



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YER ALAN FİLMLERDE
GENÇLİK TEMSİLLERİ: 1980 ASKERİ DARBESİNİ KONU ALAN
FİLMLER ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

Gülten ÖZGÜN

Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

İZMİR

2021

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YER ALAN FİLMLERDE
GENÇLİK TEMSİLLERİ: 1980 ASKERİ DARBESİNİ KONU ALAN
FİLMLER ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

Gülten ÖZGÜN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. K. Leyla BUDAK

**Radio-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radio-Televizyon ve Doktora Programı**

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “2000 Sonrası Türk Sinemasında Yer Alan Filmlerde Gençlik Temsilleri: 1980 Askeri Darbesini Konu Alan Filmler Örneği” adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Gülten ÖZGÜN

ÖNSÖZ

Tezin konusunun belirlenmesinden itibaren yazım sürecinde bana her zaman destek olan, tezim dışında da sosyal hayatta bana her zaman yanımda olduğunu hissettiren Danışman Hocam Doç. Dr. Leyla Budak'a ve gerek sinema gerekse metod konusunda benden desteğini esirgemeyen tez jürimde yer alan hocalarım Doç. Dr. Burcu Balcı ve Doç. Dr. Aydan Bilgili'e teşekkür ederim.

Bu süreçte tecrübeleriyle bana yol gösteren doktoradan sınıf arkadaşım Dr. Koray Çankaya'ya ayrıca teşekkür ederken, her zaman yanımda olan motivasyon kaynağım annem, babam ve bana teknik anlamda da destek olan kardeşim Ali Özgün'e sonsuz teşekkürler ederim.

ÖZET

Bu tez çalışması Türk Sinemasında gençlik temsilleri sunumunu analiz etmeyi amaçlayan betimsel bir çalışmadır. Gençlik geleceği sembolize ettiği için sinemadaki temsil sunumlarını analiz ederken, toplumsal gerçekçi filmlerle gençliğin sinema üzerinden de tarih bilinci kazanabileceği savı ortaya konulmuştur. Bu doğrultuda toplumsal bilinçaltında yer alan önemli olay, olgu ve kişiliklerin sinemada olabildiğince geniş perspektiflerle yer alması hem izleyicide farkındalık yaratacak hem de kültürel bir iletişim aracı olan sinemaya estetik açıdan değer katacaktır. Buradan hareketle gençlik temsili sunumlarının yer aldığı 12 Eylül temalı filmler sosyolojik olarak incelenmiştir. Amaç hem bilimsel araştırmacılara hem de sinema severlere katkı sağlayacak bir kaynak yaratmaktır.

Tez çalışmasında 12 Eylül temalı filmlerde yer alan gençlik temsilleri sunumunu toplumsal gerçekçilik özelliği üzerinden analiz etmek amaçlanmıştır. Bu doğrultuda gerçekçilik kavramından başlayarak toplumsal gerçekçilik ve Türk Sinemasında toplumsal gerçekçilik teması baz alınarak seçilen filmler üzerinden sosyolojik bir inceleme yapılmıştır. Seçilen filmlerde yer alan gençlik temsilleri analizine yönelik olarak gençlik, kuşak, kimlik, kültür kavramları incelenmiştir. Türk Sinemasında gençlik temsillerine yönelik yapılan akademik çalışmaların az sayıda olduğu görülerek betimsel ve karşılaştırmalı bir analiz yapmak hedeflenmiştir. Seçilen sinema filmlerini karakterler, yaşanan olay ve olgular üzerinden sosyolojik açıdan yorumlamak amaçlandığı için çalışmada niteliksel analiz yöntemi kullanılmıştır. Tezin evreni 12 Eylül Askeri Darbesini konu alan filmlerdir. Tezin örnekleme ise 2000 sonrasında çekilmiş olan ve gençlik temsillerine yer veren 12 Eylül temalı filmlerdir. Örnekleme yer alan filmler toplumsal gerçeklere dayanan olay ve olgulardan yola çıkılarak çekilmiş filmlerdir. 80 sonrası serbest piyasa ekonomisine geçilmesinden dolayı entegre olunan küreselleşme adımları dolayısıyla ülkede sosyo-kültürel, ekonomik ve politik olarak değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Özellikle 80'li yıllardan sonra Türk sinema sektöründe de popüler kültürün sirayet etmiş olduğu görülmektedir. Tezin temel sorunsallarından biri örnekleme yer alan filmlerde yer alan gençlik temsillerinin ve dönemin sosyo-kültürel ve politik ortamının toplumsal gerçekleri ne

kadar ve ne şekilde yansıttığını analiz etmektir. Bu noktadan yola çıkılarak bu araştırmada Vizontele Tuuba, Babam ve Oğlum, Eve Dönüş, Zincirbozan ve Kafes filmleri hazırlanan yönerge üzerinden niteliksel içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Yapılan araştırmada toplumsal gerçekçi bulgulara rastlanmasına rağmen, popüler kültüre özgü özelliklerin de filmlere yansımış olduğu görülmüştür.



ABSTRACT

This thesis is a descriptive study aiming to analyze the presentation of youth representations in Turkish Cinema. As the youth symbolizes the future, while analyzing the representation presentations in the cinema, it has been put forward that the youth can gain historical consciousness through cinema with social realist films. In this direction, the inclusion of important events, phenomena and personalities in the social subconscious will both create awareness in the audience and add aesthetic value to the cinema, which is a cultural communication tool. From this point of view, the films with the theme of September 12, in which youth representation presentations take place, were examined sociologically. The aim is to create a resource that will contribute to both scientific researchers and cinema lovers.

In the thesis study, it is aimed to analyze the presentation of youth representations in the films with the theme of September 12 through social realism. In this direction, starting from the concept of realism, a sociological analysis has been made on the films selected based on the theme of social realism and social realism in Turkish Cinema. For the analysis of youth representations in selected films, the concepts of youth, generation, identity and culture were examined. It is aimed to make a descriptive and comparative analysis by seeing that there are few academic studies on youth representations in Turkish Cinema. Qualitative analysis method was used in the study since it is aimed to interpret the selected movies from the sociological point of view through the characters, the events and facts.

The universe of the thesis is the films about the 12 September Military Coup. The sample of the thesis is the films with the theme of September 12, which were shot after 2000 and include youth representations. The films included in the sample are films made on the basis of events and facts based on social realities. Due to the transition to the free market economy after 1980, the country has experienced socio-cultural, economic and political changes and transformations due to the integrated globalization steps. It is seen that popular culture has spread in the Turkish cinema sector, especially after the 80s. One of the main problematics of the thesis is to analyze how and how the youth representations in the films in the sample and the socio-cultural and political

environment of the period reflect the social realities. Starting from this point, in this research, the films *Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş*, *Zincirbozan* and *Kafes* were analyzed by qualitative content analysis method over the prepared directive. Although social realist findings were found in the research, it was seen that the features specific to popular culture were also reflected in the films.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA SÜREÇLER VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK.....	7
I.1. Sinemada Toplumsal Gerçekçilik Akımı	7
I.1.1. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik.....	23
I.1.2. Türk Sinemasında Tarihsel Süreçler	26
II. BÖLÜM: GENÇLİK KAVRAMI VE TÜRK SİNEMASINDA GENÇLİK TEMSİLLERİ	59
II.1. Gençlik ve Kimlik İlişkisi	59
II.2. Gençlik ve Kuşak İlişkisi	73
II.2.1. Sessiz Kuşak	80
II.2.2. Patlama Kuşağı	81
II.2.3. X Kuşağı	82
II.2.4. Y Kuşağı	84
II.2.5. Z Kuşağı.....	86
II.3. Gençlik Kültürü ve Gençliğin Temel Sorunsalları.....	89
II.4. Türk Sinemasında Gençliğin Temsili.....	95
II.4.1. 1980 Askeri Darbesi Sonrası Türk Sinemasında Gençlik Temsilleri	100
II.5. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Gençlik ve Popüler Kültür İlişkisi	108
III. BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA 12 EYLÜL TEMALİ FİLMLERDEKİ GENÇLİK TEMSİLLERİ SUNUMUNUN ANALİZİ	115
III.1. Araştırmanın Metodolojisi ve Yöntemi	115
III.2. Araştırmanın Varsayımları	116

III.3. Araştırmanın Temel Sorunsalı	116
III.4. Araştırmada Kullanılan Yöntem.....	117
III.5. Araştırma Evreni ve Örneklem Sınırlılıkları	120
III.6. Araştırma Verilerinin Analiz ve Değerlendirmesi.....	120
III.7. Seçilen Örnek Filmler Çerçevesinde Gençlik Temsillerinin İncelenmesi.....	124
III.7.1. Vizontele Tuuba (2004) Filminde Yer Alan Gençlik Temsillerinin İncelenmesi.....	124
III.7.2. Babam ve Oğlum (2005) Filminde Yer Alan Gençlik Temsillerinin İncelenmesi.....	136
III.7.3. Eve Dönüş (2006) Filminde Gençlik Temsillerinin İncelenmesi.....	142
III.7.4. Zincirbozan (2007) Filminde Yer Alan Gençlik Temsillerinin İncelenmesi	153
III.7.5. Kafes (2015) Filminde Yer Alan Gençlik Temsillerinin İncelenmesi	162
III.7.6. Hipotezlerin Örneklem Konu Olan Filmler Üzerinden Değerlendirilmesi	174
GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	179
KAYNAKLAR DİZİNİ	187
ÖZGEÇMİŞ.....	205

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Gençliğin Sorunları.....	94
Tablo 2. Örneklemede Yer Alan Filmlerin İzlenme Oranları.....	180



KISALTMALAR

- ABD: Amerika Birleşik Devletleri
BBC: Britanya Yayın Kuruluşu
BM: Birleşmiş Milletler
CEO: İcra Kurulu Başkanı
CIA: Amerikan İstihbarat Servisi
DEKD: Devrimci Evrensel Kültür Derneği
DFKD: Devrimci Folklorik Kültür Derneği
DİSK: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DSÖ: Dünya Sağlık Örgütü
IMF: Uluslararası Para Fonu
KGB: Sovyet Gizli Haber Alma Teşkilatı
MGK: Milli Güvenlik Konseyi
MİT: Milli İstihbarat Teşkilatı
NATO: Kuzey Atlantik Anlaşması Örgütü
SİNE-SEN: Türkiye Sinema Emekçileri Sendikası
STK: Sivil Toplum Kuruluşları
TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
UNDP: Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı
UNESCO: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü
WB: Dünya Bankası

GİRİŞ

Sanat, bireylerin estetik ihtiyaçlarını tatmin eden en önemli kültürel ifade biçimlerinden biridir. Genel kabule göre yedi sanat dalı bulunmaktadır. En eski sanat dalı resim ve heykeldir. Diğer sanat dalları ise; müzik, tiyatro, dans, edebiyat, mimari ve sinemadır. Sinema en genç sanat dalıdır ve teknolojiyle doğrudan ilişkilidir. Bütün sanat dallarında olduğu gibi, sinema da yaratıcısının yaşadığı dönemseller koşulları kültürel ve sosyolojik açıdan dışı vurma sanatıdır.

Sinema, diğer sanat dallarına nazaran üst sınıf olarak adlandırabileceğimiz kesime hitap etmekten ziyade toplumun tüm kesimlerine hitap etmektedir. Türkiye’de sinema, gelişim gösterdiği ilk yıllardan itibaren halkın sorunlarını yansıtan ve halk kesimlerinin izleme oranına göre teşvik bulan bir mecra olduğu için ülkenin sosyolojik gerçeklerini yansıtabilen en önemli kitle iletişim araçlarındanır.

Sinema ve siyaset konusunu ise birbirinden ayrı düşünmek neredeyse imkansızdır. Sinemanın ilk yıllarından itibaren toplumsal gerçekçilik temasını barındıran filmler çekilmiş ve içinde bulunulan dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel koşulları sinemaya yansımıştır. Hiçbir siyasi mesajı olmadığı düşünülen bir film dahi izleyicileri siyasetten uzak tutarak, izleyicileri sorgulamadan sadece eğlendirerek bir nevi siyasi bir işlev gerçekleştirmektedir. (Esen, 2000, s. 173). 12 Eylül’ün hemen öncesinde ve sonrasında yaşandığı gibi siyasi konulara yer vermeyen, halkı apolitikleştirmeye, sorgulamamaya yönlendiren filmler olduğu gibi, politik temalara yer veren ve darbe konusuna değinen filmler de yine bu dönemde çekilmiştir. Sinemanın özellikle gençler tarafından popüler bir eğlence aracı olarak görülmesi yapımcıların gençleri hedef kitle olarak görmesine ve sinema filmlerinin içeriklerinin gençlerin beğenilerine göre şekillenmesine neden olmaktadır. Öyle ki 2000 sonrası çekilen ve 12 Eylül Darbesini konu alan filmlerde dahi popüler ve genç oyunculara ve aynı zamanda mizahi öğelere yer verilmektedir. Bu noktada 12 Eylül’ü irdelemekten ziyade gişe kaygısının öncelikli olduğundan söz edilebilmektedir. Örneğin Babam ve Oğlum, Vizontele Tuuba, Beynelmilel gibi 12 Eylül temalı izlenme oranı yüksek olan filmlerde popüler ve genç oyunculara yer verildiği gibi, mizahi ve romantik öğelere de yer verilmektedir.

Atilla Dorsay sinema ve siyaset ilişkisine yönelik olarak "*Bir film, herhangi bir sanat eseri gibi belli bir dünya görüşünün ürünüdür ve her dünya görüşünün belirli bir ideolojiye yaslanması bakımından, her film, bir ölçüde siyasaldır, bir ideolojinin çerçevesi içinde yer alır*" demektedir (1984, s.70).

Sinemanın siyasetle ilişkisi bağlamında Amerikalı film yönetmeni David Wark Griffith'in "*Bir Ulusun Doğuşu*" (1914) adlı filmi filmlerin siyasal amaçlarla kullanılmaya başlanmasının önünü açan film olmuştur. Bu noktada siyaset nasıl ki hayatın her alanında etkin olmuşsa sinemada da bu etkinliğini sürdürmeye devam etmiştir. En soyut sanat yapıtlarında dahi siyasi bir yan bulunduğu kabul edilmektedir. Sanatçı bilinçli ya da bilinçsiz şekilde siyasi görüşlerini eserlerine yansıtmaktadır. Yönetmenler siyasi mesajlarını filmlerine özel olarak yerleştirmek için çabalamasalar dahi; bir giysi parçası, bir söz gibi küçük bir ayrıntıyla, kendi siyasal düşüncelerini ister istemez filmlerine yansıtabilmektedirler. Seyirci, filmde yönetmenin oluşturduğu anlamlar dışında kendi kültürel değerleri ve siyasal düşünceleri doğrultusunda anlamlar çıkarabilmektedir. Siyasete en uzak olduğu düşünülen müzikaller dahi 1930'lu yıllarda bir tür "*Kaçışçı Etiği*" oluşturarak bunalan insanları rahatlatma görevi üstlenerek bir tür siyasal işlevde bulunmuşlardır (Yılmaz, 1997, s. 9-10). Gündelik hayatın sorunlarından uzaklaşmak için bireyler çeşitli aktivitelere yönelmektedirler. Geçmişte ve günümüzde sinema insanların, en ucuz ve en kolay ulaşılabilir boş zaman geçirme alışkanlıklarından biri olmuştur. Sinema, kaynağını toplumdan aldığı gibi, toplumlara da etkileyebilmektedir. Sinemanın bireylerin hayatında önemli ölçüde yer alması kişiler üzerinde çeşitli şekillerde etki yaratmaktadır. Özellikle gençlik dönemi bu etkilere en açık olan yaşam dönemlerinin başında gelmektedir.

Sinema bir sanat dalı olması nedeniyle toplumsal gerçekçilikle doğrudan ilişkilidir. Her ne kadar siyaset dışı görünme özentsinde ve savında bulunulsa ve "*Sanat sanat içindir*" görüşü savunulsa da sanat denen olayın siyasal bir tarafı bulunmaktadır (Dorsay, 2003:27; akt. İnce, 2009, s.10). Sinema yapısı gereği siyasaldır; yapısı siyasal olan sinemanın yarattığı etkiler de siyasal olmaktadır. Siyasetle en ufak bir ilişkisi olmadığı düşünülen filmlerde dahi görünen masum görünüşün arkasında siyasi gerçekler yatabilmektedir. O yüzdendir ki dünya sinema tarihine bakıldığında sansüre uğrayan, yasaklanan filmlerin olduğu, denetleme komisyonlarına

yer verildiği görülmektedir. Türkiye’de de 12 Eylül Askeri darbesinden sonra yaşanan süreci gözler önüne seren filmler çekmek isteyen bazı sinemacılar uzun süre beklemek durumunda kalmışlar ve 12 Eylül temalı filmlerini 2000’li yıllarda içinde buldukları dönemin koşullarından yararlanarak çekmişlerdir. Baskı neticesinde yaşanan olaylar, işkenceler, ölümler, cezaevi süreçleri, gözaltılar darbenin üzerinden yıllar geçtikçe sinemacılar tarafından izleyicilerin gözlerinin önüne serilmiş ve toplumsal bilinçaltı sinema aracılığıyla yansıtılmaya devam etmiştir.

12 Eylül Askeri Darbesinin sebep olduğu en önemli etkiler ise; kolektif bilincin, birlikte hareket edebilmenin, mücadele etme gücünün bastırılırken; özellikle genç kuşaklara yalnızlık, tüketim, yabancılaşma, sorgulamamanın yanı sıra ekonomik ve sosyal problemlere yönelik hırs ve rekabet duygusunun aşılmasıdır (Başgüney, 2011, s. 5-67). 1980 Askeri Darbesinden önce, yaşanan sağ-sol çatışmalarına dayanılarak gençlerin en büyük kaygılarının toplumsal sorunlar olduğunu ve politik anlamda ideolojileri doğrultusunda hareket ettiklerini söylemek mümkündür. Darbe sonrasında uygulanan gerek sıkıyönetim uygulamaları gerekse neoliberal politikalarla birlikte dünya konjonktürüne uyum gösterilmesi sonucu bireyci yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu durum neticesinde bireylerin yalnızlaşmasıyla birlikte, teknolojiye kendini kaptırarak toplumsal sorunlara yabancılaşan gençlerin rekabete dayalı bireyciliğinden söz etmek mümkündür. Özellikle yeni medya olarak da adlandırılan sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla gençlik, geçmişin sokakta sesini duyuran gençliğinden ziyade sanal ortamda, masa başında kimlik bulma gayesinde olan bir boyuta evrilmiştir.

İçinde yer aldığı toplum ve toplumsal koşullardan etkilenen sinema bir bakıma toplumsal değişme ve gelişmelerin en iyi gözlemlenebildiği mecralardan biri olarak kabul edilmektedir. Sinema ve siyaset ilişkisinden yola çıkılarak 12 Eylül Askeri Darbesi’nin son dönem Türk sinemasına yansımalarının tartışıldığı bu çalışmada, Türkiye ve dünyada meydana gelen köklü siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimlerin uzun vadede gençler üzerindeki etkilerini ele almak amaçlanmıştır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde Türk Sinemasındaki tarihsel süreçler, Cumhuriyet döneminden itibaren ele alınmış ve toplumsal gerçekçilik akımı incelenmiş olup toplumsal gerçekçilik özelliği taşıyan filmlerin tarihsel ve sosyolojik gerçeklikleri halka yansıtmasının önemi üzerinde durulmaktadır. Bu filmler yaşanan dönemi

gelecek nesillere görsel olarak aktaran belge niteliği taşıması dolayısıyla önem arz etmektedir. Öyle ki toplumsal gerçekçilik özelliği taşıyan filmler seyirciye gerçekleri sunması dolayısıyla bilgilendirme ve haberdar etme işlevi görürken, postmodern özellikler barındıran 2000’li yılların bilgi ve iletişim teknolojileri odaklı sosyal ortamında sinemada da popüler kültür özelliği taşıyan ve toplumsal gerçeklerden ziyade sanal ve kurgusal gerçeklere ağırlık verilmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde gençlik kavramı ve Türk sinemasında gençliğin temsili incelenmektedir. Gençlik çağı, yaşam döngüsü içerisinde sürekli değişen ve koşullara hızla ayak uydurulabilen bir dönemdir. Yaş aralığı aynı olsa dahi özellikle içinde bulunulan yıllar çerçevesinde toplumsal, kültürel ve teknolojik alanda gerçekleşen hızlı değişimler kuşaklar arasındaki farklılıkları arttırabilmektedir. Öyle ki tarihte içinde bulunulan koşullar dolayısıyla genç kuşaklara sessiz kuşak, patlama kuşağı, x, y, z kuşağı, milenyum kuşağı gibi çeşitli adlar verilmiştir. Genç kuşağın değişen özellikleri kitle iletişim araçlarına yansıdığı gibi, gençlik dönemi de günümüzde yeni medya ve kitle iletişim araçlarından etkilenmektedir. İçinde bulunulan dönemin toplumsal koşullarından ve konjonktüründen etkilenen sinema da gençliği özellikle içinde bulunulan dönemin sosyolojik ve/veyahut ideolojik gerçekleri doğrultusunda ele almaktadır.

Sinema ve gençlik temalı yüksek lisans çalışmalarından bazıları incelendiğinde; sinema ve gençlik temsillerini doğrudan konu edinen çalışma olarak gençlik ve sinema ilişkisini tarihsel olarak ele alan Nejat Ulusay (1991) *“Türk Sinemasında Gençlik”* adlı yüksek lisans tezinde, gelişen teknolojiyle birlikte tecimselleşen sinemayı popüler kültürün bir parçası olarak ele almıştır.

Zuhal Akmeşe (2013), *“2000 Sonrası Türk Sinemasında Gençliğin Temsili”* adlı yüksek lisans tezinde Nuri Bilge Ceylan’ın *“Uzak”*, Zeki Demirkubuz’un *“Kader”*, Talip Karamahmutoglu’nun *“Girdap”*, Erhan Kozan’ın *“Çakal”*, Seren Yüce’nin *“Çoğunluk”*, Ömer Faruk Sorak’ın *“Sınav”*, Kutluğ Ataman’ın *“İki Genç Kız”* ve Caner Alper ve Mahmut Binay’ın *“Zenne”* filmlerini gençlik temsilleri üzerinden analiz etmiştir.

Tarihsel olarak gençlik temasına en çok yer veren çalışmalar 1985 Birleşmiş Milletler Gençlik yılı olarak kabul edilen 1985 yılının 2 yıl öncesi ve sonrasıdır. Bu

dönemde çeşitli makale, kitap, dergi özel sayıları, sempozyum ve konferanslarda gençlik teması yoğun şekilde işlenmiştir. 1990-2000 yılları arası ise gençlik temalı çalışmaların en zayıf olduğu yıllardır. 2000’li yıllarla birlikte gençliği temel alan akademik makalelerin, yüksek lisans ve doktora tezlerinin artış gösterdiği gözlenmektedir (Yaman, 2010, s.120).

Tezin üçüncü bölümünde ise, tezin metodolojisi ortaya konulmakta olup örneklem dahilindeki filmler niteliksel içerik analizi yöntemiyle analize tabi tutulmuştur. Bu çalışmanın hipotezleri örneklem üzerinden sınanmaktadır. Örnekleme dahil edilen filmler 2000’li yıllarda çekilen ve 12 Eylül Askeri Darbesiyle birlikte gençlik temalarına yer veren filmler olarak seçilmiş bulunmaktadır. Seçilen filmlerde 12 Eylül Darbesi öncesi ve sonrası dönemde betimsel olarak gençlerin nasıl ve ne şekilde temsil edildikleri ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

Tezin çalışma konusu 80 darbesinden itibaren 40 yıllık bir süreci esas aldığı için 80 darbesiyle ilgili bütün filmleri analiz etmek mümkün değildir. Bu yüzden amaca yönelik örnekleme yöntemiyle 2000 sonrası çekilen ve içinde doğrudan 12 Eylül Darbesine ve gençlik temalarına yer veren beş film çalışmanın örnekleme olarak ele alınmıştır. Bu dönemde çekilen ve 12 Eylül Askeri temasına yer veren başlıca filmler şu şekildedir: *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004) darbe öncesi ve sonrası ülkede yaşananları bir kasabada yaşananlar üzerinden mikro çerçevede anlatmaktadır. *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) darbenin olduğu gün doğum yapan eşini kaybeden bir babanın ve annesiz büyüyen oğlunun hikayesini anlatmaktadır. *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) darbe sonrası suçsuz yere tutuklanıp işkence gören bir işçinin hikayesi üzerinden darbe döneminde yaşanan tutuklamalar ve işkence olayını; *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder, 2007) darbe sonrası toplumsal hayata yansıyan baskı ortamını ülkenin doğusunda yer alan bir kasabada yaşananlar üzerinden; *Zincirbozan* (Atıl İnaç, 2007) filmi ise 80 darbesine giden süreci ve sonrasını dönemin aktif siyasetçileri üzerinden bir belgesel düzeyinde ele almaktadır. *O.... Çocukları* (Murat Saraç, 2008) darbe sonrası ülkede yaşananları dolaylı yoldan İstanbul’un kenar bir semtini mekân seçerek ele almıştır. *Bu Son Olsun* (Orçun Benli, 2012) filminde darbe sonrası sokaklarda yaşananlar, evsiz beş erkeğin tutuklanmaları üzerinden trajikomik bir şekilde eleştirilmiştir. Son olarak *Kafes* (Mahmut Kaptan, 2015) filminde ise, darbe sonrası

dönemde cezaevlerinde yaşanan işkenceler ve işkenceye maruz bırakılan gençlerin hayata uyum sağlama çabaları ele alınmaktadır.

Tezin temel problemi; Türk Sinemasında genç karakter sunumlarına yönelik çalışmaların eksikliğidir. Alt problem ise, film yönetmeninin filminde dönemin gençlerini temsil eden karakterlere kendi ideolojik görüşü doğrultusunda mı yoksa objektif bir bakış açısıyla mı ele aldığı konusudur.

Böylelikle sinemada yer alan gençlik temsillerine yönelik betimleyici bir çalışma yapmak ve seçilen filmlerde yer alan genç karakter sunumlarının değişimini ortaya koyan sosyolojik bir karşılaştırma yapmak amaçlanmıştır. Tez çalışması Türkiye tarihinde önemli bir sosyolojik değişime ve toplumsal travmaya sebebiyet veren 12 Eylül Askeri Darbesini konu alan ve 2000 sonrası dönemde çekilmiş filmleri hem tarihsel ve sosyolojik olarak analiz etmesi hem de 2000 sonrası dönemin popüler kültür temsillerine ağırlık veren sinema anlayışıyla 1980'lerin toplumsal gerçekçi bakış açısını kıyaslaması açısından önem arz etmektedir.

I. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA SÜREÇLER VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

I.1. Sinemada Toplumsal Gerçekçilik Akımı

Gerçeklik sorunu insanoğlu ilk var olduğundan bu yana devam eden bir olgudur. İnsanın dış dünyayla ilişkisinde ilk gördüğü şey doğadır, bu yüzden temel gerçeklik olarak doğanın kendisi görülmektedir. İnsan yaşadığı çevrede kendini var edebilmek için doğayı taklit etme ve hatta ona üstünlük kurma çabası içine girmiştir. Böylelikle insanoğlu kendi gözünün gerçekliğine inanmış ve bu çerçevede nesnelere özdeşliğine öykünmüştür (Gök, 2007, s. 113). Bu noktada doğayı taklit ederek sanat eserleri üreten insanoğlu, teknolojinin gelişmesiyle birlikte doğaya üstünlük kurma amacı güderek kendi gerçekliğini sanal gerçeklikler üzerinden kendi üretir hale gelmiştir. Tarihsel süreçte gerçeklik algısı özellikle sanatta farklı boyutlara evrilmiştir. Sinemanın ilk ortaya çıktığı yıllarda filmler sessiz ve siyah-beyazken günümüzde 3 boyutlu filmler izlemek mümkün hale gelmiştir.

Gerçekçilik bir akım olarak 1853 yılında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Gerçekçiliğin kuramsal temelleri ise 1863 yılında yine Fransa'da atılmıştır. Gerçekçilik akımının temel ilkeleri; sanatın, aslına uygun şekilde gerçeği yansıtması gerektiği ve hakikate ancak doğrudan gözlem yoluyla ulaşılabileceğidir. Çevrede yaşananlar ve görenekler doğrudan gözlenebilmektedir, bu doğrultuda gözlemcinin tarafsız olması gerekmektedir (Brockett, 2000, s. 445). Tarafsız bir bakış açısıyla ortaya konulan gerçeklik yorumları özellikle sanat eserlerinde inandırıcılığı arttırmakta ve kabul görmektedir. Daha sonra ortaya çıkan sürrealist akımlar ise sanata gerçeküstü bir perspektif kazandırmıştır. Sinemada bu akım, özellikle gerçeküstü öğelere yer veren filmlerle tezahür etmiş bulunmaktadır.

Timuçin'e göre gerçeklik; "*Varlığın düşünceden bağımsız olduğunu öne süren öğretidir. Varlığın düşünsel nitelikli olmadığını, düşünceden de geçmediğini öne süren öğretidir*" (2000, s. 152). Öyle ki gerçeklik, öznel bakış açılarından ziyade nesnellığe tekabül etmektedir.

Topçu'ya göre ise gerçeklik, “şeylerin” olduğu gibi yansıtılmasıdır. Filmlerde gerçeklik görüntüyle ilişkili olduğu için, görme kültürünün sinematografik anlatım şekilleriyle desteklenmesi gerekmektedir, böylelikle anlatı görüntüye dönüşebilmektedir (2010, s. 210). Sinemada gerçekçilik gerek senaryo ve oyunculuklar gerekse çekim teknikleri ile seyirciye nüfuz ettiği oranda seyirci kendini filmdeki karakterlerle özdeşleştirmektedir. Kurgu-gerçek ayrımı gerçekçilikten yana arttıkça sinemanın izleyici üzerindeki inandırıcılık etkisi artmaktadır.

Sanatta gerçekçilik akımı; edebiyat alanında 19. yüzyılın ikinci yarısında başta İngiltere ve Fransa olmak üzere Avrupa kıtasında ortaya çıkmaya başlamıştır (Önbayrak; 2008, s. 187). Estetik ve edebi bir akım olan gerçekçiliğin çıkış amacı, sanatı ve edebiyatı romantik ve yapay akımların etkisinden kurtarmaktır. Çağdaş eserler üretmek isteyen gerçekçiler, eserlerindeki temaları yüksek zümrelerden değil toplumsal hayattan seçmeyi tercih etmişlerdir. Nasıl ki bilimsel bir çalışma bir bilim adamının klinik bulgularıyla ortaya konuluyorsa, gerçekçiliği savunan realistler de günlük yaşamın nesnel ve önyargısız bir şekilde incelenmesini savunmuşlardır. Bu anlayışla birlikte sanatın gündelik hayata ve toplumsal sorunlara bakış açısında gerçekçilik ön plana çıkmış bulunmaktadır (Jacobson, 1990, s. 25). Sanatta ve edebiyatta gerçekçi unsurlar ortaya koymak, romantik eserlerden çok daha fazla referans noktası gerektirmektedir. Böylelikle gerçekçilik, gerçeğe en yakın benzerliği içermesi dolayısıyla daha çok araştırma, inceleme ve kanıt içermektedir.

Rönesans döneminin en önemli sanatçılarından biri olan Leonardo Da Vinci; “*En mükemmel resim yapma tarzı gerçeğe en benzeyenini saptamaktır*” diyerek gerçekçilikle ilgili felsefesini ortaya koymuştur (Parkan; 1994, s. 17-18).

Da Vinci başkalarına öğretmekten ziyade, canlı anatomisini bizzat öğrenmek için kadvralar üzerinde çalışmıştır. Ona göre kendisi bir doğa öğrencisidir ve doğanın sırlarını çözmek için çalışmaktadır. Anatomik çizimlere harcamış olduğu uzun zaman, çizimlerinin gerçeğe olan benzerliğini artırarak, sanatsal olduğu kadar bilimsel olmasını sağlamıştır. Öyle ki çizimlerinden bilimsel çalışmalarda yararlanılmış ve eserleri günümüze ulaşmıştır (Sarton, 2012, s. 17-18). Leonardo Da Vinci yaptığı resimlerden önce kadvralar üzerinde anatomi araştırmaları yapmıştır. Bu durum Da Vinci'nin gerçekçiliğe verdiği önemin somutlaştırılmış hali olarak gösterilebilmektedir

İlk insanlar mağarada yaşarken, yaşadıklarını mağara duvarlarına çizerek dışa vurmuş ve kendi gerçekliklerini yansıtmaya başlamışlardır. Sonrasında ise insanın doğaya öykünerek algıladığı gerçekliği yansıtmaya biçimleri sanatla ifade bulmuştur. Platon'un *Mağara Alegorisinde*¹ mağara duvarlarına yansıyan gölgeleri gerçek zanneden kölelerin yaşadığı yanılsamayı, sinema optik yanılsamaya dönüştürerek izleyicinin karşısına çıkarmış ve izleyiciye bir gerçeklik kopyası sunarak onu doğayla özdeşleştirme yoluna gitmiştir. Resimle kendi gerçekliğini öznel bir şekilde ifade eden insan, sinemayla birlikte bu gerçekliği kaydetmeye ve çoğaltmaya devam etmiştir. Günümüzde sinema, doğaya öykünmenin en teknolojik halini almış sanat biçimidir, öyle ki sinemada zaman, mekân ve uzam tamamen görsel teknoloji araçlarıyla birlikte insanoğlu tarafından kurgusal bir ortamda yaratılır hale gelmiştir.

Sinema alanında gerçekçilik hareketine standart oluşturan ilk kişi ise film yapma amacını "*utile il L'homme-insanlığa yararlı*" olarak ifade eden gazeteci ve eleştirmen Cesare Zavattini'dir. Zavattini, sinemaya ünlü İtalyan Yönetmen Vittorio De Sica için senaryolar yazarak başlamıştır. Zavattini'ye göre film çekmekte para kazanmaktan daha fazla bir idealist yaklaşım bulunmaktadır. De Sica ve Zavattini ortaklığında çekilen "*The Children Watching Us*" (Çocuklar Bizi İzliyor, 1943) filmi ile İtalyan Yönetmen Luchino Visconti'nin "*Ossessione*" (Tutku, 1943) adlı filmleri Yeni Gerçekçiliğin ilk filmleri olarak kabul edilmektedir (2008, akt. Önbayrak, 2008, s. 194). "*The Children Watching Us*" filmi 4 yaşında bir erkek çocuğun hikayesini konu almaktadır. Annesinin başka bir erkek uğruna evini terk etmesi ve babasının intiharı sonrasında bir çocuğun yaşadığı yalnızlık duygusu ve sonrasında yetimhaneye gönderilmesi, gerçekçi unsurlarla ele alınmaktadır. "*Ossessione*" filminde ise; kocasıyla anlaşmazlıklar yaşayan evli bir kadınla, serseri bir hayat süren genç bir adamın ilişkisi konu edilmektedir. Genç adam

¹ Platon'un *Mağara Alegorisi*: "*Bir mağarada, arkalarını dönemeyecek şekilde doğuştan zincire bağlı mahkumlar, önlerindeki mağara duvarına açılan gölgeli bir gösteriyi izlemeye zorlanırlar. Mahkumların arkasında mahkumlarca bilinmeyen bir yol uzanır. Yol boyunca gölgelere şekil veren heykelleri taşıyan görevliler vardır. Gerçeği hiç görmemiş olan mahkumlar gölgelerin gerçekliğine inanırlar. 'O zaman kesinlikle' dedim, 'Bu adamların gözünde gerçek, yapay nesnelere gölgelerinden başka bir şey olamaz'.*" (Platon, 2006, s. 515).

ve kadın, birlikteliklerini devam ettirmek adına kadının kocasını öldürme planları yapmaktadırlar. Film, Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerini yansıtır şekilde gerçekçi unsurlara sahiptir. Her iki filmde de star oyuncular yerine tanınmamış oyunculara yer verilirken, filmler stüdyo ortamından ziyade sıradan mekanlarda çekilmişlerdir.

Tarihsel süreçte sanat akımlarına yansıyan gerçekçilik Rönesans döneminde Rönesans Gerçekçiliği olurken; daha sonra yaşanan toplumsal, siyasal, iktisadi ve kültürel gelişmelerle gerçeklik Rönesans Gerçekçiliğinden Aydınlanma Gerçekçiliğine, Eleştirel Gerçekçilikten Toplumsal Gerçekçiliğe doğru gelişme göstermiştir. Burjuva karşıtı güçlerin tarih sahnesinde yer almasıyla birlikte toplumsal gerçekçilik ortaya çıkmıştır ve burjuva sanatında modernizm ve anti-realizm egemen olmaya başlayınca gerçeklik anlayışı el değiştirmiştir (Çalışlar, 1986, s. 174). Dolayısıyla diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da gerçekçilik akımları dönemsel olarak farklılıklar göstermiştir.

Sanat ve toplumsal sistem arasındaki bağlantıyı ortaya koyarak gerçekçilik akımının teorik anlamda temellerini atan görüş, Marksist Estetik anlayışı olmuştur. Bu anlayış; Marks, Engels ve Plehanov'un üst yapı olarak adlandırdıkları sanat eserleri ile alt yapı olarak adlandırdıkları ekonomi arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalara dayanmaktadır. Bu doğrultuda üretim araçlarını elinde bulduran güçler sanatsal üst yapıyı da etkilemektedir. Dolayısıyla sanat, içinde bulunduğu çağın alt yapısını oluşturan ekonomik unsurlardan etkilenen bir üst yapı ürünüdür. Bu ekonomik alt yapıyı oluşturan üretim araçlarının kimin elinde bulunduğu ve emek ile artı değer ilişkisinin şekillenmesi ile paralel olarak toplumdaki sanatsal üretim şekillenmektedir (Daldal, 1998, s. 46). Marksist Estetik açısından gerçeklik, sanatın objesidir. Bu gerçeklik insanın dışında ve insandan bağımsız olmadığı için insancıl ve toplumsaldır (Gök, 2007, s. 113). Yeni Gerçekçi akımın temellerini oluşturan Marksist Estetik anlayışı, Antonio Gramsci'nin "*Prison Notebooks*" (Hapishane Günlükleri) adlı kitabında ayrıntılı bir şekilde ortaya konulmuş ve Georg Lukacs'ın fikirleriyle İtalya'da yayılmaya başlamıştır. Lukacsçı Gerçeklik anlayışı tarihsel gerçeklikleri yakalamayı benimsemiştir (Cook ve Bernink, 1999, s. 78). İnsanı esas alan bir sanat anlayışı insanın içinde bulunduğu tüm koşulları göz önünde bulundurmaya durumundadır. Bu koşullar ne kadar olduğu şekilde yansıtılırsa o kadar gerçekçi olmaktadır. Gerçekçi olan sanat

eserleri ise bir eğlence unsuru olmaktan ziyade toplumun tarihini ve sosyolojik geçmişini yansıtan belge niteliği taşıdığı için gelecek nesiller açısından öğretici özelliklere sahip bulunmaktadır.

Sanat alanında ortaya konulmuş en eski kuram Platon'a ait olan mimetik kuramdır. Bu kuram sanatı bir tür taklit olarak görmektedir (Cevizci; 2008, s. 458). Platon, "Devlet" adlı eserinde mimesisten taklit olarak bahsetmekte ve şu diyaloga yer vermektedir;

Zor bir iş değil, dedim. Her zaman, kolayca yapılanabilen bir iş. Eline ayna alıp da her yana tutarsan, çarçabuk yaparsın bunu. Güneşi, gökteki yıldızları, yeryüzünü, kendini ve öteki canlılar, ev eşyalarını, bitkileri ve şimdi sözünü ettiğimiz bütün şeyleri hemencecik yaratıverirsin.-Evet, ama sadece bir görünüştür bunlar, gerçek değil k! -Güzel, tam da istenenin üstüne bastın. Çünkü bu çeşit ustalar arasında ressamı da saymak gerekir değil mi? -Elbette. -Diyeceksin ki ressamın yaptığı sedirin de gerçekliği yoktur. Ama bir bakıma onun yaptığı da bir yataktır. -Öyle değil mi? [...]-Gerçekten var olanı yapmadığına göre, gerçek nesneyi değil, gerçek nesneye benzeyen, ama ondaki gerçekliği taşımayan bir nesneyi yapıyor demektir (Platon, 2002:365).

Duyusal dünyada güzel olarak kabul edilen tüm nesnelere asıl olan idealar dünyasındaki güzel ideasından dolayı güzeldirler. Buradaki güzel ideası duyusal olandan ziyade akılsal olan güzel kavramıdır. Tüm insanlar için güzel ideası ortak ve akılsaldır (Çüçen, 2008, s. 303). Duyusal olan güzel ise sübjektiftir. Bireylerin güzel olarak kabul ettiği duyusal nesnelere birbirinden farklı olabilmektedir. Kavram olan güzellik algısı ise evrenseldir ve herkesin zihninde yer almaktadır. Buradaki güzellik kavramı ortak bir algıya tezahür ederken, nesnelere yönelik algı kişiden kişiye değişebilmektedir.

Platon gibi Aristo'nun da sanat anlayışı mimetik kurama dayanmaktadır. Aristo sanatla ilgili görüşlerinden "Poetika" adlı eserinde söz etmektedir. Ona göre sanat değersiz değildir. Sanatçı, sanatı aracılığıyla varlıkları ve olayları taklit etmektedir ve doğanın eksik bıraktığı noktaları tamamlamaktadır. Aristo'nun estetik anlayışı Platon'un estetik anlayışının sistemli hale getirilmiş şeklidir ve rasyonalist bir sanat felsefesidir (Bozkurt, 2013, s. 117). Aristo'nun sanata yönelik algısı, sanatçının doğanın

eksikliklerini tamamladığını öne sürmesi nedeniyle insanı doğadan daha üstün düzeyde konumlandırmaktadır. İnsan aklına dayanılarak verilen bu üstünlük, Aristo'nun sanata yönelik bakış açısının realist özelliklerden ziyade rasyonalist özellikler taşıdığını ortaya koymaktadır.

Platon güzellik kavramına ahlaki bir anlam da yüklemektedir. Güzel olan aynı zamanda iyi ve erdemli de olmalıdır (Schaeffer, 2000, s. 247). Eğer güzel olan, iyi ve erdemli de olursa sanat toplum için olabilecektir. Böylelikle Platon etik değerlerden bağımsız olmayan, faydacı bir sanat anlayışını benimsemektedir.

Sanat eserini doğanın bir taklidi olarak gören Platon'a göre sanat eseri nesnelere kötü bir kopyasıdır. Gerçek olan idealar ve idealar dünyasıdır, sanat ise doğanın kopyası yani kopyanın kopyasıdır. Dolayısıyla sanat çok fazla bir anlam ifade etmemektedir. Sanatçılar ise benzetmecilerdir, gerçek idealar dünyasında olduğu için idealar dünyasına, Tanrının yarattığına en yakın olana yönelmelidirler (Elmalı-Özden, 2011, s. 137). Bu noktada Platon ve öğrencisi Aristo'nun düşünceleri farklılık göstermektedir. Platon daha ziyade metafizik temelli bakış açısıyla Tanrı'ya ve manevi olana önem atfederek yaratılmış her şeyin olduğu gibi, bire bir taklit edilerek sanatçı tarafından yorumlanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Aristo ise, insan aklına üstünlük atfederek insanın yaratılmış olanın eksikliklerini tamamlayabilecek şekilde üstün bir varlık olduğunu ve sanata yönelik bire bir benzetmeci yaklaşımdan ziyade geliştirici özellikler ortaya koyabileceğini savunmaktadır.

“Eisenstein'e göre sinema her şeyden önce montaj demektir ve montaj tek perspektifli bir sinema için plastik bir kompozisyon, çok perspektifli sinema için kurgusal kompozisyon, sesli film için ise müzikal bir kompozisyondur” (Lotman, 1999, s. 77). Montaja yönelik önemi ortaya koyan Eisenstein da Aristo gibi sanatın sanatçının aklı tarafından gerçeklikleri dönüştürerek ortaya konulabileceğini belirtmektedir. Bu noktada sanatı sanat yapan gerçeklik algısından ziyade, kurgusal niteliklerdir.

Sanat ve Film Kuramcısı Arnheim'in Karşı Gerçekçi anlayışına göre; fotoğraf ve filmler sadece mekanik yeniden üretimler değildir, bu yüzden fotoğraf ve filmlerin sanat olarak görülemeyeceği düşüncesini eleştirmektedir. Ona göre fotoğraf ve filmlerin mekanik yeniden üretimler olduğu görüşü karalamadan ibarettir ve Arnheim bu görüşü çürütmek için çaba harcamak gerektiğini ve bu şekilde film sanatının doğasının

anlaşılacağını savunmaktadır (2002, s. 15). Eğer fotoğraf ve film mekanik yeniden üretimler olsaydı, öznel sanat eserleri ortaya konulamaz ve doğa, sadece taklit düzeyinde ve kopya olarak nesnel biçimde sanat eserlerine yansıtılırdı. Oysa ki sanatçının kendi yorumunu sanat eserlerine yansıtması ve montajla gerçeklerin, insanın aklı aracılığıyla dönüştürülmesi, fotoğraf ve filmin belge özelliği taşımasının yanında sanat eseri olarak da adlandırılmasına kanıt teşkil etmektedir.

Bazin, Eisenstein'in "montaj" teorisini kullanmak yerine gerçekliği en iyi şekilde yansıtabilecek olan "alan derinliği" anlayışını kullanmaktadır. "*Alan Derinliği: bütün aksiyon alanı üzerinde keskin odak için çabalayan görüntüleme stiline derin odaklı görüntüleme denir. Genel olarak sinemada gerçekçilik kuramıyla yakından ilişkilidir*" (Monaco, 2001, s. 86). Alan Derinliği; fotoğrafta ve videoda odaklama yapılan objenin/görüntünün önünde ve arkasında oluşan netlik alanlarıdır. Bu sayede dikkat, odak noktası olan objeye ve görüntüye çekilmektedir.

Kamera ideolojik bir araçtır. Sinema betimlemesi Rönesans'ın mirasını almıştır. Alan derinliği, gerçeklik hissini artırdığı için tercih edilmiştir; alan derinliğinde amaç seyircinin perdede kendini tanıması ve gerçek yaşamın tüm boyutlarının yansıtılmasıdır. Bu nedenle sinemanın ilk 20 yılında orta odaklı objektifler kullanılmıştır. Bu objektifler toplumsal bir isteğe karşılık vererek dünyanın "normal bir görüntüsünü aktarmışlardır. Tek plan sürekliliği içinde açı karşı açı ve kurgunun belli olmaması gerçeklik estetiğini oluşturur. Yakın çekim bu bütüncül yaklaşımı bozar. Ses, gerçeklik izlenimini güçlendirmek için ideolojik bir gereksinim olarak gelmiştir (Camillo, 1974, s. 17).

Gerçekliğin kayıt altına alınması iki icat sayesinde olmuştur. Bunlar fotoğraf ve filmidir. Gözümüzle algıladığımız gerçekliği fotoğrafik ve sinematografik açıdan "mış gibi yaparak" kaydeden bu iki icat, gerçekliğin imajlarını kullanarak farklı bir gerçeklik kurgulamaktadırlar. Kurgulanan bu gerçeklik ise fotoğraf makinesi ya da kameranın kadrajıyla sınırlıdır. İnsanın algısı ise herhangi bir kadrajla sınırlandırılmayacak ölçüde geniştir. Bu yüzden kadrajın dışı ve önü bilinmezliktir ve merak konusudur (Gök, 2007, s. 114). Kadrajda sunulana yönelen izleyici, sunulmayı da düşünüp göz önünde bulundurduğunda gerçeğin diyalektiğine, bütününe ulaşabilmektedir. Sadece çerçeve içinde sunulan gerçeklik kurgulayıcının yaratmak istediği gerçekliktir ve kurgulayıcı

istenilen algıyı yaratma çabası içindedir. Görülen kadar görülmeyeni de sorgulamak, yapı bozuma uğratmak ise, izleyiciyi salt gerçek olana daha çok yaklaştıracak ve manipülasyona uğramaksızın kendi algısını oluşturmasına imkân sağlayacaktır.

Malraux'a göre sinema, plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlanmaktadır. Bu evrimin başlangıç noktası ise Barok resmi ve Rönesans dönemidir (Bazin, 2000, s. 16). Resim yaratıcısı olan ressamın kontrolünde olduğu için daha öznel bir bakış açısı sunmaktadır ve gerçeğin taklidi ressamın gözüyle sınırlı olduğu için gerçeklikten ziyade hayal gücünü yansıtmaktadır. Fotoğraf karesi ve film, anı kaydettiği için gerçekliği daha çok temsil etmekte ve zamanı kayıt altında tutarak dönemsel belge özelliği taşımaktadır.

Sanat dalları içinde sinema gerçeklikle en fazla doğrudan ilişki kuran sanat dalıdır. Sinema ve gerçeklik ilişkisi çift yönlüdür. Gerçek hayatta yaşananlar sinemayı etkilediği gibi sinema da gerçek hayatı etkilemektedir. Sinema insanların düşüncelerini, tutum ve davranışlarını etkileyebilmekte ve değiştirebilmekte, hatta yeri geldiğinde kamuoyu oluşturup çeşitli modalar yaratabilmektedir. Böylelikle sinema egemen sınıfın ideolojisini topluma yaymanın bir aracı olduğu kadar muhalif kesimin de muhalefetlerini ortaya koydukları bir araç konumundadır (Yılmaz, 1997, s. 11). Halkla ilişkilerin gelişmesiyle birlikte kitle iletişim araçlarının propaganda amaçlı kullanımı yerini halkla ilişkilere bırakmıştır; bu bağlamda evrensel olan sinema kitlelerin tutumlarını değiştirmeye ve yeni tutumlar kazanmalarına yönelik olarak kullanılabilir. Sinema popüler kültürün önemli bir taşıyıcısı konumundadır. Filmler sadece bir hobi olarak kitleleri eğlendirmekten ziyade, özellikle tüketim ürünlerine yönelik tutum ve davranışları şekillendirmektedir. 2000'li yıllarda gerek sinemada gerekse dizilerde popüler kültürün önemli isimleri tercih edilmekte ve reklam verenlerle iş birliği içerisinde bu oyuncular çeşitli tüketim ürünlerinin reklamını yapmaktadırlar. Moda bu noktada başat konumdadır. Sosyal medya ise, ünlüler ve tükettikleri üzerinden kitlelere uygulanan manipülasyonu destekler düzeyde kullanılmaktadır. Öyle ki oyuncuların kullandıkları her türlü tüketim ürününün bir markayı temsil etmesi dolayısıyla, karakterlerin ve konuların gerçekçi değil kurgusal özellikler taşıdığı görülmektedir. Böylelikle popüler kültürün etkisiyle, sinema ve dizi sektöründe bağlı olunan ekonomik ilişkiler nedeniyle kitlelere toplumsal gerçeklikler

değil, kurgusal dünyada yaratılan ve idealleştirilen sanal gerçeklikler ağırlıklı olarak pazarlanmaktadır.

Sinemada gerçeklik, yönetmenin bakış açısı ve kamera hareketleri ile oluşturulmaktadır. Kameranın kadrajında yer alan perspektifler üzerinden izleyici gerçekliği algılamaktadır. Fotoğraf karesi anı görüntüleyerek zamanı tek bir görüntüye hapsetmektedir, film ise birden fazla fotoğraf karesini hareketli olarak kaydetmekte, böylelikle imgeleri canlandırmaktadır. Bu canlandırmayla gerçeklik izlenimi yaratan sinema kamerası, gerçeklik algılarını simüle etmektedir. İzleyici böylelikle kendi bakış açısına ve baş hareketlerine benzeyen kameranın çevrinme hareketleriyle kendini özdeşleştirmektedir. Benzer şekilde kameranın zoom hareketi de insan bakışının bir noktaya odaklanmasını simüle etmektedir. Film kamerasının bu ve benzeri özelliklerinden dolayı izleyici gördüklerini gerçekmiş gibi izlemektedir (Çiğdem, 1999, s. 98). İzleyicinin gördüklerini gerçekmiş gibi algılaması kendini karakterlerle özdeşleştirmesini sağlamaktadır. Kendini film karakterleriyle özdeşleştiren izleyici filmde daha çok etkilenmekte ve kendinden bir şeyler bulduğu oranda katharsis duygusunu yaşayabilmektedir.

Göstergebilimci Metz'e göre; film gösterenle gösterilenin bir arada bulunduğu bir göstergedir. Burada görüntüyle gösterilen, gerçeğin yeniden üretimidir. "*Metz, gerçeğe benzeri vurgularken Jean Baudrillard ise simülasyon kavramına dikkat çeker*" (Çiğdem, 1999, s. 100). "*Gizlemek (dissimuler), sahip olunan şey'e sahip değilmiş gibi yapmaktır. Simüle etmek ise, sahip olunmayan şey'e sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi varlığa, diğeryse yokluğa göndermedir*" (Baudrillard, 1998, s. 13). Simülasyon olarak kabul edilen sanal gerçeklikler sinemada seyircinin sadece görme ve işitme duyusuna hitap eden geleneksel sinemanın aksine seyircinin farklı duyularına da hitap ederek filmle özdeşleşmeyi arttırmaktadır. Yaşanılan haz gerçek olmasa dahi seyirciye katharsis duygusu yaşatabilmektedir. Bu noktada seyircinin gerçeklikten ziyade en iyi şekilde gerçekmiş gibi olan sanal gerçeklikleri tercih eder hale gelmesi teknolojinin hayatın her alanına yansıyan etkilerinden kaynaklanmaktadır.

"*Yeniden canlandırma, göstergeyle gerçek arasında koyduğu bir eşdeğerlik ilkesini benimserken, simülasyon, bu eşdeğerlik ilkesinin ütopyik bir şey olduğunu belirtir. Bu anlamda sinema, en fantastik ya da mitik olandan gerçekçi ve hipergerçekçi*

olana doğru giden bir gelişim çizgisi izlemiştir” (Çiğdem, 1999, s. 100). Bilim ve teknolojinin ilerlemesi ve tabii ki küreselleşme bu durumda son derece etkilidir. Sinema endüstrisi kamu yararı gözetmek, toplumsal sorunlara yer veren projelere destek vermekten ziyade, küresel ölçekte sinemanın optik oyuncak geçmişine gönderme yaparcasına eğlence aracı misyonu yüklenmektedir. Burada hayal dünyasına hitap eder düzeyde büyümlü bir evren yaratılmakta ve simülasyonlar gerçeğin yerini tutmaktadır.

Görüntü ve gerçek tartışmaları ilk çağlardan itibaren felsefenin de temel sorunlarından biri olmuştur. Realistlere göre dış dünyanın öznelere bağımsız bir gerçekliği vardır. İdealistlere göre ise gerçek bizim zihinlerimizde oluşan fikirler yani idelerdir. Özne gerçek kişilerin görüşleri etrafında şekillenen gerçeklik iken; nesnel gerçeklik, düşüncelerimiz dışında var olan genel geçer gerçekliktir. Realistlere göre; algılarımız son derece güvenilir ve dış dünyayı olduğu gibi görür. Yani nesnenin görünümü gerçektir ve biz onu doğrudan algılarız. İdealistlere göre ise; nesnelere gerçekliğinden ziyade görüntüsünü bilebiliriz. Gerçek, bizim zihnimizde olandır, nesnelere bizim üzerimizde yarattığı algıdır ve bu yüzden herkesin algısı farklıdır. Realistlere göre görüntü-gerçek ayrımı yoktur ve bilinçten bağımsız olan, deney konusu yapılabilen, sonuçta somut olan her şey gerçektir. Gerçekçilik kavramı geçmişten günümüze dönemsel paradigmalara göre değişik biçimlerde tanımlanmıştır (Çiğdem, 1999, s. 98-100). Toplumsal gerçekçilik açısından ise gerçeklik, realist bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Toplumsal gerçekçi filmlerde oyuncular sıradan insanlar olabilmekte, mekân olarak platolardan, stüdyolardan ziyade gerçek mekanlar kullanılmakta dolayısıyla somut temsiller üzerinden film ortaya konulmaktadır. Gerçekçi filmler izleyiciyi genel olarak hayatın gerçekleriyle yüzleştirirken, izleyiciden sanatsal bir beğeni düzeyi, toplumsal konulara duyarlılık ve sinematografik öğeleri yorumlayabilme becerisi beklenebilmektedir. Toplumsal gerçekçi olmayan, salt eğlendirme amacı güden popüler filmler ise gerek star oyuncularla gerek dijital kurgu efektleriyle yüksek bütçeli olarak çekilmektedir. Bu tarz filmler, kimi zaman stüdyo ortamında kimi zaman yeşil perde önünde çekilen sahnelerle ve abartılı aksesuar ve dekor ürünleriyle izleyiciyi adeta büyümlü bir evrene götürerek hayatın gerçeklerinden uzaklaştırma görevi görmektedir. Bu filmler aynı zamanda büyük bir sektör olan moda ve reklam sektörüyle de iş birliği içerisinde bulunarak seyirciyi tüketime odaklayacak şekilde manipüle

etmektedir. Gerçeklerden uzaklaşan seyirci bu durumda sanal gerçeklerle çevresindeki dünyayı algılama ve şekillendirme yoluna gitmektedir.

Simülasyon, kelime anlamı olarak var olmayan bir şeyi var gibi göstermek demektir. Simülasyon, gerçeğin bütün göstergelerine ve özelliklerine sahip olsa dahi gerçek olmayandır. Baudrillard'ın bahsettiği simülasyon, teknolojik alanı da kapsamakla birlikte özellikle toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik alanı kapsamaktadır (Adanır, 2008, s. 14). Özellikle insan ilişkilerinin sanal ortamda kurulması ilişkileri gerçeklikten simülasyona taşımaktadır. Bu noktada gerçekliklerden uzaklaşan ve sanal gerçeklikleri gerçek yerine koyan kişi hem kendine hem de kurduğu ilişkilerden dolayı topluma yabancılaşabilmektedir.

Modernizmden postmodernizme geçişle birlikte sinemada gerçeklik algıları da değişmiştir. Teknolojinin ve iletişim araçlarının gelişmesiyle sinema önemli bir endüstri haline gelmiştir. Kâr amacı güden yapım şirketleri yüksek bütçeli filmlerle toplumu sanal gerçekliklerle buluşturmuşlar ve izleyicilerin algılarını etkilemişlerdir. Özellikle popüler kültürün önemli ürünlerini piyasaya sunan Hollywood sineması toplumsal gerçeklerden ziyade ütopyik veya distopyik evrenlerle izleyiciyi kendine çekmektedir. Toplumsal gerçeklere, bireyin iç dünyasına, psikolojisine ve toplumsal veya evrensel sorunlara değinen filmler alternatif sinema olarak sektörde yer alırken, ticari olmaktan ziyade sanatsal kaygıları kendine sorunsal etmektedirler.

Filmlerde yer alan karakterler artık örgütlenmekten, grup aidiyetinden yoksun şekilde kendi dünyalarında ve birey odaklı bir yaşam tarzına sahip bulunmaktadırlar. Toplumsal sorunlarla, var olan gerçeklerle uğraşmaktan ziyade, sanal gerçeklerle, simülasyonlarla eğlenceli bir dünyada yaşamak kitlelere daha cazip gelmektedir. Öyle ki sinemada da en çok izlenen gişe filmleri genelde gerçeküstü niteliğe sahip yüksek bütçeli, yeri geldiğinde süper kahramanların yer aldığı filmlerdir. Geçmişin toplumsal gerçekçi filmlerinde ise kahraman, evini geçindirmeye çalışan bir baba, emek mücadelesi veren bir işçi, sokakta her an karşımıza çıkabilecek biri olmaktadır. Ancak kitleler toplumsal gerçeklerden soyutlandıkça gerçek insanlarla gündelik hayatın yanında sinemada da yüzleşmek istemeyebilmektedirler. Bu durumda devreye hayali kahramanlar, uzayın bilinmeyen derinlikleri, dünyayı bekleyen felaketler gibi evrensel olarak herkesi ilgilendirebilecek temalar girmektedir.

Somut gerçeklerin yanında soyut gerçekliklerin sinemada yer almaya başlaması toplumların sanal alemde zamanlarını geçirmelerinden bağımsız değildir. Örneğin “*Matrix*” (1999, Lana Wachowski, Lily Wachowski) filminin başında Neo adlı karakter Jean Baudrillard’ın “*Simulacra & Simulation*” (Simülakr ve Simülasyonlar (1981) kitabının içinden bir cd çıkarmaktadır. Burada kitaba bir gönderme vardır ve filmdeki gerçeklik hiper gerçekliktir, simülasyondur. Öyle ki bilimsel varsayımlar gittikçe sinemada da yer almaktadır. Var olduğu doğrudan kanıtlanamayan ancak yokluğu da kanıtlanamayan her şey sinemada yer bulabilmektedir; çünkü kitlelerin kaygısı toplumsal veya bireysel gerçeklerden ziyade onlara katharsis yaşatan görüntüsel ya da sanal gerçekler olabilmektedir. Son dönemde çekilen pek çok film bize hipergerçeklikler sunmaktadır. Wachowski Kardeşlerin “*Matrix*” serisi; Christopher Nolan’ın “*Memento*”, “*The Prestige*”, “*Inception*”, “*Batman Dark Knight*”, “*Interstellar*”; Peter Jackson’ın “*Lord of The Rings*” serisi; Ridley Scott’ın “*Aliens*”, “*Blade Runner*”, “*The Martian*”; Stanley Kubrick’in “*2001: A Space Odyssey*”, Guillermo Del Toro’nun “*Pan’s Labyrinth*” filmleri hiper gerçekçi filmlerden bazılarıdır.

Sinemanın teknolojiyi sonuna kadar kullanması son derece önemli bir gelişmedir. Hayal bile edilemeyen pek çok şey sinemada seyircinin karşısına çıkabilmektedir. Ancak simülasyonların toplumsal gerçeklerin önüne geçmesi, simülasyon ve gerçek arasında ayırım yapmayı zorlaştırabilmektedir. Bu durumda gerçeğin yerini simülasyonların alması bireyin dünyaya ve kendine yabancılaşmasına neden olabilmektedir.

Fransız Devrimi ile Aristokrasinin elinde tuttuğu toplumsal değerlerin Burjuvazinin eline geçmesiyle birlikte gerçekçilik, tarihsel bir gelişim göstermiştir. Toplumcu Gerçekçilik, burjuvazinin bir eleştirisi olarak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren işçi sınıfının haklarının ve özgürlüklerinin yansıtıldığı devrimlerle sanatta ve siyasette yer almaya başlamıştır (Çalışlar, 1986, s.116). Bu minvalde odak noktasına işçi sınıfının hakları ve özgürlüklerini koyan toplumsal gerçekçi sinema ideolojik olarak sol tandansa yaslanmaktadır.

Sinemanın gerçeklikle ilişkisi ünlü İtalyan Yönetmen Pasolini’ye göre; gerçekliğin simgelerle değil, gerçeğin kendisiyle ilgilidir. Sinema dili metaforik değil,

metanomiktir; çünkü gerçekliğin ifade edilmesi için metaforlara ihtiyaç yoktur, metaforlar zihinseldir, metanomi ise parçanın bütünü temsil etmesinden kaynaklı olarak nesneldir (Daldal, 2005, s. 38). Metaforlar simgesel benzetmeler olduğu için daha çok zihinsel ve hayal ürünüdür. Gerçeklerle bire bir benzerliği olmasa dahi, toplumların ortak kültürel ürünleri çerçevesinde fikir birliği içerisinde oluşmakta ve yorumlanmaktadır. Metanomi ise doğrudan bütünün bir parçası olması dolayısıyla nesneldir.

Sinema ve gerçek arasındaki bağlantısal ilişkide sinema gerçeğe olan benzerlik ve analogi üstüne inşa edilen bir sanattır ve toplumda meydana gelen değişimler ve oluşan farklı dinamikler sinemaya yansımaktadır. Öyle ki toplumsal düzen günlük hayatın cevherini ve biçimini belirleyen söylemlerden oluşmaktadır (Adanır, 2003, s. 154). Toplumun sinemayı etkilediği oranda yeri geldiğinde sinema da toplumu etkileyebilmektedir. Toplumsal gerçekçi filmler bireylerin toplumsal olaylarla ve sorunlarla yüzleşmesini sağlarken; tarihi filmler toplumsal bellek açısından bilgi barındırmaktadırlar. Günümüzün popüler kültür ürünü filmleri ise izleyicileri tüketici bazında etkilemekte ve popülerliği oranında yönlendirme gücüne sahip olmaktadır.

Sinema toplumdaki kaynaklanır ve topluma geri döner... Aslında denilebilir ki bir toplumu anlamak için, sinemasına bakmak yeterlidir. Onda iyi, güzel, hoş, ilgi çekici, kötü, yanlış, doğru ne varsa, sinemasında da o vardır. Belki bir fotoğraf kadar gerçek değil, belki bir miktar hayal gücüne bulanmış... Ancak ne olursa olsun, bir toplum aşkını, acılarını, mutluluğunu, hüznünü, savaşını, barışını sinema perdesinde yaşar. Tıpkı bir ayna gibi, bir toplumun bütün yansımalarının beden buluşunu izlersiniz sinemada. Kısacası, bir toplumun nefes alışıdır, yaşayışıdır sinema (Bayrakçı, 2012).

Adanır, filmin en önemli işlevlerinden birinin gösterdikleriyle aynı zamanda göstermediklerini de anlatması olduğunu belirtmektedir (2003, s. 60). Örneğin bir filmde ana karakterler erkek temsillerinden oluşuyor ve kadın karakterler sadece yan karakter olarak temsil imkânı buluyorsa, yönetmenin cinsiyetçi bakış açısından veyahut filmin çekildiği ülkenin sosyolojik gerçekliklerinden söz etmek mümkündür.

“Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 35).

Kültürel bir ürün olan filmler toplumsal etkenler ağı içerisinde konumlandırılmaktadır. Böylelikle sinema politik mücadelelerin de gerçekleştiği özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenasıdır (2010, s. 19, 37). Bazin'e göre; *“sinema bir sanat biçiminden çok sosyolojik ve endüstriyel bir olgudur”* (2011, s. 73). Benzer bir gerçekçi yaklaşıma sahip olan sinema kuramcısı Kracauer'e göre ise; *“Filmler mevcut toplumun aynasıdır. Sinemanın sadece toplumsal boyutu yoktur, ekonomik/endüstriyel boyutu da vardır, çünkü filmler, kar elde etmek için ne pahasına olursa olsun seyircinin beğenilerini karşılamak zorunda olan şirketler tarafından finanse edilir”* (2010, s. 250). Dolayısıyla genel olarak medya sektöründe görülen sahiplik ilişkileri neticesinde ortaya çıkan sermayeye bağlı yayıncılık anlayışı, sinemada da sponsorlar ve yapımcılara bağlı olarak yaşanmaktadır. Yüksek bütçeli filmlerde star oyunculara yer verilmesi ve medyada bu filmlerin çeşitli şekillerde reklamının yapılması, yüksek gişe beklentisini ortaya koymaktadır.

Film, bir film şeridinde yer alan 24 film karesinin 1 saniyede ekrandan geçmesine dayalı olarak nesnelere hareket halinde görmemizi sağlayan optik yarılsamalardan kaynaklanan görüntülerdir. Şerit üzerinde yer alan her bir kare bir fotoğraf karesidir ve aynı zamanda bir iletidir. Tabii ki bu ileteler zamanın kültürel, siyasal, ekonomik, sosyolojik yani toplumsal gerçeklerinden ayrı düşünülemez. Sinema ya var olan toplumsal gerçekleri gerçekçi bir bakış açısıyla somut değerler üzerinden ele almakta ya da kendi gerçeğini kendi yaratarak izleyiciye kurgusal, soyut gerçeklikler sunmaktadır.

Gerçekçi sinemanın en önde gelen özelliği; çekilen filmlerin içinde yaşanan dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel özelliklerini yansıtmasıdır. Filmler hem toplumsal koşulları hem de bireylerin içinde bulunduğu durumları konu edinmektedir. Anlatım yöntemi olarak dramatik yapı doğal yaşamın akışına uygun bir şekilde inşa edilmektedir. Toplumsal çarpıklıklar birey üzerinden bireyin yaşadığı psikolojik ve sosyolojik durumlar neticesinde anlatılmaktadır. Bu filmlerde gerçekler olabildiğince olduğu gibi yansıtılarak toplumsal eleştiri yapılmaktadır. Toplumsal gerçekçi filmler seyirciyi eğlendirmekten ziyade, mesaj verme, seyirciyi bilgilendirme kaygısı gütmektedir. Dolayısıyla bu filmlerin seyircisi eğlenmekten çok öğrenmeyi ve sorgulamayı tercih eden belirli bir bilgi birikimine sahip, sanatsal beğenisi yüksek bir

profile sahiptir. Bu filmlerin ele aldığı karakterler her zaman kahramanlar değil, kimi zaman anti-kahramanlardır. Filmler süslenmeden, çeşitli sinemasal efektlere, flashback ve flashforward gibi seyirciyi yönlendirmeye yönelik kurgu şekillerine yer vermeden, olabildiğince doğal zaman akışında sunulmaktadır. Sadece görünen gerçekler değil, gerçeklerin arkasında yer alan olgular ve sebepler de bu filmlerde yer almaktadır. Seyirciyi kandırmaya yönelik özel efektlere yer verilmezken, karakterlerin kimi zaman içinden geldiği gibi sözler sarf etmesine izin verilmektedir. Öte yandan bu filmlerde belgesel görüntülere ve sembolik anlamlara da yer verilebilmektedir. Seyirci, klasik filmlerde olduğu gibi bir sonraki sahnede filmde ne olacağını kestiremez. Gerçekçiliği esas alan bu filmlerde yer alan oyuncular da ya amatör ya da doğaçlama yapabilen yıldız olamayan oyuncularlardır. Seçilen mekanlar ise; stüdyo sisteminden uzak, gerçek mekanlardır. Bu mekanlarda yapay ışık kullanılmazken, seslendirme de doğrudan mekânda yapılmaktadır. Sinemada yer alan, izleyicide yapay duygular uyandıran müzik bu tür filmlerde yer almamaktadır. Yönetmenler statik kameralardan ziyade hayatın akışını, oyuncu hareketlerini yansıtan dinamik kameraları tercih ederken, alan derinliğine büyük önem vermektedirler (Sayıcı, 2018, s. 463-464). Öte yandan, sinema diğer sanatsal yapıtlardan, sanatsal ve edebi akımlardan son derece fazla etkilenmektedir. Çünkü sinema hem göze hem kulağa hitap ettiği ve insan ürünü olan bütün yapılardan beslenebildiği için pek çok referansa dayanabilmektedir. Metinler arası olarak adlandırılan bu unsur sinemanın referans noktalarının anlaşılması açısından son derece önemlidir. Örneğin sinema tarihinde filmler çoğu zaman evrensel mitlerden, efsanelerden, felsefelerden etkilenmişlerdir. Kimi zaman bir roman bir filme konu olurken, kimi zaman bir romanın kahramanı, önemli bir başka film ya da yönetmen başka bir filmde referans noktası olarak kullanılmaktadır.

Toplumsal gerçeklere değinen en önemli sinema akımlarından biri ise İtalyan Yeni Gerçekçiliğidir. Akım 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmıştır. Roberto Rossellini'nin 1945 yılında çekmiş olduğu "*Roma Açık Şehir*" adlı filmi bu akımı başlatan film olarak kabul edilirken, Vittorio De Sica'nın 1952 yılında çektiği "*Umberto D*" filmi İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin son filmi olmuştur (Yılmaz, 2011, s. 31). Ayrıca Federico Fellini, Vittorio De Sica gibi yönetmenler de İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımına uygun filmlere imza atmışlardır. Özellikle Vittorio De Sica'nın

“*Bisiklet Hırsızları*” (1948) adlı filmi gerçekçi unsurlara yer vermesi bakımından önem arz etmektedir. Filmde halktan kişilere yer verilmiş ve doğal mekanlar kullanılmıştır. O dönem halkın yaşadığı yoksulluk ve işsizlik, baba-oğul ilişkisi üzerinden toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla filmde yer almıştır.

Zavattini’ye göre; Yeni Gerçekçi akımın temel ilkesi, gerçekleri görüldüğü gibi değil, olduğu gibi göstermektir. Filmlerde insanın toplumla olan ilişkilerine yer verilerek kurmaca yerine gerçek öğeler kullanılmaktadır. Bu durumda gerçeği değerlendirme biçimlerine göre yeni gerçekçiler gerçekçilerden ayrılmaktadır. Kracauer ve Bazin’in de ilkelerine yer veren Yeni Gerçekçilerin ilkeleri bu durumda bu görüşü benimseyenleri belgeselciliğe yöneltmektedir (Gök, 2007, s. 119). İtalyan Yeni Gerçekçiliği, 2. Dünya Savaşı sonrasında yaşananların gerçekçi bir şekilde ortaya konulmasını sağlayarak savaş sürecini belgesel niteliğiyle ortaya koymuştur.

İtalya’da ortaya çıkan bu film akımına göre; film çekimleri belgesel sinemayla aynı tarzda, gerçek hayatta olduğu gibi yapılmalıdır. Yeni gerçekçi sinemada gerçeklik, insanların toplumsal ve insancıl gerçekleri üzerine bina edilmektedir (Visconti, 2008, s. 87). Böylelikle bireyin hem özel yaşamına hem de kamusal alandaki konumuna yönelik betimlemeler yapılmaktadır.

Alışılmış olunan sanatların yetersiz kaldığı modern çağda fotoğraf ve sinema fiziksel gerçekliği ham haliyle sunabilmekte ve böylelikle gerçekliğin derinliklerine inebilmektedir. Sinema fiziksel gerçekliği kaydedebilmesinin ötesinde var olan gerçekliklerin kimsenin fark etmediği özelliklerini de ortaya çıkarabilmektedir. Böylelikle sinema, fiziksel gerçeklikleri değiştirmeyerek ortaya çıkarmaktadır. Bu yüzden sinema fiziksel gerçekliği kurtaracak yegâne araç konumundadır. Kracauer fiziksel gerçekliğin filmin “*domain*”i yani saklandığı alanı olduğunu belirtmektedir (Kracauer, 1960, s. 296-311). Sinema, kayıt özelliği dolayısıyla, efekt kullanılmadığı müddetçe gerçek mekân temsilini bire bir yansıtması bakımından, fiziksel gerçekliği kurtaracak bir araç olabilmektedir. Ancak filmin fonunda yer alan mekân gerçek bir mekân olmayıp simülasyon olduğunda hatta film tamamen dijital ortamda yaratıldığında gerçeklikten söz etmek mümkün olmamaktadır.

Gerçekçilik açısından bakıldığında, 1930-40’lardaki Fransız Şiirsel Gerçekçiliği, 1944-1955 arasında tarihlenen İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını; İtalyan Yeni

Gerçekçi sineması da 1950'li yılların sonunda ve 1960'lı yıllarda, yine toplumsal meselelere eğilen, Fransız Yeni Dalga (La Nouvelle Vague) akımını etkilemiştir. Yeni Dalga, yönetmenin kişiliğinin baskın olduğu, sübjektif bir gerçekçiliktir (Kavrakoğlu, 2014). Fransız Yeni Dalgasıyla birlikte Auteur kavramı sinema literatürüne girmiştir. Auteur yönetmen filmin tamamında imzasını taşıyan yönetmendir. Yani filmin öyküsü, senaryosu, yönetmenliği yönetmene aittir. Böyle filmler yönetmen sineması olarak adlandırılmaktadır. Yönetmen filmiyle kendi kişiliğini ortaya koymaktadır. Yaratıcılık gerektiren auteur yönetmen kavramı, senaryosu yazılmış olan bir filmi sahnelemekten farklıdır. Yönetmen üslubunu (biçimini) filmine yansıtmaktadır. Öyle ki yönetmenin diğer filmlerinde de izleyici yönetmenin izlerini görebilmektedir. Örneğin Fransız Yeni Dalgasında filmin stili öyküsünün önüne geçmiştir. Dünyaca ünlü auteur yönetmenler dendiğinde ilk akla gelenler Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock, Luis Bunuel, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Andre Wajda, Paolo Pasolini, Quentin Tarantino ve Woody Allen'dır. Auteur Türk yönetmenler arasında ise; Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Ertem Eğilmez, Yılmaz Güney, Halit Refiğ auteur yönetmenlerdendir.

Türkiye'de İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin etkileri 1960'lı yılların Toplumsal Gerçekçi Sinemasına yansımıştır. Toplumsal Gerçekçi sinema dendiğinde ilk akla gelen yönetmenlerden biri Metin Erksan'dır. Yönetmenin çekmiş olduğu "*Susuz Yaz*" (1963), "*Yılanların Öcü*" (1962) gibi filmler toplumsal gerçekçilik özelliği taşıyan filmlerdir. Metin Erksan'ın 1952 yılında çektiği ve Aşık Veysel'in yaşamını anlatan ilk gerçekçi köy filmi "*Karanlık Dünya*"dır. Ancak film sansüre uğramıştır. Sinemanın sosyolojik gerçeklerden etkilendiğini düşünürsek bu döneme damgasını vuran, 1960 askeri darbesi ve yarattığı toplumsal etkilerdir.

I.1.1. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik

Sinema, izleyiciyle görsel ve işitsel anlamda iletişim sağlaması nedeniyle diğer kitle iletişim araçlarından daha fazla etkili olabilmektedir. Gerek ortaya çıkış koşulları gerekse kullanım amaçları doğrultusunda gelir getiren bir sektör olmasının yanı sıra sinemanın sosyal, siyasal ve ideolojik işlevleri de bulunmaktadır. Sinema geçmişten günümüze içinden çıktığı her toplumda ideolojik amaçlar için kullanılmış, savaş ve

seçim zamanlarında ise propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Sinemada işlenen konuların belirlenmesinde toplumsal değişim ve dönüşümler son derece etkili olmuştur (Akerson, 1966, s. 35). Türkiye Cumhuriyeti kurulduğundan bu yana çeşitli aralıklarla yaşanan darbeler ve verilen muhtıralar Türk sinemasını da etkilemiş bulunmaktadır. Üzerinden yıllar geçse dahi ülkenin tarihsel ve sosyolojik gerçekliklerini referans alan filmlerin çekilmesi, sinemanın içinde bulunduğu toplumdan ve bu toplumun belleğinden kaynak olarak yararlandığının göstergesi durumundadır.

Türk Sinema tarihi incelendiğinde gerçekçi sinema örneklerinin sinemada çok fazla tercih edilmediği görülmektedir. Türk filmlerinde çoğunlukla gerçekçi öğelere yer veren eski kuşak yönetmenler; Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Halit Refiğ ve Ertem Göreç'tir. 1990'lı yıllardan itibaren ise sinemada gerçekçi yaklaşımlar gitgide artmaya başlamıştır. Bu durumun en önemli sebebi, kendi senaryolarını kendileri yazan auteur yönetmenlerin hiçbir yapım şirketine bağlı kalmaksızın kendi bağımsız filmlerini çekmeleridir. Bu yönetmenler çektikleri gerçekçi filmlerle yurtdışındaki çeşitli festivallerde ödül almışlardır. Son dönem Türk sinemasının gerçekçi filmlerine imza atan bu yönetmenler; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Tayfun Pirselimoglu, Handan İpekçi, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman, Ulaş İnan, Serdar Akar olarak gösterilebilir (Sayıcı, 2018, s. 460-461). Bu yönetmenler aynı zamanda çeşitli ulusal ve uluslararası film festivallerinde ödül almışlardır. Genellikle bireylerin hikayelerini minimalist öğelerle ele alan bu filmler çok fazla gişe yapmamasına rağmen, sanat filmi ya da festival filmi olarak adlandırılmakta ve aldıkları ödüllerle yönetmenlerin başarısını ortaya koymaktadırlar.

Devrimci Sinema ya da Yeni Türk Gerçekçiliği adı verilen sinema akımı sonradan Türk Gerçekçiliği adlı sinema akımına dönüşmüştür. Bu akım, Türkiye gibi savaşın yıktığı ve ekonomik bakımdan geri kalmış ülkelerle benzer şekilde, Türk halkının maziye dönük meselelerinden ziyade o gününü anlatan meselelere yer vermektedir. Yeni Gerçekçi sinema akımının ilk eserleri ise; Ömer Lütfi Akad'ın "*Tanrının Bağışı Orman*" belgeseli, "*Hudutların Kanunu*", "*Kızılırmak-Karakoyun*", "*Gökçe Çiçek*", "*Irmak*"; Metin Erksan'ın "*Gecelerin Ötesi*", "*Yılanların Öcü*", "*Susuz Yaz*"; Atif Yılmaz'ın "*Erkek Ali*", "*Keşanlı Ali Destanı*", "*Ölüm Tarlası*",

“Zavallılar”; Duygu Sağıroğlu’nun “*Bitmeyen Yol*”; Süreyya Duru’nun “*Bedrana*”, “*Kara Çarşafı Gelin*”, “*Güneşli Bataklık*”; Yılmaz Güney’in “*Umut*”, “*Ağıt*”, “*Acı*”, “*Yol*” adlı filmleridir (Onaran, 1994, s. 199-200). Bu filmlerin ortak özellikleri içinde bulunulan dönemin toplumsal sorunlarını bireysel hikayeler üzerinden gerçekçi unsurlarla ele almaları ve dram ya da trajedi türünde olmalarıdır.

Türk sinemasında toplumsal gerçekçi akım, Yeşilçam’ın geleneksel anlatım biçimlerinden farklı olarak toplumsal sorunları ele alan, gerçek yaşama dayanan ve yalın bir dille oluşturulan bir anlatıma sahiptir. Bu filmler; işçi hareketlerine, eşitlik ve özgürlüğe, sosyal sorunlara, insanı esas alan insanla alakalı pek çok konuya değinmektedir. İnsanların kendi aralarında konuştukları konular, toplumsal gerçekçi filmler aracılığıyla toplumun çeşitli kesimlerine yayılmıştır. 1960’tan sonra sinema dergileri, sinema festivalleri ve kulüpler canlılık kazanmışlardır. Çeşitli sinema dergilerinde ve toplantılarda sinema yazarları ve sinema üreticileri arasında tartışmalar yaşanmıştır. Daha önce yasak olan konular bu dönemde filmlere konu olmuş, yaşanan sorunlar toplumsal gerçekçi akımla birlikte sade bir dille sinema seyircisine sunulmuştur (Okkalı, 2014). Toplumsal Gerçekçi Sinema akımının en önemli özelliği olabildiğince sade bir anlatıma sahip olmakla birlikte otantik olmasıdır. Bu dönemde düşük bütçelerle, henüz tanınmamış oyuncularla çok iyi filmler çekilmiştir. İzleyiciye sunulan, kurgunun ötesinde toplumun yaşadıklarını en yalın biçimde ele alan belgesel niteliğindeki toplumsal gerçekliklerdir. Bu dönemde çekilen filmlerde eşitlik, özgürlük, işçi hakları, emek gibi konulara değinilmesi, dönemin 60’lı yıllar olması itibari ile sol hareketin tırmanışta olmasından kaynaklanmaktadır. İşçi haklarına değinen ilk Türk filmi olarak kabul edilen Ertem Göreç imzalı “*Karanlıkta Uyananlar*” (1965) filmi ile Ömer Lütfi Akad’ın “*Hudutların Kanunu*” (1967), “*Ana*” (1967), “*Gelin*” (1973), “*Düğün*” (1974), “*Diyet*” (1974), “*Vesikalı Yarım*” (1968) filmleri ve Halit Refiğ’in “*Gurbet Kuşları*” (1964) filmi toplumsal gerçekçi filmler arasında yer almaktadır.

Geçmişe yönelik olarak tarihsel anlamda film çözümlemesi yapabilmek için seçilen filmleri içinde yer aldıkları tarihsel bağlam içinde değerlendirmek gerekmektedir. Sinema kültürel anlamda bir dışavurum aracı olmasından dolayı içinden çıktığı dönemin ruh halini, dönemin egemen düşünce biçimini ve dünya görüşünü ifade etmektedir (Özden, 2004, s. 120). Film eleştirisi türlerinden biri de bireylerin içinde

bulunduğu sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel koşulların bireyi ve dolayısıyla toplumu nasıl etkilediğini inceleyen sosyolojik film eleştirisidir. Sinema ve toplumsal gerçekçilik ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda sosyolojik eleştiri, filmlerin yorumlanmasında izleyiciye perspektif kazandırmakta ve toplumsal gerçekçi oğelerin sinemada temsil etmiş olduğu sosyolojik gerçekleri ortaya koymaktadır. Türk sinema tarihinde toplumsal gerçekçi filmlerin temasını oluşturan fonda, yaşanan darbeler gerçekçi bulunmaktadır. Özellikle 80 darbesi, ülke sosyolojisinde toplumsal gerçeklere format atmış ve yeni kimlik oluşturan gençlerin kimlik inşasının oluşmasında gdmleyici rol oynamıştır. Öyle ki Türk sinemasında yer alan darbe temalı filmler, gençlerin yaşadığı kimlik bunalımlarını ülkenin sosyolojik gerçekleri üzerinden bir temsil olarak ortaya koymaktadır.

I.1.2. Türk Sinemasında Tarihsel Süreçler

I.1.2.1. Türk Sinemasının İlk Yılları

Türkiye’de sinemanın ortaya çıkışı 1914-1922 yılları arasına tekabül etmektedir. İlk film, Osmanlı İmparatorlu’nun 1. Dünya Savaşı’na katıldığı dönemde çekilmiştir. Bir gruhun Ayastefanos’taki Rus Abidesi’ni coşkulu bir şekilde yıkışı filme kaydedilmiştir. Hiçbir kurmaca içermeyen “*Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*” adlı bu film, yedek subay Fuat Uzkinay tarafından çekilmiştir ve ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir (Yılmaz; 2011, s. 43). İlk filmin çekildiği 1914 yılından 1921 yılına kadar film çekme yetkisi askeri ve yarı askeri kuruluşların tekelinde bulunmaktadır (Gökmen; 1989, s. 22). Bu dönemde sinema alanındaki ilk kurum 1915 yılında Enver Paşa’nın emriyle kurulan Merkez Ordu Sinemasıdır (Onaran, 1999, s. 14). 1. Dünya Savaşı’nın yaşandığı bu dönemde imkanların kısıtlı olması ve ülke güvenliğine öncelik verilmesi dolayısıyla sinema, sanat olmaktan ziyade belgesel kayıt özelliğinden yararlanılan bir araç olarak görülmüştür.

Türkiye’de sinemanın ortaya çıktığı tarih olan 19. Yüzyılın ikinci yarısına doğru sadece yabancılardan, azınlıkların ve Levantenlerin yaşadığı İstanbul’un Pera semti sinemaya ev sahipliği yapmıştır (nder ve Baydemir; 2005, s. 117). Sinema ortaya çıktıktan sonraki 2. dönem 1922-1939 yılları arasındaki 19 yılı kapsamaktadır. Bu

dönemde tiyatro kökenli yönetmen ve oyuncu Muhsin Ertuğrul filmler çekmiştir. Muhsin Ertuğrul aynı zamanda daha sonraki adı İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu olan Darü'l-Bedayi adı sinema topluluğuna başkanlık etmiştir. Okul, sinema ve tiyatroyu ayrı sanat dalları olarak kabul etmeyip tiyatroyu ön plana alarak sinemayı ikinci planda bırakmıştır. Böylelikle sahne oyunları aynı biçim ve içerikle sinemaya aktarılmıştır. Bu dönemde Muhsin Ertuğrul tarafından 1953 yılına kadar 29 film çekilmiştir. Bu filmlerden 11'i tiyatro uyarlaması iken, 3'ü yurtdışında çekilen filmlerin uyarlamalarıdır. Çekilen filmlerden yalnızca 8'i özgün senaryoya sahiptir. Ayrıca bu dönemde Kemal Film ve İpek Film adlı film yapım evleri kurulmuştur (Özön, 1968, s. 271-274). Sinemada tiyatro etkisi görülmesi dolayısıyla Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde Muhsin Ertuğrul; "*İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*" (1922), "*Ateşten Gömlek*" (1923), "*Leblebici Horhor*" (1923), "*Kızkulesi Faciası*" (1923), "*Bir Millet Uyanıyor*" (1932), "*Aysel Bataklı Damın Kızı*" (1934) gibi filmlere imza atmıştır.

Sinema Tarihçisi Giovanni Scognamillo, Türk Sinema tarihinde 4 temel yönelim olduğundan söz etmektedir. Dönemsel olarak Türk Sinemasında ortaya çıkan ilk akım, Milli Sinema Akımıdır. 2. Akım ise, 1960'lı yıllarla birlikte ortaya çıkan sosyal ve ideolojik anlamda gerçekliği aktarmaya çalışan Toplumsal Gerçekçilik Akımıdır. Gerçekçi akımın Marksist özelliklerini taşıyan Devrimci Sinema Akımı da yine bu dönemde ortaya çıkmıştır. Son akım ise sinemada Toplumsal Gerçekçilik Akımının etkisinin azalması sonucunda ortaya çıkan ve batı hayranlığına tepki çekmek amacıyla da oluşturulan Ulusal Sinema Akımıdır (2010, s. 237-258). Türkiye'de ortaya çıkan çeşitli sinema akımları ülkede etkisi görülen politik ve ideolojik hareketlerden etkilenmiş bulunmaktadır.

Sinemanın 1939-1950 yılları arasındaki dönemini Sinema Kuramcısı ve Sinema Tarihçisi Nijat Özön geçiş dönemi olarak adlandırmaktadır. Bu dönemde tiyatronun sinema üzerindeki etkisi ve 2. Dünya Savaşı koşulları etkili olmuştur. 1950 yılından itibaren ise Sinemacılar Dönemi başlamıştır. (1968, s. 274-276).

Genel itibariyle Özön Türk Sinemasını şu şekilde dönemlere ayırmıştır;

- 1) İlk Dönem (1910-1922)
- 2) Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)

- 3) Geçiş Dönemi (1939-1950)
- 4) Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
- 5) Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası) (1985, s. 333).

Scognamillo'ya göre; “Geçiş dönemi gibi ‘Sinemacılar’ dönemi de kesinlikten yoksun, eskiyi ve yeniyi, hevesi ve bilgiyi bir araya getiren karmaşık bir dönemdir” (2014, s. 111). 1923'ten 1939'a kadar olan dönem ise, Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Döneme Tiyatrocular Dönemi denmesinin nedeni tek bir yönetmenin, tiyatrocu Muhsin Ertuğrul'un bu dönemde filmler çekmiş olması ve genellikle tiyatrocuların filmlerde oynamış olmasıdır (Onaran, 1994, s. 21). Bedia Muvahhit, Neyyire Neyir, Vasfi Rıza Zobu, Şaziye Moral ve Hazım Körmükçü bu dönemin en önemli oyuncularında yer almaktadır.

Türk Sinema tarihinde 1950-1960 yılları arasındaki dönem toplumsal gerçekçilik açısından son derece önemlidir. Bu dönemde Yeşilçam film endüstrisi ortaya çıkmıştır. Film ve sinema salonlarındaki artışla birlikte sinema kuruluşlarının ve sinema yayıncılığının artması ve sinemaya katkı sağlayan önemli yönetmenlerin sektöre katılması sinemacılığı geliştirmiştir. Kara film ve köy filmleri gibi yeni film türlerinin Türk Sinemasına dahil olması ve aynı zamanda sinema eleştirisinin gelişme göstererek önemli dergilerde yer alması ise, toplumsal gerçekliğine alt yapı sağlamış bulunmaktadır (Daldal, 2005, s. 64). Sinema eleştirilerinin dergilerde yer almaya başlaması, Türkiye'de sinemanın önemli bir sanat dalı olarak benimsendiğini göstermektedir. Aynı zamanda üzerine yazılar yazılıp eleştiriler yapılan sinemadan bilimsel anlamda da önemli bir kaynak olarak yararlanılmaktadır.

I.1.2.2. Cumhuriyet Sonrası Türk Sineması

Cumhuriyet kurulduktan sonra kuruluş ve kurtuluş sürecini anlatan filmler çekilmesi, sinemanın bir ülkenin tarihinden beslenmesinden dolayı kaçınılmazdır. Millî Mücadele Dönemini konu alan filmlerle hem ülkenin kuruluş koşulları bütün dünyaya anlatılmakta hem de gerçekleştirilen devrimler, sinema aracılığıyla geniş halk kitlelerine ulaştırılmaya çalışılmaktadır. O dönem ülkede okur-yazar oranının oldukça düşük olduğu göz önünde bulundurulursa, sinema gazeteden daha etkili bir şekilde halka

ulaşabilmektedir. Özellikle Kurtuluş Savaşı'nı konu alan filmler aynı zamanda Genç Cumhuriyet Döneminde yaşanan koşulların panoramasını kitlelere sunmaktadır.

Türkiye'de Kurtuluş Savaşı Dönemini konu alan bu filmler; “*Ateşten Gömlek*” (Muhsin Ertuğrul, 1923), “*Ankara Postası*” (Muhsin Ertuğrul, 1928), “*Bir Millet Uyanıyor*” (Muhsin Ertuğrul, 1932), “*İstiklal Madalyası*” (Ferdi Tayfur, 1948), “*Vurun Kahpeye*” (Ömer Lütfi Akad, 1949), “*Ateşten Gömlek*” (Vedat Örfi Bengü, 1950) adlı filmlerdir (Önder ve Baydemir, 2005, s. 121). Ateşten Gömlek filmini izleyen Hakkı Süha Gezgin 10.05.1923 tarihli Vakit Gazetesinde film hakkında şu yorumda bulunmuştur;

%95 okuma bilmeyen bir memlekette kitaptan medet ummak, körlerin ressam olmasını beklemek kadar acayip ve faydasızdır. Kitap, mektepten sonra gelir. Sinemalardan en çok istifadeye koşacak biziz. Ateşten Gömlek'i seyretmeden, bu yeni keşfin ihatab-ı faidesi hakkında bu kadar müspet bir imanım yoktu. Bugün hissediyorum ki, bu şubede çalışırsak, noksanlarımızın büyük bir kısmını telafi etmiş olacağız... (Özön, 1995, s. 54-55).

17 Şubat-4 Mart 1923 tarihleri arasında gerçekleşen İzmir İktisat Kongresinde Anadolu halkını tarım konusunda bilgilendirmek ve bilinçlendirmek için sinemadan yararlanılması fikri gündeme getirilmiştir. Bu doğrultuda kongrede “*Ahlaka aykırı olanları yasaklamak koşuluyla ziraat, sanayi, coğrafya, iktisat ve sağlıkla ilgili sinema filmleri göstererek köylülere gereken yararlı bilgilerin verilmesi*” kararı yer almış bulunmaktadır (İnan, 1989, s. 112). Bu doğrultuda sinemadan eğitim aracı olarak yararlanılmakta ve halk, sinema aracılığıyla çeşitli konularda bilgi sahibi olmaya teşvik edilmektedir.

Türk sinemasında 1950 yılından itibaren başlayan döneme “*Yeşilçam Dönemi*” adı verilmektedir. Yeşilçam Sinemasında filmlerin içeriklerini popüler kültür belirlemiş bulunmaktadır. Gerek Hollywood ve Mısır filmleri gerekse yabancı dildeki çeşitli romanlar Yeşilçam filmlerine konu olmuşlardır. Öte yandan Anadolu'da üretilen Geleneksel Orta Oyunu, Meddahlık Geleneği, Gölge Oyunu, Masal Anlatıcılık ve Destan Anlatıcılığı da Yeşilçam filmlerine konu olmuş yerel unsurlardır (Ayça; 1996, s. 137). Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kurulduğu yıllarda özellikle Kurtuluş Savaşı'nı konu

alan Milli filmler çekilmiştir. Yeşilçam'la birlikte ise yerel ve uluslararası filmlere de Türkiye'de önem verilmeye başlanmıştır.

I.1.2.3. 1960 Askeri Darbesi Sonrası Türk Sineması

27 Mayıs 1960 yılında 38 subay bir araya gelip hükümete darbe yaparak yönetimi ele geçirmişlerdir. Askeri Cunta, yönetime el koyduğunu 27 Mayıs sabahı radyodan okunan İhtilal Bildirisi ile duyurmuştur. Seçimle yönetime gelmiş olan hükümet devrilmiş, parlamento feshedilmiştir. Darbenin gerekçesi ise okunan bildiriye şu şekilde belirtilmiştir; *“Bugün demokrasimizin içine düştüğü buhran ve son müessif hadiseler dolayısıyla ve kardeş kavgalarına meydan vermemek maksadıyla Türk Silahlı Kuvvetleri memleketin idaresini ele almıştır”* (Türköne; 2012, s. 120). 1960 Darbesi Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra gerçekleşen ilk darbedir. Bu tarihten sonra ülkede gerçekleşen diğer darbe ve darbe teşebbüsleri ise; 12 Mart Muhtırası (1971), 12 Eylül Darbesi (1980), 28 Şubat Postmodern Darbesi (1997) ve 15 Temmuz Darbe Girişimi (2016)dir.

Ateş'e göre 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi diğer darbelerden farklıdır. 27 Mayıs sonrasında birtakım demokratik haklar sağlanmış, düşünce özgürlüğü, basın özgürlüğü, işçi hakları, grev hakkı gibi hakların önlerindeki engeller kaldırılmış ve üniversitelere özerklik getirilmiştir (1994, s. 35). Ancak halk tarafından seçimle iktidara gelmiş bir hükümetin askeri darbeye düşürülmesi ve Başbakan Adnan Menderes ve bazı önemli devlet adamlarının idam edilmesi Türk demokrasi tarihinde kara bir leke olarak yer almıştır. Dolayısıyla 1960 darbesi de diğer darbeler gibi ülke demokrasisine zarar vermiş, ancak sonrasında yapılan 1961 Anayasası hukukun üstünlüğünü vurgulayan çeşitli kazanımlar getirmiştir.

“1960'ların sokaklarından önce tanklarıyla ihtilalciler geçti. Sonra zafer şarkılarıyla gençler... İsyanın bayraklarıyla işçiler... Sağcılar... Solcular... Polisler... Sonra yeniden cuntacılar ve darbeciler... Ülke, ihtilalin pençesinde 12 yıl geçirdi. Ve sonunda tüm yollar yine aynı kavşağa çıktı” (Birand, DüNDAR ve Çaplı; 2016, s. 11).

1960'lı yıllar genel itibarıyla; dünyada yaşanan politizasyon, gençlerin geleneksel değerlere yönelik başkaldırısı, yönetimlerin baskıcı tutumları, adaletsizlikler, Vietnam Savaşı'na karşı çıkış gibi olayların yoğunlaştığı bir dönem olmuştur. Bu

dönemde sinema eleştirisinde de çeşitli tartışmalar yaşanmaya başlamıştır. Sinema kuramları, sinemasal anlamın nasıl oluştuğu ve sinema ve seyirci ilişkisi üzerinde yoğunlaşmışlardır. Aynı zamanda sinemanın politika ve ideolojiyle ilişkisi tartışılmıştır (Güçhan, 1999, s. 169). Öyle ki bu dönemde politik sinema filmleri çekilmiştir. Bu filmler kimi zaman seyirciyle buluşurken, kimi zaman sansüre uğramış ya da yasaklanmıştır.

2. Dünya Savaşı'ndan sonra toparlanmaya başlayan pek çok ülke gibi Türkiye de savaşa girmemiş olsa dahi toparlanmaya başlamıştır. 1965'lere gelindiğinde sanayi atılımları başlamış, ekonomik kalkınma planları yapılmış, köylere elektrik verilmiş ve refah seviyesi artmıştır. Bu kalkınma hamleleri sosyal yaşamı da etkilemiş, dernekler ve sendikalar kurulmuştur (Birand, Dündar ve Çaplı, 2011, s. 159). Böylelikle Türkiye'de Sivil Toplum anlayışı yaygınlaşmaya başlayarak Sivil Toplum Kuruluşları ön plana çıkmaya başlamıştır.

1961 Anayasası, Türkiye'de çeşitli demokratik açılımlar getirmiştir. Ancak iktidara gelenler tarafından, anayasanın halka sağladığı özgürlükler Türkiye için bir lüks sayılmış böylelikle anayasa uzun ömürlü olmamıştır. Sonrasında ülkede yaşananlar 12 Mart 1971 Askeri Muhtırasına gerekçe olarak gösterilmiştir. Öğrenci ve işçi hareketlerinin yükselişi ve ortaya çıkan anarşik ortam siyasiler tarafından "*sosyal uyanışın ekonomik kalkınmayı aştığı*" gerekçesine dayandırılmış ve neticede ordu yönetime el koyacağını bildirerek muhtıra vermiştir. Demirel Hükümeti istifa etmiş, Cumhuriyet Halk Partisi'nden istifa eden Nihat Erim ara rejim hükümetini kurmuştur. Bu dönemde, muhtıradan önce darbe yapmaya hazırlandıkları iddia edilen kadrolar ve solcu aydınlar emekliye sevk edilmiştir. Öte yandan "*Balyoz Harekâtı*" adı verilen uygulamayla solcu aydınlar tutuklanmış, Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan idam edilmiş, Türkiye İşçi Partisi kapatılmıştır. 1973 yılında yapılan seçimle ara rejim dönemi sona ermiştir. 70'lerin sonlarına doğru yaşanan ekonomik bunalım ve terör olaylarının doruğa çıkması sonucunda 12 Eylül 1980'de ordu bir kez daha yönetime el koymuştur (Teksoy, 2005, s. 912-913). Sosyal uyanışın ekonomik kalkınmayı aştığı gerekçe gösterilerek ordunun 1971 yılında muhtıra vermiş olmasına rağmen, 70'li yıllarda sosyal hareketler devam etmiş, ekonomi kötüye gitmiş ve bu kez muhtıradan ziyade darbeye zemin hazırlanmıştır.

Esen'e göre 1961 Anayasasıyla çizilmiş olan özgürlük ortamı nedeniyle Türkiye'de 1960'lı yıllar çağdaş, gelişmiş ve uygar yıllar olarak yaşanmıştır. Bu yıllarda yıllarca komünizm korkusundan dolayı yasaklanmış olan eleştirelliğin önü açılmış, toplumsal ve yönetsel eleştiriler yapan sanat eserleri piyasaya çıkmaya başlamıştır. Öte yandan çeşitli dünya klasikleri de ideoloji ayrımı yapılmaksızın Türkçeye çevrilmiştir (Esen, 2010, s. 68). Bu yazarlar arasında Avrupalı yazarlar olduğu gibi Rus Edebiyatının da önemli yazarları yer almıştır.

1960'lı yıllarda çekilen filmlerde daha önce tabu sayılan konulara yer verilmesi sinemaya yeni bir soluk getirmiştir. Çeşitli toplumsal sorunların ele alınması Türk sinemasına yeni bir umut getirirken, sinemada gerçekçilik daha ayrıntılı biçimde ele alınmıştır (Scognamillo, 2003, s. 159). Bu yıllarda ülkemizde özellikle sanat ve edebiyatta sol görüşün yükselmesi sonucunda sinema da ideolojik amaçlar çerçevesinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu döneme kadar olan süreçte sinemanın temel işlevi duygusal aşk hikayeleri ve komedi filmleriyle halkı günlük hayatın stresinden uzak tutarak eğlendirmek iken, 1960'lı yıllardan itibaren çeşitli toplumsal gerçeklikler sinemada yer almaya başlamıştır (Tugen, 2014, s. 160-161). Böylece sinema, sadece bir eğlence aracı olmaktan ziyade bilgilendirme ve haberdar etme özelliğinden de yararlanan bir kitle iletişim aracı olarak görülmeye başlanmıştır.

1960 Askeri Darbesi sonrası su yüzüne çıkmış olan toplumsal sorunlar 1950 ve 60'lı yıllarda film çeken birçok yönetmene konu imkânı sunmuştur. Bu yıllarda yeni anayasayla birlikte sağlanan özgürlük ortamı, sinemacılar için nasıl anlatacağı sorununu çözerken neyi anlatacağı sorununu ortaya çıkarmıştır. Neticede 1960-1965 yılları arasında toplumsal sorunları ele alan pek çok film çekilmiştir. Bu filmler her ne kadar toplumsal gerçekçiliğe değinmiş olsalar da geleneksel Yeşilçam anlatısından uzaklaşmamış, tam anlamıyla bir toplumsal gerçekçilik akımı oluşturamamışlardır (Özön, 1995, s. 32). Öyle ki Türk Sinemasında 1960'lı yıllar, sinemada toplumsal gerçekçi temanın ön plana çıktığı yıllar olsa da Türk Sineması açısından İtalyan Yeni Gerçekçiliği ya da Fransız Yeni Dalgası gibi akımlardan söz etmek mümkün değildir.

Esen'e göre 60'lı yıllar, 61 Anayasasının sağladığı özgür ortam dolayısıyla aydınlanma ortamı olarak kabul edilmektedir. Sinema da bu ortamda gelişme olanağı bulmuş, eleştirel yaklaşımın önü açıldığı için sanatta toplumsal ve yönetsel eleştiriler

yapabilen ürünler ortaya konmuştur (2010, s. 68). Yaratılan özgür ortam toplumsal ve kültürel açıdan sinemaya etki etmiş ve böylelikle Toplumsal Gerçekçi Sinema Türkiye’de ortaya çıkmıştır (Pösteki, 2005, s. 9). 1960’lı yıllarda bireye çeşitli hak ve özgürlükler tanınmıştır. Bu ortamda sinema da hem toplumu hem de toplumun sorunlarını yansıtan bir ayna görevi görmüştür. Halk sosyal hayatta yaşadığı sorunlarla sinemada da yüz yüze gelmiştir.

Bu dönemde toplumsal olarak yaşanan siyasal ve toplumsal dönüşümler neticesinde sinemada ideolojik ve işlevsel anlamda farklılıklar yaşanmaya başlamıştır.1960’lı yıllardan itibaren özgürlük hareketlerinin artması sonucunda sinemada da toplumsal duyarlılık oluşmaya başlamıştır. 70’li yıllarda sinemanın ideolojik işlevi azalırken, 80’li yıllarla birlikte bu ideolojik işlev yeniden canlanmaya başlamıştır. Özellikle töre, adalet, kültür gibi konular filmlerde işlenmeye başlamış; düzene yönelik eleştiriler ise yeni bir boyut kazanmıştır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 144). Dünyada yaşanan çeşitli sosyal, ideolojik ve politik hareketlilikler sinemayı etkilediği gibi Türk sineması da evrensel olan sosyal hareketlerden etkilenmiştir.

Türk toplumsal gerçekçiliği, batının estetik normlarını yakalamak ve ulusal bir sinema dili yaratmak isteyen genç kuşak yönetmenlerin verdiği mücadeleyi içermektedir. 60’lı yıllarda sinemayla ilgili düzenlenen festivaller, kurulan kulüpler, çıkarılan dergiler artış göstermiş ve Türk filmleri çeşitli uluslararası festivallerde ödül kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin temel konuları, modernleşme süreçleri ve yaşanan toplumsal süreçlerin yarattığı çelişkiler olmuştur. 1960-1965 yıllarında ise Toplumsal Gerçekçi hareket, ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki yansıması olmuştur. Bu hareket modernlik ve geleneksellik çizgisi üzerine kurulu bir ulusal kimlik inşasını yansıtmaktadır. Toplumsal Gerçekçi sinemanın bu noktada benimsediği amaç; var olan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla yansıtmak ve aynı zamanda özgün ve modern bir sinema dili yaratmak olmuştur (Daldal, 2005, s. 58). Öyle ki toplumsal gerçekçi sinema anlayışı var olan düzeni yansıtmaya çalışmakta, düzen karşıtlığı barındırmamakta böylelikle politik unsurlardan ziyade sosyal unsurlara yaslanmaktadır.

1960 ve 1980 darbeleri arasında yaşanan çeşitli olaylar ve dönemin sosyo-politik ortamı sinemaya yansımış ve siyasal sinema olarak adlandırılan sinema anlayışı ortaya

çıkılmıştır. O dönem içinde çekilen filmlerin çoğu siyasi filmler olurken, dönemin ekonomik ve toplumsal sorunları da filmlere yansıtılmıştır (Tugen, 2014, s. 160). Bu dönem ekonomik ve toplumsal sorunların filmlere yansımaları sinemanın makro perspektifinden kaynaklanmaktadır. Evrensel olan bu sorunlarla bireyden ziyade toplum, sinemanın odak noktası olmuştur.

“1960–1980 döneminin Türk Sineması; siyasi ağırlıklı, aile içi ilişkilere odaklı, dini içerikli, toplumun sorunlarını yansıtan, göç olgusunun sıkça görüldüğü filmlerden oluşmaktadır” (Tugen, 2014, s. 174-175). Edebiyatta toplumsal sorunlara yer verilmesiyle birlikte sinema da edebi kaynaklardan etkilenmiştir. Bu dönemde Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Vedat Türkali gibi yazarların toplumsal gerçekçi eserleri sinemaya uyarlanmış, 1965 yılında ise Türk Sinematek Derneği kurulmuştur. Çekilen filmlerde başlıca yer alan konular; ağalık sorunu, işçi-işveren ayrımı, töre, toprak mülkiyeti, kadının toplumdaki yeriyle birlikte köy ve köylüler olmuştur (Uluç, 2009, s. 66). Bu bağlamda edebi eserler sinemaya kaynaklık etmiş ve önemli yapımların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bu dönemde sinemada toplumsal gerçekçiliğin önünü açan film, Metin Erksan'ın “*Gecelerin Ötesi*” (1960) adlı filmi olmuştur (Cevizoğlu, 2008, s. 152). *Gecelerin Ötesi* filminin Türkiye’de Toplumsal Gerçekçi akımı başlattığı kabul edilmektedir. Film, paranın en önemli değer olarak kabul edildiği dönemde kendi özlemlerini gerçekleştirmek için toplumsal kuralları çiğnemeyi göze alan gençlerin hikayesini anlatmaktadır. Metin Erksan'ın öncüsü olduğu Toplumsal Gerçekçi Akımın diğer önemli filmleri ve yönetmenleri ise şöyle sıralanmaktadır; “*Otobüs Yolcuları*” (1961), “*Karanlıkta Uyananlar*” (1964) Ertem Göreç; “*Gurbet Kuşları*” (1961), “*Haremde Dört Kadın*” (1964) Halit Refiğ; “*Bitmeyen Yol*” (1965) Duygu Sağıroğlu; “*Hudutların Kanunu*” (1966) Ömer Lütfi Akad. Bu filmleri geleneksel Yeşilçam sinemasından ayıran en önemli özellik, toplumsal gerçekçi olan içerikleridir (Teksoy, 2005, s. 914-915). Bu filmler aynı zamanda Yeşilçam'ın klişe konularından ve melodrama dayalı yapısından kaynaklı romantik unsurlardan ziyade, ülke gerçeklerini ve toplumsal sorunları ele almasıyla realist özellikler sergilemektedir.

Türkiye’de Toplumsal Gerçekçilik Akımı 1965 yılından itibaren etkisini kaybetmeye başlamıştır. Bu durumun iki ana nedeninden biri Adalet Partisi'nin 1965

seçimlerini kazanarak iktidara gelmesi olurken; diğer bir neden ise sinemacılarla sinema eleştirmenleri arasında yaşanan çatışma olarak gösterilmektedir (Uçakan, 1977, s. 36). Toplumsal Gerçekçi bakış açısı sol görüşle bağlantılı bir akım olması dolayısıyla, sağ görüşlü ideolojiye sahip Adalet Partisi iktidarı ile birlikte daha muhafazakâr bir bakış açısı sinemada yerini almaya başlamıştır. İşçi, emekçi sorunları 1960'lı yılların başındaki kadar sinemada yerini alamamıştır.

1965 yılından itibaren 3 farklı sinema akımı Türk sinemasında yerini almaya başlamıştır. Devrimci Sinema Akımı, Marksist İdeolojiye dayanan bir sinema akımı iken; Ulusal Sinema Akımı, Milliyetçi değerlere dayanan bir sinema akımıdır. Daha sonra ortaya çıkan sinema akımı ise Milli Sinema Akımıdır (Uçakan, 1977, s. 11). Milli Sinema akımı Ulusal Sinemaya nazaran daha muhafazakâr bir sinema akımıdır. Bu akımla birlikte dini içerikli filmler çekilmiştir.

Devrimci Sinema Akımının öncü ismi Yılmaz Güney iken; Ulusal Sinema Akımının öncü ismi Halit Refiğ ve Milli Sinema Akımının öncü ismi ise Yücel Çakmaklı'dır. Bu üç yönetmen de kendi siyasal görüşleri çerçevesinde filmler çekmişlerdir (Tugen, 2014, s. 165). Yılmaz Güney ideolojik anlamda sol cenaha yakın iken, Halit Refiğ Ulusalcıdır, Yücel Çakmaklı ise sağ görüşlü ve muhafazakardır. Bu üç yönetmen de ideolojik dünya görüşlerini filmlerine yansıtmışlardır.

1.1.2.3.1. 1968 Kuşağı ve Türk Sineması

Hem dünyada hem de Türkiye'de 1960 ve 1970'li yıllar sol eylemlerin ağırlıklı olduğu hareketli yıllar olmuşlardır. 1968 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayan öğrenci hareketleri, siyahi hareketle birleşerek özellikle İtalya, Fransa gibi batılı ülkelere de sirayet etmiştir. Domino etkisi yaratarak neredeyse tüm dünyaya yayılan 1968 Hareketi olarak adlandırılan süreçte öğrenci hareketleriyle birlikte sivil haklar hareketlerinin de birleşmesi neticesinde hareket daha da güçlenmiş ve çeşitli demokratik adımların atılmasına, eğitimle ilgili sıkıntıların dile getirilmesiyle birlikte de yüksek öğretimde çeşitli reformlar yapılmasına neden olmuştur. 1968 Hareketinin değişim isteğini dile getiren temel slogan "*Başka Bir Dünya Mümkün*" sloganı olmuştur. Dünyaya yayılan bu toplumsal hareketin öncü grubu ise gençlik olmuştur. Değişim talep eden gençler aktif olarak alanlara inmiş ve taleplerini dile getirmişlerdir.

60'lı yıllarda yaygınlaşmaya başlayan sol hareket, gençliğin de siyasal kimliği olmaya başlamıştır. Özellikle 60'lı yıllardaki üniversite gençliği 68 Hareketi dolayısıyla diğer dönemlerden farklı özelliklere sahip bulunmaktadır. Bu dönemde siyasallaşarak aynı zamanda politik bir aktöre dönüşen gençlik, değişim isteğini çeşitli şekillerde aktif olarak ortaya koymuştur. 1960'lı ve 70'li yıllarda politik aktör olarak ön plana çıkan gençlik, kendi içinde de farklı türden grupları barındırmaktadır ve homojen bir yapıya sahip değildir. Öyle ki gençlik; kır gençliği, kent gençliği, işçi gençlik, işsiz gençlik, yoksul gençlik gibi çeşitli kategorilere ayrılmaktadır (Yücedağ ve Çetin, 2015, s. 2). Ülkenin sosyolojik gerçekleri çerçevesinde farklı kategorilere ayrılan gençlik sinemada da ana karakter olmasa da yan karakter olarak çeşitli şekillerde temsil edilmiş bulunmaktadır.

Dünya tarihinde meydana gelen çeşitli önemli olaylar toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanda çeşitli etkiler yaratabilmekte, yaşanan olaylar bitmiş dahi olsa gelecek yıllarda da etkisini devam ettirebilmektedir. Özellikle devrim niteliği taşıyacak şekilde değişikliklere yol açan olaylar toplumun siyasal yönelimlerini, ideolojileri ve kültürel yaşamı etkileyip değiştirebilmektedir. 1968 öğrenci olayları da dünya tarihinde önemli değişikliklere meydan veren olaylardan biridir ve 68 Kuşağı olarak adlandırılan bir kuşakla anılmaktadır (Bulut, 2009, s. 2). Yılmaz, bu dönem için; *“Başı, sonu, yöntemi, getirdikleri, götürdükleri ne olursa olsun 1968 diye nitelenen tarihin en önemli özelliği ‘itiraz’dır”* demektedir (Yılmaz, 1997, s. 12). 1968 döneminin en önemli özelliğinin *‘itiraz’* olarak görülmesi, 68 hareketinin bastırılmasının en önemli sebeplerinden biridir. Muhalif duruşun doruğa çıktığı bu hareket çerçevesinde iktidarlar sert önlemler alma yoluna gitmişlerdir.

1968 yılının mayıs ayında Paris'te başlayan hareketler, ABD'den Meksika'ya, Polonya'ya, Çekoslovakya'ya, Yugoslavya'ya ve pek çok ülkeye yayılmıştır. Dünya tarihinde 1917 sonrasında devrim bekleyenler için 1968 hareketleri yeni bir umut olarak kabul edilmekte olsa da beklenen devrim gerçekleşmemiştir. Bu durumun başlıca nedeni romantik bir işçi güruhunu da peşine takabilen öğrenci hareketlerinin tek başına kısır olarak kalması, sadece bir fitili ateşleyici görevi üstlenmiş olmasıdır. Paris'te ateşlenen bu fitilin Türkiye'deki yansımaları kendine özgü gerekçeleri etrafında olmuştur. Özellikle azgelişmişlik bu gerekçeler içinde ön planda olmaktadır. Batılı

ülkelerde 19. Yüzyılın ilk yarısında görülen nüfus patlaması ve kentleşme hareketleri Türkiye’de oldukça geç yaşanmıştır. Aynı zamanda batı “*Altın Çağı*”nı yaşarken, Türkiye özellikle 1950’li yılların ikinci yarısında ekonomik anlamda çöküntü yaşamıştır. Yaşanan bu istikrarsız ortama yönelik ilk ses üniversitelerden yükselmiştir. Bu dönemde hocaların bakanlık emrine alınması, Tahkikat Komisyonunun kurulması gençliği muhalif hale getirmiştir. Sonrasında yaşanan 28-29 Nisan olayları, Kızılay ve Beyazıt Meydan Muharebeleri, Harbiyeli gençlerin devreye girmesi neticesinde demokrasiyi yıpratıcı süreçler yaşanmış ve 27 Mayıs 1960’ta “*Ordu gençlik elele*” iktidar olmuşlardır (Toprak, 1998, s. 2-4). Ordunun darbeyle iktidara gelmesi ve sonrasında dönemin Başbakanı Adnan Menderes ve Bakanlar Fatin Rüştü Zorlu ile Hasan Polatkan’ın idam edilmeleriyle demokrasi devre dışı bırakılmıştır. Ordu da gençlik de darbe gibi antidemokratik bir toplumsal olayın aktörü olarak görülmüşlerdir.

Dünyada pek çok ülkede aniden ortaya çıkan 68 olayları, ABD’de uzun yılların birikimi sonucunda ortaya çıkmıştır. Avrupa’da 68 hareketinin öznesini gençlik ve işçi sınıfı oluştururken; ABD’de bu hareketin öznesi gençlikle birlikte alt kültürler ve siyahlar olmuştur. Dolayısıyla Avrupa’da 68 Hareketi işçi sınıfının da içinde bulunması nedeniyle sınıfsal bir temele dayanırken, ABD’de siyahlarla beyazların eşit haklara sahip olma mücadelesini içermesinden dolayı ırksal bir temele dayanmaktadır (Yılmaz, 1997, s. 15). Dolayısıyla 68 Hareketinin temeli dönemin ezilen kesimi olan işçi sınıfı ve siyahilerin birlikte hareket etmesine dayanmaktadır.

60’lı yıllar dünyada önemli olayların meydana geldiği yıllardır. Vietnam Savaşı, Martin Luther King ve Robert Kennedy’nin suikast sonucu öldürülmeleri, Sovyet tanklarının Prag’da yürümesi ve aya seyahat gibi önemli olaylar 1960’lı yıllarda meydana gelmiştir. 1968 yılına gelindiğinde ise dünyanın pek çok ülkesinde ve Türkiye’de 20. Yüzyılın en büyük ayaklanması olarak kabul edilen ayaklanmalar neticesinde şiddet olayları yaşanmış, üniversiteler işgal edilmiş ve boykot edilmiştir. 1968 yılı bu sebeplerden ötürü “*başkaldırı yılı*” olarak tarihe geçmiştir (Birand, 2000, s. 160). Güvenç’e göre ise; 68 Hareketi olarak anılan hareket, İkinci Dünya Savaşı sonrasında doğmuş olan nesil tarafından toplumu modernleştirmek amacıyla başlatılmış ve bir gençlik hareketi olarak kısa sürede tüm dünyaya yayılmıştır. Yaşanan olaylar neticesinde birçok kişinin düşüncelerinde değişimler olmuş, her şeyin mümkün olduğu

ve değişebileceği fikri yerleşmeye başlamıştır (Güvenç, 1998, s. 61). Öyle ki bu hareket bireysel düşünceleri değiştirebilecek düzeyde olması dolayısıyla oldukça etkili olmuştur.

1968 öğrenci ayaklanmalarının en şiddetli dönemi 1968 yılının mayıs ayında Amerika Birleşik Devletleri, Almanya ve Fransa’da yaşanmıştır. Bu hareketi ortaya çıkaran temel nedenler ise; Vietnam Savaşı, ırk ayrımcılığı, kadın haklarının yetersizliğiyle birlikte bu olaylara karşı ortaya çıkan “*Konuşma Özgürlüğü Hareketi*”dir. Öncelikle savaş karşıtlığından beslenen bu hareketlerle birlikte Amerikan öğrenciler savaşa gitmemek için ülkenin dışına çıkmış, büyük şehirlerde özellikle siyahilerin yaşadığı gettolarda isyanlar çıkmıştır (Kılınç, 2008, s. 16-17). Bir hak arayışı olarak ortaya çıkan ve özgürlük hareketine dönüşen 68 Hareketi aynı zamanda savaş karşıtlığı da barındırmaktadır.

1960’lı yıllarda genel itibariyle boykotlar, gösteri yürüyüşleri, toplantılar ile öğrenci örgütlerinin sayısı gittikçe artmıştır. Vietnam Savaşı’nın kızışması sonucunda Amerika’da öğrenci hareketleri politikleşmiş, boykotların yerini işgaller, savaş aleyhtarlığı, anti kapitalist ve anti otoriter kitlesel hareketler, mitingler almış, bu eylemler esnasında güvenlik güçleriyle kanlı çatışmalara varan bir süreç yaşanmaya başlamıştır (Kutlu, 1970, s. 101; akt. Bulut, 2009, s. 12). 68 Hareketi her ne kadar savaş karşıtlığı barındırıyor olsa da yapılan eylemler esnasında polisle çatışma yaşanması bu hareketin şiddete ve anarşizme varmasına neden olmuştur.

Fanon’a göre 60’lı yıllarda “*Yeryüzünün Lanetlileri İkinci Dünya Savaşı sonrasının iki kutuplu dünyasında kendilerine yeni bir yer aramaktadırlar*” (1994, s. 5). 68 Döneminde yaşanan çeşitli olaylarla birlikte dünyanın 2 kutuplu dünya düzenine geçmesi sonucunda ABD’de özellikle solcu özellikler taşıyan gençler arasında “*Hippy Kültürü, Çiçek Çocuklar Kültürü ya da Woodstock Kültürü*” adlarıyla anılan bir alt kültür ortaya çıkmıştır. Gençlerin söz sahibi olma ve özgürlük isteği sonucunda ortaya çıkan “*Hippi Kültürü*” 20 yıl boyunca “*Savaşma Seviş*” sloganı eşliğinde devam etmiştir. Bu dönemin temel özellikleri; iri küpelerin, madalyonların ve kemerlerin kullanılması, İspanyol paça pantolonların giyilmesi; gençlerin vücutlarının çeşitli yerlerine dövme yaptırmaları, kadınların mini etek, apartman topuklu ayakkabı ve çizme

giymeleri, erkeklerin saç, bıyık ve sakallarını uzatmasıdır (Yurga, 2002, s. 70). Hippi kültürü böylelikle kendi içinde bir moda yaratarak etkisini o yıllarda dünyaya yaymıştır.

68 Üniversite olayları özünde günümüz küreselleşmesinin belki de ilk habercisi. Bundan böyle dünya tek yörüngede dönüyor. Ne 1929 buhranı ne de iki dünya savaşı bu denli hızlı bulaşmıyor "öteki"ne. Oysa 68 yeni bir örüntünün "entellektüel" örüntünün habercisi. İletişim çağının belki de verdiği ilk sınav. 21. yüzyılın ana sektörü olmaya aday eğitimin ne denli karmaşık bir bileşkeye gebe olduğunu haber veriyor insana (Toprak, 1998, s. 159).

Türkiye’de 68 hareketini ve protestoları başlatan süreç, Amerika’nın emperyalist güçlerle birlikte hareket ederek Türkiye’de baskı oluşturması ve 6. Filo adı ile anılan askeri filoyu Türkiye’ye göndermesi olmuştur. 6. Filoya yönelik yapılan protesto eylemlerini bastırmaya yönelik olarak polis ve askerler sert müdahalede bulunması olayların daha da büyümesine neden olmuştur. Özellikle İstanbul Teknik Üniversitesi öğrenci yurdunu basan polisin Vedat Demircioğlu adlı öğrenciyi yurdun penceresinden atarak öldürmesi o dönemin Türkiye açısından dönüm noktası olan olaylarından biri olmuştur (Türköne, 2008, s. 82). Küresel ölçekte dünyaya yayılmış olan 68 Hareketi Türkiye’de de Gençlik Hareketleri olarak yankı bulmuştur. Öyle ki bu kuşak uzun yıllar boyunca 68 Kuşağı olarak adlandırılmıştır.

Türköne’ye göre 1968 Hareketi tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sistem değişikliğine sebep olmuştur ve bu süreç darbeleri meşrulaştırma amacıyla kullanılmıştır. Türkiye’de 1968 yılında 6. Filoyu protesto eylemleriyle başlayan 68 hareketi 6 Mayıs 1972 tarihinde 68 hareketinin öncü isimlerinden Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idam edilmesi, Mahir Çayan ve arkadaşlarının da polisle yaşadığı çatışma sonucunda öldürülmesiyle son bulmuştur (2008, s. 12). 27 Mayıs 1960 Darbesi sonrasında Başbakan başta olmak üzere devlet adamları idam edilirken; 12 Mart 1971 Askeri Muhtırasıyla birlikte ideolojik eylemlerde bulunan gençler idam edilmiştir. 12 Eylül Askeri Darbesinde ise ideoloji fark etmeksizin birçok kişi idam edilmiş, işkenceye uğramış ve fiziksel ve psikolojik zarara uğramıştır.

1960 sonrasında gençliğin Avrupa ve Amerika’nın bazı bölgelerinde tüketim toplumuna karşı başkaldırıda bulunması güçlü bir etki yaratmıştır. Bu dönemde yeni kuşağa “Kızıl Kuşak” adı verilmiş olsa dahi ideolojik anlamda bu kuşak Doğu Bloğu

lkelerindeki sosyalist anlayıştan oldukça uzaktır. Genç kuşağın temel isteği; daha fazla özgürlüğün yanı sıra eşitlik, adalet ve temiz bir çevredir. Gençlik bu çerçevede devrimci bir anlayışla düzene başkaldırırken, devrim için devrim istekleri siyasal otoriteler tarafından şiddetli şekilde bastırılmıştır (Bulut, 2009, s. 16). Gençlerin siyasal yönelimlerine yönelik yapılan bir çalışma neticesinde 60’lı yıllarda niversite ğrencilerinin seçkinci bir anlayışa sahip olduğu belirtilmektedir. Öğrencilerin %36’sı “*halk tarafından idare*” anlayışındansa “*halk için idare*” anlayışını benimsemiş bulunmaktadırlar. Yapılan çalışmada aynı zamanda gençlere “*tahsilsiz kişilerle tahsilli kişilerin eşit oy hakkına sahip olmasına taraftar mısınız*” sorusu sorulduğunda, %37’lik bir kesim evet cevabını verirken %51’lik büyük çoğunluğun hayır cevabını verdiği görülmektedir (Ozankaya, 1966, s. 53). Halk için idare anlayışı, aydın kişilerin yönetimde daha çok söz sahibi olması durumunu barındırmasından dolayı seçkinci bir anlayış olarak kabul edilmektedir.

Tarihte gençlik tanımına yönelik yaş aralıkları ne kadar değişiklik göstermiş bulunmaktaysa, gençlerin üstlenmiş oldukları misyon da zamanla değişiklik göstermiştir. Osmanlı Döneminde ortaya çıkan gençlik hareketlerinin amacı devleti kurtarmak iken; Cumhuriyetle birlikte bu misyon devleti koruma ve kollama olmuştur. 1960’tan itibaren ise gençlik muhalif özellikler göstermeye başlamış olup rejim için bir tehdit olarak görünür hale gelmiştir. Bu süreç 1960’lı yıllarda başlayıp gençliğin siyasi bir aktör halini almasıyla devam etmiş, 1980 yılında sona ermiştir (Yücedağ ve etin, 2015, s. 12). 12 Eylül Askeri darbesi aktif siyasal aktör konumundaki gençleri pasifize etmiş ve darbe sonrası uygulanan politikalar, gençleri toplumsal sorunlarla ilgilenmek yerine bireysel sorunlarına yönlendirerek yalnızlaştırmıştır. Bu durumda gençlere yönelik olarak, topluma ve toplumsal sorunlara yabancılaştırma misyonu güdülmüştür.

Türkiye’de 68 Hareketiyle ilgili olarak 12 Mart’ın muhtıracı generallerinden Faruk Gürler; sosyal gelişmenin ekonomik gelişmeyi geçtiğini belirtmektedir. Siyasal rejim bu hareketle birlikte bilinmeyen ve alışık olunmayan bir yoldan sıkıştırılırken, sinema da bu durumdan nasibini almıştır. Türkiye’de muhalif sinemanın oluşamamasında siyasal rejim açısından muhalefetin köksüz olması gösterilmektedir. 1968 yılında başlayıp 1972 yılında sonlanan bu süreçte Yılmaz Güney “*Acı*” (1971) ve “*Ağıt*” (1971) filmlerini, Fehmi Tengiz “*Hippi Perihan*” (1970) filmini çekmiştir

(Yılmaz, 1997, s. 13). “*Acı*” filminin başrolünde filmin yönetmenliğini de üstenen Yılmaz Güney yer almaktadır. Çiçek Ali lakaplı genç adam cinayet işlediği için 15 yıl hapis yatmıştır ve hapisten çıkınca çektiği vicdan azabı dolayısıyla öldürdüğü kişinin ailesine kendisini affettirmeye çalışmaktadır. “*Ağıt*” filminde ise Yönetmen Yılmaz Güney bu kez bir kaçakçıyı canlandırmaktadır. Kaçakçı bir çetenin reisi olan Çobanoğlu lakaplı genç adam çetesiyle birlikte dağlarda yaşamaktadır. Fehmi Tengiz’in yönetmenliğini üstendiği “*Hippi Perihan*” filmi ise adından anlaşılacağı üzere “*Hippi*” tarzı yaşam biçimine sahip genç bir kadının hikayesini ele almaktadır. Perihan karakteri uyuşturucu bağımlısıdır, tanıştığı Orhan adlı genç adam ise onu uyuşturucudan kurtarmaya çalışmaktadır. Her üç film de dönemin bireysel ve toplumsal sorunlarını yansıtmaktadır.

Türk Sinemasında 68 Kuşağı ruhunu yansıtan en önemli filmlerden biri Metin Erksan’ın 1960 yılında gösterime giren “*Gecelerin Ötesi*” adlı filmidir. Bu film o döneme kadar Türk sinemasında ele alınmayan konulara değinmesi dolayısıyla ilk Toplumsal Gerçekçi Türk filmi olarak kabul edilmektedir. Ayrıca Ertem Göreç’in “*Karanlıkta Uyananlar*” filmi (1964) ile Atıf Yılmaz’ın “*Bir Yudum Sevgi*” (1984) filmleri sinemada 68 Kuşağı ruhunu yansıtan filmlerin başlıcalarıdır (Kasım ve Atayeter, 2012, s. 30). “*Gecelerin Ötesi*” filmi 1950’li yıllarda Demokrat Parti iktidarının “*Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz*” sloganının toplumsal hayattaki yansımalarını ele alan bir filmidir. 7 genç erkek zengin olma hayalleriyle geceleri benzin istasyonlarını soyarak suça bulaşmaktadırlar ve gençlerin hayalleri hazin bir sonla bitmektedir. “*Karanlıkta Uyananlar*” ise işçi sorunlarını ele alan ilk toplumsal gerçekçi film olarak kabul edilmektedir. Gün ağarmadan işe gitmek için yola çıkan işçilerin hikayesinin anlatıldığı filmde grev, sendikalaşma, işçi hakları gibi konular üzerinde durulmaktadır. İşçilerin bilinçlenmesini ve düzene baş kaldırmasını ele alan filmin yasaklanması ise o dönem öğrenci gençliğin tepkisine neden olmuştur. “*Bir Yudum Sevgi*” filmi ise sinemada kadın konusunu ve kadınların yaşadıkları çeşitli sorunları ele alan yönetmen Atıf Yılmaz’ın yine bir kadın karakteri merkeze alarak çekmiş olduğu bir filmidir. Filmin ana karakteri olan kadın kahraman bir fabrika işçisidir ve evlidir, eşini evli bir adamla aldatmaktadır. Gecekondu bölgesinde yaşayan bu kadın karakter aradığı aşkı bulduğu adamla daha sonra evlenmektedir. Filmde vurgulanan esas nokta,

fabrikada işçi olup gecekondü bölgesinde de yaşasa bir kadının özgür ve bağımsız olma isteğı ve bu uğurda baş kaldırmasıdır. Bu üç filmde de özellikle genç kahramanlar 68 Kuşağı ruhunu taşıır şekilde var olan sistemi kabullenmekten ziyade düzene baş kaldırmakta ve idealleri uğruna mücadele etmektedirler.

I.1.2.4. 1972 Askeri Muhtırası Sonrası Türk Sineması

1970’li yılların ekonomik, siyasal, kültürel ve toplumsal koşullarını belirleyen en önemli unsur 12 Mart 1971 yılında ordunun yönetime el koymasıdır. Bu tarihten sonrana yaşanan süreç, 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle son bulmuştur. 1970’li yıllarda yaşanan siyasal gelişmelerin kökeni de 27 Mayıs 1960 askeri darbesine dayanmaktadır (Kongar, 2002, s. 148). Bu durumda, 1971 Askeri Muhtırası ve 1980 Darbesi, 1960 Darbesi sonrası ülkede yaşanan koşullar ve kaotik ortamın yarattığı zeminde vuku bulmuştur.

12 Mart 1971 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından hükümete muhtıra verilmiştir. Muhtıra, dönemin Genelkurmay Başkanı Memduh Tağmaç, Kara Kuvvetleri Komutanı Faruk Gürler, Deniz Kuvvetleri Komutanı Celal Eyiceoğlu, Hava Kuvvetleri Komutanı Muhsin Batur tarafından imzalanarak dönemin Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay’a, senatoya ve meclis başkanlarına verilmiştir. Muhtıranın radyoda okunmasının ardından Süleyman Demirel başkanlığındaki Adalet Partisi Hükümeti görevi bıraktığını açıklamıştır. Muhtıranın gerekçesi ülkede yaşanan anarşi ortamı ile ekonomik ve toplumsal koşulların yetersiz oluşudur ve bu durumdan hükümet ve meclisler sorumlu tutulmaktadır (Kongar, 2000, s. 170). Muhtıradan sonra da ülkede yaşanan kaos ortamının devam etmesi, sokaklarda yaşanan çatışmalar ve ölüm olaylarının ardından 1980 yılında 12 Eylül Darbesi gerçekleştirilmiştir.

1980 darbesi, döneme bakıldığında adeta ayak seslerini hissettirmektedir. Bir nevi 1971 muhtırasıyla başlayan sürecin derinleştirilmesi, tamamlanmasıdır. 1971 muhtırası akabinde askeri yönetim, zor öğesine dayanarak aldığı bütün önlemlere rağmen, ne ülkede yaşanan siyasal ve hegemonik bunalımın önüne geçebilmiş ne de iktisadi çalkantıyı dizginleyebilmiştir (Özçelik, 2011, s. 74).

12 Mart Muhtırası verildikten ancak 2 yıl sonra genel seçimler yapılmıştır. Adalet Partisinin seçimleri kazanması beklenirken, seçim sonunda Cumhuriyet Halk Partisi 185 milletvekili çıkararak seçimden birinci parti olarak çıkmış, Adalet Partisi ise 149 milletvekili ile ikinci sırada yer almıştır. 450 milletvekili kontenjanının olduğu mecliste hiçbir parti salt çoğunluğu elde edememiş olduğu için ortak bir hükümet kurma yoluna gidilmiştir. Bu tarihten itibaren kurulan koalisyonlar ve istikrarsız hükümetler 12 Eylül'e giden süreci hazırlamıştır. 12 Mart Muhtırası sonrası hükümetten istifa eden Adalet Partisi, muhtıra sonrası yapılan uygulamaların da sorumluluğunu taşımaktadır. Cumhuriyet Halk Partisi ise yeni lideri Bülent Ecevit ile yenilik kavramını seçimlere taşımaktadır. Bu doğrultuda başarılı olan Cumhuriyet Halk Partisi yenilik, yeni önder ve özgürlük yaklaşımıyla sol kavramları da geniş biçimde kullanmaktadır (Kongar, 2000, s. 179-181). Dönem itibarıyla verilen bir muhtırayla dahi siyasi aktörlerin ve politikaların değiştiği görülmektedir.

Ülkede 70'li yılların sonlarına doğru şiddet olayları tırmanış göstermektedir. Özellikle 1 Mayıs 1977 ve 1978'deki Maraş Olaylarında 5000 kişi hayatını kaybetmiş ve birçok kişi yaralanmıştır. Bu dönemde aynı zamanda bombalı ve silahlı saldırılar da gerçekleştirilip, ev ve iş yerleri tahrip edilmiştir. Gazeteci Abdi İpekçi gibi ünlü ve ılımlı isimlerin, sendika liderlerinin bu dönemde öldürülmesi ülkede yaşanan gerilimi iyice tırmandırmıştır. Neticede ülkede toplumsal ve siyasi ortam iyice bulanık hale gelmiş ve dikta rejimi bir tür kurtuluş olarak görülmüştür (Özdemir, 2002, s. 280). Sokaklarda yaşanan çatışmaların darbe ile sona erecek olmasına sevinen halk, denize düşen yılanı sarılır sözünü yansıtırca darbecilerden medet ummuştur.

12 Kasım 1979 ile 12 Eylül 1980 tarihleri arasında Süleyman Demirel önderliğindeki Demirel Hükümeti görev yapmaktadır. Demirel Hükümeti kabineyi kurduktan sonra bir dizi ekonomik uygulamaları içeren 24 Ocak Kararlarını yürürlüğe koymuştur. Bu durumda Uluslararası Para Fonu (IMF)'nin reçetesi Türkiye'de uygulanmıştır. Bu ekonomik reçete de ülkenin kötüye gidişini durduramamış ve ülkede siyasi istikrar sağlanamamıştır. Ülkeyi yöneten siyasi ortaklardan biri laiklik karşıtı tutum sergilerken, diğer ortak ise devleti ele geçirme planları içerisinde bulunmaktadır. İç savaş halindeki ülkede kitlesel çatışmalar ise gittikçe büyümektedir (Kongar, 2000, s. 187). Bu kötü gidişat fırsat bilinen 12 Eylül Askeri Darbesi'ni kimi

çevreler kurtuluş olarak görmüşlerdir. Öyle ki iç savaşı durdurmak, ülkeyi kaostan kurtarmak için yönetime geldiği düşünülen askeri rejim, ülkeyi öncekinden de karanlık yıllara sürüklemiş ve dünya konjonktürüne hâkim olan neoliberal ekonomi politikalarının hiçbir engelle karşılaşmadan ülkede kullanılabilir hale gelmesini sağlamıştır. Bu durum sonucunda serbest piyasa ekonomisinin açık bir pazarı olan ülkede insanlar sessiz yığınlara ve üretmekten ziyade salt tüketen bireylere dönüşmüşlerdir. Türk sinemasına da bu durum yansımış, toplumsal sorunlara eğilen filmlerden ziyade günümüzde de görüldüğü üzere insanları düşündürmekten, sorgulamaktan alıkoyarak sadece eğlendiren, popüler kültürün ön plana çıkardığı isimlere yer veren filmler daha çok izlenir hale gelmiştir. İnsanlar tarihleriyle yüzleşmekten çok, anı yaşa politikalarıyla sorgulamaktan uzak, günü kurtaran bireylere dönüşmüşlerdir. Özellikle de gençler hızla değişen popüler kültür ürünlerini oldukça hızla benimsemişlerdir.

1970 Muhtırası ve 12 Eylül Askeri Darbesi, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlükleri götürmüştür. Bu durumun nedeni, değişen dünya şartları ve kapitalist sistemdir. Dünya sermayesinin artık 61 anayasasına ihtiyacı kalmamıştır. Ülkelerin iç pazarlarına yönelmekten ziyade ülkelerin dış pazarlara açılması esastır. Dünya banka sistemi alacaklarını tahsil etmeye çalışmaktadır. Gelişen teknolojiyle birlikte uluslararası sermaye; serbest piyasa, demokrasi ve insan hakları üzerinde durmakta ve ülkeleri değişime zorlamaktadır. Kabuk değiştiren dünya sermayesinin amacı artık geri kalmış ülkelere jandarmalık yapmaktan ziyade tüccar devletler yaratarak ticaretin, mal ve hizmetin serbestçe dolaştığı bir dünya yaratmaktır. Kapitalist modelin gelişmekte olan ülkelere işlemleri için istikrar önemli görülmektedir. Bu durumun Türkiye'deki en belirgin örneği Amerika Birleşik Devletleri Kongresi Helsinki Komisyonu'nun, uluslararası yükümlülüklerle ters düştüğü için Türk Ceza Kanunu'nun 141, 142 ve 163. Maddelerinin kaldırılmasını istemesidir (Altan, 2012, s. 136-137). Böylelikle gelişmiş bir ülke olan ABD'nin, ekonomik sebeplerle, gelişmekte olan bir ülke olan Türkiye'nin içişlerine ve anayasasına karıştığı görülmektedir.

Türk sineması açısından 70'li yıllar Türkiye'de toplumsal gerçekçi filmlerin çekilmeye devam ettiği yıllardır. Bu döneme Genç/Yeni Sinemacılar adı verilmiştir (Yüksel, 2003, s. 5). 1970'li yıllar ülkenin toplumsal ve siyasal açıdan çalkantılar yaşadığı yıllar olmuştur. Bu dönemde sinema açısından genç sinemacılar tarafından toplumcu filmler

çekildiği gibi, ticari amaçlı seks filmleri de yoğun olarak çekilmiştir. Türk sineması açısından da kendi içinde çelişkiler barındıran bu yıllar adeta gelecek karanlık günlerin habercisidir. Hem ekonomideki kötü gidişat hem de iktidarın baskıcı tutumu bu yılların buhran içinde geçmesine neden olmuştur (Özcan, 2013, s. 46).

70’li yıllarda Türk sinemasında krizler yaşanmıştır. Bu durumun başlıca nedenleri; renkli film yapmanın maliyetinin oldukça yüksek olması ve 1968 yılından itibaren evlere giren televizyondur. Öyle ki sinemadaki seyirci sayısı filmlerin maliyetlerini karşılamamaktadır. Öte yandan Hollywood şirketleri de borçlarını ödemediklerini gerekçe göstererek Türkiye’deki film ithal eden şirketlere ambargo uygulamış bulunmaktadır. Böylelikle sinema seyircisi sinemadan uzaklaşmıştır. Sinema Tarihçisi Giovanni Scognamillo “*Türk Sinema Tarihi*” adlı kitabında, sinemanın kötü gidişatını anlatan Gazeteci Turan Gürkan’ın “*Türk Sinemasında Bunalım Artarak Sürüyor*” adlı yazısına yer vermektedir: “*Türk Sineması son günlerde büyük mali bir bunalımın içine düştü. Yerli filmciliğin geleceği giderek kararıyor. Bir yandan büyük kentlerden kasabalara doğru ulaşan televizyonun, diğer yandan gelişi güzel yurda sokulan yabancı filmlerin rekabeti karşısında sinemamız geriliyor*” (Gürkan, 1974; akt. Scognamillo, 2014, s. 178). Filmlerin yapım süreçlerindeki maliyetler doğal olarak sinema piyasasını etkilemektedir. Maliyetlerin artması ise film sayısını ve çekilen filmlerin kalitesini azaltabilmektedir.

Türk Sinemasında özellikle 1970’li yılların ikinci yarısında seks filmleri furyası yer almaktadır. Türkiye’de TRT ile yerleşen televizyon kültürü ve sokaklarda yaşanan kaos ortamı bu durumun başlıca sebebidir. Çeşitli oyuncular bu dönemde seks filmlerinde oynamışlardır, bu durumu tercih etmeyenler ise sinemadan uzaklaşma yoluna gitmişlerdir. Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş, Behçet Nacar gibi pek çok ünlü oyuncu bu filmlerde oynamak zorunda kaldıklarını ifade etmişlerdir (Hürriyet, 2013). 1970’li yıllar Türk Sinema tarihi açısından her ne kadar yüz kızartıcı yıllar olsa da bu dönemde değerli yönetmenlerin çektikleri, adından söz ettiren filmler de yer almaktadır. Bu yıllarda Temel Gürsu “*Dikkat Kan Aranyor*” (1970) filmini, Yücel Çakmaklı ise “*Birleşen Yollar*” (1970) filmlerini çekmişlerdir. Toplumsal Gerçekçi filmlere imza atan Yılmaz Güney 1970 yılında “*Umut*” filmini çekmiş, daha sonra çektiği “*Acı*”, “*Ağut*”, “*Baba*”, “*Umutsuzlar*”, “*Vurguncular*”, “*Zavallılar*” filmleriyle de 70’li yıllara damga vurmuştur. Bu yıllarda çekilen diğer önemli filmler ise şöyle sıralanabilmektedir: “*Sev Kardeşim*”, “*Canım Kardeşim*”, “*Yalancı Yarım*”, “*Hababam Sınıfı*” (Ertem Eğilmez);

“Cemo”, “Köle”, “Zulüm”, “Kuma”, “Salako” (Atıf Yılmaz); “Gelin”, “Düğün”, “Diyet” (Ömer Lütfi Akad); “Vurun Kahpeye” (Halit Refiğ); “Yatık Emine” (Ömer Kavur); “Ağrı Dağı Efsanesi” (Memduh Ün). Bu filmlerin ortak özellikleri çeşitli toplumsal sorunlara dikkat çekiyor oluşlarıdır (Özcan, 2013, s. 48).

Hem seks filmlerinin hem de toplumsal gerçekçi filmlerin çekildiği bu yıllar ülkeyi 12 Eylül sürecine götüren çalkantılı yıllardır. Ülkede refah ortamı bulunmadığından dolayı sanatın da ülkenin içinde bulunduğu karmaşadan etkilenmesi kaçınılmazdır. Bu dönemde yönetmenler ya yaşanan toplumsal sorunları göz önüne seren adeta o günlerin belgeseli niteliğini taşıyan eleştirel filmler çekmişlerdir ya da halkı uyutma, gerçeklerden uzaklaştırma görevi üstlenerek sisteme hizmet eden seks filmleri çekmişlerdir. Bu iki türün birbirine zıt özellikler taşıyor olması bu filmleri çeken yönetmenlerin ve yapımcıların da birbirine zıt yönlerdeki ideolojilerini ve sisteme yönelik bakış açılarını göstermektedir. Bir kesim filmlerle halkı aydınlatmak, gerçekleri ortaya koymak istemiştir. Diğer bir kesim ise ekonomi odaklı davranarak insanların düşünsel yanından ziyade cinselliğe olan eğilimlerini baz alarak seyirciyi sorgulamaktan uzak tutan, günümüzde olduğu gibi salt hoşça vakit geçirmesine hizmet eden filmler çekmişlerdir.

I.1.2.5. 1980 Askeri Darbesi Sonrası Türk Sineması

70’li yılların sonlarına doğru ülkede yaşanan anarşik olaylar ve dönemin Başbakanı Süleyman Demirel’in “70 sente muhtacız” sözüyle ifade ettiği üzere ülkede yaşanan ekonomik kriz ve dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün yerine aylarca yeni bir Cumhurbaşkanı atanamaması, 12 Eylül Askeri darbesini hızlandırmıştır Genelkurmay Başkanı Kenan Evren liderliğinde ordu yönetime el koymuş ve dönemin komutanlarının oluşturduğu Milli Güvenlik Konseyi ülke yönetimini ele almıştır. Bu dönem; Türk-İslam sentezi uygulamaları, toplumcu akımların ezilmesi ve politikayla ilgilenmeyen genç kuşakların yetişmesi gibi durumlar yaratmıştır. Türkiye’de 1960’tan sonra sinemanın gelişmesini bu toplumsal olaylar ışığında ele almak gerekmektedir (Teksoy, 2005, s. 913-914). Özellikle 2000’li yıllarda gençler uluslararası yayın platformları aracılığıyla film ve dizi izlemeye ağırlık vermektedirler. Bu platformlarda yer alan yapımlar ise yabancı ağırlıklıdır.

12 Eylül Askeri Darbesi, öncesinde ülkeye hâkim olan anarşi havası ve sokak cinayetleri gibi şiddet olaylarının yarattığı kaos ortamı nedeniyle darbe geniş halk kitleleri ve bir kısım aydın tarafından olumlu olarak karşılanmıştır. Ancak darbe sonrasında 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesinin yaratmış olduğu ortamdaki farklı olarak, özgürlüklere yönelik özlem artmış bulunmaktadır. Öyle ki yapılan darbenin sadece ülkede yaşanan anarşi olaylarına ve militan eylemlere yönelik can güvenliklerini korumak amaçlı olmadığı, salt barışı sağlamaktan ziyade askerin koruyuculuğu altında ülkeyi sermayenin güçlü olduğu bir “dikensiz gül bahçesine” dönüştürmenin amaçlandığı savı doğrulanmaktadır (Dorsay, 1995, s. 12). Ülkenin “dikensiz bir gül bahçesine” dönüştürülmesiyle vurgulanan özellikle gençlerin yer aldığı muhalif hareketleri bastırmaktır.

12 Eylül'den sonra ülke genelinde çeşitli kısıtlamalar yaşanmıştır. Çıkarılan yasalarla temel hak ve özgürlükler kısıtlanmış, tutuklananların gözaltında tutulma süreleri 90 güne çıkarılmış, idam cezası yeniden yürürlüğe girmiştir. Vatandaşların yargı yoluna başvurmalarının kısıtlanması adil yargılanma hakkına engel teşkil ederek hukuk devletine zarar vermiştir. Halkın sesini duyurabileceği tek yol yöneticilere sunulan dilekçeler olmuştur (Cumhuriyet, 21.05.1981 akt. Tanör, tarih yok, s. 40, 41). 12 Eylül 1980 Askeri darbesinden sonra anayasa değiştirilmiş. 1982 anayasası yürürlüğe konulmuştur. 1982 Anayasasıyla birlikte devletin ve bürokrasinin baskısı bireysel hak ve özgürlüklerin önüne geçmiştir. Öyle ki 2000'li yıllarda darbeye hesaplaşma yoluna gidilerek darbeciler yargılanmıştır.

Cizre'ye göre (2005) 12 Eylül, ülkenin tarihine orijinal, baskıcı ve kalıcı adımlarla kazanmıştır ve bu sürecin arkasında Milli Güvenlik Konseyi yer almaktadır. Darbe sonrasında 14.000 kişi vatandaşlıktan çıkarılmış, 30.000 kişi mülteci olarak yurtdışına kaçmış, 5000'i gerekçesiz olmak üzere- üniversite hocaları görevden alınmış; öğretmenlere, aydınlara, solculara ve gazetecilere yönelik husumet, işkence ve insan hakları ihlalleri sistematik bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Ülkenin tamamına yakını fişlenirken, 39 ton gazete ve dergi imha edilmiştir.

12 Eylül döneminde çeşitli işkence uygulamaları olduğu iddia edilmektedir. Bu uygulamalar şu şekildedir; Filistin askısı, falaka, cinsel taciz, elektrik verme, zorla marş söyletme, aç, susuz ve uykusuz bırakma, tecrit, basınçlı su sıkma, zorla ayakta tutma,

işkenceyi seyrettirme ve dinlettirme, ipe ellerin vücuda bağlanması, cinsel organlara şiddet ve sahte idam denemeleri yapma (Birand ve Akar, 2006, s. 176). Bütün bu işkenceler günümüzde insan hakları ihlali olarak değerlendirilmektedir.

Orta'ya göre; dünya genelindeki toplumsal değişme ve hareketlenmelerin etkisiyle Türkiye'de de özellikle ekonomi alanında liberal, hareketlenmeler yaşanmaya başlamıştır. Özgürlükçü hareketlerin yayılmasıyla birlikte devlet müdahalesine karşı uluslararası boyutta bir duruş sergilenmiştir. 1980 Askeri Müdahalesi sonrasında ekonomiden toplumsal yapıya, düşünceden sanata her alanda çeşitli dönüşümler yaşanmıştır (2007, s. 129-131). Böylelikle adeta toplumsal düzene ve sisteme format atılmıştır.

Kongar' a göre (2020) ise; başta Milli Güvenlik Konseyi üyelerinin kendilerini Atatürkçü olarak nitelendirmeleri ve Atatürk adına Atatürk'ün vasiyeti dahil olmak üzere pek çok Atatürkçü ilkeyi bozmuş olmaları Atatürkçülüğü zedelemiş bulunmaktadır.

24 Ocak 1980 yılında ekonomik hayatı yeniden düzenleyen 24 Ocak Kararlarıyla birlikte ekonomik anlamda liberal politikalar devreye sokulmuş, enflasyon artmıştır. Enflasyonun artması sonucunda ise filmlerin maliyetleri oldukça yükselmiştir. Liberal politikalar çerçevesinde uygulanan özelleştirme adımlarıyla ise yabancı sermayeye çeşitli imkanlar sağlanmıştır. Sonrasında sinema ve film işletmeciliğinde yeni kurumlar ortaya çıkmıştır ve doğal olarak Türk Sineması bu durumdan olumsuz etkilenmiştir (Onaran, 1995, s. 11). 24 Ocak kararları neticesinde ülke ekonomisinde alınan radikal kararlarla 80'li yıllarda kısa bir süre rahatlama yaşanmış olsa da bir süre sonra çeşitli ekonomik sıkıntılar yaşanmaya başlamış ve ekonomik krizle karşı karşıya kalınmıştır. Öyle ki sinemada yer almayan bankerlik, rüşvet ve yolsuzluk olaylarını konu alan filmler o dönem yaşanan toplumsal olayların sinemadaki yansımaları olmuştur. 1961 Anayasasının getirmiş olduğu özgürlük ortamı 1982 Anayasasıyla birlikte rafa kaldırılmış, sinemada da ağır bir sansür mekanizması devreye sokulmuştur (Orta, 2007, s. 140). Böylelikle sadece sanat kaygısıyla film çekmek niyetinde olan pek çok senarist, yönetmen ve yapımcının karşısına ekonomik engeller çıkmış bulunmaktadır. Öyle ki çekilen filmler gişe kaygısıyla çekilmeye başlanmış, halkın dikkatini çekecek yıldız oyunculara ve popüler kişilere filmlerde yer verilmeye

başlanmıştır. Hollywood filmlerinin günümüzde de sinema salonlarında yer bulduğu ve büyük izleyici kitlelerine ulaştığı ancak festival filmlerinin ve sanat filmlerinin sinema salonlarında çok fazla yer alamadığı görülmektedir. Bu tarz filmler alternatif sinema filmlerine yer veren Başka Sinema gibi sinema salonlarında ve Sinematekler’de yer bulabilmektedirler.

1980'lerin başında Türk sinemasının kazandığı dış başarılar, baştaki askeri yönetim tarafından tümüyle bilmezden gelindi, hatta devlet-karşıtı olarak nitelendi. Türk halkının sözgelimi "Yol" veya "Hakkâri" de bir Mevsim" gibi güzelim filmlerin kazandıkları başarının, aldıkları ödüllerin tadına varmasına hiçbir olanak tanınmadı. Türk sineması, dışarıya açılma fırsatını 80 yıllık tarihi içinde bir tek kez o yıllarda, 1980'lerin başında yakalamıştı. Ancak buna olanak verilmedi. Devletimiz, o yıllarda sinemamızın yanında değil, tam karşısında yer alıyordu. Böylece, sözgelimi "Sürü" veya "Yol"un Oscar almalarına dek gidebilecek bir süreç, anlamsız bir düşmanlık ve gereksiz korku kompleksleri yüzünden kaçırıldı. O şansın bir kez daha yakalanması ise artık kolay değil (Dorsay, 1995, s. 14).

Darbe sonrasında yürürlüğe konulan 1982 anayasası da önceki anayasalar gibi tepki anayasasıdır. 1961 anayasası Demokrat Parti hükümetine yönelik iken, 1982 anayasası doğrudan 1961 anayasasına tepki niteliğindedir. 12 Eylül Darbesini yaparak 1982 anayasasına zemin hazırlayanlar, ülkeyi darbe sürecine getiren koşulların 1961 anayasasından kaynaklandığını öne sürmektedirler. 1982 anayasası ile çıkarılan diğer yasalar 1961 anayasasıyla birlikte işlemeyen ve ülkeyi zarara uğrattığı öne sürülen tüm mekanizmaları kaldırmaya yöneliktir (Kongar, 2000, s. 198). Bu dönemde neoliberal politikalar ülke ekonomisine egemen olurken, burjuva ideolojisi daha önce olmadığı kadar ekonomik yaşamda belirgin hale gelmiştir. Yayın organları, televizyon ve radyo, büyük sermaye sahiplerinin etkisi ve denetimi altına girmiş ve burjuva ideolojisinin topluma aktarılmasında önemli bir rol oynamışlardır (Boratav, 1998, s. 126). Günümüzde de medya patronları genel olarak gazetecilik mesleğinden gelmeyen sanayici ve iş adamlarından oluşmaktadır.

“12 Eylül darbesi sonrası toplumsalın aşındırılmasıyla; ‘bireyselleşme, dine sarılma, toplumsal yaşam odağının işyerinden ve üretimden, mahalleye semte, semt

(veya kent) takımlarına aile içine kayması gibi eğilimler' içinde ortaya çıkmıştır'' (Boratav, 1998, s. 126).

Darbeyle birlikte yaşanan toplumsal değişim Türk sinemasını çeşitli şekillerde etkilemiştir. Özellikle sinema salonlarının sayısında büyük düşüş olmuştur (Tunç, 2012, s. 156). Bu dönemde sinema salonlarında gösterilen filmler yerli filmlerden ziyade yabancı filmler olmuştur. Yerli film seyircisi televizyonu sinemaya tercih eder hale gelmiştir. Çekilen filmlerde yer alan konular ise yine toplumsal sorunlar olmakla birlikte, makro düzeyden ziyade mikro açıdan birey ele alınmıştır Darbe sonrası devrimci dalga hareketi geri çekilmiş, politik ve ideolojik anlamda yenilmiş olan bireylerin yaşadığı düş kırıklıkları bireysel ve psikolojik konular çerçevesinde sinemada yer bulmuştur (Oktay,1996, s. 24, akt. Erkılıç, 1997, s. 36). Bu dönemde sosyal ve siyasal içerikli konular sinemada oldukça yer almış, geleneksel ve modern yaşamı konu edinen filmler oldukça dikkat çekmiştir. Öte yandan kadını konu edinen ve kadının toplumsal konumunu esas alan filmler de sinemada yer almıştır. Gelenek ve töre mağduru olan kadınlar sinema aracılığıyla seslerini duyurabilmişlerdir. Kadının sosyal hayattaki konumunu baz alan filmler aynı zamanda sistemi de sorgulamışlar, haksızlıklara müdahale etmekte yetersiz olan otoriteler sinema aracılığıyla eleştirilmişlerdir (Orta, 2007, s. 133-134). Kadına ve kadınların sorunlarına yer veren filmlerle birlikte sinemada farklı bakış açılarına yer verilmeye başlanmıştır.

Darbe, sinemasal örgütlenmeyi de etkilemiştir. Darbe sonrasında DİSK'e bağlı Sine-Sen kapatılmış ve sendikanın 25 yöneticisi idamla yargılanmış, birçok yöneticisi hapse atılarak işkence görmüşlerdir. Yaşanan olumsuz koşullar neticesinde çekilen film sayısında da azalma olmuş, 1979 yılında 195 film çekilmişken, 1980 yılında sadece 60 film çekilmiştir (Kara, 2012, s. 92). Yaşanan korku iklimiyle birlikte çektikleri filmlerde toplumsal eleştiride bulunmak isteyen yönetmenler bu dönemde ya film çekmekten uzaklaşmış ya da herhangi bir toplumsal eleştiri barındırmayan filmler çekme yoluna gitmişlerdir.

"12 Eylül'ün uzantısı depolitizasyon hareketiyle Türk sineması özellikle 1980'lerin ikinci yarısında kişisel ve bireyci filmlere gebe olmuş; düşündüğünü gerçekleştiremeyen aydın kesimin 12 Eylül sonrası karşılaştığı sorunları içeren filmler üretilmiştir" (Nazik,2007, s. 82).

Kayalı'ya göre, darbe sonrasında Türk sinemasında hem yönetmenler hem de sinema eleştirmenleri hafıza kaybı yaşamıştır. Daha önce yönetmenler ve eleştirmenlerce tartışılan meseleler ya unutulmuş ya da unutulmak istenmiştir. *“Meselesi olan yönetmenden, meselesiz yönetmene, derdi olan sinema yazarından, dertsiz tasasız sinema yazarına doğru bir yönelim”* baş göstermiştir (2006, s. 52). Bu dönem yaşananlarla birlikte, toplumsal gerçekçi sinema anlayışından bireye odaklanan bir anlayışın sinemada da vuku bulduğu çekilen sinema filmlerinde gözler önüne serilmektedir.

80 sonrası dönem aynı zamanda Türk Sinemasında edebiyat uyarlamalarının en fazla çekilmiş olduğu dönemdir. Yönetmenlerin ne söyleyeceklerini bilmemeleri sinemanın başka sanat dallarının etkisi altına girmesini kolaylaştırmıştır. Bu durumda çekilen edebiyat uyarlamalarının aslına uygun olmasıyla yönetmenlerin bireysel kimlikleri silinmiş ve Türk sineması sığ bir durumda kalmıştır. Bu dönemde gözlenen bir diğer özellik ise, filmlerin değiştiricilik misyonunun yerini saptamacılık özelliğinin almış olmasıdır (Kayalı,2006, s. 56-60). Saptamacılık özelliği taşıyan bu tarz filmler, ülkenin sosyolojik gerçeklerini yansıtan birer toplumsal bellek misyonu üstlenmektedirler. Ülke gerçeklerine ve toplumsal sorunlara yer veren filmler, halka gerçekleri sunması dolayısıyla sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda halkı bilgilendiren bir kitle iletişim aracı işlevi görmekte olduğunu ortaya koymaktadır.

Toplumsal gerçekçi sinema akımının var olan toplumsal sorunları ortaya koyan ve çözüm yolları sunan, bir nevi düzen eleştirisi yaparak sistemi eleştiren filmlerinin yerini, dönemin konjonktürel özellikleri çerçevesinde suya sabuna dokunmadan sadece bireyin gözünden bir panorama sunan yüzeysel filmlerin alması, baskı rejiminin her kesim üzerinde etkili olduğunun göstergesidir. Birey, bireyciliğe ve yalnızlığa odaklandığı oranda aynı zamanda toplumdan ve toplumsal sorunlardan da uzaklaşmakta, sorgulamamakta ve dayanışma ruhunu kaybetmektedir. Bu durum ise edilgen ve kolay yönlendirilen bireylerin ortaya çıkmasını sağlayarak istenilen sistemin yerleşmesini sağlamaktadır.

1980'li yıllarda çekilen filmler işleyiş ve toplumsal konulara yaklaşımları üzerinden üç kategoride ele alınmaktadır. Bunlar; kadını konu alan filmler, göç-arabesk

filmleri ve siyasal-toplumsal eleştiri filmleridir (Orta, 2007, s. 133). Esen'e göre, 80 sonrası dönemde toplumsal konulara ve işçi sorunlarına değinen filmler üretilmemiştir. 80 öncesi dönemde olduğu gibi seks filmleri de üretilmemiş, bunun yerini arabesk filmler aldığı gibi, toplumsal sorunlara odaklanan filmlerin yerini bireysel sorunlara odaklanan filmler almıştır (2000, s. 224-225). Dolayısıyla darbe ortamında darbeyi konu alan ve eleştiren filmler çekilememiştir. Sadece Yılmaz Güney'in senaryosunu yazıp Şerif Gören'in yönetmiş olduğu 1981 yapımı "Yol" filmi bu dönemde çekilmiş, ancak sansür engeline takılmıştır. 12 Eylül'ü ve rejimi eleştiren filmler ancak 1986 yılından sonra gündeme gelebilmiştir (Esen, 2000, s. 224). Bu filmler Zeki Alasya'nın "Dikenli Yol" (1986), Sinan Çetin'in "Prences" (1986), Şerif Gören'in "Sen Türkülerini Söyle" (1986) ve Zeki Ökten'in "Ses" (1986) adlı filmleri olarak sıralanabilmektedir.

1980 sonrasında ülke genelinde yaşanan depolitizasyon sürecinin bir yansıması olarak genç kuşaklar siyasal ve toplumsal düşüncelerden, eylemde bulunmaktan uzaklaşmış ve toplumsal sorunlardan ziyade sanatın özgül sorunlarına ağırlık vermişlerdir (Dorsay, 1995, s. 22). Sanatsal kaygılar güden gençler bu durumda daha çok entelektüel gelişim içerisine girmişlerdir. Sanatla birlikte teknolojinin de hayata girmesi bireyin önceliklerini değiştirmeye başlamıştır. Neoliberal politikaların ülke ekonomisinde devreye sokulmasıyla ise bireyi tüketime yönelten, birlik ve beraberlikten ziyade birey olmaya ve yalnızlaşmaya yönelten yaşam tarzı birey hayatında hâkim konuma gelmiştir. Dönemin koşulları göz önünde bulundurulacak olursa, bir kamusal alan olan sinemadan ziyade kişiyi evde tutmaya ve tek yönlü iletişim akışıyla birlikte bireyi adeta uyutmaya yarayan televizyon, toplum hayatında ön planda yer almıştır. Bu sayede televizyon bireylerin dünyadan haberdar olmalarını sağlayan en önemli kitle iletişim aracı haline gelmiştir.

80 Darbesi sonrasında ülkenin içinde bulunduğu özgürlükten uzak ortam ve yaşanan ekonomik kriz, halkın geçim derdiyle boğuşmasına ve hayatta kalma mücadelesini ön planda tutmasına neden olmuştur. Amerikalı Psikolog Abraham Maslow'un "İhtiyaçlar Hiyerarşisi Piramidi"nde² bahsettiği üzere; kişinin temel

² Abraham Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi Piramidi: İnsanlar doğumlarından ölümlerine kadar temel ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik ihtiyaçlar duymaktadırlar. Bu ihtiyaçlar 5 sınıfa ayrılmaktadır. Birey öncelikle fizyolojik ihtiyaçlarını gidermeye çalışmaktadır. Daha sonraki ihtiyaçlar ise sırasıyla güvenlik, ait olma (sevgi), saygınlık ve kendini gerçekleştirme

ihtiyaçlarını onun yaşamda kalmasını sağlayan yeme, içme, barınma, cinsellik gibi fizyolojik ihtiyaçları oluşturmaktadır. Daha sonra ise güvenlik ihtiyacı gelmektedir. Birey bu tür fizyolojik ihtiyaçlarında sıkıntı ve yoksunluk yaşıyorsa; sevme, sevilme, saygınlık, kariyer ve en üst basamakta yer alan kendini gerçekleştirme gibi psikolojik ihtiyaçlarından oluşan üst basamaklara çıkamamaktadır. Sanat ve sinema ise bireyin estetik ihtiyacına hitap etmektedir. Birey, üst basamaklardayken estetik ihtiyacını karşılamaya yönelik olarak sanatsal üretimler gerçekleştirebilmektedir. Bu durumda ülkede ekonomik bunalım ve güvenlik sorunu olduğu zaman, kişilerin temel kaygıları da fizyolojik olarak hayatta kalabilmekten öteye gidememektedir. Bu sıkıntıları aşmış, üst basamaklara çıkmış toplumlar bu durumda sanata daha çok önem vermekte ve ekonomik kaynak aktarabilmektedir. Öyle ki bu dönemde Türkiye’de çekilen filmler oldukça zor koşullarda çekilmiş ve yönetmenler yapay ortam yaratmaktan ziyade ülkenin içinde bulunduğu zor koşulları fonlarında yansıtmışlardır.

I.1.2.6. 1990’lı Yıllarda Türk Sineması

1990’lı yıllarda Türk sinemasında çok farklı konulara değinen filmler gösterime girmiştir. Bu filmler içinde edebiyat uyarlamaları, komediler, kentli insanın sorunları, köy filmleri, tarihsel filmler, gerçek yaşam öyküleri, kadın öyküleri, marjinal yaşamlar, çocuk merkezli filmler ve politik sinema öyküleri yer almaktadır (Pösteki, 2012, s. 108). Farklı temalara yer veren filmlerin varlığı sinemanın seyirciye geniş bir yelpaze sunmasını sağlamıştır.

1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren sinemada yeni genç yönetmenler tarafından çekilen filmlerle birlikte “*Yeni Türk Sineması*” adı verilen dönem başlamıştır. Genç kuşak yönetmenlerin çektikleri bu filmlerin başlıca özellikleri; yönetmenler tarafından bireysel olarak oluşturulması, özel görüntü ve ses efektlerinin kullanılması, dinamik kamera gibi yeni olan biçimsel çekim özelliklerinin ve kültür endüstrisinden yararlanılan filmlerin çekilmiş olmasıdır. Bu dönem aynı zamanda popüler sinema ve sanat sineması olarak kendi içinde ikiye ayrılmaktadır (Sevinç, 2014, s. 99). Genç kuşak yönetmenler ticari filmlerin dışında sanat filmleriyle de kendilerine

ihtiyaçlarıdır. Bu ihtiyaçlara verilen önem kişiden kişiye değişebilmektedir (Maslow, 1954, s. 987).

sinemada yer edinmeyi amaçlamışlar ve zamanla yurtdışında da takip edilir hale gelmişlerdir. Sinemada gişe elde eden Amerikan tarzı büyük bütçeli, aksiyonlu filmler revaçta olmuştur (Kıraç, 2000, s. 13-15). Bu dönemde çekilen ikinci tür filmler ise daha küçük bütçelerle çekilen toplumsal gerçekçi filmlerdir. Türk Sinemasında yeni olan ve ilk filmlerini çeken genç yönetmenler çekmiş oldukları filmlerde toplumsal ve kültürel hayatla beraber gündelik hayatta karşılaşılabilecek olayları konu edinerek Yeşilçam'ın klasik melodramatik yapısından uzaklaşarak abartıdan uzak, saf denilebilecek tarzda sinema filmlerine imza atmışlardır (Karaman, 2002, s. 156-157). Bireye yönelen bu tarz filmler, minimalist öğelerle salt bireyi ve çevresini odak noktası olarak ele almışlardır.

Bu yıllarda sinema genel itibariyle nasıl iki ana yola ayrıldıysa sinema seyircisi de tercihleri doğrultusunda ikiye ayrılmıştır. Macera ve aksiyon filmlerini seven bir kesim ticari filmlere yönelerek Amerikan filmlerini tercih ederken; diğer bir kesim ise sinemayı bir tür yaşam felsefesi olarak gören yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlere yönelerek eleştiren, sorgulayan ve sinemaya felsefi açıdan bakabilen ancak azınlıkta kalan bir seyirci kitlesini oluşturmaktadır (Pösteki, 2001, s. 234). Aksiyon ve macera filmleri genel itibariyle gerçekçilikten uzaktır ve bu filmlerde yapay evrenler yaratılarak seyirciye eğlenme imkânı sunulmaktadır. Festival filmleri ya da sanatsal kaygılar güden filmler ise günümüzde de yüksek gişe elde edemezken özellikle entelektüel kesim tarafından tercih edilmektedirler.

Suner Yeni Türk Sinemasını “*Hayalet Ev*” benzetmesinden yola çıkarak anlatmaktadır.

‘Hayalet’, unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişini bugüne taşıyan, silinmeyen izdir ya da bastırılanın geri dönüşüdür. Bu anlamda “Yeni Türk Sineması” da gerek popüler, gerekse sanatsal kanatlarında, sürekli aidiyet temasına geri dönüp, Türkiye’de aidiyet etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatan bir sinemadır ve merkezinde de bir ‘Hayalet Ev’ figürü vardır (Suner, 2006, s. 15; akt, Sevinç, 2014, s. 99).

Hayalet kelimesi hayal etmek kökünden gelmektedir. Yeni Türk Sineması da bu bağlamda hayal edilen, düşlenen, özlenen, geçmişte sahip olunup sonra kaybedildiği düşünülen, romantik bir imgeye dönüşen aidiyet anlayışını simgeleyen özellikler taşımaktadır (Suner, 2006, s. 15; akt., Sevinç, 2014, s. 99). Böylelikle sinema idealize

edilmekte ve sinemanın ideal olanı temsil etmesine ve sinemada sanatsal kaygılar güdülmesine yönelik beklentiler olduğu ortaya konulmaktadır.

Öte yandan Yeni Türk Sinemasının 1996 yapımı “*Eşkîya*” (Yavuz Turgul) ile başladığı öne sürülmektedir. Bunun nedeni sinema öldü denilen bir dönemde Eşkîya filminin 2,5 milyon gişe hasılatı yapmış olması ve filmin Hollywood düzeyinde teknik yapım özelliklerine sahip olmasıdır (Atam, 2011).

Yeni Türk Sinemasından bahseden ikinci kişi ise Zahit Atam’dır. Atam’a göre Yeni Türk sinemasını başlatan film Eşkîya’dan önce “*Tabutta Rövaşata*” (Derviş Zaim, 1996) dır. Yeni Türk sinemasını oluşturan pek çok unsur bulunmaktadır. En başta sinemada seyirci sayısında artış olmuş, izleyici davranışları değişmiş ve yerli film seyircisi artmıştır. Bu dönemde Türkiye, Avrupa’da yerli filmlerin en çok izlendiği ülke olmuştur. Basında da eskiye oranla sinemaya daha çok yer verilir olmuş, yönetmenlerle söyleşiler yapılmıştır. Tabutta Rövaşata’yla birlikte genç yönetmenler de büyük ödüller almaya başlamış, yapımcılık sistemi değişmiş, yönetmenler artık kendi filmlerini kendileri yapar hale gelmişlerdir. Ayrıca geçmişin ilkel anlatım biçimleri ile kaba formlarından uzaklaşmıştır (Atam, 2011b, s. 83-84; akt. Sevinç, 2014, s. 99). Eşkîya filmi de Tabutta Rövaşata filmi de baş rollerinde toplumun dışında kalan kişilere yer vermektedirler. Kişilerin toplum tarafından soyutlanması ve toplumun bireye, bireyin topluma yabancılaşması ana karakterler üzerinden bu filmlerde temsil edilmektedir.

1990’lı yıllarda Türk sineması adeta bitkisel hayattadır ve bir kriz dönemi yaşamaktadır. Küreselleşme doğrultusunda Türkiye’nin deformasyona uğraması ve Hollywood filmlerinin sinema salonlarını işgal etmesi neticesinde Türk Sinemasında 90’lı yıllarda seyirci sayısı oldukça azalmıştır ve Türk sineması ekonomik sıkıntılarla boğuşmuştur. Öyle ki Türk sineması 90’lı yıllarda da endüstri olmayı başaramamış ve isim haline gelememiştir (Yavuz, 2012, s. 21).

1990’lı yıllar Türk siyasi tarihinde Siyasal İslam’ın doruk noktasına ulaştığı tarihler olarak kabul edilmektedir. Bu durumun temel nedeni 80 Darbesi sonrası yaşanan toplumsal değişmedir. Ülkede sosyal, ekonomik ve siyasi anlamda bir değişme yaşanmıştır. 1990’lı yıllara gelindiğinde tüm partiler merkeze yanaşmış, sol bir alternatif kalmamıştır. İnsanlar kültürel taleplerini ekonomik taleplerinin önüne koymaya başlayarak alt kimlikleri etrafında taleplerini oluşturmaya başlamışlardır

(Turan, 2005, s. 260-261). 2000’li yıllarda Muhafazakâr Millî Görüş Geleneğinden gelen Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarı döneminde de sinema ülkede hakim olan sosyolojik iklimden etkilenmiştir. Sol bakış açısını yansıtan devrimci filmlerden ziyade yeni sağ politikalarla şekillenen, bireyi merkeze alan ve siyasal yönü olmayan star oyunculara yer veren yüksek bütçeli filmler çekilmiştir. Politik anlamda 2000’li yıllarda 12 Eylül süreciyle hesaplaşma yoluna gidilmesine paralel olarak sinemada da 12 Eylül Askeri darbesini merkeze alan geçmişle hesaplaşmaya yönelik filmler çekilmiştir.

1.1.2.7. 2000’li Yıllarda Türk Sineması

2000’li yıllar Türk Sinema tarihi açısından belirgin değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur. Bu dönemde sinemadaki tip ve karakterler Yeşilçam’dakilerden oldukça farklıdır. Yeşilçam’ın aksine belli bir ideal tip, belirli bir iyi ve model 2000’li yıllardaki filmlerde görülmemektedir. Doğal olarak kadın algısı da bu filmlerde değişmiştir. Erkek egemen bakış açısıyla oluşturulan iyi kadın, kötü kadın kalıplarının yerini kendi ayakları üstünde duran kadın modeli almıştır. Buradaki kadın modeli daha çok feminist bir bakış açısıyla ve kadın gözüyle oluşturulmuştur. Sinemadaki en önemli değişikliklerden biri ise yönetmenlerin özgürleşmesi olmuştur. Belirli kalıp ve temalara sıkışıp kalmayan, özgün eserlere yer verebilen yönetmenler bu dönemde filmler çekmişlerdir. Böylelikle de yönetmen sineması oluşmuştur (Sevinç, 2014, s. 98). Bu yönetmenler arasında; Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Tolga Karaçelik, Semih Kaplanoğlu, Özcan Alper, Çağan Irmak, Seren Yüce, Derviş Zaim, Handan İpekçi, Ümit Ünal, Ezel Akay ve yurtdışında da önemli filmlere imza atan Ferzan Özpetek ve Fatih Akın sayılabilmektedir.

2000’li yıllarda 1980’den itibaren ekonomik hayata hâkim olan yeni sağcı, neoliberal politikalar ülkeye tamamen yerleşmiş bulunmaktadır. Bu dönemde çıkarılan “*Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun*” ile Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda değişiklikler yapılması devlet-sinema ilişkilerini belirleyen unsur olmuştur. Böylelikle sinemaya olan devlet desteği düzenli hale gelmiştir (Hıdıroğlu, 2010, s. 225). Devlet desteğiyle birlikte çekilen filmlerin sayısı artış göstermektedir.

Türk Sinemasını etkileyen toplumsal süreçlerin ekonomi-politikle ve sansür mekanizmasıyla doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. 1980 sonrasında sinemayla ilgili temel kaygı, Türk Sinemasının nasıl yeniden canlandırılacağı olmuştur. 1990 sonrasında ise Türk sineması, Yeni Türk sineması olarak kabul görmüştür. 2000’li yıllara gelindiğindeyse, geçmişle hesaplaşma yoluna gidilmiş, tarih ve bellek konuları tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmaların temelinde yatan faktör ise 12 Eylül Darbesi ile ve resmi tarihle hesaplaşmaktır. Bu yüzden 2000 sonrası çekilen filmlerde başlıca hesaplaşma konusu 12 Eylül’dür. Aynı zamanda Tek Parti Dönemi ve erken Cumhuriyet dönemiyle de ilgili eleştirel yaklaşımlar içeren filmler çekilmiştir. Öte yandan 2000 sonrası Türk Sinemasında neoliberal söylemlerle örtüşen, özgürlük temalı, bireysel kimlik odaklı filmleri de görmek mümkündür (Başekim, 2015, s. 315).

Ayrıca 2000’li yıllarda bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi neticesinde sinemada da teknofobi temalı anti-ütopik filmlerin yanı sıra bilim kurgu türü ile fantastik türde filmlerin sayısında artış olmuştur. Sinemada kullanılan teknolojinin gelişmesi filmlerin temalarının, karakterlerinin ve türlerinin de değişmesine sebep olmaktadır (Balci, 2006, s. 71). Öyle ki bu dönem çekilen filmlerde süper kahramanlara, soyut öğelere, animasyon öğelerine yer verilmiştir.

2000’li yılların ilk yarısında en çok gişe hasılatı elde eden film, Zeki Ökten imzalı “*Güle Güle*” (2000)dir. Daha sonra “*Vizontele*” (2001, Yılmaz Erdoğan), “*G.O.R.A.*” (2003, Ömer Faruk Sorak, Cem Yılmaz), “*Vizontele Tuuba*” (2004, Yılmaz Erdoğan), “*Babam ve Oğlum*” (2005, Çağan Irmak), “*Kurtlar Vadisi: Irak*” (2006, Serdar Akar) olmuştur. 2007 yılından itibaren ise Mahsun Kırmızıgül’ün “*Beyaz Melek*” (2007), “*Güneşi Gördüm*” (2009) ve “*New York’ta Beş Minare*” en çok izlenen filmler olmuştur. Şahan Gökbakar’ın başrolünde yer aldığı “*Recep İvedik*” (2008, 2009, 2010) serisi ise en çok izlenen filmler arasında yer almaktadır. Benzer şekilde Ata Demirer’in başrollerinde yer aldığı “*Eyvah Eyvah*” (2010, 2011, 2014) serisi de en çok izlenen filmler arasına girmiştir. 2012 yılının en çok izlenen filmi, 1989 yılından itibaren en çok hasılatı yapan “*Fetih 1453*” (2012, Faruk Aksoy) olmuştur (Başekim, 2015, s. 123).

2013 yılında “*Düğün Dernek*” (Selçuk Aydemir), 2014 yılında “*Recep İvedik 4*” (Togan Gökbakar), 2015 yılında “*Düğün Dernek 2: Sünnet*” (Selçuk Aydemir),

2016 yılında “*Dağ 2*” (Alper Çağlar), 2017 yılında “*Recep İvedik 5*” (Togan Gökbakar), 2018 yılında “*Müslüm*” (Kerche, Can Ulkay), 2019 yılında “*Yedinci Koğuştaki Mucize*” (Mehmet Ada Öztekin), 2020 yılında ise “*Etilerin Savaşı*” (Onur Bilgetay) en çok gişe hasılatı elde eden filmler olmuşlardır (Box Office Türkiye, 2020).



II. BÖLÜM: GENÇLİK KAVRAMI VE TÜRK SİNEMASINDA GENÇLİK TEMSİLLERİ

II.1. Gençlik ve Kimlik İlişkisi

Gençlik kavramı en başta disiplinler arası bir kavramdır. Sosyal bilimlerden sağlık birimlerine toplumu analiz etmede genç nüfusun oranı, eğitim durumu, demografik özellikleri son derece önemlidir. Tüketim kültürü açısından gençler önemli bir hedef kitle olarak görülmektedir. Eğitim alanında gençlerin eğitim durumları ve meslek tercihleri son derece önemlidir. Siyaset bilminde gençler önemli bir seçmen kitlesi olarak görülmektedir. Dolayısıyla gençliği analiz etmek geleceği öngörülebilir hale getirmektedir. Gençlik, bireyin gelecek planlarını yaptığı, karakterinin oturduğu, kendine bir kimlik inşa ettiği ve siyasi görüşün oluşmaya başladığı bir dönem olduğu için son derece önemlidir. Bu dönemde alınan kararlar kişinin geleceğini etkilemektedir öyle ki yukarıda bahsettiğimiz siyasetten, sağlığa, medyaya değin birçok alanda gençlerin tercihlerini etkilemede rol almak adına çalışmalar yapılmaktadırlar.

Gençlik kavramı esasen sanayi devrimiyle ortaya çıkan bir kavramdır. Sanayi Devrimine kadar bireyin yaşamı çocukluk ve yetişkinlik olarak ikiye ayrılmaktadır. Çocukluk evresinden hemen sonra kısa süren bir ritüelle birlikte yetişkinlik dönemine geçilmektedir. Bu dönemlerde ekonomik faaliyetlerin tarıma dayandırılması nedeniyle çocuklar da güçleri neticesinde çalışma hayatının içerisinde bulunmaktadır. Sanayi Devriminin yaşanmasıyla üretim koşullarının değişmesi uzmanlaşmayı gerekli kılmıştır, bu durumda eğitim önem kazanmış ve eğitim süresinin uzamasıyla birlikte çocukluk ve yetişkinlik dönemi arasında yer alan gençlik dönemi ortaya çıkmıştır. Uzayan eğitim süreci çocukluk döneminin de uzamasına neden olmuştur (Çelik, 2013, s. 29-30). Gençler erken yaşlarda çalışma hayatına atılmak yerine eğitim almayı öncelikli olarak tercih etmektedirler öyle ki üniversite okuyan, lisansüstü eğitime yönelen öğrencilerin sayısı gittikçe artış göstermektedir.

Koç, bireyin çocukluğundan yaşlılığına ve ölümüne değin yaşadığı dönemleri şöyle sıralamaktadır; çocukluk, ergenlik/gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık (Koç, 2004, s. 231; Bulut, 1985, s. 330) Literatüre baktığımızla gençlikle ilgili herkesçe kabul gören bir yaş aralığına rastlanmamaktadır. Bazı çalışmalara göre 12-24, 12-26, 15,24, 15-30

yaş aralıkları genç olarak tanımlanırken; Birleşmiş Milletler (BM), Dünya Bankası (WB), Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı (UNDP) gibi uluslararası kuruluşlar gençliğin evrensel bir olgu olmasından dolayı 15-24 yaş aralığını genç olarak nitelendirmektedirler (Gür vd, 2012, s. 15; UNDP, 2008 akt. Neyzi, 2011, s. 25). UNESCO'nun genç tanımında; sosyal konumuna göre 15-24 yaş aralığında olup eğitim gören, yaşamını idame ettirmek için çalışmak zorunda olmayan ve ailesiyle birlikte yaşayan bireyler genç olarak görülmektedir (Alkan, 2002, s. 109).

Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) kronolojik sınıflamasına göre:

0-18 yaş arası: ergen,

18-65 yaş arası: genç,

65-74 yaş arası: genç-yaşlı,

74-84 yaş arası: yaşlı,

85 yaş ve üzeri: çok yaşlı kabul edilmektedir (Salık, 2017).

Gökçe ve Köknel gençliği eğitim açısından 3 kategoriye göre sınıflandırmaktadır;

I. Okullu Gençlik

A. İlköğretim İkinci Kademesindeki (Ortaokul) Gençliği

B. Ortaöğretim Gençliği

C. Yükseköğretim Gençliği

II. Okul Dışı Gençlik

A. Çalışan Gençlik

B. İşsiz Gençlik

C. Gecekondu Gençliği

D. Köy Gençliği

E. Asker Gençlik

III. Özel Eğitime Muhtaç Gençlik

A. Zihni Olarak Özürlü Gençlik

B. Bedence Özürlü Olan Gençlik

C. Kurum Bakımına Muhtaç Gençlik

D. Suçlu Gençlik

E. Yurtdışında Yaşayan Gençlik

F. Üstün Yetenekli Gençlik

Gençlik çağı ve problemleriyle ilgili çeşitli şekillerde birbirinden farklı sınıflandırmalar yapılmaktadır (1981; akt. Kulaksızoğlu, 1990, s. 137). Yapılan gençlik sınıflandırmasında eğitim faktörü göz önünde bulundurulmaktadır ve gençler aldıkları eğitim çerçevesinde toplumsal hayatta sınıflandırılmaktadır. Gençliğe yönelik farklı tanımların yapıyor olmasının nedeni gençliğin fizyolojik, psikolojik, sosyal ve kültürel anlamda farklı disiplinler açısından değerlendirilen geniş bir alana hitap etmesidir.

Gençlik, tanımlanması zor olan bir kavramdır. Gençlik yaş açısından tanımlanırsa, yaşın alt ve üst sınırını tanımlamak belirli sorunlar yaratabilmektedir, çünkü bu dönem zamana ve mekâna göre uzayıp kısalabilmektedir. Bu yüzden oldukça dinamik olan bu dönemde yaş aralıkları da oldukça değişkendir ve hızlı bir değişim-dönüşüm yaşanabilmektedir. Ayrıca toplumsal olarak gençliğin kır gençliği, kent gençliği, çalışan gençlik, işsiz gençlik, öğrenci gençlik, üniversite gençliği gibi sınıflandırmalara tabi tutulması da standart bir gençlik tanımı yapmayı güçleştirmektedir (Avcı, 2007, s. 99). Öyle ki gençlik kavramına yönelik olarak sosyal bilimler, sosyoloji, psikoloji, tıp, spor bilimleri gibi çeşitli disiplinler tarafından farklı tanımlamalar yapılmaktadır.

Geçtan'a göre, gençlik belirli bir yaşla sınırlandırılmaz. Çoğu araştırmacıya göre gençlik dönemi 18-30 yaş arasındadır. Ancak bu yaşlardaki tüm insanlar gençlik dönemini yaşamamaktadırlar, çünkü gençlik yaşanması zorunlu olmayan bir dönem değildir. Gençler kendi yaş grupları içindeki azınlığı oluşturmaktadırlar (2019, s. 98). Yaşam koşulları özellikle ekonomik faktörler bu süreçte ana etmendir. Yaşam standardı yüksek olan bir birey gençlik dönemini daha iyi bir şekilde sürdürürken, yaşam standardı düşük olan bir birey bu süreci zorluklar içerisinde yaşayabilmektedir.

Bireyin yaşamının en dinamik dönemi olarak kabul edilen gençlikle ilgili yapılan tanımlamalar da çeşitlilik göstermektedir. Gençlik döneminin yaş olarak alt ve üst sınırları zamana ve mekâna göre farklılıklar göstermektedir. Örneğin 1940'lı yıllarda Türkiye'de 14 yaşındaki bir birey genç olarak kabul edilirken; günümüzde çocuk olarak kabul edilmektedir. Benzer şekilde Afrika'da genç olarak kategorize edilen bir birey Avrupa'da çocuk kategorisinde yer alabilmektedir. Bütün bu farklı tanımlamalara rağmen AB ve UNESCO 15-29 yaşları arasındaki bireyleri genç olarak kabul

etmektedir (Yücedağ ve Çetin, 2015, s. 12). Bireyin içinde bulunduğu ilk temel grup olan aileyle birlikte ailenin içinde yaşadığı çevre, yaşam standartlarını belirleyen faktörlerdir. Böylelikle içinde bulunulan toplumsal koşullar gençlik çağını doğrudan etkilemektedir. Özellikle coğrafya ve kültür farklılıkları gençliği tanımlamada önemli bir faktördür. Afrika gibi az gelişmiş ülkelerde erken yaşlardan itibaren çalışma hayatında yer alan çocuklar genç olarak kabul edilebilmektedir. Burada, ülke ekonomisi ve zorlu yaşam koşulları etkili olmaktadır. Gelişmiş Avrupa ülkelerinde ise Afrika ülkelerine nazaran ekonomik ve kültürel gelişmişlik olmasından dolayı gençler sadece genç olmalarından dolayı öğrencilik gibi görevlerden sorumlu tutulabilmektedirler.

Her ne kadar farklı yerlerde ve koşullarda yaşıyor olsalar da yapılan araştırmalar gençlere yönelik ortak noktalar bulmuşlardır. Gençlerin karakterlerini şekillendiren bu ortak noktaların başlıcaları; bağımsızlık isteği, cinsel kimliğin kazanılması, meslek seçimi sorunu ve kişiliğin yerleşip oturmasıdır (Küyel, 1986, s. 4). Gençler nerede yaşıyor olurlarsa olsunlar kendi yaşamları ve gelecekleri ile ilgili kararları kendileri vermek istemektedirler.

Keniston'a göre gençliğin daha önce fark edilmemiş bir yaşam deneyimi olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Böylelikle gençlik ne olağanüstü yaratıcı ve uyumlu ne de olağandışı bunalımlı azınlık gruplarıyla ilişkilendirilebilir. Gençlik, dünyanın birçok ülkesinde ergenlikten yetişkinliğe geçiş dönemi olarak kabul edilmektedir. Bu dönemin en önemli kaygısı toplumla kişisel benlik arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır. Ergen, neyin ne olduğunu tanımlamak için çabalarken, genç neyin ne olduğunu fark etmeye başlamıştır. Ancak bu kez de ne olduğu ile toplumun kendisinden ne beklediği arasındaki çelişkiyi yaşamaktadır. Bu çelişkiyle birlikte genç, toplumsal düzeni reddedip politik etkinliklere katılabildiği gibi bazı durumlarda kendi benliğini reddederek uyuşturucu madde kullanımı, hippilik gibi akımlar içinde bulunarak kendinden kurtulmaya çalışabilmiştir (Geçtan, 2019, s. 95). Bu durumda genç birey ya toplumsal düzenle çatışma içine girmekte ya da kimlik karmaşasına girerek kendisiyle çatışma yaşamaktadır. Bireyin gençlik çağında yaşadığı psikolojik ve fizyolojik değişimler gençlerin çevresini de değiştirmeye çalışmasında etkili olabilmektedir.

Fend'e göre gençlikten yetişkinliğe geçiş sürecini etkileyen 2 temel faktör, aile sorumluluğunu üstlenmek ve iş sorumluluğunu üstlenmektir (2006, s. 80). Bu sürecin

hızlı geçip geçmemesinde toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullar son derece önemlidir. Kişinin yaşadığı çevresel koşullar yaşamını doğrudan etkilemektedir. Kırsal bir bölgede yetişen biriyle metropolde yetişen birinin imkanları aynı olmamaktadır. Özellikle eğitim olanaklarından yeterli şekilde yararlanamayan, bulunduğu yakın çevrede okul olmayan bir kişi eğitim hayatında zorluklar yaşayabilmektedir. Benzer şekilde kız çocuklarının erken yaşta evlendirildiği, okula gönderilmediği bir çevrede yetişen gençlerin özgür ortamlarda yetişen gençlerin olanaklarına sahip olmadıkları bir gerçektir. Sert iklim koşulları, barınma, iş olanakları da gençlerin yaşam koşullarını doğrudan etkilemektedir.

Gençlik kavramına tarihsel olarak bakıldığında gençliğin sanayi devrimiyle birlikte toplumsal alanda yer aldığı görülmektedir. Modernizm ve kentleşme sonucunda oluşan toplumsal değişimlerle birlikte gençlik bir kategori halini almıştır (Akmeşe, 2013, s. 1). Endüstri toplumunun ortaya çıkmasıyla birlikte ise gençlik toplumsal bir kategori olarak yerini almıştır. Bu kategorileşmede etkili olan faktörler; modernleşmenin etkisiyle gelişen sanayileşme, şehirleşme, eğitimdeki değişim ve gelişmelerle birlikte diğer toplumsal alanlarda yaşanan değişim ve gelişmelerdir (Lüküslü, 2009, s. 19). Özellikle kentleşmeyle birlikte eğitim olanakları da iyileştirilmiş ve gençlere sunulan sosyal imkanlar artmıştır.

Yakın zamana kadar yaşam dönemleri sıralanırken ergenlik döneminden yetişkinlik dönemine geçildiği var sayılırdı. 1960'lerden itibaren yaşanan hızlı toplumsal değişimlerin bir sonucu olarak “gençlik sorunları”, “bunalımlı gençlik”, “öğrenci hareketleri” olarak adlandırılan ve bütün dünyaya yayılan olgular ortaya çıktı. Bu olgu özellikle üniversite ve yüksekokul öğrencilerinde görülmüştür. Anne babalarının gençlik dönemlerine nazaran bir türlü durulamayan, kendilerini yetişkin olarak görmeyen ve var olan toplumsal düzene karşı çıkan bu gençlik olgusu çeşitli politik öğretilerle özdeşleşmiş bulunmaktadır (Geçtan, 2019, s. 91-92). Tarihte yaşanan öğrenci hareketleri gençliğin toplumsal düzende var olma hareketleri içerisinde yer almıştır.

Gençlik temasını esas alan akademik çalışmalara bakıldığında Cumhuriyet’in ilk yıllarında devletine bağlı ve “Cumhuriyet’in Bekçisi” bir gençlik imgesi güçlü durumda iken, 1960 ve 1980 yılları arasında sağ ve sol görüş olarak ikiye ayrılmış ideolojik

temelli gençlik imgesi söz konusudur. 1980 sonrasında ise İslamcılığın ön plana çıktığı, İslam ve gençlik temalı çalışmalar literatürde öne çıkmaya başlamıştır. Yine 80 sonrasında depolitize gençlik temalı çalışmalar çeşitli yayınların merkezinde yer almıştır (Yaman, 2016, s. 14). Bu durumun temel nedeni 12 Eylül 1980 Askeri darbesidir. Darbeyle birlikte gençler ideolojik düşüncelerden uzaklaştırılarak kapitalizmin bir numaralı hedef kitlesi olacak şekilde tüketim kitlesinin öznesi haline getirilmişlerdir. Toplumsal sorunlara kafa yorarak ideolojik gruplar içinde yer almak yerine, birbirini rakip olarak gören ben odaklı bir nesil ortaya çıkmış bulunmaktadır.

Üzerinde durulması gereken nokta Türk Siyasi tarihi ile gençlik temalı çalışmaların tematik olarak uyumlu bir seyir izlemiş olmasıdır. Cumhuriyet'in ilan edildiği dönemde gençliğin vazifeleri ile milli ve kurtarıcı gençlik teması ön plana çıkmıştır. 1960'lı yıllarda başlayan ve 1968'de doruğa çıkan gençlik hareketleri bu dönemin ana tema konusu olmuştur. Gençleri sağcı, solcu ve dindar olarak bölen ideolojik kökenli çalışmalar 1990'lı yılların ortalarına kadar popülerliğini korumuştur. 1990'ların ikinci yarısında siyasal atmosferde ön plana çıkan irtica söylemleri ile paralel şekilde Atatürk Gençliği, gençliğin Cumhuriyet'i koruma misyonu, irticaya ve dini akımlara karşı gençleri korumaya yönelik çalışmalar ön plana çıkmıştır (Yaman, 2016, s. 15). Türk siyasi tarihi gençlik hareketleri ile paralel ilerlemektedir. Böylelikle gençlik hareketleri de politik ve ideolojiktir.

2000 sonrasında muhafazakâr Millî Görüş geleneğinin içinden çıkan Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidara gelmesinden bu yana muhafazakâr ve dindar gençlik yetiştirmeye yönelik devlet politikaları uygulanmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda bireyin kimlik oluşturma sürecinin en önemli evresi olan gençlik dönemi çevresel faktörlerden doğrudan etkilenir hale gelmektedir. Kimlik kavramı hem psikolojik hem de sosyolojik anlamda toplumu ve toplumsal sorunları anlamada üzerinde durulması gereken bir olgu olmaktadır.

Kimlik (identity) kavramı bireyi tanımlamada çok önemli bir kavramdır. Bireyin toplumsal yapı içinde nasıl bir konumda yer aldığını belirleyen temel unsur kimliktir. Kimlik tanım olarak; *'kimsin, nesisin, necisin, nereden geliyor ve nereye gidiyorsun'* sorularına verilen farklı cevaplarla ortaya konulmaktadır (Deliormanlı, 2006, s. 10).

Yep'e göre kimlik; “bireyin kendisini belirli bir sosyal, coğrafi, kültürel ve politik bağlam içerisinde algılama biçimi” olarak tanımlanmaktadır (1998, s. 79).

Sosyal Psikolog Nuri Bilgin ise “*Sosyal Psikoloji Sözlüğü*” adlı kitabında kimliği, insanın kendini tanımlama ve konumlamasının ifade aracı olarak tanımlamaktadır. Kimlik, kişinin kendisini sosyal dünyasında nasıl tanımladığını, kişinin kim olduğunu ve nerede durduğunu ifade etmede kullandığı cevaptır. Öte yandan birey veya gruplar kendilerini diğer birey veya gruplardan ayırt edici özelliklerini de kimlikleri ile yansıtmaktadırlar. Kimliğin tanımı daima diğerine göre yapılmakta ve öteki üzerinden geçmektedir (2007, s. 201). Connolly'ye göre kimlik, bizim seçip istediğimiz, rıza gösterdiğimiz şeylerden ziyade ne olduğumuz ve nasıl tanıdığımızla ilişkilidir. Kimlik var olmak için farklılığa gereksinim duymaktadır, kendi kesinliğini güvence altına almak için ise farklılığı ötekiliğe dönüştürmektedir (1995, s. 92-93; akt. Dalbay, 2018, s. 162). Yapılan tanımlarda görüldüğü üzere gençlik heterojen özellikler barındırmaktadır ve kimlik de bu doğrultuda ‘öteki’ ile anlam kazanmaktadır.

Aydoğdu, kimlik tanımlamalarında her ne kadar çok boyutluluk ve çeşitlilik olsa da bütün tanımların ortak noktasında özne olma vurgusunun yer aldığını belirtmektedir. “*Kimlik (identity) terimi, aynılığı ve sürekliliği içeren Latince ‘idem’ kökünden türetilmiştir. Türkçede ise kimlik, ‘kim’ soru kökünden türetilmiş olup aynı şekilde zorunlu bir mensubiyeti (aidiyet), aynı olmayı, tek olmayı, hangi kişi olmayı ifade eder*” (2004, s. 10, 116, 117). Kişinin toplumdaki yeri kimlik aracılığıyla belirlenmektedir. Birey kendini tanımlarken bu kimliği ortaya koymaktadır. Çocuğun genetik özellikleriyle birlikte doğduğu zamandan itibaren içinde bulunduğu ekonomik, kültürel ve toplumsal ortam gibi çevresel unsurlar kimlik oluşumunda son derece önemlidir.

Bauman'a göre, kimlik belirsizlikten kaçışın adıdır. Kişi kendinden şüphe duyarsa ancak kimlik üzerine düşünmektedir. Bu şüphe kendisinin nerede durduğu ve çevresindeki kişilerin onu nerede gördüğüne yöneliktir. Bir ad gibi görünen kimlik, bu noktada yüklem gibi hareket etmektedir. Kimlik aranan veyahut istenen şeyin “olan” şey üzerine yansıtılmasıdır (2001, s. 112). Kimlik böylelikle idealize edilerek özellikle genç birey için hedef olarak görülmekte ve kişilikle ilişkilendirilmektedir.

Bireylerin kendilerini toplum içinde konumlandırmalarında kimlik ve kişilik iki farklı süreç olarak ele alınmaktadır. Bu iki süreç bireyin kendini toplum içinde özne olarak tanımlamasına ve toplumsallaşmasına katkı sağlamaktadır. Aralarındaki temel farklılık ise; kimlik kolektif düzlemde gerçekleşirken, kişiliğin bireysel düzlemde gerçekleşmesidir. Kimlik oluşumunda kişi kendini belli bir kolektiviteye ait hissetmektedir. Bu kolektivite; ulus, ırk, cemaat, mezhep, sınıf ve siyasi parti olabilmektedir. Aidiyet duygusu içinde gerçekleşen kolektif kimlik inşasında her kimlik kendini öteki kimlikler üzerinden tanımlamaktadır. Böylelikle karşıt kimlikler de varsayılmaktadır (Konrad Adenauer Vakfı, 1998, s. 77). Gençliği çeşitli kolektif gruplara ayıran bu zıtlıkları şu şekilde örneklendirmek mümkündür; sağcı-solcu, laik-antilaik, komünist-faşist, dindar-ateist, statükocu-konjonktürel, muhafazakâr-modern gibi. Günümüzde ise bu ideolojilerin keskin sınırları ortadan kalkmış, çeşitli ideolojiler adeta birbiriyle iç içe geçmiştir. İdeolojileri tanımlarken iki uç noktada yer alan komünizm ve faşizmin yerini liberalizme bırakması, bireylerin her türlü düşüncelerini serbestçe ifade edebilmelerine neden olduğu gibi gençleri kolektif kimlikten, grup normlarından ve ideolojik aidiyet duygusundan uzaklaştırabilmektedir. Öyle ki sağ-sol ayrımı eski keskinliğini yitirerek ortaya doğru kaymış, bireyler kendilerini hem modern hem muhafazakâr olarak tanımlayabilir hale gelmiştir. Bireyin kendini yerel ve ulusal kimliğiyle tanımlamasının yanında, popüler kültürün taşıyıcılığında bireyin kendini önce insan olarak tanımladığı kozmopolitan³ bakış açısı da özellikle gençler üzerinde son derece geçerli hale gelmiştir.

Kimlik kavramı gençlik olarak sınıflandırılan kesimi tanımlarken de kullanılmaktadır. Genç olarak kabul edilen bireyler kendilerini tanımlarken ve diğer bireylerden farklılıklarını ortaya koyarken ve aynı zamanda başkalarının gençlerle ilgili algılarında kimlik son derece önemlidir. Birey kendini tanımlarken kendini diğer bireylerle karşılaştırmakta, benzer ve farklı yönlerini ortaya koymaktadır. Ortaya konulan bu benzer ve farklı yönler kabul edilmede de dışlanmada da temel rol

³ Kozmopolitanizm: Osmanlıca Cihanilik olarak adlandırılan dünya vatandaşlığı kavramı. Kendilerini kozmopolitan olarak tanımlayan kişiler, bir ülkenin yurttaşı olmaktan ziyade insanların birliği ve eşitliği adına ulusal kültürü reddederek kendilerini dünya vatandaşı olarak görmektedirler.

oynamaktadır (Morley ve Robins, 1997, s. 74; akt. Akmeşe, 2013, s. 14). Ortak noktalar bireyleri birbirine yaklaştırarak grup haline gelmelerinde etkili olurken, farklılıklar bireyleri birbirinden uzaklaştırabilmektedir.

Erikson kimliği, “*bireyin biricikliğinin bilinçli duygusu; deneyimlerin sürekliliği için bilinçsizce çaba ve grubun düşünceleri ile dayanışma*” olarak tanımlamaktadır. Erikson’a göre ergenlikteki temel görev kimlik gelişimidir (1968, s. 17). Ergenlik döneminde ergenler kimliklerini oluşturmak için çaba harcamaktadırlar. Bu dönemde ortaya çıkan temel yapılandırmalar kimlik gelişimi etrafında şekillenmektedir. Birçok ergene göre kimlik gelişimi rahat ve güvenli bir şekilde gerçekleşirken; bazı ergenler bu süreci sancılı ve sıkıntılı şekilde geçirmektedirler (Demir, Dereboy ve Dereboy, 2009, s. 227-235). Bu süreçte en önemli faktör bireyin içine doğmuş olduğu ve toplumun özelliklerini yansıtan en küçük yapı taşı olan ailedir. Ergenlik döneminde ailesi anlayışlı olan bir gencin bu dönemi daha kolay atlatması muhtemelken, katı tutumlara sahip, baskıcı bir aileye sahip olan bir birey ergenlik dönemini daha zor geçirebilmekte hatta bu dönemde yaşadığı travmatik olaylar gelecekteki yaşantısını da etkileyebilmektedir.

Kimlik oluşturulurken seçilen öğelerin kişi için anlamlı olması ve kişinin seçtiği öğelerle kendini özdeşleştirmesi son derece önemlidir. Erikson kimlik duygusunu bu durum üzerinden tanımlamaktadır. Ona göre kimlik duygusu; “*bedeninde kendini evinde hissetme, nereye doğru gidiyor olduğunu bilme duygusudur*” (1968, s.16). Bu durumda kişinin sahip olduğu kimlikten hoşnut olması ve kendisiyle barışık olması gerekmektedir. Kişi kendini olduğu gibi kabul ettiği oranda kimlik karmaşasından uzaklaşmaktadır.

Kellner ise, kimliğin geleneksel toplumlarda değişmez olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre bireyler arasında kimlikten kaynaklanan bir farklılık bulunmamaktadır (2001, s. 187). Kimlik inşası bireysel olduğu kadar toplumsal bir süreçtir. Bireyin içinde bulunduğu toplumdaki etkilenmemesi, çevresinde bulunan kişileri rol model almaması söz konusu değildir. Bireyin çocukluktan itibaren öğrenme sürecini etkileyen 2 temel faktör genetik ve çevredir. Kişi kimliğini oluştururken genetik özellikleri ne kadar avantajlı olursa olsun çevresel koşulları elverişsizse toplumun çeşitli imkanlarından yararlanamamakta ve potansiyelini tam olarak ortaya koyamamaktadır.

Erikson'a göre ise kimlik oluşumunda her ne kadar çevresel faktörler etkili olsa dahi bütünsel bir kimlik oluşumu psikolojik bir süreçtir ve oluşumu yıllar almaktadır. Hem kişisel hem de sosyal kimlik oluşumu ömür boyu devam eden bir süreçtir (1959 akt. Gür vd., 2012, s. 14). Güvenç, kimliği "*Kimsiniz? Kimlerdensiniz?*" sorularına verilen cevaplar olarak tanımlamaktadır (1993, s. 3). Kimlik kişinin benliğidir ve kendini hem kişiliği hem de ait olduğu gruplar üzerinden tanımlama özelliğidir.

Heywood ise kimlik kavramını bir umut ya da umutsuzluk dalgası ayrımına gitmeksizin kültürel ve felsefi bir hareket olarak tarif etmektedir (2007, s. 92). Kimlik kavramı, etnik, politik, dinsel, kültürel, cinsel ve ideolojik olarak çeşitli kullanım alanları olan oldukça geniş bir kavramdır. Bireyin kendini var etmesinde önemli olan kimlik olgusu özellikle gençliğin kimlik oluşumunda kendini göstermektedir. Her birey bu süreçte içinde bulunduğu toplumdan etkilenmektedir. Birey ve gruplar kendilerine has kimlikler oluştururken, grubun dışında kalanlar farklı bir yaşam algısı oluşturarak öteki konumunda kalmaktadırlar. Gençlik dönemi özellikle bir geçiş dönemi olarak görüldüğü için farklı bir kimlik olarak kabul edilmektedir (Akmeşe, 2013, s. 17). Kimlik kavramından söz ederken özellikle gençlik dönemi üzerinde durulmasının temel nedeni kimliğin gençlik döneminde inşa edilmeye başlanmasıdır. Çocukluktan gençliğe geçen birey artık kim olduğu, gelecekte nerede olmak istediği, neler yapmak istediği konularını bu dönemde düşünmeye başlamaktadır. Özellikle üniversite tercihi ve meslek seçimi bireyin kimliğini oluşturmasında son derece önemlidir. Aynı zamanda bireyin içinde bulunduğu gerek aile ve akrabalık grupları gerekse arkadaşlık ve iş yeri grupları kimliğini şekillendiren çevresel faktörler olarak bu süreçte rol oynamaktadır. Çocuğun ilk içinde bulunduğu kurum olan aile içinde sorunlar yaşaması çevresiyle olan ilişkilerini de etkileyebilmektedir. Bu sorunlar özellikle bireyin kimlik oluşturma sürecini en çok yaşadığı gençlik döneminde de devam ederse bireyin gelecekteki yaşantısını etkileyebilmektedir. Günümüzde bu durum daha şiddetli yaşanabilmektedir. Gerek kuşak farklılıkları gerekse teknoloji bağımlılığı gibi faktörler gençlerin aileleriyle olan yüz yüze iletişimlerini zayıflatabilmektedir. Öyle ki sürekli değişen dünya içinde insanın kendi kimliğini tutarlı bir şekilde koruyabilmesi kolay olmamaktadır. Bu yüzden gençlerin hem sürekli değişen koşullara hızlı bir şekilde uyum sağlaması hem de kimlik karmaşası yaşamaması gerekmektedir.

Gençlik ve kimlik oluşturma süreçleri özellikle ideolojik ve siyasal kimlik inşası sürecinde bütün topluma etki eden boyutlara ulaşmaktadır. Kişinin kendi karakterini oluşturma süreci kendini ve başta ailesini etkilemektedir. İdeolojik ve siyasal kimlikler ise özellikle gençlik grupları ve tarihi açıdan sembol olmuş kişilerden kaynağını aldığı için birey tarafından da çevresine yayılmaktadır. Gençlerin siyasal kimliklerini oluştururken gayeleri bireysel değil tamamen içinde buldukları ideolojik grubu etkin kılmaya yöneliktir. Siyasal açıdan söz sahibi olmayı, devrim yapmayı ve iktidara sahip olmayı amaçlayan siyasal kimlikler bütün toplumu ve hatta uluslararası toplumları etkilediği için oldukça geniş tezahürlere sahip olmaktadır.

Cumhuriyet sonrası dönem gençlik açısından da bir kırılma noktasıdır. Modern dönemin siyasal kimlik kalıpları bu dönemde artık işlememektedir. Bu dönemde siyasal kimliklerin anlamı, tarifi ve anlaşılmasında postmodernizm etrafında örgütlenmiş olan küreselleşme, kültür endüstrisi ve post-fordizm üzerinden şekillenen kültürel, siyasal ve iktisadi içerik ile oluşturulmaktadır (Babacan, 2018, s. 212).

Postmodernizm, azınlık haklarına yer veren değerleri savunmaktadır. Böylelikle demokratik talepleri olan ve toplum içinde yükselmekte olan çeşitli gruplar, gelişen kitle iletişim teknolojileriyle birlikte özellikle de internet, televizyon, radyo ve sinema aracılığıyla seslerini duyurabilmektedirler. Yaratılan demokratik ortamda alternatif ideolojilere ve bilinç oluşturulmasına zemin hazırlanmaktadır. Böylelikle ataerkil kapitalist sistemin devamlılığını tehdit eden bir durum ortaya çıkmaktadır (Balcı, 2006, 2). Bu demokratik ve özgürlüklerden yana çeşitli kimliklere yer veren ortamda yine de baskın kimlikler başat konumlarda bulunurken alternatif kimlikler toplumun geneli tarafından marjinalleştirilebilmektedirler. Geçmişteki kadar baskı altına alınmasa da postmodern toplumlarda da alternatif kimliklerin ve alt kültürlerin tamamen özgür oldukları ve toplum tarafından benimsedikleri söylenememektedir.

Kimlik konusu modern dönemde olduğu gibi geleneksel dönemde de en çok tartışma konusu olan meselelerden biri olmuştur. Kimlik, aidiyet ve ifade biçimi olması dolayısıyla insanoğlunun varoluşsal pozisyonu ile ilgili hususu belirtmektedir. Modern dönemin geleneksel döneme nazaran kimlikler üzerindeki etkisi daha yaralayıcı, parçalayıcı, savunmasız bırakıcı ve karmaşıktırıcı olmasıdır. Modern dönemde insanlar siyasal kimliklerini ideolojik konumları içine hapsetmişlerdir, bu durum da sığ

ve derinliksiz bir kültürel varoluşa sahip olmalarına neden olmuştur. Bu sığ durum ise zihinsel tahribatlar yaratmıştır. Böylelikle ideolojik perspektifler üzerinden konjonktürel evlilikler gerçekleşmiştir. İdeolojilerin sonu tezinden yeni bir felsefe üreten postmodernizm ise en çok kimlikler üzerinde ölümcül etki yaratmıştır. Kimlik bunalımları bunalımlı siyasal toplumlar ve siyasal kültürler yaratmıştır. Bu noktada postmodern felsefenin en önemli karakteristik özellikleri; “görelilik, muğlaklık, tekillik, parçacılık ve parçalanmışlık, çok kültürlülük ve çok kimliklilik” olmuştur. Postmodern felsefenin ürettiği siyasal kültür ise kimlik meselesini sübjektif ve “özgür” bir alana çekerek geleneksel aidiyetlerden, disipline edici özelliklere sahip olan normatif çerçevelerden, ahlaki ve siyasi konumlardan bağımsız pratikler öngörmektedir. Bu süreç kapitalizmin oluşum süreciyle son derece ilişkilidir. Kapitalizmle birlikte yaşanan niteliksel dönüşümler zamanın, mekânın ve hatta insanın da özelliğini yitirmesine neden olmuştur. Kapitalizm; sosyo-kültürel, sosyo-politik ve sosyo-ekonomik bir olgu olarak tüm etkileşim süreçlerini etkilemiş bulunmaktadır. Bu etkileşim süreçleri kimlik meselesine negatif bir şekilde sirayet etmiştir. Bu durum ise yeni bir insan tipi üretmek şeklinde sonuçlanmıştır (Babacan, 2018, s. 212-213). Öyle ki kapitalizmin etkilemiş olduğu bu insan tipi dönemin konjonktürel özelliklerini yansıtmaktadır.

Habermas, kapitalizmin ulaşacağı noktayı ‘yaşamın sömürgeleştirilmesi’ olarak adlandırmaktadır. Bu dönemin temel özelliklerinin ise;

Profesyonel yaşamın aracılaştırılması, işyerinin hareketli hale getirilmesi, rekabet ve performans ölçümlerinin ilkokula kadar yaygınlaştırılması, hizmetlerin, ilişkilerin ve yaşama yerlerinin paralı hale getirilmesi, kişisel yaşam alanlarının tüketici anlamda yeniden tanımlanması, özel ve resmi olmayan eylem alanlarının yasal düzenlemesi ve bürokratikleştirilmesi ve her şeyden öte genel olarak okul, aile eğitimi ve kültürel yeniden üretimin politik yönetimlere dâhil edilmesi, tekil bir insanın yaşam alanının tümünün birden, yeni anlam ve yaşam tarzı tarafından kuşatılmasının alt unsurları olarak belirlemektedir. Beraberinde ise, günümüz toplumlarında kapitalist sistemin, deneyimleri ve insani ilişkileri metalaştırmakta ve bir zamanlar resmi olmayan ve demokratik denetime açık olan ya da bireylerin kendilerine bırakılan yaşam alanlarını resmi olarak düzenlemekte olduğunu ifade etmektedir (Habermas, 2001, s.776; Habermas, 1994, s. 315; akt. Babacan, 2018, s. 214).

Eski tip ulus-devlete özgü sınırlandırılmış kimlik tanımlamalarının yerini, küresel bir çerçevede yer alan kamu-özel, alt kültür-üst-kültür gibi ayrımlara sahip yeni kültürel çoğulculuk anlayışı almıştır. Böylelikle azınlıkların varlığı pekiştirilmiş, keskin ve ayrıştırıcı olarak nitelenen kültürel pozisyonlar reddedilmiş, ulusalcılığın yerini ise etnik ve dini azınlıkları ön plana çıkararak ve birlik anlayışına karşı çıkan bir liberal devlet anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu durum siyasal kimliklere olan bakış açısını değiştirmiştir (Babacan, 2018, s. 215). Liberal düşünce anlayışıyla birlikte farklı kimliklerin kendini ifade etme imkânı bulması aynı zamanda kültürel çeşitliliği de arttırarak çok kültürlülük yaratmıştır. Özellikle kitle iletişim araçları farklı kültürlerin kişilerin hayatına girmesinde en önemli aracı konumuna gelmiştir.

Postmodernizmle birlikte teknoloji ve bilgi yeni örgütlenmelerin temel esaslarını oluşturmaktadır. Bu durum dünya genelinde bir tektipleştirme yaratmıştır. Kimlikler özgün değerlerini yitirip homojenlik içinde erirken, alt kimlikler belirgin şekilde ortaya çıkmıştır. İletişim alanında yaşanan gelişmeler farklı toplumlardan, farklı kültürel kimliklere sahip kişilerin aynı kodları kullanmalarına neden olmuştur; ancak bu durum insanın kendi özgün kimliğini bulmasını zorlaştırmıştır. Kültürel küreselleşme sonucunda ulus devlete özgü sınır mantığının aşılması ve etnikliğe ve bölgeselliğe olan ilginin artması sonucunda ulusların kolektif kimlik ve sosyal aidiyet duygusu yaratmada etkisi azalmıştır (Heywood, 2017, s. 249). Kolektif kimlik ve sosyal aidiyet duygusundan uzaklaşılması bireyciliği ve ben merkezliliği arttırmış bulunmaktadır.

Türkiye’de 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile devletin yeniden militan bir boyuta geçmesi ve dikte edici bir karaktere bürünmesi sonucunda siyasal bağlam ve siyasal bağlamın direkt ilişkili olduğu kültürel saha etkilenmiştir. Bu siyasal bağlam ve kültürel sahanın kesişim noktasında bulunan siyasal kimlik de doğal olarak etkilenmiştir. Bu değişimle birlikte resmî ideolojilerin nasıl aşılabacağına yönelik arayışları içeren, etnik, kültürel, dini ve ideolojik kimliklerin artık bir merkezden belirlenemediği ve yönlendirilemediği bir döneme geçilmiştir. Küresel kapitalizm ve küresel sermayenin belirleyici olduğu bu süreçte ortaya çıkan postmodern kültüre piyasa, demokrasi, sivil siyaset, insan hakları ve özgürlük gibi kavramlar temel oluşturmuştur (Babacan, 2018, s. 218). Bu kavramlar, devletlerin hem kendi halklarına ve hem de kendi ülkelerinden çok

uzaklardaki devletlerin halklarına özgürlük ve demokrasi getirme misyonuyla kendi politikalarını benimsetmelerinde meşruiyet kaynağı olmuşlardır.

Küreselleşmenin, post-fordizmin ve kültür endüstrisinin eklemlenmesiyle oluşan bu yeni kültürel, iktisadi ve siyasi ortamda siyasal ve toplumsal kimlikler için de yeni bir düzlem inşa edilmiştir. İnsanlar artık kimliklerini tanımlarken tek boyutlu değil çok boyutlu tasavvurlarda bulunmaktadır. Görelî ve geleneksel-toplumsal aidiyetlerden kopuk şekilde biçimlenen ve kimliklere yansıyan bu kültürel değişim hayatın neredeyse tüm formlarına da sirayet etmektedir. Siyasa ve kültür, kimlikleri belirleyici etkiye sahipken bu durum tersine dönmüş, artık kültürel eğilimler ve kültürel dönüşümler siyasaı belirler hale gelmiştir. Postmodernizmin bireyci ve görelî özelliği, küreselleşmenin tektipleştiriciliği, post-fordizmin yarattığı kültür endüstrisi hayatı metalaştıran bir anlam dünyası inşa etmiş bulunmaktadır. *“Kimlikler, işte bundan böyle bu kaygan düzlemde rotasını arayan, bir yandan yeni alt-kimliksel düzlemler yeşerirken bir yandan da özgünlüklerini kaybederek hükmedici/icbar edici bir küresel dominasyonun hâkimiyetine girmek durumuyla karşı karşıya kalan bir sıradanlık unsuruna dönüşme riskiyle karşı karşıyadır”* (Babacan, 2018, s. 224-225). Kimliklere sıradanlık özelliği kazandıran unsur, kültür endüstrisi ve popüler kültürle birlikte yaygınlaşan tektip ve homojen kimlik yapılarıdır. Özellikle kitle iletişim araçlarının taşıyıcılığında maddî ve manevî kültür öğelerinden etkilenen bireyler farklı kültürlerle buluşma imkanları kazandıkları gibi standart tutum ve davranışlar geliştirebilmektedirler.

Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren ulus inşası fikri her boyuta müdahil olan bir özellik taşımaktadır. Bu inşa süreci siyasal ve toplumsal kimliklere de yansıyan bir vatandaş prototipi ortaya koymuştur. Modern Cumhuriyet’in kimlik siyasetine etki eden en önemli unsur Ulusçu idealardır. 1980’lere kadar kimlik siyasetinde hâkim olan bu anlayış 1980’lerde değişime uğramıştır. Bu dönemde resmî ideolojilerin nasıl aşılacağı, siyasal-toplumsal kimliklerin merkezi ideolojinin boyunduruğundan nasıl kurtulacağı, özgün kimliklerin siyasal alana ne şekilde yansıtacağı gibi sorular sorulmuşur. Bu yeni siyasa; insan hakları, demokratik normlar, sivilleşme ve piyasa toplumu gibi nosyonlar etrafında şekillenmeye başlamıştır. Kimliklerin devletin dayattığı çerçevenin içinden çıkması özgür bir ortam yaratırken; kimliklerin hiç olmadığı kadar çok çözümlenme

yaşayacağı kaygan bir zihinsel formata sahip olması durumu ortaya çıkmıştır. Bu durumun yarattığı en önemli sorunlardan biri ise, yaratılan anlam dünyasının inşacı değil bozucu-yıkıcı özelliklere sahip olması ve özellikle de gençler tarafından tercih edilir olmasıdır. Bu durumun somut örneği 1980 Askeri Darbesinin yarattığı depolitizasyon sürecinde görülmektedir. Bu sürecin genç kuşağa yansımaları daha küresel, daha liberal ve aynı zamanda daha direnişçi ve daha bölgeselci bir kimliksel eğilim yaratılması şeklinde olmuştur. “*Türklük*” vurgusu yerini daha üst bir kimlik olan “*Türkiye Cumhuriyeti Vatandaşlığı*” vurgusuna bırakmıştır. Aynı zamanda ideoloji merkezli kimlik tanımlamalarının yerini keskinliklerin yumuşatıldığı, eski parametrelerin öneminin kalmadığı yeni bir anlam dünyasına işaret edilmektedir. “*İnsan*” tanımı ise soyut, muğlak ve doğrudan siyasal özellik taşımayan bir yeni “*insan*” tanımına yerini bırakmıştır (Babacan, 2018, s. 225-226). Bu yeni insanın en önemli özelliklerinden biri kapitalist toplum düzeni içine doğmuş olması sebebiyle sistemi sorgulayacak bakış açısına sahip olacak alternatif sistemleri görmemiş olmasıdır. Bu insan, tüketerek imaj yaratmaya çalışmakta ve politik düzlemi olumsuzlayan, apolitik olmayı daha özgür ve tarafsız olmak şeklinde algılayan bir profile sahip olmaktadır. Bireycilik temelli bu anlayış rekabet düzenini sürekli pompalayan bir sistemde gruplaşmaların da önüne geçmektedir.

II.2. Gençlik ve Kuşak İlişkisi

Ekonomik ve sosyal hareketleri içine alan aynı zaman aralıklarında doğanlara ya da aynı dönem içinde belli bir sosyal gruba mensup olan kişilere kuşak adı verilmektedir (Adıgüzel, Batur ve Ekşili, 2014, s. 166). Altuntuğ’a göre “*kuşak kavramı; aynı zaman aralığında doğmuş, yaşadıkları zamanın sosyal, ekonomik, kültürel, siyasal olaylarından ve hâkim değerlerinden etkilenmiş kişileri ve bu kişilerin oluşturduğu toplulukları ifade etmektedir*” (2012, s. 204). Bir diğer tanıma göre; insanlık tarihinden bu yana neredeyse aynı yıllarda doğmuş olan, aynı dönemde yaşamış, aynı dönemin koşullarını yaşamış olan ve birbirleriyle hemen hemen aynı sorumlulukları taşımakta olan kişilerden oluşan kitleye kuşak adı verilmektedir (Fındık, 2013, s. 44). Kuşak

kavramına yönelik yaklaşımların ortak noktası bireylerin doğmuş oldukları tarih aralıklarının aynı olmasına yöneliktir.

Kuşak/ jenerasyon (generation) kavramı, Fransızca “*generation*” sözünden gelmektedir. “*Doğuş, soy, nesil*” anlamlarına gelen bu söz Türkçeye jenerasyon olarak geçmiştir (www.toplumdusmani.net).

Kuşak kavramını ilk defa inceleyen isim “*The Problem of Generations/Kuşakların Problemleri*” adlı makalesiyle Alman Sosyolog Karl Mannheim’dir. Mannheim’a göre; aynı kuşağa mensup gruplar, aynı doğum yılını paylaşan, sosyal süreçlerin toplumsal boyutunda ortak konuma sahip bireylerden oluşmaktadır. Her toplumda kuşakların varlığından söz edebilmek için 5 unsura sahip olunması gerekmektedir. Bu unsurlar;

- 1- Kültürel süreç içinde yeni katılımcıların ortaya çıkması,
- 2- İçinde bulunulan bu süreçte eski katılımcıların yok olması,
- 3- Bir kuşağın temsilcilerinin tarihsel süreçte zamansal açıdan sınırlı bir bölüme katılabilmesi,
- 4- Kültürel mirasın aktarılması hususunda sürekli belirli nedenlerin olması,
- 5- Kuşaktan kuşağa geçişin devamlı bir süreç olarak yer alması şeklinde sıralanmaktadır (1952, s. 290-292).

Geleneksel anlamda kuşak, bir ebeveyn ve çocuklarının doğumları arasındaki zaman dilimini ifade etmektedir. Bireyin kendi doğumuyla anne babasının doğumu arasındaki zaman dilimi olarak tanımlanan kuşak, ortalama olarak 20-25 yıllık zaman dilimine denk gelmektedir. Biyolojik temelli bu tanıma göre her bin yıllık dönemde 20-25 yıl aralıklara göre bir kuşak yerleşmektedir (Keleş, 2011, s. 130). Ancak günümüzde eğitim oranının artması, lisans eğitiminden sonra lisans üstü eğitimin tercih edilmesi, kariyer yapma önceliğinin olması, özgür yaşam tarzının benimsenmesi, işsizlik ve ekonomik sıkıntılar gibi çeşitli nedenlerden dolayı evlilik yaşının yükselmesinden dolayı kuşaklar arası yaş farkı açılmış durumdadır.

Gençlere yönelik siyasal tutum araştırmaları yapan Ahmet Taner Kışlalı’ya göre, kuşaklar arası tutum farklılıkları siyasal davranışlara ve oy verme davranışlarına da yansımaktadır. Gençler genel olarak yaşlılara göre daha ilericidirler. Orta yaşlı ve yaşlı kuşakta tutucu eğilimler artarken genç kuşak değişikliklerden yana bir eğilim

göstermektedir (1976, s. 117). Yaşlı kuşağın geçmişe yönelik bilgi birikimi ve yaşanmışlıkları yaşlı kuşağın daha katı tutumlara sahip olmasının temel nedenidir. Karakteri oturmuş ve yoğun deneyimi olan yaşlı bir kişinin tutumlarını değiştirmek, özellikle siyasal eğilimleri konusunda ikna etmek oldukça zor iken; henüz hayat deneyimi ve bilgi birikimi az olan gencin fikirlerini değiştirmesi ve siyasal konularda çevresinden etkilenmesi daha kolay görünmektedir. Tabii ki bu durumda kişinin içinde bulunduğu sosyo-kültürel ortam, özgür bir çevrede yetişmiş olup olmaması ile eğitim durumu, okur-yazar olup olmaması, bilgi birikimi ve zekâ seviyesi son derece önemlidir. Merkezi ikna yolunu kullanan bir kişi bilgi sahibidir ve ikna edilmesi zordur. Örneğin oy kullanırken parti programlarına, partilerin vaatlerine ve geçmişteki icraatlarına bakmaktadır. Çevresel ikna yolunu kullanan bir kişinin ise ikna edilmesi, fikirlerini değiştirmesi daha kolaydır. Seçimlerde yüzen oylar olarak da adlandırılan kararsız seçmen partiden çok lideri değerlendirmektedir ya da çevresindeki kişilerin dediklerini yapmaya, çevresinden etkilenmeye meyillidir. Bu noktada gençler de eğitilmiş olduğu oranda kendi kararlarını kendileri verirken, bilgi sahibi olmadıkları alanlarda çevrelerinin etkisine daha açık duruma gelmektedirler.

Mardin, “*Youth and Violence in Turkey*” (1978) adlı makalesinde öğrenci radikalizmi ve fiziksel şiddetin arkasındaki nedenleri sosyolojik gerçekliklere dayandırmaktadır. Mardin’ e göre öğrenciler bazında yaşanan gelişmeler Türkiye’nin modernleşme sürecinde yaşanan başarısızlıklara dayanmaktadır. Yaşanan çatışmaların arkasında köyden kente göç ve “*şehrin köylüleşmesi*” yer almaktadır. Türkiye’de 1970’li yıllarda ortaya çıkan sağ-sol çatışmasına dayalı gençlik hareketleri Anadolu’dan büyük şehirlere göç eden muhafazakâr ve öz otoriteryen değerlere sahip gençlerle ilişkilendirilmektedir. Böylelikle çevredeki şiddetle ilişkili unsurlar kente taşınmışlardır (1978, s. 239). Bu sosyolojik saptama doğrultusunda farklı kültürlerden gelen gençlerin bir araya geldiklerinde kaynaşmasından ziyade çatışması söz konusudur.

Günümüzde ise postmodernizmin etkisiyle birlikte toplumsal dayanışma ruhundan uzaklaşıp bireyciliğe doğru evrilen gençlik bilincinden söz etmek mümkündür. Tüketmek ve tükettikleriyle kimlik inşa etmeye yönelik gençlik, üretmekten ziyade tüketerek özgürlüğe kavuştuğunu zannetmektedir. Özellikle bütün dünyayı etkisi altına alan popüler kültür ve tüketim kültürü kendisini yaratan kültür

endüstrisi ve kitle iletişim araçları aracılığıyla gençleri etkisi altına almış bulunmaktadır. Bu durum gençleri yerellikten ve ulusal kimliklerden uzaklaştırarak kozmopolitan bir dünya vatandaşlığı kimliğine kavuşturmuştur. Dünyanın bir ucunda ne olduğundan haberdar olabilen, yabancı ülkelere seyahat edemese dahi sanal ortamda çeşitli dünya vatandaşlarıyla iletişim kurup başlıca popüler kültür ürünleri olan şarkıcıları, dizileri, filmleri, reklamları ve çeşitli tüketim mallarını takip edebilen gençlik, kendi öz kimliğine yabancılaşabilmektedir. Öyle ki kitle iletişim araçları ve mobiliteyle birlikte uzakların yakın olduğu bu çağda yakınlar da uzaklaşabilmektedir. Özellikle gençler, etraflarında reel düzeyde olup bitenlerin farkına varamamakta, yeri geldiğinde komşusunu tanıyamamakta ve aynı zamanda popüler olan ve sürekli değişen ritüelleri benimsedikleri oranda içinde buldukları toplumun gelenek, göreneklerinden ve çeşitli toplumsal normlardan uzaklaşabilmektedirler. Bu durumun başlıca nedeni özgürlük olarak tanımlanan tüketme arzusunun ve ben merkeziliğin gençlere artık çocukluktan itibaren sirayet etmesidir.

Sosyolog Tom Wolfe 1970'li yılları "*Ben Yılları*" olarak adlandırırken, bu dönem yaşamış olan gençleri ise "*Ben Nesli*" olarak tanımlamaktadır (Twenge, 2009, s. 11). Ben Nesli vurgusu bu kuşağın bireyci ve rekabetçi bakış açısına gönderme yapmaktadır. Bu çağda bireyin en yakın dostu her an yanında olan mobil telefonu ve sanal ortamda edindiği arkadaşlıklardır. Bu süreçte çağın teknoloji ve enformasyon çağı olması önem arz etmektedir.

Savaş dönemlerinde ya da toplumsal bunalımların yaşandığı dönemlerde yaşayan bireylerin modern yaşama özgü olan ekonomik belirlenimcilik, rasyonalizm, materyalizm ve otoriteye saygı gibi özelliklere sahip oldukları görülürken; sosyo-ekonomik açıdan refahın hüküm sürdüğü dönemlerde yaşayan kuşakların post modern değerlere özgü eşitlikçilik, farklılıklara saygı, öz-paylaşım gibi değerleri benimsedikleri ileri sürülmektedir (Egri & Ralston, 2004; akt. Gürbüz, 2015, s. 41). Bu bakış açısına göre özgürlükler ekonomik altyapıdan etkilenmektedir.

Her kuşak içinde bulunduğu toplumdan etkilendiği kadar içinde bulunduğu toplumu da etkilemektedir. Kuşaklar düşünce ve davranışlarıyla toplumları etkiledikleri oranda belirli ölçüye kadar değiştirebilmektedirler. Bu değişim kuşaklar arası farklılıklar yaratabilmekte ve bazı değişimler diğer kuşaklar tarafından devam

ettirilebilmektedir (Altuntuğ, 2012, s. 204). Özellikle kuşaklar arasında yaşanan kültürel paylaşımlar kuşaktan kuşağa aktarılabilmektedir. Bu kültürel paylaşımların içinde gelenek ve görenekler, örf ve adetler, ahlak ve görgü kuralları, din kuralları gibi manevi kültür ürünleri yer almaktadır.

Bugünün kültürü, geçmişte yaşamış ve yaşamakta olan daha eski kuşaklara mensup kişilerin çaba ve tecrübelerinin ürünüdür. Bu kültür yaşanan çeşitli deneyimler ölçüsünde değişmekte, gelişmekte ve öğrenme yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılabilmektedir (Çubukçu, 1999, s. 67). Her jenerasyonun kendine özgü olarak bireysel ve tarihsel deneyimleri sonucunda oluşturduğu bir birikimi bulunmaktadır. Eski kuşaklar yeni kuşaklara birikimlerini aktarmaktadırlar. Bu birikimleri devralan genç kuşak bu sosyo-kültürel mirası değiştirir, dönüştürür ve ortaya çıkan çatışmalarla birlikte kendi kimliğinin inşasında kullanır. Kuşaklar arası gerçekleşen değer, bilgi ve kültür aktarımı söz konusudur. Farklı kuşaklardan gelen iki ya da daha fazla kişi ya da grubun birbirlerini reddetmeleri durumunda ise kuşak çatışması ortaya çıkmaktadır (Fighter, 1966, s. 230 akt. Tezcan, 1997, s. 15). Ortaya çıkan kuşak çatışması, kolektif bilinçten ziyade çeşitli ayrışmalar yaratmaktadır.

Twenge'e göre herkes bir nesle aittir, bazı kişiler bu durumu benimserken bazı kişiler ise kendi yaşlılarıyla anılmak istememektedirler. Her ne olursa olsun yaşanan kültürü içinde bulunulan zaman belirlemektedir. Bu kültür, yaşanan dünya olaylarından, sosyal eğilimlerden, ekonomik gerçekliklerden, hayata bakış açısından ve popüler kültürün iniş ve çıkışlarından etkilenmektedir. Yaşanılan dönem bireylerin karakterlerini ailelerinden daha çok etkilemektedir. (2009 s. 13-15). Öyle ki kuşaklara içinde buldukları tarihsel, sosyo-kültürel ve toplumsal ortama göre çeşitli adlar verilmiştir. Örneğin 1. Dünya Savaşı sonrasında doğan kuşağa Sessiz Kuşak adı verilirken; 2. Dünya Savaşı sonrasında doğanlara Patlama Kuşağı (Baby Boomers) adı verilmiştir. Sonrasında ise kuşaklar daha ziyade doğdukları yıllar çerçevesinde şekillenen tutum ve davranışlarına göre X, Y, ve Z kuşağı olarak adlandırılırken; bütün dünyayı etkisi altına alan 68 gençlik hareketi bu dönemin kuşağının 68 Kuşağı adıyla anılmasına neden olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce doğanlar, Geleneksel Kuşak (1925-1944) olarak adlandırılırken; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra (1945) ile 1965 yılları arasında

doğanlar Bebek Patlaması Kuşaağı olarak adlandırılmaktadır (Roberts & Manolis, 2000; O'Bannon 2001; Smola & Sutton 2002; Wallace, 2006; akt. Gürbüz, 2015, s. 41). Fox'a göre ise, 1925-1945 yılları arasında doğanlar Sessiz Kuşak, 1946-1964 yılları arasında doğanlar Baby Boomers/Patlama Kuşaağı, 1965-1980 yılları arasında doğanlar X Kuşaağı, 1981-1995 yılları arasında doğanlar Y Kuşaağı ve son olarak 1996'dan sonra doğanlar Z Kuşaağı olarak adlandırılmaktadır (2011, s. 24). Doğum yıllarına göre sınıflandırılan bu kuşakların günümüzde en genci Z Kuşaağı olarak adlandırılan kuşaktır.

Türkiye'de 1980 Askeri darbesi sonrasında genç kuşaklara çeşitli adlar verilmiştir. “12 Eylül Çocukları”, “tüketim toplumunun çocukları”, “televole çocukları” gibi bu adlandırmalar gençleri olumsuz şekilde eleştiren, onları değerlerini yitirmiş, vurdumduymaz olarak gösteren adlandırmalardır. Bir taraftan gençlik kuşaağı çeşitli şekilde olumsuzlanırken bir taraftan da gençliğin nasıl olması gerektiğini ileri süren ideal gençlik mitleri ortaya konulmaktadır (Lüküslü, 2008, s. 288). 1980 Darbesi sonrası genç kuşaklara verilen adlandırmalar dönemin ekonomi politikalarıyla iç içe geçmektedir. Özellikle tüketim kültürünün etkisinde olan bu kuşaağa tüketim kültürü çocukları adı verilmektedir.

1980 sonrasında doğan ve 90'lı yıllarda ülkedeki karmaşık ortamda büyüyen gençler önceki kuşaklar tarafından apolitik ve toplumsal olaylardan uzak kişiler olarak nitelendirilmektedirler. Bu değerlendirmede 1980 darbesinden sonra ülkedeki siyasal ortam ve siyasetin uzak durulması gereken bir etkinlik olarak görülmesine yönelik bakış açısı etkili olmuştur. Ancak 2013 yılında yaşanan Taksim Gezi Parkı olaylarında Gezi Parkına kışla yapılmasını protesto eden kişilerin çoğunun 80 sonrası doğan ve Y Kuşaağı olarak adlandırılan kuşaağa dahil olan bireylerden oluşması bu kuşaağın apolitik olduğuna yönelik olan yargıyı tartışılır hale getirmiştir (Demirkıran, 2019, s. 1). Gezi Parkı olaylarına katılan gençler aynı zamanda protestolarını çeşitli sosyal medya paylaşımlarıyla devam ettirmişlerdir.

Lüküslü'ye göre gençlik miti; gençliği aydın ve eğitimli olarak tanımlayan ve misyonu dolayısıyla gençliği siyasal bir kategori olarak gören bakış açısidir. 19. yüzyılda ortaya çıkan gençlik miti; Jön Türkler kuşaağı, Osmanlı Devleti'nin son kuşaağı, Cumhuriyet'i kuran kuşak ve 1980'lere gelene kadar tüm Cumhuriyet dönemindeki tüm kuşaklar tarafından benimsenmiş ve içselleştirilmiştir. Sadece Türk toplumuna ait

olmayan gençlik mitinin temel özellikleri; gençliği aktif, dinamik, toplumu ileriye götürecektir potansiyel olarak ve geleceğin yurttaşları olarak görmesidir. Gençlik mitini benimseyen tüm kuşakların ortak özelliği ise, siyasal misyon olarak vatani kurtarma misyonunu üstlenmeleridir. 1970’li yıllarda siyasal projeler ve vatani kurtarma misyonu üstlenen farklı siyasal görüşlerden gelen gençler çatışmış, bu çatışmanın siyasal şiddeti arttırması 12 Eylül Askeri Darbesine zemin oluşturmuş, darbenin meşruiyetini bu şiddet olaylarından aldıklarını öne süren darbeci zihniyet çözüm olarak gençleri depolitize etme ve tüm toplumu siyasetten uzaklaştırma yolunu seçmişlerdir (2008, s. 288-289). Neyzi’ye göre, gençliğin gençlik olmasını sağlayan kendisine dayatılan misyonlardan kurtulması ile mümkündür (2004, s. 136). Böylelikle gençliğin özgür ve bağımsız olması gerektiği vurgulanmaktadır.

80 darbesinden sonra hazırlanan 1982 anayasasınının 58. maddesi de gençliğe atfedilen rolü ortaya koymaktadır:

Devlet, istiklal ve Cumhuriyetimizin emanet edildiği gençlerin müspet ilim ışığında, Atatürk ilke ve inkılapları doğrultusunda ve Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğünü ortadan kaldırmayı amaç edinen görüşlere karşı yetişme ve gelişmelerini sağlayıcı tedbirleri alır.

Devlet, gençleri alkol düşkünlüğünden, uyuşturucu maddelerden, suçluluk, kumar ve benzeri kötü alışkanlıklardan ve cehaletten korumak için gerekli tedbirleri alır (1982 Anayasası, 58. Madde).

Bu maddeler her ne kadar gençleri koruma ve yetiştirmeyi amaç ediniyor görünse de gençleri darbe sonrası benimsenen konjonktürel değerler doğrultusunda şekillendirme ve ehlileştirme özelliği taşımaktadır. Darbeyle birlikte bu gençlerin pasifize edilmesi ve yönetilmesine yönelik politikalar devreye girmiş ve gençlere yönelik uygulanan maddi-manevi hukuksal yaptırımlar ile darbe sonrası yaşanan işkence, yaralanma ve ölüm vakalarının çokluğu adeta bir korku toplumu yaratmıştır. Sonuçta toplumsal sorunlara kafa yoran gençler kendi kabuklarına çekilerek birlik beraberlikten uzaklaşıp bireysel değerleri benimsemişlerdir.

Bauman, insanların giderek siyasetten uzaklaşmalarını küreselleşmeye bağlamaktadır. Ona göre, küreselleşme “*iktidarın siyasetten tedricen ayrılması*”

anlamına gelmektedir (2000, s. 129). Lüküslü, Aralık 2000- Mart 2004 yılları arasında İstanbul'da yaşları 18 ila 25 arasında değişen 80 genç ile yapmış olduğu derinlemesine görüşmeler sonucunda genç kuşağın, hiçbir şeyle ilgilenmeyen vurdumduymaz, bencil bir kuşak olmadığını; tam aksine toplumsal sorunların farkında olduklarını, bu sorunlardan rahatsızlık duyduklarını, ancak siyasete yönelik olumsuz bakış açılarından dolayı siyasi meselelerden uzak durduklarını ortaya koymuştur (2008, s. 290). Bu araştırma gençlerin apolitik olmasından ziyade bilinçli bir şekilde siyasetten uzak durduklarını ortaya koymaktadır.

12 Eylül sürecinin gençler üzerinde yarattığı etkiler üzerinde durulması gereken bambaşka mahiyete sahip karakterler yaratmıştır. Ortaya çıkan yeni küresel durum nezdinde 12 Eylül'ün en çok etkilediği kuşağın 18-25 yaş aralığındaki kuşak olduğundan söz edilebilir. 1980 sonrasında başlayan ve 2000 sonrasında zirveye ulaşan küresel düzeydeki konjonktürel değişimler Türkiye'de de yeni bir kültürel, toplumsal, siyasal ve iktisadi ortam yeşermesine neden olmuştur. Yaşanan bütün bu değişimlerin kimlik üzerinde de etkileri bulunmaktadır; ancak değişkenlik katsayısının yüksek olmasından dolayı en kuvvetli etkiler gençlik üzerinde görülmektedir. Gençlik kimlik oluşturma aşamasında kendisini tanımlarken; kültürel ve siyasal meselelere yaklaşırken temel referans noktası bu konjonktürel ortam olacaktır (Babacan, 2018, s. 219). Özellikle çocukluk döneminden itibaren teknolojiyle iç içe olan günümüz genç kuşağı bu hızlı değişim ve dönüşüm sürecinden etkilenmekte ve bu sürece hızlı bir şekilde uyum sağlayabilmektedir.

II.2.1. Sessiz Kuşak

1925 ile 1945 yılları arasında doğmuş olanlar Sessiz Kuşak olarak adlandırılmaktadır. Bu kuşağa Geleneksel Kuşak adı da verilmektedir. Bu kuşak 1. Dünya Savaşı sonrasındaki ortamda yetişmiş ve 1930 yılında yaşanan Büyük Ekonomik Buhranı deneyimlemiştir. Zor şartlarda yetişen bu kuşak sade bir yaşam tarzını benimsemiştir, o dönem okur-yazarlık oranının düşük olması sebebiyle kadın ve erkek arasındaki eğitim seviyesi açılmıştır (Daloğlu, 2013, s. 32). Bu kuşağa İkinci Dünya Savaşı ve 1929 yılında meydana gelen ekonomik krizden dolayı "*Savaş Kuşağı*" adı da

verilmektedir (<http://www.dunya.com>). İkinci Dünya Savaşı'nın bittiği tarih olan 1945 yılı itibariyle sessiz kuşak yerini Patlama Kuşağına bırakmıştır.

Bu kuşağa mensup olan kişiler erken evlenip çocuk sahibi oldukları için çoğunlukla lise eğitimini dahi tamamlayamamışlardır. Bu kuşaktan çok az kişi üniversiteye gidebilmiştir. Dönem itibariyle kadınların eğitimine önem verilmemesi nedeniyle eğitim görenlerin çoğu erkektir. Sessiz kuşak mensupları endüstri çağından bilgi çağına geçerek hızlı bir değişim yaşamışlardır. Bu kuşak her ne kadar teknolojiden uzak büyümüş olsa dahi teknolojiyi kullanmaya istekli ve meyilli olmaları nedeniyle teknolojiyi kullanabilmektedir (Delahoyde, 2009, s. 33; akt. Mücevher, 2015, s. 8). Dolayısıyla teknolojiden ve teknolojik ürünlerden tamamen soyutlanmayan bu kuşak geçmiş deneyimleri ve teknolojiyle bağlantısıyla genç kuşaklara rehber olabilmektedirler.

II.2.2. Patlama Kuşağı

Baby Boomers (Patlama Kuşağı) olarak adlandırılan bu kuşak adını İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan bebek doğum oranlarındaki artıştan almıştır. Bu süreçte Amerika Birleşik Devletleri'nde 19 yıl boyunca her 17 dakikada bir bebek dünyaya gelmiştir. Aynı zamanda bu dönemde tıp alanında yaşanan gelişmelerden dolayı bebek ölüm oranları düşmüştür (Baran, 2014, s. 7). Bu kuşak evlerinde önce çocuklarına sonra yaşlanan anne-babalarına baktığı için "*Sandviç Kuşağı*" adıyla da anılmaktadır. Patlama Kuşağı 1946-1964 yılları arasında doğan kuşak olması sebebiyle bu yıllarda dünyada insan hakları hareketleri yaygındır ve kitle iletişim aracı olarak radyo altın çağını yaşamaktadır. Türkiye'de ise çok partili döneme geçiş sancılılarıyla beraber 60 ihtilali yaşanmış bulunmaktadır (Sezen, 2013). Patlama Kuşağını diğer kuşaklardan farklılaştıran en önemli özellik ise 68 Kuşağı olarak adlandırılan kuşağın mimarı olmalarıdır. 68 Kuşağı, televizyon ile büyüyen ve bu yüzden televizyonun etkili bir iletişim aracı olduğunun farkına varmış olan ilk kuşaktır (Benlisoy, 2008, s. 31). Günümüzün en genç kuşağı olan Z kuşağının ve hatta X ve Y kuşağının ise en yaygın kullandığı iletişim araçlarının başında yeni medya olarak da adlandırılan sosyal medya yer almaktadır.

İkinci Dünya Savaşından sonra bebek doğum oranlarının artması sonucunda yaşanan nüfus patlamasıyla bu yıllarda doğan 1 milyar bebeğe “*Baby Boomers*” adı verilmiştir. Bu yoğun nüfus büyüdükçe çeşitli ihtiyaçları doğrultusunda birçok sektör de büyüme göstermiştir. 1960’lı yıllar televizyon yılları iken; 70’li yıllar fast food yılları olmuştur. 80’lerde ise Patlama Nesli bebekleri artık evlenme çağına geldiği için 80’li yıllar gayrimenkul yılları; 90’lı yıllar, yaşam kalitesinin yükselmesi dolayısıyla evlerde mikrodalga fırın gibi elektrikli ev aletlerinin kullanımının ve iletişim sektöründeki gelişmelerle internet ve cep telefonu kullanımının yoğun olduğu yıllar olmuştur. 2000’li yıllara gelindiğinde ise Patlama Kuşağı artık 50’li yaşları geçmiş bulunmaktadır. Bu yıllarda insan ömrü uzamaya başlamıştır ve sağlık ve güzellik gibi sektörlerde patlama yaşanmıştır (Sezen, 2013). Öyle ki 2000’li yıllarda farklı kuşaklar iç içe yaşamakta ve birbirlerini etkileyebilmektedirler.

Bu kuşağın temel özelliklerinin başında rekabetçi ve işkolik olmaları gelmektedir. Bu kuşağın içinde bulunduğu rekabet ortamı onları işkolik yaptığı oranda bencil, benmerkezci, yargılayıcı, iradeli ve özgüven sahibi yapmıştır (Delahoyde, 2009, s. 34; akt., Mücevher, 2015, s. 10). Patlama Kuşağı insanları işkolik özelliklerinden dolayı iş yerlerine en bağlı kişiler olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle iş hayatları da olumlu geçmektedir ve kişiler arası ilişkileri son derece güçlüdür. Bu kuşağın üyeleri aynı zamanda çeşitli iş yerlerinde yöneticilik ve danışmanlık yapmışlardır (Daloğlu, 2013, s. 32). Patlama kuşağından sonraki nesiller ise X, Y ve Z kuşağı olarak adlandırılmaktadır. Bu kuşakların yaşadıkları dönem dışında savaş, kıtlık gibi ortak yaşanmışlık özellikleri bulunmamaktadır. Ancak 2019 yılında ortaya çıkıp tüm dünyaya yayılan Covid 19 Pandemisi bu yıllarda yaşayan farklı kuşakların ortak sorunu olmuştur.

II.2.3. X Kuşağı

İçinde bulunulan yıllara ve çağın özelliklerine göre kuşaklara çeşitli adlar verilmektedir. X Kuşağı adı verilen kuşak 1964 ve 1979 yılları arasında doğan kuşağı kapsamaktadır. Toplumlar bir arada yaşayan farklı kuşaklardan oluşmaktadırlar. Kimi zaman kuşaklar arasında yaşanan çeşitli anlaşmazlıklar kuşak çatışması olarak

adlandırılmaktadır. Günümüzde özellikle gençlerin sosyal, kültürel, ekonomik ve politik tutum ve davranışlarını saptamak adına kuşaklara yönelik çeşitli araştırmalar yapılmaktadır. Özellikle popüler kültür ve tüketim kültürünün ana hedef kitlesinin gençlik olduğu düşünülecek olursa kuşakları tanımak ve yönlendirmek hem iktidar sahipleri hem de sermaye sahipleri açısından önem arz etmektedir.

X Kuşağı terimi öncelikle 1950'li yıllarda fotoğraf sanatçısı Robert Capa tarafından kullanılmıştır. Daha sonra Douglas Coupland 1991 yılında yazmış olduğu "*Generation X: Tales for an Accelerated Culture*" adlı romanında X Kuşağından bahsetmiştir (Karahasan, 2018; akt. Kuznek, 2019, s. 12). X Kuşağı kendi döneminde soğuk savaşı, darbeleri ve daha başka savaşları yaşamıştır. Bu yüzden gelecekle ilgili endişelere sahip bir kuşaktır. Otoriteye saygılı ve çalışkan olan bu kuşak iş hayatında da başarılı ve saygılı olarak yer edinmiştir (Çalışkan, 2016).

X Kuşağı döneminde, savaş sonrası kapitalist sistemin canlandırılabilmesi için, Keynesyen politikalar uygulanarak sosyal devlet inşa edilmiş ve böylece refah ortamı yaratılmıştır. Her kesimi kucaklayan bu refah artışı, maliyetinin devletlerinin gücünün çok üstüne çıkması ve 70'li yıllarda yaşanan petrol krizinin dev işletmeleri dar boğaza sokmasıyla birlikte sona ermiş ve yerini liberal politikalara bırakmıştır (Altuntuğ, 2012, s. 867).

X Kuşağı, X'in matematikte bilinmeyi temsil eden sembolik anlamından dolayı "*Kayıp Kuşak*" olarak da tanımlanmaktadır. X Kuşağıyla ilgili bir diğer yaklaşım ise bu kuşağın ailelerinin, çocuklarının üzerine çarpı işareti koyarak onları unuttuklarına yöneliktir (Anfuso, 2004; akt. Çaptuğ, 2005, s. 45). X burada bilinmeyi temsil ettiği oranda bu kuşak da çeşitli belirsizlikler barındıran bir ortamda doğduğu için kaygılar taşımaktadır.

1965 ve 1980 yılları arasında doğanlar için adlandırılan X Kuşağı, hızlı şekilde büyük değişimler yaşadığı gibi ekonomik, ailevi ve sosyal güvenlik gibi çeşitli konularda zorluklar yaşamıştır. Bu kuşak büyük çeşitlilikler ve kesin olmayan bir gelenek ortamında yetişmiştir. Özellikle kadınların iş hayatına atılmasıyla boşanma oranlarında artış gözlenmiştir. Öte yandan bu kuşağın üyeleri kolektif çalışmaktan çok, bireysel çalışmayı tercih etmişlerdir. Yaşanan dönemin belirsiz ortamı bu kuşağın daha bireysel olmasına ve bir önceki kuşak olan Patlama Kuşağına nazaran daha olumsuz

bakış açısı geliştirmesine neden olmuştur (Daloğlu, 2013, s. 32). Bayhan'a göre X Kuşağını tanımlayan en önemli özellik rekabetçiliktir (2017, s. 326). Bu kuşağın diğer önemli özellikleri ise uyumlu, aidiyet duygusu güçlü, otoriteye saygılı, sadık olmaları ve çalışkanlığa önem vermeleridir. İş yaşamında uyumlu ve çalışkan olan bu kuşağın iş motivasyonu yüksektir ve çalışma hayatında yükselebilmektedirler. Bu kuşak aynı zamanda yaşadıkları dönem itibariyle birçok icat ve buluşa şahitlik etmiştir. Günlük hayatta yaşanan bu hızlı ve radikal değişimlere uyum sağlamaya çalışmaktadırlar (Ünal, 2013).

X kuşağını tanımlayan diğer özellikler ise kanaatkâr, tedbirli, garantici, eğlenceli, mücadele etmeyi seven, cesur, dinamik ve tedbirli olmalarıdır. Bu kuşağın marka sadakatleri de oldukça yüksektir. Bu kuşak cinsiyet eşitliğiyle tanışan ilk kuşaktır ve bağımsız olmayı tercih etmektedir (Atabay ve ark., 2011: 4). Öte yandan bu kuşak kendi sorunlarını kendisi çözen bir kuşak olması sebebiyle kendine güveni oldukça yüksek bir kuşaktır ve oldukça iş bitiricidir (Tulgan, 2009, s. 25). İş hayatında ise aynı işte uzun yıllar çalışabilecek şekilde işine bağlı, iş motivasyonu yüksek bir kuşaktır. Bu kuşağa mensup kişiler toplumsal sorunlara duyarlı, kanaatkâr ve otoriteye saygılıdırlar (Sezen, 2013). X Kuşağı doğup büyüdüğü yıllar itibariyle zorluklarla mücadele etmesinden dolayı kanaatkâr olarak tanımlanmaktadır. Bu noktada Z Kuşağının İnternet Çağında dünyaya gelmesi, iletişim ve teknoloji araçlarına kolay ulaşabilmesi ve elindekiyle yetinmeyerek hep daha fazlasını istemesi bu iki kuşağın en farklı olduğu noktalardan biridir.

II.2.4. Y Kuşağı

Her şeyi sorgulamalarından dolayı Y Kuşağı “*WHY*” Kuşağı olarak tanımlanmakta ve kısaca Y Kuşağı olarak adlandırılmaktadır (Kuru, 2014, s. 2). Y Kuşağı, kuşaklar arası nesil farklılıklarının en çok yaşandığı kuşak olarak kabul edilmektedir. Bu kuşağın başlıca özellikleri; özgürlük ve bağımsızlıklarına düşkün olmalarıdır. Bu yüzden belli mesai saatlerinde çalışmayı sevmemekte, işe odaklanmayı sevmektedirler. Örgütsel bağımlılıkları zayıftır ve sık sık iş değiştirebilmektedirler. İş hayatında çabuk yükselmek istedikleri gibi, uyumsuz olabilmekte ve çevrelerinde yer

alan farklılıkları eleştirebilmektedirler. Y Kuşağının bütün bu özellikleri aşırı bireyci olmalarından, kuralları ve otoriteyi tanımamalarından kaynaklanmaktadır (Ünal, 2013). Y Kuşağının bireyci olmasındaki temel faktör X Kuşağı gibi zorluklar yaşamamasından özellikle de savaş görmemiş olmasından kaynaklanabilmektedir.

1980 sonrası doğanlar Y Kuşağı olarak adlandırılrsa da tarih aralıkları arasında kesin bir görüş bulunmamaktadır. Bu kuşağa aynı zamanda; Milenyum Kuşağı, Ağ Kuşağı, Dijital Kuşak, Dijital Yerliler, Google Kuşağı, İnternet Kuşağı gibi adlar verilmektedir (Ay, 2018, s. 4). Küreselleşme ile Y Kuşağı da birkaç kültürle iç içe büyümüş ve dünyada yaşanan çeşitli olaylardan elindeki imkanlar dahilinde haberdar olmuştur (Daloğlu, 2013: 33). Bu kuşak hem X kuşağına mensup ebeveynlerinin deneyimlerinden yararlanmış hem de Z Kuşağının doğuştan sahip olduğu iletişim teknolojilerinden yararlanma imkanına sahip olmuştur. Böylelikle bu kuşak X ve Z kuşaklarını anlamakta ve iki kuşak arasında köprü görevi görmektedir.

Teknolojiye yönelik beceriye sahip olan bu nesil aynı zamanda teknolojiye bağımlıdır da. Bu nesil otorite ve kural tanımaz, sabırsız, tatminsiz ve adaptasyon gücünü çeken bir nesil olarak kabul edilse de öğrenmeye ve araştırmaya heveslidir. En çok yaşadıkları sorunların başında kimsenin onları anlamaması gelmektedir (Özyedek, 2019). Y Kuşağının en belirgin özelliği ise, televizyon ile büyüyen bir nesil olmasıdır. Bu nesil çocukluk yıllarının sonunda internetle tanışmış ve dünyada yaşanan teknolojik gelişmelere de uyum sağlayabilmiştir. Bu nesil dünyada yaşanan yeniliklerle yetiştiği için değişimlere de kolaylıkla uyum sağlayabilmektedir. Bu neslin diğer bir özelliği söylenen her şeyi kolaylıkla kabullenmemesi, sorgulayıcı, yaratıcı ve girişimci olmasıdır. Eğitim düzeyi yüksek olan bu kuşak, farklı kültürlerle de kolaylıkla anlaşabilmektedir (Şişman, 2018). Bu kuşak aynı zamanda iletişim kurarken geri bildirim almaya önem veren, özgürlüğü ve esnek yaşam tarzını seven, bulunduğu ortamdaki eksiklik ve aksaklıkları hemen fark edip analiz edebilen, bağımsız özelliklere sahip bir kuşaktır. İnternet odaklı bir yaşam tarzını benimsemiş olan Y Kuşağı, iletişim teknolojisi kuşağı olarak da adlandırılmaktadır. Bilgiye hızlıca erişmek isteyen Y kuşağı metin yerine grafikleri tercih etmektedir. Hiper metin zihne sahip olduğu kabul edilen bu kuşak sosyal medyayı da aktif şekilde kullanmaktadır (Ay, 2018, s. 5-7). Hiper metin zihin, bireyin yazıdan öte farklı iletişim metinlerini de kolayca algılayabilmesine ve

çeşitli görsellerden iletişim kurarken yararlanmasına yani çok boyutlu düşünmesine gönderme yapmaktadır.

Y Kuşağının sosyal iletişim ağlarını ve birçok yeni teknolojiyi birlikte kullanabilmesi teknoloji meraklısı bir kültürün oluşmasını sağlarken, iş yerlerine enerji ve yenilik getirdiği kabul edilen bu kuşak yeni iş uygulamaları ve yönetim şekillerine zemin hazırlamıştır (Yüksekbilgili, 2013, s. 44). Y Kuşağı aynı zamanda Milenyum Kuşağı olarak da adlandırılırken; narsist, sosyal medya bağımlısı, tembel ve sinik profile sahip bireylerden oluşan bir kuşak olarak da görülmektedir (Twenge, 2010; akt. Gürbüz, 2015, s. 43). Y Kuşağı üyeleri hayatlarında eğitime önem vermekte ve eğitimi başarının anahtarı olarak kabul etmektedirler. Bu bakış açısına dayanarak günümüzde üniversite sayısı oldukça artmış, mesleki kurslar da fazlalaşmıştır. Eğitime olan ilginin artması ile yüksek lisans ve doktora gibi lisansüstü eğitim alanlarına yönelim de artış göstermiştir (Etlican, 2012, s. 6). Gelişen bilgi iletişim teknolojileri ile enformasyon kaynaklarına ulaşım kolaylaşmıştır. Böyle bir ortamda yetişen Y Kuşağı teknolojiyle iç içe olma imkanına sahip olmaktadır.

II.2.5. Z Kuşağı

2000 sonrası doğan kuşağa Z Kuşağı adı verilmektedir. Bu kuşak interneti ve mobil teknolojileri kullanmayı sevmektedir. Özellikle akıllı telefonları, tabletleri, ıpad'leri kullanmakta son derece aktiftirler. Bu kuşak diğer nesillerden farklı olarak internet ve teknolojiyle doğduğu için sosyalleşmeyi de internet aracılığıyla sanal ortamda gerçekleştirmeyi tercih etmektedirler. Bu yüzden çabuk tüketen bir kuşaktır ve birden çok şeyle ilgilenebilmektedirler. Aynı anda dinleme, yorum yapma, fotoğraf, video çekme gibi özelliklere sahip olan bu nesil X kuşağı tarafından konuşurken yüze bakmadığı için saygısız olarak nitelendirilmektedir (<http://www.acikbilim.com>). Z Kuşağının kitle iletişim araçlarıyla gerçekleştirdiği iletişim ve sosyalleşmeye verdiği önem, kişilerarası iletişim becerilerine ve yüz yüze iletişim performansına yansımabilmektedir.

Öyle ki Y Kuşağından sonra gelen ve bazı kaynaklara göre 1995 yılından sonra doğanların kuşağı olan Z Kuşağı, aşırı bireyselleşme nedeniyle yalnızlık

yaşayacaklarından dolayı Yeni Sessiz Kuşak olarak da adlandırılmaktadır (Strauss ve Howe, 1991, s. 335). Ayrıca bu kuşak Baby Boomer Kuşağının tam aksine gönderme yapar şekilde Baby Zoomer olarak da adlandırılmaktadır. Bu isimde 2019 yılında ortaya çıkarak tüm dünyaya yayılan pandemi sürecinin de etkisi bulunmaktadır. Öyle ki pandemi sürecinde Türkiye’de ve pek çok ülkede uzaktan eğitimle öğrenciler eğitimlerine devam etmek durumunda kalmaktadırlar. Bu süreçte online toplantı platformu olarak adlandırılan zoom teknolojilerinden yararlandığı için bu kuşağa Pandemi Kuşağı / Zoomer adı verilmektedir (Güler, 2021).

Geleneksel eğitim metodları bu kuşağa uygun görülmemektedir, yaratıcılığı geliştiren aktiviteleri tercih etmektedirler; bu yüzden ezberden ziyade oyun, hikayeleştirme ve hayallerle hafızaları etkin hale gelmektedir. Öte yandan bu kuşak doğuştan tüketici olmakla birlikte tatmin olması zor ve kararsız bir kuşaktır (Sezen, 2013). Bu kuşak teknolojik bir çağda doğması sebebiyle teknolojik isimlerle adlandırılmaktadır. Örneğin bu kuşağın *üyelerine* “*Kuşak I*”, “*İnternet Kuşağı*”, “*Next Generation*” ya da “*iGen*” gibi adlar verilmektedir ve kuşak sürekli online olabilmesi nedeniyle “*Instant Online*” (her daim online) olarak da tanımlanmaktadır (Levicate, 2012, s. 173; akt. Akdemir ve ark., 2013, s. 15). Bu kuşağın online internet teknolojilerinde her daim aktif olması, sosyal medyayı aktif şekilde kullanması olumlu bir özellik iken; kitap ve gazete okumaktan daha uzak olması, kişilerarası iletişimden ziyade sanal iletişimi tercih etmesi bir handikap olarak değerlendirilebilmektedir.

Z Kuşağına içinde buldukları teknoloji çağı dolayısıyla “*Dijital Yerliler*”, “*Medya Kuşağı*”, “*Com Kuşağı*”, “*Net Kuşağı*” gibi adlar verilmektedir (Atabay ve ark., 2011: 6). Y Kuşağının iş hayatına getirdiği teknolojiden kaynaklı hız bağımlılığını Z Kuşağının daha da ileriye götüreceği öngörülmektedir. Z Kuşağının doğduğu andan itibaren içinde bulunduğu ağlar bu kuşağın kimliğini de şekillendirmede önemli bir role sahiptir. Bu kuşak aynı anda birden çok işi (multitasking) yapabilmesi dolayısıyla M Kuşağı olarak da adlandırılmaktadır (Toruntay, 2011, s. 82). Z Kuşağının birden çok aktiviteyle aynı anda ilgilenebilmesi ve iletişim teknolojilerinin hızından yararlanması olumlu bir özellik iken, bu kuşağın enformasyon yığınları içinden doğru bilgiye ulaşması ve tek bir alanda uzmanlaşmasının zor olması bu kuşağın negatif özellikleri olarak görülebilmektedir.

Z Kuşuğu “İnsanlık tarihinin el, göz, kulak vb. motor beceri senkronizasyonunun en yüksek nesli olarak tanımlanmaktadır.” Bu kuşuğun hangi mesleklere yöneleceğı bile belirsizdir. Çünkü bu meslekler henüz icat edilmemiştir. Bu kuşaktan çocuklara sahip olan aile bireyleri kendilerini yetersiz görmekteyirler. Kapasiteleri çok geniş olmasına rağmen bu kuşak için sosyalleşme teknolojiye kurban edilmiştir denilmektedir (Çalışkan, 2016). Ailelerinin aşırı korumacılığı bu kuşuğun “Helikopter Kuşuğu” olarak adlandırılmasına da sebebiyet vermiş bulunmaktadır. Helikopter ebeveynler tarafından yetiştirilen bu bireylerin sorunlarının da aileleri tarafından çözüldüğü ve bu durumun onları narsist ve bencil hale getirdiğı iddia edilmektedir. Bu iddialar ise bilimsel olarak genel geçer kabul edilmiş değildir (Gürbüz, 2015 s. 43). Z Kuşuğunun özelliklerini Bülent Ay şu şekilde tanımlamaktadır:

- *Sadakatsiz kuşak olarak adlandırılanlar var*
- *Teknoloji ile iç içe*
- *Coğrafi sınırlamaları olmayacak*
- *Daha yüksek gelir düzeyine sahip olacaklar*
- *Pazarlamacıların gözdesi olacaklar*
- *Çok fazla bireysel ve bağımsız, yalnız yaşam*
- *Pek çok işi bir arada yapan bir kuşak*
- *Marka sadakatleri çok az ve tatminsizler*
- *Yaratıcılık ve yenilikten zevk alan, aynı zamanda güven arayan bir kuşak (Ay,*

2018, s. 9).

Yaşanan ekonomik, sosyal, kültürel ve teknolojik dönüşümler bu kuşuğun özellikle tüketime yönelik karar ve davranışları üzerinde önemli rol oynamaktadır. Geleceğin tüketici profilini de değiştireceğı düşünölen Z Kuşuğunu diğer kuşaklardan ayıran en önemli özellik ise, değişimin çok hızlı ve kırılmalar şeklinde tezahür ettiğı bir dönemde yaşamaları ve daha doğmadan özellikleri tanımlanabilen ilk kuşak olmalarıdır (Altuntuğ, 2012, s. 206). Bilim ve teknolojinin son derece gelişmiş olması bu kuşakla ilgili öngöröleri arttırmakta ve en genç kuşak olmaları dolayısıyla geleceğe yönelik beklentilerin odak noktası olmaktadır.

Başka bir sınıflandırmaya göre ise 2015 sonrasında doğanlar Alfa Kuşağı olarak adlandırılırken, 2025 sonrası doğanlar Beta Kuşağı olarak adlandırılacaklardır (İnce, 2018, s. 19). 2019 yılında yaşanan Covid 19 Pandemisi ise bütün dünyayı etkilemesi dolayısıyla “*Pandemik Kuşak*” varsayımlarını ortaya çıkarmaktadır.

Aynı yıllarda doğmuş bireylerin genel olarak aynı özelliklere sahip olacağını iddia etmek sosyal bilimler açısından genel kabul gören bir yaklaşım olmamakla birlikte; aynı dönemin koşulları içinde yaşayan X, Y, Z dahil tüm kuşaklar, içinde bulunulan dönemin toplumsal, ekonomik, kültürel, teknolojik bütün unsurlarından etkilenmektedirler. Ancak bireyin kritik dönem olarak da adlandırılan çocukluk döneminde birtakım alışkanlıkları kazanması ve öğrenme becerilerini geliştirmesi çevresindeki özellikle bilgi iletişim teknolojilerine dair gelişmelere daha kolay uyum sağlamasını sağlamaktadır. Öyle ki günümüzde çocukluk çağındaki bireyler akıllı telefonları kullanmaya başlayarak hayata atılırken, belli bir yaş üstü özellikle yaşlı kesim olarak adlandırılan kuşak, alışkanlıklarını değiştirmekte zorlanarak yeni iletişim teknolojilerine daha zor uyum sağlayabilmektedir. Burada söz konusu olan bireyin çocukluk çağından itibaren geliştirdiği alışkanlıkların onun davranışlarını etkilemesi ve belli bir yaş üstünde var olan alışkanlıkların değiştirilmesindeki güçlüklerdir. Bu durum kuşak çatışmasına da sebebiyet vermektedir.

II.3. Gençlik Kültürü ve Gençliğin Temel Sorunsalları

Gençlik her yaşam dönemi gibi içinde bulunduğu toplumun maddi ve manevi kültüründen etkilenmekte ve hatta bu kültürü değiştirip dönüştürebilmektedir. Öyle ki gençlik dönemi gençlik kültürü adlı bir kültürü de ortaya çıkarmaktadır. Kültür ise çok fazla tanımı olan ve tek bir kalıba sığdırılmayan bir kavramdır.

Bilgin’e göre kültürün birden çok tanımı bulunmaktadır. Kültürün en genel tanımını ise; “*belirli bir topluluğun, grubun yaşam tarzını, benimsediği değerleri, inancını, tutum ve davranışları ve iletişim tarzlarını bünyesinde barındıran kendine ait yaşam tarzı*” olarak ifade etmek mümkündür (2007, s. 215). Heywood kültürü; mirastan ziyade öğrenme yoluyla elde edilen, bir halkın tavırları, inançları, sembolleri ve değerleri olarak tanımlamaktadır (Heywood, 2017, s. 570). Davranışçı yaklaşım ekolüne

göre kültür, paylaşılan, öğrenilmiş bir insan davranışıdır. Kültürün öğrenilmiş bir davranış olduğunu savunan davranışçılar kültürün biyolojik temelli olmadığını ifade etmektedirler (Erdoğan ve Alemdar, 2002, s. 255). Biyolojik tabanlı olarak kabul edilmeyen kültür, insan kaynaklı çevresel etkenlerle oluşturulması nedeniyle toplumsal temellidir.

İnsanın doğaüstüne eklediği her şeyi kapsayan kültür, bir insan topluluğunun kullandığı teknikler, bina ve yapılar, giyim ve beslenme, sanat etkinlikleri ve semboller, düşünce ve davranış tarzlarının örgütlenmiş bir sistemini ifade ediyor; kültür bu toplulukta, sonradan kazanılmış davranış biçimlerinin bir bütünü (Mauss) belirtiyor. Bu anlamda kültür genler tarafından nakledilmeyen ve öğrenilen her şeyi kapsıyor. Analitik olarak kültürün çeşitli boyutları ayırt edilebilir, genelde kültürün teknolojik, ekonomik, politik, kurumsal, estetik, aksiyolojik (değerlerle ilgili) ve ideolojik (dünya görüşü, vb) boyutlarından söz edilebilir. Antropolojik anlamda kültür, daima bir topluluğa (community) referansla tanımlanır. Burada kültür, büyük ölçüde bir insanın, belirli bir topluluğa aidiyetini sağlayan ve perçinleyen bir bağlıdır. Bu toplulukla birlikte gelişir ve değişir. Dolayısıyla kültür, donmuş, sabit bir yapıdan ziyade, canlı bir organizmaya benzemektedir (Bilgin, 2009, s. 2).

En genel tanımıyla ise kültür, insanın geçmişten günümüze ürettiği tüm ürünlerin toplamıdır (Erdoğan ve Alemdar, 2002, s. 253). Günümüzde bilim ve teknoloji, ekonomik kaynaklardan etkilenen ve sürekli değişen bir kültür söz konusudur. Öyle ki gençlerin kendilerine özgü iletişim kurma, selamlaşma biçimleri olduğu gibi daha eski kuşakların sahip olmadığı internet ve medya odaklı tutum ve davranış biçimleri bulunmaktadır. Bu kültürün en önemli özelliği ise bütün dünyaya yayılmış olmasıdır. Bir kişi dünyanın bir ucundaki başka biriyle iletişim kurabilmekte, alışveriş yapabilmekte, seyahat edebilmekte ve aynı dizi, film, reklam ve videoları izleyebilmekte, aynı müzikleri dinleyebilmektedir. Evrensel olan bu kültür birbirine benzeyen bireyler yaratabilmektedir. Özellikle değişimlere açık olan gençler benzer alışkanlıklara sahip olabildikleri gibi benzer kaygı ve sorunları da yaşayabilmektedirler.

Gençlik ve kültür ilişkisi incelendiğinde gençlik kültürü adlı bir kültürün varlığından söz etmek mümkündür. Bu kültür toplumsal anlamda yaşanan değişikliklerin en başta etkisini gösterdiği kültürlerden biridir. Özellikle kitle iletişim

araçları ve internetin etkisiyle doğdukları andan itibaren etraflarını saran bir iletişim ağı içinde olan gençler teknolojik ve iletişim-bilişim temelli gelişmelerin yakın takipçisi olmaktadır. Çocukluktan itibaren teknolojik aletleri ve yeni iletişim araçlarını kullanmaya aşina olan gençler karşısında bu olanaklara geç yaşlarda sahip olan yetişkinlerin adaptasyon süreçleri ve hızları birbirinden farklı olabilmektedir. Öte yandan popüler kültür taşıyıcısı medya aracılığıyla gençleri etkileyen bu gençlik kültürü hızlı tüketim ve değişim odaklıdır. Gerek kullanılan ürünlerin kullanım değerinden ziyade değişim değerine göre kullanılmasından dolayı, gerekse kurulan ilişkilerin eskisi gibi yüz yüze olmaktan ziyade sosyal medya temelli gerçekleşmesinden dolayı kişilerle ve hatta eşyalarla kurulan ilişkiler kalıcı olamamaktadır. Değişim ve hız bu çağın mihenk noktası olmaktadır.

Gençler, çocukluk çağından itibaren toplumsallaşma sürecini yaşamaktadırlar. Bu toplumsallaşma süreci gencin içine doğduğu toplumun kültüründen etkilenmektedir. Kültürün ürettiği değerlere göre gerçekleşen toplumsallaşma sürecinde çocuğa kültürü ilk olarak ebeveynleri aile içinde vermektedir (Tezcan, 1997, s. 73). Türk toplumunda geleneksel ve modern yaşam tarzı iç içe geçmiş bulunmaktadır. Bu durum gündelik yaşamı ve kuşaklar arası ilişkileri etkilemektedir. Türkiye ağırlıklı olarak ataerkil aile yapısına sahiptir. Bu aile yapısının başta gelen özellikleri ise hiyerarşi, otorite ve disiplindir. Türk sinemasında da gençler genel olarak bu aile yapısı içinde yer almaktadır. Öyle ki bu filmlerde otoriteye itaat ve ataerkil aile yapısına özgü benzer değerler pekiştirilmektedir. Bu filmlerde ağırlıklı olarak gençler kendi özgür iradeleriyle büyüklerini sevip saymamakta, büyükler gençlere sevgi, saygı ve nasıl davranılması gerektiği gibi konuları öğretmektedirler (Ulusay, 1991, s. 12). Dolayısıyla gençler her daim öğrenci olarak kabul edilirken, yetişkinler gençlerin öğretmenleri ve yol göstericileri olarak görülmektedirler.

Günümüzde gençlik kültürü adı verilen bir kültürden söz etmek mümkündür. Genç olarak adlandırılan bireylerin ebeveynleri ile sahip oldukları ortak değerler dışında sahip oldukları kültürel değerler bulunmaktadır. Bu doğrultuda 1950 ve 60'lı yıllarda sosyolojik alanda gençlik kültürü düşüncesi ortaya çıkmış bulunmaktadır (Edgar ve Sedgwick, 2007: 403; akt. Akmeşe, 2013, s. 34). Gerek gençlerin tüketim alışkanlıkları gerekse bakış açıları ebeveynlerinininkinden farklı olabilmektedir. Gençlerin potansiyel

tüketici olarak görülmeleri dolayısıyla medya ve endüstri sektörü açısından hedef kitle olarak kabul edilmeleri olasıdır. Gençler kimlik inşası ve geleceğe yönelik karar verme aşamasında olmalarından dolayı ekonomik, siyasi ve kültürel çevrelerce daha kolay ikna edilebilmekte ve yönlendirilmelerine önem verilmektedir.

2000 sonrası Türk gençliğine bakacak olursak, küreselleşme, teknolojinin hızla gelişmesi, kitle iletişim araçlarının etkisi, uzmanlaşma, eğitim sisteminin değişen yapısı ve toplumsal yapı içinde meydana gelen pek çok gelişme dolayısıyla gençlerin değişim yaşaması kaçınılmaz görünmektedir (Akmeşe, 2013, s. 38). Öyle ki aile içi iletişimleri kadar dış dünyayla iletişim kuran bu nesil hem geleneksel medyanın gündeminden hem de sosyal medyanın gündeminden doğrudan etkilenmektedir. Gençlerin özellikle tüketim alışkanlıklarını çevresel etkenlere göre belirlemesi popüler kültürün ve tüketim kültürünün baş aktörü olmalarına neden olmaktadır.

Geçmişten günümüze toplumumuzdaki değişme ve gelişmeler aile yapılarının ve aile içindeki bireylerin rol ve statülerinin de değişmesine neden olmuştur. Kalabalık ailelerin yerine köyden kente göç ile birlikte küçük aileler ortaya çıkmıştır. Bu sosyal değişikliklerden en çok etkilenen kesim ise gençliktir. Gençlerin bu dönemde yaşadığı çeşitli zorluklar olmaktadır. Bu zorlukların başlıcaları; vücutta meydana gelen hızlı değişme ve gelişmeye uyum sağlamada ortaya çıkan güçlükler, hızlı nüfus artışı ve iç göçün yarattığı sosyal değişiklikler ve ekonomik sıkıntılardır. Gençliğin bu sıkıntıları ülkemizin içinde bulunduğu sosyal, siyasal ve ekonomik problemlerden ayrı düşünülemez (Kulaksızoğlu, 1990, s. 133-134). Toplumsal yapı içerisinde ayrı bir kategori olarak kabul edilen gençlerin karşılaştığı pek çok sorun bulunmaktadır. Birleşmiş Milletler Gençlik Raporuna göre dünya geneline bakıldığında bu sorunların başında işsizlik ve eğitimsizlik gelmektedir. (United Nations, 2005 akt. Gür vd., 2012, s. 21). Gençlerin temel beklentisinin eğitim almak, sonrasında bir meslek sahibi olmak ve ekonomik bağımsızlığını kazanmak olduğu düşünülecek olursa, eğitim hakkından yararlanamayan bir genç hayata bir adım geride devam etmektedir.

Üniversite gençliğinin sorunlarına yönelik olarak yapılan bir gençlik araştırmasına göre ise, gençliğin başlıca sorunları maddi ve manevi sorunlar, ulaşım ve istihdam sorunları, sağlık sorunları, beslenme sorunları, psikolojik sorunlar, barınma sorunları ve rehberlik sorunları olarak saptanmıştır. Üniversite gençliğine yönelik

yapılan başka bir saha araştırmasına göre ise, gençlerin yaşadığı en önemli sorunlar, aile içi şiddet, uyuşturucu bağımlılığı ve maddi sorunlardan kaynaklanan eğitimsizlik olarak ortaya konulmuştur (Gür vd, 2011, s. 22).

Geçtan'a göre, gençlik sorunlarını var olan psikolojik kavramlarla açıklamak mümkün değildir. Bazı araştırmacılara göre gençlik sorunları gecikmiş ergenlik döneminin tezahürleridir. Diğer araştırmacılar ise bu döneme genç yetişkinlik adını vermektedir. Oysa ki her iki terim de bu olguyu tanımlamada yeterli olmamaktadır. Bu dönemde gençlik sorunları yaşayan gençlerin çoğu ergenlik dönemine özgü olan başkaldırma tepkilerini daha önce yaşamışlardır. Öte yandan bu gençlerle aynı yaş grubunda olmasına rağmen belirli bir işte çalışmakta olan, hatta evli ve çocuklu yetişkin gençler bulunmaktadır. Sayıları gittikçe artan bir azınlık olarak kabul edilen gençliğe ait en belirgin özellik, bazı soruların yanıtlarını bulamamış olmalarıdır. Bu sorunlar; toplumsal düzen, meslek seçimi, iş olanakları, toplumsal roller ve yaşam biçimlerine yönelik sorunlardır. Önceki kuşaklar bu sorunlara yanıt bulduklarında yetişkinliğe geçmiş olmaktadır ve bu sorunlara yanıt bulmak günümüze nazaran daha kolaydı (2019, s. 94-95). Günümüz teknoloji çağında imkanlar ve olanaklar arttığı oranda nüfus artışından da kaynaklı olarak eğitim olanaklarından yararlanma, işsizlik gibi sorunlar da artmaktadır.

Konrad Adenauer Vakfı'nın yaptığı bir gençlik araştırmasında gençliğin kimlik oluşturma aşamasında yaşadığı gerilim öncelikle modernlik-geleneksellik aşamasında gerçekleşmektedir. Bu gerilimden şiddetli şekilde etkilenen gençler, sosyo-ekonomik statülerine, kültürel referans sistemlerine ve kentsel-ırsal temelli çevresel etmenlere bağlı olarak ya modernist proje etrafında ya da İslami-geleneksel yaşam tarzı etrafında güçlü kimliklere sahip olmaktadır (Konrad Adenauer Vakfı, 1998, s. 84-85). Böylelikle gençliğin temel sorunları içinde buldukları kültürel yapıyla birlikte din ve ideolojiden etkilenmektedir.

Table 1. Gençliğin Sorunları

Türkiye'de gençlerin karşılaştığı en önemli güçlükler	Sayı				Kişi %
	1.	2.	3.	Toplam	Toplam
İşsizlik / iş güvencesinden yoksunluk	708	612	245	1565	70,4
İstediği eğitimi görememek/yeterli eğitim alamamak	719	368	328	1415	63,7
Parasızlık	443	501	381	1325	59,6
Ciddiye alınmamak / saygı görmemek	128	225	309	662	29,8
Danışacak, yol gösterecek kimsesi olmamak	90	193	309	592	26,6
Gençlik içindeki çeşitli olayların eğitimi engellemesi	41	90	232	363	16,3
Gençlik içindeki gruplardan birine girmeye zorlanmak	32	74	123	229	10,3
Cinsel sorunlar	29	71	88	188	8,5
Spor olanaklarından yoksunluk	21	64	61	146	6,6
Diğer	4	2	4	10	0,4
Toplam	2215	2200	2080	6495	292,2

(Kaynak: Türk Gençliği 98 Suskun Kitle Büyüteç Altında sf. 102)

Gençlik döneminde bireyin insan olmasının getirdiği sınırlılıklar fark edilir. Dolayısıyla, nelerin gerçekleşebileceği, nelerin hiçbir zaman gerçekleşemeyeceği de netleşmeye başlar, ancak henüz kabul edilmez. Bu nedenle gerek psikolojik ve gerekse toplumsal değişimin gerekliliği konusunda direnilir. Genellikle kendini değiştirme çabasını üstlenme yerine, toplumun değişmesi istenir ve beklenir. Çoğu yetişkin, gençlerin olağandışı ya da kışkırtıcı düşünüşü biçimlerine derhal normal dışı yaftası yapıştırma eğilimindedir. Genç insanın düşünülerinin herkesin ortaklaşa kabul ettiği gerçeklerle pek ilgisi olamayabilir. Bunları normal dışı olarak nitelendirmeden önce, o dönemde dünyada süregelen gençlik kültürünün özelliklerini iyi tanımak gerekir (Geçtan, 2019, s. 97).

Unutulmamalıdır ki içinde bulunulan çağ, bireylerin özellikle de gençlerin kimlik oluşturma süreçlerinde son derece etkilidir. Burada içinde bulunulan çağın hâkim kültürel, ekonomik ve sosyolojik özelliklerini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Savaş döneminde yetişen bir kuşağın temel ihtiyaçları en başta güvenlik yani hayatta kalma ve karnını doyurmak için ihtiyacı kadar tüketmek iken; savaş görmemiş ve internet teknolojisinin imkanlarıyla yetişmiş ve tüketim odaklı bir kültürün içine doğmuş bir kuşağın ihtiyaçları ya da ihtiyaç zannettiği arzuları yaşamsal, fizyolojik ihtiyaçlardan ziyade daha manevi ve sosyalleşmeye yönelik tükettiği ürünler olmaktadır. Özellikle günümüzde popüler kültür, kullanım değerinden ziyade değişim değeri üzerinden gençlere meta fetişizmini medyanın taşıyıcılığında sunmaktadır. Üretimden

ziyade tüketime odaklı bir nesil de sisteme daha bağımlı hale geldiği için sistemi eleştirme ve sorgulama özelliklerini yitirmektedir. Öyle ki yaşanan çağa göre gençlerin ihtiyaçları, arzuları ve gelecek hayalleri farklılaştığı gibi sorunları da farklılaşmaktadır.

II.4. Türk Sinemasında Gençliğin Temsili

Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının ardından yaşanan ekonomik, toplumsal ve siyasal çalkantılar neticesinde kentleşme ve sanayileşme ile de birlikte gençlere “*suçlu gençlik, uyumsuz gençlik, işsiz gençlik, yabancılaşmış gençlik*” gibi olumsuz sıfatlar atfedilmiştir. Gençliğin içinde bulunduğu başlıca sorunlar ise; gençlik hareketleri, gençlik alt kültürü ve kuşak çatışması gibi olgular olmuştur. Aynı zamanda ergenlik psikolojisi ve gençlik psikolojisi gibi bilim dalları gelişme göstermiştir (Onur, 1986, s. 7-8; akt. Ulusay, 1991, s. 3). Gençlik sorunlarına bu denli önem verilmesi ortaya çıkan sanat ürünlerini de etkilemiştir. Özellikle sinema en çok tercih edilen boş zaman aktivitelerinden biri olmaktadır. Sinema sektörü hem izleyici kitle olarak hem de oyuncu ve emekçi olarak değişimin ve yeniliğin sembolü gençlerin potansiyallerinden yararlanmaktadır.

Günümüzde popüler kültürün en güçlü hedef kitlesi olan gençlik sinemanın da en aktif seyirci kitlesi konumundadır. Gençlerin tüketim kültürünün en aktif tüketicisi olması sinema filmlerinin de içeriklerini şekillendirmektedir. Dönemin popüler isimleri olan oyuncular, şarkıcılar gibi dünyaca ünlü kişilere de sinemada yer verilmekte ve reklam içerikleri sinemayı sanat olmanın ötesinde tecimselliğin en üst noktasına getirmektedir. Düşük bütçeli, sanatsal yönü ağırlıklı olan filmler festivallerde değer bulurken gişe yapamamakta, yıldız oyuncu sistemine dayalı büyük bütçeli filmler sanatsal yönü zayıf olsa da özellikle gençler tarafından popüler oldukları için tercih edilmektedirler. Bu bakış açısında özellikle gençlere aşılana “*anı yaşa*”, “*hızlı yaşa, genç öl*” gibi düşünce kalıpları etkin olmaktadır. Haz ilkesinin ve eğlenmenin en ideal amaç olarak sunulduğu günümüz kapitalist toplumlarında ve doğal olarak ülkemizde gençler hızla değişen ve eskiyen medya içeriklerini ve sanal gündemleri takip ettikleri kadar tarihsel bilince sahip değillerdir. Gelişen teknolojinin ve iletişim araçlarının çeşitli avantajları olmakla birlikte, gençler kendi kimliklerine ve tarihlerine yabancılaşarak

sanal ortama hapsolabilmektedirler. Öyle ki yetişkinler tarafından gençler gelenek ve göreneklerine bağlı olmamakla itham edilebilmektedirler.

Gençlik temsillerine sinemada yer verilmesi sinemanın tecimsel kaygılarından ziyade dönemin sosyolojik ortamından kaynaklanan ideolojik ve karmaşık bir amaca hizmet etmektedir. Avrupa’da faşist ideolojinin gittikçe tırmandığı 1930’lu yıllarda sinemada da sesli filmlere geçilmiştir. Sesin ve çeşitli teknik imkanların sinemaya getirdiği yeniliklerle birlikte dönemin hızla keskinleşen ideolojik ortamında gençlere ulaşmak ve onları etkilemek önemli bir amaç haline almıştır. Bu dönemde çekilen ve Nazi iktidarının gücünü dünyaya göstermeyi amaçlayan propaganda filmlerinin de ana hedef kitlesini gençler oluşturmuştur (Dorsay, 1985, s. 375-376). Bu noktada sinema, bir sanat olmanın ötesinde ideolojik bir propaganda aracı olarak görülmektedir. Öyle ki belirli bir ideolojik bakış açısıyla çekilen bir filmin nesnel bir şekilde gerçekleri yansıttığından söz edilememektedir. İçerisinde ideoloji bulunduran her sinema filmi belirli bir bakış açısı yansıması dolayısıyla öznel özelliklere sahiptir.

1950’li yıllarla birlikte televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte eski kuşak olarak adlandırılan kuşaklar televizyonun büyümesine kapılarak evde otururken; genç kuşaklar daha çok sinemaya gitmeyi tercih etmişlerdir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın bitmesi sonucunda gençlik ayrı bir kategori olarak toplumda yer almaya başlamış ve toplumsal refah arttıkça kendine özgü özelliklere sahip bir tüketici kitle konumuna gelmiştir. Gençlerin bu denli aktif hale gelmesi sinemayı da etkilemiştir (Ulusay, 1991, s. 2). Özellikle 2000’li yıllarda sinemada genç ve aynı zamanda güzel/yakışıklı olan ünlü oyunculara yer verilmektedir. Daha yaşlı olan karakterler ise ağırlıklı olarak aile büyüğü ya da yan rollerde olacak şekilde sinemada yer almaktadır. Burada kitlelerin özellikle de gençlerin beğenisi sanatsal ustalıktan ziyade popülerlikten yana olmaktadır. Yapımcılar da gişe kaygısı güderek sinema hedef kitlesinin taleplerini göz önünde bulundurmaktadırlar.

Atilla Dorsay gençlerin konu veya hedef kitle olarak sinemada yer bulmasını tarihsel bağlam içerisinde ele almakta ve toplumsal gerçeklikler ve değişimlerin gençleri nasıl etkilediği hususuna da dikkat çekmektedir. Gençlik dönemine özgü olarak bu yaşlarda çeşitli sorunlar ve sancılar yaşanmakta, gençlerin çeşitli istekleri ve beklentileri bulunmaktadır. Öte yandan bu süreçte gençler gelecek kaygısı yaşamakta ve aynı

zamanda eğitim, öğretim, meslek sahibi olma, hayatı tanıma ve anlamlandırma, aşk ve cinsellik gibi çeşitli olgu ve olayın içerisinde yer almaktadır. Bu yüzden gençlik dönemi bugün için yarını oluşturma çabalarının ağırlıklı olduğu bir dönemdir (1985, s. 411). Dolayısıyla gençlik, içinde bulunduğu siyasi, kültürel, ekonomik koşullar ya da olanaksızlıklar içinde yaşanmakta ve bu süreçte gençlerin çevresi ile ilişkileri ve gelişimleri derinden etkilenmektedir.

Her ne kadar sinema ortaya çıktığı andan itibaren gençleri ayrı bir kategori olarak ele almış olmasa da yapılan çok sayıda filmde ağırlıklı olarak genç oyuncular yer almıştır. Sinema gençlik olgusunu beden ve yüz gibi fiziksel ve davranışsal özellikler ile iç dünya gibi psikolojik özelliklerle birlikte ele almıştır. Popüler sinemanın yaygın türleri olan melodram ve serüven filmlerinde genç insan yüzleri ve bedenleri gençlik, güzellik ve ölümsüzlük mitosları olarak kullanılmıştır (Ulusay, 1991, s. 7). Böylelikle kitlelerin kendilerini oyuncularla özdeşleştirmesi ve onları rol model alması amaçlanmaktadır. Günümüzün tüketim toplumunda gençlere rol model olan oyuncular, yaptıkları ve söyledikleri her şeyle gençlere örnek olmakta ve yer aldıkları reklam filmleriyle gençlerin tüketim davranışlarını yönlendirmektedirler.

Türk sinemasında özellikle de Yeşilçam Sinemasında genel itibariyle gençlere biçilen roller, gençlerin büyüklerinin sözünü dinlediği, onayladığı ve okuyup adam olma amacını gütmeleri gerektiğine yer veren roller olmaktadır. Önerilen bu modelle birlikte otoriter ve hiyerarşik bir yapılanma seyirciye sunulurken toplumsal sistemin meşrulaştırılmasına hizmet etmek amaçlanmaktadır. Bu filmlerde askerlik yüceltilirken, muhafazakarlık desteklenmekte ve Milli duygular kutsallaştırılmaktadır. Türkiye’de sanayi devriminin yakalanamamış olmasından dolayı sinema da sanayi devriminin bir süreci olarak gelişmemiştir. Enver Paşa’nın kurmuş olduğu Merkez Ordu Sinema Dairesi bünyesinde örgütlenip şekillenen Türk Sinemasında ilk Türk Belgeseli olan “*Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı*” belgeselini de Yedek Subay olan Fuat Uzkınay çekmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin kurulmasındaki temel amaç ise, cephelelerde askerlere savaşı ve yeni silahlar ve mühimmatların nasıl kullanılacağını öğretmeye yönelik askeri fabrikalarla ilgili filmler çekmektir. 1919 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin yerini Malul Gaziler Cemiyeti almış, 1922 yılında ise sinema aygıtları Ordu Film Alma Dairesi’ne devredilmiştir (Boztepe, 2007, s. 89-99). Bu

süreçte sinemanın tamamen bir eğitim ve öğretim aracı olarak kullanıldığı görülmektedir.

Dolayısıyla Türkiye’de sinemanın temelleri Ordu ve Siyaset gölgesinde atılmıştır. Uzun yıllar boyunca belli aralıklarla tekrarlanan askeri darbelerle birlikte siyasi ve ekonomik yapılanma sürekli olarak biçimlendirildiği gibi sinemada da gençliğe biçilen roller bu siyasi ve ekonomik bağlam çerçevesinde şekillenmiş bulunmaktadır (İlbuğa, 2013). Yaşanan bu ekonomik ve politik dalgalanmalar hâkim olan düşünce ikliminin de sürekli değişip dönüşmesine neden olmuştur. Böylelikle topluma hâkim olan düşünceler ve eylemler ya meşruiyet kazanmış ya da meşruluğunu yitirmiş bulunmaktadır.

Türkiye’de sinema ve gençlik ilişkisi farklı bir düzlemde gelişmiş bulunmaktadır. Sinema 60’lı yıllardan 70’lerin ortasına kadar parlak bir dönem yaşamıştır. Sinema bu dönemde bir eğlence aracı olarak oldukça popülerdir. Bu dönemden itibaren ülkemizde gençlik kendi başına önemli bir kavram olarak önem kazanmıştır. Toplumsal yaşamda dış dünyanın etkileri çabuk görülmesine rağmen, ülkemizde sinemanın gelişmesinin başka ülkelere nazaran geç olması sebebiyle ya da ülkenin kendi içinde bulunduğu koşulları izlemesi nedeniyle gençlik kavramının sinemaya zamanında yansımadağı söylenebilmektedir. Öyle ki bu dönemde gençlik ve sinema çakışmasının Türk filmleri üzerindeki etkisi bilinmemektedir (Ulusay, 1991, s. 8).

Türk Sinemasında Metin Erksan’ın “*Gecelerin Ötesi*” (1960) adlı filmi ilk toplumsal gerçekçi film olarak kabul edilmektedir. Filmde, gençlerin sınıf atlama dürtüsüyle kanun dışı yollara sapmaları acıklı bir şekilde konu edilmektedir. Gençlerin bu durumunun Demokrat Parti iktidarıyla ilintili olduğu ileri sürülmektedir (Daldal, 2005, s. 97). Her dönemde iktidarın etkili olması gibi Demokrat Parti’nin söylem ve eylemleri de o dönemin gençleri üzerinde etkili olmuş bulunmaktadır.

Özgüç’e göre; ‘Gecelerin Ötesi’ hem bir gençlik filmi hem de toplumsal bir eleştiri getiren polisiye deneme olarak dikkati çeker. Jeneriğinde “Bu film yedi gencin hikâyesidir. Konu, olduğu gibi hayattan alınmıştır.” Film, benzin istasyonlarını soyan bir grup gencin öyküsü üzerine kurulmuştur. Erksan, gençleri suça itilmeden önce tek tek tanır. Aynı

dünyalarda yaşayan, aynı idealleri olan yedi arkadaşı böylesine kimlik tanıtımı, belki de o güne dek Türk sinemasında gerçekleştirilen bir ilk denemedir. Gençler için ideallerine kavuşmanın tek çözümü, soygundur. Ne var ki düşledikleri çözüm, suçlu gençleri acı bir düş kırıklığı ile karşı karşıya getirmektedir çünkü böyle bir çözümü yasalar engellemektedir (Özgüç, 2005, s. 134).

Gecelerin Ötesi filmi, yasalara ve kurallara uymayan gençlerin hazin sonucuyla bitmektedir. Böylelikle film üzerinden arkadaş gruplarının gençleri suça itebileceği ve gençlerin yasalara uymadığında cezalandırılacağı mesajı verilmektedir.

Ertem Göreç'in yönettiği "Karanlıkta Uyananlar" (1964) filmi ise Türk Sinema tarihinde işçi sorunlarına ve haklarına değinen ilk filmidir. Bu dönemde ülke gündeminde gençlik-siyaset ilişkisi en sıcak tartışma konusu olurken, ülkede gerçekleşen işçi hareketlerinin bir yansıması olan filmin yasaklanması öğrenci gençlerin tepkisine yol açmıştır (Soner, 2009, s. 18). Filmde işçi haklarına, sendikalaşmaya, grev gibi konulara yer verilmesi toplumsal gerçeklerle paralel düzeydedir.

Türk sinemasının bunalım içinde bulunduğu 80'li yılların sonları ile 90'lı yılların başında Türkiye'de gençliğe yönelik bir pazar anlayışı dikkat çeker hale gelmiştir. Bu dönemde Yeşilçam'ın seyirci potansiyeli olarak gençliği değerlendirmesi oldukça zor görülmektedir. Gençlik her ne kadar potansiyel bir seyirci kitlesini oluştursa da bu dönemde ne kadarının yerli filmleri tercih ettikleri bilinmemektedir. 70'li yıllarda bunalıma giren Türk sinemasında 80'li yıllarda bir canlanma olmuş ve seyirci sayısı artmıştır ancak bu canlanma yabancı filmlere yöneliktir ve yerli filmler seyirci bulamaz hale gelmiştir. Yerli sinema seyircisinin büyük bir kesimini oluşturan gençler, kendini yenilemeyen Türk sinemasının ürünlerini tercih etmemektedirler (Ulusay, 1991, s. 9). 80 darbesi sonrasında ülkede yerli filmlerin seyredilmeyip yabancı filmlerin revaçta olmasının nedeni neoliberal ekonomi politikaları çerçevesinde kapitalizme eklemlenme çabalarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu dönemde ekonomi-politik olarak devletçi anlayıştan uzaklaşmış özelleştirme politikalarının arttığı serbest piyasa ekonomisine geçilmiştir. Ülkenin açık bir pazar haline gelmesi, Hollywood Sineması gibi kültür endüstrisinin desteklediği popüler kültür ürünü filmlerin daha çok izlenmesine neden olurken, ülke sorunlarını içeren toplumsal gerçekçi filmlerden

uzaklaşmıştır. Dolayısıyla ülkenin içinde bulunduğu düşünce ikliminden, sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlerden sinema da etkilenmiş hatta bu süreçte sinema bir çeşit bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

II.4.1. 1980 Askeri Darbesi Sonrası Türk Sinemasında Gençlik Temsilleri

II.4.1.1. Dikenli Yol (Zeki Alasya, 1986)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Alasya

Senaryo: Çetin Öner

Yapımcı: Enver Özer

Oyuncular: Kadir İnanır, Hülya Koçyiğit, Eşref Kolçak, Nezih Tuncay, Mine Baysan.

Filmin Öyküsü

12 Eylül öncesi siyasi olaylara karışan ve bu yüzden ağabeyinin ölümüne neden olan Hüseyin' in büyük şehre gidiş öyküsü filmde ele alınan temel sorunsaldır. Hüseyin, bir arkadaşı yüzünden siyasi eylemlere karışmıştır ve yaşanan bir olayda ağabeyinin öldürülmesine neden olmuştur. Hapisteyken arkadaşının kız kardeşi Şükran'la evlenmiştir. Af yasasıyla hapisten çıktığında onu evinde bekleyen üç kadın karakter vardır. Eşi Şükran, annesi ve ağabeyinin öldürülmesinden dolayı onu affetmeyen yengesi. Bu üç kadın herhangi bir politik görüş sergilememektedirler. Ağabeyinin küçük oğlu ise yaşanan olaylardan etkilenmiştir ve amcasına yaklaşımında kararsız bir profil çizmektedir. Hüseyin, hapisten çıktıktan sonra ailesine ve sosyal çevresine uyum gücüyle yaşamaktadır, dolayısıyla yaşadıklarının etkisini üzerinden atamamakta ve artık hiçbir şey onun için eskisi gibi olamamaktadır.

Filmde yer alan “*Kovboyculuk oynuyorlardı hakiki mermilerle. Oyun bitti*” sözleriyle, darbeye giden süreçte insanların sağcı ve solcu olarak ikiye ayrılmak zorunda bırakıldıkları ve birbirlerine düşmanlaştırıldıkları, bir seçim yapmak durumunda kalan insanların ise dış etkenler tarafından yönlendirildikleri belirtilmektedir. Ağabey

karakterinin bu sözleri gençleri küçümser düzeyde olup gençlerin, yaptıklarının bilincinde olacak kadar yetişkin görülmediklerine yöneliktir.

Filmin sonunda, ne kadar acı çekilmiş olunursa olunsun daha fazla acı çekilmemesi için bir hesaplaşma yoluna gidilmemesine yönelik bir mesaj verilmektedir. Film müziğinde ise “*Güzel günler var görecek...*” sözleriyle birlikte geleceğe yönelik umutlu olduğuna dair mesaja yer verilmektedir. Filmde ağırlıklı olarak 12 Eylül döneminden sözel olarak bahsedilmese de karakterler üzerinden dönemin yarattığı etkilerin devam ettiği görülmektedir. Filmde gençlik temsili olarak yer alan karakterler; flashbacklerde gösterilmektedir ve karakterlerin geçmişleri ve gençlikleri yansıtılmaktadır. Bu gençlerden bazıları, üniversite öğrencisi iken karıştıkları olaylar neticesinde tutuklanmışlardır. Ana karakter olan Hüseyin de bu şekilde tutuklanmış ve hapisanede şiddete ve işkenceye maruz bırakılmıştır. Filmde politik duruş sergileyen genç kimliği erkek karakterler üzerinden temsil edilirken, genç kadın karakterler herhangi bir politik kimlikle temsil edilmemektedirler. Politik profilde yer alan gençler erkektir. Böylelikle cinsiyetçi bir yaklaşım söz konusudur.

II.4.1.2. Prens (Sinan Çetin, 1986)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Sinan Çetin

Senaryo: Sinan Çetin

Yapımcı: Mahmut Hekimoğlu

Oyuncular: Serpil Çakmaklı, Tunç Okan, Mahmut Hekimoğlu, Mehmet Esen, Talat Bulut.

Filmin Öyküsü

Kendini Devrimci olarak tanımlayan Tarık adlı genç adam, bir grup militan arkadaşıyla birlikte sürekli toplantılar yaparak eylem planları gerçekleştiren bir karakterdir. Sevgilisi Nevres de Tarık aracılığıyla örgüte girmiş, esasen politik bilgisi olmayan, romantik olarak tanımlanabilecek bir karakterdir. Tarık sevgilisi Nevres'i ülkeyi kurtarma kisvesi altında silahlı bir eyleme hazırlamakta ve ona ideolojik

görüşlerini aşılacaktır. Bu esnada Selim adlı bir fotoğrafçıyla tanışan Nevres'in aklı karışmıştır. Selim karakteri Tarık'ın aksine politikadan uzak ve pozitif bakış açısına sahip bir karakterdir. Nevres iki erkek arasında seçim yapmak zorunda kalmış ve Selim'i, dolayısıyla eylemsizliği ve siyasi olaylardan uzak kalmayı tercih etmiştir.

Tarik karakteri sıklıkla sevgilisi Nevres'e kendi ideolojik görüşünü aşılamaaya çalışmaktadır. Tarık, bireycilikten, özel mülkiyetten uzak sosyalist bakış açısını ortaya koymaktadır. Tarık'ın Nevres'in bireyciliğini simgelediğini söylediği koltuk aslında mevki simgesidir ve siyasilerin koltuklarını bırakmak istemediklerine de gönderme yapma amacıyla filmde kullanılmış bulunmaktadır. Nevres Edebiyat Fakültesini kazanmış bir gençtir. Sevgilisi ise onun okumasını bu eğitim sisteminde gereksiz görmekte, kendi verdiği kitaplarla Nevres'i kendi ideolojisi doğrultusunda eğitmeye çalışmaktadır. Tarık, Nevres'in öğrenciliğini "*en azından görüntüyü kurtarmalıyız*" diyerek bir paravan olarak kullanmaktadır.

Fotoğrafçılık yaparak geçinen Selim karakteri evden ayrılırken eşi, onun mücadeleden kaçtığı yönünde şikâyette bulunmaktadır. Selim ise eşini ve eşinin arkadaşlarını kendi hayatlarını bile kuramayıp başkalarının hayatını kurtarmakla uğraştıkları için bencillikle suçlamaktadır. Bu sözlerle kendi gerekçeleriyle ülkeyi kurtarmak için siyasal eylemlerde bulunan gençler kastedilmektedir. Bu noktada gençler ne yaptığını bilecek denli yetişkinler olarak kabul edilmemekte adeta suçlanmaktadır. Tarık karakteri ve arkadaşları, toplumun mutluluğunu bireysel mutluluklardan üstün gördüklerini ifade ederlerken; Selim bireysel mutlulukların da önemli olduğunu belirten romantik bir karakter temsili sunmaktadır.

Filmde, 80 öncesi dönemde ülkede yaşanan siyasal olaylar; gazete haberleri ve fotoğraflarla gerçekçi bir biçimde ortaya konulmaktadır. Çatışmalarda ölen insan sayısı gazetelerde yazmaktadır. Sokakta gazete dağıtan biri, karşıt görüşlü biri tarafından vurulmaktadır. İnsanlarda silah bulunmaktadır. Çocuklar bile oyuncak silahlarla oynamaktadır. Böylelikle o dönem ülkede yaşananların bir panoraması filmde gerçekçi bir perspektifle sunulmaktadır.

İlerleyen sahnelerde Prenses lakabıyla anılan Nevres karakteri, siyasi bir görüşü (sağ ya da sol) olmayan fotoğrafçıya inançsız olduğu için artık görüşemeyeceklerini belirtmektedir. "*Dikenli Yol*" filmindeki gibi bu sahnede de gençlere tarafsız kalma

şansı verilmediği sağ ya da sol görüşten birini seçmek durumunda bırakılan gençlerin ayrıştırıldığı, birbirlerini düşman görmelerini sağlayacak bir iklim oluşturulduğu belirtilmektedir.

Doktor rolündeki karakterin sözleri de adeta ülkedeki toplumsal sorunlara yönelik teşhis koyar niteliktedir: *“Zaten bin yıllık bir göçebe toplumdaki geliyorduk ve bu yüzden çok kolay kamplara ayrıldık ve bir grup haline geldik. Toplumu kurtarmak isteyen bizler de başka bir toplum oluşturduk... Biz kim oluyoruz da bizden kurtarılmayı beklemeyen bir toplumu kurtarmaya çalışıyoruz.... Toplum kendini kurtarması gereken yerde ve zamanda kendini kurtaracaktır.”* Böylelikle yönetmen tarafından gençlerin adeta boylarından büyük işlere karıştıkları, toplumu kurtarma gibi bir misyonlarının olamayacağı belirtilmektedir. Gençler bilinçsiz ve kandırılmaya müsait kişiler olarak temsil edilmektedir. Prenses filmi bu yüzden darbeden ziyade darbe öncesi dönemde yaşanan gençlik hareketlerine ve siyasal eylemlere yönelik bir eleştiri niteliğindedir.

II.4.1.3. Sen Türkülerini Söyle (Şerif Gören, 1986)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Şerif Gören

Senaryo: Şerif Gören, Turgay Aksoy

Yapımcı: Kadir Turgut

Oyuncular: Kadir İnanır, Sibel Turnagöl, Tunca Yönder, Merih Fırat, Şerif Gören

Filmin Öyküsü

Hayri adlı genç adam 12 Eylül öncesinde yaşanan toplumsal olaylara karışmış ve yedi yıl hapis yatmıştır. Çıkan ayla birlikte hapisten çıkınca Konya’ya sürgüne gitmeden önce ailesinin yanına gelmiştir. Artık sol görüşten uzaklaşmış ve yozlaşmış olarak temsil edilen eski dava arkadaşlarıyla sık sık görüşmektedir. Özellikle Tunca karakteri reklam yönetmenidir ve para kazanma odaklı bir yaşam sürmektedir. Hayri’nin eski kız arkadaşı yeni bir sevgili bulmuştur. Yeni tanıştığı genç model ise oyunculuk hayalleri kuran topluma ve toplumsal sorunlara yabancılaşmış, bireysel özgürlüğünü yaşayan,

Hayri'yle birlikte olan ama onu anlama çabası içinde olmayan genç bir kadındır. Hayri, Tunca ve diğer arkadaşlarıyla buluştuklarında eğlence kulüplerine gitmekte, alkol tüketmektedirler. Geçmişten ve toplumsal sorunlardan konuşmazlar. Annesi Hayri'ye oldukça düşkünken, ona annesi aracılığıyla cep harçlığı veren babası daha otoriter bir yapıdadır ve Hayri'yi benimsememektedir.

Filmin başında bir müzik grubunun şarkısı çalmaktadır. Bu grup 80'li yıllarda özellikle devrimci gençlerin dinledikleri bir gruptur. Böylelikle yönetmen siyasi bakış açısı konusunda filmin henüz başında ipucu vermektedir. Filmde 12 Eylül'le doğrudan ilişkili olan somut bir sahne yer almaktadır. Bu sahne işkence sahnesidir. Mahkumlar gözleri bağlı şekilde bir yere götürülmekte ve işkence sesleri duyulmaktadır. Bu sahnede de belirtildiği üzere yaşanan travmatik olaylar Hayri karakterinin peşini bırakmamaktadır. İşkence sahneleri günlük hayatta da Hayri'nin aklından çıkmamakta hatta rüyalarında da sık sık hapisteyken yaşadığı işkenceyi görmektedir. Öte yandan Hayri hapisten çıkmıştır ve işsizdir. Maddi bakımdan ailesine bağımlıdır. Genç olan bu karakter filmde yetişkin olarak kabul edilmemektedir çünkü kendi ayakları üzerinde duramamaktadır.

Filmde hayat pahalılığından söz edilmesiyle toplumsal gerçekçi bir gönderme yapılırken, televizyonun o dönem toplumsal hayata ne kadar hâkim olduğu gösterilmektedir. İnsanlar evlerine kapanarak kendilerini televizyonun sanal dünyasına hapsetmekte, toplumsal gerçeklerden televizyon aracılığıyla haberdar olmaktadır.

Darbe sonrasında devreye sokulan serbest piyasa ekonomisinin önünü açtığı özel şirketlerin ve yeni medya düzeninin temsil ettiği popüler kültür anlayışı Hayri karakterinin eski arkadaşları üzerinden vurgulanmaktadır. Eskinin devrimcileri artık piyasa koşullarına uyum sağlamış ve yeni konjonktürün reklamcıları olmuşlardır. Aynı zamanda ispiyoncu bir genç karakter temsilinin bireyci davranarak arkadaşlarını satabilmesi ve böylelikle kariyer yapabilmesi dönemin yeni genç nesline yönelik bir gönderme niteliğindedir.

Filmde eğlence odaklı, dans ederek eğlenen, kulüplere giden bir genç grup vardır. Bu karakterler oportünist gençlik temsili olarak sunulmaktadır. Darbeden doğrudan söz edilmemektedir, Hayri'nin başına gelenler ve neden hapiste yattığı muallaktır.

Filmde oyunculuk ve mankenlik yapan kadın karakterin adı dahi geçmemektedir. Burada popüler kültür göndermesi bulunmaktadır. Popüler kültürle birlikte popüler karakterler hızlı şekilde ünlü olup insanların hayatlarına girebildikleri gibi, aynı hızlı şekilde de piyasadan silinmektedirler. Bu kültürün ürünleri kalıcılıktan ziyade gelip geçicidir. Düşüncelerin artık önemi kalmamıştır, paranın sözü geçmektedir. Hayri karakteri yaptıklarından pişman değildir ve eski dava arkadaşları gibi davasını satmamıştır, hala düşüncelerinin arkasındadır. Film, umutlu bir sonla bitmektedir. Film müziği de aynı şekilde umutludur, *sevgiler çiçek açacak* sözlerine yer verilmektedir. Böylelikle film, karamsar bir çerçeveden ziyade geleceğe yönelik bir umut içermektedir.

II.4.1.4. Ses (Zeki Ökten, 1986)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Ökten

Senaryo: Fehmi Yaşar

Yapımcı: Şeref Gür

Oyuncular: Tarık Akan, Nur Sürer, Kamran Usluer, Güler Ökten, Işık Aras.

Filmin Öyküsü

Filmin isimsiz kahramanı 12 Eylül döneminde hapis yatmış, işkence görmüş ve gördüğü işkence sonucunda bir eli sakat kalmış olan genç bir adamdır. Yaşadıklarından dolayı ürkek biridir ve içine kapanıktır, duyduğu seslerden de rahatsızlık duyar hale gelmiştir. Filmde hiç adı geçmez. Geldiği sahil kasabanın yerlileriyle arada balık tutmaya gitmektedir. Bir gün deniz kıyısında bir kahvehanede otururken bir kişinin yakaladığı ahtapotu taşa vura vura öldürmeye çalıştığını görür ve kendini kötü hisseder. Bu durum ona hapisane günlerini ve yaşadığı işkenceyi hatırlatmıştır. Altı yıl hapis yatmıştır ve işkence görmüştür, bu durumun etkisiyle ara ara kabuslar görmektedir. Kasabada annesiyle birlikte tatil yapan genç bir kız olan Selmin'le tanışır ve aşk yaşarlar. Bir gün iki çocuklu bir adamın sesini duyar ve onun işkencecisi olduğunu

düşünür. Kendisine gözleri bağlı halde işkence yapıldığı için sesinden adamı tanıdığını düşünmektedir. Adamı kaçıtır ve izbe bir yere götürür, elini ve gözlerini bağlayarak bir nevi ona işkence yapmaya başlar.

Filmde ana karakter hapishaneden çıktıktan sonra yeni bir düzen kurmaya ve yeniden kendi kimliğini oluşturmaya çalışmaktadır. Kaçırıldığı adam, kendisinden ne istediğini sorduğunda isimsiz adamın verdiği cevap “gençliğimi” şeklinde olmaktadır. Bu cevapla gençlik çağında siyasal olaylara karıştıktan sonra 12 Eylül darbesiyle birlikte tutuklanan ve işkence gören pek çok kişinin aslında gençlik dönemini yitirdiği ve acılarıyla geçen bu dönemin bir daha geri gelmeyeceği vurgulanmaktadır.

Filmde, yaşadığı travmatik olaylar sonucunda nevroitik bir şekilde sorunlarıyla başa çıkmaya çalışan bir kişinin işkencecisi sandığı kişi üzerinden bu olayları yaşatanlarla hesaplaşma gayesi işlenmektedir. Ancak bu kişi artık filmin başındaki ahtapot gibi ezilmiş, ehlileştirilmiş bir kişidir. Darbenin bıraktığı izlerin telafisinin olmadığı filmde verilen ana mesajdır.

Bu dönem çekilen diğer 12 Eylül filmlerinde olduğu gibi gençler yetişkin bireyler olarak görülmemektedirler. Aynı zamanda filmlerde politik duruşu olan, düşünsel anlamda toplumsal alanda var olmaya çalışan ve toplumsal sorunlara duyarlı olan karakterler erkektir. Genç kadın karakterler ise apolitik ve romantiktir. Toplumsal gerçeklerle uğraşmaktan ziyade karşı cinse yönelik olarak duygusal gerçeklerle ilgilenmekte ve toplumun refah ve mutluluğundan ziyade kendi bireysel mutlulukları üzerine düşünmektedirler.

Öyle ki 80’li yıllarda çekilen 12 Eylül temalı filmlerle 2000’li yıllarda çekilen 12 Eylül temalı filmlerde benzerlikler olduğu gibi yönetmenin bakış açısından ve dönemin konjonktürel özelliklerinden kaynaklanan farklılıklar da gözlemlenmektedir. Tezin literatür kısmında yer alan Dikenli Yol (Zeki Alasya, 1986); Prenses, (Sinan Çetin, 1986), Sen Türkülerini Söyle (Şerif Gören, 1986) ve Ses (Zeki Ökten, 1986) filmleri 2000’li yıllarda çekilen 12 Eylül filmleriyle benzerlikler barındırdığı gibi farklılıklar da barındırmaktadır. Yapılan analizde ise benzerlik oranının yüksek olduğu görülmektedir. Öyle ki bu filmlere ve temaya yönelik bakış açısının değişmediği ortaya konulabilmektedir. 2000’li yıllarda da 1980’li yıllarda da 12 Eylül filmleri erkek

yönetmenler tarafından çekilmiş olup seçilen karakterlerin de ağırlıklı olarak erkek oldukları görülmektedir.

Dikenli Yol filmi her ne kadar ana karakterin 12 Eylül sürecinde yaşadığı zor günlere ve haptisten çıktıktan sonra yaşadığı uyum güçlüğüne değiniyor olsa da geleceğe dair umutlu olunmasına yönelik mesaj vermektedir. Filmde politik kimliğe sahip genç karakterler üniversite öğrencisi olan genç erkeklerdir. Politik kimliğe sahip bir genç kadın karaktere rastlanmamaktadır. Babam ve Oğlum filmindeki gibi bu filmde de 12 Eylül sürecinde hayatını kaybeden bir babaya ve oğluna değinilmektedir. Gençler yetişkin olarak görülmemekte ve ülkede yaşanan sağ-sol çatışması dış etkenlerle ilişkilendirilmektedir.

Diğer 12 Eylül filmlerine nazaran Prens filminin ana karakteri filme adını vermiş olduğu üzere genç bir kadın karakterdir. Bu karakter politik bir kimliğe sahip olmamakla birlikte kendisini devrimci olarak niteleyen sevgilisi tarafından politik eylemlere zorlanmaktadır. Filmde ana karakter olan erkek karakterlerden biri sol görüşlü iken, şiddete meyilli ve politik örgütlenme içerisinde olan bir kimlik etrafında konumlandırılmaktadır. Diğer genç erkek karakter ise sağ veya sol politik bir örgütlenme içerisinde yer almazken, bireycilikten uzak bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Kadın karakter ise ana karakter olmasına rağmen kendi kararlarını kendisi veren yetişkin bir bireyden ziyade romantik özellikleri ön plana çıkan duygusal ve güçsüz bir karakter kimliğiyle sunulmaktadır. Filmde genel olarak genç karakterler yetişkin olarak görülmemekte olup 12 Eylül'ün müsebbibi olarak yansıtılmaktadırlar. Bu film diğer filmlere nazaran dönemin gençlerine yönelik bir eleştiri içermektedir.

Sen Türkülerini Söyle filminin ana karakteri sol görüşlü genç bir erkektir. 12 Eylül sürecinde hapis yatmış olan bu karakterin arkadaşları ise eski solcu olarak adlandırılan ve sisteme uyum sağlayan karakterlerdir. Bu karakterler sistemi eleştirmeyi ve ideolojik mücadeleyi bırakan yozlaşmış bireyler olarak ve bireyci, para kazanma odaklı, toplumsal olaylardan habersiz, topluma yabancılaşmış kimlikler olarak filmde temsil edilmektedirler. Böylelikle popüler kültürün yansımaları filmde yer alan gençlik temsillerinde görülmektedir. Ayrıca genç karakterler yetişkin bireyler olarak görülmezken, genç kadın karakter politik duruş sergilemeyen, toplumsal konulardan uzak pasif bir profilde yer almaktadır. Film, geleceğe yönelik umutla sona ermektedir.

Filmin temel mesajı, 12 Eylül sürecinde tutuklanmış kişilerin gençliklerini yitirmiş olduklarına yöneliktir.

Ses filminin ana karakteri 12 Eylül sürecinde hapis yatmış ve işkence görmüş genç bir erkektir. Hapishaneden çıktıktan sonra kendi içine dönük bir yaşam sürmekte olup politik olaylardan uzak durmaktadır. Bu karakter, kendisine işkence yaptığını düşündüğü kişiden intikam almaya çalışmaktadır. 12 Eylül filmleri içerisinde Ses filmi, 12 Eylül sonrasında hesap sormayı amaçlayan tek karaktere yer veren film olarak incelenen filmler içerisinde yer almaktadır. Ancak bu karakterin de akli melekeleri yerinde görülmemektedir. Bu filmde de aynı dönem çekilmiş olan diğer 12 Eylül filmlerinde olduğu gibi, gençler yetişkin olarak görülmemektedir.

II.5. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Gençlik ve Popüler Kültür İlişkisi

Moles'e göre, telekomünikasyonun gelişmesi mesafelerin önemini azaltmıştır. Özellikle uydularla gerçekleştirilen iletişim ağları iletişimi mesafeye bağlı olmaktan çıkarmıştır. Böylelikle uzak yakın hale gelmiş, hatta coğrafi olarak yakın olanlar kadar yakın hale gelmiştir. İletişimsel toplum olarak adlandırılan toplum, herkesin herkesle eşit ölçüde potansiyel ilişki kurabileceği bir toplum halini almıştır. İletişimde mesafenin önemi ve ilişki kurmanın maliyeti azalınca geride zaman faktörü ve mesajın kalitesi gibi faktörler kalmıştır. Dolayısıyla günümüz toplumlarında gerek televizyon seyrederek gerekse uzaktaki dostlarla konuşmak şeklinde olsun uzaktan etkileşim istisna olmaktan çıkarak kurala dönüşmüştür (1986, akt. Bilgin, 2009, s. 20). İletişim araçlarının bu olanakları kültürel alışkanlıkları da etkilemiş, kitle iletişim araçlarının taşıyıcılığını üstlendiği kültür endüstrisi gelişmiş ülkelere çıkarak gelişmekte olan ve az gelişmiş ülkelere kültür ihraç etmiştir. Evrensel bir kültür haline gelen ve popüler kültür, tüketim kültürü, kitle kültürü gibi adlar verilen bu kültür aracılığıyla özellikle genç bireyler yerel ve ulusal kültürün kendilerine kazandırdığı kimlik özelliklerinin yanında kozmopolitan bir kimlik kazanmışlardır.

Uzaktan iletişim teknolojilerinin bu kadar gelişmesi sonucunda insanlar adeta Tanrısal bir güç elde etmişlerdir. Zaman ve mekân kavramlarının sınırları aşmasıyla birlikte uzaktan iletişim çağı insanı her yerde olabilen insan (ubiquitous men) haline

gelmiştir. Ayrıca yapay bellek araçları ve çeşitli depolama aletleri sayesinde insan bir gün, bir ay, bir yıl ve ötesine kendini taşıyabilme imkanını kazanmıştır (Bilgin, 2009, s. 21). Uzağı yakın hale getiren yeni iletişim teknolojilerinin handikabı ise yakınının da uzak hale gelmesi neticesinde insanların yakın çevrelerindeki kişilerle iletişim kurmaktansa sanal ortamda iletişim kurmayı tercih eder hale gelmeleridir. Dünyanın diğer ucundaki kişilerle iletişim kurabilen insan kimi zaman en yakınında bulunan insanlarla dahi iletişim kurmayarak kendi çevresinden uzaklaşabilmektedir.

Teknoloji geliştiği oranda geleneksel toplumsal ilişkiler zayıflamaktadır. Başta aile olmak üzere toplumun önde gelen kurumlarının toplum üzerindeki yaptırım gücü azalmakta ve böylelikle yeni ilişki biçimleri ortaya çıkmaktadır (Balci, 2006, s. 73). Bu ilişki biçimleri geleneksel yüz yüze ilişkilerden ziyade sanal olarak gerçekleşebilmektedir.

Batının ağırlıklı olarak hâkim olduğu yeni teknolojilerle birlikte teknolojiye dayanan kitle iletişim araçları ve kitlelere pazarlanan çeşitli ürünler sadece meta olmanın ötesindedirler. Kapitalizmin egemen olduğu pazarda aynı zamanda dünya görüşü ve tüketime yönelik motivasyon da pazarlanmaktadır. Öyle ki yeni teknolojiler toplumsal faydadan ziyade kapitalist sistemin çıkarları doğrultusunda kullanılmaktadır (Erdoğan ve Alemdar, 2002, s. 459,318). Tüketilen ürünler de ihtiyaçtan ziyade arzu düzeyinde gerçekleştiği için kitleler aşırı tüketime ve tükettikleri üzerinden kimlik oluşturmaya çalışmaktadırlar.

Günümüzde gençler ulusun içinde bir birey olarak kendilerine aidiyet alanları aramaktadırlar. Kendilerini ifade etme aracı olarak ise artan şekilde yeni medya, sivil aktivizm ve tüketim kültüründen yararlanmaktadırlar (White, 2013, akt.; Yılmaz 2015, s. 187). Bauman'a göre tüketim toplumu genelleştiği oranda toplumun manevra ve yaratıcılık olanakları daralmıştır. Tüketimi hayatının merkezine koyan hatta tüketerek var olan bir tüketici toplum gelişmiştir (2007, akt.; Bilgin, 2009, s. 21). Tükettiği ürünler üzerinden imaj yaratan tüketici toplum, kendi olmaktan uzaklaşarak birbirine benzer düzeyde kendine yabancılaşmış bireyler yaratmaktadır.

Günümüzde tüketici toplumun kültürel yaşamını şekillendiren popüler kültürün yegâne taşıyıcısı kitle iletişim araçlarıdır. Bu kitle iletişim araçları içerisinde gençlerin tercih ettiği en başta gelen boş zaman aktivitelerinden biri ise sinemadır. 1960'lı yıllara

baktığımızda sinemada toplumsal gerçekçi filmlerin çekilmesi dolayısıyla bu filmler o dönemin bir aynası görevini görmekte ve gerçek yaşamdan beslenerek toplumsal gerçekleri ortaya koyması dolayısıyla sosyolojik ve tarihsel anlamda toplumsal belleği yansıtan belge görevi görmektedir. 1980 sonrası ülkemizde de hâkim olan serbest piyasa ekonomisine dayalı neoliberal politikalar dolayısıyla sinema da gerçekleri yansıtmaya, bireyleri aydınlatmaya özelliğinden uzaklaşarak gençleri hayal dünyalarına yöneltmeye, bireysel hazları tatmin ederek eğlendirme misyonunu ön plana çıkarmıştır. Yaratılan bu hayali ve ulaşılması zor dünyanın yolu ise tüketimden geçmektedir. Öyle ki çekilen pek çok filmde oyunculuklarının ötesinde popülerlikleriyle ön planda olan ünlü kişiler yer almaktadır.

Filmlerden ve dizilerden sonra sosyal medyada yapılan paylaşımlar ve yorumlar oyuncuların oyunculuklarından ziyade güzellik/yakışıklılıklarına ve ne giydikleri üzerine olmaktadır. Filmler ve diziler adeta moda sektörü ve reklam piyasasından beslenmekte ve senaryolar da bu doğrultuda şekillenebilmektedir.

2000 sonrası Türkiye’de çekilen filmlerde doğrudan ya da dolaylı olarak gençlik temsillerine yer verildiği görülmektedir. Çekilen filmlerdeki karakterler toplumun içinde yer alan gençliği yansıtan karakterlerdir ve günümüz gençliği hakkında bilgi vermektedir. Bu gençlik temsilleriyle, günümüzde gençliğin bakış açısı ve sorunlarına yer verilmektedir. Gençlik temsillerine yer veren filmler incelendiğinde “*Neşeli Gençlik*” (Mesut Taner, 2007) adlı filmde yer alan bütün karakterler gençtir. Bu gençlerin amacı ise sekstir. Bu filmde sunulan gençlik temsillerinde gençlerin dünyada yaşanan problemlerle ilgilenmediği, tüm hayatlarının seks ve fantezi kurmak üzerine kurulduğu üzerinde durulmaktadır. Bu filmde yozlaşmış bir gençlik temsili söz konusudur. Neşeli Gençlik filmiyle benzer özellik taşıyan diğer bir film ise “*Çılgın Dershane*” (Faruk Aksoy, 2007)dir. Bu filmde de gençlerin yegâne amacı aşk ve cinsellikdir. Filmde dershane ortamı ve öğrencilik gerçeğe aykırı bir şekilde yansıtılmış, yozlaşmış ve niteliksiz bir gençlik profili çizilmiştir. Yozlaşmış gençlik temsillerine yer veren diğer bir film ise; “*Kadri’nin Götürdüğü Yere Git*” (Onur Tan, 2009)tir. Mafya ve kabadayılık ilişkilerini konu alan “*Kabadayı*” (Ömer Vargı, 2008), “*Çakal*” (Erhan Kozan, 2010), “*Kara Köpekler Havlarken*” (Mehmet Bahadır Er, 2010) filmlerinde de çeşitli gençlik temsillerine ve sorunlarına yer verildiği görülmektedir. 2000 sonrası

çekilen filmlerde gençliğin ideolojik çatışmalar, cinsellik, madde bağımlılığı, yabancılaşma gibi birçok sorununa yer verildiği görülmektedir. Ancak tüm bu sorunsallara rağmen sinemada yer alan gençlik temsillerinin gençliğin tüm sorunlarına yer verdiğinden söz etmek mümkün değildir. (Akmeşe, 2013, 55-57). Gençlik filmlerinin hedef kitlesinin de ağırlıklı olarak gençler olması dolayısıyla bu tarz filmler komedi ya da macera türünde olmakta, toplumsal sorunlardan ziyade bireysel sorunlara odaklanmaktadır.

Bu dönemde gençlik temsillerine çeşitli açılardan yer veren diğer filmler ise; üniversite sınavına hazırlanan gençlerin sınav sorularını çalma girişimini ele alan “*Sınav*” (Ömer Faruk Sorak, 2006), 80’li yılların siyasi atmosferini günümüze yansıtan “*Son Ders: Aşk ve Üniversite*” (İraz Okumuş ve Mustafa Uğur Yağcıoğlu, 2008) zaman makinesiyle 1973 yılına giden bir gencin öyküsünü hippie kültürünün moda olduğu yıllar üzerinden ele alan “*Zaman Makinesi 1973*” (Aram Gülyüz, 2014)tür. Kentsel ve toplumsal dönüşümün gençler üzerindeki etkisini bir mahallede yaşayan ve arabesk ve rap müzik tutkunu olan gençler üzerinden ele alan “*Çekmeköy Underground*” (Ayşim Türkmen Keskin, 2015), üniversiteli gençlerin kendi aralarındaki sorunları ve orta yaşlı bir kadının gençlere uyum sağlayamamasını konu edinen “*Nadide Hayat*” (Çağan Irmak, 2015), üniversiteden yeni mezun olmuş olan 6 gencin hayata tutunma ve kendilerini bulma mücadelesini konu alan “*Biz Size Döneriz*” (Doğan Can Anafarta, 2017) ve biri CEO, diğeri ise finans müdür olarak aynı şirkette çalışan iki eski arkadaşın personele yönelik acımasız tutumlarını yansıtan “*Ailecek Şaşkınlık*” (Selçuk Aydemir, 2018) gençliği ve sorunlarını konu edinen, gençlik filmleri olarak adlandırılan diğer filmlerdir.

Tükettiği oranda özgürleştiğini zanneden gençlik tam tersine tükettiği nesnelere ve kültür aracılığıyla sisteme bağımlı hale gelmektedir. Burada kendisine sunulan imkanlar doğrultusunda kendini özne konumunda, kendi hayatının karar vericisi konumunda görürken, sahip olduğu imkanlar daha doğrusu kullanmasına izin verilen imkanlar karar verici mekanizmalar tarafından ona sunulmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra oluşan ekonomik refah ortamı ve yeni yaşam biçimiyle birlikte gençlerin ceplerinde parası olduğu kadar boş zamanları da olmuştur. Böylelikle toplumsal hayatın pek çok alanında başrolde olan gençler; giyim-kuşam,

yiyecek-içecek, otomobil, sinema gibi çeşitli sektörlerin baş müşterisi olmuşlardır. Boş zaman algısı ise yalnızca dinlenme ve işten uzaklaşmanın ötesinde tüketimle gerçekleşen bir yaşam biçimi halini almıştır. Gençler belli bir modelde elbise almak, ayakkabı almak ve çeşitli saç şekillerine sahip olmak gibi dış görünüşleriyle alakalı ayrıntılara yönelmişlerdir. Ucuz ve moda giyim gibi geniş bir tüketim yelpazesi içinde yer alan gençler, popüler kültürün malzemesi, ürünü ve tüketicisi konumuna gelmişlerdir. Bir çelişki olarak yetişkin kuşaklar, çocukların ve gençlerin dünyasına yönelmiş, kuşak farklılıkları daha da derinleşir hale gelmiştir (Hicter, 1973, s. 2,10; akt. Ulusay, 1991, s. 4). Kuşak farklılıklarının derinleşmesi ve kolektif kimliklerin yok olması, gençleri özellikle toplumdan ve toplumsal sorunlardan uzaklaştırabilmektedir. Teknolojik değişim ve dönüşümlere hızla uyum sağlayabilen gençlik, gelenek ve göreneklerden, ahlak ve görgü kurallarından uzaklaşabilmektedir. Bu durumun temel sebebi ise sistematik olarak iletişim araçlarıyla ve teknolojiyle sunulan her mesajın geçmişe yönelik değil geleceğe yönelik olmasıdır. Bu durumda gençler de tarih bilincinden uzaklaşarak geleceğe yönelik anlam paylaşımı içerisine girebilmektedirler.

Günümüzde küreselleşmeden kaynaklı olarak kültürel değişim önceki çağlara oranla daha hızlı olmaktadır. İnsan ve grupların yaşamlarında “*aksesuar değişimi*” gibi etkide bulunan kültür değişimleri daha köklü ve geniş ölçüde yaygınlık kazanmış bulunmaktadır. Küreselleşmeyle birlikte dünyanın her yerinde aynı ve benzer tüketim alışkanlıkları söz konusudur. Serbest piyasa ekonomisi, bireyselleşme, rekabet ilişkilerine dayalı olarak gittikçe yükselen tüketim toplumunda var olmak tüketmekle eş anlama gelir hale gelmiştir. Böylelikle diğer kişilerin algısal dünyasında var olmayı temel bir motivasyon haline getiren imaj uygarlığı ortaya çıkmış bulunmaktadır. İnsanlar veya şeyler içsel/yapısal özelliklerinden ziyade görüntüleriyle değerlendirilmektedir. Benlik sunumunu yönetmek (*self monitoring*) gittikçe daha fazla değer kazanır hale gelmiştir. Medyatik tüketim toplumunda tüketerek var olmak görünür olmayı, aynı şekilde görünür olmak da tüketmeyi zorunlu kılmaktadır (Bilgin, 2009, s. 22). Öyle ki özellikle gençler tarafından yoğun şekilde kullanılan sosyal medya hesaplarında okumaya dönük yazılı paylaşımlardan ziyade görsel paylaşımlara ağırlık verilmektedir. Böylelikle gençlerin sosyal medyadaki temel meşgalesi fikir paylaşımından, sorgulamaktan ziyade az sayıda eleştiri, çok sayıda görsel paylaşımındır.

Bu paylaşımların en yoğun olduğu nokta ise kişinin yeme, içme, gezme, alışveriş yapma başta olmak üzere ne yaptığına yönelik olmaktadır. Özellikle topluma rol model olan ünlülerin bu tarz paylaşımları kitleleri etkilemektedir. Doğal olarak bu durumdan kimlik inşa çabasında olan gençler daha çok etkilenmektedir. Yetişkinlerin gerek karakteristik özellikleri gerek meslek durumları ve dünya görüşleri daha çok oturmuş durumdadır ve hayatlarında değişikliklere daha geç adaptasyon sağlayabilmektedirler. Gençler ise, karakteristik özelliklerinin gençlik döneminde belirgin hale gelmeye başlaması ve eğitim sonrası meslek kazanma ve iş hayatına yeni geçme süreçlerinde oldukları için toplumsal değişmelere daha kolay uyum sağlayabilmektedirler. Bu süreçte sosyal medyanın gençlere sağladığı özgüven gençlerin kimliklerinin oluşumundaki temel dayanak noktalarından biridir. Sosyal medyada sundukları ideal imajla gerçek kimlikleri çeliştiği oranda gençler kendi kimliklerine yabancılaşmaktadırlar. Sosyal medyada görsel imajların geleneksel okuryazarlık imajının çok önünde olmasından kaynaklı olarak gençler de paylaşımlarını ideal profillerinden oluşan görsel imajlar üzerinden yapmaktadırlar.

Sonuç olarak gençliğin kimlik tanımında “*modernlik-geleneksellik*” çizgisinden “*biraz modern-biraz geleneksel*” çizgiye sahip yeni bir hibrit gençlik modeli ortaya çıkmış bulunmaktadır. Bu kimlik ihtiyacı ayrışma özelliği barındırdığı kadar yakınsama ve benzerlik ihtiyacı da barındırmaktadır. Öyle ki gençlik, küresel kültür ve geç kapitalizmin birlikte inşa ettiği ve felsefi kaynağını post-modernizmden alan bir felsefi-zihinsel durum içerisinde siyasal kimliğini inşa etmektedir. Bu süreç liberal bir çerçevede gerçekleşirken, kimlikler arası geçişkenlikler artmakta, farklılıklar azalmaktadır, ortaya çıkan zihinsel havuzdan düşünülmemekte, beslenilmekte ve aidiyet tanımına gidilmektedir (Babacan, 2018, s. 226-227). Böylelikle standart düşünce kalıplarından beslenen gençler de standart davranışlar sergilemektedirler, çünkü içinde buldukları çevrede alternatif düşünce kalıpları görememektedirler.

Bunalımlı olarak kabul edilen gençlikten üreten gençliğe geçebilmek, orta yaş grubu kitlenin gerekli esnekliği göstermesi ama aynı zamanda kendi içinde tutarlı bir varoluşu sergilemesi ve toplumsal düzene sahip çıkmasıyla mümkün olabilecektir. Böylelikle gençlik döneminde hızlı çalkantılar yaşayan genç birey yaşadığı bunalımları kendisine ve çevresine zarar vermeyecek şekilde atlatır. İnsan içinde bulunduğu evrenin

bir parçasıdır ve evrendeki düzeni kendi yaşamında da aramakta ve bu evrensel düzen içinde kendini gerçekleştirebilmektedir (Geçtan, 2019, s. 100). Gençlerin kendilerini genç hissetmeleri için gençlerin sahip olması gereken imkanlara sahip olmaları gerekmektedir. Özellikle çocukluk çağından itibaren çalışmak zorunda olan gençler hem çocukluk çağını hem de gençlik çağını gerektiği gibi yaşayamamakta, olgun bireylerin alması gereken sorumlulukları aldıkları için yaşları genç olsa dahi genç gibi yaşayamadıkları için kendilerini genç hissetmemektedirler.

Gençliğin toplumsal düzene entegre olarak üreten bir birey olması, gençliğin hem toplumsallaşmasına hem de kendi kimliğini bularak var olmasına neden olacaktır. Bu noktada gençliğin gelecek odaklı olması ve sahip olduğu potansiyelini daha eski kuşakların deneyimleriyle birleştirmesi toplumu ayrıştırmaktan ziyade birlik ve beraberliğe götürecektir.

III. BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA 12 EYLÜL TEMALI FİLMLERDEKİ GENÇLİK TEMSİLLERİ SUNUMUNUN ANALİZİ

III.1. Araştırmanın Metodolojisi ve Yöntemi

7. Sanat olarak tanımlanan sinema, içinden çıktığı toplumu yansıtan ayna görevi görmektedir. Sinema bir sanat dalı olmasının ötesinde küresel düzeyde önemli bir eğlence endüstrisidir. Dönemin sosyokültürel özellikleri sinemacıları etkilemekte, sinemanın geçen yıllarla birlikte değişme ve gelişme göstermesine sebep olmaktadır. Özellikle toplumsal gerçekçilik özelliğine sahip filmler, toplumsal özellikler taşıması itibariyle sosyolojik analizlere ve eleştirilere uygunluk göstermektedir. 2000’li yıllarda ise tüketim kültürü ve popüler kültürün sunmuş olduğu maddi ve manevi kültürel öğelerin kültür endüstrisinin temel taşıyıcısı olan kitle iletişim araçlarına sirayet etmemesi mümkün değildir. Sinema bu bakımdan popüler kültür öğelerinin temel taşıyıcısı konumuna gelmiştir. Çekilen pek çok filmde toplumsal gerçekçi öğelere yer verilmesinden ziyade sanal gerçekliklere, toplumun sorunlarından ziyade bireyin sorunlarına yer verilmektedir. Bu bakımdan geçmişten günümüze politik sinemada yer alan genç karakterlerin imajları sosyolojik film eleştirisi yapılarak, niteliksel içerik analizi yöntemiyle, popüler kültür kuramı üzerinden karşılaştırmalı olarak bu çalışmada incelenmektedir. Amaç dönemin sosyo-kültürel özelliklerinin yarattığı etkinin sinemadaki gençlik temsilleri üzerinde ne düzeyde ve nasıl yansımalar yarattığını analiz etmektir. Bu doğrultuda 2000’li yıllarda çekilen 12 Eylül Askeri darbesini konu alan filmler hem karakter sunumları üzerinden hem de dönemsel özellikleri yansıtması bakımından karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Çalışma hem iletişimsel hem de sosyolojik bir çalışmadır. 80’li yıllarda çekilen ve darbeyi konu alan Dikenli Yol (Zeki Alasya, 1986), Prenses (Sinan Çetin, 1986), Sen Türkülerini Söyle (Şerif Gören, 1986) ve Ses (Zeki Ökten, 1986) filmleri ile 2000’li yıllarda çekilen ve darbeyi konu alan Vizontele Tuuba (Yılmaz Erdoğan, 2004), Babam ve Oğlum (Çağan Irmak, 2005), Eve Dönüş (Ömer Uğur, 2006), Zincirbozan (Atıl İnaç, 2007) ve Kafes (Mahmut Kaptan, 2015) filmleri karşılaştırmalı olarak sosyolojik film eleştirisi bakımından bu çalışmada analiz edilmektedir.

III.2. Araştırmanın Varsayımları

Tezin temel varsayımı, özellikle 2000 sonrası çekilen filmlerin toplumsal gerçekçi olmayıp bireyi ve bireyciliği odak noktası olarak ele alması ve filmlerde ağırlıklı olarak popüler kültürün yaşam tarzlarını şekillendirmesine ve sanal gerçeklere yer verilmesidir. Ülkemizde 1980 askeri darbesinden sonra serbest piyasa ekonomisinin hâkim olduğu neoliberal politikaların uygulanmasına geçilmiştir. Özel sektöre çeşitli imkanların ve özgürlüklerin tanındığı bu sistemde sinema da kitlelere hitap eden en önemli kitle iletişim araçlarından biri olduğu için bu sosyo-kültürel değişimlerden etkilenmiştir. 60'lı yıllarda ortaya çıkan ve toplumun sorunlarına değinen toplumsal gerçekçi filmler yerine 70'li yıllardan itibaren kitleleri eğlendirmeyi amaçlayan, toplumdaki bireylerin sorunlarına yer veren filmler ağırlıklı olarak çekilmeye başlamıştır. Özellikle popüler kültürün egemen olduğu 2000'li yıllarda toplumsal gerçekçi filmlere az sayıda yer verilmekte ve bu tarz filmler gişede kendine yer bulamamaktadır. 2000'li yıllardan itibaren aynı zamanda geçmişle hesaplaşma yoluna giden siyasal içerikli filmler de çekilmiştir. Bunların başında 12 Eylül darbesini konu alan filmler gelmektedir. Bu filmler dönemin betimsel özelliklerini yansıtmının yanında darbenin etkilerini yok etmeye yönelik çözüm önerisi sunamamakta ve tamamen nesnel bir bakış açısıyla toplumsal gerçekçi film özelliği taşıyamamaktadırlar.

III.3. Araştırmanın Temel Sorunsalı

Türkiye Cumhuriyeti tarihinde yaşanan darbeler devletin ve toplumun geleceğini de etkilemiş olan tarihi ve sosyolojik gerçeklerdir. Özellikle 1980 Askeri darbesiyle ülkenin geçmişine ve toplumsal gerçekliklerine format atılmaya çalışılmıştır. Sosyo-ekonomik ve kültürel açıdan ise bu dönemden itibaren neoliberal politikalar uygulanarak ülke serbest piyasa ekonomisine eklemlenmiştir. Neoliberal politikalar ve serbest piyasa ekonomisi pek çok kültürel öğeyi dönüşüme uğratmıştır. Özel şirketlere tanınan özgürlük alanı medyaya da yansımış, devletçi ve kamu yararı güden yayıncılık anlayışının yerini kar odaklı, bireylerin eğitiminden ziyade, gerçeklerden uzaklaşarak kurgusal dünyada eğlenmesini amaçlayan özel yayıncılık anlayışı almıştır. Sinemada da

bu değişimle birlikte toplumsal gerçekçi temalardan uzaklaşarak, hâkim konjontürün bakış açısını temel alan bireyci temalara ağırlık verilmiştir. Yaşanan bu özgür ortamda bazı yönetmenler geçmişle hesaplaşma veyahut seyirciye geçmişte yaşanan önemli tarihsel ve sosyolojik olayları yansıtma imkânı bulmuşlardır. Ancak dönem göz önüne alındığında 2000’li yılların her türlü toplumsal, siyasi, ekonomik koşulları geçmişe yönelik olarak çekilen filmleri de içinde bulunulan ortam bağlamında etkileyebilmektedir. Tezin ana sorunsalı bu etkinin 12 Eylül temalı filmlerde de olup olmadığıdır.

2000 sonrasına çekilen darbe temalı filmler tema itibariyle toplumu ilgilendirmektedir, ancak dönemin konjonktürü göz önüne alındığında bu filmlerin toplumun genelini yansıtacak şekilde toplumsal gerçekçi mi yoksa birey üzerinden neoliberal kültürel kodları içerecek düzeyde mi ele alındığı sorunsal olarak tez çalışmasında analiz edilmiştir.

III.4. Araştırmada Kullanılan Yöntem

Yapılan araştırmada Türkiye’de 2000 yılından itibaren çekilmiş olan ve 12 Eylül Askeri Darbesini tema olarak ele alan 5 film amaca yönelik örneklem olarak seçilerek incelemeye alınmıştır. Seçilen filmler olan Vizontele Tuuba (Yılmaz Erdoğan, 2004), Babam ve Oğlum (Çağan Irmak, 2005), Eve Dönüş (Ömer Uğur, 2006), Zincirbozan (Atıl İnaç, 2007) ve Kafes (Mahmut Kaptan, 2015) filmlerinin yönetmenlerinin 12 Eylül Askeri Darbesini ve sonrasındaki süreci yaşayan kuşağa mensup olmaları önem arz etmektedir. Toplumun bilinçaltında yer alan darbe süreci bu yönetmenler üzerinden sanatsal ve iletişimsel açıdan seyircilere yansıtılmaktadır.

“Sosyolojik film eleştirisi, filmleri bir sanatçının öznel dışavurumu koşullarında ya da estetik özellikleri açısından incelemek yerine, filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır” (Özden, 2004, s. 154). Bu bakımdan geçmişten günümüze politik sinemada yer alan genç karakterlerin imajları sosyolojik film eleştirisi yapılarak niteliksel içerik analizi yöntemiyle karşılaştırmalı olarak bu çalışmada incelenmektedir. Amaç dönemin sosyo-kültürel özelliklerinin yarattığı etkinin sinemadaki gençlik temsilleri üzerinde ne

düzeyde ve nasıl yansımalar yarattığını analiz etmektir. Bu doğrultuda 1980'den itibaren seçilen filmler hem karakter sunumları üzerinden hem de dönemseller özellikleri yansıtması üzerinden karşılaştırmalı olarak popüler kültür kuramı üzerinden analiz edilecek ve yapılan çalışma hem iletişimsel hem de sosyolojik bir çalışma olacaktır. Toplumsal gerçekçi filmlerle bireylerin toplumsal sorunları ve yaşanan olayları sinemada izlerken sistemi sorgulaması ve gerçeklerle yüzleşmesi sağlanmaktadır. Popüler kültürden beslenen filmlerde ise, toplumsal gerçeklerden tamamen uzak, bireysel gerçeklere ve sanal gerçekliklere yer verilerek izleyicilerin toplumsal gerçeklerle yüzleşmek yerine bu gerçeklere yabancılaşmasına ve sistemi sorgulamamasına neden olmaktadır. İzleyiciler de günümüzde sinema filmlerinde toplumsal gerçekleri acı da tatlı da olsa öğrenmek yerine, günlük hayatın stresinden uzaklaşma aracı ve hobi olarak gördükleri sinema aracılığıyla eğlenmeyi tercih etmektedirler. Bu durum 12 Eylül sonrasında apolitik bakış açısından bağımsız değildir. Politikayla ilgilenmek olumsuzlandığı kadar politikayla ilişkili filmler de kitlelere cazip gelmemektedir. Bu durum gişe hasılatlarına doğrudan yansımaktadır.

Tarihsel ve sosyolojik incelemeler yaparken karşılaştırmalı analiz yönteminden yararlanılmaktadır. Tarihsel karşılaştırmalı analiz makro ve mikro düzeydeki gerçeklikleri birbirleriyle bağlantı kurarak incelemektedir (Neuman, 2014, s. 614). Bu çerçevede 2000'den itibaren sinemadaki değişim ve gelişimi, seçilen özelliklere uygun filmler üzerinden analiz etmek amaçlanmaktadır. Dolayısıyla çalışmada karşılaştırmalı yöntem kullanılarak gençlerin sinemada temsil biçimleri seçilen dönemler arasında karşılaştırılacaktır.

Veri toplama tekniği olarak Niteliksel İçerik Çözümlemesinden yararlanılmıştır. Türk sinemasında gençlik temsilleri baz alınarak seçilen filmlerdeki genç karakterler sosyolojik film eleştirisi yapılarak ve niteliksel içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Nitel analiz yöntemine yer verilerek incelenen filmlerde yer alan genç karakterlerin içinde buldukları dönem bağlamında değerlendirmeler yapılmıştır. Gençlerin demografik özelliklerinin yanı sıra sosyokültürel özellikleri ve eğitim durumları içinde buldukları döneme yönelik bakış açılarını anlamada, çalışmanın gençlik temsillerine yönelik arka planını oluşturmaktadır.

Niteliksel analiz yöntemi 20. Yüzyılda yükselmiş olan bilimsel paradigmaya uygun bir yöntemdir. Sosyal olguların ve kültürel fenomenlerin tek bir pozitivist bakış açısına dayandırılmayacağı göz önünde bulundurularak niteliksel analizle kültürel olgulara ışık tutmak amaçlanmaktadır (Çankaya, 2019, s. 152). Tezin örneklemini oluşturan sinema filmleri bir kitle iletişim aracı olan sinemayı incelemeye konu etmektedir. Sinema ise görsel ve işitsel bir iletişim aracı olması dolayısıyla anlam paylaşımında bulunmaktadır. Bu anlam paylaşımında ise bağlam son derece önemlidir. Sinema insanı ve kültürü ele alması dolayısıyla nicel verilerden ziyade nitel verilere yer veren bir iletişim aracı olduğu gibi aynı zamanda bir sanat dalıdır. Filmlerde sunulan çeşitli anlamlar rakamlarla sınırlandırılmayacağı için bağlama yönelik yorumlar yapılması gerekmektedir. Bu doğrultuda niteliksel içerik analizi tercih edilmiştir.

Nitel içerik analizi yönteminde veriler matematik ve istatistik kaynaklı formel bilgi temeline dayanmak zorunda değildir. Görece kesinlikten uzak ve dağınık olan veriler bağlama dayalıdır ve bir veri birden fazla anlam içerebilmektedir. Bu bir dezavantaj olarak görülmemektedir (Neuman, 2014, s. 314). Nicel içerik analizinde veriler rakamsal değerlerle ifade edilmekte ve anlamlandırılmaktadır. Özellikle veri olarak ele alınan kelimelerin frekansı bir çıktı olarak kabul edilmektedir. Oysa ki bir kelime metin içinde farklı anlamlarda da kullanılabilir, bu durum göz önünde bulundurulmazsa araştırmanın amacından uzaklaşmaktadır. O yüzden özellikle sosyal bilimsel araştırmalarda bir kelimenin ne kadar çok kullanılmasının yanında bağlamının göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Örneğin Kızıl kelimesi bir metinde çokça kullanılmış olabilir. Buradaki kızıl bağlamına göre renk de olabilmekte, hastalık da olabilmekte, ideolojik bir sıfat da olabilmektedir.

“Kelimeler yalnızca zihinsel açıdan daha temel olmakla kalmaz, ayrıca, disiplinin toplumsal yapısında matematikten kesinlikle daha üstün oldukları söylenebilir. Çünkü kelimeler, daha fazla açık uçluluk, farklı argüman ve deneyim alanlarını birbirine bağlamak için daha fazla güç ve entelektüel izleyicilere ulaşmak için daha fazla kapasite barındıran bir ifade kipidir” (Collins, 1984:353; akt. Neuman, 2014, s. 314).

Literatür Taraması: Daha önce yapılmış çalışmalar incelenmiş ve elde edilen bulgular tartışılmıştır. Türk Sinemasında gençlik temsillerine yönelik olarak yapılan

literatür analizinde çok fazla çalışmaya rastlanmamıştır. Bu yüzden çalışmada Türk Sinemasında genç karakter sunumlarına yönelik çalışmaların eksikliği problem olarak kabul edilmiştir. Bu bakımdan 80 döneminden itibaren gençliğin nasıl temsil edildiğini ortaya koyan betimsel ve karşılaştırmalı bir analiz yapmak ve seçilen filmlerde yer alan genç karakter sunumlarının değişimini ortaya koyan sosyolojik ve toplumsal gerçekçi bir karşılaştırma yapmak amaçlanmıştır.

III.5. Araştırma Evreni ve Örneklem Sınırlılıkları

Seçilen dönem kırk yıllık bir zaman dilimini kapsadığı için, amaca uygun örneklem oluşturularak, içinde doğrudan 1980 Askeri Darbesini konu alan ve genç temsillere yer veren filmler seçilerek analiz yapılmaktadır. Dolayısıyla araştırma beş film ile sınırlandırılmaktadır.

III.6. Araştırma Verilerinin Analiz ve Değerlendirmesi

İçinde bulunulan çağın belli başlı sosyo-ekonomik, kültürel, siyasal, teknolojik ve iletişimsel özelliklerinin bulunduğu bir gerçektir. Bireyler, özellikle de gençler, içinde buldukları çağın tüm bu koşullarından doğrudan etkilenmektedir. Öyle ki tarihte aynı yıl aralıklarında doğanlar aynı kuşağa mensup bireyler olarak kabul edilmekte ve yıllara göre çeşitli kuşak adlarıyla anılmaktadırlar. Toplumsal değişimlerin ve dönüşümlerin en çok etkilediği kuşak ise gençlerdir. Yaşamın, kişiliğin oturduğu ve kimlik bulma gayesinin şekillendirdiği bu evresinde içinde bulunulan kişisel, ailevi ve çevresel koşullar başat rol oynamaktadır. Kitle iletişim araçları ise bu evrede önemli bir yardımcı rol üstlenmekte ve bireyin çeşitli şekillerde sosyalleşerek sosyal bir varlık olmasına katkı sağlamaktadır. Geçmişte mektupla, telgrafla hatta dumanla veyahut güvercinle haberleşildiği dönemlerde insan ilişkileri de bilgi-iletişim çağının yaşandığı günümüze nazaran oldukça farklıdır. Bu dönem popüler kültürün henüz varlığı söz konusu olmadığı için, bireylerin özellikle de gençlerin ilgi ve ihtiyaçları, daha minimalist ve yaşamsal düzeydedir. İletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte yaşam tarzları da değişim göstermiştir. Radyo, içinde bulunulan döneme göre özellikle de Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında çok önemli bir kitle iletişim aracı görevi üstlenmiş

ve kitlelerin bilgileneşmesine gazeteyle birlikte katkı sağlamıştır. Gazete günümüzde hala bir kitle iletişim aracı olarak ayrı bir yere sahiptir. Okur-yazarlığın sembolü olan gazete, kitleleri bilgilendirmekte ve kültürel anlamda gelişimlerine katkı sağlamaktadır. Televizyon ise bireyselleşmeyi tetikleyen belki de ilk kitle iletişim aracıdır. Özellikle okur-yazar olmayan kesimin en önemli eğlenme ve haber alma aracı konumundadır. Türkiye’de dönem itibariyle evlere televizyon girmesi öncelikle bir zenginlik göstergesiyken, yaşanan darbelerle birlikte kişileri toplumsaldan ve kamusaldan uzaklaştırarak evdeki özel alanlarına hapseden ve manipüle edip uyutan, oyalayan bir ideolojik destek ve güdüleme aracına dönüştürülmüştür. Özellikle 90 yıllarla birlikte özel televizyon kanallarının hayata girmesiyle Cumhuriyetin kuruluş felsefelerinden olan karma ekonomi ve devletçilik ilkesinden uzaklaşmış, serbest piyasa ekonomisine geçilerek tecimsel yayıncılık anlayışı tüm kitle iletişim araçlarına sirayet etmiştir. Sinemada da özellikle 2000’li yıllarda piyasa koşullarına uyum sağlamak amacıyla ağırlıklı olarak gişe yapmayı amaçlayan yüksek bütçeli, yıldız oyunculara yer verilen, toplumsal gerçeklerden ziyade bireyi ve sorunlarını odak noktası olarak ele alan filmler çekilmektedir. Bu filmlerde yer alan gençlik temsilleri izleyici hedef kitlenin rol model almasını amaçlayacak şekilde popüler kültürün desteklediği maddi ve manevi kültürel öğeleri taşır niteliktedirler. Çekilen az sayıdaki toplumsal gerçekçi film ise o dönemin toplumsal gerçekliklerine ve sorunlarına yer vermektan ziyade geçmişle hesaplaşma yoluna gitmektedir. Bu doğrultuda içinde bulunulan dönem, filmleri ve içinde yer alan kültürel temsilleri değerlendirmede son derece önemlidir. Çalışmada geçmişe yönelik bakış açısı bağlam olarak değerlendirildiğinde, geçmişte yaşanan dönemin koşullarının yanı sıra içinde yaşanan dönemin de filmin yapımcısı, yönetmen ve senaristi dahil filmin bütün kadrosunu etkilediği görülmektedir. 2000 sonrası çekilen 12 Eylül darbesi temasına yer veren filmler ile 1980’li yıllarda çekilen darbe temalı filmler karşılaştırıldığında dönemin sosyolojik gerçeklerinin filmlerin söylemine yansımış olduğu görülmektedir.

Film analizlerinde aşağıda yer alan araştırma sorularına yanıt aranmıştır:

1) Dönemin sosyolojik ve kültürel özellikleri sinemada gençler üzerinde ne derecede ve nasıl yansımaktadır?

2) Sinemada gençlerin filmlerdeki temsilleri toplumsal gerçekçiliğe uygun olarak gösterilmekte midir?

3) Filmde yer alan gençlik temsillerinin ne kadarı erkek ne kadarı kadındır? Kadınlar da erkekler kadar aktif profile sahip olarak sunulmakta mıdır?

4) 12 Eylül temalı filmlerde gençler ana karakter konumunda mıdır yan karakter konumunda mıdır?

5) 12 Eylül temalı filmlerde gençler politik bir duruş mu, apolitik bir duruş mu sergilemektedirler?

Hipotez 1: Ele alınan sinema filmlerinde yaşanan dönemin sosyo-kültürel özelliklerinin gençlik temsillerinin sunumunda etkili olduğu görülmektedir.

Hipotez 2: 12 Eylül temalı filmlerde sunulan gençlik temsilleri sağ-sol çatışmasının başlıca müsebbipleri olarak sunulmaktadır.

Hipotez 3: Ele alınan 12 Eylül temalı filmlerde siyasi kaosun ve toplumsal gerginlik ve çatışmaların arkasında dış kökenli etkilerin önemli bir rolü mevcuttur.

Seçilen filmler aşağıda yer alan yönerge üzerinden analize tabi tutulmuş bulunmaktadır:

A- Gençliğe Ait Sosyo-Kültürel Temsiller

- Yönetmenin politik kimliği ve 12 Eylül dönemiyle bağlantısı
- Yönetmenin bakış açısı
- Filmin başlangıcı, toplumsal olayların dışı vurumu.
- Ana karakterler (Gençlerin karakteristik özellikleri, Yaş, Eğitim, Sosyo-Ekonomik Statü)
- Yan karakter (Gençlerin karakteristik özellikleri, Yaş, Eğitim, Sosyo-Ekonomik Statü)
- Gençlik temsillerinin demografik özellikleri
- Gençlerin seçimlerinin onaylanması
- Gençlik temsillerinde “yetişkin” kabul edilebilirliğinin sorgulanması
- Filmdeki bireysel ve toplumsal çatışmalar
- Sosyo-kültürel ortam, alışkanlıklar, giyim, kuşam, problemler vb.

- Dönemin sosyolojik ortamı

B- Gençliğe Ait Politik Temsiller

• Filmde temsil edilen gençlerin İdeolojik tutumları ve ideolojik tutumlarının kökeni

• İdeolojik örgütlenme içinde bulunan gençlik grupları (Yönetmenin bakış açısı)

- Dönemin politik ortamı
- Temel propaganda araçları
- Politik/İdeolojik Semboller
- Filmde Yer Alan Temel Politik Sorunsallar
- Filmin söylemindeki sorunsalların ele alınış şekli (Toplumsal ve bireysel)
- Darbe ya da ihtilal sözcüğü geçiyor mu?

C- Filmin Toplumsal Gerçekçilik Açısından İncelenmesi

• Filmin konusunun toplumsal gerçekçilikle bağlantısı

• Darbe olduğu gün yaşanan süreç

• Konsey, Kenan Evren, askeri vesayet, sokağa çıkma yasağı, sağ-sol çatışması, işkence, işten çıkarılma, fişlenme vb. var mı?

- Emniyet güçleri ile gençlerin çatışması
- Basın ne şekilde sunulmuş?

D- Filmin Genel Değerlendirmesi

- Filmin teması, özellikleri (ekonomik, politik, kültürel, sosyolojik)
- İdeolojik tutumlarının nereden kaynaklandığı
- Gençler ana karakter mi, yan karakter mi?
- Sosyolojik gerçekliklerle paralellik
- Bireysel ve toplumsal çatışma
- Gençlerin sosyal ve bireysel konularda inisiyatif kullanma durumları
- Sağ görüşlü gençlik temsili, sol görüşlü gençlik temsili oranı
- Çelişkiler
- Filmde yer alan tetikleyici toplumsal olaylar

- Darbeye giden süreç filmde var mı? (Sağ-sol çatışması, ekonomik darboğaz)
- Ele alınan filmde varılan nokta
- Film umutlu mu, umutsuz mu bitiyor?
- Film hangi hipotezleri doğrulamaktadır?

III.7. Seçilen Örnek Filmler Çerçevesinde Gençlik Temsillerinin İncelenmesi

III.7.1. Vizontele Tuuba (2004) Filminde Yer Alan Gençlik Temsillerinin İncelenmesi

Filmin Künyesi

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan

Yapımcı: Necati Akpınar

Senarist: Yılmaz Erdoğan

Oyuncular: Yılmaz Erdoğan, Tarık Akan, Demet Akbağ, Tuba Ünsal, Tolga Çevik, İdil Fırat, Bülent İnal.

Filmin Süresi: 101 dakika

Konunun Geçtiği Dönem: 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi öncesi ve sonrası.

Genç Karakterler: Deli Emin, Tuuba, Devrimci Folklorik Kültür Derneği (DFKD) ve Devrimci Evrensel Kültür Derneği (DEKD) üyesi gençler

Filmin Öyküsü:

Yılmaz Erdoğan'ın yazıp yönettiği *Vizontele* (2001) filminin devam filmi niteliğindeki *Vizontele Tuuba* filmi, 1980 yılının yaz aylarında bir Güneydoğu Anadolu kasabasında geçmektedir. 12 Eylül öncesi dönemde sağ-sol çatışmalarının yaşandığı, anarşinin hüküm sürdüğü Türkiye'de Hakkâri ilinin bir kasabasında ikisi de sol görüşlü DFKD ve DEKD adlı dernekler rekabet halindedir. Filmin ana karakteri olan ve Deli Emin olarak adlandırılan karakter tabela işleriyle ve televizyon (vizontele) tamiriyle uğraşmaktadır.

Kasabada kütüphane yoktur. Güner Sernikli adlı devlet memuru daha önceki görev yerinde yaşadığı çeşitli sorunlar dolayısıyla kütüphane müdürü olarak kasabaya sürgün edilmiştir. Eşi ve yürüme engelli kızıyla kasabaya gelir. Güner Bey'in kütüphane

kurma çalışmalarına Deli Emin de destek olmaktadır. 12 Eylül, tüm ülkede olduğu gibi kasabadaki düzeni de etkiler. Kasabadaki gençlerle birlikte Kütüphane Müdürü Güner Bey de darbe sonrası askerler tarafından götürülür. Gidenlerin kimi daha sonra geri dönerken kiminden bir daha haber alınmamaktadır. Bu filmde yer alan gençlik temsilleri sırasıyla sosyo-kültürel, politik ve toplumsal gerçekçi özellikler açısından incelenmektedir.

III.7.1.1. Vizontele Tuuba (2004) Filminde Gençliğe Ait Sosyo-Kültürel Temsiller

Yönetmen Yılmaz Erdoğan darbe olduğunda 13 yaşındadır, filmde canlandırılan öğrenci rolündeki *Yılmaz* karakteri, Yılmaz Erdoğan'ın çocukluğunu temsil etmektedir. Tarih 1980 yılının ekim ayıdır. Film, darbe gerçekleşikten sonra yapılan ilk dersle başlamaktadır. Öğretmen otoriter bir üslupla yazı yazmanın kurallar silsilesi olduğunu söylemekte ve kendini bir komutan gibi konumlandırarak öğrencilere tek yönlü bir iktidar öznesi olarak hitap etmektedir. Böylelikle o dönem halkın bir kesimi tarafından askeri disiplinin örnek alındığından söz edilebilmektedir.

Daha sonra ise öğretmen öğrencilere yaz tatilini nasıl geçirdiklerini sorduktan sonra o dönem darbeyi yaşamış bir kişi olan Yılmaz Erdoğan'ın bilinçaltının yansımaları görülmektedir. Yaşananlar ona göre hem acı hem de komiktir. Komik olanla akla, mantığa uygun olmayan kastedilmektedir, aksi halde darbe gibi topluma büyük zararı olan bir gerçeğin komik bir tarafı bulunmamaktadır. Yönetmenin sözleriyle darbeyle birlikte yaşanan zorlukların çocukları bile bir anda olgunlaştırdığı, çocukluklarını yaşamaları gerekirken, çektikleri sıkıntılar nedeniyle olgunlaştıkları vurgulanmaktadır. Öğretmen, Yılmaz karakterine yaz tatilini nasıl geçirdiğini anlatan bir yazı yazmadığı için emir komuta zincirini hatırlatır bir üslupla kızmaktadır. Oysa ki ülkede darbe gerçekleşmiş ve *Yılmaz* da ücra bir kasabada yaşamasına rağmen bu süreçten etkilenmiştir.

Yılmaz Erdoğan, öğretmenine o zaman yazamadığı yazının filmini çekerek cevap vermektedir. Bu durumdan da anlaşılacağı üzere yaşanan travmatik olaylar insanların bilinçaltında ve toplumsal bellekte uzun süre yer almaktadır. Darbenin üzerinden yıllar geçse dahi etkilerinin devam ettiği 2000 sonrası çekilen ve çekilmeye devam edilen 12 Eylül temalı filmlerde görülmektedir. Çekilen filmler geçmişte

yaşanan olayların birer izdüşümüdür, unutulmamıştır ve yönetmenler tarafından kendi bakış açıları çerçevesinde ortaya konulmaktadırlar.

Vizontele Tuuba filminin ana karakteri *Deli Emin*'dir. *Deli Emin*, kasabanın çeşitli işleri için çalışmaktadır. Aykırı fikirlerinden ötürü kendisine “*deli*” diye hitap edilse de çeşitli konularda yardımına başvurulmuş kişi konumundadır. Dolayısıyla yaptıklarıyla deli mi dahi mi sorusunu akla getirmektedir. Filmin aktif karakterleri içinde bu karakter apolitik gençlik temsili olarak yer almaktadır. *Deli Emin*, *Kütüphane Müdürü Güner Bey* ve girişimci niteliklere sahip *Belediye Reisi Nazmi Bey*'le birlikte hareket etmekte, kasabasının kütüphaneye kavuşarak kendini geliştirmesi ve daha üst bir kimliğe sahip olması için çabalamaktadırlar.

Güner Sernikli, görmüş geçirmiş, eğitilmiş biri olarak gerçekte de filme ilham kaynağı olan kişidir. 1980 yılında Hakkari'ye sürgün olarak gönderilmiş ve kütüphane müdürlüğü yaptığı sırada halkın kütüphaneye gelerek kitap okumasına ve çeşitli şekillerde kendini geliştirmesine katkı sağlamıştır (haberler.com, 2016). Sivil Bürokrasi ve seçilmiş iktidar temsili olan *Belediye Reisi Nazmi Bey*, toplumu yönetenlerin hoşgörülü ve ilerici yönünü betimlemektedir. Bu karakterin toplumsal, ideolojik mücadelelerle doğrudan bir ilişkisi bulunmamaktadır.

Gençlerin karakteristik özellikleri incelendiğinde ana karakter olan *Deli Emin* inatçıdır, yaratıcıdır ve iyilik severdir; genel kasaba profilinden farklı bir imaja sahiptir. Herhangi bir politik görüşe sahip bir duruş sergilemeyen bu karakter, emekçi kimliği nedeniyle sol görüşlü gençlerin arkadaşlık kurduğu ve yardımına başvurdukları bir kişi konumundadır. *Deli Emin*'in “*Ecevit Mavisi*” olarak toplumda kabul edilen mavi bir gömlek giymesi yönetmenin vurgusuyla sol görüşü işaret eder şekildedir. *Deli Emin* adlı karakter, çeşitli mekanik uğraşlarından ve aykırı fikirlerinden ötürü köyde sıradan bir insan olarak görülmemekte olup kendisine “*Deli*” lakabı takılmış bulunmaktadır. *Deli* olarak adlandırıldığı için fikirleri önemsenmemekte, köylüler tarafından beden gücünden, işçiliğinden yararlanılmaktadır.

Tuba adlı genç kız, filmde öne çıkan genç kadın karakterdir. *Tuba*, anne ve babasıyla yaşayan yürüme engelli genç ve güzel bir kızdır. *Tuba* ve *Deli Emin* arasında yaşanan duygusal yakınlaşma filmin romantik unsurunu oluşturmaktadır. Bu karakter,

ülkede yaşanan kaotik ortamdan ve babası üzerindeki psikolojik baskıdan habersiz, duygusal ve oldukça neşelidir.

DFKD ve DEKD’li gençler filmde politik kimlikleriyle öne çıkan gençlik temsillerini oluşturmaktadır. Politik görüşleri çerçevesinde bir dernek kuran DFKD ve DEKD’li gençler sol görüşlü bir gençlik profili çizmektedirler, ancak her iki grup da sol tandanstan olmasına rağmen kendi aralarında anlaşamamaktadırlar. Hangi konuda anlaşamadıkları ise belirsizdir. Bu durum sol görüşe mensup kişilerin kendi aralarında dahi anlaşamayıp tek bir kimlik etrafında örgütlenemediklerine gönderme yapar niteliktedir. Bu gençler aynı zamanda aktif, sözü geçer ve önemsenen bir profile sahip değildirler; kasabalılar ve yönetimde aktif olan Jandarma Komutanlığı tarafından baskılanmaktadır. Sol görüşlü gençler arasında DFKD’li iki genç ön plana çıkmaktadır; Belediye Reisi’nin oğlu *Nazif* ve üniversite öğrencisi *Mahmut*. Belediye Reisi’nin oğlu arkadaşlarıyla politik eylemlerde bulunan biridir ve elinden düşürmediği gazeteyle, savunduğu ideolojinin desteklediği yayımları takip eden, okur-yazar bir imaj sergilemektedir. *Mahmut* ise diğer arkadaşları gibi politik eylemlerde yer almaktadır ve dernekte lider pozisyonundadır.

Sol görüşlü DFKD’li gençler asi ve idealisttirler. Kendi içinde buldukları örgütlenme içerisinde kolektiviteye önem vermekte, her konuda toplantı yapmakta, birbirlerinin görüşüne başvurarak birlikte hareket etmektedirler. Öyle ki 12 Eylül öncesi dönemde gençler içlerinde buldukları gruplarla hareket etmiş bulunmaktadırlar.

Vizontele Tuuba filminde yer alan gençlik temsillerine ait yan karakterler; nişanlısı Kıbrıs Barış Harekâtı’nda şehit olan *Asiye*, *Devrimci Mahmut*’un kız arkadaşı *Fadile*, kasabaya gelen panayırdaki bir *Deniz Kızını* canlandıran genç kadın ve panayırdaki çalışan *Tele Kutucu* rolündeki genç adamdır. *Asiye* adlı genç kız domestik, toplumsal faaliyetlerden uzak, edilgen bir karakterdir ve evlilikten başka bir beklentisi olmayan, geleceğini bir erkeğe bağlı şekilde inşa etme gayesinde olan bir profile gösterilmektedir.

Mahmut karakterinin kız arkadaşı *Fadile*; *Asiye* ile benzer şekilde eğitim almamıştır ve ailesiyle yaşayan bir genç kızdır. Bir sahnede *Fadile* ve arkadaşları *Mahmut*’un *Fadile*’ye aldığı hediye açar, paketten çıkan bir kâğıtta Şair Ahmed Arif’in “*Hasretinden Prangalar Eskittim*” mısrası yer almaktadır. Genç kızlardan biri

bu yazıyı heceleyerek okumaktadır ve pranganın ne olduğunu bilmemektedirler, dolayısıyla bu genç kızların okur-yazar olmadığı vurgulanmaktadır.

Kasabaya gelen gezici panayırdaki genç kadın, sadece güzelliğini ön plana çıkararak şekilde *Deniz Kızı* kostümü içinde sabit durarak kasabalılara sergilenmektedir. Geçimlerini insanları eğlendirerek kazanan, düşünsel özellikleri üzerinde durulmayan bu karakterlerden kadın karakter, hiç konuşmayan sadece görüntüsüyle para kazanan bir meta kadın kimliği üzerinden temsil edilirken; erkek karakter, konuşma becerisiyle insanların ilgisini çeken ve beğenisini kazanan liberal bir erkek kimliği üzerinden temsil edilmektedir.

Filmde yer alan kasabalı genç kızlar erkeklere nazaran yerel kıyafetler giymekte ve ev dışında herhangi bir faaliyette bulunmamaktadırlar. Eğitimli değildir ve çalışmamaktadırlar. Yaşadıkları bölgeye özgü kültürel özellikler sergileyen kadın karakterler, ataerkil bakış açısı etrafında arka planda yer almaktadırlar. Darbeden sonra kasabada herhangi bir kadın karakterin tutuklandığı veya gözaltına alındığı görülmektedir. Filmin genelinde kadınlar ekonomik anlamda ailelerine bağımlı, romantik ve apolitik olarak sunulmaktadırlar. Filmde ana karakterler ve özellikle aktif profil çizen karakterler erkektir. Böylelikle cinsiyetçi bir bakış açısına yer verildiğinden söz etmek mümkün görülmektedir.

Filmde genel olarak kasabalılar haremlik selamlık şekilde televizyon seyretmektedir. Kadınlar evde “*Dallas*” adlı popüler diziyi izlerken, özel alanda ve pembe dizilerle oyalanan, rasyonaliteden uzak, duygusal karakterler olarak temsil edilmekte; erkekler sinemada yani kamusal alanda film seyretmekte ve böylelikle daha rasyonel özelliklere sahip şekilde temsil edilmektedirler.

Vizontele Tuuba filminde temsil edilen gençlerin demografik özellikleri incelendiğinde yaş olarak *Deli Emin* 30’larında iken, *Tuuba* 18-19 yaşında bir genç kızdır. Sol görüşlü derneklere üye gençler ise 20’li yaşlardadırlar. *Deli Emin*, eğitim almamış görülmekte iken, *Tuba* da engelli olduğu için okula gidememektedir. DEKD ve DFKD’li gençlerin bir kısmı eğitilmiştir (üniversite öğrencisi) diğerlerinin eğitim durumları belirsizdir.

Kasaba halkının genel olarak sosyo-ekonomik statüsü kendi kendine yeter seviyededir. Çok zengin ya da çok fakir bir kişilik temsiline rastlanmamaktadır. Gençler

arasında *Deli Emin*, zanaatı doğrultusunda geçimini sağlamaktadır, ekonomik anlamda kimseye muhtaç değildir ve kendi kendine yetmektedir. Diğer gençler ise ekonomik olarak ailelerine bağımlıdırlar. *Tuba* ailesiyle yaşamakta ve çalışmamaktadır. DEKD ve DFKD’li gençlerin bazıları okurken; bazılarının iş durumu belirsiz görünmektedir.

III.7.1.2. Vizontele Tuuba (2004) Filminde Gençliğe Ait Politik Temsiller

Vizontele Tuuba filminde aktif politik eylemlerde bulunan gençler sol görüşlüdürler. Filmde yer alan diğer genç karakterler ise herhangi bir politik görüş sergilememektedirler.

Sol görüşlü gençler arasında olan üniversiteli *Mahmut* karakteri, bir sahnede kasabadaki bir erkek çocuğa “*devrimcilik dersleri*” vermektedir. Böylelikle çocuklara dahi politik düşüncelerin aşılana çalışıldığı ortaya konulmaktadır.

Filmin başında DFKD’li gençler derneklerinin kuruluş yıl dönümü dolayısıyla *Deli Emin*’den *Vatan Tepesine* büyük bir DFKD yazısı yazmasını istemektedirler. Yazılan bu tür yazılar ve sloganlar, o dönem internet ortamı söz konusu olmadığı için gençlerin kamusal alanda kendilerini ifade etme ve propaganda araçlarıdır. Seçilen bu tepeyle vatan sembolize edilmekte ve vatanın en üst noktasına derneğin ideolojisinin yerleştirilmesinin hedeflendiği ima edilmektedir

Mahmut, *Deli Emin*’den yazıyı yazma talebinde bulunurken, içinde buldukları bütün siyasi faaliyetleri halkları adına yaptıklarını vurgulamaktadır. *Deli Emin* ise; harcadığı emeğin karşılığını alamadığından yakınmaktadır. *Latif* adlı bir kasabalının da kendisine tabela yaptırdığını ve parasını vermediğini söylediği zaman gençler, “*faşist*” zaten diye cevap vermektedirler. *Emin*, *faşistin* de *devrimcinin* de parasını vermediğini belirterek uygulamada iki farklı görüşten bireylerin de aynı hataları yaptıklarını ifade etmektedir. Bu durumda sağ ve sol ideolojinin aynı ironik çizgide bulunduğu görülmektedir.

1980 öncesi Türkiye’de sokaklarda yaşanan çatışmaları ve politik ortamı yansıtan duvar yazıları ve posterler apolitik olan kasabada da politik semboller olarak yer almaktadır. Sol görüşlü gençlerin bıyık bırakma şekilleri bu görüşle sembolik hale gelen bir şekildedir. Başka bir sahnede öldürülen bir gencin fotoğrafı yer almaktadır. Fotoğrafın altındaki yazıda ise tehditkâr ifadeler bulunmaktadır. Bu durum farklı

görüştten gençlerin birbirlerine karşı ne kadar kin güttüklerinin, birbirlerini düşman olarak görerek intikam alma gayesi içinde bulduklarının göstergesidir.

Sol görüşlü gençlerin ellerinde kitap olması ve gazete okumaları bu gençlerin eğitimli ve okuryazar olduklarını göstermektedir. Okudukları yayınlar ise sol içerikli yayınlardır. Sol görüşü olumlayan sembollerin yanında, Adalet Partisi'nin levhasını hazırlayan *Deli Emin*'in *güvercin* şeklindeki imzası Adalet Partililer tarafından “*Ecevit*'in *kuşu*” denilerek eleştirilmektedir. *Güvercin sembolü*, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Bülent Ecevit'i çağrıştırdığı için simgesel anlamda barış anlamına gelmesine rağmen rakip partililer tarafından istenmemektedir. Öte yandan Adalet Partisi'ni temsil eden *at heykeliyle* dalga geçilmesi, filmde sol görüşten yana bir bakış açısına yer verildiğini gösteren unsurlardan biridir.

Okuduğu üniversite tatil olunca kasabaya dönen *Mahmut*'u DFKD'li arkadaşları karşılamışlardır. Mahmut arkadaşlarına selam verdiğinde *Nazif* karakteri; “*Ve aleyküm selam*” diye karşılık vermekte ve kısa bir sessizlik olunca “*var olsun yoldaşlar*” diye sözlerini değiştirmektedir. *Aleyküm Selam* sözü İslami yönü olan bir selamlama sözüdür. Yoldaş sözü ise sol görüşe özgü bir tabirdir. Burada sol görüşlü gençlerin dini referansları kullanmadıklarına dair bir gönderme söz konusudur.

Bir sahnede *Hacı Zübeyir Amca* adlı yaşlı karakter, *Mahmut*'a olaylara karışmaması yönünde akıl vermektedir. O dönem üniversitelerde sağ-sol çatışması yoğun şekilde yaşandığı için üniversite denilince insanların aklına siyasal olaylar, öğrenci olayları gelmektedir. Bu sahnede de yaşanan olaylara gönderme yapılarak orta yaş ve üstü kişilerin üniversitede okuyan gençlerin siyasi olaylardan uzak durmasına yönelik fikir sahibi oldukları vurgulanmaktadır. Böylelikle dönemin yaşlılarının gençlere verdikleri öğütler arasında politik olaylara katılmamaları gerektiği konusunda tespitler yer almaktadır.

Kütüphanesi olmayan kasabaya sürgüne gönderilen Kütüphane Müdürü Güner Bey'in çabaları sonucu gelen bağış kitaplarla kütüphane açılmıştır. Adalet Partililer gelen kitapların zararlı sol yayınlar olduğunu iddia etmektedirler. Kütüphane açıldıktan sonra da kasabalılar kütüphaneye gelmez, çoğu kasabalının okuma yazması yoktur. Güner Bey, idealist bir tavırla okuma-yazması olmayanlara okuma yazma öğretmektedir. Onun sunduğu bu kimlik, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “*Yaban*”

(1932) romanında *Ahmet Celal* adlı aydın bir karakterin, bulunduğu köydeki halkı aydınlatma ve bilgilendirme çabalarını içeren idealist özellikleriyle benzerlik taşımaktadır. Filmde darbe olduktan sonra ilk başta aranan yerlerden biri kütüphane olmuştur ve kütüphane yağmalanmıştır. Bu durumda okuryazarlığın hedef alındığı, eyleme dökülmeyen düşüncelerin dahi suç olduğu tasvir edilmektedir.

Filmin başında ve sonunda siyah ve beyaz renkteki civcivler metafor olarak kullanılmıştır. Tavuk olduğu için tercih edilen ve verimlilik vurgusu yapılan beyaz civcivler horoz çıkmıştır, horoz zannedilen siyahlar ise tavuk çıkmıştır. Satıcı kasabalıyı kandırmıştır. Bu metaforla verilen mesaj doğru zannedilenlerin yanlış, yanlış zannedilenlerin doğru olabileceğine yöneliktir. Filmde siyah civcivle gönderme yapılan sol görüşlü gençlerdir ve görüşleri yanlış kabul edilmektedir, filmin sonunda ise yönetmenin bakış açısıyla bu gençlerin özünde iyi oldukları belirtilmektedir.

DEKD ve DFKD’li gençler düşünsel anlamda kendi inandıkları görüş çerçevesinde çeşitli fikirlere sahip olsalar da eylem bazında aktif değillerdir. Yaptıkları tek eylem derneğin adını bir tepeye yazdırmaktır. Ailelerinden ve çevrelerinden çekindikleri için politik anlamda gizli hareket etmektedirler.

Filmde sol tandans arasında “*faşist*” sıfatı olumsuz ve hakaret ifadesi olarak kullanılmaktadır. “*Sosyal faşist*” benzetmesi ise kendini sol görüşlü olarak yani *anti-faşist* olarak niteleyen kişilerin de faşizan eylemlerde bulunabildiklerine gönderme yapar niteliktedir. Kavga eden gençler karakola götürüldüğünde belediye reisi, karakol komutanına; gençlerin serbest bırakılması için ricada bulunmaktadır. Reisin ve komutanın sözleri gençleri ciddiye almayan şekildedir. Kasabadaki gençler, komutan tarafından “*elebaşı*” olarak adlandırılan şehirlerdeki eylemlerde yer alan gençlerle özdeşleştirilmektedir. Belediye Reisi de komutanın sözlerini destekler nitelikte gençlerin faaliyetlerinin boş bir macera olduğunu belirtmektedir. Burada o dönem askerin ne kadar baskın nitelikte olduğu, bir siyasi parti temsilcisi olan Belediye Başkanının dahi karakol komutanından çekindiği ve geri planda kaldığı görülmektedir.

Gençlerin aileleri tarafından, içeriği ne olursa olsun yazı yazmak olumsuz kabul edilmekte ve gençler yazdıkları politik içerikli yazılar yüzünden tepkiyle karşılanılmaktadırlar. Bu durumda gençlerin düşünce özgürlüğü en başta aileleri

tarafından engellenmektedir. Kasaba halkının yaşlıları gençlere nazaran konformist bir yapıya sahiptir ve sahip oldukları düzenin bozulmasını istememektedirler.

Toplumsal hayattaki kutuplaşma neticesinde ortaya çıkan politik eylemler ve çatışmalar siyasi kırılma noktalarıdır. Politik eylemlerde yer alan gençler içinde buldukları grubun normlarına uygun hareket etmekte, bireysel alışkanlıklarını ikinci plana itmektedirler. Bu gençler aynı zamanda ideolojik görüşleri çerçevesinde oluşturdukları politik kimliklerini gündelik hayatlarında ön plana çıkarmakta, özellikle çeşitli politik temalı kitaplar ve duvar yazılarıyla beraber kendi siyasi görüşlerini çevrelerine ve topluma yansıtmaya çalışmaktadırlar.

Filmde yer alan temel politik sorunsallar; 12 Eylül 1980 öncesi toplumda yer alan siyasi kutuplaşma ve partiliktir. Köyün ileri gelenleri jandarma komutanından çekinmekte ve aynı zamanda köyü ziyaret edeceği söylenen iktidar partisi olan Adalet Partisi lideri Başbakan Süleyman Demirel'i karşılamak için hazırlık yapmaktadırlar. Yetişkinler arasında da siyasi açıdan zıtlıklar yaşanmakta idiye de şiddete varan ve kasabadaki düzeni bozan bir durum söz konusu olmamaktadır.

III.7.1.3. Vizontele Tuuba (2004) Filminin Toplumsal Gerçekçilik Açısından İncelenmesi

Film, darbe öncesi Güneydoğu Anadolu'da bir kasabada yaşananları toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmaktadır. Filmin henüz başlarında okullar kapandıktan sonra yaz tatiline çıkan öğrencilerin içinde bulunduğu otobüs dağlık, kıraç bir araziden filme konu olan kasabaya doğru ilerlemektedir. *Güner Sernikli, Yılmaz ve Tuba* arasında geçen diyalog dönemin politik ortamına gönderme yapar niteliktedir.

Kasabalılar muhafazakâr bir kimliğe sahiptir. Sadece bazı sol görüşlü gençler ideolojik görüşleriyle kasabanın genel düşünce yapısına aykırı görüşlere sahiptirler. Kütüphane açıldıktan sonra kütüphaneye gidip kitap okumayan kasabalıları kütüphaneye çekmek amacıyla *Tuba* ve *Deli Emin*, kütüphaneye televizyon konulması fikrini ortaya koymaktadır. Kütüphaneye vizontele (televizyon) konulduktan sonra halk kütüphaneye gelmeye başlamaktadır. Daha sonra jandarma komutanına kütüphaneyi, kadın-erkek bir arada diyerek şikâyet edenler olur. Komutan, bu durumda sakınca görmediğini belirttiği zaman, *anarşist* ve *komünistlerin* kütüphaneye gittiğini

vurgularlar. Komutan ise bu kez tepki göstermektedir. Böylelikle *anarşizm* ve *komünizm* karşıtlığı vurgulanmaktadır.

Tuba, bir sahnede *Deli Emin*'e yaşadığı yerde insanların erken yaşta evlendiklerini duyduğunu söyleyerek ona evlenip evlenmediğini sormaktadır. Toplumsal gerçeklere paralel şekilde Doğuda gençlerin erken yaşta evlendiklerine yönelik bir algının olduğu belirtilmektedir. *Deli Emin* ise “*Deli*” lakabını içselleştirmiştir ve deli olduğu için kimsenin onunla evlenmeyeceğini düşünerek kaderine razı gelmektedir. Ona göre *Tuba* güzeldir, kendisi ise çirkin. Bir nevi batılı karakter beyaz tenli ve güzel olarak temsil edilirken, *Deli* olarak adlandırılan doğulu karakter esmer ve çirkindir.

Darbeden sonra yağmalanan kütüphanede sadece duvardaki Atatürk fotoğrafı düzgün bir şekilde asılı durmaktadır. Darbe, Kenan Evren'in televizyondaki konuşmasında bahsettiği üzere; “*gittikçe etkisi azaltılmaya çalışılan Atatürk ilkelerine yeniden dönmek için gerçekleştirilmiş*” olarak gösterilmektedir.

Filmin sonunda, darbe gerçekleşikten sonra toplumsal gerçekçiliği doğrudan yansıtan haberlere yer verilmiştir. Dönemin Başbakanı Süleyman Demirel ve eşi Nazmiye Demirel ile Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Bülent Ecevit ve eşi Rahşan Ecevit darbe sonrasında askeri personel tarafından aynı dinlenme tesislerine götürülmüşlerdir. Dolayısıyla darbenin sağ görüşlü politikacıları da sol görüşlü politikacıları da etkilemiş olduğu ortaya konulmaktadır.

Yaşanan bütün bu olaylar 12 Eylül Askeri Darbesi sürecinde yaşanan toplumsal olayları doğrudan temsil etmektedir. 12 Eylül'ün ardından bütün ülkede yaşanan benzer sonuçlar kasabada da yaşanmış, insanlar tutuklanmış, kimi sonradan serbest bırakılırken kimi kayıplara karışmıştır.

Filmin sonunda ise filmin başında kasabaya gelen otobüs bu kez kasabadan gitmektedir. Ailesi *Yılmaz* adlı çocuklarını okumasını teşvik eder sözlerle uğurlamaktadır. *Tuba*'nın yanında ise babası yoktur, annesi ve anneannesiyle eksik bir şekilde kasabadan ayrılmaktadır. Darbe, *Tuba*'yı hem babasından hem de *Emin*'den ayırmıştır. *Deli Emin* ise kalemiyle son bir mesaj vermektedir. Dağa yazılan *DEKD* yazısını “*TUUBA*”ya çevirmiş ve *barış güvercinini* temsil eden imzasını da atmıştır. Güvenlik güçleri yazının başına toplanmışlar, *Tuuba* yazısını da dönemin siyasetten

başka alerjik reaksiyon içermeyen bakış açısından dolayı “*Türkiye Ulusal Uygar Barış Akademisi*” şeklinde yorumlamışlardır. İçinde barış sözü geçse de hiçbir farklı görüşe yer verilmediğini temsil eder şekilde yazı silinmektedir. Darbe gerçeğinin toplumsal belleği silmiş olduğu metaforik bir şekilde ima edilmektedir. Yazının silinmesi, toplumsal hafızanın silinmesidir.

Filmde gazete ve televizyon ülkeyle alakalı gelişmelerin öğrenildiği temel bilgi kaynağı niteliğindeki kitle iletişim araçlarıdır. Serinin ilk filmi *Vizontele* (2003) filminde kasabalılar kasabalı bir gencin Kıbrıs Barış Harekatı’nda şehit olduğunu televizyondan öğrenmişlerdir. *Vizontele Tuuba*’da ise *Deli Emin*, 12 Eylül Askeri Darbesini televizyondan öğrenmektedir. Böylelikle televizyon bir nevi felaket tellalı, kötü haberci olarak nitelendirilmektedir.

Filmde çeşitli iletişim araçları hem bilgi kaynağı hem de bireylerin kendini ifade etme aracı olarak kullanılmaktadır. Televizyon karşısında halk pasif bir alıcı konumundadır. Gençlerin kendilerini ifade etme aracı olarak kullandıkları iletişim araçları ise posterler ve duvar yazılarıdır.

Kasaba halkının eğlence aracı olarak kullandığı diğer bir iletişim aracı ise sinemadır, sinemada *Yılmaz Güney*’in bir filmi oynatılmaktadır. Burada yönetmen, sol görüşün ve *Devrimci Sinemanın* öncü ismi *Yılmaz Güney*’i kendisine referans olarak göstermektedir.

III.7.1.4. Filmin Genel Değerlendirmesi

Vizontele Tuuba filmi 12 Eylül Askeri Darbesi sonrası Güneydoğu Anadolu’nun sıradan bir kasabasında yaşananları mikro düzeyde yansıtan, fonunda 12 Eylül darbesi olmasına rağmen komedi unsurlarına ağırlık veren popüler bir filmdir ve dram türündedir.

Filmde yer alan gençlik temsilleri içinde politik görüş sergileyen ve örgütlenme içerisinde olan gençler yan karakter olarak yer almaktadırlar. Filmin ana karakterleri apolitik olarak temsil edilmektedirler. Politik eylemlerde yer alan gençler sol görüşlüdürler. Gençlerin ideolojik referansları eğitim ve arkadaş çevresidir. Bu gençler ya üniversitede okumakta ya da üniversitede okumasalar dahi üniversiteli arkadaşları aracılığıyla ideoloji öğrenmektedirler.

Televizyondaki haberlerde 12 Eylül öncesinde önemli isimlerin suikasta kurban gittiği belirtilmektedir. Kasaba halkı, darbeye giden süreçteki önemli olayları kitle iletişim araçlarından öğrenmektedir. Bu olaylar ülkede yaşanan kaosu göstermektedir. Kasabada yaşananlarla ise, ülkede yaşanan kaotik ortamın ücrâ bir kasabaya da sirayet ettiği gösterilmektedir.

Filmde politik kimlikleriyle ön plana çıkan gençlerin seçimleri, aileleri ve kasabanın ileri gelenleri tarafından onaylanmamaktadır. Bu durumda gençler, kendi kararlarını kendileri veren yetişkin bireylerden ziyade, yönetmenin, kasabalıların ve ailelerinin hitap ettiği şekilde “*çocuk*” olarak görülmektedirler. Böylelikle hareketleri kontrol edilmek ve sistemle uyumlu değilse bastırılmak istenmektedir. Gençlerin aileleriyle birlikte yaşamaları, çalışmamaları ve dolayısıyla ekonomik olarak bağımsız olmamaları çocuk olarak nitelendirilmelerinde temel paya sahiptir. Yönetmen tarafından yapılan “*İyi çocuklar*” vurgusu ile gençlerin henüz olgunluğa ve bağımsızlığa erişemedikleri için yaptıklarından sorumlu tutulamayacakları belirtilmektedir. Film, 12 Eylül’le birlikte “*iyi insanların kurban edildiğine*” yönelik bir söyleme sahiptir. Filmde sol görüşlü gençleri onaylayan ve masum bir profilde ortaya koyan yönetmen, sol görüşlü bir bakış açısı ortaya koymaktadır.

Darbeye giden süreçte ülkede sağ-sol çatışması, ekonomik darboğaz ve şiddet olayları yaşanırken; bu sosyolojik gerçeklikler filmde yer alan kasabada yaşanmamaktadır. Bu filmde gençlerin temel kaygıları seslerini duyurmak ve taraftar kazanmaktır. Düşüncelerini yaymak dışında somut bir eylemde bulunmamaktadırlar.

Yaşadıkları kasaba apolitik olmasına rağmen sol görüşlü iki dernek kuran ve gizli de olsa faaliyetlerde bulunan sol görüşlü gençler bireysel anlamda çeşitli çabalar sarf etmekle birlikte bu gençlerin genel anlamda inisiyatif kullanamadıkları görülmektedir.

Vizontele Tuuba filminde sol görüşlü gençlik temsillerine yer verilirken, sağ görüşlü gençlik temsillerine yer verilmemesi toplumsal gerçekçilik açısından filmin eksik yönünü oluşturmaktadır. Filmde yer alan bir diğer çelişki ise gençlerin ideolojik görüşleriyle davranışlarının uyuşmamasıdır. Emegi savunduklarını iddia eden gençler, duvar yazısını ücretsiz bir şekilde bir emekçiye yazdırmak ve yazıyı diğer grubun kendi lehine çevirmesi örneğinde olduğu gibi bireylerin haklarını gasp edebilmektedirler.

Filmde yer alan, kasabadaki standart yaşamın değişmesine neden olan tetikleyici toplumsal olaylar; kütüphanesi olmayan kasabaya kütüphane müdürünün atanması, sol görüşlü gençlerin kavga edip karakolluk olması, bağışlanan kitaplarla kütüphane kurulması, darbenin televizyondan, kasabalıların tabiriyle *vizontele*'den öğrenilmesidir. Aynı zamanda darbe sonrasında sokağa çıkma yasağı ilan edilmiş, evler ve kütüphane delil aramak için aranmış ve kasabanın gençlerden ve yetişkinlerden oluşan erkekleri tutuklanmıştır.

Vizontele Tuuba filminde, 12 Eylül döneminde siyasi düşüncelerinden dolayı apar topar götürülen, sonrasında akıbeti belli olmayan pek çok kişiye gönderme yapılmıştır. 12 Eylül sürecinde teknolojiden uzak, kitap dahi okumayan, herhangi bir politik görüş sergilemeyen insanlar da darbenin olumsuz etkilerine maruz kalmışlardır.

Film karamsar bir sonla biterken, Sezen Aksu'nun *Gülümse* adlı şarkısıyla her şeye rağmen umutlu olunması mesajı verilmektedir. Yönetmen kendi yaşadıkları üzerinden 12 Eylül sürecini filminde anlatırken öznel bakış açısını yansıtmaktadır.

III.7.2. Babam ve Oğlum (2005) Filminde Yer Alan Gençlik Temsillerinin İncelenmesi

Filmin Künyesi

Yönetmen: Çağan Irmak

Senaryo: Çağan Irmak

Yapımcı: Şükrü Avşar

Oyuncular: Fikret Kuşkan, Çetin Tekindor, Hümeysra, Tuba Büyüküstün, Şerif Sezer, Binnur Kaya, Yetkin Dikinciler, Özge Özberk, Halit Ergenç, Ege Tanman.

Filmin Süresi: 108 dakika

Konunun Geçtiği Dönem: 1980 Askeri Darbesi ve sonrası

Genç Karakterler: Sadık, Birgül, Aysun, Özkan, Salim, Hanife ve Sadık'ın eski arkadaşları.

Filmin Öyküsü:

Filmin çocuk karakteri *Deniz*, 12 Eylül Askeri Darbesinin yaşandığı gün dünyaya gelmiştir. Annesi sokakta doğum yaparken hayatını kaybetmiştir. Gazeteci olan babası *Sadık*, darbe sonrası cezaevinde işkence görmüş ve ciğerlerini üşütmüştür. Sağlık durumu ciddi olan baba, oğlu *Deniz*'i 7 yaşına geldiğinde babası *Hüseyin*'in İzmir'in Seferihisar ilçesindeki evine götürmüştür. Baba *Sadık* ve *Dede Hüseyin* uzun yıllardır küstür. Küslüğün sebebi ise *Sadık*'ın üniversitede Ziraat Mühendisliği okuyup köye dönmek yerine Gazetecilik bölümünde okuyarak anarşik olaylara karışmasıdır. *Sadık* ve *Deniz* baba evine döndüğünde *Deniz*'i bütün aile bireyleri çok sevip ilgi göstermiştir. *Dede Hüseyin Efendi* ve *Sadık* arasındaki buzlar erimiştir. Ancak her şey yolunda giderken *Sadık* vefat etmiştir. *Sadık*'ın ölümüyle birlikte bütün aile bireyleri *Deniz*'i mutlu etmek için ellerinden geleni yaparlar. *Deniz* her ne kadar babasının ölümü dolayısıyla üzgün olsa da geleceğe yönelik umutludur ve film mutlu sonla bitmektedir.

III.7.2.1. Babam ve Oğlum (2005) Filminde Gençliğe Ait Sosyo-Kültürel Temsiller

Babam ve Oğlum filminin yönetmeni ve senaristi Çağan Irmak, daha önce de 12 Eylül dönemini ve sonrasını konu edinen “*Çemberimde Gül Oya*” adlı bir dizi çekmiştir. Yönetmen, 1970 doğumlu olması dolayısıyla 12 Eylül süreciyle politik bir bağlantısı bulunmamaktadır.

Filmin başlangıcında o dönem yaşanan toplumsal olaylardan bahsedilmektedir. Tarih 12 Eylül 1980 darbesinin bir gün öncesidir. Darbe öncesi dönemde sokaklar karışıktır. *Sadık* bir gazetede çalışmaktadır ve eşi hamiledir. Gece vakti *Aysun* karakterinin doğum sancıları tutar. *Sadık* ve eşi *Aysun*, taksi bulamadıkları için hastaneye gidemezler. Onlara yardım edebilecek bir kimse bulunmamaktadır. *Aysun* sokakta doğum yapmak zorunda kalır. Anne ölür, baba ise şokta. Sabah olduğunda *Sadık*'ın ilk karşısına çıkan askeri bir araç olur. Bir askeri personel *darbe* olduğunu söylemektedir.

Filmin başında *Sadık*'ın hapisanede olduğu görüntülere yer verilmektedir. *Sadık* işkenceye maruz bırakılmaktadır. Olayın üzerinden yıllar geçmiş olsa da *Sadık*,

12 Eylül sonrasında yaşadıklarını unutmamaktadır. Hem fiziken hem de psikolojik olarak yaşadığı travmanın etkileri devam etmektedir.

Filmin ana karakteri olan *Sadık* 33 yaşındadır. Cesur, aktif, idealist, özgüvenli, güçlü ve zeki bir karakterdir. Üniversitede Gazetecilik bölümünü bitirmiştir. Sol görüşlü olan bu karakter, oğluna politik görüşüyle doğru orantılı olarak *Deniz* ismini vermiştir. Hapishanede yaşadığı süreç sonrasında ciğerlerinde hasar oluşması sebebiyle ölmek üzere olduğunu anladığı anda yedi yaşındaki oğlunu ailesine emanet etmektedir.

Filmin yan karakterleri; *Sadık*'ın eşi *Aysun*, *Sadık*'ın eski sevgilisi *Birgül* ve *Sadık*'ın eski arkadaşlarıdır. *Sadık*'ın eşi doğum yaparken öldüğünde yirmili yaşlardadır. *Birgül* ve *Sadık*'ın eski arkadaşları otuzlu yaşlardadırlar. *Birgül* karakteri filmde domestik bir ev hanımı kimliğiyle sunulmaktadır. Bu karakter evli ve iki çocuk annesidir, eğitilmiş gözükmemektedir. *Sadık*'ın arkadaşlarından sadece *Özkan* karakteri *Sadık* gibi eğitilmiştir. *Sadık*'ın ağabeyi *Salim* ve yengesi *Hanife* 30'lu yaşların sonlarındadır. Filmin komedi unsurlarını destekleyen rollerini oynayan bu iki karakter oldukça saf ve kendi halinde bireyler olarak temsil edilmektedirler.

Sadık karakteri 20'li yaşlarda üniversite öğrencisiyken evini terk etmiştir. Filmde ağırlıklı olan gençlik temsili genç yetişkinlerdir. *Sadık* dışında buldukları köyde kalanlar *Sadık* gibi siyasal olaylara karışmamışlardır. Buldukları köyde standart bir yaşam sürmektedirler. Ancak *Sadık* gibi üniversite okuyarak büyük şehir görmüş olan *Özkan* siyasal konulara daha duyarlıdır.

Sadık bir gazetede yazılar yazmaktadır. 12 Eylül döneminde hapse atılmış sonrasında iş bulmakta zorlanmış, eski arkadaşlarının vasıtasıyla iş bulabilmiştir. Köyde yaşayan arkadaşları ve eski sevgisinin sosyo-ekonomik durumu köy şartlarına uygun şekilde orta hallidir. *Sadık*'ın babası *Hüseyin Efendi* ise köyün ileri gelen bir toprak sahibidir ve varlıklısıdır.

Filmde başrolde yer alan ve gençlik temsili olan *Sadık* karakterinin üniversite tercihi babası tarafından onaylanmamaktadır. Üniversitelerde politik olaylara karışan öğrencilerin anarşist olarak adlandırıldığı görülürken, gençlerin seçimleri aileleri tarafından onaylanmamaktadır.

Sadık ve *Özkan* karakterlerinin politik diyaloglarından hareketle gençlerin ülke sorunlarında söz sahibi olmak istedikleri ve memleketlerini kurtarma gayesi güttükleri

görülmektedir. Bu uğurda politik olaylara karışan *Sadık* karakteri, memleketi için savaşmış olduğunu zannettiğini ancak bu durumdan memleketin haberinin olmadığını ifade etmektedir. Yaşadığı süreçte en kötüsünün arada kalmak olduğundan yakınmaktadır. Babası başta olmak üzere ailesi ve memleketi ile toplumsal sorunlar ve yaşadığı büyük şehir hayatı arasında kalmıştır. Bu karakter yaptıklarının bir etkisi olmadığını görmüştür ve bedelini çocuğunun büyümesini görmeyecek olmakla ödemektedir. Böylelikle arkadaşı *Özkan* bu karakterin yaşadığı yabancılaşma durumunu *şehirden indim köye* benzetmesi üzerinden ortaya koymaktadır.

Filmde 80'li yılların ikinci yarısında bir köyde kendi içine dönük bir hayat süren köylü kişiler yer almaktadır. Bu bölgede politik ve toplumsal olaylara rastlanmamaktadır. Üniversiteler ve şehir ortamı filmde politik ve anarşik olayların merkezi olarak konumlandırılmaktadır.

III.7.2.2. Babam ve Oğlum (2005) Filminde Gençliğe Ait Politik Temsiller

Babam ve Oğlum filminde ana karakter olan *Sadık*'ın ideolojik tutumunun sol tandanstan yana olduğu görülmektedir. Bu karakterin ideolojik tutumunun kökeni üniversitedir. Ayrıca Gazetecilik gibi politikayla ve toplumsal sorunlarla ilgili bir bölümde okumuş olması, politize olmasında etkili görülmektedir. *Sadık* karakteri dışında filmde politik duruş sergileyen bir gençlik temsiline rastlanmamaktadır. *Özkan* karakteri politik konularda bilgi sahibi iken, bulunduğu köy ortamı itibarıyla ideolojik görüşünü yansıtmayacak kişiler ve zemin bulamamaktadır. Diğer genç karakterler ise apolitik özellikler yansıtmaktadırlar.

Sadık'ın bir zamanlar aynı yola baş koyduğunu ifade ettiği arkadaşları darbe sonrasında *Sadık*'a acıyarak reklam şirketlerinde ve *Sadık*'ın tabiriyle *iktidara yakın gazetelerde* iş vermişlerdir. *Sadık*'a göre, davasından dönerek sisteme uyum sağlayan bu kişilerin *Sadık*'a iş vererek kendilerini temizlemeyi ve ruhlarını temize çıkarmayı amaçladıkları görülmektedir.

Sadık karakterinin hapisane ortamında yaşadığı işkence olayı dışında dönemin politik ortamı, politik propagandalar ve ideolojik semboller filmde yer almamaktadır. Filmdeki temel siyasi kırılma noktası 12 Eylül 1980 yılında gerçekleşen darbedir. Darbe öncesindeki süreçte anarşik olaylardan bahsedilirken sağ-sol çatışmasına yer

verilmemektedir. Filmde darbe olduğu gün sokakta görevli bir askeri bir personel tarafından *darbe* sözcüğü kullanılırken, *Sadık*'ın bulunduğu köyde bir köy ağası pozisyonunda yer alan babası *Hüseyin Efendi* tarafından *ihtilal* sözü kullanılmaktadır.

III.7.2.3. Babam ve Oğlum (2005) Filminin Toplumsal Gerçekçilik Açısından İncelenmesi

Filmde darbeden kısa bir zaman diliminde bahsedilirken, *Sadık* ve dolayısıyla ailesi üzerinde darbenin etkilerinin uzun yıllar devam ettiği görülmektedir. Bu durum darbenin toplumsal bilinçaltında ne kadar uzun süre kaldığının bir göstergesi niteliğindedir. O dönemin koşullarını birebir yaşayanlar, bu koşulları yaşayanların yakınları, çocukları hatta torunları darbenin etkisini uzun yıllar boyunca yaşamışlardır. *Deniz* karakteri de darbe dolayısıyla annesiz ve babasız bir şekilde büyümektedir.

Filmde 12 Eylül Askeri Darbesinin bir kişinin yaşamışlıkları üzerinden o kişinin çocuğu ve babası başta olmak üzere bütün ailesini nasıl etkilediği ele alınmaktadır. Aynı zamanda başta siyasi görüşler olmak üzere bireysel tercihlerin aileleri nasıl ayrıştırdığı gözler önüne serilmektedir. Darbeye karşı toplumsal bir tepkiden ziyade bireysel bir karşı duruş ortaya konulurken; birey burada yalnızlaşmaktadır.

Filmin ana karakteri *Sadık* ve eşi doğum dolayısıyla gece vakti sokağa çıkmak zorunda kalınca darbe olduğu anlaşılmaktadır. Filmde darbe sonrası sürecin aktörleri olan askerlere ve politikacılara yer verilmemektedir. Emniyet güçleri ile gençlerin çatışması da filmde yer almamaktadır. Sadece *Sadık*'ın iş bulmakta zorlanmasından dolayı fişlenme ve işten çıkarma konularına yer verildiği görülmektedir. Öte yandan *Sadık* karakterinin çalıştığı gazetede yazısının yayımlanmamasından ve kendisinin de ifade etmiş olduğu üzere yeni yazı işleri müdürünün korkmasından dolayı darbe öncesi dönemde basının edilgen bir durumda kaldığından söz edilmektedir. Darbe sonrasında ise eski gazetecilerin reklam sektörüne yönelerek politikadan uzaklaştıkları ifade edilmektedir.

Filmde kullanılan eski bir kamera ve film görüntülerini perdeye yansıtan projeksiyon cihazı, zaman makinesi metaforu üzerinden sembolleştirilmektedir. Öyle ki babasını kaybeden *Deniz* adlı çocuk karakter ve ailesi, *Sadık* karakterinin çocukluğuna

dair video görüntülerini izlemektedirler. Bu görüntüler yaşamını yitirmiş olan karakteri adeta ölümsüzleştirmiş ve geride kalan ailesini geçmişe götürmüştür. Buradan hareketle yönetmen de çektiği filmle seyirciyi adeta bir zaman makinesiyle 12 Eylül dönemine götürmektedir.

III.7.2.4. Babam ve Oğlum (2005) Filminin Genel Değerlendirmesi

Babam ve Oğlum filmi büyük gişe başarısı elde eden, fonunda 12 Eylül'e yer verse de ağırlıklı olarak aile ilişkilerini odak noktasına alan bir dram filmidir. Filmin ana karakterleri genç bir adam, bir çocuk ve orta yaş üstü bir babadır. Filmde herhangi bir örgütlenme içerisinde yer alan bir gençlik grubuna rastlanmamaktadır. Dolayısıyla tek bir karakter dışında filmde yer alan tüm genç karakterler yan karakter olarak konumlandırılmakta ve politika ve toplumsal olaylardan uzak görülmektedirler. Gençlerin yaşadıkları köy ortamının ve/veya eğitim almamış olmalarının bu durumda etkili olduğu düşünülmektedir.

Sadık karakterinin babası onu yetişkin bir birey olarak kabul etmeyerek onun için kendi öngördüğü gelecek planlarına karşı çıktığı için *Sadık*'ı evlatlıktan reddetmiştir. Böylelikle genç bir karakterin babası tarafından geleceğine yönelik kendi kararlarını kendisi veren yetişkin bir birey olarak görülmediği ortaya konulmaktadır.

Filmdeki temel sorunsal darbe sonrası *Sadık*'ın doğum yaparken eşini kaybetmesi ve hapse atılıp işkence görmesi neticesinde ölümcül bir hastalığa yakalanmasıdır. Diğer sorunsal ise *Sadık*'ın üniversitede Ziraat okumayıp gazetecilik okuması ve anarşik olaylara karışması neticesinde babasıyla küs olmalarıdır. Babasına göre *Sadık*, anarşisttir. *Sadık*'a göre ise babası dünyada ne oyunlar döndüğünden haberdar değildir, sermayenin kölesi olmuştur.

Sadık, kendi hayatını yönlendirip kendi kararlarını alabilmektedir. Ailesinden bağımsız kendi hayatını kurup evlenmiş çocuk sahibi olmuşsa da hastalığı ilerledikten sonra yaşadığı ölüm korkusu dolayısıyla oğlunu ailesine emanet etmek durumunda kalmıştır.

Sadık, babasının kendisi ve abisine *Sadık* ve *Salim* isimlerini çocuklarının hayatına yön vermek için koyduğunu düşünmektedir. Aralarındaki temel çatışma *Sadık*

kendi yolunu kendisi çizmek isteyince başlamıştır. Bu yol *Hüseyin Efendi*'ye göre anarşizmdir.

12 Eylül Askeri darbesiyle başlayan film, genç bir adamın tutuklanıp işkence görmesini ve yaşadıklarının oğlu ve babası başta olmak üzere bütün ailesini etkilemesini ele almaktadır. 12 Eylül'ün etkilerinin insanların yaşantılarını darbeden sonra uzun yıllar etkilemeye devam ettiği ortaya konulmaktadır. Aynı zamanda gençlerin üniversite tercihlerini ailelerinin etkilemesi, tercihlerinden ve katıldıkları ideolojik/siyasal gruplardan dolayı aileleri tarafından dışlanmaları gençlerin üniversite yıllarında ideoloji ve siyasetle tanışıp dünya görüşü kazandıklarını göstermektedir. Geleneksel aile yapısı ise bu doğrultuda gençleri apolitize etmeye yöneliktir.

Film, geleceğe yönelik umutlu ve mutlu bir sonla bitmektedir. *Deniz*, babasını bir kahraman olarak hatırlayacak ve hikayesini başkalarına anlatacaktır. *Sadık* karakteri kendisi çaresiz bir yaşam sürerken çocuğu üzerinden gelecek nesile umut vermektedir. Yönetmen filmde politik kişilere fazla yer vermemektedir. Ayrıca filmini Usta Yönetmen Ömer Lütfi Akad'a armağan etmektedir. Böylelikle *Babam ve Oğlum* filminin politik bir filmde ziyade sinemasal kaygısı olan bir film olduğu ortaya koyulmaktadır.

III.7.3. Eve Dönüş (2006) Filminde Gençlik Temsillerinin İncelenmesi

Filmin Künyesi

Yönetmen: Ömer Uğur

Senaryo: Ömer Uğur

Yapımcı: Hayri Aslan

Oyuncular: Mehmet Ali Alabora, Sibel Kekilli, Can Yağmur, Akın Aslan, Mahmut Çatal, Emre Topaç, Civan Canova, Savaş Dinçel, Altan Erkekli, Perihan Savaş.

Filmin Süresi: 101 dakika

Konunun Geçtiği Dönem: 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi öncesi ve sonrası

Genç Karakterler: Mustafa, Esmâ, Cahit, sol görüşlü bir örgüte üye gençler.

Filmin Öyküsü:

Ömer Uğur'un yönetmenliğini üstlenmiş olduğu *Eve Dönüş* (2006) filminin genç karakter temsili olan başrol oyuncusu *Mustafa*, kendisi gibi bir fabrikada işçi olarak çalışan *Esmâ* ile evlidir. Bir çocuklu aile zorlu geçim koşullarında hayatlarını güç şartlar altında devam ettirirken, herhangi bir politik söylem ve eylemde bulunmamaktadırlar.

12 Eylül Darbesi olduğu gün *Mustafa*'nın ev sahibi, kirasını ödemediği için onu yasa dışı bir sol örgüt üyesi olduğu gerekçesiyle emniyet güçlerine ihbar eder. Emniyet güçleri tarafından tutuklanan *Mustafa* gerçek kimliğini ispatlayamaz ve nezarethane koşullarının altında işkenceye tabi tutulur. Film boyunca *Mustafa*'nın gerçek kimliğini emniyet güçlerine ispatı konu edilmektedir, ancak emniyet güçleri *Mustafa*'nın sol örgüt mensubu olduğunu düşünmekte ve *Mustafa* bu mücadelesinde başarılı olamamaktadır. *Mustafa*'nın yerine konduğu kişi, bir polis baskınında öldürülünce *Mustafa*'nın masumiyeti ortaya çıkar ve serbest bırakılır, ancak yaşadıklarının etkisini üzerinden atamaz. Bu filmde gençlik temsilleri olarak *Mustafa*, *Esmâ* ve sol görüşlü bir örgüte mensup gençler yer almaktadır. Bu temsiller sırasıyla sosyo-kültürel, politik ve toplumsal gerçekçi özellikler açısından incelenmektedir.

III.7.3.1. Eve Dönüş (2006) Filminde Gençliğe Ait Sosyo-Kültürel Temsiller

12 Eylül sürecini doğrudan deneyimlemiş olan Yönetmen Ömer Uğur, filmini de dönemin sol görüşlü isimleri olan kendi arkadaşlarına ithaf etmiştir. Böylelikle film gerçek hayattan esinlenme içermektedir.

Filmde yer alan sol görüşlü bir grup genç, İstanbul'da sokaklara yazı yazmakta, afişler asmaktadırlar. O dönem özellikle gençler tarafından propaganda amaçlı olarak duvarlara yazılar yazılmakta ve afişler asılmaktadır. Bu yazılar ağırlıklı olarak anti-emperyalizm ve Amerikan karşıtlığı içermektedir. Dönemin sol görüşlü gençlerinde sol görüşle özdeşleşen yeşil parka giymek bir sembol haline gelmiştir, bu filmdeki sol görüşlü gençlerin de yeşil parka giydikleri dikkat çekmektedir.

Filmde çeşitli sahnelerde emniyet güçleriyle sol görüşlü gençlerin çatışmasına yer verildiği görülmektedir; böylelikle yönetmenin bakış açısına göre darbe öncesinde

ülkenin içinde bulunduğu kaotik ortamdaki temel çatışma, devletin kolluk kuvvetleri ile sol görüşlü gençler arasında yaşanmaktadır.

Muhafif özellikler göstermeyen *Mustafa* ve *Esma* 30'lu yaşlardadır, kendi içine dönük bir hayat yaşamakta ve ekonomik zorlu koşulların içinden geçmektedirler. *Mustafa*'nın bilgilendirme ve toplumsal olaylar yerine futbol başta olmak üzere eğlence ağırlıklı faaliyetleri tercih ettiği görülmektedir. Günü geçirme derdinde olan karakter bu durumun nedenini yaşadığı geçim sıkıntısına ve ülkede yaşanan seçim sürecine bağlamaktadır. Bu karakter aynı zamanda karşıdaki kişiye göre tavır sergileyen, alışık olduğu düzenin bozulmasını istemeyen oldukça konformist özellikler sergilemektedir. *Mustafa* karakterinin hapisanede gördüğü fiziksel ve psikolojik işkence sonrasında yaşadığı travma, bu kişinin her şeyden korkan, silik bir karaktere dönüşmesine, dolayısıyla sistem tarafından ehlileştirilmesine sebep olmuştur.

Esma ise, geleneksel bir anne ve eş rolünün yanı sıra ekonomik bağımsızlığı olan bir genç kadındır. 12 Eylül sonrasında *Esma*, hiçbir gerekçe gösterilmeden ve tazminat verilmeden işinden çıkarılmıştır. Kişilere uygulanan baskı hem fiziksel ve psikolojik hem de ekonomik ve toplumsal düzeydedir.

Filmde bireyden ziyade grup olarak temsil edilen gençlik temsilleri sol görüşlü gençlerdir. Sol görüşlü gençler politik söylem ve eylemlerde bulunmakta, aynı zamanda polise yönelik şiddet eylemleri gerçekleştirmekte ve silahlı çatışma içerisine girmektedirler. Bu radikal faaliyetlere karşı emniyet güçleri de bu gençleri düşman gibi görmekte ve onlara karşı şiddet kullanabilmektedirler. Dolayısıyla bu filmde insanlar birbirlerine ve devletin ideolojik aygıtlarına yabancılaşmış hale gelmişlerdir. Öte yandan gençlerin bekçi karakterinin tabancasını gasp etmeleri örneğinde belirtildiği üzere eylemleri ve söylemleri arasında çelişkiler bulunmaktadır.

Cahit ve *Gülten*, filmde genç olarak yer alan yan karakterlerdir. *Cahit*, *Mustafa*'nın fabrikadan arkadaşısıdır ve boş zamanlarında kahvehaneye giderek birlikte oyun oynamaktadırlar. *Mustafa* gibi yakın arkadaş *Cahit* de politik bir duruş sergilememektedir.

Genç bir işçi kadın olan *Gülten* karakteri ise, beden dili ve üslubuyla hafif meşrep bir kadın imajı çizmekte ve *Mustafa*'yı etkilemeye çalışmaktadır. Filmde bekar kadın olarak yer alan *Gülten*, evli olan *Esma* kadar namusuna düşkün bir imaja sahip

gösterilmemektedir. Dolayısıyla filmde bekar kadın imajı, düşünceleriyle değil bedeniyle sunulan bir kadın profili nedeniyle cinsiyetçi bir üslupla temsil edilmektedir.

Farklı kültürlere sahip işçiler arasında her bireyin problemi farklıdır. *Mustafa* ve *Cahit* sorunlarından bahsederlerken fizyolojik ihtiyaçları psikolojik ihtiyaçlarının önüne geçmektedir. *Mustafa* yaşadığı ekonomik sıkıntıyı televizyonun borcu yüzünden fazla mesaiye kalmalarına bağlamaktadır. *Esmâ* da aynı sebepten dolayı kızlarını göremediklerinden yakınmaktadır. Günümüzün popüler kültür taşıyıcısı olan televizyon, o dönemde ailelerin evlerinde başroldeki yerini almaya başlamıştır.

Türkiye’de 1968 yılından itibaren televizyonun evlere girmesi Türk Sinemasının kriz yaşamasına neden olmuştur (Gürkan, 1974; akt. Scognamillo, s. 178). Kitlelerin kamusal alandan ziyade özel alanda zaman geçirmesi televizyonun kitleler üzerindeki etkisini arttırmıştır. 12 Eylül Darbesi’nin hemen öncesinde ve sonrasında bireyler için sokaklar, yaşanan çatışmalar nedeniyle güvensiz iken; ilan edilen sokağa çıkma yasaklarıyla da pekiştirildiği üzere evler güvenli bir mekân konumuna gelmiştir. Bu durumda kitlelerin dış dünyadan haber alma kaynaklarının en başında televizyon yer almaya başlamıştır. *Mustafa* gibi televizyon seyretmeye önem veren karakterler bu sayede evlerinde zaman geçirerek politikadan ve politik eylemlerden uzak durmaktadırlar.

III.7.3.2. Eve Dönüş (2006) Filminde Gençliğe Ait Politik Temsiller

Filmde ideolojik örgütlenme çabası içinde bulunan sol görüşlü gruplar siyasi bilinç yaratmak amacıyla çeşitli propaganda faaliyetleri yürütmektedirler. Bu doğrultuda işçileri örgütlemeye çalışmaktadırlar. Öyle ki bir sahnede işçiler fabrikaya girerken bir grup genç onlara “*İşçiler birleşin, birleşin ve direnin*” yazan bildiriler dağıtmaktadırlar. Bu söylem *Sosyalizmin* kurucusu olan Alman Filozof Karl Marx ve Friedrich Engels’in 1848 yılında yazmış oldukları “*Komünist Manifesto*” adlı kitaplarında geçen “*Bütün ülkelerin işçileri birleşin!*” sözüne dayanmaktadır (Marx ve Engels, 2014, s. 103). *Eve Dönüş* filminde Karl Marx’ın sözlerine yer verilmesi ve politik duruş sergileyen genç karakterlerin kendilerini *Devrimci* olarak nitelendirmesi, Yönetmenin *Devrimci Sinema Akımını* benimsemiş olduğu görüşünü desteklemektedir.

Türkiye’deki sinema akımları üzerine çalışmalar yapmış olan Scognamillo’nun da ifade etmiş olduğu üzere *Devrimci Sinema Akımı Marksist* ideolojiye dayanan bir sinema akımıdır (2010, s. 237-258).

Filmde sendika temsilcileri çeşitli faaliyetler ve toplantılar düzenlemekte iken, başta *Mustafa* ve *Cahit* olmak üzere bir grup işçi bu tür faaliyetlerden uzak durmayı tercih etmektedirler. İşçilerden birinin, seçilmiş olan sendika temsilcisinden kendi hakları adına beklentisini ifade etmesi, işçilerin demokratik haklar konusunda çaba sarf etmediklerinin ve seçtikleri kişilerden onların yerine karar almasını beklediklerinin göstergesidir.

Okuryazar bir üslup sergileyen ustabaşı, *Sosyalist* görüşe özgü bir söylemle fabrikadaki işçilere konuşma yapmaktadır. Ustanın, sözünü kesen *Cahit* adlı işçiyi lümpenlikle ve duyarsız olmakla suçlaması Karl Marks’ın toplumsal sınıf bilinci olmayan kişiler için kullandığı *lumpen* tanımına gönderme yapar niteliktedir. İşçilerin arasındaki temel çatışma ise yaşamış oldukları çeşitli sorunlar sebebiyle birbirlerini suçlamalarıdır.

Fabrikada çalışan bir grup sendika işçisi, arkadaşlarının “*faşistler*” tarafından öldürüldüğünü belirterek işçilerden saygı duruşunda durmalarını ister ve sol görüşün sembol ismi olan ve düşüncelerinden dolayı uzun yıllar hapis yatan ünlü Şair *Nazım Hikmet*’in “*Güneşi İçenlerin Türküsü*” adlı şiirinden dizeler okur. Bu sahneyle birlikte bir grup tarafından işçiler arasında siyasal propaganda yapıldığı ve işçilerin kışkırtılmaya çalışıldıkları görülmektedir.

Filmin gidişatını ve ana karakterlerin kaderini değiştiren siyasi kırılma noktası, ana karakter olan *Mustafa*’nın yanlış ihbar sonucunda tutuklanmasıdır. *Turist* kod adlı örgüt üyesi ise polisler sahtesiyle ilgilenirken gerçek örgüt liderinin yurtdışına kaçabileceğini belirterek radikal bir bakış açısı sergilemektedir. Bu bakış açısına göre doğru ya da yanlış kendi idealleri uğruna her yol mübahtır. Öyle ki radikalleşen sağ veya sol çeşitli ideolojik görüşlere mensup örgütler şiddete ve suikastlara varan çeşitli radikal ve yasadışı eylemler gerçekleştirebilmektedirler.

12 Eylül öncesi dönemde sokaklarda yaşanan şiddet olaylarının ve ülkeye hâkim olan anarşi havasının sona erecek olması nedeniyle darbeyi olumlu karşılayan geniş halk kesimleri ve aydınlar olmuştur (Dorsay, 1995 s. 12). Filmde darbe sürecini olumlu

karşılayanların başında *Esmâ*'nın emekli asker olan babası gelmektedir. Bu karakter, askerin devletçiliğini vurgularken, seçimle iktidara gelmiş olan siyasetçileri kötülemekte ve hor görmekte, hatta bu politikacıların sağ ve sol görüşlü gençleri birbirlerine karşı kışkırttıklarını iddia etmektedir. *Mustafa* da olanlardan bihaber olmasına rağmen kayınpederini desteklemektedir. Burada karakterlere yönelik olarak askerin siyasette hâkim olmasını destekleyen bir profil çizilmektedir.

Mustafa tutuklandığı zaman ise kayınpeder karakteri Milli Güvenlik Konseyi'nden yana bir duruş sergileyerek, ideolojik duruşundan taviz vermeyip *Mustafa*'ya değil, onu tutuklayan ve kendisinin de bir zamanlar mensubu olduğu için güven duyduğu askeri yönetime inanmaktadır. Öyle ki *Mustafa*'yı *Komünist* olarak etiketlendirmektedir.

Althusser terminolojisi ile *Devletin İdeolojik Aygıtlarından* biri olan ordu, *Milliyetçi* ve sağ görüşten yana bir ideolojiyle yansıtılmaktadır (2003, s. 159). Bu görüşe karşıt olan ve düşman olarak görülen odaklar gerek yurt içinde gerekse yurt dışında "*Komünist*" olarak etiketlendirilebilmektedirler.

Filmde yer alan temel politik sorunsalların başında sokaklarda yaşanan şiddet olayları ve devletin kolluk kuvvetlerinin çeşitli örgütlerle olan çatışması yer almaktadır. 12 Eylül Darbesiyle birlikte tutuklanan, işkence gören, siyasi olaylara karışmamış, hiçbir şeyden haberi olmayan masum insanların dahi yanlışlıkla tutuklanıp işkence görmeleri filmin ana sorunsalıdır. İşçi hakları ve düşük ücretle çalışan işçi sınıfının yaşadığı geçim sıkıntısı ve işçilerin uzun süren mesai saatleri filmde yer alan diğer sorunsallardandır. Filmin fonunu oluşturan kenar mahallede yaşanan polis ve sol görüşlü örgüt çatışmaları ülkenin mikro düzeydeki bir temsilini oluşturmaktadır.

Öte yandan filmde "*darbe*" sözcüğü geçmemektedir. Milli Güvenlik Konseyi üyeleri ve destekçileri darbe sözcüğü yerine "*ihtilal*" terimini tercih ederek yaşanan sürecin bir devrim süreci olarak kabul edilmesini ve toplum için olumlu görülmesini kabul ettirmeye çalışmaktadırlar. Filmde *Mustafa* ve çevresinde yer alan ve politik bir kimlik sergilemeyen kişiler de darbeden ihtilal olarak bahsetmekte ve herhangi bir olumsuz durumla karşılaşılan kadar, gerçekleşen darbeyi olumlu görmektedirler. İnsanların yaşadıkları bu pasif durum, dönemin yarattığı korku ikliminin tezahürü niteliğindedir.

III.7.3.3. Eve Dönüş (2006) Filminin Toplumsal Gerçekçilik Açısından İncelenmesi

Eve Dönüş filmi, 12 Eylül Darbesini gerçekçi unsurlarla birlikte ele alması ve ideolojik karşıtlıkların sunumuna yer vermesi dolayısıyla toplumsal gerçekçi özellikler barındıran politik bir filmidir.

Mustafa ile *Esma* mesai saatleri uyuşmadığı için birbirlerine notlar yazarak ev içi mektuplaşma dedikleri yöntemle iletişim kurabilmektedirler. Aynı zamanda işçiler hava aydınlanmadan işe gitmektedirler, böylelikle işçilerin yaşamış olduğu sorunlar ana karakterler üzerinden örneklendirilmektedir. Bu sahne Türkiye’de işçi haklarına değinen ilk film olarak kabul edilen *Ertem Göreç* imzalı “*Karanlıkta Uyananlar*” (1964) filmini anımsatmaktadır.

1960’lı yıllarda Türkiye’de yaygınlaşan toplumsal gerçekçilik özelliği taşıyan filmleri Geleneksel Yeşilçam Sinemasından ayıran özellikleri, bu tür filmlerin toplumsal sorunları ele alıp toplumsal gerçekçi içeriklere sahip olmalarıdır (Teksoy, 2005, s. 914-915). Dolayısıyla *Eve Dönüş* filmi de 2000’li yıllarda çekilmiş olan ve toplumsal gerçekçi içeriğe sahip olan politik temalı bir film olarak Türk sinemasında 12 Eylül dönemine yönelik toplumsal belleğin dışavurumu olarak değerlendirilebilmektedir.

Dönemin sosyolojik ortamı göz önünde bulundurulduğunda kahvehaneler, sağ ve sol tandans çerçevesinde gruplaşmalara ev sahipliği yapmaktadır. Filmde yer alan bir kahvehanede de politik bir sembole yer verilerek politik bir duruş yansıtılmaktadır.

Özellikle 12 Eylül Darbesine giden süreçte yaşanan sağ-sol çatışmalarında kahvehaneler de yer almıştır. 70’li yıllarda doruğa tırmanan siyasi kutuplaşma neticesinde kahvehaneler ayrışma içine girmişlerdir. Artan şiddet olayları ile kahvehaneler taranmış, sağcı kahvehanesine solcular giremez, solcu kahvehanesine sağcılar giremez hale gelmiştir. Politik ayrışmanın ortasında kalan kahvehaneler ve buralarda yaşanan şiddet olayları, siyasal alandaki kırılmaların toplumsal hayattaki yansımaları halini almıştır (Safi, 2018: 297-298).

Darbe olduğu gün yaşananlar *Mustafa* karakteri üzerinden toplumsal gerçekçi bir şekilde filmde yer almaktadır. Sokağa çıkma yasağı ilan edilmiştir ve askerler kendilerine verilen emirleri uygulamaktadırlar. Bir asker, *Mustafa*’ya verdiği sorgu

sual istemez sözü ve vur emrine dayanarak onu vurabileceğine yönelik tehditte bulunması, darbe sonrası dönemde “*vur emri*” dahil olmak üzere askere anti demokratik şekilde geniş yetkiler verilmiş olduğunun örneğini oluşturmaktadır. Böylelikle yaşanacak çeşitli olayların sorgulanamayacağı ve baskı rejimine geçildiğinin ipuçları verilmektedir. *Mustafa* karakteri Genelkurmay Başkanı *Kenan Evren*'in televizyonda yayımlanan açıklamalarından darbe olduğunu öğrenmiş bulunmaktadır. Asker, demokrasiyi tahsis etmek için yönetime el koyulduğunu belirtmektedir. Yayımlanan bildiride bir düşman hedef gösterilmekte ve darbe sonrası yönetimi alan Milli Güvenlik Konseyi (MGK) kendi otoritesini kurtarıcı olarak halka sunmaktadır.

Darbe sonrasında emniyet güçleri *Mustafa* ve *Esma*'nın evine baskın yaptığında cinsel içerikli dergiler bulmuşlardır. Gazete okumayan *Mustafa* bu tür cinsel içerikli dergileri okumaktadır. Ayrıca 1975-1980 arası dönemde seks filmleri furyası yaşanmış, kitleler bu tür filmlerle oyalanarak siyasetten uzak tutulmaya çalışılmıştır.

1970'li yıllar Türk sineması açısından kendi içinde çelişkiler barındırmaktadır. Bu dönem hem toplumsal gerçekçi filmler hem de ticari amaçlı seks filmleri çekilmiştir (Özcan, 2013, s. 46). Bu durumun başlıca sebebi; TRT ile televizyon kültürünün hayata girmesi ve sokaklarda yaşanan kaos ortamı nedeniyle insanların sinema salonlarından uzaklaşması olarak görülmektedir (Hürriyet, 2013).

Filmin ana karakterlerinden oluşan aile için televizyon son derece önem arz etmektedir. Evlerine baskın yapan polislerden biri evi ararken televizyonu düşürdüğünde müdahale etmeye çalışan *Mustafa*'nın polisten kuvvetli bir tokat yemesi, şiddetin *Mustafa* henüz gözaltına alınmadan başladığına işaret etmektedir. Televizyonun düşüp kırılması, *Mustafa* ve *Esma*'nın hayallerinin kırılması ve emeklerinin heba olmasıdır.

Mustafa, polis merkezine getirildiğinde polis karakolunda mahkumlar sorgudan ve dolayısıyla işkenceden geçirilmektedirler. Bir kadına ise jop ile şiddet uygulanmıştır, burada kullanılan jop, polisin işkence aleti olan bir metafor durumundadır. Şiddete uğramış tutukluları görmesi sağlanan *Mustafa*'ya fiziksel şiddet uygulandığı gibi psikolojik şiddet de uygulanmaktadır. Gerek işkence görenlerin gözlerinin bağlanmasından gerekse tutuklulara zorla iyi olduklarına yönelik notlar

yazdırılmasından dolayı yaşananların hukuksuz olduğunun bilindiği ve gizleme çabası içinde bulunulduğu görülmektedir.

Polis memurlarının *Mustafa*'ya yönelik algısı ya çok saf olduğu ya da iyi eğitildiği için çok iyi rol yaptığına yöneliktir. İnsanların ideolojik görüşlerine göre ayrıştırıldığı dönem itibariyle radikal düşünen kişiler için her şey siyah ya da beyaz yani iyi ya da kötüdür. Griye yer yoktur. İnsanlar inandıkları görüşle ya yanlarında ya karşılarında konumlandırılmaktadır, müstakil düşünceye dahi yer yoktur.

Mustafa'nın suçsuz olduğu ancak gerçek örgüt üyeleri ele geçirilince anlaşılmaktadır. *Mustafa*'nın Şube Müdürüne yönelik tutumu “*siz ne dersiniz oyun*” der şeklinde edilgen düzeye gelmiş haldedir. Bu sahne *George Orwell*'ın “1984”⁴ adlı ünlü distopik romanını çağrıştırmaktadır. Romanda despotik iktidar tarafından işkenceye maruz kalan mahkumlar artık kimliksiz hale gelmiş ve doğru yanlış ayrımı gözetmeksizin kendilerine şiddet uygulayan güç odaklarının her dediğini onaylayacak şekilde ehlileştirilmişlerdir. *Mustafa* da kendisine ve yaşadıklarına yabancılaşmış bir durumdadır. *Mustafa*'nın serbest bırakıldığında işkencecisinin elini öpmesi kendisine yapılanları idrak edemeyecek kadar her şeyden korkar hale getirildiğinin göstergesi durumundadır. Tutuklanma gerekçesi ise “*yanlışlık oldu*” denilerek geçirilmiştir. Yaşadığı zor günler nedeniyle kendisinin iki aydır içeride olduğunu zannetmektedir, hapisanede geçirdiği zorlu süreç dolayısıyla zaman mefhumu değişmiş vaziyette bulunmaktadır. *Mustafa*'nın adeta anne kucağındaymışçasına eşinin kucağında ağlaması bir çocuk kadar masum olduğuna gönderme yapar niteliktedir.

Tutukluymken yaşadıklarını bir türlü unutamayan ve sanrılar gören *Mustafa*, bir gazetenin kapak sayfasında hücre arkadaşı “*Hoca*” kod adlı kişinin polisle yaşadığı çatışmada ölü olarak ele geçirildiği haberini görmektedir. Oysa ki “*Hoca*” karakteri karakolda yaşadığı işkence nedeniyle ölmüştür. Bu durum, o dönem basının darbe rejiminin güdümünde hareket ettiğini göstermektedir.

⁴ 1984: George Orwell'in 1947-1948 yılları arasında yazmış olduğu “1984” adlı romanı 20. Yüzyılın en önemli distopyalarından biri sayılmaktadır. Romanda 1984 yılındaki hayali bir dünya konu edilmektedir. Bu dünyada özgürlük yoktur, yaşam kalitesi diplerdedir ve insanlar çeşitli çelişkiler içerisinde yaşamaya mecbur bırakılmaktadırlar (Makaleler.com).

Hayatını idame ettirmek zorunda olan *Mustafa*, masum olduğu ortaya çıkmasına fişlenmiştir ve patronu tarafından işe geri alınmamaktadır. Böylelikle genç bir karakterin ve ailesinin yaşadığı mağduriyetin sosyal yaşamlarında devam ettiği görülmektedir.

III.7.3.4. Filmin Genel Değerlendirmesi

12 Eylül 1980 Darbesi öncesindeki ve sonrasındaki dönemi ele alan *Eve Dönüş* filmi, gerek kullanılan mekân olan sokak ve karakol üzerinden, gerekse kişilik temsilleri ve yaşanan olaylar üzerinden sosyolojik gerçeklikler barındıran politik temalı bir filmidir.

Filmin ana karakterleri politikayla ilgisi olmayan gençlik temsillerini oluşturmaktadır; politik kimliğe sahip ve eylem bazında ideolojik faaliyetler düzenleyen gençlik temsilleri ise yan karakterlerdir ve sol görüşe mensup gençlerden oluşmaktadır. Bu gençler ağırlıklı olarak erkektir. Filmde, ülkedeki kaos ortamı gibi çevresel unsurların ve eğitim düzeyinin düşük olması ile okur-yazar olunmamasının politikadan uzak olunmasında pay sahibi olduğu görülmektedir.

Gençlik temsillerinde “*yetişkin*” kabul edilebilirliği sorgulandığında ise, *Mustafa* ve eşi *Esma*’nın darbe olana kadar yetişkin bireyler olarak çalışıp hayatlarını idame ettirdikleri görülmektedir. Darbe sonrası işsiz kalmış olup çaresiz ve sindirilmiş bir şekilde yaşamlarını sürdürmeye devam etmektedirler. Kendilerini *Devrimci* olarak adlandıran gençler ise yetişkin bireylerden ziyade anarşist olarak görülmektedirler ve eylemleri engellenmeye çalışılmaktadır.

Filmdeki bireysel çatışmalar; *Mustafa* ve onu örgüt üyesi olduğu yönünde ihbar eden ev sahibi ile; *Mustafa* ve işçi olmasından dolayı onu hiçbir zaman damat olarak kabullenemeyen *Esma*’nın ailesi arasındadır. Filmdeki toplumsal çatışma ise devletin kolluk güçleri ile anarşik eylemlerde bulunan sol görüşlü gençler arasındadır. Filmde gençler de işçiler de benzer hakları talep etmelerine rağmen kendi içlerinde ayrışmakta, kendilerini ifade etme yolu olarak seçtikleri eylemlerden dolayı toplum tarafından ötekileştirilmekte ve sistemin dışına itilmektedirler. Sol görüşlü gençlerin eylem ve söylemleri arasındaki çelişkiler de toplum tarafından marjinalleştirilmelerinde rol oynamaktadır.

Öte yandan gençlerin sosyal ve bireysel konularda inisiyatif kullanma durumları oldukça zayıftır. Gençler o dönemde ülkede sokaklarda yaşanan kaosu müsebbibi olarak görülmekte ve her türlü eylemleri bastırılmaya çalışılmaktadır. Duvarlara yazı yazmak ve afiş asmak dahil her türlü eylemlerini gizlice yapmakta ve düşünce ve eylemlerinden ötürü siyasi suçlu olarak kabul edilmektedirler. Bu gençler çeşitli sendikalar ya da örgütler içinde gruplaşma yoluna giderek güç unsuru olmaya çalışmakta olsalar da ülke yönetiminde inisiyatif sahibi olarak görülmemektedirler.

Filmde sol görüşlü gençlik temsillerine yer verilirken sağ görüşlü gençlik temsiline rastlanmamakta, sol örgüt üyesi gençler tarafından sağ görüşlü gençler “faşist” olarak nitelendirilerek bir tehdit unsuru olarak adlandırılmaktadırlar. Filmde sadece sol ideolojik görüşlü ve apolitik gençlik temsillerine yer verilmesi ise gerçeğe yönelik taraflı olduğuna ve gerçeklere tek bir yönden bakıldığına işaret etmektedir. Sağ ideolojik görüşlü gençlik temsillerinin olmaması toplumsal gerçekçilik özelliği taşıyan filmin eksik yönünü oluşturmaktadır.

Filmde darbeye giden süreç; gençlerin sağ ve sol görüş etrafında gruplaşarak birbirlerine düşman hale gelmeleri, emniyet güçleri ile yasadışı örgüt üyesi gençler arasındaki çatışma, genel seçim süreci ve ekonomik darboğaz şeklinde yer almaktadır. Darbe öncesi dönem filmde sağ-sol çatışmasından ziyade sol görüşe mensup örgütlerle devletin kolluk kuvvetlerinin çatışması şeklinde yer almaktadır. 12 Eylül öncesi yaşanan ekonomik darboğaz ise filmde *Mustafa* ve ailesinin yaşadığı geçim sıkıntısı üzerinden ortaya konulmaktadır.

Eve Dönüş filmi, yaşanan şiddet ve işkence olayları üzerinden 12 Eylül Darbesine somut ve doğrudan yaklaşan bir filmidir. Filmin jeneriğinde “Dönüş” kelimesindeki “Ş” harfi tersten yazılmış şekilde başlamaktadır. Olumlu bir çağrışım yapan *Eve Dönüş* algısına nazaran film, 12 Eylül Darbesini konu alması dolayısıyla artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağına ve bu dönüşün de darbe sürecini doğrudan yaşayan kişileri değiştirip dönüştürdüğüne gönderme yapar niteliktedir. Darbe sonrası *Mustafa* özelinde çeşitli darbe mağdurları için hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı ve mağduriyetlerinin devam ettiği görülmektedir.

Eve Dönüş filmi, darbe sonrası yaşanan mağduriyetler sebebiyle adaletin yerini bulmamış olmasından dolayı umutsuz ve karamsar bir sonla bitmektedir. Filmde, 12

Eylül Askeri Darbesi'nin sadece sağ ve sol görüşlülere değil, asılsız ihbarlara dayandırılarak herhangi bir politik eylemde bulunmamış kişileri de doğrudan etkilediği ortaya konulmaktadır.

III.7.4. Zincirbozan (2007) Filminde Yer Alan Gençlik Temsillerinin İncelenmesi

Filmin Künyesi

Yönetmen: Atıl İnaç

Senaryo: Avni Özgürel

Yapımcı: Avni Özgürel, Mehmet N. Karaca, Ayfer Özgüler

Oyuncular: Bülent Emin Yarar, Suavi Eren, Haldun Boysan, Suna Selen, Ayşe Tunaboşlu, Ege Aydan, Emre Karayel.

Filmin Süresi: 117 dakika

Filmin Konusunun Geçtiği Dönem: 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi öncesi ve sonrası

Genç Karakterler: Sedat, Remzi, Mehmet, Sedat'ın nişanlısı, Emel, Canan, Hakan, Talat, Musa, Aynur, Asaf ve sağ ve sol görüşlü örgütlere mensup diğer gençler.

Filmin Öyküsü:

Zincirbozan filminde 12 Eylül 1980 Askeri darbesi öncesi sağ ve sol görüşe mensup örgütlerin yaşadığı çatışma ve şiddet ortamıyla birlikte ülkede ortaya çıkan kaos durumu yer almaktadır. Özellikle Gazeteci Abdi İpekçi suikastından sonra şiddet olayları tırmanışa geçmiştir. Sağ ve sol örgütler içerisinde şiddet olaylarını kışkırtan kişiler bulunmaktadır. Dış etkenlerle bağlantılı olan bu kişilerce azmettirilen gençler dönemin önemli isimlerine suikastlar düzenlemektedirler. Ortaya çıkan kaos ortamının askerin darbe yapmasına gerekçe olarak gösterildiği filmde, süreci yaşayan siyasi parti liderleri ve dönemin politik isimleri gerçekçi özelliklerle temsil edilmektedirler. Filmde Amerikan İstihbarat Servisi *Central Intelligence Agency* (CIA) için çalışan Amerikalı yetkililer ülkede yaşanan şiddet ortamının arkasında yer almaktadırlar ve bu kişilerin oldukça aktif oldukları görülmektedir. Birlikte çalıştıkları *Cüneyt* karakteri önemli bir istihbaratçıdır ve *Sedat* adlı kişi aracılığıyla gençlerin düzenlediği eylemlerin arkasında

yer alan kişi konumundadır. *Sedat, Cüneyt*'in Amerika için çalıştığını anladığı anda olaylar karışmaktadır.

Filmin adını aldığı *Zincirbozan*, darbe sonrası dönemin önemli siyasi liderleri olan Başbakan Süleyman Demirel ve eşi Nazmiye Demirel, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Bülent Ecevit ve eşi Rahşan Ecevit ile Milli Selamet Partisi Genel Başkanı Necmettin Erbakan'ın tutulduğu askeri tesisin adıdır. Bu filmde yer alan gençlik temsilleri sırasıyla sosyo-kültürel, politik ve toplumsal gerçekçi özellikler açısından incelenmektedir.

III.7.4.1. Zincirbozan (2007) Filminde Gençliğe Ait Sosyo-Kültürel Temsiller

Zincirbozan filminin yönetmeni 1975 doğumlu Atıl İnaç'tır. Lisansüstü eğitimini Amerika'da felsefe üzerine yapmış olan yönetmen, çeşitli sinema filmleri ve dizi filmler yönetmiştir (kameraarkasi.org). Atıl İnaç Radikal Gazetesinden Olkan Özyurt'la yapmış olduğu röportajda *Zincirbozan* filminden bahsetmektedir. Filmde bazı karakterler doğrudan gerçek isimleriyle temsil edilirken, bazı karakterlerin gerçek isimleri kullanılmamıştır. Kişiler ve olaylar gerçektir. Örneğin *Cüneyt* karakteri Amerika'nın adamı olarak yer almaktadır. O dönem CIA ajanlığı suçundan tutuklanmış olan Millî İstihbarat Teşkilâtı (MİT) operasyon başkanı bulunmaktadır. Film sadece bir darbe hikayesi değildir, aynı zamanda uluslararası bir entrika hikayesidir (Özyurt, 2007). İnaç, Hürriyet Gazetesine vermiş olduğu bir demeçte ise; bir kahraman etrafında 12 Eylül'ü anlatmadıklarını, filmde o dönemin siyasi ve askeri karakterlerini anlattıklarını, filmin kahramanının ise Türk halkı olduğunu belirtmektedir (Hürriyet, 2007).

Filmin senaryosu ve yapımcılığı ise Gazeteci Avni Özgürel'e aittir. Özgürel, 1948 doğumlu olup 12 Eylül sürecine şahit olmuştur. Gazetecilik mesleğinin yanında çeşitli belgesel ve sinema filmleri ile dizi senaryoları yazmış bulunmaktadır (biyografya.com). Filmde de işaret edildiği üzere 12 Eylül'ün uluslararası bir boyutu bulunmaktadır. 12 Eylül öncesinde önemli isimlere yapılan suikastların ve Türkiye'yi ihtilale sürükleyen ve askeri de kuşatan hadiselerin arkasında Amerika'nın olduğu o dönemin gazetelerinde de yazılmıştır. Darbe sonrasında ise Türkiye, Yunanistan'ın yeniden Kuzey Atlantik Anlaşması Örgütü olan *North Atlantic Treaty Organisation* (NATO)'ya üyeliğine yönelik vetoyu kaldırmıştır. Bütün bu süreç filmde

anlatılmaktadır. Ayrıca Özgürel, filmde konu edilen siyasetçilere de bilgi vermiş bulunduğunu açıklamaktadır. Siyasetçilerin eşleriyle baş başa kaldıklarında konuştukları hariç filmde yer alan her şeyin gerçek olduğunu belirtmektedir (Özyurt, 2007). Yönetmen yaş itibarıyla o dönemi yaşamadığı için 12 Eylül'le politik bir bağlantısı bulunmamaktadır.

Filmin başında bir hapisane koğuşunda yer alan genç bir kişi tarafından 12 Eylül Askeri Darbesi sürecinde yaşananlar değerlendirilmektedir. Genç adam yaşanan sürecin bir tuzak olduğunu, kendilerinin de bu tuzağa düştüklerini ve yaşanan her şeyin darbenin gerçekleşmesi için olduğunu anladığını ifade etmektedir. Bu tuzağa düşenin sadece kendileri değil sağ ve sol görüşlü kesim de olduğunu sözlerine eklemektedir.

Daha sonraki sahnede ise fonda Genelkurmay Harekât Dairesi yer almaktadır. Harekât Dairesi'nde görevli askeri personel daktilo başında yazılar yazarken, buldukları salon kalabalıktır. Bu durum darbenin hemen öncesinde yaşanan askeri hareketliliği gözler önüne sermektedir.

Darbe öncesi yaşanan süreç Milli Güvenlik Konseyi (MGK) üyesi komutanlar tarafından ifade edilmektedir; bu süreçte güvenlik mensupları ve sivil kişiler öldürülmüş, polis kendi karakolları için askerden koruma ister hale gelmiştir. Özellikle Fatsa, Ceylanpınar, Kars gibi yerlerde bölücü hareketler had safhaya ulaşmıştır.

Filmde 12 Eylül öncesindeki şiddet olaylarının ve yaratılan kaos ortamının arkasında *Cüneyt* adlı Millî İstihbarat Teşkilâtı Operasyon Yöneticisi ile Amerikalı iki CIA ajanı *Alex* ve *Richard Perle* yer almaktadır. Bu üç kişi bir araya gelmiş ve azmettiricisi oldukları Çorum Olaylarını ve Abdi İpekçi suikastını değerlendirmektedirler. Olayların arkasındaki kişi olarak kabul edilen *Alex* karakteri daha önce de İran'da ve Ürdün'de bulunmuştur. *Alex*'i yöneten kişi ise *Richard*'dır ve kendisine *Karanlıklar Prensi* olarak hitap edilmektedir.

Filmin ana karakterleri Cüneyt, Robert, Alex, Sedat, Remzi, Kaya ve Mehmet'le birlikte dönemin siyasi isimleri ve darbenin arkasındaki komutanlardır.

Filmin genç karakterleri içinde ana karakterler *Sedat*, *Remzi* ve *Mehmet*'tir. Bu gençler 20'li yaşların sonu ve 30'lu yaşların başındadırlar. 12 Eylül öncesindeki süreçte aktif olarak politik eylemlerde yer almaktadırlar. *Sedat* ve *Remzi* işleri dolayısıyla

önemli konumlarda yer almalarından dolayı eğitimidirler. *Mehmet*'in eğitim durumu belirsiz olmakla birlikte kışkırtıcılar tarafından eğitilmiş olduğu görülmektedir.

Sedat karakteri *Cüneyt* için çalışmaktadır. *Cüneyt*'in Amerika'yla bağlantılı olduğunu öğrendiği zaman ise durumu önemli bir Emniyet Görevlisi olan Mahmut Müdüre haber vermektedir. Ancak CIA tarafından yakalanan *Sedat*, Adana'daki İncirlik Üssü'ne götürülerek işkenceye maruz bırakılmış ve daha önce nişanlısına verdiği belgeler sayesinde kurtulmuştur. Serbest bırakılmadan önce *Sedat*'a gözaltında bulunduğu sürece yönelik Amerikalıların yazdığı bir senaryo ezberletilmiştir.

Remzi adlı karakter bir emniyet mensubu olmasına rağmen sol görüşlü bir örgütle birlikte hareket etmektedir. *Remzi* ve diğer gençler *Kaya* adlı karakterden aldıkları silahları verilen direktifler doğrultusunda düzenledikleri eylemlerde kullanmaktadırlar. *Remzi*'nin Eski Başbakanlardan *Nihat Erim* cinayeti sonrasında gazetelerde robot resmi yer almıştır, ifşa olduğu düşünülen bu karakter örgüt içinde yer alan arkadaşı *Emel* tarafından öldürülmektedir.

Mehmet adlı genç karakter yaşanan politik temelli olaylarda aktif pozisyonda yer almaktadır. Kendisine *Reis* diye hitap edilmektedir ve sağ görüşlü, *Ülkücü* bir örgütlenemeye liderlik etmektedir. Bu kişi de *Kaya* ile benzer şekilde *Sedat*'tan aldığı direktifler doğrultusunda sağ görüşlü örgütlerle şiddet ve suikast eylemleri düzenlemektedir. *Sedat*, *Mehmet*'in *TİP*'li Gençler Olayı yüzünden arandığını belirtmektedir. *Mehmet* ise olaylarda aktif yer almadığını sadece izlediğini belirtmektedir. Bu kişi *Ülkü Ocaklarının* da umurunda olmadığını ifade etmektedir. Öyle ki *Mehmet* adlı karakter, *Ülkü Ocaklarına* sızmış olan ve dış mihrakların direktifleri doğrultusunda gençleri şiddet olaylarında kullanan bir kişi pozisyonundadır. Bu kişi de *Kaya* ile benzer şekilde darbe sonrası yurtdışına kaçmıştır.

Filmin gençlik temsili olan yan karakterleri ise sağ ve sol örgüt mensubu gençler ve *Sedat*'ın nişanlısıdır. *Sedat*'ın nişanlısının herhangi bir politik görüşe yönelik eğilimi filmde ortaya konulmazken; *Emel*, *Canan* ve *Hakan*, *Aynur*, *Musa* ve *Asaf* sol görüşlü bir örgüte üyedirler. *Talat* ise sağ görüşlü bir örgüt üyesidir.

Sağ ve sol örgüt üyesi genç karakterler kendilerine verilen emirler doğrultusunda sorgulamadan cinayetler işlemektedirler. Bu gençler dış etkenlerle bağlantılı kişilerle ilişkiler içinde bulunan büyükleri tarafından şiddet eylemlerinde kullanılmaktadırlar.

Çoğunluğu erkeklerden oluşan 20'li yaşlardaki gençlerin kişisel özellikleri üzerinde durulmamakta sadece yaptıkları eylemler üzerinden o dönemin kaotik ortamını yaratan gençlik profili olarak filmde temsil edilmektedirler. Öyle ki gençlerin eğitim durumları belirsizdir. Siyasi ideallerine körü körüne bağlı olan bu gençler sorgulamadan uzaktırlar. Darbe sonrası süreçte geçmişte yaşananları sorguladıkları zaman ise başka kişiler tarafından kullanılmış olduklarını anlamışlar ancak saf dışı bırakılmışlardır.

Sol örgüt üyesi *Emel* ile sol görüşlü iki genç, darbe sonrasında darbenin kimsenin umurunda olmadığı, herkesin keyfinin yerinde olduğu yönünde düşüncelerini ifade etmektedirler. Bu gençler, darbe sonrasında çevrelerindeki herkesin ortadan kaybolduğunu, onları yönlendiren *Kaya*'nın da yurtdışına kaçmış olduğunu öğrenmişlerdir. *Emel* adlı karakter darbe olsun diye mi vurup kırdıklarını, döktüklerini sorgulamakta ve memnuniyetsizliğini ifade etmektedir. Diğer bir genç karakter ise örgütün bir stratejisi olacağını umut ettiğini belirterek edilgen durumu devam ettirmektedir.

Gençlerin seçimlerinin özellikle ülkeyi yönetenler ve güvenlik güçleri tarafından onaylanmadığı görülmektedir. Gençlerin problemleri ve idealleri de belirsizdir. Sadece kendilerine verilen emirleri yerine getirmeleri dolayısıyla edilgen pozisyonda konumlandırılmaktadırlar.

Dönemin sosyo-kültürel ortamı incelendiğinde, ülke gündeminin bireylerin hayatına doğrudan etki ettiği görülmektedir. Toplum, sokaklarda yaşanan çatışmaları ve dönemin önemli isimlerine düzenlenen suikastları kitle iletişim araçlarından öğrenmektedir.

Sağ ve sol örgütlere mensup gençler ise kendi idealleri doğrultusunda yaşamlarını sürdürmektedirler. Yukarıdan verilen emirler doğrultusunda şiddet eylemleri düzenlemekte ve kaçıp saklanmayı içeren yerleşik olmayan bir yaşam sürdürmektedirler. Dolayısıyla bu gençlerin ekonomik durumları da alt seviyede görülmektedir. Sadece hayatlarını idame ettirecek seviyede yaşamaktadırlar.

III.7.4.2. Zincirbozan (2007) Filminde Gençliğe Ait Politik Temsiller

Zincirbozan filminde dönemin kilit isimleri olan sağ görüşlü, sol görüşlü ve muhafazakâr görüşlü politikacılara yer verilmektedir. Yan karakterler ise sağ ve sol

görüşlü örgütlere üye olan gençlerdir. Gençlerin politik görüşlerinin kaynağı belirsizken, örgütlerinde kıdemli olarak gördükleri yaşça büyük isimler tarafından yönlendirildikleri görülmektedir. Filmde apolitik bir gençlik temsiline rastlanmamaktadır, filmde yer alan bütün karakterler politize olmuş ve bir taraf içinde yer almış vaziyette bulunmaktadır. Dönemin politik ortamıyla paralel şekilde insanlar, özellikle de gençler politik duruşları çerçevesinde ayrılmış durumdadır. Her gruptan kesim için farklı görüşten kişiler düşman olarak görülmektedir. Gençler sağ ve sol görüşün önemli siyasi isimlerine suikastlar düzenlerken, bir cinayetin karşılığı başka bir cinayete verilmektedir. Gençleri ortak noktada buluşturan bir duruma rastlanmamaktadır. Gençlerin vatanseverlik üzerine bir vurguları filmde yer almazken, sadece tetikçi olarak olaylarda kullanıldıkları görülmektedir.

Filmde yer alan temel propaganda araçları; darbe öncesi ve sonrası süreçte dönemin önemli siyasi isimlerinin ve komutanların yerli ve yabancı basına vermiş oldukları demeçlerdir.

Filmde yer alan politik semboller ise Hükümet Partisi olan Adalet Partisi ile Muhalefet Partisi olan Cumhuriyet Halk Partisi ve diğer partilere yönelik sembollerdir. Filmdeki siyasi kırılma noktaları öncelikle sağ ve sol örgütler arasında sokaklarda yaşanan çatışma ve şiddet olayları ile önemli isimlere yapılan suikastlardır. Öte yandan darbe öncesi süreçte ülkeyi yöneten siyasilerin olayları engelleyecek bir politika uygulayamamaları sonucu ortaya çıkan siyasi istikrarsızlık önemli bir siyasi kırılma noktasıdır. Filmde yaşanan bu süreç sonrasında darbeye zemin hazırlandığı ortaya konulmaktadır. Temel politik sorunsallar ise; dönemin siyasi partilerinin ortak bir noktada buluşarak sağ ve sol görüş arasında yaşanan çatışmalara çözüm yolu bulamamaları ve ülkede yaşanan politik ve ekonomik krizi yönetememeleridir. Filmde siyasiler, Amerikalı yetkililer ve gençlik temsiline oluşturan sol görüşlü gençler tarafından 12 Eylül sürecinden darbe olarak bahsedilmektedir.

III.7.4.3. Zincirbozan (2007) Filminin Toplumsal Gerçekçilik Açısından İncelenmesi

Film, 12 Eylül döneminde yaşananları toplumsal bir açıdan ele almaktadır. Dönemin önemli isimleri ve olayları filmde birebir canlandırıldığı için film sosyolojik gerçekliklere yer vermektedir.

Zincirbozan filminde, darbe olduğu gün yaşanan sürece doğrudan yer verilmektedir. Darbeyi gerçekleştiren askeri personelin ve dönemin siyasi aktörlerinin ana ekseninde yer aldığı süreçte darbenin önü ve arkası, sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde irdelenmektedir. Darbe olduğu gün askeri personel içinde yaşanan hareketlilik politikacıların da dikkatini çekmiştir. Politikacılar, kendilerine yapılan olağanüstü bir durum olmadığı, sadece *NATO Tatbikatı* yapıldığına yönelik açıklamalara inanarak yaşanan askeri hareketliliğin darbe hazırlığı olduğunu anlamamışlardır.

Filmde toplumsal gerçeklerle paralel şekilde 12 Eylül Darbesinden sonra yaşı büyütülerek idam edilen sol görüşlü bir örgüte mensup olan 17 yaşındaki Erdal Eren'e de yer verilmektedir. Bu karakter Ankara Merkez Cezaevindedir. Sağ görüşlü bir genç olan Mustafa Pehlivanoglu da aynı cezaevinde yatmaktadır. Kenan Evren ve diğer altı komutanın oylaması sonucunda iki genç için de idam kararı alınmaktadır. Böylelikle 12 Eylül sonrasında sağ ve sol görüşten gençlerin ayırt edilmeksizin idam edildiklerine örnek verilmektedir.

Filmde 12 Eylül sürecinde aktif rolde yer alan kişilere ve yaşanan olaylara doğrudan yer verilmektedir. Darbenin arkasında yer aldığı belirtilen Amerikalı yetkililerce kendilerine engel olacak ve yaşanan olayları araştıran kişilerin öldürülmesi gerektiği ortaya konulmaktadır. Öyle ki filmde önemli istihbaratçıların ve gazetecilerin adı geçmektedir.

Sağ-sol çatışması, askeri vesayet, sokağa çıkma yasağı, işkence ve fişlenme filmde yer alan toplumsal olaylardır. Emniyet güçleri ile yasadışı örgütlere üye gençlerin silahlı çatışmalarına yer verilmektedir. Ayrıca farklı ideolojik görüşten kişilerin sokaklarda birbirlerini öldürdüklerine örnek verilmektedir. Bir milletvekili de suikast sonucu öldürülmüştür. Yaşanan olaylar neticesinde asker, sistemin çalışmadığı yönünde iktidara baskı uygulamaktadır. Dönemin Başbakanı ise olayların önüne

geçmenin tek yolunun sıkıyönetim ilanı olduğunu ifade ederken, onun da yapıldığını ancak sonuç alınmadığını bir komutana açıklamaktadır. Başbakan, askere daha fazla yetki verilemeyeceğini açıklarken, *Tahriri Sükûn, İstiklal Mahkemeleri, Tunceli Kanunu* çıkarmasını beklememelerini önlerine geleni öldürsünler diye askere yetki verilmemesi gerektiğini sözlerine eklemektedir.

12 Eylül öncesi yaşanan olaylar anbean basında yer almaktadır. Siyasi isimler ve askeri yetkililer de basın açıklamaları yaparak halkı bilgilendirmektedirler. Süreçte gazete radyo ve televizyonun döneme hâkim olan kitle iletişim araçları oldukları görülmektedir. Darbe sonrasında CHP Genel Başkanının istifa haberi BBC’de yer alırken TRT’de yer almamaktadır. Bu durum darbe sonrasında basın üzerindeki baskıyı ve kontrolü yansıtmaktadır.

III.7.4.4. Zincirbozan (2007) Filminin Genel Değerlendirmesi

Zincirbozan filmi 12 Eylül Askeri Darbesi öncesindeki ve sonrasındaki sürece gerçek kişilik temsilleri ve yaşanan olaylar üzerinden yaklaşması itibariyle belgesel özellikler taşıyan politik temalı bir filmidir. Filmde dönemin başta politik olmak üzere, toplumsal ve ekonomik koşullarına doğrudan yer verilmektedir.

Filmin ana karakterleri dönemin iktidar ve muhalefet partilerinin liderleri olan politikacılar, darbeyi gerçekleştiren komutanlar ve CIA için çalışan yerli ve yabancı istihbaratçılardır. Sokaklarda yer alan şiddet olaylarının ve dönemin önemli isimlerine düzenlenen suikastların faileri olan gençler ise yan karakterlerdir. Bu gençlerin herhangi bir ideolojik amaç göstermedikleri sadece olayları kışkırtan dış etkenlerle bağlantılı kişiler tarafından tetikçi olarak kullanıldıkları görülmektedir. Gençlerin eğitim durumları, sosyal yaşantıları belirsizdir. Hem sağ hem sol örgüt mensubu gençler şiddet uygulayacak düzeyde radikal görüşlere sahiptirler. Gençlerin ideolojik tutumlarının kökeni onları yönlendiren yerli ve yabancı üst düzey güçlerdir.

Ülkede yaşanan en büyük çatışma sağ-sol çatışmasıdır. Özellikle gençler sokaklarda politik eylemler düzenlemekte, birbirlerini öldürmektedirler. Kendilerine verilen emirler doğrultusunda gençlerin sağ ve sol cenahtan önemli siyasi isimleri ve gazeteci ve devlet yetkililerini suikastla öldürmesi basında ve dolayısıyla toplum arasında büyük yankı yaratmaktadır. Yaşanan bu kaotik ortamla birlikte dönemin

politikacılarının olaylara çözüm bulamaması askerin darbe yapmasına zemin hazırlamış görülmektedir.

Gençler her ne kadar birey olarak var olup kendi istekleriyle eylemlerde bulunsalar da üstlerinde bulunan güçlü isimlerden direktif almakta ve büyük güçlerin onları kullandığı bir maşa konumunda bulunmaktadır.

Filmdeki bireysel çatışma vatani için çalışırken kullanıldığını anlayan *Sedat* ile CIA için çalışan Türk istihbaratçı *Cüneyt* arasındadır. Toplumsal çatışma ise; dönemin politikacıları ve askeri komutanlar arasında, politikacıların kendi aralarında ve sağ ve sol görüşlü gençler arasında yaşanmaktadır.

Filmde yer alan olaylar toplumsal bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Tek tek bireylerin yaşadıklarından ziyade genel olarak toplumda yaşanan olaylar silsilesi asker, politikacı, polis, CIA ve KGB ajanları, sağ ve sol örgüt mensubu gençler üzerinden aktarılmaktadır.

Gençler her ne kadar siyasi eylemlerde bulunsalar da eylemleri yukarıdan yönlendirildiği için sosyal ve bireysel konularda bağımsız değillerdir. Dolayısıyla gençler toplumsal konularda inisiyatif sahibi değillerdir. Filmde sol görüşlü gençlik temsillerine ağırlıklı olarak yer verildiği görülmektedir. Sağ görüşlü gençlere nazaran sol görüşlü gençlerin sokak olaylarında daha çok yer aldığı ortaya konulmaktadır.

Sol görüşlü gençlerin kendilerine verilen emirler doğrultusunda kendi arkadaşlarını öldürmeleri, sağ görüşlü olan ve lider pozisyonundaki bir kişinin de bilinçli olarak dış mihraklar için çalışması filmde yer alan çelişkilerdir. Öte yandan askerin ülkeyi kaos ortamından kurtarmak için darbe gerçekleştirmesi ve sonrasında Yunanistan'ın NATO'ya yeniden dönüşüne yönelik Türkiye'nin uyguladığı vetonun kaldırılması, serbest piyasa ekonomisine geçilmesi, IMF ve Dünya Bankasının Türkiye'ye kredileri serbest bırakacağını açıklaması filmde yer alan diğer çelişkilerdir.

Sağ-sol çatışması, siyasi istikrarsızlık, ülkede yaşanan şiddet olayları, siyasi cinayetler, ekonomik darboğaz ve otorite boşluğu filmde yer alan darbeye giden tetikleyici toplumsal olaylardır. Darbe sonrasında ise radyoda sağ-sol eylemcilerin hapisanede barışıp kucaklaştıkları haberi yer almaktadır. Bu durum dolayısıyla darbe dış mihraklara dayandırılmaktadır. İnsanlar bu süreçte direnmekten ziyade can güvenliğinden başka bir şey düşünemez hale gelmişlerdir.

Darbe gerçekleştikten sonra politikacılar ve eşleri aynı dinlenme tesislerine götürülmüşlerdir. Bir komutan siyasi liderlerden 12 Eylül'ün zorunlu olduğuna dair beyanat vermelerini istemektedir. Her iki lider de bu teklifi kabul etmeyerek darbeye karşı olduklarını ortaya koymaktadırlar.

Film diğer 12 Eylül filmlerinin aksine darbeye ABD'nin katkısını ele almaktadır. Gerçekte yaşanmış olaylar filmde konu edilmiştir, dolayısıyla öncesiyle ve sonrasıyla darbenin planlanma ve sürdürülme aşaması, dönemin aktörleri üzerinden anlatılmıştır. Ülkede yaşanan kaos ortamının hazırlanmasında gençler kullanılmıştır, gençlerin kendi idealleriyle onları yönlendiren iç ve dış güçlerin idealleri farklıdır. Darbe sonrasında bu durum ortaya çıktığında ve gençler beklentilerini elde edemediklerinde üst düzey görevlerde bulunan kişiler tarafından yok edilmekte veya bastırılmaktadırlar.

Filmin sonunda yönetmenin filmini, *idealleri uğruna hayatını kaybeden gençlere* adadığı belirtilmektedir. Yönetmen böylelikle 12 Eylül'e yönelik bakış açısını ortaya çıkarmaktadır. Darbeye ve darbeyi gerçekleştirenlere olumsuz bir perspektifle yaklaşılırken; gençler, idealleri uğruna hayatlarını kaybeden kişiler olarak tanımlanarak aklanmaktadır. Film, adalet ve demokrasi tam olarak tahsis edilemediği için karamsar bir sonla bitmektedir.

III.7.5. Kafes (2015) Filminde Yer Alan Gençlik Temsillerinin İncelenmesi

Filmin Künyesi

Yönetmen: Mahmut Kaptan

Senaryo: Lütfü Şehsuvaroğlu

Yapımcı: Yasemin Nak

Oyuncular: İsmail Hacıoğlu, Turgay Atalay, Nilay Duru, Barış Küçükçüçler, Janberk Nak, Fırat Şahin.

Filmin Süresi: 117 Dakika

Konunun Geçtiği Dönem: 12 Eylül Öncesi ve Sonrası

Genç Karakterler: Mehmet Sipahi, İhsan Başkan, Elif, Murat, Celal, Mustafa, Kadir, Mahmut Başkan ve diğer sağ ve sol görüşlü gençler.

Filmin Öyküsü:

Ankara’da bir mahallede geçen hikâyede sağ ve sol görüşlü gençlik grupları arasında yaşanan çatışmada *Ülkücü* kimliğiyle lider olarak ön plana çıkan *Mehmet Sipahi* adlı genç adam aklıselim biridir, eli kalem tutmaktadır ve şiddete karşıdır. Filmin fonunu oluşturan aynı mahallede yaşayan ve birbirini tanıyan kişiler farklı ideolojik görüşlere sahiptir ve içerisinde buldukları politik kutuplaşma neticesinde birbirlerinden intikam alma gayesindedirler. *Mehmet Sipahi* olayları yatıştırmaya çalışırken sol görüşlü *Elif*’e âşık olur. *Elif* de şiddete karşı olan ve okuryazar bir karakterdir. *Mehmet Sipahi* ve *Elif*’i ortak noktada buluşturan ise Şair Niyazi Mısıri’ye olan ilgileridir. Dönemin şiddete varan koşulları gençlerin sevgiye odaklanabilmesine olanak tanımamaktadır. Darbe öncesinde gençler sağ ve sol görüş etrafında ayrışma içinde bulunmaktadır. Darbe sonrasında ise tutuklanan karşıt görüşlü gençler “*Kafes*” adı verilen aynı hücreye konulmuşlardır. Filmde yer alan *Mustafa* karakteri ise idam edilmiştir. Bu filmde *Mehmet Sipahi*, *İhsan*, *Celal*, *Murat* ve *Mustafa* karakterleri sağ görüşe mensup gençler olarak temsil edilirken; *Elif*, *Mahmut* ve *Kadir* sol görüşe mensup gençler olarak temsil edilmektedirler. Bu temsiller sırasıyla sosyo-kültürel, politik ve toplumsal gerçekçi özellikler açısından incelenmektedir.

III.7.5.1. Kafes (2015) Filminde Gençliğe Ait Sosyo-Kültürel Temsiller

Yazar Lütfü Şehsuvaroğlu’nun “*Kafes*” adlı kitabından uyarlanan aynı adlı film, 1982 doğumlu genç bir yönetmen olan *Mahmut Kaptan* tarafından yönetilmiştir. *Mahmut Kaptan* 2015 yılında *Gülşen İşeri* ile yaptığı röportajda yaş itibariyle 12 Eylül dönemine şahit olmadığını belirtmektedir. *Ülkücülerin* bakış açısıyla 12 Eylül dönemini filminde yansıtan yönetmen, *Ülkücü* olmadığını vurgularken, “*ülkücüler de insan, solcular da insan*” mesajını vermek istediğini ifade etmektedir. Yönetmen aynı zamanda 12 Eylül temalı filmlerin sol görüşlü bakış açısıyla çekilmiş olduğunu, *Kafes* filminin ise sağcıların bakış açısıyla çekilen ilk 12 Eylül filmi olduğunu açıklamaktadır. 12 Eylül filmi olarak gençlik temsillerine ağırlık verilen filmde yönetmen, darbenin gençlerin üzerindeki olumsuz etkilerinin uzun yıllar devam etmekte olduğunu, 80 dönemi gençliği gibi günümüz gençliğinin de kaybolmaya devam ettiğini sözlerine

eklemektedir (Kaptan, 2015). Dolayısıyla yönetmenin 12 Eylül dönemiyle ilgili politik bir bağlantısı bulunmamaktadır.

Film, işkence görüntüleriyle başlamaktadır. İşkence sonucu ölmeyen genç, pencereden atılarak öldürülmektedir. Bu kişi 1970 yılında üniversite öğrencisiyken sol görüşlü kişiler tarafından öldürülen *Ülkücü Ertuğrul Dursun Önkuzu*'dur. Şair Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun *Dursun Önkuzu* anısına yazmış olduğu "*Önkuzu*" adlı şiirin "*Bu bayrak düşmez yere, ölmedikçe son kuzu*" mısrasına filmde yer verilmektedir. Böylelikle film gerçek hayattan göndermeler içermektedir. Sağ görüşlü gençler, öldürülen gençten, taşradan Ankara'ya okumak için gelen masum bir halk çocuğu olarak bahsetmektedirler. Onu öldüren kişilerin ise sol görüşlü cenah içinden olduğu ve "*sözde halk için devrim yapacakları*" vurgulanmaktadır. Gençlerin buldukları salonda yer alan bir posterde *hilal* ve *bozkurt* görseli bulunmaktadır. Aynı zamanda duvarda Türk bayrağı asılıdır. Böylelikle bu Türk Milliyetçiliği özelliği taşıyan sembollerden hareketle gençlerin *milliyetçi* oldukları vurgulanmaktadır. Sağ görüşlü bu gençler öldürülen gencin intikamını almak istemektedirler. Böylelikle filmdeki temel çatışma, 12 Eylül öncesi ülkede yaşanan toplumsal olaylarla paralel şekilde gençler arasındaki sağ-sol çatışmasıdır.

Filmin ana karakteri *Mehmet Sipahi*, Ülkü Ocaklarına üye bir gençtir. 20'li yaşların sonunda olan bu genç, okuryazar bir karakterdir ve politik görüş ayırt etmeksizin mahallesindeki gençlere ağabeylik yapmaktadır. Bu karakter, olaylara soğukkanlı yaklaşmakta ve şiddete dayalı olmayan çözüm yolları bulmaya çalışmaktadır. Ülkü Ocaklarında saygı duyulan bir genç olan *Sipahi*, derneklerine üye olan gençlere seminer vermekte, şiirler yazıp okumaktadır. *Sipahi*'nin öne çıkan özelliklerinin başında *milliyetçi* ve *dindar* olması gelmektedir. Vatansever olan bu karakter bu uğurda idealisttir, karşısına çıkan sol görüşlü *Elif* adlı karaktere âşık olması ise duygusal yönünü ön plana çıkarmaktadır. *Mehmet Sipahi* 12 Eylül Darbesi sonrasında tutuklanmış, şiddete maruz kalmış, arkadaşlarını ve sevdiği kadın olan *Elif*'i kaybetmiştir.

İhsan Başkan olarak hitap edilen genç adam ise *Mehmet Sipahi* ile aynı yaşlardadır ve buldukları bölgedeki Ülkü Ocaklarına başkanlık etmektedir. *Sipahi* ile yakın arkadaş olan başkan karakteri de şiddet karşıtıdır ve olaylar karşısında hemen

eyleme geçmeden önce etraflıca düşünmekten yanadır. Bu karakter maneviyata önem vermekte ve *dindar* bir kimliğe sahip bulunmaktadır.

Filmin kadın genç karakteri olarak ön plana çıkan karakter ise *Elif* adlı sol görüşlü genç kadındır. *Elif* karakteri üniversite öğrencisidir. Şiddet karşıtı ve okuryazar olan bu karakter şiddet yanlısı olan sol görüşlü arkadaşlarını eleştirmekte ve onlarla siyasi ve ideolojik tartışma içine girmektedir. Filmde aktif olarak sol görüşlü gençlerle birlikte bir protesto eyleminde yer alan *Elif* karakteri, kendisiyle farklı siyasi görüşte olan *Mehmet Sipahi*'ye âşık olduktan sonra eylemlerden uzak durarak kütüphanede zaman geçirmeye başlamaktadır. Bu karakter, 12 Eylül sonrasındaki süreçte sokakta yürürken bir kapkaççı tarafından öldürülmektedir.

Filmde darbe sonrasında zarara uğrayan kadın karakterler olarak, aktif politik kimliğe sahip olan sol görüşlü *Elif* ve sağ görüşlü *Celal Öğretmenin* eşi *Ayşe* görülmektedir. Film ağırlıklı olarak genç erkek temsillerine yer vermektedir.

Filmin gençlik temsilini oluşturan yan karakterleri ise *Mustafa*, *Kadir*, *Murat*, *Celal* ve *Mahmut Başkan*dır. *Mustafa*, 20'li yaşların başında genç bir karakterdir, tamirhanede çalıştığı için eğitim hayatına devam etmediği görülmektedir. *Ülkücülerle* yakın ilişkiler içerisindedir. Oldukça iyi niyetli olan bu karakter *Ülkü Ocaklarında* yer alan *Murat* adlı bir casus tarafından kullanılmaktadır. Şiddet olaylarını kızıştırmak için gerçekleştirilen Ankara'nın Erzurum Mahallesi'ndeki bir kahvehanenin taranarak 7 kişinin öldürülmesi eyleminde yer alan Mustafa, masum olduğu halde idama mahkûm edilmektedir. *Mustafa*, hapishanede namaz kılarken takke taktığı için bir asker tarafından şiddete maruz bırakılmıştır, olaydan sonra ona koğuştan kimsenin yardım etmemesi yaşanan korku ve yabancılaşmayı ortaya koymaktadır.

Kadir ise, *Mustafa*'nın mahalleden arkadaşısıdır ve sol görüşlü bir üniversite öğrencisidir. *Mahmut Başkan* olarak hitap edilen sol görüşlü bir örgütlenmenin lideri olan kişi, *Kadir*'i, kız arkadaşına olan zaafı üzerinden *Mehmet Sipahi*'ye karşı kullanmaktadır. *Kadir* karakteri *Mehmet Sipahi*'yi takip etse de ona ateş eden kişi değildir ancak o da suçsuz yere tutuklanmış ve Sipahi'nin ifadesi ile serbest bırakıldıktan sonra okuryazarlığa ağırlık vererek eylemlerden uzaklaşmaya başlamıştır. *Mustafa* ve *Kadir* diğerlerinden daha gençtir ve böylelikle diğer karakterler tarafından daha kolay ikna edilebilmekte ve hatta kullanılmaktadırlar. Bu iki karakter arkadaş

olmalarına rağmen farklı ideolojik sebeplerle kendi aralarında çatışma yaşamakta ve filmdeki en masum karakterler arasında yer almaktadırlar.

Mahmut Başkan ise, sol görüşlü gençlere liderlik yapan ve onları kullanan bir karakter olarak görülmektedir. 30'lu yaşlarda olan bu karakter elini taşın altına koymamakta, karşıt görüşlü olan *Mehmet Sipahi*'nin öldürülmesi emrini üniversite öğrencisi bir gence vermektedir. Dolayısıyla filmde yer alan ve şiddet olaylarını körükleyen iki karakterden biri *Mahmut Başkan* karakteridir ve darbe sonrasında yurt dışına kaçmıştır.

Murat karakteri, Ülkü Ocaklarına üye olan 30'lu yaşlarda bir karakterdir. Şiddet olaylarını kışkırtmaya çalışan bu karakter, *İhsan Başkan* ve *Mehmet Sipahi* ile anlaşmazlıklar yaşamaktadır. Yaşanan olaylarla ilgili bilgilere herkesten önce ulaşması dolayısıyla casus olduğu düşünülen bu karakter gizlice telefonla konuşarak birilerinden emir almaktadır. Kahvehanenin taranması eylemini planlayan *Murat* karakteri, suçu *Mustafa*'nın üstüne atarak darbe sonrasında yurt dışına kaçmıştır. *Murat*'a yardım eden diğer karakter ise 30'lu yaşlarının başında olan ve kendisine "*Hoca*" olarak hitap edilen Öğretmen *Celal* karakteridir. Filmde evli ve çocuklu olarak yer alan tek karakterdir. Ancak bu karakter de *Murat* tarafından kullanılmaktadır.

Filmde yer alan bütün genç karakterler tek bir mahalle ve üniversite etrafında konumlandırılmaktadırlar. Gruplaşan karşıt görüşlü gençler mahallenin sokaklarında ve üniversitenin koridorlarında karşı karşıya gelmektedirler. Sosyo-ekonomik düzeylerinin alt-orta seviyede olduğu görülen bu gençler ailelerinden bağımsız hareket etmektedirler.

Gençlerin içinde buldukları örgütlenmelere yönelik ailelerinin ve toplumun herhangi bir tepkisi bulunmazken, emniyet güçleri tarafından çeşitli tepkilere uğrayabilmektedirler. Darbe sonrasında gençlerin tutuklanmaları ve işkenceye maruz bırakılmaları dolayısıyla pasifize edilmeye çalışıldıkları ortaya konulmaktadır.

Aynı mahallede yaşayan gençler ortak bir kültürel ortamdan beslenirken, içinde buldukları farklı ideolojik gruplar gençleri kültürel anlamda da etkilemektedir. Filmin ana karakteri *Mehmet Sipahi* filmde mahalle delikanlısı imajıyla yer almaktadır. Elinden kitap düşmeyen bu karakter, derneğin matbaasında çalışmakta, çıkardıkları gazeteler için yazılar yazmakta, dini ve edebi eserlerden etkilenmektedir. Filmde vurgulanan

Niyazi Mısri⁵'nin “*Divan*” adlı kitabı sağ ve sol görüşlü gençleri buluşturan ortak noktadır ve bu kitapla filmin ideolojik perspektifi desteklenmektedir. Filmde gençler, mensubu oldukları ideolojik görüş etrafında oluşturulan örgütlerin çatısı altında gruplaşmaktadırlar. Sosyo-kültürel alışkanlıkları da bu yapılar altında şekillenmektedir. Sağ görüşlü *Ülkücü* gençler kendi ideolojik görüşleriyle özdeşleşir şekilde bıyık bırakmakta, kösele ayakkabı, uzun pardösü, takım elbise gibi giysileri tercih etmektedirler. Sol görüşlü *Devrimci* gençler ise kendi görüşleriyle özdeşleşen şekilde sakal bırakmakta, yeşil parka, kazak ve bot giymektedirler. Sol görüşlü gençlere liderlik eden *Mahmut Başkan* adlı karakter, viski ve puro içmektedir. Kullanılan bu lüks tüketim nesnelere, karakterin sol görüşe özgü halkçı anlayışla çeliştiğinin yansımasıdır.

III.7.5.2. Kafes (2015) Filminde Gençliğe Ait Politik Temsiller

Dönemin politik ortamı itibarıyla sokaklarda sağ ve sol görüş arasında çeşitli karşıtlıklar ve çatışmalar yaşanmaktadır. Her iki grupta da gençler ön plana çıkmaktadır. Bu gençler kendilerini politik kimlikleri üzerinden ifade etmektedirler. Bir sahnede 68 Kuşağı'na mensup bir kişi daha önce de ideolojik çatışmalar yaşanmış olduğunu ifade ederken, ancak “*biz konuşabiliyorduk*” diyerek bu kadar kanlı çatışmaların daha önce yaşanmadığını, 80 öncesi dönemde ise insanların birbirlerini düşman olarak gördüklerini belirtmektedir.

Filmde propaganda aracı olarak kullanılan iletişim aracı, Ülkü Ocaklarında basılan neşriyatlardır. Sol Görüşlü gençler ise üniversite koridorlarına astıkları siyasi afişlerle propaganda yapmaktadırlar.

Kafes filminde çeşitli politik ve ideolojik semboller kullanılmaktadır. Filmde sağ görüş, milliyetçi sembollerle ifade edilmektedir. Sol görüşün kullandığı semboller ise; üniversite duvarında asılı olan sosyalizmle özdeşleşen simgelere yer veren posterlerdir.

⁵ Niyazi Mısri: Halvetiyye Tarikatı'nın Mısriyye kolunun kurucusu mutasavvıf şair. 9 Mart 1618 yılında Malatya'nın Aspozi kasabasında doğmuştur. Asıl adı Mehmed'dir. İlim tahsili için bir süre Mısır'da kalmış olması dolayısıyla şiirlerinde “*Mısri*” ve “*Niyazi*” mahlaslarını kullandığı için Niyazi Mısri olarak adlandırılmaktadır. Tasavvuf ilminin Vahdet-i Vücut görüşünü benimseyen sufilerdendir. Divan adlı eserinde şiirler, gazeller ve mersiyeler yer almaktadır (<https://islamansiklopedisi.org.tr/niyazi-i-misri>).

Filmde yer alan farklı gruplara ait pankartlar, o dönem yaşanan ikilikleri ve ayrışma durumunu gözler önüne sermektedir. Sağ görüşlü gençlerden biri yaşanan kaotik durumun ne kadar daha devam edeceğini sorguladığında diğer bir arkadaşı “*Amerikan müdahalesine kadar*” şeklinde cevap vererek dış destekli bir darbe beklentisini ortaya koymaktadır. Diğer bir kişinin verdiği tepki ise memlekette ne olsa Amerika ile ilişkilendirildiğine yöneliktir, böylelikle bu kişi arkadaşının düşüncesini gerçekçi bulmamaktadır.

Darbe sonrası tutuklanan *İhsan Başkan*, darbe olduğu gün nerede olduğunu soran bir komutana, “*Anıtkabir*”de şeklinde cevap vererek Atatürkçü olduğu imasında bulunmaktadır. Daha sonra ise “*Davul boynunuzda ama tokmağı başkasının elinde*” şeklinde ithamda bulunarak darbenin dış mihrakların desteğiyle gerçekleştirildiğini ve darbeyi gerçekleştirenlerin dış güçler tarafından kullanıldığını ima etmektedir. Böylelikle bu karakterin antiemperyalist ve vatansever olduğu ortaya konulmaktadır.

Filmin ana karakteri olan *Mehmet Sipahi* de 12 Eylül öncesinde yaşanan olayları dış mihraklara dayandırmaktadır. Ona göre yaşanan olaylar ve ölümler gençlik hareketinin ötesindedir. Ülke, ABD ve Sovyetler tehdidiyle hala karşı karşıyadır. *Elif* karakteri de benzer şekilde yaşanan olayları dış mihraklarla ilişkilendirmektedir.

Mehmet Sipahi sağ görüşlü arkadaşlarıyla Ülkü Ocağında sohbet ettikleri bir sahnede Şair Atilla İlhan’la olan sohbetinden bahsetmektedir. *Mehmet Sipahi*, Atilla İlhan’a, yerli bir sosyalizmin İslam’la, kendi inancıyla ve milletiyle barışık olsa kimsenin bu duruma itirazının olmayacağını ifade ettiklerini söylemektedir. *Mehmet Sipahi* ayrıca, Atilla İlhan’ın iyi derecede Osmanlıca konuşmasına şaşırılmış olduklarını belirtmektedir. Burada sol görüşün milli tarih bilincinden uzak olarak algılandığı vurgusu yapılmaktadır. *Sipahi*, aynı zamanda Atilla İlhan’la, sol görüşün sembol isimleri hakkında konuştuklarını sözlerine eklemektedir.

Mehmet Sipahi belagat yeteneğine sahiptir ve Ülkü Ocaklarında seminer vermekte, içinde sevgi vurgusu olan şiirler okumaktadır. Sözlerinde sabır ve çile vurgusu yaparak İslam Alimlerini örnek göstermektedir. Sabırla davalarını halklarına anlatmaları mesajını verirken barışçıl bir tavır ortaya koymaktadır. “*İnanıyorsanız siz üstünsünüz*” diyor ayet diyerek Kur-an’ı Kerim’den örneklerle sözlerini desteklemektedir. Seminerde yer alan *Ülkücülerin* hepsi erkektir. Filmin birkaç

noktasında silah-kitap zıtlığı ortaya konulmaktadır. *Mehmet Sipahi*, *İhsan Başkan* ve *Elif* karakteri eğitim yoluyla davalarını savunurken, kışkırtıcıların etkilediği bir grup genç, şiddet uygulamayı ve silah kullanmayı tercih etmektedirler.

Filmde yer alan temel siyasi kırılma noktası, gençlerin ideolojileri doğrultusunda kutuplaşmış olmasıdır. Ülkenin genelini simgeler şekilde Ankara'nın bir mahallesinde gençler sağ ve sol görüş etrafında ayrılmıştır ve her iki tarafın da temel amaçları vatani kurtarmak ve kendi ideolojilerini iktidara taşımaktır.

Bir sahnede darbe gerçekleşikten sonraki süreçte bir salonda toplanmış olan askerler yer almaktadır. Omzunda apoletler olan üst düzey bir ordu mensubu elindeki kâğıttan bilgiler okumaktadır. Kâğıtta “*Eylem planı 3: Gençliğin Depolitizasyonu*” başlığıyla bir bildiri yer almaktadır. Bildiride, gençlerin politikadan uzaklaştırılmasına ve depolitize edilmesine yönelik olarak yapılması gereken eylemlerden söz edilmektedir. 12 Eylül'e giden süreçte gençlerin ideolojik düşüncelerini protesto eylemlerine dökmesi ve yaşanan şiddet olayları gençleri devlet karşısında anarşik pozisyona sokarak devletin kolluk kuvvetleri ile gençleri karşı karşıya getirmiştir. Darbeye gerekçe gösterilen şiddet eylemleri, darbe sonrasında gençlerin apolitikleştirilmesi için kullanılmış ve gençler politize edilme süreçlerinden uzaklaştırılmaya çalışılmışlardır. Böylelikle söz edilen planda yazılanlar, darbe sonrasında yaşanan süreci yönetmenin bakış açısıyla ortaya koymaktadır. Genel itibariyle *Kafes* filminde darbeyi olumlu karşılayan bir güruha rastlanmamaktadır.

III.7.5.3. Kafes (2015) Filminin Toplumsal Gerçekçilik Açısından İncelenmesi

Kafes filmi, 12 Eylül Askeri Darbesini, sokaklarda ve üniversitelerde yaşanan şiddet olayları ve darbe sonrasında tutuklanan her iki görüşten gençlerin de yaşadıklarını ortaya koyması dolayısıyla toplumsal gerçekçi politik bir filmidir ve merkezine gençleri almaktadır.

Sokaklarda yaşanan şiddet olayları darbe öncesinde had safhaya ulaşmış görülmektedir. *Mehmet Sipahi* kalem kullanmayı silah kullanmaya tercih etmektedir ve vurulduğu esnada da elinde sadece kitap bulunmaktadır. Bu karakterin tutumu şiddet olaylarını kışkırtmaya çalışan kişiler tarafından hoş karşılanmamaktadır. Öyle ki darbe sonrasında hastaneden çıkmış olan *Mehmet Sipahi* ve *İhsan Başkan* bir dergâhta namaz

kıldıktan sonra tutuklanmışlardır. Polis, filmin en genç karakterleri olan sağ görüşlü *Mustafa* ve sol görüşlü *Kadir*'i aynı araçla polis merkezine götürmektedir. Böylelikle gençlerin tutuklanırken sağ görüşlü veya sol görüşlü olarak ayırt edilmedikleri vurgulanmaktadır.

Mehmet Sipahi'nin yattığı hastanenin bahçesinde yer alan bir radyoda darbe bildirisi yayımlanmaktadır. Ekranda tanklarla birlikte siren sesi ve Kenan Evren'in okuduğu bildiri yer almaktadır. Darbe olmuştur. Filmin bu sahnesinde o dönem televizyon yayıncılığında siyah beyaz ekran kullanılması dolayısıyla tarihi görüntülere yer verilmektedir. Bu sahneyle, toplumsal gerçekçi bir olay belgesel niteliği taşıyan bir sahneyle ortaya konulmaktadır.

“*Eylem planını*” okuyan *Sipahi*, diğer ikisi nerede diye sorduğunda başkan, bunları yaşadık şeklinde cevap vermektedir. *Sipahi*'nin sözleri; “*İnandıklarımız için mücadele ederken düşüncelerimizi kafese tıktular*” şeklindedir. Filme adını da veren “*Kafes*” sözü hem gerçek anlamda hem de mecaz anlamda insanların ve düşüncelerin hapsedildiği bir metafor olarak kullanılmaktadır. Başkan, ihtilali yapanlarla bundan yararlananlar arasındayız diye karşılık vermektedir. Böylelikle darbenin en çok mağdur ettiği kişilerin bu şekilde arada kalan kişiler olduğu vurgulanmaktadır.

Tutuklanan sağ ve sol görüşlü gençler aynı koşullarda kalmakta ve aynı hücrede tutulmaktadır. *Kafes* 'teki mahkumları ziyarete gelen askerler mahkumlardan hazır ol vaziyetinde durmalarını istemektedirler. Mahkumlar hazır ol vaziyetinde dururken tavan alçak olduğu için başlarını öne eğmek durumunda kalmaktadırlar. Hapishanede görevli bazı askerler tarafından mahkumlara askeri disiplin uygulandığı, böylelikle mahkumların askerler karşısında başı öne eğik ve emre amade şekilde durmalarının amaçlandığı görülmektedir.

“*Kafes*” adlı hücrede bulunan ve zamanında çatışmalar yaşamış olan gençler aynı kaptan su içmektedirler. Bu gençler, darbe sonrasında kendi yaşamlarını kurtarmaya odaklanarak aralarındaki düşmanlıktan vazgeçmiş görülmektedirler.

Bir komutan, *Sipahi*'yi, o ve arkadaşlarının düzeni değiştirecek olmaları yönünde itham etmektedir. *Mehmet Sipahi*, düzeni değil çağı değiştirmek istedikleri yönünde cevap vermektedir. Komutan, *Sipahi*'ye itirafçı olursa serbest bırakılacağını

teklif ettiği zaman ise *Sipahi* olumsuz yanıt vererek kendi çıkarı için kimseyi satmayacağını ifade etmektedir.

Filmin temel sorunsalı, sağ ve sol görüşlü gruplar için de vatanın tehlike altında olduğu düşüncesi ve vatanın kurtarılması amacıyla karşıt gruplara yönelik yapılan eylemlerdir. *Mehmet Sipahi* adlı karakter, düşüncelerini Şair Mehmet Akif Ersoy'un bir mısrasıyla desteklemektedir; “*Girmeden tefrika bir millete, düşman giremez. Toplu vurdukça yürekler, onu top sindiremez*”. Bu satırlarla ülkenin emperyalizm tehlikesi altında olduğu ve dış düşmanlar olmasa ülkenin ayrıştırılamayacağı vurgulanmaktadır.

Mehmet'in kendisini takip eden *Kadir*'in karşısına çıkararak silahını ona verdiği sahnede sarf ettiği sözler filmin temasını desteklemektedir. *Mehmet Sipahi* hamasi bir üslupla *Kadir*'den *Ülkücü* olmasını beklemediğini, onun da vatanını sevdiğini bildiğini ve vatanın elden gitmekte olduğunu ifade etmektedir. Vatan olmadan gelecek olmayacağını, aşk olmayacağını söyleyerek vatansever ve idealist yönünü ortaya koymakta ve bu uğurda duygusallığı geri planda bırakması gerektiğini ima etmektedir. “*Birileri sana katil der, birileri seni kahraman ilan eder*” diyerek farklı ideolojik görüşler arasındaki zıtlıkları / ikilikleri ortaya koymaktadır. En son ise, “*Bu silah başkası değil sen istediğin zaman patlar*” sözlerini sarf ederek gençlerin başkalarının mağası olmamasına yönelik mesaj vermektedir.

Filmde sağ-sol çatışması gençler üzerinden işlenirken hem karşıt görüşlü gençler tarafından hem de kolluk güçleri tarafından gençlere işkence yapıldığı görülmektedir. Diğer baskı unsuru ise fişlenerek işten çıkarmadır. *Hoca* olarak hitap edilen *Öğretmen Celal* karakteri kendi deyimiyle vatanını sevdiği ve derslerde *milliyetçi* konuşmalar yaptığı için işten çıkarılmıştır. Eşi ise *Celal*'in eşi olması dolayısıyla darbe sonrasında sürgüne gönderilmiştir.

1978 yılında Ankara Balgat'ta yer alan bir mahalledeki beş kahvehane kimliği belirsiz kişiler tarafından taranmıştır. Olayda beş kişi yaşamını yitirirken, olay sonrası mahalleye üç kilometre uzakta yer alan ve *Ülkücülerin* ağırlıklı olarak yaşadıkları Karapınar Mahallesi'ne polis baskın düzenlemiştir. Bir grup genç gözaltına alınırken, 22 yaşındaki *Mustafa Pehlivanoğlu* adlı genç 12 Eylül sonrasında idam edilmiştir (Hürriyet, 2010). Filmde *Mustafa* karakteri *Mustafa Pehlivanoğlu*'nu temsil etmektedir.

Filmde farklı görüşlerden gençlerin birbirleriyle çatışmasına yer verilirken, herhangi bir sahnede emniyet güçleri ile gençlerin çatışmasına rastlanmamaktadır. Emniyet mensupları darbe sonrasında tutukladıkları gençlerin ifadelerini almakta, gençleri memleketi felakete sürükledikleri yönünde suçlamaktadırlar.

III.7.5.4. Kafes (2015) Filminin Genel Değerlendirmesi

Kafes filmi politik temalı bir dram filmidir. Filmin teması, Yönetmen Mahmut Kaptan'ın ifade etmiş olduğu üzere; *Ülkücülerin* de insan, *Solcuların* da insan olduğuna yöneliktir. Böylelikle filmin temel mesajı, 12 Eylül öncesindeki dönemde gençlerin yaşadıkları sağ-sol çatışmasının örgütlerin içine sızmış olan kişilerce kışkırtıldığı ve darbenin masum olan gençleri harcadığına yöneliktir. Filmde sağ ve sol görüş dışında alternatif bir politik kimlik yer almazken, filmin çeşitli sahnelerinde dini motifler kullanılmaktadır.

Dönemin sosyolojik gerçekleriyle paralel şekilde filmin temel mekânı sokaklardır ve mahalle kültürü gençlerin yaşam şeklini etkilemektedir. Aynı mahallede büyüyüp arkadaş olan gençleri ayırıştıran ise politikadır. Filmde en çok zarar gören genç karakterler, ailesi olanlar ve şiddetin yerine sevgiyi koyanlardır.

2000'li yıllarda çekilen ve gençlik temsillerine yer veren diğer 12 Eylül temalı filmlere nazaran *Kafes* filminde gençler yan karakter değil, ana karakterlerdir. Bu gençlerin ideolojik tutumlarının kökeni; ağırlıklı olarak içine doğmuş oldukları mahallelerinden, eğitimden (üniversite), kitaplardan ve kendilerine ağabeylik eden büyüklerinden kaynaklanmaktadır. Özellikle siyasi örgütler ve dernekler gençlere ideoloji aşılamaktadırlar.

Filmin ana karakterleri güçlü ve yetişkindir. Yaşça küçük olan gençler ise yetişkin olarak kabul edilmemekte ve içinde buldukları gruplardaki büyükleri tarafından yönlendirilmektedirler. Emniyet güçleri ise sağ veya sol politik eylemlerde bulunan ve ülkenin içinde bulunduğu kargaşanın müsebbibi olarak gördükleri gençleri anarşist olmakla suçlamakta ve yetişkin olarak görmemektedirler.

Filmdeki bireysel çatışmalar Ülkü Ocakları içinde casusluk yapan *Murat* karakteri ile *Mehmet Sipahi* ve *İhsan Başkan* arasında yaşanmaktadır. Sol görüşlü gençler arasındaki bireysel çatışma ise şiddet yanlısı erkeklerden oluşan grup ile yine

sol görüşlü olan ancak şiddet karşıtı olan *Elif* karakteri arasında yaşanmaktadır. Filmdeki toplumsal çatışmalar ise sağ ve sol görüşlü gençlik grupları arasında ve ideoloji fark etmeksizin politik eylemlerde bulunan gençler ile emniyet güçleri arasında yaşanmaktadır. Sağ görüşlü gençler, sol görüşlü gençleri *komünist* olmakla suçlarken; sol görüşlü gençler, sağ görüşlü gençleri *faşist* olmakla suçlamaktadırlar.

Darbe öncesi ve sonrası yaşanan baskı ortamı dolayısıyla, gençlerin sosyal ve bireysel konularda inisiyatif kullandıkları görülmemektedir.

Filmin ana karakterleri ağırlıklı olarak sağ görüşlüdür. Filmde sol görüşlü gençlere az sayıda yer verilmesine rağmen, bazı bölücü fikirlere sahip gençler hariç olmak üzere sol görüşlü gençlerin içinde de şiddet karşıtı ve masum gençler olduğu vurgulanmakta ve tüm gençlere ortak bir pencereden bakılmaya çalışılmaktadır.

Sağ görüşlü gençlerin eylemleri ve söylemleri arasındaki çelişkiler, casusluk yaparak olayların kışkırtıcılarından olan *Murat* karakteri üzerinden vurgulanmaktadır. Sol görüşlü gençler arasında yaşanan çelişkiler ise; *Elif* karakteri ve sol görüşlü gençler arasında yaşanan çatışmada gençlerin savundukları idealleri uğruna uyguladıkları yönetime yöneliktir. Sol görüşlü gençler halkları adına yaptıklarını iddia ettikleri şiddet eylemlerini savunmaktadırlar.

Filmde yer alan tetikleyici toplumsal olayların başında Amerikan 6. Filosunun Türkiye'ye gelmesinin olduğu ifade edilmektedir. Filmde söz edilen ve darbe sürecini tetikleyen diğer toplumsal olaylar ise; Erzurum Mahallesi'ndeki bir kahvehanenin taranması olarak bahsedilen Balgat Olayı ve Bahçelievler Olayı⁶ ile Manisa'da bir Eczacının Öldürülmesi Olayı⁷dir. Eczacı Cemil Çöllü'nün öldürülmesi olayı, *Ülkücü* bir karakter olan *Eczacı Ahmet* karakterinin öldürülmesi üzerinden filmde ortaya konulmaktadır. Balgat Olayı'ndan Erzurum Mahallesi Olayı olarak söz edilirken, Bahçelievler Olayı da *Ülkücü* gençler tarafından ifade edilmektedir. Balgat ve Bahçelievler Olaylarının nasıl gerçekleştiğine ise filmde yer verilmemektedir.

⁶ Bahçelievler Olayı: 1978 yılında Ankara'nın Bahçelievler Semtinde Ülkücü Gençlik Birliği bağlantılı bir grup gencin Türkiye İşçi Partisi üyesi 7 genci evlerini basarak öldürmeleri olayıdır (Cumhuriyet, 2020).

⁷ Eczacı Cemil Çöllü Cinayeti: 1979 yılında Manisa MHP İl Başkanı iken Manisa merkezdeki sahibi olduğu eczanede kurşunlanarak öldürülen Türk siyasetçi ve eczacıdır (https://tr.wikipedia.org/wiki/Cemil_%C3%87%C3%B6ll%C3%BC).

Filmde darbeye giden süreçte yaşanan ekonomik darboğazdan söz edilmemektedir. Bir gazetede üzerinde yer alan mercekla vurgulanan şekilde “*Türk Ekonomisi*” başlıklı bir yazıya dikkat çekilmektedir. Ayrıca tutuklanan gençlerin avukat masraflarına gönderme yapılmaktadır.

Ele alınan filmde varılan nokta darbeden her kesimin zarar gördüğüne yöneliktir. Film, *Ülkücülerin* gözünden darbeye ve yaşanan toplumsal olaylara bakmaktadır. Dönemin sosyolojik ortamı incelendiğinde, filmde sağ görüşlü gençlerin de sol görüşlü gençlerin de temel kaygıları vatan üzerinedir ve her iki görüşten gençler kendi ideolojik duruşlarını ortaya koyarak vatani korumayı misyon edinmişlerdir. Ancak her iki grup arasına da sızmış olan kişiler, gençlerin içinde buldukları şiddet olaylarının kışkırtıcısıdır. Böylelikle yaşanan kaotik ortam darbeye zemin hazırlamıştır. Casus olan her iki karakter de darbe sonrasında yaşanan olayları masum gençlere yükleyerek yurtdışına kaçırmıştır.

Darbe sonrasında aynı koğuştaki kalan karşıt görüşlü gençler kendi aralarında eskisi gibi çatışma yaşamamaktadırlar. Öte yandan hapishanede görevli olan bazı askerler oldukça gençtir ve masum bir imaja sahip görülmektedir. Böylelikle bu askerlerin kendilerine verilen emirleri uygulamak zorunda oldukları ortaya konulmaktadır.

Tutuklanan genç karakterler sonrasında özgürlüklerine kavuşsa dahi hiçbiri için hayat artık eskisi gibi olmamaktadır. Gençlerin darbe sonrası politik eylemlerden uzaklaşmış oldukları ve kendi içlerine yöneldikleri görülmektedir. Film, kendileri hayatta kalsa dahi yakınlarını kaybeden insanların dramını ortaya koymasını nedeniyle umutsuz bir sonla bitmektedir.

III.7.6. Hipotezlerin Örnekleme Konu Olan Filmler Üzerinden Değerlendirilmesi

2000 Sonrası Türk Sinemasında Yer Alan Filmlerde Gençlik Temsilleri: 1980 Askeri Darbesini Konu Alan Filmler Örneği adlı tez çalışmasının temel amacı 1980 Askeri Darbesini konu edinen filmlerde yer alan gençlik temsillerine yönelik betimsel bir analiz yapmaktır. Ayrıca tez çalışmasında örnekleme konu olan filmlerde yer alan gençlik temsillerinin objektif bir bakış açısıyla dönemin özelliklerini barındıran şekilde yer alıp almadığı önemli bir sorunsal olarak kabul edilmektedir. Toplumsal

bilinçaltından beslenen ve toplumsal gerçekçilik özelliği barındıran filmlerin analiz edilmesi sosyolojik bir inceleme olmaktadır. Dolayısıyla içinde bulunulan sosyo-kültürel, ekonomik ve politik özelliklerin bireyleri etkilemesi kaçınılmaz gözükmektedir. Bu doğrultuda gençler içinde buldukları çağın koşullarından doğrudan etkilenen toplumsal kesim olarak kabul edildiğinde sinema üzerinden yapılan gençlik temsilleri analizinin literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Yapılan literatür taramasında Türk Sinemasında genç karakter sunumlarına yönelik çalışmaların az sayıda olduğu görülmektedir.

Türkiye tarihinde önemli bir sosyolojik durum olarak kabul edilen 12 Eylül Askeri Darbesini konu edinen ve 2000'li yıllarda çekilmiş olan filmler örneklem olarak seçilmiştir. 1980 yılında yaşanmış olan bir olayın 2000'li yıllarda hala filmlere konu edilmesi yaşanan önemli olayların uzun yıllar toplumu etkilemeye devam ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda *Vizontele Tuuba* (2004), *Babam ve Oğlum* (2005) *Eve Dönüş* (2006), *Zincirbozan* (2007) ve *Kafes* (2015) filmleri 2000'li yıllarda çekilen 12 Eylül temalı filmler olmaları ve gençlik temsillerine yer vermeleri dolayısıyla örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmleri çeken yönetmenlerin 12 Eylül sürecini yaşayıp yaşamamış olması, politik bakış açılarını filmlerinde yansıtmış olup olmamaları ve geçmişe yönelik olarak çekilen bu filmlerin içinde bulunulan 2000'li yıllar dolayısıyla popüler kültür özellikleri taşıyan bir üslupla mı, toplumsal gerçekçi bir üslupla mı çekildiği geçmişle günümüzü karşılaştırmak açısından incelenmektedir.

Tez çalışmasının hipotezleri şu şekildedir;

Hipotez 1: Ele alınan sinema filmlerinde yaşanan dönemin sosyo-kültürel özelliklerinin gençlik temsillerinin sunumunda etkili olduğu görülmektedir.

Hipotez 2: 12 Eylül temalı filmlerde yer alan gençlik temsilleri sağ ve sol çatışmasının başlıca müsebbipleri olarak sunulmaktadır.

Hipotez 3: Ele alınan 12 Eylül temalı filmlerde siyasi kaosun ve toplumsal gerginlik ve çatışmaların arkasında dış kökenli etkilerin önemli bir rolü mevcuttur.

Vizontele Tuuba (2004) filminde, yaşanan dönemin sosyo-kültürel özellikleri gençler üzerinden temsil edilmektedir. Özellikle üniversiteli gençler ve okur-yazar olan genç erkekler politik görüşleri doğrultusunda gruplaşmakta, sahip oldukları ideolojinin

peşinden gitmekte ve seslerini duyurmak için çeşitli faaliyetler düzenlemektedirler. Aynı zamanda üniversiteli gençlerin siyasal olaylara karışıkları algısı vurgulanmaktadır. Bu durum Hipotez 1'yi doğrulamaktadır. Gençlerin sağ ve sol görüş çerçevesinde ideolojik çatışma yaşamamaları ve onları kışkırtan dış etkenlerin olmaması dolayısıyla Hipotez 2 ve Hipotez 3 doğrulanmamaktadır.

Babam ve Oğlum (2005) filminde, yaşanan dönemin sosyo-kültürel özelliklerinin gençlik temsillerinin sunumunu etkilediği görülmektedir. Bu durum Hipotez 1'i doğrulamaktadır. 12 Eylül temasına yer veren filmde o dönem yaşanan sağ ve sol çatışmasına yer verilmemiş olması dolayısıyla Hipotez 2 doğrulanmamaktadır. Sağ ve sol çatışması yaşayan gençlere ve dış etkenlere yer verilmemiş olması dolayısıyla Hipotez 3 doğrulanmamaktadır.

Eve Dönüş (2006) filminde, yaşanan dönemin sosyo-kültürel özelliklerinin gençler üzerinden temsil edilmesi dolayısıyla Hipotez 1 doğrulanmaktadır. 12 Eylül'e giden süreçte gençler sağ görüşlü ve sol görüşlü olarak iki temel sınıfa ayrılmış ve ülkede şiddet olaylarına varan kaos ortamı yaratılmış bulunmaktadır. Gençler bu çatışmalarda yer almaları dolayısıyla ülkenin içinde bulunduğu kaos ortamının baş aktörü / müsebbibi olarak gösterilmektedirler. Ancak Hipotez 2, filmde sadece sol görüşlü gençlik temsillerine yer verilmiş olması nedeniyle doğrulanmamaktadır. Darbe öncesi dönemde sağ ve sol olmak üzere iki fraksiyona ayrılan gençlerin dış mihraklar tarafından kışkırtılmalarını anlatan Hipotez 3 *Eve Dönüş* filminde doğrulanmamaktadır.

Zincirbozan (2007) filminde, içinde bulunulan dönemin sosyo-kültürel özelliklerinin gençlik temsillerinin sunumunda etkili olduğu görülmektedir. Böylelikle Hipotez 1 doğrulanmaktadır. 12 Eylül öncesindeki dönemde yaşanan sağ ve sol çatışmasının başlıca müsebbibi olarak gençler görülmektedir. Bu gençler dış etkenlerle bağlantılı kişiler tarafından kışkırtılmakta ve yaptıkları şiddet eylemleri azmettirilmektedir. Böylelikle Hipotez 2 ve Hipotez 3 doğrulanmaktadır.

Kafes (2015) filminde, 12 Eylül öncesi ve sonrasındaki dönemde yaşananlar gençlik temsilleri üzerinden ele alınmaktadır. Böylelikle Hipotez 1 doğrulanmaktadır. Emniyet Güçlerine göre, yaşanan sağ ve sol çatışmasının yarattığı kaos ortamının müsebbibi olarak gençlerin görülmesi dolayısıyla Hipotez 2 doğrulanmaktadır. Filmde her iki görüşten örgütlenmeler içinde de dış mihraklarla bağlantılı kişiler yer almaktadır

ve bu kişiler gençleri şiddet eylemlerinde bulunmaları yönünde kışkırtmış bulunmaktadır. Yaşanan şiddet olayları ise ülkede kaos yaratmıştır. Böylelikle Hipotez 3'te ifade edildiği üzere gençlerin dış etkenler aracılığıyla kışkırtılmış oldukları doğrulanmaktadır.

Örnekleme yer alan filmler içerisinde politik ve toplumsal konularda aktif profile sahip olan genç karakterlerin ana karakter olarak temsil edildiği tek film Kafes (2015) filmidir. Kafes filminin başlıca karakterleri sağ ve sol görüşlü gençlerdir. Bu gençler ağırlıklı olarak erkek karakterler olmakla birlikte şiddet karşıtı, vatansever gençler ve şiddet yanlısı, provakatif gençler olarak ikiye ayrılmaktadırlar. Ana karakter ise sağ görüşlü bir gençtir.

Vizontele Tuuba (2004) filminde politik duruş sergileyen genç karakterler yan karakter olarak konumlandırılmakta ve buldukları kasabanın önde gelen isimleri ve aileleri tarafından bastırılmakta ve pasifize edilmektedirler. Filmde politik olarak sadece sol görüşlü gençlik temsillerine yer verilmiştir. Sağ görüşlü gençlik temsillerinin olmaması toplumsal gerçekçilik açısından tartışılabilir bir durumdur. Filmde ağırlıklı olan genç karakterler erkektir. Filmin genç olan ana karakterleri ise erkek ve kadındır ve apolitik olarak konumlandırılmaktadırlar.

Babam ve Oğlum (2005) filminin ana karakteri sol görüşlü bir genç adamdır. 12 Eylül sürecine az da olsa fonunda yer veren filmde 12 Eylül öncesinde yaşanan olaylara ve sağ-sol çatışmasına yer verilmemektedir. Filmde yer alan diğer genç karakterler herhangi bir politik duruş ve eylem sergilememektedirler. Film, 12 Eylül sürecinde tutuklanmış ve işkence görmüş bir kişinin yaşadığı durumun onu ve bütün ailesini etkilemesini konu almaktadır. Filmde herhangi bir politik faaliyet içinde bulunmayan kişilerin de yakınlarının yaşadıkları dolayısıyla süreçten olumsuz etkilendikleri ortaya konulmaktadır.

Eve Dönüş (2006) filminde ana karakter olarak politik duruş sergileyen bir gençlik temsiline rastlanmamaktadır. Filmin ana karakterleri politikayla ilgisi olmayan bir karı-kocadır. Bu karakterlerden erkek karakter suçsuz yere tutuklanıp işkence görmektedir. Böylelikle Eve Dönüş (2006) filmiyle politik duruş sergilemeyen ve herhangi bir siyasi olaya karışmayan kişilerin de 12 Eylül sürecinden olumsuz olarak etkilendikleri ortaya konulmaktadır. Filmde ağırlıklı olarak genç erkek temsillerine yer

verilmektedir. Filmin ana karakteri de erkektir. Politik duruş sergileyen genç karakterler ise sol görüşlüdür. Bu filmde de Vizonte Tuuba (2004) filmde olduğu gibi sağ görüşlü gençlik temsillerine yer verilmemiş olması toplumsal gerçekçi unsurlara tek taraflı bir bakış açısıyla yaklaşmış olduğunu göstermektedir.

Zincirbozan (2007) filmi, doğrudan 12 Eylül sürecinde yaşanan toplumsal olaylara ve dönemin siyasi isimlerine yer verilmiş olması nedeniyle diğer filmlere kıyasla belgesel özellikler taşıyan bir 12 Eylül filmidir. Zincirbozan (2007) filminin ana karakterleri, dönemin politikacıları, askeri personel ve istihbarat görevlileridir. Genç karakterler yan karakter olarak konumlandırılmaktadırlar. Sağ ve sol görüşlü gençlik temsillerine filmde yer verilmektedir. Diğer 12 Eylül filmlerine nazaran bu filmde politik duruş sergileyen genç kadın karakter temsilleri bulunmaktadır. Ancak bu karakterler sadece sol görüşlü genç kadın karakterlerdir.

Filmlerdeki karakter analizleri incelendiğinde ise; Vizonte Tuuba filmde başrolde yer alan Emin karakteri üzerinden köylü kimliği ele alınmaktadır. Babam ve Oğlum filmde üniversite idealleri uğruna ailesini karşısına alan bir genç kimliği sunulmaktadır. Eve Dönüş filmde aile hayatına ve ev ortamına dönük bir hayat yaşayan politize olmamış bir kimlik üzerinde durulmaktadır. Zincirbozan filmde ise 12 Eylül öncesindeki sağ ve sol çatışmasına dair yaşanan süreçte başkaları tarafından kullanılan genç kimlikler üzerinde durulduğu görülmektedir. Son olarak Kafes filmde yer alan Mehmet Sipahi karakteri üzerinden Milliyetçilik teması ele alınmaktadır. Bu karakterin söylemi, davranışları, giyim-kuşamı ve içinde bulunduğu grup ve çevre üzerinden Milliyetçilik teması desteklenmektedir.

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Türkiye Cumhuriyeti kurulduğu günden bu yana belirli aralıklarla darbe ve muhtıralarla karşı karşıya gelmiştir. Bu durum ülke sosyolojisi incelendiğinde toplumsal bilinçaltında yer almaktadır. Bu bağlamda toplumsal gelişmelerden ilk ve en çok etkilenen kesimin başında genç kuşak bulunmaktadır. Kimlik inşa aşamasında olan genç kuşak, içine doğmuş olduğu kültürün çevresel özelliklerinden doğrudan etkilenmektedir. Bu kuşak, geleceğe yön verecek kesim olarak kabul görmektedir ve çeşitli sektörlerin hedef kitlesi konumunda yer almaktadır. Gençler kitle iletişim araçlarından yoğun olarak yararlanmaktadır. Kitlelere hitap eden önemli bir kitle iletişim aracı olan sinema ise, içinden çıktığı toplumun çeşitli sosyo-kültürel özelliklerini yansıtmaktadır. Dolayısıyla sinemada temsil edilen gençlik sunumları, içinde bulunulan dönemin sosyolojik özelliklerini yansıtmaması bakımından son derece önemlidir.

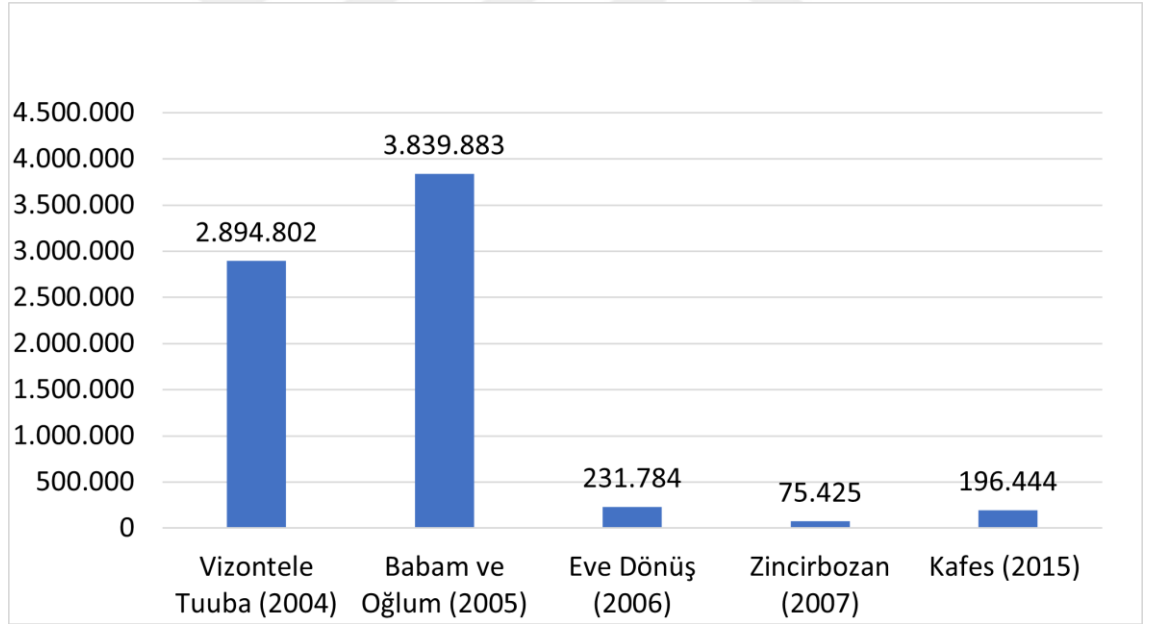
Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de yaşanmış olan ve siyasi, ekonomik, toplumsal değişimlere neden olan 12 Eylül Darbesinin toplumsal gerçekçilik özelliği taşıyan filmlerde temsil edilen gençler üzerindeki sunumlarını ortaya koymaktır. Seçilen kitle iletişim aracı ise sinemadır. Sinema yaş ve kuşak ayırt etmeksizin bütün kitlelere hitap etmesi ve kolay ulaşılabilir olması dolayısıyla sosyolojik gerçeklikleri barındırabilecek olan bir kitle iletişim aracı özelliği taşımaktadır. Geçmişten günümüze izleyiciyle buluşan her sinema filmi içinden çıktığı toplumun özelliklerini barındırmaktadır. Dolayısıyla sinema, bir araç olarak araştırmacılara tarihsel ve kültürel açıdan veriler sunmaktadır. Öyle ki gerçekçilik özelliği barındıran çeşitli filmler geçmişe yönelik bir belge niteliği taşıyabilmektedirler.

Tez çalışmasında sosyolojik film eleştirisi yapılan filmlerde sosyo-kültürel, politik ve toplumsal gerçekçi unsurlar gençlik temsilleri üzerinden incelenmektedir. Bu sebepten dolayı seçilen filmler üretilmiş oldukları dönemin sosyal koşullarını yansıtmaması bakımından değerlendirilmektedir. 12 Eylül 1980 yılından sonra uygulamaya konulan neoliberal ekonomi politikalarıyla birlikte küreselleşmenin yarattığı unsurlar neticesinde Türkiye’de toplumsal değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Bu süreci kişilik temsilleri üzerinden sinemasal perspektiften analiz etmek, yaşanan değişim ve dönüşümü ortaya koymaktadır.

80'li yıllarda çekilmiş olan 12 Eylül filmlerinin ortak özelliği; 12 Eylül öncesi süreçte gençlere kendi seçimlerini yapma hakkının verilmemiş olması, gençlerin sağ veya sol görüşten birini seçmek zorunda bırakılarak ayrıştırılmış olmalarıdır. Öte yandan bu filmlerde 12 Eylül'le özdeşleştirilen şekilde bir klişe olarak şiddet ve işkence sahneleri yer almaktadır.

Tezin araştırma bölümünde analiz edilen filmler; Vizontele Tuuba (2004), Babam ve Oğlum (2005), Eve Dönüş (2006), Zincirbozan (2007) ve Kafes (2015)tir. Örnekleme yer alan bu filmlerin ortak özelliği 12 Eylül Askeri Darbesine fonunda yer vermesi ve gençlik temsillerini barındırmasıdır. 2000'li yıllarda çekilmiş olan 12 Eylül temalı çeşitli filmler bulunurken, gençlik temsillerine ağırlıklı olarak yer veren çok fazla filme rastlanmamaktadır.

Tablo 2. Örnekleme Yer Alan Filmlerin İzlenme Oranları



<https://boxofficeturkiye.com/>

Analiz edilen beş filmde, yaşanan dönemin sosyo-kültürel özelliklerinin gençlik temsilleri sunumunda etkili olduğu görülmektedir. Böylelikle Hipotez 1 bütün filmlerde doğrulanmaktadır. Genç karakterler 12 Eylül temalı filmlerin büyük çoğunluğunda yan karakter olarak temsil oluşturmasına rağmen içinde bulunulan

dönemin özelliklerinden doğrudan veya dolaylı olarak etkilenmektedirler. Gençlik temsilleri dönemin özelliklerini yansıtan şekilde filmlerde sunulmaktadır. Gençlerin politik olarak sağ veya sol görüşlü olarak temsil edildikleri filmlerde herhangi bir politik görüş sergilemeyen gençlere de rastlanmaktadır. Gençlerin başta imajları olmak üzere yaşam tarzları ve ideolojik duruşları toplumsal gerçekçi unsurlarla ele alınmaktadır. Bunun yanı sıra karakterlere yönelik özel yaklaşımların olduğu da görülmektedir. Bu durum bazı karakterler ön plana çıkarılırken, bazı karakterlerin arka planda kalması şeklinde ortaya konulmaktadır.

12 Eylül temalı filmlerde gençlerin ülkede yaşanan sağ-sol çatışmasının başlıca müsebbibi olarak temsil edildiğini savunan Hipotez 2; Zincirbozan (2007) ve Kafes (2015) filmlerinde doğrulanmaktadır. Politik bir temayı baz alan filmlerde yönetmenlerin politik olaylara ve karakterlere belirli bir ideolojik açıdan baktıkları görülmektedir. Öyle ki diğer üç filmde ağırlıklı olarak sol görüşlü gençlere yer verilmektedir. Sağ görüşlü gençlik temsiline yer verilmeyen bu filmlerde apolitik gençlik temsillerine yer verilmiş bulunmaktadır. Kafes ve Zincirbozan filmlerinde ise döneme daha geniş bir açıdan bakılarak hem sağ görüşlü hem de sol görüşlü gençlik temsillerine yer verilirken, apolitik gençlik temsillerine ise yer verilmediği görülmektedir. Dolayısıyla bu iki filmin 12 Eylül öncesi ve sonrasındaki döneme, yaşanan şiddet olayları ve sunulan gençlik temsilleri üzerinden detaylı bir şekilde yer verdiği görülmektedir. Bu filmler 12 Eylül'ü sadece bir yan tema olarak kullanmayarak belgesel özelliği taşıyan bir üslupla dönemi yorumlamaktadırlar.

Ele alınan filmlerde 12 Eylül'e giden süreçte yaşanan siyasi kaosun, toplumsal gerginlik ve çatışmaların arkasında dış kökenli etkenlerin önemli bir rolü olduğunu savunan Hipotez 3; Hipotez 2'de olduğu şekilde yalnızca Zincirbozan (2007) ve Kafes (2015) filmlerinde doğrulanmaktadır. Diğer üç filmde 12 Eylül Öncesinde yaşanan olayların nedenlerine ve dış etkenlere değinilmemektedir. Filmlerde yer alan gençler tarafından yaşanan olayların dış destekli olduğu vurgulanırken, politik duruş sergileyen ancak şiddete başvurmeyen ve vatansever özellikler taşıyan gençlik temsillerine de yer verildiği görülmektedir. Böylelikle politize olan tüm gençlerin o dönem sağ ve sol çatışmasında yer alarak şiddet eylemlerinde yer aldıkları yönünde bir genelleme yapılamayacağı ortaya konulmaktadır.

Örnekleme konu olan beş filmin hiçbirinde sağ görüşlü genç kadın temsiline rastlanmamaktadır. Ayrıca 12 Eylül temalı film çeken beş filmin yönetmeni de erkektir. Dolayısıyla filmlerde, hâkim toplumsal kodları içeren geleneksel bakış açısının kullanıldığı görülmektedir. Türk sinemasında genel olarak erkek yönetmen sayısının kadın yönetmen sayısından fazla olduğu göz önünde bulundurulduğunda politik temalı filmlere de bu durumun yansımış olması mümkün olarak görülebilmektedir.

Çalışmada yer alan filmler, 12 Eylül sürecini uzun yıllar etkileri devam eden sosyolojik bir olay olarak ele alırken; 12 Eylül'e neden olan süreci analiz etmekten ziyade yaşanan olaylara ve kişilik temsillerine yer vermektedirler. O dönemle ilgili sağ ve sol görüşe özgü klişelerden yararlanan yönetmenler, olayları da kendi bakış açıları doğrultusunda seçerek almış bulunmaktadır. Öyle ki her filmin vurgulamış olduğu toplumsal olaya yönelik bakış açısı ile dönemin gençlerini temsil eden karakterleri farklılık arz etmektedir. Filmlerin üçü kötü sonla biterken, Vizontele Tuuba (2004) filmi ile Babam ve Oğlum (2005) filmlerinin geleceğe yönelik umutlu olunmasına dair mesaj vermekte olduğu görülmektedir. Diğer üç film olan Eve Dönüş (2006), Zincirbozan (2007) ve Kafes (2015) filmlerinin ortak noktası ise dönemin politik karakterlerine ve olaylarına daha yoğun şekilde ve gerçekçi temsiller üzerinden yer vermeleridir.

Toplumsal gerçekçilik özelliği taşıyan 80 dönemini konu edinen filmler, 2000'li yıllarda çekilmiş olmaları dolayısıyla döneme hâkim olan popüler kültür kodlarının filmlere sirayet etmiş olup olmaması üzerinden de analiz edilmiş bulunmaktadır. Popüler kültür taşıyıcısı olan televizyon özellikle Vizontele Tuuba (2004) ve Eve Dönüş (2006) filmlerinde haber alma ve kültürlenme aracı olarak kişilerin hayatlarında önemli bir yer edinmiş olarak görülmektedir. Televizyonun dolayımlayıcı özelliği bu filmler üzerinden özellikle gençlerin apolitize olmalarında ve ev hayatına yönelerek sokaktan ve toplumsal olaylardan uzak durmalarında etkili olarak görülmektedir. Radyo ve gazete ise bu filmlerde konvansiyonel olarak halkı haberdar etme özelliklerini devam ettirmektedirler. Örneğin Kafes, Babam ve Oğlum, Zincirbozan ve Vizontele Tuuba filmlerinde gazeteler ve kitaplar temel haberleşme ve kültürel gelişme aracı olarak entelektüel kesimin yararlandığı kitle iletişim araçları olarak konumlandırılmaktadırlar. Ayrıca Kafes ve Eve Dönüş filmlerinde gençler tarafından basılı yayınların propaganda aracı olarak kullanıldıkları vurgulanırken; Zincirbozan filminde 12 Eylül öncesi ve

sonrasındaki süreçte basının genel olarak iktidar tarafından kitlelere ulaşma ve propaganda aracı olarak kullanıldığı görülmektedir.

1980 Darbesi Türk Sinemasında dönemsel olarak ele alınmış bir konuyu oluşturmaktadır. Ancak 2000’li yıllarda çekilen ve 12 Eylül filmi olarak adlandırılan filmlerde baskın tema olarak 12 Eylül’e ve gençlik temsillerine yer veren az sayıda film bulunmaktadır. Dönemin konjonktürü itibariyle 12 Eylül temalı filmlerde dahi popüler dramalara yönelik bir kayış gözlenmektedir. 12 Eylül bu filmlerde baskın tema olmaktan ziyade yan tema olarak yer almaktadır. Bu durum toplumsal bellek açısından daha zayıf bir direnç noktası oluşturmaktadır. Özellikle sinema filmleri izleyicisi olan gençlerin tarihsel olaylara ilgisi göz önüne alındığında 12 Eylül’ün 2000’li yıllarda çekilen filmlerde yan tema olarak yer alması dikkat çekmektedir.

Örnekleme yer alan tüm filmlerde; gençlerin darbe sonrasında siyasi sistemi eleştirmelerinin önüne geçildiği ve pasifize edilmiş oldukları görülmektedir. Hiçbir filmde darbe sonrasında yaşanan süreçte sağ ve sol çatışmasının ve şiddet olaylarının yaşandığına dair bir ibare yer almazken, Zincirbozan ve Kafes filmlerinde gençler arasındaki sağ-sol çatışmasının sona erdiği ifade edilmektedir. Gençlerin aktif ve örnek bir profilde temsil edildiği filmlerde ise izleyici olan genç kuşağa olumlu bir rol model sunulabilmektedir. Bu duruma Kafes filminde yer alan ana karakterler olan Mehmet Sipahi ve Esmâ karakterinde rastlanmaktadır.

Gençler bir gruba aidiyet duygusu içerisinde mi hareket ediyor yoksa birey olarak mı hareket ediyor sorusu dönemin sosyolojik özellikleri göz önünde bulundurulduğunda önem arz etmektedir. 12 Eylül öncesi dönemde gençler sağ ve sol tandans etrafında ayrılmış, ülke iç savaşta sürüklenmiş ve darbe gibi topluma büyük zararı olan bir süreç yaşanmıştır. Darbe sonrasında ise gençler artık sağ ve sol çatışmasından ve şiddet olaylarından uzaklaşarak kendi bireysel hayatlarına yönelmişlerdir. Gençlerin şiddetten uzaklaşması gençlik adına olumlu bir özellik olarak görülürken, günümüze de sirayet etmiş olan kolektiviteden, dayanışma ruhundan ve toplumsal sorunlardan uzak, teknolojiye, kitle iletişim araçlarına ve özellikle de yeni medya olarak adlandırılan sosyal medyaya bağımlı bir gençliğin ortaya çıkması gençleri kendi tarihlerine ve ülke sosyolojisine yabancılaştırabilmektedir. Bu noktada simgesel ilişkiler ağının yerini sanal ilişkiler ağı almaktadır. Sanal ilişkiler ağında ise toplumsal

gerçekliklerden ziyade kurgusal gerçeklikler yer almaktadır. Bu paradigmadan ortaya çıkan sinema filmleri de gençleri özellikle kendi tarihleri hakkında bilgilendirmekten ziyade gençlerin geleceğe yönelik hayal kurmalarına ve sinemanın eğlence misyonundan hareketle sadece oyalanmalarına neden olmaktadır.

Örnekleme de yer alan filmler ortak özellikler içermekle birlikte farklılıklar da barındırmaktadırlar. Bir sanat dalı olan sinemada her filmin kendine özgü bir üsluba ve bakış açısına sahip olması kaçınılmazdır. Böylelikle toplumsal gerçekçi temalara yer verildiğinde dahi sinema aracılığıyla toplumu aydınlatma, haberdar etme misyonundan ziyade sanat sanat içindir bakış açısından da mütevellit olarak filmlerin estetik kaygılarla çekilmiş olduğu görülmektedir. Seçilen filmlerin 2000’li yıllarda çekilmiş olması gişe kaygısını da beraberinde getirmektedir. Örneğin Babam ve Oğlum (2005) filmi seçilen filmlerde gişe hasılatı en yüksek olan filmdir ve 12 Eylül’e detaylı bir şekilde yer vermemektedir. Filmin bu kadar çok izlenmesinde öne çıkan unsur baba-oğul ilişkisinin dramatik öğelerden yoğun şekilde yararlanılarak ortaya konulmuş olmasıdır. Babam ve Oğlum (2005) filminde 2000’li yılların popüler kültüre özgü bireyci bakış açısının da hâkim olduğu görülmektedir. Filmde grup olarak yer alan gençlik temsillerine ve kolektiviteye yer verilmemektedir. Geleneksel kodlardan yararlanılarak ailenin ön plana çıkarıldığı görülürken, pozitif bir bakış açısıyla geleceğe yönelik umutlu bir mesaj verilmektedir. 12 Eylül’ü konu edinen diğer filmlerde örneğin Vizontele Tuuba (2004) filminde ise komedi unsurlarına yer verilmesine rağmen, ülkenin ücra bir kasabasında da gençlerin kolektiviteye, grup ruhuna ve politik konulara kafa yorarak ülke gündemini takip ettikleri ortaya konulmaktadır. Vizontele Tuuba (2004) filminin de fonunda 12 Eylül’e yer verilmesine rağmen filmin yüksek gişe yapmasının nedeni olarak star oyunculara ve komedi ağırlıklı dramatik öğelere yer vermesi görülmektedir. 12 Eylül’e filmin başında ve sonunda değinilmektedir. Ağırlıklı olarak apolitik duruş sergileyen genç karakterlerin ön plana çıktığı filmin romantik unsurlarla desteklenen bir popüler kültür filmi olduğu görülmektedir.

Eve Dönüş (2006, Zincirbozan (2007) ve Kafes (2017) filmleri ise diğer iki film kadar gişe başarısı elde edememişlerdir. Bu filmler popüler kültür filmlerinden ziyade politik film olarak sınıflandırılmaktadırlar. Politik filmlerin ise kitleler tarafından çok fazla tercih edilmediği veyahut filmin ideolojik duruşu göz önüne alınarak izlendiği

görülmektedir. Bu filmlerin sosyolojik açıdan eleştirilerek analiz edilmesi araştırmacılara daha çok veri sağlamaktadır. Öyle ki sadece tek bir tandansa dayanmadan farklı tandanslara ve bakış açılarına sahip filmler analiz edildiğinde genellenebilir bulguların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu minvalde gerek sol tandansa gerekse sağ tandansa ağırlık veren filmlerde ortak noktaların bulunmuş olması sinemanın toplumsal gerçekleri yansıtmada kitleleri aydınlatma görevi görebileceğini ortaya koymaktadır.

12 Eylül 1980 öncesi ve sonrası süreci günümüzde birçok genç yaşamamıştır. Bazı sinema filmleri tarihsel gerçeklikleri yansıtmaktadırlar. Öyle ki gençler; çekilen sinema filmleri, televizyon dizileri veya belgeseller üzerinden bu süreçleri seyrederek döneme ait sosyolojik, kültürel ve tarihsel bilgiler edinebilmektedirler. Tek bir ideolojiden beslenen politik filmlerden ziyade sanat filmi olarak kaliteli eserler üretildiğinde Türk Sinemasına kültürel anlamda katkı sağlanmaktadır. Günümüzde ise dünya sinemasında örnekleri olduğu üzere Türkiye’de de çekilen filmlerde gişe başarısı göz önünde bulundurulmaktadır. Bu doğrultudan çekilen filmler popüler kültürden beslenmektedirler. Popüler oyunculara ve popüler kimliklere filmlerde yer verilirken, tarihsel olaylar ve tarihsel kişilikler göz ardı edilebilmektedir. 2000’li yıllarda çekilen 12 Eylül temalı filmlerin bazılarında bu özellikler görülmektedir. Bu filmler 12 Eylül filmi olarak kabul edilirken sadece fonunda bir detay olarak 12 Eylül’e yer verdikleri görülmüştür. Melodram özelliklere ağırlık veren filmlerde diğer 12 Eylül filmlerine oranla oldukça yüksek bir gişe başarısı elde edilmiştir. Popüler oyuncuların, oyunculukların, dramatik özelliklerin ve komedinin bu durumda etkili olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla tez çalışmasının örnekleminde yer alan filmlerin analizleri esnasında da bu süreçler izlenmiştir. Bu filmlerde genel olarak gençlerin yetişkin olarak kabul edilmedikleri görülmektedir.

Popüler kültürden yararlanılarak gişe başarısı elde etmekten ziyade sanatsal bir perspektifle gençleri tarihsel konu, olay ve kişiliklerle ilgili bilgilendirmeyi misyon edinen filmlerin çekilmesi bu filmlerin kalıcı eserler olmasını sağlayacaktır. Gençler bu tarz filmleri izleyerek ve filmler üzerine yapılan incelemeleri takip ederek tarihsel ve sosyolojik konulardan sinema aracılığıyla haberdar olabileceklerdir. Öyle ki günümüzün tüketim kültürüne yaslanmış olan ve star oyuncularla bireyselliği ön plana çıkaran

popüler filmlerinden ziyade, toplumsal gerçekçilik özelliği taşıyan filmler çekilmesi gençlerin içinde buldukları topluma ve kültüre yönelik farkındalık kazanmalarına katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda yurtdışında örnekleri olduğu üzere tarihi olaylardan beslenen sinema filmleri insanlığa dair acı gerçekler barındırmasına rağmen sinemasal açıdan estetik doyum sağlayarak ve tarih bilgisi vererek sinemaseverler tarafından dünya çapında izlenmektedirler. Bu şekilde yerli ve yabancı izleyiciye ulaşacak kalitede 12 Eylül filmlerinin çekilmesi de mümkündür. Böylelikle hem tarihsel gerçekliklere hem de estetik özelliklere yer verilerek Türk Sineması açısından ülke tarihinden beslenen önemli filmler üretilebilecektir.

Sonuç olarak toplumsal gerçekçiliğe yer veren söz konusu tez çalışmasının analiz kısmını oluşturan filmlerde gençlik temsilleri üzerine yapılan sosyolojik incelemeler sonucunda gençlerin ait oldukları toplumsal kesimler tarafından yetişkin olarak görülmeseler de 12 Eylül'e yol açan sosyolojik olayların başlıca müsebbiplerinden biri olarak görüldükleri, toplumsal kargaşa ve kaosun ortasında hem bir hedef hem de başlıca sorumlu aktör olarak konumlandırıldıkları görülmektedir. Bu sürecin yansımaları ise, bazı filmlerde gençlerin bu süreç sonrasında bireysel yaşama yönelmeleri ve popüler kültüre dönük bir yaşamı benimsemeleri şeklinde olmuştur. Cinsiyetçi unsurların yer aldığı filmlerde betimsel özelliklere yer verilirken, alternatif önerilerde bulunulmamaktadır. Böylelikle örnekleme yer alan filmler üzerinden, içinde bulunulan dönemin sosyo-kültürel, ekonomik ve politik özelliklerinin çekilen filmlere yansıdığı sonucuna varılmaktadır. Ele alınan filmler 12 Eylül sürecini toplumsal gerçekçilik açısından yansıtmalarıyla birlikte öznel bakış açıları ile şekillenen filmlerde yönetmenlerin kimlikleri ve dünya görüşleri de etkili olmaktadır. 12 Eylül döneminin anlaşılabilirliği için 2000 sonrası Türk Sinemasında gençlik temsillerine yer verilen bu çalışma belli sınırlılıkları içermekle birlikte, devam edecek başka çalışmalarla bütünleşerek daha derin analizlere yardımcı olabilecektir.

KAYNAKLAR DİZİNİ

Kitaplar

ADANIR, Oğuz (2003). **Sinemada anlam ve anlatım**, (2. Baskı). Alfa Yayınları, İstanbul.

ADANIR, Oğuz (2008). **Simulasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Hayal Et Kitap, İstanbul.

AKMEŞE, Zuhâl (2013). **2000 Sonrası Türk Sinemasında Gençliğin Temsili**, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

ALTAN, Mehmet (2012). **Darbelerin Ekonomisi**. 7.Baskı, Hemen Kitap, İstanbul.

ALTHUSSER, Louis (2003). **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, (çev.), Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.

ARNHEIM, Rudolf (2002). **Sanat Olarak Sinema**, Öteki Yayınevi, İstanbul.

ATEŞ, Toktamış (1994). **68'li Olmak** (3. Baskı). Ümit Yayıncılık, Ankara.

AVCI, Nazmi, (2007). **Toplumsal Değerler ve Gençlik**, Siyasal Kitabevi, Ankara.

AYÇA, E. (1996). Yeşilçam'a Bakış, Dinçer, S. M. (edt.), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, (s.129-148), Doruk Yayıncılık, Ankara.

BALCI, Burcu (2006). **1990'lardan Günümüze Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumları**, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.

BARAN, M., (2014). **Y Kuşağının Zorunlu Askerlik Hizmetinden Beklentilerinin Analizi**, Yüksek Lisans Tezi, Harp Akademileri Stratejik Araştırmalar Enstitüsü Savunma Kaynakları Yönetimi Ana Bilim Dalı, İstanbul.

BAŞEKİM, Sezen Gürüf (2015). **Türk Sinemasında Nostalji (2000-2011)**. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

BAŞGÜNEY, Hakkı. (2011) “**Sinematek (Türk Sinematek Derneği):1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma**”, **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler**, S. Kirel (der.), İstanbul: Parsomen, s. 55-67.

BAUDRILLARD, Jean (1998). **Simulakr’lar ve Simülasyon**. Çev. Adanır, O., Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

BAUMAN, Zigmunt (2000) **Siyaset Arayışı**, Metis Yayınları, İstanbul.

BAUMAN, Zigmunt (2001). **Parçalanmış Hayat**, Çev. Türkmen, İsmail, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BAYHAN, V. (2017). "Gençlik ve Kuşaklar. M. Zencirkıran içinde, Davranış Bilimleri (s. 313-342). Dora Basım Yayım Dağıtım A.Ş. Bursa.

BAZIN, André, (2000). **Sinema Nedir?** İzdüşüm Sinema, İstanbul.

BAZIN, André, (2011). **Sinema Nedir?** İ. Şener (Çev.), Doruk Yayınları, İstanbul.

BİLGİN, Nuri (2007). **Sosyal Psikoloji Sözlüğü**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

BİRAND, Mehmet Ali (2000). **12 Mart İhtilali’nin Gölgesinde Demokrasi**, İmge Kitabevi, Ankara.

BİRAND, Mehmet Ali; AKAR, Rıdvan (2006). **12 Eylül-Türkiye’nin Miladı** (5. Baskı). Doğan Kitap, İstanbul.

BİRAND, Mehmet Ali; DÜNDAR, Can; ÇAPLI, Bülent (2011). **12 Mart İhtilalin Peçesinde Demokrasi** (6. Baskı). İmge Kitabevi, Ankara.

BİRAND, Mehmet Ali; DÜNDAR, Can; ÇAPLI, Bülent (2016). **12 Mart İhtilalin Peçesinde Demokrasi**, Can Sanat Yayınları, İstanbul.

BORATAV, Korkut (1998). **Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985**, (6. Baskı), Gerçek Yayınevi, İstanbul.

BOZTEPE, Veli (2007). **1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

BROCKETT, Oscar G. (2000). **Tiyatro Tarihi**, Sokullu, Sevinç; Dinçel, Sibel; Sağlam, Tülin; Çelenk, Semih; Öndül, Selda B.; Güçbilmez, Banu B. (Çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

BULUT, Feryat (2009). **68 Kuşığı Düşünce Yapısında Atatürk ve Atatürkçülük**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir.

BOZKURT, N. (2013), **Sanat ve Estetik Kuramları**, Sentez yayıncılık, Ankara.

CAMILLO, J. L. (1974). **Teknik ve İdeoloji**, Çağdaş Sinema Dergisi, sayı 1.

CEVİZCİ, Ahmet (1999) **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul.

CEVİZCİ, Ahmet. (2008). **Felsefe**, Sentez Yayıncılık, İstanbul.

CEVİZOĞLU, Hulki (2008). **Kod Adı: 68, 68'ilerin Dünü Bugünü** (2. Baskı). Ceviz Kabuğu Yayınları, Ankara.

ÇALIŞLAR, Aziz (1986). **Gerçekçilik Estetiği**, De Yayınları, İstanbul.

ÇANKAYA, Koray (2019). **2000 Sonrası Dönemde Türk Televizyon Dizilerinde Tüketim İdeolojilerinin Temsili**, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.

ÇAPTUĞ, İlke (2005). **Bütünleşik Pazarlama İletişiminde Kullanılan Bir Ortam Olarak İnternet**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.

ÇİĞDEM, Hakan, A. (1999). **Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi**, Sanat, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı 1, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

ÇUBUKÇU, İ., (1999), **Küreselleşme Süreci İçinde Tüketim Toplumu ve Tüketim Kültürü**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı, Erzurum.

ÇÜÇEN, A.K. (2008). **Felsefeye Giriş**. Asa Kitabevi. 5. Basım. Bursa

DALDAL, Aslı, (2005). **“1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik”**, Homer Kitabevi, 1.Basım, İstanbul.

DALOĞLU, E. S., (2013). **Çalışma Algısı Üzerine Kuşaklararası Bir Analiz**, Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı, İzmir.

DELİORMANLI, Ece (2006). **Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

DEMİRKIRAN, Eren (2019). **Y Kuşağının Siyasal Katılımı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, İstanbul.

DORSAY, Atilla (1984). **Sinema ve Çağımız 1**, Hil Yayınları, İstanbul.

DORSAY, Atilla (1985) **Sinema ve Çağımız II**, Hil Yayınları, İstanbul.

DORSAY, Atilla (1995). **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

ELMALI, O. & ÖZDEN, H.Ö. (2011). **İlkçağ Felsefe Tarihi**, Arı Yayınları, İstanbul.

ERDOĞAN, İrfan & ALEMDAR, Korkmaz (2002). **Öteki Kuram**, Erk Yayınları, Ankara.

ERIKSON, E.H. (1968). **Identity, Youth and Crisis**, W. W. Norton Company, New York.

ERKİLİÇ, H. (1997). **Sinema ve İdeoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

ESEN, Şükran, (2000). **“80’ler Türkiye’sinde Sinema”**, 2. Basım, Beta Basım, İstanbul.

ESEN, Şükran, (2010). **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 2. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul.

ETLİCAN, G., (2012), **X ve Y Kuşaklarının Online Eğitim Teknolojilerine Karşı Tutumlarının Karşılaştırılması**, Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İnsan Kaynakları Yönetimi, İstanbul.

FANON, Frantz (1994). **Yeryüzünün Lanetlileri**, Şen Süer Kaya (çev.), Sosyalist Yayınları, İstanbul.

FEND, H. (2006). The Historical Context of Transition to Work and Youth Unemployment. Peterson, A.C. & Mortimer, J.T. Youth Unemployment and Society. s:77-94. Cambridge University.

FINDIK, E., (2013). **Y Kuşağında Mobbing Algısı Üzerine Bir Araştırma**, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İnsan Kaynakları Yönetimi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

GÖK, Cüneyt (2007). **Sinema ve Gerçeklik**, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 2, İstanbul.

GÖKMEN, Mustafa (1989). **Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları**, Denetim Ajans Basımevi, İstanbul.

GÜR, Bekir S.; DALMIŞ, İbrahim; KIRMIZIDAĞ, Nur; ÇELİK, Zafer; BOZ, Nevfel (2012). **Türkiye'nin Gençlik Profili**. Siyaset, Ekonomi ve Toplum Araştırmaları Vakfı. Ankara.

GÜVENÇ, Bozkurt (1993). **Türk kimliği. Türk Tarihinin Kaynakları**, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara.

HEYWOOD, Andrew (2007). **Siyaset**, B. Özipek, B. Seçilmişoğlu, A. Yayla, H. Başdemir (Çev.), Adres Yayınları, Ankara.

HEYWOOD, Andrew (2017). **Political Ideologies An Introduction**, (6th Edition), Red Globe Press, London.

HİDİROĞLU, İ. (2010). **Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları**. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

HINDMAN, E. Blanks (1997). **Rights vs. Responsibilities: The Supreme Court and the Media**. Westport, CT: Greenwood Press, United States.

İNCE, Fatma (2018). **Kuşaklar Arası Etkin İletişim ve Davranış**, Eğitim Yayınevi, Konya.

İLBUĞA, U. Emine (2013). **12 Eylül Askeri Darbesi'nin Günümüz Türk Sinemasına Yansımaları: Bornova Bornova ve Çoğunluk Film Örnekleriyle**, ETHOS: Dialogues in Philosophy and Social Sciences, Ocak/January 2013, 6(1), 38-62, ISSN 1309-1328, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Antalya.

İNAN, Afet (1989). **Atatürk'ten Mektuplar**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

İNCE, Gül (2009). **Örnek Çözömlerle Türkiye ve İtalya'da Politik Sinema**, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İzmir.

JACOBSON, Roman (1990). **Sekiz Yazı**. Rifat, Mehmet; Rifat, Sema (çev.). Düzlem Yayınları, İstanbul.

KARA, Mesut (2012). **Sinema ve 12 Eylül**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

KARAMAN, Hakan, (2002). **90'lı Yıllardaki Sosyal ve Ekonomik Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1932). **Yaban**, İletişim Yayınları, İstanbul.

KAYALI, Kurtuluş (2006). **Türk Sinemasına Hafızasını Kazandırmak Gerek Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Deniz Kitabevi, Ankara.

KILINÇ, Erol (2008). **İhtilal, İhtiras ve İdeal: 68 Kuşağı Hakkında**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

KONGAR, Emre, (2000). **“21. Yüzyılda Türkiye”**, 26. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KONGAR, Emre, (2002). **“21. Yüzyılda Türkiye: 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı”**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002.

KONRAD ADEAUER VAKFI (1998). **Türk Gençliği 98: Suskun Kitle Bütçe Altında**, İstanbul Mülkiyeliler Vakfı Sosyal Araştırmalar Merkezi, İstanbul.

KRACAUER, Siegfried (1960). **Theory of Film: Redemption of Physical Reality**, New York, Oxford University Press

KRACAUER, S. (2010). **Caligari'den Hitlere: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi**. Yılmaz, Ertan. (Çev.). De Ki Basım Yayım, Ankara.

KURU, İ., (2014), **Y Kuşağı ve İş Yaşam Dengesi**, Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İnsan Kaynakları Yönetimi, İstanbul.

KUZNEK, Erhan (2019). **Sanal Kaytarma ve İş Performansı: Kuşaklar Teorisi Yaklaşımı**, Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yiyecek İçecek İşletmeciliği Anabilim Dalı, Aydın.

LOTMAN, M. Yuriy (1999). **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Öteki Yayınevi, İstanbul.

LÜKÜSLÜ, Demet (2008). **Günümüz Türkiye Gençliği: Ne Kayıp Bir Kuşak Ne De Ülkenin Aydınlık Geleceği**. “Türkiye’de Gençlik Çalışması ve Politikaları” içinde. Yentürk, Nurhan; Kurtaran, Yörük; Nemutlu, Gülesin (der.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

LÜKÜSLÜ, Demet (2009). **Türkiye’de Gençlik Miti 1980 Sonrası Türkiye Gençliği**, İletişim Yayınları, İstanbul.

MANNHEIM, Karl (1952). **The Problem of Generations**. In K. Mannheim (Ed.), *Essays on the Sociology of knowledge* (pp. 276–322), London: Routledge.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich (2014). (2. Basım). Satlıgan, Nail (Çev.). **Komünist Manifesto**, Yordam Kitap, İstanbul.

MASLOW, Abraham (1954). **Personality and Motivation**, Harlow, Longman Inc., England.

MONACO, James (2001). Yılmaz, Ertan (çev.), **Bir Film Nasıl Okunur?** Sinema dili, Tarihi ve Kuramı; Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası, Oğlak Bilimsel Kitaplar-Sinema, İstanbul.

MÜCEVHER, M. H. (2015). **X ve Y Kuşağının Birbirlerine Karşı Özellik ve Etkileşim Algıları: SDÜ Örneği**, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı, Isparta.

NAZİK, Y. (2007). **Zeki Ökten Sineması ve 60’lardan Günümüze Türk Sineması Değerlendirmesi: Nereden Nereye?** (ed. A. Karadoğan) Dipnot Yayınları, Ankara.

NEUMAN, W. Lawrence (2014). **Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar**, ÖZGE, Sedef (çev.), cilt: 2, Siyasal Kitabevi, Ankara.

NEUMANN, E. Elizabeth (1998). **Kamuoyu Suskunluk Sarmalının Keşfi**, Çev., Murat Özkök, Birinci Baskı, Dost Kitabevi, Ankara.

NEYZİ, Leyla (2004). **Nesne ya da Özne: Türkiye’de Gençliğin Paradoksu, Ben Kimim? Türkiye’de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik**, İletişim Yayınları, İstanbul.

NEYZİ, Leyla (2011). **Türkiye’de Kamusal Söylemde Gençlik Kurgusunun Değişimi. Katılımın ‘e hali’**, Alternatif Bilişim, İstanbul.

ONARAN, Alim Şerif (1994). **“Tük Sineması”**, C.1, 1. Basım, Kitle Yayınları, İstanbul.

ONARAN, Alim Şerif (1995). **“Tük Sineması”**, Cilt: 2, Kitle Yayınları, İstanbul.

ONARAN, Alim. Şerif, (1999). “**Türk Sineması**”, C.1, 2. Basım, Kitle Yayınları, İstanbul.

OZANKAYA, Özer (1966). **Üniversite Öğrencilerinin Siyasal Yönelimleri**, SBF Yayınları, Ankara.

ÖNBAYRAK, Nilay Ulusoy (2008). **Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği**, Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi, İstanbul.

ÖZCAN, Süleyman (2013). **Sinemada Anlam: Günümüz Türkiye Sineması’nda 12 Eylül Temalı Filmlerin İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZDEMİR, Hikmet (2002). Siyasal Tarih, **Türkiye Tarihi. Çağdaş Türkiye 1908-1980** içinde. C.4. 7. Basım, Sina Akşin (der.), Cem Yayınevi, İstanbul.

ÖZDEN, Zafer (2004). **Film Eleştirisi**, İmge Yayınevi, Ankara.

ÖZGÜÇ, Ağâh (2005). **Türlerle Türk Sineması**. (I. Basım). Dünya Kitapları, İstanbul.

ÖZÖN, Nijat (1968). **Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış**, Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, 196, 265-287).

ÖZÖN, Nijat (1985). **Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul.

ÖZÖN, Nijat (1995). “**Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**”, C.1, Kitle Yayınları, Ankara.

PARKAN, Mutlu (1994). **Sinema Estetiği ve Goddard**, İleri Kitabevi, İzmir.

PLATON, (2002). **Devlet**. Demirhan, Hüseyin (Çev.). Sosyal Yayınları, İstanbul.

PLATON, (2006). **Devlet**. Cimcoz, M. Ali (Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul,

PÖSTEKİ, Nigar, (2001). **Toplumsal Değişim Süreci: Bir Etkilenme Aracı Olarak Sinema ve 90'lar Türkiye Sineması**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

PÖSTEKİ, Nigar (2005). **Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması**, Es Yayınları, İstanbul.

PÖSTEKİ, Nigar (2012). **1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)**, 3. Baskı, Umuttepe Yayınları, Kocaeli.

RYAN, Michael, KELLNER, Douglas (2010), Özsayar, Elif, (çev.), **Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SCHAEFFER, J. M., (2000), **Art Of The Modern Age**, (Translated by Staven Rendall), New French Thought, Princeton, United Kingdom.

SEVİNÇ, Zeynep (2014), **2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme**, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:40, Nisan 2014, Kütahya.

SCOGNAMİLLO, Giovanni, (2010). **“Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam**, Küre Yayınları, İstanbul.

SCOGNAMİLLO, Giovanni, (2003). **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

SCOGNAMİLLO, Giovanni, (2014). **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

SEVİNÇ, Zeynep (2014), **2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme**, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 40, Nisan 2014.

SONER, Şükran (2009). **Bizim 68’liler** (3. Baskı). Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.

STRAUSS, W. and HOWE, N., (1991). **“Generations: The History of America’s Future, 1584 to 2069”**. Perennial, New York, p.335-336.

TANÖR, B. (Tarih Yok). **Siyasal Tarih** (1980-1995) (Haz. S. Akşin vd.) Yakınçağ Türkiye Tarihi (1980-2003) Milliyet Kitaplığı Doğan Yayıncılık, İstanbul.

TEZCAN, M. (1997). **Gençlik Sosyoloji ve Antropolojisi Araştırmaları**, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ankara.

TEKSOY, Rekin (2005). **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, C.2, Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, İstanbul.

THE CİNEMA BOOK, (2. Edition) (1999). (ed). Pam Cook ve Mieke Bernink, British Film Institut, London.

TİMUÇİN, Afşar (2000). **Felsefe Sözlüğü**, Bulut Yayınları, İstanbul.

TOPÇU, Aslıhan D. (2010). **Derviş Zaim Sineması**, De Ki Yayınları, İstanbul.

TORUNTAY, H., (2011), **Takım Rollerini Çalışması: X ve Y Kuşuğı Üzerinde Karşılaştırmalı Bir Araştırma**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı İnsan Kaynakları Yönetimi Bilim Dalı, İstanbul.

TULGAN, B., (2009), **Managing Generation X**, W.W. Norton Publishing, New York, pp. 25-27.

TURAN, S. (2005). **Türkiye’de Siyasal İslam’ın Görece Yükselişini: 28 Şubat Dönemeci ve Sorunları**, (Der. F. Ercan ve Y. Akkaya) Kapitalizm ve Türkiye II, Emek, Siyasal Yaşam ve Bölgesel Kalkınma. 243-273. Dipnot Yayınları, Ankara.

TÜRKÖNE, Mümtazer. (2008). **Darbe Peşinde Koşan Bir Nesil 68 Kuşuğı**. Nesil Yayınları, İstanbul.

TÜRKÖNE, Mümtazer. (2012). **Darbe Peşinde Koşan Bir Nesil 68 Kuşuğı**. Nesil Yayınları, İstanbul.

TWENGE, Jean M. (2009). **“Ben” Nesli: Bugünün Gençleri Niçin Bu Kadar Özgüvenli ve İddialı Fakat Bir O Kadar da Depresif ve Kaygılı?** Çev. Öztürk, E. Kaknüs Yayınları, İstanbul.

UÇAKAN, Mesut (1977). **Türk Sinemasında İdeoloji**, Düşünce Yayınları, İstanbul.

ULUÇ, N. (2009). **Türk Sinemasında Kültür Sorunlarına Yaklaşım Biçimleri 1960-1970 Dönemi**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ULUSAY, Nejat (1991). **Türk Sinemasında Gençlik**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Anabilim Dalı, Ankara.

URGAN, Mina (1998). **Bir Dinozorun Anıları**. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

VISCENTI, Giorgio. (2008). **Sinemamın Yüzyılı** (Çev. Engin Ayça), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

VOLKAN, D. Vamik, “Preface”, (Ed. Giuseppe Leo ve diğeri), **Fundamentalism and Psychoanalysis** (ss. 13-47), (Lecce: Frenis Zero Press, 2017), ss. 34-35. Italy.

WOLF, A. (2003). **Nietzsche’nin Felsefesi**, Babil Yayınları, Erzurum.

YAMAN, Ömer Miraç (2010). **Türkiye Gençlik Çalışmaları Bibliyografyası 1923-2010**. Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü Gençlik Hizmetleri Daire Başkanlığı Kültür Yayınları, Ankara.

YAMAN, Ömer Miraç (2016). **Apaçi Gençlik, Gençlerin Toplumsal Davranış ve Yönelimleri: İstanbul'da "Apaçi" Altkültür Grupları Üzerine Nitel Bir Çalışma**, Şenyıldız Matbaacılık, İstanbul.

YAVUZ, Deniz (2012). **Türk Sinemasının 22 Yılı**, Antrakt Sinema Kitaplığı, İstanbul.

YEP, Gust, A. (1998). **My Three Cultures: Navigating the Multicultural Identity Land-Scape**, J. Martin, T. Nakayama, & L. Flores (Eds.), Readings in Cultural Contexts, Mayfield Publishing Company, London.

YILMAZ, Ertan (1997). **1968 ve Sinema**, Kitle Yayınları, Ankara.

YILMAZ, Hasan Ramazan (2011). **Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik**, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YILMAZ, Çağrı (2015). **2000'li Yılların Politik İkliminde Türk Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir.

YURGA, Cemal (2002). **20. Yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler**, Pegem Yayıncılık, Ankara.

YÜKSEL, S. E. (2003). **Yavuz Turgul Sineması**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Gazete, Dergi, İnternet Makaleleri

Sürelı Yayınlar

ALKAN, Necati (2002). **Gençlik ve Terörizm-Terör Örgütlerinin Gençliği Kazanmada Kullandığı Yöntemler**, Temuh Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

BENLİSOY, S., (2008). **Mit ile Gerçeklik Arasında 68'i Hatırlamak**, Mesele Kitap Dergisi, Aralık-2008, Sayı: 4, İstanbul, ss. 30-33.

CİZRE, Ümit (1995). **12 Eylül'ün "Anti" Gündeminde Toplum**, Tarih Vakfı, Toplumsal Tarih Dergisi, Eylül 2005, İstanbul.

DALDAL, Aslı, (1998). **Sanat ve Siyaset Üzerine, R. Rossellini: Mussolini'den De Gaspari'ye**, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı: 22, Ocak-Mart, s.46.

DEMİR H., DEREBOY F., DEREBOY Ç. (2009). **Gençlerde kimlik bocalaması ve psikopatoloji**, Türk Psikiyatri Dergisi 20: 227-235.

FOX, A., (2011). Mixing it up, HRMagazine, May-2011, pp. 22-27.

GÜÇHAN, Gülseren (1999). **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

GÜVENÇ, Serpil (1998). **“68’in Asıl Mirası Neydi?”**, Evrensel Kültür Dergisi, S. 83, İstanbul.

KASIM, Metin ve ATAYETER, H. Deniz. (2012). **1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, e-GİFDER, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Cilt:1, Sayı:4, Eylül 2012, Gümüşhane.

KELEŞ, Hatice Necla (2011). **Y Kuşağı Çalışanlarının Motivasyon Profillerinin Belirlenmesine Yönelik Bir Araştırma**. Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi Cilt 3. Sayı:2. ISSN: 1309-8039 (online).

KIŞLALI, Ahmet, Taner (1976). **Siyasal Tutumlarda Kuşak ve Cinsiyet Etkenleri (Bir Alan Araştırması)**, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, sf. 117-130, Ankara.

KÜYEL, TÜRKER Mübahat (1986). **Gençlik Kavramı**, Ankara Üniversitesi, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Bölüm: Erdem, Cilt:2, Sayı:4. Ankara.

SAFİ, İsmail (2018). **Cumhuriyet Döneminde Kahvehanelerin Mekânsal İşlevselliği ve Siyasal Figür Olarak Kahvehaneler**, Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Y. 2018, Cilt 8, ss. 293-304. Çankırı.

SAYICI, Fırat (2018). **1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik**. TRT Akademi, cilt 03, sayı 05, ISSN: 2149-9446. Ocak 2018. s: 460-469.

TUNÇ, E. (2012) **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)**, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

Makaleler

ADIGÜZEL, Orhan; BATUR, H. Zeynep; EKŞİLİ, Nisa (2014). **Kuşakların Değişen Yüzü ve Y Kuşağı ile Ortaya Çıkan Yeni Çalışma Tarzı: Mobil Yakalılar**, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 2014/1, Sayı:19.

AKDEMİR, Ali; KONAKAY, Gönül; DEMİRKAYA, Harun; NOYAN, Aral; DEMİR, Bülent; AĞ, Cengiz; PEHLİVAN, Çağlar; ÖZDEMİR, Eşref; AKDUMAN, Gülbeniz; EREGEZ, Hanife; ÖZTÜRK, İlksen; BALCI, Oktay (2013). **Y Kuşağının Kariyer Algısı, Kariyer Değişimi ve Liderlik Tarzı Beklentilerinin Araştırılması**, Ekonomi ve Yönetim Araştırmaları Dergisi, Yıl: 2013, Cilt:2, Sayı:2.

AKERSON, Tanju (1966). **Türk Sinemasında Eleştiri**, Yeni Sinema Dergisi, Sayı: 3 sf: 35-37.

ALTUNTUĞ, N., (2012), **Kuşaktan Kuşağa Tüketim Olgusu ve Geleceğin Tüketici Profili**, Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 1, ISSN: 1309 -8039, ss. 203-212.

AYDOĞDU, H. (2004), **“Modern Kimlikte Öznenin Ölümü”**, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, s.10, s.115-147.

BABACAN, Abdurrahman (2018). **Siyaset, Postmodern Kimlik ve Gençlik**, Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, Cilt 6, Sayı 1, Mart 2018, İstanbul.

BİLGİN, Nuri (2009). **Kültür Değişmeleri ve Kültür Sorunları**, Aramızdan Ayrılışının 40. Yılında Prof. Dr. Mümtaz Turhan Sempozyumu, 02-03 Kasım 2009, Ankara: Gazi Üniversitesi Rektörlüğü yay., 161-188. Ankara.

BULUT, Işıl. (1985). **Gençliğin Okul Dışı Etkinlikleri, Gençliğin Eğitimi ve Sorunları**. Türk Eğitim Derneği 9. Eğitim Toplantısı. Ankara: Türk Eğitim Derneği Yayınları. Şafak Matbaası.

ÇELİK, Kezban (2013). **“Genç Olmak Zor iş”: Türkiye’de Genç Olmayı Etkileyen Bazı Unsurlar”**, Gençlik Araştırmaları Dergisi, Y: 1, C: 1, S: 1, 2013-1, s. 29-30

DALBAY, Ramazan Saim (2018). **“Kimlik” ve Toplumsal Kimlik Kavramı**, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yıl: 2018/2, Sayı:31, s. 161-176, Isparta.

GEÇTAN, Engin (2019). **Ergenlikten Yetişkinliğe Geçiş Dönemi Olarak Gençlik**. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 14 (1), 91-100. DOI: 10.1501/Egifak_0000000749

GÜRBÜZ, Sait (2015). **Kuşak Farklılıkları: Mit Mi, Gerçek Mi?** İş ve İnsan Dergisi, Yıl: Nisan 2015 Cilt-Sayı 2 (1) ss: 39-57 e-ISSN 2148-967.

KELLNER, Douglas. (2001). **Popüler Kültür ve Postmodern Kültürlerin İnşası**. Popüler Kültür Doğu Batı, Yıl :4, Sayı: 15. Ankara.

KIRAÇ, Rıza, (2000), **"90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış"**, 25. Kare, Sayı 30, sayı:12-18.

KULAKSIZOĞLU, Adnan (1990). **Gençlik Çağı ve Ülkemizde Gençlik Sorunları**, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, Yıl 1990, Sayı: 2, Sayfa: 133-144.

MARDİN, Şerif (1978). **Türkiye’de Gençlik ve Şiddet**, European Journal of Sociology, Volume 19 , Issue 2 , November 1978, pp. 229- 254.

ORTA, Nermin (2007). **Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)**, Gür, Alim (ed.), Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi, Sayı:18, s.:125-143.

ÖZÇELİK, K. Pınar (2011). **12 Eylül’ü Anlamak**, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt:66, Sayı: 1, Ankara.

ÖNDER, Selahattin & BAYDEMİR, Ahmet. (2005). **Türk Sinemasının Gelişimi 1895-1939**. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:6, Sayı: 2, Eskişehir.

TOPRAK, Zafer (1998). **"1968’i Yargılamak ya da 68 Kuşağına Mersiye,"** Cogito, sayı 14, Bahar 1998, s. 154-159.

TUGEN, Bahar (2014). **1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri**, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 7, Ankara.

YÜCEDAĞ, İbrahim ve ÇETİN, Adnan (2015). **Politik Aktör Olarak 1960’lar Türkiye Gençliği ve Toplumsal Profili**, e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi, Nisan-2015, Cilt:7, Sayı:1, (13), s. 1-15,

YÜKSEKBİLGİLİ, Zeki (2013). **Türk Tipi Y Kuşağı**, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Bahar-2013 Cilt:12 Sayı:45 (342-353).

Diğer Kaynaklar

Türkiye Cumhuriyeti 1982 Anayasası (2009). Doğan Ofset, İstanbul.

FİLM

UĞUR, Ömer (Yönetmen) (2006). **Eve Dönüş**.

İnternet Kaynakça

AÇIKBİLİM (2012). Ressamlıkta Gizlenen Bilim: Leonardo Da Vinci, <http://www.acikbilim.com/2012/10/dosyalar/ressamlıkta-gizlenen-bilim-leonardo-da-vinci.html> Erişim Tarihi: 13 Ekim 2020.

ATABAY, S. vd., (2011), **Birbirini Anlamak Birlikte Çalışmak Ortak Hedefimiz Geleceğimiz Kuşaklar**, <http://www.tedkarabuk.k12.tr/Kusaklar.pdf> Erişim Tarihi: 05.05.2014.

ATAM, Z. (2011). **Yeni Türk Sineması**, http://www.birgun.net/writer_index.php?category_code=1186995173&news_code=1297342334&year=2011&month=02&day=10#.UWGUKaJA3_M Erişim Tarihi: 10.11.2018.

AY, Bülent (2018). **21. Yüzyılım Kullanıcı Profili: Y, Z ve Alfa Kuşağı**, <http://bby2018kongre.ankara.edu.tr/wp-content/uploads/sites/444/2018/05/02-03-B%C3%BClent-Ay.pdf> Erişim Tarihi: 20.06.2020.

BAYRAKÇI, M. (2012). **Sinema ve Toplum**, <http://akademikperspektif.com/2012/10/03/sinema-vetoplum/> Erişim tarihi: 10 Haziran 2019.

BİYOĞRAFYA.COM (2017). Avni Özgürel, <https://www.biyografya.com/biyografi/19289> Erişim Tarihi: 9 Mayıs 2021.

BOX OFFICE TURKIYE (2020). **Box Office Yıllık, Filmlerin Yıllık Box Office Verileri**, <https://boxofficeturkiye.com> Erişim Tarihi: 30 Ocak 2021.

CUMHURİYET (2020). **Bahçelievler Katliamı: Kırıcı'nın Sözleriyle Yeniden Gündeme Gelen Olayla İlgili Ne Biliniyor?**

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/bahcelievler-katliami-kircinin-sozleriyle-yeniden-gundeme-gelen-olayla-ilgili-neler-biliniyor-1753927> Erişim Tarihi: 12 Nisan 2021.

ÇALIŞKAN, Nihal (2016). **X, Y ve Z Kuşağı Çocuklarının Özellikleri Neler?** <https://indigodergisi.com/2016/12/x-y-z-kusagi-ozellikleri/> Erişim Tarihi: 19 Kasım 2020.

GÜLER, Hülya (2021). **Pandemi Kuşağı: Baby Zoomer'lar.** Sabah Gazetesi, <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/hulya-guler/2021/02/07/pandemi-kusagi-baby-zoomerlar> Erişim Tarihi: 10 Şubat 2021.

HABERLER.COM (2016). **Hayatı Film Olan Güner Sernikli İzmir'de Yaşamını Yitirdi,** <https://www.haberler.com/hayati-film-olan-guner-sernikli-izmir-de-yasamini-8373351-haberi/> Erişim Tarihi: 15.04.2021.

HÜRRİYET (2007). **Zincirbozan Aydınlatıyor.** <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/zincirbozan-aydinlatiyor-6302746> Erişim Tarihi: 9 Mayıs 2021.

HÜRRİYET (2010). **Mustafa Pehlivanoglu Kimdir?** <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/mustafa-pehlivanoglu-kimdir-15360968> Erişim Tarihi: 10 Nisan 2021.

KAMERAARKASI.ORG. Atıl İnaç. <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/atilinac.html> Erişim Tarihi: 9 Mayıs 2021.

KAPTAN, Mahmut (2015). **Mahmut Kaptan: Ülkücüler De İnsan, Solcular Da,** Gülşen İşeri, İnsan Haber, <http://www.insanhaber.com/kultur-sanat/mahmut-kaptan-ulkuculer-de-insan-solcular-da-h50232.html> Erişim Tarihi: 7 Nisan 2021.

KARA, Mesut (2013). 12 Eylül Filmleri, <https://www.evrensel.net/yazi/46161/12-eylul-filmleri> Erişim Tarihi: 2 Haziran 2021

KAVRAKOĞLU, Füsun (2014). **Çağdaş Sanata Varış 97|Fransız Yeni Dalga Sineması 1,1950'lerin Sonları 1960'lar,** <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-97fransiz-yeni-dalga-sineması-1/> Erişim Tarihi: 19.07.2016.

KONGAR, Emre (2020). **Kemalizm ve Sosyal Demokrasi,** https://www.kongar.org/makaleler/mak_ke.php Erişim Tarihi: 19.12.2020.

MAKALELER.COM (2018). **1984 (Bin Dokuz Yüz Seksen Dört) Romanının Özeti**, 1984 (Bin Dokuz Yüz Seksen Dört) Romanının Özeti (makaleler.com) Erişim Tarihi: 23.12.2020.

OKKALI, Ayben (2014). **Türk Sineması Darbeler ve Sansür -4 Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik Akımı**, <http://sahipkiran.org/2014/06/11/turk-politik-sineması-4/> Erişim Tarihi: 20.07.2015.

ÖZYEDEK, Gamze (2019). **Y Kuşağını Tanımak ve Anlamak**, <https://indigodergisi.com/> Erişim Tarihi: 18 Kasım 2020.

ÖZYURT, Olkan (2007). **Nedenleri, Sonuçlarıyla 12 Eylül**. <http://www.radikal.com.tr/kultur/nedenleri-sonuclariyla-12-eylul-811011/> Erişim Tarihi: 9 Mayıs 2021.

SARTON, George (2012). **Leonardo Da Vinci (1452-1519)**, Unat, Yavuz (Çev.), Dört Öge, (2), 11-36, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dortoge/issue/40198/478554> Erişim Tarihi: 4 Ocak 2021

SALIK, Emsal (2017). **“Dünya Sağlık Örgütü 18-65 yaş arasını ‘genç’ kabul ediyor, o zaman omurgamız için dans!”** <https://www.uplifers.com/dunya-saglik-orgutu-18-65-yas-arasini-genc-kabul-ediyor-o-zaman-omurgamiz-icin-dans/#ixzz6lQ3a1CIq> Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2019.

SEZEN, Namık Kemal (2013). **Gelişen Yeni Nesil İnsan Kaynakları Yönetimi**, <https://www.xing.com/communities/posts/gelisen-yeni-nesil-insan-kaynaklari-yoenetimi-1002940054> erişim tarihi: 7.07.2020.

ŞİŞMAN, M. (2018). **Y Kuşağı Nedir? Y Kuşağının Özellikleri Nelerdir?** [www.milliyet.com.tr: https://www.milliyet.com.tr/y-kusagi-nedir--y-kusaginin-ozellikleri-nelerdir--molatik-99/](https://www.milliyet.com.tr/y-kusagi-nedir--y-kusaginin-ozellikleri-nelerdir--molatik-99/) erişim tarihi: 10.06 2020.

TÜRKİYE DİYANET VAKFI İSLAM ANSİKLOPEDİSİ (2007). **Niyazi Mısri**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/niyazi-i-misri> erişim tarihi: 7.04.2021.

TÜRKİYE (2012). **12 Eylül’ün İşkenceleri İddianamede**. 12 Eylül’ün İşkenceleri İddianamede (turkiyegazetesi.com.tr) Erişim Tarihi: 23 Aralık 2020.

ÜNAL, Aylin T. (2013). **Nesiller Ayrılıyor: X, Y ve Z Nesilleri**, (<http://www.acikbilim.com>) Erişim Tarihi: 06.06.2020

<http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/22307011.asp> Erişim Tarihi: 21.05.2019.

(<http://www.dunya.com>) Erişim Tarihi: 11.07.2020.

(<https://boxofficeturkiye.com/>) Erişim Tarihi: 25.06.2020.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Gülten ÖZGÜN

Yabancı Dil: İngilizce

Lisans: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema, Haziran 2010

Yüksek Lisans: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema, Ağustos 2014

Lisansüstü Öğrenimlerindeki Tez Bilgileri

Yüksek Lisans Tezi: Sosyal Medyada Siyasal İletişim: 2011 Genel Seçimlerinde İktidar ve Ana muhalefet Partilerinin Sosyal Medya Stratejileri

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Huriye Kuruoğlu.

Doktora Tezi: 2000 Sonrası Türk Sinemasında Yer Alan Filmlerde Gençlik Temsilleri: 1980 Askeri Darbesini Konu Alan Filmler Örneği

Tez Danışmanı: Doç. Dr. K. Leyla Budak.

Aldığı Sertifikalar

1. "Pedagojik Formasyon Sertifikası", Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 2013.

Ulusal Sergiler

1. "Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksekokulu Çalışanları Karma Fotoğraf Sergisi", Dokuz Eylül Üniversitesi Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksekokul, Fotoğraf Kamusal alanda uygulanmış yapıt BALÇOVA, 26-27 Aralık 2017.

Çalışma Alanları: Diksiyon, Beden Dili, Sosyal Sorumluluk Projeleri, Doğa ve Çevre Bilinci, İletişim Becerileri ve Yaratıcı Drama, Davranış Bilimleri, Sosyal Medya, Gençlik, Türk Sineması, Siyasal İletişim.

Hobiler: Tenis, yüzme, fotoğrafçılık, resim, jogging ve plogging.