

duble hikâye

gülçin aksoy

28 Őubat - 13 nisan 2014

| 1



Elinizde tuttuğunuz sergi yayınında çıkan yazıların kimler tarafından hazırlanabileceğini, Gülçin Aksoy ile beraber Serra zhan-Yüksel ve DEPO ekibinden Asena Gnal ve Aslı etinkaya'nın nerileri belirledi. Yayın Őöyle bir iŐ bölümüyle Őekillendi: Serra zhan-Yüksel, Gülçin Aksoy ile beraber iki yılı aŐkın bir süredir hazırlık yaptığı sergisi üzerine yaptıkları konuŐmalardan sonuncusunu bu yayın için yazıya döktü. Ahu Antmen, Gülçin Aksoy'un sanatsal pratiği ve bunu Őekillendiren etmenler üzerine yazdı. BEKS'ten (Bellek ve Kültür Sosyolojisi alıŐmaları Derneği) Derya Fırat ve ndercan Muti, sanatçının iŐlerine yön veren darbe döneminin tanıklarıyla yaptıkları görüŐmelere dayalı araŐtırmalarına dair bir yazıyla katkıda bulundu. Gülçin Aksoy'un kişisel hikyesinde yaŐananlara tanıklık eden Samsun 78'liler Vakfı yelerinden Suat Baysal da, sanatçının sorularını yanıtladı.

Gülçin Aksoy ile “Duble Hikâye” Üzerine Söyleşi

Serra Özhan-Yüksel

Gülçin, seninle yaklaşık iki yıl evvel, çalışmalarını yürüttüğün kişisel serginin içeriği üzerine yaptığımız görüşmelerde, isminin “Duble Hikâye” olacağını söylemiştin, öyle de oldu. Bu ismi neye/nelere referansla belirlediğinden bahsedebilir misin?

“Duble Hikâye” yaşanmış bir hikâyenin bugünkü versiyonu olarak belirlediğim bir başlık. Benim için birçok alt anlamı var. Başlangıç noktasını, KA'nın 1984 yılında öldürülmesi ve GA'nın yurtdışına iltica etmesi, yani ikiz kardeşlerin hikâyesi oluşturuyor. İkiz hikâyeden yola çıkışla, yaşayan ve geride kalan, arada kalan, iki memleket arasında yaşanan bir hayat, iki dünyalı olmak vs. Sanki ben de burada yaşarken hep double olmak zorundayım gibi bir hissiyatla yola çıkış. Yöntem olarak da bu yolu on yıllık zamanlara böldüm.

İkilikler ve bunları yansıttığın işlerin üzerine daha detaylı konuşmadan evvel, hangi on yıllık dönemlere göre sergiyi oluşturdu?

| 3

1980, TC tarihinde en büyük travma olarak, çok belirgin bir başlangıçtı. Bir sürü darbe geçirdik, ama '80 darbesi gibi ağır olanı yok. Sonrasında 90'lar ve 2000'ler; işlerimin oluşumu, bindik bir sınıflandırmaya denk gelen tarihsel bir bakış açısını takip ediyor: Onar yıllık dönemler. Özetle, 80'lerde büyük bir travma var, 90'lar daha çok bir normalleşme, “iyileşme” süreci, 2000'ler ise bana kalırsa zıvanadan çıkmış haller. Her bir çığırından çıkmadan sonra bir yıkım, sürekli bir git gel de yaşadığımız zamanları kapsıyor.

Peki bu bahsettiğin halleri çalışmalarında 80'ler-90'lar-2000'ler bölümleri altında mı sunuyorsun? Bu dönemleri çalışmalarına nasıl yansıttın?

On yıllık dönemler, yöntem olarak yaşananlar ve yaşadıklarım için belli simgeleri oluşturmaya yarıyor. Sergileme süreci ise onar yıllık sıralamayı izlemiyor. Kronolojik değil. Bağlantılar ve semboller zaman zaman keyfi karşılaşmalar yaratıyorlar. “Duble Hikâye”, yaşanmış bir olayın üzerine oluşturulmuş da olsa, kurgulanmış birçok gösterge ile iç içe. Kimi zaman benim hikâyem, kimi zaman başkasının hikâyesi. Aktardıklarım benden çıkışla başkasının hikâyesi de olabilir. Bu sergi bağlamında hazırladığım sanatçı kitabında bireysel olanın yanında toplumsal ya da sanatsal bağlamda birçok konuya gönderme yapıyorum, anlatıyorum, fakat bunlar bire bir anlatımlar değil. Bugünden o güne bir kurgu ile yazılan, kendime göre bir tarih denemesi diyorum aslında.

İlk olarak bakış açımı ya da belli bir yaşanmışlığı ortaya koymak için kendimi bahane ediyorum, ikincil olarak ise belgesel yapma edimini kendime bahane ediyorum diyebilirim.

Çok ağır yaşanmış olsa da bütün hikâyeyi öldürülen bir kardeş üzerine kurmuyorum. Hepimizin yaşamları ile bağlanan, ilişkilenen alanlarda ve uzantılarında hareket ediyorum. Kimi zaman kişisel, kimi zaman topluluk halinde. '80 dönemine ait böyle bir yaşanmışlık, o kadar çok insanın başına geldi ki, hâlâ gelmekte. Onu kahramanlaştırmak ya da bu olayın defalarca altını çizmek değil istediğim. Evet, bir travmaya işaret ediyorum. Öte yandan bu hikâyeyi, travmayı sakız gibi uzatmak değil de sonrasında ortaya çıkan tuhaf, sınıflandırılmayan yaşam aralıklarından seçtiğim ya da oluşturduğum göstergelerle bugünü yaşamak niyetindeyim. Çoğunlukla ironik yolla, hatta bazen olmadık yanyanalıklarla -ki bunlar yaşadığımız coğrafyanın her yanında karşımıza çıkabiliyor. İnsan yavrusu olarak doğumumuzun dahi travma olarak nitelendirildiği bir dünyada yaşamak zaten ironik. Bir yandan aradan geçen zaman nedeniyle, bu dili kullanmak daha kolay oluyor. Hikâyeyi yeniden yeniden anlatıp onun üzerine anıtlar dikmek, sonra ziyarete açmak, müzeleştirmek bana göre değil. Modern tapınaklar dışarıda dursun, dağılsın, bölünerek azalsın.

Sanki hikâyenin başlangıcında anlattıklarında değil de, günümüze geldikçe oyunbaz bir anlatım ve simgeler çalışmalarının içine giriyor.

4 |

Evet, çünkü bugünlere geldikçe taklit değil de -miş gibi yapan, kaynağından yüzlerce kez kopmuş olana, her şeyin dekor tadında olması meselesine takılıyorum. Şimdi 2000'leri yaşarken gerçekten dekor yaşıyoruz, arka plan yok. Binaların ön yüzü var, arkası yok. İnsan olarak ya önümüz var, ya arkamız. (Bu yüzden sanatçı kitabında ORTA sayfasını çok önemsemiştim.) Her şey dekor tadında gibi geliyor bana. Sürekli bir ekran var gibi. Ekran korunaklılığında mis gibi yaşam.

Bu arada orijinale ulaşmak gibi bir endişeye kapılmıyorum. Yani tarihsel akla bağlanamayan tuhaf akli da seviyorum ben. Sanırım bilindik arka planın yok edilmiş olması meselesini olduğu gibi, yani bu kötüdür anlamında değil de, yok edilme niyetini sorgulayarak ele almak. Zira bu arka planın bize dayattığı nokta hep tek bir istikamet olmamalı, bir değil, başka başka 'BIRLER'. Başka arkaların olabilirliği üzerine.

Devam ettiğimiz noktada ise, dekorlara çarpmak, dekoru anlamak vurucu oluyor. Yaşadığım belki de hep dekordu gibi hissetmeye başlıyorum. İnsan aslında aynı zamanda kendisi dışındaki alanı da anlamaya çalışıyor. Anlamlandırma yolunda kendin oluşurken kendine karşı yaşam alanını oluşturanlarla hep çatışma halindesin. Yani sürekli olarak yaşam alanıyla karşılaşılıyor, mücadele ediyor veya onun ne olduğunu düşünüyorsun. Onu bir şekilde dönüştürmeye çalışarak geçiyor hayatın. Sonra yaşam alanı, habitus, o seni biçimlendiriyor. Sana rağmen seni biçimlendiriyor. Ve biçimlendirildiğin noktada bir sınıfa, bir şeye dâhil oluyorsun.

Madem “biçimlendirilmekten” bahsediyorsun, bu noktada yıllardır akademinin içerisinde oluyor olmanın altını çizecek miyiz? Çünkü sergideki işlerinde, sanatçı kitabında, insanlar senin akademik yaşamını da öyle ya da böyle görecekler.

Evet, üniversitede sanat eğitimi veriyorum. Akademik kimlik verili ve kurallara bağlı olan bir kimlik. Benim pek de uyum sağlayamadığım. Sırtınıza geçirdiğiniz cübbe ile ne şekle giriyorsunuz veya o cübbe neyi temsil ediyor? Bir süre kendi fikrimce arka plandaki erk meselesine gönderme yapan simgelerle, sınırlarla uğraştım. Yaşadığımla bağlantılı olarak academia içerisinde kadına sunulan mercilerde, onların arka bahçelerinde dolaştım bir miktar. Bu düzenekte belirlenmiş imgelerin imitasyonu ile, erk oyunları ile oynadım. Aslında hiyerarşik düzeneklerin doğasındaki imgelerle kimi insanların, olayların tanrısallaştırılmasıyla, yani modern tanrılarla...

Biraz daha serginin kurgusunu anlatalım mı? Mesela bölümlere ayırma şeklinden bahsediyorduk? Kafanda oluşturduğun farklı dönemlere ait bölümler görünür olacak mı? Bölümlere isim verdin mi?

Hayır bölüm isimleri yazmıyorum. Anonimliğin konu edildiği bir enstelasyonla başlayabilirim, bir aksilik olmazsa şimdiki planım bu. Daha sevimli ve taraftar olabileceğiniz bir anonim ordusu derken, çok bileşeni ya da suç ortaklıkları olabilecek bir anonim ordusu. Çokluk, adı konmuş çokluk, isimleri değil, ideolojileri ayakta tutmaya yarıyor. Kendi içinde bölümleri olan işler de var. Halılar mesela.

| 5

Halılar. İsimlerini yazalım. Tabii bir de uzun yıllardır Mimar Sinan Halı Atölyesi’nde ders veriyorsun. Dokuduğun yün halı malzemesiyle olan ilişkiden bahsetmek açısından eklemek istedim. İsimlerinden bahsedince, üç halıyı aslında sergi için bölüm başlıkları gibi bile düşünebiliriz.

80’ler, 90’lar ve 2000’lere gönderme yapan üç tane halı var. Yapımı uzun zaman alan kestirme simgeler olan dokunmuş halıların yanında, dönemleri serginin kurgusu dâhilinde açım-layan, gerçek hikâyeye döndüren alt başlıklar da var. 80’lerdeki zorunlu göç meselesi bunlardan biri. İsveçli yapraklardan oluşturulmuş bir görsel ve “Çizgili Kılık” hikâyesinin simgeleşmiş kahramanlarından. İsveç’ten Samsun’a, Samsun’dan İsveç’e gidiş gelişler yaşanıyor. GA, İsveç’e iltica ediyor, diğer yanda hikâyesinin kalanının Samsun’da izleri sürülüyor. Samsun’da yaşanan balmumu tarihten, kentsel dönüşümden payını alan Umur Apartmanı’nın (hikâyesinin başladığı yer) yıkımına kadar geliyoruz. Ayrıca tarihî Yıldız Sineması’nın yok oluşu da temsil ve tasvir kavramları ile dönüştürülüyor. Ahşap tabela ile örneğin.

Bu da “Liboşş”un temsil ettiği yıllar oluyor. Bunu peki sergiyi gezenler nasıl anlayabilir?

Birebir bir anlatımdan ziyade ucu açık bırakılmış, bir yerinden yeniden yakalayabileceğiniz alanlar bırakmaya çalışıyorum. Çok dikkatli bir okuma ile fikr-i takip yapılabilir.

O zaman şunu söyleyebiliriz: Sanatçı kitabı içerisinde bütün bu malzemeleri, sembolleri, mesela levhanın neden ahşap üzerinde yapıldığını, kitapta bulabiliriz.

Bir anlamda evet. Bazı işlerin öncellerini kitapta kullandım. Kullandığım sembolleri, tasvir etmek, tasvir edilmek ile bağlantılandırıyorum. Bir zamanlar sinemalarda gösterilen "... Film İftiharla Sunar" sözüne tuhaf bir eklenti yaparak dekor tadında, yapamadığım bir şeyin, o neyse artık, sahnesini kuruyorum, az sonra sahneye dönüşecek olan bir şeyin. Bu bir duvar enstelasyonu. Önünde bir performans gerçekleşecek. Yani kısa bir süre kısa bir an, işaret ettiği şey olacak.

Performansın ne zaman, nasıl olacağına da kısaca değinelim.

Adı "Beraber ve Solo Şarkılar". 7 Mart günü, sanatçı Gökçe Erhan'la birlikte hazırladığımız, kanuni Utku Yiğit ve erkekler korosunun eşlik ettiği bir performans.

Duvar düzenlemelerinin çaprazlığından bahsediyorsun. Çapraz formlarla anlatmak istediğin bir şey var mı?

6 | "Cumhur Mefruşat" ile anlatayım: "Cumhur Mefruşat", güllerle kaplı bir branda ile yeniden yapılmak üzere kaplanmış bir bina görseli. Gül üzerine hep düşünürüm. En çok istismar edilen, en sevilen ve en nefret edilen çiçekmiş gibi. "Cumhur Mefruşat"ı gülle kaplamak, onu sevmek ve yaralarını sarmak gibi. Ne bileyim pek annece oldu ama hissiyatım böyle. Çatılmış tahtaları, düzgün olmayan heybetli bir duruşu var. İçten yanmalı. Modernist saflara hizmetle yola çıkan, yolundan sapmış bir vaka. O yüzden paralel duvarlar kullanmak istemedim.

Bir de serigrafiye (ipek baskı) verdiğin önemin hikâyesi var. Basit bir nostalji olmadığını biliyorum. Biraz anlatır mısın?

Evet bu da yaşanmışlıkla ilgili. Umur Apartmanı'nın altında o dönem afişlerinin basıldığı, üretildiği pek sevdiğimiz serigrafi atölyesi vardı. 3. kattaki odamın penceresi oraya bakardı. Serigrafi o dönemin en kolay ve en çabuk baskı yöntemiymiş ve üretilen baskılarla görsel bir depo oluşturulmuştu. Bir nebze o görsele ve içeriğine yaklaşmak istedim.

Malzeme kullanımında klişelere gitmiyorsun da hakikaten senin için derin bir manası var birçok şeyin, serigrafi tekniğini tekrardan deneyimlemek istemen de öyle. Sırf o dönemlerde popüler olduğu için değil, bayağı hikâyede kilit bir rol aldığı için seni heyecanlandırmış.

Evet bir gece serigrafi atölyesinin bombalanması, odamın camlarının aşağıya inmesi ve

yine şefkatle o atölyeyi anmak belki. Ne kadar kurgulasam da, dönüştürsem de kullandığım her malzeme, görsel vs, bir şekilde yaşanmış olana da bağlanıyor. Bu yüzden klişe olup olmamasını umursamıyorum. Gerekli olduğu yerde en bilindik olanı bile kullanmaktan çekinmiyorum. Belki bellek, nesne veya görsel üzerinden yaptığım bu kazı çalışması yüzünden bazen bilinçsiz olarak koyduğum bir şey bile tuhaf bir şekilde yaşanana denk düşüyor.

Sanatçı kitabı peki ne zaman oluştu? Ne zamandan beri üzerinde çalışıyorsun? Aslında tüm serginin üzerinde kaç senedir çalışıyorsun?

Üç senedir, belirli aralıklarla. Kendi hikâyemden yola çıktığım için, travmaya kendimi çok fazla kaptırmamak için zaman zaman uzaklaşmam gerekiyordu. Kimi kez çok yoğun, kimi zaman dışına çıkarak çalıştım. Aslında bunu da vücut kimyam belirledi. Bu esnada sürekli olarak Samsun'la bağlantı kurdum, ki annem öldüğünden beri pek gitmiyordum. Kitap baştan beri vardı, metin zamanla dönüştü güncellendi. Bazı şeyler değişmek zorunda kaldı: Gezi'den bir on gün önce kurguladığım bir işi Gezi patlayınca içeriğinin değişmesi nedeniyle olduğu haliyle kullanamadım. Bazı şeyleri çıkartmam gerekti.

Neler var içerisinde? Neler seçtin görsel olarak?

Kitaptaki görsellerin, fotoğrafların birçoğunu kendim oluşturdum, birkaçı internetten belge olarak indirdiğim, müdahale ettiğim görseller. Kitabı elle yazdım, serigrafı yöntemi ile çoğalttık. Görsellerde çoğunlukla kendimi kullandım. Hikâyeye gönderme yapacak şekilde kılıktan kılığa girdim. İktidar mekanizmalarının kadın üzerindeki oyunları bitmiyor: akademik hayatta, iş hayatında, sanat ortamında. Şu sahiplik meselesi, kadın tayyör de giyse değişmiyor. Ayar mekanizması, punduna getirme operasyonları, ardı ardına biçimleri değişerek devam ediyor. Eh ben de kendime oyun oynadım sanki.

Bir de merak ediyorum: önce görselleri bulup da mı yazmaya başladın? Yoksa doğrudan yazarak mı başladı kitap serüveni?

İkisi tamamen birlikte başladı. KA'nın ölüm ilanını karşıma alışımla, ertelediğim bir kızgınlıkla başladı. Sonra "Ölümüne İsimsiz" diye çok kısa bir sürede hızla bir halı dokudum. Bu isimsizlik sadece KA'ya biçtiğim bir niteleme değildi. Tüm "İsimsiz" lugatına, boyadığım "İsimsiz" tuvaler dâhil çomak sokmak istemekle alakalıydı. Dokudum. Görseller toplamaya ve aldığım notlarla birleştirmeye başladım. Çizdim. Fotoğraf, video çektim. Montajladım. Bütün çalışma böyle oluştu.

18.01.2014 - İstanbul

* Sanatçının tasarladığı ve Birtakımşeyler Stüdyosu'nda ipek baskı (serigrafı) yöntemiyle 100 adet çoğaltılan kitap, sergi kapsamında yer alıyor.

Gülçin Aksoy: Dokumak ve Dokunmak

Ahu Antmen

8 |

Türkiye’de 1990’lı yıllardan 2000’lere uzanan süreçte kendine özgü arayışları olan yeni bir sanatçı kuşağı ortaya çıktı. 1980 Darbesi’nin yarattığı Türkiye’nin ilk gençlik kuşağı ve devamı olmaları, bu tarihsel olguya dayanan kolektif bir bellek, ortak bir bilinç taşımaları açısından onları 1980 Kuşağı olarak adlandırabileceğimizi düşünüyorum; ama sahneye 1990’larda çıktıkları için 1990 Kuşağı olarak da anılıyorlar. 1960’larda ve 70’lerin başında doğan bu kuşağın gençliği darbe sonrası sözde “normalleşme” sürecinde geçti, ama bu toplumun hiç de “normal” olmayan yanlarına da, “norm”ların sorgulanması gerektiğine de aslında en çok onlar işaret etti. Kabuk değiştirmekte olan Türkiye’nin toplumsal meselelerden uzak yeni gençliği olarak kodlanmışlardı belki, ama bu kuşağa mensup sanatçıların sanatsal üretimi politik bir bilincin varlığı/yokluğu meselesinin kendi benlik/kimlik oluşum süreçlerinin vazgeçilmez bir parçası olduğunu duyuruyordu. Evet, üzeri örtülmüş çocukluk anıları gibiydi belki bu bilinç. Hatta dile gelişi de bastırılmışın dile gelişini çağırıyordu: Kesik kesik, kopuk kopuk, ve simgesel. Sanatçı kimliğinin ressamlığın/heykeltıraşlığın ötesinde bir anlamı, biçimsel/estetik kaygılar dışında kaygıları olması gerektiğini hissedişleri ve bu anlamda teknikler ve malzemeler bağlamında daha oyuncu, daha deneysel olabilmeleri de bununla ilgiliydi kuşkusuz. Dolayısıyla performans, video, fotoğraf, enstalasyon gibi daha alternatif sanatsal pratikleri yoğun bir biçimde sanatsal dağarcığımıza kazandıran, bu kuşak oldu.

2000’lere doğru kadınların sanatsal üretiminin giderek daha toplumcu bir karakter kazanmasının, toplum içinde bireyin ve özelinde kadın(lar)ın durumuna daha çok işaret etmeye başlaması da bu sürecin bir uzantısıydı. Feminizmin sanat dünyasında politik bir seçenek olarak ilgi çekmediği, dolayısıyla pek çok kadın sanatçının sahiplenmediği bir kimlik olmasına rağmen,

yapıtların aslında kadından taraf bir dil konuşuyor olması da sanırım buna bağlıydı. Hale Tenger (1960-), Selda Asal (1960-), Aydan Murtezaoğlu (1961-), Şükran Moral (1962-), Gül Ilgaz (1962-), Gülçin Aksoy (1965-), Neriman Polat (1968-), Mürüvvet Türkyılmaz (1968-), Canan (1970-), Esra Ersen (1970-), Nezaket Ekici (1970-) gibi sanatçıların dâhil olduğu bu kuşak, 1990'lardan itibaren ilk işlerini üretmeye başladı. En pekişmiş işleri, 2000'lerde gündeme geldi, bu sanatçıları daha görünür kıldı. Her biri, resim ve heykel dışında üretim biçimlerine yönelerek dünyaya ve Türkiye'ye bakmaya, yalnızca kadınların değil, iktidar mekanizmalarının mağdur ettiği başka kimliklerin izini sürmeye yöneldi. İnsan/kadın bedeni üzerindeki toplumsal baskının yansımalarını, erkek egemen dilin "bizi" nasıl konuştuğunu ya da dilsiz bıraktığını, 12 Eylül sonrası "normalizasyon" sürecinin kadın, erkek, çocuk topyekün bir dizi başka anormallikle kuşatılmışlığımızı bu sanatçıların işlerinde, bazen son derece ilginç imgeler çerçevesinde izledik. Sanatta kolektif ve anonim bir varoluş haline yönelen, 'sanatçı kimliği'nin bireysel kimlikten –üslup ideolojisinden– arınabilme potansiyelini irdeleyen, sanatçının toplumsal rolünü sorgulayan, başka bir dil, başka bir yer, başka bir izleyici arayan da yine bu kuşağa mensup kadın sanatçı grupları, Oda Projesi ve Atilkunst gibi oluşumlar oldu.

Gülçin Aksoy da bu kuşağa mensup bir sanatçı olarak, özellikle 2000'lerde ürettiği işlerle gündeme geldi. Bireysel sanatçı kimliği dışında 2006-2013 yılları arasında, erkek zannedilen¹ Atilkunst'un "yaramaz kızları"ndan biri oldu; ayrıca sanatsal pratiğindeki tavrını atölye ortamına taşıdığı bir eğitimci kimliği de var. "Yaramaz kız" terimini pek sevmesem de bile isteye kullanıyorum: Kadınların kimliklerine dair eril tasarrufların ön planda olduğu toplumlarda, kendini konuşan; "çok" konuşan; politik tavrını cesur ve çekincesizce dile getiren; "çok" bilen; gördüğü çarpıklıklara işaret eden; "çok" bakan; sinmeyen; "çok" olan; kendi bildiğini yapan, *artık çok olan* kadınlardır, ve onlar "yaramaz"lardır. Aksoy, hem kendi bireysel pratiğinde, hem Atilkunst içinde yol arkadaşları Yasemin Nur ve Gözde İlkin'le birlikte kurduğu mizahi ve sivri dilde hem de MSGSÜ Resim Bölümünün Halı Atölyesi'nde "dokumak" fiiline getirdiği yeni açılımlarda toplumsal bağlamda, uslu/yaramaz ikileminin cinsiyetçi veya başka ideolojik göstergelerle anlamlandırılmasının arka planını sorgulayan, dayatmacı akli yapıbozuma uğratan bir sanatçı oldu.

1 Gülçin Aksoy'un bir açıklamasında, Gülçin Aksoy, Yasemin Nur ve Gözde İlkin'den oluşan Atilkunst'un erkek zannedildiğini öğreniyoruz: "Atilkunst olarak isimlerimizi ortaya koymadan fakat aynı zamanda özellikle saklamadan bir üretim gerçekleştirdik ve uzun süre internet üzerinden dağıtım yaptık. Birçok kişi bizlerin erkek olduğumuzu düşünmüş. Neden erkek zannedildik? Kadın sanatçılara atfedilen içe dönüklük, hassas fırça ve malzeme odaklı çalışma biçimi bizlerde yok muydu? Bu niteliklere itirazım olmamakla birlikte, dışa mı dönüktük ne?" Daha ayrıntılı bilgi için bkz. <http://gulcinaksoy.blogspot.com>

1980 Kuşacı mensuplarının, öyle topyekün 12 Eylül tornasından geçmediğini, hep söylene-geldiği gibi kayıp, ziyan, görmezduymaz olmadığını düşündüren sanatçılar arasında yer aldı.

Öte yandan, Gülçin Aksoy'un *Duble Hikâye* başlıklı bu en kişisel sergisindeki izlerden de okunabileceği üzere, Gülçin aslında 1980 öncesinin ve sonrasının karmaşasını ve acısını, ve 12 Eylül'ün ağır soluğunu bünyesinde çok yakından hissetmiş bir kişi, öyleymiş, bilmezdim; onun sanatsal dilinin, duruşunun oluşumunda bu geçmişin gözardı edilebileceğini sanmıyorum. Türkiye'de insanın 12 Eylül'le temasındaki uzaklıklar ve yakınlıklar başka başka bir sürü hikâye oluşturuyor, Gülçin'in de bir hikâyesi var; Samsun'da şu sıralar Samsunluların itirazlarına rağmen kentsel dönüşüme kurban giden Umur Apartmanı'nda² geçen çocukluğu, biri vurularak öldürülen, diğeri yurtdışına kaçmak zorunda kalan kardeşlerini yitirşi gibi. Bu hikâyeler öyle kolay kolay anlatılamıyor; bazen hiç anlatılmıyor; çünkü bu hikâyelerde ölümleri, kayıpları, fiziksel ve ruhsal yaraları dile getirmek gerekiyor. Kardeşleri anmak gerekiyor. Gülçin gibi 1980'de ilk gençliğini yaşayanlardan bazıları, "kardeş" in etimolojik kökenindeki "karnın" Türkiye'de bir toplum metaforu olarak düşünüldüğünde korunaklı bir ana rahminden çok, karındaşen bir karanlığa dönüşebileceğini yaşayarak öğrenmiş. Gülçin'in *Duble Hikâyesi*, 12 Eylül döneminin farklı açılardan mağdurları olarak hem kardeşlerine hem kendine; Türkiye'nin kültürel yapılanmasının zıtlıklarını barındıran bileşenler olarak hem çocukluğunun geçtiği yer olarak Samsun'a hem de "büyük kent" İstanbul'a; ezberlenmiş cinsiyetçi sistemlerin kimliklendirdiği bedenler olarak erkeklere ve kadınlara bakan bir toplam oluşturuyor. *Duble Hikâye*, Aksoy'un 12 Eylül'den kendi payına düşenlerle ilk kez bu kadar kişisel düzeyde yüzleştiği bir bütünlük arz ediyor, ama sanatsal dağarcığında yeni bir mesele olmadığı, *Ailey Mahsustur* sergisindeki *Darbe* (2003) başlıklı işinden de hatırlanabilir. Bedene, ruha, haneye bir tür tecavüz duygusu uyandıran bu iş, perspektif algısıyla oynayarak izleyicinin görüş açısını çarpıtan bir simgesel yatak ve odasıydı.

Bakma edimi, Gülçin Aksoy'un sanatının en belirgin izleklerinden biri; aslında bir toplumsal metafor, öyle görünüyor ki sanatçının hem kavramsal olarak irdelediği bir mesele hem de yarattığı görüntülere yansıyor. Aksoy'un pek çok yapıtında, özellikle de 2000'lerin başına tarihlenen *Seyir 1-2-3-4* (2002) veya *Kenar Süsü* (2004) gibi fotografik işlerinde seyretme hali bir tür ana tema olarak karşımıza çıkıyor: İzleyicinin kendi seyir haline ve bakma edimine bir farkında-

² Samsun'daki merkezî caddelerden biri olan Gazi Caddesi üzerinde bulunan ve kentin inşa edilen ilk apartmanları arasında yer alan Umur Apartmanı, uzun yıllar TKP ve 78'liler Derneği gibi parti ve sivil toplum kuruluşlarına evsahipliği yaptı; Karadeniz'de sol siyasetin simgesel yapılarından biri haline geldi. 2013 yılındaki yıkımı, çeşitli itirazlara neden oldu. Bkz. <http://www.sendika.org/2013/02/samsunda-fasist-kusatmaya-karsi-umur-apartmaninin-eksik-tuglaları-tolgahan-yildirim/>

lık kazandıran *Seyir* kompozisyonlarında Aksoy, belirgin bir hedef yokmuş gibi görünen genç insanların seyretme halini kaydediyor. Bir performans boyutu da taşıyan bu işlerde, sanatçının talimatları doğrultusunda bir yere yerleşen ve seyretmeye başlayan bu insanlar, bazen birbirlerini, bazen başkalarını, bazen denizi, ya da oradan geçmekte olan bir vapuru yani aslında gündelik hayatın akışını seyrediyorlar. Onların seyretme halleri, seyirliğin kendisine dönüştükçe, anlatmayan/göstermeyen fotoğrafların nedenselliği ve ardından toplumsal bağlamı gündeme geliyor. *Neden bu insanlar yalnızca seyrediyorlar?..* sorusunun, Türkiye bağlamında yan anlamlar taşıyan bir soru olduğunu, öylesine bir soru olmadığını biliyoruz. Bu seriyle bağlantılı olarak *Kenar Süsü*, bir bordür gibi dizilmiş seyir halinde gençleri bir perdenin süsü haline getirirken, belki anlamını biraz daha açık ediyor. Burada Gülçin Aksoy'un dokuma, örme, işleme gibi "kadını" eylemleri daha toplumsal boyutuyla kültürel örüntülerle ilişkilendirmesinin çok tipik bir örneğini görüyoruz. Bu serinin en radikal görüntüsü ise hiç kuşkusuz *Seyir 3*: Üç kadın, genellikle erkeklere atfedilen bir beden dili giymiş olarak, izleyicinin karşısında rahatça oturuyor. İki gözlerini izleyice dikmiş. Sanat tarihinin ve hem tarihsel hem güncel boyutuyla görsel kültürün pasif seyirlik nesnesi olarak kadın imgesini tersyüz eden bu görüntü, Gülçin Aksoy'un sanatının hem bireysel anlamda hem Atılkunst bağlamında kolektif olarak sürdürdüğü sanatsal pratiğinin temel cümlesini oluşturuyor: Önce *kendine bir baksana sen!..*

| 11

Gülçin Aksoy'un sanatında, kendine hiç bakmayanların başkalarına doğrulttukları işaret parmakları, kendini hiç duymayanların azarlamaları, kendini hiç tartmayanların yarattığı terazide yaşamak sıkıntısının ruhsal ağırlığı var. *Ham Korosu* (2010) başlıklı videosunda, Japon minyatür heykellerini (*netsuke*) andıran bronz dökülmüş küçük düğme eller, herhangi bir hedefe doğrulttukları işaret parmaklarıyla hep bir yargılama halindedir. Sen!.. diye başlıyorlar. Ama aslında Türkiye toplumundaki içgörü/içtani/yüzleşme/özeleştirme noksanlığına işaret ediyorlar. Aksoy'un *Masa Üzerinde Koltuk Hatası* (2008), *Duvar Üzerinde Koltuk Hatası* (2010) gibi enstasyonlarında bürokrasinin simgesi olarak (ve belki kendi çalıştığı kurum olan Akademi'nin uyumsuz figürlerinden Altan Gürman'ın *Kapitone's*ine de bir selam göndererek?) kullandığı kapitone yüzeyin düğmesi olarak işlediği bu minyatür nesnelere, kol düğmesi, yaka iğnesi gibi boyutlarda olduğu için kıyafetlere iliştilen kimlik göstergelerine de göndermede bulunuyor. Komikler, o kimlikleri giyenler gibi. "Resmiyet" kazanmış kimlikler, Gülçin Aksoy'un ilgisini çeken bir alan ve kendi akademik kimliğinin ve dolayısıyla Akademi'de kendi atölyesinde sahip olduğu "iktidar alanı"nın sorgusunu da içeriyor. Sanatçıyı akademik cüppesiyle, atölyesinde top sektirirken izlediğimiz *Cumhur-Kadın* (2012) videosunda, iktidar mekanizmalarının görünür kılınmasında görselliğin rolü sorgulanırken, bir yandan da dalga geçiliyor. (Bu arada, hiç de fena top sektir-

meyen bir *kadın* var karşımızda, söyleme karşı eylem yapıyor.) Bir simge olarak bu “cumhur-kadın” görüntüsü özellikle dikkat çekici: Eril tavrın, erkekliğe özgü bir davranış biçimi olmadığına işaret ediyor; özcü bir bakışla erkek ve kadını ayırmak yerine, edinilmiş kültürel rollerin yarattığı cinsiyet ötesi bir kimlikten söz ediyor. Aksoy’un top sektirmesinde, atölye, derken Akademi, derken yaşadığımız çevre içinde *biz nasıl bir kültür üretiliyor, nasıl bir kültür üretebiliriz* kaygısını sezineleyebiliyoruz.

Edinilmiş, ezberlenmiş toplumsal davranış biçimlerinin performatif bir boyutta tekrarı, görsel ya da sözel çeşitli yansımaları, Gülçin Aksoy’un özellikle ilgisini çeken bir konu: Fotoğraf stüdyolarında çekilmiş eski fotoğraflarla (asker uğurlama fotoğrafları gibi; bkz. *Ankara Garı*, 2006), özel televizyonların henüz yayına girmediği TRT dönemi televizyonculuk örnekleriyle, okullarda belletilenlerle (*Ey Türk Gençliği*, *Ey Turkish Youth*, 2012), insanların birbirleriyle konuşma şekilleriyle (*Allaşaşkına*, 2005), kontrol olmadığında eğlenme şekilleriyle (*Tur*, 2004) hiç kuşkusuz bu nedenle ilgileniyor. Aksoy’un gözlemlediği davranış biçimleri, bazen gündelik hayatın sıradan akışı içinden alıntılanmış oluyor, bazen de daha törensel içerikli toplumsal alışkanlıklara değiniyor. *Burma Bilezik* (2007) örneğin, adından da anlaşılacağı gibi, Türkiye’de evlilik kurumunun törensel başlangıcındaki simge olan altın bileziği konu edinirken aslında bir yandan da bu bilezik verme ritüelinin arkasındaki düzeni sorguluyor. Ve tabii, kendinden beklenebileceği gibi, onu tersyüz ediyor. Kapalıçarşı’da bir kuyumcu dükkânının vitrininde gösterilen bu videoda, krediyle alınmış bileziklerin biri erkek kılıfına girmiş iki kadının törensel birlikteliğindeki simgeye dönüştüğünü izliyoruz. Erkeklik ve kadınlık rolleri oynanıyor; bilezikler takılıyor; el sıkılıyor. Tören sona eriyor.

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, Gülçin Aksoy’un sanatsal pratiği her biri son derece sıradan görünen, ama belli bir ideolojik temelde yeniden ve yeniden kurulan gündelik hayatımızın tortusunu getiriyor önümüze; karşılaştığımız insanların, yaşadığımız tecrübelerin, seyrettiğimiz (her anlamdaki) vitrinin bir günlüğü aslında yansıttığı bize, evet bir tür ayna, *bakalım* diye. Bu açıdan bakıldığında, yaşadığımız kent(ler), sokaklarıyla, caddeleriyle (*Minibüs Yolu*, 2008), yapay parklarıyla (*Kış Bahçesi*, 2011) bazen kurgulanmaya çalışılan yapay mahremiyet alanlarıyla (*Güvenlik Kamerası*, 2008), ve onlara yüklediğimiz anlamlarla (mesela Gülçin’in doğup büyüdüğü kent olarak Samsun başlı başına bir gösterge olarak yer alıyor bazı işlerinde), Aksoy’un sanatının bir diğer cephesini oluşturuyor. İdeolojik kurguların ve toplumsal değişimlerin hayata yansıyan yüzünü *var/yok* çeşitli mekânlar üzerinden –örneğin Samsun’daki Kurtuluş Anıtı ya da Kabataş’taki metro inşaatı (bkz. *Kabataş Şantiye*, 2005)– okuyan Gülçin Aksoy, kentte gezinen bireyin kamusal haklarının ve özgürlüğünün sınırlarını da düşündürüyor izleyi-

ciye. Yaşadığımız mekânların sahibi kim ve nasıl onlar oluyor, kamu ne demek, menfaat ne demek, adalet ne demek, kamu yararı kavramını bize niye öğrettiler o zaman ulan diye sorduğunu duyar gibi oluyorum!

Gülçin Aksoy'un sanat pratiği, hayatın kendisinden kopuk değil ve eğitimciliği de bunun bir uzantısı: Sanatında olduğu kadar, atölyesinde de yaşamakta olduğumuz dünyaya bakmayı, ona dair düşünmeyi öneriyor önce, ezberlediğimiz rolleri sorgulayabileceğimiz yollar açmaya çalışıyor. Sanatı, belli ki bir tür toplumsal müdahale, bir tür bilinç aşısı gibi görüyor. Akademik olup 'Akademi' fikrini sorgulamasını, ressam olup resim yapmamasını, Akademi'de yürüttüğü Halı Atölyesi'nde dokuma pratiğini daha özgürlükçü bir kavrayışla zenginleştirmesini, sanatta insanın içselleştirilmiş tüm iktidar baskılarından arınmış olarak *kendini* dile getirebileceği bir dil üretme çabasını buna bağlamak mümkün. Yöntemine gelince; Beuys'un toplum temelli sosyal heykel anlayışını içselleştirebilmişsek, Aksoy'un hem mecazen hem gerçek anlamıyla dokuma pratiğine yüklediği "sosyal doku" anlamı/algısı/kurgusu meselesini de algılayabiliriz. Hem toplumsal anlamda hem de çok kişisel ve ruhsal bir düzeyde dokunmak ile dokumak arasındaki ilişkiyi irdeleyen Aksoy'un sanatının, hem akademik eğitimin, hem kurumsal/resmî sanat tarihinin, hem de (ve esas itibarıyla) piyasanın vaaz ettiği üslup ideolojisinin, eril sanat düzeninin yüce sanatçı birey anlayışının illa ki kendini dile getirmek anlamına gelmediğinin bilinciyle şekillendiğini sezinlemek de mümkün. Gülçin gibi sanatçılar için sanatsal ifade, insan kendi kendine sorduğu soruları, kendi içindeki yeni potansiyelleri ezmeye başladığında yine iktidar mekanizmalarının devreye girdiğinin bilinciyle, kullanılan malzeme ya da yöntemin ya da belli biçimsel yönelimlerin her defasında yıkıma uğratıldığı, daha deneysel ve aslında çok daha içsel bir temelde kuruluyor.

“Umurlar biter umutlar bitmez!”

Gülçin Aksoy’un Samsun Dev-Yol davası sanıklarından Suat Baysal ile söyleşi

“Duble Hikâye” üzerine çalışırken bir yöntemim vardı; 1980, 1990 ve 2000’ler diye belirlediğim on yıllık zaman dilimleri arasında gidip gelmeler ve karşılaştırmalarla çalıştım. Aslında 90’lar ve 2000’ler, 80’li yıllardan - belki de öncesinden - gelen arızaları, toplumun geneline yapıştırılmış aksak ritmi abartmak için, bir de bugünü yaşıyorum demek için eklendi projeye. O yüzden 1980 sonrası ile ilgili konuşmak istiyorum.

Bildiğim kadarıyla 1980 öncesinde Devrimci Yol’un Karadeniz’deki yöneticilerinden biriydin. 11 yıl içeride kaldın ve çıktığında... İşte o çıktığın yerden başlayalım. Aradan geçen 11 yıldan sonra Samsun sokaklarında olmak, karşılaşmak, sohbet etmek nasıldı? Değişenler, seni şaşırtanlar ne oldu?

11 yıl gibi uzun bir süreden sonra, 1991 yılında dışarıya çıkınca birçok şeyi birarada yaşadım. Hüzünlü, sancılı, mutlu, mutsuz, keyifli, keyifsiz, uyanık, saf, şaşkın her biri başka bir duygu ve düşünceyle hissedilen bu farklı ruh halleri, özgür yaşamın ilk aylarına hâkim olmuştu.

Cezaevindeyken dışarısına dair hayallerimiz, umutlarımız olurdu. Hep yaşamak, tatmak istediğimiz şeyler vardı. Düşlerimizde öncelikle yarım kaldığını düşündüğümüz siyasal hayatla buluşarak ders çıkarttığımız yanlışları bir daha yapmadan, çok düzgün bir siyasal hayat örgütleyip, devrimci yolculuğumuza devam edecektik. En belirleyici en güçlü hayalimiz, hatta cezaevinde inatla, inançla onurluca yaşama mücadelesi vermemizin nedeni de, dışarıya çıkınca yaşamımızın en önemli hedefi de yeniden devrim için biraraya gelmekti. En yüksek hayalimiz, umudumuz buydu.

Kişisel hayallerimiz de kendi dünyamızla uyumlu ama bir o kadar da insanîydi. Öncelikle cezaevi öncesi hayatlarımızı özlüyor, yaşamlarımızın geçtiği yerleri ve birlikte paylaştığımız insanları arıyorduk. Görmek ve hasret gidermek istiyorduk.

Benim de başka yerlerle birlikte Samsun en çok aradığım yerlendendi. Samsun deyince en çok Gazi Caddesi gelirdi aklıma. Gazi Caddesi siyasal hayatımız açısından önemli bir yerdi. Çok zaman geçirmiştik bu caddede. Bir yanıyla insanların buluştuğu, görüştüğü, siyasal faaliyetler sürdürdüğü merkezlerden biriydi. Bir yanıyla da yoğun çatışma alanlarından biriydi. 70'li yılların Samsun'unda Devrimci Yol'u seçmiş her insanın Gazi Caddesi ile ilgili anıları vardır. Benim için de öyleydi. Aynı caddede Umur Apartmanı'nda oturan çok sevdiğimiz arkadaşlarımız vardı. Sonraları abin Kadir Aksoy'u kaybettik. Gazi Caddesi ve Umur Apartmanı Kadir'le daha da bir anlam kazanmıştı.

Ben çıktıktan bir süre sonra, Samsun'a geldiğimde önce Gazi Caddesi'nde dolaşım. Yıllar sonra birçok duyguyu birarada hissettim. Artık aramızda olmayanları anımsadım, hüznlendim. Eski günler canlanınca belleğimde kendimi mutlu ve keyifli hissettim.

70'lerde her yer tanıdık gibiydi. Yıllar sonra Gazi'de yürürken selamsız, tanıdiksız yürüdüm. Tanıdık kimse yoktu artık. Caddede birçok eski iki üç katlı ev yıkılmış, tüm cadde apartman olmuştu. Ama Umur Apartmanı aynı şekilde duruyordu. Zamana meydan okuduğu söylenemezdi. Çünkü sönük ve giderek boşalan, bakımsız bir hali vardı. Yıllar sonra Umur Apartmanı'nda bir daireyi ÖDP için tuttuğumda Umur ve Gazi Caddesi yeniden canlanıp anlam kazanmaya başlayacaktı.

Samsun şehir olarak çok değişmiş ve gelişmişti, alışmak zaman aldı. İnsanlar açısından da büyük değişimler ve dönüşümler vardı. Öncelikler değişmişti. İnsanlar artık iş, güç, para ve güzel yaşama yönünde farklılaşmış, bizim gibi insanlara yakın durmamayı tercih eder olmuştu. Bunları görmek beni üzüyordu ama diğer taraftan da yeni hayata hazırlıyordu. Zamanla üzülmeyen, şaşırmadan yaşamayı, hayal kırıklıklarını yeni umutlar yaratarak yok etmeyi başararak devam etti yaşamım.

Cezaevinden çıkınca yeniden aktif siyasete döndün, kendi devrimci sürecinizi yeniden canlandırmaya çalıştınız. 1996'da ÖDP kuruluşunda yer aldın. Şu an içinde bulunduğun siyasi oluşumları nasıl değerlendiriyorsun? Yani umudun var mı? Veya beklentilerinde eskisinden büyük farklılıklar var mı?

Cezaevinden çıkınca kısa süre dışarıya alışma gayretleriyle geçti. Sonra yeni siyasal hayatın yaratılması için çalışmaya başladık. 1995'lere kadar, bizim kendi tarihimiz olan Devrimci

Yol'un tartışma ve toparlanma süreci devam etti. 1995'te ÖDP öncesi "Geleceği birlikte kuralım çalışması" yapıldı. Bu süreç çok sayıda farklı yapı, çevre, sendika ve bireylerin yer aldığı birlikte parti kurma çalışmasıydı. 1996 başında ÖDP'yi kurduk. O günler için konuşacak olursam yapılabilecek en geniş, en doğru siyasi projeydi. Türkiye'de 12 Eylül 1980'den beri ilk kez solda ortak umutlar yeşerdi. İnançlar canlandı. Coşkulu ve istekli insanlar siyasal hayatı canlandırdı, uzun yıllar da öyle sürdü. Sonra kuruluş coşkusu kayboldu. Çeşitli siyasal tartışmalar sonucu ayrılıklar oldu. ÖDP'nin siyasal etkisi kayboldu. ÖDP'den sonra başka siyasal hayatlarımız oldu ancak tüm solu umutlandırıp heyecanlandıracak, toplumsal destek bulacak, ülkenin siyasal gündeminde etkili olacak bir güç yaratılmadı. Kırık, dökük, etkisiz siyasal hayatlar bugün de herkesin kendi ayrı zemininde devam ediyor. Bugünün siyasal hayatına inançla ve umutla bakmak zor. Bırakın toplumu kendilerini bile ileriye taşıyabilmeleri zor görünüyor. Ancak genel olarak, inandığım toplumsal düzeni yaratacağımıza olan inancımı ve umutlarımı koruyorum.

Sanırım Türkiye'nin birçok bölgesinde bulundun, fakat asıl faaliyet alanın Karadeniz'di ve hâlâ orada yaşıyorsun. Bölgesel farklardan söz etsek biraz. Karadeniz'de devrimci mücadele içinde olmakla İç Anadolu'da olmak arasında yerelden kaynaklanan tavır farkları var mıydı ya da var mı? Yaşam biçimleri, alışkanlıklar, fikir ayrılıklarını bölgesel ya da yerel olarak ayırabilir misin? Var mı böyle bir şey?

Karadeniz'le diğer bölgeler arasında tabii ki farklılıklar vardır. Coğrafi farklılıklar bölge insanları arasında da değişik özellikler yaratmıştır. Ülkenin tüm coğrafi bölgelerinin dil, lehçe, inanç, mezhep, kültürel yaşam tarzı, gelenek görenek, yiyecek, giyim kuşam gibi farklı özellikleri vardır. Tüm bunlar tarihsel süreç içinde insanların da farklı özellikler oluşturmuştur. Sosyal ve siyasal hayatlar üzerinde de bölge özellikleri etkili olmuştur.

Bu gibi farklılıklar, genel anlayışın çok dışına çıkılmadan, yerel tavır farklılıkları yaratabilmiştir. Algılamada, kavrayışta bölge insanının genel özelliklerini yansıtan yaklaşımlar olabiliyordu. Yaşam biçimleri, alışkanlıklar bölgelere göre farklılıklar taşıyabilir ancak bir siyasal hareketin genel ideolojik çizgisi, fikrî hayatı, politik tavrı bölgelere göre değişmezdi.

Samsun'da yaşadığım yıllarda bihaber olduğum, çocukluğumda az çok izlerine rastladığım fakat sonrasında izlerinin bile tamamen silindiği Merzifon merkezli Samsun'da da yaşamış bir Ermeni topluluğu vardı. O dönemlerde yerel halk ile sorunsuz paylaşılan gündelik bir hayatın olduğunu, çoğunlukla ticaret ile uğraştıklarını, özellikle fotoğrafçılık mesleğinin gelişiminde büyük katkıları oldu-

ğunu biliyoruz. Öte yandan Ermeni topluluğunun silinişi sanki orada yaşayan, arkada kalan insanların da bir tarafını silmiş, bizleri yaşarken yuvarlanır hale getirmiş. Hiçbir şeyle bağlantı kurmadan, tek bir yerden varolmuşuz gibi yaşayıp gidiyoruz.

Devrimci literatürde, hele o zamanın bakış açısıyla (yani evrensel bakış ile), böyle kimlik aidietlerinden söz edilmezdi bile. Bugün değişen bir şey var mı?

Türkiye’de “Türklük” dışındaki kimlikler hep baskı altında tutulmuş, devlet tarafından hep zarar görmüştür. Çeşitli tarihsel olaylarda görüldüğü üzere katliamlara, yok edilmelere maruz kalmışlardır. Geçmişten bu yana ülkemizde kimlik aidietleri hep önemli olmuş ve siyasi yapıların gündemlerinde yer almıştır ancak toplumsallaştırılması sağlanamamıştır. Bugün durum çok farklı. Kimlikler ülkenin gündeminde çok önemli yer tutmakta. Hatta en önemli gündem kimlik sorunları olmuştur. Artık ülkemizdeki kimlikler verdikleri mücadeleyle kendilerinin tanınmasını sağlamışlar ve önemli toplumsal güce ulaşmışlardır. Bu ülkemiz için olumlu ve güzel bir gelişmedir.

Mesela sen böyle aidietler hissediyor musun? Seni belirleyen, biçimlendiren devrimci kimliğini nereye dayandırıyor sun?

| 17

Ben bir kimlik aidieti duygusuna sahip değilim. Ülkemdeki tüm kimliklerin eşit, özgür ve demokratik hayatı birlikte yaratıp, birarada yaşamalarını istiyorum. Devrimci kimliklerimizde “kimlik aidietinin” hiç yeri olmamıştır. Bizim devrimci kimliklerimiz evrensel, sınıfsaldır, anti-emperyalist ve antifaşisttir.

Demek istediğim, gözlediğim kadarıyla, yerelde birçok insanla ilişkin var. Zorluk çekmeden farklı birçok kişiyle bağlantı kurabiliyorsun, dönüşümün içinde yaşıyorsun. Samsun’daki dönüşümü Türkiye veya dünya ölçeğinden birebir ayrı tutmak mümkün olmasa da, şehrin tastamam bir dekora dönüştüğü izlenimine kapılıyorum. Sanki yaslansan duvarlar yıkılacakmış gibi... Cânım yeşil ovaların tıkabasa binalarla doldurulması, denizden çalınan alanlara yapıştırılan dekor tadında yeşillikler. Fazla abarttım belki, bilemedim. Hem Umur da yıkıldı...

Samsun da ülkemizin tamamı gibi sürekli değişiyor ve dönüşüyor. Kimi değişimler doğayı, doğal dengeleri olumsuz etkileyen kötü değişimler, kimileri de modern şehir yapısını ve yeni yaşam alanlarını yaratan değişimler oluyor. Yani kısmen daha iyi olan değişimler. Tabii ki Umur Apartmanı’nın yıkılması olumsuz bir durum. Taş yığını zemini ile çok incitici duruyor karşımızda. Ama Umurlar biter umutlar bitmez!

Bildiğim kadarıyla Gezi sürecini takip ettin. Gezi'nin Samsun'daki ya da Karadeniz Bölgesi'ndeki yansımaları nasıl oldu?

Gezi'ye katılarak takip ettim. Samsun'da da Karadeniz'in tüm illerinde de olumlu etkiler yaratan coşkulu eylemlilikler yaşandı. Etkileyici, toparlayıcı ve öğretici bir süreçti. Bölgemiz de bu olumlu atmosferden iyi derecede etkilendi.

Samsun'da yaşarken hep bir yarım kalmışlık duygusu yaşardım, hâlâ yaşıyorum fakat o başka bir şeydi. Bağlanamama, bilememe gibi bir şey. Sanki geçmişin bulanıklığında yaşamak gibi. Veya yaşadığının öncesine ulaşamamak gibi, her zaman bulanık bir geçmiş. Bu yüzden olmayan bir aidiyet duygusu. Yani aidiyet duygusu var da aidiyet yok gibi. Hâlâ öyleyim.

Orada yaşayan çocukluk arkadaşlarım Samsun'u çok seviyor ve Samsun'da yaşamaktan çok mutlular. Haklılar da; birçok yönden çok daha insanî bir şehir. Yine de seni Samsunlu yapan şeyi söyleyebilir misin? Bu saçma bir soru biliyorum. Fakat üzerine konuşabiliriz..

18 | Beni Samsunlu yapan şey, öncelikle burada doğmuş ve yaşamış olmam. Burada yaşamımın çocuklukla başlayıp devam eden yıllarını geçirdim. Burada yaşadığım birçok anı beni buralı yapıyor. Ancak "aidiyet" duygusu taşımıyorum. Daha iyi seçeneğim olduğunda Samsun'dan gidebilirim de.

Video röportajımızı bir daha izleyince çok hoş bir sohbet olduğunu fark ettim. Orada sorduğum bir soruyu yinelemek istiyorum. Yıllar sonra yaşadığımız ortak zaman, ortak mekân (Umur) üzerine sorular soran biri olarak çıkageldim. Bir anlamda hem içeriden olan hem de dışarıdan gelen biriyim. Bu durum birçok kişide şüphe yaratıyor. Soru sorduğum kişi beni nereye koyacağını bilemiyor. Sen benim çocukluğumun bir bölümüne, bense senin gençlik zamanlarına tanık oldum. Bana sormak istediğin ya da benim konumum üzerine söylemek istediğin bir şey var mı?

Yakın zamana kadar sana dair yeterli bilgiye sahip değildim. Görüşmemiz de olmamıştı. Kendi halinde bir birey olarak yaşadığını sanıyordum. Ama bu çalışma vesilesiyle yaptığımız görüşmelerde, senin farklı duyarlılıklarının olduğunu gördüm. Yine de çok fazla bildiğim söylenemez ama seni iyi buldum. Sandığım gibi asosyal, apolitik değilmişsin. Umarım hep iyi ve doğru yerlerde olursun.

Geçmişin İzleri

Derya Fırat – Öndercan Muti (Bellek ve Kültür Sosyolojisi Çalışmaları Derneği - BEKS)

Her bireyin, grubun, toplumun hayatında öyle olaylar vardır ki bunlar yaşam için tarihsel bir dönüm noktası oluşturur. Bu tür ehemmiyetli olaylar zamanın akışını bir önceye ve bir sonraya ayırır. Kişi, yaşam anlatısını tarihsel dönüm noktaları etrafında kurar. Ehemmiyetli olayın deneyimi yaşamımızı bir önceye ve bir sonraya ayırarak bir kopukluk yaratır ama aynı zamanda süreklilik duygusunun yeniden kurulmasını da talep eder. Artık aynı kişi değildir ama öte yandan aynı kişiyizdir de...

1980 yılında 11 Eylül'ü 12 Eylül'e bağlayan gece, sabaha karşı saat 03:59'da, Türkiye radyolarında dönemin Genelkurmay ve Milli Güvenlik Konseyi Başkanı Orgeneral Kenan Evren imzasıyla yayınlanan Milli Güvenlik Konseyi'nin bir numaralı bildirisi okunmaya başlandı. "Türk Silahlı Kuvvetleri'nin, İç Hizmet Kanunu'ndan aldığı yetkiye dayanarak emir komuta zinciri içinde ve emirle ülke yönetimine bütünüyle el koyduğu" duyuruldu.

Darbenin bilançosu oldukça ağırdı: Askeri yönetimin iş başına geçtiği ilk bir yıl içinde tam 43.140 kişi tutuklandı veya gözaltına alındı. Açılan 210 bin davada 98 bin 404'ü örgüt üyeliğinden olmak üzere 230 bin kişi yargılandı, 7 bin kişi için idam cezası istendi, 517 kişiye idam cezası verildi ve haklarında idam cezası verilenlerden 50'si asıldı. Öte yandan 12 Eylül rejimi boyunca 171 kişinin işkenceden öldüğü "belgelenmiştir". Bunun yanı sıra "kaçarken vurulan" 16, "çatışmada ölen" 74, "doğal ölüm" raporu verilen 73, "intihar ettiği" iddia edilen 43 ve "nedeni belirsiz" 2 ölüm söz konusudur. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı, 400 bin kişiye pasaport verilmedi, 30 bin kişi "siyasi mülteci" olarak yurtdışına gitti. Siyasi partilerin, DİSK, MİSK ve bunlara bağlı sendikaların ve Türk Hava Kurumu, Çocuk Esirgeme Kurumu ve Kızılay hariç 23 bin 677 derneğin faaliyetleri durduruldu. Bin 600 belediye başkanı, 18 bin devlet memuru, 2 bin hakim ve savcı, 4 bin polis memuru, 7 yüzden fazla öğretim üyesi ve 5 bin öğretmen ya istifaya zorlandı ya da işten çıkarıldı. Darbenin hemen sonrası 39 gazete ve dergi imha edildi, 13 büyük gazete için 303 dava açıldı.

Bir Kolektif Bellek Çalışması: 12 Eylül

Darbenin üzerinden 30 yıldan fazla bir zaman geçti. Günümüzdeki tartışmalar Türkiye’de “bir bellek konjonktürü”nün oluştuğunu göstermekte. Öte yandan geçmişle hesaplaşma tartışmaları yöntem açısından zayıf kalmakta ve farklı siyasi niyetlerin tezahürü olmaktan öteye gidememekte. Bellek ve Kültür Sosyolojisi Çalışmaları Derneği (BEKS) tarafından, bu boşluğu doldurmak amacıyla, 2010 ve 2011 yıllarında “Bir Kolektif Bellek Çalışması: 12 Eylül” başlıklı bir saha araştırması yapıldı. 12 Eylül 1980 darbesinin, öncesi ve sonrasıyla, gerek Türkiye’nin ortak toplumsal belleğindeki yerini, gerekse farklı kolektif bellek grupları için farklı anlamlarını ortaya çıkarmayı amaçlayan bu çalışma, şimdiye kadar dışarıda bırakılan tanıklıklara başvurarak geçmişle hesaplaşma sürecinin başlatılmasına katkı sunmayı hedefledi. 12 Eylül 1980 darbesi gibi tüm toplumu kesen travmatik bir tarihsel olayla gerçek bir toplumsal hesaplaşmanın nasıl, hangi biçimlerde ve hangi koşullarda gerçekleştirilebileceğinin ortaya çıkarılması, çalışmanın esas amacını oluşturuyordu.

20 |

Saha çalışması kapsamında İstanbul, Ankara, İzmir, Diyarbakır, Mardin, Artvin, Çorum, Fatsa, Konya, Trabzon, Yozgat, vb. şehirlerde, farklı yaşlarda, farklı sınıfsal ve etnik kökene sahip toplam 150 kadın ve erkekle derinlemesine görüşmeler yapıldı. Nesnel tarihsel doğru arayışındansa farklı öznelliklerin darbe sürecindeki tanıklıklarını aktarmak amacıyla örneklemin siyasi aidiyet açısından temsil niteliğinin yüksek olmasına dikkat edildi. Bu amaçla, 1980 öncesi dönemde kendini “devrimci”, “ülkücü” olarak tanımlayanların yanı sıra aynı dönemde kendini “tarafsız” olarak niteleyenlerle de görüşmeler yapıldı. Süreçten doğrudan etkilenen ’78 kuşağının yanı sıra, saha çalışmasına, 1980’de 6 ile 56 yaş aralığında olanlar ve 1980 sonrası doğanlar da dâhil edildi.

Bu saha çalışması, izlenen yöntem açısından da özgün bir yaklaşıma sahipti. Kolektif bellek çalışmalarında, bir tür çağrıcıya, belleği aktive edici bir uyarıcıya ihtiyaç vardır. 12 Eylül hafızasını harekete geçirebilmek için, derinlemesine görüşme soru cetveline karşılık gelen kurmaca bir gazete hazırlandı. “Türkiye’nin Sesi” ismi verilen bu gazeteye, 70’lerde politik alanın en öne çıkan karşıt gruplarının belleklerinde kurucu nitelik taşıyan olaylar göz önünde bulundurularak seçilen fotoğraflar ve manşetler konu ve bunların dışında gazetede herhangi bir yazı kullanılmadı. Askeri darbenin siyasi yaşamda yarattığı değişim ve dönüşüm kadar gündelik yaşamın tüm boyutlarına etkilerini ortaya koymak amacıyla gazetede siyasi olayların dışında dönemin toplumsal, kültürel, sanatsal, sportif, magazinel vb. olaylarına da yer verildi.

Saha çalışması sürecinde tanıklığına başvuru kişileri 12 Eylül belleği üzerine konuşmaları için ikna etmek hiç de zor olmadı. Tersine şaşırtıcı olan, sanki herkes “bir gün birisi gelip anlat-

mamı isteyecek” hissiyatı içinde beklemişti. Sadece 78 kuşağına mensup olanlar değil neredeyse tüm tanıklar, yıllarca süren suskunluklarını bozdular. Geçmişe çağrı yapan imgeleriyle gazete istemsiz belleği ortaya çıkardı ve otantik deneyimi canlandırdı. Bu türden bir hatırlama ânında bireysel bellek içerikleriyle kolektif bellek içeriklerinin karşılaştığı gözlemlendi. Anlatılanlar her ne kadar şahsi bir öyküyle, bireysel tarihle ilişkili olsa da söz konusu olanın kolektif bir öyküye dâhil olduğu, görüşmeler sırasında bir kez daha ortaya çıktı. Bellekleri kişisel hatıraları üzerine düşünmeye davet edilen görüşmeciler, şahsi hikâyelerinin tarihle ilişkisini yeniden kurdular.

Özellikle ’78 kuşağına mensup görüşmeciler bir tür “ödev bilinciyle” tanıklıklarını aktardılar. Sadece eski arkadaşlar arasında konuşulan eski maceralar, bazen arkadaşlar arasında bile adı anılmayan, bastırılmaya çalışılan travmalar, aile bireylerine ve çocuklara özellikle anlatılmayan acı deneyimler dile geldi. Üzerine kilit vurulmuş çile sandıkları açıldı. Sandıklardan sadece acı çıkmadı, geçmişin umutları ve değerleri de çıktı. Karşılıklı ağlandı, geçmişin yası iki kere tutuldu; hem yaşanan acı olaylar, kaybedilen kişiler hem de artık var olmayan değerler için. Bir de not düğüldü: “bizler mağdur/kurban değiliz, bu bir direniş öyküsü”.

Belleklerde Saklı Deneyim: Karadeniz

Türkiye’de 12 Eylül 1980 darbesi ve sonrasındaki süreçte oluşan iktidar öncelikle sokağı boşaltmayı, temizlemeyi, dönüştürmeyi, gündelik yaşama yeniden ve bütünüyle hâkim olmayı hedefledi. Silahlı Kuvvetler’in 12 Eylül’le birlikte tanklarıyla, askerleriyle sokaklarda boy göstermesi, ardından gelen sokağa çıkma yasakları, toplu gösteri ve yürüyüşlerin yasaklanması, kent- sel mekânın kitlesel gösterilere elverişsiz kılınacak biçimde yeniden düzenlenmesi ve devam eden süreçte sıkıyönetim, olağanüstü hal gibi uygulamalar, siyasi hareketlerin gündelik yaşama ve halkla bağlarını koparan depolitizasyon sürecine yol açtı. Gündelik yaşamın sokaktan çekilmesi, dönemin militanlarının kapatılma, öldürülme, işkence, sürgün, yurt dışına çıkmaya mecbur edilme gibi yöntemlerle bertaraf edilmesi, sıradan vatandaşların ise “politika yapmanın” negatif bir ima kazandığı bu yeni siyasi konjonktür içinde televizyonun da yardımıyla evlerine kapatılması ile “korku” tüm toplumu etkisi altına aldı.

Oysa ki 70’li yıllarda Türkiye’de toplumsal hareketler büyüklükleri, canlılıkları, kitlesellikleri ve halkla kurdukları ilişkilerle betimlenirdi. Bir yandan ayrıışmış durumdaydılar (şehirler, kurtarılmış bölgeler, mahalleler, sokaklar, üniversiteler, okullar, kahvehaneler vb.) öte yandan yazılamaları, sloganları, pankartları, bildirileriyle ve barikatlarıyla, sokak eylemlilikleri, fabrika, okul, üniversite işgalleri, siyasi toplantılar ve bilinç yükseltme faaliyetleri, mahalle ve köy örgütlenmeleri, kentte ve kırsalda yürütülen mücadeleleriyle gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktaydılar.

Devrimci Yol'un Karadeniz yapılanması, bu bağlamda önemli bir örnek teşkil eder: "Direniş komiteleri vardı. Bu direniş komiteleri Türkiye'nin çok değişik yerlerinde gerçekleşti ama özellikle Karadeniz'de yaşama geçti. Amaç, hem sivil faşist saldırıları defetmek, onları bu mücadelenin dışına sürmek, hem de nasıl bir toplumda yaşıyorsak yaşamak istiyorsak onun nüvelerini bugünde yaşatmaya çalışmaktı. Özellikle Fatsa, Artvin, Samsun, Şavşat bölgelerinde gerçekleşen somut faaliyetlerdi bunlar."

'78 kuşağına mensup Devrimci Yolcuların Karadeniz yapılanması hem şehirde hem de kırsalda örgütlenmeye dayanır. Şehirlerde gençlik örgütlenmesi çoğunlukla üniversite çevresinde ve üniversite gençliğinin taşıyıcılığında gerçekleşirken kırsalda da yine aynı üniversite öğrencilerinin halkla dayanışma faaliyetleri göze çarpar: "Biz bir noktadan sonra yani okullarda köylerde şehirlerde çok değişik çalışmalar içerisine girdik. Köylülerle birlikte kolektifler örgütledik; onların ortak sorunları çerçevesinde tarlaları, tarımla ilgili vs... yaşamı ortaklaşa gerçekleştiren mekanizmalar oluşturmaya başlamıştık." "Profesyonel devrimciler" in tanıklıklarında yoğun biçimde bu köy faaliyetlerine yer verilir. Hatta öyle ki bu öğrenciler o dönemlerde kendilerini öğrenciden ziyade "köylü" ya da "devrimci" diye tanımlarlar: "Karakolda sordular, senin mesleğin ne? Köylüyüm, dedim, devrimciyim. Ya öğrenci değil misin çocuğum, söylesene. Yok, dedim, köylüyüm."

22 |

Devrimci romantizmlerinin epik bir macera tonu kazandırdığı geçmişe dair anlatılarını örgütlenme deneyimleri etrafında ören bu gençler, altyapıdan arazi anlaşmazlıklarına köyün ve köylünün sorunlarına eğilir ve söz konusu sorunlara yine köylülerle beraber çözüm üretirler. Fındık ve çay gibi Karadeniz insanının geçim kaynağını oluşturan ürünlerin üretimi ve satışıyla ilgili toplantılara da katılırlar: "Köylüler arasında sorunlar olurdu ve bu sorunların önemli bir kısmı yıllardır süren sorunlardı. Mahkemelere taşınmış, her köylüden rüşvet yenerek uzatılmış 50 yıllık 30 yıllık davalar vardı. Biz direk o süreçlere müdahil olup köylülerden oluşan bilirkişi heyetleri kurarak bütün o davaların hepsini çözen mekanizmalar oluşturduk." Örgütlü gençler köylülerle oluşturdukları kolektifler ve köylülerden biraraya getirdikleri heyetler aracılığıyla sorunların çözümünde yer alır ve halktan ilgi görmeye başlarlar: "Böylesi yapılar oluşturunca ister istemez halkın da doğrudan devrimcilere karşı, sosyalistlere karşı bir sempatisi de oluşuyor."

Ekonomik darboğazın olduğu, tuz ve yağ gibi gıda maddelerinin karaborsaya düştüğü bir dönemde yine kendi oluşturdukları heyetler aracılığıyla bu gıdaların dağıtımını sağlarlar: "Ayrıca özellikle '70 sonları itibarıyla ciddi bir karaborsa vardı, yokluk vardı yani daha doğrusu yağ yoktu, tuz yoktu buna benzer temel gıda maddeleri yoktu bunlar genellikle karaborsada satılırdı. Dolayısıyla insanlar bunları karaborsadan çok fahiş fiyatlarla temin etmeye çalışırdı, biz bu süreçte de o zaman müdahil olmaya çalıştık. Sonuçta ne kadar yağ gelirse ne kadar buğday

gelirse Karadeniz'de illere orada oluşturduğumuz komitelerde halka eşit miktarda dağıtmaya çalışırdık.”

İktidara karşı mücadele ederken bir yandan da gündelik yaşamı “başka türlü” örgütlemeye çalışırlar: “Toplumsal muhalefet salt siyasal düzeydeki söylemlerin ötesine geçmişti. Aynı zamanda nasıl yaşamak istediklerini ifade eden bir çaba içerisine de girilmişti. Kolektifler kurardık. Kendi sorunlarını kendi çözebilecek yapılar oluştururduk. Hatta daha da ileri gidip yerel yönetimlerde iktidar haline geldik ki Fatsa biraz bu yönüyle öne çıkan bir yerdi.”

Kuşkusuz Devrimci Yol örgütlenmesi de 12 Eylül öncesi Karadeniz Bölgesi'nde en etkin ve etkili siyasal oluşumlardan biridir ki bilhassa Fatsa deneyimi Karadeniz'in Devrimci Yol'la anılması büyük rol oynar. Köyler, mahalleler, bazen de şehirler ve bölgeler belirli bir grupta anılır ve o grubun “kurtarılmış bölgesi” halini alır: “Samsun, Artvin bölgesi veya Rize ve Trabzon'un önemli bir kısmı hatta daha öteye gidersek Ordu, Fatsa bölgeleri hani onların tabiriyle kurtarılmış bölgelerdi. Bizim tabirimizle yani halk iktidar organlarının nüvelerinin oluştuğu halkın nasıl yaşamak istediğine dair kendi kararlarını verdiği bölgelerdi. Böyle bir ikili iktidar biçiminin yavaş yavaş oluştuğu dönemlerdi.”

Yaşamın her alanına yönelen “yeni” bir toplum düzeninin ilk belirtileri yerelde kendini göstermeye başlar. Yerelden başlayarak halk iktidarını kurmayı amaçlayan bu devrim kısa zamanda devletin de ilgisini çeker: “Bu tabii ki bir çeşit yaşam örgütlenme çabasıydı, aynı zamanda bütün toplum düzleminde bu tür bir etki yaratmaya başlamıştı. Mahkemeler bir çeşit devre dışı kalmaya başladı. Birçok mahkemelerin yaptığı sorunları aslında o direniş komiteleri dediğimiz komitelerden oluşan birimler çözerdi. Dolayısıyla devletin direk hedefi haline gelmeye başladık.”

| 23

1980'e gelen süreçte, Karadeniz'de özellikle de Devrimci Yolcular içinde darbenin olma ihtimalinin olduğu kabul edilse de devrim beklentisi daha yaygın bir hissiyattır: “Biz Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde hızla bu toplumsal muhalefetin gelişip aslında devleti aşağıdan yukarıya doğru gerileteceğini düşünüyorduk, yani genel bir strateji böyle bir şeydi doğrusu. Ancak belki bize göre biraz daha erken koşullarda 12 Eylül yani açıkçası faşist yönetim günde me geldi.”

12 Eylül'den sonra darbe yönetimi, Türkiye'nin özellikle Karadeniz genelinde terör estirirken, devrimcilerin en çok örgütlü olduğu Ordu'da Aybastı, Fatsa, Ünye, Giresun'da Espiye, Samsun'da Merkez ve Havza, Trabzon'da Beşikdüzü gibi yerlere özel bir ağırlık verir. “Operasyonlarda devrimcilerin ve devrimcileri destekleyenlerin hepsi, çoluk çocuk kim varsa gözaltına alınıyor, işkence tezgâhlarına götürülüyordu”.

12 Eylül'ü izleyen bu süreçte Karadeniz'de çok sayıda Devrimci Yolcu dağlara çıkar: "Ölürsek hiç değilse, bu kentin varoşlarında, sokaklarında ya da bir gecekonduda sıkıştırılıp ölmek yerine, geriye anlamlı ve güzel anılar bırakarak, ölelim dedik". Bu çıkış bir görüşmecimizin de ifade ettiği gibi kır gerilla savaşını geliştirmek için değil, yoğun olarak süren operasyonlar nedeniyle köy ve şehirlerde barınma koşullarının ortadan kalkması sonucu gerçekleşir: "Yaşadığım bölge itibarıyla söylüyorum ki 12 Eylül'ün hemen sonrasında ilk etapta kendimizi koruma çabası içerisine girdik. Yani şehirlerden kendimizi hızla çekerek koruma çabası içerisine girdik ve kendimizi koruyacak yapılar oluşturmaya başladık. Sığınaklar kazdık, değişik köylerde veya değişik bölgelerde ikamet edebileceğimiz, yaşayabileceğimiz değişik olanaklar oluşturmaya çalıştık." Karadeniz'de Türkiye'nin başka yerlerinde olduğu gibi darbe sonrasında çatışmalar, dönemin iktidarının ileri sürdüğü gibi bir anda kesilmemiş, kırsalda direnen militanların ele geçirilmesi zaman almıştır. Ama bu dağ macerasında 40'ın üzerinde yoldaş çatışmada kaybedilir.

Kimisi yurtdışına iltica etmek zorunda kalır, çatışmada kaybedilenlere, sorguda can verenler, cezaevlerinde işkence sırasında ölenler eklenir. İşkenceden sağ kurtulanlar için hayatta kalmak bile bazen bir vicdan azabına dönüşür. Yaşanan bu acı deneyim sonrasında tek buruk ve güzel anı darbe öncesinde denenen yeni yaşamın yerelde bulunduğu karşılıktır: "Biz üç arkadaşlık. Cezaevinden çıkınca memlekete döndük. Bizim cezaevinden çıktığımızı duyunca halk meydanda toplanmıştı bizi karşılamak için. Öyle bir etki vardı. Kişisel bir şey değildi bu, devrimcilerin cezaevinden çıkıp geldiğini duyan halk toplanmıştı, onun sevinciydi. O duyguyu hiç unutamadım."