

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA  
ANABİLİM DALI**

**12 EYLÜL FİMLERİNİN ÜNİVERSİTELİ GENÇLER TARAFINDAN  
ALIMLANMASI**

Doktora Tezi

Çağla Karabağ Sarı

Ankara-2012

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA  
ANABİLİM DALI**

**12 EYLÜL FİLMLERİNİN ÜNİVERSİTELİ GENÇLER  
TARAFINDAN ALIMLANMASI**

Doktora Tezi

Çağla Karabağ Sarı

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Ankara-2012

**T.C.**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA**  
**ANABİLİM DALI**

**12 EYLÜL FİLMLEİNİN ÜNİVERSİTELİ GENÇLER**  
**TARAFINDAN ALIMLANMASI**

Doktora Tezi

Çağla Karabağ Sarı

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Tez Jürisi Üyeleri

<u>Adı ve Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk	.....
Prof. Dr. Nejat Ulusay	.....
Doç. Dr. Sevilay Çelenk Özen	.....
Doç. Dr. Dilek Kaya	.....
Doç. Dr. Ahmet Gürata	.....

Tez Sınavı Tarihi 19.09.2012

## TEŞEKKÜR

Bu tezin yazım sürecinde birçok güzel insan, emeği ve yüreğiyle bana destek oldu. Öncelikle filmleri izlemek ve görüşmeler yapmak için zaman ayıran üniversiteli gençlere müteşekkirim. Onlar büyük bir içtenlikle fikirlerini ve yorumlarını paylaşmasalardı bu tez yazılamazdı. Görüşmecilerin sözlerini bir inceleme nesnesi olarak kullanırken, yüzlerini yüreğimde saklı tuttum. Etnografik yöntem ve teknikler kullanan çalışmaların sanıyorum en zor taraflarından birisi de bu: hayatına değdiğiniz insanların sözlerinden akademik bir metin üretmek. Umuyor ve diliyorum ki hiçbirini incitmemişimdir...

Lisans öğrenciliğimde, yüksek lisans tezimde, çeşitli akademik çalışmalarında olduğu gibi doktora tezimde de bana yol gösteren, inancı ve desteğiyle hep yanımda olan sevgili hocam ve danışmanın Prof. Dr. S. Ruken Öztürk'e; danışmanımla birlikte tez izleme komitesinde yer alan Doç. Dr. Dilek Kaya ve Doç. Dr. Sevilay Çelenk Özen'e; tez jürisinin diğer üyeleri Prof. Dr. Nejat Ulusay ve Doç. Dr. Ahmet Gürata'ya değerli öneri ve eleştirileriyle teze sundukları önemli katkılar için çok teşekkür ederim.

Benimle aynı zaman diliminde doktora tezlerini yazan Berfin Emre ve Göze Orhon konuşarak, tartışarak, metinlerimi okuyarak, kısacası her türlü paylaşımla yanımdalardı, varlıkları ve destekleri için onlara yürekten teşekkür ederim. Tez jürisine girmeden önce olduğu gibi, her ne zaman ihtiyaç duysam sınıksız sarıldığım Bercis Mani Şipal'e de teşekkür borçluyum.

Sinetopya'nın gösterim salonunu kendi evim gibi kullanmamı, burada gösterim ve görüşme yapmamı mümkün kılan Fatın Kanat'a; bazı kaynaklara ulaşmamı sağlayan Canan Dural Tasouji, İlker Özdemir ve Tayfun Şahin'e;

görüşmecilerin ayarlanmasında yardımcı olan Dr. Ertan Yılmaz, Nagehan Tokdoğan Kartal ve Selma Koçak'a; iki görüşmenin deşifresini yapmak gibi zaman alan ve yorucu bir işi sormama bile gerek bırakmadan üstelen Mehmet Mutlu'ya; fakültede düzenlenen *kolloqium*'larda tezim hakkında yaptığım sunumları dinleyen, öneri ve eleştiriler getiren, çalışmamdan heyecan duyan, güzel sözlerini hiç esirgemeyen hocalarım Doç. Dr. Hakan Ergül ve Doç. Dr. Aksu Bora başta olmak üzere Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki tüm çalışma arkadaşlarıma; filmlerin izleyici saylarına ilişkin bilgileri, Sinema Genel Müdürlüğü'nden teyit etmemi sağlayan Mahir Ünsal Eriş'e; çok kilit zamanlarda kendileri için küçük ama benim için büyük yardımlarla hayatımı kolaylaştıran Şengül İnce, Burcu Şimşek ve Mehmet Bağcı'ya çok teşekkür ederim.

Bu zorlu süreçte sonsuz sevgilerine, ilgi, güven, anlayış ve desteklerine sırtımı yasladığım, yanlarında hep iyi ve mutlu hissettiğim annem ve babama, ağabeyim ile eşi Merve'ye, hayatıma ışık ve umut saçan güzel yeğenlerim Sena Nur ve Elif Naz'a varlıkları için şükran borçluyum.

Yazdığım bütün metinleri büyük bir dikkat ve titizlikle okuyan, çok değerli öneri ve eleştiriler getiren, konuşma ve tartışmalarımızla zihnimi açan, görüşmecilerin ayarlanmasından transkripsiyon yapmaya tezin her aşamasında emeği ve yüreğiyle bana destek olan, inanan, güvenen, her türlü zorlukta omuz veren, sıkıntılarımı paylaşan ve beni hiç yalnız bırakmayan yoldaşım ve hayat arkadaşım Engin Sarı'ya ne kadar teşekkür etsem azdır. O olmasaydı hayatımdaki hiçbir şey bu kadar güzel ve anlamlı olmazdı...

# İÇİNDEKİLER

<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>I. BÖLÜM: İLETİŞİM ÇALIŞMALARINDA VE SİNEMADA İZLEYİCİ.....</b>	<b>20</b>
1.1. Medyanın Etkileri Konusunda Farklı Paradigmalar: Güçlü ve Sınırlı Etki Kavrayışları .....	20
1.2. Film Çalışmalarında Yapısalcılık, Göstergibilim ve Psikanaliz.....	27
1.3. İletişim ve Sinema Çalışmalarında İzleyici Araştırmalarının Yükselişi .....	39
1.3.1. Kültürel Çalışmaların İzleyici Araştırmalarına Katkısı .....	40
1.3.2. Sinemada Alımlama Çalışmaları.....	51
1.3.2.1. Tarihsel Materyalist Yaklaşım .....	55
1.3.2.2. Etnografik Yaklaşım .....	58
1.4. İzleyici Araştırmalarının Sorgulanışı: Eleştiriler, Yanıtlar, Alternatifler .....	65
<b>II. BÖLÜM: 12 EYLÜL ASKERİ DARBESİ VE 12 EYLÜL FİLMLERİ.....</b>	<b>75</b>
2.1. 12 Eylül Askeri Darbesi ve Türkiye’de 1980 Sonrası Ekonomik, Sosyal, Kültürel, Politik Dönüşümler .....	75
2.1.1. Darbenin Kısa Tarihçesi ve Uygulamaları.....	75
2.1.2. 12 Eylül’ün Mirası ve 1980 Sonrası Türkiye’inde Ekonomik, Sosyal, Kültürel ve Siyasal Dönüşümler .....	83
2.1.2.1. 1980 Sonrası Neo-Liberal İktisat Politikaları.....	88
2.1.2.2. 1980’lerden Günümüze Toplumsal, Kültürel ve Politik Dönüşümler .....	96
2.2. Türkiye Sinemasında 12 Eylül Filmleri ve Politik Sinema.....	115
2.2.1. 12 Eylül Filmlerine Genel Bakış.....	115
2.2.2. Politik Sinema .....	128
2.2.3. 2000’lerin 12 Eylül Filmleri.....	142
2.2.2.1. <i>Vizontele Tuuba</i> .....	142
2.2.2.2. <i>Babam ve Oğlum</i> .....	151
2.2.2.3. <i>Eve Dönüş</i> .....	160

<b>III. BÖLÜM: ALAN ARAŞTIRMASI BULGULARI.....</b>	<b>169</b>
3.1. Üniversite Öğrencilerinin Anlam Dünyasında Üniversite ve 1980 Sonrası Gençlik .....	169
3.2. Sinema, Politik Sinema ve 12 Eylül Filmleri.....	191
3.2.1. Sinema ve Politik Sinema .....	191
3.2.2. 12 Eylül Filmleri .....	202
3.3. Gençlerin 12 Eylül İmgesi ve Politik Sorun Tanımları.....	206
3.3.1. 12 Eylül İmgesi .....	206
3.3.2. Politik Sorun Tanımları.....	218
<b>IV. BÖLÜM: 12 EYLÜL FİLMLERİNİN ÜNİVERSİTELİ GENÇLER TARAFINDAN ALIMLANMASI.....</b>	<b>225</b>
4.1. “Bağlamsal Söylemler”, Politik Konumlar ve 12 Eylül Filmlerinin Alımlanması .....	225
4.1.1. Bir Anlam Çerçevesi Olarak “Ulusalçılık” ve Film Okumaları.....	226
4.1.2. Sol-Muhalif Bakış Açılarında Filmlerde 12 Eylül .....	238
4.1.3. Filmlerin Alımlanmasında Milliyetçi ve Muhafazakâr Vurgular .....	256
4.1.4. Genel Değerlendirme: Filmlerdeki 12 Eylül ve Eleştirel Bakış Açıları	269
4.2. Film Karakterleri Üzerinden Yapılan Okumalar.....	280
4.2.1. Muhalif Anlamaların Egemen Okumaları .....	281
4.2.2. Sol-Muhalif Bakış Açılarında Film Karakterleri .....	287
4.2.3. Karakterlere Bakışta Tekrarlanan Ortaklıklar .....	292
4.2.4. Varlığı ve Yokluğuyla “Kadın Bakışı” ve Film Karakterleri.....	302
<b>SONUÇ.....</b>	<b>308</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>326</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>348</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>360</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>361</b>

## GİRİŞ

Film çalışmaları 1960’larda akademik bir disiplin haline geldiğinde, temel olarak *auteur*’ler ve onların yapıtları üzerine odaklanılmıştır (Turner, 1998, s. 196). Ancak 1980’lerde ve ’90’larda film çalışmaları alanındaki akademisyenlerin, izleyicinin tarihsel olarak konumlandırılmasına giderek artan bir şekilde ilgi göstermesiyle birlikte, sinema tarihi sadece filmlerin ve yönetmenlerin değil, izleyicilerin filmlere hangi anlamları atfettiğinin de tarihi haline geldi (Stam, 2008, s. 231).

Judith Mayne’in söylediği gibi seyircilik (*spectatorship*) kavramı, sinemaya gitmenin, birer ürün olarak filmleri tüketmenin ve bunların yarattığı mitlerin nasıl sembolik etkinlikler ve kültürel olarak anlamlı durumlar olduğuna gönderme yapar (1993, s. 1). Film kuramları içinde izleyici, farklı perspektiflerden hem teorik özne konumlarına (*aygıt kuramları*) hem de “gerçek insan”lara karşılık gelmektedir. Annette Kuhn’un belirttiği üzere aygıt kuramlarında *seyirci*, kanlı canlı bir insanı değil, anlamlandırma pratiği içinde inşa edilen bir özne konumunu ve filmsel metin tarafından çağırılan izleyiciyi ifade eder (1992, s. 305). İzleyiciyi (*audience*) metinsel ya da kuramsal seyirciden (*textual or theoretical spectator*) ayırmak içinse, “ampirik izleyici”, “gerçek izleyici”, “sosyal izleyici”, “tarihsel izleyici”, “tarihsel olarak spesifik özne” gibi kavramlar kullanılmaktadır (Kaya Mutlu, 2002, s. 1).

1970’lerin sonlarından itibaren, medya tüketimi üzerine yapılan çalışmalarda bir “etnografik dönüş”ten (*ethnographic turn*) söz etmek mümkündür (Moores, 1995, s. 1). Bu dönüşle birlikte, “gerçek izleyicilerin”, “tarihsel olarak spesifik özneler”in anlamlarına yönelik ilgi de artmıştır.



Clifford Geertz'in öncülük ettiği yorumlayıcı (*intrepretative*) kültür kuramında kültüre, sembolik bir anlam inşası olarak yaklaşmaktadır. Geertz'in düşüncesinde "İnsan kendi ördüğü anlam ağlarında asılı kalmış bir hayvandır" ve bu ağların, yani kültürün analizi, yasa arayışında olan bir deneysel bilimi değil, anlam arayışında olan bir yorumlama çabasını gerektirir (1973, s. 5). Aygıt kuramlarındaki metnin inşa ettiği özne konumları yerine bu tez, tarihsel ve kültürel olarak spesifik öznelerin anlamlarıyla ilgilidir. Çalışmanın konusu ise, üniversite öğrencisi olan gençlerin, 2000'li yıllarda çekilen "12 Eylül filmlerini" nasıl alımladıklarıdır. Tez basitçe ifade edilirse, "üniversiteli gençler 12 Eylül filmlerinden hangi anlamları, neden ve nasıl çıkartmaktadırlar?" sorusundan hareket etmektedir.

12 Eylül filmleri üzerine yazılanlara baktığımızda sıklıkla henüz bir 12 Eylül filminin yapılmamış olduğu ya da konu edilen film veya filmlerin 12 Eylül'ü yeterince anlatamadığı, politik değişim ve dönüşüm olanağı gösteremediği gibi tespit ve eleştirilerle karşılaşmaktayız (Belge, 1990; Kürkçü 1990; Maktav, 2000; Görücü, 2007). 2000 sonrası 12 Eylül filmlerine yönelik eleştirileri kısaca özetlemek gerekirse, bunların toplumsal belleği canlandırmak, politik farkındalık yaratmak bir yana, unutturucu, uzlaştırıcı bir işlev gördüğü iddiasından söz edilebilir (Türker, 2004; Özgüven, 2004; Görücü, 2007; Tüzünoğlu, 2008). Karşıt bir görüş ise Hakan Şükrü Doğruöz'de bulunabilir. 12 Eylül filmlerini eleştiren ve eksikliklerini dile getiren Doğruöz yine de bunların, "belleğini yitirmiş Türkiye toplumu için" "tartışma götürmez" bir biçimde faydalı olduğu düşüncesindedir (2007, s. 80).

Filmlerin izleyici boyutu göz ardı edilerek, yalnızca birer metin olarak ele alınıp incelenmesi, anlamın izleyiciyle filmin karşılaşması sürecinde inşa ediliyor

oluşu gibi önemli bir meseleyi tartışmanın dışında bırakmaktadır.<sup>1</sup> Söz konusu yaklaşım, filmlerdeki politik değeri ve imkânı, onları okuyan ve yorumlayan öznelerin anlamlarında değil, sadece yapıtın içinde arama sorununu da beraberinde getirmektedir. Bu çalışmada 2000’li yıllarda çekilen 12 Eylül filmlerinin gençler tarafından nasıl alımlandığı etnografik yöntem ve tekniklere başvurulmuş, incelenmiş, okuma ve yorumlama etkinliği tarihsel-politik bir bağlamda ele alınmıştır. Böylece filmlerin politik bilinç ve farkındalık konusunda nasıl bir yerinin olduğunu ve olabileceğini, “gerçek öznelerin” anlamlarından hareketle değerlendirmek de mümkün olmuştur.

Hangi filmlerin, neden “12 Eylül filmi” başlığı altında değerlendirildiği konusu ile birlikte, 12 Eylül’ü anlatma başarısının ne olduğu da hayli muğlak ve tartışmalıdır. Bu tezde örneklem alınan filmler için kullanılan “12 Eylül filmi” tanımlaması, bir türü (*genre*) ifade etmekten ya da filmlerin 12 Eylül’ü anlatabilme iddia/başarılarına dayanmaktan ziyade, analizi mümkün kılan bir ortaklığa ve kategoriye gönderme yapmaktadır. Söz konusu filmlerin “12 Eylül filmi” başlığı altında değerlendirilmesinde, askeri darbenin karakterlerin hayatında temel bir kırılma noktasına işaret ediyor oluşu ölçüt alınmıştır.

---

<sup>1</sup> Stuart Hall’un belirttiği gibi dil ve temsil ilişkisinde üç temel yaklaşımdan söz edilebilir: *Yansıtıcı (reflective) yaklaşıma* göre dil, gerçek anlamı tıpkı dünyadaki karşılıklarına uygun biçimde bire bir yansıtır. Buna göre dilin işlevi, hâlihazırda varolan nesnelere, insanlar ve olaylar dünyasını basitçe yansıtmaktır. *Niyetsel (intentional) yaklaşıma* göre dil, konuşmacının ya da yazarın söylemek istediğini ifade eder; bu düşüncede anlamı yaratan şey kişisel niyet ve tasarıdır. *İnşacı yaklaşıma (constructionist)* göre ise, ne şeyler kendi kendilerine, ne de dilin bireysel kullanıcıları dilsel sistem içinde anlamı sabitleyebilir. Şeyler kendi başlarına bir anlam ifade etmez; kavramlar ve göstergelerden oluşan temsil sistemleri kullanılarak anlam inşa edilir. Kısaca inşacı yaklaşımda anlam verili ya da amaçsal değildir; dil aracılığıyla inşa edilir (Hall, 1997, s. 24-25).

Bu ölçüte uygun biçimde Türkiye sinemasındaki 2000’li yıllarda çekilen “12 Eylül filmleri” içerisinde örneklem olarak seçilen filmler ise, *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) ve *Eve Dönüş*’tür (Ömer Uğur, 2006). Bu filmler, 12 Eylül’e giden süreçten ya da darbe sonrası yaşananlardan, ana karakterlerin öyküleri aracılığıyla kesitler sunmaktadır. Filmlerin seçiminde farklı türsel ve anlatısal özellikler göz önünde bulundurulmuştur. Buna göre *Vizonte Tuuba* komedi, *Babam ve Oğlum* melodram, *Eve Dönüş* ise politik dram olarak tarif edilebilir.

Ayrıca *Vizontele Tuuba* hem 2000’lerin ilk “12 Eylül filmi”dir; hem de “12 Eylül filmleri” içinde büyük bütçeli, konuyu mizahla anlatmayı tercih eden ilk yapımdır. *Vizontele Tuuba* ile birlikte bir “12 Eylül filmi”nin, ticari anlatı sinemasının özelliklerini taşımanın ötesinde, seyirciler arasında popüler olabileceği görülmüştür. Bu anlamda *Vizontele Tuuba*’nın politik meselelerin işlendiği popüler-ticari filmler yapma konusunda önemli bir noktada durduğu söylenebilir. Film, rekor düzeyde bir seyirci sayısına (3.308.320 kişi) ulaşan *Vizontele*’nin (Ömer Faruk Sorak ve Yılmaz Erdoğan, 2001) ardından 2.894.802 kişi<sup>2</sup> tarafından izlenerek, 2004 yılı itibarıyla Türkiye sinemasının o tarihe değin en çok izlenen ikinci filmi olmuştur.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Filmlerin izleyici sayılarına [www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com) adresinde yer alan veri tabanından ulaşılmış, söz konusu rakamlar Sinema Genel Müdürlüğü’nden teyit edilerek kullanılmıştır.

<sup>3</sup> Mizahî anlatımı tercih eden ve bir “12 Eylül filmi” olarak epey tartışılan *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez, 2006) yerine neden *Vizontele Tuuba*’nın örnekleme dâhil edildiği sorusu akla gelebilir. Çalışmanın başında her iki film de örneklem alınmış, pratik gereklilikler yüzünden filmler arasında seçim yapma zorunluluğu doğunca, *Vizontele Tuuba* yukarıda anılan özellikleri dolayısıyla ve *Beynelmilel*’e kıyasla izleyiciler arasında daha popüler olduğu için (*Vizontele Tuuba*’yı 2.894.802 kişi izlerken, *Beynelmilel*’in izleyici sayısı 431.696’dır) tercih edilmiştir. Bununla beraber örneklemin içinde yer almasa da görüşmecilere *Beynelmilel* filmiyle ilgili sorular yöneltilmiştir. Söz konusu sorulara verilen yanıtlar bu tez kapsamında ayrıntılı biçimde incelenmemiş olmakla birlikte, s. 236, dipnot 81’de küçük bir çıkarıma yer verilmiştir.

İlginç ve çarpıcı biçimde izleyici sayısı bakımından *Vizontele*'yi geride bırakan ilk film de, *Vizontele Tuuba*'ya göre daha küçük bütçeli bir başka "12 Eylül filmi" olan *Babam ve Oğlum*'dur. *Babam ve Oğlum*, gösterime girdiği dönemde âdeta bir fenomene dönüşmüş ve 3.839.589 kişi tarafından izlenmiştir.<sup>4</sup> *Eve Dönüş* ise, bu iki filmle kıyaslandığında, "politik film" tanımlamasına daha uygun bir yapıdır; 12 Eylül'ün işkence boyutuna anlatıda merkezi bir yer vermekte ve görece "sert" bir anlatımı tercih etmesiyle de farklı bir yerde durmaktadır. *Eve Dönüş*, örnekleme de bu farklılıkları dolayısıyla dâhil edilmiştir.<sup>5</sup>

Örnekleme sayısının üç filmle sınırlanmasının önemli bir nedeni de pratik gerekliliklerdir: Araştırmaya katılan tüm gençlerin söz konusu filmleri daha önce izlemiş olsalar bile, her görüşmeden önce tekrar izlemeleri beklendiğinden, 2000'lerde çekilen diğer 12 Eylül filmleri örneklemin dışında bırakılmıştır.

Bilindiği gibi 12 Eylül askeri darbesi, Türkiye tarihinin önemli dönüm noktalarından biridir. Bir kırılma anından çok darbeyi, etkileri hâlâ devam eden bir süreç olarak ele almak gerekir. Darbeden sonra, 1980'li ve '90'lı yıllarda dünyaya gelmiş ve günümüzde üniversitede okumakta olan gençlerin zihinlerinde, nasıl bir 12 Eylül imgesi bulunduğu ve 12 Eylül filmlerinin onların anlam dünyalarında nasıl bir karşılığı olduğunu anlamaya çalışmak son derece önemlidir. Gençlerin sinemaya,

---

<sup>4</sup> Eylül 2012 itibarıyla Türkiye sinemasının en çok izlenen filmleri listesinde *Babam ve Oğlum* 7., *Vizontele Tuuba* ise 12. sırada yer almaktadır.

<sup>5</sup> Filmin daha "sert" ve doğrudan bir anlatımı tercih etmesi, seyirciler arasında popüler olma meselesinde paradoksal bir durumu beraberinde getirmektedir: *Eve Dönüş*'ün izleyici sayısı, *Vizontele Tuuba* ve *Babam ve Oğlum*'la kıyaslandığında hayli az olan 231.784 kişidir. Söz konusu paradoks, muhalif anlamlar üretmek ve bunları yaygınlaştırmak amaçlandığında, geniş kitlelere ulaşmanın önem kazanmasından kaynaklanır. Bu bakımdan hem eleştirel-muhalif içerikler üretmek, hem de bunları mümkün olduğunca fazla izleyiciyle paylaşmak, politik meseleri anlatmak ve tartışmak niyetindeki yönetmenlerin, üzerine düşünmesi gereken bir problemdir.

politikaya, tarihsel ve güncel sorunlara ilişkin tahayylleriyle, 12 Eylül filmlerini okuma ve yorumlama biçimleri arasındaki bağlantıları irdelemek, hem filmlerin hem de gençlerin politikayla ve politik söylemlerle ilişkilenme biçimleri üzerine düşünme fırsatı vermektedir.

Filmleri okuyan ve yorumlayan özneler olarak gençlerin anlamlarının sorgulanması rastlantısal değildir. Tarihsel bir perspektifle bakıldığında gençler, özellikle de niversiteli gençler Türkiye’de ve dünyada muhalif siyasi alanın nc ve önemli aktörleri olmuştur. Ferhat Kentel’in de vurguladığı gibi gençlik homojen bir kültürel aktör olarak hiçbir zaman var olmamıştır. “Belli bir sınıf adına konuşan ‘entelektüel’ gençlerin özerk aktör olduklarına kuşku yoktur, ancak bu aktörü genç olarak değil, daha çok ğrenci olarak tanımlamak daha doğru olacaktır” (2005, s. 13). Dolayısıyla gençlik ve politika ilişkisinden söz edildiğinde, politik öznelik imkânı bakımından akla ilk gelen niversite öğrencileri olmaktadır.

Günümüz gençliği ise, Demet Lüküslü’nn (2009, s. 14) de ifade ettiği gibi, 1980’ler, ’90’lar ve 2000’ler arasında ayırım gözetmeksizin 1980 sonrası kuşak olarak adlandırılmakta, önceki tüm kuşaklar ve hatta kendi kuşaktaşları tarafından “apolitik”, “depolitize”, “bencil”, “kayıtsız” gibi olumsuz nitelemelerle anılmakta ve eleştirilmektedir. Bu tezde niversiteli gençlerin filmleri nasıl alımladıkları araştırılırken, onların politikayla ilişkileri ve politik znelikleriyle ilgili çıkarsamalarda bulunma fırsatı da doğacaktır.

Kısaca toparlamak gerekirse çalışmanın araştırma odağını, bir tür keşişim noktası olarak tarif etmek mümkündür: filmlerin nasıl okunup yorumlandığı, günümüz gençliğinin politik meselelerle ilişkisi ve 2000’lerin 12 Eylül filmlerinin

nasıl alımlandığından hareketle, politik meseleleri konu edilen popüler filmlerin değerlendirilmesi.

Alımlama araştırmaları, izleyici tercihlerini ya da medya etkilerini öngörmek veya bulgularını geniş topluluklara genellemek yerine, ampirik materyali kuramsallaştırarak medya metinlerinin izleyicilere nasıl anlamlı geldiğini anlamaya ve açıklamaya çalışır (Hermes, 2006, s. 383). Shaun Moores'ın belirttiği üzere antropolojideki gibi uzak diyarlarda gerçekteştirilen kapsamlı alan çalışmalarından söz etmek mümkün olmamakla birlikte, alımlama çalışmaları da etnografi kapsamında değerlendirilebilir. Açık farklılıklara rağmen bu çalışmalar, antropolojik araştırmalarla bazı genel niyetlerde ortaklaşır; örneğin anlamlandırma ve sosyal bağlam sorunlarında ortak bir ilginin altı çizilebilir. Nitel izleyici araştırmaları, sosyal özneler tarafından üretilen anlamları ve onların gündelik yaşam pratiklerini, daha geniş yorumlama çerçevesi ile iktidar yapıları içinde konumlandırarak açıklamaya çalışır. Söz konusu yaklaşım da kültürü yalnızca betimlemekle kalmayıp, onu eleştirel bir biçimde analiz eden etnografik bir perspektife işaret eder (Moores, 1995, s. 4-5). Bu çalışmada da benzer bir bakış açısıyla ve etnografik tekniklerle toplanan veri, tarihsel, toplumsal ve politik bir bağlamda analiz edilmiştir.

Alımlama çalışmalarını üç farklı kuşağa ayırarak değerlendiren Perti Alasuutari (2006), birinci kuşak başlığı altında alımlama çalışmalarının doğuşundan; özellikle Stuart Hall'un "kodlama/kodaçımllama" makalesinden ve David Morley'nin *Nationwide* çalışmasından söz eder. İkinci kuşak ise, yine Morley, Ang, Hobson, Katz ve Liebes gibi araştırmacıların yaptıkları, belirli bir programı ya da medya metnini analiz eden ve sonrasında bu metnin, belirli bir izleyici grubu ile yapılan derinlemesine görüşmeler yoluyla, nasıl alımlandığını anlamaya çalışan araştırmaları

kapsar. Yeni bir *izleyici etnografisi* paradigmasının doğmuş olduğunu ifade eden Alassutari, bu çalışmaların dikkat çekici bir özelliği olarak, geleneksel anlamdaki politika yerine kimlik politikasına, özellikle de toplumsal cinsiyete ilişkin sorunlara yönelik ilginin altını çizer. Bunun yanı sıra yeni paradigma, program içeriğine dair ilginin azalmasıyla aracın işlevi üzerine daha fazla vurgu içerir. Örneğin James Lull'un televizyonun sosyal kullanımlarını inceleyen araştırmalarında ve Morley'nin *Family Television* (1986) çalışmasında bu vurguyu takip etmek mümkündür. İkinci kuşak alımlama çalışmaları için bir başka özellik de önce grubun gündelik yaşamının araştırılması ve sonrasında programın ya da aracın (*medium*) onunla ilişkisinin kurulmasıdır. Bir başka ifadeyle bu, programın alımlanmasında gündelik yaşamın etkisi ya da anlamını değil, gündelik hayat içinde medyanın rolünün araştırılmasıdır.

Alassutari'ye göre üçüncü kuşak, 1980'lerin sonlarından itibaren Grossberg, Lull, Radway, Allor gibi yazarların izleyici etnografisini sorgulayan ve tartışan yazılarından başlatılabilir. Buna göre "izleyici" denilen şey gerçekte dışarıda bir yerlerde değildir; izleyicinin belirli bir analitik bakış (*analytic gaze*) tarafından üretilmiş söylemsel bir inşa olduğu akılda tutulmalıdır. Eleştirel ve özdüşünsel üçüncü kuşak, gündelik yaşam içinde medyanın yerini yeniden düşünürken, "izleyici" kavramıyla birlikte, medya araştırmasının yerini de büyük resim içinde görmeye çalışır. Bu, üçüncü kuşağın etnografik alan araştırmalarını terk ettiği anlamına gelemez; fakat ana odak, belirli bir izleyicinin metni "okuması" ya da alımlamasıyla sınırlı değildir. Amaç daha çok medyanın gündelik yaşam içindeki rolü olarak görülebilecek "medya kültürü"nü kavranmasıdır. Bu da izleyici olarak rollerimizi onun dâhilinde anladığımız söylemlere yönelik bir ilgiyi gerektirir (Alasuutari, 2006, s. 3-7).

Bu tezde de “gerçek öznelerin” anlamları incelenirken, görüşmeciler politikayla ilişkilene biçimlerine ve politik görüşlerine göre belli kategoriler altında değerlendirilmiş, bu şekilde “inşa edilmiş” izleyicilerin sözleri, politik söylemler çerçevesinde analiz edilmiştir. Bununla beraber film karakterleri üzerinden yapılan okumalar aracılığıyla, politik söylemlerin yanında görüşmecilerin deneyim ve duygularıyla filmleri yorumlama biçimleri ilişkilendirilmiştir. Ayrıca çalışmada üniversiteli gençlerin 12 Eylül filmlerini nasıl alımladıklarından hareketle, anlam üzerindeki politik mücadele konusunda, bu filmlerin nasıl bir yeri olduğu/olabileceği tartışılmaya çalışılmıştır.

“Anlam üzerindeki mücadele”den söz etmişken bu noktada, Voloşinov ve Gramsci’nin anlam ile politik-ideolojik mücadele arasındaki ilişkiye dair analizlerine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Voloşinov’a göre birbirinden farklı sınıfların “bir ve aynı dili” kullanmasının sonucu olarak, “farklı yönelimleri olan vurgular her ideolojik göstergede kesişir”. Böylece “Gösterge sınıf mücadelesinin bir alanı haline gelir” (2001, s. 67).

(...) İdeolojik göstergelyi diri ve değişime yatkın kılan şey, aynı zamanda onu saptırıcı ve çarpıtıcı bir mecra kılar. Yönetici sınıf, ideolojik göstergelye sınıflar-üstü, ebedi bir nitelik kazandırmaya, ideolojik göstergelye ortaya çıkan toplumsal değerler arasındaki mücadeleyi bastırmaya ya da ruhsal hayata sevk etmeye, göstergelyi tek-vurgulu (uniaccentual) kılmaya çalışır (Voloşinov, 2001, s. 67).

“Söylem içinde egemenlik mücadelesi” önemlidir. Çünkü Stuart Hall’un belirttiği gibi bu mücadele, “hangi türden toplumsal vurgunun üstün geleceği ve güvenilirlik kazanacağı”nı belirler. Göstergelerin anlamları sabit ve verili olmadığından, anlam üzerinde etkin bir mücadele yürütüldüğünde dil ile gerçekçik



arasında “*oluşturulmuş bir eşdeğerlik sistemi*” inşa edilir. Söylemsel eklemleme ve ayrılma süreçleri de “söylemdeki mücadele”yi oluşturur (Hall, 1999a, s. 108-109).

Anlam üzerindeki mücadele, hegemonyanın tesisi ya da kaybedilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Gramsci’nin hegemonya kavramı, “belli oluşumların tahakkümlerinin ideolojik zor’la değil, kültürel önderlikle sağlandığını ima” eder. Kapitalist toplumlarda hâkimiyetin nasıl kurulduğunu ve sürdürüldüğünü açıklayan hegemonya, asli ekonomik süreçler üzerinde etkili bir üstünlük sağlamış yönetici sınıf fraksiyonları ittifakının ya da tarihsel bloğun, toplumun hayat tarzını, âdetleri, kültür ve medeniyet düzeyini ve bizatihi toplumun biçimini, doğrudan doğruya tikel bir sınıfın çıkarlarına yarar sağlamasa bile, bir bütün olarak yaşamın “başat toplumsal üretim sisteminin gelişimini ve genişlemesini destekleyecek bir yönde dönüştürebilecek ve yeniden biçimlendirebilecek şekilde toplum üzerinde sağladığı üstünlüğü geliştirdiği ve yaydığı tüm süreçleri kuşatır.” Gramsci’nin ortaya koyduğu çok önemli bir nokta, bu “önderlik” anlayışında hegemonyanın bir ölçüde hukuki ve meşru zorun yanı sıra, ilke olarak bağımlı sınıfların ve toplumsal grupların aktif rızalarının kazanılması yoluyla mümkün oluşudur (Hall, 1999a, s. 119).

Hegemonya devletin baskıcı yönünün –*aynı zamanda* kısmen ideoloji yoluyla işleyen yasa, polis, ordu– yanı sıra üstyapılara ait failler –aile, eğitim sistemi, kilise, medya ve kültürel kurumlar– aracılığıyla başarılır. Hegemonyanın olayların “verili” ve sürekli bir durumu olmayıp, aktif bir şekilde kazanılması ve *sağlamlaştırılması* gerekliliği olgusu, “hegemonya” kavramının anlaşılabilirliği açısından hayati bir önem taşır: hegemonya yitirilebilir de (Hall, 1999b, 223).

Hall’a göre popüler kültüre, egemenlerin de, karşıt güçlerin de üzerinde mücadele verdiği; hem direnme hem de boyun eğme alanı olarak bakmak mümkündür. “Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve güvence altına alındığı yer”

(Hall, 1981, s. 239) olduğundan popüler kültür ürünlerinin nasıl anlamlandırıldığı önemlidir.

Kuşkusuz ki Türkiye sinemasındaki 12 Eylül filmleri, Kültürel Çalışmaların öncü araştırmalarında nasıl alımlandıkları incelenen, pembe dizilerden ya da aşk romanlarından farklı olarak, doğrudan politik meselelerle ilgilidir. Fakat 2000'lerin 12 Eylül filmlerinde, özellikle televizyondan tanınan ünlü oyuncuların kullanılması, filmlerin komedi ve melodram gibi türler bağlamında değerlendirilebilmesi, anlatılarda 12 Eylül'ün merkezde yer almak yerine, arka planda ve yüzeysel bir biçimde işlenmesi gibi nedenlerle, bu filmlerin politik bilinç ve farkındalık açısından bir önem taşıyıp taşımadıkları sorusu akla gelmektedir. Söz konusu soruya yanıt aramak üzere yola çıkıldığında, bir metin olarak filmleri incelemenin ötesine geçerek, onları okuyan ve yorumlayan öznelere anlamlarını sorgulamak gerekmektedir.

Hall'un belirttiği gibi anlam, dünyadaki gerçek ya da kurmaca (*fictional*) insanlar, nesnelere ve olaylarla, kavram sistemleri arasındaki ilişkiye dayalıdır. Kavram sistemlerinin zihinsel temsilleri olan kavram haritalarını (Hall'a göre birinci temsil sistemi) büyük ölçüde paylaşan kişilerin, dünyayı yorumlama ve anlamlandırma biçimleri kabaca birbirine benzeyecektir. Bu bağlamda kültürün kendisine de "paylaşılan, anlamlar ve kavramsal haritalar" olarak bakmak mümkündür. Sadece benzer kavram haritalarına sahip olmak yeterli değildir. Kavramları ve anlamları temsil etmek ve paylaşmak için ortak bir dil gerekir. Buna göre dil, anlam inşası sürecindeki ikinci temsil sistemidir (Hall, 1997, s. 17-18).

Anlam, sosyal, kültürel ve dilsel uyuşmalar aracılığıyla inşa edildiğinden ve bunlar zaman içinde değiştiğinden, anlamı *sonul olarak (finally)* sabitlemek

mümkün değildir. Anlam dediğimiz şey bir kültürdeki anlatılar, ifadeler (*statements*), imgeler ve söylemlere dayalıdır (Hall, 1997, s. 23-24, 43). Kültürel Çalışmalardaki bilginin nesnesini tanımlayan ve üreten, işleyişi düzenlenmiş bir konuşma biçimi olarak söylem fikri ise, Foucault'dan kaynaklıdır (Barker ve Galasinski, 2011, s. 12).

Hall'un belirttiği üzere Foucault'da söylem, *iktidar-bilgi* ilişkisiyle ve *özne* sorunsalıyla ilgilidir. Dilsel bir terim olarak “söylem”, yazılı ya da sözlü birbiriyle bağlantılı pasajlar anlamına gelir. Fakat Foucault kavrama farklı bir anlam verir. Onun ortaya koyduğu biçimiyle söylem, belirli bir tarihsel momentte, belirli bir konu üzerine olan ifadeler bütününden oluşur. Bu anlamıyla söylem, yalnızca “dilbilimsel” bir kavram değildir; dile ve dilin kullanılma biçimine ilişkindir. Foucault'nun düşüncesinde söylem, konuyu inşa eder; bilginin nesnesini üretir ve tanımlar. Söylem, bir meseleden söz ederken, kabul edilebilir ve anlaşılabilir konuşmanın, yazmanın ya da belirli bir davranışta bulunmanın hangi biçimde olacağının kurallarını belirlerken, aynı zamanda tanımı gereği konuya ilişkin diğer konuşma veya davranış şekillerini de kısıtlar ve sınırlar; meseleye dair bilgiyi inşa eder. Böylece Hall'un altını çizdiği gibi Foucault'da anlam ve anlamlandırma pratiği, söylem içinde inşa edilir. Foucault şeylerin dünyadaki gerçek, maddi varoluşlarını reddetmez; ancak söylem dışında hiçbir şeyin anlamlı olmadığını öne sürer. Böylece anlamın özgül tarihsel bağlamına vurgu yapar (Hall, 1997, s. 44, 46).

Bu çalışmada da anlamın tarihsel bağlamlar ve söylemlerle ilişkisi büyük önem taşımaktadır. Tezde üniversiteli gençlerin 12 Eylül filmlerini okurken ve tartışırken hangi politik söylemlerle nasıl ilişkilendikleri sorgulanmakta, böylece görüşmecilerin film okuma ve yorumlama pratikleri, anlam haritalarıyla ideolojilerin

kesiştiği düzlemlerle ilişkilendirilmektedir. Araştırmanın filmlerin okunma ve yorumlanma süreçlerine ilişkin temel sorularıysa şöyle sıralanabilir:

(1) Komedi ve melodram gibi popüler anlatı türlerinin içine yerleştirebileceğimiz *Vizontele Tuuba* ve *Babam ve Oğlum* ile politik dram olarak tarif edilebilecek *Eve Dönüş* filmleri, konuları, öyküleri, karakterleri ve söylemleriyle gençlerin sinemaya ve toplumsal sorunlara ilişkin anlam dünyalarında nasıl bir karşılık bulmaktadır?

(2) niversiteli gençlerin zihninde 12 Eylül’e ilişkin nasıl bir imge ve hangi söylemsel erevesler bulunmaktadır? Örneklem olarak seçilen filmlerin bu imge ve ereveslerle ilişkisi üzerine neler söylenebilir?

(3) Dolaşımdaki politik söylemler “bağlamsal söylemler”<sup>6</sup> olarak ele alındığında, filmlerin alımlanmasıyla bu söylemler arasında ne gibi bağlantılar kurulabilir?

(4) Film karakterleri üzerinden yapılan okumalar değerlendirildiğinde, politik söylem ve konuların yanında kişisel deneyim ve duyguların, filmlerin anlamlandırılmasında nasıl bir rolünün olduğundan söz edilebilir?

(5) 2000’lerin 12 Eylül filmlerinin okunma biçimlerinden yola çıkılarak, politik meseleleri konu edinen popüler filmler hakkında neler söylenebilir?

Bu sorulara yanıt aramanın yanında, literatürdeki sinemada izleyici araştırmaları konusundaki büyük eksiklik göz önüne alınarak tezle, sinema filmlerinin alımlanması üzerine yapılacak çalışmalara teorik ve metodolojik katkı sağlamak da amaçlanmıştır. Çalışmanın literatür taraması süresince Türkiye’de sinema filmlerinin alımlanması üzerine erişilebilen yalnızca altı çalışma

---

<sup>6</sup> Janet Staiger’den alınan bu kavramla ilgili ayrıntılar çalışmanın I. Bölümünde yer almaktadır.

bulunmaktadır: Hülya Uğur Tanrıöver'in “ ‘Ce film nous a fait du bien’ une étude de cas sur la réception filmique” (2004) başlıklı makalesi; Dilek Kaya Mutlu'nun, Bilkent Üniversitesi'nde sunduğu “Yeşilçam in Letters: A ‘Cinema Event’ in 1960s Turkey From The Perspective of an Audience Discourse” (2002) başlıklı doktora tezi ve Brock Üniversitesi'ndeki master programı kapsamında hazırladığı teze dayanan *The Midnight Express Phenomenon: The International Reception of the Film Midnight Express* (2005) isimli kitabı; Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda gerçekleştirilmiş olan Selvi Şenel'e ait “Fantastik Sinema ve Günlük Düşünce: Yüzüklerin Efendisi Üzerine Bir Alımlama Çalışması” (2009) başlıklı yüksek lisans tezi; Özlem Güçlü'nün “Breaking the Female Silence in the New Cinema of Turkey: A Case Study of Film Reception” (2010) başlıklı makalesi; son olarak da Ece Simin Civelek'in Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yazdığı “Food in Film: A Study on Audience Reception” (2012) başlıklı yüksek lisans tezi.

Çalışmanın alan araştırması kapsamında Ankara'daki devlet üniversitelerinde (Ankara Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi ve Ortadoğu Teknik Üniversitesi) öğrenim görmekte olan 20 gençle, Ekim 2010-Haziran 2011 arasındaki sekiz aylık süreçte, 12 Eylül filmlerini nasıl alımladıklarını anlamaya çalışan, her biriyle 3'er görüşme olmak üzere toplam 60 yarı-yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Görüşmecilerin seçiminde kişisel bağlantılardan ve görüşmeciler aracılığıyla kurulan yeni bağlantılardan yararlanılmıştır. Örneklemin bir bölümünü rastgele biçimde belirlerken, filmlerin okunması ve yorumlanması sürecinde politik konuların nasıl bir yerinin olduğu sorgulanmaya çalışıldığından, kimi

görüşmecilerin belli politik angajmanları ya da görüşleri olması önceden öğrenilerek özellikle tercih edilmiştir.

Alan araştırması sürecinde takip edilen yol ise şöyledir: Araştırmaya katılan öğrenciler, önce demografik bilgileri, medya takibini ve filmlerin önceki izlemelerini sorgulayan, açık uçlu sorulardan oluşan anket formlarını doldurdular.<sup>7</sup> Ardından daha önce filmleri izlemiş olsalar bile tekrar izlediler. İzleme sırası, gösterim tarihlerine uygun olarak *Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum* ve *Eve Dönüş* şeklindeydi. Her bir izlemenin ardından bir görüşme gerçekleşti. Dolayısıyla aynı öğrenciyle üç film için, üç ayrı günün organize edilmesi gerekti. Görüşmeciler filmleri, genellikle üç-dört kişilik gruplar halinde araştırma için ayarlanan mekânlarda izlediler. Tabii ki istisnalar da söz konusuydu; örneğin toplu izleme için müsait olmayanlar evde DVD'den filmi izleyip sonrasında görüşmeye geldiler. Bazen normal şartlarda farklı günlerde gerçekleşen iki ayrı görüşmenin, arka arkaya yapılması zorunluluğu ortaya çıktı ya da izleme sırası kimi zaman değişti.

Anket formlarını doldurup ilk filmi izledikten sonra görüşmecilere önce üniversite, gençlik, sinema, 12 Eylül, 12 Eylül filmleri, ordunun siyaset içindeki yeri ve diğer politik sorunlara ilişkin sorular soruldu. “Genel sorular” ve her bir film için önceden hazırlanmış sorular yaklaşık yirmişer taneydi.<sup>8</sup> Görüşmecilerin verdiği yanıtlar doğrultusunda ek sorular yönelterek mülakatlar derinleştirilmeye çalışıldı ve

---

<sup>7</sup> Anket formlarındaki veriler, mülakat öncesinde gençler ve onların filmleri nasıl anımsadığına ilişkin genel bir fikir vermesinin yanında, görüşme sorularının formüle edilmesi için de kaynak olarak kullanılmıştır. “Demografik Bilgiler; Medya Takibi; *Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş* filmlerinin Önceki İzlemelerine İlişkin Anket Soruları” çalışmanın Ekler Bölümünde yer almaktadır bkz. s. 348-350

<sup>8</sup> Söz konusu sorular, çalışmanın Ekler Bölümünde yer almaktadır bkz. s. 350-355

görüşmelerin tamamında ses kaydı alındı. İlk görüşmeler, ortalama 50 dakika ve üzeri, ikinci ve üçüncü görüşmelerse ortalama 35-50 dakika kadar sürdü.<sup>9</sup>

Görüşmelerin arka arkaya gelmediği dönemlerde fırsat buldukça ses kayıtları dinlenerek metin haline getirildi.<sup>10</sup> Alan araştırması süreci devam ederken ve görüşmeler bittikten sonra yapılan transkripsiyonlardan, 700 sayfaya yakın bir metin elde edildi. Gerek transkripsiyon sırasında, gerekse tüm görüşmeler metin haline getirildikten sonra birincil ve ikincil kodlamalar yapılarak, bulgular belli temalarla ilişkilendirildi ve analiz kategorileri oluşturuldu.

Bir alan günlüğü oluşturmakla birlikte, her görüşmeden sonra ayrıntılı bir şekilde günlüğe yazılamamış; kimi zaman üç, hatta istisnai olmakla birlikte dört görüşmenin arka arkaya gelmesinin yarattığı zihinsel yorgunluk yüzünden kısa notlar almakla yetinmek zorunda kalınmıştır. Görüşmecilerle çay-kahve içmek, zaman zaman yemek yemek gibi mülakat dışında da vakit geçirilmiş; bu gibi zamanlarda yapılan sohbetlerden de çarpıcı notlar alınmıştır. Bazen buralarda söylenen tek bir

---

<sup>9</sup> Görüşmelerin tamamı ortalama bir saat sürecektir derinlemesine görüşme olarak planlanmıştı. Ancak alan araştırması sırasında, araştırmacı ne kadar ek sorular sorarak görüşmeyi derinleştirmeye çalışırsa çalışsın, görüşmecinin zihninde üzerine konuşulan konulara ilişkin ayrıntılı ve karmaşık tartışmalar bulunmadığı durumlarda, yanıtların “derinleşemediği” görüldü. Bu gibi durumlarda sorulara verilen cevaplar hayli tekrar içermekte ve görüşmeler planlanandan daha kısa sürmekteydi. Bu yüzden araştırma kapsamındaki görüşmeleri, derinlemesine görüşme yerine yarı yapılandırılmış görüşme olarak tarif etmek yerinde olacaktır.

<sup>10</sup> Bu, sıcağı sıcağına görüşmelerin üzerine düşünme fırsatı verdiği için oldukça yararlı bulunmuştur. Transkripsiyon, son derece yorucu ve zaman alan bir iş olmakla birlikte, hem görüşme üzerine, hem de araştırmacının kendi tavır ve tutumları üzerine ayrıntılı düşünebilmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda araştırmacının yaptığı görüşmelerin en azından bir bölümünün (özellikle de pilot görüşmelerin), eğer koşullar buna izin veriyorsa, kendisi tarafından metinleştirilmesinin önemli olduğunu vurgulamak gereklidir. Ayrıca transkripsiyon işinde mümkün olduğunca yardım almama tercihi, hayli zorlayıcı olmakla birlikte, mülakatların “mahremiyetinin” korunmasının yanında, konuşulanlar üzerine araştırmacıya derinlemesine düşünme fırsatı verdiği için analiz kategorilerinin belirlenmesi konusunda son derece yararlı görülmüştür.

cümle, bütün bir görüşmeden daha ilginç bir noktaya işaret edebilmektedir.<sup>11</sup> Aynı kişiyle üç ayrı görüşmek yapmak, gün ve saat belirlemek gibi organizasyonel boyutta ciddi güçlükler yaratsa da görüşmeciyi daha yakından tanımak, onun gündelik hayatına ve pratiklerine dair daha fazla fikir sahibi olmak ve anlam dünyasına ilişkin bütünlüklü bir çerçeve kurabilmek gibi bakımlardan son derece yararlıdır.

Özetle tekrarlırsak bu çalışmada 2000'lerin "12 Eylül filmleri"nin, üniversiteli gençler tarafından nasıl alımlandığı araştırılmış, elde edilen etnografik

---

<sup>11</sup> Örneğin görüşmecilerden İbrahim, (çalışmada görüşmecilerin gerçek isimleri değil, onlara verilen takma adlar kullanılmıştır) aslında izlemekten haz duyduğu filmlerle, beğenmesi gerektiğini düşündüğü için beğendiğini söylediği filmlerin, birbirinden çok farklı olduğunu görüşme sonrasında yapılan sohbette dile getirdi. İbrahim popüler olanın kötü olduğunu, dolayısıyla daha popüler olanları değil, toplumsal içeriği ağır basanları beğenmesi gerektiğini düşünmekteydi. Bu bakımdan da aslında en çok *Vizontele Tuuba*'yı izlemekten keyif alsa da, en beğendiği film olarak *Eve Dönüş*'ü söylemişti. Popüler olan her ne varsa arkadaşlarıyla yaptığı tartışmalarda ona karşı benzer bir tavır sergilediğini de ayrıntılı bir şekilde anlatı. Bu durum "iyi"nin ve popülerlerin verdiği hazzın yan yana gelmesinin mümkün olmadığı varsayımından kaynaklanıyor olsa gerek... Popüler filmlere ve popüler kültür ürünlerine ilişkin önyargıları Robert P. Kolker (2008, s. 98) şöyle tarif eder:

"Satın alması ucuz, biçim ve içeriği sıradan olan filmler ve kitle ya da popüler kültürün diğer ürünleri bu nedenle genellikle basmakalıp ve kaba, karmaşık, otorite ve değerden yoksun olarak değerlendirilmişlerdir. Popüler kültür ürünlerine genellikle yaş, toplumsal cinsiyet ya da ırk özellikleri damga vurur ve bu tür kompartımanlara ayırma her zaman dolaylı küçük düşürücü yargılar taşır. Rock and Roll gençlerin alanıdır ve bu nedenle onlara zarar verecek türde bir akılsızlıktır. Rap Afro-Amerikalı gençlere aittir ve potansiyel olarak tehlikeli olan bu dinleyici grubu arasındaki ahlaksızlığı ve şiddeti artırır (ırkçı stereotipleştirme açık ve aşırıdır). Aşk öyküsü, kendi umutsuz fantezi dünyalarını beslemekten başka yapacak daha iyi hiçbir şeyi olmayan orta yaşlı kadınların değersiz okuma etkinliğidir. Spor sporcular içindir. Sinema meraklıları -15 ile 35 yaş arası hedefkitle- cinsel gıdıklanmaya ihtiyaç duyarlar ve en kaba ve şiddet dolu yoldan sunulan başkalarının deneyimine derin bir gereksinimleri vardır, orta yaşlı sinema izleyicileri bir Henry James romanının, basitleştirilmiş, romantikleştirilmiş bir uyarlamasını tercih edebilirler. Neredeyse her durumda, bazı insanların popüler kültüre yönelik yargısı açıktır: Popüler kültürden zevk alan ve hayran olanlar kötülüğe teşvik edilirler ve onlar istekli bir biçimde bu teşvikin berbat etkilerinden haz alırlar. Bu isteklilik bir biçimde kültürün yozlaşmasını yansıtır. Popüler kültürün ve kitle iletişim araçlarının kültürel standartları aşağı çektiği korkusu, ardından kınamanın geldiği bir güvensizliğe neden olur."



veri, tarihsel, toplumsal ve politik bir bağlamda analiz edilmiştir. Bu çaba, teorik ve metodolojik olarak öncelikle Kültürel Çalışmalar geleneğinin birikimden ve sinemada alımlama çalışmalarının iki temel yaklaşımından -Janet Staiger'ın tarihsel materyalist yaklaşımı ve Jackie Stacey'nin etnografik yaklaşımından- beslenmektedir.

I. Bölümde, bu çalışmanın bir anlamda üzerinde durduğu zemini oluşturan izleyici araştırmaları ve alımlama çalışmalarının, tarihsel ve kuramsal gelişimi özetlenmeye çalışılmış; tezin teorik perspektifini şekillendiren sinemada alımlama çalışmalarının yukarıda anılan iki temel yaklaşımıyla, bunların nasıl bir arada kullanıldıkları açıklanmıştır. II. Bölümünde ise, Türkiye tarihinin temel dönüm noktalarından biri olan 12 Eylül askeri darbesi, 1980 sonrası yaşanan ekonomik, kültürel, sosyal ve politik dönüşümler, Türkiye sinemasında 12 Eylül filmleri, politik sinema kavramı ve örneklem alınan 12 Eylül filmleri üzerinde durulmuştur. 1980 sonrası yaşanan dönüşümlerin tartışılması aracılığıyla, 2000'lerin 12 Eylül filmlerinin okunduğu ve anlamlandırıldığı makro bağlamlar tarif edilmeye çalışılmıştır. Başka deyişle üniversiteli gençlerin doğdukları ve büyüdükları sosyal-politik ortamı belirleyen tarihsel koşullar ifade edilmiştir. Türkiye sinemasındaki 12 Eylül filmlerinden genel olarak söz edildikten sonra, politik sinema ve popüler anlatı formları arasındaki ilişki irdelenmiş, ardından örneklem alınan filmlerin 12 Eylül'ü ve dönemin karakterlerini nasıl temsil ettikleri, hangi eleştirel bakış açılarına sundukları ve filmlerin sorunlu bulunan yanları ortaya konulmuştur.

III. Bölümde alan araştırmasından elde edilen bulgular, üniversite, 1980 sonrası gençlik, sinema, politik sinema, 12 Eylül, 12 Eylül filmleri, ülkenin genel politik sorunları gibi temalar aracılığıyla betimlenerek, gençlerin anlam dünyalarına

ilişkin bir çerçeve kurulmuştur. Bu bölümde görüşmecilerin sözleri öne çıkarılmış, başka deyişle söz, mümkün olduğunca üniversiteli gençlere bırakılmıştır. IV. Bölümde ise, gençlerin örneklem olarak seçilen üç 12 Eylül filmini nasıl okuyup yorumladıkları analiz edilmiştir. İncelemelerde, öncelikle dolaşımdaki politik söylemler -ulusalcı, sol-muhalif, milliyetçi-muhafazakâr söylem- “bağlamsal söylem”ler olarak ele alınmış, bunların filmlerin alımlanmasında anlamı nasıl çerçevelediği üzerinde durulmuştur. Bunun yanında gençlerin, 12 Eylül’e ve tarihsel-toplumsal gerçekliğe dair filmlerde hangi olay ve olguları gördükleri de örneklerle aktarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca IV. Bölümde film karakterleriyle kurulan ilişkiler üzerinden yapılan yorumlar da irdelenmiş, farklı politik görüşlere ve konumlara göre birbirinden ayrılan ve bunları çapraz kesen okumalar da ortaya konulmuştur.

# I. BÖLÜM: İLETİŞİM ÇALIŞMALARINDA VE SİNEMADA İZLEYİCİ

## 1.1. Medyanın Etkileri Konusunda Farklı Paradigmalar: Güçlü ve Sınırlı Etki Kavrayışları

20. yüzyılda izleyici araştırmalarının yükselişine ilişkin bir başlangıç noktası vermek gerekirse, I. Dünya Savaşı dönemine gidilebilir. Savaş sırasında propagandanın önemli bir silah olarak kullanılması, halkın propaganda ve manipülasyon teknikleri aracılığıyla nasıl etkilendiklerini anlamaya yönelik bir ilgi yarattı. İki savaş arası dönemde ise, Avrupa’da ve ABD’de bu ilgi iyice yükseldi. 1920’lerde ve 1930’larda kitle toplumu ya da kitle kültürü tezleri ortaya çıktı. Bu tezlere göre modern toplum, geleneksel sosyal sorumlulukların ve bağların çöküşüyle karakterize olmuştu. Bu çöküşün yarattığı yabancılaşmış bireylerden oluşan kitleler, yönlendirilebilir ve kontrol edilebilirlerdi (Broker ve Jermyn, 2003, s. 5).

J. Curran, M. Gurevitch ve J. Woollacott’a göre iki savaş arası yıllarda hem sağ hem de sol perspektiften yazan araştırmacılar arasında, kitle iletişim araçlarının güçlü ve ikna edici bir etki uyandırdığına ilişkin önemli ölçüde bir uyuşmanın söz konusu olmasının altında yatan faktörler şunlardı:

1. İletişimin kitlesel üretimine yeni teknolojilerin, -rotatif, film, radyo-uygulanması aracılığıyla, önceki dönemlerde görülmemiş ölçekte yeni izleyici kitleleri yaratılmış olması,
2. Kentleşme ve endüstrileşmenin, dönek, güvenilmez, köksüz, yabancılaşmış ve içsel olarak manipülasyona açık bir toplum yarattığına dair –eleştiriler almış olsa da– moda bir görüş,
3. Bu görüşe ek olarak, kent insanının artık yerleşik kırsal toplulukları karakterize eden toplumsal ilişkiler ağı ve kararlı ve kalıtsal değerler içinde bulunmamasından dolayı oldukça savunmasız kaldığı ve kitle iletişiminde kolay bir av olduğu görüşü,
4. Kitle iletişim araçlarının Birinci Dünya Savaşı boyunca beyinleri yıkadığına ve savaşlar arasında faşizmin yükselmesini sağladığına ilişkin, görünürde ikna edici olan kanıt (1991, s. 229-230).

Bu faktörler, iletişim araçlarının çok güçlü propaganda kurumları olduğu ve çabuk etkilenen, savunmasız halkın beynini yıkadığına dair hiç de karmaşık olmayan bir medya görüşünün ortaya çıkmasını destekledi. Buna göre “iletişim araçları, tembel ve edilgen kurbanlarına derinden işleyen ‘sözcük mermileri’ ” fırlatmaktaydı. Artık araştırmacıya düşen görev de, bu etkinin derinliğini ve boyutlarını modern bilimsel tekniklerle ölçmekti (Curran, Gurevitch ve Wollacott, 1991, s. 230). “Etki araştırmaları” olarak genellenebilecek medya incelemeleri, işlevselci-davranışçı pozitivist bir paradigma içinde işlemektedir ve bu incelemeler pasif, manipülasyona açık bireylerin kanı, tutum ve davranışlarında medyanın etkilerini ölçmeye çalışmaktadır.

1900’lerin başında sinemanın etkileri, özellikle olumsuz etkileri üzerinde durulmaktaydı. Bu yıllarda Batılı ülkelerde farklı biçimlerde sansürün ortaya çıkışı, filmlerin ciddi bir “tehlike” olarak algılandığının göstergesiydi. İlk film izleyicisi araştırmaları, aracın özellikle çocuklar ve gençler arasındaki büyük popülaritesinin, sosyal sonuçları hakkındaki kaygılar tarafından yönlendirilmekteydi. 1910’a gelinceye dek pek çok ülkede izleyici sayılarını ve sosyal katılım örüntülerini öngörmeyi amaçlayan çalışmalar yapıldı. Bunlar genellikle öğretmenler, okul yöneticileri, sosyal hizmet görevlileri vb. tarafından gerçekleştirilen, metodolojik olarak son derece kaba ve basit anket çalışmalarıydı. Bu ilk çalışmalardaki sonuçlar ve temalar, sonraları da yeniden ve yeniden tekrarlanarak metodolojik olarak daha sofistike çalışmalara dönüştü. Bu araştırma geleneğinde bir araç olarak sinema, öncelikle sosyal bir problem olarak algılanıyordu (Gripsrud, 2009, s. 201-202).

1929-33 yılları arasında psikologlar, sosyologlar ve eğitimciler tarafından gerçekleştirilen bir dizi araştırmayı kapsayan *Payne Fonu Çalışmaları (The Payne*

*Fund Studies*), etki araştırmaları geleneği içinde önemli bir yere sahiptir. Sinemanın ocuklar üzerindeki etkilerini irdelemek üzere gerçekleştirilmiş olan çalışmanın bulguları on iki cilt olarak yayımlanmış olsa da, araştırmalara kamusal bilinirlik kazandıran, temel olarak Henry James Forman'ın *Our Movie Made Children* (1933) başlıklı çok tartışmalı yapıtıdır. Bütün bir araştırmanın daha sansasyonel bulgularını bir araya getiren bu zet niteliğindeki yapıtta Forman sinemayı, çeşitli sosyal bozuklukların günah keçisi durumuna getirir (Smith, 2005, s. 79).

Bu araştırmalar “sinemanın zararlı etkileri” sorunsalı üzerinde dururken Alman sosyolog Emilie Altenloh 1914 tarihli, “Zur Soziologie des Kino” başlıklı doktora tezinde, ampirik izleyici araştırmalarına çok daha ilginç katkılar sağlamıştır. Tezde sinema ve izleyici ilişkisini bütüncül bir sosyolojik ve tarihsel perspektifle inceleyen Altenloh, çalışmasının yarısını ürünün kendisini de kapsayacak Şekilde film üretimi, dağıtım ve yasal ereve konularına ayırmış, diğer yarısında izleyici sorunsalını ele almıştır. Araştırmada izleyici konusundaki araştırma materyali, sinema salonu istatistikleri ve anketlerden oluşturulurken, izleyicilerin sinemaya gitmeleri, tiyatro, müzik vb. diğer kültürel eğilimleriyle beraber, toplumsal cinsiyet, sınıf meslek ve politik ilgileriyle ilişkilendirilir. Açıklama ve yorumlamalardaki tarihsel perspektif, endüstrileşme ve modernleşme gibi sosyal gelişmelerle birlikte popüler kültür alanındaki değişimleri de kapsamaktadır (Gripsrud, 2009, s. 205).

Film izleyicisine ilişkin 1930'lar ve 40'larda Britanya'daki en çarpıcı çalışmalar ise, bugünden bakıldığında bir nevi “etnografik” olarak nitelendirilebilecek, katılımlı gözlemin çeşitli biçimlerine dayanan araştırmalardır. Örneğin E. W. Bakke'ın 1933 tarihli *The Unemployed Man* ile H. Llewellyn Smith ve diğerlerinin *The New Survey of London Life and Labour* (1935) isimli sosyolojik

çalışmalarında, sinemanın belirli bir sosyal çevre içindeki sıradan insanların gündelik yaşamındaki rolüne dair gözlemler yer almaktadır (Gripsrud, 2009, s. 206).

Bu farklı araştırmalara rağmen sinema ve diğer kitle iletişim araçları incelemelerinde dönemin egemen yaklaşımının “etki” sorunsalı çerçevesinde olduğunu belirtmek gerekir. İlginin daha çok televizyon çalışmalarına kaydığı 1950’lerde de, sinemada etki araştırmaları bağlamında değerlendirilebilecek incelemelere rastlamak mümkündür. Örneğin Eunice Cooper ve Helen Dinerman “Analysis of the Film *Don’t Be Sucker*” (2003 [1951]) başlıklı çalışmalarında Amerikan Savaş Departmanı tarafından yapılmış olan *Don’t Be Sucker* (1947) isimli filmin, izleyici üzerindeki etkilerini araştırmayı denerler.

Yazarlara göre (2003) filmin temel amacı gruplararası önyargılara dikkat çekmektir. Filmin izleyicilerin davranışlarını arzu edilen yönde değiştirmek konusunda ne kadar etkili olduğu ve ne tür temaların değişikliklik konusunda etkili olabileceği gibi sorulardan hareket eden araştırma, iki aşama olarak tasarlanmıştır: Birinci aşamada, filmin gösteriminden sonra yapılan odak grup görüşmelerinden, derinlemesine görüşmelerden ve anketten yararlanılır. İkinci aşamada ise, yaklaşık bin lise öğrencisi deney grubu ve kontrol grubu olarak iki gruba bölünür. Deney grubuna *Don’t Be Sucker* ile birlikte aşı üzerine bir film gösterilir. Kontrol grubuna ise aşı filmi ve bir seyahat filmi gösterilir. Dört hafta sonra her iki gruptan da anket sorularını cevaplamaları istenir. Araştırmacılar sonuç olarak filmin spesifik gruplara, spesifik mesajları iletmekte çoğunlukla başarılı olduğu ancak bazı mesajların bumerang etkisi yarattığı, beklenmedik ve arzu edilmeyen davranış değişiklikleri ürettiği sonucuna varmışlardır. Bu sonuçlara da büyük ölçüde niceliksel verilere dayanılarak ulaşılmıştır.

Etki sorununa odaklanan benzer bir yaklaşıma Charles Winick'in "Tendency Systems and The Effects of a Movie Dealing With a Social Problem" (2003 [1963]) başlıklı makalesinde de rastlanır. Çalışmada *The Man With the Golden Arm* (Otto Preminger, 1955) filminin uyuşturucu bağımlılığına ilişkin tutumlar konusundaki etkisi öncesi-sonrası testleri aracılığıyla araştırılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmalarda betimlenebilir bir dışsal gerçeklikle birlikte, insan davranışının da öngörülebilir olduğunu varsayan davranışçı-pozitivist paradigmanın etkisi açıktır. Filmlerin mesajları, ölçülebilir değişkenler olarak kabul edilmiş ve farklı anlamlandırmalar bir normdan sapma olarak betimlenmiştir. Çalışmalarda anlam, metne içkin olarak kabul edilmiştir; oysa anlamı orada duran, keşfedilmeyi bekleyen saf ve tek bir gerçeklik yerine bir inşa olarak kavramak daha doğru olacaktır. Nezhin Erdoğan'ın belirttiği üzere herhangi bir anlam sistemi, onu alımlayandan bağımsız olarak anlamlı olmadığı gibi anlam da bir ürün değil, üretimdir ve bu üretimin doğasını, alımlayanı sistemin bir parçası olarak gördüğümüzde anlayabiliriz; bir başka deyişle "anlam yapıtın içinde keşfedilmeye bekleyen bir ürün değil, alımlayıcı ile yapıt arasında gerçekleşen anlamlama süreciyle belirginleşen metinsel bir üretimdir" (Erdoğan, 1993, s. 11, 13).

Frankfurt Okulu'nun "kültür endüstrisi" eleştirisinde de pasif ve biçimlendirilebilir bir izleyici nosyonunun devam ettiği söylenebilir. Adorno ve Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde (1995, 1996 [1944]) "aklın soykütüğünü çıkarırken Aydınlanma'nın farazi ilerlemesinde sanat ile kültürün rolünü" incelerler (Bernstein, 2007, s. 15). Onların düşüncesinde kültür, her şeyi benzer hale getirir. Filmler, radyo ve dergiler söz birliği etmiş bir sistem oluşturur. Fragmanlardan oluşan *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserinin içinde yer alan "Kültür Endüstrisi:

Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma” başlıklı yazılarında Adorno ve Horkheimer şöyle der:

Çıkar çevreleri, kültür endüstrisini teknolojik terimlerle açıklamayı sever. Onlara göre, milyonlarca insanın işin içinde olması çoğaltma yöntemlerine başvurulmasını zorunlu kılar, bu yöntemler aynı gereksinimlerin sayısız yerde standart ürünlerle giderilmesini kaçınılmaz hale getirmektedir. Üretim merkezlerinin az sayıda olması ile, alımlama noktalarının dağınıklığı ve çokluğu arasındaki teknik karşılık, yetki sahiplerinin örgütlenmesini ve planlamasını gerektirir. Sözde, yerleşik standartlar, tüketicilerin gereksinimlerine dayanır ve bu nedenle böyle az dirençle kabul görürler. Gerçekten de hem manipülasyonu hem de geçmişteki ve gelecekteki gereksinimlerin yarattığı döngü içinde sistemin birliği giderek pekişir. Bu arada, tekniğin toplum üzerindeki iktidarının, ekonomik açıdan en güçlü olanların iktidarına dayandığı gerçeği suskunlukla geçiştirilir. Günümüzün teknik akılsallığı egemenliğin akılsallığıdır; kendine yabancılaşmış toplumun zorlayıcı karakteridir. Otomobiller, bombalar ve filmler bütünü bir arada tutar- bunların eşitleyici etkisi, hizmet ettiği haksızlıkta gücünü gösterene dek (2007, s. 49).

Tüketim kültüründe tek tipleştirme, sıradanlaştırma, standartlaştırma ve monotonlaştırma doruğa çıkmıştır. Tüketim kültürü ya da kültür endüstrisi “insanlara cennet diye yine aynı günlük yaşamı sunmaktadır” (Adorno ve Horkheimer, 1996, s. 33). Adorno’ya göre kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Yine Adorno, kültür endüstrisinde kitlelerin birincil değil ikincil role düştüklerini ve hesaplanabilir nesnelere, makinenin tali parçaları haline geldiklerini kaydeder. Kültür endüstrisi kitlelerle ilişkilerini kötüye kullanır, verili ve değişmez sayılan zihniyetleri çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır. “Kültür endüstrisinin ideolojisi o kadar güçlüdür ki bilincin yerini uygitsincilik almıştır” (Adorno, 2003, s. 78, 81).

Robert P. Kolker’in belirttiği gibi Frankfurt Okulu düşünürlerine göre “Popüler kültürün tüketicileri, popüler kültürü güdümlenerek istekleri konusunda insanları yönlendiren otoriter bir yönetim tarafından bireysellikten ve öznellikten mahrum edilmiş aynılaştırmış edilgin bir kitleydi.” Frankfurt Okulu üyeleri popüler



kültürün tüketicilerinin aslında *yaratılmış* olduğunu düşünmekteydi. Bu kitle biçimlendirilmiş, uysallaştırılmış ve yönetici iktidarın tahakkümü altına girmişti. Elbette bu argümanlar tarihsel bir gerçekliğe dayanılarak geliştirilmişti. “Kitle iletişim araçlarını insanların direnemediği, direnmek istemediği hoşça gider bir yolla enformasyonu, eğlenceyi ve sınırsız propagandayı biçimlendiren kontrol altına alınmış iletişim araçları olarak –özellikle de radyo ve sinemayı (televizyonu geliştirmekle meşguldüler)– ilk kullanan Hitler’in Nazi yönetimiymi” (Kolker, 2008, s. 105-106).

Medyanın güçlü etkilerine dair yaklaşımların 1940’lar, 1950’ler ve 1960’larda yeniden değerlendirilmesi, “bu kez, medyanın sadece çok sınırlı bir etkisi olduğuna dair yeni bir akademik ortodoksluk ortaya çıkardı” (Curran, Gurevitch ve Wollacott, 1991, s. 230). Lazarsfeld ve arkadaşları medya-izleyici ilişkisinde doğrudan ve güçlü bir etki anlayışı yerine “İki Aşamalı Akış” modelini önerdiler. Medya mesajlarının kitlelere enjekte edilmesi fikri yerine, bilginin kanaat önderleri yoluyla toplumun “daha az aktif” üyelerine aktığı savını öne sürmekteydiler. İlk kez Elihu Katz’ın 1959 tarihli “Mass Communication Research and the Study of Popular Culture” başlıklı makalesi ile ortaya konulan “Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı” ise, izleyicilerin edilgen olmak yerine etken olduklarını ve iletişim araçlarına değişik ihtiyaçlar ve faydalar açısından yaklaşımlarının, bu araçlara verdikleri yanıtları etkilediğini ileri sürüyordu. Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımıyla, etki çalışmalarının sorduğu “medya insanlara ne yapar?” sorusu, “insanlar medya ile ne yapar?” biçiminde tersine çevrildi (Moore, 1995, s. 7).

Ancak Kullanımlar ve Doyumlar araştırmaları, daha önceki etki araştırmaları gibi izleyici etkinliklerini davranışçı terimlerle kuramsallaştırma yönelimi içindedir.

Psikoloji ve sosyolojiden gelen kuram ve yöntemler üzerine nicel olarak temellendirilerek yapılan uyumlandırmayla insanların duygu, bilinç ve davranışları bir kez daha sayısal verilere indirgenmişti (Lull, 2001, s. 128). Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı insan kişiliğini psikolojik olarak kavramsallaştırmakta ve ideolojiyi görmezden gelerek dar bir çerçeveden birey için medyanın işlevinin ne olduğuna odaklanmaktaydı (Moore, 1995, s. 7). Başka deyişle Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımının bireyin arzu ve ihtiyaçlarının nereden geldiği sorusuna yanıtı ve bunların toplumsal inşalar olduğunu gösterecek bir perspektifi yoktu.

## **1.2. Film Çalışmalarında Yapısalcılık, Göstergebilim ve Psikanaliz**

Medya çalışmalarında 1960'lerden itibaren yapısalcılık ve göstergebilimin yükselişle 1970'lerde yeni bir paradigma ortaya çıktı. "Mesaj" ya da "içerik" kavramları yerini "metin" kavramına bıraktı. "İletişim", "anlamlandırma" ve anlamın üretimi kavramlarıyla birlikte kuramsal araştırmanın konusu haline geldi. Bu "değişim, 'iletişiminin' aktarım modeli'nden 'anlam formasyonunun' göstergebilimsel açıklamasına doğru bir hareket olarak betimlenebilir" (Kaya Mutlu, 2002, s. 38).

Sinema filmleri de 1960'ların ortalarından itibaren Christian Metz'in öncülüğünde göstergebilimsel yaklaşımla incelenmeye başlandı. Metz'in 1968 ve 1978'de *Essais sur la Signification au Cinéma (Sinemada Anlam Üzerine Denemeler)* başlıklı çalışmaları iki cilt halinde Fransızca olarak yayımlandı. Çalışmanın ilk cildi İngilizceye *Film Language: A Semiotics of Cinema* (1974a), ikinci cildi ise *Language and Cinema* (1974b) başlıkları altında çevrildi.

Sinemayı göstergebilimsel kavramlarla düşünmek, başka deyişle bir sinema semiyotiği kurmak için Metz (2004a), öncelikle dil ile sinema arasındaki benzerlik ilişkisine yoğunlaştı ve bu karşılaştırma sonucunda sinemanın hem bir dil olduğu, hem de bir dil olmadığı sonucuna vardı. Buna göre sinemanın doğal dildeki gibi göstergeleri yoktur; imge söz konusu olduğunda gösteren ve gösterilen arasında bir çakışma söz konusudur. Ancak sinema, Metz'in düşüncesinde yine de bir dildir; kodsuz bir dil Saussure'ün terimleriyle *langue*'ı olmayan bir dil. Metz'e göre sinemanın yan anlamlılığı ve anlatisallığı onun dilsel yanını oluşturmaktadır. Böylece Metz'in sinema semiyotiğinde film, görsel yanıyla değil öykü anlatan yanıyla, anlatisallığıyla ön plana çıkmakta; kod sistemleri görüntüde değil, devinimde, öyküyü kuran kurguda, yan anlamsal düzlemlerde gerçekleşmektedir (Erdoğan, 1993, s. 18).

Diller “çift eklemlenmenin” gücünü kullanırlar, yani bir dili kullanmak için insanlar, onun seslerini ve anlamlarını, gösterenlerini ve gösterilenlerini anlayabilmelidirler; gösteren ve gösterilen sinemada neredeyse aynı olduğundan Metz'e göre sinema dilinde çift eklemlenme yoktur (Monaco, 2002, s. 398). Umberto Eco ise, Metz'in sinema göstergebilimine ulaşmak için yararlandığı Saussure'ün

gösterge kavramına karşı, Charles Sanders Peirce'ün<sup>12</sup> *ikonik göstergesini* alternatif olarak önerir<sup>13</sup> (Erdoğan, 1993, s. 19).

Eco'nun düşüncesinde Metz'in sinema semiyotiği, ana akım iletişim çalışmalarının *gönderen/mesaj/alıcı* modeliyle paralellikler göstermektedir. Böylesi bir model, mesajın iletildiği toplumsal ve kültürel koşulları ve bu koşulların değişkenliğini dışlamakta, alımlayıcıların kodlarının kaynağından farklı olabileceğini ve alımlayıcıların önyargı, beklenti ve tahmin gibi yapıtın dışında ama yapıta yönelik etkinlikler gösterdiği gerçeğini göz ardı etmektedir (Eco, 1976, s. 594). Başta Eco ve Peter Wollen olmak üzere bazı sinema kuramcıları Peirce'ün göstergebiliminin sinema çalışmalarına uygulanmasında daha verimli olduğunu ortaya koyan eserler verdilerse de, göstergebilimsel çalışmalarda Lacancı

---

<sup>12</sup> 1960'lı yılların ortalarına kadar özellikle Avrupa'da göz ardı edilen Amerikalı felsefeci Peirce de Saussure ile neredeyse aynı tarihlerde göstergebilimin temellerini atmıştır. Saussure bir dilbilimci olarak öncelikle dil ile ilgilidir. Buna paralel olarak çoğunlukla göstergelerin diğer göstergelerle ilişkileri üzerinde durmuştur. Ona göre, gösterge, bir gösteren ve gösterilenden oluşmaktadır. Peirce ise, daha çok gösterge ile nesne ilişkisini incelemiş ve göstergenin mantıksal işlevi üzerinde durmuştur. Peirce'ün düşüncesinde anlam, gösterge, yorumlayıcı ve nesne arasındaki etkileşimin sonucudur.

<sup>13</sup> Eco, "Articulations of the Cinematic Code" (1976) başlıklı çalışmasında sinemasal eklemlemeyi anlatı düzeyinde değil imge düzeyinde tartışır. Eco, Metz'in ikili eklemleme olmayışına ilişkin görüşünü eleştirerek imgenin üçlü bir eklemlemesinden söz eder. Buna göre ikonik *figürler* (metin, çizgiler, gölgeler, kontrast ve benzerini içeren ikonik kodun bu en küçük birimleri tıpkı fonemler gibi kendi başlarına bir anlam taşımazlar), ikonik *göstergelerle* (bir göz, bir ağaç gibi tanınmanın en küçük birimi) birleşir. Bu figürler ve onların kombinasyonları sesbirim (*phonemes*) ve anlambirimlerin (*monemes*) eklemlemesine benzer bir yoldan sinemasal kodun birinci ve ikinci eklemlemesini oluştururlar. Üçüncü eklemlemede göstergeler *devinimsel figürleri* (*kinesic figures*) temsil ederler. Bunlar hareketin temel birimleridir ve kendi başlarına bir anlam taşımazlar. Tek bir çerçeve içindeki bir baş imgesi bize bu başın hareket edip etmediğini göstermez. Devinimsel figürler bir çerçeve içinde değil çerçeveler arasında, hareketli resimlerden *devinimsel gösterge* formuna zamansal akış içinde bir araya gelirler (Nichols, 1976, s. 612).

psikanalizin ağırlık kazanmasıyla bu yönelim bir kenara bırakılmıştır (Erdoğan, 1993, s. 20).

Göstergebilimsel çözümlenmelerde metnin nasıl okunduğu sorunsalı, yapının içerdiği anlama ilişkin bir sorgulamadır. Sinema filmleri söz konusu olduğunda anlam üretiminin, seyirci ile filmsel metnin karşı karşıya gelmesi sürecinde üretildiği göz ardı edilmektedir. Sinema göstergebilimi başlangıçta sinemada göstergeleri, göstergeler arası ilişki düzenlerini ve kodların nasıl işlediğini incelemeyi amaçlıyorken, 1970’lerde kuramsal çalışmalar yön değiştirerek bir aygıt olarak sinemanın betimlenmesini ve bu aygıtın bir parçası olarak da seyircinin hangi süreçleri yaşadığını saptamayı hedef aldı. Bunda Louis Althusser’in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (1994 [1970]) çalışmasının ve Lacancı psikanalizin büyük etkisi oldu.

1968’de Fransa’da ortaya çıkan politik-toplumsal canlanma, film çalışmalarında da toptan bir değişimin katalizörü olmuştur. Film çalışmalarının politikleşmesi *auteur* yaklaşımını ve sinemanın estetik özü/işlevi etrafında temellenen eleştiri tarzını gündem dışına itmiş; politika merkezli ve kuram-güdümlü film eleştirisi Fransa da *Cahiers du Cinema* ve *Cinétique*, İngiltere’de ise *Screen* dergilerinde tartışma alanı bulmuştur (Arslan, 2009, s. 16).

*Screen* dergisinde sinema araştırmaları için göstergebilim, materyalizm ve psikanalizin kesişimi önerilmekteydi. Temel sorular ise filmsel metnin profili, sosyal alanın rolü, özneler ve kimliklerin inşası üzerineydi. Bu sorular aracılığıyla aygıtın ideolojik değeri ve politik gücünün de kavranabileceği düşünülmekteydi. Bu disiplinler ötesi ya da daha doğru bir ifadeyle disiplinlerarası “metot” kullanma biçimi “Metz-Althusser-Lacan paradigması” olarak da adlandırılmaktaydı. Söz

konusu paradigma 1970'lerde başat rol üstlenmiş ve sonraki tartışmalar için de temel oluşturmuştur (Casetti, 1997, s. 1999).

Fransa'da Jean L. Baudry ve Christian Metz, Britanya'da Laura Mulvey sinemanın kurumsal bir *aygıt* (*apparatus*) olarak işlediğini öne süren yaklaşımın önemli temsilcileridir. Aygıt kuramcılarına göre sinema, hâkim ideolojinin bir parçası olan haz, arzu, fantezi ve düş yapılarına göre işler. Kısacası aygıt kuramcıları, sinemanın da içinde işlediği büyük yapılarla ilgilidirler. Reymond Bellour, Stephen Heath ve Thierry Kuntzel'in çalışmalarının çıkış noktası ise, film metninin mikro yapılarını analiz etmektir. Aygıtın kendisiyle ya da tekil film metinleriyle ilgilenseler de tüm bu kuramcılar, sinemayı bir kurum olarak analiz etme noktasında buluşurlar ve sıklıkla psikanalitik kavramlara başvururlar. 1970'lerin film kuramında psikanaliz, sinemanın ideolojik bir aygıt olarak nasıl işlediğini göstermek bakımından önemli bir yere sahiptir (Mayne, 1993, s. 17-19). "1970'lerde başlayan ve 1980'lerde devam eden" bu " 'psikanalitik dönüş', sinemayı bir aygıt, toplumsal bir pratik ve psişik bir matris olarak arzunun ve öznelğin üretildiği süreçlerin içine yerleştirerek evrensel bir sinema mevhmununun takipçisi olmuştur" (Arslan, 2009, s. 17).

Psikanalitik kavramlar aracılığıyla aygıtı inceleyen ve sinemanın ideolojik etkilerine yoğunlaşan Jean-Louis Baudry'nin araştırmacıya yüklediği görev, ideolojik etkinin kaynakları ile sonuçlarını çözümlmek ve buna dayanarak bir tavır almaktır. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" (2004a, [1970]) başlıklı makalesinde Baudry, araştırmacının soracağı ilk sorunun şu olması gerektiğini söyler: "Araçlar özgül ideolojik etkiler yaratır mı ve bu etkilerin kendileri egemen ideoloji tarafından belirlenir mi?" (Baudry, 2004a, s. 356). "The Apparatus:

Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema”da (2004b, [1975]) ise Baudry, sinema filmi izleme deneyimi ile Platon’un mağara eğretilmesi arasında bağlantı kurar; Freud ve Lacan’ın terimleriyle sinemayı (projeksiyon, karanlık salon, perde, izleyicinin konumu) betimlemeyi dener. Bu makalede de Baudry, bir aygıt olarak sinema ile izleyicinin psikişik aygıtı arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Erdoğan Baudry’nin, seyirciyi bir kavram olarak sinemaya psikanalitik düzlemde sokmuş olmasının önemini altını çizer (1993, s. 33). Paralel bir yaklaşımla Arslan’a göre de Baudry’nin çalışmasının önemi, aygıtın imgesel statüsüne vurgu yaparak sinemanın sadece teknik bir aygıt değil, özneyi içermek suretiyle psikişik bir aygıt olarak da tanınmasının önünü açmasından gelir (2009, s. 19).

Tıpkı Baudry gibi Lacan’ın ayna evresindeki aynanın işlevi ile sinema perdesi arasındaki analogiden yola çıkan Metz, *Imaginary Signifier* (2004b, s. 820 [1975]) adlı yapıtında “sinema-gösterenini” psikanalitik bağlamda irdeler. Metz’e göre film aynaya benzer, fakat ilksel ayna ile özsel bir noktada ayrışır: Bir filmde her şey yansıtılabilir ancak asla yansıtılmayan tek bir şey varsa o da izleyicinin kendi bedenidir. Aynadaki çocuğun aksine izleyici perdede yoktur; izleyici bir obje olarak kendisiyle özdeşleşemez, sadece kendisi dışındaki objelerle özdeşleşebilir. Bu bakımdan perde ayna değildir. Sinemada perdedeki her zaman ötedir fakat böylece izleyen “bütünüyle algılayan” (*all-perceiving*) “bütünüyle güçlü olan”dır (*all-powerfull*). Buna göre perdede olmayan ama salonda olan seyirci, büyük bir göz ve kulak olarak algılayan, ancak kendisi algılanmayandır; Metz’in düşüncesinde sinema gösterenini *oluşturan* da budur (2004b, s. 822-823) ve “seyirci saf algı edimi olarak (uyanıklık, alarm durumunda olma gibi) *kendisiyle özdeşleşir*: algılananın

mümkünlüğünün koşulu olarak ve bundan dolayı her şeyden önce gelen *burada olduğu* bir tür aşkın özne olarak [kendisiyle özdeşleşir]” (2004b, s. 823).

Metz’e göre kameranın konumuyla insan gözünün “birleşme noktası” diğer deyişle kamerayla özdeşleşme, seyirci-özneye tanrısal ve bütünüyle güçlü (*all-powerful*) bir konum vermektedir. İzleyici kendisiyle bakış olarak özdeşleşir ve kamerayla özdeşleşmekten başka yapabileceği bir şey yoktur. Çerçeveleme izleyicinin gözü ile kameranın birleşme noktasını belirler. Psikanalizde çocuğun ilksel özdeşleşmesinin mekânı aynadır; birinin aynanın yönünden kendi bakışıyla özdeşleşmesi ise ikincil özdeşleşmedir. Sinema söz konusu olduğunda ilksel *sinemasal özdeşleşme* terimini kullanmak yerinde olur çünkü psikanalitik perspektiften “ilksel özdeşleşme” kavramı sinema için uygun değildir. Sinemada ikincil özdeşleşme izleyicinin film karakterleriyle özdeşleşmesidir (2004b, s. 824, 826 -827).

Laura Mulvey “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (“Visual Pleasure and Narrative Cinema”, 1975) başlıklı çok etkili yazısında “tekil öznedede ve onu şekillendiren toplumsal formasyonlarda zaten işlemekte olan verili büyüleme (*fascination*) kalıplarının, filmin sihrinin nerede ve nasıl güçlendirdiğini keşfetmek için psikanalizi kullanmayı” (2004a, s. 56) amaçladığını kaydeder; filmlerdeki erotik hazzın örülüşünü, anlamını ve özellikle de kadın imgesinin yerinin ne olduğunu tartışır. Mulvey’nin düşüncesinde psikanalitik kuram, ataerkil toplumun bilinçdışının, film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak kullanılabilir. Ona göre fallus-merkezliliğin (*phallocentrism*) her tezahüründe var olan paradoks, kendi dünyasına anlam ve düzen verirken, iğdiş edilmiş kadın



imgesine dayanıyor olmasıdır. Kadının fallus yoksunluğu, fallusu simgesel bir varlık olarak üretir (2004a, s. 56-58).

Mulvey'ye göre cinsel dengesizliğin egemen olduğu bir dünyada, bakmanın hazzı, etken/erkek ve edilgen/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici olan erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar hem bakılan hem teşhir edilendirler. Cinsel nesne olarak gösterilen kadın, erotik gösterinin ana motifidir (2004a, s. 61).

Emeğin bölüşülmesindeki heteroseksüel etken/edilgen ayrımı anlatı yapılarında da geçerliliğini korur. Egemen ideoloji ve onun psişik yapılarına göre erkek, cinsel nesneleştirilmenin yükünü taşımaz. Erkek film fantezisini kontrol eder; aynı zamanda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar ve izleyicinin bakışının taşıyıcısıdır. Buna göre Mulvey'nin düşüncesinde izleyici esas olarak erkek kahramanla özdeşleşir. Erkek kahramanla özdeşleşen izleyici kendi bakışını perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle, erotik bakışın etken gücü buluşarak izleyiciye iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir (2004a, s. 62).

Pek çok psikanalitik ve feminist çalışmayı etkilemiş bu önemli makalenin eksikliği, kadın seyircinin dikizcilik ve özdeşleşme sürecine ilişkin soruları yanıtız bırakmasıdır. Nitekim Mulvey "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)"da (2004b [1981]) kadın seyircinin izleme sırasındaki psişik konumuna açıklık getirmeye çalışır.

Mulvey'nin belirttiği gibi Freud'a göre kadın da küçüklüğünde tıpkı erkek çocuk gibi fallik bir evre yaşamaktadır. Oedipus öncesi bastırma durumunda kadın, dişillik ya da erilliğin üstünlük kazanacağı periyotlar arasında tekrarlanan bir

yabancılaşma yaşar. Dişil gelişimin meydana gelmesinden önce, kadınlarda da eril olma çabası belli bir dönemde (fallik dönemde) ego-uyumludur (*ego-sytonic*). Fakat sonraki bastırma süreci kadının dişilliğini belirler. Mulvey'ye göre Freud, verili sosyo-linguistik pratiğe uygun biçimde *eril* sözcüğünün “uylaşımsal” kullanımını ortaya koymaktadır. Ayrıca diş farklılıkla değil, ancak karşıtlık (edilgenlik) veya benzerlik (fallik evre) çerçevesinde kavramsallaştırılabilmektedir. Bu karşıtlık ve bezerlik aracılığıyla tanımlama da, kadını “etken” ve “edilgen”in metaforik karşıtlığı arasında yer değiştirir hale getirir. Doğru dişlilik, Freud'un terminolojisi içinde fallik evrede “etkenliğin” artan biçimde bastırılması sonucunu doğurur. Bu bakımdan Hollywood tür filmleri, *etken* bakış açısıyla özdeşleşmeyi öneren eril hazlar etrafında yapılanmıştır. Bu filmler kadın izleyicinin, cinsel kimliğinin kayıp yönlerini yeniden keşfetmesine izin verir. Kadın cinselliğinin bu eril yönü, nevroz durumunda hiçbir zaman tam olarak bastırılamaz. Kısaca tekrarlamak gerekirse Freud'un düşüncesinde dişil cinsellik “edilgen” dişlilik ile bastırılmış “erillik” arasında salınır (Mulvey, 2004b, s. 69, 71, 78) .

Mulvey'ye göre Freud'un söz ettiği “uylaşım” (etken/eril), filmler, halk masalları ya da mitler gibi en popüler anlatıları yapılandırır. Freud bu etken/edilgen kavramlarını metaforik olarak kullanmış olsa da sözü edilen anlatılarda, etkenlik-edilgenlik karşıtlığı karakterlerin davranışlarıyla dışa vurulur. Buna göre Mulvey sinemada kadın izleyicinin, sadece kendi belleğine değil, onu etkenlik-edilgenlik uylaşımına adapte eden ve çok eskilere dayanan kültürel geleneğe de sahip olduğunu söyler. Bu uylaşım, kadının kendi cinsiyetinden başka bir cinsiyete geçişini kolaylaştırır. Mulvey “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”ndaki argümanının sinemaya özgü hazlar, bakışı çevreleyen erotizm ve kültürel uylaşımın ekseninde geliştiğini,

bu makalede ise, halk ve kitle kültürünün diğer formlarında da ortak olan popüler sinemanın miras aldığı, öykü anlatma geleneğinin kullandığı yolları vurgulamak istediğini belirtir (2004b, s.71).

Mulvey şu üç ögenin bir arada ele alınabileceği düşüncesindedir: Freud'un kadındaki "erillik" kavramı, anlatı gramerinin mantığı tarafından harekete geçirilen özdeşleşme ve egonun kendisini etken bir tarzda düşleme arzusu. Sonuç olarak Mulvey'ye göre kadın izleyicinin yaşadığı eril özdeşleşme, onun doğru dişillik bastırılmasını talep ettiği "eylem" fantezisini yeniden devreye sokmakta; Freud'un yorumları, kadın izleyicinin durumunu ve film karakterlerinin dişillikle erillik arasındaki salınımını aydınlatabilmektedir (2004b, s.72, 76).<sup>14</sup>

Gerek Baudry, gerek Metz gerekse Mulvey'de görüldüğü üzere psikanaliz, öznenin metin tarafından konumlandırılmasıyla ilgilidir. "Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A critical note" (2005, s. 149 [1980]) başlıklı makalesinde Stuart Hall, *Screen* kuramında ideolojik mücadele "politikası"nın, Lacancı anlamdaki bir "öznellik" sorunu haline dönüştüğünü belirtir ve bu kuramı, biyolojik bireylerin nasıl sosyal öznelerle dönüştüğünü; bu öznelerin dil ve temsille ilgili bilgi pozisyonlarında nasıl sabitlendiğini ve özgül ideolojik söylemlere nasıl çağırıldıklarını açıklamaya çalışan hayli soyut teorik bir inşa olarak nitelendirir. Hall'un düşüncesinde *Screen* kuramı birçok filmsel metnin "gerçekçi" pratik ve gelenekler içinde işlediğini öne süren yaklaşımlara bir geri dönüş olarak görülebilir.

---

<sup>14</sup> Burada bir sorun tespit etmek mümkündür: Mulvey Freud'un erilliği ve dişilliği kavramsallaştırma biçimlerini eleştirmekle birlikte, kadın izleyicinin konumunu açıklamak için yine Freud'un terimlerinden hareket etmektedir. Christine Gledhill'in (1990, s. 64) de söylediği gibi psikanalizin sinemada kullanımı feminizm açısından problemlidir, zira psikanaliz büyük ölçüde erillik ve onun inşası perspektifinden teorize edilmiştir.

Klasik gerçekçi metinler izleyicileri, “gerçeğin” temsilleriyle olan ilişkilerinde saydam ve problematik olmayan bir bilgi pozisyonunda konumlandırır. “Gerçeğin” temsilinde bu metinler, aslında ürettikleri bir şeyi yalnızca doğal olarak yansıtıyormuş gibi görünürler. *Screen* kuramına göre klasik gerçekçi metinlerin kuralları ve uyulaşmaları, öznenin şekillendiği erken evrelerde bilinçdışı süreçlerle sabitlenen temel “özne” konumlarını yineler.

*Screen* kuramı, metne merkezi bir yer verir. Buna göre metinler anlamı dışı vurmak ya da “gerçeği yansıtmak” yerine, “gerçeğin” temsilini üretirler. İzleyiciye de metnin “üretkenliği” olarak bakılır. Ancak bu “üretim”in, içinde söylemin işlediği ideolojik sorunsallarla ve eklemlendiği sosyal, tarihi, kültürel pratiklerle bir ilgisi yoktur. Söz konusu “üretkenlik” metnin izleyiciyi konumlandırma gücüne bağlıdır; bu da öznenin biçimlenmesi sürecine dayanır. Bu bakış açısından dilin işlevi, temsil pratikleri ve ideolojinin işleyişi, Lacancı psikanalitik teoriye referansla açıklanır. Buna göre bütün ideolojik mücadele “özne” düzeyinde yer almaktadır. Psikanalizin öznesinin biçimlenişi, tarih-ötesi ve toplum-ötesidir. Çünkü Freud ve Lacan’ın tanımladığı evrensel mekanizmalara göre bütün “özneler”, bütün toplumlarda ve tüm zamanlarda aynı biçimde bilinçdışı bir şekilde kurulurlar (Hall, 2005, s. 149-150).

Morley’nin (2005b, s. 429) de vurguladığı gibi *Screen* kuramcılarının perspektifinde “öznenin kurulduğu evrensel, ilksel ve psikanalitik süreçlere ağırlık verilir.” Metnin, daha sonraki herhangi bir özgül okumanın temeli olan bu ilksel konumlanmayı yeniden ürettiği ya da tekrarladığı öne sürülür. Morley de Hall gibi tüm özgül söylemsel etkilerin, evrenselci psişik mekanizmalar dizisinin işleyişiyle açıklanabileceği varsayımının sorgulanması gerektiği düşüncesindedir. Ona göre temel konu, psikanalitik teoride gösteren (*signifier*) politikası sorununun (dilde

ideoloji savaşı) kurulmuş öznelerle özgül söylemsel konumların kesiştiği yerde değil, sadece özne düzleminde konumlandırılmasıdır.

Morley'nin düşüncesinde “dil içinde öznelerin formasyonu, özgül öznelerin çağırma süreci aracılığıyla söylemsel formasyonların özne konumlarına yerleştirilmeleri arasındaki ayrım” üzerinde ısrar edilmelidir. Ayrıca “Her özgül okumanın ilksel özne konumlarının yapısı tarafından zaten belirlendiği sayılısından uzaklaşmak ve ideoloji içindeki mücadele tam olarak çağırımların eklemlenmesi/çözülmesi aracılığıyla gerçekleştiği sürece, bu çağırımların verili ve mutlak olmadıkları, ama daha çok koşula bağlı ve geçici oldukları konusunda” da ısrarcı olmak gereklidir. Metin ile okur ilişkisinin özgül bir anını genelde öznelerin formasyonuna ilişkin evrenselci bir kuram ile açıklamaya çalışmanın zorluğunun yanı sıra Morley'ye göre metin-okur karşılaşmasındaki tüm sosyal ve tarihsel yapılar ile metinlerarasılık da göz ardı edilmektedir (2005b, s. 429-430).

Aygıt kuramlarına yönelik eleştiriler, sosyal ve tarihsel olarak spesifik öznelerin anlamlarıyla ilgilenen çalışmaların yolunu açtı. 1970'lerin sonlarından itibaren, medya tüketimi üzerine yapılan çalışmalarda bir “etnografik dönüş”ten (*ethnographic turn*) söz etmek mümkündür (Moore, 1995, s. 1). Bu dönüş, çalışmaların odağını, metinsel yorumlama momentinden *gündelik kültür* içindeki bağlamsallaştırma momentine kaydırды (Livingstone, 2006, s. 345).

### 1.3. İletişim ve Sinema Çalışmalarında İzleyici Araştırmalarının Yükselişi

Ayşe İnal'ın belirttiği gibi 1970'lerin sonunda iletişim çalışmalarını geleneksel ve eleştirel olarak ikiye ayırarak ele alma eğilimi, temelde Marksist bir pozisyondan yola çıkılarak çoğulcu-liberal toplumun eleştirilmesine dayanmaktaydı. Dolayısıyla geleneksel yaklaşımlar var olan ekonomik-siyasal yapıyı verili kabul ederken, aralarında önemli farklar bulunmak birlikte eleştirel görüşler, kapitalist sistemin ve siyasal liberalizmin eleştirisinden hareket etmektedir (İnal, 1995a, s. 61).

David Morley, “1980’lerde ampirik izleyici araştırmalarında gerçekleşen patlama” yı, “kısmen medya tüketim şekillerini her zaman daha köklü bir yapının – zaten belirlenmiş etkisi olarak gören aşırı yapısalcı eleştirilerin sonucu” olarak görür. (2005a, s. 103). Burada söz konusu olan ekonomi-politik yaklaşımın ve *Screen* kuramının eleştirisidir.

Kitle iletişim araçları üzerine Marksist gelenek içinde geliştirilen eleştirel perspektifler, medyanın gücünün ideolojik olduğu genel kanısını paylaşıyorlar da ideoloji kavramsallaştırmalarında ayırt edici farklar göze çarpar: “Yapısalcı analizde medyanın anlamlandırıcı sistemlerinin iç eklemlenmesi; ekonomi politik perspektifte ideolojinin ekonomik kertelece belirlenmesi; kültürelci görüşte ise kamusal bilincin ve popüler rızanın güçlü biçimlendiricisi olarak medya vurgulanır” (Curran, Gurevitch ve Wollacott, 1991, s. 250-251). “Etkin” ve “üretken” bir izleyici kavrayışının kapılarını açan, Kültürel Çalışmalar ekolü olmuştur (İnal, 1995a, s. 62-63).

### ***1.3.1. Kültürel Çalışmaların İzleyici Araştırmalarına Katkısı***

Kültürelci ekolün temelleri 1964 yılında Richard Hoggart tarafından Birmingham Üniversitesi Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin kuruluşuyla atılmıştır. Kültürel Çalışmalar farklı biçimlerde özümsemiş ve yeniden düzenlenmiş bir kavramlar topluluğuna sahiptir: Raymond Williams'ın kültürü “yaşama biçiminin bütünü” olarak tanımlaması; Gramsci'nin “hegemonya” ve “mevzi savaşı” kavramları; Michel de Certeau'nun “kaçak avlanma” (*poaching*) kavramı; Voloshinov'un dil ve ideoloji hakkındaki düşünceleri ve dilin “çokvurgululuğu” anlayışı; Clifford Geertz'in anlatıbilimsel bir bütün olarak kültür nosyonu; Foucault'nun bilgi ve iktidar üzerine düşünceleri; Bakhtin'in sosyal bir tersine çevirme olarak karnaval fikri; Bourdieu'nun “habitus” ve “kültürel alan” kavramları (Stam, 2008, s. 224).

Uzun yıllar Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin yöneticiliğini yürütmüş ve Kültürel Çalışmaların en önemli isimlerinden olan Stuart Hall'un, “Kodlama, Kodaçımmlama” (1999a [“Encoding and Decoding in Television Discourse”, 1973]) başlıklı makalesi, izleyici araştırmalarında yaşamsal bir önem taşımaktadır. Hall makalede yorumlayıcı sosyal bilim, ideoloji ve göstergebilim içindeki tartışmalardan pek çok temayı birbirine bağlar ve bu fikirlerin izleyici araştırmalarına yönelik bir yaklaşım için nasıl etkili olduklarını ortaya koyar (Ruddock, 2001, s. 129).

Hall “Kodlama, Kodaçımmlama”da geleneksel/ana akım medya çalışmalarının gönderici/ mesaj/alıcı şeklindeki doğrusal modelinin yalnızca mesaj alışverişi düzeyinde yoğunlaşması ve süreçteki karmaşık yapılanmayı göz ardı etmesi açısından eleştirildiğini kaydeder. Ona göre iletişim sürecini, birbiriyle bağlantılı ancak ayırt edilebilir üretim, dolaşım, dağıtım/tüketim, yeniden üretim momentleri

içinde üretilen ve süregiden bir yapı olarak anlamak mümkün ve yararlıdır. Hall'un düşüncesinde gerek kodlama gerekse kodaçıklama süreçleri "görelî bir özerkliğe" sahip olsalar da, belirlenmiş momentler olarak ele alınmalıdır. Medya metnlerinin üretilme süreci, var olan anlamlar ve düşüncelerle çerçeveslenmiştir: "Üretim pratiklerine ilişkin olarak kullanılan bilgiler, tarihsel olarak tanımlanan teknik beceriler, profesyonel ideolojiler, kuramsal bilgi birikimi, tanım ve varsayımlar, izleyiciye ilişkin varsayımlar, üretim yapısı dolayısıyla bir programı biçimlendirir" (1999a, s. 508-509).

Hall, dilbilimcilerin kullandığı anlamıyla düz anlam-yan anlam ayrımını eleştirerek bu ayrımın ancak analitik nitelikte olduğunu belirtir. Düz anlam, anlamın ideolojinin dışında olduğunu ifade etmez; gerçekte anlam, tam da evrensel ve "doğal" hale geldiği yerde ideolojiktir. Bu bağlamda Hall düz anlam-yan anlam ayrımının dildeki ideolojinin varlığını ve yokluğunu ayırt etmek için değil, ideolojilerle söylemlerin kesiştiği düzeyleri ayırt etmek için yararlı araçlar olduğunu belirtir. Hall'a göre her kurulu gösterge birden fazla yan anlamsal yapılanmaya dönüşme potansiyeli taşımaktadır; ancak *çok anlamlılık (polisemi)* ile *çoğulculuk (pluralism)* birbirine karıştırılmamalıdır. Her toplum veya kültür, değişik kapalılık derecelerinde, toplumsal, kültürel ve politik dünyaya ilişkin sınıflandırmaları dayatmaya eğilimlidir. Tüm bunlar, mücadele edilemez ya da tek anlamlı olmasa da *egemen bir kültürel düzen* kurar. Toplumsal yaşamın değişik alanlarının, söylemsel egemenlik alanları şeklinde haritası çıkarılmış, bunlar *egemen* ya da *yeğlenen (preferred) anlamlar* içinde hiyerarşik olarak örgütlenmiştir (1999a, s. 512-513).

Bir olayı, birden fazla "haritalandırma" içinde düzenlemek, sınıflandırmak, saptamak ve kodaçmak her zaman mümkün olsa da egemen ifadesinin kullanılma



nedeni, bir “yeğlenen okumalar” örüntüsünün var olmasıdır. Yeğlenen okumalar, hem içlerinde kurumsal/politik/ideolojik düzeni taşımakta, hem de kendileri kurumsallaşmaktadır. “Yeğlenen anlam” alanları, anlamlar, pratikler ve inançlar seti olarak, bütün bir sosyal düzeni içinde barındırır. Ancak Hall’un düşüncesinde egemen anlamlardan söz ettiğimizde, tüm olayların nasıl anlamlandırılacağını belirleyen tek yönlü bir süreçten söz edemeyiz (1999a, s. 513-514).

Kodlama ile kodaçıklama arasında zorunlu bir çakışma bulunmaz, başka deyişle bir metnin nasıl kodlandığı, nasıl açılanıp yorumlanacağını güvence altına almaz. Fakat kodlama, kodaçıklama konusunda kimi sınır ve parametrelerin inşasında etkili olabilir. Bu durumda hiçbir sınırlamanın olmamasından, izleyilerin bir mesajı basitçe her nasıl istiyorlarsa öyle okumalarından değil, kodlama ve kodaçıklama momentleri arasında *bir dereceye kadar* karşılıklılık olduğundan söz etmek gerekir. Bununla beraber söz konusu çakışma, doğal ya da verili değil, inşa edilmiştir (Hall, 1999a, s. 515).

İzleyici, egemen-hegemonik bir pozisyondan olduğu gibi, müzakereli ya da karşıt kodlarla da metni anlamlandırabilir. Müzakereli kodaçıklama, uyumlu ve karşıt öğelerin bir karışımını içerir. Büyük anlamlandırmalar ya da soyutlamalar yapmak için egemen tanımların meşruluğunu kabul ederken, daha kısıtlı, durumsal bir düzeyde, okuyucu kendi kurallarını koyar. İzleyicinin söylemi lâfzî ve yan anlamsal olarak mükemmelen anlaması, ancak mesajı karşıt biçimde kodaçıklaması da mümkündür (Hall, 1999a, s. 515-517).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Pertti Alasuutari’ye göre Hall’un kodlama/kodaçıklama modeli Gerbner, Lasswell ve Shannon-Weaver gibi daha eski modellerle karşılaştırıldığında çok radikal bir değişimi temsil etmez. Ona göre tıpkı diğer modeller gibi Hall’unki de kitle iletişimini, belirli mesajların gönderildiği ve belirli etkilerle alındığı bir süreç olarak görür. Örneğin, televizyon ve diğer kitle iletişim araçlarını modern

“Kodlama, Kodaçımama” makalesi 1980’ler boyunca gerçekleştirilen izleyici araştırmalarının çıkış noktası oldu.<sup>16</sup> Kùltùrel Çalışmalar geleneği içinde alımlama araştırmalarının ilk ve en önemli örneklerinden biri, David Morley’nin *Nationwide Audience* (1980) başlıklı çalışmasıdır. Birmingham Çağdaş Kùltùrel Çalışmalar Merkezi’nin yùrüttùđù iki aşamalı projenin ilk aşamasında Charlotte Brunson ve Morley (1978) gùncel olayları konu alan BBC’nin *Nationwide* programına odaklanmış; bu programın ayırt edici ideolojik temalarıyla ve izleyicilerine seslenmekte kullandığı özel yollarla ilgilenmişlerdir (Moore, 1995, s. 19).

David Morley, projenin ikinci aşaması sonucunda yayımladığı *Nationwide Audience* (1980) isimli çalışmasında, *Nationwide*’ın anlamına ilişkin yorumların farklı sınıfsal gruplara göre nasıl değişiklik gösterdiğini ortaya koyar. Morley, program izleyicileriyle gùrùřmeler yaparak topladığı etnografik veriyi, egemen, mùzakereli ve karşıt okuma kavramları bağlamında değerlendirir. Morley’nin

---

toplumun ve onun yapılarının bir parçası olarak ele almaz. Fakat bununla beraber Hall’un geliştirdiği alımlama paradigması, mesaj konusunda teknikten semiyotiğe doğru bir dònùřümü içerir. Mesajın bundan böyle göndericiden alıcıya fırlatılan bir paket ya da top gibi gùrùlmek yerine, program yapımcısı tarafından kodlanan ve alıcılar tarafından aımlanan bir şey olarak kavramsallaştırılması, kodlama ile açımlama arasında zorunlu bir denklik olmadığına işaret eder. Alasuutari’nin dùřüncesine göre Hall mesajın etkisi varsayımını da kapı dışarı etmez ancak onun ortaya koyduğu semiyotik perspektifle, davranışçı uyaran-tepki modeli yerini yorumlayıcı bir çerçeveye bırakır.

Alasuutari bu linguistik ya da semiyotik dònùřün, Hall’un sözünü ettiği “ùretim yapıları”nı (*structures of production*) da içeren ve her şeyin sosyal ve linguistik inşalar olarak gùrùldùđù bir tür radikal fenomenolojiye doğrudan öncülük etmesi mümkündür. Ancak böylesine büyük bir sıçrama yerine ona göre Hall, semiyotik perspektifi, “kodlama” ve “kodaçımama” olarak isimlendirdiği ‘belirleyici moment’lere uyarlar (2006, s. 3).

<sup>16</sup> Türkçe literatürde Kùltùrel Çalışmalardaki izleyici sorununu tartışan çalışma sayısı son derece azdır. İyi bir yazı için, Ayşe İnal’ın “Kùltùrel Çalışmalar ve İzleyici Sorunu Üzerine” (1995a) başlıklı makalesine bakılabilir.

*Nationwide* çalışmasının temel sorunu, daha sonra kendisinin de ortaya koyacağı üzere, izleyicilerin okuma stratejilerini temelde bir sınıf paradigması aracılığıyla kavraması ve izleyici yorumlarının bu paradigma etrafında sıkışmış olmasıdır (Stevenson, 2006, s. 136, 138). Ayrıca bu çalışmada televizyon izleme ev içi bağlamın dışında, “yapay” bir bağlamda ele alınmıştır.

*Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure* (1990 [1986]) adlı çalışmasında ise televizyon izleme edimini gündelik, ev içi ve sosyal bir faaliyet olarak inceleyen Morley, bu projenin, bir yandan televizyonun farklı ailelerde nasıl kullanıldığını, diğer yandan televizyon içeriklerinin izleyiciler tarafından nasıl yorumlandığını sorgulamayı amaçladığını kaydeder (1990, s. 13).

Çoğunluğu işçi sınıfı ve alt-orta sınıf ailelerle derinlemesine görüşmeler yapan Morley’nin elde ettiği önemli bulgulardan biri, cinsiyet temelli iktidar işleyişinin, ev bağlamındaki televizyon izleme ediminde belirleyici bir rolü oluşudur. Morley çalışmada toplumsal cinsiyet rolleriyle televizyon izleme eylemi arasındaki ilişkiyi şu kategoriler altında tartışır: “Program seçimindeki iktidar ve kontrol”; “izleme biçimi”; “planlı ve plansız izleme”; “izleme miktarı”; “televizyonla ilgili konuşma”; “video kullanımı”; “‘yalnız’ izleme ve suçlu hazlar”; “program türü tercihi”; “kanal tercihi”; “ulusala karşı yerel haber programları”; “komedi tercihleri”. Bulgulara göre eril iktidar kendisini program seçiminde göstermektedir. Ayrıca erkekler dikkatlice, sessizlik içinde, “hiçbir şey kaçırmamak için” kesintisiz biçimde televizyon izlerken, kadınlar televizyon izlemeyi temelde sosyal bir aktivite olarak tanımlamakta, süregiden diyaloga izleme sırasında devam etmekte ve genellikle en azından diğer bir (ütü yapmak gibi) evsel faaliyetle beraber, televizyon izlemektedirler (1990, s. 146, 148-150).

James Lull de paralel bir yaklaşımla, televizyonun ev bağlamıyla ilişkisini etnografik örnek olay araştırmalarıyla inceler; “The Social Uses of Television” (1980), “Rituals of Extension Through Family Television Viewing” (1988a), “The Family and Television in World Cultures” (1988b), “Family Social Uses of Television as Extensions of The Household” (1990) gibi çalışmalar yayımlar. Lull de tıpkı Morley gibi televizyon kullanımının aile içindeki iktidar ilişkileriyle ve toplumsal cinsiyet rolleriyle dolayımlandığını bulgular.

Kültürel alışmalar geleneği içindeki feminist araştırmacıların da, alımlama çalışmalarına önemli katkıları olmuştur. Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1984) isimli yapıtında kadın okurların aşk romanlarını okuma ve anlamlandırma pratiklerini, küçük bir kasabadaki “Smithton kadınları” olarak adlandırdığı okur grubuyla yaptığı görüşmeler üzerinden araştırır.

Radway, alışma sırasında kadınların aşk romanı okuma pratiklerini anlayabilmek için, metinsel özellikler ve anlatısal detaylara ilişkin takıntısından vazgeçmesi gerektiğini anladığını belirtir. Çünkü görüşülen kadınlar, romanlarla ilgili olarak romantik olay örgüsünden ziyade, öncelikle okuma eyleminin kendisinden aldıkları haz çerçevesinde yorumlar yapmaktadırlar. Radway’e göre bu romanları okumak, kadınların gündelik hayatlarındaki gerilim ve baskıyla başa ıkabilmelerinin basit bir yolunu olanaklı kılmaktadır. Bu yolla kadınlar, sorumluluklarla çevrili dünyalarından kaçabildikleri, günlük rutinlerinden farklı ve kendilerini özgür hissedebildikleri bir alan bulabilmektedir. Romandaki kahramanın bir kadın olarak kimliği, ideal erkeğin romantik ve cinsel ilgisiyle sürekli

onaylanırken, bu kahramanla özdeşlen okur da temsili biçimde bir duygusal destek bulmaktadır (1984, s. 86-88, 93, 113).

Aşk romanları genel olarak egemen ataerkil ideolojiyi çeşitli biçimlerde onaylayan metinler olmakla birlikte, Radway'e göre bu romanlar kadınlara aynı zamanda duygusal destek ve direniş olanağı da sağlamaktadır. Radway, romanların direniş potansiyeline ilişkin karşıt bakış açılarını şöyle ortaya koyar: Verili heteroseksüel ve tek eşli evlilik kurumunun kabul ettiği değerler sistemi içinden bakıldığında, okuyucuların kendileri tarafından aşk romanları okumak, kadınların duygusal beklentilerini karşılamakta başarısız olan bu kurumlara karşı yumuşak bir protesto ve reform arzusu olarak görülebilir. Böylece okuma, kadınlar için farkında olma ve mücadele etme eylemi olarak işlev görür. Ancak feminist bir perspektiften, başka deyişle kadınların muhalif itkilerinin, gerçek bir sosyal dönüşüme öncülük ettiğini görmek isteyen bir açıdan bakıldığında, aşk romanları okumak bu itkiyi potansiyel olarak yatıştıran bir edim olarak da görülebilir. Radway'e göre cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerinde gerçek bir değişim, eğer kadınlar aşk romanlarına duydukları ihtiyacın, *kadın* olarak bağımlı statülerine ve dişil tatminin tek yolunun evlilik olduğunu kabul etmelerine dayandığını anlarsa mümkün olacaktır. Feministler de bu değişime, öncelikle aşk romanı okumanın gerçek bir tatminsizlikten kaynaklandığını, geçerli ama sınırlı bir karşı çıkış olduğunu öğrenerek yardım etmelidirler (Radway, 1984, s. 213, 220).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Kadınların aşk romanları okuma pratikleri üzerine güncel bir araştırma Radhika Parameswaran tarafından gerçekleştirilmiştir. Kuzey Hindistan'da Andhra Pradeş eyaletinin başkenti olan Hyderabad'da beş ay süre ile gerçekleştirdiği alan araştırmasından hareket eden Parameswaran (2006), orta-sınıf Hint kadınlarının aşk romanı okuma pratiklerinin, sömürgecilik ve milliyetçiliğin ideolojik bağlarıyla şekillendiğini ve bunlara eklenildiğini ortaya koyar. Buradan hareketle yazar, "Post-kolonyal bağlamlarda izleyici araştırmalarının feminist bir yeniden düşünümünün,

Ien Ang'ın *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1991a [1982]) adlı çalışması, alımlama araştırmaları içinde önemli bir yere sahiptir. 1980'lerin ve televizyon tarihinin en popüler pembe dizilerinden olan Amerikan yapımı *Dallas*'ın, Hollandalı kadın izleyiciler tarafından nasıl alımlandığını inceleyen Ang, *Viva* isimli bir kadın dergisine verdiği ilan aracılığıyla, izleyicileri diziyi seyretmekten neden hoşlandıklarını ya da hoşlanmadıklarını anlatmaya davet eder. Çoğunluğu kadın olan izleyicilerden gelen mektupları ampirik materyal olarak inceleyen ve yorumlayan Ang, izleyicilerin diziyi nasıl deneyimlediklerini anlamaya odaklanır (Ang, 1991, s. 10-11).

Ang'ın belirttiğine göre *Dallas* izleyicileri arasında “gerçekçilik” konusu önemli bir kriterdir. Mektup yazarak fikirlerini paylaşan seyircilerden, *Dallas*'ın “gerçekçi olmadığını” belirtenlere göre dizi, “gerçekliğin çarpıtılmış bir imgesini” sunmaktadır. Bu gerçekçilik tanımı, metnin “içindeki” ve “dışındaki” gerçekliklerin karşılaştırılmasına dayandığı için “empirisist gerçekçilik” olarak betimlenebilir. Gerçekçi bulmayarak *Dallas*'tan hoşlanmayanlara karşın pek çok hayranı, diziyi “gerçekçi” olarak görmektedir (1991a, s. 34, 36).

Empirisist gerçekçiliğin de, klasik gerçekçiliğinde de *Dallas* izleyicilerinin gerçeklik algısını açıklamakta yeterli olmadığını öne süren Ang, “duygusal gerçekçilik” kavramını önerir. Ona göre seyircilerin gerçeklik deneyimi bilişsel değil, duygusal bir düzlemde kurulmaktadır; gerçek olarak deneyimlenen şey de, dış dünyaya dair bilgi değil, öznel bir deneyim, bir “duygu yapısı”dır. Mutluluk ve mutsuzluk arasındaki bitimsiz bir akış; düşüş ve tekrar ayağa kalkma tarafından

---

kadınların milli ve toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşturucu bir öğesi olarak, iç içe geçmiş yerel tarihsel söylemlerin yaşamsal öneminin” vurgulaması gerektiğini belirtir (2006, s. 332).

karakterize edilen duygu yapısı *trajik* duygu yapısı olarak adlandırılabilir. Burada iniş-çıkışların merkezi bir rolü bulunmaktadır. Ang'e göre *Dallas*'tan alınan hazzın, duygusal gerçekçilikle ve onun kaynağı olan trajik duygu yapısıyla ilişkilendirilmesi mümkündür. Trajik duygu yapısına yol açan şeyler ise, melodramatik öğelerle pembe dizinin anlatı yapısının kombinasyonudur (1991a, s. 45-47, 78).

Ang, *Desperately Seeking the Audience* (1991b) isimli kitabında izleyici hakkındaki bilginin “kurumsal bakış açısı” (*the institutional point of view*) tarafından şekillendirildiğini öne sürer. Bu bakış açısı, sessiz ve soyut bir televizyon izleyicisi inşa etmek adına izleyiciliğin öznel, karmaşık ve dinamik formlarını yok sayar. Kurumsal bakış açısı en başta televizyon programlarını planlayan, üreten ve yayınlayan kurumlarda (televizyon endüstrisi, yayıncılık organizasyonları, daha dolaylı olarak da ulusal yayıncılık politikalarını düzenleyen devlet kurumları) şekil alır. Bu kurumlar için izleyici “görünmez bir kitle”dir. Televizyon izleyicisi ontolojik olarak verili bir kategori değil, bir sosyal inşa ve kurumsal üretimdir. Bu inşa, epistemolojik düzeyde bütün insanları “sınıflandırılabilir bir ortaklık”ta (*taxonomic collective*) toplamayı mümkün kılar; böylece bilinebilir hale getirir. Ticari televizyonlarda “izleyici ölçümü” olarak adlandırılan pratik, bu tarz bir inşanın merkezi enstrümanı olagelmiştir. İzleyici ölçümü aracılığıyla ticari televizyon endüstrisi kendisini, pazarın ilgileriyle uyumlu biçimde, izleyiciyi bilmenin temel mekanizmasıyla donatmıştır (1991b, s. 2-4).

Söylemsel bir inşa olarak “televizyon izleyicisi” ile gerçek izleyicilerin sosyal dünyaları arasında bir ayrım bulunduğunu belirten Ang, ana akım iletişim araştırmalarının da “ölçülebilir izleme edimi”ni inceleyerek kurumsal bakış açısıyla uyumlu olduklarını kaydeder. Ang'in düşüncesinde kurumsal bakış açısının ürettiği

bilgiye alternatif bilgiyi üretmenin yolu “gerçek izleyicilerin bakış açısından” geçmektedir. Bu alternatif, beraberinde politik olanakları da getirmektedir (1991b, s. 162).

Ang *Living Room Wars-Rethinking Media Audiences for a Postmodern World* (1996) başlıklı derlemede ise, “sosyal ve kültürel pratiğin pek çok alanında geri dönülmez ve ivme kazanmış biçimde posmodernizasyon tarafından karakterize edilen” on yıllık bir süreçte yazdığı yazıları bir araya getirir. Postmodern dünyada yaşamının en önemli özelliklerini, yaygın ve süregiden kültürel çelişkilerle ilişkilendiren Ang’in bu kitaptaki yazılarda tartıştığı iddiaya göre, izleyiciye yönelik eleştirel bir analitik ve teorik ilginin, inceleme nesnesi olarak “izleyici”nin bütünlüğü ve katılığını (*solidity*) yapı sökümü uğratması gereklidir. Böylece “postmodernlik durumunun” bazı sonuçlarının aydınlanması ve öne çıkarılması mümkün olacaktır. Ang’in düşüncesinde televizyon izleyiciliğini, kültürel çelişkilerle dolu çeşitli sosyal deneyimler ve pratikler olarak anlayabileceğimiz gibi, bu deneyim ve pratiklere bakmak, hem soyut hem de ampirik düzeyde, “postmodern” olarak tanımlanan bir kültürde yaşamının ne anlama geldiğine dair bir yol açacaktır (1996, s. 1-2)

John Fiske 1987 yılında yayınladığı *Television Culture* adlı çalışmasında, televizyon izleyicilerinin homojen bir kitle olmadığını, aktif birer okuyucu olarak izleyicilerin kendi anlamlarını ürettiklerini söyler ve “semiotik demokrasi” kavramını önerir. Fiske’ye göre parlamenter demokrasi ile halkın gündelik hayat pratikleri arasındaki “mesafe” nedeniyle, siyasal alana katılımın yolu popüler ürünlerin yaratıcı kullanımından geçmektedir. Yurttaşlar temsili demokrasilerin karar alma süreçlerinde doğrudan katılım biçimlerinden dışlanırlar ve ancak semiyotik bir



demokraside daha mikro bir katılım biçimi bulabilirler (Stevenson, 2006, s. 156-157).

Başta göstergebilim ve postyapısalcılık olmak üzere bir dizi kültürel kuramdan beslenmekle birlikte, Fiske'nin yaklaşımında Michel de Certeau'nun (1984) özel bir etkisi vardır. De Certeau için tüketim edimi, zayıf olanın “güçlünün alanını işgal ederken disipliner ve araçsal zamanı, serbest ve yaratıcı zamana dönüştürme ‘taktik’lerinin bir parçasıdır”. De Certeau'nun güçlü olanın stratejileriyle, zayıf olanın taktikleri arasındaki ayırmadan yola çıkan Fiske'nin, popüler kültür üzerine yazdıklarının pek çoğunun altında, “kapitalizme özgü daha verimli araçsal üretim biçimleri ile tüketicilerin bu ürünlere yükledikleri yaratıcı anlamlar arasındaki ayırım yatmaktadır” (Stevenson, 2006, s. 150, 152). *Understanding Popular Culture*'da (2003 [1989]) popüler kültür ile ticaret ve kâr güçleri arasındaki bir hayli problematik olarak tanımladığı ilişkiyi sorgulayan Fiske'ye göre, en basit düzeyde ürünleri kullanan kişi onları sadece tüketmez, aynı zamanda geçersiz kılar; bu ürünleri pasif bir biçimde kabul edilen tamamlanmış nesnelere olarak görmez, onları kültürel kaynaklar olarak da kullanır.

Günümüz endüstriyel toplumlarında belki de daha temsil edici, daha tipik, daha ortak bir izleme edimi olduğundan etnografik yaklaşım film çalışmalarından ziyade televizyon çalışmalarında kendini göstermektedir (Mayne, 1993, s. 59). Ellis'in de belirttiği gibi (1982, s. 162) elbette televizyon izleyicisi ile sinema izleyicisi arasında belirgin farklar bulunmaktadır. Fakat bu farklılık televizyon izleyicileri üzerine yapılan alımlama çalışmaları ile film alımlaması çalışmaları arasındaki büyük sayısal farklılığı açıklayamamaktadır (Stacey, 1994, s. 35).

Televizyon izleyicisi çalışmalarına göre sayıca az olmakla birlikte, sinema alanında da 1980'lerle birlikte alımlama çalışmaları yapılmaya başlanmıştır.

### **1.3.2. Sinemada Alımlama Çalışmaları**

1970'lerin sinema kuramı, filmin temsil stratejileri üzerine önemli bir vurgu yapmaktaydı, bu da Barbara Klinger'in "sinema-ideoloji ilişkisinin metin-merkezli değerlendirmesi" olarak adlandırdığı bir tür metinsel idealizmle sonuçlanıyordu (Mayne, 1993, s. 29). 1980'ler boyunca gerçekleştirilen izleyici araştırmaları ve alımlama çalışmalarıyla odak, "metin içindeki anlam" çalışmalarından "izleme bağlamı" çalışmalarına kaydı. Filmlerin nasıl alımlandığı üzerine yapılan araştırmalar, daha kapsamlı bir eğilim olan ve özellikle bu alanda 1980'lerden beri devam eden "izleyiciyi tarihselleştirme" (*historicizing spectatorship*) başlığı altında konumlandırılabilir. Söz konusu "izleyiciyi tarihselleştirme" çabası 1970'lerin film kuramının metinsel belirleyiciliğine ve izleyicinin film metninin bir inşası olduğu varsayımsal modeline bir meydan okumadır (Kaya Mutlu, 2005, s. 15). Sinemada izleyiciye yönelik özel ilgiyi, edebiyat eleştirisinde okuyucuya, felsefede özneye dönüşe paralel biçimde yorumlamak da mümkündür (Mayne, 1993, s. 6).

Allen'in düşüncesinde alımlama, teorik ve metodolojik olarak ayrı, ancak gerçekte üst üste binmiş dört bileşkeden oluşur: (1) Gösterim: Alımlamanın kurumsal ve ekonomik boyutunu belirtir. (2) İzleyici: Bu kavram en temel düzeyde alımlayanın "kim" olduğuna işaret eder. Bu kategori, içinde film izlemenin sosyal anlamını da barındırır. (3) Performans: Alımlamanın sosyal, duygusal ve performatif bağlamını anlatır. Bu bağlama örnek vermek gerekirse, 1920'ler Amerika'sında pek çok izleyicinin sadece filmle ilgilenmekle kalmayıp, ilginç mimarisi ve

dekorasyonuyla öne çıkan sinema salonu tarafından da büyülenmekte oluşundan söz edilebilir. (4) Aktivasyon: Edebiyattaki alımlama kuramından ödünç alınan bu kavram, belirli izleyici gruplarının, alımlamanın belirli momentlerinden nasıl haz aldıklarını, bu momentleri nasıl anlamlandırdıklarını ya da anlamlandırmadıklarını ifade eder. Burada söz konusu olan filmsel metnin bireysel aktivasyonu değildir. Konumlandırılmaya çalışılan şey, realistlerin “üretken mekanizmalar” (*generative mechanisms*)<sup>18</sup> olarak adlandırdığı, zaman içinde ve izleyicilerin çok sayıdaki bireysel okumalarının üretimindeki inişli çıkışlı güçle ve çeşitli şekillerde işleyen mekanizmalardır. Buna göre sinema salonlarının yerlerinin dökümü, filmlerin izleyici sayılarının ortaya çıkarılması, belirli bir filmsel metni kuşatan eleştirel söylemlerin yeniden inşası gibi çabalar, kendi başlarına değil, bu verinin, alımlamanın temelini oluşturan yapılar, bunların etkileşimi, çeşitliliği, zaman içindeki değişimi ya da değişime direnci hakkında ne önerdiğiyle ilişkili olarak filmsel alımlamanın tarihiyle alakalıdır (Allen, 1990, s. 349-353).

Tony Bennet de “okuma formasyonu” kavramıyla paralel bir düşünceyi dile getirir. Bennet’in bu kavramla kast ettiği şey, verili bir metinler toplamını (*a given body of texts*) ve onların kendi içindeki ilişkilerini spesifik ve üretken bir biçimde aktive eden (*productively activate*) kesişen söylemler setidir. Bennet anlamın geçişli

---

<sup>18</sup> “Eleştirel gerçekçilik”in en önemli temsilcisi Roy Bhaskar’a göre, “Dünya olaylardan değil mekanizmalardan ibarettir. Bu mekanizmalar dünyanın gerçek olayları ve durumlarını meydana getiren sürekli değişim halindeki fenomenleri üretmek üzere birleşirler” (1975, s. 47). Pozitivizmde, nedensellik iki bağımsız olay arasındaki sabit ve düzenli ilişki olarak ele alınır. Eleştirel gerçekçilikse bu tür bir nedenselliğe karşı çıkarak, deneyimsel fenomenlere neden olan karmaşık mekanizmalar ve yapıları vurgular; nedenselliğin zorunlu değil olumsal olduğunu ortaya koyar. Konuyla ilgili ayrıntılı tartışmalar için Bhaskar’ın *A Realist Theory of Science* (1975), *The Possibility of Naturalism* (1979), *Scientific Realism and Human Emancipation* (1987), *Dialectic: The Pulse of Freedom* (1993), *Reflections on Meta-Reality: A Philosophy for the Present* (2002) isimli kitaplarına bakılabilir.

bir fenomen olduğunun altını çizer. Ona göre anlam elbette sadece metinde değildir. Anlam, yalnızca üretilebilen ve metinlerle okurların karşılaşmalarının, okuma formasyonları tarafından her zaman farklı biçimde düzenlendiği bir şey olarak görülmelidir (1983, s. 5, 8).

Judith Mayne günümüz film çalışmalarındaki izleyici analizlerini şu gruplar altında değerlendirir:

*Kurumsal izleyici modeline (aygıt kuramları) karşı “Revizyonist Kategoriler”:*

A. Kurumsal modele meydan okuyan ve izleyicinin gerçekte filme nasıl cevap verdiğinin araştırılması gerekliliğini vurgulayan “ampirik modeller”:

1. Bilişsel model, sinemasal imgelerin tüketiminin ve bu imgelerle özdeşleşmenin kaçınılmaz olarak ideolojik açıdan üst-belirlenmiş olduğu iddiasını yeniden değerlendirerek izleyicinin etkinliğini açıklamaya çalışır.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Bilişsel Film Kuramının önemli temsilcileri olarak David Bordwell, Edward Branigan ve Noël Carroll sayılabilir. Bu kuramın altını çizdiği noktalardan ilki, bugün sinema izleyicisine verili ve doğal gibi gelen sinematografik kodların (kurgu, ses ve müzik kullanımı, kamera hareketleri vs.) öğrenilmesi gereken bir anlam sistemine dâhil oluşudur. Seyircinin bir filmi izlemesinin 1) görsel algı kapasitesine 2) ön bilgi ve tecrübesine 3) filmin kendi malzeme ve yapısına bağlı olduğunu ileri süren David Bordwell (1985, s. 32 vd.) seyircinin bu üç öğeyle ilişkili olarak üç tür şema oluşturduğunu belirtir: *prototip şema*, *kalıp şema* (izleyici filmi konu ya da temasına göre belli bir kalıba oturtmaya çalışır) ve *yordamsal şemalar* (eldeki verilerin belli güdülemeler doğrultusunda işleme sokularak değerlendirilmesi). Seyircinin bu şemaları kullanarak yürüttüğü işlemleri ise Bordwell dört grup halinde sıralar: *farz etme* (*assumption*, seyircinin birtakım öğelerarası ilişkileri, ampirik bilgi bulunmadan var kabul etmesi); *çıkarsama* (eldeki veri ve bilgilerden sonuç çıkarma), *varsayimsallaştırma* (*hypotesizing*, öykünün belli aşamalarında birtakım tahmin ve beklentilerin devreye sokulması) ve *bellek* (belli bilgilerin düzensiz bir biçimde önbilinçten bilinç düzeyine çağırılması değil, bir “kurma” eylemi olarak hatırlama).

2. Etnografik model, kurumsal yaklaşımın özneyi pasif biçimde konumlandırmasını ve direniş imkânının hesaba katılmayışını eleştirir ve gerçek izleyicilerin filmleri okuma biçimlerine yönelir.

#### B. “Tarihsel Modeller”

Tarihsel modeller izleyicinin kurumsal olarak belirlendiği görüşünü paylaşırlar. Ancak bu model bir konuda dikkatlidir: Kurumsal model sinemasal öznenin/izleyicinin “her zaman daha önceden” (*‘always already’*) Batılı toplumun baskın öznesine karşılık geldiği görüşünü sürdürürken, tarihsel model “egemen” özne kavramının tarihsel duruma göre nasıl değişebileceğini anlamaya çalışır. Bir başka deyişle tarihsel izleyici modeli, izleyicinin tarihsel ve kültürel olarak spesifik biçimde tanımlanması gerektiğini ileri sürer.

C. Feminizm: Mayne son kategori olarak kadın izleyici üzerine yoğunlaşan feminist çalışmaları alır. Mayne’in feminist film çalışmalarını tarihsel ve etnografik çalışmalardan ayrı bir kategori olarak kabul etmesinin sebebi bu çalışmaların merkezi ilgisinin kadın izleyiciyi teorize etmek olmasıdır (Mayne, 1993, s. 42-43).

Kaya Mutlu’nun belirttiği gibi (2005, s. 16) son dönem sinema filmlerinin alımlanması çalışmalarında başlıca iki eğilimden söz edebiliriz: Bunlardan birincisi Janet Staiger’in (1986) ilk olarak “The Handmaiden of Villainy: Methods and Problems in Studying The Historical Reception of a Film” başlıklı makalesinde önerdiği tarihsel materyalist yaklaşım, diğeri ise alımlama çalışmalarında etnografik yaklaşımdır.

### 1.3.2.1. Tarihsel Materyalist Yaklaşım

Günümüz eleştirisinde çok tekrarlanan bir varsayıma göre bir metnin okuyucusu, bir sanat eseri ya da bir filmin izleyicisi çalışmanın odak noktasında olmalıdır. Janet Staiger *Interpreting Films* (1992, s. ix) başlıklı kitabında kendisinin de bu düşünceden hareket ettiğini söyler. Staiger'ın argümanı, tarihsel yorumlama stratejilerini betimlemenin ve bu özgül stratejilerin sebeplerini açıklamanın, kültürel ürünlerin felsefesi, eleştirisi ve tarihine değerli katkılar yapabileceğidir. Buna göre Staiger, kültürel ürünlerin kendi içkin anlamları olmadığını, yorum farklılıklarının tarihsel bir temelinin bulunduğunu ve aynı zamanda bu farklılıkların yapısal özelliklerden değil, sosyal, ekonomik ve politik koşullardan ve toplumsal cinsiyet, cinsel tercih, ırk, etnisite, sınıf, ulus gibi inşa edilmiş kimliklerden kaynaklandığını belirtir.

Yorumlama stratejileri ve tarihsel izleyicilerin incelenmesinde bağlamsal ve materyalist bir yaklaşımı öneren Staiger, alımlama çalışmalarında kendi yaklaşımının en iyi, tarihsel materyalizmin yanında post-yapısalcılık, yeni tarihselcilik (*new historicism*) ve kültürel çalışmaların bakış açılarıyla bağ kurarak anlaşılabilceğini kaydeder (1992, s. ix).

Staiger, metninin içkin anlamını ve “özgür izleyici” kavrayışı reddeder. Ona göre tarihsel koşullarla ilişkili olarak inşa edilmiş benlik kimlikleri ve sosyal formasyonlar yorumlama stratejilerini açıklayan bağlamsal faktörlerdir. Belirli bir tarihsel bağlamdaki söylemsel formasyonlar, çelişkili ve heterojen olduğundan hiçbir okuma da tekbiçimli (*unified*) değildir (2000, s. 162).

Benliğin (*self*) ve ulaşılabilir özne konumlarının tarihsel ve söylemsel formasyonlarla, özgül bağlamsal durumlar içinde şekilleniyor oluşuna ilişkin Staiger

şöyle bir örnek verir: *Dallas*'ı evde izlemekle, okul ödevinin bir parçası olarak izlemek birbirinden farklıdır. Birinci durumda özne konuları sosyo-ekonomik sınıfla, meslekle, ulus ya da toplumsal cinsiyetle ilişkilendirilebilir. İkinci durumda ise özne konumu, kişinin eğitim kurumları içindeki rolünü içerecektir (1992, s. 75).

Staiger tarihsel materyalist alımlama çalışmalarının öz-düşünümlülükle bir dizi sınırlılığı kabul etmesi gerektiğini belirtir: Buna göre tarihsel materyalist alımlama çalışması yapan araştırmacı, tıpkı üzerine çalışma yaptığı bireyler gibi yorumlamanın öznel bağlamından kolaylıkla etkilenir. Buna ek olarak alımlama araştırmaları ampirik okuyucuların ya da izleyicilerin gerçek okuma veya izleme deneyimlerinin nasıl bir şey olduğunu açıklamak konusunda fazla iddialı olamaz. Olayla, çalışmanın erişebileceği duyu verileri (*sense data*) arasına giren çeşitli faktörler söz konusudur. Herhangi bir bilişsel psikologun belirteceği gibi, özne tarafından sözel biçimde ifade edilenler, orijinal deneyime ya da belleğe eşit biçimde karşılık gelmez. Etnografik görüşmede veya yayımlanmış bir eleştiri yazısında her zaman algı, kavrayış ve yorumlama; dil, şemalar ve temsille dolaylıdır. Bellek de geçmişin inşa edilmiş bir temsili olarak görülmelidir (1992, s. 79-80).

Araştırmacının öznelliğinin yanı sıra bulguların yorumlanmasında ve çalışma için hangi bulguların erişilebilir olduğu noktasında da zorluklar söz konusudur. Mevcut izleyicilerin araştırılması önemli bir eylem olsa da, sonuçların tarihselleştirilmesi gerekir. Diyalektik materyalizme göre, önemli olan nesnenin ortaya çıktığı durum değil, çatışan güçlerin sonucu olarak meydana gelen değişimlerin derecesi, yönü ve olası sonucudur. Eğer bağlam etkileşim için önemli bir belirleyici ise, idealize edilmiş bir spekülasyonla anlaşılabilir; bunu anlamak için tarihsellik gereklidir. Sonuç olarak alımlama çalışmalarında tarihsel materyalist

yaklaşım, bağlam ve dil tarafından dolayımlanan egemen ve marjinalize edilmiş yorumlama stratejilerinin izini sürmeyi gerektirir. Yorumlama stratejilerindeki çeşitliliğin tarihsel dönüşümü de incelenmelidir. Ayrıca tarihsel materyalist yaklaşım, tarihsel olarak inşa edilmiş “imgesel benliklerin” (*imaginary selves*), bireysel okuyucular ve izleyiciler tarafından alınan özne pozisyonlarının da mümkün olduğunca izini sürmek anlamına gelir. Tarihsel materyalist alımlama çalışmaları metinleri yorumlama değil, bir metin yorumlama etkinliğinin tarihsel olarak açıklanmasını denemektir (1992, s. 80-81).<sup>20</sup>

Toparlamak gerekirse, tarihsel materyalist alımlama yaklaşımında Staiger, filmin ilk olarak gösterildiği dönemde basında yer alan film eleştirileri, akademik çalışmalar gibi filme verilen tepkileri inceler. Bunları, “bağlamsal söylemlerle” ilişkisini irdeleyerek yorumlar; yapısalcı analizlerde olduğu gibi altta yatan asıl homojen yapıyı ortaya çıkarmaya çalışmaz ya da psikanalitik yorumlarda olduğu gibi evrensel bir insan psişesi nosyonundan hareket etmez. Staiger, filmin gösterildiği dönemde toplumda dolaşımda olan sosyal ve tarihsel söylemlerle “izleyicinin erişebildiği bağlamsal okuma stratejileri”ni ilişkilendirerek “yorumlama etkinliğini tarihselleştirir.” Buna ek olarak tarihsel materyalist yaklaşımda analiz sadece belli bir zaman dilimiyle sınırlı değildir; aksine yaklaşımın ayırıcı özelliklerinden biri filmin

---

<sup>20</sup> Janet Staiger’ın tarihsel materyalist yaklaşımını kullanan iyi bir örnek için, Martin Shingler “Interpreting *All About Eve*: A Study in Historical Reception” (2001) başlıklı makalesine bakılabilir. Makalede Shingler, *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) filminin 1950’lerin başından ’90’lara değin Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri’nde nasıl alımlandığını inceler. Filmde anlatılanlar ve film eleştirmenlerinin yorumlarıyla, 1940’lar ve ’50’lerin kadın sorunları ve toplumsal cinsiyet rollerine dair kamusal tartışmalarını ilişkilendiren Shingler, filmin farklı tarihsel momentlerde nasıl farklı biçimlerde anlamlandırıldığını da ortaya koyar. Buna göre 1960’tan sonra *All About Eve*’in eşcinsel izleyiciler arasında alternatif biçimlerde kullanılmaya ve anlaşılmaya başlandığı görülmüştür (Shingler, 2001, s. 47).



farklı periyotlarda okunma ve yeniden okunmalarının değerlendirmesidir (Kaya Mutlu, 2005, s. 17).

### 1.3.2.2. Etnografik Yaklaşım

Sinemada alımlama çalışmalarında etnografik yaklaşıma iyi bir örnek olarak Jackie Stacey'nin *Star Gazing* (1994) çalışması gösterilebilir;<sup>21</sup> çalışmada Stacey, feminist çalışmaların kadın yıldızlara ve kadınların sinema perdesindeki kadın imgelerine nasıl baktıklarına çok az ilgi gösterdiklerini belirtir ve "Eğer perdede gördüğümüz imgeler 'erkek bakışı' için üretildilerse kadın izleyiciler bu temsillerle nasıl ilişki kurarlar?" sorusunu sorar. Stacey'ye göre feminist film çalışmaları içinde Molly Haskell tarafından temsil edilen "kadın imgeleri" yaklaşımı ve Laura Mulvey tarafından temsil edilen "imge olarak kadın" yaklaşımı, kadın izleyicilerin bu temsilleri nasıl yorumladığı sorusunu görmezden gelerek metinsel analizlere dayanmıştır (1994, s. 9).

Stacey'nin *Star Gazing*'deki temel soruları şöyle sıralanabilir: Kadınlar sinema perdesindeki Hollywood ideallerine nasıl bakmaktadır? Erkek bakışı için üretilmiş dişil imgelerden kadınlar hangi hazları alır? Kadınlar erkek egemen film endüstrisi tarafından üretilmiş kadın Hollywood yıldızlarını hangi okumalarla anlamlandırırılar? Film çalışmaları içinde bu sorulara işaret eden feminist yaklaşımlar psikanalitik ve göstergebilimsel çerçeveler içindedir. Çalışmaların odağı "ataerkil bilinçdışının" belirli örüntülerinin, Hollywood'un filmsel hazları tarafından yeniden üretildiğidir. Stacey çalışmasında bunu tartışarak toplumsal cinsiyet ve izleyici

---

<sup>21</sup> Diğer öncü çalışmalar arasında Jacqueline Bobo'nun (1988) siyah kadın izleyicilerin *The Color Purple* (1985, Steven Spielberg) filmini nasıl alımladıklarını incelediği çalışması ve Helen Taylor'ın (1989) *Gone with The Wind* (1939, Victor Fleming) filminin kadın izleyici alımlamalarına odaklandığı araştırması sayılabilir.

araştırmaları için etnografik bir analiz önerir. Yazar, kadın izleyicilerin pasif bir şekilde metin tarafından konumlandırılmış olmak yerine, Hollywood sinemasının hâkim anlamlarını müzakere ettiklerini düşünebileceğimizi vurgular (1994, s. 11-12).

Stacey'nin belirttiği gibi film metinleri yerine “gerçek” izleyicileri çalışma konusu yapmak, birçok metodolojik problemi de beraberinde getirmektedir. “Kimlerle çalışılacak, materyal nasıl toplanacak, yorumlamada hangi metotlar kullanılacak, sonuçlar ne kadar genelleştirilebilir?” gibi sorular dikkatlice üzerlerine düşünölmeyi gerektirmektedir. Pek çok çalışmanın aksine Stacey, eril arzunun nesnesi olarak kadınsılığı sorunsallaştırmak yerine, kadınların sinema perdesindeki kadınlık ideallerine nasıl baktıklarıyla ilgilenmiş, kadın yıldızlarla kadın izleyiciler arasındaki ilişkiye odaklanmış ve Hollywood'un kadın yıldızlarının 1940'larda ve 1950'ler İngiltere'sinde kadın izleyiciler tarafından nasıl alınılandıkları üzerinde durmuştur (1994, s. 15-16).

Stacey'nin çalışmadaki kuramsal pozisyonu, feminist film kuramıyla birlikte kültürel çalışmaların izleyici araştırmaları üzerine kuruludur. Yazar film çalışmaları ve Kültürel Çalışmalar arasındaki karşıt paradigmaları şu şekilde belirtir (1994, s. 24):

#### **Film çalışmaları**

İzleyiciyi konumlandırma

Metinsel analizler

Üretimin neden olduğu anlam

Pasif izleyici

Bilinçdışı

Kötümser

#### **Kültürel çalışmalar**

İzleyici okumaları

Etnografik metotlar

Tüketimin neden olduğu anlam

Aktif izleyici

Bilinç

İyimser

Stacey (1994) iki popüler kadın dergisine ilan vermiş bu ilana verilen yanıtlarla (mektuplar ve sonrasında da anketlerle) araştırma materyalini oluşturmuştur. Çoğunluğu 60 yaşının üzerindeki üç yüzden fazla kadının hatıralarından hareket eden Stacey, “tarihsel ve ulusal konumların” (“*historical and national locations*”) ve sinemanın dışında şekillenmiş olan sosyal kimliklerin 1940’ların ve 50’lerin Britanyalı kadın izleyicilerinin Hollywood yıldızlarına ilişkin anlamlarında nasıl etkili olduğunu irdeler. Kimi post-yapısalcı konumların aksine tarihsel ve ulusal konumların kadın izleyiciyi anlamakta önemli olduğunu vurgulayan Stacey, bunun yanında sinemasal izleyicilik sürecinin kadın kimliğini nasıl üretmekte ve yeniden şekillendirmekte olduğunu da göstermeye çalışır.

Stacey kaçış, özdeşleşme ve tüketim olmak üzere üç önemli izleme sürecine odaklanır; bu kavramları bilinçdışı süreç ve konumlandırmalarla değil, tarihsel, kültürel bağlam ve söylemlerle ilişkilendirerek tartışır. Stacey çalışmasında, “kaçış” olgusunun kadın izleyiciler için maddi, duygusal ve psişik hazlar sunduğunu bulgular. Örneğin sinemanın iç dünyası ütöpik bir alan ve çok sayıda duygusal zevk sağlar; izleyiciler içinde olma hissi, ait olma ve beraberlik duygusunu getirirken, yıldızlar ütöpik ve aşkın fanteziler olarak haz yaratır. Buna göre söz konusu olan basitçe film metni tarafından işletilen görsel hazlar değil, daha çok tamamıyla başka bir dünyanın içine çekilme duygusunun yarattığı bütüncül bir cazibedir<sup>22</sup> (1994, s. 80, 122-123).

---

<sup>22</sup> Stacey’nin araştırmasında da görüldüğü üzere bu kaçış, farklı zamanlarda farklı anlamlar taşımaktadır. Örneğin onun çalışmasında II. Dünya Savaşı, kaçış sorunuyla ilgili önemli bir referans noktası oluşturmaktadır. Buna göre sinemasal kaçış kavramının tarihsel olarak konumlandırılması gereklidir (Stacey, 1994, s. 123).

Topladığı etnografik veriye dayanarak izleyici-yıldız ilişkisi içinde çok farklı özdeşleşme biçimleri olduğunu ortaya koyan Stacey, psikanalizin önerdiği tekil özdeşleşme sürecini yetersiz ve indirgemeci bulur. Çok farklı özdeşleşme biçimlerini kategorilere ayırmanın dışında Stacey, *özdeşleşmesel fanteziler* ile *özdeşleşmesel pratikler* (*identificatory fantasies, identificatory practices*) arasında da ayırım olduğunu altını çizer. Elbette bu, söz konusu pratiklerin fantezi içermediği anlamına gelmemektedir; bu analitik ayırımın anlamı, özdeşleşmenin sadece imgelemde meydana gelmediği aynı zamanda kültürel aktivite düzleminde de ortaya çıktığıdır (1994, s. 170-171).

Bir diğer önemli ayırım *sinemasal özdeşleşme* ve *ekstra-sinemasal özdeşleşme* arasındadır. İlki izleme deneyimine referansta bulunurken, ikincisi farklı bir kültürel zaman ve uzam içinde yıldız kimliğinin kullanılmasına işaret eder. Şimdiye dek film çalışmaları *sinemasal özdeşleşme* ile ilgilenmiş olsa da, *ekstra-sinemasal özdeşleşme* formları, kadın izleyicilerin Hollywood yıldızlarıyla ilişkilerini açıklarken sıklıkla ve güçlü biçimde söz konusu olmaktadır (1994, s. 171).

Stacey farklılığa dayalı özdeşleşme ve benzerliğe dayalı özdeşleşme gibi kategorilerden de söz eder. Yıldızla izleyici arasındaki farklar hazzın ve büyülenmenin kaynağını oluşturabileceği gibi, ikisi arasındaki benzerlik ya da en azından farklılıkların yarattığı açığın kapanma olasılığı da, haz kaynağı olabilir. Farklılığa dayalı özdeşleşme yıldızın perdede görüldüğü sinemasal bağlamla daha doğrudan ilişkilidir. Benzerliği yeniden üreten ekstra sinemasal özdeşleşmeyi içeren süreç ve pratikler ise, izleyicinin ailesel ve evsel bağlamında yer bulur. Farklılığa dayalı özdeşleşmede yıldızın kimliği vurgulanır ve izleyicinin kimliği geri planda kalırken, benzerliğe dayalı özdeşleşmede yıldızın kimliği izleyicinin kimliği ile

seçici bir şekilde bütünleşir. Her iki durumda da özdeşleşme basitçe var olan dişilliklerin pasif yeniden üretimini değil, değişen kimliklerin aktif üretimi ve çatışmasını içerir (1994, s. 171-172).

Stacey'nin düşüncesinde yıldız ve izleyici ilişkisi, *dişillikler arasındaki mahremiyetin (intimacy between feminites)* formlarıyla önemli ölçüde bağıntılıdır. Jessica Benjamin'in "özdeşleşme ve ideal aşk" kuramından hareketle Stacey, izleyici-yıldız ilişkisinin ben ve ideal arasındaki etkileşimle bağıntısını irdeler. Böylesi bir etkileşim "özdeşleşmesel" ve "ideal" aşk biçimlerini içerir. İzleyici birçok durumda perdedeki ideale "âşık" olarak tanımlanabilir. İdeale olan aşk, ideale daha fazla benzer duruma gelme arzusunu ifade edebilir fakat bu, ideale olan aşktan alınan homoerotik<sup>23</sup> hazzı dışlamaz. Böylece yıldız-izleyici ilişkisindeki özdeşleşmesel ve ideal aşk formları homoerotik arzuya eklemlenmiş olarak görülebilir (1994, s. 172-174).

Özdeşleşme konusunda olduğu gibi Hollywood yıldızları ve kapitalizmin tüketim ilişkisinde de Stacey farklı bir bakış açısı önerir. Kimi çalışmaların varsaydığı, kadınları ikincil konuma sıkıca bağlayan tümüyle başarılı egemenlik ilişkisinin aksine, tüketici olarak kadın konusunda "daha karmaşık ve çelişkili" bir model sunar. Film çalışmalarında Eckert, Allen ve Doane'ın tüketim üzerine incelemelerinde odak nokta üretimdir ve bu durum Stacey'nin düşüncesinde tüketiciler için tüketimin ne anlama geldiği sorusunu yanıtsız bırakmaktadır. Stacey de Hollywood'un kâr amaçlı diğer endüstrilerle olan sıkı bağımlı inkâr etmez, ancak bunun hikâyenin yalnızca bir bölümü olduğunu ifade eder. Tüketimin tüketiciler için anlamının ne olduğunu analiz etmek, ona göre insanların hayatında metaların

---

<sup>23</sup> Ayrıntılar için bkz. 1994, s. 173.

anlamlarıyla üretim söylemi arasındaki farkların altının çizilmesini sağlayacaktır (1994, s. 176, 188).

1940'ler ve 1950'lerin Hollywood yıldızlarına ilişkin Britanyalı kadınların hatıralarına bakarak Stacey, kadınların Hollywood sineması tarafından başarılı bir şekilde tüketici olarak inşa edildiklerini, ancak aynı zamanda kadınların yıldızlarla bağıntılı metaları, pazarın ihtiyaçlarıyla uyumlu olmayan yollarla da kullandıklarını bulgulamıştır. Buna göre Hollywood üreticilerinin egemen söylemleriyle, özgül bağlamlardaki kadın izleyicilerin tüketim pratikleri zorunlu biçimde denk değildir (1994, s. 189, 218).

Stacey'nin çalışmasında ortaya koyduğu üzere yıldızlarla seyirciler arasındaki ilişki, benin ve ötekinin, imgenin ve idealin, öznenin ve nesnenin karmaşık bir müzakeresini içerir. Perdedeki imge ve ben imgesi çoklu dışıl kimliklerin diyalektik bir etkileşimi aracılığıyla birbirine bağlıdır (1994, s. 227).

Stacey'nin çalışması psikanalizin evrensel ve tarih dışı (*ahistorical*) sine-öznesine meydan okuyarak, belirli bir tarihsel ve mekânsal konumdaki kültürel söylemler aracılığıyla izleyiciyi anlamaya çalışır. Bu çalışmada benzer bir yol takip edilecek, (Janet Staiger'dan farklı olarak ve Jackie Stacey'ye benzer biçimde) etnografik yöntemle toplanan veri, Stacey ve Staiger'ın yaptığı gibi tarihsel bir bağlamda çözümlenecektir. Başka ifadeyle sinema filmlerinin alımlanması çalışmalarındaki başlıca iki eğilim –tarihsel materyalist yaklaşım ve etnografik yaklaşım- bir araya getirilecektir.

Bu iki yaklaşımı birleştirme tercihinin temel nedenlerinden biri film eleştirileri, akademik çalışmalar gibi yapılandırılmış, belirli bir sistematiği olan, “uzmanlar” tarafından üretilmiş metinler yerine, “sıradan izleyicilerin”, sözlerini

inceleme isteğidir. Egemen ve marjinal yorumlama stratejilerinin izini, film eleştirileri üzerinden sürmek, filmler etrafında kurulan hâkim ve alternatif söylemler ile bunların tarihsel bağlamı hakkında önemli açıklamalar sunsa da, sıradan izleyicilerin anlamları ve bu anlamların politik ve kültürel söylemlerle ilişkisi üzerine herhangi bir şey söylememektedir. Bu çalışmada okuma ve yorumlama etkinliğinin tarihsel bağlamına yapılan vurgu önemli olduğundan Staiger'ın yaklaşımından yararlanılmış ancak "sıradan izleyicilerin" yorumları incelenmek istendiğinden etnografik yaklaşıma başvurulmuştur. İzleyicilerle yüz yüze gelmek, sorulara verilen yanıtlar doğrultusunda yeni sorular sorma olanağı bulmak gibi avantajları dolayısıyla da yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği tercih edilmiştir. Aynı görüşmeciyle üç ayrı mülakatın yapılması da görüşmeciye ve onun anlam dünyasına dair daha derin ve ayrıntılı fikir sahibi olma şansını beraberinde getirmiştir. Ayrıca giriş bölümünde de söz edildiği gibi mülakatlar dışında da görüşmecilerle mümkün olduğunca vakit geçirilmiş, gençlerin hayatı ve dünyayı anlamlandırma biçimleri farklı bağlamlarda anlaşılmaya çalışılmıştır.

Bir araştırmanın parçası olarak film izlemenin ve izlenen film üzerine konuşmanın da kuşkusuz ki pek çok sınırlayıcı ve belirleyici etkisi vardır. Fakat tüm sınırlılıklarına rağmen, (aygıt kuramlarındaki gibi) metin üzerinden izleyici hakkında spekülasyon yapmak yerine, izleyicinin sözlerini irdelenecek metin olarak ele almak görece daha dolaylımsız bir bilgi üretme pratiği gibi görünmektedir. Etnografik yaklaşım bize, öznelğin kurulduğu kişisel deneyimlerle, tarihsel ve toplumsal koşulları bir arada düşünme fırsatı vermektedir. Dolayısıyla bu çalışmada da üniversiteli gençlerin film okuma ve yorumlama pratikleri hem "bağlamsal

söylem”lerle hem de görüşmecilerin duygularının ve kişisel deneyimlerinin ürünü olan konumlanmalarıyla ilişkilendirilerek analiz edilecektir.

Giriş bölümünde de ifade edildiği üzere 12 Eylül filmleri değerlendirilir ve eleştirilirken, izleyicilerin onları nasıl yorumladığı sorusu tartışmanın dışında bırakılmaktadır. Oysa bu filmlerdeki politik imkân/imkânsızlık, filmlerin neler söylediği ya da söylemediğinden ziyade, bunlardan hangi anlamların neden ve nasıl çıkarıldığıyla ilgilidir. Bu çalışmanın yapmaya çalıştığı şey de, günümüz gençlerinin 2000’li yıllarda çekilen 12 Eylül filmlerini okuma biçimlerini, dolaşımdaki politik söylemlerle ilişkilendirerek tarihselleştirmek, ayrıca film karakterleri üzerinden yapılan yorumlar aracılığıyla politik pozisyonların yanı sıra, duygu ve kişisel deneyimlerin de alımlamadaki rolünü sorgulamaya çalışmaktır.

#### **1.4. İzleyici Araştırmalarının Sorgulanışı: Eleştiriler, Yanıtlar, Alternatifler**

Arild Fetveit’e göre iletişim alanında alımlama çalışmalarının popüler olmasının temel nedenlerinden birisi, bu çalışmaların postmodern özcülük karşıtlığıyla pek çok düzeyde birleşmesinde bulunabilir. Morley’nin erken dönem alımlama çalışmalarının kuramsal temelini oluşturan Hall’un “Kodlama, Kodaçım” makalesi etki çalışmalarının davranışçılığına ve pozitivismine güçlü bir saldırıydı. Özcülük karşıtı bir hakikat çizgisiyle Morley, ideoloji kuramlarının ileri sürdüğü gibi televizyon izleyicilerinin *pasif* kültürel budalalar değil, *aktif* bireyler olduklarında ısrarcıydı.

Özetle alımlama çalışmaları pozitivism ve davranışçılığın eleştirisi üzerine kuruluydu. Ayrıca bu araştırmalar, işçiler, kadınlar, televizyon izleyicileri gibi marjinalize edilmiş Ötekilerin sesini işin içine katmak çabasındaydı. Farklı insanların



farklı yorumlamalarına yönelik ilgi araştırmacıları, değerler ve hakikatlerin postmodern çoğulculuğuyla buluşturdu. Böylece alımlama araştırmaları, zamanın özcülük karşıtlığı nosyonundan önemli bir ivme kazandı. 1980’lerde gerçekleştirilen araştırmalar, gündelik hayat çalışmalarına önemli bir katkı sağlamakla birlikte, aynı zamanda okuyucunun özgürlüğüne aşırı değer biçme eğilimini de ortaya çıkardı. Bunun en tartışmalı rneği belki de John Fiske tarafından ortaya atılan “semyotik demokrasi” kavrayışıydı (Fetveit, 2001, s. 176-177).

Kültürel çalışmaların izleyici araştırmaları, izleyiciye yönelik olarak “olumlamacı” ve “iyimser” olmaktan (Budd, Entman ve Steinman, 1990), “yeni revizyonizme” (Curran, 1999), “anlamsız popülizmden” (Seaman, 1992), geleneksel edebiyat ve sanat çalışmalarının arsız elitizmine karşı, “arsız bir popülizmi” onaylamaya (Gitlin, 1997, s. 31) ve ekonomik kerteler ile makro yapıları ihmal ederek mikroya odaklanmaya (Murdock, 1989; Garnham, 2008 [1995]; Hagen ve Wasko, 2000) uzanan bir dizi eleştiriye uğradı.

İletişim alışmaları içindeki eleştirel yaklaşımlardan olan ekonomi politikte, birincil olarak ve çoğunlukla makro yapılara odaklanılır ve izleyiciler tüketim sürecinin bir parçası olarak görülür. Bu yaklaşıma göre ekonomik bağlam alımlamanın/tüketime sınırlarını ve limitlerini oluşturur; buna göre analize ekonomik bağlamın anlaşılmasıyla başlamak gerekir. Ekonomi-politiğin temel eleştirilerinden biri de birçok alımlama çalışmasının, her zaman daha geniş kültürel ve politik erevesellerle ilişkilendirmeden tüketim tarafındaki mikro düzeylere odaklanmasıdır (Hagen ve Wasko, 2000, s. 22).

Budd, Entman ve Steinman’a göre (1990, s. 170) zellikle Fiske ve Grossberg’in düşüncesinde “İnsanların günde saatlerce televizyon izlemesi, onun

imgelerini, reklamlarını ve değerlerini tüketmesi hakkında endişelenmemize gerek yoktur. İnsanlar medya tarafından manipüle edilen kültürel budalalar değil, hâlihazırda eleştirel, aktif izleyiciler ve dinleyicilerdir.” Amerikan Kültürel Çalışmalarının izleyiciye yönelik olumlu ve iyimser bir tonu bulunduğunu kaydeden yazarlar, bu pozisyonun iki önemli sonucundan söz eder: Birincisi bu bakış, monolitik endüstriyel pratikleri, alternatif ya da karşıt olanlardan ayırma olanağı sağlayan medya endüstrilerinin ve metinlerinin analizini uygun bulmaz. Alımlama, politik olarak tek zeminmiş gibi görüldüğünden, metinsel ve endüstriyel kurumlar ihmal edilir. İkincisi, Amerikan Kültürel Çalışmaları metinlerin en ince ayrıntısına kadar araştırmasını yapsalar bile, bu metinlerin alımlanması tartışmaları, bilişsel teoriden siyaset bilimine uzanan farklı disiplinler tarafından üretilmiş eleştirel bilginin önemli bir bölümünü görmezden gelerek, var olan teorinin sınırlı ve çarpıtılmış bir çalışma alanını devam ettirir.

Budd, Entman ve Steinman’a göre Kültürel Çalışmalar, haklı olarak disiplinlerarası çalışmayı vurgulasa da (sosyoloji, etnografi ve metin analizleri) eleştirel ve geniş kapsamlı bir anlama için gerekli olan diğer öğeleri ihmal eder. Sıklıkla ideoloji, söylem ve anlama soyut bir şekilde odaklanarak onun ekonomik süreçlerle ilişkisini kurmaz. Sosyo-ekonomik analizler her şeyi açıklamasalar da birçok şeyi açıklar ve izleyiciyi bir meta olarak görmek, izleyicinin özgürlüğü üzerindeki baskıları ve sınırları betimlemeye yardım eder. Buna karşın kültürel çalışmalar, pratikte birbirinin içine geçmiş olan ekonomi ile ideoloji, altyapı-üstyapı alanlarını çoğunlukla birbirinden ayırır; böylece medya izleyicilerinin tüketici rolünü üstlendiği bütünleşik pazar sistemini es geçer (1990, s. 172, 173).

Murdock'a göre de iletişim sistemi içinde ideolojinin nasıl işlediğinin bütüncül bir şekilde anlaşılabilmesi için medya üretiminde çeşitliliğin sağlanmasına ya da engellenmesine neden olan dinamikler açıklanmalıdır. Bunun için iletişimin eleştirel ekonomi politiğine ihtiyaç vardır ancak kültürel çalışmalar bu gelenekle ilgilenmeyi ısrarla reddetmektedir (Murdock, 1989, s. 439). Murdock ve Golding'in düşüncesinde metinlerin taşıdığı anlamlarla, okuyucuların onlara getirdiği anlamların karşı karşıya geldiği mübadele anına odaklanmak, "kültürel çalışmalarının yeni popülistlerini", 'serbest Pazar'ın liberal savunucularıyla ortaklaştırır. Her iki çözümleme biçiminde de karşılaşma daha geniş bağlamlardan uzaklaştırılmakta ve tüketici egemenliğinin bir örneği olarak savunulmaktadır. Fiske'nin yaptığı gibi "yıkıcı tüketimin romantik kutlaması", kültürel çalışmaların, kitle iletişim araçlarının mevcut tahakküm ilişkilerini sürdürmek ve desteklemek için ideolojik olarak işleme biçimine ilişkin geçmişten beri süregelen ilgisi ile açıkça çelişmektedir. Ancak bu daha geniş bakış açısından bazı düzeltmeler yapılırsa bile, kültürel çalışmaların sunduğu kültürel endüstrilerin işleme biçimlerinin analizinin, bunların fiilen endüstri olarak nasıl işledikleri ve ekonomik örgütlenmelerinin anlam üretim ve dolaşımına nasıl nüfuz ettiği konusunda hiçbir şey söylememesi ya da çok az şey söylemesi gibi bir sorun bulunmaktadır. Özetle ve bir diğer deyişle kültürel çalışmalar insanların tüketim tercihlerinin daha geniş ekonomik bağlam tarafından yapılandırılma biçimleri ile ilgilenmez, eleştirel ekonomi politik ise birincil hedef olarak bu dinamikleri araştırır (Murdock ve Golding, 2002, s. 63-64).

Janice Peck'e göre "eleştirel medya soruşturmasının iki yakasını buluşturma yakarışı" (2008, s. 173) olan, ancak kültürel çalışmaları, ekonomi politik yardımıyla "düzeltme" girişimi olarak da görülebilecek yazısında Garnham, "tüketim ile

alımlamaya ve yorum anına odaklanmakla”, kültürel çalışmaların tüketim özgürlüğü ve gündelik yaşamı (2008, s. 120) abartmakta olduğunu öne sürer. Onun düşüncesinde “Nedeni ne olursa olsun, her popüler kültür pratiğine, elitizme bulaşmaktan kaçınmak arzusuyla, bir direniş olarak değer atfetmek kültürel çalışmaların kendi politik mücadelesine geniş ölçüde” zarar vermektedir (Garhnam, 2008, s. 126). Radway ve Ang’inki gibi kimi feminist araştırmaların bulgularıyla aşk romanlarını okuyan ya da pembe dizi izleyen kadınların, fanteziler aracılığıyla kendilerini ifade etmekte özerk bir alan buluyor olmaları durumu da Garhnam’ın eleştirisi oklarının hedefi olur:

Eski kötü günlerde biz bunu kaçış olarak adlandırıyorduk; o zevklerden uzak, püriten, sosyalist günlerde kaçış kötü bir şeydi. Bugün belki bu, kısıtlayıcı toplumsal koşullara anlaşılabilir bir tepki olmasına, ne açık bir manipülasyon ne de bütünüyle pasiflik olmasına ve bu toplumsal öznelerle başka bir seçenek sunulmamasına rağmen, bana, öznelerin kendilerini içinde buldukları tahakküm yapılarına direnebilmek için kaçışın pek bir yararı olmaz gibi geliyor (2008, s. 126).

Garnham’ın eleştirilerine yanıt olarak kaleme aldığı yazısında Grossberg, ekonomi politikçilerin kültürel çalışmalara yönelttiği temel eleştirileri şu şekilde özetler: “Kültürel çalışmaların kültürel üretim kurumlarını göz ardı ettiği, popüler kültürü övdüğü ve her tür muhalif yoldan vazgeçtiği” eleştirisi ve “kültürel çalışmaların ekonomiyi göz ardı ettiği ve çağdaş dünyada gerçek iktidar, tahakküm ve baskı yapılarını anlamaya muktedir” olmadığı eleştirisi. “... Kültürel çalışmalar içinde yerel ve özgün olana bağlılık adına, kültüre fazla kutlayıcı yaklaşan belli konumların varlığının, her tür eşitsiz iktidar ilişkisinin daha geniş toplumsal bağlamlarına ilişkin duyguları çok fazla gölgelediğini” ve “Kültürel çalışmaların bir kısmında, yeniden indirgemeci modellere düşme korkusuyla, ekonomiye ayrıntılı bir dikkat sarf etmekten kaçınan eğilimin olduğunu” kabul eden Grossberg, “bu

gelişmeler ve onların kültürel çalışmaların daha geniş varsayımsal ve politik temellerinin yanındaki yeri”nin dikkatle analiz edilmesi gerekliliğine vurgu yapar (2008, s. 131-132).

Alımlamaya ilişkin kültürel çalışmalar, tüketimin karmaşık ve çelişkili doğasına eğilseler de sıklıkla tüketimin çeşitli hazları üretebileceği sonucuna varır. Ancak bu hazzın bazı bakımlardan güçlendirici olabileceğini söylemek, pazarın sömürücü, manipüle edici ve baskıcı yönlerini inkâr etmek demek değildir. Yerel pratikleri, iktidarın toplumsal yapılarının daha geniş bağlamları içinde konumlandırmaya ve aynı zamanda iktidarın toplumsal yapılarının yerel olarak nasıl deneyimlendiğini anlamaya çalışan çalışmalarla, haz üreten herhangi bir tüketim eğiliminin, özünde bir direniş pratiği olduğunu öne süren çalışmaların her ikisi de kültürel çalışmalar içinde bulunmakla birlikte, bunların bir ve aynı şey olmadıkları göz önüne alınmalıdır (Grossberg, 2008, s. 133-134).

“Kültürel çalışmalar her tür hazzın iyi olduğunu veya politik olarak ilerici olduğunu varsaymaz; tam tersine, sıklıkla hazzın baskıcı iktidar biçimleri ve varolan eşitsiz yapıları tarafından maniple edilebileceğini veya en azından bunlara eklenilebileceğini kabul eder” ve ayrıca

Kültürel çalışmalar mevcut iktidar yapılarına meydan okunacaksa iktidarla suç ortaklığının, iktidara katılımın nasıl inşa edildiği ve yaşandığının anlaşılması gerektiğine inanır. Bu da yalnızca insanların bu gibi pratikler aracılığıyla ne kazandıklarına değil fakat bu pratikleri, belli iktidar yapılarından kaçmaya, onlara direnmeye ve hatta karşı koymaya eklenme olanaklarına bakmaktır (Grossberg, 2008, s. 137).

Etnografik çalışmaların mikro düzeylere odaklandıkları ve makro yapılarla olan ilişkiyi kuramadıkları yönündeki eleştirilere karşın Morley, Marcus ve Fichler’in gözlemlerini aktarır: Yazarlara göre etnografik çalışmaların değeri, bazı

yapısal fenomenleri (örneğin kapitalist dünya sistemi) anlamakta kullandığımız egemen makro çerçevelerimizi yeniden şekillendirebilmelerinde yatar. Böylece teorik çerçevelerimizin genel terimlerle açıklamaya çalıştığı, güncel çeşitliliği ve yerel durumların karmaşıklığını daha iyi anlayabiliriz. Morley’ye göre amacımız analizin bir düzeyinin diğerini ikame etmesi değil, (makro ya da mikronun) daha geniş ideoloji, iktidar ve politika sorunlarının analizi ile bütünleşmesi olmalıdır (Morley, 1997, s. 127).

Medya-izleyici ilişkilerinde etnografik yaklaşım, “teorik yetersizlik”, “popüler kültürün mistifiye edilmesi ve eleştirel olmayan bir şekilde kutsanması”, “araştırmacının pozisyonunun mesele edilmemesi”nin yanında “metinsel belirlenim”den kaçınırken Tessa Perkins’in kavramıyla (2000, s. 83) bir tür “izleyici belirlenimi”nin söz konusu olması noktalarında eleştirilmiştir. Ancak Kaya Mutlu’nun da belirttiği gibi etnografik çalışmalar yalnızca “izleyiciyi bilebilme” motivasyonundan hareket etmez. Bu araştırmalar daha çok izleyicinin metinle baş başa olmadığını, “diğer” sosyal ve tarihsel yapı ve söylemler ile sosyal ilişkilerin sürekli izleyici-metin karşılaşmasında devrede olduğunu göstermeye çalışır. Bu açıdan bu araştırmaları “izleyici temelli” yerine “bağlam temelli” olarak betimlemek mümkündür (Kaya Mutlu, 2002, s. 12).

Araştırmacının pozisyonu meselesine değinirsek, ilk olarak bütün izleyici araştırmalarının çeşitli sorunlar barındırdığını söyleyerek başlayabiliriz. Örneğin izleyiciler izlenimlerini sözcüklere dökmek zorundadırlar ve bu sözcüklerin de yorumlanması gerekir. İnsanların medya deneyimlerini ancak gözlem ya da doğrudan sorgulama ile bilebiliriz; fakat bu sorgulamanın kendisi önceden yorumlanmıştır ve araştırmacı verilen yanıtları da yorumlayacaktır. Argümantasyonumuzu kuramda ya

da felsefede temellendirirken, araştırmamızın içkin öznelliğini yok edemeyiz (Nightingale, 2006, s. 176). Başka deyişle izleyici araştırması, (tüm diğer araştırmalar gibi) araştırmacının öznelliğinden azade değildir.

Elbette ki etnografik yollarla bilgi toplamak, izleyicilerin deneyimlerini dolaylımsız bir şekilde anlamak ve anlatmak demek değildir. Bir temsil sistemi olarak dilin kendisinin dolaylımlama aracı oluşunun yanında, görüşmelerin belirli bir araştırma bağlamında yapılıyor olması da, görüşmecilerin kendilerini ifade ederken bütünüyle “doğal” davranmasını engelleyebilmektedir. Araştırmacının veriyi inceleme materyaline dönüştürmesi, kategorilere ayırması ve belirli kavramlarla ilişkilendirmesi de dolaylımın bir başka boyutudur.

Etnografik teknikler kullanılarak gerçekleştirilen alımlama çalışmalarını, metin incelemeleriyle tam bir ikili karşıtlık üzerinden açıklamak yerine, bu çalışmada etnografik verinin kendisinin de bir metin olduğu göz önüne alınmıştır. Dolayısıyla iddia edilen, “dolaylımsız ve hakiki” bilgi üretmek değil, metnin inşa ettiği özne konumları yerine, gerçek izleyicilerin sözlerini “metin” olarak incelemektir. İzleyicinin aktif olduğunu söylemek ve “gerçek insanların” yorumlarını incelemek, kendiliğinden politik direniş ve özgürleşim imknından söz etmek demek değildir. Aksine bu tezde böyle bir olanak/olanaksızlık üzerine düşünmek üzere, tarihsel öznelerin anlamları sorgulanmıştır.

İzleyici araştırmalarına yönelik önemli bir eleştiri noktasını oluşturan “izleyici popülizmi”nden kaçınmak için Timothy Gibson’ın (2000, s. 253) nerisi, eleştirel izleyici araştırmalarının Fredric Jameson tarafından ifade edilen bilişsel haritalandırma projesine katılmasıdır. Bir dizi etkili makalesinde Jameson, kapitalizmin en son aşaması sırasında yaratılan yeni estetik ve sosyal alanların

haritalandırılmasındaki yetersizliğinin, etkili ve stratejik bir sosyalist politika şekillendirme olasılığını kötürüm hale getirdiğini yazar ve sonuç olarak “bir bilişsel haritalandırma estetiği” önerir. Jameson’a göre bu projenin başarısı bizim geç kapitalizimin ulusal ve global sosyal organizasyonun makro yapıları ile gündelik yaşam düzeyinde kültürel deneyimi düzenleyen ve yeniden yapılandıran bütünlüğün içinde, bunun işlediği yolları anlama ve haritalandırma becerimize bağlıdır (Gibson, 2000, s. 254).

Gibson, izleyicilerin yorumlama stratejilerinin etnografik incelemelerinin bu proje için yaşamsal önemi olduğu kanısındadır. Çünkü ona göre makro yapılar, gündelik hayat düzeyinde anlam üretimini ve sosyal eylemi sınırladığı ve yönlendirdiği ölçüde başarılıdır. Bu sınırlama ve kısıtlama sürecini anlamak, hem belli bir toplumun bütünlüğü kavrayışına sahip olmayı, hem de bu bütünlüğün gündelik yaşam alanı içindeki örüntülerini, kısıtlamalarını ve yeniden üretilir hale gelmesini anlamayı gerektirir (Gibson, 2000, s. 254).

Gibson’a göre izleyicilerin anlam üretim sürecine odaklanan araştırmacılar, David Morley’yi izleyerek, hem seyircilerin yaratıcı ve farklı anlamlar üretme gücüne, hem de bazı anlamların üretimini sınırlayıp kısıtlarken diğer anlamların üretimine olanak veren ve onları destekleyen daha geniş global ve ulusal belirleyicilere yoğunlaşmalıdırlar. Gibson’ın düşüncesinde bu diyalektik beceriyi kazanabilmek için: (1) Toplumun bütünlüğünü kavramsallaştırmanın bir yoluna (ki bu daha geniş ekonomik, politik, kültürel güç yapılarının belli bir tarihsel momentte nasıl yapılandırıldığı ve düzenlendiğidir) ve (2) medya tüketimi pratiğini de içeren gündelik yaşam pratikleri içinde bu bütünlüğün nasıl yeniden üretildiği ve hatta bu pratikler tarafından nasıl biçim değiştirdiğini anlamaya ihtiyacımız vardır



(Gibson, 2000, s. 258). Gibson Morley ve Hall gibi araştırmacıların üç önemli analiz alanı tanımlamış olduklarını belirtir:

- (1) Medya metinleri ve onların söylemsel yapıları,
- (2) Metinlerin okuyucuları tarafından işgal edilen üstbelirlenmiş sosyal konular,
- (3) Kullanımın ve yorumlamanın sosyal bağlamı (2000, s. 261).

Bu çalışmada 2000’lerde çekilen 12 Eylöl filmlerinin, üniversiteli gençlerin anlam dünyasında nasıl bir karşılığı olduğu irdelenirken, onların hem politik görüşleri ve politikayla ilişkilenme biçimleriyle, hem de duygu ve deneyimleriyle filmleri okuma-yorumlama pratikleri arasındaki bağlantılara odaklanılacaktır. Başka deyişle, filmleri anlamlandıran öznelerin işgal ettiği “üstbelirlenmiş sosyal konular”la (gençlerin zihinlerindeki imge ve söylemsel çerçeveler, kişisel deneyim, toplumsal cinsiyet ve politik konum gibi özellikler), anlamamanın sosyal, politik ve tarihsel bağlamı analiz edilecektir. Ayrıca film karakterleri üzerinden yapılan okumalar da incelenecek, bütün bu yorumlar aracılığıyla 2000’lerin 12 Eylöl filmlerinin politik anlamı üzerine değerlendirme yapmak da mümkün olacaktır.

Tezin bir sonraki bölümünde 12 Eylöl askeri darbesi, 1980 sonrası yaşanan ekonomik, kültürel, sosyal ve politik dönüşümler dolayısıyla günümüz üniversite gençliğinin özne olarak içinde şekillendiği tarihsel ve sosyal bağlam ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bunun yanı sıra Türkiye sinemasındaki 12 Eylöl filmlerine genel olarak değinilecek, ardından politik sinema kavramı ile örneklem seçilen *Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum* ve *Eve Dönüş* filmlerinin 12 Eylöl’ü ve dönemin insanlarını nasıl anlattığı üzerinde durulacaktır.

## II. BÖLÜM: 12 EYLÜL ASKERİ DARBESİ VE 12 EYLÜL FİLMLERİ

### 2.1. 12 Eylül Askeri Darbesi ve Türkiye’de 1980 Sonrası Ekonomik, Sosyal, Kültürel, Politik Dönüşümler

#### 2.1.1. Darbenin Kısa Tarihçesi ve Uygulamaları<sup>24</sup>

Murat Belge’nin (1992, s. 7) “Türkiye Cumhuriyetinin en büyük ‘katastrof’u”<sup>25</sup> olarak tarif ettiği, ülke tarihinin en karanlık dönüm noktalarından biri, 12 Eylül 1980 sabahı başladı; “*Bayrak Harekâtı*” adı verilen bir müdahale ile Türk Silahlı Kuvvetleri ülke yönetimine el koydu. Darbe, emir-komuta zinciri içinde, başka deyişle hiyerarşik bir düzen içinde gerçekleşti. 12 Eylül’ü gerçekleştiren komutanlar kendilerine *Milli Güvenlik Konseyi* sıfatını verdiler. MGK, Genel Kurmay Başkanı Org. Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Org. Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Org. Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Org. Sedat Celasun’dan oluşmaktaydı.<sup>26</sup> Kenan Evren, hem MGK hem de devlet başkanı görev ve yetkilerine sahip oldu. MGK koyduğu kuralları ve verdiği buyrukları “*Bildiri*” ve “*Karar*” biçiminde adlandırarak numaralandırdı. 12 Eylül sabahı saat 04:00’te MGK’nın 1 numaralı

---

<sup>24</sup> Bu başlık altında 12 Eylül cunta rejiminin uygulamaları kısaca özetlenilmeye çalışılmıştır. Daha ayrıntılı okumalar için, bu bölümde referansta bulunulanlar dışında şu kaynaklara bakılabilir: Cemal, 2000a ve 2000b; Karaca, 2008; Mavioglu, 2006a, 2006b ve 2008; Öngider, 2005; Tuşalp, 2008.

<sup>25</sup> İngilizcesi *catastrophe* olan sözcük, yıkım, felaket, facia, afet gibi anlamlar taşımaktadır.

<sup>26</sup> Feroz Ahmad’ın belirttiği gibi MGK “buzdağının sadece suyun üzerinde görünen ucuydu; gözden kaçan ama büyük bir etki yaratan güç, ülkenin günlük hayatını fiilen yöneten sıkıyönetim komutanlarıydı.” Örneğin “Birinci Ordu ve İstanbul Sıkıyönetim komutanı General Necdet Üruğ böyle bir sima idi” (1995, s. 255-256).

bildirisi TRT'den bütün ülkeye duyuruldu (Tanör, 2008, s. 30-31). Kenan Evren okuduğu bildiride şunları söylemekteydi:

(...) 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. Kısaca devlet güçsüz bırakılmış ve acze düşürülmüştür.

Aziz Türk Milleti:

İşte bu ortam içinde Türk Silahlı Kuvvetleri, iç hizmet kanununun verdiği Türkiye Cumhuriyetini kollama ve koruma görevini yüce Türk milleti adına emir ve komuta zinciri içinde ve emirle yerine getirme kararını almış ve ülke yönetimine bütünüyle el koymuştur.

Girişilen hareketin amacı; ülke bütünlüğünü korumak, milli birlik ve beraberliği sağlamak, muhtemel bir iç savaşı ve kardeş kavgasını önlemek, devlet otoritesini ve varlığını yeniden tesis etmek ve demokratik düzenin işlemesine mani olan sebepleri ortadan kaldırmaktır (aktaran Tanör, 2008 s. 117).

Bir numaralı bildiri ile parlamento ve hükümet feshedilmiş, milletvekili dokunulmazlıkları kaldırılmış, tüm yurttaki sıkıyönetim ilan edilmiş, yurt dışına çıkışlar yasaklanmış, saat 05:00'ten itibaren ikinci bir emre kadar sokağa çıkma yasağı getirilmiştir.

Darbenin öncelikli hedeflerinden biri siyasetçilerin gözetim altına alınmasıydı (Birand, Bilâ ve Akar, 1999, s. 181). 12 Eylül sabahı, siyasi partilerin liderlerinden AP Genel Başkanı ve Başbakan Süleyman Demirel, CHP Genel Başkanı Bülent Ecevit, MSP Genel Başkanı Necmettin Erbakan evlerinden alınarak zorunlu ikametgâhlarına götürüldüler. MHP Genel Başkanı Alparslan Türkeş ise saklanıyordu ve büyük olasılıkla ordu içerisinde bilgilendirilmişti. İki gün sonra o da ortaya çıkıp teslim oldu ve İzmir Uzunada'ya Erbakan'ın yanına gönderildi. Demirel ve Ecevit'in zorunlu ikametleri bir ay sürerken, haklarında ceza davası

açılan Erbakan bir yıl, Türkeş ise dört buçuk yıl tutuklu kaldı (Tanör, 2008, s. 32). Erbakan ve Demirel “Türkiye Cumhuriyetinin anayasal düzenini değiştirmeyi tasarlamak” suçuyla yargılandı; ancak her ikisi de sonuçta beraat etti (Zürcher, 1999, s. 407).

MGK'nın 12 Eylül günü yayınladığı “Bildiri”lerle güvenlik ve kamu düzenine ilişkin önlem ve kararlar açıklanmaya başlandı. Sıkıyönetim komutanlıklarına atamalar yapıldı, bunlara durumun gerektirdiği bütün önlemleri alma yetkisi, yurttaşlara da bu buyruklara uyma görevi verildi; ülkeden çıkışlar kısıtlandı; siyasal partilerin, Türk Hava Kurumu, Çocuk Esirgeme Kurumu ve Kızılay dışındaki bütün derneklerin, (Türk-İş'e bağlı sendikalar görevlerine devam edebilirken) DİSK ve MİSK'in faaliyetleri durduruldu. Emniyet Genel Müdürlüğü de Jandarma Genel Komutanlığı'nın emrine verildi. Sıkıyönetim Askeri Mahkemeleri kuruldu; MGK, bu mahkemelere atama yapma ya da burada çalışan yargıç ve savcılarını görevden alma yetkisine sahip oldu. Böylece kendi varlığına, bildiri, emir ve kararlarına karşı işlenecek suçlara da bu mahkemelerde bakılacaktı. Bu arada gözaltı süresi 15 günden 30 güne çıkartıldı (Tanör, 2008, s. 33-34).

Mehmet Ali Birand'a (1984, s. 300) göre 12 Eylül günü, Türkiye toplumu ve bazı istisnaların dışında basın genel olarak memnun görünmekte; başta ABD olmak üzere, Batı da bu memnuniyeti paylaşmaktaydı.

**WASHINGTON**'da, Beyaz Saray'a Paul Henze imzasıyla yollanan kısa raporda “Askerler yeni Anayasa ile Başkanlık sistemini getirip Cumhurbaşkanı'nın yetkilerini arttıracak, yeni seçim ve parti kanunlarıyla eskisi gibi büyük partilere çoğunluk verici bir sistem oluşturacaklardır... Silahlı Kuvvetler'in bu müdahalesi Amerika Birleşik Devletleri tarafından açıkça desteklenmelidir...” deniyordu.

Gerçekten de aynı gün Washington'un açıklaması kesin ve koşulsuz bir destek veriyordu.

Amerika ne derse, Batı Avrupa hükümetlerine de aynı tutumun (belirli oranlarda) hemen yansımaları doğaldı. Özellikle Alman hükümetinin anlayışlı

yaklaşımı kısa bir süre sonra (15 Eylül) toplanan **AET** Bakanlar Konseyi'nin bir bildirisine yansıtıyordu. Ortadoğu'daki konjonktür nedeniyle NATO'nun ağırlık kazandığı bir sırada, AET Türkiye'deki gelişmelere de NATO gözlüğüyle bakıyordu. Bakanların, siyasi danışma toplantısındaki tartışmalarında şu sonuca varıldı: "Türk ordusunun eğilimi, bir süre sonra yönetimi sivillere bırakmak. Türk Ordusu bir Latin Amerika ordusu değildir... Bu nedenle şimdilik, bir zaman ve güven kredisi açalım. Bunlar askerdir diye hemen tepki göstermeyelim. Üstelik yalnızlığa itersek daha da sertleşirler. Bakalım sözlerinde duracaklar mı?" Bakanlar, ancak bazı beklentileri olduğunun da Türkiye'ye bildirilmesini kararlaştırdılar: "Siyasi tutuklama olmamalı, insan haklarına saygılı hareket edilmeli ve demokrasiye geçişe ilişkin somut tarihli bir takvim vermeliler." (...)

**AVRUPA KONSEYİ'**nde de, Büyükelçi, Semih Günver, İnsan Hakları Beyannamesi'nin 15. maddesindeki temel hak ve hürriyetlerin, ülkedeki olağanüstü durum nedeniyle askıya alındığını bildirdi. Konseyin parlamenterler kanadı da (Danışma Meclisi) 12 Eylül'den tam 13 gün sonra aldığı kararda, müdahaleyi anlayışla karşıladı. Sadece demokrasiye dönüş ve insan hakları konusunda uyarılarda bulunmakla yetindi. (...)

**NATO'**da ise müdahale adeta bayram havası estirmişti (Birand, 1984, s. 300, 302).

Yasama ve yürütme yetkilerini üstlenen MGK, toplum ve çalışma yaşamını ilgilendiren önemli kararlar aldı. Buna göre, grev ve lokavtlar ertelendi; toplu iş sözleşmesi yapılan iş yerlerinde işçilere %70 oranında ve avans olarak ek ödeme yapılması kararlaştırıldı; çalışanlara ise işbaşı yaptırıldı. DİSK, MİSK ve Hak-İş'in faaliyetlerinin durdurulmasının yanı sıra paraları da bloke edildi. MGK'nın yürütme işlerini bizzat ve tümüyle yerine getirebilmesi mümkün olmadığından, bir bakanlar kurulu oluşturulmasına karar verildi ve Emekli Oramiral Bülent Ulusu, hükümeti kurmakla görevlendirildi. Ulusu, atanmasının ertesi günü 21 Eylül 1980 tarihinde Bakanlar Kurulu listesini Devlet Başkanının onayına sundu, bakanlar aynı gün atandı. Bakanlar kurulu oluşmuş, göreve başlamış ve güvenoyu almış olsa da MGK gerekli gördüğü konularda yürütmeye ilişkin kararları bizzat almaktan geri durmadı. Parlamento ve hükümeti dağıtan 12 Eylül müdahalesi, yerel yönetimler için de çok geçmeden aynı yola başvurdu; seçimle iş başına gelmiş olan belediye başkanları

görevlerinden alındı, il genel meclisleri ile belediye meclisleri de feshedildi (Tanör, 2008, s. 33-36).

“12 Eylül 1980 askeri müdahalesi yasal sonuçları itibariyle hem devletin işleyişinin her yönüyle militerleşmesini, hem askeri otoritenin etkileri hem askeri özerkliğin adeta mutlaklaşmasını ifade eden bir aşamayı oluşturur. Bu dönem Silahlı Kuvvetlerin anayasa yapmanın, yani kurucu iktidar olmanın ötesine geçip kurumlaştırıcı, yani yasa koyucu iktidar haline dönüştüğü bir dönemdir” (Bayramoğlu, 2009, s. 82).

Askeri rejimin temel düzenleyicisi *Anayasa Düzeni Hakkında Kanun* oldu. Kanunun giriş bölümünde 12 Eylül harekâtının zorunlu nedenlerle, emir komuta zinciri içinde ve “Büyük Türk Milleti adına tarihi sorumluluk duygusu” ile gerçekleştirildiği belirtildi. Konsey bu yasa ile Anayasada değişiklik yapma hak ve yetkisini de kendisinde toplamış oldu. MGK, kısa bir süre sonra yeni bir Anayasa yapma yetkisini de kendisinde bulacak ve bu yetkiyi tek başına kullanacaktı (Tanör, 2008, s. 36).

12 Eylül askeri rejimi ile kamu özgürlükleri ve temel haklar önemli ölçüde kısıtlanmıştır. Basın organları çok zor koşullar altında ve çoğu zaman oto-sansür ile çalışmak zorunda kalırken, toplantı ve gösteri yürüyüşleri izne bağlanmıştır. Dernek faaliyetleri önemli ölçüde kısıtlanmış, işçi hakları, özellikle sendikal faaliyet özgürlüğü ile grev hakları kesintiye uğramıştır. Bu dönemde kişi hakları alanında en çok zarar görenlerin başında yaşama hakkı ve kişi dokunulmazlığı gelir. 1964'ten beri, 1971-1972 aralığı dışında uygulamadan düşmüş olan idam cezaları tekrar uygulanmaya başlanırken, yargısız infazlar ve işkence yaygınlaşır; “kişi güvenliği de 90 güne kadar uzatılan gözaltı süreleri nedeniyle ortadan kalkmıştır.” Yargı yoluna

başvuru kısıtlandığından, hak arama özgürlüğünden uzaklaşmış; sıkıyönetim komutanlıklarının kararıyla ve yargılanmaksızın on binin üzerinde kamu personelinin görevine son verilmiştir. Yurt dışına kaçmak zorunda kalan pek çok kişi yurttaşlık haklarını olduğu gibi, ülkedeki mal varlıklarını da kaybetmek durumunda bırakılmıştır (Tanör, 2008, s. 39-40).

Tutuklama, sorgu ve hapisane süreçlerinin tümünde uygulanan insanlık dışı işkencelere, Uluslararası Af Örgütü sürekli dikkat çekmekteydi. Darbeyi izleyen ilk altı hafta içinde 11.500 kişi tutuklanırken; 1980 sonunda bu sayı 30.000'e ulaşmış, bir yıl sonra ise 122.600'e yükselmiştir. Çok büyük rakamlara ulaşan kişisel davaların dışında, MSP, MHP, TİP, DİSK, Devrimci Sol ve PKK aleyhinde toplu yargılamalar söz konusuydu (Zürcher, 1999, s.404, 408).

MGK'nın ülkeyi yeniden yapılandırma projesinin en önemli aracı kuşkusuz yeni bir Anayasanın yapılmasıydı. Bu amaçla ilk olarak *Kurucu Meclis Hakkında Kanun* çıkartıldı. Buna göre Kurucu Meclis'in görevi, ülkeyi yeni düzene taşıyacak anayasa ve yasal çatıyı kurmak, Anayasa ve temel yasaları yapmak, TBMM'nin oluşturulmasına dek yasama yetkisini kullanmaktı. Kurucu Meclis, MGK ile birlikte bir Danışma Meclisi'nden (DM) oluşuyordu. Ancak bu iki kanat arasında eşitlik ilişkisi değil bir ast-üst ilişkisi söz konusuydu. DM üyelerini MGK belirlemekteydi ve bunlar yalnızca birer "danışman" durumundaydılar. DM'nin açılışına bir hafta kala da *Siyasi Partilerin Feshine Dair Kanun* ile bütün siyasi partiler feshedildi. Meclis'in ilk toplantısı 23 Ekim 1981 günü gerçekleşti. Kurucu Meclisin asli görevi adından da anlaşılacağı üzere yeni bir Anayasa hazırlamaktı. Hazırlık görevi DM'ye, kesinleştirme yetkisi ise MGK'ya aitti. Anayasa hazırlama çalışmaları bir dizi sınırlama ve dayatma eşliğinde ilerledi. Referanduma sunulan yeni Anayasa, baskı ve

koru ortamının etkisi ile oylamaya katılanların yüzde 91.37'sinden kabul oyu aldı<sup>27</sup> (Tanör, 2008, s. 41-43, 46).

Murat Belge'nin de belirttiği gibi gerek Anayasa gerekse çıkarılan yasalar, o güne değin yaşanmış en ağır baskı döneminin oluşturulmasına hizmet etmekte ve toplumu cendereye almaktaydı. 12 Eylül'ün bütün uygulamaları, "toplum üzerinde ciddi bir devlet denetimi ve güdümü yaratmaya yönelikti" (1992, s. 9).

Yeni anayasa birçok bakımdan 1960'taki anayasal gelişmelerin tersine çevrilmesidir. İktidar yürütmenin elinde toplanmış ve cumhurbaşkanı ile MGK'nın yetkileri genişletilmişti. Ayrıca basın özgürlüğü ve sendikal özgürlükler (siyasi amaçlı grevler, dayanışma grevleri ve genel grevler) yasaklanmıştı. Kişi hak ve özgürlükleri sınırlanmış, temel hak ve özgürlükler (ifade özgürlüğü, dernek kurma özgürlüğü vb.) anayasaya dâhil edilmiş olsa da bunların ulusal çıkarlar, kamu düzeni, ulusal güvenlik, Cumhuriyet düzeninin tehlikede olması ve kamu sağlığı gibi gerekçelerle iptal edilebileceği, askıya alınabileceği ya da sınırlanabileceği belirtilmişti (Zürcher, 1999, s. 409).

Bülent Tanör'e göre 1982 Anayasası hakkında toplu bir sonuçlar dizisi çıkarmak için "Kim kime karşı güçlenmektedir?" sorusu esas alınabilir. Bu soruya verilmesi gereken yanıtlar ise şöyle olmalıdır: "Devlet-Birey-Toplum ilişkilerinde devlet kendinden sonrakilere karşı, devlet içi alanda da siyasal organlar yargıya karşı, siyasal organlar içinde yürütme yasamaya karşı, yürütme içinde Cumhurbaşkanı

---

<sup>27</sup> Birand ve diğerlerinin belirttiği gibi 7 Kasım 1982'de yapılan halkoylamasına katılmak zorunluydu. "Oylamanın şekli tartışmalara neden oldu. Zira oy pusulasının içine konan zarflar şeffaf hazırlanmıştı. Anayasaya hayır oyu maviydi ve zarfın içinde bile belli oluyordu. Oylamanın yapıldığı sandık başındaysa güvenlik güçleri nöbet tutuyordu. Mavi korku ve çekinme duygusu uyandırıyordu." (Birand, Bilâ ve Akar, 1999, s. 254).



hükümete karşı, idare içinde merkeziyetçilik yerinden yönetimcilik ve özerklere karşı güçlenmiş bulunmaktadır” (2008, s. 52-53).

Anayasanın kabul edilmesi ve Kenan Evren’in cumhurbaşkanlığına getirilmesinden sonra, generaller hiç vakit kaybetmeden siyaseti yeniden yapılandırma projesinin ikinci aşamasına geçti. Yeni “Siyasi Partiler Yasası” Mart ayında ilan edildi. Darbe öncesinde faal olan siyasetçiler on yıl süreyle siyasetten men edildi. Artık yeni partilerin kurulması mümkündü ancak kurucuların, MGK tarafından onaylanması gerekiyordu. Öğrencilere, öğretmenlere ve devlet memurlarına siyasi partilerin kapısı kapatıldı. Yeni kurulacak partilerin kadın ya da gençlik kolları kurmaları, sendikalarla ilişkilerini geliştirmeleri ya da köylerde şube açmaları yasaklanarak, toplumda kök salmaları olanaksızlaştırıldı. Kurulan 15 yeni partiden 12’si kurucular listesindeki bazı değişikliklerden sonra bile, ordu tarafından kabul edilemez bulundu. Demirel’in AP’sinin ve de CHP’nin devamı olan partiler (Büyük Türkiye Partisi, Doğru Yol Partisi ve Sosyal Demokrasi Partisi) yasaklananlar arasındaydı. Sonunda 6 Kasım 1983 seçimlerine katılmalarına izin verilen partiler şunlar oldu:

Milliyetçi Demokrasi Partisi: Emekli Orgeneral Turgut Sunalp’in lideri olduğu, cunta tarafından desteklenen parti.

Halkçı Parti: “Necdet Calp’in liderliğindeki, CHP’nin geleneksel Kemalist kanadına yakın olan” parti.

Anavatan Partisi: Askeri yönetim döneminde mali skandallar sonucu görevinden alınmaya dek ekonomiden sorumlu “tam yetkili bakan” olarak hizmet veren Turgut Özal liderliğindeki parti (Zürcher, 1999, s. 410-411).

6 Kasım 1983'te yapılan milletvekili genel seçimlerinde Evren'in karşı propagandasına rağmen ve belki de büyük ölçüde bunun yardımıyla ANAP birinci parti oldu. Merkez sol oyları toparlamak için uygun görülen HP de beklenenin üzerinde oy alarak ikinci parti konumuna geldi. Askeri cuntanın halefi olarak iktidara hazırlanan MDP ise üçüncü sırayı aldı. 17. Dönem TBMM 24 Kasım 1983 tarihinde açılış toplantısını yaptı. Aynı gün askeri yönetimin hükümeti olan Ulusu başkanlığındaki Bakanlar Kurulu Cumhurbaşkanı'na istifasını sundu; istifa kabul edildi ve yenisi kurulana dek var olan hükümet görevine devam etti. TBMM başkanlık divanının oluşması ile MGK'nın görevi son boldu. Evren dışındaki dört üye yeni anayasanın öngördüğü üzere *Cumhurbaşkanlığı Konseyi*'ni oluşturdular. Ancak MGK görev süresinin son gününde de boş durmayarak, 7 Aralık 1983 tarih ve 2969 sayılı kanunla, 12 Eylül harekâtının ve icraatının eleştirilmesini yasakladı. Yeni bakanlar kurulunu oluşturmakla görevlendirilen ANAP genel başkanı Turgut Özal, 12 Aralık 1983 tarihinde Cumhurbaşkanı Evren'e Bakanlar Kurulu listesini sundu. Evren de ertesi gün listeyi aynen onaylayarak bakanları atadı (Tanör, 2008, s. 61-62). Özal hükümeti bazı değişikliklerle 29 Kasım 1987 genel seçimlerine kadar görevde kaldı.

### ***2.1.2. 12 Eylül'ün Mirası ve 1980 Sonrası Türkiye'sinde Ekonomik, Sosyal, Kültürel ve Siyasal Dönüşümler***

Kenan Evren 12 Eylül müdahalesini, birçok kez hastalığa bulunmuş bir çare biçiminde sundu: parlamenter sistem “felce uğramıştı”, demokrasi “sağlıklı” işlemiyordu; yapılan müdahale ise “acılı bir reçete”ydi. Aslında Evren, herhangi bir hastalık metaforu ve iyileştirme söylemi kullanmadan, çok daha doğrudan, daha

askeri terimlerle de darbeyi meşrulaştırdı: Bu bir “taarruz plan”ıydı; düzen karşıtlarının “başının ezilmesi” gerekliydi<sup>28</sup> (Gürbilek, 1992, s. 70-71).

Faroz Ahmad’ın belirttiği gibi 1980 darbesinin amaçlarından biri de Özal’ın aradığı, siyasetin ve her türlü muhalefetin yokluğuyla belirlenen bir sükûnet dönemini yaratmaktı. “Müdahalenin Türkiye’nin geleceği açısından aynı derecede önemli sonuçlar yaratacak bir hedefi daha vardı: bütün toplumu depolitize ederek uzun vadeli istikrar sağlayacak yeni bir siyasal yapılanma” (Ahmad, 1995, s. 249).

Tutuklamalar, yargılamalar ve işkence 1980’lerde gündelik hayatın başlıca belirleyicilerinden biri oldu. İşkence olgusu uluslararası çevrelerin dikkatini çekmeye

---

<sup>28</sup> Ezici 12 Eylül askeri cuntası ülke yönetiminden “çekilirken” arkasında da çok ağır bir tablo bıraktı: Bu dönemde 7 bin kişi için idam cezası istendi, 517 kişiye bu ceza verildi ve bunların 49’u infaz edildi. 300 kişi “kuşuklu biçimde” öldü. 171 kişinin işkenceden öldüğü saptandı. 14 tutuklu cezaevi koşullarını protesto için yaptıkları açlık grevi nedeniyle hayatını kaybetti. 650 bin kişi gözaltına alındı. Açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı. Yargılananlardan 71 bini TCK 141, 142 ve 163’e aykırılıktan dolayı kovuşturuldu. 98.404 kişi örgüt üyesi olmaktan yargılandı. 1 milyon 683 kişi fişlendi. 388 bin kişiye pasaport verilmedi. 30 bin kişi “sakıncalı” olduğu gerekçesiyle işten atıldı. 3854 öğretmen, 120 üniversite öğretim üyesi ve 47 yargıcin işine son verildi. 1402 sayılı yasa uyarınca 9 bin 400 kişi görevden alındı ya da sürüldü. 30 bin kadar insan siyasal sığınmacı olarak yurt dışına gitti. Ayrıca bu bilançoya siyasi parti, dernek, sendika faaliyetlerine getirilen kısıtlamaları, partilerin feshedilmesini ve yöneticilerine getirilen siyaset yasaklarını, üniversite özerkliğinin yok edilmesini, toplantı ve gösteri yürüyüşleri hakkının askıya alınışını da eklemek gerekir (Tanör, 2008, s. 95-96). Darbe basın ve sanat dünyasının da üzerinden geçti:

37 film “sakıncalı” bulunduğu için yasaklandı.

400 gazeteci için toplam 4 bin yıl hapis cezası istendi.

Gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi.

31 gazeteci cezaevine girdi.

300 gazeteci saldırıya uğradı.

3 gazeteci silahla öldürüldü.

Gazeteler 300 gün yayın yapamadı.

13 büyük gazete için 303 dava açıldı.

39 ton gazete ve dergi imha edildi (*Cumhuriyet*, 12 Eylül 2000).

başladı. Avrupa kamuoyunda rejim eleştirilmeye başlandıysa da Washington hem maddi hem de moral olarak cunta rejimine destek vermekteydi. Askeri yönetim, özellikle İran İslam Devrimi'nden sonra Türkiye'nin bölgede artan stratejik önemine dayanarak ABD ile ilişkisini sürdürebileceğini biliyor ve kendinden emin bir şekilde baskıyı sürdürüyordu.<sup>29</sup>

Murat Belge bütün “otoriter” devletlerin, “uysal” bir toplumu ve halkı gerektirdiğini, 12 Eylül'ün de Türkiye'de “ ‘uysal’ olmamakta direnen bir kısım insanı” yok ettiğini kaydeder. Belge'ye göre 12 Eylül,

Binlerce insanın kapatıldığı hapishaneleri ayrıca kişilik ezmenin, insanları manen, gerekiyorsa da madden yok etmenin kurumları haline getirdi. Ayrıca, eğitim sisteminde ve toplumda ideolojik kanalların işleyişinde aldığı tedbirlerle, özgür ve özgün düşünceyi tıkamak için elinden geleni yaptı. Kısacası, işin özünde, bireyselliği yok ederek Türkiye halkını bir sürü haline getirmeye çalıştı (1992, s. 10).

Yücel Demirel'in de söylediği gibi “Daha sonra yayımlanan darbeci anılarından öğrendiğimize göre uzun bir planlama sonrasında uygulamaya konan darbe, siyasal, yönetsel ve kültürel alanı burjuvazinin talep ve gereksinimleri doğrultusunda düzenlemek, önüne çıkan sınıf eksenli sol muhalefetin gelişimini engellemek amacıyla köklü ve kalıcı değişiklikler yapmaya girişti” (2005, s. 66).

1960'lardan beri önemli bir rol oynayan kent gençliğinin siyasetten arındırılması başlıca hedeflerden biriydi. Bu arındırma işlemi, devrimciler, sosyalistler ve sendikacıların yanında, Barış Derneği içinde örgütlenen, Türkiye

---

<sup>29</sup> 5 Kasım 1981'de Batı Almanya Dışişleri Bakanı Hans Dietrich Genscher Ankara'ya resmi bir ziyarette bulundu. Bu, darbeden sonra Batılı bir devlet adamı tarafından gerçekleştirilen ilk ziyaretti. Genscher, baskı önlemlerinin Türkiye'nin Avrupa Konseyi'nden çıkarılmasına ve hayati bir önem taşıyan ekonomik yardımın askıya alınmasına yol açabileceği konusunda generalleri uyardı. Ancak Aralık ayında ülkeye gelen ABD savunma bakanı Caspar Weinberger daha fazla yardım vaadinde bulunarak, rejimin kendine olan güvenini ve kararlılığını güçlendirdi (Ahmad, 1995, s. 261).

seçkinlerinin en üst tabakasının da içinde yer aldığı nükleer silahsızlanma hareketinin üyelerini dâhi kapsıyordu. Soldan gelecek her türlü muhalefetin ezilmesi gerekiyordu. Temizlik harekâtından üniversiteler de nasibini aldı: 6 Kasım 1981’de kabul edilen Yüksek Öğretim Yasası’nın başlıca amacı, merkez soldaki bütün öğretim elemanlarının temizlenmesi ve öğretim kurumlarını 12 Eylül rejiminde ideolojik saflığın bekçileri olan “milliyetçi-muhafazakârlar”ın eline teslim ederek, üniversitelerin siyasetten arındırılmasıydı. MHP’nin temsil ettiği aşırı sağ da, kendi ideolojisinin “Türk-İslam Sentezi” denilen bir form içinde kabul edilmesine ve “Aydınlar Ocağı<sup>30</sup>” olarak bilinen bir grup tarafından savunulmasına rağmen ezildi<sup>31</sup> (Ahmad, 1995, s. 259-261).

Murat Belge’nin belirttiği gibi milliyetçilik,

zaten ezelden beri vardı, yeniden yaratılması gerekmiyordu. Ama 12 Eylül öncesinde, 12 Eylül mimarlarına göre, saygıdeğerliği azalmıştı. Onun için “İstiklal Marşı, bayrak, sancak” törenleriyle ve geleneksel değerleriyle milliyetçilik yeniden öne çıkarıldı. İrkçılıkla bağları pekiştirildi. Evren kendisi “Türk *kani*” üstüne nutuklar attı.

Topluma kesinkes bağlanılacak “değer” olarak sunulan milliyetçiliğin bir biçimsel kılıfı olması gerekiyordu. Bu kılıfı, 12 Eylül’ü fiilen gerçekleştirmiş olan toplumsal gücün sağlamasından daha doğal bir şey olamazdı. Böylece, milliyetçiliğin militarize biçimi egemen kılındı. Televizyon ekranlarında Harbokulu öğrencilerinin –örneğin 9. Senfoni’nin Koral kısmıyla eşdeğer bir gösteri sunarcasına- “Harbiye Marşı” söylemeleri, Devlet Tiyatrosu elemanları rejisörlüğünde Kurtuluş Savaşı piyesi oynamaları gibi olayların yanı sıra, bir askerî tatbikata “Ordulaşmış Millet” adının verilmesiyle, bu militarizm doruğa çıkarıldı (Belge, 1992, s. 10).

---

<sup>30</sup> “İş dünyasında, üniversitede ve siyasette etkili olan kişiler tarafından 1970’te kurulan (...) Aydınlar Ocağı’nın amacı, solcu entelektüellerin Türkiye’deki toplumsal, siyasal ve kültürel tartışma üzerindeki tekeline kırmaktı. Kültür, eğitim, toplumsal yaşam ve ekonomi alanındaki her türden mesele için çözümlerin önerildiği seminerler yapılıyor ve yayınlara mali destekte bulunuluyordu” (Zürcher, 1999, s. 419).

<sup>31</sup> Bu durumu en iyi özetleyen ifade, MHP yöneticilerinden Ağâh Oktay Güner’in sıkıyönetim mahkemesinde söylediği “Fikri iktidarda kendi zindanda bir siyasi heyetiz” sözleridir.

Kurucu düşman figür olan komünizme karşı “Atatürkçülüğün yegâne *milli* dolayısıyla yegâne *meşru* ideoloji olduğu savı, ordunun yaydığı milliyetçilik söyleminin, hegemonik iddiası itibarıyla kilit unsurudur”. (...) “Vatanseverlikle ‘Türk olma’yla eşanlamli kullanılan ‘Atatürk Milliyetçiliği’ terimi” ise, “12 Eylül 1980 Askeri Darbesi sonrasında ordu yönetimi tarafından, milliyetçiliği, ülkücülerin ‘yetki ve sorumluluk alanından’ çıkartarak devletin ve resmi ideolojinin uhdesine almak amacıyla da vurgulanmıştı” (Altınay ve Bora, 2003, s. 152).

Cunta rejimi “Türk-İslam sentezini” resmi ideoloji olarak benimserken, İslam’ı da sol hareketlere karşı bir araç olarak görmüş ve desteklemiştir. Askeri rejim altında İmam Hatip Okulları açılmış ve eğitim müfredatlarına zorunlu din dersleri konulmuştur. Hatta rejimin başındaki Kenan Evren, Nur Cemaatinin o dönemki lideri Mehmet Kırıcı ile görüşerek onun desteğini aramıştır<sup>32</sup> (Uzgel, 2009, s. 13).

Nurdan Gürbilek’in belirttiği gibi 1980 sonrası Türkiye’sine ilk bakışta çelişik gibi görünen ancak pek çok açıdan birbirini tamamlayan iki farklı stratejinin egemenliğindeki bir kültürel iklim hâkim oldu:

İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80’ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahlarının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir “Konuşan Türkiye”. Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır

---

<sup>32</sup> Ümit Cizre’nin de belirttiği gibi “resmi din anlayışının kendisi, konjunktüre bağlı olarak, zaman zaman dini kamu alanından radikal bir biçimde dışlayıcı, zaman zaman da içleyici pratikler içermiştir.” 1980 darbesinden sonra dine karşı “müsamahakar” tutumla, “28 Şubat sonrasında siyasal İslam’ı öncelikli iç tehdit olarak ulusal güvenlik stratejisinin temel hedefine dönüştürme yaklaşımları” arasındaki fark bu durumun açık bir örneği olarak görülebilir (2009, s. 145).

dönemlerinden biriydi 80'ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtulduğu bir hafifleme ve serbestlik dönemi. 80'ler Türkiye'sinin ayırt edici yanı yalnızca bu karşıtlıkları çarpıcı bir biçimde bir araya getirmesi değil, birbirinden hiçbir zaman tam kopmamış bu kültürel stratejileri, görünürdeki bütün çatışmaya karşın birbirleriyle uzlaştırarak varedebilmiş olmasıydı (Gürbilek, 1992, s. 8-9).

Gürbilek'e göre 1980'lerde biraz da şiddetini geç kalmışlığından alan bir bireyselleşme isteği göze çarpıyordu. İhmal edilmiş kişisel istekler bu yıllarda daha rahat ifade edilebiliyordu “ama aynı zamanda arzu denen şey de o zamana değin olmadığı kadar başkalarının arzularına tabi olmuş, çoğu zaman tüketme arzusundan ibaret kalmıştı” (1992, s. 10). Bu tüketim arzusunun da kuşkusuz 1980 sonrası uygulanan neo-liberal iktisat politikalarıyla güçlü bağları vardı.

#### **2.1.2.1. 1980 Sonrası Neo-Liberal İktisat Politikaları**

Dönemin başbakanlık müsteşarı Turgut Özal tarafından 24 Ocak 1980 Kararları ile serbest piyasa ekonomisine geçiş yönünde atılan ilk adım, Türk lirasının yabancı paralar karşısında konvertibl olmasına uzanan bir sürecin ilk basamaklarıydı. Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana iktisat politikaları alanında en radikal kararların alındığı '80'li yıllar aynı zamanda Türkiye'nin toplumsal ve siyasal alanda yaşadığı en çalkantılı dönem olarak tarihe geçti. Darbe sonrası serbest piyasa ekonomisine geçilmesiyle birlikte '80 öncesinde, karaborsadan, kaçakçılardan ve bavul ticareti yapanlardan temin edilebilen ithal sigara, içki ve giyim eşyası gibi ürünler önce vitrinleri, sonra da vitrinleri seyre dalan insanların hayallerini süslemeye başladı. Bu durumun yanı sıra TRT'nin renkli yayına geçmesi, Özal'ın sık sık ABD'ye gitmesini örnek alan bir zümrenin Amerika seyahatleri, Amerikan pop kültürünün, Kıta Avrupasından sonra Türkiye'yi de istila etmesi gibi çeşitli nedenlerle Türkiye'deki gündelik yaşam renklendi ve Amerikanlaştı (Bali, 2002, s. 19-20, 26-27).

Darbe sonrasında sendikaların ve örgütlü solun bastırılmış olması Özal'ın hazırladığı “istikrar programının” icrasını kolaylaştırmıştı (Zürcher, 1999, s. 425). Bu noktadan itibaren Korkut Boratav'dan yararlanarak, dönemin neo-liberal iktisat politikaları özetlenmeye çalışılacaktır.

Boratav, 24 Ocak ve 12 Eylül operasyonlarıyla, burjuvazinin 1977-79 krizine yanıt verdiğini kaydeder. Ona göre “bu yanıt, esas olarak işgücü piyasasının ekonomi-dışı, yani askeri, yasal ve idari yöntemlerle disiplin altına alınmasıdır.” Sendikal faaliyetlerin askıya alınması, DİSK yöneticilerinin yargılanması, grev yasağı ve ücret belirlenmesinde toplu sözleşme yerine Yüksek Hakem Kurulu kararının uygulanmaya konması, sözü geçen askeri yöntemlerin örnekleri arasında sayılabilir. 1982 Anayasasının emek-sermaye ilişkilerinde açıkça emek aleyhtarı ve sermayeden yana tavır alan hükümleri, askeri rejimin giderayak çalışma hayatına ilişkin olarak getirdiği bir dizi yasal düzenleme ve bunların uygulamaya konması ise, işgücü piyasasının yasal ve kurumsal yöntemlerle nasıl zapturapt altına alınmaya çalışıldığını göstermektedir. “Burada sözü edilen gelir politikalarına ilişkin düzenlemelerde askeri yönetim, TOBB (Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği) ve TİSK (Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu) lobilerinin görüşlerini sadakatle” izlemiştir. Bu yıllarda emek aleyhindeki politikalar, yalnızca örgütlü işçi sınıfına dönük olmayıp memur maaşlarında, emekli ikramiyeleri ve kıdem tazminatlarında, tarıma yönelik destekleme politikalarında da büyük çaplı reel ve göreceli gerilemeler söz konusudur (Boratav, 2008, s. 191).

Boratav'ın belirttiği gibi Özal iktidarının “altın yılları” olarak nitelenebilecek 1984-87 arası dönemde “bölüşüme dönük politikaların ücretler ve tarımsal destekleme ile ilgili boyutlarında, askeri rejimin hedefleri esas olarak” devam



ettirilmiştir. Ancak sıkıyönetim ve Yüksek Hakem Kurulu uygulamalarının son bulması, kullanılan araçların kısmen de olsa değişimini zorunlu kılmıştır. “1982 Anayasası’nın ve onu izleyen sosyal mevzuatın işgücü piyasalarının işleyişini emek aleyhinde” dönüştüren tüm unsurları, ANAP hükümeti tarafından kullanılmış; ayrıca iktidar, sendika hareketinin yapısındaki zaaf ve çelişkileri etkili biçimde sömürmüştür. 1988’e kadar, başta Türk-İş’e bağlı olanlar olmak üzere, tüm sendikalar etkisizleştirilmiştir (2008, s. 192).

Öte yandan yine Boratav’a göre bu yıllarda, halk sınıflarına dönük olarak “yoz” bir popülizm de uygulanmıştır. “Bu yaklaşımın özellikle kentli yoksul kitlelere dönük ana hedefi, bu kitlelerin saflarında sınıf bilincinden yoksun ve sermayenin (ANAP’ın) programına ve ideolojisine teslim olabilecek kalabalık gruplar yaratmak olmuştur.” 1984 yılında büyük ölçüde ANAP kontrolüne geçen kent belediyeleri, bu stratejinin uygulanmasında kilit rol üstlendi. Gecekondulara yönelik tapu tahsis belgeleri, imar afları ve kent planlaması perspektifinden yoksun imar izinleri, hızlı kentleşme sonucu ortaya çıkan kentsel rantların, yoksul katmanlara intikal etmesinde önemli pay sahibi oldu. “Vergi iadesi”, “fak-fuk fonu” gibi uygulamalar da kentli yoksulların “ekonomik sorunlarının çözümünü, işgücü piyasasının dışına taşıyan yeniliklerdir.” Bu yönelimleri, 1985 yılında özellikle belediyelerin önemli rol oynadığı ve kamu yatırımlarından kaynaklanan genişleme konjonktürünün istihdamı artırıcı etkileri desteklemiştir. İç talep genişlemesi ve ithalatta liberalizasyonun ortak katkılarıyla, tüm sınıfları belli ölçülerde etki altına alan tüketim mallarında bolluk duygusu, “yoz” popülizmin etkilerini pekiştirmiştir. “Böylece, sınıf tabanlı ekonomik taleplere, yani sendikal örgütlenmeye, ücret müdahalesine, köylünün desteklenme taleplerine karşı katı ve ödünsüz bir çizgi izlenirken, aynı kitleleri ‘kentli,

gecekondu, yoksul ve tüketici' özellikleriyle tatmin etmeye çalışan bir strateji ANAP'ın bölüşüm politikalarına egemen olmuştur" (Boratav, 2008, s. 193).

1985 yılı başlarında katma değer vergisinin kabulüyle, vergi sistemi büyük ölçüde gelir vergisine bordro kesintisiyle katılan ücretlilerin ve (verimli bir vergi olan KDV sayesinde) tüketicilerin katkılarına dayanan bir hal aldı. Özal hükümetinin bu eğilimlerinde, aynı dönemde ABD'de Reagan yönetiminin izlediği "arz yönlü iktisat" yaklaşımının reçetesi olan "vergi oranlarını hafifleterek hâsılatı arttırma" beklentilerinin etkileri sezilmektedir. Ancak tıpkı ABD'deki gibi "Türkiye'de de bu yaklaşım, vergi hâsılatının milli gelir içindeki payını düşürmüştü; sermaye sınıfları lehine verilen vergi ödünleri, sonraki yılların mali krizinin oluşumuna katkı yapmıştır" (194)

ANAP kısaca KİT olarak bilinen kamu iktisadi teşebbüslerinin de krizine doğru giden tohumları atmıştır. Hazine'nin KİT yatırımlarına katkısı büyük ölçüde daraltılmış, böylece PTT, TEK, THY gibi yatırımcı özelliğini sürdüren KİT'ler büyük ölçüde iç ve dış borçlanmaya sürüklenmiş ve sonraki yıllarda kamu işletmeleri faiz yükü nedeniyle ağır finansal tıkanmalara saplanmıştır. Sanayi kesimindeki KİT'lerde ise, yatırımların durma noktasına gelmesi, teknolojik aşınmaya ve verimde gerilemeye yol açmıştır. ANAP iktidarı, özelleştirmeyi de program olarak benimsemiş ve ilk uygulamalarını başlatmıştır (194-195).

Erik Jan Zürcher'in belirttiği gibi,

1980'li yılların ekonomi politikaları zengin ile fakir arasındaki farkı çok fazla arttırdı. Bir tarafta, ekserisi çok zengin olan girişimcilerin oluşturduğu yeni bir sınıf peydahlanmıştı. Servetler ithalat, ihracat ve inşaatlardan yapılmıştı. Bu yeni zenginler, eskiden Türkiye'de akla gelmesi bile hoş karşılanmamış olan ve Latin Amerika'yı anımsatan tarzda servetleriyle gösterişe kalkıyorlardı. Bir tarafta ise, halk çoğunluğunun satın alma gücü 1980'lerin sonunda son derece azalmıştı ve birçok Türk'ün evinde tam bir yoksulluk

vardı. Buna bir de, (...) işsizlerin sayısındaki çok büyük artış eklenmişti (1999, s. 131).

Dış ekonomik ilişkiler açısından Özal'ın "altın yıllar"ının "belirleyici özellikleri, ithalatta liberalizasyon, ihracatta çok cömert teşvikler ve döviz kurunda zaman içinde ılımlı tempoda reel devalüasyonları hedefleyen bir esnek kur sistemi" ile özetlenebilir. İthalatta kotalar bu dönemde büyük ölçüde kaldırılmış, "gümrük tarifeleri indirilmiş; ancak birçok durumda indirilen tarifeleri telafi eden ve keyfi olarak arttırılıp azaltılabilen fon uygulamaları yaygınlaşmıştır." Çok yaygınlaşan ve keyfi nitelikler de taşıyan ihracat teşvikleri "hayali ihracat" skandallarının patlak vermesine neden olmuştur. Döviz kontrollerinin hafiflemesi, banka ve şirketlerin yurt dışında, bireylerin ise yurt içinde döviz tutmalarına izin verilmiştir (Boratav, 2008, s. 195).

"Bölüşüm politikalarında dönüm noktası, bir yandan 1989 yılının işçi eylemleri", diğer taraftan "aynı yılın Mart ayında ANAP'ın yerel seçimlerde çok ağır bir yenilgiye uğraması"yla gerçekleşti. Kamu sektörü işçilerinin öncülük ettiği ve "bahar eylemleri" olarak anılacak olan protesto hareketleri, uzun süren bir uykudan uyanarak bunlara katılan sendikalar, kamuoyunda sempatiyle karşılanan demir-çelik, SEKA ve Zonguldak grevleri, iki referandum yenilgisiyle büyük bir seçim hezimetinin üst üste gelmesi, ANAP'ı gönülsüz de olsa popülizme dönmeye zorladı. "1989 yılında kamu sektörü işçilerine %42'lik bir zam verildi, bunu memur zamları izledi. Özel sektördeki toplu sözleşmeler, aynı oranda olmamakla birlikte, aynı doğrultuda anlamlı ücret artışları"yla nihayetlendi. "Destekleme alımlarına ayrılan kaynaklar da görece olarak 1980'li yıllarda ilk kez 1989'da arttırıldı" ve bu artış,

1992'ye dek kesintisiz sürdü. Böylece toplumun emekçi sınıfları, “on yıllık bir olumsuz konjonktürü, 1989 yılında kendi lehlerine çevirebildiler” (195).

Ne var ki, ücret ve maaşlarda meydana gelen yükselişleri telafi edecek kimi mekanizmalar da işletilmeye başlanmıştı: Özel sektörde işten çıkarma, sendikasılaştırma ve iş hukukunun uygulanmadığı istihdam biçimleri yaygınlaştı. 1988'i izleyen yıllarda kayıt dışı istihdamda artış gerçekleşti. Sendikal hareketteki canlanma, iki yıllık süreç içinde işini kaybetme tehdidinin katkısı ile durakladı, hatta özel sektörde sendikalaşma oranları geriledi. Kamu kesiminde ise, yükselen ücret-maaş maliyetleri, artan vergi hasılatıyla karşılanamadığından kamu açıkları büyüdü. Böylece KİT'lerde mali kriz derinleşti ve özelleştirmeye ek gerekçeler sağlandı. “Öte yandan, kimi kamu kuruluşları da taşeronlaşma gibi ‘esnek’ uygulamaları yaygınlaştırarak, işgücü maliyetlerindeki artışın etkilerini hafifletmeye” çalıştı. Bu tablonun sonucunda, bilhassa kamu kesiminde toplu sözleşmeden yararlanan işçilerin durumunda belirgin bir düzelme sağlanırken, 1993 yılına gelindiğinde sendikal hareketin gücü ve etkisi ciddi biçimde aşınmış vaziyetteydi (195-196).

Finansal sistemde bu yılların en çarpıcı yeniliği, Ağustos 1989'da kabul edilen 32 sayılı kararla dış dünya ve Türkiye arasındaki sermaye hareketlerinin serbest bırakılmasıdır. İlk baştaki miktar kısıtlamaları çok kısa bir süre içinde tamamen kalkacak, 1990 yılı başlarında IMF'nin ölçütlerine göre Türk lirası konvertibl kabul edilecektir. “Sermaye hareketlerinin serbest bırakıldığı bir ortamda para (faiz) ve döviz kuru politikaları birbirine bağlanır ve Merkez Bankası bunlardan sadece birini uygulayabilme durumunda kalır.” Takip eden yıllarda Merkez Bankası sınırlanmış hareket serbestisinin gerilimini sürekli yaşamış, kamu açıklarının

finansmanından kaynaklanan zorlamalar, Merkez Bankası ile Hazine arasındaki ilişkilerin gerginleşmesi sonucunu doğurmuştur (196).

“Türkiye 1994 ve 2001’de çok ağır, 1998-99’da ise daha sınırlı üç finansal kriz” yaşadı. “1989-1993 yıllarının popülizme savrulma dalgasını ‘düzeltme’” işi ise söz konusu krizleri yöneten IMF programları tarafından üstlenildi. İşsizlik tehdidi ve örgütlü işçi hareketinin özünü oluşturan KİT sisteminin adım adım tasfiyesi, sendikalaşma oranını 1960 öncesi bir düzeye indirdi. Tarımsal destekleme ise, kriz akabinde uygulanan bütçe kısıtlamaları nedeniyle daraltıldı. Sonuçta Türkiye’de tarımsal fiyatların seyri, önemli ölçüde uluslararası ve yerel piyasa koşullarına tabi oldu (197).

Mali sistem, sürdürülmesi çok güç açıklara sürüklenmişti ve bu, artan istikrarsızlığın belirleyici öğelerinden biriydi. Yüksek faizli iç borçlanma, vergi sisteminde kalıcı bir iyileştirmenin yapılmaması ve vergi hasılatının arttırılması için genellikle en kolay ve en adaletsiz yolların seçilmesi (KDV ve özel tüketim vergisi türü dolaylı vergilerin ölçsüz derecelerde yükseltilmesi) ülkenin ekonomik tablosunu betimlemekteydi. 1994 sonrasında “etkinlik amacıyla özelleştirme” söylemi, yerini giderek “kamu açıklarını kapatma amacı ile özelleştirme” söylemine bıraktı. “Zamanla özelleştirme uygulamalarının örtülü hedeflerinden birinin, siyasi iktidara yakın iş çevrelerine avanta ve kaynak aktarımı olduğu da ortaya” çıkacaktı. Sermaye hareketlerinin serbestleştiği koşullarda, para ve döviz kuru politikaları da zaman içinde yalpalamalar gösterdi (197-198).

Bütün bu gelişmeler Türkiye ekonomisinin yönetiminde IMF ve Dünya Bankası’nın belirleyici roller alması ile sonuçlandı. 1994 sonrası dış ticaret politikaları ise, AB ile imzalanan Gümrük Birliği anlaşmasına bağımlı kaldı.

Türkiye'nin Dünya Ticaret Örgütü üyeliği dolayısıyla üstlendiği yükümlülükler, Gümrük Birliği'nin gereksinmelerinden çok daha hafif kalmıştır. Özetle yeni yüzyılın başlarında ülke ekonomisinin yönetimi, Washington'a (ABD, IMF, Dünya Bankası'na) teslim olmuş görünmektedir. Bu arada yasama ve yürütme organlarının ana çabalarından biri ise AB'ye tam üyelik için gerekli Kopenhag Kriterlerinin hayata geçirilmeye çalışılmasıdır (198-199).

1981-2002 yılları arası bir bütün olarak ele alındığında iktisat politikalarının “yapısal uyum” diye adlandırılan serbestleşme boyutunda bir süreklilik takip edilebilir. “Dönemin ilk on yılına Turgut Özal'ın çeşitli konumlarda damgasını vurmuş olması bu sürekliliğe katkı yapmış; 1991'de iktidara gelen DYP-SHP” hükümeti, kısa bir duraksamanın ardından, özellikle Çiller başbakanlığından sonra aynı politikalara bağlı kalmıştır. “Aynı saptama kısa süreli REFAH-YOL hükümeti dönemi sayılmazsa, 1995 sonrasında tüm hükümetleri için geçerlidir. Kitle tabanı ve programı bakımından neo-liberalizme uyum gösterdiği söylenemeyecek DSP ve AKP liderliğinde kurulan hükümetler de, uluslararası finans kuruluşlarından gelen yeniden yapılanma önerilerine büyük ölçüde” teslim olmuşlardır (Boratav, 2008, s. 199).

Türkiye önce askeri yönetim, ardından Özal iktidarlarıyla neoliberal küreselleşmeye eklemlenme yolunda hızlı bir giriş yapmıştı. Ancak gerek sık değişen iktidarların özelleştirme gibi kapsamlı işlevleri yerine getirmemesi, gerek İslamcı hareketin nereye yöneleceği konusundaki belirsizlik, gerekse Kürt sorununun askeri yöntemlerle çözülmesi konusundaki ısrarın, Silahlı Kuvvetlerin rolünü ve önemini arttırması ve bütün bunlara eşlik eden ekonomik krizler gibi nedenlerle bu hız kesintiye uğradı. “Bu durumda Türkiye'nin dönüşümü, on yıllık gecikmeye uğramış,

2000’li yıllarda AKP bu dönüşüme yeni bir hız kazandıracak zinde bir aktör olarak oraya çıkmıştı” (Uzgel, 2009, s. 25).

2000’li yıllar Türkiye’sine damgasını vuran AKP, özellikle TSK karşısındaki güç dengesini koruyabilmek için ABD ve AB’nin dış desteğini arkasına almaya çalışmış, bu nedenle de özellikle AKP’nin ilk iktidar döneminde siyasi değişim için IMF ve AB “çırpınışları” her zamankinden daha fazla kullanılmıştır. Böylece neoliberal kurumsallaşma süreci ivme kazanarak devam etmiştir. “Yoksullukla ve yolsuzlukla mücadele adına bu dönemde uygulamaya konan neoliberal politikalar, Türkiye’de bir yandan uluslararasılaşmış sermayenin bir yandan da AKP’nin güçlenmesinin önünü açan siyasi ve iktisadi düzenlemeleri beraberinde getirmiştir<sup>33</sup>” (Bedirhanoglu, 2009, s. 50).

#### **2.1.2.2. 1980’lerden Günümüze Toplumsal, Kültürel ve Politik Dönüşümler**

Nurdan Gürbilek’e göre “kültürel çoğullaşma” ya da “kültürün parçalanması” olarak ifade edilebilecek bir değişim, özellikle 1980’lerin ikinci yarısından itibaren birçok alanda kendisini hissettirdi. Bu, bir bakıma bir “aşağı kültür” patlamasıydı. Her ne kadar 1960’lardan beri ülkede bir kitle kültürü oluşumundan söz edilebilmekteyse de ve arabesk olarak adlandırılan müziğin kökleri 1970’lerde olmakla birlikte, yaşanan şeyi bir patlama olarak nitelendirmeyi mümkün kılan değişim, ’80’lerde gerçekleşti. Gürbilek’e göre bunun, bazı açılardan kalabalıkların kültürel kimliklerini, siyaset dolayımı olmaksızın, daha dolaysız denilebilecek yollardan ortaya koymaya başlamasına ya da ortak bir siyasi dilin biçimlendirmediği

---

<sup>33</sup> Pınar Bedirhanoglu’na göre neoliberal yoksullukla mücadele stratejileri, muhafazakâr içerikleri nedeniyle, sorunu İslami cemaatlerin hayırseverlik faaliyetleri üzerinden çözmeye çalışan AKP anlayışıyla mükemmelen uyumaktadır (2009, s. 51).

bir kültürel kimlik arayışına denk düştüğünü söylemek de mümkündür. Elbette söz konusu dolaysız ifade biçiminin, “kültür endüstrisi” olarak tanımlanabilecek bir mekanizmaya eklenen, kışkırtılmış bir yönü vardı. Ancak Gürbilek’e göre “esas vurgulanması gereken, 80’lere damgasını vuran patlamanın, bu toplumun bugüne kadar inşa ettiği modern kimliğe yönelik bir tepkiyi, doğrudan, çıplak bir tepkiyi içeriyor olması”ydı (Gürbilek, 1992, s. 103).

Yine Gürbilek’in açıkladığı gibi 1980’ler sadece bir “kışkırtmadan”, bir endüstriden ibaret değildi. Kışkırtmanın söz konusu olduğu yerde aynı zamanda bastırılan arzular, dışlanmışlıklar, eksiklik ve mahrumiyet de bulunmaktaydı. Bu bağlamda 1980’ler,

(...) dışlanmış, bastırılmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş, orada ancak bir yokluk, bir eksiklik olarak varolan taşraya<sup>34</sup> yönelik bir özgürlük vaadini temsil ediyordu. Ona, Kemalizmin bu topluma biçtiği modern kültürel kimliğin baskısından kurtulma umudunu vaat etti. Taşraya kendi kimliğini koruyarak da büyük şehir hayatına eklenilebileceğini, piyasada ona da yer olabileceği umudunu verdi. Ona büyük şehrin imkânlarıyla; yazının, yayın dünyasının, kaset piyasasının, yalnızca sazın değil synthesizer’ın, yalnızca mahallenin değil kamunun da imkânlarıyla buluşma fırsatı tanıdı. Kısacası büyük şehrin ve modern kültürün imkânlarını kullanma, yıllarca modernlik baskısı altında bastırmak zorunda olduğu kültürel açlığını giderme, kendi simgesel dilini piyasada dolaşıma sokma, parayla buluşma fırsatı verdi (Gürbilek, 1992, s. 104).

Ancak Gürbilek ortada bir çelişkinin var olduğunu da gözden kaçırmaz; zira geri dönen, hiçbir zaman bastırılanın ta kendisi değildir. Geri dönerken aslında taşıdığı vaadi de tüketmiş olduğundan bize çıplak bir öfke, bir arsızlık ve bir açlık gibi görünür. Geri dönen şeyler çoktan başka şeylere dönüşmüştür, çünkü onlara

---

<sup>34</sup> Nurdan Gürbilek burada taşra kavramını yalnızca büyük şehrin dışını değil, toplumun modern olabilmek adına dışarıda bırakmak zorunda kaldığı her şeyi kast edecek şekilde kullanmaktadır (1992, s. 104).



baskı ortadan kalkmadığı halde geri dönme olanağını veren tek şey Piyasa'dır (Gürbilek, 1992, s. 107).

1980 sonrası serbest piyasa ekonomisi uygulamaları sonucunda işadamları, yönetici ve teknokrat sınıfın geliri artmaya, varlık düzeyi yükselmeye başladı. Toplumsal muhalefetin öncü aktörleri olan sol kesimin ve sendikaların neredeyse mevcut olmadığı bir ortamda, iş dünyasının önemli bir kısmı kamuoyunda çok daha görünür olmaya başladı. Değişen koşullardan cesaret alan bu kesim, imaj yenilemeye de karar verdi. Bu kabuk değişimine en önemli destek medyadan geldi. Mükemmelen işleyen medya-işadamları ilişkisi sayesinde, iş adamları akla gelebilecek her konuda "bilge insan" ve "toplumsal referans" payeleri kazandı (Bali, 2002, s. 19-20).

'80 sonrası dönemde siyasal, toplumsal ve ekonomik yeniden inşa süreci medya sektöründe de karşılığını buldu. 1980'lerin basın sektöründe ilk bakışta çelişkili görünen iki gelişme yaşandı: Bir yandan basın üzerindeki baskı ve denetim artarken, öte yandan da basın sektöründeki sermaye birikimi o güne değin görülmemiş biçimde arttı. Yeni gazeteler çıktı, haftalık haber dergileri yayın hayatına girdi. Bu dergiler giderek kadınlar, erkekler, gençler, ev kadınları, işadamları, çalışan kadınlar, genç profesyoneller gibi daha tanımlı okur kitlelerine seslenmeye başladı.

Haber konularının en fazla kısıtlandığı dönem, aynı zamanda gazete ve dergilerin hem sayısının hem de türünün büyük bir artış gösterdiği bir dönem oldu. Bir alandaki daralma başka bir alandaki genişlemeye tekabül etmekteydi: Basının bu yenileşmeyi gerçekleştirebilmesi, pazar arayışındaki başarısı, o zamana kadar Türkiye'de neredeyse hiç tanımlanmamış ve pek az kurcalanmış alanlara doğru genişlemesine, yeni haber bölgeleri yaratmasına ve bunları tüketime sunmasına dayanıyordu. Özel hayat bu alanlardan biri olarak kamuoyunun gündemine geldi.

Gazete ve dergiler, “onu kuşattıkları, ona ilişkin beklentiler yarattıkları, onunla ilgili hazları kışkırttıkları, ona dair fanteziler oluşturdukları, nihayet ona müdahale edebildikleri ölçüde yeni bir haber kaynağı yaratmış oldular” (Gürbilek, 1992, s. 53-54).

Askeri yönetim, siyasi örgütler yanında gençlik, üniversite, sendika ve kitle örgütlerini başarıyla çökerttiği gibi, solun bir değerler sistemi olarak sonraki kuşaklara seçenek olmasının engellenmesinde de büyük rol oynadı. Böylece 1980’lerin değerler sistemini en çok etkileyen kişi de kuşkusuz Turgut Özal oldu. Özal liderliğindeki ANAP ise bir tür “kozmpolit kültür ittifakı”na dayanıyordu: “Sınıflarüstü arabesk kültürün en zengin, en müreffeh kesimiyle, kentlere kuşaklar boyu kök salmış sermaye çevrelerinin, özellikle de finans kesiminin ittifakı” (Kozanoğlu, 1992, s. 18). Özal’da simgeleşen ideoloji, elitizm ve popülizmden esintiler taşıyan bir ideolojydi:

Elitizmi, en iyi eğitim görmüş, teknolojik gelişmelere en hâkim, yeni finans tekniklerini en iyi bilen kesimi, toplumun en önemli, belki tek itici gücü görmesiyle somutlanıyordu. Popülizmi ise, politik kültürden yoksunluk, insan hakları, demokrasi gibi evrensel değerleri önemsememe; kültür ve sanatı basit bir tüketim olarak algılama niteliğindeki bir reaksiyonerliği pompalamasıyla belirginleşiyordu. Çağdaşlık ise, hayatı yüksek teknolojili bir bezirganlık faaliyetinden ibaret görmek demektir (Kozanoğlu, 1993, s. 11).

Tek başına iktidar olduğu “altın yıllar”da ANAP, “ ‘orta direk’ sloganıyla, toplumun/milletin omurgasını teşkil eden basit, mütevazı halkı, ‘sessiz çoğunluğu’ ” idolleştirdi. “Orta direk” imgesi, emekleri, girişimcilikleri ve sadakatiyle ‘Türkiye’yi ayakta tutmalarının yanında, “milli değerlerin de ‘makul ölçüsünü’ belirlediği vaz’edilen orta sınıfların gönlünü okşayan bir imge”ydi (Bora ve Canefe, 2003, s. 660).

1980’li yıllarda üniversite gençliği ise, Kenan Evren’in çizdiği yolda, İhsan Doğramacı’nın “emin ellerine” teslim edildi. Hayri Kozanoğlu’na göre bu kuşağa, “Doğramacı Kuşağı” ve hatta (ABD’de Dr. Spock’un liberal çocuk bakım kitabı doğrultusunda yetiştirildikleri için “Spock Kuşağı” olarak adlandırılan bir kuşak olduğu düşünüldüğünde) Doğramacı’nın “Çocuk Bakımı” kitabıyla büyüyen, sonra da Doğramacı’nın YÖK’üyle olgunlaşan “Çifte Kavrulmuş Doğramacı Kuşağı” da denebilir (Kozanoğlu, 1993, s. 121).

Kozanoğlu *Yuppieler, Prenslar ve Bizim Kuşak* (1993) isimli kitabında, 1980 sonrası gençliğin geçmiş kuşaklardan farklarının altını çizerek döneme “yuppie’lik ideolojisinin” damgasını vurmakta oluşunu eleştirmekteydi. Medyada sıklıkla kullanılan *yuppie* kelimesi, İngilizce şhirli, genç profesyoneller anlamına gelen *young urban professionals*’dan türetilmişti. ’80 Gençliği üzerine yapılan kimi araştırmalar da Kozanoğlu’nun *yuppie* egemenliği savını doğrular nitelikteydi. Örneğin *Nokta* dergisinde üniversiteye hazırlık dershanelerine giden gençler üzerine yapılan ve 1991’de yayımlanan bir araştırmanın bulgularına göre tüm öğrencilerin gelecek hayallerini süsleyen şey, özel şirkette yönetici olmaktı (Lüküslü, 2009, s. 122).

Buna göre toplumda görülen değişimi çabucak kavrayan gençlerin önemli bir kısmının artık tek ideali, zamanın ruhuna uygun biçimde başarılı olmak, başka deyişle çok para kazanmaktı. Yine *Nokta* dergisinin 1998 yılında yaptığı bir araştırmada Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü birinci sınıf öğrencisi bir gencin söylediği şu sözler çarpıcıydı: “Para maddi bağımsızlığın sembolü, bizim tek kurtuluşumuz. Ben her bakımdan tam bir kapitalistim. Zira uzun vadede ulaşmak istediğim her şey paraya dayanıyor. Daha iyi, rahat bir yaşam için, özel arabalar,

evler, iyi yiyecekler, giysiler... Bunları istiyorum ve başaracağım” (aktaran Bali, 2002, s. 52).

Şerif Mardin’in (2002, s. 116) ortaya koyduğu gibi, Osmanlı’dan itibaren Türk toplumu hiçbir zaman tüccar bir toplum olma özelliği göstermemişti; statü kazandıran şey de para gibi bir nesne değil, devlete hizmet etmektir. 1950’lerde başlayan ve 1980’lerde zirveye ulaşan ekonomi politikalarının bir sonucu olarak, özel sektör atağa geçti ve zenginlik başlı başına bir değer olarak toplumda yerini aldı. Türkiye toplumunun kültürel kodundaki bu değişimden Demet Lüküslü’nün belirttiği üzere en çok nasibini alan gençler oldu. *Yuppie* terimi ya da *yuppie* kuşağı da kültürel kod değişiminin simgesi haline geldi (Lüküslü, 2009, s. 124).

Turgut Özal’la başlayan yeni dönemde topluma önce “para bilinci” sonra da “tüketici olma” bilinci yerleşti. Bali’nin belirttiği gibi bu bilincin yerleşmesinde gazetelerdeki köşe yazarlarının payı büyüktü. Bunlar Batı’daki “daha iyi” ve “daha ileri” yaşam koşullarını örnekler vererek sürekli methettiler (Bali, 2002, s. 306-307). Dışa açılma süreci, AB kapısındaki bekleyiş ve bu ortamda esen hava, Türkiye’de bir sürü şeyi değiştirdi. Cumhuriyet ideolojisinin tepeden inmeçi ve soyut Batılılaşma hedefinin yerini, sonuçta yine tepeden inmeçi, ancak bu kez medyanın ustalığı sayesinde tepeden yumuşak inmeçi bir “Batılı gibi olma”, yer yer bayağı somut bir Avrupalı olma hedefi aldı (Kozanoğlu, 1992, s. 69).

12 Eylül askeri darbesinden sonra uygulanmaya başlanan serbest piyasa ekonomisi, ülkenin devletçi ve dışa kapalı yapısını kökten değiştirmekle kalmadı, Türkiye toplumu piyasaların serbestleşmesiyle birlikte hep arzuladığı ancak hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleştiremediği bir şeye ulaşma fırsatı buldu: “Batılı olmak, Batılı gibi yaşamak.” Bunun için henüz Batı ülkelerinin tüketim düzeyine

erişmemiş olan toplumu yeni baştan tasarlamak, tüketim alışkanlıklarını değiştirerek bir anlamda yeniden inşa etmek gerekliydi. “Hayattan zevk almayı” ve tüketmeyi zamanın ruhu olarak benimsemiş Batı’nın tüketim kalıplarına uygun “yeni insan”ın inşasında “sınıf atlama ve seçkinler arasında yer alma dürtüsünü sürekli tahrik eden” medyanın da rolü büyüktü. Darbe sonrası toplumsal muhalefet ezilmiş, 12 Eylül öncesinin “solcularından” bir kısmı politikayla ilgilenmeyi bırakıp medya, iletişim ve reklam başta olmak üzere iş hayatına atılmış ya da ANAP saflarında siyaset meydanlarında yer almıştı. Uluslararası alanda Soğuk Savaş’ın sona ermesi ve komünizmin çöküşü, 12 Eylül sonrası ezilmiş sol kesimi, büsbütün bir umutsuzluğa sevk etti, devrim artık gerçekleşmeyecek kadar uzak bir hayaldi (Bali, 2002, s. 345-346).

Tanıl Bora’ya göre 12 Eylül’ün sistem muhalifleri ve sol karşısında kazandığı en büyük başarı, bozgunculuğu ve mağlubiyet psikolojisini yerleşikleştirmesidir; solda açılan derin yaranın üzeri de *sinizm* kabuğuyla bağlanmıştır. Peter Sloterdijk’in *Sinik Aklın Eleştirisi* kitabındaki kavramsallaştırmadan yararlanarak bakıldığında kurumlaşmış 12 Eylül-sonrasında solun psiko-düşünsel evrenine, “ ‘pis’ gerçekçi, aklettiğinin icabını yapamayan, bunun mutsuzluğunu bir tür alaycılıkla telafi eden, karamsar, dekadanlığa yakın türden bir sinizm”in hâkim olduğu söylenebilir (Bora, 2010, s. 23, 26).

Soldaki 12 Eylül sonrası post-travmatik politik aczin bir veçhesi olan sinizmin kaynağında, çok derin bir güçsüzlük duygusu bulunmaktadır. Muhalefetin, itirazın etki edemeyeceği bir güç karşısında olma duygusu muhalefeti sinikleştirmektedir. Öznelik kapasitesinin kaybı, “yapabilme”, eyleyebilme potansiyelinin daralmasına işaret eder. Soldaki güçsüzleşme deneyimi konusunda,

sınıfsal farkları da gözden kaçırmamak gerekir. Kapitalizmin global ölçekteki yeni modernleşme dalgası, Keynesyen çağda eğitimle edinilmesi mümkün toplumsal konumları, saygınlıkları, bunların sağladığı güven ve etkinliği aşındırdı ve istikrarsızlaştırdı. Eğitimli orta sınıflar, bu değişimi kapsamlı bir yenilgi, gerileme, haksızlığa uğrama, mağduriyet duygusu olarak deneyimlemekte; sol entelijansiyadaki sınıfsal etkinlik ve itibar kaybı genel anlamda solculuğun etkinlik ve itibar kaybıyla iç içe geçmiş şekilde algılanmaktadır. “Geri döndürülmesi zor görünen güçsüzleşmeyi, öznelik kapasitesi kaybı sürecini deneyimlerken ‘namus belasına’ itirazda bulunmak ve bu itirazların nafile olduğunu hissetmek... ve güçsüzlüğün, 12 Eylül döneminin ‘çıplak’ korkusunu başka bir zeminde yeniden üreterek yerleştirdiği korku... bu ruh haleti, sinizmin kaynağıdır” (Bora, 2010, s. 29).

1990’ların dünyasında alt sınıfların yaşadığı güçsüzlük ve korku ise yukarıdaki tablodan farklıdır. “Yoksulluk ve maduniyet içinde deneyimlenen öznelik yokluğu, özneliğin bir imkân olarak görülmemesi” orta sınıfların ‘mukayeseli’ ve görelî öznelik kaybından, çıplak ve telafisiz olmasıyla farklılaşır (Bora, 2010, s. 30).

Özetle, öznelik kapasitesi kaybını çarpıcı biçimde tecrübe edenler, ’80 öncesini “bilenler”dir ve söz konusu kayıp duygusu onlar aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Bununla birlikte 12 Eylül sonrası sürecin koşulları, sol ortam içinde 12 Eylül öncesinin özgüvenli politik-toplumsal deneyimine sahip olmayan, dolayısıyla o deneyimin “kaybıyla” bastırılmamış, “sakatlanmamış” “yeni” insanları da “sıfırdan” travmatize etmeye müsaittir. Devletin terörize edici uygulamalarının yanı sıra, Kürt sorunu, kimlik politikasının kazandığı etkinlik, kapitalist rasyonalitenin hükümranlığı, globalleşme gibi süreçler değiştirici, dönüştürücü bir

politik etkinlik imkânını alabildiğince daraltan, güçsüzleştiren deneyimler olarak yaşanmıştır ve yaşanmaktadır (Bora, 2010, s. 30-31).

'80 darbesinden sonra Kürt halkının kimliklerini ifade biçimleri üzerindeki baskılar yoğunlaşmış; Kürtçenin özel alanda dâhi konuşulması yasaklanmıştı.<sup>35</sup> PKK lideri Abdullah Öcalan Eylül 1980'de Şam'a yerleşti; Suriye hükümetinin desteğiyle Bekaa vadisinde eğitim kampları kuruldu. "PKK'nın ilk resmi kongresi Temmuz 1981'de Suriye-Lübnan sınırında yapıldı" 21 Mart 1984'te Newroz kutlamalarıyla, PKK Güneydoğu'da gerilla faaliyetinin başladığını bildirdi (Zürcher, 1999, s. 432-434). Terör sorununa indirgenerek askeri yöntemlerle çözülmekte ısrarcı olunan Kürt sorunu, Kemal Kirişçi ve Gareth M. Winrow'un *Kürt Sorunu: Kökeni ve Gelişimi* (2002) isimli çalışmalarında sosyo-ekonomik etkenler, şiddet, göç, hükümetlerin ve siyasi partilerin rolü, uluslararası boyut gibi başlıklar altında ele alınmaktadır ve bu sorun Türkiye'nin en önemli yakıcı problemi olmayı sürdürmektedir.

Nurdan Gürbilek, 1980'lerin kültürel iklimini açıklarken "bastırılanın geri dönüşü"nden söz ediyordu; 1990'lı yıllarda da Kemalist modernleşme projesinin (başta Kürtler ve İslamcılar olmak üzere) "bastırdıkları geri dönmeye" devam etti. "Beyaz Türkler" ve "Zenci Türkler" gibi kavramlar kullanılır oldu.<sup>36</sup> Amerikan toplumundaki WASP (Beyaz, Anglo-Sakson, Protestan) gruba referansla kullanılan "Beyaz Türkler", eğitimli, yabancı dil bilen, Türkiye'nin "Avrupalı" kesimine

---

<sup>35</sup> 12 Eylül vahşetinden Kürtler en ağır biçimde nasibini almış; Diyarbakır Cezaevi'ndeki akıl almaz işkenceler sonucu çok sayıda insan yaşamını yitirmiş, sakatlanmış, büyük fiziksel ve psikolojik tahribata maruz kalmıştır. Cezaevi koşullarını protesto etmek için kendini yakan, asan ve ölüm orucu sonucunda hayatını kaybeden mahkûmlar da olmuştur. Diyarbakır Cezaevi Kürt kimliğinin inkâr ve imha politikalarının adeta simgesi haline gelmiştir.

<sup>36</sup> Demet Lüküslü'nün (2009, s. 119) belirttiğine göre kavram ilk kez Aksoy ve Robins'in "İstanbul Between Civilisation and Discontent" (1994) başlıklı makalesinde kullanılmıştır.

karşılık gelirken, “Zenci Türkler” kırdan kente göç etmiş, eğitim düzeyi düşük, muhafazakâr kesimi tanımlar. “Birinci kategori toplumun ‘yeni elitlerini’, Avrupalı vitrinini temsil ederken, ‘ötekiler’ olumsuzlanan, görülmek istemeyen, yok farz edilen kesimi oluşturur. Biri ülkenin ‘geleceği’, ‘gururu’ iken diğeri kaçınılması, korunması gereken ‘tehlikeli’ bir gruptur” (Lüküslü, 2009, s. 119).

“Beyaz Türkler”, başlangıçta “Batı kültürüyle yoğrulmuş, kozmopolit seçkin kentliler”e gönderme yaparken, zamanla Cumhuriyet’in laik niteliğini tavizsizce sürdürmeye kararlı, Cumhuriyet ve Kemalizm savunucuları anlamında da kullanılmaya başlandı. “Zenci Türkler” ifadesini, siyasal anlamda en çok kullanan ise milliyetçi, muhafazakâr ve İslami değerleri temsil eden “İslami” basındı. “Zenci Türkler” söylemi RP’nin yerel seçimlerdeki büyük başarısının ardından kendini belli etti. İslami kesim, laiklik savunucusu Kemalist seçkinler, TSK ve basın tarafından kendilerine karşı yürütülen stratejiye karşı tepkisini “ikinci sınıf vatandaş” konumuna indirgendiklerinin altını çizerek dile getirdi. Bunu yaparken de “Zenci Türkler” söyleminden bereketli biçimde yararlandı (Bali, 2002, s. 330).

Aralık 1995 seçimleri sonucunda birinci parti olarak sandıktan çıkan Refah Partisi, Doğru Yol Partisi ile REFAH-YOL olarak anılan bir koalisyon hükümeti kurdu. Erbakan’ın ülkenin başbakanı olması hem laik elitler hem de kendisini cumhuriyet rejiminin teminatı olarak gören ordu içinde rahatsızlık yarattı. Erbakan muhalefetteki söylemlerini iktidar olunca bir miktar yumuşattıysa da iç ve dış politikadaki uygulamalarının tepkiyle karşılanması gecikmedi. Hem Erbakan’ın hem de Refah Partili belediyelerin uygulamaları şimşekleri üzerlerine çekmekteydi. Erbakan’ın tarikat liderlerini başbakanlığa davet etmesi, 1997 Ocak’ında Sincan Belediye Başkanı’nın bir “Kudüs Günü” düzenlemesi ve buraya İran Büyükelçisini



çağırması, İslami Cihat ve Hamas örgüt liderlerinin dev posterlerinin asılması tepki yarattı. Tatbikattan dönen tankların dönemin Genelkurmay 2. Başkanı Çevik Bir'in emriyle Sincan'da kurulan çadırı devirerek "balans ayarı" yapması yeni bir siyasal süreci başlattı.

28 Şubat 1997'de ordu tarafından hükümete, içinde 18 Hükmün yer aldığı bir belge sunuldu. Erbakan, ilköğretimi sekiz yıla çıkararak bir yasa çıkarılmasını da sağlayan bu belgeyi gönülsüz de olsa iki gün sonra imzalamak zorunda kaldı. Çevik Bir'in emriyle Genel Kurmay bünyesinde irtica ile mücadele etmek üzere "Batı Çalışma Grubu" kuruldu. Yargı mensupları, gazeteciler, akademisyenler Genelkurmay'a davet edilerek yükselen irtica tehlikesi ve bununla mücadele yolları konusunda "bilgilendirildiler". Açık bir darbe olasılığında endişe eden Erbakan, başbakanlığı bırakmak durumunda kaldı; dönemin cumhurbaşkanı Demirel tarafından ana muhalefet partisi lideri Mesut Yılmaz'ın hükümeti kurmakla görevlendirilmesiyle, REFAH-YOL dönemi sona erdi. Sonradan "postmodern darbe" olarak anılacak olan bu sürecin sonunda, Erbakan'ın başbakanlığı kaybetmesinin yanı sıra Refah Partisi de lâik Cumhuriyet ilkesine aykırı eylemleri nedeniyle Anayasa Mahkemesi kararınca kapatılacaktı (Uzgel, 2009, s. 16).

28 Şubat sürecinin ardından Beyaz Türkler-Zenci Türkler karşılaştırması daha da yaygınlaştı. Koalisyonun büyük ortağı RP'nin, TSK'nın yanında, *Hürriyet*, *Milliyet*, *Sabah* gibi ana akım gazeteler tarafından da oluşturulan kamuoyu baskısı sonucunda hükümeti bırakmak zorunda kalması, "İslami kesimde bir itilmişlik, kenarda kalmışlık, 'ne yaparsak yapalım, kendimizi kabul ettiremeyeceğiz, statükoyu değiştiremeyeceğiz" duygusu yarattı (Bali, 2002, s. 331).

28 Şubat sürecinden bir ders çıkaran ve iktidara gelmek kadar orada kalmanın da yollarını bulmak gerektiğini anlayan “yenilikçiler”, Milli Görüş içinden koparak, Recep Tayyip Erdoğan’ın ifadesiyle “Milli Görüş gömleğini” çıkarttı ve 2000’li yıllar Türkiye’si “zenci Türkler”in iktidarına sahne oldu. Kasım 2002 seçimlerinde oyların %34’ünü alarak birinci parti konumuna gelen AKP, Temmuz 2007 seçimlerinde ise oy oranını %46,54’e çıkararak gücünü arttırdı. “Beyaz Türkler” (kentli, orta sınıf, laik kesimler) ise kendilerine yönelik bir tehdit olarak gördükleri bu iktidar karşısında “ulusalcılık” olarak tarif edilmeye başlanan bir çizgiye kaydılar.

Zaten 1990’larla birlikte milliyetçilik farklı görünümde altında yükselişe geçmişti. Nisan 1999 seçimlerinde MHP’nin %18 oy alarak ikinci parti konumuna gelmesi ülke çapında bir şaşkınlık yarattı. Bu şaşkınlık, kısa süre içinde yerini seçim sonuçlarını yorumlama çabalarına bıraktı. Ümit Özkırmı’ya göre ilk günlerde yaşanan kısa süreli şokun en olumlu etkilerinden biri, milliyetçilik konusundaki görüşlerin ne kadar sığ ve sınırlı olduğunun ortaya çıkmasıydı. Genel kanı, dünya çapında kabaran milliyetçi dalganın Türkiye’yi de vurmuş olduğu yönündeydi. Buna PKK ve Kürt sorunu, AB ile yaşanan aşk-nefret ilişkisi gibi Türkiye’ye özgü faktörler de eklenince MHP’nin başarısı kaçınılmaz görünüyordu. İlginç olan, bu tartışmalar sırasında, Tanıl Bora ve Kemal Can gibi istisnalar dışında kimsenin, Türk siyasal ve toplumsal hayatında milliyetçiliğin hegemonik konumunu sorgulamayı düşünmüyor olmasıydı (Özkırmı, 2003, s. 712).

Tanıl Bora’ya göre 1980’ler/90’lar dönümünden itibaren Türk milliyetçiliği, dünyada, özellikle de Türkiye’nin kesişim noktasında bulunduğu Balkanlar-Ortadoğu-Kafkasya üçgeninde “kabaran milliyetçi dalgaya” paralel biçimde yükselmisti. “İki kutupluluğun çöküşüyle birlikte askeri ihtilafların, sınır

değişikliklerinin mümkünleşmesiyle; azınlık ve insan hakları konularının diplomatik materyal haline gelmesiyle; uluslarüstü süreçlerin ve onların yanısıra iktisadi –ve coğrafi– deregülasyonun milli devleti sarsması” gibi etkenler vasıtasıyla “globalleşme, aslında hiç de paradoksal olmayan bir biçimde, milliyetçiliği teşvik veya tahrik” etmektedir (Bora, 1994, s. 9-10).

Zaten Türk milliyetçiliğinin ve milli kimliğinin şekillenişinde, beka ve tehdit kavramları önemli yer tutmaktaydı. Yukarıda sayılan küreselleşmeye dair etkenler de, Türk milliyetçi ideolojisinin reaksiyoner örüntülerini doğrulayan ve güncelleştiren bir etkide bulundu. “Türk milli bilincini ‘yaralayan’ bir etken de, söz konusu tehdit algılamasındaki ve beka krizindeki kabarmanın, tadına tam varılamayan bir özgüven çığırının ardından gelmesidir.” Zira “Türkiye ’90’lara bir özgüven patlamasıyla girmişti.” Yeni Sağ ekonomi politikalarıyla sermaye birikimi sağlandı, küresel sermayeye eklemlenmede mesafe kat edildi, kimi hegemonik sektörlerde gelişme kaydedildi, tüketim modernleşti ve yaygınlaştı; bütün bunlar dolayısıyla iktisadi açıdan “-popüler medya yorumcularının deyişyle- ‘dünyanın 1. Ligne’ ” çıkma umudu” doğmuştu. “AT’ye tam üyelik başvurusu sırasında esen hava, Cumhuriyetin kuruluşundan beri göz dikilen ‘muasır medeniyetler seviyesine’ erişme” hissini,- en azından Batılı seçkinler ve kentli orta sınıflarda- yaygınlaştırdı. “Sovyetler Birliği’nin çökmesiyle bağımsızlığını kazanan Türki cumhuriyetlerin açtığı rasyonel ve ekonomist yeni –Turancılık pespektifi, bu hissi pekiştirdi.” (Bora, 1994, s. 10).

Bu umut dolu ve özgüvenli havanın dağılıp, beka kaygısı ve tehdit algısının yükselişi için Körfez Savaşı bir dönüm noktası olarak gösterilebilir. Savaşın ardından Kuzey Irak’ta bir Kürt devleti oluşumunun başlaması, Türkiye’de ise Kürt milli

hareketinin ivme kazanması gibi etkenler, “milliyetçiliğin fundamentalist/özcü fraksiyonlarının seslerini yükseltmelerine fırsat verdi.” Kürt sorununa “askeri çözüm”de ısrar edilmesi ve “demokratikleşme” programının bu politikanın ambargosu altında kalması, Türkiye’nin Avrupa platformlarında baskıyla karşılaşması sonucunu doğurmaktaydı. Bu durum da radikal milliyetçiler tarafından “Türkiye’nin komployla karşı karşıya olduğu tezlerini doğrulamak” için kullanılmaktaydı. Ayrıca Batı’da yeni-ırkçı ve ayrımcı milliyetçilik yükselişi, Batı karşıtlığının yaygınlaşmasında bir ekten olarak alınabilir. Bunların yanında “milli özgüvenin yerini milli beka kaygısına bırakmasında” iki etkenden daha söz etmek mümkündür: Birincisi “Türki Cumhuriyetlerin Türkiye’yi kayıtsız şartsız ‘lider’ olarak gören sadık ve iptidai ülkeler/devletler olmadığını” ve “Türkiye’nin de ‘Oryantalist’ önyargılar dışında Kafkasya ve Orta Asya’ya ilişkin bilgi donanımından yoksun bulunduğu ortaya” çıkışı; ikinci olarak da “global sermayeye eklemlenmesini güçlendirecek deregülesyon operasyonlarını yapamayan Türkiye ekonomisinin girdiği iktisadi kriz” (Bora, 1994, s. 11).

Bora’ya göre ’90’lar Türkiye’inde iki milliyetçi dinamiği ayırt etmek mümkündür: Bunlardan birincisi, dramatikleştirerek milletin bekası temasını kullanan reaksiyoner milliyetçi harekettir. Bu hareket, yalnızca radikal milliyetçi akımı güçlendirmemiş, aynı zamanda sağ politikayı ve hatta giderek artan bir biçimde merkez-solu etkilemiş; ayrıca bilhassa orduda olmak üzere devlet elitinde egemendir. İkinci dinamik ise “ ’80’ler/ ’90’lar dönümündeki özgüven esintisinin izlerini taşıyan milli çıkarı, globalleşme sürecine eklemlenmekte ve medeniyete uyumlanmakta gören Batıcı bir milliyetçilik akımı”dır. Bu akımın öncüleri, yeni kentli orta sınıfın yükselen kesimleriyle, uluslararasılaşan büyük sermaye sektörleri

ve medya elitiydi. Bu iki milliyetçi akım arasındaki karşılıklı etkileşimi analiz etmek için, Türk milliyetçiliğinin “homojen bir söylem değil, bir söylemler dizisi ve geniş bir lügatçe olarak” ele alınması gerekmektedir. Tanıl Bora “bu lügatçeyle konuşan belli başlı dört milliyetçi dili” şöyle ayırt eder:

Birincisi, Kemalist resmi milliyetçiliğin, milli devleti inşa ve beka misyonuna odaklanmış dili; bir bakıma, Türk milliyetçiliğinin kök-dili. İkincisi, bu kök-dilin bir lehçesi de sayılabilecek olan, “sol milliyetçilik” olma iddiasındaki Kemalist ulusçuluk. Üçüncüsü, Kemalist kök-dilin liberal bir lehçesi iken globalleşme çağının vaadleriyle büyülenerek serpilen, Batıcı bir medeniyetçi-refahçı milliyetçilik dili. Dördüncüsü, yine Kemalist milliyetçiliğin sapkın bir lehçesi olan ırkçı-etnisist Türk milliyetçiliğinin, neo-pan-Türkezizm ve Kürt milli hareketine tepkiyi işleyerek canlanan dili. Yükselen İslamcılık kendisini bir milliyetçi söylem içinde eklemlediği ölçüde, bu dil ailesine bir lehçe daha katılıyor (Bora, 1994, s. 11).

2012’ye gelindiğinde “ustalık dönemi”ndeki AKP’nin giderek milliyetçi vurguları ağır basan bir muhafazakârlığı, başka deyişle Türk-Sünni İslam sentezini siyasal ve kültürel alanda hegemonik hale getirdiği söylenebilir. 2000’lerin diğer iki egemen milliyetçilik versiyonu ise az önce de ifade edildiği üzere “ulusalcılık” ile birlikte MHP’nin temsil ettiği ırkçı-etnisist-faşizan milliyetçiliktir. Birbirlerine muhalif gibi görünen AKP ile MHP arasındaki sınıfsal-ideolojik benzerliği Ömer Laçiner (2009) şöyle tespit eder:

AKP ve MHP arasındaki mücadele, ne iki farklı sınıf blokunun ne de iki farklı ideolojinin karşı karşıya gelmesidir. İç-merkez Anadolu’nun kırsal ve kentli -daha ziyade kasabalı-alt/orta sınıf- katmanlarının pasif destekçiler - kitlesel destek- işleviyle katıldığı, Türklük faktörüne daha fazla buna mukabil iktisadî beceri ve dinamizme daha az eğilimli orta-üst toplumsal statü sahiplerinin yönlendiriciliğinde bir milliyetçi/muhafazakârlık ile, muhafazakârlık ve din/Sünnilik dozu daha belirgin bir Türk milliyetçiliğini aynı pasif kitlesel desteği yönlendirmek için kullanan iktisadî beceri ve dinamizm düzeyi daha yüksek bir üst-orta sınıf ideolojisi olarak -daha ılımlı denilen- milliyetçiliğin arasındaki hegemonya mücadelesidir söz konusu olan.

“Yeni-Kemalist dalganın ’60’ların ve ’70’lerin sol-Kemalist söyleminden devraldığı “ulusalcılık” söylemi” ise, “resmi (Atatürkçü) milliyetçiliğin ‘sol’ iddialı bir versiyonudur” (Bora, 1994, s. 14). Şeriat korkusu, “bölünme” korkusu ve “cumhuriyet elden gidiyor” korkusu birleşerek yüce bir sığınak ihtiyacını doğurmuş ve bu ihtiyacı karşılayan da Atatürkçülük söylemi olmuştur (Kozanoğlu, 1995, s. 62). 2000’li yılların ulusalcılığı, eğitimli, kentli, laik orta sınıfların güvensizlik duygusuna hitap etmekte ve “Türkiye’de koyu laisist, bir Atatürkçülük anlayışıyla bağlantılı ve bu özgül anlamda ‘Cumhuriyetçi’ bir milliyetçilik anlayışı olarak” karşımıza çıkmaktadır (Bora, 2007a). 2000’lerde siyasal alan AKP hükümeti ile Kemalist-ulusalcı blok (sivil-asker bürokrasinin Kemalist kanadı ve CHP) arasındaki mevzi savaşına sahne olmuştur. Başka deyişle siyasal alanın baskın dikotomisi bu iki taraf arasında kurulmuştur.

Doğan Gürpınar, gerek Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne entegre olma çabasıyla gelen demokratik dönüşümler, gerekse küresel kapitalizme eklenme sürecinin, “bir sertleşmeyi ve ideolojik hercümerci beraberinde getirdiğini”; Kürt sorunu ve İslamcılığın yarattığı “çifte tehdit” algısıyla tetiklenen teyakkuz halinin, basitçe milliyetçilik ya da “Kemalizm”in çizgisel devamı olarak değerlendirilemeyecek “benzersiz” ve “öncesiz” yeni bir ideolojik yapılanmanın 1990’ların ikinci yarısından itibaren gelişmeye başladığını belirtir. Bu süreç zirve noktasına 2005-2007 yılları arasında ulaşmış, “27 Nisan muhtırasının boşa çıkartılması, Ergenekon tutuklamaları, 22 Temmuz 2007 seçimi ve AKP’nin 2008’de kapatılmamasıyla beraber siyaseten yenilgiye uğramış”tır. Söz konusu yenilgiden sonra 2010 yılında “ulusalcılığın siyasi taşıyıcısı niteliğindeki” CHP’de Deniz Baykal tasfiye edilerek Kemal Kılıçdaroğlu genel başkanlığa seçilmiştir. Kılıçdaroğlu dönemiyle birlikte, “AKP-karşıtı siyasal

alan yeni bir savunma ve ideolojik hat üzerinden yapılmaya çalışılmış” ulusalcılıktan ayrılabilen yeni bir çizgi oluşturulmamışsa da, “yeni arayışlar yoğunlaşmıştır”. Gürpınar’a göre özellikle 12 Eylül 2010 anayasa değişikliği referandumu sonrasında, güç dengelerinin önemli ölçüde değiştiği söylenebilir. Bu değişimden sonra,

AKP açılan alanda gücünü konsolide etmeye yönelik siyasalara giriştikçe ona yönelik muhalefet de ulusalcı söyleme yamalar geliştirmeye ve aynı zamanda AKP muhalifliği söyleminin spektrumunu geliştirmeye çalışmaktadır. Ancak tüm bu söylemleri çeşitlendirme arayışlarında “ana omurga” sabit kalmış görünmektedir. Aynı şekilde, güç mücadelesini (şimdilik?) kaybetmiş ve hatta yenilmiş görünen (siyasi) ulusalcılığın aksine yoğun endoktrinasyon bombardımanı etkileriyle içselleştirilmiş bir ulusalcı zihinsel teyakkuz halinin devamlılığı baki kalacak gibi görünmektedir (...) Yani siyasi olarak büyük darbe yemiş ve Türkiye’deki siyasi anlamda hâkim ideolojik merkez olmaktan çıkmış gibi görünen ulusalcılık, siyasi düzlemdeki gerilemesine karşı kitleselleştiği ve topluma ve özellikle de orta sınıflara nüfuz ettiği derecede merkezi, belirleyici ve kalıcı olmayı sürdürmektedir (Gürpınar, 2011, s. 10-11).

12 Haziran 2011 Milletvekili Genel Seçim sonuçlarına göre oyların % 49,83’ünü alarak birinci parti olan AKP, Recep Tayyip Erdoğan’ın ifadesiyle “ustalık dönemi”ne geçti. Kemal Kılıçdaroğlu başkanlığındaki “yeni CHP” % 25,98’lik oy oranıyla ikinci sırada, %10’luk seçim barajını aşip aşamayacağı tartışılan MHP ise % 13,01’le üçüncü sırada yer aldı. Kürt siyasal hareketi ile diğer sosyalist parti ve örgütlenmeler seçime “Emek, Demokrasi ve Özgürlük Bloğu” adı altında bağımsız adaylarla katıldı.<sup>37</sup> BDP’nin desteğiyle % 6’lık oy oranına ulaşan Blok, önemli bir başarı elde etmiş oldu.

---

<sup>37</sup> “Emek, Demokrasi ve Özgürlük Bloğu” Barış ve Demokrasi Partisi (BDP), Emek Partisi, Emekçi Hareket Partisi, Eşitlik ve Demokrasi Partisi, Devrimci İşçi Partisi, Devrimci Sosyalist İşçi Partisi, İşçilerin Kardeşliği Partisi, İşçilerin Sosyalist Partisi, Sosyalist Demokrasi Partisi, Demokrasi ve Özgürlük Hareketi, İşçi Cephesi, KÖZ, Sosyalist Birlik Hareketi, Sosyalist Gelecek Parti Hareketi, Sosyalist Dayanışma Platformu, Türkiye Gerçeği ve Toplumsal Özgürlük Platformu olmak üzere 17 siyasi parti, hareket ve örgüt tarafından oluşturulmuştur.

AKP hükümeti “her iki seçmenden birinin oyunu” almış olmanın özgüveniyle “ustalık dönemi”nde icraatlarında toplumsal mutabakat arayışı içine girmemektedir. Ahmet İnsel’in belirttiği gibi “Hâkim millet olma halini yeniden yaşayan, gerçekten iktidar olan Türk Sünni muhafazakârlığı, bugün özgüven patlaması içinde, tahakkümcü davranışlarını kâh tasarlanmış biçimde kâh parçalı bölüklü refleksler olarak” sergilemektedir (İnsel, 2012, s. 1).

Kürt sorununda siyasal alan KCK<sup>38</sup> operasyonlarıyla daraltılmakta, silahlı çatışmalar giderek şiddetlenerek devam etmektedir. Sağlık ve eğitim politikalarından örnekler vermek gerekirse, 2003’ten itibaren uygulanmaya başlanan “Sağlıkta Dönüşüm Programı” çerçevesinde, sağlık hizmetlerinin odağı piyasaya kaymış, “4+4+4” olarak bilinen, “İlköğretim ve Eğitim Kanunu ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun” tüm siyasal ve toplumsal muhalefete rağmen kabul edilmiştir.

---

<sup>38</sup> İlk olarak 14 Nisan 2009 tarihindeki tutuklamalarla Türkiye gündemine giren ve ana akım medyada “Terör örgütü PKK’nın şehir yapılanması” olarak etiketlenen KCK, Kürtçe “Koma Civaken Kurdistan” ifadesinin kısaltmasıdır ve “Kürdistan Topluluklar Birliği” anlamına gelmektedir. *Bianet*’te yer alan bir yazıda yapılanmaya ilişkin şu ifadeler yer verilmiştir: “KCK, Abdullah Öcalan’ın 2004 yılında yazdığı ‘Bir Halkı Savunmak’ adlı kitapta ortaya attığı Demokratik Konfederalizm ilkesi çerçevesinde örgütün yeniden örgütlendirilmesiyle kurulmuştur. Öcalan tarafından geliştirilen Demokratik Konfederalizm konsepti, bir yandan ulus devlete bir alternatif, diğer yandan da Orta Doğu’da sorunların çözümü için bir model olarak önerilmiştir. Bu çerçevede, KCK, PKK’nin ve onun uzantısı olarak diğer Kürt bölgelerinde faaliyet gösteren tüm parti ve organizasyonların koordine edildiği bir yürütme organı niteliğindedir.” bkz. <http://www.bianet.org/bianet/siyaset/131077-iki-bucuk-yildir-gundemdeki-kck-nedir>  
Başta BDP ve DTK çatısı altında siyasi faaliyet yürüten Kürtler olmak üzere, gazetecisinden akademisyenine, sendikacısından öğrencisine, avukatından demokratik kitle örgütü üyesine binlerce kişi KCK operasyonlarında gözaltına alınarak tutuklanmıştır.



TSK ile verilen “mevzi savaşı”nda ise, şu anki tabloya bakılarak ordunun siyasal sahnedeki etkinliğinin ortadan kaldırıldığı söylenebilir. Bir yandan “Ergenekon” ve “Balyoz” davaları<sup>39</sup> sürerken, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin yargılama süreci de 4 Nisan 2012’de başladı.<sup>40</sup> Dönemin Genelkurmay Başkanı ve 7. Cumhurbaşkanı Kenan Evren ile dönemin Hava Kuvvetleri Komutanı Emekli Orgeneral Tahsin Şahinkaya hakkında açılan davanın ilk duruşması Ankara 12. Ağır

---

<sup>39</sup> *Vatan* Gazetesi muhabiri İlker Akgüngör’ün 13.Mayıs 2012 tarihinde yaptığı haberde belirttiği gibi, kamuunda “Ergenekon” ve “Balyoz” davaları olarak bilinen sürece ilişkin “her şey 12 Haziran 2007’de bir ihbar üzerine Ümraniye’de bir gecekonduya yapılan operasyonla” başlamış ardından dalga dalga pek çok gözaltı ve tutuklama haberi gelmiştir. Başta darbe hazırlığı içinde oldukları öne sürülen askerler olmak üzere, gazeteciler, iş adamları, sivil toplum kuruluşu üye ve yöneticileri bu davalar kapsamında yargılanmıştır. Akgüngör’ün haberinde yer alan bilanço ise şöyledir: “Silivri Ceza İnfaz Kurumu Yerleşkesi’ndeki mahkeme salonunda görülen Ergenekon ve Balyoz davalarında şu anda 743 kişi yargılanıyor. Bu şüphelilerin 335’i tutuklu, 408’i ise tutuksuz olarak duruşmalara katılıyor. Ancak bu davalar kapsamında şüpheli olarak aranan 4 firari var. Eski AK Parti Balıkesir Milletvekili Turhan Çömez, Çevre Eğitim Vakfı Başkanı Gülseven Yaşer, Eski İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Bedrettin Dalan ve Tümgeneral Mustafa Bakıcı hâlâ teslim olup ifade vermedi. Beş yıldır devam eden süreçte şüpheli listesinde olan ya da kendine ait mekânlarda arama yapılan 8 kişi hayatını kaybetti. Bunların arasında Amirallere Suikast Davası’nda yargılanan Yarbay Ali Tatar yaşadıklarına dayanamayıp intihar etti. İşadamı Kuddusi Okkır, Cumhuriyet Gazetesi Başyazarı İlhan Selçuk, gazeteci Engin Aydın, emekli MİT mensubu Kaşif Kozinoğlu, orman ekonomisi uzmanı Prof. Dr. Uçkun Geray, ÇYDD Kurucusu Türkan Saylan ve 8. Cumhurbaşkanı Turgut Özal’ın Başdanışmanı stratejist Erhan Göksel süreç devam ederken hayatını kaybetti. Tutukluların en yoğun olduğu meslek grubu askerler. Şu anda Kara, Hava, Deniz Kuvvetleri ve Jandarma Genel Komutanlığı’nda görev yapan 227 asker çeşitli askeri cezaevlerinde. 362 general ve amiralin bulunduğu TSK’nın komuta kademesinden ise 68 muvazzaf paşa tutuklu. Her 5 generalden 1’i şu anda cezaevinde. TSK içinden en çok tutuklunun bulunduğu rütbe ise albaylar.” Bkz. <http://haber.gazetevatan.com/iste-ergenekon-ve-balyozun-kimlik-kartlari/450207/1/Haber>

<sup>40</sup> 12 Eylül 2010 tarihinde yapılan anayasa değişikliği referandumu sonucunda, %57.88 evet ve %42.12 hayır oyu çıkararak anayasa değişiklikleri kabul edildi. 26 maddelik bir değişikliği içeren pakette, 12 Eylül darbecilerinin yargılanmasını engelleyen “geçici 15. Madde”nin kaldırılması da yer almış, bu sayede yargılama sürecinin başlaması mümkün olmuştur. Bu hukuki sürecin, darbeye toplumsal bir yüzleşme ve hesaplaşmaya olanak sağlayıp sağlamayacağı ise zaman içinde görülecektir.

Ceza Mahkemesi'nde görüldü. 12 Eylül'ün mağduru olan çok sayıda kişi, kurum ve parti de davaya müdahil olma talebiyle dilekçe verdi. "Post-modern darbe" olarak anılan 28 Şubat sürecine ilişkin olarak da Özel Yetkili Cumhuriyet Başsavcı Vekilliği tarafından 12 Nisan 2012 tarihinde soruşturma başlatıldı.

## **2.2. Türkiye Sinemasında 12 Eylül Filmleri ve Politik Sinema**

### **2.2.1. 12 Eylül Filmlerine Genel Bakış**

12 Eylül 1980 askeri darbesi, Türkiye sinemasında denetleme ve sansürün katı, etkili biçimde uygulanmasına neden oldu. Böylece 1970'lerin ikinci yarısında sinema salonlarında neredeyse egemenliğini ilan eden seks filmleri<sup>41</sup> yerini "arabesk filmlere" ve bıraktı. Senaryoları arabesk şarkıların sözlerinden esinlenen bu filmler, 1980'lerde ticari sinemanın sarıldığı bir dal durumuna geldi. Sinema salonlarında ve daha yaygın bir biçimde video-kasetler sayesinde evlerde ve kahvehanelerde izleyici toplayan "arabesk filmler", özellikle kırdan kente ya da yurt dışına göçmüş insanların dramına ve acılarına denk düşerek onlar arasında popülerlik kazandı (Kuyucak Esen, 2010, s. 180). Arabesk filmlerin yanı sıra karate filmleri de bir hayli popülerdi. "Sinema seyircisi, gençleşmiş ama aynı zamanda 'lumpen' bir karakter kazanmış, 'aile sineması' geleneği ortadan kalkmıştı" (Kıraç, 2008, s. 92).

---

<sup>41</sup> Nurdan Gürbilek'e göre askeri darbe, "seks furyası"nı kısa bir süre için sona erdirmiştir. Çünkü ona göre 1980'lerin ikinci yarısında ilk seks furyasını, "bir bakıma kültürün tamamını pornografikleştirmeyi hedefleyen ikinci 'seks furyası' " izlemişti. İkinci furya ilkinden birçok açıdan farklıydı. Öncelikle yalnızca kötü sinemaların izbe salonlarına girebilen erkeklere değil, kadın erkek, çoluk çocuk herkesin bakışına sunulmuştu. Medya, reklam ve eğlence sektörünün sağladığı dil sayesinde çok daha 'kültürlü' bir nitelik kazanmıştı ve hatta kendisini "yasakla, gizlilikle, suçluluk duygusuyla ya da bütün bunları hafifletmesi beklenen bir komikle tanımlanmış bir altkültür olarak değil, kültürün kendisi olarak sunuyordu" (2004, s. 22).

Siyasal alandaki baskı ve sansür, toplumsal çelişki ve çatışmaların ele alındığı toplumsal–gerçekçi filmlerin yapılmasını engellemişse de, darbe sonrasında çekilen “kadın filmleri” göze çarpmaktadır. Genel olarak bakıldığında bu filmlerde kadına dair sorunların, daha çok “cinsel özgürleşim” temelinde ele alındığı söylenebilir.

Bu durumu sorunlu bulan Nuray Sancar (1993) 12 Eylül sonrası “kadın filmleri”ni, sınıf mücadelesi anlamında politik olmaktan uzak, kadın özgürlüğünün, cinsel talepte bulunabilme, cinsel tercih yapabilme ve eş değiştirebilme yeteneğine eşitlendiği sevişme sahneleriyle öne çıkan ve kadınların geleneksel olanla çatışmalarını kişisel ve özel bir trajedi içinde ele alan filmler olmakla eleştirir. Sancar’ın düşüncesinde “Gerek 12 Eylül öncesindeki hareketli günlerde ve gerekse 12 Eylül sonrası grevlerde, politik etkinliklerde hatırı sayılır ölçüde kadın yer almış ama sinema, kadının bu değişimine sessiz ve ilgisiz kalmıştır” ve dolayısıyla “Kadın filmlerinde kent kadını, küçük burjuva katmanlara mensup kadınların yaşadığı kişisel trajediler çerçevesinde, entelektüel bir sorun olarak gündeme” girmiştir. “Oysa, kentte, kadına sesini kazandıran işçi sınıfına mensup kadınların giderek politikleşen mücadelesi”dir (1993, s. 31).

Yazara göre 1980 sonrası kadın filmlerinde, Yeşilçam’ın melek kadın-şeytan kadın ikiliği kırılmıştır ve çatışma genellikle geleneksel kadın-modern kadın ikiliğinde kurulmaktadır. Fakat Sancar bu filmlerdeki modern kadının kendisini, “sadece cinsel tercihleri düzeyinde” bulmakla yetindiğini düşünmektedir (Sancar, 1993, s. 32-33).

Bu noktada feminist hareketin “özel olan politiktir” sloganını hatırlayarak, kadın özgürleşiminin, ataerkil düzeni yeniden ve yeniden üreten beden politikalarını sorgulamak ve bunlarla mücadele etmekten de geçtiğini akılda tutmak gerekir. Bu

bağlamda kadın filmlerinde hangi kadınların ve anlamların, neden temsil edilmediğini sorgulamak önemli olmakla beraber, söz konusu filmleri yalnızca sınıf mücadelesi perspektifinden bakarak ve politikliği bu eksene sıkıştırarak eleştirmek sorunludur.

Bu parantezi kapatıp 12 Eylül filmlerine gelirsek, cunta rejimini eleştiren filmlerin yapılabilmesinin 1986'yı bulduğunu söyleyerek başlayabiliriz. Bu tarihten önce 12 Eylül dönemine eleştirel bir yaklaşım sunan tek örnek Yılmaz Güney'in cezaevinde senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği *Yol* (1981) filmidir. Sıkıyönetimin yürürlükte olduğu günlerde çekimleri gerçekleştirilen *Yol*'un gösterimi yasaklanmış, filmin izleyiciyle buluşabilmesi ancak 1999'da mümkün olabilmiştir (Esen, 2000, s. 195-196). 1980'lerin ikinci yarısından itibaren '80 öncesini ve 12 Eylül darbesiyle gelen baskı yıllarını ele alan filmler ardı ardına çekilmeye başlanmıştır. 1980'ler, '90'lar ve 2000'lerde 12 Eylül'ü konu edinen ya da anlatısında doğrudan veya dolaylı biçimde 12 Eylül'e yer veren 38 kurmaca film bulunmaktadır.<sup>42</sup>

Hilmi Maktav'dan (2000) hareketle 12 Eylül filmleri şu gruplar altında betimlenebilir:

- 1) 1980 öncesi sol örgütler içinde yer almış, cezaevinde yatmış devrimci karakterler aracılığıyla 12 Eylül'ü eleştiren filmler,
- 2) Politik çatışma ve terör ortamını anlatan filmler,
- 3) 12 Eylül döneminde "aydın sorunlarını" konu edinen filmler.

Maktav'ın belirttiği gibi birinci gruptaki filmler farklı hikâyeler dolayısıyla olsa da birbirine yakın temaları işlemiştir (2000, s. 79). Bu filmlerde cezaevinden

---

<sup>42</sup> Söz konusu filmlerin bir listesi çalışmanın Ekler Bölümünde yer almaktadır bkz. s. 356-357

çıkılmış sol görüşlü karakterlerin yaşadıkları, aileleri, sevgili ya da eşleri ve arkadaşlarıyla ilişkileri, cezaevinde gördükleri işkencenin onlarda bıraktığı tahribat gibi konular üzerinde durulur (*Sen Türkülerini Söyle*, Şerif Gören, 1986; *Dikenli Yol*, Zeki Alasya, 1986; *Ses*, Zeki Ökten, 1986; *Kara Sevdalı Bulut*, Muammer Özer, 1987; *Bütün Kapılar Kapalıydı*, Memduh Ün, 1989; *Darbe*, Ümit Efehan, 1990; *Bekle Dedim Gölgeye*, Atıf Yılmaz, 1990; *Hoşça kal Umut*, Canan Evcimen İçöz, 1993; *Bir Yanımız Bahar Bahçe*, Bilge Olgaç, 1994; *Babam ve Oğlum; Kumdan Kale*, Oğuz Makal, 2006). Ana karakterleri yine sol görüşlü olan ancak “hapishane sonrası”nı değil, hapishane dışında yaşananları anlatan, kaçaklık durumu, kendisiyle ve çevresiyle hesaplaşma, ikili ilişkiler, ailelerin mağduriyeti gibi temaları irdeleyen filmler (*Yağmur Kaçakları*, Yavuz Özkan, 1987; *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç*, Şerif Gören, 1987; *Çözölmeler*, Yusuf Kurçenli, 1994; *80. Adım*, Tomris Giritlioğlu, 1995) de bu grupta birlikte düşünülebilir ve tüm bu filmler “ana karakteri/karakterleri solcu olan filmler” biçiminde bir araya getirilebilir.

İkinci gruptaki filmleri iki alt gruba ayrılabiliriz: a) Terörün nedeni olarak solu işaret eden ya da sol karşıtı bir söyleme sahip olan filmler (*Öç*, Mesut Uçakan, 1984; *Prences*, Sinan Çetin, 1986); b) Terörün yarattığı psikolojik yıkımı ön plana çıkaran ya da terör atmosferini betimleyen filmler (*Av Zamanı*<sup>43</sup>, Erden Kıral, 1988; *Sis*, Zülfü Livaneli, 1988; *Uzlaşma*, Oğuzhan Tercan, 1991).

“Aydın filmleri” ise şu alt gruplar altında değerlendirilebilir: a) 1980 sonrası aydının yalnızlığını ve iletişimsizliğini; sanatçının eserini yaratmakta çektiği sıkıntıları konu edinen filmler (*Su da Yanar*, Ali Özgentürk, 1987; *Gece Yolculuğu*, Ömer Kavur 1987); yaşadıkları hayal kırıklığı sonucu soldan kopan aydınların ana

<sup>43</sup> *Av Zamanı* “aydın filmi” olarak da değerlendirilebilir. Zira filmde şiddet ortamından uzaklaşıp doğaya sığınmak isteyen bir yazarın teröre kurban gidişi anlatılmaktadır.

karakterler olduğu filmler (*İkili Oyunlar*, İrfan Tözüm, 1989; *Kimlik*, Melih Gülgen, 1988) (Maktav, 2000, s. 79-80, 84).

Bunlara ek olarak çocuk bakışından anlatıyı inşa eden (*Babam Askerde*, Handan İpekçi, 1994; *Eylül Fırtınası*, Atıf Yılmaz, 1999; *Babam ve Oğlum*); darbeye giden süreçte ya da 12 Eylül sonrasında geçen, gündelik hayattan kesitler sunan ve aşk hikâyeleri aracılığıyla 12 Eylül rejiminin baskılarını ve getirdiği düzeni eleştiren (*Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç*, Şerif Gören, 1987; *Bir Sonbahar Hikâyesi*, Yavuz Özkan, 1993; *Vizontele Tuuba*; *Beynelmilel*); politik mücadelenin tarafı olmayan ana karakterlerin yaşadıklarını merkeze alan ve eleştirisini buradan kuran (*Eve Dönüş*; *O... Çocukları*, Murat Saraçoğlu, 2008; *Bu Son Olsun*, Orçun Benli, 2012) 12 Eylül filmlerinden de söz etmek mümkündür.<sup>44</sup>

Ahsen Deniz Morva, “Melankolinin 12 Eylül Filmlerinde İnşası” başlıklı doktora tezinde, 12 Eylül askeri darbesinden sonra çekilen tüm filmlerin geniş anlamda “12 Eylül filmleri” olarak düşünülebileceğini öne sürer. Morva’ya göre askeri rejim dönemi ve 1983 Anayasası’nın getirdikleri, inşa edilmek istenen toplum, neo-liberal iktisat politikaları, baskı, sansür, insan hakları ihlalleri gibi sonuçlar açısından ele alındığında ’80’den günümüze bütün filmlerde 12 Eylül’ün izleri bulunabilir. Arabesk filmlere yönelim, kadın sorunları üzerinden toplumsal eleştiriler

---

<sup>44</sup> Filmlerde anlatılanların genel olarak tarif edilmesinde kolaylık sağladığı için bu gruplandırmalar kullanılmıştır. Fakat burada kesin sınırların söz konusu olmadığını da belirtmek gerekir. *Babam ve Oğlum*, *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* ve *Av Zamanı* örneklerinde görüldüğü üzere aynı filmi, birden fazla başlık altına yerleştirmek mümkün olduğu gibi, buradaki gruplandırmalara uymadığı için ismi anılmamış başka “12 Eylül filmleri” de vardır. Bu çalışmanın amacı ve iddiası Türkiye sinemasındaki “12 Eylül filmlerini” kategorilere ayırarak, bunlar hakkında genel bir değerlendirme yapmak olmadığından, söz konusu sınıflandırmalara yalnızca genel bir fikir verme niyetiyle başvurulmuştur.

yapılması, bireyin bunalımlarının hatta yönetmenlerin film çekme buhranlarının konu edilmesi, yabancılaşma, iletişimsizlik gibi sorunların ele alınması yazarın düşüncesinde bu durumu kanıtlamaktadır (Morva, 2008, s. 161-162).

Morva, 12 Eylül askeri darbesinin izlerinin, bir bütün olarak '80 sonrası Türkiye sineması üzerinden çözümlenebileceğini belirtmekle beraber, "12 Eylül'ü tarihsel fon olarak ele alan filmler" başlığı altında bir başka gruplandırma yapmanın da mümkün olduğunu söyler: Buna göre birinci gruptaki filmler, "olay örgüsünü ve karakterlerin birbirleriyle ilişkilerini doğrudan 12 Eylül darbesine" bağlamamaktadır. Bu filmler, dönemsel olarak darbe yıllarında geçer, fakat filmin öyküsü darbenin doğrudan değil, dolaylı etkileri üzerine kuruludur. İkinci gruptaki filmlerde 12 Eylül darbesi olayların akışını etkileyen bir unsurdur. Fakat bu filmlerde darbenin yerine bir başka neden konulsa da dramatik yapıda bir boşluk olmayacaktır. Morva'ya göre üçüncü gruptaki filmler "doğrudan 12 Eylül darbesinin kendisini" ele almaktadır (Morva, 2008, s. 162).

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, Türkiye sinemasında 12 Eylül'ü konu edinen filmlerden söz edilirken en çok söylenen sözlerden biri, henüz bir 12 Eylül filmi yapılmamış olduğudur.<sup>45</sup> Örneğin Murat Belge (1990) *Öç, Sen Türkülerini*

---

<sup>45</sup> Genellikle "12 Eylül filmi" kategorisi altında değerlendirilen kimi filmlerin yönetmenleri de, filmlerini bu şekilde nitelendirmemektedir. *Beyazperde* dergisinin 12 Eylül filmleri dosyasının "Yönetmenler Ne Diyor?" başlığı altında (1990, s. 11-16) Tunç Başaran, *Uçurtmayı Vurmasınlar*'ın "12 Eylül filmi olmakla hiçbir ilgisi" olmadığını söyler; Yavuz Özkan da *Yağmur Kaçakları*'nın 12 Eylül filmi olamayacağını belirtir. Zülfü Livaneli ise filmlerin kategorilere yerleştirilmek yerine "kendi estetik dünyası içinde doğruları ve yanlışlarıyla değerlendirilmesi gerektiği düşüncesindedir. Ona göre genellemeler üstünkörü yargılara yol açmaktadır ve bu yüzden de tehlikelidir. Benzer bir bakış açısını Ali Özgentürk de dile getirir ve *Su da Yanar*'ı 12 Eylül'le ilişkilendirmekten çok kendi 8 ½ 'u olarak tanımlar.

Yılmaz Erdoğan Radikal gazetesinde yayımlanan röportajda Erkan Aktuğ'un (2004) " 'Vizontele Tuuba' için 'Yılmaz Erdoğan'ın 12 Eylül'le hesaplaşma filmi' diyebilir miyiz?" sorusuna şu yanıtı

*Söyle, Ses, Sis, Prenses, Bütün Kapılar Kapalıydı, Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) ve Ziya Öztan'ın televizyon için çektiği *Baharın Bittiği Yer* (1989) filmlerini değerlendirerek bu sonuca varır. Belge'ye göre sanatın politikayı, “politik olay”ı ele alması ve işlemesi sorunlu ve zor bir iştir. Bu zorluğun sonuçları da çeşitli düzeylerde yansır. Politik sanat yapıtının ortaya çıkmasında başlıca sorunlar üreticinin anlattığı olayla ilişkisinin, mesafesinin niteliği ve işlediği konuya kazandırdığı zenginlik ve derinliktir. Birinci düzeyde, sanatçının işlediği konuda taraf olması, sanattan beklenen nesnellikle, çok yanlılıkla çelişebilir. Sonuçta da ortaya “sanat”tan çok, “propaganda” kategorisine uygun bir ürün çıkabilir. İkinci düzeyde de benzer sorunlar bulunmaktadır: Buna göre politik tavır şematizme dönüşebilir. Resmedilen tarafların, kişilerin “ak ve kara” olarak ortaya çıkması, sanattan beklenen derinlik ve karmaşıklık gibi niteliklerle çelişmektedir. Ancak tüm bu güçlükler rağmen politik sanatın çok sayıda kötü örneğinin yanında çok başarılı ürünler de ortaya çıkmıştır. “Bu ürünler, her biri değişik yöntemleriyle, yaratıcı bir sanatçının bu gibi güçlükleri aşabileceğini, taraf olarak da nesnel kalılabileceğini, hem dolaysız bir politik söz söyleyip, hem de ilginç ve özgün olunabileceğini kanıtlamışlardır” (Belge, 1990, s. 3).

Belge yukarıda anılan 12 Eylül filmlerinde “dönem üstüne bir yorum getirmekten çok, dönemin herkesçe bilinen bazı özelliklerine veri olarak yaslanma eğiliminin ağır” bastığını kaydeder ve bunun mümkün olabileceğini, yönetmenin “az

---

verir: “Hesaplaşma biraz ağır bir laf. Çocukluğumun bittiği gün olarak tanımlıyorum 12 Eylül'ü. Kızım 10 yaşında, ben onun yaşındayken ciddi siyasi çatışmaların ortasındaydım. Öyleydi o zaman ülke. Ama buna bir hesaplaşmadan çok ‘tanıklığını anlatıyor’ demek daha doğru.” Çağan Irmak da *Babam ve Oğlum*'un “tam anlamıyla bir 12 Eylül filmi” olmadığını, daha ziyade kendi gözlemlerinin 12 Eylül filmi olduğunu belirtir ve darbeyi bir ailenin arka-planında anlattığını ekler (Karadağ, 2008, s. 114).



çok genel kabul gördüğünü varsaydığı böyle bir arka-planı” çok fazla işlemeye çalışmadan alabileceğini, ancak “buna karşılık başlarından bir olay geçen insanları o geniş çerçevenin içinde enine boyuna” işlemesinin uygun olacağını belirtir. Sonuç olarak Belge’nin düşüncesinde “önemli olan, insanlarla genel olay arasında anlamlı bağlantıları kurabilmektir.” Fakat Belge, izlediği filmlerdeki insanların ne olduğunu ve niçin öyle olduğunu anlayamadığını, karakterlerin de üç boyutlu çizilmediğini düşünmektedir. Ona göre insanlar ve dönem birbirlerini fazla açıklayamamış, aralarındaki nedensellik bağları kurulamamıştır (Belge, 1990, s. 4).

“12 Mart Romanları” ile *Sen Türkülerini Söyle*, *Kimlik* ve *Sis* filmlerinden hareketle “12 Eylül Filmlerini” karşılaştıran Ertuğrul Kürkçü ise, “12 Mart Romanları”nın “doğrudan doğruya 12 Mart rejiminin kurbanı olan ‘genç’ devrimcileri, bu zaman kesiti içinde” betimlemeye çalışmaktan çok, “kahramanların kişiliklerini kuran toplumsal, kültürel, tarihsel ve siyasal dokuyu” didiklediklerini, devrimci bireyi, toplumsal varoluşu içinde irdelediklerini belirtir. Oysa buna karşın Kürkçü’ye göre “12 Eylül Filmleri”nin ya da “12 Eylül’lü filmlerin” yönetmenlerinin siyasal yönelimlerini ve filmlerin mesajlarını bir kenara bırakırsak, bunları “tarihsel ve toplumsal dolayımından sıyrılmış atomize bireylerin tekil öyküleri”ni anlatmak paydasında buluşturabiliriz. Hal böyle olunca 12 Eylül’ü önceleyen “dönemde toplumun bütün sınıflarını ve bütün siyasal güçlerini karşılıklı çatışma içine sokan, hiç kimsenin dışında kalmayı başaramadığı büyük toplumsal mücadelenin hiçbir izi” filmlerde bulunamaz. “Dolayısıyla hangi siyasal seçişle kurmuş olurlarsa olsunlar yönetmenlerin bize sunduğu ‘devrimci/sosyalist’ birey imgesi, onun varoluşsal, psikolojik ya da siyasal kurgusu, toplumsal-tarihsel bakış açısından anlamsızlaşır. O yüzden bütün bu filmlerde 12 Eylül, toplumla ilişkisi belirsiz bir takvim tarihi olarak

kalakalır” (Kürkçü, 1990, s. 9). İshak Kocabıyık’a göre de “ülkenin her şeyini belirleyen geleceğini oluşturan 12 Eylül, sinemamızda dört başı mamur ele alınmış değildir” (2007, s. 42).

Bilge Taş’ın gerçekleştirdiği söyleşide bir “hesaplaşma sinemasının” gerekliliğini vurgulayan Mithat Sancar, Türkiye sinemasındaki 12 Eylül’le ilgili filmlerin, bunu yaratacak nitelikte olmadıklarını belirtir. Sancar’a göre “12 Eylül’den sonra çekilen ilk filmlerde” solculara yaşatılan acıların işlenmiş olması normaldir. Fakat “bu acıların işlenmesindeki bakış ve yöntem” sorunludur. Çünkü Sancar’ın düşüncesinde filmlerde bir “kendine acıma hali” söz konusudur ve bu filmlere hâkim olan “ ‘12 Eylül bize karşı yapıldı ve bizi mahvetti’ diye” basitleştirilebilecek bir temadır. Bu ilk filmlerde 12 Eylül sinemasının temeli atılmış, oluşan “bakış ve üslûp 2000’lerin ortalarına kadar da egemenliğini” korumuştur. Filmlerin en önemli problemlerinden biri “12 Eylül’ün toplumun dokusuna dönük hesaplarının, toplumla 12 Eylül arasındaki ilişkinin” sorgulanmıyor oluşudur. Sancar’a göre *Beynelmilel* filmi “klasik 12 Eylül filmleri”nden, “12 Eylül’ün günlük hayata nasıl nüfûz ettiği, sıradan insanları nasıl etkilediğini” anlatmak “yani darbenin iktidar yapısının bütünsel işleyişi hakkında fikir vermek” bakımından ayrılmaktadır (Taş, 2010, s. 48-49).

Hilmi Maktav’ın düşüncesinde “12 Eylül filmleri siyasi sinemanın değil, melodramların bakış açısını taşıdığı ve dönemi sorgulamakta yetersiz kaldığı için bir siyasi film denemesi olarak başarısız örneklerdir” (Maktav, 2000, s. 83). 12 Eylül’ün anti-demokratik uygulamalarını, baskı ve işkenceyi eleştirseler de bu filmlerin kahramanları dramlarını bir kader gibi yaşarlar, yenilgiye mahkûmdurlar. Ya toplum dışı yabancılaşmış bireylerdir ya da başlarını alıp uzaklara giderler veya çaresizlik

içinde kaderlerine boyun eğerler. Çünkü uğruna mücadele ettikleri değerlerin, artık bir anlamı kalmamıştır (Maktav, 2000, s. 83-84).

Gerek 12 Eylül filmleri, gerekse “aydın filmleri”, 12 Eylül rejiminin getirdiği baskıları, işkenceyi, anti-demokratik uygulamaları işlemiş ve özellikle ilk filmler (*Sen Türkülerini Söyle, Ses, Su da Yanar*) gösterime girdikleri dönemde büyük yankı uyandırmıştır. Ancak Hilmi Maktav’a göre bu filmler, “seyircinin muhalefet duygusunu, toplumun muhalif dinamiklerini harekete geçirebilecek, mücadeleye çağırان ve eleştirdikleri şeylerin değişmesi/değiştirilmesi gerektiğini/değişebileceğini söyleyen filmler değildir.” Çünkü bu filmlerde yenilgi kader gibi yaşanmaktadır. “Toplumsal olan yenilmiştir, solcular yenilmiştir, sol ideoloji yenilmiştir, istesek de istemesek de devir paranın, güçlü olanın, kendisini kurtaranın devridir, geriye dönüş yoktur, bunu değiştirmeye çalışmanın anlamı da yoktur...” (Maktav, 2000, s. 83-84).

Görüldüğü gibi Maktav’ın düşüncesinde politik film ifadesi, dolaylı değil doğrudan bir anlatımı tercih etmeye ve mücadeleye, değiştirip dönüştürmeye çağırان muhalif içeriklere karşılık gelmektedir. Yazara göre “melodramın bakış açısı”yla, politik sinemanın yan yana gelmesi ise, pek olanaklı görünmemektedir. Burada politik filmleri karakterize eden temel bazı ölçütlerden söz edildiğini fakat yerleşik anlatıların, popüler kültür ürünlerinin içindeki politik imkânın tartışmaya dâhil edilmediğini söylemek mümkündür.

Ayrıca yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi 12 Eylül filmlerine yönelik eleştiriler, metinlerin anlatsal ve söylemsel sorunlarının tartışılması çerçevesindedir. Bu çalışmanın altını çizmeye çalıştığı üzere, filmlerin siyasal alanla ilişkisini, yalnızca bu yapıtların ne söylediği ya da ne söylemediği üzerinden irdelemek, çok

önemli bir nokta olan izleyici boyutunu eksik bırakmaktadır. Çünkü filmlerin anlamı, izleyicilerin filmlerle etkileşimi sürecinde inşa edilir. Bu anlamlandırma etkinliği de tarihsel ve politik bir bağlam içinde gerçekleşir. Aynı zamanda filmler, izleyicilerin anlam dünyalarına girdi sağlayan metinlerdir.

Bu çalışma özelinde ifade edersek izleyicilerin 12 Eylül filmlerini okuma ve yorumlama pratikleriyle, politikayla ilişkilene biçimleri, politik konumları ve zihinlerinde hâlihazırda var olan 12 Eylül imgesi arasında güçlü bağlar bulunmaktadır. Bir filmin ne anlama geldiği, onu anlamlandırmanın “kim” olduğuna göre değişir ve bu “kim”liği de tarihsel ve politik bir bağlamda ele almak gerekir. Özne dediğimiz şey de, sabit, tutarlı, mutlak ve değişmez bir bütün olmadığından, filmler izleyicilerin anlamlarında değişim ve dönüşüm yaratabilir. Daha önce de ifade edildiği gibi filmlerin bir dönüştürme/değiştirme olanağına sahip olup olmadığını söylemek için, yalnızca metinlerin anlatsal ve söylemsel özelliklerini irdelemek yeterli değildir; bunun için onların nasıl alımlandığına da bakmak gereklidir.

Bu tezde öncelikle gençlerin 2000’lerin 12 Eylül filmlerini yorumlamalarında hangi politik konumların, söylemlerin ve çerçevelerin, nasıl devreye girdiği üzerinde durulacak; böylece alımlama etkinliği tarihsel ve politik bir bağlamda ele alınacaktır. Bunun yanında film karakterleriyle kurulan ilişkiler üzerinden yapılan okumalar da değerlendirilerek, politik konum ve söylemlerin yanında kişisel deneyimlerin ve duyguların rolü de sorgulanmaya çalışılacaktır. Çalışmada gençlerin 12 Eylül filmlerinde neyi, nasıl anlamlandırdıklarından hareketle, filmlerin politik değişim/dönüşüm konusundaki nasıl bir yeri olduğu ve olabileceğine dair bir tartışma da yapılacaktır.

2000'lerin 12 Eylül filmlerine topluca bakarsak, ilk olarak bu filmlerin özellikle televizyondan tanınan ünlü isimleri bir araya getirdiğini ve daha çok komedi, melodram gibi popüler türlerin uyuşmalarından yararlandığını söyleyebiliriz. Bülent Görücü ilk dönemden son döneme kadar çekilen “12 Eylül filmlerinin” başarısızlığına işaret etmekte, ancak son dönem filmlerin “uzlaştırıcı” bir tutuma sahip olduğunu savunmaktadır:

İlk dönem filmlerinden, son yıllarda çekilenlere kadar, 12 Eylül neden olduğu yıkımın, yarattığı toplumsal tahribatın ölçüsünden çok uzak bir şekilde sinemamıza yansımıştır. Şu ana kadar çekilen onlarca film ise, bu tahribatın boyutlarını, etkisini, bu tahribata neden olan darbeyi anlatmakta pek başarılı olamamıştır. Özellikle ilk çekilen “eve dönüş” filmleri ve sonrasındaki birçok film, 12 Eylül’ü hapislik-işkence ekseninin dışında ele alamamıştır. (...) Türk sineması 12 Eylül’ü anlatırken, onu hep verili bir durum olarak almıştır. Ne olduğuna, yarattığı dönüşümlere, yeni dönemin “eylülî karakterine” dokunamamıştır. Son dönemde çekilen *Vizontele Tuuba* ve *Babam ve Oğlum* gibi filmler ise, tam tersine ya kendi 12 Eylül’lerini anlatmış ve uzlaştırıcı/arabulucu bir yaklaşımla geçmişi “temizlemiş” ya da sadece bir fon/çerez olarak kullanmıştır (Görücü, 2007, s. 27).

Görücü 2000'lerin filmlerinde yönetmenlerin “kendi 12 Eylül’lerini” anlatmasını, “arabulucu/uzlaştırıcı” bir yaklaşım olarak nitelendirerek eleştirmektedir. Bu ve benzer bakış açılarındaki sorun, filmleri derinlikli, eleştirel ve muhalif bulmamakla, “12 Eylül öyle anlatılamaz” önermesinin iç içe geçirilmesidir. 12 Eylül gibi çok boyutlu ve kapsamlı bir olayın, bir filmde bütün yönleriyle işlenmesi mümkün olmadığından yönetmenin belli bir noktaya odaklanması kaçınılmazdır. Darbenin anlatının neresinde durduğunu, başka deyişle neyin odağa alındığını, filmin egemen 12 Eylül anlatı ve söylemleriyle nasıl ilişkilendiğini analiz etmek ve eleştirmekle, darbenin nasıl anlatılması gerektiğine ilişkin verili bir hakikat varmışçasına, “12 Eylül bu şekilde temsil edilemez” noktasına ulaşmak birbirinden ayrılmalıdır.

2000'lerde çekilen 12 Eylül filmlerini yerleşik anlamıyla “politik film”den ziyade politik meseleleri konu edinen popüler filmler olarak tarif etmek yerinde olacaktır. Fakat bu betimleme, söz konusu filmlerin siyasal mücadele açısından önemsiz ve değersiz oldukları anlamına gelmemektedir. Zira Kültürel Çalışmalar ekolünün birikimi bize popüler anlatıların, uyulaşımın, türlerin doğası gereği bütünüyle egemen ideolojilere hizmet etmediğini, popüler kültürün bir “mücadele alanı” biçiminde kavranması gerektiğini ve içinde direniş olanakları barındırdığını göstermiştir. Bu açıdan ele alındığında politik filmlerle, siyasal meseleleri konu edinen popüler yapımlar arasına kalın çizgiler çekmemek, bu ikisinin tanımı gereği birbirini dışlamadığını akılda tutmak yerinde olacaktır. Politik sinemanın popüler olana sırtını dönmemesi Michael Ryan ve Douglas Kellner’a göre gerekli ve önemli bir stratejidir:

Politik etkinlik sorununa yöneltilecek retoriksel ve yapıçözümçü bir yaklaşım, solun genel olarak üretmekte olduğundan daha dönüşümçü ve çoklu bir stratejiyi şart koşacaktır. Solcu sinemaya ilişkin tartışmalar, son yıllarda, biçimle ilgili bir pürizm ve popüler medyadan sızabilecek kirlenmelere karşı bir mutlakıyetçilikle sakatlanmıştır. Genel olarak daha eğitilmiş ve kültür düzeyi daha yüksek bir kitle olarak solcu sinema aktivistleri, belgesel gerçekçilik ve avangard modernizm gibi kendi kültürel zevklerine daha uygun biçimleri tercih etme eğilimi sergilerler. Bu ilgi alanları üzerindeki yoğunlaşma, olağanüstü zengin bir sinemasal çeşitlilik üretmiştir. Ancak bu türden yoğunlaşma, anadamar anlatısal sinema zeminine değmeden geçip gider. (...) fantezi, melodram ve hatta komedi gibi diğer sinemasal alanlarda da etkili ürünler ortaya konması gerekmektedir. İnsanlar ondan hoşlanmadığı sürece sosyalizm etkili olamayacaktır ve sol, zevk almayı yasaklayıp izleyiciyi cezalandıran sinemasal teknikleri imtiyazlandırarak “politik doğrulukçu” sinema konusunda fazlaca haşin davranma eğilimindedir. Ödünsüzlük adına kazanılan, etkili olmak adına yitirilmektedir (Ryan ve Kellner, 1997, s. 436-437).

Ryan ve Kellner’ın ortaya koyduğu görüşler doğrultusunda düşünüldüğünde, “politik film” kavramının anlamını ve alanını genişletmek gereklidir. Bir sonraki

bölümde politik sinema ve bu kavramla popüler anlatılar arasındaki ilişki tartışılmaya çalışılacaktır.

### **2.2.2. Politik Sinema**

Asuman Suner'in söylediği gibi politik film terimi genel olarak içinde belirli bir muğlâklık barındırmakla birlikte, somut toplumsal-tarihsel olayları konu edinen ve bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiyi sorgulayan bir tavır alan filmler olarak tanımlanabilir (2006, s. 253).

Kavramın belirsizliği ve tanımlanmasındaki zorluk tüm filmlerin bir politik kavrayışla, konuyla ve söylemle ilişkilendirilebilmesinden kaynaklanır. Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni de “Onu üreten (ya da aynı anlama gelmek üzere, içinde üretildiği) ideoloji tarafından belirlenmesi” sebebiyle bütün filmlerin politik olduğunu söylemekte ve fakat filmleri ideolojiyle ilişkilerine göre farklı kategoriler altında değerlendirmektedirler: Birincisi “egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlendiği filmler”dir. İkinci kategori ise, “anlamlayan” (örneğin filmlerin doğrudan politik konulardan bahsetmesi) ve biçim düzeylerinde “ideolojik asimilasyona iki cepheden saldıran filmlerden” oluşmaktadır. Comolli ve Narboni'nin sözünü ettiği üçüncü kategori içinde “içeriği açıkça politik olmayan ama biçimiyle eleştirelliğin uygulandığı filmler” yer alır. Dördüncüsü “açık politik içeriğine karşın, dilini ve imajlarını sorgusuz sualsiz aynen uyarladığı ideolojik sisteme etkili bir eleştiri getirmeyen filmler”den, beşinci kategori ise, “İlk bakışta ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hükmünde görünen, ama bunu belirsiz bir şekilde yapan” filmlerden oluşur. Yazarlar “*live cinema*” ya da “*cinéma direct*” filmlerini bir diğer kategori olarak tarif etmekte ve bunları sosyal olaylardan ve tepkilerden

hareket eden filmler olarak görmektedirler. Comolli ve Narboni'nin sözünü ettiği son kategori *live cinema*'nın bir diğer biçimidir. Bir önceki kategoriden farklı olarak bu filmler, sinemanın geleneksel görsel temsil biçimlerine de meydan okurlar (Comolli ve Narboni, 2010, s. 100-106).

Paralel bir yaklaşımla Mike Wayne, *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği* isimli kitabında tüm filmlerin politik olduğunu, ancak her filmin aynı tarzda politik olmadığını belirtir. Çalışmada tartıştığı filmlerin neden “politik” olarak nitelendiğini ise şöyle açıklar: “Bu kitapta tartışılan tüm filmler eşitsiz erişime, maddi ve kültürel kaynakların dağıtımına ve bu farklılara göre kabul görme ve sınıflandırılmaları anlamında politiktirler.” Marksist bir perspektifle Wayne'in ilgilendiği şey, “eşitsizliklere ve farklılara seslenebilen bir film pratiği ve eleştirisi” geliştirmektir (2011, s. 9).

Ertan Yılmaz da tüm filmlerin siyasetle ilişkili olduğunu kaydetmekte ve yönetmenin politik olanı filme yerleştirmek için özel bir çaba harcamasına gerek olmadığını altını çizmektedir: “Siyasal olan minik bir ayrıntıdan, bir sözden, bir giysi parçasından tutun da, filmin bütününe kapsayacak şekilde filme girebilir, hatta filmi istila edebilir.” Yılmaz, filmin yapımı kadar, okunup anlamlandırılması boyutunda da siyasal bir sürecin işlemekte olduğunu ekler: “(...) izleyici filmi izlemeye, etik, kültürel vs. değerlerinin yanı sıra siyasal düşüncelerini de birlikte getirir ve filmi bu düşünceleriyle de değerlendirir.” Sinemada siyasal olandan kaçış olmadığına göre o halde politik sinemayı nasıl tanımlayacağız? gibi bir soruya Yılmaz'ın yanıtı yönetmenin/filmin siyasal olanla hangi düzeyde ilişki kurduğuna bakmaktır: “Kimi yönetmenler siyasal olanın, filmde verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler filmin temel anlam (gördüklerimiz) düzeyinde



değil de yananlam (görünenin ardındaki) düzeyinde bulunmasını tercih eder. Kimileri ise her iki anlam katında da siyasete yer verirler.” Yılmaz’a göre siyasal sinema üçüncü düzeyde yer alan filmlerle ilgili bir kavramdır. “Bu düzeyde yer alan filmler için siyasal olan, yalnızca bir dayanak, bir çıkış noktası ya da işlenen motif gibi bir araç olmanın ötesine geçerek, giderek bir amaç haline gelmiştir” (Yılmaz, 1997, s. 9-10).

Dünyada ve Türkiye’de popüler-ticari filmlerin egemenliği söz konusudur. Bu filmlerin anlatıları genel olarak belirli formüller ve uyuşumlar üzerine kuruludur. Robert Phillip Kolker’ın (2010, s. 10) söylediği gibi, “Zamandizinsel devamlılık, uzamsal tutarlılık, belirsiz ama sonunda çözüme kavuşan bir olaylar dizisi” gibi özellikler ticari anlatı sinemasının önemli bir bölümünün yapısını oluşturur. Bu gelenekler yönetmenler ve izleyiciler tarafından öğrenildiğinde (1930’ların başı) Batı’da küçük değişiklikler ve bireysel istisnalar bir kenara bırakılırsa standart haline gelmiş ve bu standartlar norma, kurala dönüştüğünde kırılmaları zorlaşmıştır. Ancak Kolker’ın vurguladığı üzere kırılmalar çok erken tarihlerden itibaren her zaman varolagelmiştir:

Mesleğe Griffith’in asistanı olarak başlayan Eric von Stroheim hemen ustasının kaba basitliğine ve Victoria döneminin melodramlarına doğrudan karşı çıkan kendi filmlerini yapmaya başladı. Sergei Eisenstein, Griffith’in filmlerini araştırdı ve öğrendiklerini dönüştürerek, ıslah edici, melodramatik ve romantik olanı devrimci olana değiştirdi. Alman Dışavurumcuları Amerikan sinemasında gelişen gerçekçiliğin geleneklerini reddederek imgeyi deliliğin sanatına dönüştürdüler. 1920’lerdeki ve 30’ların başındaki Fransız avangardı geleneklere tepki vermeyi sürdürdü ve 1941’de *Yurttaş Kane*’in (*Citizen Kane*) ortaya çıkışı 1940’ların ortalarında *kara film*’in gelişmesi sonucu Hollywood, egemen biçimlerin içsel altüst oluşunu yaşadı. Ama asıl altüst oluş, bir ulusal sinemanın Amerikan stiline ortaklaşa bir seçenek yaratmak için doğduğu II. Dünya Savaşı’nın sonunda oldu.

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, amacı ticari sinemanın biçim ve işlevini değiştirmek olan gevşek bir kolektif hareketti. Bir hareket olarak 10 yıldan

kısa sürdü ama mirası bir dizi karşı çıkma olasılığını gösterdi. Görüntü oluşturmaya, kurguya, anlatı yapısına ve izleyicinin tepkisine yeni yaklaşımlar sundu. Bu karşı çıkış 1960'larda sine-modernistlerin ayrı bir ekolü tarafından geliştirildi. Batı ve Doğu Avrupa'da, Latin Amerika'nın kimi ülkelerinde, gelenekleri sorgulayışı ve biçimi yaratıcı yönlendirilmesinde, dünyayla karşı karşıya gelişinin karmaşıklığı ve zenginliği içinde her yönden diğer sanatlarla eşit bir sinema gelişti. Bu hareket Fransa'da 1968 olaylarıyla ve izleyen dönemde Avrupa'nın her yerinde kültürün büyük ölçüde politikleşmesiyle zirvesine çıktı. 1970'lerin ortalarında hareket geri çekilmeye başladı ve yaratıcı enerjilerin yitirilmesi ile kâr yönelimli pazarın yeniden geçerli olmasının kombinasyonu birçok ülkenin ticari olan sinemasını eski ve bu kez bir miktar gözden düşmüş biçimlere döndürdü (Kolker, 2010, s. 10-11).

Görüldüğü gibi politik sinema söz konusu olduğunda bazı tarihsel izlekleri takip etmek mümkündür. "Egemen sinemaya politik bir alternatif oluşturma" konusunda Sovyet sineması ve Sergei Eisenstein önemli bir noktada durmaktadır. Yönetmen, 1920'lerde "hem biçimde hem de içerikte devrimci" bir sinemayı, arkasında tarihsel bir devrimin gücü ve desteğiyle yaratabilmiştir (Kolker, 2010, s. 30, 63). Ekim Devrimi sonrası Sovyetler'de sinema endüstrisi bir kararname ile devletleştirilmiş, "Eğitim Halk Bakanlığı"nın denetimine geçmiştir. Devlet sinemaya büyük önem vermektedir ve yeni sinemacılar yetiştirmek üzere bir sinema okulu kurulmuştur (Günaydın, 1997, s. 32-33).

1920'de kurulmuş olan Devlet Film Okulu'na bağlı olan yönetmenler aynı zamanda teorisyendirler. Lev Kuleşov, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko, Sergei M. Eisenstein ve Dziga Vertov gibi yönetmenler, Stam'in belirttiği gibi kurmaca ya da belgesel, ana akım veya *avant-garde* nasıl bir sinemanın geliştirilmesi gerektiği, devrimci sinemanın ne olduğu gibi sorunlar üzerinde durmuşlardır. Film stillerindeki çeşitliliğe rağmen tüm bu sinemacılar montajı sine-poetikanın (*cine-poetics*) temeli olarak görmektedirler (Stam, 2000, s. 38).

Sinema tarihinin önemli dönüm noktalarından biri olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sinema-siyaset ilişkisine ve gerçekçiliğe yeni bir bakış getirmiştir. Peyami Çelikcan'ın ifade ettiği gibi politikayla sıkı bir ilişki kuran Yeni Gerçekçilik, faşizme ve onun dayattığı ahlak anlayışına başkaldıran bir akımdır. Gerçekçi akımdan temel ayrılığı, görünenin ardındakini ortaya çıkararak gerçekliğe ulaşmaktır (Çelikcan, 1997, s. 157-158). Alessandro Blasetti'nin *Bulutlarda Dört Adım (Quattro passi fra le nuvole, 1942)* ve Luchino Visconti'nin (*Ossessione, 1942*) filmlerinin öncülük ettiği akım, genel olarak Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir*'yle (*Roma, Città Aperta, 1945*) başlatılır. Sona erişi içinse Vittorio de Sica'nın *Umberto D.* (1951) filmi kabul edilir. Akımın başyapıtları sayılan filmlerse, *Roma Açık Şehir* ile birlikte *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, Vittorio de Sica, 1948)* ve *Yer Sarsılıyor'dur (La Terra Trema, Luchino Visconti, 1948)*.

André Bazin (2000, s. 182) sinema tarihinde ilk kez Yeni Gerçekçiliğin izleyici beklentilerini bir kenara bırakma cesaretini gösterdiğini vurgularken, James Monaco (2002, s. 288) İtalyan Yeni Gerçekçiliğini, Hollywood'un yarattığı estetiği tamamen alt üst eden ve bir daha geri dönülmez biçimde bozan bir karşı duruş olarak görür. Kolker'a göre de Yeni Gerçekçi sinemacılar,

kamerayı sokağa taşıyarak, büyük ölçüde profesyonel olmayan oyuncularını kullanarak, politik ve ekonomik olarak belirlenmiş koşullar içindeki işçi ve köylü sınıfıyla ilgilenerek aslında kendi ulusal sinema geleneklerine tepki veriyorlardı. Aynı zamanda da Batı sinemasının ortaya çıkardığı ve Hollywood'da mükemmel hale getirilen daha büyük bir geleneğe de tepki gösteriyorlardı. Onlar kaçışçı ve kaçınan, dünyayı araştırmayan, bunun yerine izleyicisini yatıştırma peşinde olan, izleyicisinden statü sahibi ve tanınan starların, kendi kişiliklerinin önüne geçen rollerde oynadıkları aşk ve masumiyete, suç ve intikama, kibrin başarısızlığı ve uysallığın başarısına, mutsuz zengin, keyifli yoksul insanlara dair komedi ve melodramlara onay vermesini isteyen bir sinema olarak değerlendirdikleri sinemaya karşı savaş açtılar. Karşı çıktıkları; temel temaların basit yinelemeleriyle ilgilenmeye istekli olma ve rıza göstermenin yanı sıra izleyicisinden çok az şey talep eden, izleyicisini geleneğin gerçekliğine sahip fantezilerin içine yerleştiren bir

sinema geleneğiydi. Yeni-Gerçekçi kuramın savunucuları aktif olarak bu geleneğe saldırdı (Kolker, 2010, s. 25).

Özgür Sinema hareketi ise, İngiltere’de 1940’ların sonunda Lindsay Anderson’ın öncülüğünde, geleceğin iki sinemacısı Karel Reisz ve Tony Richardson’ın içlerinde bulunduğu bir grup sinema meraklısının çıkardığı *Sequence* isimli dergi ve çektikleri bir dizi belgesel film sayesinde gündeme gelmiştir. Ahmet Gürata’nın belirttiği gibi *Sequence* çevresinde toplanan sinemacılar, 1956’da bir manifesto yayımlayarak, Lindsay Anderson’ın dergideki bir yazısına atıfla çektikleri belgeselleri Özgür Sinema olarak adlandırmışlardır. “Yeni Sol hareketin ruhunu taşıyan bu genç sinemacılar” Belgesel Gerçekçi akımdan beslenmekle birlikte, gerek gerçekçilik anlayışları gerekse estetik konusuna yaklaşımlarıyla bu akımdan ayrılırlar. Söz konusu sinemacılar yalnızca birebir gerçekliği sunmayı değil, “bu gerçekliğin ardındaki olgu ve ilişkileri” de perdeye yansıtmayı amaçlamaktadırlar (Gürata, 1997, s. 178-180).

Özgür Sinema belgesel gerçekçiliğin kurucusu John Grierson yerine, aynı akım içinde yer alan, ancak Grierson’dan estetik anlayışıyla önemli ölçüde ayrılan Humphrey Jennings’ten ilham almıştır. Jennings özellikle II. Dünya Savaşı yıllarında çektiği belgesellerde lirik bir anlatımı tercih etmektedir ve gerçekliğin doğal bir biçimde sunumunu yanında, kurgu ve mizansen aracılığıyla estetik bir dil arayışı içindedir. Jennings etkisiyle Özgür Sinemacılar çalışmalarını, “şiirsel gerçekçi” olarak nitelendirmişlerdir. Başlangıçta Ford Motor Şirketi tarafından desteklenen Özgür Sinema hareketi içindeki yönetmenler, kaynak bulamayınca film yapamaz duruma gelmiş, 1959’da hareket resmen olmasa da fiilen dağılmıştır. Tony Richardson ilk uzun filmini 1959’da, Karel Reisz ise 1960’da çekerken, bu filmler,

yeni bir akımın, İngiliz Yeni Dalgasının öncüleri olmuştur (Gürata, 1997, s. 180, 183).

İlk kez *L'Express* isimli dergide François Giroud tarafından kullanılan Yeni Dalga terimi ise, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ya da Özgür Sinema gibi bir ekole gönderme yapmaz. Nilgün Abisel ve Tuğrul Eryılmaz'a göre Yeni Dalgacıların sinema anlayışı kendilerinden önceki Fransız sinema geleneğinin reddi üzerine kurulmuştur. Yeni Dalga içinde yer alan yönetmenler, birbirleriyle yardımlaşma içinde olmalarına ve “yaptıkları sinemanın düşünsel temellerini beraberce atmalarına karşın, tümü son derece kişisel anlatım yolları ve teknikleri geliştirmişlerdir.” Yine de bu yönetmenlerin hemen hepsinde ortak olan bazı niteliklerden söz etmek de mümkündür:

Doğrusal zamana karşı çıkmaları, yani zaman içinde ileri ve geri büyük sıçramalar yapmaları; öykü bütünselliğine önem vermemeleri, eliptik bir anlatımı yeğleyerek, anlam bozulmaksızın öykünün bazı öğelerini dışarıda bırakmaları; aynı film içinde kendilerini hiç kısıtlamadan belgeselden yapıntıya dek çeşitli sinema stillerini kullanmaları; çekim sırasında doğaçlamaya (improvisation), kendiliğindenciliğe ağırlık vermeleri gibi (Abisel ve Eryılmaz, 2010, s. 48).

1951 yılında André Bazin'in editörlüğünde yayımlanmaya başlayan *Cahiers du Cinema* dergisi etrafında toplanan François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Pierre Kast, Jacques Rivette, Claude de Givray, Charles Bitssch, Jacques Doniol-Valerose gibi genç sinema tutkunları ile *Cahiers du Cinema* gibi Paris'te çıkan *Arts* dergisinde bir araya gelen Alain Resnais, Georges Franju, Agnes Varda, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozler gibi isimler, sinemanın sorunlarını tartışmakta ve Fransız sineması için yeni formüller sunmaktaydılar (Gökçe, 1997, s. 163-164). Kameranın arkasına geçtiklerinde, bu genç kuşak içinden Avrupa ve dünya sinemasının büyük *auteur*'leri çıkacaktı.

Yeni Dalgacıardan Jean Luc Godard, politik film yapmanın biçimsel yolları üzerine arayışlar içine girmiş diğer “Yeni Dalga yönetmenleri gibi, ama kendi tarzı içinde, sinemayı sorgulamış, kalıplarını/konvansiyonlarını yıkmış, senaryodan oyunculuğa, ışığın kullanımından makyaja, dekordan kamera kullanımına, noktalama işaretlerinden ses kuşağına, hatta Dziga-Vertov döneminde yaptığı gibi filmlerin dağıtımına kadar, sinemanın başka bir tarzda olabileceğini, hatta olması gerektiğini göstermiştir” (Yılmaz, 1997, s. 148).

Peter Wollen, Jean-Luc Godard’ın *Doğu Rüzgârı (Vent d’Est, 1970)* filmi üzerine yazdığı “Godard ve Karşı Sinema: *Doğu Rüzgârı*” (2004) başlıklı makalesinde “Hollywood–Mosfilm” ile Godard’ın yarattığı yeni sinemayı, “Sinemanın Yedi Büyük Günahı” ve “Sinemanın Yedi Büyük Erdemi” karşıtlıkları etrafında tartışır.

<b>Sinemanın Yedi Büyük Günahı</b>	<b>Sinemanın Yedi Büyük Erdemi</b>
Geçişli Anlatı ( <i>Narrative Transitivity</i> )	Geçişsiz Anlatı ( <i>Narrative Intransitivity</i> )
Özdeşleşme ( <i>Identification</i> )	Yabancılaşma ( <i>Estrangement</i> )
Saydamlık ( <i>Transparency</i> )	Öne Çıkarma ( <i>Foregrounding</i> )
Tekil <i>Diegesis</i> ( <i>Single Diegesis</i> )	Çoklu <i>Diegesis</i> ( <i>Multiple Diegesis</i> )
Kapalılık ( <i>Closure</i> )	Açıklık ( <i>Aperture</i> )
Hoşlanma ( <i>Pleasure</i> )	Rahatsız Olma ( <i>Unpleasure</i> )
Kurmaca ( <i>Fiction</i> )	Gerçek ( <i>Reality</i> )

Geçişli anlatı kavramıyla Wollen’ın ifade etmek istediği şey, Hollywood sinemasının nedensellik zincirine uygun biçimde art arda gelen olay dizisidir.

Wollen'ın belirttiği gibi bu zincir, Hollywood sinemasında genellikle birbiriyle tutarlı psikolojik motivasyonlardan oluşur. Film bir denge durumuyla başlar, dengenin bozulmasından sonra filmin sonunda yeniden kurulmasına dek, bir dizi reaksiyon birbirini takip eder. Godard en başından beri çeşitli yöntemlerle bu gelenekten kopmuştur. Kullandığı yöntemlerden birini edebiyattan (*picaresque* romandan) ödünç almış, sıkı bir olay örgüsü yerine öyküyü kesintiye uğratan bölümler kullanmış; *Doğu Rüzgârı* filmini yaptığı dönemde ise, geçişli anlatıyı bir bütün olarak imha etmiştir. Godard'ın geçişli anlatı geleneğini kırmasının pek çok nedeninden söz edilebilir ancak bunlardan belki de en önemlisi, izleyicinin anlatının duygusal büyümesine kapılmasını engellemek ve böylece onun anlatının akışına müdahale ederek dikkatini toplamaya ve odaklanmaya zorlanmasıdır. Ancak Wollen'a göre bu yolla izleyicinin dikkatinin tamamen kaybolması da olasıdır (Wollen, 2004, s. 526).

Godard yine ilk filmlerinden itibaren karakterle duygusal bir bağ kurulmasını, başka deyişle özdeşleşme mekanizmasını kırarak, Brecht'yan bir yabancılaşmayı kullanır. Bunu için de çeşitli yollar dener: Kurmaca filmin içine "gerçek insanlar" sokar, karakterler kameraya bakarak izleyiciyle konuşur, ses kuşağında duyulanlar film karakterlerinin sesinden ve sözünden bağımsız hale gelir, değişik karakterler için aynı ses, aynı karakter için değişik sesler kullanır... (526-527).

Hollywood filmleri genellikle saydam bir şekilde dünyayı temsil ediyormuş gibi yapılandırılır. Kameranın varlığı ve bunun bir film olduğu izleyiciye unutturulmaya çalışılır. Oysa Godard ilk filmlerinde sinemanın kendisini anlatının bir meselesi olarak ortaya koymuş; 1968 sonrasında, sistematik olarak film yapım sürecini vurgulamaya başlamıştır. Godard'ın filmleri dünyanın temsilinden çok,

“imgelerle yazma” süreci olarak görülebilir. Godard’ın filme yaptığı müdahaleleri de (örneğin film negatifinin karalanması) “olumsuzlama” olarak kavramak mümkündür. Godard, kendisinden önceki Einsenstein’a benzer biçimde, imgeleri temsili rollerinden özgürleştirerek, onların gerçek bir ikonik kod içinde semantik işlev yüklediği bir “imge inşası”yla, temsil sorunsalından daha çok ilgilenir (527-528).

Hollywood filmlerinde gösterilen her şey aynı dünyaya ait olduğu gibi, bu dünyanın da tutarlı ve bütünlüklü olması gerektir. Bu tekil *diegesis*’e karşı Godard karakterlerin farklı dillerde konuşması (*Nefret, Le Mepris*, 1963), farklı çağlardan ve değişik kurmacalardan gelen karakterlerin aynı anlatıda buluşması (*Hafta Sonu, Weekend*, 1967); sesler ve imgeler arasındaki kopuş (*Bilmenin Tadı, La Gai Savoir*, 1969; *Pravda*, 1970) gibi yöntemlerle farklı dünyaları iç içe geçirir; çoklu bir *diegesis*’i tercih eder (528-528).

Hollywood filmleri kendi sınırları içinde uyumlu, kendine yeterli nesnelere sunarken, Godard açık uçlu, metinlerarası, alıntı ve parodiye yer veren anlatılar inşa eder. İzleyiciye tatmin ve eğlence vaat etmez; onu rahatsız ederek, değişim yönünde provoke etmeye çalışır. Godard ilk filmlerinden itibaren kurmaca sinemadan rahatsızdır. Onun filmleri makyajlı oyuncuların bir öyküyü canlandırması, bir temsil değil, gerçek yaşama, hakikate ilişkin bir arayıştır (Wollen, 2004, s. 525-530).

Kuşkusuz ki Jean Luc Godard sinema tarihin en önemli yönetmenlerinden biridir. Sinema diline, başka türlü bir sinemanın olanaklarını araştırarak büyük katkılar sunmuştur; sunmaktadır. Fakat Godard’ın filmlerini, genelleyecek olursak da *avant-garde* sanatı takip etmek, belirli bir kültürel sermayeyi, entelektüel kapasiteyi gerektirmektedir. “Sıradan izleyicinin”, eğlenmek yerine rahatsız olmayı; tutarlı ve bütünlüklü bir anlatıyı kolaylıkla takip etmek yerine, düşünmeyi, sorgulamayı,



anlatıyı inşa etmeyi; karakterle duygusal bir özdeşlik kurmak yerine düşünsel bir mesafede durmayı tercih etmesini beklemek zordur.

En azından bunların kendiliğinden gerçekleşmediği, başka türlü bir sinemaya yönelik ilgi ve merakla başlayan, belirli bir kültürel birikimle kazanılan yetiler olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla yönetmenin, politik bir meseleyi sinema yoluyla irdelerken kimlere ulaşmak, filmini kimlerle paylaşmak istediğine karar vermesi gereklidir. Eğer filmin “ortalama izleyici”ye hitap edeceği düşünülüyorsa, *avant-garde* biçimin hayli sıkıntılı olacağı açıktır. Bu durumda popüler anlatılarla muhalif içeriklerin buluşturulduğu “melez formlar” denenebilir. Örneğin politik sinema deyince akla ilk gelen yönetmenlerden olan Costa Gavras ve Ken Loach daha yerleşik sinemanın anlatı ve formları içinde eleştirel-muhalif içerikler sunan filmler yapmaktadırlar.

Robert Stam karşı sinema formülasyonlarında Bahtin’in karnaval kavramında özetlenen, popüler formların uzun erimli geleneğine hiç dokunulmamış olduğundan söz eder. Bahtin’in karnaval kavrayışında “özgür ve tanıdık bağlantı”ya dayalı, nitelik bakımından farklı bir iletişim biçimi kurulurken bütün hiyerarşik ayrımlar, bariyerler, normlar, yasaklamalar geçici olarak askıya alınmıştır. Bahtin’in teorize ettiği biçimiyle karnaval, biçimci harmoniyi ve birliği reddeden; asimetrik, heterojen, oksimoronik, melez (*miscegenated*) bir anti-klasik estetiği benimser (Stam, 2008, s. 155-156). Sibel Irzık’ın belirttiği gibi “karnavalda resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenini direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşınması söz konusudur” ayrıca “karnaval yalnızca egemen sınıfların izin verdiği sınırlar içinde gerçekleşen, rahatlama sağlayıp düzenin sürekliliğini koruyan bir tören değildir. Özellikle gülme

biçimde barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızar” (Irzık, 2001, s. 23-24).

Stam, karnaval estetiğinde, pozitivist rasyonalizmin monolojik doğru ya da yanlış kesinliğinin yıkıldığını; her şeyin karşısına gebe olduğu alternatif bir mantığın geçerli olduğunu; böyle bir bakış açısından bir yanda kitle sanatı, diğer yanda özgürleştirici fakat zor *avant-garde*'ı konumlandıran dikotominin yanlış görüldüğünü kaydeder. Söz konusu anlayış kitle kültürü biçimlerini, eleştirel bir yoldan harekete geçiren melez formlara imkân tanımaktadır. Bu sayede sosyal eleştiriyile popüler arasında bir uzlaşma mümkün olabilecektir (Stam, 2008, s. 156).

Mike Wayne sinemada günümüze dek üretilmiş “en gelişkin ve incelikli politik filmler”in Üçüncü Sinema filmleri olduğunu söyler. Ona göre Üçüncü Sinema terimi, “her şeyden önce toplumsal ve kültürel özgürleşmeye bağlı kuram ve film yapımı uygulamasını belirtir.” Bu sinema, ortaklaşa ve demokratik yapım biçimlerine öncülük ederek, hem geleneksel film yapma hem de tüketim biçimlerine karşı çıkar (2011, s. 9, 14). Wayne’e göre Üçüncü Sinema,

Salt eğlenceyi reddeder, ancak sıkıcı bir sinemayı ya da basit polemikler sinemasını kendine yasaklar. Üçüncü sinema tutkuludur, öfkelidir, mizahidir ve her zaman karmaşıktır. Yine de kuram düzeyinde Üçüncü sinema, az gelişmişliğin karşısında gelişmeye gereksinim duyan; rekabet eden ve gerçekten düşman kuramlar ve politikalar karşısında savunmaya gereksinim duyan bir anlayıştır. Özellikle 1920’li yıllar Sovyet sinemasında öncüleri olsa da, yaklaşık kırk yıl sonra ortaya çıkmış ve 1959 Küba Devrimi’nden etkilenmiştir (Wayne, 2011, s. 14).

Fernando Solanas ve Octavio Gettino 1969’da yayımladıkları “Üçüncü Bir Sinemaya Doğru” başlıklı manifestolarında Üçüncü Sinemayı şöyle tarif ederler:

Üçüncü Dünya halklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki muadillerinin anti-emperyalist mücadelesi bugün dünya devriminin eksenini oluşturuyor.

*Üçüncü sinema*, bize göre, *bu mücadeledeki çağrımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü*, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturmanın büyük olasılığını, tek kelimeyle, *kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini* kabul eden sinemadır (Solanas ve Getino, 2008, s. 171).

Bu manifestoda standart bir süreye sahip, büyük salonlara uygun bir gösteri malzemesi olarak tasarlanmış, ticari çıkarlara ve burjuva dünya görüşüne hizmet eden, insanı tarihi oluşturan bir özne değil, edilgen ve tüketici olarak kabul eden, “hazmı kolay bir konuyu hedefleyen seyirlik” olan sinema *Birinci Sinema*; “sanat sineması” ya da “*auteur* sineması” ise, *İkinci Sinema* olarak tanımlanmıştır. Solanas ve Getino’ya göre İkinci Sinema, “yönetmenin standart olmayan bir dilde kendisini ifade etme özgürlüğünü talep” ettiği için ve “kültürel sömürgeciliğin son bulması yönünde bir girişim” olduğundan ileri bir adım olsa da “sistemin izin verdiği dış sınırlara” ulaşmıştır. Gerçek alternatiflerse, Sistemin gereksinimlerine uygun olmayan ya da açıkça Sistemle savaşılan filmlerde, özgürlük sinemasındadır (Solanas ve Getino, 2008, s. 176-177).

Solanas ve Getino 1968’de yaptıkları *Fırınların Saati (La Hora de Los Hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación)* filmiyle devrimci bir sinemanın yapım ve dağıtım koşullarına dair yöntemler denemişler; filmin gösterimleri sırasında *izleyiciler*, *katılımcıya* dönüşmüştür. Başlangıçta kendiliğinden ortaya çıkan tartışmalar, zamanla filmin temalarını, gösterim atmosferini, katılımcıların diyaloga katılımını destekleyen müzik, şiir, heykel, resim, poster, tartışma yöneticisi gibi öğelerle zenginleştirilmiş; böylece katılımcılarını düşünce ve ilgilerini ifade ettiği, politikleştiği ve özgürleştiği bir alan açılmıştır. Bu süreç içinde film “sadece bir patlayıcı fitili ya da vesile olarak” önemli

görölmeye başlanmış; böylece Üçüncü Sinema için büyük önem taşıyan “*film eylemi*” yapısının temelleri atılmıştır (Solanas ve Getino, 2008, s. 190-191).

Politik ve militan bir sinema arayışı içindeki bu teorisyen-yönetmenlerin izleyiciyi bir katılımcı olarak sürece dâhil etmeleri, filmle izleyici arasında kurulan etkileşimi, filmin kendisinden daha önemli bulmaları, seyircilerin anlamlarına odaklanmayı seçmiş olan bu çalışmanın iddialarını destekler niteliktedir. Zira bu tezde filmlerin tarihsel-siyasal bir bağlamda alımlandığı ve filmlerin politik olanağını/olanaksızlığını seyircilerin anlamlarından bağımsız bir şekilde değerlendirmenin önemli bir eksiklik olduğu öne sürölmektedir.

12 Eylül filmleri ile politik sinema kategorisi bir arada düşünölmürken, bu çalışmada düşönceleri anılan kimi yazarların yaptığı gibi, öncelikle meselenin anlatıda doğrudan mı yoksa dolaylı mı işlendiğine, darbenin anlatının neresinde durduğuna bakılabilir. Bu yaklaşımla araştırma kapsamında örneklem olarak seçilen *Vizontele Tuuba* ile *Babam ve Oğlum* filmlerini politik sinemadan çok, siyasal meseleleri arka planına alan popüler filmler olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. *Eve Dönüş* filmi ise, anlatının merkezine 12 Eylül’ün işkence boyutunu yerleştirdiği, darbeye ve uygulamalarına diğere filmlere kıyasla doğrudan değindiği için geleneksel anlatı kalıpları içindeki bir “politik film” olarak düşünölebilir.

Fakat IV. Bölüm’de göröleceği üzere filmlerin hangi kategori altında değerlendirildiği, nasıl tanımlandığı ve söylemlerindeki eleştirelilik derecesi izleyicilerin onlardan çıkaracağı anlamlar konusunda belirleyici değildir. Çünkü daha önce de ifade edildiği gibi izleyiciler metinle baş başa kalmazlar; seyirciler filmleri izlerken onların politikayla ilişkilene biçimlerinin, siyasal pozisyonlarının, toplum ve dünya kavrayışlarının, zihinlerindeki imge ve anlam çerçevelerinin, duygularının,

kişisel deneyimlerinin devreye girdiği bir anlamlandırma süreci söz konusu olmaktadır. Seyirciler filmlere mevcut düşünce ve duygularıyla yaklaşırken, aynı zamanda filmler de onlara yeni bir şeyler söyleyebilir, izleyicilerde değişim ve dönüşüm yaratabilir. Tam da bu nedenle politik filmlerle, popüler sinemayı tanıma gereği birbirini dışlayan kategoriler gibi düşünmek yerine, siyasal konuları işleyen popüler yapımlardan hangi anlamların neden ve nasıl çıkarıldığına bakmak, tarihsel olarak spesifik öznelere filmleri nasıl alımladığını inceleyerek anlam üzerindeki mücadelede bunların nasıl bir yerinin olduğunu ve olabileceğini tartışmak gereklidir.

Üniversiteli gençlerin 2000'lerin 12 Eylül filmlerini nasıl alımladığını ortaya koymak üzere, alan araştırması verilerini betimlemeye ve analiz etmeye geçmeden önce bir sonraki bölümde örneklem alınan üç filmde genel olarak nelerin anlatıldığı, filmlerin 12 Eylül'ü ve dönemin karakterlerini nasıl temsil ettiği üzerinde durulacaktır.

### ***2.2.3. 2000'lerin 12 Eylül Filmleri***

#### ***2.2.2.1. Vizontele Tuuba*** <sup>46</sup>

*Vizontele Tuuba* 2000'lerde 12 Eylül'ü sorunsallaştıran filmlerden ilkidir. Türkiye'nin Güneydoğusu'ndaki küçük bir kasabaya (Van'ın Gevaş ilçesi) televizyonun gelişini anlatan *Vizontele* filminin bir devam filmi olarak düşünebileceğimiz *Vizontele Tuuba*'da 12 Eylül'e giden süreçte bu kasabanın gündelik hayatından kesitler sunulmaktadır.

Film, siyah bir çerçeve ile başlar. Üst ses olarak Yılmaz Erdoğan'ın şu sözleri duyulur: “Nereden aklıma geldi bilmiyorum her şey olup bittikten yirmi dört yıl

---

<sup>46</sup> Filmlerin künye bilgileri çalışmanın Ekler Bölümünde yer almaktadır bkz. s. 358-359

sonra... Mazide tamamlanmamış ödev kalmasın diye herhalde... Ankara'da 1980 yılının herhangi bir sonbahar sabahıydı, ilk ders sabah 7'deydi ve sabah 7 böyleydi.” Kasabanın Ankara'da okuyan tek çocuğu olan Yılmaz'ın (Şenol Ballı) Türkçe dersini izlemeye başlarız. Sert, disiplinli, katı, kuralcı ve okuduğu *Tercüman* gazetesinden anladığımız üzere sağ görüşlü olan edebiyat öğretmeni, sınıftaki öğrencilerden yaz tatilini nasıl geçirdiklerini anlatan bir kompozisyon yazmalarını ister. Yılmaz ise ödevi bir türlü yazmaya başlayamaz. Çünkü o yaz pek çok şey yaşanmıştır. Öğretmenin iki satır yazıyı yazamadığı gerekçesiyle azarladığı Yılmaz, önünde boş duran kâğıda büyük harflerle “TUUBA” yazar. Yılmaz Erdoğan yine üst ses olarak, o gün o ödevi yapamasa da yıllar sonra yeniden o ödevi yapmayı denediğini söyler. Bu açılış sahnesinden hareketle Yılmaz Erdoğan'ın 12 Eylül öncesini ve darbe ile yaşananları kendi kişisel tarihi aracılığıyla anlatmayı, bir ödev bildiği iddiasında olduğunu söyleyebiliriz.

“Kardeş Türküler” isimli grubun müziği eşliğinde, TRT'nin tek kanallı döneminden televizyon imgeleri ile birlikte jenerik akmaya başlar. Jeneriğin ardından Yılmaz'ı kasabaya götüren otobüsü görürüz. Otobüsün uzak plan görüntüsü üzerinde anlaşılması güç, son derece alçak sesle söylenen Kürtçe bir türkü duyulmaktadır. Sesin kaynağı olan çocuk görüntüye geldiğinde ise ses yükselir ve türkü Türkçe devam ederek biter. Film boyunca belli belirsiz birkaç kez (*başe, biro* gibi birkaç sözcük ve film müziğindeki bazı sözler) dışında Kürtçe duymak mümkün olmaz. Zaten filmin Kürt sorunu ve etnik kimlik meselesi üzerine bir vurgusu bulunmamaktadır.

Kasabaya doğru yol almakta olan otobüste Güner Bey (Tarık Akan)<sup>47</sup> ile eşi Aysel (İdil Fırat) ve kızı Tuba (Tuba Ünsal) da bulunmaktadır. Filmin daha sonraki sahnelerinden kütüphanesi olmayan kasabaya kütüphane müdürü olarak atanan Güner Beyin siyasi görüşlerinden dolayı buraya sürüldüğünü ve sol görüşlü olduğunu anlarız.

Bütünlüklü bir öyküsü olmayan film, temel olarak Güner Bey ve Deli Emin (Yılmaz Erdoğan) karakterinin, belediye başkanının<sup>48</sup> (Altan Erkekli) desteği ile kütüphane oluşturma çabası etrafından ilerler. Bu arada Emin ile Tuba arasında çocuksu bir aşk doğar. Filmin mizahi tonuna romantik bir atmosfer ekleyen bu durum, aynı zamanda filme adını da verir. *Vizontele Tuuba* nedensellik zinciri etrafında örgütlenmiş olmakla birlikte, giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan üç perdeli yapıyı takip etmekten çok, romantik ve dramatik öğelerle desteklenen, uç uca eklenmiş skeçvari sahneler bütünü olarak betimlenebilir.

Keyifli bir seyirlik olarak görüldüğünde filmin son derece başarılı olduğu düşünülebilir. Zaten ulaştığı seyirci sayısı da ticari başarısını kanıtlamaktadır. Bir 12 Eylül filmi olarak baktığımızda, öncelikle *Vizontele Tuuba*'nın darbeye ve sonrasında yaşananlara değil, darbeden önceki süreçte, bütün yoksun bırakılmışlıklarına rağmen, kendi halinde güzel bir yaşamları olan insanların gündelik hayatlarından kesitlere odaklandığını söyleyebiliriz. '80 öncesinin politik

---

<sup>47</sup> Tarık Akan'ın filmde canlandığı Güner Sernikli, gerçek hayattan aynı isimle alınmış bir karakterdir. Filmde Van'ın Gevaş ilçesine sürülen idealist bir devlet memuru olan Güner Sernikli, gerçekte 12 Eylül 1980'de Hakkari'ye sürgün edilmiş ve orada yedi yıl yaşamış bir kütüphane memurudur.

<sup>48</sup> Belediye başkanı Nazmi Bey filmde iyi niyetli, dürüst ve çalışanlarının hakkını savunan bir kişi olarak temsil edilmektedir. Bununla birlikte politik duruşu ve hangi siyasi partinin üyesi olduğu belli değildir.

olarak kutuplaşmış atmosferi filmin geçtiği kasaba için söz konusu değildir; siyasal mücadele, iki devrimci grup arasında naif fraksiyon çekişmesiyle ve belediye başkanı Nazmi ile Latif (Cezmi Baskın) isimli karakter arasında kurulan “iyi niyetli, halkı için çalışan, dürüst politikacı”, “kaypak, çıkarıcı, üç kağıtçı politikacı” ikiliği üzerinden işlenmiştir. Filmde memlekette olup bitenler ise televizyondaki haberler aracılığıyla özet biçimde verilir.

Yılmaz’ın Türkçe öğretmeninden Adalet Partisi İlçe Başkanına, Jandarma komutanından ilçedeki solcu gençlere kadar film kişilerinin mizahi anlatı içinde karikatürize edildiklerini söyleyebiliriz. Özellikle Belediye başkanının oğlu Nafiz (Tolga Çevik), Diyarbakır’dan gelen üniversite öğrencisi Mahmut (Bülent İnal) ve diğer devrimci gençler, son derece naif karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir sahnede Mahmut, Diyarbakır’dan dönüşünde otogarda arkadaşları tarafından karşılanır. Aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Mahmut:

- Size Diyarbakır’dan selam getirdim,

Nafiz:

- Ve aleyküm selam... (Bir süre sessizlik, karakterler birbirlerine bakar, ardından Nafiz yumruğunu sıkar) Var olsun yoldaşlar!

Bu örnekte olduğu gibi filmin pek çok yerinde devrimci karakterler, aslında pek de içselleştiremedikleri bir “devrimci modeli”ne uygun davranışlar sergilemeye çabalamaktadırlar. Kasabanın devrimci gençlerini incir çekirdeğini doldurmayacak meselelerle uğraşmanın dışında herhangi bir eylemlilik içinde de görmeyiz. DFKD (Devrimci Folklorik Kültür Derneği) üyeleri olan Mahmut, Nafiz ve Servet, Emin’den derneklerinin kuruluşunun 3. yılı onuruna Vatan tepesine çok büyük



harflerle DFKD yazmalarını ister. Emin bu iş karşılığında herhangi bir para alamayacağı için pek de gönüllü olmasa da sonunda isteği kabul eder ve yazıyı yazar. Nafiz bu emek karşısında Emin'e bir hediye almalarını teklif eder, bu basit konu üzerine bile daha sonra konuşmaları gerektiğine karar verirler.

DFKD ile sürekli çekişme halinde diğer bir devrimci grup ise<sup>49</sup>, DEKD isimli bir başka dernek altında örgütlenmiştir. DEKD üyeleri Vatan tepesindeki yazıdaki F harfinin altına bir çizgi çekerek, bunu DEKD haline getirirler. İki grup arasında bu sebeple büyük bir kavga çıkar ve jandarma karakoluna götürülürler. Belediye başkanı Nazmi Bey, bir arkadaşını ve Güner Bey'i yanına alarak gençleri karakoldan mahkemeye sevk edilmeksizin kurtarmaya çalışır. Nazmi Bey, “neticede bunların hepsi çoluk çocuk” diyerek ve kasabanın ileri gelen ailelerinin çocukları olduğunu söyleyerek komutanı yumuşatmaya çalışır. Komutan ise: “Ne zannediyor bunlar? Buradaki soytarılar da büyük şehirlerdeki elebaşları da, ne zannediyorlar kendileri yav? Devrim yapacaklarmış, e yapıldı zaten! Sosyalizmi getireceklermiş Allah Allah... Ulan iyi bir şey olsa niye getirmesin devlet!” sözleriyle cevap verir.

Bu sözler üzerine Güner Bey ile komutan arasında bir sürtüşme yaşanır. Güner Bey devletin iyi olan her şeyi getirip getirmediğini imalı biçimde sorar. Komutana göre “eğer çok masraflı değilse” cevap “evet”tir. Gerginliğin tırmanmasından endişe eden başkan ve arkadaşı konuyu değiştirmeye çalışırlar ve ikram edilen çaydan söz ederler. Güner Bey yine imalı biçimde komutana çayın en

---

<sup>49</sup> Çatışma halindeki bu iki grup pek çok görüşmeci tarafından “sağcılar” ve “solcular” olarak okunmuştur, konuyla ilgili ayrıntılara çalışmanın IV. Bölümünde yer verilecektir.

güzelini kendileri için getirdiklerini söyler.<sup>50</sup> Komutan da ona kütüphanede ne tür kitaplar okuttuklarını sorar. Oysa henüz kütüphanede hiçbir kitap bulunmamaktadır. Bunun üzerine komutan alaylı bir biçimde endişelenecek bir şey olmadığını, orayı Güner Beyin bile idare edebileceğini söyler.

Filmde askerlere ve sağcı karakterlere yumuşak bir tonda da olsa eleştirel bir bakışla yaklaşıldığı söylenebilir. Örneğin Jandarma komutanın söylediği sözler aracılığıyla 12 Eylül'ü gerçekleştiren zihniyetin cehaleti eleştirilmektedir. Bir başka sahnede AP ilçe başkanının yardımcısını da alarak komutanın yanına geldiğini görürüz. Niyeti Güner Beyi jurnallemektir. Önce kütüphanede kadın ve erkeklerin birlikte bulunmasından ahalinin rahatsız olduğunu söyler. Ancak komutan bunda bir sakınca görmediğini sert biçimde dile getirince, bütün “anarşistlerin” orada toplandığını anlatır. Bu noktada komutanın tavrı değişir. Darbenin akabinde ilk dağıtılan yerlerden biri de kütüphane olur ve Güner Sernikli diğer devrimci gençlerle birlikte tutuklanır. AP ilçe başkanı, darbenin ardından askerlere yaranmaya çalışan kaypak bir tavır takınmasıyla da izleyiciye itici bir biçimde sunulur.

Filme yönelik temel eleştirilerden birini karakterlerin basit, klişe ve basmakalıp olmaları biçiminde ortaya koymak mümkündür. Örneğin filme ve yönetmeni Yılmaz Erdoğan'a oldukça eleştirel bir biçimde yaklaşan Yıldırım Türker bu minvaldeki eleştiriyi şöyle dile getirmektedir: “Çizgi film solcuları karşısında ellerinde Tercüman gazeteleriyle beceriksiz komik timsahlar gibi gezinen sağcılar. (...) Nazlı Ilıcak'ın bile coşkuyla karşıladığı filmde 12 Eylül'ü bekleyen günler,

---

<sup>50</sup> AP ilçe başkanının ziyareti sırasında yine çay konusu açılır. Başkanın çayın güzelliğine yaptığı övgü karşısında komutan öfkelenir, çayın güzel olmasının sebebinin iyi çay demleyen bir asker olduğunu ve onların da herkesle aynı çayı içtiğini söyler.

Erdoğan'ın küçük kasabasına bir avuç zekâsı gelişmemiş, ahlâkı ve kafası tekâmül etmemiş solcu kliklerin itişmesiyle yansıtılıyor” (Türker, 2004).

Darbenin filmdeki temsili ise şöyledir: 11 Eylül akşamı kütüphaneye insan toplayabilmek için konulmuş olan televizyon bozulur. Emin bütün gece çalışarak televizyonu tamir edebileceğini ve ertesi güne yetiştirebileceğini söyler. Darbe olduğunu, gece yarısı askeri araçların konvoy halinde ilerleyişinden ve sabah Emin'in açık unuttuğu televizyondan Kenan Evren'in yaptığı halka sesleniş konuşmasının duyulduğundan anlarız. Emin televizyondaki görüntüyü bir savaş filmi zanneder ve her şeyden habersiz tamir ettiği televizyonu kütüphaneye götürür. Kütüphane alt üst edilmiştir, Emin ne yapacağını bilmez bir halde kütüphanenin içinde dolanıp durur. Dışarı çıktığında ise askeri araçlarla karşılaşır. Araçlardan silahlı kuvvetlerin yönetime el koyduğu ve sokağa çıkma yasağı ilan edildiği anonsu yapılmaktadır. Emin askerlerden gizlenerek Sernikli ailesinin evine gider. Ev de darmadağın edilmiştir, Tuba ve annesi yere oturmuş birbirlerine sarılarak ağlamaktadırlar. Belediye başkanının evine de adeta ölüm sessizliği çökmüştür. Yılmaz Erdoğan üst ses olarak devreye girer: “İşte sonbahar gelmişti. Sanırım o eylül günlerinde çocukluğum bitti, büyümeye başladım.”

Asuman Suner *Vizontele Tuuba*'yı Fredric Jameson'un “nostalji sineması” kavramı bağlamında değerlendirmektedir. Ona göre filmde darbe, taşranın korunaklı dünyasını parçalar; bu aynı zamanda “çocukluğun bittiği, masumiyetin kaybolduğu an”dır (2006, s. 69). Suner'in düşüncesinde “Yeni Türk sinemasının popüler nostalji filmleri”nin asıl olarak hizmet ettiği şey toplumsal bellek değil, “geçmişin ‘toplumsal çocukluk dönemi’ olarak hayal edilmesine vurgu” yapmaktır (2006, s. 73).

(...) nostalji filmleri geçmişin eleştirel bir sorgulamasını yapmak yerine, geçmişi dondurulmuş bir çocukluk anlatısı içine hapseder. Söz konusu olan, geçmişi yakına çekmek yerine, geriye itmek için girişilen bir hatırlama çabasıdır adeta. Aidiyet sorunsalı etrafındaki gerilimler ve onlara eşlik eden şiddet, sevimli bir çocukluk anlatısı içinde bulanıklaşırken, toplumsal çatışmalar dışsallaştırılır, dışarıdan gelen kötülükler olarak tasvir edilir. Nostalji filmlerinde geçmiş geçiştirilir. Bu filmlerin yaptığı, geçmişi bir çocukluk anlatısı olarak temize çekmek, toplumu çocuksulaştırarak temize çıkarmak, böylelikle geçmişin yükünden kurtulmaktır (2006, s. 99).

Fakat bununla birlikte Asuman Suner, popüler metinlerin anlamsal olarak egemen ideolojiyle eklemlendiği noktada karşımıza çıkan, “genellikle metnin kendi üzerine kapanmasını engelleyen bir fazlalık, bir aşırı unsur”dan söz eder. Bu nedenle “popüler metinlere istikrarlı, sabit ve bütünlüklü yapılar” değil, Gledhill’in kavramıyla bir “müzakere alanı” (1990, s. 67) olarak bakmak gerekliliğini de vurgular.<sup>51</sup>

Filmin sonunda kasabanın devrimci gençleri ve Güner Bey askerler tarafından toplanıp götürülürler. Yılmaz Erdoğan’ın sesi yine devreye girer: “Güner Ağabey ve çocukları götürdüler. Bazıları bir ya da birkaç yıl sonra geri döndü, bazıları dönmedi. Hepsi iyi çocuklardı. Yapmak istedikleri şeylerin bazılarının yasa dışı olduğunu biliyorlardı ama yapmak istediklerinin hiçbirini yapmamışlardı.” Filmin yönetmeni

---

<sup>51</sup> Christine Gledhill metinsel ve sosyal özne arasında bir köprü kurabilmek için “müzakere” (*negotiation*) kavramının kullanışlı olabileceğini belirtmektedir. Ona göre bu kavramın değeri, kültürel ürünlere yönelik olarak, gerek ekonomik (medya üretimlerinin metnin dışındaki egemen ekonomik çıkarları yansıttığı iddiası) gerekse sine-psikanalitik (ataerkil bilinçdışının psiko-linguistik mekanizmalar aracılığıyla metin tarafından seyirciyi inşa etmesi) üst belirlenimci bakışlardan kaçınmasında yatar. Müzakere kavramı, devam etmekte olan bir verme-alma (*give-and-take*) sürecinde, birbirine karşıt tarafları bir arada tutmayı ima eder. Bir anlam üretimi modeli olarak müzakere, kültürel değiş tokuşu, üretim ve alımlamanın keşişimi olarak ele alır. Buna göre anlam, ne empoze edilir ne de pasif biçimde özümser. Anlam, birbiriyle yarışan referans çerçeveleri, motivasyonlar ve deneyimlerin mücadelesi ya da müzakeresiyle ortaya çıkar (Gledhill, 1990, s. 67-68).

olan Erdoğan'ın sesinden duyulan bu sözlerin, filmin 12 Eylül'e bakışını özet biçimde yansıttığını düşünebiliriz. Burada götürülenlerden bazılarının bir daha evlerine dönemediklerinin söylenmesi elbette eleştirel bir bakışı barındırmaktadır. Ancak ifadenin geri kalanında 12 Eylül öncesi sol muhalefet ve devrimci mücadele, “yasa dışı olduğunu bildikleri bazı şeyleri yapmak isteyen, ancak bunları yapmamış olan iyi çocukların” dramına indirgenmiştir.

Filmin kapanış sahnesinde Tuba, annesi, anneannesi ve Yılmaz'ı Ankara'ya götüren otobüs uzaklaşırken fonda Sezen Aksu'nun “Gülümse” isimli şarkısı çalar. Emin Vatan tepesine büyük harflerle TUUBA yazmıştır. Askerler yazıyı silmekte bir yandan da yazının açılımının ne olacağına ilişkin fikir yürütmektedirler. “Türkiye Ulusal Uygar Barış Akademisi” olduğuna ilişkin sesler duyulur. Yine burada da 12 Eylül'ün kışla zihniyeti mizahi bir tonla eleştirilmektedir.

Film Suner'in de vurguladığı üzere 1980'lere nostaljik bir gözle bakmaktadır. Jenerikteki televizyon görüntülerinden, *Dallas* dizisi izleme ritüeline, sürekli kesilen telefonlardan açık hava sinemasında gösterilen Yılmaz Güney filmlerine ve bütün kolonyasına kadar pek çok nostaljik imge film boyunca karşımıza çıkar. Fatih Özgüven'e göre *Vizontele Tuuba*, 12 Eylül'ü “evcilleştirmiş bir uzlaşma filmi” olarak görülebilir:

12 Eylül'ü de İzocam reklamını da bir resmi tarih, nostalji parçası olarak bilen seyirci/tüketici kuşağına 12 Eylül'ü hatırlatmak, daha bir hatırlayanları ise 12 Eylül'le bir nevi uzlaştırmak. Bunu da, yumuşak bir alan açarak, evcilleştirerek, TV ile temsil edilen “onlar da bir günlerdi”nin- tartışmalı, şaibeli- alanına sokarak yapmak. O selim klişelerle dolu dünya bize şöyle demek istiyor: “Hepsi geçmişte kaldı, bir televizyon reklamı kadar eski ve siyah-beyaz, ama eh, ondan da biraz fazla”. Bunu, çok kanallı televizyon dünyasının yıldızları ve oyuncularıyla, reklamlardan, dizilerden, skeçlerden, podyumlardan tanıdığımız eşhasla, o estetikten çok uzaklaşmadan, üstelik yeni prodüksiyon ilişkileriyle, galalarla filan yapmak da Erdoğan'ın kendine özgü “salto mortale”si (Özgüven, 2004).

Özetle söylemek gerekirse film, 12 Eylül darbesiyle ve darbe sonrası yaşananlarla ciddi bir hesaplaşma iddiası taşımaktan çok, darbenin bütün yoksun bırakılmışlıklarına karşın güzel bir yaşamları olan insanların hayatını darmadağın ettiğini göstermektedir. Zira Yılmaz Erdoğan da daha önce belirtildiği gibi *Vizontele Tuuba*'yı “bir hesaplaşma filmi” olarak değerlendirmemektedir.

#### **2.2.2.2. Babam ve Oğlum**

Küçük bütçeli bir yapım olan *Babam ve Oğlum* filmi, gösterime girdiği dönemde büyük bir tanıtım kampanyasıyla değil, izleyiciler arasında kulaktan kulağa yayılarak adeta bir fenomene dönüşmüş, dört milyona yakın izleyiciye ulaşmıştır. *Beynelmilel* filminin yönetmenlerinden Sırrı Süreyya Önder'in ifadesiyle *Babam ve Oğlum*'un kazandığı gişe başarısı, kendisi ve Ömer Uğur gibi yönetmenlerin yapmak istedikleri 12 Eylül filmleri için yapımcı bulabilmelerinin önünü açmıştır (Önder, 2009, s. 140).

Filmin başında Sadık (Fikret Kuşkan) sarhoş bir şekilde ve geç saatte evine gelir. Bebek beklemekte olan eşi Aysun (Tuba Büyüküstün) onun nerde olduğunu bilmediği için çok meraklanmıştır, üstelik doğum da çok yakın görünmektedir. Sadık gazeteden arkadaşlarıyla birlikte olduğunu ve yazısının gazetede yer almayışına canının sıkıldığını söyleyerek eşinden özür diler. Genç kadın, eşinin sözleri ve sevecen tavırlarıyla yumuşar ve doğmak üzere olan bebeklerini tutma konusunda Sadık'a prova yaptırır, bu prova çifti güldürür. Bir sonraki sahnede Sadık ve eşini yataklarında uyurken görürüz. Genç kadın doğum sancısı ile uyanır ve eşini uyandırır. Panik içerisindeki Sadık telefonla taksi durağını arar ancak bir yanıt alamaz. Apar topar evden çıkarlar, sokaklar bomboştur, yardım çığlıklarını kimse duymaz. Kadın artık yürüyemeyecek duruma gelir ve bir parkta yere yatar; doğum

başlamıştır. Sonraki sahnede Sadık, kucağında bebeğiyle görülür, her ikisinin de yüzü kanlar içindedir, Aysun da kanlar içinde yerde yatmaktadır. Şok durumundaki Sadık, yanına gelen askere karısının öldüğünü, bebeğin doğduğunu, hiç kimsenin yardım etmediğini söyler ve herkesin nerde olduğunu sorar. Asker ona darbe yapıldığı cevabını verir.

Sevilay Çelenk'e göre bir 12 Eylül hikâyesi olarak düşünüldüğünde filmin en özensiz ve en beceriksiz olduğu kısım, darbe sabahını anlatan bu sahnedir. Yardım çağlıklarına ses bulamayan ve karısının bir parkta doğum yaparken ölümüne seyirci kalan Sadık'ın çaresizliği, darbenin ulusal ölçekte yarattığı yıkım ve acının sembolik ve kişiselleşmiş bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Çelenk'e göre, popüler anlatının bildik kalıplarından olan yitirilen anne, İstanbul'da karşılanan bir 12 Eylül söz konusu olduğunda, neden-sonuç ilişkisine bağlanması zor bir duruma dönüşmekte ve gerçeklik duygusu yaratmak bakımından problemlili hale gelmektedir (Çelenk, 2006, s. 112-113).<sup>52</sup> Hilmi Maktav ise 12 Eylül sabahının "bir askeri darbe olarak değil, tuhaf bir bilinmezliğin içine" hapsedilerek anlatıldığı düşüncesindedir.

Ona göre,

Uzaylıların dünyayı istila etmesine benzeyen bir atmosfer yaratan darbeyi, kimin, niçin gerçekleştirdiği öylesine muallakta kalmıştır ki, 12 Eylül'le savrulan bir ailenin hikâyesini izleyen yüzbinler, bu melodramı başlatan olayların bir "askeri darbe" sebebiyle gerçekleştiğinin farkında bile olmadılar sanki (2006, s. 82)<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Görüşmecilerden Mert ve İbrahim de paralel bir düşüncüyü dile getirmiş, etrafta hiç kimsenin olmayışını abartılı bulduklarını ifade etmişlerdir. Bunlar dışında kalan görüşmeciler için söz konusu sahne bir inandırıcılık problemi yaratmamıştır.

<sup>53</sup> Görüşmecilerin tamamına yakını, Maktav'ın iddia ettiğinin aksine, olayların düğüm noktasında 12 Eylül askeri darbesinin olduğunun farkında olduklarını belirten ifadeler kullanmışlardır. Bu konu çalışmanın IV. Bölümünde ele alınacaktır.

Filmin açılış sekansının ardından jenerik başlar. Jenerik yazıları ile birlikte perdeye yansıyan görüntüler bize Sadık'ın hapisanede gördüğü işkenceyi, bu arada oğlu Deniz'in (Ege Tanman) sütanesi tarafından büyütülüşünü, ardından Sadık'ın hapisaneden çıkarak oğluna kavuşmasını, Sadık'ın anne (Hümeyra) ve teyzesinin (Şerif Sezer) ziyaretlerini gösterir. Yönetmen, 12 Eylül darbesinin ardından Sadık'ın yaşadıklarını bu özet görüntüler aracılığıyla aktarmayı tercih etmiştir.

Anlatı, aradan 7 yıl geçtikten sonraki bir noktadan devam eder. Darbe günü sabaha karşı dünyaya gelen Deniz büyümüştür. Sadık ile Deniz'in sütanesi Fatma arasındaki diyalogdan ortada acı bir durum olduğu anlaşılır. Sadık, Deniz'i de yanına alarak Seferihisar'daki baba evine doğru yola çıkar. Çeşitli ipuçları verilmekle birlikte seyirci, Sadık ve babası Hüseyin Efendi (Çetin Tekindor) arasındaki diyaloga ve hastanede Hüseyin Efendinin doktordan öğrendiklerini diğer aile üyelerine açıkladığı sahneye kadar, Sadık'ın hapisane koşulları ve işkence yüzünden ölümcül bir hastalığa yakalandığını ve kısa bir süre sonra öleceğini bildiği için oğlunu emanet etmek üzere baba ve annesinin yanına döndüğünü bilmez.

Klasik anlatı kalıpları içindeki bir aile melodramı olarak niteleyebileceğimiz *Babam ve Oğlum*'daki temel çatışma, Deniz aracılığıyla Hüseyin Efendi ile oğlu Sadık arasındaki buzların eriyip erimeyeceği üzerine kuruludur. Başka deyişle mitolojide, gündelik yaşamda, edebiyatta, tiyatro eserlerinde, psikanalitik metinlerde vs. sıklıkla karşımıza çıkan baba-oğul çatışması *Babam ve Oğlum* filminin de temel çatışmasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Aysun'un sokak ortasında doğum yaparak ölmesine, Sadık'ın cezaevinde gördüğü işkence ve kötü muamele sonucu ölümcül bir hastalığa yakalanmasına, Deniz'in annesiz büyümesine ve sonunda babasını da kaybetmesine, Hüseyin Efendi ve Nuran Hanımın evlatlarının ölümüne neden olan



12 Eylül, filmsel metnin ana ekseninde yer almak yerine, fonunu oluşturmaktadır diyebiliriz. Zaten aslında yönetmen Çağan Irmak da bir 12 Eylül filmi yapmak iddiasında olmadığını belirtir ve filmin 12 Eylül'ü yüzeysel bir şekilde işliyor olduğuna yönelik eleştirilere karşı şöyle söyler:

(...) *Babam ve Oğlum*'u *Babam ve Oğlum* olarak eleştirmek var ancak "Neden 12 Eylül filmi yapmadın?" demek bambaşka bir şey. Ben sizin kafanızdaki filmi yapmadım. Bu benim kendi filmimdi. Yani bu filmde 12 Eylül'e girebilme ya da girememe özgürlüğüne ben sahip olmalıyım. Dersiniz ki *Babam ve Oğlum* iyi film, kötü film. Bu, *Babam ve Oğlum*'u kendi kriterleri içinde tartışmaktır. Estetik yapısı tartışılır, söyleniş biçimi tartışılır, karakterlerin inandırıcılığı tartışılır ama sen neden 12 Eylül'ün daha derinine inmedin demeye hiç kimsenin hakkı yok. Çünkü o benim hikâyem ve ne kadar ileri gideceğime de ben karar veririm. 12 Eylül'ü sadece çocuk olarak yaşamış bir insan olarak ben bu kadar ileri gidebildim. Tabii ki, gerçek çok daha acı, çok daha ürkütücü ve çok daha ağır. Ama benim hikâyemde yaşanan kısmı buydu. Neden bir adım daha ileri gitmediğim konusunun tartışılmasına da bir anlam veremiyorum açıkçası. Ben bir 12 Eylül filmi yaptığımı da hiçbir zaman iddia etmedim ayrıca (Irmak, 2007, s. 12).

*Babam ve Oğlum*'u toplumsal bir fenomene dönüştüren, filmin ülke tarihinde büyük bir yara olan 12 Eylül'ü anlatmak konusundaki başarısından ziyade, sürükleyici ve dokunaklı melodramatik anlatısı ile izleyicisine döktürdüğü gözyaşlarıdır. Bunlara Çağan Irmak'ın özellikle televizyon dramalarından gelen ünü ve birçok önemli oyuncunun başarılı performansları da eklenince milyonlarca izleyici salonları doldurmuştur. *Babam ve Oğlum*'u analiz etmek için melodramatik anlatı anahtar konumdadır. Melodram pek çok film türünü içinde barındıran geniş bir alan olarak düşünülebilir. Sözcük, Yunanca *melos* (şarkı) ve *drama* sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmektedir ve şarkılı/müzikli drama olarak ifade edilebilir. Melodramın kelime anlamına da uygun biçimde *Babam ve Oğlum* filminin ses kuşağındaki müzik, sürekli olarak duygusal atmosferin altını çizer.

Melodram sözcüğünü ilk kez kavram olarak kullanan kişi Jean Jacques Rousseau'dur. Rousseau 1770'te sahnelenen *Pygmalion* adlı oyunu İtalyan operasından ayırmak ve dramın sözselsel ve görsel unsurları arasında yeni bir ilişki kurmak için bu kavramı kullanmıştır. Christine Gledhill'in belirttiği gibi, 19. yüzyıl melodramatik tiyatrosu, melodramın kurumsal ve estetik temellerini ortaya koymuş, sinema bu temelleri kendi özgül anlatısına ve stüdyo sisteminin üretim ve dağıtım koşullarına uygun biçimde yeniden şekillendirmiştir. Teknik olarak sinema, melodramatik imgelemi sanat yapıtında uygulamaya koyarken, sahnenin sorunlarını ve romanın yazınsal sınırlılıklarını çözer. Böylelikle sinema, 20. yüzyıl toplumuna yenilenmiş bir kültürel kaynaşma alanı sunar (Gledhill, 1987, s. 22, 27).

Melodram kavramı genellikle, kadın filmlerini ve aile melodramlarını da içeren *pathos*'la ve duygu yükseltimi ile ilişkili filmlere gönderme yapar (Gates, 2004, s. 60). Sinemada melodram denildiğinde genellikle akla ilk gelen ise aşk, evlilik, aldatma, kıskançlık, aile, annelik gibi daha çok "kadınsı" olduğu varsayılan konuların işlendiği filmlerdir (Ulusay, 2008, s. 230). Buna karşın Klasik Hollywood dönemi boyunca (özellikle 1938 ile 1960 arasında) film endüstrisi, melodram kavramını yalnızca kadın izleyiciye seslenen bir türü değil, savaş filmleri, macera filmleri, korku ve gerilim filmleri gibi geleneksel olarak "eril" olduğu düşünülen türleri de kapsayacak şekilde kullanmıştır (Neale, 1993, s. 69).

Terimin bu geniş anlamının yanı sıra, II. Dünya Savaşı sonrası Hollywood sinemasında Freud'un popüler okumalarına bağlı olarak, melodramların erkek melodramları (*male melodramas*) biçimindeki canlanması konumuz bağlamında önemlidir. 1950'lerin başları ile birlikte acıklı erkek filmlerinde (*male weepie*) bir çatışma olarak baba-oğul ilişkisi, toplumsal baskılara dayanamayan orta-sınıf eş,

sevgili ya da baba gibi karakterler odak noktası haline gelir. Bu filmlerdeki erkeklik krizinin temsili, erilliğin çelişkilerini ortaya koyar (Hayward, 2000, s. 218-219).

Batı melodramları ile Doğu melodramları arasında bir karşılaştırma yapmak gerekirse Batı'daki melodramlarda daha çok aile içindeki bireylere odaklanılırken, Asya melodramlarının aileyi merkeze aldığı söylenebilir (Ulusay, 2008, s. 230, 431). Bu bağlamda *Babam ve Oğlum* filmi, aileyi merkeze alan bir erkek melodramı olarak da betimlenebilir.

Melodramlarda olaylar seyircide herhangi bir karmaşaya yol açmadan, mümkün olduğu kadar basite indirgenmiş bir neden sonuç ilişkisi içinde ilerler. Bu nedenle Dilek Kaya Mutlu (1998), melodramların gündelik hayat mantığı dışında bir mekanizmayla çalıştığını, bu mekanizmanın da ruhsal boşalım olduğunu vurgulamaktadır. *Babam ve Oğlum* duygusal gerilimi yükseltmekte ve doruk noktalarda genellikle ağlamak biçiminde ortaya çıkan duygusal patlamalar yaşatmakta son derece başarılıdır.

Hakan Şükrü Doğruöz'e göre *Babam ve Oğlum* filminde 12 Eylül fonda kaldığı, başka deyişle "başrolde" olmadığı için, film bir 12 Eylül hesaplaşmasına hizmet etmemektedir. *Eve Dönüş*'ü de *Babam ve Oğlum* gibi "melodramatik yapısı ile tedavi stratejisi güden bir film" olarak gören Doğruöz, melodramatik anlatı tercihinin bütünüyle gayri meşru sayılamayacağını da belirtir. Yazarın fikrine göre, "bu filmler o dönemi yaşamış insanların duygusal belleğini harekete geçirdiği gibi yaşamamışların da baskının yarattığı duyguları deneyimlemelerine vesile" olabilmektedir (2007, s. 74-76).

Doğum sahnesi, işkence görüntüleri, Sadık'ın ölümüne sebep olan hastalığın hapisane koşullarındaki kötü muameleden kaynaklanması gibi unsurlar 12 Eylül'ün

pek çok insanın hayatında yarattığı acı tabloya göndermede bulunmaktadır. Ancak filmdeki küçük çocuk ile babası ve diğer aile büyükleri arasındaki ilişkiler ve Sadık ile Hüseyin Efendi arasındaki çatışma aracılığıyla kurulan duygusal olarak ağır melodramatik hava öylesine baskın çıkmaktadır ki bu göndermelerin üstünün örtük kalma ihtimali ortaya çıkmaktadır. Filmin anlatısı duygusal gerilimi giderek tırmandırmakta, genellikle izleyicilerin gözyaşlarına boğulduğu anlarda da mizahi öğelere başvurulmaktadır. Alin Taşçıyan ise filmin yarattığı duygulanımın hakikiliğine inanmakta ve bu hakikiliği şöyle açıklamaktadır:

Yüzlerce ticari filmde duygu sömürsü olarak algılayacağımız, bir pazarlama taktiği olarak yorumlayacağımız bu aralıksız trajik ve dokunaklı olaylar zinciri, tuhaf hatta mucizevi biçimde hakiki bir duygulanmaya neden oluyor. Çünkü yaramız var, gocunuyoruz. Bu film aracılığıyla bütün o acıları çekenlere açık açık ve topluca gözyaşı döktüğümüzün farkına varıyoruz. Bir yıldönümünde, bir anma töreninde olsun meydanlarda bir araya toplanıp 12 Eylül kurbanlarına ve mağdurlarına saygı göstermeye korkan bizler ancak sinema salonlarının karanlığına sığınınca hep birlikte içimizi dökebiliyoruz. Öldürülenlere, ölümüne sebebiyet verilenlere, öksüz, yetim, sakat bırakılanlara, işkence edilenlere, mahkûm edilerek ömründen çalınanlara, onuru ve ilkeleri çiğnenenlere, inançları sarsılanlara, ailesi dağıtılanlara, sevdiklerinden mahrum bırakılanlara borcumuz var. Hepimizin birbirine 12 Eylül 1980'den bu yana faizi işleyen borcu var. “Babam ve Oğlum” gitgide artan bu borcu asla ödeyemeyeceğimizi yaşlı bir adamın çalınan umutları, genç bir adamın çalınan geleceği ve bir çocuğun çalınan çocukluğu üzerinden vurguluyor (Taşçıyan, 2005).

Ece Temelkuran (2005) da paralel bir yaklaşımla “yaşları siyah-beyaz televizyonu bilmeye yetmeyecek çocuklar”ın filmi izlerken akan gözyaşlarından söz eder ve “işe yaramaz” ilan edilmiş genç kuşağın bu hayatta bir yanlışlık olduğunu bildiklerini ve eğer iyi anlatılırsa gençlerin “ülkelerine ve halklarına dair o acı-tatlı hikâyeleri hiçbir şeyi dinlemedikleri kadar içten” dinlediklerini belirtir ve “Darbenin, düşüncüyü, özgürlüğü, adaleti ve eşitliği yok ederken aslında iyi insanları ve iyiliği yok ettiğini bir kez daha çok iyi anlattığı için” yönetmene teşekkür eder.

Acıklı bir filme ağlamanın problemlı bir durum olmadığını belirten Sevilay Çelenk ise, “gözyaşlarının körleşmeye yol açtığı yerde” sorunun başladığı düşüncesindedir. Çünkü Çelenk’e göre “sesini duyurmak ya da yitirmemek için her koşulda mücadele etmiş ve bir yol bulmuş, hiç değilse kendi hayat alanının sınırları içinde büyük bir uğraş vermiş olanlar da gözyaşlarıyla kanıtlanan” tahakkümcü bir beğeniye eklenerek eleştirel mesafelerini yitirebilirler. *Babam ve Oğlum*’un gösterime girdiği günlerden başlayarak kurulan tahakkümcü bir beğeniden söz eden Çelenk, bu beğenin en önemli dışavurum cümlesinin de “az kalsın büsbütün unutuyorduk” olduğunu kaydeder. Üstelik filmin sevinçle karşılanmasının en önemli nedenlerinden biri de 1980 sonrası kuşağa bir öğrenme ihtimali yarattığının düşünülmesidir. Oysa Çelenk’in düşüncesinde “Çeyrek yüzyıl, suskun bırakılmak için çok uzun, unutmak için çok kısa bir zamandır” ve “ ’80 kuşağının sadece bu süre çok kısa olduğu için değil, ’80’li yılların ‘yara’ları hala kanamaya devam ettiği için de unutmaya, bilmemeye hakları yoktu”r. Ayrıca “ ’80 kuşağını oluşturanların arasında” kanayan yaralardan haberdar olanlar, “ ‘az daha unutuyorduk’ diyenlerin sandığından daha fazla”dır. (Çelenk, 2006, s. 112).

Fatih Özgüven (2005) de filmi izlerken “ailenin kalbine, kalpsizliklerine, titrek şefkatlerine, gecikmiş kucaklaşmalarına” ağladığını, absürlüklerine güldüğünü kaydeder. Fakat ona göre filmin “Bir sürü şeyi anlatmak için çocuk dünyasına ve onun ‘varsayılan’ masumiyetine” sığınmaya kalkıştığı ve bunu da küçük Deniz’in “çocuk kitaplarından derlenmiş hayal dünyasını filmin genel akışı içine sokarak” yapmaya çalıştığı noktada sıkıntılar başlamaktadır. Hayal kısımlarının hikâyeye kaynaşmadığını, giriş-çıkışlarda sorunlar olduğunu, Kurtuluş Savaşı sahnesi dışında kostüm vb. düzenlemelerin ikna edici olmadığını düşünen

Özgüven'in filme ilişkin daha problemlili bulduğu ve eleştirdiği Şey, filmin "b"uy"ukler'in yaşadığı her t"ur"l"u acının bir "ocuk g"oz"nden g"or"uld"uç"unde hafifleyeceğine, uzaklaşacağına, iyi edileceğine dair ' "ocuk" "a' inancı"dır.

Thomas Elsaesser'in (1987, s. 47) de belirttiği gibi, melodram verili sosyal ve tarihsel bağlamla ilişkili olarak yıkıcı olabileceği gibi, politik temaları kişisel alana "eken ve ka"ıř sağlayan bir işlev de g"orebilir. Bu bağlamda *Babam ve Oğlum* filminin ruhsal boşalım ve *katharsis* yaratma olasılığının yanında eleştirel bir ilgi, merak uyandırmama potansiyelinden de s"oz edilebilir.

Filmin kapanış sekansında Deniz, yatağından kalkar, dedesinin ona armağan ettiği film kamerasıyla sokağa "ıkar. Babasının kameranın i"inden "ıkıp yanına geldiğine dair canlı bir hayal kurar. Babasıyla hayal-ger"ek ve b"uy"umek "zerine bir konuşma yaparlar. Yağmur başlamak "zeredir, babası Deniz'e artık eve girmesini ve bundan b"oy"le Deniz'in bir evi olduğu i"in hep mutlu olacağını s"oyler. Babası el sallayarak uzaklaşır, Deniz de ardından ona el sallar ve "Hoş" "a kal baba" der. Ardından k"uc"uk "ocuğun g"or"unt"usu "zerinde sesi "st ses olarak devreye girer: "Deniz babasıyla vedalaşırken ona bir s"oz verdi. Artık b"uy"uyecek ve hi" ağlamayacaktı. " "nk"u onun g"ok"lerde u"masa da s"uper kahraman bir babası vardı. Deniz s"uper kahramanın gitmesine izin verdi, " "nk"u yeni maceralar onu bekliyordu. Bu mutlu sonla biten hikayeler de hep başkalarına anlatılmalıydı." S"ozleri biter bitmez Deniz kameranın viz"r"unden bakar, yağmur başlar. Dedesi ve babaannesi koşarak gelirler. Deniz'i kucaklayıp "st"u kapalı bir yere taşırlar. Son sahnede birbirlerine sarılmış, g"ul"umseyerek yağan yağmurunu izlemektedirler. "zetle filmin sonunda Sadık ve babası arasındaki "atışma "oz"l"m"uç, Deniz babasını kaybetse de

büyük bir aileye sahip olmuştur. Dökülen onca gözyaşının ardından anlatı buruk bir “mutlu” son ile kapanır.

Melodram *mise-en-scene*'nde, duyguda, müzikte ve jestlerde aşırılık momentleri tarafından karakterize edilmiş bir metin olarak betimlenebilir (Gates, 2004, s. 63). *Babam ve Oğlum* filmi de trajik olaylar silsilesinin ardı ardına geldiği ve duygusal atmosferin sürekli olarak müzikle desteklendiği, dolayısıyla aşırılığa yaslanan bir anlatı olarak görülebilir. Ancak melodramların gündelik hayattakine benzer bir gerçeklik duygusunu bozan abartılı anlatısından filmi önemli ölçüde uzaklaştıran şeyin, bir Ege kasabasının gündelik yaşamını, büyük bir aileyi ve aile içindeki ilişkileri yansıtmaktaki başarısı olduğu söylenebilir. Küçük Deniz'in geniş hayal gücü ile gerçeklik arasındaki gidiş gelişleri de, hayal olmayanın “gerçek” olduğuna ilişkin algıyı pekiştirmektedir. Kısacası film bir yandan aşırılık momentleri tarafından kurulmakta, öte yandan tanıdıklık, aşinalık aracılığıyla gerçeklik duygusu yaratmakta da başarılı olmaktadır. Alan araştırmasından elde edilen bulgular doğrultusunda, tanıdıklık durumunun yarattığı gerçekçilik algısı konusuna tekrar dönecektir.

### **2.2.2.3. Eve Dönüş**

*Vizontele Tuuba* ile *Babam ve Oğlum*'dan farklı olarak *Eve Dönüş* filminde darbe sonrası yaşananlar, özellikle işkence boyutuyla anlatının odak noktasında yer almaktadır. Film kendisinden önceki 12 Eylül filmlerinden ayıran önemli bir özelliği, hikâyenin ana kahramanın politik mücadele içerisinde yer almayan, hatta bilinçli olarak “bu işlere bulaşmayan” bir karakter oluşudur.

Filmin başında bir grup devrimci genç duvara afiş asmakta ve “Kahrolsun Amerikan Emperyalizmi” gibi sloganlar yazmaktadır. Bu arada bir mahalle

bekçisinin tabancasına el koymuşlardır. Babacan görünümlü bekçi, devrimcilerden tabancasını geri vermelerini ister, onlar da işleri bitince vereceklerini söylerler. Bu arada bir polis minibüsü gelir, devrimci grup kaçmaya başlar, polisler araçtan iner ve bir tanesi havaya ateş açar. Devrimciler de bir yandan saklanmaya çalışırken bir yandan da ateşe karşılık verir. Bekçinin başının yanmaması için tabancasını ona doğru fırlatmaya çalışırken içlerinden biri yaralanır. O sırada evde uyumakta olan Mustafa (Mehmet Ali Alabora) silah seslerine uyanır, televizyonu ve ışığı kapatıp dışarıda olan biteni izlemeye başlar. Çatışma hemen evinin yakınındadır ve Mustafa korku içinde uzaklaşmalarını bekler. Sesler kesilince rahat bir nefes alır ve eşi Esmâ'nın (Sibel Kekilli) onun için bıraktığı nota cevap yazar.

Mustafa ve Esmâ aldıkları renkli televizyon yüzünden epeyce bir borçlanmışlardır, maddi güçlükleri aşmak için fazla mesaiye kalmaktadırlar. Vardiyaları çakışmadığı için birbirlerini pek göremezler, bu yüzden de karşılıklı not yazarak haberleşirler. Bu arada kızlarına da anneanesi bakmaktadır. Özetle Mustafa ve Esmâ'nın birbirlerini ve kızlarını doğru dürüst görememek ve ev sahibinin (Can Kolukısa) evden çıkmaları yönündeki baskısına rağmen sıradan ve mutlu bir hayatları vardır.

Mustafa fabrika önünde dağıtılan bildiride yazan “İşçiler birleşin, birleşin ve direnin” ifadesini arkadaşına okur ve alaycı bir şekilde “emrin olur” der. Onları sendikadaki toplantıya davet eden temsilcinin (Necmettin Çobanoğlu) haklarını aramaları gerektiğine ilişkin sözleri karşısında da Mustafa'nın arkadaşı Cahit (Cengiz Küçükayvaz), alaycı sözler söyler ve onunla tartışır. Mustafa ile ikisi faşistler tarafından vurularak yaşamını yitiren sendika sekreteri için yapılan saygı duruşunun ardından, devletin desteklediği teröre ilişkin sözleri dinlemek yerine şakalaşmayı



tercih ederler. Boş vakitlerini kahvede okey oynayarak geçiren bu lümpen grup için devrimci mücadele uzak durulması gereken boş ve tehlikeli bir iştir.

Esmâ ve Mustafa izin günlerinde piknik yapmak niyetindedirler. Onları radyoda Hasan Mutlucan, sokakta “ihtilal” olduğu haberini veren askerler, televizyonda Kenan Evren karşılayacaktır. Pikniğin iptal olmasına ve darbenin tatil gününe denk gelmesine üzürlürler. Esmâ ev kiralılarının artmasından endişe eder. Ülkedeki politik mücadeleden uzak olan bu çiftin, darbenin olası siyasi ve toplumsal sonuçlarından haberi yoktur. Sokaklara asker hâkimdir, Milli Güvenlik Konseyi emir ve bildirimler yayınlamakta; Esmâ ile Mustafa'nın çevresinde durmadan tutuklamalar olmaktadır. Esmâ, Mustafa'ya Güler isimli bir arkadaşlarının da içeri alındığını söyler. Mustafa da ona “karışmasaymış bu işlere” diye cevap verir, üstelik ona göre sendika işleri bir kadına göre değildir. Esmâ çalıştığı bölümde müdürler dışında erkek olmadığını, Güler olmasa başka birinin temsilcilik görevini üstleneceğini, üstelik de Güler'in bu görevi uzun bir süre önce bıraktığını söyler. Mustafa açıklamadan tatmin olmaz, o zaman başka bir bağlantısı olduğunu, “bu işlere” karışmasa tıpkı kendileri gibi içeri alınmayacağını söyler.

Bir başka sahnede Esmâ ve Mustafa, Esmâ'nın anne (Perihan Savaş) ve babasının (Savaş Ay) evinde yemektedirler. Esmâ'nın babası Sacit Bey, “ihtilal” durumundan son derece memnundur: “Orduyla şaka olur mu be, Türk ordusu deyince durup bir düşüneceksin... İki dölsüz politikacının bu vatanın evlatlarını birbirine kırdırmasına asker hiç izin verir mi be ha? Ortalığı komünistlere bıraktılar, sicilli komünistleri üniversitelere hoca yaptılar! Ulan biz bu komünistlerin kökünü kazımak için taa Korelere kadar gidip vurduk, vurulduk be! (.....) Hem bu politikacıların başını boş bırakmayacaksın. Şöyle on yılda on beş yılda bir masaya

vurup ordu burada diyeceksin! Hadi bakalım damat artık gözümüz arkada kalmaz vatan kurtuldu, biz de mideleri kurtaralım” diyerek Mustafa ile rakı kadehini tokuşturur.

Esmâ ve Mustafa yemeğın ardından evlerine dönmüş uyumaktadırlar. Kapının çalınma sesine uyanırlar. Sürekli onlara evden çıkmaları için baskı yapan ev sahibinin geldiğini düşünürler. Oysa gelen polislerdir. Esmâ ile kızlarının çığlıkları ve gözyaşları arasında Mustafa'yı alıp götürürler. Mustafa, “Örnektepe Halk Komitesi Başkanı Şehmuz kod adlı” örgüt üyesi olduğu gerekçesiyle tutuklanmıştır. 22 gün boyunca ağır bir işkenceye maruz kalır. Şehmuz olmadığını defalarca söylemesine ve polislere yalvarmasına rağmen işkence devam eder. Üstelik asıl adı Nurettin olan ve “Hoca” (Altan Erkekli) olarak anılan gözaltındaki bir başka kişi de gördüğü çok ağır işkenceye rağmen, onun Şehmuz olmadığını teyit etmiştir. Mustafa bir süre sonra acıya dayanamayarak polisler her ne derse kabul edecek duruma gelir. Hoca ona mutlaka dayanmasını ve suçlamaları kabul etmemesini öğütler. Sorgu, hakaret ve işkenceye maruz kalmadıkları çok küçük zamanlarda, Hoca ile Mustafa sohbet edip yakınlaşırlar. Gözaltındaki bir başka kişi olan Niyazi ise yaşananlara daha fazla dayanamayarak “Turist” kod adlı Aydın Gün isimli bir kişinin adını verir, Mustafa'nın da Şehmuz olduğunu söyler. Aydın Gün yargı süreci devam etmesine rağmen, Metris Cezaevinden alınarak siyasi şubeye getirilir ve gelir gelmez de işkenceye maruz kalır. O da Niyazi gibi Mustafa'nın Şehmuz olduğunu kabul eder ve Hocaya polisler sahtesiyle uğraşırken, gerçek Şehmuz'un yurt dışına kaçabileceğini söyler. Ona göre bu yolla Mustafa, zorunlu olarak devrimci mücadeleye katkıda bulunacaktır. Hoca yaptığıının kötü bir şey olduğunu söyler ve bu davranışı onaylamaz.

Şehmuz isimli devrimci gencin polis tarafından vurularak öldürülmesi sonucu Mustafa serbest kalır. Ancak bundan sonra Mustafa için hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Eşinden bir türlü haber alamayan, hiçbir sebep gösterilmeden işten çıkarılan, ev sahibi tarafından kapıya konulan ve çok acı günler geçiren Esmâ, baba evine yerleşmek zorunda kalmıştır. Mustafa da bu eve gelmek durumundadır. Tekrar fabrikaya dönmek ister ancak içeriye girmiş olduğu gerekçesiyle işe geri alınmaz. Bu arada kulaklarında işkence altında Hoca'nın attığı çığlıklar çınlamaktadır. Birden onun verdiği adresi hatırlar. Ancak bir türlü o eve gitmeye ya da gittiği halde evin kapısını çalmaya cesaret edemez. Kâbuslar, halüsinasyonlar görür. İşkencenin yarattığı travmayı atlatamaz ve Hoca'yı aklından çıkaramaz. Sonunda bir gazetede Hoca'nın çatışmada öldürüldüğü haberini okur, oysa onu en son gördüğünde siyasi şubede vücuduna elektrik verilmiştir ve ölmek üzeredir. Hocanın verdiği adrese gitmeye ve evdekilere haber vermeye karar verir. Eve varır, kapıyı birkaç kez çalar ama kapı bir süre açılmaz. Tam içeride kimse olmadığını düşünüp kendi üzerine düşeni yaptığı için vicdanen rahatlayacakken, ayak seslerini duyar ve korkuyla oradan uzaklaşır. İçeridekiler Hoca'nın annesi ve kız kardeşidir. Yolda siyasi şubeden polisler Mustafa'yı durdurur ve içeri alıp öldürmekle tehdit ederler. Bu sırada onu örgüt üyesi olduğu gerekçesiyle ihbar eden kişinin ev sahibi olduğu ortaya çıkar.

Mustafa bir hışımla kahveye gelir, ev sahibi oradadır. Ev sahibine bakar, dudakları titrer, gözleri dolar, söyleyecek hiçbir şey bulamaz, öylece kalakalır. Ev sahibi onu masasına oturtur, çay ısmarlar, Mustafa'nın ağzından tek bir söz bile çıkamaz. Bu arada diğer bir masada okey oynamakta olan kişiler onun hakkında konuşmaya başlarlar. Birisi sessiz görünmekle birlikte “azılı komünist” çıktığını

söyler, bir başkası ise yanlışlık olduğunu anlatır. Diğeri mutlaka bir ilgisi olduğunu ilgisi olmasa içeri alınmayacağını söyler ve “seni beni neden almıyorlar” diye sorar. Tam bu sırada polisler içeri girer, tarifteki eşkâle uydukları gerekçesiyle bu ikisini götürürler. Adamlar şaşkın vaziyette götürülürken, kamera duvarda asılı duran Kenan Evren ve MGK fotoğrafını gösterir.<sup>54</sup> Fotoğrafın arkasına siyah bir fon gelir ve 12 Eylül Darbesinin bilançosu, darbecilerin yargılanmamış olduğu ve ülkenin halen 12 Eylül Anayasası ile yönetilmekte olduğu yazılarla perdeye yansır.

Örneklemlen alan filmler içinde en sert, meselesini en doğrudan ortaya koyan ve 12 Eylül’ü anlatıda en merkezi konuma yerleştiren film *Eve Dönüş*’tür. Filmi sinemanın görsel dilini ve imge yaratma gücünü kullanmak açısından çok başarılı bulmasak da, Z. Tül Akbal Süalp’in (2008, s. 48) söylediği gibi “12 Eylül’ü açıkça konuşabilmesi, insanların başına gelenlerden bir kısmını gösterebilmesi açısından ve yönetmenin kendi içinden geçtiği tarihe, o tarihi paylaştıklarına borcunu ödemesi açısından” önemsenmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Mesut Kara da filmin, “12 Eylül’le hesaplaşmaya giren ender filmlerden” olduğunu düşünmekte, ancak festival jürilerinde yaşanan tartışmaları örnek göstererek filme mesafeli yaklaşıldığını, *Eve Dönüş*’ün görmezden geldiğini kaydetmektedir (Makal, Kara, Soner, vd., 2007, s. 60).

*Eve Dönüş*’te özellikle işkence ve devlet eliyle cinayet işlenmesi durumu açık biçimde gösterilmektedir. Film, siyasi şubedeki polislerin “devleti komünistlerden ve anarşistlerden korumak görevini” ifa etmek için nasıl insanlık dışı yöntemlere başvurduklarını açıkça gösterirken, özellikle Cihan Canova’nın çok başarılı oyunculuğu sayesinde Yeşilçam’ın nedensiz kötülerine benzemeyen “gerçek bir

---

<sup>54</sup> Darbe öncesinde bu fotoğrafların yerinde üzerinde “Kıbrıs Fatihi Ecevit” yazan Ecevit fotoğrafı ve Kıbrıs haritası bulunmaktadır.

kötülük” temsili ortaya çıkmaktadır. Ayrıca yalnızca solcuların değil, ülkücülerin de işkence ve kötü muameleye tabi tutuldukları, telsizde ve siyasi şubede duyulan bazı sesler aracılığıyla verilir. Ancak bunlar fark edilmesi pek kolay olmayan belli belirsiz ifadelerdir.

Oğuz Makal’a göre *Eve Dönüş*’te şiddet-işkence ön plana çıkarken, filmin temel olarak anlatmadığı, bir anlamda filmin fonunu oluşturan “ilgisizlik/politika dışı olma/ ve kaçtığı politik dünyanın zaten içinde olma” gibi temalar aslında daha önemlidir (Makal, Kara, Soner, vd., 2007, s. 60). Mustafa ve onun dahil olduğu politikadan uzak, sınıf bilinci olmayan lümpen proletarya “fonda” da olsa filmde eleştirilmektedir. Ancak asıl sorunun bu eleştirinin geride kalmasından çok, biraz kitabi ve “göze batacak” diyaloglarla verilerek anlatıyı basit bir çerçeveye sokması olduğu söylenebilir.

Örnek vermek gerekirse daha önce de değinildiği gibi filmin başlarında sendika temsilcisi Nuri, Mustafa ve arkadaşlarını toplantıya çağırır, onlara ekonomik, demokratik ve sosyal haklarını aramaları gerektiğini söyler. “İşçi sınıfının mücadelesi sizlerin...” diye başlayan cümle Cahit’in sözünü kesmesiyle yarım kalır. Cahit “Bırak bu işleri fırçala dişleri Nuri Ağabey. Karı bırakıp kaçtı gitti, takım Pazar günü fark yedi, altılı yattı, okeyde zaten şansım yok sen de karşımıza geçmiş, ekonomik, demokratik, atıp tutuyorsun tıraş yapıyorsun ha” der. Nuri’nin cevabı ise şöyledir: “Senin gibi lümpenle bunları konuşanda kabahat. Zaten işçi sınıfının başı senin gibiler yüzünden boktan kurtulmuyor” Cahit “Ne sınıfı lan okul mu burası asıl senin gibi kılavuzlar yüzünden işçilerin burnu boktan çıkmıyor” diye çıkışır. Ardından Mustafa ile Cahit arasında son derece eril bir dille cinsellik temelli bir muhabbet-şakalaşma başlar. Politik bilinci olan sendika temsilcisi işçi ile lümpen

işçiler arasındaki karşıtlık ve filmin bu konudaki eleştirel mesajı, anlatıya yedirilmek yerine, basit bir biçimde verilmiştir.

Benzer bir diyalog siyasi şubede Mustafa ile Hoca arasında geçer. Mustafa sağla da solla da ilgisi olmayan basit bir işçi parçası olduğunu ve bu işlere aklının hiç ermediğini anlatır. Hoca ise “Sen ve senin gibilerin bu işlere akli erseydi ne sen burada olurdun şimdi ne de ben” diye yanıt verir. Yönetmen, filmin politik bilinçten yoksunlukla ilgili söylemini karakterlerin ağızından diyaloglar aracılığı ile aktarmayı tercih eder. Ancak sonuç olarak filmin Mustafa gibi “olaylara karışmayan”, “bu işlerle ve anarşiyle bir ilgisi olmayan” ve hatta devrimci mücadele içindeki insanları eleştirenlerin de şu ya da bu biçimde darbenin ağırlığı altında ezildiklerini vurgulaması ve “masum” olanların da bir bedel ödemek zorunda kalacaklarını göstermesi önemlidir. Yönetmen Ömer Uğur, Mesut Kara ile yaptığı söyleşide, annesinin cezaevinde yattığı sırada kendisine söylediği “Bu işlere karışmasan başına bunlar gelmezdi” sözüne karşılık olarak “Bu işlere karışmasan da başına bunlar gelir” filmini yapmış olduğunu belirtir (Kara, 2007, s. 118).

Esma'nın babası olan Kore Gazisi Sacit Bey karakteri önemli bir eleştiri noktasını oluşturmaktadır. Sacit Beyin, Türk silahlı kuvvetlerinin gücüne ve “komünistlerle savaşın” önemine olan inancı, darbeyi sevinçle karşılaması ve Kenan Evren'in televizyonda söylediklerini kayıtsız şartsız kabulü, resmi devlet söylemini bireylerin nasıl yeniden ürettiklerini ve buna sorgusuz sualsiz itaat ettiklerini göstermektedir. Üstelik Sacit Bey Kenan Evren'in söylediklerine inanarak işkencenin varlığını reddederken, Mustafa ve diğerinin siyasi şubede yaşadıkları izleyiciye açık ve net biçimde gösterilmekte, bu ikisi arasındaki karşıtlık böylece vurgulanmış olmaktadır.

*Eve Dönüş*'ün en önemli eksikliğinin silahlı eylemlere katılan, devrimci mücadele içindeki karakterlerin, neye karşı savaştıklarını, siyasal kamplaşmanın taraflarının kimler olduğunu göstermemesi olduğu söylenebilir. İşkencenin vardığı akıl almaz boyutlara dayanamayıp Mustafa'nın Şehmuz olduğunu söyleyen iki devrimci karaktere karşı, gördüğü tüm işkenceye rağmen onun Şehmuz olmadığını sonuna kadar savunan Hoca'nın konumu yüceltilir. Bu durumda zavallı ve “masum” birinin felaketine yol açan iki devrimci karakter temsili ortaya çıkmaktadır. Teslim oldukları halde polis kurşunuyla öldürülen gerçek Şehmuz ve arkadaşlarının ölümü ise Mustafa'nın Şehmuz olmadığını ortaya çıkacağı beklentisiyle neredeyse izleyicinin üzülmelerini ya da durum üzerine düşünmesini engelleyen ve hatta rahatlama sağlayan bir tablo yaratmaktadır.<sup>55</sup> Kısacası devrimci mücadele içindeki karakterlerin temsilinde özellikle dönemi ve yaşananları iyi bilmeyen izleyici açısından sorunlu bir durumdan söz etmek mümkündür. “İnsanlar işkence gördüler, fişlendiler, işkence altında öldüler evet ama ne yapmaya çalışıyorlardı ve bunu neden yapıyorlardı?” sorusunun yanıtızsız kaldığı söylenebilir.

Çalışmanın IV. Bölümünde örneklem alınan bu üç filmin “bağlamsal söylemler” çerçevesinde nasıl okunup yorumlandığı, ayrıca politik konum ve söylemlerin yanında, duygular ve deneyimler aracılığıyla film karakterleriyle nasıl ilişki kurulduğu ve bu ilişkinin anlamlandırma konusundaki rolünün ne olduğu üzerinde durulacaktır. Bir sonraki bölüm üniversiteli gençlerin anlam dünyalarının belli tema ve kategoriler etrafında betimlenmesine ayrılmıştır.

---

<sup>55</sup> Alan araştırması öncesinde yazılmış bu ifade, alan bulgularıyla da desteklenmiştir. Görüşmecilerden önemli bir bölümü gerçek Şehmuz öldürüldüğünde, Mustafa'nın kurtulacağını düşündüklerini söylemişler, kendisini milliyetçi olarak tarif eden bir görüşmeci, Şehmuz'un öldürülmesine üzülmeyi hatta bundan memnuniyet duyduğunu belirtmiştir.

### III. BÖLÜM: ALAN ARAŞTIRMASI BULGULARI

#### 3.1. Üniversite Öğrencilerinin Anlam Dünyasında Üniversite ve 1980 Sonrası Gençlik

Daha önce belirtildiği gibi araştırmaya katılan gençlerle yapılan mülakatlara, üniversiteye ilişkin sorular sorarak başlandı ve bu birkaç bakımdan anlamlıydı: Öncelikle öğrencilerin kendilerini rahat ifade edebilecekleri, üzerine söz söylemekten çekinmeyecekleri bir konuyla görüşmelere başlamak, onları konuşmaya teşvik etmek açısından elverişliydi. Bir diğer önemli konu tarihsel olarak Türkiye’de ve dünyada muhalif siyasal alanın öncü ve önemli aktörlerinin gençler, özellikle de üniversite gençleri olmasıdır. Dolayısıyla politika, siyasal öznellik ve üniversite ilişkisini irdelemek önemli bir noktada durmaktadır. Ayrıca öğrencilerin üniversiteye nasıl baktıkları, onların dünya görüşleri ve anlam dünyaları hakkında ciddi ipuçları sağlamaktadır.

Demet Lüküslü’nün (2009, s. 14) *Türkiye’de “Gençlik Miti”: 1980 Sonrası Türkiye Gençliği* başlıklı kitabında ifade ettiği gibi, 1980 sonrası kuşak olarak adlandırılan kuşak, önceki tüm kuşaklar ve hatta kendi kuşaktaşları tarafından “apolitik”, “depolitize”, “bencil”, “kayıtsız” gibi olumsuz nitelendirmelerle anılmakta ve eleştirilmektedir.<sup>56</sup> ’80 sonrası kuşağın önceki kuşaklarla bir kopuş çerçevesinde

---

<sup>56</sup> Lüküslü cumhuriyetin birinci kuşağının 1980 sonrası gençlere yönelttiği eleştiriler için Erdal Atabek ve Mina Urgan’ın sözlerinden örnekler verir. Erdal Atabek *Modern Dünyada Değer Kayması ve Gençlik* (2003, s. 57-58) isimli kitabında kendi kuşağının öğrendiği değerler olarak “özgüven, çalışkanlık, aktiflik, sorumluluk” gibi nitelikleri sayar. Ne ölçüde bu değerlerin başarılılabildiğini ya da temsil edilebildiğini söyleyemese de, “Özellikle 80’ler sonrasının sorumsuz, dogmalara saplanmış, pasif, bağımlı, bencil, kendi çıkarlarına bakan, köşedönmece, fırsatçı, çıkarıcı insanlarının” simgelediği şeylerin “yeni değerler” olup olamayacağını sorar. Atabek’e göre “bu özellikler değer sistemi değil, dünya çapındaki soygunculuğu meşru kılmaya çalışan bozulmuş kişilik profilidir.”



tanımlanması, kuşkusuz 12 Eylül askeri darbesi ve 1983 sonrası Özal dönemiyle başlayan neo-liberal ekonomi politikalarıyla yakından ilişkilidir. Günümüz siyasal sahnesinin öncü, önemli ve görünür bir aktörü olmadıkları gerekçesiyle eleştirilen gençlerin, “eski”si gibi olmadıkları vurgulanırken, Lüküslü’ye göre kast edilen şey artık eskisi gibi “siyasal bir kategori” olmadıklarıdır. Gençlere bu eleştiriyi getirmeden önce gençliğin tanımı gereği siyasal bir kategori olup olmadığını irdelemek gerektiğini vurgulayan Lüküslü, her ne kadar siyasal bir kategori olmasa da gençlerin Türkiye tarihi boyunca 19. yüzyıldan itibaren önemli bir rol oynadığını ve bu nedenle Türkiye toplumunda bir “gençlik miti”nin oluştuğunu kaydeder.

Samet İnanır ise, apolitiklik eleştirisi üzerine önemli bir not düşerek, apolitik gençlik söyleminin “beyaz-Türk-laik” olduğunu kaydeder. Zira depolitizasyonun başladığı ve yaygınlaştığı ’80’ler ve ’90’lar Türkiye’inde İslamcı ve Kürt gençlik son derece politiktir (2005, s. 40).

---

Mina Urgan ise *Bir Dinozorun Anıları* (1999, s. 10-11) isimli kitabında kendi kuşağı ile 1980 sonrası gençleri şu şekilde karşılaştırmaktadır: “Gençliğimde çok acı çektim, ama şimdiki gençlerin acıları benimkinden bin beter herhalde. Çünkü benim kuşağım, gençliğini ve gençliğin sorunlarını umutlu bir dönemde yaşadı hiç olmazsa. O birinci ve tek Cumhuriyet gözümüzün önünde kurulmaktaydı. Eğer çalışırsak, doğru dürüst eğitim görürsek, aç bilaç ortalarda kalmayacağımızı biliyorduk. Güçlü bir umut içimizde öyle derin kökler salmıştı ki, şimdi yaşadığımız toplumsal felaketler, hortlayan gericilik bile, benim gibi dinozorları hâlâ yıldırmadı.

Oysa liberal denilen ekonominin o yağmacı ve vahşi kapitalizmin yıkıcı rekabet ortamı içinde bocalayan Turgut Özal’ın zavallı veletlerinde, bu türden bir umut hiç yok. Çok çalışsalar da, üniversiteler bitirseler de, aç kalacakları korkusundan kurtulamıyorlar. Ne yazık ki, çoğunun amacı, bizim kuşağın amacından bambaşka. Bizler, kendimizi her açıdan en iyi şekilde eğitip, hem çevremize yararlı olmak hem de huzur içinde yaşamak isterdik. Onlar ise, ellerinden geldiği kadar çok para kazanmak istiyorlar. Çünkü bizlerin her şeyden önemli saymadığımız para, onların tek güvencesi. Bir insanın, insanca yaşayabilecek kadar para kazanması şarttır elbette. Ama Özal veletleri, çok çok para, gerektiğinden fazla para istiyorlar. (İkide bir de ‘Özal veletleri’ diyorum. Çünkü bu berbat zihniyet, Turgut Özal’ın o çirkin ‘vizyonlarından’ kaynaklandı. Rahmetli, 12 Eylül darbecilerinden çok daha fazla kötülük etti bu memlekete. Çünkü darbeciler gibi işkence yoluyla bedenlere hasar vermekle yetinmedi, kafalara da hasar verdi).

Genliğin kurulmuş bir kimlik olduğunu belirten Hamza Aktan da gençlerin apolitik ve duyarsız olduğuna ilişkin yargının, orta yaşlısı ve ihtiyarıyla toplumun genelinin apolitik ve duyarsız olduğu gerçeğinin üzerinden atladığı düşüncesindedir: “Sanki miting alanları 30 yaş ve üstü insanlarla dolmuştur da bu yaşların altındaki insanlar mitinglere hiç ilgi göstermemiştir. Sanki büyük bir muhalefet dalgası var da bunun başını 30 yaş ve üstü insanlar çekmektedir, gençler de bu arada soytarılıkla müşküldür! Sankileri çoğaltmak mümkün... Aynı zamanda bu yargı toplumsal yapı içindeki son derece politik kesimlerin [Kürt gençlerinin] de üzerinden atlar” (2005, s. 54).

Genellikle “apolitik” olmakla, bireysel çıkarlarının peşinden gitmekle eleştirilen “1980 sonrası gençlere” kendilerinin bu konuda ne düşündüğünü sormak, üniversitenin onlar için ne anlam ifade ettiğini irdelemeye çalışmak bu tezin üretmeye çalıştığı bilgi açısından önemli bir yerde durmaktadır. Çünkü gençlerin filmleri okuma ve yorumlama pratiklerini tartışmadan önce, onların anlam dünyalarına ilişkin bütünlüklü bir çerçeve oluşturmak gereklidir. Bu bölümde üniversiteli gençleri basitçe “apolitik”, “bencil”, “kayıtsız”, “kariyer peşinde koşan” gibi nitelermelerle yaftalamak yerine, onların kendi sözleri üzerinden üniversiteyi anlamlandırma biçimlerine ve siyasetle olan ilişkilerine dair çıkarımlarda bulunulacaktır.

Bu bağlamda ilk olarak görüşülen üniversite öğrencileri için üniversitenin ne ifade etmekte olduğuna bakmak gerekirse şunlar söylenebilir: Görüşmecilerden Mert<sup>57</sup> (ODTÜ, 4, E, 22)<sup>58</sup> üniversiteyi farklı farklı düşüncelerden insanlarla

---

<sup>57</sup> Daha önce de belirtildiği gibi görüşmecilerin gerçek isimleri değil, onlara verilen takma isimler kullanılmıştır.

karşılaşmaya olanak veren, çeşitli sosyalleşme imkânları sunan ve kendisini düşünsel olarak geliştirmesine olanak tanıyan bir yer olarak tarif ederken, söze okumakta olduğu ODTÜ'yu diğer üniversitelerden ayırarak başladı. Ona göre üniversitenin politik kimliğin ve bilincin oluşması açısından nasıl bir yerde durduğu anlaşılmaya çalışıldığında, üniversite ortamının kesinlikle etkili olduğunu ancak politik kimliklerin günümüz gençleri için bir tür yüke dönüştüğünü anlattı; kendisinin örgütlü mücadele içinde yer almayı da soldaki anlam veremediği bölünmüşlük üzerinden açıkladı:

(...) Ya politik kimlik nasıl diyeyim... Ya bizim dönemimizde açıkçası artık bu politik kimlikler, biraz da nasıl diyeyim insana daha çok mu sıkıntı veriyor ya da ne bileyim işte eskiden '80'lerden önce, işte ne bileyim artık bir insanın politik kimliğinin olmaması çok herhalde garipsenir bir şey olurdu, belki de insanlar sırf bunlardan hayatlarını ya bu ekseninde yönlendiriyorlardı. Ama artık çok daha yönelecek ne bileyim başka şeyler olduğunu düşünüyorum. Gençlerin benim yaşımdaki insanların çok daha farklı uğraşları, bundan çok daha önemsendiği şeyler olduğunu düşünüyorum. O bakımdan ben ne yapıyorum politik kimlik derken bir yere ya da ne bileyim siyasi kimlikli bir yere üye değilim ama ne bileyim siyasi kitaplar okumaya çalışıyorum işte bu konuda bilgilenmeye çalışıyorum, tarihten bir şeyler okumaya çalışıyorum. En azından oturduğum insanlarla bir eylem olduğunda ya da ne bileyim bir tepki gösterilmesi gereken bazı şeyler olduğunda bunlara katılmaya çalışıyorum. Bunun dışında ne yapıyorsun dersiniz çok da yaptığım bir şey yok. Bunlar yeterli mi tabi ki yetersiz ama şu döneme de bakarsak ne bileyim sadece köşe yazarlığı yapıp da köşesinden insanlara seslenen kişilerin işte 500-600 gündür tutuklu olduğunu görüyoruz.<sup>59</sup> Bunlar da yani insana bu konuda nasıl diyeyim belki biraz da kamçı olması gerek ama çok da bir bakımdan da kararsız bir tavır sergilemesine yol açıyor. Öyle bir... Bir de benim düşüncem mesela işte sola bakıyoruz biraz açarsak, 128 tane fraksiyon olduğunu biliyoruz işte bu insanlar ne yani? İşte adlarını falan mı sayıp da bu kadar bölünebiliyorlar bunları da şaşkınlıkla karşılıyorum. Öbür tarafa baktığımızda üç belki de ondan bile az bir düşünce tarzının olduğunu ve daha kuvvetli bir tarafında olduğunu görürsek, biraz da mantıksızlıkların içinde ya Türkiye'de bir siyasi birliğin hiçbir zaman oluşamayacağını da düşünebiliriz. O bakımdan da işte neden işte bir siyasi örgüte ya da ne bileyim topluluğa

---

<sup>58</sup> Parantez içi, görüşmecinin okuduğu üniversiteyi, kaçınıcı sınıfta olduğunu, cinsiyetini ve yaşını göstermektedir.

<sup>59</sup> Mülakatın devamından hareketle burada "Ergenekon davası" kapsamında tutuklu bulunan Mustafa Balbay'a gönderme yapmakta olduğunu söyleyebiliriz.

katılmadın dersiniz nedeni de budur. Kendilerinin de ne düşündüklerini bildiğini zannetmiyorum. Kendi bilgi birikimlerinin de çok da iyi olduğunu düşünüyorum açıkçası.

Mert'e 1980 sonrası gençliğe getirilen "apolitik" vb. olma eleştirisi için ne düşündüğü sorulduğunda, darbe sonrası işkenceler gibi uygulamalarla dönemin insanların yıldırıldığını ve bu insanların da çocuklarının etkilenmesini istemediği için tıpkı *Vizontele Tuuba* filmindeki gibi "olaylara karışma" diyen bir yaklaşım sergilediklerini anlattı. İnternet, sosyal medya, kadın programları, yemek programları gibi şeylerle insanların bir şekilde düşünemez hale getirilmeye çalışıldığını, biraz düşünen insanların da -daha çok Ergenekon davasına atıfla- hapse atma, yargılama yoluyla bastırılmakta olduğundan söz etti. Bütün bunlara karşı durma zorunluluğunun da altını çizdi.

Tıpkı Mert gibi Oğuz da (ODTÜ, 4, E, 22) ODTÜ'yü diğer üniversitelerden ayırarak söze başladı. Konserler, yönetmen söyleşileri gibi yerleşke hayatının sunduğu sosyal olanakları ön plana çıkaran Oğuz, politik konularla ilgili ODTÜ'nün geçmişinden gelen bazı avantajları olduğunu ancak bunun da günümüzde çok abartılacak bir noktada olmadığını belirtti. ODTÜ'de okuma imkânı bulan gençlerin genellikle orta sınıf ailelerden geldiğini, bunların da çoğunlukla belirli politik fikirleri olduğunu ve pek de apolitik olarak tarif edilemeyeceklerini düşünmekteydi. ODTÜ'nün kendisine ve diğer öğrencilere sunduğu olanakları bir tür "fırsatlar topluluğu" olarak betimleyen ve üniversiteyi meslek sahibi olmanın aracı değil, insanın ufkunu genişleten bir yer şeklinde gören Aslı, (ODTÜ, K, 2, 20) isteyen herkesin kendisini dilediği alanda geliştirmesinin mümkün olduğu fikrindeydi. Lisede toplumsal gerçekçi romanlar okuduğunu, siyasi konularla çok ilgilendiğini,

üniversiteye gelince de bu ilgi düzeyinin gelişeceğini düşündüğünü ancak bunun böyle olmadığını anlattı:

(...) bir yaştan sonra insanlar herkes kendi yolunu çiziyor ve böyle nasıl diyeyim, bu işlerin peşinden koşup buna hayatlarını adayanlar birden ortalıkta kalıveriyor gibi bir şey oluyor. Çünkü o en işte devrim devrim diye en önde yürüyen insanlar bir bakmışsınız işte paralı bir iş bulduğu an kendini oraya kapağı atmış ve kendi yolunu çizmiş, siz öyle arkasından bakakalmışsınız. Ben bu gerçeği fark ettim üniversiteye geldiğimde de öyle olduğunu gördüm. Çünkü insanlar, herkes kendini kurtarma peşindeydi. O yüzden ben hiç yani üniversiteye geldiğimde bulaşmadım diyeyim anne tabiriyle. Yani uzak durdum, şimdi öyle arada sırada beni de ilgilendiren bir şey olursa işte yemekhane eylemi, ego eylemi, o tarz bir şeylere katılmaya çalışıyorum. Onun dışında hiçbir şeyim yok. Çünkü dediğim gibi sanırım bunlar biraz gençlik hevesi oluyor, sonra herkes kendini kurtarma yoluna gidiyor ve bu '80 sonrasında yoğun bir biçimde var Türkiye'de. Tabi Amerika'nın ve dünya globalizminin de etkisiyle, herkes kendini kurtarmaya bakıyor yani. Etrafımda o kadar çok böyle insan var ki gerçekten. (...) Yani hiç kimsenin umurunda değil yani, siyaset konuşmaya başladığınızda bile "öff" falan yapıyor, herkes böyle bir CV kasma derdinde. Hani en işte, sistemi sorgulayan yok, herkes sistemde bir yerlere gelme derdinde. Ama bunda şeyin de etkisi olduğuna inanıyorum yani ben yani... Darbelerle bu gençlik zaten [araştırma kapsamındaki filmlerde] izlediğimiz üzere o kadar çok yıpratıldı ki bu ruh artık çok kalmadı. Yani bu ruhu taşıyacak bir nesli tükettiler aslında. Yani bu o yüzden bize taşınamadı. '80'lerde gitti. Ben mesela '90'luyum, hani bize hiç böyle bir işte devrimci aşkı, bir işte sol aşkı falan hiç gelmedi, yani etrafımızda hiç böyle insanlar olmadı. Çünkü zaten yok edildi o nesil...

Örgütlü mücadeleye katılma noktasında "bulaşmamayı" tercih etmese de, Aslı'nın görüşmenin devamında ve diğer görüşmelerde söylediği sözler, ileride daha ayrıntılı biçimde aktarılacağı üzere, üniversiteye geldikten sonra politik bilinç ve farkındalık açısından ciddi ve çarpıcı bir kırılma yaşadığını ortaya koyar nitelikteydi. Tıpkı Aslı gibi Delal de (HÜ, 1, K, 18) üniversitenin meslek sahibi olmanın bir aracı değil, insanın ufkunu genişleten bir yer olduğu düşüncesindeydi. İyi para kazanmanın değil, ideallerinin peşinde olacağını ifade eden ve Mardinli olan Delal, geldiği coğrafya ve aile ortamı itibarıyla belirli bir politik bilince sahip olsa da, üniversite hayatıyla birlikte daha fazla okumanın ve araştırmanın kendisini politik

açından da daha bilinçli kılacağını düşünmekteydi. Genel olarak gençlerin yalnızca gezip tozmak, eğlenmek gibi şeylerle ilgili olduğunu, ancak bununla beraber, okuyan, araştıran, tepki göstermesini bilen gençlerin varlığının da göz ardı edilmemesi gerektiğini de söyleyen Delal'e göre gençlerin, özellikle üniversitelilerin mücadelesi ve muhalefeti toplum açısından son derece önemlidir.

Barış (AÜ, 2, E, 21) bir işe girmek için olmasa da kendini geliştirmek, farklı bakış açılarıyla karşılaşmak gibi açılardan herkesin üniversite okuması gerektiği düşüncesindeydi. Ancak üniversite okumanın da her şeyi değiştirebilir olmadığını, üniversite okuyan herkesin belirli bir bilince sahip olacağını düşünülmemesi gerektiğini fakat sonuç olarak yine de bunun, dar bakış açılarını değiştirebilmek bakımından önemli olduğunu vurgulamaktaydı. Kendi okulunun diğer okullara nazaran, sisteme daha muhalif olduğunu, daha özgür bir ortamı bulunduğunu, bundan da memnun olduğunu belirten Özgür, eleştirmeyi, sorgulamayı, politik tavır almayı "iç mihraklar", "dış mihraklar", "kandırılmışlık" gibi kavramlarla açıklayan komplocu bir zihniyetin, '80 sonrasında devlet eliyle yerleşikleştirildiğini; aslında ortada ironik bir durum olduğunu, gerçekte devletin, böyle düşünen insanları kandırması olduğunu fikrindeydi. Gençleri siyasetten uzak tutan şey de Barış'a göre bu zihniyetin egemenliği idi.

Aslı, Delal ve Barış'ın aksine Yeşim (ODTÜ, 2, K, 20) üniversiteyi öncelikle meslek sahibi olmakla ilişkilendirdi, sonra eğlence, arkadaşlar gibi şeylerin geldiğini söyledi. Politik konularda insanın kendisini üniversite ortamında daha rahat ifade edebildiğini düşünmekteydi. Gençlere ilişkin genel yargının, toplumsal-politik kaygıları olmadığı yönünde olduğunu, bu düşüncede haklılık payı bulunduğunu fakat buna rağmen okuyan, araştıran, kendini geliştiren, çevresiyle kurduğu etkileşim

sayesinde yeni bakış açıları edinen gençlerin de varlığının gözden kaçırılmaması gerektiğini belirtti.

Ülkü de (AÜ, 2, K, 22) Yeşim gibi meslek vurgusunu ön plana çıkararak, üniversiteyi istediği mesleği yapabilmek için kendine donanım kazandıran bir yer şeklinde tarif etti. Sosyalleşme ve akademik açıdan kendini geliştirme olanaklarını da ekledi. Gençleri toplumsal-politik konularla ilgilenmekten uzak tutan şeyi ise, “saçma bir boğuşma” olarak özetlenebilecek bir bakışla ’80 öncesi çatışma ortamını betimleyerek açıkladı:

(...) Mesela geçende bir hocamız da derste bu konudan bahsetti, apolitik olmayla filan. Yani bunun böyle olmasını sağlayan etkenlerden bahsetmek gerekiyor çünkü insanlar durup dururken ben bu, bundan sıkıldım artık uğraşmayacağım demez yani. Bu süreçtir böyle. Ya o zaman yaşanan olaylar... Bir dışarının da çok etkisi var yani, başka ülkelerin... Ülkelerden bize giren yani özümseyemediğimiz, benimseyemediğimiz çok şey vardı. Yani onları hani nasıl diyeyim... Bizim ülkede bazı şeyler, böyle belli bir süreç içinde gelişmedi, böyle pat diye bizim içimize sokulmaya çalışıldı. O yüzden de insanların çok tepkisi oldu, yani o arayış tabii çok mesela filmde [*Vizontele Tuuba*] de gördüğümüz üzere hani tabii komedi türüyle ifade edilmiş ama nasıl diyeyim... Yani saçmalıklar ortaya çıktı, yani insanlar saçma sapan şeylerden dolayı birbirine girmeye başladı. Dolayısıyla insanlar böyle yani bir insan ne kadar böyle bir ortamın içinde yaşamak isteyebilir? Yani zaten çok uzun bir nasıl diyeyim boğuşmanın ardından böyle şeyler oldu, zaten millet sıkılmış, bıkmış, usanmış yani... Bu milletin ben hiçbir zaman rahat bir hayat yaşadığını zaten görmedim tarih boyu, hâlâ da öyleyiz. O yüzden yani apolitikleşmek biraz... Yani hakkı gibi de yani öyle diyeyim. Yanlış bir şey olsa da ama süreçler bunu gerektirdi.

“Saçmalıklar” ifadesini biraz daha açması istendiğinde sağ-sol çatışmasını kast ederek şöyle bir yanıt verdi: “(...) Şimdi iki taraftan söz ediyoruz tabii, o zamanla ilgili, iki tarafın da savunduğu şeyi tam olarak yani ne olduğunu tam olarak benimseyemedi de bazıları hep bir tarafta olmak zorunda kaldıkları için tabii, yani ama somut örnek veremiyorum tabii şimdi yani... Ama öyle...” Barış’ın yukarıda sözünü ettiği politik tavır almayı “dış mihraklar” aracılığıyla ülkeye giren ve

“kandırılmışlık” üzerinden açıklayan zihniyet örüntüsünün, Ülkü’nün sözlerinde açığa çıktığını düşünmek mümkündür.

Üniversiteye geldikten sonra en çok öğrendiği şeyin, belirli bir fikre takılıp kalmamak gerekliliği olduğunu ifade eden Ayça, (HÜ, 4, K, 21) kendisi çok fazla “aktivitelere katılan” bir insan olmasa da, bu tür şeylerin katılanlar için yararlı olabileceği düşüncesindeydi. Ailesinde ilgi gören bir şey olmadığı için onun da lise döneminde siyasetle hiç alakalı olmadığını, ancak üniversiteye geldikten sonra “en azından solcular neye inanır, sağcılar neye inanır” bunları öğrendiğini söyledi. Kendisiniyse pragmatik bir insan olarak tarif etti; hangisinin faydasını görürse onun için doğru olanın o olacağını belirtti. Kesin bir doğruya inanmamakla birlikte etrafında bir tartışma olduğunda fikir yürüttüğünü ya da örneğin bir film izlediğinde siyasal açıdan değerlendirebildiğini de ekledi. Bunlar da, söylediğine göre üniversiteden sonra kazandığı şeylerdi. ’80 sonrası gençlik için apolitik, bireyci vb. oldukları yönündeki eleştiri konusunda bunun haklılık payı olabileceğini belirttikten sonra, bırakın apolitik olmayı gereğinden fazla politikayla ilgili insanlar olduğu şeklinde bir yanıt verdi:

Belki olabilir, ben de bir ’80 sonrası genci olarak hani belki politik kimliğimin olmaması buna bağlı olmuş olabilir. Ama benim yani en azından bu üniversitede olduğum için söylüyorum, politikayla hiç alakası olmayan değil, hatta bir öğrenciye göre çok fazla alakası olan insanlar bu üniversitedeler. O yüzden bu konuda üniversiteme göre yorum yaparsam bu eleştiride bulunanların hatalı olduğunu söylerim. Ama genel gençlik hakkında bir fikrim yok açık konuşmak gerekirse. Etrafımda politikayla öğrenciye göre çok daha fazla, yani olması gerekenden fazla ilgilenen insanlar olduğunu düşünüyorum.

Sözlerinden anlaşılacağı gibi Ayça’nın düşüncesinde bir öğrencinin politikayla ilgilenme konusunda belirli sınırları olması ve “aşırıya kaçmaması”



gerekliliği ön plana çıkmakta; “aşırı kutuplaşmanın tehlikeleri” söyleminin izleri bu ifadelerde takip edilebilmektedir.

Üniversite hayatını daha çok aile evinden uzaklaşma ve kendi ayakları üzerinde durmayla, başka deyişle kendi hayatına yön veren bir özne olmakla ilişkilendiren görüşmeciler de olmuştur. Örneğın kendisini apolitik olarak tarif eden Pelin (HÜ, 4, K, 21) ve siyasetle pek ilgili olmadığını ifade eden Tuğba (HÜ, 4, K, 21) üniversite yaşamını bu şekilde anlamlandırmaktaydılar. Pelin gençlerin politikayla ilgisizliğinin onların suçu olmadığını, bunun bir şekilde istenen ve yapılan bir şey olduğunu anlatırken, 12 Eylül sonrası sistematik siyasetten arındırma politikalarına değil, medyanın rolüne gönderme yaptı.

Tuğba ise üniversitedeki politik örgütlenmelerin, eylem ve protestoların kendileri için pek de bir şey ifade etmediğini vurgulamaktaydı: [Üniversiteye geldikten sonra politik anlamda] “Ya aslında neyin ne olduğunu az çok anlamaya başlıyorsun ama buradaki yaptıkları pek etkili değil gibi. Hani daha çok kendi çerçevelerinde kalıyorlar, daha böyle hocalarımız da diyor bize, böyle geliyorlar, dört yılda bir devrim yapıp gidelim düşüncesindedirler, daha böyle kendi çerçevelerinde kalıyorlar gibi, pek etkili olamıyorlar.” Siyasal meselelerle ilgisiz olmalarının temel nedenini eğitim sistemiyle ilişkilendiren Tuğba, ilkokuldan itibaren sürekli birtakım sınavlara hazırlanarak ve o sınavlara girerek hayatlarının geçtiğini, bu yüzden de televizyon izleyip gündemi bile takip edemediklerini söyledi.

Apolitik sözcüğü gençler için kullanılırken, genellikle eleştirel bir ton söz konusudur. Ancak kendilerini apolitik olarak tanımlayan veya apolitik olmakla eleştirilen gruba kendilerini de dâhil ederek konuşan görüşmecilerde, aynı negatif vurgunun belirgin olmadığını söylemek mümkündür. Bu gençler, örgütlü politikadan

uzak durmalarını veya siyasal meselelerle pek ilgili olmamalarını daha çok kendileri dışındaki nedenlerle (medya, eğitim sistemi, siyasal alanın yozluğu vb.) açıklamakta ve bir sonuç olarak kabul ettikleri apolitizmi “doğal” görmektedirler.

Politik pozisyonların her zaman egemen olana uyum sağlayarak değil, tam aksine zıtlık ve direniş üzerinden kurulabileceğini göstermek açısından İbrahim’in (GÜ, 4, E, 23) sözleri anlamlıydı. Doğup büyüdüğü şehirden ilk kez üniversitede ayrıldığını ve bu sayede kendi ayakları üzerinde durmayı öğrendiğini söyleyen İbrahim, daha öncesinde hiç zevk almadığı okumanın ve araştırmanın üniversite sonrasında kendisi için bir keyfe dönüştüğünü anlattı. Politik fikirleri de okuduğu üniversitedeki egemen düşünceye bir zıtlık üzerinden gelişmişti:

Benim gelmeden önce hiçbir fikrim yoktu açıkçası üniversiteler hakkında. Politik düşünceleri, siyasi düşünceleri olsun hiçbir şey bilmiyordum, geldikten sonra öğrendim. Bizim okul diyeyim, Gazi Üniversitesi zaten bildiğin ülkücülerin, ülkücü kimliğinin, o politiğin olduğu bir okul ama benim hiç öyle bir şey olmadı. Aksine ters kimliğe büründüm yani ona zıtlık olsun diye, daha da pekişti, kitaplar okudum daha iyi anladım, siyasal kimliğim oluştu diyebilirim tamamen.

ODTÜ, Hacettepe gibi üniversitelerde okumayı hiç istemediğini, yaşadığı şehrin dışında olmanın kendisi için önemli olduğunu bu yüzden de Ankara’yı ve Gazi’yi seçtiğini ifade eden Tuğrul ise (GÜ, 2, E, 21), ilk görüşmede çok açıkça belirtmese de sonraki mülakatlarda kendisini milliyetçi olarak tarif etti. Okumakta olduğu bölümün teorik ağırlıklı eğitiminden şikâyetçiydi, fakat genel anlamda Gazi Üniversitesi’nden memnundu. 1980 sonrası gençlerin politikayla ilgisizliğini darbelerle ve korkuyla ilişkilendiren şu yanıtı verdi: “Darbe olacak mı, olmayacak mı hep böyle siyasi kimliği, ideoloji olsa da ’60, ’80 dönemlerine oranla biraz daha tırtıllar gibi. Kendi şeylerini düşünüyorlar, aman bana ne yani ben okuyayım gideyim falan onu düşünüyorlar tabi.”

Tuğrul gibi okulda verilen eğitimin teorik ağırlıklı olmasından pek memnun olmadığını dile getiren Mehmet (GÜ, 2, E, 20), üniversiteden önce ailesiyle yaşadığı şehirde, daha mahalle ve komşuluk ilişkilerinin baskın olduğunu, üniversiteye geldikten sonra arkadaş çevresinin ve karşılaştığı fikirlerin farklılaştığını, bunun da bakış açısını değiştirdiğini söyledi. Gençlerin siyasete olan ilgisizliğini genel olarak televizyonla ve “magazinel” konuların ön plana çıkışıyla ilişkilendirdi.

Alper (GÜ, 2, E, 19) kendisi için derslerin pek ön planda olmadığını, üniversitedeki arkadaş çevresinin ve onlarla birlikte eğlenmenin şu an için daha cazip geldiğini anlattı. Liseden beri “ailesinden gelen” bir politik görüşü olduğunu, bunun üniversitede değişmediğini ancak karşıt görüşlere de tamamen sırtını dönmediğini, onları da dinlediğini belirtti. ’80’lerde sağ-sol çatışmasının daha sert yaşandığı ancak günümüz gençliğinin de çok fazla politikadan uzak olmadığı düşüncesindeydi. Üniversite konusundaki fikirlerine gelirsek, Tuğrul, Mehmet ve Alper için genel olarak üniversitenin meslek ve kariyer olanaklarıyla ilişkili bir anlamı olduğunu söyleyebiliriz.

Bir diğer görüşmeci Sırma (HÜ, hazırlık, 18, K) üniversiteyi kendini geliştireceği ve değiştireceği bir yer olarak gördüğünü, bambaşka bir insan olmak arzusuyla üniversiteye geldiğini anlattı. Ancak henüz yolun başında olduğu için büyük dönüşümler yaşamamıştı. Etrafında gördüğü apolitik insanlara karşı tavrının sert olduğunu söyleyen Sırma, aile deneyiminden gelen bir politik farkındalığının olduğu düşüncesindeydi. Fakat ileride daha ayrıntılı tartışılacağı üzere, onun politika algısı da ikili karşıtlıklar üzerinden şekillenmekte ve belirli politik söylemleri yeniden üretmekle sınırlı kalmaktaydı. Henüz üniversite hayatı yeni başladığı için

işin daha çok eğlence tarafıyla ilgili olduğunu söyleyen Başak, (HÜ, hazırlık, 18, K) gençlerin politikayla ilgisizliğinin '80 döneminin acılarını yaşamış anne-babaların tavırlarıyla alakalı olduğu tespitini yaptı:

Yani ben, benim, İzmir genel olarak böyle bir yer, hani etrafımdaki herkes bir şekilde ilgili ama sadece oturduğu yerden izleyen bir sürü arkadaşım, hakikaten apolitik olan bir sürü arkadaşım var yani. Şöyle bir şey var sanırım hani biz gördük, işkencesini de biz çektik, her şeyini yaptık, aman çocuğuma bir şey olmasın diye ki hatta geçen annem yaptı yani, inanamayacağım bir şekilde, beni ODTÜ eylemine gönderemedi, göndermedi. Hani ona şaşırdım böyle, sanırım o, korku var, hani başlarına gelecek şeyleri onlara olmasın diye, ondan olduğunu düşünüyorum.

Belirli gençlik örgütlülüklerinin içinde yer alan tüm görüşmeciler de ailelerinin yaklaşımı sorulduğunda Başak'ınkine benzer yanıtlar verdiler. Tanıl Bora'nın (2010, s. 23) söylediği gibi 12 Eylül'ün sistem muhalifleri ve sol karşısında kazandığı en büyük başarı, bozgunculuğu ve mağlubiyet psikolojisini yerleşikleştirmesidir. Bu travma, '80'leri yaşamış kuşakların deneyim aktarımlarıyla sürekli yeniden üretilmektedir.

Üniversitenin özgür düşüncenin ve bilimin yuvası olması gerektiğini ancak ne yazık ki bunun böyle olmadığını ifade eden Özgür, (HÜ, 2, 22, E) üniversiteye geldikten sonra örgütlü mücadeleye katılmıştır. Yukarıda söz edilen "aileden geçen mağlubiyet psikolojisinin" insanları politikadan uzak tuttuğunu düşünmektedir: "Muhtemelen yılgınlık, bir şeyi değiştiremeyeceğini düşünüyor, korku ülkemizde daha önce yaratılan korku, bu korku ailelerimize empoze edilir, onlar da bize bunu iletir. 'Biz yaptık böyle oldu, siz yaparsanız size de aynısı olacak', bu tarz korkular, işte umutsuzluk insanları günü kurtarmaya çalışmaya itiyor." Ailesinin onun örgütlü mücadele içinde olması konusunda ne düşündüğü sorulduğunda ise, yanıtı şöyle olmuştur: "Ailem politik bir aile olmasına rağmen ilk beni televizyonda

gördüklerinde, bayağı azarlamışlardı, bulaşmamı istemiyorlar. Çünkü başıma bir şey geleceğinden korkuyorlar, hani o dediğim korku, sen korkmasan da birileri korkup sana... O korku seni soğutuyor, negatif bir şekilde yansıtıyor onların korkusu sana. Durum böyle...” Özgür örneğinde görüldüğü gibi yerleşikleşmiş “mağlubiyet psikolojisi”ne, muhalif sesleri türlü yollarla bastırmaya çalışan politikalara rağmen, hâlâ başka türlü bir dünyaya inanarak örgütlü mücadeleye katılan gençlerin varlığı söz konusudur.

Kendisini devrimci olarak tarif eden ve beş senedir örgütlü olduğunu söyleyen Sıla da (AÜ, 1, 18, K) Özgür gibi, mevcut sistemle, olması gereken üniversite arasındaki ayırım üzerinden düşüncelerini ifade etti:

Üniversite ile ilgili şu son süreçte özellikle 2001 yılındaydı galiba, işte emperyalist-kapitalist sistem, sonuçta ekonomik krizi atlatabilmek için, öğrencilerin... Yani yeni bir alan yarattı kendine, bunu da eğitim, üniversite olarak gösterdi. Burada da öğrencilerin sırtından, hani krizin faturasını öğrencilerin sırtından kesebilmek için de bu Bologna süreci denilen bir şeyi ortaya attı. Bununla birlikte son süreçte hani Bologna sürecini tam uygulayamadıkları için 2020 yılına uzatıldı. Üniversitelerde, benim için üniversite piyasalaştırmanın, öğrencilerin sırtından geçinmenin, anadilde eğitim hakkının olmadığı, ulaşımın tekrar ceplerine para koydukları, cezalarla, soruşturmalara gündeme gelen bir yer olarak duruyor. Ama esasında hani, benim kendi hayalimdeki üniversite sonuçta gerçekten bilim yuvası olan, öğrencilere gerçekten doğru bir şekilde hani politeknik bir eğitimle bilgi verebilen bir yer olmasıdır. Ama şu an öyle değil tabi, başta anlattığım şekilde.

'80 sonrası apolitikleşmenin/apolitikleştirilmenin hem sistemle, hem de ailelerin tavrıyla bağımlı kuran Sıla, '90'larla birlikte bunun kırılmaya da başladığı düşüncesindeydi:

Ya gençlik her zaman sonuçta içerisinde büyük bir potansiyeli barındıran bir şeydir hani kitledir. Bununla birlikte birçok yerde nasıl ki ilerici hareketler, devrimci hareketler gençlikte doğuyorsa genelde, Türkiye'de de böyle doğmuştu ve hani üniversitelerin sınırlarının aşılmasıyla birlikte, toplumsal harekete yayılmıştı, bu üniversite öğrenci hareketliliği. Bu noktada da, o dönemde '80 darbesi aslında en çok da öğrenci kitlesini etkilemiş oldu. Bununla birlikte zaten öğrenci kitlesinde, “aman yapmayalım faşizm gelir,

aman düşünmeyelim faşizm gelir, aman yapmayalım darbe olur” tarzında bir düşünce oluştu. Bu ister istemez sistemin de hani, bizim mahallelerimize ya da bizim köylerimize fiili bir şekilde girememesinin yerine yoz kültürle girmesi alınca tabii bir apolitikleşme süreci oldu. E bununla birlikte ’80 döneminde alınan ailelerin çocukları olduğunda, “işte ben yaptım böyle oldu” ona öğretmeyeyim tarzında bir apolitikleştirme, aileden de kendi köyümde de böyle mesela, aileden de bir apolitikleştirme çağrısı geliyor. Bu noktada gençlik ister istemez apolitikleşiyor. Ama özellikle mesela ’90 süreciyle işte 2000 yılları arası bence hiç böyle bir süreç değildi. Tabii daha sonrasında yine Bologna süreciyle birlikte gençlik üzerinde bir apolitikleştirme rüzgârı estirilmeye başlatıldı. Bununla birlikte yoz bir kültür, hani herkes yoz kültürü, sistem şöyle koruyor, Burger King yemeyelim bilmem ne... Yani yoz kültür bu değildir, yoz kültür bugün bir öğrencinin pop dinlemesi de değildir ya da rap dinlemesi de değildir. Bugün yoz kültür, kendi halk kültürüne sırtını dönen, köyden gelmiş mesela ya da küçük bir şehirden gelmiş böyle bir şehre geliyor, burada, o kendi kültürüyle, özellikle Kürtlerde bu çok, bir de farklı milliyetlerden insanlarda, işte burada farklı bir kültür, orada farklı bir kültür, ikisi karışınca arabesk bir kültür ortaya çıkıyor ve apolitikleşme süreci başlıyor. Şu an yavaş yavaş özellikle Ankara’daki üniversitelerde yaşanan, hani şeylerle, hareketlenmelerle yavaş yavaş kırılacağını düşünüyorum. Ama şu süreçte özellikle bir apolitikleşme var yani. Ama kırılması da beraber geliyor.

Sıla ile aynı örgütlülük içinde olan Ulaş’ın (AÜ, 4, 24, E) üniversiteye ilişkin fikirleri de, tüm sol-muhafız görüşmecilerinki gibi olan/olması gereken ayrımı üzerinden şekillenmekteydi:

Yani bir varolan üniversite var, bir de bizim düşlediğimiz üniversite var. Yani varolan üniversite açıkçası hani çok olumlu şeyler ifade etmiyor benim için. Yani çünkü hani bizim bir iddiamız var üniversitenin bizim yaşam alanlarımız olduğuna dair. İşte gerçekten orada bilim üretilmesi noktasında vs. böyle iddialarımız var bizim. Ancak şimdi gördüğümüz üniversiteler, özellikle son süreçte çoğu biçimlendirilişleri, işte bu hem kendi ekonomi politiklerini, ekonomi politikalarını işte bu Bologna süreci diyorlar, neo-liberal politikalar diyorlar, yani bir hak olmaktan eğitim, üniversite okumayı bir hak olmaktan çıkarıp da böyle piyasanın hizmetine sundukları, bir ideolojilerin yeniden üretim merkezi olarak gördükleri bir yer şu anda. Yani yoğun baskılar var. Yoğun bir denetim mekanizması var. Bütün görünürlük alanları kılınmış durumdadır üniversiteleri, yani olan üniversite maalesef ki böyle. Olması gerekenler, en azından bizim düşlediğimiz üniversiteden çok uzak bir yerde duruyor. İşte en ufak bir hak arama talebinde, demokratik bir hak kullanımında işte soruşturma açıyorlar. Okula zaten polis giriyor. Şu son YÖK genelgesiyle zaten onu da kurumsallaştırdılar, yasallaştırdılar işte okullara sivil polis tahsis etme meselesini. Yani böyleyken biz de diyoruz ki üniversite dediğiniz şey yani madem sistemin böyle bir iddiası var kendi

ideolojisini yeniden üretiyor, bir mekanizma yaratıyor hani kendi ihtiyaçlarından doğru bir... Orada öyle bir yer vaat ediyor. Bizim iddiamız da bizim hayallerimizden doğru bir üniversite olması şeklinde. Hani biz işte yeni insandan bahsediyoruz. İşte başka bir düzenden bahsediyoruz, daha güzel bir dünyadan bahsediyoruz, gerçekten halk için bilimden, halk için eğitimden bahsediyoruz. Yani bu düşlediğimiz üniversitenin bunu yaratabilecek, buna hizmet edebilecek bir yer olması gerektiğini düşünüyoruz. Onun çabasını veriyoruz yani.

Örgütlendikten sonra üniversiteyle, okulla ilişkisinin değişip değişmediği sorulduğunda Ulaş, paradoksal bir durumu ortaya koydu: Kendisini devrimci gibi hissetmeye başladıktan sonra okula gitmemeye, derslere girmemeye, sınavdan sınava okulda bulunmaya başladığını anlattı. Oysa kendi örgütlülük sürecinin ilk ayağının okulla ilgili yaşadığı bir sorundan, seçmeli dersler için bütünleme olması gerektiğine ilişkin bir imza kampanyasından başlayarak geliştiğini ifade etti. Ancak örgütlendikten sonra üniversite öğrencisi kimliğinden uzaklaştığını, meselenin başka bir boyuta vardığını söyleyen Ulaş, bu durumun yanlışlığını vurgulayarak bir özeleştiri de yaptı:

Bu bizim tespit ettiğimiz bir şey, en azından kendi adıma benim gözlemleyebildiğim bir şey. Bir kimlik sıkıntısı yaşıyoruz. Devrimci olunca hani bizi esas kılan, hani ana şey... Bize kendi rengini veren ana kimliklerimizi unutuyoruz. Ya ben üniversite bir öğrencisiyim. Hani böyle bir üniversite mücadele veriyorsam esasında bir üniversite öğrencisi gibi yaşamam gerekiyor. Hani o kimliğime sahip çıkmam gerekiyor. Oradan doğru insanları da toparlayabilirim yanımda. En başta oradan doğru kendi sorunlarıma sahip çıkabilirim. Böyle bir açmazımız var yani.

Her ne kadar kapsamlı bir saldırı durumu tarif etse de Ulaş üniversitenin ve üniversite öğrencilerinin değiştirci, dönüştürücü gücüne inanmaktaydı:

(...) gerçekten de şey, ne bileyim yani sınıftan bahsedilir, işte emekçilerden bahsedilir, geniş halk yığınlarından bahsedilir, köylülerden bahsedilir. Ama bu bahsettiğimiz insanların hani bu zamana kadar dünya konjonktüründe örneklerine bakıyorsun, bu insanlar hani şey gibi durum yoktur; 12 saat çalışan bir işçiden bahsediyorum, bu işçinin biraz da okuyum bakalım neymiş bu işin kitabı, bakalım zincirlerimden başka kaybedecek bir şeyim var

mıymış, yok muymuş demesi biraz güç bir mesele. Ama işte şu haliyle bile üniversite, şu haliyle bile, hani bu kadar kapsamlı saldırıların olduğu bir yerde ama özgür bilim çalışması arenası sunuyor en azından. Öyle bir zemin sunuyor ve üniversite yani bilim üretilmese bile bilim üretme iddiası olan insanların da olduğu bir yer ve biz en azından şöyle tanımlarız: Ben de böyle düşünürüm, toplumun yarı aydın kesiminin olduğu bir yer. Hani bu şeye, bu zamana kadar ki süreçlere bakıyorsun, toplumsal dönüşüm dinamiklerine, değişim dinamiklerine bakıyorsun ve öğrenciler, esasında üniversite öğrencileri başı çekiyor meselenin. Çünkü hani işte o genç olmanın verdiği bir özgünlük, coşkunluk, dinamizm durumu var. Bir yandan da hani vâkıf olmanın, işte gücü yetmenin vs. verdiği bir olumluluk durumu var. Yani bu sebeple hani Mahirler, İbrahimleri düşünüyorsun, hepsi de üniversite sıralarından geçmişler. Orada, sahip oldukları bilinci orda geliştirmiş insanlar. Hani ülkemiz özgülünde bile. Böyle '80'lerde ha keza gene o toplum... Yani o ateşleyici misyonu oynayan gene üniversiteler, üniversite öğrencileri. Yani bir böyle misyona sahip olduğunu genç olmasından, üniversitenin o yaratmasını istediğimiz algıdan dolayı böyle bir misyona sahip olduğunu düşünüyorum üniversitelerin.

Resmi ideolojinin hâkim olduğu bir yere üniversite demenin havada kalacağını ifade eden ve Kürt siyasal hareketi içinde örgütlü olduğunu söyleyen Azad (AÜ, 4, 27, E), üniversitenin eleştirel bakış açısı kazandırmak, görülmeyen baskı biçimlerini görünür hale getirmek, bireyleri geliştirmek, onlara sorup sorgulama, hak arama yeteneği kazandırmak ve onları topluma hazırlamak gibi konularda çok önemli olduğunu kaydetmekteydi. Ancak kendi okuduğu fakülte gibi istisnai yerlerin dışında, Türkiye'deki üniversitelerin bunları gerçekleştirdiğini söylemesinin mümkün olmadığını da ekledi. Doğup büyüdüğü coğrafyadaki ezilmişliğin, emek sömürsünün onu dünyayı sorgulamaya ittiğini fakat resmi ideolojinin şekillendirdiği bir eğitim anlayışından sıyrılıp, farklı, eleştirel bakış açılarıyla karşılaşmak noktasında üniversiteye geldikten ve "harekete" katıldıktan sonraki sürecin onun için özel bir önemi olduğunu da vurgulayan Azad, 1980 sonrası gençliğe getirilen "apolitik olma", "toplumsal kaygıları bulunmama", "bireysel çıkarlarının peşinden



gitme” vb. eleştiriler konusundaki fikirleri sorulduğunda durumu, 12 Eylül üzerinden analiz etti:

(...) Yani ’80, 12 Eylül faşist askeri darbesi gerçekten toplumda eleştirel bakabilen, sorup sorgulayan insanların üzerinden bir silindir gibi gelip geçti yani, hepsini ezdi. Yani üstlerine toprak attı yani ve kitleyi, toplumu, apolitize, demoralize ederek, onları gerçekten okumaktan, sorgulamaktan düşünmekten bir şekilde uzaklaştırdı. Onlar da biraz daha günlük yaşantı kaygıları, (...) işte sisteme entegre olma gibi bir takım şeylerle bir şekilde onları uzaklaştırdı yani. Bunu bir de eğitim anlayışıyla, işte mevcut yasalarla bunu, bir şekilde toplumda oturttu yani. Artık okumak, sorgulamak, artık bir şeye hak aramak, işte bir yerde bir şeyi eleştirmek artık toplumda artık bir şekilde, toplum tarafından bir şekilde artık kötü, kötü görünüyor. İşte kötü görünen, (...) dışlanan bir anlayış, bir yaklaşım haline gelmeye başladı.

Görüldüğü gibi örgütlü-politik öğrenciler, üniversiteyi toplumsal dönüşüm için bilim üretmekle ve gençlere politik öznellik kazandırmakla ilişkilendirmekte, hâlihazırda varolanla olması gereken üniversite arasındaki ayırım üzerinden hareket etmektedirler.

Bununla birlikte neredeyse tüm görüşmecilerin, üniversitenin politik kimliğin ve bilincin oluşmasında önemli bir yeri olduğu konusunda hemfikir olduklarını söylemek mümkündür. Kimi zaman “kendini geliştirmek” biçiminde tarif edilen, kimi zaman aileden bağımsızlaşp hayatına yön veren bir özne olma imkânıyla ifadesini bulan, bazı görüşmelerde ise daha toplumsal ve politik anlamlarıyla öne çıkan bir “dönüşüm” vurgusunun üniversiteyle ilişkilendirildiği göze çarpmaktadır. Meslek edinme ya da sosyalleşme anlamlarının öncelikli olduğu görüşmeciler için de üniversite öğrenciliği süreci, farklı bakış açılarıyla karşılaşmak, kendini daha rahat ve özgür biçimde ifade edebilmek gibi dönüştürücü deneyimlerle birlikte anılmıştır. Dolayısıyla Türkiye akademisinin, toplumsal gelişme için özgür bilgi üretmek anlamındaki bütün sistematik sorunlarına rağmen, bu araştırmanın bulgularından hareketle en azından büyük kentlerdeki üniversitelerin, öğrencilerin anlam

dünyalarında değiştirici, dönüştürücü bir vurguya sahip olduğunu belirtmek mümkündür.

Görüşmecilerin ifadelerinden hareketle gençleri politikadan ya da örgütlü politik mücadeleden uzak tutan nedenleri ise özetle şöyle sıralayabiliriz: Kültürel iklim, toplusallaşma biçimleri ve dönemin ruhundaki değişiklikler; buna bağlı olarak da toplumsaldan çok bireysel olanı merkeze alma, kariyer ve iyi yaşam koşulları elde etme arzusunun ön planda oluşu; 1980 sonrası siyasetten arındırma politikalarının sonucu olarak gençlerin ilgi alanları, önem verdikleri konular ve değerlerindeki değişim<sup>60</sup>; neoliberal politikalar, baskı ve denetim mekanizmaları; muhalifliğin cezalandırma yoluyla bastırılışı; ailelerin gençleri politikadan uzak tutma çabası; geçmiş deneyimlere dayanarak örgütlü politik mücadelenin kriminalize eden bir bakışla çerçevesi; siyasal çatışmanın ve kutuplaşmanın yanlışlığına ilişkin egemen söylem; politik örgütlenmelerdeki bölünmüşlük; örgütlü mücadelenin değiştirme ve dönüştürme gücüne olan inançsızlık; siyasetçilere duyulan güvensizlik; eğitim sisteminin eleştirel bilinç kazandırmaktan uzak oluşu.

Çeşitli kategorilerden 80 gençle yaptığı derinlemesine görüşmeler sonucunda Demet Lüküslü'nün, gençlerin neden siyasetten uzak kalmayı tercih ettiklerine ilişkin ortaya koyduğu düşünceler -sonuncusu dışında- bu çalışmanın bulgularıyla

---

<sup>60</sup> Pek çok görüşmeci, bu dönüşümde medyanın önemli bir rolü olduğunu düşünmektedir. Ancak bu rolden söz edilirken kullanılan ifadeler (medyanın insanları uyuttuğu, “magazine!” konuların ön plana çıkarıldığı, medyanın insanları böyle yaptığı gibi) medyanın, pasif bireyleri biçimlendirmekte olduğuna ilişkin görüşleri akla getirmektedir. Zira ana akım medyada da, tıpkı ana akım iletişim çalışmalarında olduğu gibi, tartışmalar genellikle “etki sorunsalı” etrafında dönmekte, medyaya maruz kalan bireylerin tutum ve davranışlarındaki olumlu-olumsuz “yansımalar” üzerinde durulmaktadır. Bu da hangi metinlerin, kimler tarafından, hangi çıkarlara hizmet edecek şekilde üretildiği, hangi anlamların dolaşıma sokulduğu, neyin nasıl temsil edildiği ve çerçeveslendiği gibi eleştirel yaklaşımlar tarafından sorulan daha önemli soruları tartışma dışında bırakmaktadır.

paralellik arz etmektedir. Lüküslü gençlerin politikadan uzak duruşuna ilişkin ilk olarak gençlerdeki “Siyasal alanın, yolsuzlukların kol gezdiği, herkesin kendi çıkarını gözettiği, kliyentelist<sup>61</sup> bir alan olduğu” (2009, s. 147) imajından söz eder. Bu imajın yanı sıra gençleri siyasetten uzak tutan bir diğer önemli neden siyasal alanın “değiştirilmesi imkânsız, katı bir alan olduğuna dair karamsar bir hava”nın da mevcut oluşudur (2009, s. 150). Lüküslü’nün gençleri siyasetten uzak tutan bir diğer unsur olarak bulguladığı şey, “gençlerin siyasi örgütlenmeleri bireylerin kendilerini özgürce ve açıkça ifade edemedikleri, bireyi öldüren otoriter örgütlenmeler olarak görmeleri”dir (2009, s. 157).

Gençlerle yaptığı söyleşiler göz önüne alındığında Lüküslü, onları vurdumduymaz ve kayıtsız olarak yorumlamanın yüzeysel bir bakış olduğunu, derinlemesine irdelendiğinde gençlerin bakış açılarının “muhalefeti, gerginliği, çelişkileri ve acıyı” barındırdığını gözlemlemenin mümkün olduğunu kaydeder. Gerçekten de genel olarak siyasal aidiyet negatif anlamlar içermekteyse, bu durum, onların toplumsal sorunlarla ilgilenmedikleri anlamına gelmemektedir. Lüküslü’nün düşüncesinde siyasete karşı soğuk duruşları gençleri, siyasal alanın dışına itmekte ve bireysel alana çekilmeye zorlamaktadır. Yukarıda sayılan nedenlerle siyasal alanda yerini bulamamanın sonucunda gençler “muhalif bir bireyciliğe” itilmektedir (2009, s. 161).

---

<sup>61</sup> Kliyentalizm, sosyal kaynakların patronlar tarafından kontrol edildiği ve bunların, itaat/bağlılık ile çeşitli destek biçimleri karşılığında müşterilere dağıtıldığı bir sosyal organizasyon örüntüsüne gönderme yapar. Bu ilişki biçimi, yasalar önünde eşit olma ilkesine ters düşer; çıkara dayalı ve güç dengesi bakımından asimetriktir (Hallin ve Papathanassopoulos, 2002, 184-185). Siyasal alana kliyentalizm egemen olduğunda partiler patron, seçmenler müşteri pozisyonuna gelmekte, iş ve hizmet gibi vaatler karşılığında seçmenden oy ve destek beklenmektedir.

Pek çok entelektüel gençleri nitelerken “apolitik” kavramını “depolitize” yani kendisinin dışındaki faktörler (askeri darbe, neoliberal politikalar) tarafından politikadan uzaklaştırılmış anlamıyla eşdeğerli biçimde ve negatif bir vurguyla kullanırken; Lüküslü apolitizmin de bilinçli bir seçim olduğunu, “siyasi bir duruş” olarak algılanabileceğini vurgular. Buna göre gençler, bugünkü siyasal alandan memnun olmadıkları, siyasal alan onların sorunlarına cevap vermediği için, politikadan uzak durmayı “tercih” etmektedirler. Bu tercihlerin oluşmasında darbe rejimi, küreselleşme ve neoliberalizmin etkisi büyükse de “gençler düşünmeyen, vurdumduymaz kişiler olmaktan çok, ilgilendikleri, etkilendikleri ve negatif olayları gördükleri için siyasetten uzak durmayı” seçmektedirler<sup>62</sup> (Lüküslü, 2009, s. 162).

Gençleri basitçe “apolitik”, “bencil”, “kayıtsız”, “duyarsız” gibi ifadelerle yaftalamanın yanlışlığı konusunda Demet Lüküslü’yle hemfikir olmakla birlikte, apolitikliği “muhalif bir bireycilik” ya da “tercih”ten çok, büyük oranda gençlerin içine doğdukları siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel atmosferin, başka deyişle dönemin ruhuyla ilişkilendiriyor, ayrıca farklı bir bakış açısı daha önermek istiyorum: Etnografik verilere dayanarak, kendisini apolitik olarak tarif eden ya da siyasal konularla pek ilgili olmadığını söyleyen gençlerin, askerin siyaset içindeki yeri, Kürt sorunu gibi konular hakkında fikir beyan etmekten uzak durmadığını, aksine kimi zaman sert ve net ifadeler kullanabildiklerini görüyoruz. Dolayısıyla

---

<sup>62</sup> Bu noktada Lüküslü (2009, s. 162-163) Hermet ve diğerlerinin hazırladığı *Siyaset Bilimi ve Siyasi Kurumlar Sözlüğü*’nden hareketle iki çeşit apolitizm arasında ayrım yapar. Buna göre pasif apolitizm, yönetilenlerin siyasete olan ilgisizliğini ifade eder. Aktif apolitizm ise, Kilise, diplomasi ve savunma gibi konularda, siyasetin dışında konumlanmak, siyaset üstü ve partizan bakış açılarının uzağında geniş bir konsensüs sağlama çabasıdır. Gençler siyasi konulardan bihaber olmadıklarına göre onların pasif apolitizminden söz edilemeyeceğini belirten Lüküslü, siyasal alanın durumunu beğenmeyen, siyasetçilerden de bir şey beklemeyen gençlerin, siyasal tartışmalara girmeyip, genel uzlaşma tabanını “hiçbir ideolojinin veya partinin” partizanı olmamak anlamında “apolitiklik”te bulduğunu söyler.

“apolitik” olduğu düşünölen gençlerin bütünüyle politik mevzulardan uzak durmak yerine, siyasal alanla ilişkilerinin arka plan bilgisi veya örgütlölükten çok, dolaşımdaki söylemlerin içinden konuşmak ya da bu söylemlerin politik ezberlerini yeniden üretmek üzerinden kurulduğunu öne sürebiliriz.

Bunun yanı sıra daha milliyetçi-muhafazakâr düşüncelerin genellikle “aileden miras” alındığını, sol-muhafif siyasal pozisyonlarınsa aileyle de ilgili olmakla birlikte, örgütlölük veya eylemlilik noktasında daha çok “aileye rağmen” alındığını belirtmek gereklidir. Alıntılarda da sıklıkla vurgulandığı üzere ’80 öncesi kuşakların darbeyle yaşadıkları travma, çocuklarını mümkün olduğunca siyasal alandan özellikle de politik angajmanlardan ve örgütlü mücadeleden uzak tutmak çabasına dönüşmüştür. Ancak ailelerinin bu tavrını da eleştirerek, her türlü baskı ve sindirme politikasına rağmen örgütlü-politik mücadele içinde var olmaya çalışan gençlerin varlığı da göz ardı edilmemelidir.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Tezin yazılmakta olduğu süreçte muhalif sesler, hapse atma ve yargılama yoluyla susturulmaya çalışılmakta, üniversite ve lise öğrencileri de bundan nasibini almaktaydı. CHP milletvekili Özgür Özel, Adalet Bakanı Sadullah Ergin’in cevaplaması isteğiyle TBMM Başkanlığı’na verdiği soru önergesinde, tutuklu ve hükümlü lise ve üniversite öğrencilerinin sayısını ve bunlardan kaçının TCK’nın 220/6’ıncı maddesinde yer alan “silahlı terör örgütü üyeliği” kapsamında cezaevlerinde tutulmakta olduklarını sormuştur. Bakan Ergin’in verdiği bilgilere göre “31 Ocak 2012 tarihi itibarıyla toplam 2 bin 824 öğrenci cezaevlerinde” tutulmaktadır. “Bunlardan 1778’i tutuklu, 1046’sı ise hükümlü”dür. Tutuklu bulunanlardan 609’u “silahlı terör örgütü üyeliği” ile suçlanmaktadır; 178 öğrenci de “silahlı terör örgütü üyesi” oldukları gerekçesiyle hüküm giymiştir (Işık, 2012, s. 12-13). Bu çarpıcı rakamlarla birlikte, somut örneklerden söz etmek gerekirse, kamuoyunda “poşu davası” olarak bilinen, Galatasaray Üniversitesi öğrencisi Cihan Kırmızıgül’ün yargılanmasından söz edilebilir. Tutuklu Öğrencilerle Dayanışma İnisyatifinin raporunda belirtildiği gibi: “Cihan Kırmızıgül, 2010 yılında Kâğıthane’de bir markete düzenlenen Molotoflu saldırıya katıldığı iddiasıyla; ‘mala zarar verme’ ‘korku, kaygı veya panik yaratabilecek tarzda silahla ateş etme’, ‘tehlikeli maddeleri izinsiz olarak bulundurma’ ve ‘silahlı terör örgütüne üye olma’ suçlarıyla itham edilerek tutuklanmış ve 25 ay özgürlüğünden mahrum bırakılmıştır.

## 3.2. Sinema, Politik Sinema ve 12 Eylül Filmleri

### 3.2.1. Sinema ve Politik Sinema

Araştırmaya katılan gençlere sinemanın onlar için ne ifade ettiğini, nasıl yollarla film izlediklerini, ne tür filmlerden hoşlandıklarını, sinemaya kimlerle gitmeyi tercih ettiklerini, film seçimlerinde nelerin etkili olduğunu, politik sinema ve 12 Eylül filmi gibi kavramların onlar için ne anlama geldiğini vb. anlamaya çalışan sorular sorulmuştur.

Sinema kimileri için eğlenceli vakit geçirmenin bir aracıdır; örneğin Pelin'in sinemanın kendisi için ne ifade ettiği sorusuna yanıtı, kullandığı “rahatlama” sözcüğünden hareketle, hem *kaçış sineması*<sup>64</sup>, *katharsis*<sup>65</sup> gibi kavramları çağırır

---

Cihan Kırmızıgül'ün adı geçen olayla ilgili tek sanık olarak yargılandığı bu davada, Cihan'ı, işlediği iddia edilen suçlarla ilişkilendirebilecek veya herhangi bir yasadışı örgüte üye olduğunu gösterebilecek tek bir delil dahi bulunmamasına karşın 11 Mayıs 2012 tarihli duruşmada Cihan 11 yıl 3 ay hapis cezasına mahkûm edilmiştir.”

Bkz. [http://bianet.org/files/doc\\_files/000/000/631/original/360renciler\\_raporu.pdf](http://bianet.org/files/doc_files/000/000/631/original/360renciler_raporu.pdf)

Bir diğer örnek olarak kamuoyunda “Hopa Davası” olarak bilinen yargılama sürecidir. Haziran 2011 Seçim çalışmaları kapsamında Artvin'in Hopa ilçesinde başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın konuşma yapacağı miting öncesinde, protesto eylemi gerçekleştiren gruba polisın biber gazlı sert müdahalesi sonucu, öğretmen Metin Lokumcu'nun öldürülmesine karşı, Ankara'da gösteri düzenleyen üniversite öğrencilerinden 22'si tutuklu olmak üzere 28'ine “silahlı terör örgütüne üye olmak, terör örgütünün propagandasını yapmak, görevli memuru kasten yaralama, kamu malına zarar verme, Toplantı ve Gösteri Yürüyüşleri Kanunu'na muhalefet, kamu görevlisine karşı görevini yaptırılmamak için direnme ve 6136 sayılı yasaya muhalefet” suçlarından 12 yıl 6 aydan 42 yıl 6 aya kadar değişen oranlarda hapis cezası istemiyle dava açıldı. 9 Aralık 2011'de Ankara Adliyesinde görülen davada mahkeme heyetince altı aydır tutuklu bulunan sanıklar tahliye edilerek, duruşma ileri bir tarihe ertelendi. Duruşma sırasında büyük oranda gençlik örgütleri tarafından harekete geçirilen binlerce kişi Adliye önündeydi.

<sup>64</sup> Kavramı basitçe tanımlamak gerekirse Nijat Özön'e başvurulabilir; Özön'ün tanımıyla kaçış sineması, “İzleyicinin dikkatini oyalayıcı, eğlendirici, avutucu, uyutucu ya da düşsel durumlarla çelerek onu günlük sorunlarından, günlük gerçeklerden uzaklaştırmayı erekleyen sinema”dır (2000, s. 402).

nitelikteydi, hem de popüler-ticari filmlerin yarattıkları kurmaca dünyaya izleyiciyi dâhil edebilmek için faydalandığı en temel yollardan biri olan özdeşleşmeye gönderme yapmaktaydı:

Rahatlık... Yani rahatlama... Hani hem bir şeyleri uzaktan görebilmek, hem nedir şeklinde, mesela *Babam ve Oğlum*'da izledik... Yani hani benim için nasıl anlatayım ki, hani ben belki baba olamayacağım ama hani insan nasıl kendini konumunu sorguluyorsa, ben olsaydım ne yapardım diye sorguluyoruz ya, sürekli hani ya şaşırıyoruz, ya seviniyoruz, bir şekilde insanın duygularına hitap ediyor tabii ki. Ama insanın hani kendisinden *fictious* bir nokta olur ya, hani onun gibi hissetmesini sağlıyor. Ben olsam ne olurdu acaba diye, hani hem rahatlık hem zevk, biraz da kendini sorgulama.

Bir diğer görüşmeci Sırma da sinemanın eğlendirme işlevini vurguladı:

“Benim için eğlence. Hani ben korku filmi çok izlerim, bayağı izlerim. Böyle yönetmendi şuydu buydu bilmem ama korku filmi izlerken çok eğleniyorum. Aksiyon filmi, Nicolas Cage’in filmlerini izlerken çok eğleniyorum. Onun dışında da klasik, sıkıcı ama edebiyatı ağır filmleri çok tercih etmiyorum, çünkü zevk almıyorum.”

Sinema ilgisi daha çok popüler-ticari filmler çerçevesinde olan görüşmeciler, genellikle beklenebileceği gibi yönetmenden çok oyuncu isimlerini ön plana çıkarmış,<sup>66</sup> film seçimlerini tarif ederken aksiyon, komedi, gerilim gibi tür sinemasına gönderme yapmıştır. Örneğin Tuğba, müzikalleri ve polisiye filmleri çok

---

<sup>65</sup> Nilgün Abisel’in (1999, s. 7–8) belirttiği gibi, “Duygusal katılım sonrasında ortaya çıkan – Aristoteles’in katarsis dediği– rahatlama, âdeta modern dünyanın ‘ zevk iksiri’ olmuştur.” Pelin’in “rahatlık” olarak tarif ettiği şey de bir tür “ruhsal boşalım” ve gerçekten dünyanın sorunlarından “kaçış” olarak görülebilir.

<sup>66</sup> Alper ve Mehmet gibi yönetmen ismi anmayanları bir kenara bırakırsak, Ayça, Pelin, Başak gibi sinemayı daha çok iyi vakit geçirmenin bir aracı olarak gören görüşmecilerin ilk aklına gelen yönetmen, Çağan Irmak oldu. Evlerinde çok sayıda filmi içeren bir arşiv bulunan ve bu yüzden sinemayla yakından ilgili olduğunu söyleyen Delal’in de ilk aklına gelen isim, yine Çağan Irmak’tı. Bu bağlamda görüşmeci gençler arasında Çağan Irmak’ın bilinen, dahası önemsenen bir yönetmen olduğunu belirtmek gereklidir.

sevdiğini, bilimkurgudan hoşlanmadığını ifade ederken, önceleri korku filmlerini de sevdiğini ancak izleye izleye artık sonlarını tahmin eder hale geldiğini, bu yüzden de korku filmlerinden soğuduğunu söylemiştir. Mehmet'in tercih ettiği türlerse, aksiyon ve psikolojik gerilimdir.

Alper, sevdiği yönetmenlerin olup olmadığı sorusuna, yönetmenlerle ilgilenmediği cevabını verirken, oyuncular için Angelina Jolie, Brad Pitt, Tom Cruise, Mel Gibson, Engin Altan Düzyatan gibi isimleri sıraladı. Tarihi filmlerden hoşlandığını söyleyen Tuğrul ise, *Piyanist* (Roman Polanski, 2002) filminden söz ederken, zihniyet örüntüsü hakkında ipuçları verir şekilde bir "Yahudi propagandası" iddiasını dile getirdi. Neden böyle düşündüğü sorusuna yanıtı ise şöyleydi: "Yani sadece Yahudilere zulüm yapılmış gibi gösteriyor. Orada Yahudilerden hariç, Polonyalılara da yapıldı veya Polonya'da sadece Yahudiler veya Polonyalılar yaşamıyor. Orada bir sürü şey yaşıyor. Onlar sadece Yahudi propagandası olarak yapmış, şeyi de karşı tarafı da ona göre eleştirmişler yani."

Görüşmede yönetmen olmak istediğini dile getirmiş olan Tuğrul'a, sevdiği yönetmenler olup olmadığı sorulduğunda, Nuri Bilge Ceylan yanıtını verdi. Ancak konuşmanın devamında sorulan sorulara verdiği yanıtlar, yönetmenin hiçbir filmini izlememiş olduğunu gösterir nitelikteydi. Dünya çapında tanınan ve önemli ödüllerin sahibi bir yönetmenin ismini söyleyerek, incemiş bir sinema zevki ve bir sinema kültürü olduğu fikrini yaratmak istediğini düşünebileceğimiz Tuğrul'un, görüşme sırasında sözünü ettiği bazı filmler *Yahşi Batı* (Cem Yılmaz, 2009), *New York'ta Beş Minare* (Mahsun Kırmızıgül, 2010), *Kurtlar Vadisi Filistin* (Zübeyr Şaşmaz, 2011), *Aşk Tesadüfleri Sever* (Ömer Faruk Sorak, 2010) gibi son dönemin popüler yerli yapımlarıydı.



Kimi görüşmeciler için sinema, “hayat”, “tutku”, “insanları birleştiren evrensel bir şey” tanımlarıyla anlamlandırdıkları önemli bir alan niteliğini taşımaktadır. Örneğin Delal, sinemanın insanın hayatını değiştiren bir şey olduğu düşüncesini şu sözlerle dile getirmiştir: “ (...) hani şey diyor ya Orhan Pamuk *Yeni Hayat* kitabında ‘Bir kitap okudum hayatım değişti’ bence bir film izleyip, izlerken de insanın hayatı değişir, bakış açısı değişir, sinema insanların bakış açısını değiştirir, genişletir, ondan sonra (...) insanları bir arada tutar.”

Mülakatlarda sinemayla yakından ilgilenen, belirli yönetmenleri takip ettiğini söyleyen görüşmeciler oldu. Örnek vermek gerekirse Oğuz, sinemaya Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yavuz Turgul, Uğur Yücel, Serdar Akar, Reha Erdem gibi belirli yönetmenlerin filmlerini izlemek için gittiğini söyledi. Daha çok yerli sinemayla ilgilenen de, Angelopoulos, Alejandro Iñárritu, Christopher Nolan, Abbas Kiarostami gibi sevdiği yabancı isimleri de ekledi.

Sinema kültürünü geliştirmek isteyen, popüler filmlerle sınırlı kalmayıp daha farklı filmleri izlemeye çalıştığını söyleyenler de vardı. Bunlardan biri olan Aslı, sinema ilgisini geliştirmeye çalıştığını, bunu da daha çok internetten indirdiği filmleri izleyerek yaptığını, pek sık olmasa da daha çok sosyal bir faaliyet olarak arkadaşlarıyla sinemaya gittiğini belirtti; film seçiminde nelerin etkili olduğunu anlamaya çalışan soruya şu yanıtı verdi: “Benim o şu şekilde oluyor, eğer buluşmuşsak ve ‘hadi şu filme gidelim’ diyorlarsa kırmıyorum. Ama onun dışında hani yani dediğim gibi popüler kültürden biraz uzak durmaya çalışıyorum. Sinemayla ilgili arkadaşlarım varsa, ‘şunu izle bak çok güzel’ dediğinde izlemeye çalışıyorum ama hani beni afişler, billboardlar çok fazla etkilemiyor.”

Belirli politik örgütlenmelerin içinde yer aldıklarını söyleyen ve kendilerini ifade ederken politik kimliklerini ve düşüncelerini öne çıkaran solcu görüşmeciler, beklenilebileceği gibi politik bir araç olarak sinemayı ve Türkiye'deki son dönem politik filmleri önemsemektedirler. Örneğin Özgür'ün, sinemanın kendisi için ne ifade ettiği sorusuna yanıtı şöyleydi:

(...) genel anlamda sinema değil de bazı filmler bir şey ifade ediyor benim için, ben toplumun sorunlarını yansıtması gerektiğini düşünüyorum sinemanın. Ama bunu yaparken sanatı ikinci plana atmadan yapabilmek gerektiğini düşünüyorum. Hani sanatı yansıtıp arada sorunları da yansıtmak gerektiğini düşünüyorum. Çünkü insanlara ulaşabilmemin en etkili yollarından birisi... Ya çünkü bir televizyon programında spiker sadece istediği gibi yöneltir ama sanatta insan istediği çıkarımı, anlamı çıkarabiliyordu. Bunu filmde daha güzel anlatabilirsiniz diye düşünüyorum. Daha rahat, bağımsız bir şekilde düşüncelerinizi insanlara aktarabilme aracı olarak görüyorum sinemayı.

Özgür'ün, ne tür filmleri izlemeyi tercih ettiği sorusuna verdiği yanıtta, politik film kavrayışı öne çıkmaktaydı: “Özellikle takip ettiğim Ken Loach tarzı yönetmenler, (...) ezilmiş halkları konu alan, ulusal kurtuluş savaşları, mücadele eden insanları anlatan belgesel tarzı filmler daha çok ilgimi çeker.” Bu yanıtın ardından, politik film kavramının onun anlam dünyasında nasıl bir karşılık bulduğunu anlamaya çalışan soruya verdiği yanıtta şuydu: “Politik film bence zaten şey bir hak mücadelesini anlatıyorsa o film politiktir. Çünkü insanlar... Bir okulda bir öğrencinin derdini anlatıyorsa da bir film politiktir. Yani bir sıkıntı, toplumun bir sorununu anlatan film aslında politiktir. Benim için politik film bir... İnsanların sıkıntılarına değinen filmidir.”

Kendisini devrimci olarak tarif eden Ulaş, sinemayı, özellikle yerli filmleri çok sevdiğini ifade ederken devrimci bir silah olarak da sinemanın önemini

vurgulamaktaydı. Ulaş da Özgür’le paralel biçimde politik sanat yapıtlarının estetik kaygıları geri plana itmemesi gerektiğini düşünmekteydi:

Ben sinemanın estetik kaygıları da olması gerektiğini düşünüyorum ama bu tarzla işte kafadan, yani bizim devrimcilerin filmleri vardır ya da tiyatroları, işte biri çıkar tak tak vurur, sonra düşer, ölür. Sonra biri gelir onu kaldırır, slogan atar giderler. Sonra kurtuluşa gider falan... Bu çok kaba bir yerde duruyor bence. Bir yandan hani cidden kitleyi de küçümsemekle alakası olduğunu düşünüyorum. Yani anlamazlar, etmezler mi diye biraz mesajı doğrudan vermek gibi bir kaygıları olduğunu düşünüyorum. Böyle olması gerektiğini düşünmüyorum hani. Aksine estetik kaygıları barındırması gerektiğini, bu yolla çok daha etkili mesajlar verebileceğini düşünüyorum. Hani sanat meselesinden çıkıp sadece devrimci bir sinevizyon hazırlamış gibi izlemem ben o filmi. Öyle de olmamalı. Gerçekten o da bir sinema eseri olmalı, bir film olmalı, bir sanat eseri olmalı. Ben onu izlemeliyim, o politik olmalı. O mesajlarını vermeli, anladığım kadar hani. Herkes her şeyi anlayacak diye bir şey yok.

Sinemayla çok yakından ilgili olmadığını söyleyen, Ulaş’la aynı örgütlülük içinde yer alan ve kendisini devrimci olarak tanımlayan Sıla’nın politik film tanımı şöyleydi: “Politik film deyince, *Bahoz* [Kazım Öz, 2008] geliyor aklıma. Hani onun dışında, yani hani politik film deyince sonuçta adı üzerinde politik ve toplumsal soruları işleyen bir film. Yani dikkatimi çekiyor açıkçası, direkt böyle bir şey oluyor, algı açıklığı oluyor. Zaten izlediğim film tarzları arasında da olan bir şey, onun haricinde bir şey gelmiyor aklıma.”

Azad içinde bulunduğu koşullar dolayısıyla sinemayla çok yakından, çok ciddi şekilde ilgilenemediğini söylese de, sinemanın görsel anlatı gücünün altını çizerek, bir endüstri olarak değil ama devrimci, alternatif bir sanat olarak sinemayı çok önemli ve anlamlı bulduğunu ifade etmekteydi:

(...) Sinema gerçek anlamda insanların bazen sözle anlatamadığını, insanın bazen ifade edemediğini, yani görsel şekilde çok iyi şekilde anlatabiliyor yani. Bu anlamda, sinemayı çok anlamlı buluyorum. İnsanların biraz... Üstünde şey... Tozlanmış toplumsal belleği, geçmişi ya da hiç bilmediği, görmediği bir olayı hatırlaması, bu konuda farkındalık kazanması, bunları anlaması, empati kurabilmesi açısından sinemayı çok anlamlı ve değerli

buluyorum. Tabi endüstri kültürü bağlamında düşündüğümüz zaman farklı tabi bu boyut. Ben onu kastetmiyorum. Ben daha çok alternatif, devrimci bir sinema... Sanatsal bakış açısıyla bakıyorum. Bu anlamda sinemayı gerçekten çok anlamlı, değerli buluyorum.

*Press* (Sedat Yılmaz, 2010), *Min Dit* (Miraz Bezar, 2009), *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, 2009), *Eve Dönüş* gibi filmleri sıralayan ve “ana akım sinemanın çerçevesinin dışında kalabilen, alternatif sinemayı” öne çıkaran Azad, sinemanın politik gücüne dair soruyu yanıtlamaya, II. Dünya Savaşı döneminde Nazilerin sinemayı propaganda aracı olarak nasıl kullandıklarını açıklayarak başladı. Son dönemde ciddi anlamda sorgulanmayan, üzerine gidilmeyen konularda film yapılmasının önemli olduğunu vurgulamasının yanı sıra *Bu Kalp Seni Unutur mu?*, *Çemberimde Gül Oya* gibi televizyon dizilerinin de içerdiği politik mesajların, sistemi sorgulamak, farklı bir bakış açısı sunmak, farkındalık yaratmak gibi açılardan anlamlı olduğunu ifade etti.

Daha önce de belirtildiği gibi tüm filmler bir politik kavrayışla, konuyla ve söylemle ilişkilendirilebileceklerinden politik olmayan film den söz etmek zordur.

Görüşmecilerden Aslı da paralel bir düşünceyi şu şekilde dile getirmiştir:

Politik film deyince... Yani aslında politik olmayan film yoktur gibi geliyor. Çünkü her insanın kendi fikirleri vardır ve sanatçı yani yönetmen dediğimiz insanlar da ister istemez bunu perdeye yansıtıyorlardır. Sadece bazısında daha belirgin bazısında daha belirsiz gibi geliyor bana. Yani her filmde vardır aslında dediğim gibi ama son dönemde aslında bu oldukça arttı Türkiye’de, sanırım birazcık da sansürün gevşemesiyle, mesela işte geçen hafta da izledik, bu hafta da izledik. Daha çok bunlar siyaset filmleri değildi de, siyasetin ağırlığı ve toplum yaşantısına etkileri şeklinde filmlerdi. Yani yararlı buluyorum yakın geçmişin aydınlatılması açısından. Ama tabi o filmler de oldukça taraflı. Bir de sanat işiyle genelde sol taraf ilgilendiği için mesela hiç ben böyle bir ülkücünün işte veya sağ kesimin işkence görüp falan bu tarz bir film hiç görmedim mesela. Aslında diğer tarafta da oldukça büyük kayıplar vardı yani aslında bu da biraz yanlı oluyor.

Aslı'nın sözlerindeki "tarafllık" tanımı başka görüŖmecilerin filmlere iliŖkin yorumlarında göze çarpmaktadır. Liberal basın kuramının medyayı dördüncü kuvvet olarak tanımlayan yaklaşımını ya da pozitivist bilimin araŖtırmacıya atfettiği rolü akla getiren bu tanımlamanın, Türkiye'de habercilik tarafından öne sürülen bir iddia ve dolaşıma sokulan bir söylem olduğunu düşünmek mümkündür. GörüŖmecilerin tarafsızlık, yansızlık gibi kavramları kullanmasının ardından bunun olanaklı olup olmadığı sorusuna verdikleri yanıtlar, genellikle tarafsızlığın mümkün olmadığı, ancak en azından tarafların eşit şekilde verilmesi gerektiği yönündeydi. Bu "eşit temsil" beklentisinin de yine medya, özellikle haber ve tartışma programları tarafından yeniden üretilen bir söylemin ürünü olduğunu söyleyebiliriz.<sup>67</sup> Oysa medya söz konusu olduğunda eleştirel bir bakış, ikili karşıtlıklar üzerinden yürüyen ve böylece tarafsızlık yanılması yaratabilen siyasal tartışmalara, hangi "öteki" anlamların dâhil edilmediğini sorgulamayı gerektirir. Ayrıca konuşmaya başladığımız andan itibaren seçtiğimiz sözcükler ve kavramlardan sinema söz konusu olduğunda neyi, nasıl gösterdiğimize ve görüp anlamlandırdığımızı kadar her türlü üretim ve tüketim bir özne pozisyonuna, dolayısıyla tarafa işaret eder.

GörüŖmecilerin politik film kavrayışlarına dönersek bazı görüŖmecilerin politik sinemayı doğrudan belli yönetmen isimleriyle ilişkilendirdiğini söyleyebiliriz. Politik angajmanları olmayan ancak politik meselelerle son derece ilgili olduğu konuşmalarından açık bir şekilde anlayabileceğimiz, bunun yanı sıra sinemayla yakından ilgilenen Oğuz'un, politik film deyince ilk aklına gelen isim Yılmaz Güney'di: "Yaşadığı ülkenin, insanın veya yaşadığı dünyanın politik olarak sorunlarını anlatan filmler, bunlar geliyor. Örnek vermek vermen gerekirse, en hani

---

<sup>67</sup> Bu konulardaki ayrıntılı tartışmalar için Ayşe İnal'ın *Haberi Okumak* (1996) isimli kitabına ve "Bir İzleyici Gözüyle Siyaset Meydanı" (1995b) başlıklı yazısına bakılabilir.

Türkiye’de gördüğüm dediğim mesela Yılmaz Güney. Hani politik olarak çok önemli filmler yapmış bir insan mesela benim gözümde.” Ulaş da politik film kavramını doğrudan önce Yılmaz Güney, sonra Yeşim Ustaoglu isimleriyle ilişkilendirdi: “Politik film deyince, aklıma Yılmaz Güney geliyor. *Duvar* geliyor. Yani gerçekten de o sinemayı bir silah olarak kullanma biçimi geliyor. Yeşim Ustaoglu geliyor.” Özgür, Sıla, Azad, Ülkü gibi diğer bazı öğrenciler de görüşmeler sırasında, Türkiye’de başka türlü bir sinemanın yolunu açtığını söyleyebileceğimiz Yılmaz Güney’in ismini andı.

Kimi görüşmeciler için politik film kavramı, daha önce duymadıkları ya da üzerine düşünmedikleri bir şeydi; görüşme bağlamında karşılaştıkları bu ifade için çeşitli yorumlar getirdiler. Örnek verecek olursak Ayça şunları söyledi: “(...) Belki çekildiği ya da eleştirdiği bir tarihsel dönemin işte gerçeklerini yansıtabilir ya da ona karşı çıkabilir ya da onu eleştirebilir ya da onu savunabilir, bu geliyor aklıma başka onun dışında hani pek bir şey gelmiyor.” Pelin’in yanıtı ise şu oldu: “Eleştiri geliyor daha çok. Ne şekilde eleştirilmiş, nereden almışlar konuyu, nasıl incelemişler tarzı...” Mehmet de politik film kavramının kendisine yabancı olduğunu söyledi; fikir yürüterek “belli bir siyaset üzerinden yapılmış bir film” tanımlamasını yaptı.

Görüşmeler sırasında sorulara verdiği yanıtları rahatlıkla sol-muhalif söylemlerle ilişkilendirebileceğimiz Barış, Türkiye’de politik filmlerin pek olmadığı düşüncesindeydi: “Politik film... Yani içinde herhalde sosyal mesaj barındıran ama bizim Türkiye’de daha çok, olmayan hani böyle... Çünkü pek filmlere konu olmaz diye düşünüyorum daha çok aşk falan hani politik şeyler daha az oluyor. Öyle yani...” İfadeyi biraz açıklamamı isteyen Barış, açıklamaların ardından da kendisinin bunlar hakkında pek bir fikir sahibi olmadığını dile getirdi.

Politik film kavramını, Amerikan sineması bağlamında düşünmesi bakımından ilginç olan yanıtlardan bir tanesi Tuğba'ya aitti; genellikle Amerikan filmlerini izlediğini söyleyen Tuğba, izlediği tek politik filmin Stanley Kubrick'in adını tam hatırlayamadığı bir filmi olduğunu ve filmin Amerika'nın politikalarını eleştirdiğini söyledi. Sırma ve Ülkü ise politik filmi "solcuların filmleri" anlamı çıkarılabilecek biçimde tarif etti. Başak, kavramı bir oyuncuyla, Tarık Akan'la bir arada düşünerek anlamlandırdı: "Politik film, yani hani belli bir kısım kendi görüşlerine uygun ona göre film yapıyorlar, film yapmaları... Genelde aklımda böyle Tarık Akan gelir, çünkü onun bir röportajında okumuştum, bu eskiden jön olarak oynadığım filmlerden utanıyorum falan demişti, o geliyor hani hep, hep o yani Tarık Akan olursa vardır bir şey diye, öyle..."

Kendisini milliyetçi olarak tarif eden Tuğrul, Aslı'yla benzer şekilde her filmin belli bir ideoloji çerçevesinde şekillendiğini düşünmekteydi, ancak doğrudan bir yansıma ilişkisi kurarak ve bu bağlamda biraz da indirgemeci bir tarifile açıkladı: "Politik film... Siyaset, ideoloji... Derste görmüştük işte, her filmin bir ideolojisi vardır, komedi olsa bile bir ideolojisi vardır. Yani adamın, yönetmenin veya yapımcının ideolojisi neyse, yaptığı film de ona göre şekil alır."

Türkiye'deki politik filmlerin, genellikle sağ-sol çatışması üzerine olduğunu belirten Alper'den örnek vermesi istendiğinde, aklına filmlerden çok diziler geldi; *Kurtlar Vadisi Pusu*'nun politik konuları içerdiğini, bunun yanı sıra *Hatırla Sevgili*, *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* gibi dizilerde de sağ-sol çatışmasının konu edildiğini belirtti. Özellikle *Hatırla Sevgili* görüşmecilerin mülakatlarda sıklıkla gönderme yaptığı bir diziydi. Bunun yanı sıra *Çemberimde Gül Oya* da zaman zaman anıldı. İki görüşmeci de *Bu Kalp Seni Unutur mu?* dizisinden söz etti. Alan araştırması

bulgularından hareketle televizyon dizilerinin de görüşmecilerin tahayyüllerinde, özellikle de “solcu” ve “sağcı” imgelerinde önemli bir yeri olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Kısaca toparlayacak olursak sinemanın görüşmeci gençler tarafından üç temel kategori altında anlamlandırıldığını söyleyebiliriz: 1) Eğlence ve iyi vakit geçirme aracı 2) Farklı bakış açıları ve algılama biçimleri öneren estetik bir alan 3) Muhalif anlamların üretimini ve dolaşımını mümkün kılan politik ve estetik bir araç.

Görüşmelerden elde edilen bulgulara bakılarak, internetin film izleme pratiğinde önemli dönüşümlere yol açtığını söylemek mümkündür. İnternette indirerek film izlemek, filmler üzerine yapılan yorumları internet sitelerinden, online sözlük ve forumlardan takip etmek görüşmecilerin sıklıkla ifade ettiği şeylerdi. Görüşmeciler, sinemaya gitmekten çok evde film izlemeyi tercih ettiklerini belirttiler. Sinemaya gitmek Oğuz örneğinde olduğu gibi belirli yönetmenlerin filmlerini izlemek için olabildiği gibi, daha çok bir sosyal faaliyet ya da üç boyutlu sinema gibi teknolojik gerekliliklerle ilişkilendirilerek açıklandı.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Başak’ın sözlerini bu duruma örnek olarak aktarabiliriz: “*Avatar*’a gitmişim ben, işte sanırım *Yahşi Batı*’ya da gittim. Ama hani böyle, yani o teknolojik nimetlerden faydalanmak için gitmek gereken, yani öyle bir şey olursa gidiyorum, öteki türlü evde oturup yayılarak izlemek, sıkılınca kapatmak, dur ben bir çay içeyim, zaten evde oturmak daha böyle aklıma yatkın geliyor açıkçası.”



### 3.2.2. 12 Eylül Filmleri

Öngörülebileceği üzere görüşmecilerin politik film kavrayışlarıyla, 12 Eylül filmlerine ilişkin yorumları arasında bir paralellik söz konusudur. Görüşmeci gençlerin büyük bir kısmı, bildikleri 12 Eylül filmleri için, araştırma kapsamındaki üç filmi (*Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş*) sıralamış; '80'lerin ve '90'ların 12 Eylül filmlerinden kimilerini sayarak, izleyip izlemedikleri sorulduğunda -televizyonda çokça gösterilmiş olmasından kaynaklı olsa gerek- hayal meyal *Uçurtmayı Vurmasınlar*'ı (Tunç Başaran, 1989) anımsamışlardır.<sup>69</sup>

Genel olarak üç filmi sıralayanların dışındaki görüşmecilerin yanıtları ise şöyledir: Ayça, 12 Eylül filmi olarak araştırma kapsamındaki iki filmi (*Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum*) sıralarken, özellikle de 12 Eylül filmi deyince, üzerine çok konuşulan *Babam ve Oğlum* filmini hatırladığını belirtti. Pelin'in aklına gelen 12 Eylül filmlerinden biri değil, 6-7 Eylül olaylarını bir aşk hikâyesi çerçevesinde konu edinen *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2009) filmiydi. Önce 12 Eylül filmi ifadesinin belli bir filme gönderme yaptığını düşünerek "onu" izlemediğini söyleyen Tuğrul da, belli bir filmin kastedilmediğini öğrendikten sonra *Güz Sancısı* filmini örnek verdi. Ancak Pelin'den farklı olarak Tuğrul, bu filmin 12 Eylül'e değil de, 6-7 Eylül olaylarına ilişkin bir film olduğunu ifade etmedi. Tuğba film hatırlamadığını, dizi olarak da aklına gelenin *Hatırla Sevgili* olduğunu belirtirken, Sırma aklına bir şey gelmediğini söyledi.

---

<sup>69</sup> Görüşmecilere, 12 Eylül'e ilişkin herhangi bir ifade kullanılmaksızın, araştırma kapsamında izleyecekleri üç filmin bilgisi mülakat öncesinde verilmiştir. Bu bilginin verilmesinden sonra genel olarak gençler, filmlerin ortaklaştığı noktayı 12 Eylül olarak tespit etmiştir. Dolayısıyla *Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum* ve *Eve Dönüş* filmlerinin sıralanmasında ve belleklerde taze oluşunda kuşkusuz ki bu durum etkili olmuştur. Ancak özellikle *Babam ve Oğlum* filminin ve filmin yönetmeni Çağan Irmak'ın "12 Eylül filmi" ifadesi kullanıldığında hemen akla geldiğini belirtmek gereklidir.

Görüşmelerde başka sorulara yanıt verirken de 12 Eylül 1980'le, 12 Mart 1971 darbelerini birbirine karıştıran İbrahim'in,<sup>70</sup> 12 Eylül filmi olarak ilk aklına gelen de Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın yargılanma ve idam edilme sürecini konu edinen *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1998) oldu. Benzer kafa karışıklıklarına diğer görüşmecilerle yapılan mülakatlarda da rastlamak mümkündür.<sup>71</sup> Buradan hareketle, yakın dönem Türkiye tarihinin ve siyasal hayatının, kimi gençlerin zihinlerinde bütünlüklü bir anlatı olarak değil, fragmanlar şeklinde "geçmişte yaşanmış anlar"dan ibaret olduğunu ve benzer fragmanların kolaylıkla birbiriyle karıştırılabildiğini söyleyebiliriz. Görüşmecilerin gönderme yaptığı televizyon dizilerinin bu konularda anlam dünyalarına girdi yapan temel kaynaklardan biri olduğunu göz önüne aldığımızda, söz konusu anlatıların da zihinlerdeki imgeyle bağlantısını kurabiliriz. Tarihi-toplumsal konular, dizilerde genellikle ana öykünün (örneğin bir aşk hikâyesi) arka planında yüzeysel bir şekilde verilir. Dolayısıyla konuya ilişkin ayrıntılı ve derinlikli bilgi sahibi olmayan bir

---

<sup>70</sup> İbrahim 12 Eylül hakkında bildiklerini ve düşündüklerini şu şekilde dile getirmişti: "12 Eylül hakkında... O toplumsal kargaşanın çok kötü sonuçlara yol açtığını biliyorum. Gençlerin veya bilinen işte şu kadar insan ölmüş, üç kişi asıldı, bunun dışında veya kaybolan faili meçhul o kadar insan olduğunu biliyorum. Bunlar üzüyor insanı, sayısı belli değil. Toplumun çok büyük bir yarası olduğunu düşünüyorum. Etkilenildi, inanılmaz, o dönemden sonra artık siyasete kimse kafa yormamaya başladı, herkes siyasetten uzak dursun, ama çocuğum siyasetten uzak dursun demeye başladı ve o dönemden sonra bence siyasetin, Türkiye'deki demokrasinin ve siyasetin sarsıldığını düşünüyorum." Üç kişiden kimi kast ettiği sorulduğunda, Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan yanıtını verdi. Bilindiği gibi bu üç devrimci genç 12 Mart 1971 darbesi sonrası yakalanarak yargılanmış ve 6 Mayıs 1972'de idam edilmişti.

<sup>71</sup> Bu tür karışıklıklar için bir başka örnek vermek gerekirse Başak'ın 12 Eylül denildiğinde gözünün önüne gelen görüntüleri anlatmaya, Yassıada Mahkemelerinden başlaması verilebilir. Bilindiği gibi Yassıada'daki yargılamalar, 27 Mayıs 1960 Darbesi'nden sonra kurulan özel mahkemelerce gerçekleştirilmiş ve söz konusu davalarda Demokrat Parti yöneticileri yargılanmıştı.

izleyicinin, buralardan zihninde kalan şeyler de yüzeysel, parçalı, kolay unutulabilir ya da başka şeylerle karıştırılabilir nitelikte olacaktır.

Başak 12 Eylül filmi ifadesini duyduğunda ilk olarak işkence sahnelerini anımsadığını söyledi, verdiği film ismi ise, kendisini çok etkileyen *Eve Dönüş*'tü. Özgür de *Eve Dönüş* filminin yanı sıra çeşitli belgeselleri izlediğinden söz etti (örneğin *5 No'lu Cezaevi*, Çayan Demirel, 2010); 12 Eylül'ü değilse de, 12 Eylül'den sonraki genç kuşakları anlattığını düşündüğü *Bornova Bornova* (İnan Temelkuran, 2009) ve *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) filmlerini de ekledi.

*Beynelmilel* filmi, hatırlatılana dek izlemiş olanlar dâhil çoğu görüşmecinin aklına gelmemişse de, Barış'ın 12 Eylül filmi olarak saydığı tek film oldu. Bildiği başka filmler olup olmadığı tekrar sorulduğunda Barış araştırma kapsamındaki diğer filmlerden söz etmedi.

Ülkü, 12 Eylül'e ilişkin yapılan filmlerde sol bakışın egemen olduğu düşüncesindeydi ve bu durumdan rahatsızdı:

12 Eylül deyince genelde hep aynı tür filmler yapılıyor bence. Yani aynı yerden bakarak yapılıyor. Onun yanlış olduğunu düşünüyorum ben. Yani ya ne kadar doğru olsa da ya da yanlış da olsa bir şeyi sürekli aynı yerden verdiğiniz zaman dediğim gibi halk yani ne görürse onu alıyor. Yani şimdiki gençler mesela sonuçta o zamanı yaşamadılar. Hep annesinden babasından falan dinliyor, çevresinden dinliyor. Dolayısıyla şimdi anne babalar da genelde bunu anlatmama taraftarı olduğu için benim babam mesela anlatmaz. Ben sorarım, anlatmıyor bilerek. Dolayısıyla çocuk nereden görürse oradan öğrenecek o konuyu. E şimdi hep aynı yerden gösterilirse bu sefer bir, yine bir çocuk illa bir tarafa hani girmek zorunda kalıyor. Ki ben bunu yani kişisel olarak yanlış olduğunu düşünüyorum. Bu artık hani sağ-soldu bu çatışmaların hani artık... Bitmesi gerektiğini düşünüyorum, çünkü şu an daha büyük sorunlar var. Yani sürekli bunlarla uğraşırsak yine aynı şeyi böyle bir döngü içerisinde tekrar yaşayacağız. O yüzden filmlerde de çok etkili olduğunu düşündüğüm için dikkat edilmesi gerekiyor bence. Yani her türlü şey, yani illa yapılacaksa her türlü şey verilmeli. Her açıdan, herkes bir şeyler yapabilmeli...

“Aynı bakış açısı” olarak tarif ettiği şeyi açması istendiğinde ise yanıtı şu oldu:

Yani aynı açı dediğim işte sürekli mesela sol taraftan yapılıyor. Yani hiçbir tane sağcının herhangi bir bu konuda bir şey yaptığını görmedim. Ya da mesela dizilerde, işte mesela *Hatırla Sevgili* vardı, bunlar güzel şeylerdi, güzel yani işlerdi ama dediğim gibi yani tek taraftan verince olmuyor bu iş, yani gerçekten olmuyor. Hani bir taraf sürekli şey gibi kalıyor, yani uzakmış gibi bizden çok uzakmış, içimizde değilmiş gibi aslında gözüküyor.

Görüşmenin devamında film ismi saymasını istediğimde o an aklına gelen olmadığını söyledi. Dolayısıyla “egemenliğinden” rahatsız olduğu “sol perspektifin” filmler için değil de daha çok televizyon dizileri için geçerli olduğunu vurgulamak gereklidir.

Politik filmlerden bahsederken öncelikle *Kurtlar Vadisi Pusu*, *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* ve *Hatırla Sevgili* isimli televizyon dizilerini sıralayan Alper, görüşmenin devamında, araştırma kapsamındaki filmlerin yanı sıra *O... Çocukları*'ndan (Murat Saraçoğlu, 2008) söz etti. Politik film kategorisiyle 12 Eylül filmi kategorisinin tam olarak çakıştığı tek görüşmeci de Alper'di. Daha önce araştırma kapsamındaki hiçbir filmi izlememiş olan Mehmet için 12 Eylül filmi ifadesine gönderme yapan şey, mülakat öncesinde ilk kez izlediği *Vizontele Tuuba* filmiydi.

Bir kategori olarak “12 Eylül filmi” ifadesinin gençlerin zihninde bir karşılığı olup olmamasından öte, 12 Eylül'e dair bilinenler ve düşünülenlerle filmler arasında ne gibi bağlantıların bulunduğu bu araştırma açısından önemlidir. Söz konusu bağlantılar ise, çalışmanın IV. Bölümünde ve Sonuç Bölümünde incelenecektir.

### 3.3. Gençlerin 12 Eylül İmgesi ve Politik Sorun Tanımları

#### 3.3.1. 12 Eylül İmgesi

Araştırmaya katılan gençlere, 12 Eylül hakkında neler bildikleri ve düşündükleri, bildikleri şeyleri temel olarak nerelerden öğrendikleri, 12 Eylül denildiğinde gözlerinin önüne gelen görüntünün ne olduğu sorularak, Türkiye tarihinin en karanlık dönemlerinden biri olan bu darbenin, onların imgeleminde nasıl kurulduğu anlaşılmaya çalışılmıştır.

Tarihsel arka plana ilişkin bilgi düzeyleri farklı olsa da ya da farklı söylemlerin içinden konuşsalar da, görüşmecilerin tamamı şu ya da bu biçimde 12 Eylül'ün kötülüğüne ilişkin bir vurgu yaptı. Oğuz'un 12 Eylül hakkında neler bildiği/düşündüğüne dair soruya verdiği yanıtta, görüşme öncesinde izlediği *Vizontele Tuuba* filmine de gönderme vardı:

Yani böyle askerler geliyor yani ve işte mesela şey sahnesi çok güzel bir sahneydi mesela *Vizontele Tuuba*'da bir kütüphane, kitaplar dağılmış, aklıma böyle şeyler geliyor, yani neticesinde bir sürü ülkenin yetiştirdiği sanatçı, aydın falan gözaltına alınmış, hapselere atılmış, işkence görmüş, kitaplar yakılmış. Yani 12 Eylül'ün Türkiye'ye verdiği zararların haddi hesabı yok. Neticesinde öyle bir dönem oluşturdular ki yani darbeden sonra, bundan sonraki sadece o zamanki yaşananlar değil, ardından öyle bir hale soktular ki ülkeyi direkt, ondan sonrası için de bu aklımıza gelen kötü görüntüler meydana geldi. Yani 1980 darbesi deyince sizin de aklınıza gelenler benim de aklıma geliyor, yani kötü şeyler...

Oğuz gibi Mert de 12 Eylül'ü bir süreç olarak ele aldı ve günümüzde yaşanmakta olan olumsuzluklarla ilişkilendirdi. Ancak onun vurgusu daha çok, mülakatlarda söylediği pek çok şeyin çerçevesi olarak da tarif edilebilecek “anti-AKP” üzerinden kurulmaktaydı:

İşte baskı geliyor, bir toplumun bir şekilde aslında nasıl diyeyim bir kurumun aslında güvenilir olması gereken bir kurumun, bir şekilde yönetimi ele geçirmesi. Hiçbir şekilde özgürlükçü değil. Hatta Türkiye'yi en çok geri

götüren şeylerin başında geliyor. Hatta bu tarihler kullanılarak şu an ülkemizde yapılan şeylerin aynısı yapılmasına rağmen, bunlar kullanılarak aslında çok demokratik bir toplum yaratılmış gibi, şu dönemde de onu görüyoruz. 20 senesini 30 senesini bile hâlâ etkiliyor. Oradaki insanların bir şekilde kandırılmasını, o dönemde olan şeyler şu an sağlıyor belki de. %93'ünün o dönemki şeye referanduma oy verdiğini biliyoruz, mesela halkın da ne kadar bilinçsiz olduğunu görüyoruz, neler yapılacağına dair... Ne diyebilirim başka...

(...)

İşkenceler geliyor, işte birçok kişinin öldürüldüğünü, sakat bırakıldığını, psikolojisinin bozulduğunu, bunlar hakkında diziler var. Mesela *Bizimkiler*'deydi herhalde Cemil karakteri vardı, delirmiş işkencelerden dolayı, bu tarz şeyler aklıma geliyor. Mesela hoşnutsuzluk çok... Nasıl diyeyim çok güzel bir şekilde kurulmuş Atatürk'ün getirdiği bir sistemi, askeri kurumunun parçaladığı bir, herhalde şeye bağlı olarak din ve bunun getirdiklerine bağlı olarak bir şekilde baskıcı bir toplum yaratma isteği. Hâlâ da zaten etkileri var, Türkiye'yi ne kadar geri götürdüğü çok açık, bariz hâlâ da onların yarattığı, o dönemin yarattığı bir işte parti sistemi. Onun getirdiği bir parti, biraz da dış güçlerin de bu konuda etkili olduğunu düşünüyorum...

Mert'in de belirttiği gibi 12 Eylül'ün cunta rejimi "Türk-İslam sentezini" resmi ideoloji olarak benimserken, İslam'ı da sol hareketlere karşı bir araç olarak görmüş ve desteklemiş, bu bağlamda da siyasal İslam'ın tohumlarını atmıştır (Uzgel, 2009, s. 13). Fakat bununla birlikte Mert'in gözden kaçırdığı ya da bugünden düne bakarak yanlış kurduğu önemli bir nokta, cuntanın Atatürk'ün kurduğu düzeni tasfiye etmek bir yana Atatürkçülüğü, Altınay ve Bora'nın (2003, s. 152) söylediği gibi yegâne *milli* dolayısıyla yegâne *meşru* ideoloji olarak savunmuş olduğudur. Mert'in zihnindeki "ileri" ve "geri" olana ilişkin çerçeve, Atatürk'ün getirdiği sistemin, dini akımların etkisiyle aşındırılması anlamına yol açmaktadır.<sup>72</sup> Onun düşüncesinde 12

---

<sup>72</sup> Mert'in 12 Eylül rejiminin Atatürk'ün kurduğu sistemi aşındırmaya yönelik uygulamalarına ilişkin görüşü, Kemalist-ulusalcı entelektüeller arasında yaygındır. Örneğin Emre Kongar Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren yılmadan ve sistematik bir şekilde "Siyasal İslam"ın çabalarını sürdürdüğü kaydeder. Ona göre egemenliğin kaynağı olarak ulusu gösteren Kemalist devrime karşı, dinsel kaynaklara yani "geriye dönüşü" hazırlayan bazı olumsuz koşullar söz konusu olmuştur. Kongar'a

Eylül 2010 tarihinde yapılan anayasa değişikliği referandumu da, darbe anayasasının değiştirilmiş gibi gösterilmesinden ibarettir ve ülke askeri olmasa da “sivil darbe”<sup>73</sup>yle yönetilmektedir. Günümüzdeki durumun benzeri 12 Eylül’de de yaşanmış, referandumda Anayasa’nın %90’ın üzerinde “evet” oyu almasıyla,

---

göre resmi ideolojisini “Atatürkçülük” olarak ilan eden 12 Eylül rejimi aslında Atatürk devrimlerine karşı uygulamalar gerçekleştirmiştir: “Örneğin, normal ve laik bir eğitimin yanında, imam-hatip eğitimi adı altında, bu mesleğin gereksinme duyduğundan çok daha fazla sayıda ve asla imam-hatip olamayacak kızları da kapsayan bir biçimde, normal eğitime alternatif oluşturan bir ‘dinsel eğitim’ çizgisi üretilerek, sorunun özü, yani egemenlik kaynağı bakımından ‘ulus iradesi’ ve ‘halk egemenliğinin’ günümüzdeki yansıması olan ‘demokrasi’ye karşı çıkan ve yönetimin, kendilerini Allah’ın ya da Din’in temsilcisi olduğunu öne süren kişilerin elinde olması gerektiğini (yani şeriat devletini) savunan görüşlerin beslenmesi sağlanmıştır.

Oysa İmam-Hatip okulları, çağdaş din adamlarının yetiştirilmesi için hiç kuşkusuz, vazgeçilmez eğitim kurumlarıdır.

Ama ‘siyasal İslami’ savunanlar, bu okulları da amacından saptırarak, dinsel eğitimi her türlü mesleğin ve yükseköğretimin temeli haline getirmeye çalışınca, insan güncünün eğitimi açısından çağın gereklerine uygun olmayan, üstelik, egemenliğin kaynağını da tartışan eğilimler güç kazanmıştır.

İşin ilginç yanı, İmam-Hatip okullarını, ‘meslek okulu’ olmaktan çıkaran ve dinsel eğitimi bütün yükseköğretimin temeli yapan uygulama, 12 Eylül döneminde resmi ideolojilerini ‘Atatürkçülük’ olarak ilan eden **Kenan Evren-Bülent Ulusu** ikisi tarafından uygulanmaya konulmuştur” (Kongar, 2001, s. 243-244).

Yine Kongar’a göre “(...) 12 Mart ve özellikle 12 Eylül dönemlerindeki baskıcı uygulamaların, yöneticiler tarafından ‘Atatürk adına’ yapıldığının öne sürülmesi, yaptıklarının Atatürk ile uzak yakın bir ilişkisi olmamasına karşın, çağdaş demokrasiyi amaçlayan Atatürkçülüğün Faşizm ile suçlanmasındaki haksızlığa taban hazırlamıştır” (Kongar, 2001, s. 245).

<sup>73</sup> AKP’nin ikinci iktidar döneminden sonra ulusalcı AKP karşıtlığı giderek “gericilik”ten “sivil darbe” ve “diktatörlük” gibi kavramlara evrilmiştir. Bu söylemde “Atatürk’ün cumhuriyeti” birbirini bütünleyen şu sebeplerle çöküş halindedir: Gericilik/İslamcılık; dış güçler ve emperyalizm; genel yozlaşma/dejenerasyon. Buna karşı “Atatürk Türkiye’si” “sadece ‘gericiliğe karşı aydınlanma’ anlamında değil aynı zamanda ‘görev ahlakı’nın kutsandığı anti-hedonist bir ütopya olarak yüceltilmektedir” (Gürpınar, 2011, s. 307). Ayrıca ulusalcı kanat önderi Atalol Behramoğlu *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanmış konuya ilişkin yazılarını, *Sivil Darbe* (2009) isimli kitapta toplamıştır.

askerler kendilerinde darbe yapabilecek gücü bulabilmişlerdir. Görüldüğü gibi bugüne ilişkin “tehdit” algısıyla oluşan çerçeve, zihinde geçmişin de yanlış bir biçimde kurgulanmasına sebep olabilmektedir. 1982 Anayasası’nın darbenin nedeni değil, sonucu olduğu bilgisi, Mert gibi okuyan ve düşünen bir genç için normal şartlarda son derece açık olmalıdır. Fakat anlam, “gericilik”, “tehdit”, “sivil darbe” gibi kavramlar etrafında kapanınca, geçmiş de bellekte bu bakışı destekleyecek bir örnek olarak yeniden kurgulanabilmektedir.

12 Eylül’ü öncesi ve sonrasıyla, bütünlüklü bir şekilde anlatan, analiz eden, bugünkü politik sorunlarla ilişkilendirerek ayrıntılı biçimde tartışanlar, beklenebileceği gibi daha çok örgütlü mücadele içinde yer alan, solcu-muhafiz öğrenciler oldu. Örneğin beş yıldır örgütlü olduğunu belirten ve kendisini devrimci olarak tarif eden 18 yaşındaki Sıla, ’80 Darbesinin ’70’lerde yükselen sol-sosyalist hareketleri ezmek üzere girişilen bir harekât olduğunun altını çizmekte, idamlar, “faili meçhuller”, işkencelerden söz etmesinin yanında, siyasal İslam’ın yükselişine ilişkin bir temellendirme de yapmaktaydı:

Ya 12 Eylül sonuçta yani ’70 süreci gerçekten, ’68’den sonra, şeyin, toplumsal hareketin güçlendiği hani o noktada gerçekten duvarlarını aşabildiği bir hareketlenme süreciydi. Gerçekten o süreçte güzel şeyler olsaydı olabilirdi. Burada da sonuçta ’80 Darbesi, 12 Eylül faşist cuntası da bunu durdurabilme amaçlı gelmiş, zaten bunu herkes biliyor. Yani o zaman benim ailemden de işte bir sürü tahribat alan, akrabalarımızdan bir sürü tahribat alan insanlar olmuş. Bu şekilde şeyler biliyorum, işkenceler, faili meçhuller, daha doğrusu failleri belli ama faili meçhul olarak gösterilen insanlar, idam edilen insanlar, yaşları büyütülerek idam edilen insanlar, işte bunun yanında aynı şekilde sokak ortalarında vurulan, köşe başlarında vurulan insanlar, evleri durduk yere basılan, hiç suçu yokken alınan insanlar. İşte o hani dışarıya çıkma yasakları, mesela işte farklı milletlerin, özellikle Kürtlerin kendi kültürlerini yaşayamamaları, kendi dillerini konuşamamalarının önünün açıldığı, hani hak gaspının önünün daha da bir net açıldığı bir süreç. Bununla birlikte işçilerin daha haksızlaştığı, hani daha az hak verilmeye başlandığı, öğrencilerin ezilmeye, daha da ezilmeye başladığı süreçler, işte üniversitelerin yeniden yapılandırılma süreçlerinin başlaması gibi ve askeriye’nin Türkiye’de sisteme, zaten ilk kuruluşunda



direkt ordunun bir şeyiydi, sonuçta kuran kişinin de ordunun, ordudan bir birey olmasıyla alakalı bir durum, direkt bir ordu bağlantısı var. Hani ordu ne derse o oluyor, ordu muhtıra veriyor, hükümet biraz daha geri adım atıyor. İşte bugün bunu güçlendiren şey de '80 darbesi oldu. Özellikle dincilik dediğimiz, İslamcılığı güçlendiren bir yerde durdu. Yani hani o süreçte sağ tetikleseydi, o da sağ tabii ki de, mesela bir ülkücüleri tetikleseydi onun karşısında istese de istemese de sol hareket de güçlenecekti. Ama İslam'ı tetiklediği zaman yani ki ülkemizde de din çok kuvvetli bir yerde duruyor; o noktada insanları uyutan, ya din bir afyondur diyoruz, aynısı, hani insanları uyutan bir noktaya getirdi. Şu an da bunun etkilerini hâlâ görüyoruz hani. Yani bunu tetikleyen bir süreçti, dediğim gibi diğerleri de insanların öldürüldüğü, tahrip edildiği vesaire vesaire akla gelebilecek kötü ne varsa, her şey 12 Eylül'ü anımsatıyor.

Tıpkı Sıla gibi 12 Eylül'ü faşist nitelendirmesiyle tanımlayan Ulaş da devrimci mücadelenin ezilmesini öne çıkarmaktaydı:

Ya 12 Eylül'ü ben askeri faşist bir cunta olarak değerlendiriyorum. Çok politik bir tanım oldu ama. Yani hali hazırda işte bir şey diye ifade ettiklerinde, yani hukuksal platformda ya da o gelişen süreçte tarihsel anlamda ifade ettiklerinde, şeyden bahsederler, işte 107 tur olmuştu, cumhurbaşkanı seçilemiyordu, şöyleydi böyleydi ülkede bir kargaşa hâkimdi, kardeş kardeşi vuruyordu bilmem ne yapıyordu vs. vs. böyle altını dolduruyorlar. Muhakkak ki gerçekliği var. Hani tarihsel anlamda da gerçekliği var. Bir kargaşa durumu olduğu söz konusu. Ama ben şöyle değerlendiriyorum: Yani mevcut bir muhalefet var. Hani bu muhalefet giderek güçleniyor; bu muhalefetin iddiaları var; bu muhalefet farklı bir Türkiye yaratmak istiyor. Farklı bir ülke yaratmak istiyor, bir devrim yapmak istiyor işin özü. Lafın kısası. Ama yani diyor ki mesela, ben bunu istemiyorum. Böyle yapamazsınız, bu benim işime yaramayacak diyor. Sonra işte emperyalistler, zaten göbekten bağlı olduğu emperyalistlerle birlikte ne yaparız ne, ederiz... Burada en iyi rol askerin rolüdür. Zaten o iç içe geçmişlik, devlet kademeleri içerisindeki, organları arasındaki iç içe geçmişlikten doğru, bir ezme politikası, bir sindirme, bir toplumu tırnak içinde kendine getirme, haddini bildirme meselesi yani böyle bir süreç. En kaba haliyle...

Ulaş'ın gözünde canlanan görüntülere şunlardı: “O *Hürriyet*'in başlığı, ‘Ordu yönetime el koydu’. Necdet Adalı'nın vurulması, Erdal Eren'in o ayaktaki pozu. O çatışma hali... Eylemlerdeki görüntüler... '77 1 Mayıs'ı. Bunlar geliyor. Sonra Kenan Evren'in televizyondaki o konuşması tabii ki.”

Bir Kürt olarak, üstelik siyasal hareketin içindeki bir genç olarak Azad'ın gözünün önüne gelen görüntüler de, kimlik vurgusunu ve Kürtlerin yaşadığı tahribatı içerir nitelikteydi: “Gözümün önüne gelen bir Kürt olarak daha çok Diyarbakır cezaevi aklıma geliyor, Kenan Evren aklıma geliyor. İşte yani, Diyarbakır cezaevi, o vahşet aklıma geliyor. Sonra hareketler aklıma geliyor. İşte sendikal mücadele... İşte onların baskı olması, sindirilmesi işte. O şeyler geliyor. Onun dışında anayasa aklıma geliyor. 12 Eylül anayasası aklıma geliyor. Baskı, işte bu tür şeyler.”

'80'leri yaşamamışsa da, '90'larda Kürt coğrafyasında politik bir ailenin kızı olarak yaşamamanın da aslında darbe dönemini yaşamaktan farklı olmadığını ifade eden Delal, 7 yaşında evlerini basan, onu kucağına oturtup hangi dilleri bildiğini, hangi televizyon kanallarını izlediğini, büyüyünce ne olacağını, hangi şarkıcıları sevdiğini soran sivil polislerden birinin yüzünü, bugün sokakta görse tanıyacak kadar ayrıntılı biçimde hatırladığını anlattı. Şu an 18 yaşında olan Delal, başka çocukların televizyondan izleyerek yalan yanlış bildikleri bazı şeyleri, kendisi gibi Doğu'daki tüm çocukların, görerek, tecrübe ederek öğrendiğini de ekledi. Gözünün önüne gelen şeylerse, bomboş sokaklar, askerler ve askeri araçlar, basılan evler, yakılan köyler, sokaklarda öldürülen insanlar, yakılan kitaplar ve kasetlerdi. İstanbul'da yetişmişse de, Delal gibi Mardinli olan Özgür'e, '80'lere ilişkin ailesinden dinlediği işkence vb. deneyimler olup olmadığı sorulduğunda, '80'lerde olmadığını ancak dedesinin 90'lı yılların “kayıp”larından olduğunu, bir gün gidip bir daha gelmediğini, kendisinden hiçbir haber alınmadığını, onun da bir faili meçhul olduğunu söyledi.

Daha önce de ifade edildiği gibi üniversitenin, görüşmecilerin gerek gündelik hayatlarında, gerekse farklı bakış açılarıyla karşılaşmak noktasında belli dönüşümlere işaret ettiğini söylemek mümkündür. Aslı üniversiteye geldikten sonra

politik örgütlenmelere “anne tabiriyle pek bulaşmadığını” söylese de, politika algısı darbeye ve orduya bakışı konusunda ciddi ve çarpıcı bir kırılmayı şöyle aktardı:

Şöyle söyleyeyim ben Çanakkaleliyim, şu klasik AKP seçimlerinde, AKP seçimi oldu artık, Türkiye genel seçiminde hani kurtarılmış bölge dedikleri Batı işte, o özelliklerin hepsine sahibim. Ailem gayet demokrat-liberal kesim, darbe yanlısı, asker yanlısı, yani kıyı bölgesi kafasına sahip diyeyim kısacası; ben, ailem, çevrem, arkadaşlarım. O yüzden ben darbeyi savunan bir insandım. “Tabii ya işte dinciler ele geçiriyorsa, başörtüsü zorunlu hale gelecekse olsun tabii ki canım darbe” falan şeklinde yani inanır mısınız bilmiyorum ben ilk üniversitede öğrendim darbenin iki tarafa da geldiği ve daha çok hatta solcuların işkence gördüğünü, ben buna mesela hiç inanmadım, “nasıl ya asker böyle bir şeyi nasıl yapar?” falan hani, hep çünkü bize bu verilmişti. Yani 12 Eylül deyince ben hep savunan ve “evet asker gerektiği yerde karışabilir, karışmalıdır zaten” falan diye bu otoriteyi bir hak gibi görüyordum. “Gerekirse insan da öldürebilir, olabilir bu devletimizin, milletimizin varlığı için olabilir yeter ki işte dinciler gelmesin” falan diye aşırı bu, işte klasik *Cumhuriyet* gazetesi tadında “aman Allah’ım laiklik elden gidiyor” falan, yani hep böyle büyütüldüğüm için, o yüzden darbeyi haklı görüyordum. Ama hani üniversiteye geldiğimde dediğim gibi öyle değilmiş yani işin iç yüzü, neler yaşanmış gibi filmlerde de ucunu bucağını bazen görebiliyoruz, yine dizilerle son dönem adı *Hatırla Sevgili*’ydi sanırım, işin farklı bir boyutunun olduğunu gördüm. Şu an kesinlikle darbe yanlısı değilim. Ama böyle çok fazla insan var Türkiye’de, yani o haritada gördüğümüz kırmızılar, hepsi darbe kafalı, darbe kafası da ama dediğim gibi yine böyle şey anlamında din tehlikesinden korkan insanlar anlamında ama aslında hiç öyle değil. Onlara da anlatılmalı sanırım...

“Laik” - “anti-laik” karşıtlığı ekseninde kurulan politik saflaşmanın eleştirisi olarak okuyabileceğimiz bu sözleri Aslı’ya söyleten şey, büyük oranda üniversiteye geldikten sonra yakın çevresinin ona kazandırdığı farklı bakış açıları olmuştur. Sözlerinden de anlaşılacağı gibi *Hatırla Sevgili* dizisinin de zihnindeki ordu imgesinin dönüşümünde payı olduğundan söz edilebilir. 12 Eylül’e ilişkin yasakları, haksızlıkları ve işkenceleri ön plana çıkaran Barış’a göre de asıl ilginç olan, böyle acı bir deneyimin ardından hâlâ eleştirel bir bilincin oluşmaması ve “statükocu” düşüncelerin geçerliliğini koruyabilmesidir.

Yeşim gibi kimi görüşmecilerse, belirli kavramsallaştırmalar ve analizler üzerinden gitmeden 12 Eylül'ün yarattığı acılardan söz etti: “Çatışma görüntüleri geliyor, zaten bu sinemaya da yansması. Acıların olduğunu biliyoruz, o yüzden çatışma görüntüleri, işte hapisane görüntüleri gözümde ilk onlar canlanıyor. Yani insana acı veren her şey kötü. Yani mutlaka bu acı çeken, dağılan aileler, çok kötü bir şey. İnsanların mutlu olmadığı, yani mutluluk getirmediği açık, o şekilde söyleyeyim.” Yeşim babası asker olduğu için aile çevresinde bu tür konuşmaların sıklıkla geçtiğini, darbeye ilişkin bildiklerini de daha çok oralardan öğrendiğini belirtti. Yeşim gibi babası asker olan Sırma ise, o dönem darbenin yapılmasının zorunlu olduğu, ancak yapılış biçiminin yanlış olduğu düşüncesindeydi. Kendi anne ve babasının da “çok dövüldüğünü”, eziyet çektiğini anlatan Sırma, babasının sol görüşlü olup olmadığına ilişkin soruya, “tabi ki” diye yanıt verdikten sonra, konuyu daha fazla derinleştirmekten kaçındı, yalnızca yaşananların siyasi sebeplerden kaynaklandığını ve çok kötü şeyler olduğunu söylemekle yetindi.

Görüşmeciler, 12 Eylül'e ilişkin bildiklerini anlatılanlardan, izledikleri film ve belgesellerden, internetten, medyadan ve okuduklarından öğrendiklerini belirttiler. Özellikle politik konularla çok fazla ilgileri olmadığını söyleyen öğrencilerin 12 Eylül anlatıları, büyük oranda “aile deneyimi”ne dayanıyordu. Ayça'nın sözleri “kardeşin kardeşi kırdığı ve darbenin zorunlu olduğu” sözleriyle özetlenebilecek söylemi aynen tekrar etmese de darbenin doğru ya da yanlış bir şey olup olmadığı konusunda bir netliğe sahip değildi:

Sıkı bir dönem olduğunu biliyorum. Annemin anlattıklarından insanların gerçekten çok sıkıldığını, yani her türlü özgürlüğün aslında ellerinden alındığını biliyorum. Ama bunun ne kadar doğru veya ne kadar yanlış olduğu konusunda bir şey söyleyemeyeceğim çünkü evet, belki etrafımdaki birçok insan bunun yanlış olduğunu söylüyor olabilir ama tabii ki yine şey duyuyoruz ya ben o... Nasıl anlatayım devlet ne yaptıysa doğrudur gibi, ne

karar aldıysa doğrudur gibi insanlar da var tabii ki. O dönemde yaşamadığım için bunun ne kadar haklı ya da ne kadar haksız olduğunu bilemem. Ama mesela benim babam bu olaylar yüzünden okulu bırakmış, bırakmak zorunda olan bir insan ya da annem o dönemde gerçekten hani, dedem, dedemin polis olmasından dolayı çok endişelendiklerini biliyorum. Onun dışında dediğim gibi doğru mudur, yanlış mıdır bir şey diyemeyeceğim.

Ayça'nın tarif ettiği şekliyle imgelemindeki görüntüler de yalnızca kendi ailesine ilişkin olanlardı. Alper de çok detaylı bilgisi olmadığını söyledi; daha çok büyüklerinden dinlediği kadarıyla bir kaos ortamı tarif etti. Darbelerin ülkeyi 10-15 yıl geri götürdüğünü, ancak o "iç savaş" halinin de askeri müdahale dışında nasıl durdurulabileceği konusunda bir fikri olmadığını belirtti. Üniversiteye geldikten sonra derslerde öğrendiği şeylerin, arkadaşlarıyla yaptığı tartışmaların, dersler bağlamında okuduklarının ve filmlerin bildiklerinde etkili olduğunu söyleyen Alper, bütün bunlardan önce büyüklerin anlattıklarının geldiğini vurguladı.

Pelin, Tuğba ve Mehmet 12 Eylül'e ilişkin pek bir şey bilmediklerini söylediler. Pelin tam tarif edemese de 12 Eylül denildiğinde bir tür karmaşa halinin; Tuğba ise, asılan gençlerin ve yakılan kitapların gözünde canlandığını söyledi. Mehmet de darbenin solcu akıma karşı yapıldığını bildiğini ve en çok duyduğu şeyin işkenceler olduğunu ifade etti.

Kendisini milliyetçi olarak tanımlayan Tuğrul, bir yandan darbenin kötülüğüne vurgu yaparken diğer yandan 12 Eylül'de "haksız"ın yanında "haklının" da cezalandırıldığı düşüncesindeydi:

Kenan Evren'in söylediklerini düşünüyorum '80 darbesinde, biz işte haksızlık yapmadık, soldan ne kadar astıysak sağdan da o kadar astık. Bence gençliği birbirine düşürdüler, sonra kötü yola, kötü yere gideceğini anladıktan sonra da bir şekilde cezalandırdılar. Haksızın yanında, haklıyı da cezalandırdılar. Tabi dış mihraklarca da desteklenmiş olabilir ama bence darbe kötü yani. O açıdan '60, '80 inşallah üçüncüsü olmaz. Zaten arada olanlar var, postmodern darbe var, bir sürü ama inşallah olmaz bundan sonra.

Kimi, neden “haklı” ya da “haksız” olarak nitelendirdiğini anlamak üzere sorulan soruya Tuğrul, siyasal şiddeti başlatanın solcular olduğu savını içeren ve sağ-sol çatışmasını bir tür komplo olarak da gören bir yanıt verdi:

Yani darbeye sebep olan şeylerde muhakkak sağ kesimin de suçu olmuştur ama ilk başlatan bana göre her zaman sol kesim olmuştur. Çünkü Marksist anlayışları falan, onların gazına gelip ilk başlatan, şunu şunu yapacağız diyen onlardır, sağcılar da onlara tepki göstermiştir. Her şeyine de göstermemiştir yani, işte solcuların da içinde farklı şeyleri var. Birisi, birisi ayrılmayı düşünürken, birisi sosyalist işte, sosyalist düzenden bahsediyor, sağcılar buna tabi, kanına dokunuyor herhalde o yüzden... Karışık yani... Yani Türkiye’de siyaseti zamanında yaptırmışlar, hatta bir yerde duymuştum, okumadım da, bir yerde duymuştum bütün bu sağ-sol çatışmalarını kontrgerilla özel harp dairesi yaptırıyor, yani gençleri birbirine düşürsün diye. Birbirine düşürüp sonra da niye düştünüz diye öldürmüşler işte hepsini tek tek. O yüzden kullanmışlar yani. Muhsin Yazıcıoğlu’nun kitabını okudum, sadece kullanıldığımızı anladım falan demişti, kitabın en sonunda. O yönden her şey belli ediyor kendini.

12 Eylül üzerine konuşmaya devam ederken Tuğrul, 12 Eylül denildiğinde aklına önce, 27 Mayıs ve Adnan Menderes’in asılışının geldiğini ifade etti. Menderes, Tuğrul’a göre “Kuran okuma yasağı varken bu yasağı kaldıran ve sıkıntılı dönemlerde halka refah veren” önemli bir siyasetçiydi. “Cellâtları onlara dokunmasın diye, kendileri idam sehpasını iterek ölüme giden” gençlerden söz eden Tuğrul, idam edilen gençler içinde ülkücü Ahmet Kerse’nin adını andı. 12 Eylül’e ilişkin bildiklerini öğrendiği kaynaklar olarak milliyetçi dergileri, birinci planda internet olmak üzere gazete ve televizyonları saydı.

Sağ-sol çatışmasını benzer bir komplo algısıyla tartışan ve mülakatlarda toplumu çatışmasız, çelişkisiz “kaynaşmış kitle” olarak görmek isteyen bir söylemin içinden konuşan diğer bir görüşmeci de Ülkü’ydü:

(...) Yani Amerikan emperyalizmine karşı olanlar şimdi, onların yani kapitalizmi en çok ülkeye sokan kişiler aynı zamanda ya da tam tersine öbür tarafta işte ne bileyim, din elden gidiyor ya da farklı tabirlerde bulunanlar din adına bir sürü kötülüğü yapabilen insanlar. Yani ben bunları gördüm. O

yüzden de sağ veya sol diye bir şeyin varlığının tamamen bir komplo gibi bir şey olduğuna inandım yani. Bunların olmaması gerektiğini, her insanın belli bir ortak noktada buluşabileceğini düşündüm. Şimdi böyle olunca yani, ya ben böyle bakıyorum 12 Eylül'e böyle bakıyorum. Olmaması gereken bir şeydi, aynı milletin içindeki insanların birbirine bu kadar düşman olmasını yani... Nasıl kabul edebiliriz bilmiyorum...

Ordunun yönetime el koymasına hakkında net bir fikir beyan edemeyeceğini, o konuda tereddütlü olduğunu söyleyen Ülkü,<sup>74</sup> sağ-sol çatışmasının yapaylığına ilişkin düşüncelerinin nasıl geliştiği anlaşılmaya çalışıldığında, solcuların ve ülkücülerin kesiştiği noktalar olduğundan söz etti, üstelik ona göre hayatlarına bakıldığında Deniz Gezmiş de Muhsin Yazıcıoğlu da “iyi insanlar”dı.

Toparlamak gerekirse 12 Eylül'e ilişkin anlatılanları kabaca (birbirleriyle kesişebilen) şu kategoriler altında düşünebiliriz: Birincisi darbe sonrasında yaşanan olayları, 12 Eylül'ün neden olduğu acıları ve kötülükleri günümüzle de ilişkilendirerek öne çıkaranlar; ikincisi, bu acılar ve kötülüklerle birlikte, 12 Eylül'ü tarihsel ve toplumsal arka planıyla ve günümüzle ilişkilendirip sistem analizi ve eleştirisi yapanlar; üçüncüsü darbeyi sağ-sol çatışmasının sonucu olarak görüp, bu çatışmayı bir tür “komplo” olarak tarif edenler; dördüncüsü 12 Eylül'den sonra yaşanan kötü olayların varlığından haberdar olmakla birlikte, darbenin yapılışını zorunluluk olarak görenler; beşinci ve son olarak da çok ayrıntılı olmayan bir “kaos” ortamı tarif edenler.

Solcu-muhafız gençler dışında genel olarak görüşmecilerin 12 Eylül'e ilişkin egemen söylemlerin içinden konuştukları söylenebilir. Ömer Laçiner “12 Eylül sendromu” olarak adlandırdığı hastalıklı durumu, “12 Eylül önce”sini “çok kötü”, 12

---

<sup>74</sup> Görüşmenin devamında ordunun Türkiye siyasal hayatındaki yeri üzerine konuşurken, “ülkenin normalin dışına çıktığı” dönemlerde ordunun üstünlüğü olabileceği fikrini belirtti.

Eylül'ü bunun kaçılmaz “çaresi” olarak ancak buna rağmen yine de “kötü” bir çözüm olarak gören, 12 Eylül sonrası “demokrasi” ortamını “ehven-i şer” sayan, buna karşılık “iyi” denilebilecek bir duruma ulaşmayı, en azından yakın gelecek için olası görmeyen bir düşünüş tarzı olarak tarif eder (1990, s. 3). Laçiner'in de ifade ettiği gibi 12 Eylül öncesi, başka deyişle '70'ler atmosferi, karanlık bir tablo olarak resmedilmektedir:

O dönemin gerçekten “çok kötü” diye nitelenmesi için yapılan (...) tarif, sırf bu olumsuz yargıyı pekiştirmeye matuf darlığı nedeniyle değil, o sürecin kapsamlı bir muhasebesini, dinamiklerini serinkanlılıkla araştırmayı peşinen dışlayan karakteri nedeniyle de çekicidir. Çatışmalı gösteriler, şiddet eylemleri, silahlı vuruşmalar, ilgili ilgisiz herkesi hedef alabilen siyasal cinayetler ortamı olarak çizilen “12 Eylül öncesi” dönem, topluma bir zaman yaşadığı, ama yaşadığından dolayı utanması ve –sağlığı açısından– unutulması gereken bir cinnet hali olarak tanımlanmaktadır.

Her ne kadar “12 Eylül öncesi”nde o sayılan olumsuzlukların hepsi var idiye ve bunlara daha başkaları da ilave edilebilirse de, belirtilmelidir ki, bütün bunlar nihayet sonuçlar, varış noktalarıdır. Sürecin nedenleri, dinamiklerini asla göstermemektedir. Türkiye toplumunun, o olumsuz sonuçlara mutlaka varması gerekmeyen o nedenleri, sürecin mahiyetini düşünmeye hem hakkı vardır hem de kendisini, ana sorunlarını, zaaf ve imkânlarını bilinçle kavraması için bu acı da olsa tarihsel tecrübeden çıkaracağı derslere ihtiyacı vardır (Laçiner, 1990, s. 4).

Gençlerin de genellikle içinden konuştukları ya da yeniden ürettikleri hâkim 12 Eylül anlatısı, geniş halk kitlelerinin politize olduğu, “yönetilen yığınların tarihlerinde ilk kez siyaset sahnesinde aktif bir biçimde, daha ötesi bu alanı dolduran siyasi yelpazenin tümünü kendisine adapte olmaya mecbur bırakan bir etkileme gücüyle yer” aldığı (Laçiner, 1990, s. 5) “12 Eylül öncesi”ni, olumsuzluklarla dolu karanlık bir dönem olarak resmeder. Böylece “kötü” olan 12 Eylül'ü üstü örtük biçimde meşrulaştırdığı gibi, politik kutuplaşmanın ve çatışmanın yanlışlığına ilişkin egemen söylemin referans noktası olarak 12 Eylül ve öncesi gösterilir. Hal böyle



olunca, darbenin kötü yanları ve yanlış uygulamaları olumsuzlansa da, daha geniş çaplı bir sorgulamanın, hesaplaşmanın, militarizm eleştirisinin önü tıkanmaktadır.

### **3.3.2. Politik Sorun Tanımları**

Gençlerin politik sorun tanımları da kuşkusuz dünyaya baktıkları yere, siyasal meselelere ilişkin ilgi ve bilgi düzeylerine göre şekillenmekteydi. Mert, Sırma ve Ülkü ülkenin en önemli siyasal sorununu, “din üzerinden siyaset yapılıyor olması” şeklinde tanımlarken, bu fikre karşıt biçimde Aslı, din korkusu üzerinden siyaset yapılıyor olmasına ve Kürtlerin uğradığı ayrımcılığa ilişkin bir yanıt verdi:

(...) işte dediğim gibi aslında sürekli böyle bir din korkusu verildiğini, aslında öyle bir tehlike olmadığını, aslında din korkusunu bizim bu tavrımızın yarattığını fark ettim. Mesela ben hâlâ hani o kırmızı kesimdenim ama daha farklı bir kafa yapısına sahibim şu an, hani yine atıyorum çok açık konuşmak gerekirse yine oyum CHP’yedir ama hani o şekilde değildir artık. Bunu insanlara söylemeye çalışıyorum “hayır yani korkulacak bir şey değil, öcü değildir”. Yani bu reklam kampanyalarında sürekli sağlığınız elden gidiyor deyip ilaç satmaya çalışırlar ya birazcık bana öyle geliyor. Sürekli böyle bir korkutulma var “aman aman laiklik gitmesin” falan. Aslında diğer tarafın tepkisini de o çekiyor, yani onların öyle bir amacı yok aslında ama sürekli “eyvah aman Allah” gibi böyle bir aşırı bir iki kutup yaratıldı Türkiye’de, dinciler ve CHP’liler gibi, aslında öyle bir kutup yok yani bence. Sadece insanların bunu görmesi gerekiyor. Yine Doğu anlamında biliyorsunuz o da işte bayağı karışık şu ara. Onu da ben mesela kendimden biliyorum yine Çanakkale’de yaşadığım için, yani bizim orada mesela Batı’da hani Kürtler sevilmez, Kürtlere iş verilmez, Kürtlere ev verilmez, bizzat benim kendi babam, hani evimizi satacak olduğumuzda Kürtlere satmak istemedi. Ne zaman görsek, tamam bu toplumsalın dışında, sokak anlamında mesela yürüyorsunuz, Kürt gördüğü zaman kafasını çevirir. Çünkü birazcık Kürtler artık şey oldu, fakirliğin, ezilenlerin simgesi haline geldi birden. Bu aslında çok yanlış bir tavır bence, ben de böyleydim yine farkında değildim üniversiteye gelmeden önce, ben de o aşağılayan, “ay bunlar olmasa daha iyiydi” diyen falan kesimdeydim, aslında bu ırkçılığın birebir kopyası. Yani zencilere yapılandan hiçbir farkı yok, ya bunu görmem yine biraz geç oldu, olayların çok içindeyken fazla göremiyorsunuz. Bunu mesela aileme anlatmaya çalıştım. Şu an onlar da buna dikkat etmeye çalışıyorlar, “evet, haklısın”, onlar belki gerçekten eğitimsiz, fakir ve çoklar ama hani onlar da insan, var... Biz aslında bu hani barışı savunuyoruz diyorsun, hani niye ayrılmak istiyorsun diyorsun, ona kızılıyorsun ama bir yandan onu sürekli aşağılayıp eziyorsun. Hani bu tavır da çok yanlış, mesela bence eğer bir uzlaş

olacaksa, yani eğer bu iç sorunun bir çözümü olacaksa yani Türkiye'nin ben onlara karşı taraf olmama rağmen, kendi tarafımın bakış açısını değiştirmesi gerekiyor bence.

Görüldüğü gibi Aslı'nın ayrımcılık konusundaki düşüncelerinde üniversiteden sonra kazandığı farkındalığın etkisi büyüktür. Ancak bu farkındalığa rağmen, sözlerinde hâlâ “biz”/ “Türkler” ve “onlar”/“Kürtler” şeklindeki bir ikili karşıtlık da göze çarpmaktadır.

Üniversiteye geldikten ve “harekete” katıldıktan sonraki sürecin, onun için özel bir önemi olduğunu da vurgulayan Azad, kendisine göre en önemli meselenin Kürt sorunu olduğunu belirterek, çözüm için demokratik özerklik, öz yönetim, çokkültürlülük gibi kavramlara işaret etti. 12 Eylül dönemine benzer biçimde işleyen tutuklamaların ve siyasetin önünün tıkanmasının, onları tedirgin ettiğini ifade eden Azad, yine de genel konjonktürün dayatmasının yanı sıra, Kürt halkının örgütlülüğünün de sistemi taviz vermeye, demokratikleşmeye zorladığını, bu yüzden de genel olarak umutlu olduğunu da ekledi. Delal de hepsi birbirine bağlı birçok sorun olduğunu ancak şu an Kürt sorununun öne çıktığını söyledi. Silahların sustuğu, demokratik hakların geliştiği bir ortamın sorunu çözeceği düşüncesinde olan Delal, bunun çok zor bir süreç olduğunu da altını çizdi.

Barış da Kürt sorununu en önemli sorun olarak görmekteydi. Ona göre Batı'daki insanlar Kürtlerle empati kuramamaktadır, devletin kutsal olduğu ve yanlış yapmayacağı zihniyetinin mutlaka değişmesi gereklidir ve her türlü fikrin özgürce tartışıldığı bir ortam yoktur. Tuğba da en önemli sorunun Kürt sorunu olduğu düşüncesindeydi ancak onun yanıtı nefret söylemiyle<sup>75</sup> yüklüdü:

---

<sup>75</sup> Pankowski'nin belirttiği gibi nefret söylemi, “bir kişi ya da grubu ırkı, cinsiyeti, yaşı, etnisitesi, milliyeti, dini, cinsel yönelimi, cinsel kimliği, engelliliği, ahlaki ya da politik görüşleri, sosyo-

Biraz şey olacak ama Kürtler defolup gitsin demek istiyorum ama yani. Hiçbir şey yaptığımız yok, normal ekmeğimizi yiyorlar, her şeyi yapıyorlar, niye rahat batıyor? Yani niye sürekli başkaldırı, o PKK'lılar olsun... Hani hiçbir şey yaptığımız yok onlara, çok gereksiz, çok nankörlük olarak görüyorum onların yaptığını. Yani bütün Kürtler olarak değil tabi ama yani genel olarak böyle şey...

Mehmet de Kürt sorunu ve işsizliği ön plana çıkardı. Tuğba'nınki kadar ayrımcı bir tonda olmamakla birlikte o da Ülkü'nün sözlerini anımsatır biçimde çatışmasız, çelişkisiz bir toplum arzusunu dile getirmekte, meselenin içinde "başkalarının parmağını" görmekteydi:

Mesela Kürt meselesinde, bu tabi başkalarının oyunu, ben inanmıyorum kesinlikle, çünkü yani kaç, kaç bin yıllık, bir hani toprağın üzerindeyiz ki herkes birbiriyle komşu gibi yaşarken, hani kardeşlik içinde yaşarken bir anda şey oluyor, yok Kürt hakkı, yok Türk hakkı, yok cart curt bilmem ne. Yani milliyetçi akımların ortaya çıkmasıyla, herkes artık kendi, kendi söz hakkını istiyor. Tabi bu da yanlış mı, doğru mu çok bilemem ama ne bileyim kardeşçe yaşamak insana daha doğru geliyor, güzel geliyor yani. Kendi haklarını savunuyorlar falan ama çok etik gelmiyor bana.

Onun düşüncesinde meselenin çözümü farklılıkların değil, ortaklıkların üzerinden gitmekten, kültürel ortaklıklarda buluşmaktan geçmekteydi. Üç büyük sorunu terör, türban, işsizlik olarak sıralayan Tuğrul ise, türban sorununun halledildiğini, terörün ortadan kalkması durumunda işsizliğin de kendiliğinden çözüleceğini düşünmekteydi. Çünkü ona göre ulusal gelirin önemli bir kısmı silah alımına ayrıldığı için yeterince yatırım yapılamamaktadır. Meselelerin nasıl çözüleceğine ilişkin yorumların yer aldığı görüşmenin bu bölümünü aynen aktarırsak:

---

ekonomik sınıfı, mesleği ya da görünüşü (boy, kilo veya saç rengi gibi), zihinsel kapasitesi ve benzeri herhangi bir özelliği nedeniyle küçük düşürmeye, yıldırmaya ve onlara karşı şiddet veya önyargıyı kışkırtmaya niyet eden söylemleri" ifade eder (aktaran Çelenk, 2010, s. 215).

- *Nasıl biter sizce?*
- MHP başa gelerek diyeceğim de [gülerek]. Yok ya o da ... Sanmıyorum... Yani terörü bence ilk başta devlet kendisi istemiyor.
- *Bitmesini mi?*
- Bitmesini istemiyor yani, devlet, devletin içindeki adamlar istemiyor. İşte bir sürü çıktı paşalar falan... İşte teröristlerin elinde Türk Silahlı Kuvvetlerine ait silahlar bulundu, onlara onu kim verdi mesela? Hani Amerikan silahlarını bulduğunuzda onların, Amerika destekliyor ama TSK'nın silahının onlarda ne işi var?
- *Kimin çıkarı var sizce devam etmesinden?*
- Devam etmesi, ülkesel olarak mı söylüyorsunuz? Amerika'nın başta çıkarı var zaten.
- *Yo yani mesela ordunun içerisinde, ordunun bir çıkarı mı var devam etmesinden? Onu mu kast ettiniz az önce?*
- Hayır, ordunun hepsine mal etmek yanlış olur da ordunun içindeki paşalar yani. İşte adam şu kadar yüz kişi ayarlamak yerine, bir kişi ayarlayıp zaten o bir kişiyi üç kişi yönlendiriyor. Zaten o üç kişiyi bir kişi komple bir kişi ayarlamış oluyor zaten. Bir paşayı ayarlayıp ayarladığı zaman, belli bir şey verdiği zaman, var yani böyle şeyler onu düşünüyorum.
- *Sorun nasıl çözülür sizce? Sizin kafanızdaki şey nedir buna ilişkin?*
- İşte onları tek tek çıkartmak diyeceğim de o da biraz zor. Sorun bence bir müddet çözülmez yani. Çözülecekse de, zor yani ya. Ben... Hani terör bitmediği sürece, hiçbir şey olmayacak yani. Amerika terörün bitmesini istemiyor Türkiye'de, kendisi destekliyor. İşte Afganistan'da zaten o yapmıştı, şimdi Filistin'de yapıyor, Hamas'ı terör örgütü ilan etti, kendi bölgesini koruyan bir güç terör örgütü ilan ediliyor ama zamanında Türkiye toprakları üzerinde başka bir devlet kurmak, kurma fikrini şey yapan örgütü terör örgütü ilan etmiyordu yani. Onu da zar zor etti. O yüzden zor yani, Amerika'nın gücünü, bir kere Amerika'nın etkinliğinin kırılması lazım terörün bitmesi için, öyle düşünüyorum.

Tuğrul'a paralel biçimde memleket sorunlarını komplolar aracılığıyla açıklayan ve bunlarda "yabancı eller" tespit eden Alper, ülkenin dışa bağımlılığını çok önemli bir sorun olarak görmekteydi. Onun dışa bağımlılık olarak gördüğü şeyse, bir tür "yabancı istilası"ydı. Mülakatta ülkenin en önemli zenginliklerinin, örneğin bor

madenlerinin yabancılara satıldığını, Antalya gibi yerlerin yabancılardan elinde olmasına çok karşı olduğunu ifade etmişti.

Oğuz ülke nüfusunun çok fazla olmasından, bu yüzden de eğitim ve beslenme gibi konularda eksik kalınmasından söz etti. Yeşim kayırma, torpil gibi konulardan, kurumlarda bunların eşitsizliğe yol açıyor olmasından şikâyetçiydi; paralel bir yaklaşımla Başak'ın düşüncesinde asıl sorun, iktidarların ülkeyi kendi çıkarları için yönetmelerinden kaynaklanmaktadır. Ayça'nın politik sorun tanımı ise, derli toplu olmasa da bir "bilinçsizlik" ve "az gelişmişlik" eleştirisi olarak nitelenebilir:

Bence Türkiye'deki politik sorun, aslında insanların, yani insanlar biraz eğitilmeliler. Yani aslında politik sorunun temelinde ekonomik sorunlarımız yatıyor. İnsanlar ilk önce bizden alıp daha sonra bunu bize verme şartıyla başa geldiklerinden hani bizim politik sorunumuz bu. Biz hangisinin doğru, hangisini yanlış olduğunu bilmiyoruz. Ayrıca biz takım tutar gibi aslında parti tutuyoruz. Yani bir partideki ya da iktidardaki, muhalefetteki neyse, ne yapıyorsa her şey kesinlikle doğrudur. Hani hiçbir zaman onun kötü yanını görmeyi istemiyoruz diyeyim, hani gözlerimizi kapatıyoruz. Onun dışında asıl olan, yani gerçekten çok farklı mesela atıyorum küresel krizin üzerimizdeki etkisini kapatmak için türbanın kullanıldığını düşünüyorum ben mesela. Hani sürekli bizi, gözümüze başka gözlükler takıp aslında nasıl başka sorunları örtmeye çalıştıklarını hani biliyorum diyeyim yani öyle düşünüyorum. Onun dışında politik olarak dediğim gibi ekonomik sorunlarımız ya da eğitim sorunlarımız olmasa, insanları biraz eğitebilsek belki düzeltilebilir ama şu anda gerçekten umutsuz durum.

Kendisinin siyasetle pek ilgili olmadığını söyleyen Pelin, Ayça'yla paralel biçimde insanların neyin ne olduğunu bilmemesinden, siyasetin "laf atışması" şeklinde yürüdüğünden söz etti. Özgür ise, insanların kendilerini rahatça ifade edebileceği demokratik bir ortamın olmayışını, insanların bilinçlenmesi ve algılarının değişmesinin gerekliliğini öne çıkardı. Benzer bir düşüncüyü İbrahim de dile getirdi. Ona göre ülkede ifade özgürlüğü yoktur, güç kimin elindeyse onun dediği doğruymuş gibi algılanmakta ve karşıt düşünceler yeterince yer bulamamaktadır.

İfade özgürlüğünün önündeki engel de İbrahim'in düşüncesinde sistemli bir muhalefetin olmayışıdır:

Siyasete çok kötü bir muhalefet, yani dünyanın hiçbir yerinde olmayan bir muhalefet bizde var bence. Yapıcılıktan uzak, her şeyi eleştirmek, kötü yönde eleştiri, yıkıcı, sadece bunu üzerine çalışıyor muhalefet. Yani biz gelirsek şöyle olur diyor, biz gelirsek böyle olur diyor, onların geldikleri zamanlar da oldu. Hiç kimse sözünde durduğu gibi olmadı veya AK Parti gelemeden önce, yönetimdeki iktidarı eleştiriyordu, ifade özgürlüğü yok, böyle böyle diyordu, kendileri geldiğinde, aynı şeyleri kendileri de yapmaya başladılar tıpkı Demokrat Parti zamanında olduğu gibi...

Ulaş ülkenin en büyük sorunu olarak yoksulluğu gösterirken, tek çözümün üretim ilişkilerinin değişmesinden geçtiği düşüncesindeydi. Sıla silahlı mücadelenin gerekliliğine vurgu yaparken, yıkılması gereken bir sistem ve diktatörlük olduğunu dile getirmekteydi:

Yani benim kendi ideolojim bu ülkede yarı feodalizmin, yarı sömürgeciliğin ve onunla birlikte de komprador kapitalizmin olduğundan bahsediyor. Doğal olarak sistem tahlili olarak ben de bunu düşünüyorum.<sup>76</sup> Bu ülkenin temel sorunu şudur, yani bir sürü politik sorun var, eğitimin piyasalaştırılması, kadınların işte erkeklerden aşağı görülmesi, kadın cinayetleri, işte hasta tutsaklar ya da politik tutsakların sorunları, işte gerillaların öldürülmesi vs. vs., gözaltılar, komplolar hepsi tabi ki esas sorun olarak kendini var ediyor. Ama bununla birlikte, bunu tetikleyen esas şey sistem, o da Kemalizm olduğunu düşünüyorum yani, Kemalist-faşist diktatörlük olarak tanımlayabileceğimiz ve bu ülkedeki her şeyin zemini, faşizan tüm uygulamaların zeminini oluşturan ideoloji olduğunu düşünüyorum. Genel politik sorun o yani.

---

<sup>76</sup> Sıla'nın "benim ideolojim" ifadesiyle gönderme yaptığı şey, içinde bulunduğu örgütlenmenin görüş ve değerler bütünüdür. Sözlerinde görüldüğü üzere, bu ideolojinin sistem eleştirisinin, **doğal olarak** kendi görüşlerini yansıttığını ifade etmektedir. Bu durum, "müesses nizam"a karşı sahip olduğu son derece eleştirel tavrın, kendi fraksiyonunun fikir ve eylemliliği için pek de geçerli olamayacağı izlenimini vermektedir. Dolayısıyla bunu, '70'lerden günümüze Türkiye'deki bazı sol örgütlerin özeleştiriliğe, özdüşünümlülüğe pek de uygun olmayan otoriter tutum ve eğilimlerin bir göstergesi olarak okumak mümkündür.

Görüldüğü gibi farklı biçim ve zeminlerde de olsa tüm görüşmeciler bir biçimde siyasetle ilişkilenebilir. Kimileri belirli bir ilgi ve farkındalık sahibi olmakla birlikte, politik angajmanlardan uzak durmakta, kimileri başka türlü bir dünyaya inanarak örgütlü mücadele içerisinde yer almakta, diğerleri ise siyasal tarihle ve meselelerle yakından ilgili olmasalar da politikayla söylemler üzerinden ilişkilenebilirler. Bir sonraki bölümde dolaşımdaki politik söylemler, Janet Staiger'ın kavramıyla "bağlamsal söylemler" olarak alınacak ve görüşmecilerin 12 Eylül filmlerini okuma ve yorumlama pratikleri bu çerçevede tartışılacaktır.

## IV. BÖLÜM: 12 EYLÜL FİMLERİNİN ÜNİVERSİTELİ GENÇLER TARAFINDAN ALIMLANMASI

### 4.1. “Bağlamsal Söylemler”, Politik Konular ve 12 Eylül Filmlerinin Alımlanması

I. Bölümde aktarıldığı üzere Janet Staiger, yorumlama stratejileri ve tarihsel izleyicilerin araştırılmasında bir alternatif olarak bağlamsal ve materyalist bir yaklaşımı önermektedir. Kısaca hatırlatmak gerekirse Staiger (1992, s. ix) kültürel ürünlerin kendi içkin anlamları olmadığını, yorum farklılıklarının tarihsel bir temelini bulduğunu ve aynı zamanda bu farklılıkların, yapısal özelliklerden değil, sosyal, ekonomik, politik koşullardan ve toplumsal cinsiyet, cinsel tercih, ırk, etnisite, sınıf, milliyet gibi inşa edilmiş kimliklerden kaynaklandığını belirtir. Staiger’a göre bağlamın harekete geçirdiği (*context-activated*) bir alımlama kuramı için, tarihsel belirlenimin gereklidir. Benlik (*self*) ve ulaşılabilir özne konuları, tarihsel ve söylemsel formasyonlarla, özgül bağlamsal durumlar içinde şekillenir (Staiger, 1992, s. 75). Yorumlama stratejileri de bu bağlamsal faktörler aracılığıyla açıklanabilir. Belirli bir tarihsel bağlamdaki söylemsel formasyonlar, çelişkili ve heterojen olduğundan hiçbir okuma da tekbiçimli (*unified*) değildir (Staiger, 2000, s. 162).

Tarihsel materyalist alımlama yaklaşımında Staiger, filmin ilk olarak gösterildiği dönemde basında yer alan film eleştirileri, akademik çalışmalar gibi filme verilen tepkileri inceler. Bunları, “bağlamsal söylemlerle” ilişkisini irdeleyerek yorumlar; yapısalcı analizlerde olduğu gibi altta yatan asıl homojen yapıyı ortaya çıkarmaya çalışmaz ya da psikanalitik yorumlarda olduğu gibi evrensel bir insan psişesi nosyonundan hareket etmez. Staiger, filmin gösterildiği dönemde toplumda dolaşımda olan sosyal ve tarihsel söylemlerle “izleyicinin erişebildiği bağlamsal



okuma stratejileri”ni ilişkilendirerek, “yorumlama etkinliğini tarihselleştirir” (Kaya Mutlu, 2005, s. 17).

Çalışmanın I. Bölümünde belirtildiği gibi bu çalışmada Staiger’dan farklı olarak etnografik teknikle toplanan veri, “bağlamsal söylemlerle” ilişkilendirilerek, sinema filmlerinin alımlanması çalışmalarındaki başlıca iki eğilim –tarihsel materyalist yaklaşım ve etnografik yaklaşım- bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Alan araştırması kapsamında görüşülen gençlerin sözlerini ulusalcı, sol-muhafif, milliyetçi-muhafazakâr söylemlerle ilişkilendirebiliyor, dolayısıyla bunları “bağlamsal söylemler” olarak ele alabiliyoruz. Bu sayede görüşmecilerin politik konumları ve politikayla ilişkilene biçimleriyle bağlantılı olarak, filmlerdeki 12 Eylül’ü, politik meseleleri ve karakter temsillerini nasıl gördüklerine ilişkin bir çerçeve de kurabiliyoruz. Ancak anlamın bir inşa olduğunu göz önünde bulundurarak bu çerçeveyi, her zaman yekpare, sabit ve tutarlı olmak yerine çatlakları, değişkenlikleri ve çelişkileri içinde barındırır şekilde değerlendirmek yerinde olacaktır.

#### ***4.1.1. Bir Anlam Çerçevesi Olarak “Ulusalcılık” ve Film Okumaları***

Tezin II. Bölümü’nde 1980’den günümüze toplumsal ve politik dönüşümlerden söz edilirken ulusalcılığa kısaca değinilmişti. Bu bölümde ise, veri analizi esnasında, gerekli bir analitik kavram olduğu görüldüğünden ve “bağlamsal bir söylem” olarak ele alındığı için kavramı biraz daha açmak yerinde olacaktır. Ulusalcılığa ilişkin literatürdeki en ayrıntılı ve kapsamlı çalışma Doğan Gürpınar’ın *Ulusalcılık: İdeolojik Önderlik ve Takipçileri* isimli kitabıdır. Çalışmasında Gürpınar (2011, s. 10) ulusalcılığı, “Küreselleşmeyle beraber ulus devletin, sosyal bağların

aşınması ve bu dinamik ortamda eski güvenilir ve bildik refah devleti dünyasının çözülmesi sürecinde, bu karmaşık ve sert sürece tepki duyan ve direnmek isteyen aslında belki köken olarak birbirine farklı gözükken (ama birbiriyle iç içe geçmiş) ideolojilerin ve haletiruhiyelerin özgün ve yeni bir bulamacı” biçiminde tarif eder.

Gürpınar’a göre ulusalcılığı üç ayrı kademe olarak değerlendirmek mümkündür. Buna göre “siyasi bir proje olarak ulusalcılık”, “birinci kademe ulusalcılık”tır. “Ulusalcılığın ideolojisi” ise “ikinci kademe ulusalcılık”ı oluşturmaktadır. “ ‘İdeoloji olarak ulusalcılık’ sert çekirdekli, keskin, giderek zenofobik ve etnisist hale gelmiş bir milliyetçiliği seküler duyarlılıktan türeyen bir otoriteryanizmle harmanlamış bir zihinsel yapıdır.” Sosyal ve siyasi bazı önkabullerden hareketle, “en azından belli bir çerçevesi olan bir fikriyat olarak ‘ideoloji’ yken, ulusalcılığın beklenmedik ölçüde kitleselleşmesi, bu kitlenin belli bir düşünsel kalıbı benimsemesinden çok belli bir haletiruhiye içine girmesi, bir ideolojinin etki alanına girmesi sürecidir ki bu süreç de ‘üçüncü kademe ulusalcılığı’ oluşturmaktadır” (Gürpınar, 2011, s. 17).

“Popüler ulusalcılık” ideolojiden çok bir haletiruhiye olduğundan, “kendine özgü bir ahlakı ve değer yargıları bütünü ürettiği.” Sadece siyasi alanla sınırlı bir “ruhsal durum” olmaktan öte, kişisel yaşamlara girmiş; “Ulusalcılık bu süreçte orta sınıfta adeta moral bir değer haline gelmiştir.” “Politik” olanla, “bireysel” olanın keskin sınırlarının kalktığı modern dünyada ulusalcılık, “bireysel endişelerin ve güvensizliklerin toplumsallaşmış ve siyasallaşmış” tezahürü olarak da görülebilir. Gürpınar ayrıca ulusalcılığı, “orta sınıfların statülerini kaybetme endişeleri” üzerinden olmasa da kısmen bu boyutu da içeren bir şekilde, “genel bir güvensizlik

ruh halinin orta sınıfları, modern anlatıların tıkanıdığı bir dönemde defansifleştirmesi” biçiminde de anlamlandırır (Gürpınar, 2011, s. 17-18).

Ulusalıcılığın kitlelere ulaşmasında Atatürkçü Düşünce Derneği, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği gibi derneklerle birlikte, Mümtaz Soysal, Erol Manisalı ve Attila İlhan gibi entelektüellerin önemli katkısı olmuştur. Örgütlü bir ulusalçı odak olarak da İşçi Partisi çevresi ve yayınları gösterilebilir. Ulusalıcılığın “marjinal” konumundan “merkez”e geçişi ise, AKP iktidarıyla birlikte CHP’nin söylemsel sıçrayışıyla mümkün olmuştur. Attila İlhan’ın açtığı yoldan ilerleyen “ulusalçı kanat önderleri” arasında Tuncay Özkan, Banu Avar, Hulki Cevizoğlu gibi isimler sayılabilir (Gürpınar, 2011, s. 99, 104).

Bu bölümde “bağlamsal bir söylem” olarak ele alınan ulusalçılık, daha çok Gürpınar’ın “üçüncü kademe” ya da “haletiruhiye olarak” ulusalçılık dediği şeyle ilişkilidir. Bu tezin alan araştırması kapsamında görüşülen gençlerden, büyük çoğunlukla orta sınıf ailelerden gelen, siyasal alanla ilişkisi örgütlü mücadele değil, söylemsel eklemlenme, söylemleri yeniden üretme ekseninde olan, politik alanı imgelemlerinde ikili karşıtlıklar, özellikle de AKP karşıtlığı üzerinden kuran, sözlerinde yoğun bir tehdit algısı ve karamsarlık tespit edilebilen görüşmecilerin bu “haletiruhiye” içinde olduklarını söyleyebiliriz.

Görüşmecilerin yorumlarıyla, ulusalçı söylemin kesiştiği düzlemleri tespit edebilmek için bu söylemin kristalize olduğu, ordunun siyaset içindeki yeri, türban ve Kürt sorunu gibi meseleler üzerinden gitmek son derece elverişlidir. Mülakatlarda gençlerin siyasal konuları ve politik konuları ele alma biçimleri bu başlıklar altında da irdelenmiştir. Bu bölümde ise, 12 Eylül’le daha doğrudan bağlantılı olduğu için, gençlerin ordunun siyaset içindeki yerine nasıl baktıkları meselesi üzerinden

ilerlenecektir. Örneğin görüşmecilerden Mert'in en önemli politik sorun olarak gördüğü şey, din üzerinden siyaset yapılıyor olmasıdır. İnanılmaz bir kadrolaşmanın söz konusu olduğunu ve bu yüzden de güvenilecek hiçbir kurum kalmadığını düşünen Mert, yine de “geriye kalan bir avuç Atatürkçü kurum içinde” orduyu kötünün iyisi olarak gördüğünü belirtmekte<sup>77</sup> ve ordunun siyasal hayattaki yeri konusunda ise fikirlerini şöyle dile getirmekteydi:

Karışmaması gerekiyor ama ne bileyim mesela işte 1960'daki yapılan askeri harekâta da darbe derler, ben onun çok da darbe olduğunu düşünmüyorum mesela, o yapılması gereken bir müdahaleymiş, o bakımdan söz söylememesi iyidir ama bazen gerekiyorsa belli şartlarda yapılabilir. Ama şu sürece bakarsak bu direkt iktidar partisinin aleyhine gibi gösterilip lehine yapılan çalışmalar olduğunu düşünüyorum. Kendi küçücük çıkarları için, belli küçük zevkleri için insanları böyle şeylere kalkışması, bu kadar yüksek bir kurumun başındaki insanın böyle bir şeye kalkışması da hoş değil.<sup>78</sup>

Görüldüğü gibi Mert'in sözlerini, irticai bir tehdit karşısında orduyu cumhuriyetin teminatı olarak gören ve “laik”- “anti-laik” ikiliği üzerinden siyasal

---

<sup>77</sup> Görüşmenin yapıldığı Ekim 2010'da TSK ile hükümet arasındaki ilişkinin, bir başka deyişle “mevzi savaşı”nın günümüzdekinden farklı bir boyutta olduğunu söylemek mümkündür. Zira dönemin Genel Kurmay Başkanı İlker Başbuğ'du ve bir sonraki Genel Kurmay Başkanı Işık Koşaner'le birlikte Kara Kuvvetleri Komutanı Erdal Ceylanoğlu, Deniz Kuvvetleri Komutanı Eşref Uğur Yiğit ve Hava Kuvvetleri Komutanı Hasan Aksay'ın Yüksek Askeri Şura öncesinde 29 Temmuz 2011'de istifaları henüz söz konusu değildi. İlker Başbuğ TSK'nın internet siteleri üzerinden hükümet karşıtı propaganda yaptığı iddiasını içeren “İnternet Andıcı” davası ile ilgili “şüpheli” sıfatıyla verdiği ifadenin ardından mahkemeye sevk edildi ve 6 Ocak 2012 tarihinde tutuklandı. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde eski bir genelkurmay başkanının sivil bir savcı karşısında “şüpheli” sıfatıyla ifade vermesi bir ilkti. Ergenekon ve Balyoz davaları sürerken, 12 Eylül ve 28 Şubat sürecine ilişkin yargılamalar da 2012 yılında başladı.

<sup>78</sup> Mert burada 27 Nisan 2007 tarihinde, Genel Kurmay Başkanlığı'nın internet üzerinden yayınladığı Cumhurbaşkanlığı seçimlerine ilişkin “açıklama” hakkındaki bir iddiaya (Mert'e göre bu bir iddia olmaktan öte gerçektir) gönderme yapmaktadır. “E-muhtıra” olarak anılan metin konusunda CHP Genel Başkanı Kemal Kılıçdaroğlu'nun dile getirdiği bu iddiaya göre, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'la, Genel Kurmay Başkanı Yaşar Büyükanıt işbirliği yapmıştır. Mert görüşmede, “Büyükanıt'ın bir araba karşılığında muhtıra düzenlediği”ni öne sürmektedir.

kutuplaşmayı kuran ulusalcı söylemle ilişkilendirebiliyoruz. İlk kez izlediği ve üç film içinde en çok beğendiğini söylediği *Eve Dönüş*'ün 12 Eylül hakkında neler söylediği sorusuna, Mert'in yanıtı şöyleydi:

12 Eylül kara bir lekedir hem insanlık hem Türkiye adına. Hâlâ etkileri sürmektedir, hâlâ 12 Eylül bence devam ediyor. 12 Eylül'lere konan referandumlardan görüyoruz. Hâlâ değişmeyen, değiştirilmiş gibi gösterilen o 12 Eylül anayasası ile hâlâ yönetiliyoruz. 12 Eylül kafalarıyla yönetiliyoruz, aslında hâlâ o sivil, işte askeri darbe olmasa da sivil darbe onun devamı niteliğinde devam ediyor diye düşünüyorum. 12 Eylül o dönemin politik insanına, apolitik insanına da her şekilde zarar vermiş, kiminin bir şekilde hayallerini yıkmış, kiminin ailesini parçalamış, kiminin fiziksel özelliklerini yitirmesine sebep olmuş... Yıkım yani... O dönem utanç tablosu o üç yıllık ve onun devamındaki etkileri. Hâlâ gördüğümüz üzere ya insanlık dışı bir olay.

Mert 12 Eylül'ün yıkıcılığından, günümüzde hâlâ etkilerinin devam etmekte olduğundan söz ederken, mevcut hükümetin uygulamalarını “sivil darbe” tanımlaması üzerinden eleştirmekte, 12 Eylül 2010'da gerçekleşen anayasa değişikliği referandumuna da olumsuz bir vurguyla değinmektedir. “Bazen gerekiyorsa belli şartlarda” ordunun siyasal alana müdahil olabileceğini söylese de, filmlerde gördüğü askerle ya da militarist zihniyetle Mert'in hiçbir şekilde uzlaşmıyor olduğunun da altını çizmek gerekir. Örneğin Mert *Vizontele Tuuba* filmindeki jandarma komutanının askerinin bilinçsizliğini ve zihniyetin giderek nasıl faşistleştiğini gösteren bir karakter olduğu düşüncesini dile getirmiş; *Eve Dönüş* filmindeki Esmâ'nın babası Sacit Bey karakterini, darbenin sorumluları olan askeri kimliği çok iyi temsil eden, “halkın içindeki Kenan Evren” şeklinde tarif etmiştir.

Nedenini açıklayamasa da asker denildiğinde kendisi için akan suların durduğunu söyleyen Başak ise, asker-siyaset ilişkisine bakışını şu sözlerle dile getirdi: “Siyasete gerektiğinde keşke girseler hani, mesela askerler hani Atatürk'ün izinde giden insanlar, keşke hani Atatürk'e karşı olan bir şey olduğunda hani

gerçekten girseler ama sanırım yasak onların siyasete girmeleri, yani keşke öyle olsa ama...” *Vizontele Tuuba* filmi üzerine konuşurken Başak kendisinin de farkına vardığı bir çelişkiye düştü:

- *Bir de son sahnede TUUBA yazısının açılışıyla ilgili böyle konuşmalar vardı, onun hakkında ne düşündünüz?*
- Çok onda güldüm bayağı, yani artık hani insanlar o zamanda hiç saf, hani devlet tarafından hiç saf duyguları kalmayıp her şeyi ona yormuşlar ya da askerlerdi sanırım onlar, öyle bir zihniyette eğitim alıp, öyle bir zihniyette yetiştikleri için. Yani çok safça düşünmeden, onu da hani, ondan düşünemedikleri için açıkçası.
- *Siz orduya güvendiğinizi söylemişsiniz ama bir yandan şimdi şey diyorsunuz böyle bir zihniyet içinde gelen bir şey...*
- Evet... Yani kendimle çeliştığimi fark ettim ama [gülerek] işte... Yani... Güveniyorum ama güvendiğimin sonunu da biliyorum yani hani ne kadar güvenebilirsiniz? Bir kısmına güvenseniz bir kısmına mutlaka güvenemeyeceksiniz yani... Onlar... Yani evet onlar o zaman...
- *Yani mevcut rejimle ilgili bir korku ya da bir endişe dolayısıyla mı ordu size daha güvenilir geliyor? İşte diyelim ki şimdiki siyasal iktidarla filan karşılaştırdığınız için mi?*
- Olabilir hani kurtuluş yolu gibi görüyorum ama... Nasıl kurtuluş olacağını sorsanız onu bilmemem... Sadece asker hani çok büyük disiplinleri şeyleri var falan diye, onlardan saygı duyuyor olabilirim ama ne yaparlar bilmiyorum, o konuda bir bilgim yok. Onlar asker... Asker tabi onlar... Öyle... Bilemedim şimdi...

Mert ve Başak'ta örneklenen çelişkili yorumların ardında yatan şeyin, “cumhuriyetin koruyucusu ve teminatı ordu” söylemiyle, 12 Eylül askeri darbesini gerçekleştirmiş, Türkiye'nin siyasal hayatında her zaman önemli ve baskıcı bir aktör olmuş, darbeler yapmış bir kurum olarak ordu arasında bir ilişki kurulmaması olduğu söylenebilir. Ayrıca 12 Eylül 1980 asker darbesinin yanlışlığına ve kötülüğüne ilişkin

vurguların, anti-militarizmle koşut gitmediğini de eklemek gerekir. Bu iddiaya ileride tekrar d6n6lecektir.

Bir 6nceki b6l6mde aktarıldığı gibi babası asker olan ve memleketteki en 6nemli politik sorunun, “din 6zerinden siyaset yapılması” olduğunu s6yleyen Sırma’nın d6ř6ncesinde, 1980 darbesinin yapılması zorunlu, ancak yapılış biçimi yanlıştır. *Eve D6n6ř* filminin neyi ya da neleri eleştirdiği sorusuna yanıtı da bu 6erevede; “darbeyi eleştiriyor” dedikten sonra “darbenin yanlış şekilde yapıldığını” diye eklemektedir. Bu vurgudan sonra “doğru bir darbe” yapmanın m6mk6n olup olmadığına ilişkin soruya yanıtı da şu şekilde olmuştur:

Mesela g6n6m6zle kıyaslarsak şimdi bir s6r6 yolsuzluk şu bu anlatılıyor bilmem ne ama anayasalarla değiştiriyor, değiştiriyor bunların 6st6 iyice kapatılıyor, pek bir şey yapmayan insanlar, aynı şekilde içeri alınıyor ama mesela şimdi darbe yapılırsa ama darbeden kastım, evinde atıyorum sol-sağ 6rg6t6 kitap olanlar, 6yle b6yle değil de ya birilerini karşına alıp konuşabilirsin ama bunları ne bileyim işkence edersen, şehmuz gibi “evet ben şehmuz’um” der yani, hiçbir şekilde gerçeğe varamazlar. Bilmiyorum bence g6zel bir darbe yapılabilir.

“G6zel bir darbenin” yapılabileceğini s6ylemesinin yanı sıra bug6nk6 T6rkiye’ye baktığında b6yle bir darbenin gerekli de olduğunu ekleyen Sırma, çok fazla insan içeri alındığı için bunun m6mk6n olmadığını da s6zlerine ekledi. Etrafında çok fazla apolitik insan g6rd6đ6n6 ve onlara karşı çok eleştirel, hatta çok sert bir tavrı olduğunu ifade eden Sırma’nın politika algısının, basit bir biçimde “laik”- “anti-laik” karşıtlığı 6zerinden kurulduğunu s6ylemek m6mk6nd6r. B6t6nl6kl6 bir sistem analizi ve eleştirisi barındırmayan politik ezberler, Sırma’ya “politik bilinçlilik”, “olan bitenden haberdar olma”, “eleştirel bir pozisyon” olarak g6r6nmektedir.

Bir önceki bölümde aktarıldığı gibi, 12 Eylül darbesinin yapılmasının iyi mi kötü mü olduğu konusunda net bir fikri olmayan Ayça'nın, film okumalarında da bu bakışın devamlılığını takip edebilmekteyiz. *Vizontele Tuuba* filmi üzerine konuşurken “Film sız yapsaydınız neler yapardınız ya da şurası şöyle olsa daha iyi olurdu dediğiniz şeyler var mı?” şeklinde özetlenebilecek soruya Ayça şu cevabı verdi: “Belki darbeyi sona doğru değil de ortaya doğru koyup tam bir kıyaslama filmi yapabilirdim ya da bu kadar yumuşak değil de daha sert eleştiriler olurdu, bilmiyordum ya da iki tarafını gösterirdim yani darbeden sonra kötü olarak ne oldu, iyi yönleri varsa eğer iyi yönlerini de ben ikisini de koyabilirdim. Hani bu biraz ucu açık bir film... Belki amaç bu ama...”

*Vizontele Tuuba*'nın 12 Eylül'e ilişkin neler söylediği sorulduğunda ise şöyle söyledi:

12 Eylül hakkında neler söylüyor... Düşünmeye bile izniniz yok, hani en temel hakkınız olan yani bir sokakta bile yürüyemiyorsunuz. Konuşma özgürlüğünüzü kullanamıyorsunuz, ifade özgürlüğünüzü kullanamıyorsunuz. Mesela **ki ben hep böyle düşünmüşümdür**<sup>79</sup> asker her şeyin en iyisine layıktır, devlet her şeyin en iyisini getirir, hani karşı çıkıyorsa bir şeye kesinlikle kötü bir şey vardır düşüncesi, aslında hâlâ öyle o zaman da böyleymiş, hani bunları gösteriyor. Yine mesela çayların daha güzel olması falan, işte hani onu da mesela hani asker her şeyin en iyisine layıktır, ne yapıyorsa doğrudur düşüncesi bence onu gösteriyor diyebilirim. 12 Eylül'le ilgili olarak dediğim gibi, öncesi-sonrası bayağı farklı bir hayat olmuş ki gerçekten hani insanları, okumuş insanları, bir şeyler bilen insanları toplayıp, sadece yaşadığı böyle dünyaymış gibi davranan insanları bırakması,

---

<sup>79</sup> Vurgu bana ait. Görüşmecinin ordunun siyasal hayattaki yeri konusundaki fikirleri ise şöyle: “Yani benim bildiğim kadarıyla asker apolitik yetiştirilen bir kurum diye biliyorum. Ama bana sorarsanız bence asker siyasete dâhil olmalı, hatta belki gerçi bu iktidara göre de değişir ama iktidardan belki son kararı veren taraf asker olmalı diye düşünüyorum. Çünkü hani daha disiplinli olduğundan, tavrı daha kesin olduğundan ve hani ben asker her zaman yani tabi ki son olan şeylerden bahsetmiyorum, hani tabi ki arada çıkacaktır bu gücü yanlış kullananlar ama genel olarak asker her zaman zaten kendisini, yani vatanın iyiliğine adadığını düşündüğünden, hani diğer ülkelere yaranmak için değil de, kendi ülkesinin iyiliğini düşündüğü için daha doğru kararlar alacağını düşündüğünden, ben siyasette daha baskın olması gerektiğine inanıyorum.”



gerçekten de her devrim olduğunda aman her darbe olduğunda ülkemizi geri götürür düşüncesini destekliyor.

Filmde Güner Sernikli ve jandarma komutanı karakterleri arasında diyalog, birçok görüşmecinin de belirttiği gibi, ordunun ve devletin her zaman iyi şeyler getirdiğine/ getireceğine dair egemen söylemin yumuşak tondaki bir eleştirisidir. Oysa Ayça kendisi de bu minvalde düşünmekte olduğundan, söz konusu diyaloga eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmamış, orduyu-devleti her koşulda olumlayan zihniyetin geçmişte olduğu gibi, günümüzde de geçerliliğini koruduğunu vurgulamıştır. Fakat yine de sözlerinin başında ve sonunda 12 Eylül yüzünden insanların en temel özgürlüklerini kullanamadığı, okuyan, düşünen insanlar içeri alındığı için darbenin ülkeyi geri götürdüğü düşüncesinin desteklendiği gibi olumsuzlukların altını çizen fikirleri de dile getirmiştir.

Kendisini apolitik olarak nitelendiren Pelin, 12 Eylül hakkında pek bir bilgisi ve fikri olmadığını belirtse de ordunun siyaset içindeki yerinin daha fazla olması gerektiği düşüncesindeydi: “Hani olması gerektiği yerde mi diye soruyorsak daha güçlü bir yeri olmalı bence. Hani daha sıkı olmalı. Hani ordunun daha fazla söz hakkına sahip olması gerek, daha da baskın olmalı. Ha şu anda evet ordunun yeri tartışılır ama hani ayağını kaydırmaya çalışıyorlar zaten de ordunun, hani keşke daha da güçlü olabilse.” *Vizontele Tuuba* ve *Babam ve Oğlum* filmleri üzerine yaptığımız konuşmalarda kendisine doğrudan sorulana dek hiç 12 Eylül’den söz etmeyen ve bu sorular karşısında da 12 Eylül’e ilişkin pek bir şey söylemeyen Pelin, *Eve Dönüş*’ün en başta polisleri eleştiriyor olduğu düşüncesini şu sözlerle ortaya koydu:

Birincisi şeyi eleştiriyor hani [polisler] her ne kadar bu ülke için bir şeyler yapıyoruz demelerine rağmen, hayır bu ülke için yapılmıyor. İkincisi kendilerinin istediklerini hani sürekli insanlara zorluyorlar, duymak istediklerini duymaya çalışıyorlar (...) hani ellerinden ne geliyorsa yapıyorlar

bizim dediğimiz olacak şeklinde... Şeyi, hani devrimi yapan hükümet ama işkenceyi yapan da... Sonuçta iyi bir ortam kurmaya çalışıyorlar, daha yeni bir düzen kurmaya çalışıyorlar ama hani yanlış yöntemlerle yapıyorlar.

Daha önce Ayça'da gördüğümüz gibi Pelin'in darbe yerine "devrim", asker ya da ordu yerine ise "hükümet" sözcüklerini kullanmasının basit dil sürçmesi olmadığını söyleyebiliriz. Pelin'in zihninde "devrim" ile "darbe" arasında anlamlı bir ayrım bulunmadığı gibi, her iki kavramın da onun zihninde olumsuz bir imgeye tekabül ettiğini öne sürebiliriz. Ayrıca göndergesi kötülük olan (Pelin'in mevcut hükümetin yetersiz ve kötü olduğu düşüncesinden kaynaklı olarak olumsuz bir çağrışımla yüklü olan) hükümet sözcüğü, darbeyi eyleyen öznenin (Pelin'in güvendiği bir kurum olan ordunun) yerine kullanılmaktadır. Tarihsel-toplumsal arka plan bilgisi yeterli olmayınca<sup>80</sup>, devreye "iyi"yi ve "kötü"yü anlamsal olarak sabitleyen söylemler girmektedir. Buna göre film Pelin'e, 12 Eylül darbesinden sonra kötü şeyler yaşandığını göstermiştir ki bu da tek başına anlamlı ve önemlidir. Ancak Pelin'in sözlerinde karşımıza çıkan darbeye, darbecilere, sisteme yönelik bir eleştiri değil, filmdeki polislerin kötülüğü ya da zalimliğine karşı verilen bir tepkidir.

Yukarıda örneklenen "ordu yanlısı" bakış açılarını "ulusalcı" söylemin içinden konuşmak ya da ulusalcı haletiruhiyenin tezahürleri olarak nitelendirebiliriz. Ulusalcı entelektüel ve kanaat önderlerini takip eden (örneğin *Cumhuriyet* gazetesi okuru olduklarını söyleyen, Atilla İlhan, Erol Manisalı, Atalol Behramoğlu gibi isimlerin kitaplarına referans vererek konuşan) örgütlü mücadele içinde yer almamakla birlikte ülke gündemiyle ve siyasal konularla yakından ilgilenenlerin yanı

---

<sup>80</sup> Bu noktada aynı arka plan bilgisi olmadan Pelin'in ordunun siyaset içinde yeri hakkında net bir görüş belirtmiş olduğunu hatırlatarak, ezber söylemlerin "bilginin" yerini alabildiğini belirtebiliriz.

sıra, kendisini apolitik olarak tanımlayan ya da siyasal mevzularla pek ilgilenmediklerini söyleyen görüşmecilerin en rahat dâhil olduğu ve içinden konuştuğu söylemi ulusalcılık olarak tespit etmek mümkündür. Politik sorun tanımlarından ordunun siyaset içindeki yerine bakışlarına, Kürt meselesinden türban konusuna yaklaşımlarına kadar anlamı çerçeveleyen bir söylem olan ulusalcılık, film okumalarında zaman zaman öne çıkabilmektedir. Ancak burada söz konusu görüşmecilerin filmleri yalnızca bu çerçeveden anlamlandırdıkları kast edilmemektedir. Ayrıca bu gençlerin körü körüne ordu yanlısı ya da militarist olduğuna ilişkin bir iddiada bulunmak kesinlikle söz konusu değildir. Burada altı çizilmek istenen şey, filmlerde gördükleri 12 Eylül’e yönelik eleştirel tavırla “cumhuriyetin koruyucusu ve teminatı olarak ordu” söylemi arasındaki açıklık, başka deyişle 12 Eylül eleştirisinin sistem ve militarizm eleştirisiyle birlikte gitmemesidir. Zaten örneklem alınan filmler de acıyı, mağduriyetleri farklı boyutlarıyla işlemekle birlikte, militarizme karşı eleştirel bir bakış önermemektedir.<sup>81</sup>

Buradan hareketle 1980’lerden bu yana 12 Eylül filmlerinin önemli bir eksikliğinden söz edebiliriz: “12 Eylül darbesi aşırıya kaçtı ama iç savaş çıkmak üzereydi, kardeş kardeşi vuruyordu, şiddeti durdurmak devleti kurtarmak için başka yol yoktu” gibi sözlerle esas olarak darbeye değil, darbenin “aşırıya kaçan

---

<sup>81</sup> *Beynelmilel*’in senaristi ve yönetmenlerden biri olan Sırrı Süreyya Önder, filminin militarizm eleştirisi iddiasını şu sözlerle ifade eder: “Militer sistemin bizatihi kendisini, darbeci geleneğini, cuntanın baskı mekanizmasını deşifre etme konusunda bu ülkede yapılmış ilk film *Beynelmilel*’dir. Bu ülkedeki asker üniforması giydirilmiş birileriyle, o üniformanın temsil ettiği absürd zihniyetle dalga geçmeye *Beynelmilel*’e kadar kimse cesaret edememiştir” (Önder, 2009, s. 129-130). Ancak filmi izlemiş olan görüşmecilerin çoğu hikâyeyi hayal meyal hatırlamış, içlerinden yalnızca biri militarizm eleştirisi olarak okumuştur. Dolayısıyla, militarizmi ve onun gündelik yaşamdaki tezahürlerini hicvetmek ve eleştirmek iddiası taşıyan bir filmin de, bu anlamla okunmayabileceğini ya da belleklerde bu anlam çerçevesinde yer etmeyebileceğini görüşmelerden hareketle söyleyebiliriz.

uygulamalarına” karşı çıkan egemen söylemle mücadele etmek. Bu, elbette tek başına filmlerin yapabileceği bir şey değildir, ancak söylemsel mevzi savaşında, popüler filmler aracılığıyla dolaşıma muhalif anlamlar sokmak gibi bir amaç söz konusuysa, mücadele hattının bu egemen söyleme karşıt biçimde kurulması gerekmektedir. Özellikle dönemi yaşamamış gençlere darbeye mahvolan hayatları göstermek ve yaşanan acıları duyumsatmak önemli olmakla birlikte, her türlü anti-demokratik ve baskıcı uygulamaya karşı direniş olanakları göstermek ve önermek çok daha anlamlı ve önemli olacaktır.

Burada eklenmesi gereken bir noktadan daha söz edilebilir: İçinde bulunduğumuz konjonktür itibariyle, “yaşam tarzlarına” tehdit olarak gördükleri bir siyasal iktidar karşısında, bu bölümde sözü edilen gençler, orduya “kurtarıcı” anlamını atfetmektedirler. Etyen Mahçupyan’ın da söylediği gibi “Kendi kaderine egemen olan, iradesini bu yönde kullanan” özneleşmiş bir toplumun olmadığı durumlarda “toplum kendi iradesizliğini birtakım ‘somut’ öznelere yansıtarak eksikliğini telafi etmeye çalışır (2009, s. 121).

(...) Ne var ki özneler somutlaşıp toplumsal iradeyi taşıyan sembolik bir güce dönüştükçe, söz konusu öznenin ideolojisi de toplumu kuşatıp esir almaya başlar. Dahası bu daralma hali, o özneyi bir “otorite” mertebesine yükseltirken; öznenin otorite olarak algılandığı alan da genişler ve toplumun tüm anlam dünyasına sirayet eder. Nihayet, otorite sahibi kişi veya kurumun toplum üstü konumu onu dokunulmaz kıldığı ölçüde; otoriter zihniyetin ve dolayısıyla militarizmin toplumsal damarlara sinmesine müsait bir ortam oluşur. (...) Nasıl toplumsal iradenin edilgen bir yapıya indirgenmesi militarizmin doğal bir önermesiyse; toplumsal atalet içindeki bir toplumun çıkışı militarizmde bulması da o denli doğaldır. Militarizm söz konusu toplumu “üretmiş özne” haline getirir ve adım adım toplumun kendisi militer bir rolün taşıyıcısı olarak kimlik kazanır (Mahçupyan, 2009, s. 121-122).

Gençlerin siyasal güç mücadelesinde orduyu bir aktör olarak görmeleri ya da görmek istemeleri, politik söylemlere eklenmenin ya da onları yeniden üretmenin ötesinde, değiştirme ve dönüştürme iddiasıyla mücadele etmek anlamında politik özneler olmayışlarına bağlanabilir. Üstelik bu gençler, kendileri politik özne olmadıkları gibi, politika yapmak iddiasında olan kişi ve örgütlenmelere de güvenmemektedirler. Bunun sonucunda “toplumsal iradeyi taşıyan sembolik bir güç” olarak orduya “kurtarıcı” gözüyle bakılabilmektedir.

#### ***4.1.2. Sol-Muhalif Bakış Açularından Filmlerde 12 Eylül***

André Freire’in (2006, s. 359) söylediği gibi “ideolojinin sonu” (Bell, 1960), “tarihin sonu” (Fukuyama, 1989) gibi tezlere rağmen Fransız İhtilali’nden günümüze sağ ve sol ayrımı, 1960’lardan itibaren aldığı “yeni” sıfatıyla birlikte geçerliliğini korumaktadır. Noberto Bobbio’ya göre ise, sağ ve solu birbirinden ayırmak için en yaygın kullanılan ölçütün eşitlik ideali olduğu söylenebilir. Ancak elbette ki eşitlik kavramı da mutlak değil görecelidir; bölüşümün kimler arasında, hangi konuda ve hangi ölçüte göre eşit olacağı bu izafiyeti ortaya koyan değişkenler olarak sıralanabilir (Bobbio, 1999, s. 103-104).

“Sol” diye adlandırılan ve böyle kabul edilen öğretisi ve hareketleri en iyi tanımlayan unsur eşitlikçiliktir, (...) herkesin eşit olduğu bir toplumun hayali olarak değil, bir yandan insanları eşit kılan şeyleri farklı kılanlardan daha fazla yüceltme, diğer yandan da, pratik anlamda, eşit olmayanları eşit hale getirmeyi hedefleyen politikaları destekleme eğilimi olarak anlaşıldığında eşitlikçiliktir (Bobbio, 1999, s. 116).

Buna göre sol düşüncede, eşitsizliklerin temeli toplumsaldır ve bu yüzden mücadeleyle ortadan kaldırılabilir. Sağ düşüncede ise, eşitsizliklerin büyük bölümü

verili ve doğal kabul edilir; bu nedenle de eşitsizliklerin giderilmesi için yapılan mücadeleye olumsuz anlamlar atfedilir.

Günümüz itibariyle Türkiye solunun geldiği noktaya bakıldığında temel olarak şu üç çizgiden söz edebiliriz: 1) Kendini solda ve solcu olarak tarif eden ancak sıklıkla sola dair herhangi bir nüveyi barındırmadığı vurgulanan ulusalcı “sol” 2) Mücadele eksenini sınıf temelinde kuran sosyalist sol 3) Sol değerleri sınıf ekseninden görece özerk biçimde ve daha çok özgürlük temelinde ele alan liberal sol. Ancak bu çizgilerin “saf halde” bulunmak yerine, zaman zaman birbirinin içine geçtiğini de gözden kaçırmamak gerekir.

Murat Gültekin (2007, s. 13) *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 8: Sol’un “Sunuş”* yazısında çalışmada tanımlanan biçimiyle solun, “oldukça geniş bir yelpazede ele alınmasına rağmen, temelde sosyalistlikle tanımlanan sosyal demokrasinin solunda tarif edilen sol” olduğunu belirtir. Bu tezde de benzer bir yaklaşımla sosyal demokrasinin solunda, ulusalcı-Kemalist eğilimlerin dışındaki, sosyalizmi ve kimlik temelli hareketleri kapsayan<sup>82</sup>, ana mücadele eksenini eşitsizliklerin giderilmesi olan bir sol tarifi esas alınmıştır. “Sol-muhafız” söylemler ifadesi de bu düşünce çizgisinin tarihsel ve sosyal bağlamdaki önermeler, kavramlar, kategoriler ve değerlerden oluşan anlamlandırma sistemine gönderme yapmaktadır.

Ayrıca bu bölümde örgütlü mücadele içindeki, kendilerini “devrimci”, “sosyalist” gibi sıfatlarla tarif eden gençlerin yorumları değerlendirilecektir. Örgütlü

---

<sup>82</sup> Halil Nalçaoğlunun söylediği gibi yeni toplumsal hareketler, “(...) klasik politika tanımının sorgulanmaya başlandığı entelektüel bir ortamda yeşeren ve buna bağlı olarak emek-sermaye çatışması dışında kalan bir dizi çatışmayı ön plana çıkararak muhalefet yapan düşünce ve eylem odaklarını” ifade eder. “Yeni politika, ekonomik, toplumsal, yerel ve askeri güvenliğe dair sorunlar etrafında tanımlanan ‘eski’ politikanın tersine, yaşam tarzı, eşitlik, bireysel kendini gerçekleştirme, katılım ve insan hakları kavramlarını sorunsallaştırır” (1990, s. 65).

bir politik mücadelenin içinde yer almasa da sol, eleştirel ve/veya muhalif bir bakış açısına sahip olan başka görüşmecilerin varlığı da söz konusudur. Ancak buradaki seçimin temel nedeni, örgütlü gençlerin sinemayı politik bir araç olarak öne çıkarmalarıdır. Dolayısıyla bu başlık altında, sinemayı doğrudan politikayla ilişkilendirerek tartışan üniversite öğrencilerinin, 2000'lerin 12 Eylül filmlerini nasıl okuyup yorumladıkları üzerinde durulacaktır.

Yorumları değerlendirmeye sinemanın politik önemini en çok vurgulayan görüşmeci olan Özgür'den başlayabiliriz. Özgür, *Vizontele Tuuba* filminin 12 Eylül darbesinin, aslında nasıl tüm sorunlarına rağmen güzel bir şekilde yaşayan, güzel insanların hayatlarına darbe vurduğunu anlatan bir film olduğu düşüncesini dile getirdi. En çok duygulandığı sahneyi, insanların askeri araçlara doldurulup götürüldüğü sahne olarak tarif etti. Üst ses olarak Yılmaz Erdoğan'ın söylediği, "kimilerinin geri dönmemiş olduğu" vurgusunun da çok üzücü olduğunu belirtti. *Vizontele Tuuba*'yı, çok eleştirel bulmasa da, bazı kötü şeyleri gösteren ve bu anlamda farkındalık yaratmaya çalışan bir film olarak görmekte ve 12 Eylül filminden ziyade, "12 Eylül diye karanlık bir dönem geçirildiğini fark ettiren bir film" olarak tanımlamanın daha doğru olacağını söylemekteydi. Eleştirel bir nokta olarak, filmdeki Güner Sernikli karakteri ile jandarma komutanı arasındaki geçen diyalogu örnek gösterdi, buradan hareketle bir sistem eleştirisi tespit etti: "Yani bir kütüphanecinin komutanla konuşması 'çayın en iyisini almışsınız, siz hep kendinize alırsınız' gibi. Aslında halka yatırım yapılmamasını eleştiriyor. Sonra şey diyor 'iyi bir şey olsaydı devlet getirirdi cümlesi' aslında kütüphanede... Şey köyde kütüphane yok, o zaman kütüphane kötü bir şey mi? Aslında devletin iyi bir şey yapmadığını, iyi bir şey olsa bile getirmediğini eleştiriyordu. Bu tarz sisteme birkaç eleştiri vardı."

Sıla, *Vizontele Tuuba*'nın Emin ve Tuba arasındaki aşkı; sistemin Doğu'ya hiçbir şey götürmeyişi ve oradaki insanların cahil bırakılışını; insanların mücadele arzusunu ve yavaş yavaş zemini oluşturularak darbenin gelişini, tüm politik, okumuş yazmış insanların tutuklanışını anlattığını düşünmekteydi. Yılmaz Erdoğan ve Tarık Akan'ı ideolojik olarak beğenmese de<sup>83</sup> onların iyi oyuncular olduğunu söyleyen Sıla, filmi hem oyunculuk, hem biraz da olsa 12 Eylül'ü anlatabilmesi, hem de Kürt halkının her şeyden yoksun bırakıldığını gösterebilmesi gibi açılardan beğendiğini söyledi. Film izlerken çok duygulanan biri olmamakla birlikte, insanların tutuklandığı sahnede, bir de Emin ile Tuba'nın ayrılık sahnesinde duygulandığını ifade eden Sıla, sistem çerçevesi içinde yapılan filmlerin, eleştirel olmayacağı ancak bazı şeyleri gösterebileceği, *Vizontele Tuuba*'nın da bu bağlamda değerlendirilebileceği düşüncesini taşımaktaydı. Filmin sonu hakkındaki fikirleri ise şöyleydi:

(...) 12 Eylül faşizan yüzünü gösteriyor, herkesi tutukluyor. Ardından hani babası tutuklandığı için Tuba ve annesi de, annesinin annesi geliyor, onları böyle çok kötü bir tavırla sonuçta götürüyor. Yani orada yani Emin'le Tuğba'nın ayrılma sahnesinde özellikle işte, hani o yaşadıkları yoğun hisler ister istemez insanı duygulandırıyor. Hani orada, o şeyi hissedebildim yani aşkı hissedebildim, yani bu bence düşünce değil, sadece his yani orada bir şey düşünülemez herhalde. Dediğim gibi diğerinde 12 Eylül faşizmini yine şey yapmış oldum, görmüş oldum yani, onu düşündüm. Kendi ailemden birilerini düşündüm, hani o sahnelerle, fotoğraflar, gazetelerde fotoğrafı çıkan tanıdıklarımı falan düşündüm öyle yani...

Yılmaz Erdoğan'ın üst ses olarak darbeden sonra olanlara ilişkin söylediği sözler hakkında ne düşündüğü sorulduğunda ise şunları söyledi:

---

<sup>83</sup> Sıla Yılmaz Erdoğan'da beğenmediği şeylerin neler olduğu sorusunu şu şekilde yanıtlamıştır: “Ya bir yandan hani sisteme küfrederken diğer yandan onun menfaatlerinden en üst derecede faydalanması mesela en basit örnek ve bunun gibi bir sürü şey.”



Yani hani çocukların hepsi iyilerdi, gitti bazı geri döndü birkaç yıl sonra, bazısı dönmedi dedi. Orada özellikle faili meçhulleri, meçhulleri düşündüm. Onun haricinde Güner denilen karakterin sürülmesi, bir zeminin oluşturulması, onun ardından tutuklanması işte Diyarbakır, büyük ihtimal Diyarbakır Cezaevi'ne götürülmeleri yani orada, o 12 Eylül darbesini şey yaptım, hissettim yani o hani içimde. Çünkü biliyorum 12 Eylül darbesini ve hani lanetlediğim bir yerde duruyor. Ona karşı bir şeyler yapmak istediğim bir yerde duruyor, o yüzden yani genel olarak o böyle şey yaptı bana. Hani iyi çocuklar vs. demesi, bir anda o hani sistemin<sup>84</sup> Şemdinli'dekilere iyi çocuklar demesi aklıma geldi, gerçek iyi çocukları anımsattı...

Görüldüğü gibi filmin bıraktığı “boşlukları” Sıla kendi anlam dünyasındaki karşılıklarıyla doldurmakta, faili meçhullerden, Diyarbakır Cezaevinden, Şemdinli davası sanığına “iyi çocuktur” denilmesinden söz etmektedir.<sup>85</sup>

Yoksun bırakılmışlık ve sistem eleştirisi noktalarında Özgür ve Sıla'ya paralel yorumlar yapan Azad, *Vizontele Tuuba* filminin bir taşra kasabasındaki insanların, toplumsal ve siyasal anlamda yaşantılarını, kimisinin kişisel, kimisinin politik sorunlarını, toplumun kültürünü de kısmen içine katarak anlattığını ifade etti. *Vizontele Tuuba*'yı beğendiğini söyleyen Azad, filmin -Latif karakteri üzerinden- bölgedeki siyasal partileri ve -devrimci gençleri kastederek- ona alternatif olabilecek siyasal oluşumları göstermesi, 12 Eylül darbesini anlatması gibi birtakım yönlerini olumlu bulduğunu, Tarık Akan'ın oynadığı Güner Sernikli karakteri ile jandarma komutanı arasında çay üzerine geçen diyalogdan hareketle, filmin eleştirel bir tonunun bulunduğunu belirtti. Kendi doğup büyüdüğü yerden de yola çıkarak, Doğu'nun devletin imkânlarından nasıl mahrum bırakıldığını da filmin konu ettiğini,

---

<sup>84</sup> Sıla'nın bir önceki alıntıda “12 Eylül”ü, burada da “sistem” kavramını eyleyen bir özne olarak kullanıyor oluşu dikkat çekici.

<sup>85</sup> Eski Genelkurmay Başkanı Emekli Orgeneral Yaşar Büyükanıt, 9 Kasım 2005'te Hakkari'nin Şemdinli ilçesindeki Umut Kitabevi'nin bombalanmasının ardından, sanıklarından Astsubay Ali Kaya'yı tanıdığını söylemiş ve “İyi çocuktur” demişti.

kütüphane müdürünün, bir kütüphane kurup insanları okumaya sevk etmesinin güzel bir şey olduğunu ekledi.

Filmin Kürt kimliğini mesele etmemesinin bir eksiklik olduğunu tespit eden Azad, 12 Eylül'e giden sürecin [filmdeki haberler aracılığıyla] verilmesi, darbenin "hepsi iyi çocuklar" olan insanları alıp götürmesi, kütüphane müdürünün sürülerek oraya gelmiş olması, kasabanın pek çok anlamda yoksun bırakılmışlığı, kaymakamın görev başında bulunmayışı, bir doktorun olmayışı gibi noktalarda örtük bir biçimde de olsa sistem eleştirisi yaptığını söyledi. Filmin daha iyi olabilmesi için neler yapılabileceği konusundaki görüşlerine gelince, gösterilen coğrafyadaki yerel unsurların daha iyi verilebileceğini, daha politik bir dil kullanılabileceğini, çatışma halindeki devrimci grupların fikir ayrılıklarının neler olduğunu anlatılabileceğini ve Kürt kimliğinin mesele edilmesi gerekliliğini vurguladı.

Filmin darbeden çok dönemin devrimci yapılarını eleştirdiği düşüncesiyle diğer devrimci-sosyalist görüşmecilerden ayrılan Ulaş, *Vizontele Tuuba*'yı sevimli bir anı filmi, bir ev ödevi şeklinde tarif etti; "küçük bir çocuğun 12 Eylül askeri faşist cuntası esnasında yaşadığı, etrafında gözlemlediği süreci" anlattığını söyledi. Film içinde bir yandan darbe, solculuk ve devrim; diğer yandan aşkın olduğunu da ekledi. Politik eleştiri hakkını saklı tutarak filmde haz ve keyif aldığını, bu açıdan da beğendiğini söyleyen Ulaş, filmin kendisine bir şeyler kattığını, bir şeyler öğrettiğini belirterek, *Vizontele Tuuba*'yı bir aşk filmi olarak anlamlandırmaktaydı. Eleştirelilik noktasında ise, filmin ordudan çok o zamanki sol yapıları, devrimci yapıları eleştirdiğini, onları karikatürize ederek, dönemin devrimci hareketlerine karşı acımasız davrandığını düşünmekteydi. Filmde tek bir işkence sahnesinin bile olmadığını da özellikle altını çizdi. Yine diğer sol-muhafif gençlerden farklı olarak

Ulaş, politik eleştiri ile haz ve keyif alma arasında bir ayırım yapmakta, ayrıca yine diğerlerinden farklı olarak, “öğrenme” merakıyla filmlere yaklaşılmaktaydı.

*Babam ve Oğlum* filminin devrimci-sosyalist gençler tarafından nasıl alımlandığına gelirsek Özgür, filmin ne anlattığı sorusuna, mücadeleyi ve bunun karşılığında ödenen bedeli vurgulayan bir yanıtı, son derece üzgün bir ses tonuyla vermiştir: “Hayatı başkaları tarafından çizilmeye çalışılan insanlar ve buna uymayanlar... Yani birisi bir yol çizer karşında ya o yoldan gidersin ya da kendine ayrı bir yol açarsın. Hani aslında mecbur değilsin birilerinin dediğini yapmaya, tabi karşılığında bir bedel var, bunu göze alırsan gibi bir mesaj böyle bir şey anlatılmaya çalışıyor herhalde.” Film, Özgür’e göre açık ve net bir şekilde darbeyi anlatmasa da darbenin etkilerini, insanların nasıl hastalandıklarını, nasıl travmalar yaşadıklarını, ailelerin nasıl parçalandığını göstermektedir. Ona göre yönetmen Çağan Irmak, darbeyi çok ön plana çıkarmadan, örgüt üyesi falan değil de, sadece bir gazeteci olan Sadık karakterinin yaşadıkları üzerinden, “Sadık bunları yaşadıysa artık gerisini siz düşünün” şeklinde izleyicinin boşlukları tamamlamasını bekleyen bir yaklaşımı tercih etmiştir. *Babam ve Oğlum*’un darbeyi hazırlayan koşulları ve neden darbe yapıldığını anlatmadığını, bu yüzden de filmi tam olarak eleştirel bulmadığını ifade eden Özgür, filmin Deniz karakteri aracılığıyla hâlâ bir yerlerde umut olduğunu söylediğini, bunun da kendisine güzel geldiğini belirtmiştir.

*Babam ve Oğlum*’un “12 Eylül faşist darbesinin mahvettiği hayatları” anlatan bir film olduğunu ifade eden Sıla da, filmin çekilme amacının 12 Eylül’ü teşhir etmek, 12 Eylül’ü eleştirmek olmadığını mülakat sırasında dile getirmiştir. *Babam ve Oğlum*’u arkadaşlarına, yakınlarına vs. tavsiye edip etmeyeceği sorulduğunda, eğer

birilerini örgütlemeye çalışıyorsa, 12 Eylül'ün insanlara neler yaptığını, bir çocuğu nasıl babasız bıraktığını göstermek için iyi bir seçim olabileceğini belirtmiştir.

*Azad Babam ve Oğlum*'u 12 Eylül'ün bir aile üzerinde yarattığı etkiyi ve işkence yüzünden kaybolan yaşamları ve tükenmişliği anlatan bir film olarak tarif ederken, özellikle babanın oğul üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümü sorgulaması açısından filmi beğendiğini söylemiştir. Sadık karakterindeki tükenmişlik, bıkkınlık ve yılgınlığın verilmesi konusunda bazı sıkıntılar olduğunu düşünmekte, özellikle Sadık'ın sorunu sistemde aramak yerine kendini sorgulamasının doğru olmadığını altını çizmekteydi:

(...) Olay yani sistemi sorgulamaktan öte, bireyi kendi yaşamını sorgulamaya itmesiydi yani, beni biraz beni o anlamda eleştirel bir... Yani kimse mesela orada işkence görmüş, sistemin baskılarından, o toplumsal mevcut eşitsizlikten kaynaklı yapıyla mücadelesinden dolayı mağdur olması, o anlamda işte, toplumsal... Sistem tarafından bir şekilde kenara, köşeye itilmesi ve bunu Sadık'ın, hatayı daha çok... Daha çok, ziyade hep kendinde araması sıkıntılı bir durumu yani. Yani bu anlamda Sadık hep kendini sorguluyor işte, özellikle mesela o arkadaşlarıyla içki masasına oturması, orada işte, arkadaşının sorduğu soru üzerine, işte ne yapmak isterdin gibi sormasına, "Ne sevdiğlerimi yanımda götürebildim ne de kendim onların yanına gidebildim ben arada kaldım diyor. Hep arada kaldım..." Yani hep hatayı kendinde araması bir sıkıntı yani...

Ayrıca Azad filmin duygusallığı ön plana çıkarmasının bir yandan iyi olduğunu ama diğer yandan da biraz sıkıntılı olabileceğini, duygusallıkla mantık arasında bir denge kurulması gerektiğini düşünmekteydi:

Ya... Bir nevi, duygusallığın ön plana çıkması sıkıntılı bir yerde çok iyi aslında... İnsanı üzüyor, empati kurmaya neden oluyor, sağlıyor, insanı biraz hani başkalarının acılarını, acısını hissetmesini sağlayabiliyor, o anlamda güzel bir şey. Ama şimdi bunu, bu duygusallığı biraz da mantıksallıkla, düşünceyle yoğurmadığın zaman, bu kalıcılığı çok uzun süreli olmuyor. Çok etkili olmuyor anlatabiliyor muyum? Yani duygusallığı mantıksal bir nedene dayandırarak...

Azad'a göre Sadık'ın eşinin darbe günü ölmesi ve Sadık'ın gördüğü işkence sonucu hastalanarak hayatını kaybetmesi gibi noktalarla *Babam ve Oğlum*, bir Şekilde 12 Eylül'n kötülüğünü duygusal olarak hissettirse de, filmin 12 Eylül'den çıkıp baba-oğul ilişkisi ekseninde ilerlemesi yüzünden, darbeyi sorguladığını, sistem eleştirisi yaptığını söylemek de zordur.

Ulaş *Babam ve Oğlum* filminin anlattığı Şeyleri “(...) gidemeyişin öyküsünü anlatıyor. Sonra gidince geride kalanların öyküsünü anlatıyor. Bir de parçalanmışlığı anlatıyor ve acıyı anlatıyor, muhakkak. Yani bir olay üzerinden kurulu, 12 Eylül üzerinden kurulu bir acının hikâyesini anlatıyor” biçiminde tarif etti. *Babam ve Oğlum* için olumlama anlamında bir beğenmeden söz edemese de filmin üzerine konuşmaya, akıl yürütmeye, tartışmaya değer bir film olduğunu düşünmekteydi. Genellikle *Babam ve Oğlum* tarzı filmlere yönelik solcu-devrimci bakışın eleştirisinde haklılık payı bulmakla birlikte, bu filmlerden öğrenilecek, bunlar üzerine tartışılacak Şeyler olduğunu da vurguladı:

(...) Yani bu tarz filmlere işte, ne bileyim işte “Bizim acılarımız üzerinden prim yapıyorlar, rant elde ediyorlar.” Bunların muhakkak gerçeklik payı var. Ben de onları görmezden gelmiyorum ama bunlardan öğreneceğimiz, tartışacağımız Şeyler de var, biraz böyle bakmak gerekiyor diye düşünüyorum. Yani daha çok böyle hani, meseleyi derinlemesine kavramaktan çok, uzaktan bakıp da, yani sanki Sadık'ın gördüğü işkenceleri görmüş de, öyle bir sınanma durumu yaşamış da, böyle bir hastalığa kapılmış, kapmış hastalığı da, sonra ailesinin yanına dönmek, işte çocuğu ona emanet etmek, bırakmak zorunda kalmış. Böyle bir sınanmış yaşamış gibi davranır ya insanlar... Genelde o bilince sahip insanlardan hani; “O zaten gidememişti ki, bizim gibi değil, biz yaşamayız onları” tadında bir bakış var. Yani bir yanıyla haklı olmakla birlikte ben bunun sığ bir bakış olduğunu düşünüyorum.

zerine düşünmeye, tartışmaya değer bir film olarak görmekteyse de Ulaş'a göre *Babam ve Oğlum*'da filmin asıl omurgasını teşkil eden 12 Eylül aslında anlatılamamaktaydı:

(...) 12 Eylül'ü ortaya koyma, 12 Eylül'ün adını anma, ne bileyim bir yerde gösterme –o askerin gelmesi dışında– bir yerde hani bir askeri gerçekten de kötü muamele yaparken birine en azından hedef gösterme durumuna bile girmediğini düşünüyorum. Yani orda tam bir şey ya böyle... Üç maymunu oynamış aslında. Omurgasına oturttuğu, filmin omurgasına oturttuğu bir konu. Ama biz o omurgayı anlamadan... İşte bu rant meselesi dediğimiz var ya, buradan doğru çıkıyor zaten hani. Omurgasını oturttuğu şeyden, sebebi olan... Yani bir acı var ama bu acının sebebi var. Sebepden hiçbir şey yok acıya boğmuşsun bizi, ağlatıyorsun. Yani bu da biraz şey oluyor gerçekten de hani, sığ kalıyor...

Tüm eleştirilerine rağmen Ulaş son kertede *Babam ve Oğlum* gibi filmlerin varlığından rahatsız değildi, hatta bu türden filmler de dahil olmak üzere çok sayıda filmin yapılması gerekliliğinin altını çizdi:

Yani 12 Eylül'den bağımsız, hani bir sürü film yapılmalı, gerçeğe dair film yapılmalı. Bence bu film de olmalı. Bu filmin de yapılmış olması güzel bir şey yani, öyle değerlendirmem lazım diye düşünüyorum ben. Ama yani şey... Daha iyisini dilemek her zaman bizim şeyimiz ya. Daha şeyin anlatılmasını istemek, onları duymak istemek, her zaman herkesin hissedebileceği bir şey. Hani bu eksiklik bu haliyle dursun bir kenarda, muhakkak ki aldığımız bir şeyler var. Ama bir yanda şey de diyemeyiz, o da çok ayıp, hani "12 Eylül'ü bütünüyle aklamış" da diyemeyiz. Öyle karşı devrimci bir film olduğunu falan da... Ya da "orada insanların gördüğü acıları meşru kılıyor devlet cephesinden"... böyle bir şey de söyleyemeyiz film için. Hani ona hizmet etmediği noktada, çizginin illaki bu tarafında olması da gerekmiyor. Hani ortada sendeler kimileri. Bazen olur bu uca kayar, bazen olur o uca kayar. Ama yani ortada sendeleyenin de zarar verdiğini düşünmüyorum çok. Yani en azından bir sürü insan darbe diye bir şey duydu ya. Ya bu çok küçük bir şey olabilir ama bir adımdır. İşkence görmüşlerdi mesela. Bir sürü insan bunu duydu.

Kendisini devrimci, sosyalist gibi sıfatlarla tarif eden ve örgütlü mücadele yürüten gençlerin örneklem alınanlar içinde en çok beğendiği, kendilerine ve bakış açılarına yakın bulduğu genellikle *Eve Dönüş* olmuştur. Özgür de bu düşünceyi dile getirmiş, *Eve Dönüş*'ün açık ve net bir şekilde darbeyi anlattığını, kendisi bir 12 Eylül filmi yapacak olsa bu filme benzer bir şey yapacağını söylemiştir. Filmin baştan sona işkenceleri gösterdiğini ve anlatabildiği ölçüde 12 Eylül'ü tüm

çıplaklığıyla anlattığı düşüncesinde olduğunu ifade etmiştir. Buna rağmen Özgür'e göre film, sinemanın sanatsal yönünü, estetik boyutunu bir miktar geri plana da itmektedir. Bu durumu bir çelişki olarak ortaya koyan Özgür, bir yandan sinemayı sevdiğini, bir sanat olarak önemsedğini, diğer yandan kendisi bir 12 Eylül filmi yapacak olsa ortaya bu tarz "ajitatif" bir şeyin çıkacağını anlatmıştır.

Özgür gibi Sıla da *Eve Dönüş* filminden söz ederken "ajitasyon"dan söz etmiş, her iki genç de "ajitatif" kavramını olumlu bir vurguyla kullanmışlardır *Sosyal Bilimler Sözlüğü*'nde ajitasyon, "Harekete geçirme, bir etkinlikte bulunmaya itme"nin yanında "Siyasal amaçlar doğrultusunda mevcut rejime karşı kitlesel düzeyde hoşnutsuzluk yaratarak, sosyal veya siyasal düzeni değiştirmek için aktif eylemlere yönlendirme çabası; bu amaca yönelik gerginliği tırmandırıcı söz veya eylemler" biçiminde tanımlanmaktadır (Demir ve Acar, 2005, s. 8). Duygu yükseltmeye dayalı, kışkırtıcı bir teknik olarak ajitasyon, devrimci-sosyalist hareketlere Ekim Devrimi'nden mirastır. Özgür, yaratıcı, çok boyutlu, görsel dilin imkânlarını araştıran vb. politik filmler olduğuna/olabileceğine dair yorumlar yapmak yerine, bu görüşmeciler kendi deyişleriyle *Eve Dönüş*'ün "ajitasyon çekmekte başarılı" olduğunu söylemişlerdir. Özellikle de Özgür'ün sinemaya olan özel ilgisi göz önüne alındığında, ajitasyon ve propagandanın ötesinde sinemanın özgül olanaklarını kullanmaya dair bir tahayyülünün olması beklenmektedir.

Yine de Özgür'ün sinemaya dair ilgi ve bilgisi, film yorumunda kendini göstermektedir. *Eve Dönüş*'ün işkenceyi, işkence yapılmadığını söyleyen Kenan Evren'i, ona kayıtsız şartsız inanan Sacit Beyi ve Mustafa ile arkadaşları gibi apolitik karakterleri eleştirdiğini dile getiren Özgür, bazı küçük ayrıntılar üzerinden okumalar

da yapmış; örneğin ülkücülerin ve solcuların darbe sonrası durumunu anlatan bir metafordan söz etmiştir:

(...) filmde gerçekten çok küçük bir ayrıntı, yani muhtemelen siz fark etmişsinizdir. Kayınbabasının evinin önünde, *sticker*, çıkartma gibi iki tane ülkücü, ÜGD diye bir şey, Ülkücü Gençlik Derneği olsa gerek, üç hilalli iki şey vardı. (...) birinin alt köşesi, birinin üst köşesi koparılmıştı. İkisini birleştirdiğinizde hâlâ tam olarak afişin son halini görebiliyordunuz. (...) ama Mustafa'nın evinin orada, o mahallede, her yerde yüzlerce yazılama varken, bunlardan tek bir iz kalmadı. Tek bir afiş yoktu, tek bir bildiri yoktu. Solcular komple silinmiş, sağcılar da bir köşesi koparılmıştı. Yani izlenim verdi belki. Ben zaten böyle düşünüyordum. Filmdeki gerçekten hani o küçük ayrıntı, ya bunu çok güzel anlatmış, ya benim çok hoşuma gitti.

Filmi bu tür bir metafor üzerinden anlamlandıran tek görüşmeci Özgür'dü. Böylesi bir değerlendirmenin de ancak sinemayı yalnızca iyi vakit geçirmenin bir aracı olarak görmeyip, filmleri analiz eden, onlar üzerine düşünen, bunun yanı sıra tarihsel-toplumsal arka plan bilgisine sahip bir görüşmeci tarafından yapılabileceğini söylemek mümkündür.

Araştırma kapsamında izlediği filmlerden Sıla'nın da en çok beğendiği *Eve Dönüş* oldu. Çünkü ona göre içlerinde en eleştirel bakış açısına sahip olan ve 12 Eylül'ün yaptıklarını, en azından 12 Eylül gibi kapsamlı bir şeyin somut olarak işlenebilecek önemli bir yönü olan işkence boyutunu, en iyi anlatan film *Eve Dönüş*'tü. Azad da filmleri verdikleri politik mesajlar ve toplumsal gerçekliği irdelemek gibi bakımlardan değerlendirdiğini ve bu anlamlarda içlerindeki en iyi filmin *Eve Dönüş* olduğunu düşünmekteydi.

Azad, *Eve Dönüş*'ün, Mustafa üzerinden 12 Eylül'ün birey ve toplumdaki tahribatını anlattığını söyledi. Filmin bir yandan hak mücadelesi ekseninde hareket eden toplumsal grupların nasıl bastırıldığını ve imha edildiğini, diğer yandan da Sacit Bey karakteri aracılığıyla devlete geleneksel bakışın nasıl olduğunu gösterdiğini de



sözlerine ekledi. Azad *Eve Dönüş*'ü gerçekten “insanın tüylerini ürperten, tekrar tekrar o acıyı yaşatan bir film” olarak tarif etmekle birlikte, eksik bıraktığı noktayı toplumsal mücadelenin arka planı olarak saptadı ve bu eleştiriyi şu şekilde ifade etti: “Darbe sonrası dönemi çok iyi anlatıyor ama darbenin yapmadan önceki süreçte ne geldiği ve bu darbecileri sorgulatan çok fazla malzeme de görmedim açıkçası.” Azad ayrıca, 12 Eylül’ün Diyarbakır ve Mamak gibi cezaevleri boyutunun da verilmediğini, ’70’lerden beri kamplarda yetişen devrimci, demokrat, solcu insanlara saldıran ülkücülerin de filmde olmadığını belirtti. Tüm bunların bir arada tek bir filmde verilmesinin zor olduğunu da farkındaydı. *Eve Dönüş*’ün farkındalık yaratmak bakımından önemli olduğunu belirtirken, filmi insanlara şu açılardan tavsiye edebilirim dedi:

(...) devletin, insanları da yargısızca, masum insanları da bir şekilde yargıladığını, mağdur ettiğini, insanların hak arama mücadelesinin de terörize edilerek, onları ötekileştirdiğini, onları işte işkenceyle, öldürmeyle, katletmeyle cevap verdiğini. Yargısız infazlar, Şehmuz’un öldürülmesi mesela ya da... Hoca’nın öldürülmesini şey yapabilirim. Bunun yanında toplumsal anlamda işte bir işçinin çok zor koşullarda çalıştığını, eve bir televizyon almak için ne kadar çok zaman sarf ettiğini anlayabilmeleri açısından, emek sömürsü anlamında bir durum olduğunu, insanların gerçekten normal emeklerinin, normal haklarının çok altında bir yaşam standardına çalıştıklarını söyleyebilirim. Yani biraz da yani bellek, farkındalık, geçmişi anlama açısından söyleyebilirim.

Diğer devrimci-sosyalist görüşmecilerin aksine, Ulaş’ın *Eve Dönüş*’e bakışı son derece olumsuzdu. Hatta tüm görüşmeciler içinde bir filme karşı en sert eleştirel tavrı, Ulaş’ın *Eve Dönüş* filmi yorumlarken söylediği sözlerde bulmak mümkündür. Darbeyle ilgili bir hikâye anlattığını söylediği filmi, “boş, “manasız”, “tuhaf”, “belirsiz”, “karmakarışık” gibi sıfatlarla anan Ulaş, filmin politik olarak ne söylemeye çalıştığının anlaşılmadığını, en eleştirel bulunabilecek yanı olan 12 Eylül

bilançosunu verdiği yerin de kapanış jeneriğine konulduğu için, insanların yazıları okumadan sinema salonunu terk ettiklerini düşünmekteydi.

(...) Yani ne oldu şimdi? Biz yanlışlıkla gözaltına alınan veya işkence gören insanların hikâyesini izledik. Yani insanlar o süreçte yanlışlıkla mı gözaltına alınıyorlardı? Bir karışıklık mı oluyordu? Mesela hani şu acı meselesi, işkence meselesi, yapılan zulüm meselesi bir yerde işlenmeye çalışılmış ama yine de bir net hikâyeler yok hani. Devrimcilerin hikâyesi bir tuhaftı, yanlışlıkla gözaltına alınan insanların hikâyesi bir tuhaftı, ne bileyim bir Kore gazisi milliyetçi bir adam vardı onun hikâyesi bir tuhaftı. Yani bir netlik yok, tamam mı? Adam önce askerden yana tavır koyuyor, en ufak örnek. Ondan sonra acaba işkenceye kızdı, safını mı değiştirdi? Bir yandan tavırları öyle değildi... Yani bir yandan işte ya en sonunda, filmin sonundaki vurguda gene hiç ilgisi olmayan -tırnak içinde- insanlar gözaltına alındılar. Ondan sonra onların yaşayacaklarını biz aşağı yukarı tahmin ettik. (...) Mustafa gibi onlar da öyle bir hikâye yaşayacaklar. Ama yani neydi, ne değildi... Böyle çok, yani böyle bir yerlerden geçmiş, onun da sonuna işkence sahnelerini koymuş, böyle bir filmi yani.

Filmin Mustafa gibi apolitik bir karakterin hikâyesi üzerinden gidiyor olmasıyla ilgili Ulaş'ın düşüncesinde bir sorun olup olmadığı anlaşılmaya çalışıldığında verdiği cevap, filmin “acının göbeğindeki insanlar” üzerinden kurulabileceği gibi, hiç ilgisi olmayan insanların öyküsünü de anlatabileceği ancak asıl meselenin derinlikli bir bakış olup olmadığı noktasında düğümlendiği şeklindeydi. Ulaş'ın gerek *Eve Dönüş*'e ve gerekse genel olarak eleştirdiği filmlere yönelik fikirlerini şu şekilde özetleyebiliriz: Ona göre filmlerde muhakkak ki eksik kalan noktalar olacaktır ancak asıl sorun olan, rahatsızlık veren şey, politik bir tercih olarak bilinçli biçimde bazı noktaların eksik bırakılması, bütünlüklü, derinlikli ve çok boyutlu şekilde anlatılmamasıdır. Ulaş'ın düşüncesinde filmler, bir şeylerin kenarından köşesinden, yaşanmışlıklardan teğet geçtiğinde ya da kimi konuları araya sıkıştırdığında, ortaya çıkan şey, sığ bir bakış olmaktadır. Bütün eleştirilerine rağmen Ulaş, *Eve Dönüş* filminin polisleri teşhir etmek noktasında başarılı olduğunu, “eve operasyon” sahnesini büyük bir ilgi ve heyecanla izlediğini, o sahnenin iyi bir sahne

olduğu, “Metris hapishanesinden ifadesi alınmak üzere Turist’in getirilmesi sahnesinden” çok etkilendiğini de belirtti. İşkence gören bir insanın yaşadığı travmayı da filmin çarpıcı biçimde anlatmış olduğunu dile getirdi. Sonuç olarak Ulaş, toplumsal muhalefetin çok düşük olduğu günümüz koşullarında, darbenin bir şekilde teşhir edilmesini önemsemekte, fakat anlatının basit olmasını eleştirmektedir:

Yani sonuçta askeri-faşist cuntayı ’80 darbesini mahkûm etmek, teşhir etmek, devletin o zaman yaptığı zulmü teşhir etmek, her zaman anlamlı yani... Çok amiyane tabirle reklamın iyisi kötüsü olmaz derler ya öyle bir duruma çıkıyor. Hele ki toplumsal muhalefetin bu kadar düşük olduğu toplumsal-politiklik düzeyinin bu kadar düşük olduğu bir süreçte... Ama yani ne bileyim sinema bir sorumluluk işi ya sanat bir sorumluluk işi en başta... Yani oradan doğru maalesef ki hani, ne kadar izlenir bir film, izlenir, üzerine konuşulur bir film muhakkak ki ama hani şey ya basit... Hele sonu da aynı o... Hâkim olan o basitlik... Basitliğin omurgaya oturmasıyla ulaşılmış bir son... (...) İçini boşaltmış, ondan sonra anlamından çıkarmış yani... O kendi güttüğü politik kaygılardan ötürü, böyle bir biçim vermiş, yeni bir kalıba dökmüş. Evet darbe kötüdür ama darbenin kötü olduğunu söylemek için bizim en başta sayacağımız bir sürü sebep var öncelikle. Evet, masum insanlara bunları yaşattığı için de kötüdür ama daha neler neler var ki ona gelene kadar... Hani böyle bir şey bile küçük kalıyor. (...) [darbenin kötülüğünü] işlemiş ama buradan doğru kötüdür, gerisini boş ver gibi bir şekilde işlenmiş...

Görüldüğü gibi sinemayı ve araştırma kapsamındaki filmleri, öncelikle politik düzlemde tartışan bu görüşmeciler, sol-muhafız bir söylemsel çerçeveden 12 Eylül’ün yarattığı acıları, tahribatı anlatmak ve teşhir etmek, sistem eleştirisi yapmak, yoksunlukları ve eşitsizlikleri anlatmak, farkındalık yaratmak, tarihsel gerçeklik karşısında derinlikli ve bütünlüklü bir bakışa sahip olmak gibi noktaları vurgulamaktadırlar. İşkence olgusunu, daha doğrudan ortaya koyan bir film olduğu için devrimci-sosyalist gençler için *Eve Dönüş* filmi ön plana çıkmakla birlikte, Ulaş örneğinde olduğu gibi en sert eleştiriler de yine aynı film için söz konusu olabilmektedir. Genel olarak görüşülen örgütlü-politik gençler, yeterince eleştirel bulmamalarına ve eksikliklerine rağmen 2000’lerin 12 Eylül filmlerini, az da olsa

eleştirel bakış açıları önerme, sistem eleştirisi barındırma, empati kurmayı sağlama, kimi tarihsel toplumsal gerçeklikleri gösterebilme gibi bakımlardan olumlamaktadırlar.

Yine genel olarak bakıldığında devrimci-sosyalist gençlerin 12 Eylül filmlerini, 12 Eylül hakkında anlam dünyalarına girdi sağlayan metinler olarak görmekten çok, filmlerde izlediklerinin döneme ilişkin bildikleriyle, kendi imgelemlerindeki darbeye paralel olup olmadığını irdeledikleri görülmektedir. Sözlerinden anlaşıldığı kadarıyla filmlerin darbeye ve sisteme karşı eleştirel bakış açıları önermesi ya da önermemesi, kendileri için değil, politik bilinci olmayan veya dönemi bilmeyen insanların “bilincini yükseltmek” açısından önemlidir. Örneğin Ulaş kendi 12 Eylül filminin “bilinç taşıyacağını” söylemiştir:

Yani ben böyle bir film yapsam, yani cuntayla ilgili, darbeye ilgili bir film yapıyor olsam kesinlikle yani bir insanlara bilinç taşıma olmalı. Çünkü her konu gerçekten de sadece işte bir aşkın içinde işleyelim, bir maceranın içinde işleyelim, yedirelim tadında değildir gerçekten. Çünkü belli konular, belli yerlere sığmazlar. Hani koca bir filmi ona ayırman da gerekebilir bence. Yani ben olsam o katliamcı yüzünü devletin, o işte yaşattığı acıları, o anti demokratik uygulamaları, gayri insani uygulamaları çok yoğun teşhir eden bir film yapardım. Hani aşk burada teğet geçerdi esasında. Gene bir aşk olgusu üzerinden, bir aşk ilişkisi üzerinden çevirebilirdim meseleyi ya da işte küçük bir çocuğun memleketine dönüşü üzerinden çevirebilirdim ama çok daha sert giderdim diye düşünüyordum.

Sıla eğer kendisi bir 12 Eylül filmi yapacak olsaydı önce özetle darbeden önceki süreci vereceğini, ardından içeri alınan bir kişinin gördüğü işkenceleri, devrimciliğinden taviz vermemesini ve çözülmemesini anlatacağını, filmi devrimcinin ölümüyle bitireceğini söylemiştir. Mevcut sisteme son derece eleştirel bakan Sıla da iş hikâyeyi bir filmle anlatmaya gelince, verili kalıpların ve sınırların içinde kalmakta, yeni bir söz söyleme iddiasıyla aslında yalnızca klişeleri tekrar etmekte; üstelik içinde devrimin olduğu değil, devrimcinin öldüğü bir öykü

seçmektedir. Başka türlü bir dünya özlemiyle mücadele içinde yer alarak hayatını anlamlandıran bir genç kadının, o dünyaya ilişkin umutları yeşertmek yerine, ölen devrimciyi yüceltmeyi tercih ediyor oluşu, kurban verme, yas ve mağduriyet anlatısının, değişim-dönüşüm umuduna ve söylemine baskın geldiğini göstermektedir.

Azad bir 12 Eylül filmi yapacak olsa, hikâyeyi devrimci karakterler üzerinden kuracağını, “ülkücü-faşist” olarak adlandırdığı kesimi de anlatmak isteyeceğini söylemiştir; genel olarak örgütlü solcu gençler, filmlerin temel olarak “acının göbeğindeki insanların” yani solcuların hikâyelerini anlatıp anlatmıyor oluşuna da odaklanmaktadır. 12 Eylül filmlerine soldan gelen eleştiriler de genellikle bu noktada düğümlenmektedir.<sup>86</sup> Kendi acısını merkeze alarak, “ötekileri” ikincilleştiren bu bakışın bir miktar “üstten”, anlamak ve öğrenmekten çok anlatmaya ve öğretmeye yönelik ilginin de otoriter bir eğilim olduğunu iddia edebiliriz. Bunların yerine filmlere yönelik eleştiri hakkını saklı tutarak, farklı öyküleri ve deneyimleri anlamaya, öğrenmeye çalışmak daha demokratik ve çoğulcu bir yaklaşım olacaktır.

Devrimci-sosyalist gençlerin gerek doğrudan 12 Eylül üzerine yapılan konuşmalarda gerekse filmleri yorumlarken kullandıkları ifadelerde bir mağduriyet anlatısı kurmakta oldukları söylenebilir. Zaten genel olarak bakıldığında Türkiye’deki devrimci-sosyalist sıfatlı hareketlerin 12 Eylül’e ilişkin anlatısı, darbenin kendilerine karşı yapıldığı ve solu ezip geçtiği üzerinden kurulmaktadır. Kuşkusuz ki bu, somut tarihsel bir gerçekliğe dayanmaktadır. Yargılanan, hapse

---

<sup>86</sup> Tanık olunan bir örneği aktarmak gerekirse, 16. Gezici Festival kapsamında 4 Aralık 2010’da Ankara Alman Kültür Merkezi’nde gösterilen *12 Eylül / 12 Eylül* (2010) isimli belgesel filmin genç yönetmeni Özlem Sulak, gösterimden sonra yapılan söyleşi esnasında, dönemin acılarını en yoğun şekilde yaşamış olduklarını belirten kimi izleyiciler tarafından sert bir biçimde, “yetersiz” bir film yapmış olmakla, özellikle de “devrimcilerin hikâyelerini” anlatmamak konusunda eleştirilmiştir.

atılan, işkence gören, ülkeyi terk etmek zorunda kalan, kısacası 12 Eylül'ün baskı ve şiddetine en ağır şekilde maruz kalanlar, büyük oranda devrimci-sosyalistlerdir. Ancak Ömer Laçiner, darbenin büyük bir “siyasal-toplumsal hareketlenmeyi, uzun tarihinde ilk kez üretebilmiş Türkiye toplumunun kendisine karşı” yapıldığını vurgulamakta, “Türkiye'nin devrimci-sosyalist sıfatlı hareketlerinin, 12 Eylül'ün kendilerine karşı yapıldığını bilhassa belirterek; darbenin gerekçesi olan ‘12 Eylül öncesi’ni Türkiye toplumunun, halkının daha önce hiç olmadığı kadar yüksek ve aktif katılımı yaşadığı bir dönem olarak değil, kendi yaptıkları ve bunların haklı/mazur gösterildiği, kendi ‘altın çağları’ gibi sunulan bir tarih olarak yazıp anlatarak” Türkiye toplumundan ve halkından 12 Eylül öncesini yeniden hatırlamalarını ya da 12 Eylül’le hesaplaşmalarını talep edemeyeceklerini, etseler de buna bir karşılık alamayacaklarını dile getirmektedir (Laçiner, 2005, s. 24-25).

Laçiner’e göre,

Çünkü, üzerine gerilen kan, şiddet ve katliamların ürpertici, itici örtüsü bir yana, resmen ve öteki siyasal parti ve akımlar tarafından da aynı kalıp içinde, bir aşırı uçların çatışma dönemi diye anlatılan “12 Eylül öncesi”ni, -hele aradan yıllar geçtikçe- *kendi tarihleri* olarak görmeyecekleri, görmeleri de gerekmediği gibi: 12 Eylül faillerinin onlara karşı yaptık diye ilan ettikleri, onların da “evet bize karşıydı” diye tasdik ettikleri darbeyi bu durumda toplumun *kendisine* karşı yapılmış saymaktan uzaklaşacağı için, hesaplaşma, hesap sorma gibi bir tutumu da kendilerini ilgilendirmez, “onlara ait bir sorun” olarak görecektir (Laçiner, 2005, s. 25).

Bu açıdan bakıldığında, görüşmeci gençlerin de vurguladığı gibi, anlatıyı “politik kurtuluşun öncüsü” olan sosyalist-devrimcilerin darbeye nasıl mağdur edildikleri üzerinden kurmak yerine, 12 Eylül’le geniş halk kitlelerinin siyaset sahnesinde aktif rol almalarının, başka deyişle yönetilenlerin yönetmeye talip oluşunun önünün kesildiğini, darbenin Murat Belge’nin söylediği gibi (1992, s. 32). “temelde yurttaşa devletini hatırlatmak, bu yolla haddini bildirmek girişimi”

olduğunu anlatmak daha anlamlı olabilir. Zira 12 Eylül öncesinde “Yurttaşlar, sınıf, mezhep, inanç ve etnik köken farklarının fazlasıyla etkisine girmişler, Türkiye Cumhuriyeti devletinin ideal uyruklarına yakışan renksiz, kokusuz, köşesiz, uysal yaratıklar olmakta çıkma belirtileri göstermeye başlamışlardı.” Darbenin derhal son vermek istediği de buydu (Belge, 1992, s. 32).

#### ***4.1.3. Filmlerin Alınlanmasında Milliyetçi ve Muhafazakâr Vurgular***

Tanıl Bora *Türk Sağının Üç Hali* (2007b) isimli kitabında, milliyetçilik, muhafazakârlık ve İslamcılık arasında bir iç içelik olduğu varsayımından hareketle, bu üçünü “sağ gövdenin birbiriyle uyumlu organları” olarak düşündüğünü ifade eder. Fizikteki maddenin hallerini bir mecaz olarak kullanarak, milliyetçilik, muhafazakârlık ve İslamcılığı birbirine dönüştürülebilir oluş biçimleri olarak yorumlayan Bora, milliyetçiliği, salt bir ideoloji değil, bir zihniyet örgüsü olarak düşünmekte ve Türk sağının gramer/dilbilgisi olarak ele almaktadır. Maddenin halleri mecazına başvurulduğunda milliyetçilik, Türk sağının katı halidir. İslamcılık, Bora’nın düşüncesinde Türk sağının lügatçesi, imge, değer ve ritüel kaynakları içinde en bereketli, en hareketli olanıdır. Kap değiştirme ve mecra bulma gücüyle de Türk sağının sıvı hali olarak düşünülebilir. “Muhafazakârlık” ise, içeriklerin ve zihniyet kalıplarının ötesinde bir ruh hali, duruş/duyuş biçimi, üslup; Türk sağının ‘havasıdır’ (...) gaz halidir” (Bora, 2007b, s. 7-8).

Bir düşünce üslubu olarak muhafazakârlık, rahatlıkla diğer ideolojilerle eklemlenebilmekte “ve onların özellikle pratiklerinde ortaya çıkan *revizyonların* referansı haline” gelebilmektedir (Bora ve Onaran, 2006, s. 234). 1980 sonrası Türkiye’inde giderek milliyetçilik vurgusu öne çıkmış gelenekçi muhafazakâr

“söylem”, onun kurumsal örgütlenmesi olan Aydınlar Ocağı inisiyatifinde ve “Türk-İslam Sentezi” adı altında resmi ideoloji niteliği kazanarak “merkez”e hâkim hale gelmiştir (Atay, 2006, s. 174). ’80’lerden günümüze kadar da genel olarak Türkiye sağını ve “siyasetin merkezini” karakterize eden temel düşünce çizgisini, milliyetçilikle muhafazakârlığın eklemlenmesi olarak ortaya koymak mümkündür.

“Sağ” farklı bağlamlarda pek çok farklı anlama gelebilecek bir kavram olmakla birlikte, terimin günümüzdeki temel kullanım biçimlerinden biri neoliberalizmle ilgilidir. Neoliberalizmin muhafazakârlıkla ilişkisi ise, oldukça çelişkili bir görünüm arz etmektedir. Piyasa güçlerinin ve bireyciliğin yükselişiyle neoliberalizm, geleneği süpüren ana güçlerden biridir. Öte yandan neoliberalizm, meşruluğunu korumak ve muhafazakârlıkla bağlantılı görünmek için ulus, cinsiyet, din ve aile gibi alanlarda geleneğin sürmesine *bağımlıdır* (Giddens, 2002, s. 16).

Tanıl Bora’nın belirttiği gibi “solculuk hem kendini solcu sayanlar hem onların hasımları tarafından hem de bilimsel literatürde müştereken kullanılan bir adlandırma iken sağcılık öyle değildir; hasımları tarafından ve bilimsel literatürde sağcılıkla tanımlananlar, kendileri bu adı sıfatı kullanmayı tercih etmezler” (2012, s. 10). Bora söz konusu durumun sebebinin ne olduğu üzerine fikir yürütürken, “Bunu öncelikle, ‘modern zamanlarda’ sağı/sağcılığı belirleyen nihai ortak paydanın *sol karşıtlığı* olmasının bir işareti sayabilir miyiz?” diye sorar ve şöyle devam eder:

Sağ kendi “ideolojik duruşuyla” değil hasmının “anti”si olmasıyla tarif eden ve tayin eden, onun *reaksiyoner* niteliğini gösteren bir işarettir bu. Tabii bu, sol ile sağ arasındaki evrensel-tarihsel ayrıma bir anlam yüklüyor, onu önemsiyorsanız böyledir. Sağ bu ayrımı bilmiyor, önemsemiyor değildir kuşkusuz, fakat bunu reddetmek, önemsizleştirmek ister. Sağın düzen karşıtı, gelenek karşıtı (ki buradan bakıldığında esas “anti”ci soldur!) hasmı olarak sola dönük bir reaksiyonu vardır, fakat belki daha önemlisi sağın tümüyle sağ-sol ayrımı bahsini kapatmaya çalışmasıdır. Bu, sağın *anti-politik* eğilimini gösterir: Sağ, politikayı bir toplumu/insanı değiştirme eylemi olarak ve bunun içerdiği husumet-çatışma-müzakere dinamiğiyle değil, bir idare



tekniği olarak sunma ve öyle “idare etmek” ister. Solun mümeyyiz vasfını maraza çıkarmak olarak sunar, sol-sağ ayrımı güderek meseleleri “ideolojikleştirmek” de bu bozgunculuğa hizmet ediyordur. Solu ve bizzat sol-sağ “davasını” bu nifakın sorumlusu olarak adlandırmak, böylece sağcılığı üstlenmeyi reddetmek, sağ adına tutarlı ve “akıllı” bir stratejidir (Bora, 2012, s. 11).

Buna göre Türkiye’de milliyetçi-muhafazakâr söylemin kurucu unsurlarından birini de “anti-sol” karakteri olarak tespit etmek mümkündür. Bu düşünceyi doğrular biçimde, daha önce aktarıldığı gibi kimi görüşmeciler politik filmlerin ve 12 Eylül filmlerinin daha çok sol bakış açısından çekildiğini söylemekte ve bundan rahatsızlık duymaktaydılar. Örneğin Ülkü bu doğrultuda bir görüş bildirmekte ancak söz ettiği konuda örnek vermesi istendiğinde, filmlerden çok *Hatırla Sevgili, Çemberimde Gül Oya* gibi televizyon dizilerinden söz etmekteydi. Kendisini açıkça bu şekilde tarif etmese de, taşıdığı kimi sembollerden (tuğra şeklindeki bir kolye, cep telefonunun ekranındaki Türk bayrağı gibi) ve Kürt meselesi gibi konularda yaptığı yorumlardan hareketle milliyetçi olduğunu söyleyebileceğimiz Ülkü, sağ-sol çatışmasını “yapay bir boğuşma” şeklinde görmekte, toplumu ise, “kaynaşmış bir kitle” olarak tahayyül etmekteydi. *Vizontele Tuuba* filminde çatışma halindeki iki devrimci grubu da “saçma sapan bir şey yüzünden birbirine giren sağcı ve solcu gençler” biçiminde yorumladı. Bu karakterler üzerinden, ’80 öncesi sağ-sol çatışmasına da atıfta bulunarak uğraştıkları şeylerin, içinde buldukları çatışmanın ne kadar boş ve saçma olduğu fikrini yineledi.

Ülkü, *Vizontele Tuuba*’da gençler arasında geçen “Vatan tepesine yazı yazma mücadelesi”ni de komik ve anlamsız bulduğunu söyledi. Onun düşüncesine göre filmde neden böyle bir sahne olduğu anlaşılmaya çalışıldığında, filmle doğrudan bağlantısını kurmamakla birlikte, dağlardaki Türk bayrağına ilişkin tam olarak

hatırlayamadığı bir haberden söz etti: “(...) bizim dağlarımızda biliyorsunuz işte Türk bayrağı vardır, işte ay yıldızımız vardır filan. Onlarla ilgili bir haber olmuştu, bir bakan mı ne, onları oradan sileceğiz gibi... Yani onu bana çağrıştırdı, onu mu acaba şey yapmak istemiyor diye... Bence alakası yok ama... Alakası olmaması gerekir...” Ülkü’nün sözünü ettiği haberin içeriğinin ne olduğu anlaşılmasa da, - “dağlarımız, ay yıldızımız” gibi- kullandığı sözcüklerdeki aitlik vurgusu dikkat çekmektedir. Vatan toprağını sahiplik üzerinden anlamlandıran, bayrak gibi simgelere kutsallık atfeden bir tahayyülde, o topraklardan bayrağı silmek isteyen “düşman” algısıyla, beğenilen bir filmi yan yana getirmeme arzusunun yorumu yönlendirdiğini söylemek mümkündür. Ülkü sözlerini bitirirken sahnenin, “dağlardan bayrağı silmek” gibi bir anlamla okunmaması gerekliliğini teyit etmek istemiş ve “onunla alakalı değil değil mi?” şeklinde bir soru sormuştur.

Ülkü’nün filmin son sahnesine ilişkin yorumu da yine siyasi meselelerin boş olduğunu vurgular şekildeydi. Onun yorumuyla *Vizontele Tuuba*, siyasal konuların ve eleştirel noktaların ötesinde, asıl önemli olan şeyi -Tuba-Emin aşkı üzerinden- bir insanın, bir insanı sevmesi olarak ortaya koymaktaydı. Ülkü, *Babam ve Oğlum*’u da “insana verilmesi gereken değeri” gösteren bir film olarak tarif etti. Ona göre filmin izleyicisi, olayları hem Sadık karakterinin hem de babasının bakış açılarından görebilmekte ve onların neler yaşadığını anlayabilmektedir. Sadık’ın ailesini geride bırakıp politik nedenlerle evden ayrılışına ilişkin Ülkü, kendi yaşantısından hareketle, insanın bazen doğru olduğunu düşündüğü şeyler uğruna gidebildiğini, ancak bunun da bir bedeli olduğunu, sonuçta yanlış şeylere sebep olabildiğini anlattı.

*Vizontele Tuuba* gibi *Babam ve Oğlum*'u da “geriye kalan tek şey sevgi” önermesiyle özetlenebilecek bir biçimde yorumlamaktaydı.<sup>87</sup>

Çocuğun o yaptığı şey hani gitmesinde mesela baba zaten en son diyor hani keşke gitme dese ydım, o zaman gitmezdi diyor. Orada işte, yani önemli olan benim filmde çıkardığım da önemli olan hani işte bu etkisinde kaldığımız şeyler değil, yani bizim özümüzde olan şey, sadece insanların birbirleriyle yaşadığı şeyler ne bileyim geçen filmde de aynı şeyleri söylemişim ama insanların birbirine duyduğu sevgi, dayanışma yani. Bu şekilde bir yaşam şekli... Çünkü geriye kalan bunlar oluyor yani. O kadar olan şeyden sonra insanları birleştiren de tek şey bu. Yani bunları gördüm filmde.

Şükrü Arın'a göre (2006, s. 471) “muhafazakâr düşüncenin temelinde insan deneyimini aşan normatif bir yapının varlığına dair sarsılmaz bir inancın” varlığından söz etmek mümkündür. Hemen hemen tüm muhafazakâr düşünürler, “hakikat”, “adalet”, “güzellik” ve “anlam” a başvurmayı mümkün kılan “insanüstü” bir standart keşfetmeye daha doğrusu icat etmeye çalışırlar (McAllister'dan akt. Arın, 2006, s. 471). Ülkü'nün de başta politik çatışma olmak üzere, her şeyin ötesinde, normatif bir değer olarak sevgi ve dayanışmayı göstermesi, yüce bir değer arayışına tekabül eden muhafazakâr bir düşünme biçimi olarak görülebilir.

Ayrıca Ülkü'nün sözlerinde ifadesini bulan şeyin, insan sevgisini öne çıkaran bir hümanizm olduğu düşünülebilirse de, “sevgiye giden yol” olarak tarif ettiği halin çelişkisiz, çatışmasız, mücadelesiz bir bütünlük olduğunu vurgulamak gereklidir. Bir önceki bölümde aktarıldığı gibi, Ülkü 12 Eylül'le ilgili bildiklerinden ve düşüncelerinden söz ederken, darbe ve darbe sonrası yaşananları değil, darbe öncesi

---

<sup>87</sup> Kadın görüşmecilerden Delal de Ülkü gibi *Vizontele Tuuba* ile *Babam ve Oğlum* filmlerini yorumlarken insanların birbirini sevmesinin ne kadar önemli olduğunu vurguladı. Fakat Ülkü'den farklı olarak Delal, *Vizonte Tuuba* filminde Emin ve Tuba karakterlerinin bir araya gelişlerini “öteki”likleri üzerinden anlamlandırmakta, *Babam ve Oğlum*'da babasının Sadık'ın mücadelesine omuz vermesi gerektiği düşünmekteydi. Dolayısıyla Delal için sevgi, “çatışmanın ve mücadelenin boş, anlamsız” olduğu düşüncesiyle değil, birbirini anlamamanın, dayanışmanın, yan yana durmanın, birlikte değiştirmenin ve dönüştürmenin imkânıyla anlam bulan bir kavramdı.

siyasal şiddet ve çatışma ortamını öne çıkarmıştır. Paralel biçimde, darbeye giden süreçte insanların yaşamlarından kesitler sunan *Vizontele Tuuba*'yı olduğu gibi, darbe sonrası yaşananlar üzerinden ilerleyen *Babam ve Oğlum*'u da, filmin çok özet biçimde geriye dönüşlerle anlattığı, '80 öncesini, başka deyişle Sadık'ın "gittiği" dönemi öne çıkararak yorumlamıştır. Buna göre Ülkü'nün imgeleminde kötü ve yanlış olanın, darbe ve darbe sonrasında çok, '70'lerin siyasal olarak kutuplaşmış ve çatışmalı ortamı olduğunu söylemek mümkündür. *Eve Dönüş* filminin 12 Eylül'e ilişkin neler söylediği sorulduğunda da Ülkü'nün bu fikri destekleyen yorumu şöyle olmuştur:

Ya filmin tamamen darbenin, darbe üzerine var, yani darbenin ne kadar kötü şeylere sebep olduğunu anlatan bir film. En çok onu bence veriyor. Darbeden daha öncesi yok. Yani neler yaşandı bitti, işte kim ne yaptı, bunlar yok hiç. Sadece darbe üzerine yani, hani daha önce, darbenin öncesinde yaşanan şeylerde bir kötülük yok da sanki hani darbe gelince her şey tamamen değişti ve çok kötü bir hal aldı gibi bir izlenimi ediniyor yani insan izleyince. 12 Eylül'le ilgili en çok bunu gösteriyor bence.

*Eve Dönüş* filminde Mustafa'nın arkadaşı Cahit ile sendikanın iş yeri temsilcisi olan karakter arasında geçen diyalog üzerine konuşurken Ülkü, insanların mutlaka temel haklarının sağlanması gerektiği ancak sınıf çatışması eksenindeki politik mücadelenin "bizi ayırtırdığı için" yanlış olduğu düşüncesini dile getirdi. Ülkü'ye göre demokrasi, özgürlük gibi "soyut terimlerle" bir şeylerin çözülmesi mümkün olmadığından, sendikal mücadele içindeki karakterin söylediği şeyler, Mustafa ve arkadaşları için anlamlı değildi ve bu da anlaşılabilir bir şeydi:

(...) en belirgin kavramların bile içinin boşaltıldığı zamanımızda hani sadece işte özgürlüktü, demokrasiydi, hak hukuktu, yani sadece bu kelimelerden, bu kelimeler üzerinden o kadar çok şey dönüyor ki. (...) Bilmiyorum hani bunu herkes kendine çevirebilecek durumda oluyor böyle olunca. Nasıl olmalı dersiniz... (...) Yani bilmiyorum öyle bir hal aldı ki bilemiyorum, çözüm yok kafamda benim de. Ama açıkçası şey diye görüyorum ya... En azından bunlar zaten olması gereken şeyler, hani alınması gereken haklar, zaten hem

başımızdaki insanlar tarafından, insanlarımıza sağlanması gereken şeyler, temel şeyler. Hani bu böyle bir sınıf gibi ayrılarak gösterilmesine ben şey yapıyorum. Öyle olmaması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü daha çok ayrılmış oluyoruz, yani...

Marksist düşünce, temel olarak kapitalizm eleştirisiyle birlikte tarihin itici gücü olarak sınıf çelişkisinin diyalektiği fikrini ortaya koyar. Buna göre toplum çelişkili ve çatışmalıdır. Çatışma yerine uzlaşmayı, farklılık yerine aynılığı, çokluk yerine birliği savunan fikriyatınsa sağ-muhafazakâr düşünce olduğunu belirtmek mümkündür. Tanıl Bora ve Necmi Erdoğan'ın söylediği gibi “muhafazakâr popülizmin ayırt edici vasfı, toplumsal özne olarak halkı, *geleneğin koruyucusu* sıfatıyla” yüceltmesidir. Böylelikle halk, “organik bir varlık, bir *uzviyet*, bir *cemaat* olarak tahayyül edilmiş, kurulmuş olur” (Bora ve Erdoğan, 2006, s. 632).

Popülist ideolojiler halkı “halktan olmayan” hasım sınıflar/zümreler/gruplar karşısında homojen bir kitleye indirger. Buna göre halk, iç ayrımlardan, çıkar çatışmalarından muaftır. Ancak burada yapısal bir imkânsızlık da söz konusudur. Çünkü halkın içinde her zaman “kendinden olmayan” unsurlar da mevcuttur. Bu nedenle “cemaate ve geleneğe dayalı bir toplumsal bütünlük ve saydamlık arayışı olarak muhafazakâr popülizm aradığı saydamlığı yüce nesnesi ‘halk’ta bulamaz.” Bu noktada da devreye *seçkinlik* ve *vesayetçilik* girer; halk çocuksu-naif bir karakterle idealize edilirken, onun çıkarlarının en iyi *popülist seçkinler* ve *aydınların* vesayeti altında korunacağı düşünülür (Bora ve Erdoğan, 2006, s. 632).

Toplumunu bir organizma olarak kabul eden muhafazakârlık, onu oluşturan din, aile, gelenek gibi temel kurumların korunmasını öngörür, radikal ve devrimci değişim önerilerine karşı yavaş ve aşamalı bir değişimi tercih eder (Özipek, 2006, s. 67-68). Yukarıda anılan Ülkü'nün filmler üzerine yaptığı yorumları, toplumu organik

bir bütün olarak gören, siyasal çatışmanın yerini “insanüstü” bir hakikat ve ölçüt olan “sevgi”nin aldığı, vesayetçi bir biçimde hak kavramını mücadeleyle kazanılan değil, “başımızdaki insanlar tarafından sağlanması gereken” bir olgu olarak anlamlandıran sağ-muhafazakâr söylemin içinde konumlandırabiliriz. Süleyman Seyfi Öğün de muhafazakârlara göre kamusal hayatın, politik değil, kültürel bir anlamı olduğunu söyler. Buna göre “kamusal hayat orta sınıf değerler üzerinden iyi, dürüst insanların oluşturduğu ahlaki bir hayat küresidir” (Öğün, 2006, s. 557) ve Ülkü’nün vurgularıyla söylersek bu kürenin içinde siyasal kutuplaşma boş ve anlamsızdır.

Kendisini milliyetçi olarak tanımlayan Tuğrul, *Eve Dönüş* filminde işkence sahnelerini izlerken, darbe sonrasında uygulanan çok ağır işkenceleri ve Muhsin Yazıcıoğlu’nu düşündüğünü söyledi. Filmde gördüğünden daha ağır işkencelerin de varlığını, Muhsin Yazıcıoğlu’nun kitabından bildiğini de ekledi. Ancak işkenceye bütünüyle karşı da değildi; kimi “hassas” durumlarda, hırsızlık, tecavüz gibi adi suçlar söz konusu olduğunda caydırıcı bir ceza olarak işkencenin uygulanabileceği fikrini taşımaktaydı.

Tuğrul’un, politik şiddet konusundaki fikirleri de daha önce söylediği kimi şeylerin yinelenmesi şeklindeydi. Ona göre darbeden önceki süreçlerde “Marx, Lenin, bunların gazına gelip Türkiye’de birtakım insanlar bir şeyleri değiştirmeye çalışmış, bazıları da buna (...) müdahale etmeye çalışmış”tı; dolayısıyla kavgayı başlatan solculardı ve ülkücülerin buna karşı mücadelesi haklıydı. *Eve Dönüş* filminde de darbeye ilişkin gördüğü şey, “suçlunun” yanında “suçsuzların” da işkence görmüş, acı çekmiş oluşuydu.<sup>88</sup> Tuğrul’un sözlerinin işaret ettiği şeyi Tanıl

---

<sup>88</sup> Tuğrul *Eve Dönüş* filminde darbeye ilişkin gördüğü şeyleri şöyle ifade etti: “Darbe, darbenin yanlışları, darbenin işte, darbe iyi olsa bile her zaman iyi olmayacağı... Darbeyi olsa, doğru insanları gönderse bile, doğruların yanında işte yanlış, işte o işlere karışmayan insanları götürdüğünü izleyiciye

Bora'nın (2009, s. 360) "lkc hareketin uyguladığı Şiddet ve terörü meŐrulaŐtırmak için baŐvurduđu" gerekçenin adı olan "*milli refleks*" kavramıyla açıklamak mümkündür. Bu isim, "1980 askeri darbesinden sonra açılan MHP davasında, parti yöneticilerinden Nevzat Köseoğlu" tarafından konulmuştur ve kavram, "faşist ideolojisinin yaygın ve etkili bir motiftir."

Köseoğlu, lkclerin komünistlere karşı uyguladığı Şiddeti, tehdit altındaki milli bünyenin kendini korumaya dönük insiyaki hareketi olarak izah etmişti. Devletin resmi güvenlik kuvvetlerinin basiretsizlik ve aczi, bu tabii reaksiyonu zaruri kılmiŐtı. Milli hayat-memat davası söz konusu olduğundan *meşru*, meşru olduğu kadar da doğal bir refleksti bu. Refleksi, yani "doğal", *güdüsel* eylemi politik eylemin değerleri, tercihleri ve sorumluluğu tartan ölçülerinden muaf hatta onun "yapaylığına" stn saymak, faşist ideolojinin temel bir "dürtü"sdr (Bora, 2009, s. 360).

Bu bağlamda savunduğu milliyetçilikle, faşizmin farkına vurgu yapan Tuğrul'un, "milli refleks" savını, faşizmin temel motifleriyle iliŐkilendirebiliriz.<sup>89</sup> Tuğrul'un faşizmi "dünyada kendi ırkından başka ırk olmadığı"nı düşünmek Şeklinde tanımlaması, onun düşüncesinde milliyetçiliğin "başka ırkların varlığını tanımak" bakımından faŐizmden farklı olduğu biçiminde yorumlanabilir. Oysa faşizm başka ırkların varlığını reddetmek olmadığı gibi, "Faşizmin en çok 'nlenmiŐ', harclem

---

aktarıyor bence. İzleyen insan da bunu düŐünür. Demek ki o zamanlar böyle Şeyler olmuştur. İŞte suçlunun yanında susuzlar da işkence görmüştür, film onu açmıŐ."

<sup>89</sup> Tanıl Bora Türkiye'de resmi ideolojinin millet tanımındaki salınımlarla faşizm ilişkisini Şöyle açıklar: "İdeolojik düzlemde faşist rejim unsurlarını kođuŐturacađımız yer, milliyetçiliktir. Türkiye'de resm ideolojinin omurgası, 'sert dokusu', her türlü lgteyi 'kendine benzeten' grameri olan milliyetçilik, vatandaşlık bağı temelinde sivil-politik bir millet tanımıyla kültürel-etnisist bir ze göre tarif edilmiş özcü-fundamentalist bir millet tanımı arasında salınagelmiŐtir ve özcü-fundamentalist yöndeki -zaten ritmi belirleyici olan- salınımin artması oranında, faşizan bir tesir Őiddetlenir. 'Zevke göre', ırk, etnisist ya da tarihsel-kültürel kimlikle tarif edilen -ideolojik muhtevası muğlak- bu milliyetçilik yorumundan doğan faşist etki, ırkçı ayrımcılığa cevaz vermesinden çok, hayatın her alanında boğucu bir teftiŐ rzgri estirmesiyle ortaya çıkar" (Bora, 2006, s. 152).

belirtisi, ırkçılık” ve “‘aşırı’-milliyetçilik”tir. Bununla birlikte “ırkçılık ve ‘aşırı’-milliyetçilik, kuramsal ve politik şahikalarına tarihsel olarak faşizmde ulaşmış ve birbirlerine faşizmde sıkısıkıya sarmalanmış olsalar da, faşizme özgü değildirlir” (Bora, 2006, s. 144).

Faşist hareket, tematik-programatik açıdan aslî ideolojik ilham ve başvuru kaynağını teşkil eden “aşırı”-milliyetçi ve ırkçı fikriyattaki özcü karakteri, sorunsalını belirleyen totaliter ve radikal dünya görüşü içinde uçlaştırmış, aşkınlaştırmıştır. Faşist ideoloji ırkçı-milliyetçiliği, bir politika ya da gelişme/kalkınma/kurtuluş/diriliş stratejisi olmaktan öte, bizatihi *dünya görüşü* ölçeğinde yeniden üretir. Doğuştan “verilmiş”, ezelden ebede giden “sahih” bir üstün kimliğin oluşturduğu hâle, faşizmin hedef kitlesini tatmine uygundur (Bora, 2006, s. 144).

Özetle faşist ideoloji, özsel bir üstün ırk anlayışına dayanırken, “Yahudi”, “komünist” gibi yine özsel düşman figürleri üretir. Tanıl Bora’nın (2006, s. 146) belirttiği gibi şiddeti ise “en ‘sahih’ araç olarak benimser.” Tuğrul’un zihninde solcular düşman imgesine tekabül ederken,<sup>90</sup> onlara karşı kullanılan şiddet de “doğal bir refleks” olarak görünmekte ve meşrulaştırılmaktadır. Ömer Laçiner de “ ‘12 Eylül öncesi’ndeki rollerini inkâr etmeyen, sahiplenen, hatta mahkemelerde ‘fikirlerimiz iktidarda bir hapisteyiz’ demeye bile varan bir ‘mağdur’ rolüne soyunabilen ülkücü hareket ve MHP”nin, “ürpertici şiddet, cinayet ve katliamlar sicilini ‘milletin kendini koruma refleksi’nin dışavurumları olarak savunmuş”

---

<sup>90</sup> Sağ tahayyülde solcu imgesinin şeytanlaştırılan bir “düşman” figürü olmasını, özellikle soğuk savaş döneminin “anti-komünizm”iyle başlatabiliriz. Sinan Yıldırım’ın belirttiği gibi “İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin en yaygın politik unsurlarından biri” olan anti-komünizm, savaş öncesi dönemde de vardır. Ancak savaş sonrasının öncekinden farkı, “artık anti-komünizmin bir nevi devlet politikası olarak uygulanması ve bunun uygulanmasına yönelik yeni araçların geliştirilmesidir.” Bu dönemde “Türkiye’deki anti-komünist propagandanın temel unsurları” ise “ ‘milli gurur’ eşliğinde kurgulanan milliyetçilik, toplumsal paranoya ve korkular ve toplumsal grupların yaşam tarzlarına yönelik muhtemel tehditler” olarak sıralanabilir (Yıldırım, 2012, s. 48, 56-57).



olduğunun altını çizer. Ayrıca “Bu meşrulaştırma askeri rejim mahkemelerince de kabul görmüş, ülkücü hareket davası sanıklarının önemli bir kısmı ’80’lerin ortalarında ya beraat etmiş ya da tahliye edilmişlerdir” (Laçiner, 2005, s. 19).

Daha önce milliyetçi-muhafazakâr düşüncelerin genellikle “aileden miras” alındığından söz edilmişti. Buna bir örnek olarak Alper’in şu sözlerini gösterebiliriz.

Ya tabi aslında hani lisede bazı düşünceler oluyor da o daha... Ya ne bileyim küçüksünüz bence lisedeyken, ben öyleydim yani. Aileden gelen bir siyasi görüşünüz, bir politikanız illaki vardır ama üniversiteye geçince neyin ne olduğunu daha açık, daha net konuşulduğu için hani arkadaşlarımızın, hocaların görüşlerini de göz önüne alıp yeni bir... Yani düşünceniz değişebiliyor o açıdan önemli üniversite. (...) benim pek değişmedi. Hani ben lisede de öyle aşırı bir şekilde siyasetle ilgilenmezdim, belli bir görüşüm vardı, aileden gelen gerçi ama hani böyle karşı görüşleri de böyle tamamen sırtını dönüp tek kendi görüşüm değil, hani onları da dinlerim. Onlarda da mantıklı gelen şeyler vardır, bizde de, hani bizim, benim siyasi görüşümde de.

Alper *Babam ve Oğlum* filmindeki baba-oğul çatışması üzerine konuşurken, kendisinin de babasıyla çatışmaları olup olmadığı sorusuna babasıyla düşüncelerinin aynı olduğunu, bu yüzden filmdekine benzer anlaşmazlıkları yaşamadığını söyledi. Yine *Babam ve Oğlum* filminde Sadık ve arkadaşlarının birlikte rakı içtikleri ve “gitmek-kalmak” üzerine konuştukları sahneden söz ederken Alper kendisinin giden değil, kalan olacağını, çünkü anne ve babasını üzmemek istemeyeceğini belirtti.

Bir diğer görüşmeci Mehmet *Babam ve Oğlum* filmi üzerine konuşurken, kendisini Hüseyin Efendi’nin yerine koyabildiğini ifade etti. Bunun sebebi olarak gösterdiği şeyse, kendisinin de onun gibi gelenekselci olmasıydı. Gelenekselciliği nasıl tarif ettiği anlaşılmaya çalışıldığında, konuyu aile değerleri üzerinden açıkladı. Teknolojinin gelişimi gibi yeniliklere açık olunması gerektiğini, ancak belli tabuların da yıkılmamasının daha doğru olduğunu söyledi. Aileyi ayakta tutan şeyin gelenekler olduğunu, bu yapıyı korumak için de belli kuralların ve değerlerin muhafaza edilmesi

gerektiğini düşünmekteydi. Aksi halde ailelerin dağılması, boşanmalar gibi olumsuz durumların ortaya çıkacağını da ekledi. Tayfun Atay'ın (2006, s. 164). ifadesiyle gelenekçilik, “ ‘gelenek’ addedilen her ne ise onu alabildiğine öne çıkaran, özneleştiren, hatta bazı örneklerde kutsallaştırma noktasına kadar varabilen bir fikriyattır.” Muhafazakâr düşüncede aileye ve ona ilişkin değerlere kutsallık atfedildiği gibi büyüklerin, özellikle de babanın otoritesi mutlak kabul edilir. Aileye bakışla millet tahayyülü arasında da bir devamlılık tespit edilebilir. Buna göre millet, genellikle aileye benzetilir ve bu kez “devlet babanın” otoritesi mutlak ve meşrudur. Ülkü, Alper ve Mehmet'in aileye ilişkin görüşleriyle devlet otoritesine bakışları arasında bu tarz bu paralellikten söz edilebilir. Bu görüşmecilerin film okumalarında da, sıklıkla hem aile hem de millet için geçerli olan “birlik ve beraberlik” söylemi içinden konuştukları gözlemlenmiştir.

Milliyetçi-muhafazakârlık özcü bir zihniyet örüntüsüne gönderme yapar. Bu kalıp içinde millet, milliyet, vatan aile, din gibi kavramların yanı sıra kadınlık ve erkeklik de özcü bir biçimde kavranır. Görüşmecilerden Mehmet *Eve Dönüş* filminden hareketle, onun düşüncesinde şiddetin meşru olduğu durumlar olup olmadığını sorgularken verdiği yanıtta, erkeklik ve şiddet ilişkisini bu türden bir özcülükle açıklamaktaydı:

Mesela belli durumlarda, kendini savunma... Nasıl diyeyim, kavga etmeye mecbur kaldığın durumlar oluyor yani başıma çok geldi. Nasıl diyeyim, bu, erkeklerin genel özelliğidir diyeyim, hani yanında bir kız olursa mesela, sevgilin olsun, hani arkadaşın olsun, başkası senin yanında ona sulanıyorsa, hani ona karşı bir şey yapıyorsa, bu erkeklerde böyledir, hani bu nasıl diyeyim bu genetik olarak açıklanabilir bence, ben bu açıdan düşünüyorum. İnsan hani bir saldırma psikolojisi, hani kadını koruma psikolojisi ya da kendi sinir olmasından dolayıdır da diyebiliriz. Hani kavga edebilir ya da belli durumlar var eğer kaçamıyorsan, hani kavga etmek zorundaysan mecbur kavga edeceksindir.

Mehmet burada kadının, daha doğrusu erkeğin “yanındaki kızın” “korunması” gerekliliğini, “milli refleks”i çağrıştıran bir şekilde “erkeklik refleksi” olarak tarif ederken, bu durumda kullanılan şiddeti de kelimenin tam anlamıyla doğal görmektedir. *Babam ve Oğlum* filmi üzerine konuşurken annesine çok önem verdiğinden ve onunla çok yakın bir ilişkileri olduğundan söz eden Alper de, Mehmet’inkine benzer bir yaklaşımla kadını, erkek tarafından korunması gereken bir varlık olarak görmekte, annesine olan bağlılığını ve düşkünlüğünü de annenin “korunma ihtiyacı”yla ilişkilendirmekteydi: “Yani babamla da her şeyi konuşuruz, annemle de ama. Hani annem ne bileyim, anneme karşı daha böyle bir içim şeydir... Korumacıyım yani sonuçta babam kendisini koruyabilir, şey yapabilir ama anneme karşı daha şeyimdir.” Kadını ikincilleştiren cinsiyetçi söylemin yalnızca sağ ideolojilere özgü olduğu iddia edilmemekle birlikte, sağ muhafazakâr ideolojinin, bütün toplumsal eşitsizlikleri olduğu gibi, kadınla erkek arasındaki eşitsizlikleri de toplumsal olarak görmekten çok doğal ve verili kabul ettiğini söyleyebiliriz.

Bir önceki bölümde solcu-muhafif ve örgütlü politika içindeki gençlerin politik filmleri ve 12 Eylül filmlerini bir anlamadan çok “diğerlerine anlatma” aracı olarak gördüklerinden söz edilmişti. Bu bölümde sözü edilen sağ görüşlü gençlerinse, araştırma kapsamındaki filmleri, genel olarak zihinlerindeki 12 Eylül imgesine, 12 Eylül anlatılarına, toplum ve politika kavrayışlarına uygun, onları destekleyen ve pekiştiren bir biçimde anlamlandırdıkları; başka deyişle zihinlerinde var olan şeyleri “muhafaza” ettikleri görülmüştür. Bunu filmlerin, egemen anlamlarda ve anlatılarda değişim ve dönüşüm yaratma konusunda yeterince etkili olamayışına bağlayabiliriz. Ancak böylesi önemli kırılmaların birkaç film izleyerek gerçekleşmesinin pek de mümkün olmadığını da akıldan çıkarmamak gerekir.

Dolayısıyla filmlerin söylemlerde büyük yarıklara değilse bile, kimi çatlaklara sebep olabilmelerini önemsemek gerekir ki bu konuya bir sonraki başlık altında ve çalışmanın sonuç bölümünde tekrar değinilecektir. Ayrıca 12 Eylül darbesine ve diğer toplumsal meselelere ilişkin muhalif anlamların dolaşıma sokulması ve egemen hale gelmesi, ancak eğitim sisteminden gündelik siyasete, haber metinlerinden sinema filmlerini de kapsayan popüler kültür ürünlerine kadar uzanan çok kapsamlı ve geniş bir politik mücadeleyle mümkün olabilir.

#### ***4.1.4. Genel Değerlendirme: Filmlerdeki 12 Eylül ve Eleştirel Bakış Açıları***

Kenan Evren 12 Eylül darbesinin yapılaş amacını “ülke bütünlüğünü korumak, milli birlik ve beraberliği sağlamak, muhtemel bir iç savaşı ve kardeş kavgasını önlemek, devlet otoritesini ve varlığını yeniden tesis etmek ve demokratik düzenin işlemesine mani olan sebepleri ortadan kaldırmak” (aktaran Tanör, 2008 s. 117) olarak açıklamıştı. Zira ona göre “Atatürkçülük yerine irticai ve diğer sapık ideolojik fikir”ler türemiş, “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” (aktaran Tanör, 2008 s. 117) getirilmişlerdi. Laçiner’in belirttiği gibi,

Askeri darbenin planlanma safhasında epey veya bir miktar direnişle karşılaşabileceklerini öngören ama bir iki günde duruma tamamen hâkim olduklarını, halkın kaderlerine razı bir sükûnetle darbeyi karşıladığını görerek rahatlayan cunta üyeleri, birkaç ay sonra yurt gezisine çıktılar ve özellikle cuntanın başı Kenan Evren açık hava toplantılarında halka 12 Eylül’ün sebep ve amacını açıklayan nutuklar irad etti (2005, s. 21).

Nutukların ortak teması ülkedeki sivil siyasetin, tüm siyasal parti ve akımların farklı derecelerde suçlu olduklarıydı. “Nutukların içeriği, bu ana tema çerçevesinde, gidilen yöreye göre ufak değişiklikler” gösterebiliyordu. 12 Eylül’den önce sol akım ve partilerin güçlü olduğu yerlerde, “kitlese katliamların dehşeti” ve “şiddet ortamının ürkütücülüğü”nden söz ediliyor, isim verilmeden ülkücü-faşist hareket ima ediliyor ve irtica tehlikesinin azdığı dile getiriliyordu. Orta Anadolu’nun “muhafazakâr” yönü ağır basan kentlerinde ise, darbe yapılmıyaydı iktidarı “onlar” ele geçirecekti deniyor ve bazı “devrimci” örgütlerin adı anılıyordu (Laçiner, 2005, s. 21-22).

Böylece darbenin faileri tarafından 12 Eylül, özellikle ’70’lerin kutuplaşmış ve yoğun bir şekilde politize olmuş atmosferi, korku ve şiddet ortamı, karanlık ve kaçınılması gereken bir tablo olarak betimlenerek meşrulaştırılıyordu. 1970’lerin siyasal ve kültürel ikliminde hegemonik olduğunu söyleyebileceğimiz sol, darbeye ağır şekilde ezilince, 12 Eylül’e ilişkin resmi söylem, egemen hale gelmiştir; böylece “sıradan insan”ın darbe anlatısı da 12 Eylül’ün uygulamaları “aşırıya kaçtıysa” da “kardeşin kardeşi vurduğu, başka çarenin kalmadığı” söylemi üzerinden şekillene gelmiştir.

1980’lerle yeni sağın ve neo-liberal politikaların yükselişiyile birlikte, sistematik bir siyasetten arındırma politikasının sonucunda, siyaset bir yalnızca “idare etme” biçimine indirgenmiş, değişim ve dönüşüm iddiasıyla politik mücadeleye yönelme ise “aşırı kutuplaşma tehlikesi” olarak çerçevenmiştir. ’80’den günümüze siyasetin merkezini domine eden milliyetçilikle muhafazakârlığın eklemlendiği sağ ideolojiler, “anti-politik bir tutum”la sağ sol ayrımını reddetmektedir (Bora, 2012, s. 22).

Bu bölümdeki başlıklar altında ortaya konulduğu gibi, 12 Eylül’ü, tarihsel-toplumsal arka planıyla birlikte ve bir sistem eleştirisi içinde konumlandırarak tartışan devrimci-sosyalist gençler bir yana bırakılırsa, sözlerini milliyetçi-muhafazakâr sağ söylemlerle ilişkilendirdiğimiz görüşmecilerin, filmleri yorumlarken işkence gibi konuları eleştirmekle birlikte, “sağ-sol” çatışmasını yanlış ve tehlikeli bulan, 12 Eylül’e giden süreci bir kaos ortamı olarak tarif eden ve darbenin kendisini değil, “yanlış uygulamalarını” eleştiren egemen söylemin içinden konuştukları görülmüştür. Ulusalçı vurguları öne çıkan gençlerin film okumalarında, 12 Eylül ve uygulamaları net bir şekilde eleştirilmekteyse de, ordunun siyaset içindeki yeri ve militarizm sorgulanmamaktadır.

Dolayısıyla filmler aracılığıyla gençlerin zihinlerindeki 12 Eylül anlatılarında büyük yarılmalar gerçekleşmediği söylenebilir. Fakat büyük yarıklardan değilse bile en azından, özellikle karakterler üzerinden yapılan okumalarda, söylemlerdeki bazı çatlaklardan (ki buna bir sonraki bölümde değinilecektir) ve filmlerin önerdiği eleştirel bakış açılarından söz etmek mümkündür. Anlam haritalarıyla politik söylemlerin kesiştiği düzlemler bize, izleyicilerin gördüklerini “nasıl” yorumladıklarını göstermektedir. Burada ise gençlerin filmlerde tarihsel toplumsal gerçekliğe dair hangi olay ve olguları, başka deyişle “ne”leri gördükleri üzerinde durulacak, filmlerin önerdiği eleştirel bakış açılarına dair kimi örnekler verilecektir.

12 Eylül’ü daha çok aile deneyimleri dolayısıyla anlamlandıran, öncesini ise şiddet ve kaos atmosferi olarak zihninde canlandıran Ayça, “sol düşmanlığının” ve solcuların rahatlıkla şeytanlaştırılmasının vardığı boyutlara dair şaşkınlığı *Vizontele Tuuba* filmindeki bir sahne üzerinden dile getirmiştir:

(...) Mesela benim şey çok dikkatimi çekmişti, bu kütüphanede, adamlar kütüphaneye gitmiyorlar, kütüphaneye gittiklerinde hepsi aynı kitaba bakıyor,

bırakıyor. Ama “bu kütüphane kapatılır, hepsi sol, solcu kitapları” diyorlar mesela. Kitaplar hakkında hiçbir fikirleri olmadıkları halde, kitabın boyutundan onun solcu çıkarıyor mesela ben buna çok şaşırılmışım. İnsanların ne kadar bilip bilmeden konuşmaları ya da solcuysa bile, solcu olmasının kötü ne yanı var? Yani kesin solcu, tamam bitti bu kadar, bu insan kötüdür, hani ben bunu çok etkileyici bulmuştum açık konuşmak gerekirse.

Tuğba ise 12 Eylül’ün yalnızca büyük kentlerdeki insanları etkilediğini düşündüğünü, onun deyişle “memleketin en ücra köşelerinde” bile insanların arandığını ve tutuklandığını *Vizontele Tuuba* filminde gördüğünü anlatmıştır. Tuğrul 12 Eylül’e dair fikirlerini genel olarak “hakkının yanında haksızın da” cezalandırıldığı çerçevesiyle aktarırken, *Vizontele Tuuba* filmini insanların gündelik hayatındaki değişim üzerinden verilen bir ordu eleştirisi olarak yorumlamıştır. Ona göre darbeden önce kasaba, “cıvıl cıvıl”ken, 12 Eylül’ün ardından, sokaklar sessizliğe bürünmüş, huzur kalmamıştır. İbrahim de Tuğrul’unkine paralel bir düşünceyi şu sözlerle dile getirmiştir: “ [*Vizontele Tuuba*] Normalde kendi içinde huzurlu, normal, olağan bir seyirde olduğunu düşünüyor, söylüyor veya. Askerin (...) siyasete alet olduğunda veya toplumu yönetmeye çalıştığında bu gidişin böyle olmayacağını, toplumun bozulduğunu, bozulacağını söylüyor bence.”

Alper filmin eleştirel noktası olarak Doğu’nun yoksun bırakılmışlığını ve dışlanmışlığını vurgularken; Mehmet, filmde 12 Eylül’den sonra siyasi düşüncelere ne kadar katı bakıldığını gördüğünü ifade etmiştir. Aslı ise filmin sonunu hem duygusal olarak etkileyici hem de ironik bulmuş, ordu eleştirisinin de bu ironi aracılığıyla kurulduğunu düşünmüştür:

(...) Yani klasik Türk mutlu sonlarında çünkü işte Deli Emin onun peşinden giderdi, bir şekilde onunla evlenirdi ve mutlu bir şekilde yaşarlardı falan. Ama film öyle bitti, orada bayağı hüznümlendim. Filmin en komik anı ise bence bitiş sahnesiydi, Türkiye örgüt falan en komik sahne bence oydu ve o kadar ironik bir sahneydi ki hani hem o kadar komik ve hem o kadar acı.

Tamamen hani bu kadar mıydı askeriye bilmiyorum ama eğer bu kadarsa gerçekten ne kadar çok yanlış yapıldığını çok güzel bir şekilde kuran bir on saniyelik bir sahneydi ama her şeyi anlattı bize.

Gösterime girdiği dönemde adeta bir fenomene dönüşen *Babam ve Oğlum*, özellikle melodramatik anlatısı dolayısıyla çok tartışılmıştır. Örneğin Hilmi Maktav 12 Eylül sabahının “bir askeri darbe olarak değil, tuhaf bir bilinmezliğin içine” hapsedilerek anlatıldığını, izleyicinin de melodramatik olayları başlatan şeyin sanki farkına bile varmadıklarını düşünmektedir. Ayrıca Maktav’a göre yönetmen Çağan Irmak seyirciyi depolitizasyona davet etmekte, *Babam ve Oğlum* filmiyle “Toplumsal idealler uğruna insanların ailelerinden kopmasının büyük bir yanlış olduğunu, gerçek mutluluğun ancak ve ancak sıcak yuvalarda bulunabileceği” mesajını vermektedir (Maktav, 2006, s. 82).

Bu araştırmanın bulgularına bakıldığında filmi daha çok baba-oğul çatışması ve aile ilişkileri üzerinden okuyan ve anlamlandıran görüşmeciler dâhil olmak üzere bütün gençlerin, olayların düğüm noktasında 12 Eylül’ün olduğunun farkında olduklarını belirtebiliriz. Üstelik gerçek mutluluğun evde ve sıcak aile ortamında bulunduğu anlamını çıkararak tek görüşmeci Ülkü olmuştur. Mehmet de insanın idealleri uğruna belli şeyleri geride bırakabileceğini, fakat ailenin bırakılmaması gerektiğini, Sadık karakterinin de zaten babasının tutumu yüzünden gitmek zorunda kaldığını ama aslında hiçbir zaman tam olarak gitmediğini düşünmektedir. Bunlar dışında sağcısından solcusuna tüm gençler, Sadık’ın idealleri uğruna her şeyi geride bırakabilmiş olmasını onaylayan, hatta yücelten ifadeler kullanmışlardır.

Sinemayla yakından ilgilenen, Türkiye ve dünya sinemasının önemli yönetmenlerinin filmlerini takip eden Oğuz, *Babam ve Oğlum*’u çok beğenmiş, filmin neyi eleştirdiği sorusunu ise şu şekilde yanıtlamıştır:



(...) başlarken söylediğim gibi film zaten bir eleştiriye dayanarak o dramı inşa ediyor, o eleştiri de yani ben 1980 darbesi olarak yorumladım. Bir babaya olan bir eleştiri olduğunu hiç düşünmedim ya da bir işte aileye onu hiç düşünmedim, direkt 1980 darbesine yönelik bir eleştiri olarak şey yapabiliriz. Çünkü neticesinde öyle bir mevzu olmasa, orada o acılar yaşanmasa, belki o küslük bitebilirdi. Ama o acılar yaşandı ve hapiste kaldı, hapiste yattı Sadık falan direkt bu insanları hissizleştirdi diyebiliriz yani, belki de korkuttu bu tür şeyler yani onu söyleyebilirim.

Paralel yaklaşımları, Delal ve Tuğrul'da da bulmak mümkündür. Delal *Babam ve Oğlum*'da 12 Eylül'ün "çok insanların gözüne sokulmadığını" ancak anlatıdaki her şeyin "temelinin darbe" olduğunu düşündüğünü belirtmiş; benzer biçimde Tuğrul, filmde darbenin çok ayrıntılı işlenmediğini ancak sonunda olayların "sağlaması yapıldığında" hepsinin temelinde darbenin bulunduğunu ifade etmiştir.

Yeşim *Babam ve Oğlum*'da 12 Eylül'e dair neler gördüğü sorulduğunda filmin, "Sadık karakterinin gördüğü işkenceleri, işkence boyutunu yansıtmış" olduğunu; hapisane şartlarından bahsettiğini, "Sadık'ın kapıldığı, yakalandığı hastalığın başlıca sebebi"nin de bu koşullar olduğunu, filmin açılış sahnesinde Deniz'in annesinin darbe yüzünden hayatını kaybettiğini anlatmıştır. Yeşim'e göre filmin öğretici yönleri bulunmaktadır: "Hayatların ne şekilde yön değiştirebileceğini, o bakımdan 12 Eylül hakkında bilgi veriyor, insanların hayatını ne derece etkilediğini gösteriyor bize."

Aslı ise, darbenin insanlar üzerindeki etkilerini anlatmak için, hapisane ve işkence gibi olgulara odaklanmak yerine *Babam ve Oğlum*'da tercih edilen yöntemi isabetli bulmaktadır: "12 Eylül filmi çekseniz, muhtemelen şey olur, adamlar geliyor, seni tutukluyorlar, hapisaneye götürüyorlar, işkence ediyorlar, sorguluyorlar, sonra bırakıyorlar yani bu mesela darbe filmidir ama bu darbenin etkileri filmidir ve bence darbenin etkileri filmi daha etkileyicidir. O yüzden çok etkileyici bir filmi."

Mülakatlar sırasında doğrudan sorulana dek 12 Eylül'den hiç söz etmeyen ve filmi yalnızca baba-oğul ve aile ilişkileri bağlamında anlamlandıran iki kişi olmuştur. Bunlardan Tuğba görüşmenin sonunda filmin 12 Eylül'e dair bir şeyler söyleyip söylemediği sorulduğunda, açılış sahnesinden bahsetmiş, kanlar içindeki bebeği, darbenin kanlı bir şey olduğunun göstergesi biçiminde yorumlamıştır. Pelin ise aynı soruyu yanıtlarken, Sadık'ın gazeteci olduğundan hareketle, sesleri çıkan gazetecilerin susturulduğunu, hatta yapılan şeylerin ölüme sebebiyet verdiğini söylemiştir.

Filmle ve yönetmenle ilgili önyargıları olduğu için ilk izleminde *Babam ve Oğlum*'dan hiç etkilenmediğini, fakat araştırma kapsamında kendi ifadesiyle “daha temiz bir akılla” izlediği için filmi çok çarpıcı bulduğunu aktaran İbrahim, önyargılarının neler olduğuna ilişkin soruyu şöyle yanıtlamıştır: “Çevremden duyduğum kadarıyla, yani arkadaşlarımdan gişe kaygısı güttüğünü düşündüm veya duydum. Onun üzerine de filmin dramatize edilmiş sahnelerinin sadece seyirci çekmek için olduğunu düşündüm. İnanıncı gelmemişi bana o zaman.” İbrahim duygusal olarak filmde çok etkilense de anlatıyı eleştirel bulmadığını da söylemiştir:

Darbeyi, darbenin insanların hayatlarında bıraktığı kalıcı izleri, eleştirmek istiyor bence. Ama o yaşanan olay da zaten sadece darbeyle alakalı değil. O mantıkla baktığın zaman o kadar şansızlık olur ya... Her şeyden, her olaydan bir film çıkarabilir insan diye düşünüyorum. Ama o çıktığı meseleden kesinlikle kopuyor bir yerden sonra tamamen duygusallığa bağlıyor artık işi. Sadece dediğim gibi işte bir olayın başlangıcı mı diyeyim artık veya olayın başlangıcı sonradan mı değişiyor zaten... Film artık en başta 12 Eylül darbesi işte şöyle böyle böyle, bunlara sebep oldu dermiş gibi başlıyor fakat ileride anlıyorsunuz ki bunun, artık darbeden sıyrılmış tamamen baba-oğul arasındaki ilişkiye, pişmanlıklara dönmüş. Artık o tarafı hiç aklınızda kalmıyor.

İbrahim filmin yarattığı duygusal atmosferin 12 Eylül eleştirisinin üzerini örttüğünü belirtmiş olmakla birlikte, “insanların hayatlarında bıraktığı kalıcı izleri”n eleştirilmek istendiğini de vurgulamıştır. Bunu yeterince yapamadığını, konunun başka yerlere saptığını düşünse de, kullandığı ifadenin kendisi, filmin 12 Eylül’e dair İbrahim’e bir şey söylemiş olduğunu göstermektedir.

Ayça ise filminin eleştirel olup olmadığı sorusunu yanıtlarken Çağan Irmak’ın 12 Eylül konusuna nasıl yaklaştığını tam anlayamadığını belirtmiştir. Fakat sözlerini bitirirken yönetmenin darbeyi eleştirdiği fikrini biraz daha öne çıkarmaktadır:

Eleştirel... Yani şeyi eleştiriyor olabilir hani o günlerde sesini çıkartan ya da düşüncelerini özgürce ifade eden insanlara karşı yapılan haksızlık, hani sadece onlara değil, onların eşine ya da dolaylı olarak onların çocuklarına yapılan haksızlıkları gösteriyor olabilir. Ama bir bakımdan da hani şöyle bir etki de yaratıyor “ses çıkartırsanız böyle olursunuz”. Ben hani açıkçası mesajı alamadım, hani tamam sonuçta bu insanlara böyle yaptınız gibi bir eleştirisi olabilir Çağan Irmak’ın ama bir yandan da tamamen farklı bir açıdan bakarsanız, sesinizi çıkartmasaydınız gayet o çocuğun ailesi gibi, gayet hani normal hayatınıza da devam edebilirdiniz gibi bir etkisi de olabiliyor. Ama bence eleştiriyor, eleştirdiği yönler var...

*Eve Dönüş* filmi, anlatıda 12 Eylül’e, özellikle de işkence boyutuna doğrudan yer verdiği için, Ulaş’ın istisnai yorumu dışında, kendilerini sosyalist ve devrimci gibi sıfatlarla tarif eden gençlerin en beğendiği, bakış açılarına en yakın bulduğu filmidir. Politikayla yakından ilgilenmeyen ya da kendilerini apolitik olarak tanımlayan gençlerle birlikte, milliyetçi-muhafazakâr çizgide duranlar, filmi Mustafa karakterinin bakış açısından izlemiş, bir sonraki bölümde tartışılacağı gibi muhalif anlamları egemen biçimde okumuşlardır. Bu sıkıntılı duruma rağmen, 12 Eylül’den sonra yaşananlarla ilgili yeni bir şey öğrenmek, farklı bir açıdan olaylara bakmak gibi noktalarda örneklem alınan filmler içinde en öne çıkanın *Eve Dönüş* olduğunu

belirtmek gerekir. Örneğin görüşmecilerden Merve 12 Eylül sonrasında yaşanan acıların vardığı boyutlardan *Eve Dönüş* filmi aracılığıyla haberdar olduğunu şöyle ifade etmiştir: “Ya ben şeyin boyutlarını açıkçası çok bilmiyordum, hani filmin sonunda yazıyorlar, kaç bin kişi ölmüş, intihar etmişler, işkencede ölmüşler falan filan, o beni düşündürdü hani ne kadar büyük bir şeymiş diye, onu düşündüm.”

Mert de filmin anlatmak istediği şeyleri açık ve net biçimde ortaya koyduğunu ve öğretici bir niteliğinin bulunduğunu düşünmektedir: “En etkileyici tarafı sivri bir şekilde anlatması konuyu yani işte ucundan kırıp orasından burasından göstererek değil, yani dolu dolu anlatması, yani konu kafasında herkesin oturuyor. Yani bu hani önceden de konuşmuştuk bu film benim oğluma, ileride gelecek, yakınım ya da ne bileyim bir arkadaşım, bu konuyu bilmeyen bir insana, direkt önerebileceğim bir referans, yani o nitelikte. O bakımdan film başarılı.” Filmin öğreticiliğine ilişkin vurguyu Oğuz’da da takip etmek mümkündür: İşte *Eve Dönüş*’ü izledim, inanılmaz güzel bir filmi mutlaka izlemelisin diyeceğim bir film değil. Ama biri bana geldiğinde, abi ben 1980 darbesi hakkında bir fikrim yok, nedir acaba? Hiç bilgisiz bir insana bu konularda, çok özet halinde, a bak abi, sen hiç bilgi sahibi değilsin, şunu bir izle, bir bak bakalım neler olmuş diyebileceğim bir film.” Tıpkı devrimci sosyalist gençlerin yorumlarında olduğu gibi, filmin öğreticiliği Mert ve Oğuz’un düşüncesinde de kendileri için değil, neler olduğunu bilmeyen “diğerleri” için önemlidir.

“Diğerleri”nden olan Alper ise film aracılığıyla darbeye ilişkin kendisinde oluşan bir meraktan söz etmiştir: “Darbe hakkında düşündüm, hani darbeye ben o kadar ilgilenmem hani, n’olmuş, ne etmiş falan gibisinden ama izledikten sonra ilgisi artıyor yani 12 Eylül’de neler yaşamış, onun sonrasında ya da en büyük polis

karakolunda işkence görenlerin nasıl işkenceler yapıldığı... O tür düşünceler uyandırdı.”

Aslı işkencenin varlığından haberdar olsa da, bir yabancı korku filmi dışında, işkenceye ve vardığı korkunç boyutlara ilişkin izlediği ilk filmin *Eve Dönüş* olduğunu söylemiş ve işkence sahnelerinden çok etkilenmiştir. İşkencenin dışında Mustafa karakteri için artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını çarpıcı biçimde verildiğini, Sacit Bey karakteri aracılığıyla da orduya olan egemen bakışın eleştirildiğini dile getirmiştir:

En etkileyici tarafı şuydu Eve Dönüş adından da belli olduğu gibi, eve döndü ama hiçbir şey, hiçbir şey eskisi gibi değil ve olmayacak ve bunu işte genelliyoruz yine diğer filmlerde de olduğu gibi, evet darbe bitti ama etkileri hala sürüyor ve çok kolay olmayacak bunu silmek. En etkileyici tarafı buydu yani eve dönüş sahneleri, o adamın hala o işkenceden kalan izleri vs. ben ne kadar oyunculuğu beğenmesem de...

(...) o babanın tavrından askere olan muhteşem güveni tekrar gördük, “işkence yok diyormuş canım, işkence mi olacak?” yani o adamın bir sözüyle Türk halkı o kadar güveniyor ki askere, işkence yok diyorsa, yoktur. Eğer biri var diyorsa da yalan atıyordur veya bir iki tokat atmış o abartılıydur falan hani aşırı böyle bir güven askeriye, aşırı bir yaşasın ordu, işte hepimizi kurtardı anarşiklerden falan diye bir tavır yani onu gördük. 12 Eylül hakkında bunu söylüyordu, yani yine halkın halk demeyeyim de insanların orduya bakış açısındaki farklılık, yani işte bu işin içinde olanlar, gerçeği görenler, işte bu baskıcı bu yanlış sistemi görenler bir de sistemin dışında olanlar “yaşasın askeriye, oh oh öyle diyorsa öyledir” o bakış açısı, askeriyenin, askeriyeye bakış açısındaki farklılıklar yani askeriye derken polisi de kast ediyorum. Bakış açısı farklılığı, yani ’80’lerle ilgili bunu söylüyor bence.

Barış’ın *Eve Dönüş* filmi sayesinde ilk kez üzerine düşündüğü konu politikadan uzaklığın, yalnızca 1980 sonrasına ilişkin bir durum olmadığıdır: “ ’80 darbesi sonrası ben insanların bilinçsiz olduğunu falan, şeyini düşünüyordum, şeyi düşünmemiştim yani açıkçası insanlar o zamanki örgütlenmede herhalde insanlar daha bilinçlidir, şeydir. Çünkü birebir şeyleri yaşıyor, adam... Ben o kadarını düşünmemiştim, yani adam hem işçi, şeylerin sıkıntı yaşıyor, o kadar şeyler

yaşanıyor ama kalkıp hani o kadar bilinçsiz ama '80 darbesi sonrası insanların biraz bilinçsiz olduğunu, şey olduğunu düşünüyordum ama demek ki o zamanda da varmış.”

Bu bölümün önceki başlıkları altında görüşmecilerin filmleri okuma ve yorumlama pratikleri, dolaşımdaki politik söylemler ilişkilendirilmiş; dolayısıyla gençlerin politik konumlarıyla filmleri alımlama biçimleri arasındaki ilişkiye odaklanılmıştır. Burada görüldüğü gibi politik konular ve söylemler, filmleri anlamlandırma etkinliğini bütünüyle kuşatmamakta; tarihsel gerçekliğe dair politik konuları çapraz kesen kimi yanıtlar söz konusu olabilmektedir.

Ayrıca kimi görüşmeciler eklektik bir biçimde farklı söylemleri bir araya getirebilmekte (örneğin Aslı örgütlü mücadeleyi “gençlik hevesi ve heyecanı” olarak çerçevelerken, ordunun siyaset içindeki yeri ve Kürt sorunu konularında sol-muhafız çerçeveden yorumlar yapabilmektedir); Janet Staiger’ın (2000, s. 162) altını çizdiği gibi belirli bir tarihsel bağlamdaki söylemsel formasyonlar, çelişkili ve heterojen olduğundan hiçbir okuma da tekbiçimli olmamaktadır. Aşağıda örnekleneceği gibi karakterle kurulan duygusal ilişki, politik söylemlerin sınırlarını aşındırabilmektedir. Bir sonraki bölümde görüşmecilerin film karakterleriyle kurdukları ilişki, politik konum ve söylemlerle birlikte kişisel deneyim ve duygular bağlamında da değerlendirilmeye çalışılacaktır. Böylece popüler sinemanın en etkili araçlarından biri olan özdeşleşme konusunu ve film karakterleriyle izleyici arasındaki ilişkiyi etnografik veriler ışığında tartışmak mümkün olacaktır.

## 4.2. Film Karakterleri Üzerinden Yapılan Okumalar

Popüler-ticari filmlerin kurmaca dünyaya izleyiciyi dâhil edebilmek için faydalandığı en temel yollardan biri olan özdeşleşme, genellikle bir karaktere sempati duymak ya da onunla izleyicinin/okurun kendisi arasında bir bağlantı kurması olarak görülmektedir. Kavram aynı zamanda “bakış açısı” üzerinden de tarif edilmektedir: Bir karakterin bakış açısından filmi izlemek ve olayları takip etmek. Buna göre özdeşleşme, film ve edebiyat çalışmalarında, izleyici/okur ve kurmaca kişiler arasındaki çeşitli bağlantıları tanımlayan bir kültürel süreçler bütününe gönderme yapar. Sinemasal özdeşleşmeye ilişkin çalışmaların önemli bir bölümü Freudçu ve Lacancı psikanalize dayalıdır. Bunlardan farklı olarak Jackie Stacey *Star Gazing*'de özdeşleşmenin kadın izleyiciler için ne anlama geldiğini; sinemasal özdeşleşmenin, sadece erken dönem psikişik gelişimle analogi kurarak değil, sinemanın ötesindeki sosyal anlamlarla ilişkili kültürel bir süreç olarak nasıl kavramsallaştırılabileceğini sorgular (Stacey, 1994, s. 130, 135).

Bu bölümde de benzer bir yol takip edilerek izleyicilerle film karakterleri arasındaki ilişki kültürel, politik ve tarihsel bir bağlamda tartışılacaktır. Burada etnografik bakış açısının bize sunduğu önemli imkânlardan biri devreye girmektedir: Kişisel deneyimin tarihsel ve toplumsal koşullar içinde inşa ediliyor oluşunu ortaya koyabilmek.

Film karakterleriyle kurdukları ilişkiyi irdelemek üzere, görüşmelerde gençlere filmleri izlerken kendilerini yerine koydukları bir karakter olup olmadığı, yakın-uzak/sempatik-antipatik/olumlu-olumsuz buldukları karakterlerin hangileri olduğu, ayrıca kimi zaman da film karakterlerini tek tek sayarak bunlar hakkında ne düşündükleri sorulmuştur. Bunun yanı sıra görüşmecilere, filmlerde en çok nelerden

etkilendiklerini, nelerin onlara çarpıcı geldiğini, filmlerin onlarda nasıl duygular uyandırdığını anlamaya çalışan çeşitli sorular da yöneltilmiştir.

#### ***4.2.1. Muhalif Anlamaların Egemen Okumaları***

İzleyici-karakter ilişkisinde alan araştırmasının çarpıcı bulgularından biri “muhalif anlamların egemen okumaları” biçiminde tarif edilebilecek bir tersine çevirmedir. Bilindiği gibi Kültürel Çalışmalar geleneğinin birikimi, egemen anlamların da muhalif biçimde okunabileceğini, hâkim kodlar içinde üretilmiş metinlerde direniş olasılıklarının bulunabileceğini göstermiştir. Ancak görüşmelerde elde edilen bulgular doğrultusunda, çarpıcı bir tersine çevirmenin de söz konusu olabileceğini; başka deyişle muhalif anlamların egemen biçimde okunabileceğini söylemek mümkündür. *Eve Dönüş* filminde üzerine basa basa hatta kimi zaman biraz da “göze sokarak” politik bilinci olmayan, siyasal mevzulara bulaşmayarak mutlu mesut hayatına devam edebileceğini düşünen insanlara yönelik eleştiri, olaylara Mustafa karakterinin konumundan bakıldığında es geçilmekte, hatta tersyüz edilmektedir.

Örneğin görüşmecilerden Ayça, hikâyenin odağındaki karakter olduğundan ister istemez kendisini Mustafa'nın yerine koyduğunu söylemiştir. Çatışmanın merkezinde ve metnin odağında olmasının yanında Mustafa, Ayça'nın kişisel deneyimleri doğrultusunda da yakın durabileceği bir karakterdir. Filmin neyi eleştirdiği sorusuna, en başta “kendisinin bile ilgisi olmayan bir grubun hakkını” savunmakta olan siyasetle ilgili kişileri eleştirdiği yanıtını verirken, Mustafa'yla babası arasında da bir benzerlik kurmaktaydı:

Yani Mustafa aslında dediğim gibi tek derdi geçim olan bir insan. Hani çocuğunu bile doğru düzgün göremiyor. Sonuçta kendi yaşamına dair planları



var, bir televizyon için bile onca saat çalışması, işte eşiyile görüşmemesi falan hani bunlar gerçekten çok imkânsız şeyler değil yani, bence olabilir. Çünkü dediğim gibi benim babam da fabrikada çalışıyor ve hani uzun saatler çalışıyor ve hani karın tokluğuna çalışıyor diyebilirim. O yüzden üzüldüm ben Mustafa'ya.

Mustafa'nın filmdeki mağdur konumunun üzerine, Ayça'nın kişisel deneyimleri eklenince, karakter, eleştirel bir mesafeden çok duygusal yakınlıkla anlamlandırılmaktaydı. Hal böyle olunca görüşmecinin baktığı yer, filmdeki devrimcilerin ya da sendikanın işyeri temsilcisinin değil, Mustafa ve arkadaşlarının görüş açısydı; bu durumda eleştirel bakılan taraf da filmin solcu-devrimci karakterleri olmaktadır.<sup>91</sup> Ayça'ya benzer biçimde Pelin ile Tuğba da Mustafa ve arkadaşlarını “kendi halinde, geçim derdinde insanlar” biçiminde tanımlamakta ve onlara karşı olumsuz düşünceler dile getirmemekteydiler. Buna karşın Hoca olarak anılan karakter dışındaki devrimcileri, “işçi ucuzlatmakla”, “insani değerlerini yitirmekle”, “dürüst davranmamakla” eleştirdiler.

---

<sup>91</sup> Ayça ayrıca bu filmi izledikten sonra daha önce üzerine düşünmediği herhangi bir şey düşünüp düşünmediği sorulduğunda şu cevabı verdi: “Şöyle söyleyeyim ben daha önce aslında hiç şu açıdan bakmamıştım, insanların o dönemde bunlarla ilgilenip ilgilenmediğini, sonuçta birçok insanın birçok gencin ilgilendiğini biliyoruz. Özellikle genç ve okumuş olanların ilgilendiğini diğer filmlerden görmüştük. Ama hiç şunu düşünmemiştim, hani, işçilerin hakkı savunuluyor diyelim ki, çalışan kesimin ya da ama işçilerin hiç umurunda mı değil mi diye hiç sorgulamamıştım. Bu film sayesinde onu da gördüm, yani insanların aslında çok daha büyük dertleri var, hani tamamen boş yere olmuş olaylar diyebilirim. Hani bunu düşünmemiştim bunu gösterdi bana film.” Basitçe özetlersek Ayça'nın genel olarak filmde çıkardığı anlam, işçilerin “çok daha büyük” başka dertleri varken, solcuların onların haklarını savunmak iddiasıyla boş yere mücadele etmiş olduklarıydı. Filmin siyasetten uzak durarak, “normal” yaşantıya devam etmenin olanaksızlığına ilişkin söylemiyle Ayça'nın filmi yorumlama biçimi arasında taban tabana bir zıtlık olduğu görülmektedir.

Daha önceki görüşmelerde darbenin kötü yönlerinden birinin “haksız”ın yanında “haklı”nın cezalandırılması olduğu görüşünü savunan Tuğrul,<sup>92</sup> *Eve Dönüş* filminin ne anlattığı sorusunu yanıtlarken bu görüşü yineledi; Mustafa’nın da bu haksızlıktan nasibini aldığını söyledi. Kendisini Mustafa’nın yerine koyarak filmi izlediğini, onun yerinde olsa nasıl davranacağını düşündüğünü söyleyen Tuğrul’a, ’80’lerde yaşasaydı, Mustafa gibi politik mücadelenin uzağında bir karakter olup olmayacağı sorulduğunda, “duvarlara devrim yazan birisi” olmayacağı cevabını verdi. O dönemdeki ülkücülerden biri olup olmayacağı sorusuna verdiği yanıtı şöyleydi:

(...) illa ki devrimcilerin içinde de iyi olanlar vardır veya amacı devrim yani ama resmen terörist yuvası evler. Yani polise silah sıkmalar, bunlar... (...) zaten o dönemde de ülkücü olsam polise silah sıkmam herhalde, girdiğim şeyde de işkence odasında da söyledim yani. Onların yaptığı şeyi biz düzeltmek için, işte ülkeyi korumak için bir şeyler yapmaya çalışıyorduk, biz aynı onlarla ceza görüyoruz, bu tarz şeyler söyledim. Ama yani... Beni birisi gaza getirirse, yapma bak, yaparsan işte şöyle yaparlar böyle yaparlar diye, politik düşüncelerimi de orada saklayabilirdim.

Filmde lümpen proletaryayı temsil etmekte olduğunu söyleyebileceğimiz Mustafa karakterini Tuğrul saf, iyi; işçilerden biri gelip “hadi direnişe” dediğinde “ya ne direnişiymiş” diyebilen ve bu işlere bulaşmayacak kadar akıllı birisi şeklinde görmekteydi. Devrimci mücadelenin dışında kalabilmek Tuğrul’un düşüncesinde akıllıca bir hareketti.

Filmi izlerken kendisini onun yerine koyduğunu söylediği Mustafa karakteri, Alper’in düşüncesinde de benzer anlamları taşımaktaydı: “(...) sağa sola karışmak istemeyen, hani belli bir siyasi görüşü yoktu bence. Yani yok derken, sonuçta evini geçindirmeye çalışıyor ve o taraflara kayacak zamanı yok, vakti yok, olsa belki hani

---

<sup>92</sup> Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi Tuğrul’un “haklı” olarak gördüğü kesim milliyetçiler, “haksız” olarak gördüğü ise solcu-devrimcilerdir.

kayar ama o da sol görüşlü olur mu sanmıyorum pek. Kendi halinde yaşayan işte, karısını, kızını seven, onlar için bir şeyler yapmaya çalışan biri”. Siyasal meselelere olan ilgisizliğini bir miktar eleştirse de Alper, Mustafa’ya karşı genel olarak olumlu bir bakış açısına sahipti.

Fakat devrimciler söz konusu olduğunda önyargılar ve anlam çerçeveleri devreye girmektedir. Alper gerçek Şehmuz’un öldürüldüğü çatışma sahnesinde devrimcilerin, arkadaşları kurtulsun diye ateş açtıklarını, bu yüzden de polisin onları vurmak zorunda kaldıklarını söyledi. Oysa filmde teslim oldukları ve ateş etmedikleri halde, karakterler evden çıkar çıkmaz vurularak öldürülmüştü. Buna göre devrimcileri “terörist” olarak, polis şiddetini ise, her durumda haklı ve meşru gören bakış, filmin anlamlandırılmasında ve bellekteki kuruluşunda da belirleyici olmuştur. Ayrıca Alper filmi, sağcıların gördüğü işkenceyi eşit şekilde temsil etmemekle de eleştirmektedir.

“Siyasetle aşırı ilgili olmayan bir insan olarak” *Eve Dönüş* filmi izlerken kendisini Mustafa’nın yerine koyduğunu söyleyen bir diğer görüşmeci de Mehmet’ti ve karakteri, “Kendi dalgasına bakan, kimseyle uğraşmayan” birisi olarak görmektedir. Hoca dışındaki diğer solcu karakterlerin ise “iyi insanlar olarak yansıtılmadığını” söyledi. Bu “iyi yansıtılmama” durumu Mehmet’in anlam dünyasındaki “kötülük”le de tutarlıydı.

Toparlamak gerekirse, politikayla çok ilgilenmediklerini söyleyen ya da milliyetçi-muhafazakâr çizgide duran gençler, *Eve Dönüş* filminde genel olarak Mustafa karakterine olumlu, filmin Hoca dışındaki devrimci karakterlerine ise olumsuz bir bakışla yaklaştılar. Başka deyişle, “lumpen proletarya eleştirisi” olarak özetlenebilecek filmin önerdiği muhalif anlamı, “kendi halinde sağa-sola bulaşmayan

insan” biçiminde, olumlu bir vurguyla sabitleyerek egemen biçimde okudular. Filmdeki solcu-devrimci karakterlere karşysa genel olarak olumsuz bir algı söz konusuydu. Ancak Hoca olarak anılan karakter diğerlerinden ayrı tutulmakta, onun hakkında daha çok pozitif yargılar bildirilmekteydi.<sup>93</sup> Örneğin Alper “polis otosu tarayanlardan biri olma” ihtimali dolayısıyla bir şerh koysa da, Hoca karakterinin “iyi” olduğunu düşünmekteydi:

Hoca iyi bence, yani, yani şu açıdan hani oraya düşmüş, bir suçu var mıdır, bir hani bir polis şeyi, otosu taranmış falan, oradaysa eğer, tarayanlardansa eğer yani bu kadar iyi değil tabi ama. Yine de diğerlerine oranla, diğer içeride olanlara, Şehmuz olmadığını söyledi, daha sonra hani bunlar konuştu, yardım etmeye çalıştı. Diğer onun Şehmuz olduğunu iddia edenlere söyledi, niye yaktınız adamı falan... O da iyi yani. O da yani sonuçta kendi görüşünü savunmak için oraya düşmüş ve yani oraya düştükten sonra sadece kendi görüşü değil, insanları seven biri. Başka insanların zarar görmesini istemeyen biri, o açıdan iyi yani.

Erdemli, akil bir karakter olarak çizilen Hoca'nın devrimcilere karşı olumsuz yargıları bütünüyle alt üst etmese de bir miktar aşındırdığını söylemek mümkündür. Benzer bir durumu *Babam ve Oğlum* filmindeki Sadık ve *Vizontele Tuuba*'daki

---

<sup>93</sup> Hoca karakterini diğer devrimci temsillerinden ayrı tutan bir görüşmeci de Ayça'ydı. Ancak onda devrimci mücadelenin anlamsızlığına ilişkin yargı baskın gelmekteydi. Üstelik Ayça Hoca'nın polisler tarafından öldürüp çatışmadan öldürülmüş gibi gösterildiğini değil, gerçekten çatışmada öldüğünü düşünmekteydi: “Hoca yani şey olması aslında, hani o ‘sen zaten ilgilenseydin ne sen burada olurdu ne ben burada olurdu’ demesi mesela hani bir yandan şey diye düşündüm, senin başına bunca şey gelmiş, hala bunu mu düşünüyorsun? Hala bu kadar mı savunuyorsun? diye düşündüm. Ama bir yandan da gerçekten diğerleri kadar ucuzlaştırmıyor işi, hani en azından Mustafa'nın, Mustafa'yı tanımadığını açık açık söyleyebiliyor. Artık bilmiyorum, çatışmada ölmüş, çıktıktan sonra hâlâ mı insan akıllanmaz? diyebilirim yani o yüzden biraz enteresan geldi.” *Eve Dönüş*'ü izlerken kendisini yerine koyduğu karakterlerden biri olarak Hoca'dan söz eden Aslı ise, onun geçmişini çok merak ettiğini söyledi. Görüşme esnasında kendisini solcu bir insan olarak görse de, politik amaçlarla şiddet kullanılmasına kesinlikle karşı olduğunu belirtmişti. Hoca karakteri üzerine konuşurken de, olumlu bulduğu bu karakterin bir örgüt üyesi değil de, tıpkı *Vizontele Tuuba* filmindeki Güner Sernikli gibi sol görüşlü “normal bir öğretmen” olabileceği düşüncesini dile getirdi.

Güner Sernikli karakterleri için de tespit edebiliriz. Sadık ve Güner Sernikli örgütlü mücadele içindeki devrimci karakterler değılseler de, birer solcu temsili olarak, milliyetçiler dâhil tüm görüşmeciler tarafından olumlanmaktadırlar.<sup>94</sup>

Görüldüğü üzere özneliğı inşa eden tarihsel ve toplumsal koşullar izleyici-film ilişkisinde açıklayıcı olmaktadır. Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi görüşmecilerin politik konumları, siyasetle ilişkilene biçimleri ve kişisel deneyimleri onların film karakterleri hakkındaki görüş ve yorumlarında etkilidir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki filmde karakterin nasıl temsil edildiğı, hangi özellikleriyle öne çıkarıldığı da son derece önemlidir. Örneğin *Babam ve Oğlum* filminde Sadık, politik duruşu ve eylemliliğıyle değıl, bir baba ve oğul olarak aile ilişkileri çerçevesinde ele alınmaktadır. Üstelik acı çeken, çaresiz ve mağdur bir insan portesi çizilmektedir. Dolayısıyla izleyiciler film üzerine konuşurken sürekli olarak hislerinden söz etmekte, Sadık karakteriyle de duygusal bir ilişki kurmaktadırlar. Hemen hemen tüm görüşmeciler *Babam ve Oğlum* filminde ve film karakterlerinde “kendilerinden bir şeyler bulduklarını” söylediler. “Tipik Türk ailesi”, “Tipik Anadolu insanı”, “tıpkı babama benziyor”, “bizim insanımız” gibi aşinalığa vurgu yapan sözcükler sıklıkla tekrar edildi. Kurulan bu duygusal bağ sayesinde, milliyetçi bir gencin gözünde Sadık “sosyalist bir adama benziyor”sa da “iyi” biriydi. Buradan hareketle ve milliyetçi-muhafazakârlığın temel unsurlarından birinin “anti-sol” karakteri olduğunu göz önünde bulundurarak, örgütlü milliyetçilerin ve “banal milliyetçilerin” solcu-devrimcilere ilişkin olumsuz imgesini

---

<sup>94</sup> Bir örnek vermek gerekirse Tuğrul “sosyalist bir adama benziyor” dediğı Sadık’ın iyi bir karakter olduğunu, oğlunu çok sevdiğini, babasının onun için çizdiği yola isyan edip kendi inandığı değerlerin peşinden gittiğini söylemiştir.

aşındırmak için, insani duygular üzerinden anlatıyı kurmak bir temsil stratejisi olarak önerilebilir. Fakat bu duygulanım durumunun, bir ruhsal boşalımla sonuçlanmasını engelleyecek, film bittikten sonra izleyicinin “normal yaşamına” dönmek yerine, sinema salonundan kafasında soru işaretleriyle ayrılmasını sağlayacak anlatı stratejilerinin nasıl olabileceği üzerine de ayrıca düşünmek gerekir.

#### ***4.2.2. Sol-Muhalif Bakış Açularından Film Karakterleri***

Bir önceki başlıkta açılan tartışmaya Azad’ın Sadık karakteri hakkındaki yorumları üzerinden devam edebiliriz. Ona göre Sadık:

(...) fikirleri, idealleri uğruna ailesini terk eden, bu anlamda mücadele yürüten ve daha sonraki süreçlerde, 12 Eylül darbesinden sonraki süreçte yaşadığı kayıplar, travmalar, bitmişlik, tükenmişlik, yalnızlık... Yalnız bir insan durumu vardı yani işte hastalığı, umutsuzluğu yani çocuğuna olan bağlılığından kaynaklı bir... Çaba içerisine girmesi, bunları bana anlattı yani Sadık. Ama yani hep bir tükenmişlik var, genelde bu tükenmişlik, bir bıkkınlık, bir yılgınlık var Sadık’ta.

(...)

Ben artık mücadele yürüttüm, bir halk uğruna mücadele yürüttüm ama halkın hiç umurunda olmadı diyor mesela. Ondan sonra şey diyor... Biraz daha çok toplumsal kaygılarından ziyade daha çok bireyci kaygıları ön plana çıkıyor yani. Kendi çocuğuna bir gelecek oluşturmak, yani olabildiğince kendi yaşadığı koşullardan, yaşamaması için onu aileye tekrar götürmesi. Sadece tekrar yeniden baştan başlaması yani... Yani kendi yaptığı hatayı bir şekilde oğlu üzerinden telafi etmeye çalışıyor bence.

Bu açıdan bakıldığında Sadık, “herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği”, duygusal bir yakınlık hissedebileceği, olumlu bir solcu temsili olarak karşımıza çıksa da, anlam ve değer sistemi olarak solu olumlama ya da mücadele, toplumsal dönüşüm arzusu yaratma gibi bakımlardan film izleyicisine herhangi bir şey vaat etmemektedir. Bununla birlikte kendisini Azad gibi devrimci olarak tarif eden Ulaş’a

göre Sadık karakteri, Azad'tan farklı olarak, bıkkınlık, yılgınlık ve tükenmişlikten farklı biçimlerde de anlamlandırılabilir:

(...) [Sadık'ın] Politik anlamda çok bir yılgınlık yaşadığını, yoz bir hayata kendini teslim ettiğini falan görmedik. Aksine şey yapıyor yani, çocuğunu yetiştirmeye çalışıyordu bir yandan, bir yandan hem zaten kalem tutan bir adam; yazıyormuş, çiziyormuş, sonradan yeniden kalem tutmaya çalışmış. Ondan sonra başka bir evreden doğru sona erdi onun hikâyesi. Her türlü hikâyesi; hem yaşam hikâyesi hem mücadele hikâyesi hastalığından dolayı bitmiş oldu. Yani ne bileyim o anlamda o pencereden göstermediler. İşte Sadık hani işkencelerden sonra korktu mu? Sadık işte hiçbir şeye değmediğini mi düşündü aslında. Bir tek şey vardı ya, hani bu “Biz bu memleketteki insanlar için uğraşyoruz ama onların umurunda bile değiliz” tadında bir şey vardı; bir orada küçük bir mesaj vardı, ora biraz üzerinde durulabilir belki ama onun dışında da bütünlüklü olarak Sadık'ın zihin dünyasındaki o tarumar oluşu -varsa eğer- bize geçirmedi, bize öyle bir şey anlatmadı. Onun için öyle tutmamak gerekiyor diye düşünüyorum. Hani ha keza, bir sürü samimi insan vardır gerçekten öyle bir süreci yaşadktan sonra bu tarz bir şey yaşayan. Hani böyle bir yol seçen, hani bu birebir olmasa da yakınından geçen, biraz buna değen öyküler vardır muhakkak yaşanmış yani.

(...)

Bir de şey de olabilirdi hani, Sadık sonuçta yani ne bileyim onları yaşadktan sonra korkuya da kapılmış olabilirdi, onları yaşadktan sonra bir yılgınlığa da kapılmış olabilirdi. Ama dediğim gibi Sadık şey yapmadı yani böyle, bütünlüklü olarak hayatını tepetaklak etmedi. Ne bileyim bir patron olarak karşımıza çıkmadı, işçisini ezen bir adam olarak karşımıza çıkmadı ya da yoz bir adam, kültürüne sırtını dönen bir adam olarak karşımıza çıkmadı. Aksine hani dediğim gibi iyi bir çocuk yetiştirmeye çalışıyordu, evindeki kadına çok iyi davranıyordu. Yani çizginin hâlâ bu tarafında olanlardandı bence. (...) Bir dediğim gibi o diyalog belki biraz sıkıntılı, üzerinde tartışılabilir, konuşulabilir ama birçok insan bunu hissetmiştir gerçekten de.

Sadık karakterini ya da filmi bütün olarak silip atmanın yanlış bir yaklaşım olduğunu savunsa da Ulaş'ın düşüncesinde asıl rahatsızlık verici olan filmin “aralara sokuşturduğu” devrimci temsiliydi. Ulaş, Sadık'ın babasıyla tartışırken, kendi vicdanlarını temizlemek için ona iş verdiklerinden söz ettiği “eski devrimcilerin” filmde araya sokuşturulduğunu, bu tarz bir karakterin bir gerçekliğe işaret ettiğini, bir filmde işlenebileceğini ancak bunun, bütünlüklü ve çok boyutlu bir bakış açısını

gerektirdiğini söyledi. Filmdeki gibi işlenmesi Ulaş'ın düşüncesinde sığ bir bakış açısına işaret etmekteydi. Ulaş, yönetmen Çağan Irmak'a yönelik eleştirisini giderek sertleştirdi:

(...) Böyle hikâyeleri anlattı ondan sonra böyle bir dizi çekti, böyle bir film yaptı. Böyle bir derdi varsa gerçekten de hani en başta objektif bakmak bence onun sorumluluğunda olması gereken bir yerde duruyor. Düzgün anlatmak meseleyi, gerçekten hani eğrisiyle doğrusuyla tartıştırmak, ama bütünlüklü ortaya koymak, böyle aralara sokuşturup da zan altında bırakmamak gerekiyor. Yani o hassasiyet taşınmayınca bence gerçekten de -biraz sert olabilir ama ben cidden öyle düşünüyorum, az bile gelir- bir aciziyet durumunu ifade ediyor. Film izlenir, üzerine konuşulur ama bu yapılan hamle, şahsın aciziyet durumunu ifade ediyor, başka hiçbir şey değil yani.

Sosyalist-devrimci gençlerin *Eve Dönüş* filmindeki Mustafa ve arkadaşlarına bakışı da öngörülebileceği üzere, bir önceki başlık altında anılan örneklerden farklıydı. Örneğin Tuğrul, Mustafa'yı "bu işlere bulaşmayacak kadar akıllı biri" olarak görürken Özgür, o ve onun gibileri "zayıf karakterli" biçiminde tanımlamaktaydı: "Mustafa ve onun gibiler hâkim pencereden bakarlar, hani güçlü neyse onun penceresinden bakarlar. Sendika muhtemelen fabrikada güçlü oldukları için o güce yine boyun eğip sendikaya üye oldular. Hani gerçekten istemeseydi olmazdı. Bu insanlar bana göre zayıf karakterli insanlar. Hani güçlü, kim nerde güçlüyse ondan etkilenip onun yolundan gidenlerdi." Mustafa'nın masum olup olmadığına ilişkin soruya verdiği yanıtta da karakterin bilinçsizliğini eleştirmektedir:

(...) Hocanın ona söylediği cümle, eğer uğraşmış olsaydı, gerçekten şey, ne o, o işkenceleri görürdü ne de Hoca ne diğerleri. Yani gerçekten hani bir insanın düşünceleri olmalı. İnsan sonuçta toplumsal bir varlık, bir şeye göre, bir şeyler düşünebilen hani özgür iradesi olabilen bir yaratık. İnsan kendi düşüncelerini kendisi çizebilmeli. Yani ki '80 öncesinde çok ayrı, keskin bir ayrışma varken, burada tarafsız kalabiliyorsanız, hani gerçekten bu karakersizliktir. Çünkü her gittiğim ortama uyarım, kahvede okey oynuyor, işte sendikalı oluyor fabrikada. Muhtemelen başka yerde başka bir şey oluyordur. Yani bu tarz insanlar hiçbir zaman masum değildir, hani karşı tarafta olsun, hani insanlar kesinlikle kendi yollarını çizmeli, bir yere gitmeli. Bu, bu yol değildi, bunların yaptıkları, bunun için masum değiller.



Özgür'e Mustafa'nın "apolitik" olmak yerine ülkücü olmasını tercih eder miydi diye sorulduğunda, kesinlikle böyle bir tercihi olacağını söyledi. Özgür bu tercihin sebebini diyalektik bir kavrayışla açıkladı: Ona göre insanlar belirli bir politik görüşe sahip olur ve bu doğrultuda mücadele ederlerse, mutlaka bunun karşısında da bir güç ortaya çıkacaktır. Böylece bir politik çatışma durumu söz konusu olabilecek ve bu çatışmadan doğru bir yerlere varılabilecektir.

Sıla politik özneliğiyle bir tutarlılık arar biçimde, filmde kendisini yerine koyduğu karakterleri devrimcilerden seçmişti: *Vizontele Tuuba*'da kasabanın devrimci gençlerinden Mahmut, *Babam ve Oğlum*'da Sadık, *Eve Dönüş*'te ise Turist olarak anılan Aydın Gün. Sadık dışındaki diğer iki karakter filmlerde anlatının merkezinde olmak şöyle dursun, küçük rolleri olan yan karakterlerdir. Dolayısıyla Sıla karakterlerle ilişkilendirirken onların metinde nasıl konumlandırıldıklarına göre değil, kendi politik duruşuna uygunluğu esas alan yanıtlar vermişti.

Sıla'nın politik analizlerinde temel başvuru noktası olan sınıf analizi, film karakterlerine ilişkin yorum ve tanımlarında da öne çıkmaktaydı. *Eve Dönüş* filmindeki Mustafa ve arkadaşlarını "bildiğimiz işte proleter olduğu halde o sistemin işte şey apolitikleştirmesi çerçevesinde lümpenleşmiş bir toplum" olarak tarif etti.<sup>95</sup>

Azad da paralel biçimde Marksist kavramlara başvurdu ve "tamamıyla şey Marx'ın

---

<sup>95</sup> Yine aynı filmde Mustafa'nın kayınpederi olan Sacit Beyi de sınıfsal konumu aracılığıyla anlamlandırmaktaydı: "Yani böyle kendisi zaten şeyin içerisinde olduğundan kaynaklı, hani o sistemin bir parçası olduğundan kaynaklı, bir rahatsızlık görünüyor. İşte hani ondan kaynaklı insanların rahatsızlığını da o biriken öfkesini de göremiyor. Hani o noktada bir de ahkâm kesiyor. Hani yani kendi sınıfdaşlarına, kendi kolluk güçlerine inanılmaz bir güveni var. TSK aşkıyla, polis aşkıyla yanıp tutuşuyor. Yani böyle tipler de çok fazla, faşist diyebileceğimiz, işte o tam egemen sınıfının temsilcisi yani."

da değişiyle lümpen yani. İçinde bulunduğu toplumsal sınıfsal koşullara çok yabancılaşmış, uzaklaşmış insanlar” ifadesini kullandı. Tanımlamayı yapmadan önce, bu özneleri inşa eden şeyin, sistem olduğunu vurguladı; bugünün Türkiye’siyle de bağlantı kurdu:

Vallahi açıkçası günümüzdeki, Türkiye’deki insan tiplerinin çoğuna yakın tipleremelerdi. Çok da açıkçası insanlar değişmemiş diyebilirim yani. Çünkü gerçekten Türkiye’de hak arama mücadelesi, bilinçli bir sendikal mücadele, bilinçli bir hak arama mücadelesi, bilinçli bir birey, bilinçli bir insan şeyi ülkede pek fazla hoş karşılanan bir şey değil yani. Yani işte sistem sana bir ereve, bir sınır çiziyor işte, işte diyor seni bir eve hapsediyor. Evin sorunları var, ihtiyaçlar var, karşılamak zorundasın. Her ihtiyaca para çıkmak zorundasın, çalışmak zorundasın. alıştığın için de evrene bakma, demokratikleşme adımı noktasında çok yetersiz kalıyorsun, zaman bulamıyorsun. Bu anlamda, o insanlar çok dar ve sığ bir yaşantı içindeler yani. Özellikle bu yaşanan işte, kahveyle iş yeri arasında gitmesi, toplumsal, sosyal olarak çok da şey davranmamaları... Sadece at yarışı, futbol ve evdeki şeylerle sınırlı tutmaları maalesef insanların... Sistem de bunu istiyor zaten, bilinçli, sorup sorgulayan, gerçek anlamda bilinçlenmiş bir yurttaş olmak çok zor.

rgtl mücadele içinde olmayan fakat kendisini solda konumlandıran diğer görüşmeci gençler de Mustafa karakterine eleştirel yaklaşmakta, özellikle de karakterin yaşadıklarından sonra bir dönüşüm geçirmesi gerektiğini, ancak, Aslı’nın Mustafa’ya ilişkin yorumlarında görebileceğimiz gibi, bunun olmadığını vurgulamaktaydılar.<sup>96</sup>

Mustafa masum değil bence çünkü Mustafa... Yani aslında Mustafa hayata bu kadar pasif kalarak da suçlu bence... Zaten filmin bir repliğinde de diyordu “sen böyle olmasaydın biz zaten burada olmazdık” diye. O yüzden hani Mustafa’yı ilk izlerken de suçluyorsunuz başta. şimdi belki beni tabi kişisel görüşlerim burada çok etkili, o yüzden Mustafa’ya kızıyorum bu kadar pasif olduğu için falan. Ama sonunda da yine Mustafa şey olmadı, “evet lanet olası polisler ve askeriye, evet işte aman Allah’ım bir aydınlanma yaşadım” falan deyip hani mesela o tarafa bir kayma olmadı. O ezik, bzk, işte çekingen

---

<sup>96</sup> Bu dönüşüm beklentisini dile getiren pek çok grşmeciden birisi de Sıla’ydı. Eğer bu filmi kendisi yapacak olsa, Mustafa karakterinin dışarı çıktıktan sonra devrimci olabileceğini söyledi; Yusuf Aslan’ın benzer biçimde örgütlendiğini de sözlerine ekledi.

tavrı, tabi ki işkencenin çok büyük bir etkisi var ama. O bir hırsla çıkmadı yani hani bir taraflı olarak çıkmadı, o kadar işkence gördü hala o koyun insan olma özelliğini yitirmedi yani. “Tabi ya yanlışlık olmuş, tabi” falan deyip muhtemelen hayatında da öyle devam edecektir yani.

Bu noktada film karakterlerinin anlatıda deneyimleri sonucu değişip-dönüşmelerinin, basit fakat etkili bir politik strateji olduğu öne sürülebilir. Özellikle de muhalif anlamların egemen biçimde okunduğu durumlarda, bu araştırma bağlamında *Eve Dönüş* filminde Mustafa karakteriyle özdeşleşen görüşmeciler söz konusu olduğunda, Mustafa'nın politik bir bilinç kazanması ve dönüşmesi izleyicilerin anlamı egemen biçimde kapatmasına engel olabilir ya da en azından zihinlerde soru işaretleri bırakabilir.

#### **4.2.3. Karakterlere Bakışta Tekrarlanan Ortaklıklar**

Alan araştırması bulgularına göre karakterlere bakışta tekrarlanan bazı ortaklıklar söz konusudur. Tüm görüşmecilerin hakkında benzer yargılar bildirdikleri bir film kişisi olarak, *Vizontele Tuuba* filminin başındaki Türkçe öğretmeni karakterinden söz edilebilir. Bu karakter için bütün görüşmeci gençler olumsuz fikirler belirtmiş, önemli bir bölümü kendi eğitim hayatlarında karşılaştıkları kimi öğretmenlerle arasındaki benzerliğe vurgu yapmıştı. Fakat okuduğu *Tercüman* gazetesinden hareketle, bunun bir sağcı temsili olduğunu söyleyen ve bu bağlamda karaktere eleştirel yaklaşanlar solculardı.<sup>97</sup> Diğerleri öğretmenin okuduğu gazetenin

---

<sup>97</sup> Karakterin sağcı olmasının yanı sıra milliyetçi ve ayrımcı olduğunu söyleyen tek görüşmeci Azad'tı. Yılmaz'ın içinde bulunduğu durumdan söz ederken kendi ilkokul deneyimlerinden, Türkçe bilmemesinden kaynaklı olarak yaşadığı zorluklardan söz etti. Kimlik temelli bir politik mücadele yürüten Azad, öğretmen karakterini bu çerçevede yorumladı; onun düşüncesinde karakter milliyetçiydi, bu yüzden de Kürt bir çocuk olan Yılmaz'a karşı sert tavrının altında yatan şey, etnik ayrımcılıktı.

hangisi olduğunu fark etmemiş, *Tercüman* olduğu söylendiğinde de bunu politik bir işaretleme olarak okumamışlardı.

Söylemlerin içinden konuşmanın, siyasal ezberleri tekrar etmenin ötesinde politikayla ilişkisi olmayan, derinlikli, bütünlüklü bir tarihsel-toplumsal arka plan bilgisi bulunmayan gençlerin film karakterlerine ilişkin yorumlarında karşımıza istisnasız olarak çıkan durum, *Vizontele Tuuba* filmindeki kasabanın devrimci gençleri için söz konusu olmuştur. Çok sayıda görüşmeci iki farklı devrimci-sol fraksiyonu temsil eden bu karakterleri sağcılar ve solcular olarak yorumlarken, aralarındaki çatışmayı da sağ-sol çatışması biçiminde görmüştür. Görüşmelerden elde edilen bulgulardan anlaşıldığına göre, filmdeki gruplardan birinin diğeri için kullandığı “sosyal faşist” ifadesinin neye gönderme yaptığı bu görüşmeciler tarafından bilinmemektedir. Dolayısıyla yalnızca faşist sözcüğünden hareket edilerek gruplardan birinin sağcı olduğu kanaatine varılmıştır.<sup>98</sup>

Görüşmeciler içinde karakterlerin itham edildikleri gibi “faşist” değil de milliyetçi olduklarını öne sürerek, onları savunan tek kişi ise Tuğrul’du; gruplardan birinin sağcı diğerininse solcu olduğu kanısına nasıl vardığı sorulduğunda şu yanıtı verdi: “Yani faşist diyorlar ama faşist değildirler onlar da yani. Faşist nedir, sadece kendi ırkı var, dünyada hiçbir ırk yoktur, bu faşisttir. Adolf Hitler, Mussolini, milliyetçi olan, milliyetçilikle faşistliği karıştırıyorlar bence. Ama birisi solcu, birisi sağcı yani. Yani devrimci sağcı ben görmedim.” Bu yanıt, Tuğrul’un özgün düşüncesinden çok tipik bir “milliyetçi refleks” olarak değerlendirilebilir. Tanıl Bora’nın (2006, s. 137) ifade ettiği gibi “Faşistlik ithamına maruz kalan radikal

---

<sup>98</sup> İlginç ve atipik bir yanlış anlama da İbrahim isimli görüşmecinin sözlerinde mevcuttur. İbrahim sosyal faşist ifadesini “sosyal demokrat” olarak anımsamış ve kendisini “sosyal demokratlar”dan çok “devrimci kanat”takilere yakın hissettiğini söylemişti.

milliyetçiler, daima, faşizmi Alman Nasyonal Sosyalizmine ve İtalyan Faşizmine, yani başka milletlere özgü akımlar olarak dışlatırır”lar.

Solcu-muhafif gençler genellikle kasabadaki devrimci gençler üzerinden soldaki bölünmüşlüğü eleştirisini yaparken; Ulaş, filmdeki devrimci temsilinden çok rahatsızdı ve Yılmaz Erdoğan’ın devrimcilere haksızlık ettiğini düşünmekteydi:

Çok acımasız davranmış Yılmaz Erdoğan, yönetmene kızdım biraz. Yani hali hazırda bir öğrenme durumu söz konusu, bir bilinmezlik durumu söz konusu, bir çaylaklık durumu, muhakkak ki vardır tabi ama bir rüzgâra kapılıyor, o zaman herkes politik. Bir nitelik aramaktan ziyade herkes politik, herkesin bir tercihi var. Çoğu da böyle şey, hani kişisel ilişkilerden doğru falan politikleşiyor, ne bileyim mahalle arkadaşı belki ama onlar farklı grup. Öyle bir lise atışması gibiydi. Ama şeydi yani, bir yandan da ’80’deki o nitelikli kadrolara, gerçekten devrimciliği yapan, mesela DDK gibi, yani bunlar gerçekten Doğu Dernekleri, kültür dernekleri var ya, Türkiye Kürdistan’ındaki o yapılanmalarda, çok daha nitelikli insanlar çıkmıştır. Gerçekten ne yaptığını bilen, gerçekten hâlihazırda ülke sorunları üzerine söz söyleyen insan çıkmıştır. Biraz şey karikatürize etmek istemiş, biraz çok acımasız davrandığını düşündüm. En çok oradan doğru eleştirdim zaten. Şey dedirtiyor, insanlar zaten bir soğuma, işte böyle bir kızma, işte zaten ne yaptığını bilmiyorlardı, bir gençlik ateşiydi meselesi var ya, onu vurgulamak istemiş, biraz fazla yerden yere vurmuş.

(...)

çok cahil işlemiş. Çok böyle kendini bilmez çocuklar olarak işlemiş. Ben haksızlık yaptığını düşünüyorum. Bir de bu algı, yani Yılmaz Erdoğan, tırnak içinde, iyi niyetli olsa bile şey durumu yaratıyor. Zaten böyle bir, ne yaptıklarını bilmiyorlardı, gençlik ateşine tutulmuş gidiyordu o çocuklar falan fişman diye. Yani onu karikatürize etmek isterken, çok acımasız davranmış. Çok da sakat bir yere tekabül ediyor bence. Eleştirilmesi gereken bir konu yani.

Ulaş’ın devrimcilere ilişkin hâkim algıyı tarif ederken kullandığı ifadeler Aslı’nın filmdeki gençlere ilişkin yorumlarında da karşımıza çıkmaktaydı: “ (...) gençlik hevesi gibi geliyor bana, muhtemelen beş on sene sonra hepsi evlenip, iş bark sahibi olup kendi hayatlarını süreceklendir. Yine hani yaşam görüşleri, yaşama bakışları farklı olur ama bu kadar mesela bir tabela için veya dağa yazacak kadar

kavgaya tutuşmayacaklardır. O gençleri ben yine, gençlik hevesi gibi gördüğüm bir tayfaydı.” Ayça da bu gençleri pek bir şeyin bilincinde olmayan, özenti sonucu politik kimlik kazanmış gençler biçiminde görmekteydi. Siyasal mevzular üzerine konuşurken, kendisini örgütlü mücadelenin dışında tutan şeyi, temelde soldaki bölünmüşlükle açıklayan Mert ise, *Vizontele Tuuba*’daki devrimci gençleri de “hiçbir şey yapmadan bir şey yapıyorlarmış gibi birbirleriyle didişen” insanlar oldukları için komik bulduğunu belirtti. Bir anlamda bu gençler karakterlerin durumu üzerinden kendi konumlarını onaylamaktaydılar.

Politikayla ilişkilene biçimleri ve siyasal düşünceleri farklı olan görüşmecilerin, film karakterlerine ilişkin yorumlarında ortaklıklar bulmak da mümkündür. Tüm görüşmeciler *Vizontele Tuuba*’da Deli Emin ve Tuba karakterlerini sempatik bulmakta, onların arasındaki romantik ilişkiden ve ayrılık sahnesinden duygusal olarak etkilendiklerini ifade etmektedirler. Yine aynı filmde Güner Sernikli, tüm görüşmecilerin sempatiyle yaklaştığı, idealist bir insan olarak onayladıkları bir karakterdir. *Babam ve Oğlum*’da Deniz karakteri, kimi görüşmecilerin kendisini onun yerine koyarak filmi takip ettiği, tamamının ise pozitif anlamlar yüklediği bir çocuktur. Masumiyetin ama aynı zamanda, hayal gücünün, umudun ve yarının sembolü olarak görülmektedir.<sup>99</sup> *Eve Dönüş* filminde Hoca

---

<sup>99</sup> Ulaş Deniz’i bir çocuk olarak sevimli ve sempatik bulmakla kalmayıp ona politik bir anlam da yüklemekte, karakterin geleceğini politik öznellik üzerinden kurgulamaktaydı: “Deniz devrimci olmayı hak eden bir çocuk. (...) Çünkü çok akıllı bir çocuk. Yani, çözümün parçası olmaya çalışan bir çocuk. Etrafındaki... Etrafına duyarsız değil hani. İzliyor, gözlemliyor, fark ediyor meseleyi ve çözüm olmak istiyor. Böyle adım atabilen bir çocuk. Zaten devrimci olmak böyle bir şey ya... Devirmek hani! Yani bir taraf olursun. İşte değiştirmek istersin, böyle bir güç bulursun, böyle bir inanç taşırsın, ondan sonra müdahale edersin; müdahaleyi içerir. Bence Deniz hem müdahale edecek bir çocuk. Onun için bence devrimci olması gereken bir çocuk. Umarım da devrimci olacak olan bir çocuk olur.”

karakterinin duruşu, daha önce ifade edildiği gibi kimi görüşmecilerin tereddütleri olsa da genel olarak onaylanmakta ve hatta yüceltilmektedir. Aynı filmdeki Sacit Bey karakteri ise olumsuzlanmakta, kimi görüşmeciler daha önce orduya ilişkin söyledikleriyle Sacit Bey arasındaki paralelliği fark ederek, kendileriyle onun arasında mesafe koymaktadırlar. Örneğin Ayça'nın karakter hakkındaki fikirleri şöyledir:

Yani hani aslında, asker olarak hani dediğim gibi askerin sonuçta biraz otoritesinin olmasını istiyorum ama onunki biraz daha aşırı boyuttaydı. O da anlamadan dinlemeden mesela işte, “ben nasıl peşine düşerim, karakollara giderim, işte ben Kore gazisiyim” falan, hani bu sadece Kore gazisi olmak... Bilmiyorum mesela şeyde konuşurken, içki masasında konuşurken, işte “eminim sen de bu ülke için canını verirsin” diyor ama Mustafa tutuklandıktan sonra işte “ben onun ilk görüşte komünist olduğunu anlamıştım”, insanlar komünist de olabilirler de hani bu kadar kolay olmamalı insanları yargılamak. O yüzden ben o adamı pek sevmedim açık konuşmak gerekirse.

Alper de Sacit Bey üzerine konuşurken sevdiği, güvendiği askerlerle “subaylar” arasında bir ayırım yapma ihtiyacı hissetmiştir:

(...) ben askerleri yani severim falan da hani bu subay kesimlerini pek sevmem. Çünkü hani askeri disiplinle yetişmiş ve ona göre konuşuyor ve sadece tek bildiği, ordunun yaptığı doğrudur diye bir düşüncesi, ondan yani kızına da asker gibi davranıyor, damadına da, karısına da ve yani damadını aramak için bile çıkmıyor yani. İstedığın kadar karşı ol ya da yanlış yaptığını düşün ya da yanlış yaptığı kesin olsun damadının, sırf kızı üzülmesin diye kızı için bir şeyler yapması gerekiyordu bence. O yüzden uzak geldi.

(...)

Ya ordudan başka zaten güvencem bir şeyimiz yok ama ya asker olarak, hani komandolar, şehitler falan oluyor, herkes sever asker. Askerleri severim de hani, subay olarak, ne bileyim subayları sevmem çünkü hani halam da, halamın eşi de subaydır. Askerlerine nasıl davrandıklarını görürüm, hani böyle emir verir gibi, böyle oraya git, buraya git, şunu yap bunu yap keyfi işlerde kullandıklarını falan. Tabi kimileri var sadece gerektiği için öyle davranırlar, kimileri öyle ama ben pek hoşnut değilim yani subaylardan. Çünkü çok aşırı ayrıcalıklar gösteriyorlar, hani kimilerine gösterilmeli, savaşa katılıyorlar, gazi oluyorlar, ülkeleri için bir şey yapıyorlar ama kimileri ne bileyim, bando mızıkada subay oluyor, askerlere emir yağıdırıyor, o yüzden pek hoşnut değilim.

Daha önce dile getirilen bir eleştiriyi bu noktada tekrar etmek gerekirse, filmlerin izleyicilere görece eleştirel bakış açıları sunma olasılığı saklı durmakla birlikte, temel bir eksikliklerinin militarizm eleştirisi olduğu söylenebilir. Orduya ve darbecilerin ülkeye iyi şeyler getireceğine körü körüne inanan bir karakter olarak Sacit Beyin yanlış düşünceler içerisinde olduğu *Eve Dönüş* filminde gösterilmekte, söz konusu karakter negatif özellikleriyle, kötü bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu karakterin temsil ettiği “sıradan insanın militarizmi”, filmde farklı görünümüleriyle, çok boyutlu bir biçimde irdelenmemektedir. Elbette yönetmen böyle bir tercih yapmak zorunda değildir. Burada dile getirilmek istenen, 12 Eylül’le yüzleşme ve hesaplaşma amacı/iddiası taşıyan sanatçıların, darbelere ve politik hayatta ordunun yerine ilişkin egemen anlamlarla mücadele etmesi gerektiğine yönelik tespittir.

Film karakterlerine dair yorumlarda görüşmecilerin ortaklaştığı bir başka okuma ise, *Eve Dönüş* filmindeki polislerle ilişkindir. Tüm görüşmeciler işkenceci polisleri net bir biçimde olumsuzlamakta, ancak meseleyi farklı açılardan ele almaktadırlar. Filmdeki polis temsiline ilişkin başka hiçbir görüşmecide rastlamadığımız bir ayrımı Özgür yapmıştır. *Eve Dönüş*’te resmi giysili polislerin “biraz daha masum” rollerde gösterildiğini, işkence yapan polislerinse, darbe sonrası kurulmuş olan özel birimleri temsil eden siviller olduğunu söyledi. Bu farklılaştırmayı da ’80 öncesi emniyet teşkilatı içindeki Pol-Der, Pol-Bir ayrımı üzerinden açıklamaktaydı.<sup>100</sup> Azad ise, kendisinin çok daha kötü deneyimleri olduğunu söyledi; bu bakımdan filmdeki polisler için “az bile anlatmışlar, ben daha

---

<sup>100</sup> “Halkın polisi olmak istiyoruz” sloganından hareket eden Pol-Der, 1970’lerde sol eğilimli polislerin üye olduğu demokratik bir meslek örgütüdür. Pol-Der’in faaliyetlerinden rahatsızlık duyan milliyetçilerse “Türk Devletinin Polisi” sloganıyla Pol-Bir’i kurmuştur.



beterlerini gördüm” dedi. Tıpkı Özgür gibi ’80 öncesi emniyet teşkilatındaki politik kutuplaşmadan (Pol-Der ve Pol-Bir) söz eden Azad, Özgür’den farklı olarak bu ayrımın filmde yer almadığını dile getirdi. Sol görüşlü öğrenciler genel olarak kendi zihinlerindeki polis imgesiyle tutarlı olduğu için filmdeki temsili gerçekçi bulmakta; işkencenin vardığı boyutların insanlara gösterilmesinin önemini altını çizmekteydi.

Fakat kimi görüşmeciler gerçek dışı olduklarını düşünmeseler de filmde çizilen karakterleri basmakalıp ve abartılı bulmaktaydı. Örneğin Oğuz *Eve Dönüş* filmine yönelik temel eleştirisini, karakter yerine tipler üzerinden anlatıyı kurmak biçiminde ortaya koydu. Buna göre polisler de çok boyutlu karakterler değil, yalnızca tiplerdi: “Baktığımızda ne diyoruz sadece mesela bir polis; toplumda her zaman var olabilen, daha önce var olmuş ve bizim aklımıza gelen bir tiplere, tiplere yani, varolan bir tiplere zaten. Ben o varolan tiplere yerine daha farklı bir karakter yaratmak isterdim yani. Kendi içinde hani farklı özellikleri barındıran, tek tip değil yani.” Aslı da Sacit Bey ve polisleri kast ederek filmdeki “kötülerin çok kötü” olduğunu, hiçbir insani özelliklerinin gösterilmediğini, bunun da kendisinde bir yapaylık duygusu yarattığını söyledi:

(...) yani hepsi kötüydü, hepsi, yani hiç iyi biri yoktu. “a biz burada ne yapıyoruz, aman ya ne yaptık abartmadık mı!” falan yani hepsi böyle baş komiserin işte boyunduruğu altında, dur diyor duruyor, devam et diyor devam ediyor. Yani o dur demediği sürece “sanki çok olmadı mı” ya bir replik çok değil “komiserim abartmadık mı?” dese o bana, o seyirciye yetecek zaten, o replik bile yeterdi ama hiçbir şekilde yani. Komiser, dur diyor, devam et diyor. Yani bu kadar mı hayvan diyesim geliyor kusura bakmayın. Yani çok abartılıydı bence roller, hepsi kötü, hiç şey yok, hiç iyi bir şey olmuyor, para gönderiyor o bile gitmiyor, not gönderiyor o bile gitmiyor, hiç iyi bir şey yok, hep kötü hep kötü, ne bileyim, yani evet böyle olduğuna eminim ama hiç mi güzel bir şey olmadı veya hiçbir polis “yeter artık dur” demedi. Yani öyle küçük bir sahne bekledim açıkçası...

(...)

Bir de yine aynı karakter baba için de söyleyeceğim, yani adam eve geliyor bu kadar mı nefret, yani gerçekten anlayamıyorum. Yürüyemiyor bile, çok kötü durumda hala söyleniyor falan, yani hiç mi insan yani duyguda... Yani dediğim gibi filmdeki kötü karakterler çok kötüydü. Film yanlı bir film zaten ama bu kadar mı yanlı? Hani ya adam eve gelmiş, yürüyemiyor bile hala böyle işte şey, “öf zaten bu da komünistti belliydi” falan, onun yüzüne karşı dahi falan yani bence kötüler çok kötüydü. Bu anlamda gerçekçi değildi.

Kimi görüşmecilerse, işkencenin sistematik olduğunu düşünmedi, polisin tavrıyla darbenin bağlantısını da tam olarak kuramadı. Ayça *Eve Dönüş*'te darbeyi askerin, işkence ve eziyeti ise polisin yaptığını ve bunu anlayamadığını söyledi. Görüşmenin devamında filmde kendisine kalan duygunun öfke olduğunu ifade eden Ayça, bunun darbeyi yapanlara yönelik bir his olup olmadığı irdelendiğinde, “darbeye de çok kızmadım yani hani bu filmde darbeye değil de ben polise kızdım açık konuşmak gerekirse” şeklinde bir yanıt verdi. 12 Eylül'de Emniyet Genel Müdürlüğü'nün Jandarma Genel Komutanlığı'nın emrine verildiği bilgisine sahip olmaması bir yana, burada işkenceyi, baskıyı, inkâr ve imha politikalarını üreten “sistem”e ilişkin eleştirel bir bakıştan da söz edememekteyiz.

Alper filmdeki polislerin yaptıklarının kesinlikle yanlış olduğunu vurgularken, bu tür davranışların tüm polisler genellenmemesi gerektiğini söyledi; sadece görevinin gereklerini yerine getiren polislerin varlığının da altını çizdi. Tuğrul ise, filmde solcular işkence görürken kendisinin Muhsin Yazıcıoğlu'nu düşündüğünü söyledi; filmdeki işkenceyi haksız ve yanlış buluyorsa da polisler için olumsuz bir yargı bildirmekten kaçındı; onlar hakkında ne düşündüğü sorulduğunda, dönemi yaşamamış biri olarak filmlerde gördüğü işkencelerin varlığından haberdar olduğunu, bu yüzden gördüklerine inandığını söylemekle yetindi. Günümüz Türkiye'sinde böyle şeylerin yaşanıp yaşanmayacağına dair soruya, kendisinin “Türk polisine karşı hiçbir zaman düşmanlık beslemediğini” fakat mevcut iktidar yüzünden polisin

güçsüzleştğini, Doğu'da polislere taş atıldığını ve buna karşı tepki veremediklerini söyledi. Eğer "gereken" tepkiyi verebilseler "birtakım Kürtler" dışında hiç kimsenin onları haksız bulmayacağını da ekledi. Görüşmenin devamında sorulan ek soruları yanıtlarken, solcuların işkence görmesi konusundaki fikirlerini daha açık biçimde ortaya koydu:

Solcuların içinde de kendi düşüncesinde haklı olan, gören insanlar var. Yani ama ben şunu söylemek istiyorum: Yani solcular, filmdeki solcular atıyorum bir yerden bir yere yürümek istiyor, bir yerden bir yere bir şey yapmak istiyor, bunu çekip götürüp işkence görmesini istemem. Ama yani işte etrafınız sarıldı, çıkın diyen bir polise karşılık silah çeken birisinin işkence görmesini isterim. Ben polis olsam daha kötüsünü yapardım.

Tuğrul'un anlamı, "polise silah sıkmak", "terörist yuvası", "ülkücülerin vatani solculara karşı koruması" gibi anlamlar etrafında çerçevelediğini, bu yüzden de zihnindeki solcu-devrimci imgesinin daha çok kötülükle ilişkili olduğunu, hatta nefret söylemi içeriğini söylemek mümkün.

Film karakterlerine bakış konusunda ilginç bir çakışma örneği olarak Mehmet ve Azad'ın *Babam ve Oğlum* filmindeki Hüseyin Efendi'ye ilişkin düşüncelerinden söz edilebilir. Daha önce de değinildiği gibi kendisini "gelenekselci" olarak tanımlayan Mehmet, Hüseyin Efendiyi "duygularını belli etmeyen, gelenekçi yapıda biri" olduğundan kendisine yakın bulduğunu ifade etti. Azad da kendisini kimi açılardan Sadık, kimi açılardan da Hüseyin Efendiye benzettiğini anlattı. Sadık'la kendisi arasında kurduğu paralelliği ifade eden sözleri şöyleydi:

(...) hep gençliğimizde, üniversiteye gittiğimizde yaşamı sorgulayarak başlıyoruz yani. Ortam, koşullardan kaynaklı, yaşamı, belli şeyleri sorgulamaya başlıyorsunuz. Bu sorguladığında ailenle, aile bireyleriyle, çevrenle karşı karşıya geliyorsun, çatışma haline geliyorsun. Çatışıp da bir şekilde kutuplaşıyorsun, o anlamda, aile değerlerini dayatıyor, sen ona karşı kendini savunuyorsun, kendini dayatıyorsun, bu anlamda benzeştığımızizi düşünüyorum.

Hüseyin Efendiyle benzer olan yanlarını ise, otoriter bir tarafının var oluşu ve dışarıdan çok sert görünmekle beraber aslında çok duygusal bir insan olması biçiminde açıkladı. Etrafındaki insanların, bilhassa da aile üyelerinin eleştirel olmaktan, sorgulamaktan, hak arayışından uzaklaştıkları noktalarda onlara karşı çok sert ve otoriter bir tutum takınabildiğini de ekledi. Özellikle de örgütlü yaşam içerisinde disiplinli hareket etmenin gerekli olduğu, sisteme karşı verilen mücadelenin böyle davranmayı zorunlu kıldığı düşüncesindeydi. Özetlersek, babanın evdeki otoritesini haklı ve meşru gören bir anlayışla (Mehmet), örgütlü yaşamın getirdiği katı ve disiplinli tutumu zorunlu bulan bir düşünme biçimi (Azad) “otoritenin gerekliliği” paydasında buluşmuş ve otoriter bir figür olan Hüseyin Efendi karakterine ilişkin yorumlarda bazı benzerliklere yol açmıştı.

Fakat burada önemli bir ayrımın da altını çizmek gerekmektedir. Mehmet ona yöneltilen ek sorulara verdiği yanıtlarda, “gelenekçiliği” herhangi bir argümana dayandırma ihtiyacı hissetmeden verili kabul ederken, Azad kendisini ve örgütsel yapı içindeki otoriter tutumları sorgulamakta, “disiplinli olabilmek, ortak bir irade ekseninde hareket edebilmek” noktasını aşan, insanların düşüncelerini yok sayan, eleştiriye izin vermeyen bir hiyerarşi ve otoriterliğin kesinlikle kabul edilemeyeceğini söylemekteydi. Başka deyişle söylersek “solcunun muhafazakârlığı”, özdüşünümsel ve eleştiriye açıkken, “sağcının muhafazakârlığı” mutlak ve veriliydi.

#### 4.2.4. Varlığı ve Yokluğuyla “Kadın Bakışı” ve Film Karakterleri

Alan araştırması bulgularına bakıldığında film karakterlerine ilişkin okumalarda ortaya çıkan çarpıcı bir başka sonuç da kadın izleyicilerin, filmlerdeki karakterler arasında kendilerini yerine koydukları ya da kendilerine yakın bulduklarının erkekler oluşudur. Hemen ilk bakışta bu durum, örneklem alınan filmlerin anlatısında erkek karakterlerin (*Vizontele Tuuba*'da Emin, *Babam ve Oğlum*'da Sadık, *Eve Dönüş*'te Mustafa) kadın karakterlere göre daha merkezi konumlarda bulunmasıyla ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte *Vizontele Tuuba*'da filme ismini veren Tuba'nın, *Babam ve Oğlum*'da (diğer filmlerdeki kadın karakterlerle karşılaştırıldığında daha ikincil olmakla birlikte) Sadık'ın annesinin, *Eve Dönüş*'te Esmâ'nın ana karakterlerden oldukları da gözden kaçırılmamalıdır. Dolayısıyla hikâyelerin genellikle erkek karakterler üzerinden takip ediliyor oluşunu yalnızca karakterlerin metindeki konumlanışlarıyla açıklamak yeterli olmayacaktır. Buradaki mesele şu soruyla formüle edilebilir: Kadın izleyiciler neden filmlerdeki kadın anlatılarına odaklanmamakta ve öyküleri kadın karakterler üzerinden anlamlandırmamaktadırlar.

Çalışmanın I. Bölümünde söz edildiği gibi kadınların erkek kahramanlarla özdeşleşiyor olmasına dair açıklamaları psikanalitik metinlerde bulmak mümkündür. Daha önce de belirtildiği üzere Laura Mulvey'ye göre (2004a) erkek kahramanla özdeşleşen izleyici, perdedeki vekili sayesinde olayları denetlemekteki iktidarın ve gücün sağladığı tatmini yaşar. Yine Mulvey (2004b), Hollywood tür filmlerinin, *etken* bakış açısıyla özdeşleşmeyi öneren eril hazlar etrafında yapılmış olduğunu ve söz konusu filmlerin kadın izleyicinin, “cinsel kimliğinin kayıp yönlerini” yeniden keşfetmesine izin verdiğini; “eylem” fantazisini harekete geçirdiğini söyler.

Ancak Hollywood tür filmleriyle karşılaştığında bu tezde örneklem alınan üç filmde, ana erkek karakterlerin neden-sonuç zinciri etrafında anlatıyı ilerleten, filmin temel çatışması ekseninde eyleyen ve anlatıyı sonuca doğru taşıyan özneler olmadıklarını öne sürebiliriz. Bu bağlamda düşünüldüğünde içlerindeki en aktif karakterin *Vizontele Tuuba*'daki Deli Emin olduğu söylenebilir. Kasabaya bir kütüphane yapılması, insanları kütüphaneye çekebilmek için oraya konulan televizyonun tamiri gibi konularda etken bir karakter olan Emin, Yılmaz Erdoğan tarafından canlandırılıyor olması dolayısıyla da cazibe kazanmaktadır. Fakat anlatının kapanışında Emin de diğer karakterler gibi pasif bir konuma gelir. Darbe olur, kütüphane darmadağın edilir, Güner Bey kasabanın solcu gençleriyle birlikte tutuklanır. Emin'in yapabildiği tek şey ise, ayrılmak zorunda olduğu Tuba'nın adını büyük harflerle dağa yazmaktır.

*Babam ve Oğlum*'da Sadık, *Eve Dönüş*'te Mustafa değiştirme ve dönüştürme gücü olan değil, acının ve mağduriyetin merkezine konumlandırılmış karakterlerdir. Sadık babasıyla küskünlüğünün son bulması konusunda bile aktif bir rol üstlenmez; aralarındaki buzların çözülmesi ancak hastalandığı ve ölmek üzere olduğu gerçeğinin ortaya çıkışıyla mümkün olabilir. *Eve Dönüş*'teki Mustafa siyasi şubede geçirdiği 22 gün sonunda “bu işlerle ilgisi olmayanların” da darbe dolayısıyla başlarına gelebilecek korkunç şeyleri acı biçimde deneyimlemiş olur. Fakat bu deneyimden karaktere kalan mücadele arzusu değil, korku ve travmadır. Dolayısıyla bu filmlerdeki ana erkek karakterler üzerinden anlatıyı takip etmek, kahramanların aktifliğinden çok mağduriyetin yarattığı duygusal yakınlıkla ilişkilendirilebilir.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Burada hemen belirtmek gerekir ki kadın izleyicilerin bu üç karakter dışında Güner Sernikli, Hüseyin Efendi, Deniz, Mahmut gibi başka erkek karakterleri de kendilerine yakın bulmaları ya da olayları onların perspektifinden takip etmeleri söz konusu olabilmıştır.

Kuşkusuz ki biyolojik olarak kadın olmak, kadın bakış açısına sahip olmayı, kadınların hikâyelerine merak duymayı, anlatılardaki kadınların yerine kendini koyarak film izlemeyi gerektirmez. Erkek egemen bir kültürde ve toplumda bütün bunlar ancak kadınlık bilincine ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin farkındalığa sahip olmakla mümkündür. Görüşmeciler kadınların öykülerle ve karakterlerle kurdukları ilişkiye bakıldığında önemli bir kısmında böyle bir bilincin bulunmadığı söylenebilir.

Bunun iki istisnası ise görüşmecilerden Delal ve Başak'tır. Filmleri izlerken kendisini *Vizontele Tuba*'da Tuba'nın, *Eve Dönüş*'te ise Esma'nın yerine koyduğunu söyleyen Delal, yalnızca *Babam ve Oğlum*'da olayları küçük çocuğun (Deniz'in) gözünden takip ettiğini söylemiştir. *Eve Dönüş*'te Mustafa'nın Esma'yla ilişkisini sorgulamakta, adamın kadına cinsel bir obje gibi yaklaşıyor olmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirmekteydi. Mustafa'yı yaşadığı onca şeyden sonra hâlâ hiçbir değişim geçirmemekle, korkak ve cahil olmakla eleştirirken, Esma'nın da politik konularda bilgisiz olduğunu düşünmekte fakat onu Mustafa'ya kıyasla daha cesaretli, kocasını beklerken gösterdiği sabır ve dirayet dolayısıyla da daha güçlü bir karakter olarak görmekteydi.

Başak, *Vizontele Tuuba* filminde, anlatıda önemli bir işlevleri bulunmayan iki yan kadın karakterle (onun ifadesiyle “İclal Aydın'ın oynadığı karakter” ve “ölen çocuğun nişanlısı”) kendisi arasında duygusal bir yakınlık hissettiğini anlattı. *Babam ve Oğlum*'u Sadık ve Deniz'in perspektifinden takip ettiğini, *Eve Dönüş*'te ise kendisini hem Mustafa'nın hem de Esma'nın yerine koyduğunu söyledi. Cinsiyete dayalı eşitsizlikler konusundaki duyarlılığını Delal kadar açık ve net biçimde dile

getirmese de Başak'ın diğer kadın görüşmecilere kıyasla, kadın bakış açısına dair vurgusunun daha belirgin olduğunu söylemek mümkündür.

Kadın anlatılarına merak duymakla ilgili ilginç bir örnek, Pelin'in *Eve Dönüş* filmine ilişkin yorumlarında bulunabilir. Daha önce belirtildiği gibi filmi, Mustafa ve arkadaşlarının bakış açısından anlamlandıran Pelin, filmde hiç görmediğimiz ancak işkenceye maruz kaldığını attığı çığlıklardan anladığımız bir kadının, onda merak yarattığını söyledi. Devrimci deyince akla gelenin erkekler olduğunu, kendisinin ilk kez söz konusu çığlıkları duyduğunda kadın devrimcilerin öykülerinin hiç anlatılmadığını fark ettiğini belirtti.

Kadın izleyicilerin karakterlerle kurdukları ilişkideki önemli bir fark da “çoklu özdeşleşme” olarak tarif edebileceğimiz bir durumdur.<sup>102</sup> Kadın görüşmeciler erkeklerden çok daha sık biçimde, olayları yorumlarken birden fazla karakterin bakış açısını öne çıkarmışlardır. Buna göre kadınların filmleri izlerken olayları farklı açılardan anlama ve yorumlama olasılıklarının erkek izleyicilerden daha yüksek olduğu iddia edilebilir.

---

<sup>102</sup> Bu farklı bakış açılarından filmi anlamlandırma durumuna bir örnek olarak Ayça'nın *Babam ve Oğlum* filmindeki karakterler için söylediği şu sözler gösterilebilir: “Yani duygusal olarak bir yakınlık kurduğum olmadı ama hani her biri açısından düşündüm filmi izlerken. Hani hangisinin durumu daha zor acaba? Hani babasız kalan bir çocuğun durumu mu, çocuğundan ayrılmak zorunda olan bir babanın durumu mu ya da çocuklarından ayrılmak zorunda olan o ailenin durumu mu daha zor gibi hepsinin yerine kendimi koydum. Yani aslında her birinden kendimde bulduğum bir yön vardı ama sanırım en zor durum Sadık'ın annesi için geçerliydi diyebilirim. Bilmiyorum ben onu daha çok yakın hissettim, bilmiyorum, Sadık'ın annesi-babası, işte yani memleket meseleleri bakımından belki doğrudan bir şey yaşamamış olabilirler ama dolaylı olarak çocuklarının sonucu, çocuklarından dolayı etkilendiler. Aynı zamanda senelerce hasret kalma durumu var, hani o yüzden olabilir.”



Daha önce belirtildiği gibi Sıla film karakterleriyle “kadınlık” değil, “devrimcilik” üzerinden ilişkilenebilmekteydi. Toplumsal ve politik sorunları sınıf analizi ekseninde tartışan Sıla, Kürt sorunu üzerine konuşurken de bu meseleyi ve cinsiyete dayalı eşitsizlikleri sınıfsal temellere dayandırdı. Sınıf çelişkisinin ortadan kaldırılmasının, cinsiyete dayalı eşitsizliği de ortadan kaldırıp kaldırmayacağı sorulduğunda, devrimci sosyalist yapılar içinde bile çeşitli biçimlerde bu eşitsizliğin sürdüğünden söz etti. Bir yandan sınıf çelişkisinin temel olduğunu söylerken, diğer yandan cinsiyete dayalı eşitsizliğin komünist rejimde otomatik olarak çözülmeyeceğinin farkındaydı. Ancak bunu “feodal bir kalıntı”ya indirgemekte, sınıf vurgulu politik ezberle, yaşadığı deneyimlediği, gördüğü gerçeklik arasında gidip gelmekteydi:

(...) zaten komünizmden bahsediyoruz, komünizm geldiğinde kadın da özgürleşecektir sonuçta ama bu feodalizmin insanların beynine kazıdığı şeyler var. Bunlar örgüt içlerinde de, yani bugün bizim arkadaşlarımızda da böyle, mesela bir kadın gözaltına alındığında daha çok etkileniliyor ya da bir kadın afişe, sen dur biz gideriz afiş yapmaya vs. hani böyle şeyler örgütler içerisinde, devrimci insanlarda bile var. Bu noktada sınıfsal çözüm zaten kadın, cinsel çözümü de getirecektir ama cinsel çözüm çok daha önemli bir yerde duruyor. Yani tabii ki ulusal, sınıfsal problem burada da esas ama hani o sınıfsal mücadeleyi yürüten, sınıfsal mücadele içerisinde olan insanlarda bile feodal sorunlar olduğu için ister istemez cinsel sorunu çözmek çok zor bir yerde duruyor yani.

Sıla'nın kimlik inşasında devrimciliğin kadınlıktan önce geldiğini söylemek mümkündür. Politik sorunların çözümü noktasında sürekli işaret ettiği, hatta kimi zaman yücelttiği şiddet vurgusunun da “mertçe dövüşmek” anlamını akla getiren eril çağrışımlarla yüklü olduğunu öne sürebiliriz. Feminist mücadelenin ve örgütsel yapılardaki feminist kadınların önemli kazanımlarını göz ardı etmesek de,

Türkiye’de sol-sosyalist devrimci mücadelenin hâlâ eril bir karakterinin olduğu söylenebilir;<sup>103</sup> Sıla’nın pozisyonu da bu karakter çerçevesinde anlamlandırılabilir.

Sonuç olarak filmsel metinde karakterlerin hangi özellikleriyle nasıl temsil edildikleri, anlatının neresinde durdukları önemli olsa da, izleyicinin bilinçdışı süreçlerle metnin inşa ettiği özne pozisyonlarını almaktan çok, tarihsel, toplumsal, kültürel ve politik konumlanmaları dolayısıyla filmlerle ilişki kuruyor olduklarının altını çizmek gerekir. Bununla birlikte kuşkusuz ki filmler, izleyicilerin anlam dünyalarına girdi sağlamaktadır. Hatta görüşmecilerden Delal’in ifade ettiği gibi, filmler aracılığıyla çarpıcı kırılmaların yaşanması, “bir film izledikten sonra insanın hayatının değişmesi” dâhi mümkündür.

---

<sup>103</sup> Aksu Bora da paralel bir düşünceyi şöyle dile getirir: “Sosyalizm, son yirmi yıldaki bütün değişimine, iç tartışmalarına, kendine dönüp bakmalarına ve mahcup özeleştirilerine karşın, hâlâ bir adam. Bazen biraz daha geniş ufuklu, biraz daha akıllı görünüyor ama cinsiyeti hâlâ erkek” (Bora, 2011, s. 47-48).

## SONUÇ

Bu tezde üniversiteli gençlerin 2000'lerde çekilen 12 Eylül filmlerini nasıl alımladıkları, filmleri okurken ve tartışırken hangi söylemlerle nasıl ilişkilendikleri; anlatılan hikâyelere, bunun yanı sıra film karakterlerine dair neler düşündükleri ve hissettikleri irdelenmiştir. Tez, basitçe ifade etmek gerekirse “üniversiteli gençler 12 Eylül filmlerinden hangi anlamları, neden ve nasıl çıkartmaktadırlar?” sorusundan hareket etmiştir.

Bu sorunsalı incelemek üzere, etnografik tekniklere başvurulmuş, tezin alan araştırması kapsamında 20 üniversite öğrencisiyle, her biriyle üçer görüşme olmak üzere, 60 yarı-yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir. Kuramsal ve yöntembilimsel olarak, Kültürel Çalışmalar geleneğinin birikiminden yararlanılmış ve sinemada alımlama çalışmalarının iki temel yaklaşımı -tarihsel materyalist yaklaşım ve etnografik yaklaşım- bir araya getirilmiştir.

Verilerin toplanmasında etnografik teknikler kullanılırken, analiz bölümünde Jackie Stacey ve Janet Staiger'daki gibi okuma bağlamı öne çıkarılmış; filmlerin nasıl alımlandığı “bağlamsal söylemler” aracılığıyla tarihsel bir çerçevede incelenmiştir. Ayrıca film karakterleri üzerinden yapılan okumalardan hareketle, politik söylem ve konuların yanında kişisel deneyim ve duyguların, filmlerin anlamlandırılmasında nasıl bir rolünün olduğu ortaya konulmuştur.

III. ve IV. Bölümlerde betimlenen ve çözümlenen bulgulara ilişkin bir toplama yapmak gerekirse, üniversitenin gençlerin yaşamında nasıl bir yerde durduğu sorusuyla başlamak yerinde olacaktır. Çünkü bu çalışma bağlamında üniversite gençliğinin seçilmiş olması rastlantısal değildir. Araştırmada üniversite ve politik öznellik kazanma arasında bir ilişki olduğu varsayımının (ki üniversite

gençliği tarihsel olarak Türkiye’de ve dünyada politik alanın öncü ve önemli bir aktörü olmuştur) günümüzdeki durumuna ilişkin bir sorgulama yapılmak istenmiştir.

Çalışmanın bulgularına bakıldığında kendilerini “apolitik” olarak tanımlayan ya da siyasal mevzularla pek ilgili olmadıklarını söyleyen gençlerin, kavramı negatif bir vurguyla kullanmadığı görülmektedir. Bu gençler, örgütlü politikadan uzak durmalarını veya siyasal meselelerle pek ilgili olmamalarını daha çok kendileri dışındaki nedenlerle (medya, eğitim sistemi, politik mücadelenin dönüştürme gücüne inanmama vb.) açıklamakta ve bir sonuç olarak kabul ettikleri apolitizmi “doğal” karşılamaktadırlar. Politikayla yakından ilgilenmeyenlerle birlikte, milliyetçi-muhafazakâr çizgideki sağ görüşlü öğrencilerin de üniversiteyi daha çok sosyal olanaklarla, arkadaş çevresiyle ve kariyer imkânıyla anlamlandırdıkları söylenebilir.

Örgütlü mücadele içinde yer almasalar da ülke gündemini takip eden, politik konularla ilgilenen ve kendilerini solda tarif eden gençler, üniversitenin sağladığı sosyal olanakları özellikle önemsemekte, okumanın, araştırmanın, farklı fikirlerle karşılaşmanın ve özgür düşünce ortamının önemini vurgulamaktadırlar. Sol örgütler içinde mücadele yürüten ve kendilerini devrimci, sosyalist gibi sıfatlarla tanımlayan gençlerse, üniversiteyi toplumsal dönüşüm için bilgi üretmekle ve gençlere politik öznellik kazandırmakla ilişkilendirmekte, hâlihazırda varolan ile olması gereken üniversite arasındaki ayırım üzerinden hareket etmektedirler.

Daha önce de belirtildiği gibi tüm görüşmeciler üniversitenin politik kimliğin ve bilincin oluşmasında önemli bir yeri olduğu konusunda benzer fikirler dile getirmişlerdir. Kimi zaman “kendini geliştirmek” biçiminde tarif edilen, kimi zaman aileden bağımsızlaşp hayatına yön veren bir özne olma imkânıyla ifadesini bulan, politik görüşmecilerde ise daha toplumsal ve siyasal anlamlarıyla öne çıkan bir

“dönüşüm” vurgusunun üniversiteyle ilişkilendirildiği göze çarpmaktadır. Bu da Türkiye’de üniversitenin –en azından büyük kentlerdeki üniversitelerin– toplumsal gelişme için özgür bilgi üretmek anlamındaki bütün sistematik sorunlarına rağmen, gençler açısından değişim ve dönüşüm için önemli bir potansiyeli saklı tuttuğu biçiminde yorumlanabilir.

III. Bölümde de belirtildiği gibi görüşmecilerin ifadelerinden hareketle, gençleri politikadan ya da örgütlü politik mücadeleden uzak tutan nedenler söyle sıralanabilir: Kültürel iklim, toplumsallaşma biçimleri ve dönemin ruhundaki değişiklikler; buna bağlı olarak da toplumsaldan çok bireysel olanı merkeze alma, kariyer ve iyi yaşam koşulları elde etme arzusunun ön planda oluşu; 1980 sonrası siyasetten arındırma politikalarının sonucu olarak gençlerin ilgi alanları, önem verdikleri konular ve değerlerindeki değişim; neoliberal politikalar, baskı ve denetim mekanizmaları; muhalifliğin cezalandırma yoluyla bastırılışı; ailelerin gençleri politikadan uzak tutma çabası; geçmiş deneyimlere dayanarak örgütlü politik mücadelenin kriminalize eden bir bakışla çerçevelenişi; siyasal çatışmanın ve kutuplaşmanın yanlışlığına ilişkin egemen söylem; politik örgütlenmelerdeki bölünmüşlük; örgütlü mücadelenin değiştirme ve dönüştürme gücüne olan inançsızlık; siyasetçilere duyulan güvensizlik; eğitim sisteminin eleştirel bilinç kazandırmaktan uzak oluşu.

Günümüzde üniversite öğrencisi olan gençler, politikadan ve siyasal mücadeleden arındırılmaya çalışılan bir sistemin içine doğmuş, neo-liberal kapitalizmin, soldaki yerleşikleşmiş “mağlubiyet psikolojisinin”, Kürt sorununun, faşizan ve şoven milliyetçiliğin, “Zenci Türklerin” yükselen ve iktidara gelen sağ muhafazakârlığının, giderek muhafazakârlaşan ulusalcılığın politik iklime egemen

olduğu bir Türkiye’de büyümüşlerdir. Dolayısıyla gençlerin politikayla ilgisi ya da ilgisizliği kuşkusuz ki dönemin ruhuyla yakından ilişkilidir. Siyasetle ilgilenmediğini söyleyen veya kendisini “apolitik” olarak tanımlayan gençler de söylemsel eklemlenme/ söylemleri yeniden üretme düzleminde “politiktedirler”. Sosyal paylaşım sitelerinde paylaştıkları yazı, haber, resim, videolarla; arabalarında, dövme olarak bedenlerinde, cep telefonlarında, giysilerinde, aksesuarlarında taşıdıkları simgelerle, siyasal meseleler üzerine yaptıkları yorumlarla politik anlamlar üretmekte/ yeniden üretmektedirler. Politik olmanın biçimi, örgütlü mücadeleden söylem düzeyine doğru kaydığına göre, anlam üzerindeki siyasal mücadele, günümüzde her zaman olduğundan daha da önemlidir. Bunun yanında bütün olumsuz koşullara rağmen, başka türlü bir dünyaya inanarak örgütlü mücadele yürüten gençlerin varlığı da önemsenmelidir.

Görüşmecilerin sinemayı nasıl anlamlandırdığı konusuna baktığımızda ilk olarak bazılarının sinemayı iyi vakit geçirmenin bir aracı olarak görmekte olduğunu söyleyebiliriz. Bunların sinema ilgileri daha çok popüler-ticari sinema çerçevesindedir. Gençlerin politikayla ilişkileri ile sinema beğenileri arasında bir bağlantıdan söz etmek mümkündür. Kendilerini apolitik olarak tarif eden veya siyasetle yakından ilgili olmadıklarını söyleyen görüşmeciler, politik film kavramına da yabancıdırlar; sinema zevklerini tür filmleri ve oyuncu isimleriyle ifade etmişlerdir.

Görüşmeciler içinde sinemayla yakından ilgilenen, belirli yönetmenleri takip ettiğini söyleyen gençlerle birlikte, sinema kültürünü geliştirmek isteyen, popüler filmlerle sınırlı kalmayıp daha farklı filmleri izlemeye çalıştığını söyleyenler de vardır. Genel olarak bakıldığında bu gençler ülke gündemiyle ve siyasal konularla

yakından ilgilenmektedirler; ancak değiştirme ve dönüştürme gücüne pek inanmadıkları için örgütlü mücadeleden uzak durmakta, yine de eylem ve gösterilere katıldıklarını ifade etmektedirler.

Belirli politik örgütlenmelerin içinde yer aldıklarını söyleyen ve kendilerini ifade ederken politik kimliklerini ve düşüncelerini ne çıkaran solcu görüşmeciler, sinemayı öncelikle politik filmler çerçevesinde anlamlandırmakta ve Türkiye’deki son dönem politik filmleri önemsemektedirler. Sağ görüşlü öğrenciler, politik sinemada (ve siyasal meseleleri konu edinen televizyon dizilerinde) sol perspektifin baskın olduğunu öne sürmüş ve bu durumdan duydukları rahatsızlığı dile getirmişlerdir; genel olarak bakıldığında onların sinema beğenilerinde özellikle popüler yerli yapımlar ne çıkmaktadır.

Görüşmecilerin önemli bir bölümü bildikleri 12 Eylül filmleri sorulduğunda araştırma kapsamındaki  filmi (*Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş*) sıralamıştır. Kimilerinin zihninde ifadenin anlamlı bir karşılığı yoktur; bazıları da film yerine televizyon dizilerinden söz etmiştir. 12 Eylül’le 12 Mart’ın ve hatta 6-7 Eylül olaylarının karıştırdığı durumlar da söz konusu olmuştur. rgtl solcu gençler, 12 Eylül filmlerinin yanı sıra belgesellerden ve son dönem Türkiye sinemasının politik filmlerinden de söz etmiştir.

Gençlerin zihinlerindeki 12 Eylül imgesine gelirse, tarihsel arka plana ilişkin bilgi düzeyleri farklı olsa da veya farklı söylemlerin içinden konuşsalar da, görüşmecilerin tamamının şu ya da bu biçimde 12 Eylül’n kötülüğüne ilişkin bir vurgu yaptığı görülmüştür. Üniversiteli gençler, 12 Eylül’e ilişkin bildiklerini aile ve yakın evre anlatılarından, izledikleri film ve belgesellerden, internetten, medyadan ve okuduklarından öğrendiklerini belirtmişlerdir. Özellikle politik konularla çok

fazla ilgileri olmadığını söyleyen öğrencilerin 12 Eylül anlatıları, büyük oranda “aile deneyimi”ne dayanmaktadır. 12 Eylül’ü öncesi ve sonrasıyla, bütünlüklü bir şekilde anlatan, analiz eden, bugünkü politik sorunlarla ilişkilendirerek ayrıntılı biçimde tartışanlar, örgütlü mücadele içinde yer alan, solcu-muhafif gençlerdir. Bunların dışında genel olarak görüşmecilerin 12 Eylül’e ilişkin egemen söylemlerin içinden konuştukları, “12 Eylül öncesini”, başka ifadeyle ’70’lerin siyasal çatışma ortamını karanlık bir tablo, bir kaos ortamı olarak tarif ettikleri, 12 Eylül’ün yanlış ve kötü yönlerini eleştirirler de, başka türünün olanaklılığına ilişkin bir fikirlerinin bulunmadığı söylenebilir.

III. Bölümde ifade edildiği gibi 12 Eylül’e ilişkin anlatılanları kabaca (zaman zaman birbirleriyle kesişebilen) şu kategoriler altında düşünmek mümkündür: 1) Darbe sonrasında yaşanan olayları, 12 Eylül’ün neden olduğu acıları ve kötülükleri günümüzle de ilişkilendirerek öne çıkarırlar; 2) bu acılar ve kötülüklerle birlikte, 12 Eylül’ü tarihsel ve toplumsal arka planıyla ve günümüzle ilişkilendirip sistem analizi ve eleştiri yapanlar; 3) darbeyi sağ-sol çatışmasının sonucu olarak görüp, bu çatışmayı bir tür “komplo” olarak tarif edenler; 4) 12 Eylül’den sonra yaşanan kötü olayların varlığından haberdar olmakla birlikte, darbenin yapılışını zorunluluk olarak görenler; 5) çok ayrıntılı olmayan bir “kaos” ortamından söz edenler.

Politik sorunları tarif ederken ve yorumlarken ulusalcı söylemin içinden konuştuğunu iddia edebileceğimiz gençler, genel olarak filmde gördükleri 12 Eylül’ün kötülüğüne ve yıkıcılığına vurgu yapmışlardır. Ancak bu görüşmecilerin, 12 Eylül’e ilişkin eleştirel bakışlarının, Türkiye’de ordunun konumu ya da militarizme dönük eleştirel bir tavrı beraberinde getirmediği gözlemlenmiştir. Başka deyişe 12 Eylül darbesini gerçekleştirmiş orduyla, “gerici güçler karşısında cumhuriyetin



koruyucusu ve teminatı olarak ordu” söylemindeki ordu öznesi arasında sistematik bir devamlılık yoktur. Bu araştırma kapsamındaki örneklem filmlerin 12 Eylül eleştirisini, anti-militarist bir söylem çerçevesinde ele almış olduklarını söylemek de pek mümkün değildir.

Daha önce de belirtildiği üzere örgütlü mücadele yürüten solcu gençler, beklenebileceği gibi filmleri öncelikle politik bir düzlemde ele almış, 12 Eylül’ün yarattığı acıları, tahribatı anlatmak ve teşhir etmek, sistem eleştirisi yapmak, farkındalık yaratmak, tarihsel gerçeklik karşısında derinlikli ve bütünlüklü bir bakışa sahip olmak gibi noktaları vurgulamışlardır. Bu gençler için örneklem alınan filmler arasında işkenceyi daha doğrudan ortaya koyan bir film olduğu için genellikle *Eve Dönüş* filmi ön plana çıkmakla birlikte, Ulaş örneğinde olduğu gibi en sert eleştiriler de yine aynı film için söz konusu olabilmektedir. Genel olarak örgütlü solcu görüşmeciler, tüm eksikliklerine rağmen 2000’lerin 12 Eylül filmlerini, az da olsa eleştirel bakış açıları önerme, empati kurmayı sağlama, kimi tarihsel toplumsal gerçeklikleri gösterebilme gibi bakımlardan olumlu bulduklarını ifade etmişlerdir.

Dikkat çekici bir nokta ise solcu-muhafız gençlerin 12 Eylül filmlerini, anlam dünyalarına girdi sağlayan metinler olarak görmekten ziyade, filmlerde izlediklerinin kendi 12 Eylül imgeleriyle paralel olup olmadığı sorgulamalarıdır. Kabaca ifade edersek “biz zaten olan biteni biliyoruz, bu film bildiklerimize ne kadar uygun ve bilmeyenlere ne söylüyor?” biçimde özetlenebilecek bir sorunsal üzerinden filmleri tartışmaktadırlar. Ayrıca bu gençler, filmlerin temel olarak “acının göbeğindeki insanların” yani solcuların hikâyelerini anlatıp anlatmıyor oluşuna da odaklanmaktadırlar. Oysa filmlere yönelik eleştirileri saklı tutarak, farklı öyküleri,

farklı deneyimleri anlamaya ve sorgulamaya yönelik bir merak, daha çoğulcu ve demokratik bir yaklaşım olabilecektir.

Milliyetçi-muhafazakâr çizgide duran sağ görüşlü gençler, 2000'lerin 12 Eylül filmlerini genel olarak zihinlerindeki 12 Eylül imgesine, 12 Eylül anlatılarına, toplum ve politika kavrayışlarına uygun, onları destekleyen ve pekiştiren bir biçimde anlamlandırmışlardır; başka deyişle zihinlerinde var olan şeyleri “muhafaza” etme eğilimindedirler. Fakat yine de önyargılara ilişkin büyük dönüşümlerden değilse de bazı kırılmalardan söz etmek mümkündür. Örneğin duygusal bir düzlemde ilişki kurdukları *Babam ve Oğlum* filmindeki Sadık karakteri ya da bazı çekinceleri olsa da *Eve Dönüş* filmindeki dürüst ve erdemli Hoca karakteri, solcu-devrimcilere ilişkin zihinlerindeki olumsuz imgeyi geçersiz kılabilmektedir.

Kendilerini “apolitik” olarak tarif eden ya da siyasetle pek ilgilenmediklerini söyleyen gençler de filmlere ilişkin zaman zaman ulusalcı ve milliyetçi-muhafazakâr söylemler bağlamında değerlendirilebilecek yorumlar yapmışlardır ve bunların film okumalarında genel olarak 12 Eylül'e ilişkin hâkim anlatıların anlamı çerçevelediği görülmüştür. Bunun çarpıcı bir örneği, filmlerdeki muhalif anlamların, egemen biçimde okunabilmesidir. Fakat yine de görüşmelere dayanarak, filmlerin 12 Eylül'e dair ilgi ve merak uyandırdığı, bazı tarihsel gerçeklikleri gösterdiği ve sınırlı da olsa eleştirel bakış açıları önerdiği belirtilmelidir. Örneğin görüşmecilerden Tuğba, ilk mülakatta 12 Eylül'e ilişkin pek bir fikri ve bilgisi olmadığını ifade ederken, tüm filmleri izledikten sonra yapılan son görüşmede filmler sayesinde zihninde bir resim oluştuğunu ya da Alper filmler aracılığıyla 12 Eylül'e dair bir merak duymaya başladığını söylemiştir.

Örnekleme alınan filmlerden *Vizontele Tuuba*'nın en çok beğeni toplayan yönü, mizahî, dramatik ve traji-komik öğeleri bir araya getirmiş olmasıdır. Gençler sıklıkla filmi keyif alarak izlediklerini ve en çok sonundan etkilendiklerini dile getirmişlerdir. Memleketin Doğu'sundan gelen ya da Doğu'nun durumunu bilen gençler, oradaki yoksun bırakılmışlığı göstermesi açısından filmi olumlu bulmuş, ancak Azad örneğindeki gibi Kürt sorununun mesele edilmemiş oluşunu eleştirmişlerdir. Doğu'nun 12 Eylül'den nasıl etkilendiğini *Vizontele Tuuba*'yı izleyene dek hiç düşünmemiş olduklarını söyleyen gençler de olmuştur.<sup>104</sup> Görüşmecilerin neredeyse tamamı filmdeki Emin ile Tuba karakterleri arasındaki duygusal yakınlaşmadan etkilendiğini ifade etmiştir.

Film sıklıkla bir öncesi-sonrası anlatısı şeklinde ele alınmış, bütün olumsuzluklara rağmen renkli, neşeli, cıvıl cıvıl bir hayat sürmekte olan insanların,

---

<sup>104</sup> Bunun yanında medya anlatıları dolayısıyla Doğu'nun insanların imgeleminde nasıl "ilkel" ve olumsuz bir biçimde canlandığını göstermesi bakımından çarpıcı bir örnek Aslı'nın şu sözlerinde bulunabilir: "*Vizontele Tuuba* yani beni Doğu'ya götürdü aslında, ben hiç Ankara'dan öteye gitmedim. Hatta izlerken de inanmadığım bazı şeyler oldu, çünkü kafamda öyle önyargılar var ki Doğu hakkında, mesela kadınlar işte orada hizmet ediyordu, işte çay getiriyordu falan. Ben mesela böyle bir şey olduğunu düşünmüyordum açıkçası Doğu'da. Hep şey diye düşünüyordum, kadınlar hep kapılar arkasında, ne kadar doğru o da... Bu filmi izleyip inanmak, o da yanlış olur tabi de yani ne kadar doğru bilmiyorum ama 'hadi ya böyle de olabiliyormuş' tadında böyle her sahnede bir şeyler düşündüm, orada kadınların rolü benim zannettiğim kadar arka planda değil aslında. Mesela orada akşamları hep birlikte oturup televizyon izleyebiliyorlar. Ben haremlik-selamlık gibi düşünmüştüm hep. Yine diyorum ne kadar doğru bilmiyorum sadece bir film. Ama eğer doğru gibi konuşuyorum şu an, eğer doğruysa bir haremlik-selamlık yok, hep birlikte film izliyorlar. İşte kütüphaneye gidiyorlar, yine hep birlikte gidiyorlar. Yani bir kadının ezilmesi gibi bir şey göremedim. Tabi kadının yeri yine belli, kadının yeri ev, çoğu okuma yazma bilmiyor vs. ama benim gördüğüm kadın aslında o kadar da kötü bir yerde değil. Çünkü biz Doğu deyince, Doğu'yu ben hep şöyle okuyorum, işte berdeller, kan davaları, küçücük yaşta dedelerle evlendirilen kızlar, kapı arkalarında, sokağa çıkması yasak olan kadınlar, bu anlamda bilmiyorum tekrar dediğim gibi, ama eğer öyleyse ben çok şaşardım ve bunu filmde öğrenmiş oldum."

darbeden sonra, tıpkı bin bir güçlkle inşa edilen kütüphane gibi, nasıl darmadağın edildikleri vurgulanmıştır. IV. Bölümde de belirtildiği gibi siyasal meselelerle yakından ilgili olmadıklarını söyleyen ya da kendilerini “apolitik” ifadesiyle tanımlayan gençlerin tamamı filmde mücadele halindeki iki devrimci grubu, sağcılar ve solcular olarak yorumlamış, hatta kimileri buradan hareketle Yılmaz Erdoğan’ın “tarafsız” yaklaşımını takdir etmiştir. Filmin eleştirel olduğuna en çok vurgu yapılan yönleri şöyle sıralanabilir: Kütüphanesi olmayan bir köye kütüphane müdürü atanmış olması; Güner Sernikli ile jandarma komutanı arasında “çay” üzerine yapılan konuşmada Sernikli’nin üstü kapalı ordu-devlet eleştirisi; Yılmaz Erdoğan’ın üst ses olarak darbeden sonra götürülenlerin bazılarının birkaç yıl sonra dönmüş, bazılarının ise hiç geri gelmemiş olduğunu söylemesi.

Örnekle alınan filmler içinde görüşmecilerin belleklerinden en kolay silinen filmin *Vizontele Tuuba* olduğunu söylemek mümkündür. Gerek filmlerin izlenmesinden önce doldurulan formlardaki veriler, gerekse tüm filmlerin izlenmesinden sonra yapılan konuşmalardan bu sonuca varılmıştır. Filmin en çok akılda kalan kısımları ise, hüznü, dramatik sahneleridir. Filmin bellekte görece az yer etmesinin sebebi olarak, bütünlüklü bir olay örgüsünden ziyade, skeç benzeri sahnelerin birbirini takip ettiği anlatı yapısı gösterilebilir. Kuşkusuz ki mizah, en etkili direniş yollarından biridir. Fakat sinema söz konusu olduğunda, özellikle de politik meseleler konu edildiğinde, mizah unsuru kullanılırken, neyin neden ve nasıl gülünç olduğunun yanında, anlatının nasıl örüldüğü de önemlidir. Örneğin izleyicinin sadece gülüp geçmeden, olan biten üzerine durup düşünmesi için aralarda durağan ve çarpıcı sahneler kullanılabilir; gülünç öğelerin üst üste yığılması ve düşündürücü

potansiyelini yitirmesi engellenebilir ya da ironik, traji-komik olanın, eleştirel bir önerme sunması sağlanabilir.

Gençlerin genellikle beğeni, övgü ve etkilenmeye dair ifadeleri en yoğun biçimde kullandıkları film ise *Babam ve Oğlum*'dur.<sup>105</sup> “Herkesin kendinden bir şeyler bulması” durumu ilk bakışta klişe gibi görünse de, film karakterleriyle duygusal bir yakınlık hissetmek, empati kurma ve önyargıların kırılması gibi olasılıklar açısından önemsenmelidir. 12 Eylül'ün insanlara yaşattığı acıyı

---

<sup>105</sup> Tüm görüşmelerin sonunda öğrencilerden üç filmi birlikte değerlendirdiklerinde en çok hangisini beğendikleri sorulmuş, bir sıralama yapmaları istenmiştir. 5 kişi en çok *Vizontele Tuuba*'yı, 8 kişi *Babam ve Oğlum*'u, 7 kişi de *Eve Dönüş*'ü beğendiğini söylemiştir. Yaptıkları sıralamalarsa şöyledir:

Mert: *Eve Dönüş, Vizontele Tuuba, Babam ve Oğlum.*

Oğuz: *Babam ve Oğlum, Vizontele Tuuba, Eve Dönüş*

Yeşim: *Vizontele Tuuba, Babam ve Oğlum, Eve Dönüş*

Aslı: *Babam ve Oğlum, Vizontele Tuuba, Eve Dönüş*

Delal: *Vizontele Tuuba* (üçünü ayıramam ama benim için en güzeli *Vizontele Tuuba*'ydı dedi)

Ayça: *Eve Dönüş, Babam ve Oğlum, Vizontele Tuuba*

Pelin: *Eve Dönüş, Babam ve Oğlum, Vizontele Tuuba*

Tuğba: *Eve Dönüş, Vizontele Tuuba, Babam ve Oğlum.*

Sırma: *Vizontele Tuuba, Eve Dönüş, Babam ve Oğlum*

Başak: *Babam ve Oğlum, Vizontele Tuuba, Eve Dönüş*

Özgür: *Babam ve Oğlum, Vizontele Tuuba, Eve Dönüş*

Sıla: *Eve Dönüş, Babam ve Oğlum, Vizontele Tuuba*

Ulaş: *Vizontele Tuuba, Babam ve Oğlum, Eve Dönüş*

Azad: *Eve Dönüş* (diğer iki film arasında sıralama yapmadı)

Barış: *Vizontele Tuuba, Babam ve Oğlum, Eve Dönüş*

Ülkü: *Babam ve Oğlum, Eve Dönüş, Vizontele Tuuba*

İbrahim: *Eve Dönüş, Babam ve Oğlum, Vizontele Tuuba*

Tuğrul: *Babam ve Oğlum*, (diğer iki film arasında sıralama yapmadı)

Alper: *Babam ve Oğlum, Eve Dönüş, Vizontele Tuuba,*

Mehmet: *Babam ve Oğlum, Vizontele Tuuba, Eve Dönüş*

duyumsatmak son derece önemli olsa da filmlerin duygusal boşalmanın ötesinde, merak ve sorgulama isteği uyandırması da gereklidir. Bazı görüşmeciler *Babam ve Oğlum*'u 12 Eylül'den ziyade, aile ilişkilerini anlatan bir film olarak anlamlandırmış, eleştiren yönü içinse, çocukların hayatını yönlendirmeye çalışan ailelerin tavrını göstermişlerdir. Sayıları az da olsa kimi görüşmecilerin filmi neredeyse tamamen baba-oğul çatışması üzerinden anlamlandırdıkları ve hemen hemen hiç 12 Eylül'den söz etmedikleri düşünüldüğünde, ağır melodramatik atmosferin siyasal konuların üzerini örtebileceği söylenebilir. Bu açıdan görüşmecilerden Azad'ın ifade ettiği gibi duyguyla düşünce arasında bir dengeyi gözetmek doğru bir yol gibi görünmektedir.

Yine de genel olarak mülakatlardan hareketle, filmin “unutmaya” ya da “uzlaşmaya” hizmet etmediğini söyleyebiliriz. Görüşmecilerin önemli bir bölümü *Babam ve Oğlum*'u bir aile üzerinden, 12 Eylül'ün yarattığı acıları anlatan bir film olarak okumuş, hemen hemen tüm gençler yaşadığı onca acıya rağmen Sadık'ın inandığı değerler uğruna her şeyi geride bırakabilmiş olmasını övgü ve yüceltme ifadeleriyle onaylamışlardır. Mülakatlarda geçen ifadelerden hareketle filmin döneme ilişkin bir algı açıklığı ve merak uyandırdığı da söylenebilir. Örneğin görüşmecilerden Barış filmin gösterim dönemine ilişkin aklıdan kalanlardan söz ederken, lisedeyken *Babam ve Oğlum*'u izlediğini; ilk kez bu filmde sonra sınıflarında 12 Eylül'e ilişkin sorular sorulduğunu ve tartışmaların gerçekleştiğini aktarmıştır.

Filmler içinde 12 Eylül'e, özellikle de darbenin işkence boyutuna, anlatıda merkezi bir yer veren *Eve Dönüş*, görüşmeciler tarafından da 12 Eylül etrafında okunup yorumlanmıştır. Birçok genç işkencenin boyutlarıyla ve 12 Eylül'ün bilançosuyla ilk kez bu filmde karşılaştıklarını ifade etmiştir. Fakat IV. Bölümde

belirtildiği üzere, milliyetçi-muhafazakâr olarak nitelendirebileceğimiz gençlerle, siyasal meselelerle çok ilgili olmadıklarını söyleyenler, polise ve işkenceye eleştirel yaklaşmakla birlikte, filmi, “lumpen proletarya” eleştirisi üzerinden değil, ana karakter Mustafa’nın bakış açısından takip etmiştir. Bu durumda filmin muhalif anlamları da egemen biçimde okunmuştur. Buna rağmen 12 Eylül’de neler yaşandığına ilişkin en fazla fikir veren filmin *Eve Dönüş* olduğunu belirtmek gerekir. Buradaki çarpıcı nokta, milliyetçi-muhafazakâr sağ görüşlülerle, siyasetle yakından ilgili olmadıklarını söyleyen gençlerin *Babam ve Oğlum* filminden *Eve Dönüş*’e nazaran daha muhalif anlamlar çıkarmış olduğudur. Buna göre filmlerin söylemsel yapılarındaki eleştirelilik derecesi, onların nasıl okunup yorumlanacağı konusunda kesin bir gösterge değildir. İzleyicilerin anlatıyla, tanıdıklık, bildiklik, aşinalık aracılığıyla ilişkilmesi, karakterlerle duygusal yakınlık kurabilmesi (*Babam ve Oğlum*’da Sadık *Eve Dönüş*’te Mustafa karakteriyle özdeşleşme ya da yakınlık kurma) muhalif ya da egemen okumalara neden olabilmektedir.

Türkiye’de yaşanan politik, toplumsal, ekonomik, kültürel, hukuki vb. pek çok meselenin kilit noktasında duran 12 Eylül’le hesaplaşmak, kuşkusuz ki bu araştırma kapsamında nasıl alımlandıkları araştırılan filmlerin boyunu aşmaktadır. Ancak politikayla ilişkisi tarihsel-toplumsal bir arka plan bilgisi ve eleştirel bir bilinçten çok, dolaşımdaki söylemler üzerinden kurulan gençlerin anlam dünyasında, büyük yarıklar değilse bile çatlaklar yaratmanın da önemli olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. 12 Eylül’ün yalnızca büyük şehirlerde değil, “memleketin en ücra” yerlerinde bile çok etkili olduğunu, kendi halinde güzel bir yaşamları olan insanların hayatlarının bir anda nasıl değiştiğini (*Vizontele Tuuba*); yalnızca politik kimliği olan bir kişiye değil, bütün bir aileye darbenin ne büyük acılar yaşattığını

(*Babam ve Oğlum*); işkencenin boyutlarını ve darbenin bilançosunu, sadece sağcıların ve solcuların değil “Beni niye almıyorlar?” diye soranların da hayatlarının nasıl kararabileceğini (*Eve Dönüş*) bu filmlerde gördüklerini söyleyen gençlerin zihinlerinde böylesi çatlakların oluştuğunu iddia etmek mümkündür. “Çatlaklarla” yetinmeyip popüler anlatıların daha büyük değişim ve dönüşümler yaratması bekleniyorsa, bunun için uzun erimli ve sistematik politik projeler geliştirmek gereklidir.

Eleştirel politik bilinç ve farkındalık yaratmanın yolu, popüler kültürden de muhakkak geçmektedir. Ancak popüler kültür ürünlerinin, muhalif biçimlerde okunabilmesi, onların kendiliğinden direniş yaratacağı anlamına gelmez. Muhalif anlamları üretmek/yeniden üretmek ve yaygınlaştırmak üzere kültürel ürünleri daha etkin biçimde kullanmak, bunu kapsamlı bir politik strateji haline getirmek gereklidir. Ryan ve Kellner’ın söylediği gibi:

Kültürel temsiller ne hâlihazırda mevcut olan bir toplumsal cevherin üzerine eklenir, ne de kendilerinin dışındaki bir duygu ve düşünce kütesini yansıtır. Bu duygu ve düşünceler kütesi o temsillerden ayrı var olamaz, tıpkı, zihinde duyulan arzunun, onu yönlendiren temsillerden kopuk olarak var olamayacağı gibi. Sonuç olarak kültürün politik anlamı, verili olarak bu kültürdeki temsillerden önce varolan bir şey değildir. Temsillerin kendileri de bu anlamı inşa etmekte rol alırlar. Böyle olduğu için de kültürün politik anlamı, dönüştürülebilir, inşa edilebilir ve belirlenimsizdir. O anda hangi maddesel koşulların ağır bastığına, hangi temsillerin etkili olduğuna göre değişebilir (Ryan ve Kellner, 1997, s. 450).

Genel olarak üniversiteli gençler değiştirmek ve dönüştürmek amacı ve iddiasıyla mücadele etmek biçiminde değilse de, söylemsel düzlemde politikayla ilişkilenmektedirler. Dolayısıyla gençleri basitçe “apolitik” olarak yaftalamak yerine, hangi politik anlamları nasıl ve neden yeniden ürettikleriyle ilgilenmek, bu anlamlar üzerinde söylemsel bir mevzi savaşının nasıl yürütülebileceği üzerine düşünmek



gereklidir. Bu araştırmanın bulgularına bakıldığında dizilerin, filmlerin, internetin ve sosyal medya paylaşımlarının gençlerin anlam dünyalarına girdi sağlayan önemli kaynaklar olduğu söylenebilir ve görüşmecilerden Barış'ın ifadesiyle söylersek “medyanın dili değişirse bu memlekette çok şey değişebilir”.

Daha önce de değinildiği gibi politik film kavramı ilk bakışta muğlâk bir ifadedir. Çünkü tüm filmler dolaylı ya da dolaysız biçimde siyasetle ilişkilidir. Ancak terimin anlamını bir noktada sabitlemek gerekirse, filmin söyleminin egemen sistemle ilişkisine bakılabilir. Buna göre egemen sınıfların çıkarlarını ve dünya görüşünü meşrulaştıran, yeniden üreten filmlerle, hâkim düzeni eleştiren, bağımlı sınıfların, dezavantajlı grupların anlamlarını temsil eden filmler arasında bir ayrım bulunduğu muhakkaktır. Daha basitçe ifade edersek, filmin kapitalizm, erkek-egemenliği, devlet otoritesi gibi iktidar ilişkilerine ya da etnik, dinsel, cinsiyete ve cinsel yönelime dayalı tüm eşitsizlik biçimlerine karşı nasıl tavır aldığı, bunlara dair neler söylediği, hangi söylemlerle nasıl ilişkilendiği onu kategorize etmek için ölçüt olarak kullanılabilir. Sonuç olarak politik film ifadesinin, ikinci gruptaki, yani eleştirel-muhafif filmlere gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Daha önce de belirtildiği gibi popüler anlatılarla muhafif içerikleri buluşturan “melez formlar” zamanın ruhuna uygun, etkili bir politik sinema biçimi yaratabilir.

Fakat burada, bu araştırmanın da temelini oluşturan önemli bir noktanın altını çizmek gereklidir. Filmlerin ne anlama geldiği, neler söylediği yalnızca metne içkin bir şey değildir. Anlamın bir inşa olduğu düşünülduğünde, izleyiciyle film arasındaki etkileşim sürecine odaklanmak gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Öte yandan “gerçek insanlar” olarak izleyiciler de özgül tarihsel, sosyal, kültürel ve politik bağlamlarda özne olurlar. Bu bakımdan filmsel metinle, “boş levhalar”la değil, zihinlerindeki

kavram haritaları aracılığıyla ilişki kurarlar. Dolayısıyla filmlerin hem bu kavram haritalarıyla okunduğu ama aynı zamanda bu haritalara girdi sağlayan metinler olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Egemen ve muhalif anlamlar arasındaki mücadele alanı olarak kültürü ve kültür ürünlerini daha iyi kavramak için, etnografik çalışmalar ve izleyici araştırmaları yol gösterici olabilecektir.

Bu çalışmanın alan araştırması bulgularından hareketle 12 Eylül filmleri ve politik filmler için şu önerilerde bulunabiliriz:

- Filmlerde tarihsel-toplumsal arka plan bilgisi bulunmayan ya da yeterli olmayan izleyicilerin, olgular ve olaylar hakkında fikir ve bilgi edinmelerini sağlayacak nesnel verilere dayalı bir “belgesel duyarlılığına” sahip olmak.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Tüm görüşmeciler *Eve Dönüş* filminin sonunda 12 Eylül’ün bilançosunun verilmesini çok olumlu bulmuş, içlerinden bazıları bu rakamlarla ilk kez karşılaştığını ve olayın boyutlarının bu denli büyük olduğunu daha önce bilmediklerini söylemişlerdir. Televizyon ve gazete haberleri ile rakamlar, kurmaca anlatılar içine öğretici ve inandırıcı unsurlar olarak yerleştirilebilir. Fakat bunu yaparken dikkatli davranmak, görüşmecilerin deyişiyle “göze sokmamak” gerekmektedir. Söz konusu öneri E. Ann Kaplan ve Ban Wang’ın söz ettiği “tanık pozisyonu”yla da ilişkilendirilebilir. Kaplan ve Wang birbirinden farklılaşan sinemasal stratejilere göre, travma filmlerini izleyen seyirciler için, dört temel izleme pozisyonu olduğundan söz etmektedirler: Birinci pozisyonda travma, filmin tema ve teknikleri aracılığıyla sunulur. Fakat film, avutucu/teselli edici bir “şifa” ile son bulur. Genellikle ana akım melodramlarda travma, konumlandırılabilir, temsil ve tedavi edilebilir geçmişteki bir olay biçiminde sunulur. Melodram, en azından Hollywood melodramları, kültürün travmatik olayları, dolaylı bir biçim içinde temsil etmek suretiyle, “unutma” ihtiyacının semptomu olarak görülebilir. Bu unutma çabasıyla form, kendisine rağmen, neyin unutulmaya ihtiyacı olduğunu da açığa vurabilir (2008, s. 9). İkinci pozisyon, yeniden travmatize edilmektir. İzleyicinin önemli anlarda “şok” edildiği bu pozisyon, olumsuz sonuçlanma potansiyelini de taşımaktadır. Eğer izleyici imgelerden bir şeyler öğrenmek yerine, başını çevirip gösterilenleri reddederse, negatif bir etki söz konusu olacaktır. Öte yandan temsili ya da ikincil travmanın derecesi, izleyicide daha fazlasını öğrenme veya gördüklerine dair bir şeyler yapma isteği de uyandırabilir. Kaplan ve Wang’ın sözünü ettiği üçüncü pozisyon, rutin felaket haberi imgelerinde örneklenen, izleyiciyi dikizci (*voyeur*) olarak konumlandırmaktır. Dikizcilik, mağdurları sömürdüğü ve korkudan bastırılmış bir haz almayı üstü örtük biçimde önerdiği için son derece tehlikelidir. Son pozisyon ise, bu dördü içinde politik olarak en uygunu olduğu düşünülebilecek tanık pozisyonudur. Bu “tanıklık” pozisyonu, yeniden travmatize edilmeksizin,

- Eğer film karakterleri ve onların temsil ettiği toplumsal kesimler, eleştirilmek, olumsuzlanmak isteniyorsa, izleyicinin özdeşleşme olasılığı göz önünde bulundurularak bunun, anlatının merkezindeki mağdur film kişileri aracılığıyla yapılmaması.
- Politik önyargıları kırabilecek çok boyutlu ve derinlikli karakterler yaratmak, bu karakterlerin insani özelliklerini ön plana çıkarmak.
- İzleyicilerin zihinlerinde gerçek yaşamda cevapları aranacak soru işaretleri bırakabilmek.
- Politik konuları işlerken didaktik ve “göze sokar” bir dilden uzak durmak.
- 12 Eylül örneğinde olduğu gibi yaşanan acıların, kötü olayların “münferit” olmadığını göstermek, bunları büyük resmin içinde konumlandırarak, başka deyişle sistemle bağını kurmak ve sistem eleştirisi yapmak.

Gerek doğrudan 12 Eylül üzerine yapılan konuşmalarda, gerekse filmleri yorumlarken üniversiteli gençlerin genel olarak 12 Eylül sonrasında yaşanan işkencelerden ve baskı ortamından haberdar oldukları söylenebilir. Ancak sosyalist-devrimci gençler bir kenara bırakılırsa, özellikle “12 Eylül öncesi”nin “şiddet ve kargaşa ortamı” olmanın ötesinde bilinmediği, darbeye giden süreçte neler yaşandığı, şiddetin nasıl tırmandığı, 1970’lerde geniş halk kitlelerinin politize olmuş olmasının ne gibi imkânlar yarattığı gibi konular hakkında gençlerin bilgi ve fikir sahibi olmadığı belirtilebilir. Bu durumda 12 Eylül’e ilişkin egemen söylemleri kırmak,

---

izleyicinin empatik bir özdeşleşme yoluyla dönüşmesine alan açar. Bu özdeşleşme sayesinde, izleyici anlatı aracılığıyla, mağdurun deneyiminin içine girebilir (2008, s. 9-10).

aşındırmak amacı taşıyan anlatıların, tarihsel-toplumsal arka planı belgeci bir yaklaşımla işlenmesi yerinde olacaktır.

Filmleri okuyup yorumlayarak bu araştırmaya katılan görüşmecilere ilişkin son bir söz söylemek gerekirse, örgütlü mücadele içinde yer alanların, politik amaçları dışında, gençlerin bir gelecek tahayyülleri olmayışı dikkat çekmektedir. Genellikle orta sınıf ailelerden gelen ve iyi eğitim almakta olan üniversiteliler, önlerini görememekte, ya belirsiz ve kaygı verici olduğu için yarını düşünmeyi bir kenara bırakmakta ya da yapmak istedikleri şeylerden ziyade deneyeceklerini söyledikleri bazı olasılıkları sıralamaktadırlar. Değişim ve dönüşüm iddiasıyla politika yapanlar, başka ifadeyle gerçek anlamda politik özne olabilen gençler için, güzel bir gelecek beklentisinden değilse de mücadeleye olan inançtan söz etmek mümkündür. Bu gençler her şeye rağmen umut edebilmekte, aynı zamanda umut kaynağı olmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Abisel, N. & Eryılmaz, T. (2010). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. Murat İri (Der.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (s. 28-66). İstanbul: Derin.
- Adorno, T. W. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. Bülent O. Doğan (Çev.). *Cogito*, 36, 76-83.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar I*. Oğuz Özgül (Çev.). İstanbul: Kabalcı. (Özgün eser 1944 tarihlidir.)
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (1996). *Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar II*. Oğuz Özgül (Çev.). İstanbul: Kabalcı. (Özgün eser 1944 tarihlidir.)
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2007). Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma. Adorno, T. W. *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* içinde (s. 47-107). Nihat Ülner (Çev.). İstanbul İletişim. (Özgün eser 1944 tarihlidir)
- Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Yavuz Alogan (Çev.). İstanbul: Sarmal.
- Akbal Süalp, T. Z. (2008). Deneyim Ufkumuzun Sineması. Z. Tül Akbal Süalp, Ayla Kanbur & Necla Algan, *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası* içinde (s.7-54). Ankara: De Ki.
- Akgüngör, İ. (2012, 13 Mayıs). İşte Ergenekon ve Balyoz'un Kimlik Kartları. *Vatan Gazetesi*. <http://haber.gazetevatan.com/iste-ergenekon-ve-balyozun-kimlik-kartlari/450207/1/Haber>

- Aksoy, A. & Robins, K. (1994). İstanbul Between Civilisation and Discontent. *New Perspectives on Turkey*, 10, 57-74.
- Aktan, H. (2005) Olmaya "Gençlik" Cihanda... *Birikim*, 196, 52-54.
- Aktuğ, E. (2004, 21 Ocak). Yılmaz Erdoğan Böyle Anlatır. *Radikal Gazetesi*.  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=103320>
- Alasuutari, P. (2006). *Rethinking The Media Audience*. London: Sage.
- Allen, R. C. (1990). From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. *Screen*, 31(4), 347-356.
- Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Yusuf Alp ve Mahmut Özişik (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Altınay, A. G. & Bora, T. (2003). Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik. Tanıl Bora (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik* içinde (s. 140-154). İstanbul: İletişim.
- Ang, I. (1991a). *Watching Dallas: Soap Opera and The Melodramatic Imagination*. Della Couling (Çev.). Londra & New York: Routledge.
- Ang, I. (1991b). *Desperately Seeking the Audience*. London: Routledge.
- Ang, I. (1996). *Living Room Wars-Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. Londra & New York: Routledge.
- Argın, Ş. (2006). Siyasetin 'Taşra'sında Taşranın Siyasetini Tahayyül Etmek. Ahmet Çiğdem (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakârlık* içinde (s. 465-489). İstanbul: İletişim.
- Arslan, U. T. (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 9-38.

- Atabek, E. (2003). *Modern Dünyada Değer Kayması ve Gençlik*. İstanbul: Alkım.
- Atay, T. (2006). Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk “Gelenk-çi” Muhafazakârlığı. Ahmet Çiğdem (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakarlık* içinde (s. 154-178). İstanbul: İletişim.
- Bali, R. (2002). *Tarz-ı Hayat’tan Life Style’a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar*. İstanbul: İletişim.
- Barker, C. & Galasinski, D. (2001) *Cultural Studies and Discourse Analysis*. Londra: Sage.
- Baudry, J. L. (2004a). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. Leo Braudy & Marshall Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* içinde (s. 355-365). New York & Oxford: Oxford Univ. Press. (Özgün eser 1970 tarihlidir.)
- Baudry, J. L. (2004b). The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. Leo Braudy & Marshall Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* içinde (s. 206-223). New York & Oxford: Oxford Univ. Press. (Özgün eser 1975 tarihlidir.)
- Bayramoğlu, A. (2009). Asker ve Siyaset. Ahmet İnsel & Ali Bayramoğlu (Der), *Bir Zümre, Bir Parti Türkiye’de Ordu* içinde (s. 59-118). İstanbul: Birikim.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?*. İbrahim Şener (Çev.). İstanbul: İzdüşüm.
- Bedirhanoğlu, P. (2009). Türkiye’de Neoliberal Otoriter Devletin AKP’li Yüzü. İlhan Uzgel & Bülent Duru (Der.), *AKP Kitabı: Bir Dönüşümün Bilançosu* içinde (s. 40-65). Ankara: Phoenix.
- Behramoğlu, A. (2009). *Sivil Darbe*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

- Belge, M. (1990). 12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı. *Beyazperde Dosya: 12 Eylül Filmleri*, 8, 3-8.
- Belge, M. (1992). *12 Yıl Sonra 12 Eylül*. İstanbul: Birikim.
- Bell, D. (1960). *The End of Ideology*. Glencoe, Illionis: Free Press.
- Bennet, T. (1983). Text, Readers, Reading Formations. *The Bulletin of the Midwest Language Association*, 16(1), 3-17.
- Bernstein, J. M. (2007). Sunuş. Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma. Adorno, T. W. *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* içinde (s. 9-43). Nihat Ülner, Mustafa Tüzel & Elçin Gen (Çev.). İstanbul İletişim.
- Bhaskar, R.A. (1975). *A Realist Theory of Science*. Leeds: Leeds Books.
- Bhaskar, R.A. (1979). *The Possibility of Naturalism: A Philosophical Critique of the Contemporary Human Sciences*. Brighton: Harvester.
- Bhaskar, R.A. (1987). *Scientific Realism and Human Emancipation*. London: Verso.
- Bhaskar, R.A. (1993). *Dialectic: The Pulse of Freedom*. London: Verso.
- Bhaskar, R.A. (2002). *Reflections on Meta-Reality: A Philosophy for the Present*. New Delhi: Sage.
- Birand, M. A. (1984). *12 Eylül: Saat: 04.00*. İstanbul: Karacan.
- Birand, M. A., Bilâ, H. & Akar, R. (1999). *12 Eylül Türkiye'nin Miladı*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Bobbio, N. (1999). *Sağ ve Sol: Bir Politik Ayrımın Anlamı*. Zühal Yılmaz (Çev.). Ankara: Dost.
- Bobo, J. (1988). The Color Purple: Black Women as Cultural Readers. E. Deidre Pribram (Ed.) *Female Spectators: Looking at Film and Television* içinde (s. 90-109). London: Verso.



- Bora, A. (2011). *Feminizm: Kendi Arasında*. İstanbul: Ayizi.
- Bora, T. & Canefe, N. (2003). Türkiye’de Popülist Milliyetçilik. Tanıl Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik* içinde (s.635-662). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. & Erdoğan, N. (2006). Muhafazakâr Popülizm. Ahmet Çiğdem (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakârlık* içinde (s. 632-644). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. & Onaran, B. (2006). Nostalji ve Muhafazakârlık “Mâzi Cenneti”. Ahmet Çiğdem (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakarlık* içinde (s.234-260). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. (1994). Türkiye’de Milliyetçilik Söylemleri: Melez Bir Dilin Kalın ve Düzensiz Lügâti. *Birikim*, 67, 9-24.
- Bora, T. (2006). *Medeniyet Kaybı: Milletçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar*. İstanbul: Birikim.
- Bora, T. (2007a). Tanıl Bora ile Söyleşi: “Bütün Milliyetçi İdeolojilerin Irkçılığa Meyleden Bir Veçhesi Vardır.”  
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=263>.
- Bora, T. (2007b). *Türk Sağının Üç Hali*. İstanbul: Birikim.
- Bora, T. (2009). Türkiye’de Faşist İdeoloji. Ömer Laçiner (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 9: Dönemler ve Zihniyetler* içinde (s. 349-369). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. (2010). *Sol, Sinizm, Pragmatizm*. İstanbul: Birikim.

- Bora, T. (2012). Türk Sağı: Siyasi Düşünce Tarihi Açısından Bir Çerçeve Denemesi. İnci Özkan Kerestecioğlu & Güven Gürkan Öztan (Der.), *Türk Sağı: Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri* içinde (s. 9-28). İstanbul: İletişim.
- Boratav, K. (2008). İktisat Tarihi (1981-2002). Sina Akşin (Yay. Yön.). *Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003* içinde (s. 187-245.). İstanbul: Cem.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin.
- Brooker W. & Jermyn, D. (2003). Introduction. Will Brooker, & Deborah Jermyn (Ed.), *The Audience Studies Reader* içinde (s.1-4). London & New York: Routledge.
- Brunsdon, C. ve Morley, D. (1978) *Everyday Television: "Nationwide"*. London: BFI.
- Budd, M.; Entman, R.M. & Steinman, C. (1990). The Affirmative Character of U.S. Cultural Studies. *Critical Studies in Mass Communication*, 7, 169-184.
- Casetti, F. (1997). *Theories of Cinema, 1945-1995*. Francesca Chiostrri, Elizabeth Gard Bartolini-Salimbeni & Thomas Kelso (Çev.). Austin: University of Texas Press.
- Casetti, F. (1998). *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator*. Nell Andrew & Charles O'Brien. (Çev.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Cemal, H. (2000a). *Demokrasi Korkusu: 12 Eylül Günlüğü*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Cemal, H. (2000b). *Tank Sesiyle Uyanmak: 12 Eylül Günlüğü*. İstanbul: Doğan Kitap.

- Civelek, E. S. (2012). *Food in Film: A Study On Audience Reception*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi/ Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Cizre, Ü. (2009). Egemen İdeoloji ve Türk Silahlı Kuvvetleri: Kavramsal ve İlişkisel Bir Analiz. Ahmet İnsel & Ali Bayramoğlu (Der), *Bir Zümre, Bir Parti Türkiye’de Ordu* içinde (s. 135-161). İstanbul: Birikim.
- Comolli, J. L & Narboni, J. (2010). Sinema, İdeoloji, Eleştiri. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Der.), *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* içinde (s. 91- 108). Mustafa Temiztaş (Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Cooper, E. & Dinerman, H. (2003). Analysis of the Film *Don’t Be Sucker*. Will Brooker, & Deborah Jermyn (Ed.), *The Audience Studies Reader* içinde (s. 27-36). London & New York: Routledge.
- Curran, J. (1999). Kitle İletişim Araştırmasında Yeni Bir Revizyonizm: Bir Yeniden Değerlendirme Çabası. Mehmet Küçük (Der. & Çev.), *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde. (s. 397-435). Ankara: Ark.
- Curran, J., Gurevitch, M. & Woollacott, J. (1991). İletişim Araçları Üzerine Çalışma: Kuramsal Yaklaşımlar. *AÜ BYYO YILLIK 1989/1990: Nermin Abadan Unat’a Armağan*. Meral Özbek (Çev.). s. 229-253.
- Çelenk, S. (2006). Anlatı Kapanır, Hayat Devam Eder... Yazı Tura-Babam ve Oğlum’. *Birikim*, 202, 107–116.
- Çelenk, S. (2010). Ayrımcılık ve Medya. Bülent Çaplı & Hakan Tuncel (Ed.), *Televizyon Haberciliğinde Etik* içinde (s. 211-228). Ankara: Fersa.
- Çelikcan, P. (1997). Yeni Gerçekçilik. Deniz Derman ve diğ. (Ed.), *Sinema Akımları* içinde (s. 148-162). Ankara: Med Campus A126 Proje.

- De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Steven Rendall (Çev.). Berkeley: University of California Press.
- Demir, Ö. & Acar, M. (2005). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Ankara: Adres.
- Demirer, Y. (2005). Darbelerin Darbesi ve Şimdiki Zamanı Hatırlamak. *Birikim*, 198, 65-70.
- Doğruöz, H. Ş. (2007). Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri. *Birikim*, 222, 68-80.
- Eco, U. (1976). Articulations of the Cinematic Code. Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods: An Anthology* içinde (s. 590-607). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Ellis, J. (1982). *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Elsaesser, T. (1987). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. Christine Gledhill. (Ed.), *Home is Where The Heart is: Studies in Melodrama and The Woman's Film* içinde (s. 43-69.). London: BFI.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Sinema*. Ankara: Med-Campus Proje.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta.
- Fetveit, A. (2001). Anti-Essentialism and Reception Studies. *International Journal of Cultural Studies*, 4(2), 173-199.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. Londra ve New York: Routledge.
- Fiske, J. (2003). Understanding Popular Culture. Will Brooker, & Deborah Jermyn (Ed.), *The Audience Studies Reader* içinde (s.112-116). London & New York: Routledge.
- Forman, H. J. (1933). *Our Movie Made Children*. New York: The Macmillan.

- Freire, A. (2006). Bringing Social Identities Back in: The Social Anchors of Left-Right Orientation in Western Europe. *International Political Science Review*, 27(4), 359-378.
- Fukuyama, F. (1989). The End of History?. *The National Interest*, 16, 3-18.
- Garnham, N. (2008). Ekonomi Politik ve Kültürel Çalışmalar: Uzlaşma mı Boşanma mı?. Sevilay Çelenk (Der. & Çev.) *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar* içinde (s. 115-130). Ankara: De Ki.
- Gates, P. (2004). The Man's Film: Woo and the Pleasures of Male Melodrama. *The Journal of Popular Culture* , 35(1), 59-79.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gibson, T. A. (2000). Beyond Cultural Populism: Notes Toward the Critical Ethnography of Media Audiences. *Journal of Communication Inquiry*, 24(3), 253-273.
- Giddens, A. (2002). *Sağ ve Solun Ötesinde: Radikal Politikanın Geleceği*. Müge Sözen & Sabir Yücesoy (Çev.). İstanbul: Metis.
- Gitlin, T. (1997). The Anti-political Populism of Cultural Studies. Marjorie Ferguson & Peter Golding (Ed.), *Cultural Studies in Question* içinde (s. 25-38.). London: Sage.
- Gledhill, C. (1987). The Melodramatic Field: An Investigation. Christine Gledhill. (Ed.), *Home is Where The Heart is: Studies in Melodrama and The Woman's Film* içinde (s. 5-39). London: BFI.
- Gledhill, C. (1990). Pleasurable Negotiations. E. Deidre Pribram (Ed.), *Female Spectators Looking at Film and Television* içinde (s. 64-89). Londra ve New York: Verso.

- Gökçe, F. (1997). Yeni Dalga. Deniz Derman ve diğ. (Ed.), *Sinema Akımları* içinde (s. 163-177). Ankara: Med Campus A126 Proje.
- Görücü, B. (2007). 12 Eylül'ü Anlatmak. *Yeni Film*, 13, 27-35.
- Gripsrud, J. (2009). Film Audiences. John Hill & Pamela Church Gibson (Ed.), *Film Studies: Critical Approaches* içinde (s. 200-209). Oxford: Oxford University Press.
- Grossberg, L. (2008). Kültürel Çalışmalar Ekonomi Politığı Karşı: Bu Tartışmadan Başka Sıkılan Var mı Sevilay Çelenk (Der. & Çev.) *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar* içinde (s. 131-145). Ankara: De Ki.
- Güçlü, Ö. (2010). Breaking the Female Silence in the New Cinema of Turkey: A Case Study of Film Reception. *İletişim*, 14, 57-77.
- Gültekin, M. (2007) Sunuş. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 8: Sol* içinde (s. 13-18). İstanbul: İletişim.
- Günaydın, S. (1997). Devrim Sanatı ve Sinemaya Etkileri. Deniz Derman ve diğ. (Ed.), *Sinema Akımları* içinde (s. 25-50). Ankara: Med Campus A126 Proje.
- Gürata, A. (1997). Özgür Sinema. Deniz Derman ve diğ. (Der.), *Sinemada Akımlar* içinde (s. 178-192). Ankara: Med-Campus A126 Proje.
- Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Gürpınar, D. (2011). *Ulusalçılık: İdeolojik Önderlik ve Takipçileri*. İstanbul: Kitap.
- Hagen, I. & Wasco, J. (2000). Introduction: Consuming Audiences? Ingunn Hagen and Janet Wasco (Ed.), *Consuming Audiences? Production and Reception in Media Research* içinde (s.3-28). Ed. I. Hagen & J. Wasco. Cresskill, New Jersey: Hampton Press.

- Hall, S. (1981). Notes on the Deconstructing the Popular. Samuel, Raphael (Ed.), *People's History and Socialist Theory* içinde (s.227-240). London: Routledge & Kegan Paul.
- Hall, S. (1997). The Work of Representation. Stuart Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* içinde (s. 15-74). Londra: Sage.
- Hall, S. (1999a). Encoding, Decoding. Simon During (Ed.), *Cultural Studies Reader* içinde (s. 508-517). London: Routledge. (Yazının orijinal basımı 1973 tarihlidir.)
- Hall, S. (1999b). İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü. Mehmet Küçük (Der. Çev.), *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (s.77-126). Ankara: Ark.
- Hall, S. (1999c). Kültür, Medya ve “İdeolojik Etki”. Mehmet Küçük (Der. Çev.), *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (s. 199-243). Ankara: Ark.
- Hall, S. (2005). Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A Critical Note. Stuart Hall vd. (Ed.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* içinde (s. 147-153). London: Routledge & CCCS University of Birmingham.
- Hallin, D. C. & Papathanassopoulos S. (2002). Political clientelism and the media: southern Europe and Latin America in comparative perspective. *Media Culture Society*, 24(2), 175–195.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Londra ve New York: Routledge.

- Hermes, J. (2006). Practicing Embodiment: Reality, Respect, and Issues of Gender in Media Reception. Angharad N. Valdivia (Ed.), *A Companion to Media Studies* içinde (s. 382-398.). Oxford & Malden, MA: Blackwell.
- Irmak, Ç. (2007). Okuldan Çıktıktan Sonra Herkes kendisini Fellini Zanneder ama Hayat Öyle Olmadığınızı Gösterir. *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yılığ 2007*.  
[http://www.mafm.boun.edu.tr/files/115\\_Cagan\\_Irmak.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/115_Cagan_Irmak.pdf)
- İrzık, S. (2001). Önsöz. Sibel İrzık (Der.), Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Felsefesine Seçme Yazılar* içinde (s.7-32). Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Işık, T. (2012, 7 Ağustos). 2 Bin 824 Öğrenci “içeride”. *Radikal*, 12-13.
- İnal, A. (1995a). Kültürel Çalışmalar ve İzleyici Sorunu Üzerine. *Kuram*, 8, 59-73.
- İnal, A. (1995b). Bir İzleyici Gözüyle Siyaset Meydanı. *Birikim*, 68-69, 65-75.
- İnal, A. (1996). *Haberi Okumak*. İstanbul: Temuçin.
- İnanır, S. (2005). Bildiğimiz Gençliğin Sonu. *Birikim*, 196, 37-51.
- İnsel, A. (2012, 5 Ağustos). 21. Yüzyılın Yerli Yabancıları. *Radikal İki*, 825, 1,12.
- İsimsiz (1990). Yönetmenler Ne Diyor?. *Beyazperde Dosya: 12 Eylül Filmleri*, 8, 11-16.
- İsimsiz (2000, 12 Eylül). Darbenin Bilançosu. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Kaplan, E. A. & Wang, B. (2008). Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. E. Ann Kaplan & Ban Wang (Ed.), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* içinde (s. 1-22). Hong Kong: Hong Kong University Press.



- Kara, M. (2007). Sine-Dosya: Sinemada Ne Kadar 12 Eylül (2). *Cinemascope*, 12, 115-127.
- Karaca, E. (2008). *12 Eylül'ün Arka Bahçesinde: Avrupa'daki Mültecilerle Konuşmalar*. İstanbul: Siyah Beyaz.
- Karadağ, N. (2008). Toplumsal Belleğin Sinematografik Sunumu: 2000 Yılı Sonrası Türk Sinemasında 12 Eylül Filmleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Katz, E. (1959). Mass Communication Research and the Study of Popular Culture: an Editorial Note on a Possible Future for this Journal. *Studies in Public Communication*, Cilt 2, 1-6.
- Kaya Mutlu, D. (1998). Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım. 25. *Kare*, 25, 60–68.
- Kaya Mutlu, D. (2002). Yeşilçam in Letters: A 'Cinema Event' in 1960s Turkey From The Perspective of An Audience Discourse. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Bilkent Üniversitesi/Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kaya Mutlu, D. (2005). *The Midnight Express Phenomenon: The International Reception of the Film Midnight Express*. İstanbul: The Isis Press.
- Kellner, D. (2008). Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi-Politik. Sevilay Çelenk (Der.), *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar* içinde (s. 147-172.). Hakan Ergül (Çev.). Ankara: De Ki.
- Kentel, F. (2005) Türkiye'de Genç Olmak: Konformizm ya da Siyasetin Yeniden İnşası. *Birikim*, 196, 11-16.
- Kıraç, R. (2008). *Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: De Ki.

- Kirişçi, K., Winrow, G. M. (2002). *Kürt Sorunu: Kökeni ve Gelişimi*. Ahmet Fethi (Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.
- Kocabıyık, İ. (2007). 12 Eylül Filmlerinde Mazi Kalbimde Yaradır. *Yeni Film*, 13, 36-42.
- Kolker, R. P. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema. Burak Bakır ve diğ. (Der.), *Sinemasal Yazılar 1: Sinema, İdeoloji, Politika* içinde (s. 97-144). Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: Nirengi Kitap.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*. Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: DeKi.
- Kongar, E. (2001). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi.
- Kozanoğlu, C. (1992). *Cıvalı İmaj Devri*. İstanbul: İletişim.
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop Çağı Ateşi*. İstanbul: İletişim.
- Kozanoğlu, H. (1993). *Yuppieler, Prenslar ve Bizim Kuşak*. İstanbul: İletişim.
- Kuhn, A. (1992). Women's Genres. John Caughie & Annette Kuhn (Ed.), *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality* içinde. (301-311). London: Routledge.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.
- Kürkçü, E. (1990). 12 Eylül Filmleri. *Beyazperde Dosya: 12 Eylül Filmleri*, 8, 9-10.
- Laçiner, Ö. (1990). 12 Eylül Sendromu ve Tarihsel Bir Hesaplaşmaya Doğru: Nusaybin Mardin, Diyarbakır... Nereye Çağırıyoruz, Nereye Çağırıyoruz?... *Birikim*, 12, 3-16.
- Laçiner, Ö. (2005). Yarın İçin Bir "12 Eylül Öncesi" Tarihine Dair Notlar, *Birikim*, 198, 15-27.

- Laçiner, Ö. (2009). AKP ve MHP'nin "Kürt Sorunu" Üzerinden Milliyetçilik Mücadelesi. *Birikim*, 236-237, 3-7.  
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=366&dyid=5444>
- Livingstone, S. (2006). The Changing Nature of Audiences: From the Mass Audience to the Interactive Media User. Angharad N. Valdivia (Ed.), *A Companion to Media Studies* içinde (s. 337-359). Oxford & Malden, MA: Blackwell.
- Lull, J. (1988a). Constructing Rituals of Extension Through Family Television Viewing. James Lull (Ed.), *World Families Watch Television* içinde (s. 237-259). Newbury Park, CA: Sage.
- Lull, J. (1988b). The Family And Television in World Cultures. James Lull (Ed.), *World Families Watch Television* içinde (s. 9-21). Newbury Park, CA: Sage.
- Lull, J. (1990). Family Social Uses of Television as Extensions of The Household. Jennings Bryant (Ed.), *Television and the American Family*. içinde. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Lull, J. (2001). *Medya İletişim Kültürü*. Çev. Nazife Güngör (Çev.). Ankara: Vadi.
- Lull, James (1980). The Social Uses Of Television. *Human Communication Research* 6(3), 197–207.
- Lüküslü, D. (2009). *Türkiye’de Gençlik Miti:1980 Sonrası Türkiye Gençliği*. İstanbul: İletişim.
- Mahçupyan, E. (2009). Bir Mikro İdeoloji Olarak Militarizm: Zihniyet, Özne ve Etik Meseleleri Üzerine Bir Not. Ahmet İnel & Ali Bayramoğlu (Der.), *Bir Zümre, Bir Parti Türkiye’de Ordu* içinde (s. 119-133). İstanbul: Birikim.

- Makal, O., Kara, M., Soner, A. vd. (2007). Sine-Dosya: Sinemada Ne Kadar 12 Eylül? (1). *Cinemascope*, 11, 55- 62.
- Maktav, H. (2000). Türk Sinemasında 12 Eylül. *Birikim*, 138, 79- 106.
- Maktav, H. (2006). Vatan, Millet, Sinema. *Birikim*, 207, 71-84.
- Mardin, Ş. (2002). *İdeoloji (Bütün Eserleri 3)*. İstanbul: İletişim.
- Mavioglu, E. (2006a). *Asılmayıp Beslenenler: Bir 12 Eylül Hesaplaşması 1*. İstanbul: İthaki.
- Mavioglu, E.(2006b). *Apoletli Adalet: Bir 12 Eylül Hesaplaşması 2*. İstanbul: İthaki.
- Mavioglu, E. (2008). *Bizim Çocuklar Yapmadı: Bir 12 Eylül Hesaplaşması 3*. İstanbul: İthaki.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. Londra ve New York: Routledge.
- Metz, C. (1974a). *Film Language: A semiotics of the Cinema*. Michael Taylor (Çev.). Oxford & New York: Oxford University Press.
- Metz, C. (1974b). *Language and Cinema*. Donna Jean Umiker-Sebeok (Çev.). The Hague: Mouton.
- Metz, C. (2004a). Problems of Denotation in the Fiction Film. Leo Braudy & Marshall Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* içinde (s. 72-86.). New York & Oxford: Oxford Univ. Press.
- Metz, C. (2004b). From the Imaginary Signifier. Leo Braudy & Marshall Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* içinde (s. 820-836). New York & Oxford: Oxford Univ. Press.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak.
- Moores, S. (1995). *Interpreting Audiences*. London: Sage.

- Morley, D. (1980) *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. Londra: BFI.
- Morley, D. (1990). *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. Londra ve New York: Routledge.
- Morley, D. (1997). Theoretical Orthodoxies: Textualism, Constructivism and the “New Ethnography” in Cultural Studies. Marjorie Ferguson & Peter Golding (Ed.), *Cultural Studies in Question* içinde (s. 121-137.). London: Sage
- Morley, D. (2005a). Etkin İzleyici Kuramı: Sarkaçlar ve Tuzaklar. Şahinde Yavuz (Der.), *Medya ve İzleyici: Bitmeyen Tartışma* içinde (s. 99-104). Yiğit Yavuz (Çev.). Ankara: Vadi.
- Morley, D. (2005b). Psikanalitik Teoriler: Metinler, Okurlar ve Özneler. Erol Mutlu (Der. & Çev.), *İletişim Kuramları* içinde (s. 428-444.). Ankara: Ütopya.
- Morva, A. D. (2008). Melankolinin 12 Eylül Filmlerinde İnşası. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mulvey, L. (2004a). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Philip Simpson, Andrew Utterson & K. J. Shepherdson (Ed.), *Film Theory Critical Concepts in Media and Cultural Studies III* içinde (s. 56-67.). New York: Routledge.
- Mulvey, L. (2004b). Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). Philip Simpson, Andrew Utterson & K. J. Shepherdson (Ed.), *Film Theory Critical Concepts in Media and Cultural Studies III* içinde (s. 68-77). New York: Routledge.
- Murdock, G. & Golding, P. (2002). Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik. Süleyman İrvan (Der.), *Medya, Kültür ve Siyaset* içinde (s. 59-97.). Beybin Kejanlıoğlu (Çev.). Ankara: Alp.

- Murdock, G. (1989). Cultural Studies: Missing Links. *Critical Studies in Mass Communication*, 6(4), 436-440.
- Neale, S. (1993). Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term “Melodrama” in the American Trade Press. *The Velvet Light Trap*, 32, 66–89.
- Nichols, B. (Ed.). (1976). *Movies and Methods: An Anthology*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Nightingale, V. (2006). The Cultural Revolution in Audience Research. Angharad N. Valdivia (Ed.), *A Companion to Media Studies* içinde (s. 360-381). Oxford & Malden, MA: Blackwell.
- Öğün, S. S. (2006). Türk Muhafazakarlığının Kültürel Politik Kökleri. Ahmet Çiğdem (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakarlık* içinde (s. 539-582). İstanbul: İletişim.
- Önder, S. S. (2009). *Politik Film Senaryoları 1: Beynelmilel*. İstanbul: Agora.
- Öngider, S. (2005). *Son Klasik Darbe, 12 Eylül Söyleşileri*. İstanbul: Aykırı.
- Özgüven, F. (2004, 29 Ocak). Yılmaz Erdoğan'ın komik(lik) Darbesi. *Radikal Gazetesi*. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=104234>
- Özgüven, F. (2005, 24 Kasım). Ben de Ağladım Ama... *Radikal Gazetesi*. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=764080&Yazar=FATIH-OZGUVEN&CategoryID=113>
- Özipek, B. B. (2006). Muhafazakârlık, Devrim ve Türkiye. Ahmet Çiğdem (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakarlık* içinde (s. 66-84). İstanbul: İletişim.

- Özkırmılı, Ü. (2003). Türkiye’de Gayriresmi ve Popüler Milliyetçilik. Tanıl Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik* içinde (s.706-717). İstanbul: İletişim.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı.
- Parameswaran, R. E. (2006). Resuscitating Feminist Audience Studies: Revisiting the Politics of Representation and Resistance. Angharad N. Valdivia (Ed.), *A Companion to Media Studies* içinde (s. 311-336). Oxford & Malden, MA: Blackwell.
- Peck, J. (2008). Ekonomi Politik Kültürel Çalışmalar Tartışmasından Niçin Sıkılmamalıyız. Sevilay Çelenk (Der. & Çev.), *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar* içinde (s. 173-204.). Ankara: De Ki.
- Perkins, T. (2000). Who (and what) is it for?. Christine Gledhill and Linda Williams (Ed.), *Reinventing Film Studies* içinde (s. 76-95) Londra: Oxford University Press.
- Radway, J. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill, NC ve Londra: University of North Carolina Press.
- Ruddock, A. (2001). *Understanding Audiences: Theory and Method*. Londra: Sage.
- Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Elif Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sancar, N. (1993). Kadın Filmleri ya da Meryem’den Aygül’e Bir Arpa Boyu Yol. *Evrensel Kültür*, 21, 30-33.
- Seaman, W. R. (1992). Active Audience Theory: Pointless Populism. *Media, Culture and Society*, 14, 301-311.

- Smith, S. (2005). *Children, Cinema and Censorship: From Dracula to Dead End*. London & New York: I.B. Tauris.
- Solanas, F. & Gettino, O. (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. Burak Bakır ve diğ. (Der.), *Sinemasal Yazılar 1: Sinema, İdeoloji, Politika* içinde (s. 167-193). Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: Nirengi Kitap. (Yazının orijinal basımı 1969 tarihlidir.)
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London ve New York: Routledge.
- Staiger, J. (1986). The Handmaiden of Villainy: Methods And Problems in Studying The Historical Reception of Film. *Wide Angle*, 8 (1), 19-28.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting Films*. New Jersey: Princeton University Press.
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York & London: New York University Press.
- Stam, R. (2008). *Film Theory: An Introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Stevenson, N. (2006). *Medya Kültürleri*. Göze Orhon & Barış Engin Aksoy (Çev.). Ankara: Ütopya.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Şenel, S. (2009). Fantastik Sinema ve Günlük Düşünce: Yüzüklerin Efendisi Üzerine Bir Alımlama Çalışması (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tanör, B. (2008). Siyasi Tarih (1980-1995). Sina Akşin (Yay. Yön.), *Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003* içinde (s. 27-161.). İstanbul: Cem.



- Tanrıöver, H. U., (2004). “Ce film nous a fait du bien” : une étude de cas sur la réception filmique. *İleti-ş-im*, 1, 51–68.
- Taş, B. (2010). Mithat Sancar’la Söyleşi: Darbeyle Hesaplaşma Yöntemleri. *Altyazı*, 101, 46-51.
- Taşçıyan, A. (2005, 24 Kasım). Gözyaşlarınıza Değer. *Milliyet Gazetesi*.  
<http://www.milliyet.com.tr/content/sinema/sin012/sinema51.html>
- Taylor, H. (1989). *Scarlett's Women: Gone With the Wind and its Female Fans*. London: Virago.
- Temelkuran, E. (2005, 7 Aralık). Babalarımız ve Oğullarımız: Bu Kez Biz Kazanıyoruz!. *Milliyet Gazetesi*.  
<http://www.milliyet.com.tr/2005/12/07/yazar/temelkuran.html>
- Turner, G. (1998). Cultural Studies and Film. John Hill & Pamela Church Gibson (Ed.) *The Oxford Guide to Film Studies* içinde (s. 195-201). Oxford & New York: Oxford Univ. Press.
- Tuşalp, E. (2008). Eylül İmparatorluğu. İstanbul: İkarus.
- Türker, Y. (2004, 16 Şubat). Vizontele'den 78'lilere. *Radikal Gazetesi*.  
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=700953&Yazar=YILDIRIM-TURKER&CategoryID=97>
- Tüzünoğlu, M. (2008). Anesthetic Memory Loss: Military Coup as a Visual Commodity. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Central European University/ Sosyoloji ve Sosyal Antropoloji Bölümü, Budapeşte.  
[http://www.etd.ceu.hu/2008/tuzunoglu\\_melida.pdf](http://www.etd.ceu.hu/2008/tuzunoglu_melida.pdf)
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler*. Ankara: Dost.
- Urgan, M. (1999). *Bir Dinozorun Anıları*. İstanbul: YKY.

- Uzgel, İ. (2009). AKP: Neoliberal Dönüşüm Yeni Aktörü. Bülent Duru & İlhan Uzgel (Der.), *AKP Kitabı: Bir Dönüşümün Bilançosu* içinde (s. 11-39). Ankara: Phoenix.
- Voloşinov, V. N. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. Mehmet Küçük (Çev.). İstanbul Ayrıntı.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Yordam.
- Williams, L. (1998). Melodrama Revisited. Nick Browne (Ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory* içinde (s. 42-88). Der. Berkeley: University of California Press.
- Winick, C. (2003). Tendency Systems and the Effects of a Movie Dealing with a Social Problem. Will Brooker, & Deborah Jermyn (Ed.), *The Audience Studies Reader* içinde (s. 37-49). London & New York: Routledge.
- Yıldırım, S. (2012). Nefretin ve Korkunun Rengi: "Kızıl". İnci Özkan Kerestecioğlu & Güven Gürkan Öztan (Der.), *Türk Sağı: Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri* içinde (s. 47-73). İstanbul: İletişim.
- Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle.
- Zürcher, E. J. (1999). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim.

### **İnternet Kaynakları:**

<http://www.bianet.org/bianet/siyaset/131077-iki-bucuk-yildir-gundemdeki-kck-nedir>

[http://bianet.org/files/doc\\_files/000/000/631/original/360renciler\\_raporu.pdf](http://bianet.org/files/doc_files/000/000/631/original/360renciler_raporu.pdf)

[www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com)

## EKLER

### 1. Alan Araştırması Kapsamında Önceden Hazırlanmış Sorular

#### 1.1. *Demografik Bilgiler; Medya Takibi; Vizontele Tuuba, Babam ve Oğlum, Eve Dönüş filmlerinin Önceki İzlemelerine İlişkin Anket Soruları*

1. Adınız, soyadınız ve e-mail adresiniz:
2. Yaşınız:
3. Cinsiyetiniz:
4. Memleketiniz:
5. Eğitim görmekte olduğunuz bölüm ve sınıfınız:
6. Bitirdiğiniz ilköğretim okulu ve lise:
7. Anne-babanızın mesleği:
8. Serbest zaman etkinlikleriniz:
9. Bildiğiniz yabancı dil/diller ve düzeyi:
10. Takip ettiğiniz gazete ve köşe yazarları:
11. İzlediğiniz televizyon programları:
12. *Vizontele Tuuba, Babam ve Oğlum ve Eve Dönüş* filmlerini daha önce izlemiş miydiniz? (Filmleri birden fazla izlediyseniz, ilk olarak hangi mecrada izlediğinizi de lütfen belirtiniz).

#### a. *Vizontele Tuuba*

- 1) Sinemada İzledim
- 2) Televizyonda izledim
- 3) DVD'sini satın aldım
- 4) İnternette indirerek izledim
- 5) Diğer .....

6) İzlemedim

**b. Babam ve Oğlum**

1) Sinemada izledim

2)Televizyonda izledim

3) DVD'sini satın aldım

4)İnternette indirerek izledim

5)Diğer .....

6)İzlemedim

**c. Eve Dönüş**

1) Sinemada izledim

2) Televizyonda izledim

3) DVD'sini satın aldım

4) İnternette indirerek izledim

5) Diğer .....

6) İzlemedim

Aşağıdaki soruları lütfen kâğıdın altındaki ve arkasındaki boşlukları kullanarak yanıtlayınız:

**13.** Filmleri beğendiniz mi? Filmler hakkında neler düşünüyorsunuz ve aklınızda en çok kalan şeyler neler?

**14.** Bu filmleri gösterimleri sırasında izleydiyseniz ya da dvd'lerini satın aldıysanız film seçiminde sizin için neler etkili oldu? Örneğin yönetmeni, oyuncularını, hikayeleri, film eleştirileri, filmlerin afiş, fragman, gala gibi tanıtım etkinlikleri, arkadaş tavsiyesi vs.?

15. Filmleri izledikten sonra arkadaşlarınız, aileniz ya da tanıdıklarınızla filmler üzerine konuştunuz mu? Eğer konuştusanız neler konuşmuşsunuz?

## ***1. 2. Yarı-Yapılandırılmış Görüşmelerde Yöneltilen Sorular***

### **1.2.1. Genel Sorular (Bütün filmlere ilişkin sorulardan önce bunlar soruldu):**

1. Okuduğunuz bölüm idealinizdeki bölüm müydü? Geleceğiniz için neler umuyorsunuz?
2. Üniversite sizin için ne ifade ediyor? (Sadece diploma alıp meslek edineceği bir yer mi yoksa toplumsal gelişme ve dönüşüm için bilgi üreten, politik kimliğin ve bilincin oluştuğu bir yer olarak da görüyor mu bunu sorgulamak için gerekli görülen durumlarda ek sorular yöneltildi.)
3. 1980 sonrası gençlik genel olarak politik ve toplumsal kaygıları olmayan, kendi çıkarının peşinde koşan ‘bilinçsiz’ bir kuşak olmakla eleştiriliyor siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?
4. Sinema sizin için ne ifade ediyor? Ne sıklıkla sinemaya gidersiniz?
5. Ne tür filmler izlersiniz? Film seçimlerinizde neler etkili olur, örneğin arkadaş tavsiyesi, hikâye, yönetmen, oyuncular, film eleştirileri ve tanıtımları gibi?
6. Sinemaya kim ya da kimlerle gitmeyi tercih edersiniz? Sinemada yalnız film izlediğiniz olur mu?
7. Bir filmi izledikten sonra film üzerine yazılmış eleştirileri merak eder misiniz? Özellikle takip ettiğinizi eleştirmenler, sinema dergileri var mı?
8. Filmler üzerine konuşur musunuz mesela arkadaşlarınızla, yakınlarınızla?
9. Film festivallerini takip eder misiniz?
10. Sevdiğiniz yönetmenler, oyuncular hangileri?

11. DVD, internetten indirmek, televizyon gibi araçlarla film izler misiniz?
12. Politik film deyince aklınıza neler geliyor? Sizce filmler insanları bilinçlendirme konusunda etkili olabilir mi?
13. 12 Eylül filmleri deyince aklınıza neler geliyor? Hangilerini izlediniz?
14. 12 Eylül hakkında neler düşünüyorsunuz, neler biliyorsunuz?
15. 12 Eylül denince gözünüzün önüne gelen görüntüleri anlatabilir misiniz?
16. 12 Eylül'e ilişkin bildiklerinizi temel olarak nerelerden öğrendiniz?
17. Türkiye'de en güvendiğiniz kurum hangisi?
18. Ordunun Türkiye'de siyasal hayatta önemli bir yeri var, bu konuda neler düşünüyorsunuz? (28 Şubat süreci, e-muhtıra, Ergenekon davası gibi güncel konulardan örnekler verilerek konu açılabilir.)
19. Sizce ülkedeki en önemli politik sorun nedir? En çok neyin ya da nelerin değişmesi gerektiğini düşünüyorsunuz?

### **1.2.2. Vizontele Tuuba**

1. Sizce bu film ne anlatıyor?
2. Filmi beğendiniz mi? Beğenme ya da beğenmeme sebepleriniz nelerdir?
3. Filmi izlerken kendinizi herhangi bir karakterin yerine koydunuz mu?
4. Size en yakın ve en uzak gelen ya da en sempatik ve en antipatik bulduğunuz karakterler hangileri?
5. Filmdeki edebiyat öğretmeni, devrimci gençler, Güner Sernikli, Belediye Başkanı, Deli Emin ve Tuba, AP İlçe Başkanı ve jandarma komutanı hakkında neler düşünüyorsunuz? (Tek tek sorulmuştur)
6. Devrimci gençlerin Vatan Tepesine yazı yazma konusunda bir mücadeleleri vardı. Ne düşünüyorsunuz o sahneler hakkında?

7. Filmdeki hangi olaylar ilginizi çekti, sizde merak uyandırdı?
8. *Vizontele Tuuba* eğlenceli bir film mi sizce? Filmin sizi duygulandıran anları oldu mu?
9. Filmi eleştirel buldunuz mu? Neyi ya da neleri eleştiriyor sizce film?
10. Filmi gerçekçi buldunuz mu?
11. Bu filmi izledikten sonra daha önce üzerine hiç düşünmediğiniz herhangi bir şey düşündünüz mü?
12. Filmin geçtiği coğrafyayı hiç gördünüz mü ya da buralardan gelen arkadaşlarınız var mı?
13. Filmde hiç hemen hemen hiç Kürtçe konuşulmuyor dikkatinizi çekti mi?
14. Filmin sonu hakkında neler düşünüyorsunuz?
15. Film bittiğinde nasıl duygular içindeydiniz, neler düşünüyordunuz?
16. Ben çekseydim bu filmde şunu şöyle yapardım ya da filmin şurası şöyle olsaydı daha iyi olurdu dediğiniz bir şeyler var mı?
17. Filmin en etkileyici yönü ne sizce?
18. Eğer varsa filmin zayıf bulduğunuz tarafı ya da tarafları neler?
19. Filmi izlemeden önce ya da izledikten sonra hiç eleştiri yazıları okudunuz mu? Eğer okuduysanız bu eleştirilerde katıldığınız/katılmadığınız şeyler neler?
20. Filmi bir daha izlemek ister misiniz? Neden?
21. Filmi izlemelerini arkadaşlarınıza, yakınlarınıza tavsiye eder misiniz? Neden?
22. Bu film sizce 12 Eylül hakkında neler söylüyor?

### 1.2.3. *Babam ve Oğlum*

1. Sizce bu film ne anlatıyor?
2. Filmi beğendiniz mi? Beğenme ya da beğenmeme sebepleriniz nelerdir?
3. Filmi izlerken kendinizi herhangi bir karakterin yerine koydunuz mu?
4. Size en yakın ve en uzak gelen ya da en sempatik ve en antipatik bulduğunuz karakterler hangileri?
5. Sadık nasıl bir insan sizce? Aile ilişkileri hakkında neler düşünüyorsunuz babasıyla, annesiyle, oğluyla, ağabeyiyle örneğın?
6. Hüseyin Efendi nasıl bir insan sizce?
7. *Babam ve Oğlum* filmini izlerken birçok insan ağladı. Siz de ağladınız mı? Sizce neden ağlıyor insanlar bu filmi izlerken? En çok hangi sahnede duygulandınız?
8. Sadık ve arkadaşlarının birlikte rakı içtikleri bir sahne vardı? O sahne hakkında neler düşünüyorsunuz?
9. Filmdeki hangi olaylar ilginizi çekti, sizde merak uyandırdı?
10. Filmin eğlenceli buldunuz yönleri var mı? Varsa neler?
11. Filmde sizce inandırıcılık sorunu olan yerler var mıydı? Sizce gerçekçi geldi mi film size?
12. Filmi eleştirel buldunuz mu? Sizce neyi ya da neleri eleştiriyor?
13. Bu filmi izledikten sonra daha önce üzerine hiç düşünmediğiniz herhangi bir şey düşündünüz mü?
14. Filmin sonu hakkında neler düşünüyorsunuz?
15. Film bittiğinde nasıl duygular içindeydiniz? Filmde hareketle “keşke” diye başlayan bir cümleyi nasıl tamamlarsınız?



16. Ben çekseydim bu filmde şunu şöyle yapardım ya da filmin şurası şöyle olsaydı daha iyi olurdu dediğiniz bir şeyler var mı?
17. Filmin en etkileyici yönü ne sizce?
18. Eğer varsa filmin zayıf bulduğunuz tarafı ya da tarafları neler?
19. Filmi izlemeden önce ya da izledikten sonra hiç eleştiri yazıları okudunuz mu? Eğer okuduysanız bu eleştirilerde katıldığınız/katılmadığınız şeyler neler?
20. Filmi bir daha izlemek ister misiniz? Neden?
21. Filmi arkadaşlarınıza, yakınlarınıza tavsiye eder misiniz? Neden?
22. Bu film sizce 12 Eylül hakkında neler söylüyor?

#### **1.2.4. *Eve Dönüş***

1. Sizce bu film ne anlatıyor?
2. Filmi beğendiniz mi? Beğenme ya da beğenmeme sebepleriniz nelerdir?
3. Filmi izlerken kendinizi herhangi bir karakterin yerine koydunuz mu?
4. Size en yakın ve en uzak gelen ya da en sempatik ve en antipatik bulduğunuz karakterler hangileri?
5. *Eve Dönüş* filminde Mustafa masum mu sizce?
6. Mustafa'nın işkence görmesi hakkında ne düşünüyorsunuz?
7. İşkenceyi ya da şiddeti meşru kabul edebileceğiniz herhangi bir durum var mı?
8. Filmdeki Mustafa'nın eşi, arkadaşları, sendika temsilcisi işçiler, Sacit Bey, Hoca, diğer devrimciler ve polisler hakkında neler düşünüyorsunuz? (Tek tek sorulmuştur)

9. Niyazi ve Aydın Gün isimli devrimci karakterler Mustafa'nın Şehmuz olduğunu söylediler. Aydın ve Hoca arasında bir diyalog geçti, Aydın Gün Mustafa'nın bu şekilde devrimci mücadeleye katkıda bulunacağını söyledi, Hoca ise bu tavrı onaylamadı. Siz ne düşündünüz bu sahne ve bu diyalog hakkında?
10. Filmdeki hangi olaylar ilginizi çekti, sizde merak uyandırdı?
11. Filmi gerçekçi buldunuz mu?
12. Filmi eleştirel buldunuz mu? Neyi ya da neleri eleştiriyor sizce film?
13. Gerçek Şehmuz öldürüldüğünde ne hissettiniz, ne düşündünüz?
14. Bu filmi izledikten sonra daha önce üzerine hiç düşünmediğiniz herhangi bir şey düşündünüz mü?
15. Filmin sonu hakkında ne düşünüyorsunuz?
16. Film bittiğinde nasıl duygular içindeydiniz, neler düşünüyordunuz?
17. Ben çekseydim bu filmde şunu şöyle yapardım ya da filmin şurası şöyle olsa daha iyi olurdu dediğiniz bir şeyler var mı?
18. Filmin en etkileyici yönü ne sizce?
19. Eğer varsa filmin zayıf bulduğunuz tarafı ya da tarafları neler?
20. Filmi izlemeden önce ya da izledikten sonra hiç eleştiri yazıları okudunuz mu? Eğer okuduysanız bu eleştirilerde katıldığınız/katılmadığınız şeyler neler?
21. Filmi bir daha izlemek ister misiniz? İsterseniz neden?
22. Filmi arkadaşlarınıza, yakınlarınıza tavsiye eder misiniz? Neden?
23. Bu film sizce 12 Eylül hakkında neler söylüyor?

## 2. Türkiye Sinemasında 12 Eylül Filmleri

1. *Öç* (Mesut Uçakan, 1984)
2. *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986)
3. *Dikenli Yol* (Zeki Alaysa, 1986)
4. *Ses* (Zeki Ökten, 1986)
5. *Prenseler* (Sinan Çetin, 1986)
6. *Yağmur Kaçakları* (Yavuz Özkan, 1987)
7. *Sen De Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* (Şerif Gören, 1987)
8. *Su Da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987)
9. *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1987)
10. *Kara Sevdalı Bulut* (Muammer Özer, 1987)
11. *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988)
12. *Kimlik* (Melih Gülgen, 1988)
13. *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1989)
14. *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989)
15. *İkili Oyunlar* (İrfan Tözüm, 1989)
16. *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz, 1990)
17. *Darbe* (Ümit Efehan, 1990)
18. *Suyun Öte Yanı* (Tomris Giritlioğlu, 1991)
19. *Uzlaşma* (Oğuzhan Tercan, 1991)
20. *Bir Sonbahar Hikâyesi* (Yavuz Özkan, 1993)
21. *Hoşça kal Umut* (Canan Evcimen İçöz, 1993)
22. *Çözümler* (Yusuf Kurçenli, 1994)
23. *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1994)

24. *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu, 1995)
25. *Gerilla* (Osman Sınav, 1995)
26. *Gülin Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 1998)
27. *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 1999)
28. *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004)
29. *Babam ve Oğlum* (Çağın Irmak, 2005)
30. *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006)
31. *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez, 2006)
32. *Fikret Bey* (Selma Köksal, 2006)
33. *Kumdan Kale* (Oğuz Makal, 2006)
34. *Zincirbozan* (Atıl İnanç, 2007)
35. *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008)
36. *Küçük Günahlar*, (Rıza Kıracı, 2010)
37. *Meş* ( *Yürüyüş*, Shiar Abdî, 2011)
38. *Bu Son Olsun* (Orçun Benli, 2012)

### 3. Örneklem Alınan 12 Eylül Filmlerinin Künyeleri

#### 3.1. *Vizontele Tuuba*

**Yönetmen:** Yılmaz Erdoğan

**Senaryo:** Yılmaz Erdoğan

**Görüntü Yönetmeni :** Uğur İçbak

**Oyuncular:**Yılmaz Erdoğan (Deli Emin), Tarık Akan (Güner Sernikli),

Demet Akbağ (Siti) , Altan Erkekli (Nazmi) , Tolga Çevik (Nafiz) ,

İclal Aydın (Ceyhan) , Cezmi Baskın (Latif) , İdil Fırat (Aysel Sernikli) ,

Tuba Ünsal (Tuba Sernikli) , Bülent İnal (Mahmut Duran)

**Vizyon Tarihi:** 23.01.2004

**Toplam Seyirci:** 2.894.802<sup>107</sup>

#### 3.2. *Babam ve Oğlum*

**Yönetmen :** Çağan Irmak

**Senaryo :** Çağan Irmak

**Görüntü Yönetmeni :** Rıdvan Ülgen

**Oyuncular :** Fikret Kuşkan (Sadık), Çetin Tekindor (Hüseyin Efendi),

Hümeyra (Babaanne), Şerif Sezer (Teyze), Özge Özberk (Sadık'ın sevgilisi),

Binnur Kaya (Hanife), Ege Tanman (Deniz) , Yetkin Dikinciler (Amca) ,

Halit Ergenç (Sadık'ın arkadaşı)

**Vizyon Tarihi:** 18.11.2005

**Toplam Seyirci:** 3.839.589

---

<sup>107</sup> Filmlerin izleyici sayıları ve vizyon bilgileri için bkz. [www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com)

### **3.3. Eve Dönüş**

**Yönetmen :** Ömer Uğur

**Senaryo :** Ömer Uğur

**Görüntü Yönetmeni:** Mustafa Kuçcu

**Oyuncular:** Sibel Kekilli (Esmâ), Mehmet Ali Alabora (Mustafa), Altan Erkekli

(Hoca) Savaş Dinçel (Sacit Bey), Perihan Savaş (Esmâ'nın annesi)

**Vizyon Tarihi:** 03.11.2006

**Toplam Seyirci:** 231.784

## ÖZET

Bu tezde üniversiteli gençlerin 2000’lerde çekilen “12 Eylül filmleri”ni nasıl alımladıkları, filmleri okurken ve tartışırken hangi söylemlerle nasıl ilişkilendikleri; anlatılan hikâyelere, bunun yanı sıra film karakterlerine dair neler düşündükleri irdelenmiştir. Tez, basitçe ifade etmek gerekirse “üniversiteli gençler 12 Eylül filmlerinden hangi anlamları, neden ve nasıl çıkartmaktadırlar?” sorusundan hareket etmiştir.

2000’li yıllarda çekilen “12 Eylül filmleri” içerisinden örneklem olarak, *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) ve *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) filmleri alınmıştır. Çalışmada teorik ve metodolojik olarak Kültürel Çalışmalar geleneğinin birikimden ve sinemada alımlama çalışmalarının iki temel yaklaşımından (Janet Staiger’ın tarihsel materyalist yaklaşımı ve Jackie Stacey’nin etnografik yaklaşımı) yararlanılmış, verilerin toplanmasında etnografik teknikler kullanılmıştır. Tezin alan araştırması kapsamında Ankara’daki devlet üniversitelerinde (Ankara Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi ve Ortadoğu Teknik Üniversitesi) öğrenim görmekte olan 20 gençle, Ekim 2010-Haziran 2011 arasındaki sekiz aylık süreçte, 12 Eylül filmlerini nasıl alımladıklarını anlamaya çalışan, her biriyle 3’er görüşme olmak üzere toplam 60 yarı-yapılandırılmış görüşme yapılmıştır.

Analiz bölümünde okuma bağlamı öne çıkarılmış; filmlerin nasıl alımlandığı “bağlamsal söylemler” aracılığıyla tarihsel bir çerçevede incelenmiştir. Ayrıca karakterler üzerinden yapılan okumalardan hareketle, politik söylem ve konumların yanında kişisel deneyim ve duyguların, filmlerin anlamlandırılmasında nasıl bir rolünün olduğu ortaya konulmuştur. Tezin bulgularına göre gençlerin 12 Eylül filmlerini okuma ve yorumlama pratikleriyle, politikayla ilişkilene biçimleri, politik konuları ve zihinlerindeki 12 Eylül imgesi arasında güçlü bağlantılar bulunmaktadır. Filmlerin gençlerin anlamlarında büyük dönüşümlere neden olduğundan söz edilemezse de, 12 Eylül’e dair ilgi ve merak uyandırdığı, bazı tarihsel gerçeklikleri gösterdiği ve sınırlı da olsa eleştirel bakış açıları önerdiği belirtilmelidir. Popüler anlatılar aracılığıyla daha kapsamlı değişim ve dönüşümler sağlaması ise, ancak bunların bilinçli politik stratejiler çerçevesinde üretilmesiyle mümkündür.

## ABSTRACT

This thesis examines how university students' receive "12 September Coup Films" shot during 2000s, which discourses they come into contact with while reading and discussing these films and what they think about the narratives as well as film characters. Concisely, the study is motivated by the question: "What inferences do university students make from 12 September films? Why and how?".

The films *Vizontele Tuuba* (*Vizontele Tuuba*, Yılmaz Erdoğan, 2004), *Babam ve Oğlum* (*My Father and My Son*, Çağan Irmak, 2005) and *Eve Dönüş* (*Homecoming*, Ömer Uğur, 2006) were chosen from "the 12 September Films" which were shoot in 2000s. The theoretical and methodological premises of the study rely upon the background provided by the tradition of Cultural Studies, and the two main approaches of reception studies in cinema, namely the historical materialist and the ethnographic approaches offered by Janet Staiger and Jackie Stacey. With regard to the data collection, ethnographic techniques were employed. During the fieldwork of the research, twenty young people studying at four state universities located in Ankara (Ankara, Gazi, Hacettepe and Middle East Technical Universities) were interviewed between October 2010 and June 2011. During this period of eight months, sixty semi-structured interviews were conducted with the purpose of conceiving how the films about the 12 September were received by these twenty respondents each of whom were interviewed three times.

In the analysis section, the context of reading is highlighted, and how films are received is analyzed within a historical framework through "contextual discourses". Moreover, through the examination of the readings concerning the characters, how personal experience and emotions play a role in signifying the films in addition to the political discourses and positions are revealed. According to the findings of this study, strong connections can be established between the university students' practices of reading and interpreting of the 12 September films and their ways of contacting with politics, their political positions and their imaginations of 12 September coup. Even though, it is not possible to comment that these films lead to transformations in meanings produced by the university students, they helped to rise interest about 12 September coup, provided these young people some historical facts and assist them though in a limited level, to develop a critical point of view. An extensive change and transformation can be enabled through popular narratives only if they are produced by self-conscious political strategies.