video filmlerindeki artış aynı zamanda Avrupa ülkelerinde göçmen işçi olarak bulunan Türk aileler için de önemli bir boş zaman etkinliğine dönüşür. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde yaşayan göçmenler için ailece aynı kültürden komşu ve arkadaşları ile bir arada, dış dünyadaki yabancı ve öteki konumundan uzaklaşarak güvenle video filmleri izlemek bu sancılı ve sorunlu süreçle baş edebilmenin bir koşulu olur. Bu filmlerin konuları ise daha çok başrolü üstlenen şarkıcıların ünlü olmadan önceki yaşamları, ünlü olmanın sancılı süreci gibi, şan, şöhret ile kaybedilen eski naif geçmişe özlemlerinden oluşur. Bu filmler gerçek dünyadan koparılmış gibidir. Sorunlar başkarakterin şarkısında yer alan dizelerle uyumlu bir biçimde işlenir.

Bu yıllarda ayrıca Yol (1981), Hakkâri'de Bir Mevsim (1982), Sis (1988) gibi toplumsal sorunları işleyen filmler yanında, bireyin arayışları ve özgürlüğünü (Dolunay, Üçüncü Göz 1988), kadın erkek ilişkileri ve kadın sorununu (Yılanı Öldürseler 1981, Kaşık Düşmanı 1984, Dünden Sonra Yarından Önce 1987, Gece Dansı Tutsakları 1988, Medcezir Manzaraları 1989) dile getiren filmler beyaz perdeye aktarılır. 1970'lerin sonu ve 1980'ler aynı zamanda göç olgusunun sinemada temsili bakımından önemlidir. Almanya Acı Vatan (1979), Otobüs (1975), Karakafa (1980), Gül Hasan (1979) gibi filmlerde Avrupa ülkelerine göçle birlikte dil sorunu, farklı kültürel ortam ve yaşam biçimleri, ailelerin göçle birlikte dağılışı, göçmenlerin umutlarının kaybolması, kısacası parçalanmış hayaller ve hayatlar sorunsallaştırılır.

Bu dönemde çocuk ve gençlerin sorunlarının da işlendiği Yusuf ile Kenan (1980)'da kentte yetişmekte olan iki kardeşin yaşamı, Hazal (1980)'da ise kırsal alanda çocuk ve genç olmanın ağır koşulları ataerkil yapılanma (Özön, 1983, s. 1877-1905) bağlamında sinemaya aktarılır. Her iki filmde de Türkiye'de ister büyük kent varoşlarında isterse Anadolu'da bir köyde olsun ekonomik, kültürel ve toplumsal koşulların, toplumda çocuk ve gençlere biçilen roller, beklentiler, zorunluluklar ve sıkışmışlık temelinde çocuk ve genç olmanın zorlukları dile getirilir. 1984'lü yıllar aynı zamanda Türk sinemasının yeniden biçimlendiği bir dönem olur. Özgüç'e göre bu yıllardan itibaren Türk sineması gençleşmeye başlar, çünkü bu dönemde "dünya sineması çağdaş sinemasal değişimlere, teknolojik ilerlemelere, biçimsel anlatım özelliklerine doğru yol alırken, Türk sineması da belli ölçüler içinde de olsa bu özgürlük arayışlarına ayak uydurmak durumunda kalır" (1993, s. 66).

1980’li yıllar Özgüç’ün de vurguladığı gibi teknolojik alandaki hızlı gelişmeler, neo-liberal politikalar ve ulus-aşırı firmaların küresel örgütlenmeleri bağlamında değerlendirilirse, Türkiye’de 12 Eylül dönemi ve bu dönemin Türk siyaseti, ekonomik yapılanması ve toplumsal gerçekliğine ve bu bağlamda Türk sinemasına ilişkin etkileri de daha iyi anlaşılacaktır. Genç kuşak yönetmenlerden Özcan Alper, Türk sineması ve siyasal söylemindeki yenilginin tek başına 12 Eylül Askeri Darbesi ile ilişkilendirilemeyeceği, bu sürecin Sosyalist ülkelerin dağılması ve yeni yapılanma süreçleriyle de ilgili olduğu, yani toplumsal, ekonomik ve siyasal dünyadaki gelişmelerin söz konusu gerilemede etkin olduğu anlayışının da dikkate alınması (2010, s. 56) gerektiğini belirtmektedir. Örneğin, Türkiye’de sinema salonlarında film izleme geleneği bu yıllarda bir değişime uğrar. 1970 ve 80’li yıllar ülkedeki siyasi kaos, çatışmalar, ekonomik sorunlar ve dışarıda can güvenliğinin sorun olduğu bir döneme tekabül eder ve Türk sinemasında seks, Arabesk, Avantür filmlerin yoğun olarak çekilmesiyle orta sınıf sinema izleyicisi sinema salonlarından uzaklaşır. Bir başka ifadeyle bir yandan 1980’li yıllarda artan video dönemi, öte yandan 1990’lı yıllarda televizyon alanındaki gelişmeler, özel TV kanallarının artması, uydu anten ve yeni teknolojilerin hızla insan yaşamına eşlik etmeye başlaması, 12 Eylül öncesi ve sonrası siyasal ve ekonomik koşulların da etkisiyle sinema izleyicisinin evlerine kapanmasına neden olmuştur (Karabağ, 2005, s. 77).

1990’lı yıllara gelindiğinde ise Türkiye ve dünyadaki gelişmelere bağlı olarak sinema filmlerinde işlenen konuların tekrar çeşitlendiği görülecektir. Bir yandan gişe başarısı elde eden komedi filmleri, öte yandan politik bir meseleyi tartışan (Karartma Geceleri 1990, Çözümler 1993, Babam Askerde 1994, 80. Adım 1995) ya da toplumda tabu olarak kabul edilen konular (Düş Gezginleri 1992, Dönersen Islık Çal 1992, Gece Melek ve Bizim Çocuklar 1993), ötekinin sunumu ve muhalif söyleme açık (Işıklar Sönmesin 1996, Siyabent ve Heco, Mem u Zin 1991, Salkım Hanımın Taneleri 1999) düşünce özgürlüğü, cinsel özgürlük, etnisite, Kürt destanları ve Kürt sorunsalının (Karabağ, 2005, s. 78) ele alındığı filmler çekilir. Bu filmlerin sinemada gösterimleri ise çoğu zaman sorunlu bir sürece işaret eder. Filmlerin senaryo ya da gösterim aşamasında sansür ve yasaklamalara maruz kalması, belli bölümlerinin çıkarılması koşulu ile gösterimleri ya da hukuki mücadeleler sonucu sinema izleyicisi ile buluşması söz konusu olur. Bir diğer ifade ile filmlerde konular



çeşitlendikçe, etnik, cinsel kimlik ve siyasi temaların yer aldığı filmlerin gösterimi 12 Eylül Anayasası'nın dayattığı kısıtlamalarla mücadele etmek durumunda kalır.

Ayrıca 1989-1995'li yıllarda ideolojik bağlamda İslam temasının öne çıktığı filmler dikkat çeker. Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Mehmet Tanrısever, Metin Çamurcu gibi yönetmenlerin 1980'li yıllar ile birlikte 'İslamcı söylemin paradigmalarına paralel' laik-anti laik, batıcı-gerici, Alevi-Sünni, Türk-Kürt gibi sert ve sembolik senaryo konularıyla ayrışmayı besleyen çalışmaları 1990'lı yıllardaki tartışmalarla daha bir belirginleşir ve bu dönemde canlanan siyasi, sosyal, ekonomik alanlardaki İslamcı söylem üzerindeki tartışmaları da beraberinde getirir. Bu filmlerde modern dönemde dindar bir Müslüman'ın yaşadığı zorluklar (Minyeli Abdullah 1-2, 1990), üniversitelerde türban sorunu, gençlerin dini inançları temelinde özgürlük arayışları (Yalnız Değilsiniz, Sonsuza Yürümek, 1990-1991), inanç ve idealleri uğruna sürekli sürgün edilen bir öğretmenin zorlu yaşamı (Sürgün, 1992), Şapka Kanunu'na muhalefet etmenin bedeli ve İstiklal Mahkemeleri (Kelebekler Sonsuza Uçar, 1993), Kurtuluş Savaşı döneminde yaşanan sorunlar (Sahibini Arayan Madalya, 1989) gibi çok çeşitli konular din ve inanç özgürlüğü bağlamında sinema filmlerine yansıtılır. Aynı tema ile 2000'li yıllarda daha seyrek olmakla birlikte Gönül Dosta (2004), Anne ya da Leyla (2005), The İmam (2005), Anka Kuşu (2007), Sözün Bittiği Yer (2007), Hür Adam (2010) toplumsal dinamiklerin muhafazakar olarak tanımlanabilecek gruplar tarafından belirlendiği (Yenen, 2011:75-83) dönemde çekilen filmler olur. Bu filmlerin temel gayesi ise İslam'ı doğru yaşamak bağlamında ideal Müslüman olmanın tariflerini yapmak, Batılı laik anlayışa kendini kaptırmış, dinin gerekliklerini yerine getirmeyen ve şuursuzca yaşayan Müslümanların gözünü açmak ve İslam dininin belirlediği yaşam anlayışına duyarlılık kazandırmak olur (İmançer, 2010, s. 77-95). Türk sinemasında "Beyaz Sinema" adıyla sınıflandırılan bu filmlerin ortak konusu Müslüman gençler ve dini inançlarını özgürce yaşamaları, dini inançlarına göre şekillenen yaşam biçimleri için mücadele, bu alanda mücadele etmiş saygın kişiliklerin yaşamı olur. Bir anlamda 1980 Askeri Darbesi ile sistematik bir şekilde desteklenen İslami yaşam biçimi bu filmlerde gençlere mücadele alanı olarak sunulur. Türk sinemasında ulusal, milli, devrimci ya da beyaz sinema arayışları, Türkiye'nin siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlerle karşı karşıya kaldığı ve yeniden şekillendiği dönemlere denk gelmiştir. Bu süreçte insanlar üzerindeki etki gücü bağlamında sinemanın siyasi ve

ideolojik rolü önem kazanmaktadır. Dolayısıyla Türk sineması da yönetmenlerin ideolojik duruşlarıyla şekillenmekte ve filmlerinde söz konusu ekonomik, siyasi, kültürel alanlardaki değişimlerin bireylerde ve toplumun diğer kurumlarında nasıl bir etkiye neden olduğu gösterilirken, öte yandan bu etkilere karşı bireylerin bilinçlenmelerine yönelik de etkin bir rol üstlenmekte olduğu görülmektedir.

1990'lı yıllar aynı zamanda sanat sineması ve bağımsız yönetmenler bağlamında Türk sinemasında yeni gelişmelerin yaşandığı bir döneme denk gelir. Örneğin bugün Türk sinemasını yurt içi ve yurt dışında başarı ile temsil eden, kendi sinema dillerini oluşturmuş yönetmen kuşağının yaratıcıları olan Yeşim Ustaoglu (İz, Güneşe Yolculuk, Pandora'nın Kutusu), Ferhan Özpetek (Hamam, Harem Suare), Ahmet Uluçay (Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak) gibi yönetmenler sinemaya adım atar. Zeki Demirkubuz, C Blok (1994), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), İtiraf (2001), Yazgı (2001), Bekleme Odası (2003), Kader (2006), Kiskanmak (2009) ve Yeraltı (2012) filmleri ile kimi zaman karanlık üstüne öyküler, kimi zaman Dostoyenski ve Camus esinlenmeleriyle kendi sinema dilini oluşturur. Koza (1995) kısa filminden sonra, Kasaba (1996), Mayıs Sıkıntısı (1999), Uzak (2002) filmleriyle bir yandan kent-kır ayrımı, insan-doğa ilişkisini, öte yandan sanatsal yaratım sürecinin sıkıntılarını minimalist öykü ve sivilize bir görsel dille işleyen Nuri Bilge Ceylan, Üç Maymun (2008) ve Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) filmleriyle Cannes Film Festivali Jüri Büyük Ödülü ve En İyi Yönetmen ödüllерinin sahibi olurken aynı zamanda Türk sinemasını uluslararası boyutta temsil eder. Tabutta Rövaşata (1996), adlı ilk filmiyle sokaktaki insanı melodram kalıplarının dışına iten Derviş Zaim, Filler ve Çimen'de mafya, ticaret ve siyaset ilişkisini perdeye aktarırken, daha sonra çektiği Cenneti Beklerken (2005), Nokta (2008), Gölgele ve Suretler (2010), Devir (2012) filmleriyle de ulusal ve uluslararası birçok festivalden ödülle döner. Semih Kaplanoğlu ise, Herkes Kendi Evinde (2001), Meleğin Düşüşü (2004) filmlerinde aile içi ilişkilerini minimalist bir çizgide sunarken, mistik bir dil arayışıyla çektiği Yumurta, Süt, Bal üçlemesi (Karabağ, 2005, s. 88) ile sinemadaki duruşunu belirler ve Bal filmi ile 60. Uluslararası Berlin Film Festivali'nde Büyük Ayı Ödülü'nün sahibi olur.

Sonuç olarak 12 Eylül sonrası birçok farklı konunun işlendiği, farklı sinema diliyle boy gösteren genç sinemacıların Türk sinemasında yer aldığı bir dönem yaşanır. Siyaset bu

filmlerin ana konusunu oluşturmada da, toplumsal gerçekliği ve toplumdaki bireylerin sorunlarını, aile ve aile içi ilişkileri, bireyler arası iletişimsizliği, çözüm arayışlarını içermeleri ve dönemin koşullarını yansıtmaları bakımında önemli ve siyasi bir duruşa sahiptirler.

## **12 EYLÜL ASKERİ DARBESİ VE TÜRK SİNEMASINDA DARBE İLE HESAPLAŞMA SANCILARI**

Türkiye'nin üzerine bir karabasan gibi çöken, sivil yaşamı, demokratik yaşam biçimini ve demokrasinin çoğulcu, örgütlü mücadele olanaklarını uzun yıllar askıya alan, birçok insanın işkence görmesine, yaşam olanağının elinden alınmasına, gözaltında kaybolmalarına, idamlarına ve de özgürlüklerinin kısıtlanmasına neden olan 12 Eylül Askeri Darbesi ile yüzleşen filmler 1990'lı yıllardan itibaren daha bir anlam kazanır. 12 Eylül filmleri olarak sınıflandırılan birçok filmde gençliği elinden alınmış, geçmişin sorgulamasını yapan, değişen siyasal koşulları cezaevinde yaşayan ve cezaevinden çıktıktan sonra bu değişimlere, bireyselleşmeye, yabancılaşmaya, bencillığe yabancı kalan ve bunun içsel muhasebesini yapan bir kuşak yer alır. Örneğin Eylül Fırtınası (2000) filminde dönemin siyasi koşulları ve etkileri küçük bir çocuğun gözünden izleyiciye sunulur. Komünist olduğu için parçalanan ailesi nedeniyle karakol, polis soruşturmaları ve mahalle baskısından nasibini alan Metin'in suçu, 12 Eylül döneminde politik bir ailede çocuk olmaktır. 1989 yılında çekilen 'Uçurtmayı Vurmasınlar' filminde 12 Eylül Askeri Darbesi'nde kadın siyasi tutukluların yaşamı annesi ile cezaevinde bulunan Barış'ın gözüyle sunulur. 12 Eylül baskısının siyasi kadın tutuklularının koğuşuna yansması, Barış'ın tutuklu siyasi kadınlarla ilişkisi, deneyimleri filmin ana konusunu oluşturur. 'Babam ve Oğlum (2005)'da ise 12 Eylül sabahı dünyaya gözlerini açan Deniz, bu uğursuz günde annesini kaybeder, babası da cezaevine düşer. Yedi yaşına kadar zorlu bir büyüme sürecinden sonra, babasının hastalığı nedeniyle daha güvenli bir aile ortamı sağlamak için babası tarafından dedesinin yaşadığı köye getirilir. Deniz 12 Eylül Darbesi'nin Türkiye üzerinde meydana getirdiği yıkım gibi, bir ailenin yıkımının da sembolü olur. Deniz'in askeri darbe günü sokakta başlayan mücadelesi, annesini ve babasını kaybetmesiyle devam eder. Babam ve Oğlum da diğer filmler gibi 12 Eylül döneminde yaşanan sorunlar, bireyler ve aileler üzerindeki yıkımlar üzerinde odaklanır.

Sonuç olarak burada örneklendirilen filmlerde de görüleceği gibi bu filmlerin ortak özellikleri, 12 Eylül Askeri Darbesi ile birlikte gözaltılar, cezaevleri, işkenceler, polis sorgulamaları, kaçışlar ve parçalanmış aileler, yok edilen hayatların konu edilmesidir. Oysa Ulaşlı'nın da dikkat çektiği gibi, "12 Eylül'ün arkasında bıraktığı düzen Türkiye'yi 1990'larda belki 12 Eylül'den bile çok daha karanlık bir dönemin içine itmiştir. Darbe düzeninin uzantıları iki başlıdır. Bu dönemde bir yandan toplum liberal bir piyasa söyleminin içine hapsedilmiş; öte yandan darbeye derinleşen devlet ve piyasada yaratılan rantla büyüyen mafyanın birleşmesiyle Türkiye çok daha karanlık günler yaşamak" (2005, s. 4) durumunda bırakılmıştır. Dolayısıyla aradan geçen 30 yıla karşın günümüzde hala 12 Eylül filmleri ya da 12 Eylül dönemine gönderme yapan filmlerin çekilmesinin nedeni 12 Eylül Askeri Darbesi ile Türkiye'de uzun yıllardır devam eden ekonomik, siyasi, kültürel, yasal vb. birçok sorunlu alanın oluşmuş olmasıdır. Siyasi örgütlenmeler, öğrenci dernekleri ve sendikaların etkinlik alanları sınırlandırılmış, üniversitelerin özerk yapısı kırılarak merkezi bir yönetime mahkum edilmiş, medyadaki yapılanmalarla medyanın özgür iradesi kırılmış ve böylece 12 Eylül yasalarının hükmettiği bir yaşam süreci devam ettirilmiştir. Bu süreçte ise hem dünya koşulları bağlamında küreselleşme, teknolojik alandaki gelişmeler ve bu değişimlerle yeniden biçimlenen ekonomik, siyasi, kültürel ortamlar, hem de insan ve insan ilişkileri, kimlik, kimlik arayışları, aile ve aile ilişkileri yeni kuşakların hayata bakışı, algılayışı, beklentisi ve sorunlarını da biçimlendirmiştir.

Bu bakımdan 2000'li yılların ilk onuncu yılında çekilen filmleri hem 12 Eylül politikaları hem de yenedünya düzeni bağlamında değerlendirmek, bugünün genç kuşaklarını da Türkiye'nin yeni Anayasası, özelleştirme politikaları, çevre sorunları, tüketim alışkanlıkları, ihtiyaçları ve eğitim sistemi (eğitim kurumları, dershaneler, sınav sistemleri, yarışma odaklı bireysel başarı) gibi birçok etmenle birlikte ele almak gerekmektedir. Böylece filmlerin öne çıkardığı gençlik ile karakterize edilen yeni kuşakları hem geçen bu 30 yıl içindeki değişimlerin hem de bugün içinde buldukları koşulların bir sonucu olarak görmek mümkün olacaktır ki bu da sorunu bağlamından koparmadan görmeyi olanaklı kılacaktır.

## **2000'Lİ YILLARDA GENÇ KUŞAK SİNEMACILAR VE YAKIN TARİHLE YÜZLEŞEN FİLMLE**

2000’li yıllar Türk sineması hem izleyici potansiyeli hem de çekilen film sayısındaki artış bakımından önemli ve verimli bir döneme işaret eder. Bu dönemde yalnızca çekilen filmlerin sayısı artmaz, aynı zamanda sinemadan uzaklaşan sinema izleyicisinin tekrar sinema salonlarına dönüşüyle yeni sinema salonları açılmaya başlar. Bu gelişmelere bağlı olarak Türk filmlerinin uluslararası alanda dikkat çekmeye başlaması gibi, Türkiye yerli filmlere ilgi gösteren sinema izleyicisi ile de dünya da istisnai bir örnek oluşturur (Gürata, 2010, s. 131-135). Gürata’nın 1990’larda başlayan ve 2000’li yılları da kapsayan Türkiye’de sinema salonları ve sinema izleyicisine ilişkin değerlendirmesine karşılık Tül Akbal, aynı dönemleri sinema filmleri, yönetmenler ve siyaset bağlamında ele alır. Buna göre, Güneşe Yolculuk (1999), Bulutları Beklerken (2004), Pandora’nın Kutusu (2009) filmleriyle Yeşim Ustaoglu, Babam Askerde (1994), Büyük Adam Küçük Aşk (2001) ve Saklı Yüzler (2007) filmleriyle de Handan İpekçi’, Derviş Zaim ve Ezel Akay, dünyayı politik olarak kavrayan ve anlattıkları öykülerde bu dili yitirmeyen yönetmenler olup, yapıldıkları dönem ve ele aldıkları doğrudan ve dolambaçsız sinema örnekleriyle bir duruş sergilerler (2011, s. 63-67). Türkiye sineması yakın tarihi ile yüzleşmek ve tarihe ilişkin sorgulamalarına her dönem girişmiş olmasına karşın, özellikle 1980 ve 1990’lı yıllarda çekilen ve darbeyi sorgulayan filmlerin önemli bir bölümü 12 Eylül ve 12 Mart arasında gidip gelen, dolayısıyla konu bakımından daha çok muallakta kalan öyküleriyle tarihe bir hesaplaşma içine girerler. 2000’li yıllarda yakın tarihi konu edinen filmlerden Vizontele Tuuba (2003), Babam ve Oğlum (2005), Eve Dönüş (2006), Beynelmilel (2006), Fikret Bey (2007), O... Çocukları (2008) içinde 12 Eylül geçen filmlerdir. Bu filmlerin ortak özellikleri ise Tül Akbal (2011, s. 63-67)’a göre, 12 Eylül darbesinin etkileri, günlük hayatlar, sıradan insanların öyküleri olarak çoğu izleyicide duygusal boşalmalar yaratmasına karşın, gerçek anlamda tarihe yüzleşmekten uzaktırlar. Akbal (2011, s. 63-67)’ın yakın tarihe yüzleşen yeni kuşak genç yönetmenler sınıflandırmasında ise, Özcan Alper (Sonbahar, 2008), Hüseyin Karabey (Gitmek, 2008), Kazım Öz (Bahoz/Fırtına, 2007 ve Şavaklar, 2010), Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan (İki Dil Bir Bavul, 2008), İnan Temelkuran (Bornova Bornova, 2009), Miraz Bezar (Min Dit, 2009), Sedat Yılmaz (Press, 2010) gibi isimler öne çıkar. Akbal (2011, s. 63-67)’a göre bu yönetmenler, daha ilk filmleriyle yakın tarihleri ile gerçek anlamda bir hesaplaşmaya girerek, hak ihlalleri, siyasi ve resmi cinayetleri, 12 Eylül politikalarının uzun dönemlere yayılan etkileri ve yeni gençliğin sorunları yanında, ana dilde eğitim gibi dile getiril(e)meyen birçok

konuyu filmlerine taşırlar. Ayrıca Türkiye’de iç göç bağlamında, kentlerde oluşan çok kültürlü çok dilli ortamlar, askerlik ve şehit düşmek, yoğun milliyetçi duygular ve kinle beslenen ötekine bakış, gençlerin iş, eğitim, gelecek perspektiflerinin olmaması, eski “sol” siyasetin güçlü olduğu semtlerde mafya örgütlenmeleri ve Alevi-Sünni ayrımında yaşanan sorunları (Kara Köpekler Havlarken 2009, Başka Sementin Çocukları 2008, Saklı Hayatlar, 2011) beyaz perdeye aktaran filmler yanında, 1990’lı yıllarda devrimci mücadele ve gençliği tema edinen “Sonbahar” (2008), “Devrimden Sonra” (2011) “Aşk ve Devrim” (2011), 12 Eylül Askeri Darbesi ile sokakta yaşayan insanların dramını ele alan Bu Son Olsun (2012) filmleri ile Türk sineması 12 Eylül Askeri Darbesi ve sonrasında yaşanan sorunları sinemaya genç yönetmenler aracılığı ile taşımaya devam etmektedir. Yönetmenlerin bu ilk filmlerini değerlendirmek için henüz erken olmakla birlikte, filmlerinde sorunsallaştırdıkları konular, 12 Eylül sonrası politikaların ve ekonomik koşulların yarattığı yeni yaşam biçimleri ve gençlik temasını işlemeleri, dolayısıyla toplumsal değişim ve dönüşüm sürecine duyarlılık taşımaları bakımından önemlidir.

Zahit Atam (2010a) Türkiye’de yeni sinemacıları değerlendirirken yönetmenlerin 12 Eylül Darbesi ile deneyimleri temelinde bir ayrıma gitmektedir. Buna göre, birinci grup üniversite öğrencisi iken Askeri Darbe’yi yaşamış ve kendi filmlerini yapabilmek için beklemek durumunda kalmış olanlardır<sup>1</sup>, geri çekilmenin sineması olarak nitelendirilebilecek bu grup Yeni Türkiye Sinemasının birinci kuşağını oluşturmaktadırlar. İkinci Kuşak sinemacılar ise birinci kuşağın attığı temellerde ilerleyen, ancak 12 Eylül Askeri Darbe sürecini çocuk olarak deneyimlemişler, kendilerinden büyük abla ve ağabeyleri aracılığı ile bir değerler kümesi edinmişlerdir. “Bu grup ayrıca 1990’lı yıllarda Türkiye’de yaşanan, gözaltılar, faili meçhul

---

<sup>1</sup> Demirkubuz, Zeki (1.08.2009:7).“12 Eylül sonrası içerden çıktığımda içine düştüğüm hayat çok şaşırtmıştı beni, hiçbir şey üzmemişti, onca şey üzmemişti ama mahalleye gittiğimde arkadaşlarımın selam vermemeleri üzmişti mesela.” Zeki Demirkubuz’la Hayata, Aydına, 12 Eylül Cuntasına ve Sinemaya Dair. Yazı Dizisi, 9. Hz. Zahit Atam, Birgün Gazetesi.

cinayetler, mafya-siyaset ilişkisi, Doğu ve Güney Doğu Anadolu’da süren savaşa, bu dönemdeki öğrenci hareketlerine, cezaevlerinde isyan, açlık savaşı ve hayata döndürme operasyonlarına ve krize tanıklık etmişlerdir” (2010a). Dolayısıyla her iki grup yönetmenler dolaylı ya da direk olarak edindikleri tüm bu deneyim ve gözlemlerine dayalı sorunları sinema filmlerinde de ortaya koymaktadırlar.

## **FİLM ANALİZLERİ**

Bu çalışmanın amacı bakımından 12 Eylül sonrası gençliğin koşullarını öne çıkaran ve bugünkü gençliğin geleceğe ilişkin duruşlarını en iyi örneklendiren iki film olarak “Çoğunluk” ve “Bornova Bornova” filmleri seçilmiştir. Her iki filmin de ortak teması günümüz gençlerine farklı açılardan ayna tutulmasıdır. Geçmişte ezilenlerin yanında yer alan, kendi hakları ve toplumun geleceği için mücadele eden, işçi sınıfı ve halkı için seve seve yaşamını feda edebilecek, yeni bir dünya için örgütlü yaşam ve kolektif bilince sahip bir gençlik yoktur artık. Aksine bu filmlerde, 12 Eylül Askeri Darbesi ile hayata geçirilen yeni siyasal, ekonomik ve kültürel yapılanmalarla yeniden inşa edilen yeni kuşak gençlerin bireysellikleri, yalnızlıkları, geleceğe ilişkin öngörüsüzlükleri, mücadeleden uzak halleri temsil edilmektedir.

### **Bornova Bornova Film Özeti**

Yönetmenliğini İnan Temelkuran’ın yaptığı ve 2009 yılında izleyici ile buluşan Bornova Bornova filminde, İzmir’in aynı adlı semtinde farklı sosyo-kültürel koşullarda yaşayan liseli, üniversiteli, işsiz ve mahallenin kabadayısı olmak üzere dört ayrı karakterin bir gün içerisindeki diyalogları, birbirileri ile ilişkileri, yalnızlıkları, güvensiz ve geleceğe ilişkin sorunları ortaya konulmaktadır.

### **Çoğunluk Filmi Özeti**

Seren Yüce’nin yönettiği 2010 yapımı “Çoğunluk” filminde orta sınıf bir ailenin çocuğu olan Mertkan’ın ailesi, arkadaşları ve sevgilisi ile ilişkilerinde bireyselliği, ikiyüzlü tutumu, mücadele etmeden alan ve sorgulamadan şekillenmiş yaşamı sergilenir. O ailesinin kendisine biçmiş olduğu rolleri biraz isteksiz, ama karşı koymadan giyinmekte ve gelecekte annesi ve

babasının yolunda onlardan ne önde ne arkada sadece kendi yaşamının merkezde olduğu küçük dünyasını inşa etmektedir.

### **Bornova Bornova: Yoksulluğun Sınırında Bireysel Arayışlar ya da Öldüresiye Aşklar**

46. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde İnan Temelkuran'ın Bornova Bornova (2009) ile Reha Erdem'in Kosmos filmleri en iyi film ödülünü paylaştı. Yönetmen Temelkuran ödülünü alırken, “ben bu filmi yaparken bakkal önündeki çocukları anlatmak istedim. Bu ülkede emeğe değer verilmesi gerekiyor, 12 Eylül bu ülkenin üzerine bir asfalt çekti, bu asfaltı çatlatan otlardan biri olmak istedik” (Şimşek, 2009, s.15) derken, filminin temel sorunsalını da ortaya koyar. Böylece genç yönetmen 1980'den 2009 yılına uzanan bir süreçte 12 Eylül Askeri Darbesi'nin sonuçlarını bugünün gençleri üzerinden sinemaya aktarırken, bir anlamda bu tarihlerde kendi yaşam deneyimleri ve çevresindeki gözlemleri ile değişen, dönüşen sürece de dikkat çekmektedir. Bornova Bornova filmi, dört ana karakter etrafında ve bir gün içerisinde gelişen hikâye üzerinden 1980 sonrası toplumsal yozlaşmanın da bir portesini çizmektedir (Çelikutuğ, 2009, s. 72-75). Filmdeki performansı ile en iyi yardımcı kadın oyuncu ödülüne layık görülen Damla Sönmez de filmde “her şey çok gerçek, mahalleden gençler bakkalın önünde oturmuş konuşuyorlar ya da tartışıyorlar. Sıkışmış bir alanda iki insan konuşuyor ve konuştukları şeyler çok dolu, ama çok boş görünen şeyler” derken, filmde gençlerin çaresizlik ve sıkışmışlıklarıyla var olduklarının ortaya (2009, s. 23) konulduğunu belirtmektedir.

Bugünün gençliğinin yaşadığı sorunlar, gündelik yaşamları, kaygıları dışarıdan toplumsal gerçeklikle uyuşmuyor görünse de aslında görünen tam da bugünün gerçekliğini oluşturmaktadır. Zahit Atam'a (2010a) göre Bornova Bornova filmi “12 Eylül'ün yıkıntıları sonucu ortaya çıkan tabloyu ortaya koyması, estetik söylem ve yalınlığı gibi, ele aldığı karakterleri anlatma biçimi ve toplumsal doku inşa edebilmesi nedeniyle tüm filmlerden farklı olarak 12 Eylül'ü yetkin bir şekilde tanımlayabilen bir film olma özelliği taşır.” Yönetmen İnan Temelkuran (2009) ise öncelikli olarak 12 Eylül politikalarının bir koyup en az üç alma mantığının insanı insani olmayan mekanizmaların tutsağı haline getirdiğini belirtmektedir. “Filmde bu atmosferde büyüyen, tükenmiş ilişkilerin geleceksiz bıraktığı kuşaklar, art arda kendi varoluş zeminlerini yok ederek ve şiddeti yaşamın merkezine taşıyarak çoğu zaman ne



yaptığının bilincine varmadan kaybolup gitmektedirler. Filmde taksicilik yapmak için otomobil sahiplerinin ağız kokusunu çeken, felsefe okuduğu halde porno fanteziler yazarak hayatını kazanan, solcu ailesinin yaşadığı travmayı anti sosyal bir kimlik edinerek devralan ve zengin çocuklarla yatarak sınıf atlama umudunu yaşatan gençler.” (Cebenoyan, 2009, s. 15) filmin ana sorunsalını oluşturmaktadır. Yönetmenin de belirttiği gibi, 12 Eylül ile birlikte yaşantımız eğitimden, kendimizi var etme çabamızdan, ahlaki ilkelerden, bir toplumsal çıkış aranişından adım adım uzaklaştırıldı (Temelkuran, 2009) ve bugün yaşanan sonuçlar bu sürecin bir ürünüdür. Çünkü Bornova Bornova filminde yer alan karakterler tümünden bir kaybetmiş olmanın yanında, ne istediğini bilememe ve bir sürüklenme hali içindedirler.

“Filmde torbacı Salih (Kadir Çermik), aslında üst orta sınıfa mensup bir ailenin çocuğu olacakken, sokakların efendisi haline gelmiş bir psikopat olarak yer almaktadır. Yalan söyleyen, kendisi hakkında abartılı hikayeler anlatan, yaptığı taşkınlıklardan haz alan ve bunu prestij olarak gören öz bilinç ve idealden yoksun kendi küçük dünyasında, sükunetten uzak, belirli iktidar ilişkilerinin kurulduğu bu sokakta ne aile ne polis ne de mahalle büyükleri vardır. Burada yaşam bir tür bekleyiş, ani eylemlerle bozulan ve yeniden kurulan dengelerin yaşandığı bir mekândır” (Temelkuran, 2009). Yaşlı annesi ile birlikte yaşayan, sakatlandığı için futbolcu olma hayali sönen ve askerden sonra aile yakınlarından birinin yardımıyla taksi şoförü olması için desteklenen Hakan (Öner Erkan)’ın günleri mahalle bakkalının önünde birlikte takıldığı Salih’le yeniden biçimlenir. Hakan, her gün bakkalın önünden geçen mahallenin güzel kızı Özlem (Damla Sönmez)’e uğruna ölecek ve öldürecek derecede tutkundur. Hakan’ın Özlem’e ilişkin duygularını paylaştığı tek kişi ise yakın arkadaşı Salih olur. Mahallenin bir diğer kaybedeni ise Salih’in çocukluk arkadaşı olan Felsefe Yüksek Lisans öğrencisi Murat’tır. Murat (Erhan Bektaş) internet sitelerine yazdığı erotik hikâyelerle geçimini sağlamaktadır. Bir gün Salih’in Murat’a yardım etmek için mahallenin güzel kızı Özlem ile ilgili anlattığı fantezi Salih ve Hakan’ın arasında öldürücü ilişkinin de başlangıcı olur.

‘Bornova Bornova’ filminde çizilen günümüz gençliğine ilişkin yapılan bitkinlik, kaybetmişlik, geleceğe ilişkin öngörüsüzlük ve karmaşık içsel yapı yalnızca bu dört karakterle sınırlı değildir. Liseli gençlerin kâffelerde geçirdikleri zaman, liseli kızların kolejli gençler

aracılığıyla sınıf atlama hayalleri, gençler arasında ideolojik ayrışmanın belirsizliği ya da sembollerle siyasi fan'lık durumu (selamlaşma biçimi ya da Che Guevara kolyesi), ilişkilerin anlık ve geçici oluşu, esrar, sigara, alkol, okuldan kaçarak var olma hali gençlerin yaşamına ilişkin resimler olmaktadır. Sonuç olarak filmin biri 12 Eylül'ün mimarı Kenan Evren bir diğeri de günümüz pop şarkıcısı ve magazin dünyasının yakından tanıdığı Demet Akalın'dan iki alıntı ile başlaması 12 Eylül'de gençliğe biçilen rol ile bugün gençliğin gelmiş olduğu durumu ortaya koyması bakımından önemlidir.

### **Kime Göre, Nasıl, Ne Zaman, Nerede Çoğunluk?**

Seren Yüce'nin Çoğunluk filmi 47. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi yönetmen, en iyi film ve en iyi erkek oyuncu dallarında ödül aldı. Filmde, ister İstanbul'da töreden kaçan bir Kürt kızı, ister orta sınıf tutucu bir müteahhidin oğlu, isterse bir hizmetçi ya da şantiyede göçmen bir işçi olsun, kimin ne zaman çoğunluk ya da çoğunluk içinde azınlık olduğu ya da olacağı sorusu sorulmaktadır.

Filmin ana kahramanı Mertkan (Bartu Küçükçağlayan) babasına inşaat işlerinde yardım etmekte, arkadaşları ile birlikte araba ile şehirde turlamakta, alışveriş merkezlerinde gezmektedir. Sıradan yaşamı Gül(Esme Madra) ile başlayan ilişkisi ile değişmekte iken, kız arkadaşının Kürt kökenli olması ailesi (özellikle babası) tarafından onaylanmaz. Kız arkadaşına karşılık Mertkan babasını (Settar Tanrıöğen) karşısına almak istemez, mücadeleden kaçır ve Gül'ü terk eder. Mücadele çabayı, gözü karalığı, yokluğu, daha çok çalışmayı getirecektir. Oysa Mertkan'ın yaşamı ve geleceği babası tarafından organize edilmektedir. Daha ilk mücadele ortamından kaçarak güçlü olanın ve çoğunluğun yanında yer alması bundandır. Aydoğmuş (Radikal, 05.04.2011) filme ilişkin yorumunda, "bana kimim diye sormayın, ne o tarafa aidim ne bu tarafa. Bir süre geçince zaten ne önemi var, diyor insan. Aynen işte ben de öyle" derken, Çoğunluk filmindeki Mertkan gibi birçok gencinde bugünkü duruşunu, hayata bakışını tanımlamaktadır. Bertaraf olmak, ne orada ne burada, kiminle birlikte olmanın ne önemi var, yalnızca günü yaşamak, verilenleri almak, onunla yetinmek, yalnızken çoğunluğun içinde suskunlaşmak, korkmak, uyum sağlamak, güçlü iken çoğunluk da olsa karşısındakini ezmek, yok saymak. Başkasının gücü ile kimliklenmek, başkasının gölgesi altında ezilmek, tüketebildiği kadar var olabilmek, bütün bunlar filmde

Mertkan karakteri ile ortaya konulan bir genç kuşağın öyküsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Mustafa Kara (2010)'ya göre film, 'Maalesef Bizim Hikâyemiz'dir, tanıdık, bildik bir öyküdür. Filmde,

dünyaya, hayata, hatta kendine dair bir fikri olmayan bir gencin ekseninde orta sınıf bir Türk aile ve bu aileyi geleceğe taşıyacak gencin dönüşüm ve değişimi ortaya konulmaktadır. Kara, aynı zamanda bu dönüşümün radikal bir kırılmadan ziyade Mertkan'ın daha olgunlaşmış, düzene uymuş halini 'Abi' karakterinde ve nihayet varacağı son noktayı da baba karakterinde görmenin mümkün olduğunu

belirtmektedir. Yönetmen Seren Yüce (2010) ise, Çoğunluk filminde yarattığı karakterleri, "bugün Beyoğlu semtine çıkıp baktığımızda görmenin mümkün olduğuna dikkat çekmektedir. Ona göre, oradaki genç kitlelerin çoğunluğunun Mertkan ve arkadaşlarından farkları yoktur. Bu gençler işi gücü, doğru dürüst bir hayat görüşü olmadan, gelip geçen kitleler olarak yer almaktadırlar, çünkü onların hayattan isteyecekleri ve istemeleri gereken şeyler çoktan belirlenmiştir. Sonuç olarak Yüce filmi, günümüz gençliğinin sorunları temelinde hem kendi yaşam deneyimleri hem de çevreden edindiği gözlemlerle sinemaya aktardığının altını çizmektedir. Zahit Atam (2010b), hem Kara hem de Seren Yüce'nin belirttiği gibi, yeni kuşak gençlere biçilen rollerin önemli bir kurum olarak ailede nasıl biçimlendirildiği üzerinde odaklanmaktadır:

Çoğunluk filminin asıl başarısı konunun ikili ekseninde işlemesidir. Birinci ekseninde üst orta sınıf yaşamı içinde, sınıfın refleksleri, dürtüleri, idealleri anlatılmakta, ikincisi ekseninde ise bu sınıfın genç nesilleri nasıl ıslah ettiği gösterilmektedir. Bu anlamda 'Çoğunluk' bir tür iki nesil arasında sürekli mekik dokuyan bir yapıya sahiptir. Baba üzerinden, kendi sınıfsal refleksleri ve idealleri verilirken, oğul üzerinden sınıfsal aidiyetin eksik yaşandığı ve bir boşluk içinde olduğu süreçten, sınıfının asli üyesi olma sürecine geçişin incelenmesidir. Bu anlamda 'Çoğunluk' filmi bir aile üzerinden hem bir sınıfı hem de Türkiye'deki egemen ilişkileri resmetmektedir (13.10.2010).

Türk sinema tarihinin en dolaysız konuşan, en karanlık filmi olarak, devletin sınırlarını çizdiği, dayattığı, siyaset alanını tanımlayan birlik ve beraberlik manzumesi de aile modelinin bütün ideolojik dayatmalarına sahiptir (Türker, 2010). Bu anlamda Mertkan karakteri ile ortaya konulan, eğlence dünyası, günü ve anı yaşama hali, bulunduğu koşulları değiştirmeyi aklına bile getirmeden, mücadelenin her biçiminden kaçınan, korkak, sinik babasının olanaklar ve sahip olduğu maddi koşullarla kendini güçlü kılan (ya da zanneden) bir karakter ile geleceğe ilişkin yeni insan modelinin de bir resmi ortaya konulmaktadır.

## SONUÇ

Sinema hem toplumsal değişimlerin belirleyicisi hem de bu değişimlerin en iyi gözlemlendiği bir mecradır. Sinema ve siyaset ilişkisi bağlamında 12 Eylül Askeri Darbesi'nin son dönem Türk sinemasına yansımalarının tartışıldığı bu çalışmada Türkiye ve dünyada meydana gelen köklü siyasi ve ekonomik değişimlerin uzun vadede topluma etkilerini genç kuşaklar özelinde ele almak amaçlanmıştır. Bu bağlamda hem yeni kuşak sinemacıların filmlerine söz konusu değişimlerin nasıl yansıdığı hem de uzun vadeli politikaların sonuçlarının nasıl bir gençlik inşa ettiğinin ortaya konulması mümkün olabilecektir. Çünkü genç sinemacılar, siyasi anlamda sancılı bir sürecin çocukları olarak bir yandan 12 Eylül Askeri Darbesi ve sonrasını büyüklerinden, yakın çevrelerinden ya da medyadan edindikleri bilgi ve deneyimlerle gözlemlemişler, öte yandan yeni oluşturulan Anayasal sistemin içinde büyümüşlerdir. Bu nedenle yeni genç kuşak sinemacıların filmlerinde ortaya koydukları sorunlar, karakterler ve gençlik modelleri, aynı zamanda 12 Eylül Darbesi gibi Türkiye'nin üzerinden bir buldozer gibi geçerek bugünkü siyasi, ekonomik, toplumsal gerçekliği belirleyen ve bu koşullarda dayatılan yeni siyasi yapılanmaların nasıl bir gençlik yarattıklarını ortaya koymak bakımından önemli olacaktır. Çünkü Tül Akbal'ın da ifade ettiği gibi 1990-2000'li yıllar arasında çekilen ve 12 Eylül siyasetini dolaylı ya da dolaysız olarak içeren filmler direk 12 Eylül Askeri

Darbesi ile yüzleşmekten öte onun bireyler, aileler üzerine getirdiği acılar, sorunlar, sıkıntılar bağlamında önem taşımaktadır. Bornova Bornova ve Çoğunluk filmleri ise bu darbenin gençlere biçmiş olduğu rollerin yeni kuşak gençliğin yaşamına nasıl etki ettiği ve şekillendirdiği bakımından önemlidir. Örneğin<sup>2</sup> 12 Eylül 1980 tarihinde “yarının teminatı olan evlatlarımızın Atatürk ilkeleri yerine yabancı ideolojilerle yetişerek birer anarşist olmasını önleyecek tedbirler alınacaktır” diyen dönemin Genel Kurmay Başkanı Kenan Evren ve arkadaşlarının gelecek kuşaklara çizmeyi vaat ettikleri idealler darbeden 27 yıl sonra ünlü Pop şarkıcısı Demet Akalın’ın bir gazeteye vermiş olduğu demeçte ortaya konulmaktadır. Pop şarkıcısı Akalın eşinden boşanmasıyla ilgili vermiş olduğu röportajda, eşinden neden boşandığının gerekçesini bu şekilde açıklamaktadır: “saygı korkuyla eşdeğer yürüyor. Bana iki tokat atsaydı, ben dururdum, boşanmazdık” (15.03.2007). Burada dile getirilen korkuyla sağlanan saygı, çoğunluk filminde Mertkan’ın baba korkusu ve dolayısıyla babasının ona sağladıklarını kaybetme korkusudur. Bu nedenle babası onaylamadığı için sevdiği kızdan vazgeçmesi, babasının onu terbiye etmek için başka bir şehirdeki inşaatçıya çalışmak için göndermesine karşın hiçbir şey yapmaması, sadece söyleneni yerine getirmesi, itaat etmesi de bu korkuyla açıklanabilir. Çünkü onun kendisi için tek başına mücadele ederek, kendisine özgür iradesiyle bir gelecek oluşturmak gibi bir istenci ve bilinci yoktur. Baba otoritesine boyun eğmek, onun verdikleriyle yetinmek ve karşı gelmemek daha az riskli ve daha kolay bir yaşam gibi görünmektedir. Ayrıca Mertkan’ın babasının inşaatında küçümsediği, hor gördüğü ve azarladığı işçilerle gece sokakta yalnızken karşılaştığında duyduğu korku, arkadaşları ve sevgilisi ile birlikten vurdumduymaz, kibirli, kendine güvenen tutumu ile evde babasının karşısında iken ortaya koyduğu suskun ve ezik tutum onun babasının nüfus alanından uzak ya da yakın olmasıyla farklılık göstermektedir. Ekonomik güç-otorite, baba-çocuk, baba-anne, patron-işçi, erkek-kadın ilişkisinde, sahip ve sahip olamayanlar karşıtlıklarında ortaya

---

<sup>2</sup> Bornova Bornova filmi giriş sahnesinden yapılan alıntı.

konulmakta, dolayısıyla güç ve iktidara sahip olanlar karşısında, korku ve itaat ile şekillenen bir yaşam ortaya çıkmaktadır.

Bornova Bornova filminde gençlerin kahvede kendilerine küfür eden, cüzdanlarını ellerinden alıp, kız arkadaşlarına sarkıntılık eden torbacı Salih karşısındaki korkuyla karışık saygı da aynı anlama gelmektedir. Korku, gençleri ideallerinden, ilgi alanlarından, sevdiklerinden, beklentilerinden, umutlarından koparmakta, buna karşın otoriteye saygı, otoriteden gelen şiddet ise kutsanmaktadır. Çünkü gençlerin mücadele etmeden kazandıkları ve dolayısıyla otorite karşısında kaybedecekleri çok şeyleri vardır. Bu durum ise mücadele etmeyi, birlikte hareket etmeyi, kendisi için ve yanındakiler için bir şey istemeyi, toplum için hep birlikte gelecek için kaygı duymayı engellemekte, yalnızca kendisini kurtarmayı, kendisini korumayı, kendisini kutsamayı yüceltmektedir. Ayrıca gençlerin idolleri olan pop şarkıcıları ve şarkıların sözleri, daha çok bireyi karikatürize eden kaba güldürüler, tüketimi ve daha çok kazanmayı, sahip olmayı yücelten idealler karşısında ailelerin çocuklarının iyiliği için onların yaşamını dizayn etme çabaları, eğitim sistemindeki bireysel başarının yüceltildiği ve sınav sistemi ile birlikte öğrenme ve birlikte çalışma olanaklarının ortadan kalktığı, sosyal ilişkilerin sosyal medya üzerinden yürütüldüğü, kitap satışlarının ve kitaba ilginin azaldığı, şiir ve edebiyattan uzak bir ortamda büyüyen gençliğin içinde buldukları koşulları da göz ardı etmemek gerekmektedir. Her iki filmde, bugünün Türkiye gerçekliğinin gençlik bağlamında ve geleceği kuracak olan gençlerin bugün sahip oldukları idealleri ortaya koyması bakımında önemlidir.

Sonuç olarak yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun ifade ettiği gibi, "toplum olarak sorunlarımızla yüzleşen bir yapıya sahip olmasak da, geçmişimiz gibi, bugünümüzle de hesaplaşmayı bilmesek de ve çok sancılı gelen bu sürece ilişkin alışkanlıklarımıza rağmen" (12.08.2009), sanatsal açıdan birçok sorunun görmezden gelinmesi o kadar da mümkün olamamaktadır. Geçen her yıl yeni toplumsal gerçeklikler ve sinemacıların bu gerçeklikleri görme biçimleri olarak beyaz perdeye yansımaya devam etmektedir. Türkiye'de bir dönüm noktası olan askeri darbeler ve özellikle 12 Eylül Askeri Darbesi'nin etkilerinin siyasi, ekonomik, toplumsal bağlamda tartışıldığı bugünde, bu sürecin sanatsal alanda tema edilmesi ve bu dönem ile yüzleşen filmlerin çekilmesinin devam edilmesi de kaçınılmaz olacaktır.



## REFERANSLAR

- Abisel, N. (2005) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix.
- Atam, Z. (20.06.2010a) 12 Eylül, Üç Kuşak ve Yeni Türkiye Sineması, Birgün Gazetesi.
- Atam, Z. (13.10.2010b) “Çoğunluk.”, Birgün-Pazar.
- Atam, Z. (26.11.2009) “2009 Filmleri Üzerine Kavramsal Yazılar”  
<http://www.cafrande.org/?p=12503> 07.05.2011.
- Aydoğmuş, İ. (5.04.2011) “Çoğunluk: Kimim? Ne İsterim? Bilmemekteyim.”  
<http://www.radikalgenc.com/sanat/cogunluk-kimim-ne-isterim-bilmemekteyim>.  
9.03.2012 tarihinde erişildi.
- Başgünay, H. (2011) “Sinematek (Türk Sinematek Derneği):1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma”, *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*, S. Kirel (der.), İstanbul: Parşömen, s. 55-67.
- Boztepe, V. (2007) “1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Cebenoyan, C. (24.10.2009) “46. Altınportakal’ın Tortusu”, Birgün Gazetesi, Kültür-Sanat, s. 15.
- Çelikutğ, E. (Aralık 2009) “Karanlık Bir Tünelin İçinde”, Sinema Dergisi (12), s. 72-75.
- Dorsay, A. (1985) *Sinema ve Çağımız*, II. İstanbul: Hil.
- Denker, S. (15.03.2007) “İki Tokat Atsaydı Boşanmazdık”, Hürriyet Gazetesi. Demet Akalın’la Söyleşi  
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=6121849&tarih=2007-03-15>.
- Gürata, A. (2010) “2000’li Yıllarda Sinemaya Bir Bakış”, Sinecine 1(1), Dipnot, Ankara, s. 131-135.
- Esen, Ş. (2000) *80’ler Türkiye’sinde Sinema*, İstanbul:Beta.
- İmançer, D. (2010) “İslamcı Filmlerde Kadın Temsili”, Sinecine 1(1), Dipnot, Ankara, s. 77-95.
- Karabağ, Ç. (2005) *1990 Sonrası Türk Sinemasında Sanat Filmleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Kara, M. (17.10.2010) “Maalesef Bizim Hikayemiz”, Evrensel Gazetesi.



- Özgüç, A. (1993) 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması, İstanbul: Bilgi.
- Özön, N. (1983) "Türk Sineması", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 7. Cilt, İstanbul: İletişim, s. 1876-1905.
- Sivas, Â.; Hepkon, Z. (2011) "Yavuz Turgul ile Görüşme", *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*, der. Â. Sivas, İstanbul: Kırmızıkedî, s. 208-235.
- Sönmez, D. (24.10.2009) "*Bitince Özlem Ölmüş Gibi Hissettim*", *Radikal Gazetesi*, Kültür Sanat Eki, Röportaj: Erkan Aktuğ, s. 23.
- Süalp, Z. Tül Akbal (2011) "Türkiye Sinemasının Dönemleştirilmesi", *Yeni Film*, İstanbul, Kayhan, s. 63-67.
- Şimşek, A. (19.10.2009) "Bu Asfaltı Çatlatan Otlardan Biri Olmak Ya da Kriz Filmleri", *Birgün Gazetesi*, s. 15.
- Temelkuran, İ. (5.11.2009) "Altın Portakal'da En İyi Film Ödülünü Kazanan Yönetmen Temelkuran, İnan: Biz Kaybettik, Peki Kim Kazandı?", Röportaj: Zahit Atam, <http://www.cafrande.org/?p=11798> 13. 03.2012.
- Türker, Y. (30.10.2010), "*Çoğunluk Ya!*" *Radikal*.
- Ustaoglu, Y. (12.08.2009) "*Son Dönem En Çok Sözü Edilen Filmlerin Yönetmeni Yeşim Ustaoglu: Ergen Toplum Manzaraları*", *Yeni Türk Sineması, Dizi Yazı ve Araştırma Dosyaları*, *Birgün Gazetesi*.
- Ulaşlı, E. (2005) "Babam ve Oğlum: Hüzünlü Bir Hatıra Olmaktan Çıkamayan 12 Eylül", *Yeni Sinema*, Ekim-Aralık (10): 4.
- Yenen, İ. (2011) *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.
- Yüce, S. (17.10.2010) "*Ezenlerin Gözünden Baktım*", *Radikal*.