

12 EYLÜL FİLMLERİ ve ÜNİVERSİTE GENÇLİĞİ: POLİTİK SÖYLEMLER BAĞLAMINDA 12 EYLÜL FİLMLERİNİN ALIMLANMASI

Çağla Karabağ Sarı

Hacettepe Üniversitesi

İletişim Fakültesi

Öz

Bu çalışmada 2000’lerde çekilen “12 Eylül filmleri”nin üniversiteli gençler tarafından nasıl alımlandığı incelenmektedir. 2000’li yıllarda çekilen “12 Eylül filmleri” içerisinde 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) yararlanılmıştır. Verilerin toplanmasında etnografik teknikler kullanılmış; 20 gençle toplam 60 yarı-yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Verilerin analizinde ise okuma bağlamı öne çıkarılmış; filmlerin nasıl alımlandığı “bağlamsal söylemler” aracılığıyla tarihsel bir çerçevede incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Filmlerin alımlanması, izleyici, 12 Eylül filmleri, üniversiteli gençlik, okuma bağlamı.

University Students' Reception of 12 September Coup Films in the Context of Political Discourse

Abstract

This study examines university students’ reception of *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), three “September 12th Coup Films” shot during the 2000s. The tradition of Cultural Studies provided the theoretical and methodological premises of the study, which utilizes the two main approaches of reception studies in cinema, namely the historical materialist and the ethnographic approaches of Janet Staiger and Jackie Stacey. The data were collected from twenty young persons in sixty semi-structured interviews. The study highlights the context of reading in the analysis of data; the reception of the films is analyzed through “contextual discourses” in a historical framework.

Keywords: Film reception, audience, 12 September Coup Films, young undergraduates, context of reading.

Giriş¹

Başlangıçta sinema tarihi Robert Allen'ın belirttiği gibi, seyircilerin varlığı ve izleme farklılıkları göz ardı edilerek ya da “filmlerin” tarihi, sinemanın ortaya çıkışından itibaren onları izleyen milyonlarca kişinin tarihinden uzak ve ayrıcalıklıymış gibi yazılmıştır (1990, s. 348). Film çalışmaları 1960'larda akademik bir disiplin haline geldiğinde de, temel olarak *auteur*² yönetmenlere ve onların yapıtlarına odaklanılmıştır (Turner, 1998, s. 196). Ancak 1980'lerde ve 90'larda film çalışmaları alanındaki akademisyenlerin, izleyicinin tarihsel olarak konumlandırılmasına giderek daha fazla ilgi göstermesiyle birlikte sinema tarihi, sadece filmlerin ve yönetmenlerin değil, izleyicilerin filmlere hangi anlamları attettiğinin de tarihi haline gelmiştir (Stam, 2008, s. 231).

Judith Mayne'in belirttiği gibi seyircilik (*spectatorship*), sinemaya gitmenin, filmleri ve filmlerin mitlerini tüketmenin, sembolik faaliyetler ve kültürel açıdan anlamlı etkinlikler olarak önemini vurgulayan bir kavramdır (Mayne, 1993, s. 1). Film kuramları içinde izleyici, farklı perspektiflerden hem teorik özne konumlarına (*aygıt kuramları*) hem de “gerçek insan”lara karşılık gelmektedir. Annette Kuhn'a göre 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).

¹ Bu yazı Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda ve Prof. Dr. S. Ruken Öztürk danışmanlığında yazdığım “12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alınlanması” (2012) başlıklı doktora tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

² Fransızca bir sözcük olan *auteur* kavramı, Türkçede yaratıcı-yönetmen ifadesiyle karşılanabilir.

Bu çalışma, aygıt kuramlarındaki metnin inşa ettiği özne konumları yerine tarihsel ve kültürel olarak spesifik öznelerin anlamlarıyla ilgilidir. Yazının konusu ise, 2000’lerde çekilen “12 Eylül filmleri”nin üniversiteli gençler tarafından nasıl alımlandığıdır. Araştırma materyalinin toplanmasında etnografik tekniklere başvurulmuş, 20 üniversiteli gençle, her biriyle üçer görüşme olmak üzere, toplam 60 yarı-yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir.³

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 (2007, s. 80) yine de bunların, “belleğini yitirmiş Türkiye toplumu için” “tartışma götürmez” bir biçimde faydalı olduğu düşüncesindedir.

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. 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 başvurularak 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.

³ Söz konusu görüşmeler doktora tezinin alan araştırması kapsamında, Ankara’daki devlet üniversitelerinde (Ankara Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi ve Ortadoğu Teknik Üniversitesi) öğrenim gören gençlerle Ekim 2010-Haziran 2011 arasındaki sekiz aylık süreçte gerçekleştirilmiştir. Yaşları 18 ile 27 arasında olan bu görüşmecilerin 10’u kadın, 10’u ise erkektir. Eğitim gördükleri alanlar sosyal bilimler ve beşeri bilimlerden mühendislik ve fen bilimine kadar farklılık göstermektedir. Veri toplama tekniğine ilişkin kısa bir açıklama yapmak gerekirse, Arthur Asa Berger’in (2000, s. 111-112) belirttiği gibi informel görüşme, yapılandırılmamış görüşme, yarı-yapılandırılmış görüşme ve yapılandırılmış görüşme olmak üzere araştırmalarda kullanılan dört tür görüşme tekniğinden söz edilebilir. Bu çalışmada da kullanılan yarı-yapılandırılmış görüşme tekniğinde, araştırmacının elinde yazılı bir soru listesi bulunur. Ancak mümkün olduğunca yapılandırılmamış görüşmelerdeki kendiliğindenlik de sağlanmaya ve korunmaya çalışılır. Etnografik görüşmelere ilişkin ayrıntılı bir tartışma içinse Barbara Sherman Heyl’in “Ethnographic Interviewing” (2010) başlıklı yazısına bakılabilir.

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 yazıda örneklem alınan filmler için kullanılan “12 Eylül filmi” tanımlaması, bir türü (*genre*) ifade etmekten ya da filmlerin 12 Eylül’ü anlatabilme iddialarına / başarılarına dayanmaktan ziyade, analizi mümkün kılan bir ortaklığa ve kategoriye gönderme yapmaktadır. Söz konusu filmlerin “12 Eylül filmi” başlığı altında değerlendirilmesinde askeri darbenin, ana karakterlerin hayatında temel bir kırılma noktası olması ölçüt alınmıştır.

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 *Vizontele Tuuba* komedi, *Babam ve Oğlum* melodram, *Eve Dönüş* ise politik dram olarak tarif edilebilir.⁴ Örneklem 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 örneklem dışında bırakılmıştır.

⁴ 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 yapıdır. *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 tarafından izlenerek, 2004 yılı itibarıyla Türkiye sinemasının o tarihe değin en çok izlenen ikinci filmi olmuştur. 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. *Eve Dönüş* ise, bu iki filmle kıyaslandığında, “politik film” tanımlamasına daha uygun bir yapıdır; 12 Eylül’ün işkence boyutuna anlatıda merkezî bir yer vermekte ve görece “sert” bir anlatımı tercih etmesiyle de farklı bir yerde durmaktadır. *Eve Dönüş*, örnekleme bu farklılıkları dolayısıyla dâhil edilmiştir. 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 meseleleri anlatmak ve tartışmak niyetindeki yönetmenlerin, üzerine düşünmesi gereken bir problemdir. Dipnotta yer verilen izleyici sayılarına www.sinematürk.com adresinde yer alan veri tabanından ulaşılmış, söz konusu rakamlar Sinema Genel Müdürlüğü’nden teyit edilerek kullanılmıştır.

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 bulunduğunu ve 12 Eylül filmlerinin onların anlam dünyalarında nasıl karşılığı olduğunu anlamaya çalışmak son derece önemlidir. Gençlerin sinemaya ve politikaya ilişkin tahayyülleriyle, 12 Eylül filmlerini okuma ve yorumlama biçimleri arasındaki bağlantıları irdelemek, hem filmlerin hem de gençlerin politikayla ve politik söylemlerle ilişkilenebilecekleri üzerine düşünme fırsatı vermektedir.

Bu çalışmada filmleri okuyan ve yorumlayan öznel olarak gençlerin anlamlarının sorgulanması rastlantısal değildir. Tarihsel bir perspektifle bakıldığında gençler, özellikle de üniversiteli gençler Türkiye’de ve dünyada muhalif siyasal alanın öncü ve önemli aktörleri durumundadır. 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 öğrenci olarak tanımlamak daha doğru olacaktır” (2005, s. 13). Dolayısıyla gençlik ve politika ilişkisinden söz edildiğinde, politik öznellik imkânı bakımından akla ilk gelen üniversite öğrencileridir.

Günümüz gençliği ise, “Gezi Parkı Direnişi” ile başlayan sürece değin Demet Lüküslü’nün (2009, s. 14) de ifade ettiği gibi, 1980’ler, 90’lar ve 2000’ler arasında ayırım gözetmeksizin 1980 sonrası kuşak olarak adlandırılmış, önceki tüm kuşaklar ve hatta kendi kuşağındakiler tarafından “apolitik”, “depolitize”, “bencil”, “kayıtsız” gibi olumsuz nitelendirmelerle anılmış ve eleştirilmiştir.⁵ Bu çalışmada üniversiteli gençlerin filmleri nasıl alımladıkları incelenirken, dolaşımdaki politik söylemler “bağlamsal söylemler” olarak ele alınmış, böylelikle görüşmecilerin yorumları tarihsel ve politik bir çerçevede analiz edilmiştir.

1970’lerin sonlarından itibaren, medya tüketimi üzerine yapılan çalışmalarda bir “etnografik dönüş”ten (*ethnographic turn*) söz etmek

⁵ Çalışmanın alan araştırmasının gerçekleştirildiği ve verilerin analiz edildiği zaman diliminde, henüz “Gezi Parkı Direnişi”yle başlayan süreç ve bununla birlikte değişen politik atmosfer söz konusu değildir. Bugünden bakıldığında alan araştırmasına katılmış gençlerle yeniden görüşme yapılırsa, çok farklı verilere ulaşılabileceğini söylemek mümkündür. Özellikle siyasal konularını “apolitik” olarak tarif eden ya da örgütlü mücadele içinde yer almayan gençlerden bazıları, kendilerini değiştirme ve dönüştürme gücü olan politik öznel olarak görmediklerinden, orduya bir tür “kurtarıcı” rolü atfetmektedirler. Oysa alan araştırmasından bugüne ordunun siyasal hayattaki etkin rolü son bulduğu gibi, Gezi Parkı Direnişi’yle birlikte bugüne kadar hiç sokağa çıkmamış, eyleme katılmamış pek çok genç de meydanları ve alanları doldurmuştur. Dolayısıyla bu yazıda politikayla ilişkileri “söylem düzeyinde” kaldığı söylenen gençlerden birçoğunun, artık örgütlü veya kolektif bir mücadele eksenine kaymış olması muhtemeldir.

mümkündür (Moores, 1995, s. 1). Bu dönüşle birlikte, “gerçek izleyicilerin”, “tarihsel olarak spesifik öznel”in anlamlarına yönelik ilgi de artmıştır.

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 gerçekleştirilen 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 öznel tarafından üretilen anlamları ve onların gündelik yaşam pratiklerini, daha geniş yorumlama çerçeveleri ile iktidar yapıları içinde konumlandırarak açıklamaya çalışır. Söz konusu yaklaşım da kültürü yalnızca betimlemekle kalmayıp, onu eleştirel biçimde analiz eden etnografik bir perspektife işaret eder (Moores, 1995, s. 4-5).

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

Sinemada Alımlama Çalışmaları

1970’lerin sinema kuramı, filmlerin 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 bileşenden oluşur: (1) Gösterim: Alımlamanın kurumsal ve ekonomik boyutunu belirtir. (2) İzleyici: Bu kavram en temel

düzye alımlayanın “kim” olduğuna işaret eder. Bu kategori, film izlemenin sosyal anlamını da içinde barındırır. (3) Performans: Alımlamanın sosyal, duyumsal ve performatif bağlamını anlatır. Bu bağlama örnek vermek gerekirse, 1920’ler Amerikasında 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 tekil bireyler tarafından nasıl aktive edildiği değildir. Konumlandırılmaya çalışılan şey, realistlerin “üretken mekanizmalar” (*generative mechanisms*)⁶ 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 düşüncüyü dile getirir. Bennet’in bu kavramla kastettiği 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 bütünüdür. Bennet anlamın geçişli 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”:

⁶ “Eleştirel gerçekçilik”in en önemli temsilcisi Roy Bhaskar’a göre, “Dünya olaylardan değil mekanizmalardan ibarettir. Bu mekanizmalar dünyanın gerçek olay 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, deneysel fenomenlere neden olan karmaşık mekanizmaları 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.

A. Kurumsal modele meydan okuyan ve izleyicinin gerçekte filme nasıl cevap verdiğinin araştırılması gerektiğini 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.⁷

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 paylaşıyorlar da farklılaştıkları önemli bir nokta da bulunmaktadır: Kurumsal model sinemasal öznenin/izleyicinin “her zaman daha önceden” (*‘always already’*) Batılı toplumun hâkim 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 (1993, s. 42-43).

Kaya Mutlu’nun belirttiği gibi son dönem sinema filmlerinin alımlanması çalışmalarında başlıca iki eğilimden söz edebiliriz: Bunlardan birincisi Janet Staiger’ın (1986) ilk olarak “The Handmaiden of Villainy: Methods and Problems in Studying The Historical Reception of a Film” başlıklı makalesinde

⁷ 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, müzik kullanımı ve 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 öğeler arası ilişkileri, ampirik bilgi bulunmadan var kabul etmesi); *çıkarsama* (eldeki veri ve bilgilerden sonuç çıkarma), *varsayımallaştırma* (*hypothesizing*, 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).

önerdiği tarihsel materyalist yaklaşım,⁸ diğeri ise alımlama çalışmalarında etnografik yaklaşımdır (2005, s. 16). Bu çalışmada söz konusu iki eğilim bir araya getirilerek kullanılmıştır. Şimdi bu iki eğilim kısaca açıklanmaya çalışılacaktır .

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 yönelim, ırk, etnisite, sınıf, ulus gibi inşa edilmiş kimliklerden kaynaklandığını belirtir.

Staiger, metnin içkin anlamını ve “özgür izleyici” kavrayışını 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).

Staiger tarihsel materyalist alımlama çalışmalarının öz-düşünümlülükle bir dizi sınırlılığı kabul etmesi gerektiğini belirtir: Buna göre tarihsel materyalist alımlama analizi 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 psikoloğun belirteceği gibi, özne tarafından sözel biçimde ifade edilenler, orijinal deneyime ya da belleğe tam olarak karşılık gelmez. Etnografik görüşmede veya yayımlanmış bir eleştiri yazısında her zaman algı, kavrayış ve yorumlama; dil, şemalar ve temsille

⁸ Janet Staiger'ın tarihsel materyalist yaklaşımından yararlanan 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).

dolayımlanır. Bellek de geçmişin inşa edilmiş bir temsili olarak görülmelidir (1992, s. 79-80).

Staiger'a göre 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. 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).

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

Etnografik Yaklaşım

Sinemada alımlama çalışmalarında etnografik yaklaşıma öncü bir örnek olarak Jackie Stacey'nin *Star Gazing* (1994) çalışması gösterilebilir.⁹ Bu 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 anlamlandırır? 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 üretiliştir. Stacey çalışmasında bunu tartışarak toplumsal cinsiyet ve izleyici 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 (1994) iki popüler kadın dergisine ilan vermiş ve bu ilana verilen yanıtlarla (mektuplar ve sonrasında da anketlerle) araştırma materyalini oluşturmuştur. Çoğunluğu 60 yaşın üzerindeki üç yüzden fazla kadının hatıralarından hareket eden Stacey, “tarihsel ve ulusal konuların” (“*historical*

⁹ Diğer öncü çalışmalar arasında Jacqueline Bobo'nun (1988) siyah kadın izleyicilerin *The Color Purple* (1985, Steven Spielberg) filmi nasıl alımladıklarını incelediği çalışması ve Helen Taylor'ın (1989) *Gone with The Wind* (1939, Victor Fleming) filminin kadın izleyici alımlamalarına odaklandığı araştırması sayılabilir. Güncel ve kapsamlı bir etnografik çalışma çinse Shakuntala Banaji'nin (2006) *Reading 'Bollywood': The Young Audience and Hindi Films* isimli kitabına bakılabilir. Banaji çalışmasında Asya kökenli Britanyalı ve Hindistanlı gençlerin ticari Hint filmlerinden çıkardıkları anlamları ve aldıkları hazları incelemekte; izleme hazzıyla ideoloji arasındaki bağlantıları sorgulamanın yanı sıra, Hint filmleri ve bu filmleri izleyenler hakkındaki çeşitli iddiaları da eleştirel biçimde değerlendirme ve bağlamsallaştırma amacını taşımaktadır. Yaklaşık üç yıllık bir süreçte Bombay ve Londra'daki 80'in üzerinde film gösteriminde bulunarak katılımlı gözlem yapan Banaji, yaşları 16 ile 25 arasında değişen ve dinsel inanç, sınıf, cinsiyet, cinsel yönelim, aile geçmişi gibi özellikleri bakımından farklılaşan gençlerle 30'dan fazla görüşme yaparak veri toplamıştır. Hint filmlerine ilişkin teorik tartışmaları ve metin analizlerini olduğu gibi diğer bazı izleyici araştırmalarını da içeren çalışma, gençlerin ticari Hint filmlerindeki kadınlık, erkeklik, cinsellik, romantizm, evlilik, etnik kimlik gibi konulara dair söylemleri, kendi kimlik pozisyonlarından nasıl anlamlandırdıklarını ayrıntılı biçimde analiz etmektedir.

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’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 psikozelin 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 tekniklerle toplanan veri, Stacey ve Staiger’ın yaptığı gibi tarihsel bir bağlamda çözümlenecektir. Bu iki yaklaşımı birleştirme tercihinin temel nedenlerinden biri; film eleştirileri, akademik çalışmalar gibi yapılandırılmış, belirli bir sistematığı 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 görüşmeciyile üç ayrı mülakatın yapılması da görüşmeciye ve onun anlam dünyasına dair daha derin ve ayrıntılı fikir sahibi olma şansını beraberinde getirmiştir. Ayrıca 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 dolayimsız bir bilgi üretme pratiği gibi görünmektedir. Etnografik yaklaşım bize, özneliğin kurulduğu kişisel deneyimlerle, tarihsel ve toplumsal koşulları bir arada düşünme fırsatı vermektedir.

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

Etnografik teknikler kullanılarak gerçekleştirilen alımlama çalışmalarını, metin incelemeleriyle tam bir ikili karşılık üzerinden açıklamak yerine, bu çalışmada etnografik verinin kendisinin de bir metin olduğu göz önüne alınmıştır. Dolayısıyla iddia edilen, “dolayimsız ve hakiki” bilgi üretmek değil, metnin inşa ettiği özne konumları yerine, gerçek izleyicilerin sözlerini “metin” olarak incelemektir. Ayrıca izleyicinin aktif olduğunu söylemek ve “gerçek insanların” yorumlarını incelemek, kendiliğinden politik direniş ve özgürleşim imkânından söz etmek demek değildir. Aksine bu çalışmada popüler kültür ürünlerindeki politik imkânı/imkânsızlığı sorgulamak üzere tarihsel öznelerin anlamları irdelenmiştir.

Başlangıçta 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 tarihselleştirmektir.

2000’lerin 12 Eylül Filmlerinin Alımlanması

Filmlere ilişkin yorumlara geçmeden önce gençlerin zihinlerindeki 12 Eylül imgesine değinmek gerekirse, tarihsel arka plana ilişkin bilgi düzeyleri farklı olsa da veya farklı söylemlerin içinden konuşsalar da, görüşmecilerin tamamının şu ya da bu biçimde 12 Eylül’ün kötülüğüne ilişkin bir vurgu yaptığı söylenebilir. Üniversiteli gençler, 12 Eylül’e ilişkin bildiklerini aile ve yakın çevre anlatılarından, izledikleri film ve belgesellerden, internetten, medyadan ve okuduklarından öğrendiklerini belirtmişlerdir. Politikayla ilişkilendirme biçimlerine göre bir özetleme yaparsak, özellikle politik konularla çok fazla ilgileri olmadığını söyleyen görüşmecilerin 12 Eylül anlatılarının, büyük oranda “aile deneyimi”ne dayandığını söyleyebiliriz. 12 Eylül’ü öncesi ve sonrasıyla, bütünlüklü bir şekilde anlatan, analiz eden, bugünkü politik sorunlarla

ilişkilendirerek ayrıntılı biçimde tartışanlar ise, 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 eleştirseler de, başka türüsünün olanaklılığına ilişkin bir fikirlerinin bulunmadığı görülmüştür.

12 Eylül'e ilişkin anlatılanları kabaca (zaman zaman birbirleriyle keşişebilen) şu kategoriler altında düşünmek mümkündür: 1) Darbe sonrasında yaşanan olayları, 12 Eylül'ün neden olduğu acıları ve kötülükleri günümüzde de ilişkilendirerek öne çıkarırlar; 2) bu acılar ve kötülüklerle birlikte, 12 Eylül'ü tarihsel ve toplumsal arka plânıyla ve günümüzde ilişkilendirip sistem analizi ve eleştirisi 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.

Görüşmecilerin 12 Eylül filmlerine ilişkin düşüncelerine gelirse, gençlerin önemli bir bölümünün bildikleri 12 Eylül filmleri sorulduğunda araştırma kapsamındaki üç filmi (*Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş*) sıralamış oluğu söylenebilir.¹⁰ 80'lerin ve 90'ların 12 Eylül filmlerinden kimilerini sayarak, bunları izleyip izlemedikleri sorulduğunda -televizyonda çokça gösterilmiş olmasından kaynaklı olsa gerek- hayal meyal *Uçurtmayı Vurmasınlar*'ı (Tunç Başaran, 1989) anımsamışlardır.

Kimi görüşmecilerin zihninde "12 Eylül filmi" ifadesinin anlamlı bir karşılığı olmadığı görülmüş; bazıları da film yerine televizyon dizilerinden söz etmiştir. 12 Eylül'le 12 Mart'ın ve hatta 6-7 Eylül olaylarının karıştırıldığı durumlar da söz konusu olmuştur. Örgütlü solcu gençler, 12 Eylül filmlerinin yanı sıra belgesellerden ve son dönem Türkiye sinemasının politik filmlerinden de söz etmiştir.

Alan araştırması kapsamında görüşülen gençlerin sözlerini ulusalcı, sol-muhafif, milliyetçi-muhafazakâr söylemlerle ilişkilendirebiliyor, dolayısıyla bunları Staiger'ın kavramıyla "bağlamsal söylemler" olarak ele alabiliyoruz. Bu sayede görüşmecilerin politik konuları ve politikayla ilişkilenebilecek biçimleriyle bağlantılı olarak, filmlerdeki 12 Eylül'ü, politik meseleleri ve karakter temsilini nasıl gördüklerine ilişkin bir çerçeve de kurabiliyoruz. Ancak

¹⁰Görüşmecilere, 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.

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. Bir sonraki bölümde bu çalışmada “bağlamsal söylemler” olarak ele alınan ulusalcı, sol-muhafif ve milliyetçi muhafazakâr söylemlerin nasıl tarif edildiği kısaca açıklanmaya çalışılacaktır.

Bağlamsal Söylemler Olarak Ulusalcı, Sol-Muhafif ve Milliyetçi-Muhafazakâr Söylemler

İlk olarak ulusalcılıktan başlarsak Tanıl Bora’ya göre, “Yeni-Kemalist dalganın 60’ların ve 70’lerin sol-Kemalist söyleminden devraldığı ‘ulusalcılık’ söylemi ‘resmi’ (Atatürkçü) milliyetçiliğin ‘sol’ iddialı bir versiyonudur” (Bora, 1994, s. 14). 2000’li yılların ulusalcılığı, eğitilmiş, 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).

Ulusalcılık: İdeolojik Önderlik ve Takipçileri isimli kitabında Doğan Gürpınar ise (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 birbirleriyle 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 siyasal bazı önkabullerden hareketle, “en azından belli bir çerçevesi olan bir fikriyat olarak ‘ideoloji’yen, 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” (2011, s. 17).

“Popüler ulusalcılık” ideolojiden çok bir haletiruhiye olduğundan, “kendine özgü bir ahlakı ve değer yargıları bütününe üretmiştir.” Sadece siyasal 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 tıkandığı bir dönemde defansifleştirmesi” biçiminde de anlamlandırır (2011, s. 17-18). Bu çalışmada “bağlamsal bir söylem” olarak ele alınan ulusalcılık, daha çok Gürpınar’ın “üçüncü kademe” ya da “haletiruhiye olarak” ulusalcılık dediği şeyle ilişkilidir.

Sol-muhalif söylemlere geçerse 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. Murat Gültekingil, Türkiye’deki sol hareket üzerine yapılmış olan *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 8’in* “Sunuş” yazısında çalışmada tanımlanan biçimiyle solun, “oldukça geniş bir yelpazede ele alınmasına rağmen, temelde sosyalistlikle tanımlanan sosyal demokrasinin solunda tarif edilen sol” olduğunu belirtir (2007, s. 13). Bu çalışmada da benzer bir yaklaşımla sosyal demokrasinin solunda, ulusalcı-Kemalist eğilimlerin dışındaki, sosyalizmi ve kimlik temelli hareketleri kapsayan,¹¹ ana mücadele eksenini eşitsizliklerin giderilmesi olan bir sol tarifi esas alınmıştır. “Sol-muhalif” söylemler ifadesi de bu düşünce çizgisinin tarihsel ve sosyal bağlamdaki önermeler, kavramlar, kategoriler ve değerlerden oluşan anlamlandırma sistemine gönderme yapmaktadır.

Bu çalışma bağlamında milliyetçi-muhafazakâr söylem ise “anti-sol”, “anti-politika”, bir değer olarak ailenin yüceltilmesi ve toplumsal cinsiyet

¹¹ Halil Nalçaoğlu’nun 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).

rollerine ilişkin özcü kavrayış gibi karakteristik özellikleri üzerinden tanımlanmaktadır. 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 dönüşebilir 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 mecaz bulma gücüyle de Türk sağının sıvı hali olarak düşünülebilir. Muhafazakârlık ise, “içeriklerin ve zihniyet kalıplarının ötesinde bir ruh hali, duruş/duyuş biçimi, üsluptur”; “Türk sağının ‘havasıdır’ [...] gaz halidir” (Bora, 2007b, s. 7-8).

Bir düşünce üslubu olarak muhafazakârlık, rahatlıkla diğer ideolojilerle eklenilebilmekte “ve onların özellikle pratiklerinde ortaya çıkan *revizyonların* referansı haline” gelebilmektedir (Bora & 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 eklenmesi olarak ortaya koymak mümkündür.

Bağlamsal Söylemler Çerçevesinde 12 Eylül Filmlerinin Alınlanması

Politik sorunları tarif ederken ve yorumlarken ulusalcı söylemin içinden konuştuğunu iddia edebileceğimiz gençler, büyük çoğunlukla orta sınıf ailelerden gelmektedirler. Bunların siyasal alanla ilişkisinin örgütlü mücadele değil, söylemsel eklenme, söylemleri yeniden üretme ekseninde kurulduğu, politikanın imgelemlerinde ikili karşıtlıklar, özellikle de AKP karşıtlığı üzerinden anlamlandırıldığı söylenebilir. Ayrıca sözlerinde yoğun bir tehdit algısı ve karamsarlık tespit edilebilmektedir. Ulusalcı entelektüel ve kanaat önderlerini takip eden (örneğin *Cumhuriyet* gazetesi okuru olduklarını söyleyen, Atilla İlhan, Erol Manisalı, Ataol Behramoğlu gibi isimlerin kitaplarına referans vererek konuşan), örgütlü mücadele içinde yer almamakla birlikte ülke gündemiyle ve siyasal konularla yakından ilgilenenlerin yanı 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.¹²

“Ulusalcı 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. Örneğin görüşmecilerden Mert (ODTÜ, 4, E, 22)¹³ *Vizontele Tuuba* filmindeki jandarma komutanının “askerin bilinçsizliğini ve zihniyetin giderek nasıl faşistleştiğini gösteren” bir karakter olduğu düşüncesini dile getirmiş; *Eve Dönüş* filmindeki Esmâ’nın babası Sacit Bey karakterini ise, “darbenin sorumluları olan askeri kimliği çok iyi temsil eden” ve “halkın içindeki Kenan Evren” şeklinde tarif ederek eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Bununla beraber Mert kendisiyle yapılan görüşmede “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” diyerek ordunun siyasal alana müdahalesini bazı koşullar altında onaylayabileceğini belirtmiştir. *Eve Dönüş* filmi üzerine konuşurken 12 Eylül’e dair fikirlerini ise şu şekilde dile getirmiştir:

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.

Görüldüğü gibi 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. Burada Mert’in eleştirisinin darbe ve militarizmden ziyade AKP’ye yöneldiği söylenebilir. Doğan Gürpınar’ın belirttiği gibi 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

¹²Ancak dikkat edilmesi gereken husus, söz konusu görüşmecilerin filmleri yalnızca bu çerçeveden anlamlandırdıklarının kastedilmemesidir. İfade edilmek istenen, ulusalcı söylemin zaman zaman öne çıkması ve filmde çıkarılan anlamlar için bir çerçeve oluşturmasıdır.

¹³Parantez içi, görüşmecinin okuduğu üniversiteyi, kaçınıcı sınıfta olduğunu, cinsiyetini ve yaşını göstermektedir. Çalışmada görüşmecilerin gerçek isimleri değil, onlara verilen takma isimler kullanılmıştır.

halindedir: Gericilik/İslamcılık; dış güçler ve emperyalizm; genel yozlaşma/dejenerasyon. Buna karşı “Atatürk Türkiyesi”, “sadece ‘gericiliğe karşı aydınlanma’ anlamında değil aynı zamanda ‘görev ahlakı’nın kutsandığı anti-hedonist bir ütopya olarak yüceltilmektedir” (Gürpınar, 2011, s. 307).

Toparlamak gerekirse filmlerde gördüğü askerle ya da militarist zihniyetle uzlaşmasa da Mert’in, militarizm karşıtı bir söylemin içinden konuşmadığını, yorumlarını çerçeveleyen yaklaşımın daha çok “anti-AKP” üzerinden kurulduğunu söylemek mümkündür. Başka deyişe Mert’te örneklenen görüşmecilerin zihninde, 12 Eylül darbesini gerçekleştirmiş orduyla, “gerici güçler karşısında cumhuriyetin koruyucusu ve teminatı olarak ordu” söylemindeki ordu öznesi arasında sistematik bir devamlılık yoktur. Nitekim bu araştırmada örneklem alınan filmlerin de, 12 Eylül darbesini anti-militarist bir söylemsel çerçeveden eleştirdiğini söylemek güçtür.

Bu noktada 1980’lerden bu yana 12 Eylül filmlerinin önemli bir eksikliğinin altını çizebiliriz: “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 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 karşı 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.

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 plâna çıkmakla birlikte, 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. Örnek vermek gerekirse, görüşmecilerden kendisini devrimci olarak tarif eden Sıla (AÜ, 1, 18, K) *Babam ve Oğlum*’un, “12 Eylül faşist darbesinin mahvettiği hayatları” anlatan bir film olduğunu söylemiştir. Onun düşüncesinde “filmin çekilme amacı, 12 Eylül’ü teşhir etmek, 12 Eylül’ü eleştirmek” olmasa da *Babam ve Oğlum* darbenin insanlara neler yaptığını, bir çocuğu nasıl babasız bıraktığını göstermek için izlenmeye değer bir film olarak tavsiye edilebilir. Azad (AÜ, 4, 27, E) ise *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. Filmin ana karakterlerinden

olan Sadık'taki "tükenmişlik, bıkkınlık ve yılgınlığın" işlenme biçimi konusunda bazı sıkıntılar olduğunu düşünen Azad, özellikle Sadık'ın sorunu sistemde aramak yerine kendini sorgulamasının doğru olmadığını vurgulamaktadır. Ayrıca filmin duygusallığı ön plana çıkarmasının empati sağlamak, başkalarının acılarını duyumsatmak gibi bakımlardan iyi olduğunu ama diğer yandan da, duygusallıkla mantık arasında bir denge kurulması gerektiğini düşünmektedir.

Dikkat çekici bir nokta ise solcu-muhafif gençlerin 12 Eylül filmlerini, anlam dünyalarına girdi sağlayan metinler olarak görmekten ziyade, filmlerde izlediklerinin kendi 12 Eylül imgeleriyle paralel olup olmadığını 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.

Ayrıca 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 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 anlatıyı, görüşmeci gençlerin de vurguladığı biçimde “politik kurtuluşun öncüsü” olan sosyalist-devrimcilerin darbeyle 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 yurttaş devletini hatırlatmak, bu yolla haddini bildirmek girişimi” olduğunu anlatmak daha anlamlı olabilir.

Milliyetçi-muhafazakâr çizgide duran sağ görüşlü gençlere gelirse, onların 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 anlamlandırdıkları; başka deyişle zihinlerinde var olan şeyleri “muhafaza” etme eğiliminde oldukları söylenebilir. Türkiye’de milliyetçi-muhafazakâr söylemin kurucu unsurlarından birini de “anti-sol” karakteri olarak tespit etmek mümkündür. Bu düşüncüyü doğrular biçimde, kimi görüşmeciler politik filmlerin ve 12 Eylül filmlerinin daha çok sol bakış açısından çekildiğini söylemekte ve bundan rahatsızlık duymaktaydılar. Örneğin görüşmecilerden Ülkü (AÜ, 2, K, 22) bu minvalde bir görüş bildirmiş ancak söz ettiği konuda örnek vermesi istendiğinde, filmlerden çok *Hatırla Sevgili, Çemberimde Gül Oya* gibi televizyon dizilerinden söz etmiştir. “Anti-sol” yaklaşıma bir diğer örnek olarak Tuğrul’un (GÜ, 2, E, 21) sözleri gösterilebilir. Tuğrul’a göre 12 Eylül’den önceki süreçlerde; “Marx, Lenin, bunların gazına gelip Türkiye’de birtakım insanlar bir şeyleri değiştirmeye çalışmış, bazıları da buna [...] müdahale etmeye çalışmış”tır; dolayısıyla kavgayı başlatan solculardır ve ülkücülerin buna karşı mücadelesi haklıdır. Tuğrul’un *Eve Dönüş* filminde de darbeye ilişkin gördüğü şey ise, “suçlunun” yanında “suçsuzların” da işkence görmüş, acı çekmiş oluşudur: “Darbe, darbenin yanlışları, darbenin işte, darbe iyi olsa bile her zaman iyi olmayacağı... Darbe [...] doğru insanları gönderse bile, doğruların yanında işte yanlış, işte o işlere karışmayan insanları götürdüğünü izleyiciye aktarıyor bence. İzleyen insan da bunu düşünür. Demek ki o zamanlar böyle şeyler olmuştur. İşte suçlunun yanında suçsuzlar da işkence görmüştür, film onu açmış.”

Milliyetçi-muhafazakâr söylemin içinden konuşan görüşmeci gençlerin film yorumlarında “anti-sol” ve sola yönelik şiddetin meşrulaştırılması dışında dikkat çeken vurgular ise şöyle sıralanabilir: “anti-politika”, buna bağlı olarak toplumu çatışmasız, çelişkisiz, “kaynaşmış bir kitle” olarak tahayyül etme,¹⁴ bir değer olarak ailenin yüceltilmesi ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin özcü kavrayış. Bu gençlerin film yorumlarında zihinlerinde hâlihazırda var olan

¹⁴1980’lerle yeni sağın ve neo-liberal politikaların yükselişinde birlikte, sistematik bir siyasetten arındırma politikasının sonucunda, siyaset yalnızca bir “idare etme” biçimine indirgenmiş, değişim ve dönüşüm iddiasıyla politik mücadeleye yönelme ise “aşırı kutuplaşma tehlikesi” olarak çerçevelenmiştir. 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).

anlamları muhafaza etmeye yönelik eğilimleri, filmlerin, egemen anlamlarda ve anlatılarda değişim ve dönüşüm yaratma konusunda yeterince etkili olamayışına bağlanabilir. 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. 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. 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 milliyetçi-muhafazakâr gençlerin 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.¹⁵ Kimi görüşmeciler *Eve Dönüş* filmi Mustafa karakterinin bakış açısından izlemiştir. Filmde üzerine basa basa hatta kimi zaman biraz da “göze sokarak” politik bilinci olmayan, siyasal mevzulara bulaşmayarak huzurlu bir biçimde hayatına devam edebileceğini düşünen insanlara yönelik eleştiri, olaylara Mustafa karakterinin konumundan bakıldığında es geçilmekte, hatta tersyüz edilmektedir. Özetlemek 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 yaklaşmıştır. Başka deyişle, “lumpen proletarya eleştirisi” olarak özetlenebilecek filmin önerdiği muhalif anlam, “kendi halinde sağa-sola bulaşmayan insan” biçiminde, olumlu bir vurguyla sabitlenerek egemen biçimde okunmuştur. Filmdeki solcu-devrimci karakterlere karşysa genel olarak olumsuz bir algı söz konusudur. Ancak Hoca olarak anılan karakter diğerlerinden ayrı tutulmakta, onun hakkında daha çok pozitif yargılar bildirilmektedir.

¹⁵ Stuart Hall (1999a) “Kodlama, Kodaçımılama” (Encoding and Decoding in Television Discourse) başlıklı makalesinde kodlama ile kodaçımılama arasında zorunlu bir çakışma bulunmadığını, başka deyişle bir metnin nasıl kodlandığının, nasıl açılmış ve yorumlanacağını güvence altına alamayacağını belirtir. Buna göre izleyiciler, egemen kodlar içinde üretilmiş metinleri egemen-hegemonik bir pozisyondan olduğu gibi, müzakereci ya da karşıt kodlarla da anlamlandırabilirler. Bu çalışmada ise bir tersine çevirme tespit edilmiş, muhalif anlamların da egemen biçimde okunabileceği görülmüştür.

Fakat yine de görüşmelere dayanarak genel olarak bakıldığında, 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 (HÜ, 4, K, 21) 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 (GÜ, 2, E, 19) filmler aracılığıyla 12 Eylül'e dair bir merak duymaya başladığını söylemiştir.

Örneklem alınan filmlerden *Vizontele Tuuba*'nın en çok beğeni toplayan yönü, mizahi, dramatik ve trajikomik 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 Kürt sorununun mesele edilmemiş oluşunu eleştirenler de olmuştur. Doğu'nun 12 Eylül'den nasıl etkilendiğini *Vizontele Tuuba*'yı izleyene dek hiç düşünmemiş olduklarını söyleyen gençler de vardır.¹⁶ 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, darbeden sonra, tıpkı bin bir güçlkle inşa edilen kütüphane gibi, nasıl darmadağın edildikleri vurgulanmıştır. 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

¹⁶ Bunun yanında medya anlatıları dolayısıyla Doğu'nun insanların imgeleminde nasıl “ilkel” ve olumsuz bir biçimde canlandığını göstermesi bakımından çarpıcı bir örnek görüşmecilerden Aslı'nın (ODTÜ, K, 2, 20) 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 tabii de yani ne kadar doğru bilmiyorum ama ‘hadı 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. Tabii 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 şaşırımdım ve bunu filmden öğrenmiş oldum.”

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.

Örneklem 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, trajikomik olanın, eleştirel bir önerme sunması sağlanabilir.

Gençlerin genellikle beğeni, övgü ve etkilenmeye dair ifadeleri en yoğun biçimde kullandıkları film ise *Babam ve Oğlum*’dur. “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 duyumsatmak son derece önemli olsa da filmlerin duygusal boşalımın 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 görüşmeci gençlerden Barış (AÜ, 2, E, 21) filmin gösterim dönemine ilişkin aklında 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. Yukarıda özetlenen muhalif anlamların egemen biçimde okunduğu durumlara 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 ilişkilenebilir, 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.

Sonuç

Türkiye'de yaşanan politik, toplumsal, ekonomik, kültürel, hukuki vb. pek çok meselenin kilit noktasında duran 12 Eylül'le hesaplaşmak, kuşkusuz ki bu yazıda nasıl alımlandıkları incelenen filmlerin boyunu aşmaktadır. Ancak politikayla ilişkisi tarihsel-toplumsal bir arka plân 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 & Kellner'in söylediği gibi:

Kültürel temsiller ne hâlihazırda mevcut olan bir toplumsal cevherin üzerine eklenirler, 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 var olan 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 (1997, s. 450).

Gençlerin hangi politik anlamları nasıl ve neden yeniden ürettikleriyle ilgilenmek, bu anlamlar üzerinde söylemsel bir mevzi savaşının nasıl yürütülebileceği üzerine düşünmek açısından gereklidir. Bu çalışmanın dayandığı alan araştırması bulgularına bakıldığında dizilerin, filmlerin, internetin ve sosyal medya paylaşımlarının gençlerin anlam dünyalarına girdi sağlayan önemli kaynaklar olduğu söylenebilir ve görüşmeci gençlerden Barış'ın ifadesiyle söylersek “medyanın dili değişirse bu memlekette çok şey değişebilir.”

Bu noktada politik filmlerin egemen anlamları değiştirme/dönüştürme potansiyelini kısaca tartışmak yerinde olacaktır. Politik film kavramı ilk bakışta muğlak 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 ayırım 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-muhafız filmlere gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Popüler anlatılarla muhalif 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 düşünüldüğünde, 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 plân bilgisi bulunmayan ya da yeterli olmayan izleyicilerin, olgular ve olaylar hakkında fikir ve bilgi

edinmelerini sağlayacak nesnel verilere dayalı bir “belgesel duyarlılığına” sahip olmak.¹⁷

- 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 plâna 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 bağıni 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

¹⁷Tüm 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 deyişleriyle “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, izleyicinin empatik bir özdeşleşme yoluyla dönüşmesine alan açar. Bu özdeşleşme sayesinde, izleyici anlatı aracılığıyla, mağdurun deneyiminin içine girebilir (2008, s. 9-10).

“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, aşındırmak amacı taşıyan anlatıların, tarihsel-toplumsal arka plânı belgeleri bir yaklaşımla işlemesi yerinde olacaktır.

Filmleri okuyup yorumlayarak bu araştırmaya katılan görüşmecilere ilişkin son bir söz söylemek gerekirse, örgütlü mücadele içinde yer alanların, politik amaçları dışında, 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 yarımı 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

- Allen, R. C. (1990). From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. *Screen*, 31(4), 347-356.
- Atay, T. (2006). Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk “Gelenek-çi” Muhafazakârlığı. A. Çiğdem (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5, Muhafazakârlık* (s. 154-178). İstanbul: İletişim.
- Banaji, S. (2006) *Reading ‘Bollywood’: The Young Audience and Hindi Films*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan.
- Belge, M. (1990). 12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı. *Beyazperde*, 8, 3-8.
- Belge, M. (1992). *12 Yıl Sonra 12 Eylül*. İstanbul: Birikim.
- Bell, D. (1960). *The End of Ideology*. Glencoe, Illinois: Free Press.
- Bennet, T. (1983). Text, Readers, Reading Formations. *The Bulletin of the Midwest Language Association*, 16(1), 3-17.
- Berger, A. A. (2000). *Media and Communication Research Methods*. London: Sage.
- 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.
- Bobbio, N. (1999). *Sağ ve Sol: Bir Politik Ayrımın Anlamı* (Z. 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* (s. 90–109). London: Verso.
- Bora, T. & Onaran, B. (2006). Nostalji ve Muhafazakârlık “Mâzi Cenneti”. Ahmet Çiğdem (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5, Muhafazakârlık* (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. (2007a). Bütün Milliyetçi İdeolojilerin Irkçılığa Meyleden Bir Veçhesi Vardır. Tanıl Bora ile Söyleşi. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=263>.
- Bora, T. (2007b). *Türk Sağının Üç Hali*. İstanbul: Birikim.
- Bora, T. (2012). Türk Sağı: Siyasi Düşünce Tarihi Açısından Bir Çerçeve Denemesi. İ. Ö. Kerestecioglu & G. G. Öztan (Der.), *Türk Sağı: Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri* (s. 9-28). İstanbul: İletişim.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin.
- Doğruöz, H. Ş. (2007). Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri. *Birikim*, 222, 68-80.
- Erdoğan, Y. (Yönetmen). (2004). *Vizontele Tuuba* [Film]. Türkiye: BKM Film.
- 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.
- Görücü, B. (2007). 12 Eylül’ü Anlatmak. *Yeni Film*, 13, 27-35.
- Gültekingil, M. (2007) Sunuş. T. Bora & M. Gültekingil (Der.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 8, Sol* (s. 13-18). İstanbul: İletişim.
- Gürpınar, D. (2011). *Ulusalçılık: İdeolojik Önderlik ve Takipçileri*. İstanbul: Kitap.
- Hall, S. (1999a). Encoding, Decoding. S. During (Ed.), *Cultural Studies Reader* (s. 508-517). London: Routledge. (Özgün eser 1973 tarihlidir).
- Hermes, J. (2006). Practicing Embodiment: Reality, Respect, and Issues of Gender in Media Reception. A. N. Valdivia (Ed.), *A Companion to Media Studies* (s. 382-398). Oxford: Blackwell.
- Heyl, S. B. (2010). *Ethnographic Interviewing*. Paul Atkinson ve vd., (Der.), *Handbook of Ethnography* (s. 369-383). London: Sage.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2005). *Babam ve Oğlum* [Film]. Türkiye: Avşar Film.

- Kaplan, E. A. & Wang, B. (2008). Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. E. A. Kaplan & B. Wang (Ed.), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (s. 1-22). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Karabağ Sarı, Ç. (2012). *12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alınlanması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- 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.
- Kentel, F. (2005). Türkiye’de Genç Olmak: Konformizm ya da Siyasetin Yeniden İnşası. *Birikim*, 196, 11-16.
- Kuhn, A. (1992). Women’s Genres. J. Caughie & A. Kuhn (Ed.), *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality* (s. 301-311). London: Routledge.
- Kürkçü, E. (1990). 12 Eylül Filmleri. *Beyazperde*, 8, 9-10.
- Laçiner, Ö. (2005). Yarın İçin Bir “12 Eylül Öncesi” Tarihine Dair Notlar. *Birikim*, 198, 15-27.
- Lüküslü, D. (2009). *Türkiye’de Gençlik Miti:1980 Sonrası Türkiye Gençliği*. İstanbul: İletişim.
- Maktav, H. (2000). Türk Sinemasında 12 Eylül. *Birikim*, 138, 79- 106.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. London & New York: Routledge.
- Moore, S. (1995). *Interpreting Audiences*. London: Sage.
- Nalçaoğlu, H. (1990). Sosyalist Eleştiri ve Yeni Toplumsal Hareketler. *Birikim*, 11, 65-67.
- Özgüven, F. (2004, 29 Ocak). Yılmaz Erdoğan’ın komik(lik) Darbesi. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=104234>
- Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Shingler, M. (2001). Interpreting *All About Eve*: A Study in Historical Reception. M. Stokes & R. Maltby (Ed.), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences* (s. 46-62). London: BFI.
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London & 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.
- Taylor, H. (1989). *Scarlett's Women: Gone With the Wind and its Female Fans*. London: Virago.
- Turner, G. (1998). Cultural Studies and Film. J. Hill & P. C. Gibson (Ed.), *The Oxford Guide to Film Studies* (s. 195-201). Oxford: Oxford University Press.
- Türker, Y. (2004, 16 Şubat). Vizontele'den 78'lilere. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazarArticleID=700953Yazar=YILDIRIM-TURKERCATEGORYID=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
- Uğur, Ö. (Yönetmen). (2006). *Eve Dönüş* [Film]. Türkiye: Limon Yapım. www.sinematurk.com