



Abant Sosyal Bilimler Dergisi

Journal of Abant Social Sciences

2023, 23(1): 589-612, doi: 10.11616/asbi.1219052



Karşıt Kamusal Alan Olarak Gecekondu ve Toplumsal Hareketlere Türk Sinemasından Bakmak

Looking at the Slum as Counter-Public Sphere and Social Movement from Turkish Cinema

Esra GÜNGÖR KILIÇ¹ 

Geliş Tarihi (Received): 14.12.2022

Kabul Tarihi (Accepted): 22.01.2023

Yayın Tarihi (Published): 30.03.2023

Öz: Bu çalışmanın amacı, Türkiye'nin 1970'li yıllarında yaşanan gecekondulaşmayı karşıt kamusal alanlar olarak konumlandırarak, sinemanın imgeleri aracılığıyla gecekonducularda gerçekleşen yıkıma karşı direniş pratiklerini toplumsal hareketler literatürüne içkin kavramlarla analiz etmek; sosyal bir anlam yaratmaktır. Bu amaca yönelik olarak öncelikle, sosyolojik bir olgu olarak iç göç ve gecekondulaşmaya değinilmiştir. Bu bağlamdan yola çıkılarak, gecekondulaşmanın kent çeperlerinde meydana getirdiği kendilerine içkin kamusal alanlar, karşıt kamusal alan literatürü içerisinde değerlendirilmiştir. Kültürel bir ürün olarak sinemanın toplumsal olan ile ilişkisi sonucunda gecekondu hareketlerine dair görünür kıldığı direniş pratiklerinin incelenmesinde ise sosyolojik film analizi kullanılmıştır. Filmlerin analizinden elde edilen bulgular ışığında, gecekondu bölgelerinde yaşayanların toplumsal hareketler açısından birbirinden farklılaşan eylem/direniş örnekleri gösterdiğine ulaşılmıştır. Filmlerde açığa çıkan ortak vurgu ise bireysel olarak başlayan direnişin toplumsal bir sürece dönüşme potansiyelini barındırdığıdır.

Anahtar Kelimeler: İç göç, Gecekondulaşma, Karşıt Kamusal Alan, Toplumsal Hareketler, Sinema

&

Abstract: The aim of this study is to position the slums in Turkey in the 1970s as opposite public spaces and to analyze the practices of resistance against the destruction that took place in the slums through the images of the cinema with the concepts inherent in the social movements literature; to create a social meaning. For this purpose, first of all, internal migration and squatting as sociological phenomena were addressed. Based on this context, the public spheres that shantytowns create in the city periphery are evaluated within the context of counter-public sphere literature. As a cultural product, the sociological film analysis was used to examine the practices of resistance that cinema epitomized as a result of its relationship with social reality. In light of the findings obtained from the analysis of the films, it has been concluded that the people living in the slum areas show different examples of act/resistance in terms of social movements. The common emphasis revealed in the films is that the resistance that starts as an individual has the potential to turn into a social process.

Keywords: Internal migration, Slums, Counter-Public Sphere, Social Movements, Cinema

Atıf/Cite as: Güngör Kılıç, E. (2023). Karşıt Kamusal Alan Olarak Gecekondu ve Toplumsal Hareketlere Türk Sinemasından Bakmak. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(1), 589-612 doi: 10.11616/asbi.1219052

İntihal-Plagiarizm/Etik-Ethic: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asbi/policy>

Copyright © Published by Bolu Abant İzzet Baysal University, Since 2000 – Bolu

¹ Arş. Gör., Esra Güngör Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, esra.gungor@hbv.edu.tr.

1. Giriş

Türkiye tarihine modernleşme hareketleri açısından baktığımızda kentleşme ve sanayileşmeye koşut olarak özellikle 1950'li yıllar ile birlikte yoğun bir biçimde yaşanan iç göç olgusu karşımıza çıkmaktadır. Kırsal kesimlerden kente doğru gerçekleşen bu iç göç dalgası, beraberinde barınma sorunlarını doğurmuştur. Barınma sorununa kendi edimleri ile çözüm bulan göçmenlerin bu eylemleri sonucunda literatüre sosyo-kültürel ve ekonomik bağlamları ile "gecekondu" terimi eklenmiştir. Ülkemiz tarihinde birçok açıdan kırılma noktalarını içinde barındıran iç göç ve gecekondulaşma, kültürel bir ürün olarak sinemanın da ana konularından birini oluşturmaktadır. Sinemanın öteki olanın tarihi ve içinde geliştiği toplumsal dinamikleri ifşa etme özelliğinin yanında duygu-düşünce yoğun doğası, karşılaştığımız imgelere dair farklı bakış açıları üretmemize imkân sağlar. Bu çalışmada, toplumsal tarihimizin önemli gerçekliklerinden birisi olan gecekondulaşma ve gecekondulaşmanın bir diğer yüzü gecekondu yıkımları karşısında ne kentli ne de köylü olan, kentin ne içinde ne de dışında kalabilen sosyal sınıfların oluşturduğu direnme pratikleri sinemanın görünür kıldıkları üzerinden toplumsal hareketlere ait kavramsal bakışla analiz edilecektir. Filmlerin görünür kıldıklarına geçmeden önce, kuramsal bir artalana ihtiyaç vardır. Çünkü çalışmada yöntem olarak belirlediğimiz, sosyolojik film analizi; incelenecek filmlerle kültür ve kültürün diğer tüm alanları arasında bağlantı kurmayı gerektirmektedir. Bunun için ise incelendiği toplum ve kavramın toplumsal bağlamlarının iyi bir şekilde bilinmesi gerekmektedir (Kabadayı, 2013: 55-57). Bu nedenle, makalede öncelikle iç göç ve gecekondulaşmaya yol açan toplumsal gelişmelere dair bir açıklamanın ardından, yapısal ve kültürel bir olgu olarak gecekondu irdelenecektir. Bu kavramsal incelemeler ışığında, gecekonduların kentin modern kuralları dışında ama geldikleri kırsaldan da kopuşlar yaşamış doğasının kent içerisinde bir karşıt kamusal alan yarattığına ilişkin tartışmalara yer verilecektir.

Gecekondu hem mekânsal hem kültürel hem de gündelik hayat pratikleri olarak kent ve iktidar düzleminde mücadele halinde olmayı içinde barındırmaktadır. Bir yaşam alanı olarak yapımı kaçak yollarla gerçekleşen gecekondu ve gecekondu olmak dış tehditlere karşı direnmeyi de beraberinde getirmektedir. Gecekondulaşmanın çok büyük boyutlara ulaştığı ve kentli nüfus içerisinde önemli bir oranı oluşturduğu 1970'li yıllarda gecekonduların özellikle kapitalist anlayışlarla yıkılmalarına yönelik kararlar karşısında gösterdikleri direnme pratiklerini anlamlandırabilmek için öncelikle, toplumsal hareketlere ilişkin kavramsal bir çerçeve sunulmuştur. Kültürel, yaşam tarzı odaklı, etnik, kimlik, çevre gibi hareketleri barındıran ve kapitalizm karşıtlığı temelinde oluşan, Manuel Castells'in kentsel toplumsal hareketler olarak kavramsallaştırdığı, yeni toplumsal hareketler 68 yılı sonrasında patlak vererek 70'li yıllarda ve özellikle son yarısında yoğun bir şekilde yaşanmaya başlamıştır. Türkiye'nin kendine özgü koşulları nedeniyle özellikle yeni toplumsal hareket örnekleri 80'li yıllarla birlikte gündeme gelmiş olsa da siyasal anlamda farklı bağlamlara sahip olmakla birlikte gecekondu özelinde gelişen direniş pratikleri ve popülizm tartışmalarının yoğunlaştığı yıllar 70'li yılların son dönemine denk gelmektedir.² Bu nedenle, çalışmada örnekleme dâhil ettiğimiz filmler 70'li yılların son yarısına aittir.

Gecekondularda gelişen direnme pratiklerini ve bu pratiklerde gözlemlenen farklılığı görünür kılmak adına Türk sinemasında 1975-1980 yılları içerisinde üretilen gecekondu filmleri³ araştırma evreni

² Asuman Suner, Türkiye'de yeni toplumsal hareketlere karşılık gelen feminist, çevreci ve farklı cinsel kimliklere yönelik farklı toplumsal taleplere ait seslerin 1980'li yıllardan sonra duyulmaya başlandığını belirtmektedir (2006: 20). Bunun yanında yeni toplumsal hareketler olgusu ve Türkiye'de gelişen toplumsal hareketlere ilişkin detaylı değerlendirmeler için bakınız: Mustafa Kemal Coşkun, (2004), Eski ve Yeni Toplumsal Hareketler: Türkiye'de Demokratik Açılımlar, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara. Enver Sinan Malkoç, (2013), Yeni Toplumsal Hareket Olgusu ve Türkiye'de 1980 Sonrası Yeni Toplumsal Hareketler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Sakarya, s. 152-155, 160-161, 174-177.

Türkiye'de 70'li yıllarda gelişen popülizm tartışmalarına yönelik detaylı değerlendirmeler için bakınız: *Toplum ve Bilim* (1998), Sayı: 78 Güz.

³ Gecekondu filmleri olarak kategorileştirilen filmler, ana anlatısını gecekondu ve gecekondu bölgesindeki yaşam koşulları ve gecekondu yıkım kararları oluşturan filmler olarak belirtilmektedir. Türk sineması stüdyo sisteminden ziyade gerçek mekânlarda

içerisinden “belirli kriterlere uyan olası örneklemin seçildiği amaca yönelik örneklem türü” (Neuman, 2014: 321) ile anlatı olarak farklı bağlamlara sahip üç film; *Vatandaş Rıza* (Cüneyt Arkın, 1979), *Derdim Dünyadan Büyük* (Şerif Gören, 1978) ve *Sultan* (Kartal Tibet, 1978) çalışmanın örneklemini olarak seçilmiştir. Gecekondu bölgesinde yaşayan ve farklı anlatılarla muhalif söylemlere yer veren filmlerde bu söylemlerin film içerisinde nasıl kurulduğu ise sosyolojik film analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Filmleri sosyal ve kültürel bir ürün olarak ele alan bu analiz yönteminde amaç “sosyal yapı içindeki öğelerle filmlerin içerikleri arasındaki ilişkileri inceleyerek sosyal yapının çözümlenmesinde dikkate değer düşünceler öne sürmektir” (Özden, 2004: 154-155). Zafer Özden, sosyolojiye ait kavramlar aracılığıyla gerçekleştirilen film analizinin, “sosyal ilişkiler içinde mevcut olan ve sosyal bir varlık olan insanların birbirlerini, çevrelerini ve toplumu anlamlandırmalarına yardımcı olan ifadeleri filmsel anlatı içinde teşhis etme” işlevini yerini getirdiğini belirtmektedir (2004: 161). Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, filmler ve sosyoloji ilişkisine dair bir analizde sinemanın toplumsal olanı sadece yansıtmadığı aynı zamanda kendi ontolojisi gereği bu toplumsal gerçekliğe ilişkin farklı olasılıkları da sunduğunun altını çizmektedir (2011: 22-25). Bu bakış açısından da yararlanılarak bu çalışmada filmler, yeni toplumsal hareketlere içkin kavramlarla hem edimsel olan ile bağı hem de edimsel olanı aşan imgeleri ile sinemayı sosyolojiye indirgemedi, sosyolojik bir üslupla anlam yaratmak yaklaşımıyla incelenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle film evreninde gecekonducuların nasıl kurgulandığı kent ile ilişki içerisinde iç ve dış dinamikleri doğrultusunda incelenerek gecekonducuların yıkım kararı karşısında gösterdikleri eylemsellik onu açığa çıkaran etmenleri de barındırarak toplumsal hareketler bağlamında ortaya koyulmuştur.

2. Türkiye'de İç Göç ve Gecekondulaşma/Kent(li)leşme Kavramları

Göç ve beraberinde açığa çıkan kentleşme bağlamındaki sosyal, kültürel ve ekonomik sorunları anlayabilmek için bu göçlere neden olan toplumsal gelişmelerin yapısal dönüşümünü kavramak önemlidir. Sosyolojik bir olgu olarak göç, en genel tanımı ile “bir kişinin veya bir grup insanın uluslararası bir sınırı geçerek veya bir devlet içinde bir yerden başka bir yere gitmesi” olarak ifade edilmektedir (Çiçekli, 2013: 39-40). Türkiye'de iç göç olgusuna baktığımızda 1950'li yıllarda yaşanan kırılma karşımıza çıkmaktadır (Tekeli, 2008; Erdemir, 2011; İnan, 2011; Yeğin ve Tanok, 2014). 1950 yılında kentte yaşayan nüfus sayısı 5.244.337 iken on yıl içerisinde bu sayı 8.859.731'e yükselmiştir (TÜİK, t.y).

Bu yıllarda iç göçte sıçrama yaşanmasına dair nedenlere bakıldığında çok partili siyasal dönemin iktidar partisi Demokrat Parti'nin politikaları ile yararlanılan Marshall Planı sonrası gelişen; tarımda makineleşme, geleneksel toprak sahipliği rejiminde yaşanan değişimler, topraksızlaşma ya da toprakların belirli ellerde toplanması gibi etkenler kırsal alanda yaşayan nüfusun kentsel alanlara doğru hareketlenmesine yol açmıştır (Erdemir, 2011: 206). Özellikle, tarımda yaşanan mekanizasyona ilişkin gelişmeler köylünün lehine sonuçlanmamıştır. Tarımdan elde edilen gelir yükselirken bu tarım emekçisinin mahkûmiyetine engel olmadığı gibi birçoğunu büyük şehirlere doğru göçe zorlamıştır (Bahçe ve Eres, 2012: 35-36). Ancak, İlhan Tekeli (2008: 51-53) bu gerekçenin yeterli görülmesine karşı çıkmaktadır; her ne kadar bu gelişmeler kırsal alanda değişimlere neden olsa da bu göç sıçramasının nedenlerini sadece kırdan olanlarda değil kentte olanlarda da aramamız gerektiğini belirtir. Kentsel alanlarda spekülasyonun artması ve ulaşım olanaklarının demiryollarından karayollarına yönelmesiyle kara yollarının ulaşımı hızlandırması, köy ve kent arasındaki etkileşimini artmıştır (İnan, 2011: 342). Kent ile etkileşiminin artmasıyla birlikte kentteki modern yaşama özgü (evlerde elektrik ve

çekişimleri gerçekleştirilen bir üretim sistemine sahiptir. Bu nedenle, gecekonducular pek çok filmde karşımıza çıkmakla birlikte bu filmlerin tümünü gecekondu filmleri olarak nitelendirilmek mümkün değildir. 1975-1980 yılları arasında toplamda 636 film üretilmiştir (tsa.org., t.y). Bu filmler içerisinde gecekondulaşma ve gecekondulaşmanın sosyo-ekonomik, toplumsal ve kültürel boyutlarını ele alarak içinde gecekondu yıkımları ile mücadele barındıran; *Çirkef* (Temel Gürsü, 1975), *Derdim Dünyadan Büyük* (Şerif Gören, 1978), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978), *Umudumuz Şaban* (Kartal Tibet, 1979), *Vatandaş Rıza* (Cüneyt Arkın, 1979) ve *Devlet Kuşu* (Memduh Ün, 1980) filmleri araştırma evrenini oluşturan ana filmlerdir.

suyun musluktan akması, sanayi yapıları vb.) koşullarla karşılaşılması doğrultusunda köy için göçün ardında yatan temel sebeplerden birisi olarak “İstanbul’un taşı toprağı altın” söylemine ilişkin ideolojik teslimiyet gerçeği göz ardı edilmemelidir (YeğİN ve Tanok, 2014: 41).

İç göç deneyimini yaşayan kişilerin özelliklerine baktığımızda ise karşımıza en temel olarak düşük gelir düzeyine sahip olmaları çıkmaktadır. Kente geldiklerinde modernitenin onlara dayattığı “meşruiyet kalıplarına uygun olarak inşa edilmiş bir evi kiralama olanağı yoktur. O gelir seviyesinde düzenin meşru gördüğü bir şekilde konut yaptırmaları olanağı da yoktur” (Tekeli, 2008: 99). Bunun sonucunda kente gelenler kendi çözümlerini üreterek gecekonduları inşa etmişlerdir ve böylece kentlerin etrafında gecekondular silüetleri belirlemeye başlamıştır.

Gecekondular terimi, başka birine ait bir arazi ya da kendi arazisi üzerinde imar izni almadan, aşağı yukarı bir gece içerisinde inşa edilmesinden kaynaklı olarak anlamını kazanmıştır. Gecekonduların Islahı, Tasfiye ve Önlenmesi Hakkındaki Kanun Teklifinde de benzeri bir vurgu ile rıza ediminin sağlanmaması özelliği ön plana çıkmaktadır (YörükAN, 2006: 55). Bu noktada Mike Davis’in tespiti ise ilgi çekicidir (2007: 55-56):

Gecekonduculuk, satılık veya tapulu olmayan bir araziye sahiplenmektir elbette, ancak gelgelelim bedeli peşin ödenmemiş gecekondular yok gibidir: Gecekondular arazilerden yer kapabilmek için genellikle politikacılara, çetecilere veya polisler hatırı sayılır miktarda rüşvet vermek zorunda kalırlar; bu enformel “kira bedelleri”ni para ve/veya oy karşılığı yıllarca vermek durumunda kaldıkları da olur. Ayrıca kent merkezinden uzakta, belediye hizmeti almayan bir yerde bulunmanın cezası da cabasıdır.

Öyleyse, gecekonduyu sadece yapıya dair özelliklerine yapılan bir vurgu ile tanımlamak yetersiz olacaktır. Gecekondular, sosyal bir kesimi de anlatan bir terimdir. Gecekondular bölgeleri, kent kategorisi içerisinde yer alan mahalli yerleşme gruplarıdır. Turhan YörükAN (2006: 21-22), bu bölgelerde yaşayan nüfusu “yurdun hemen bütün illerinden, kaza ve köylerinden kalkıp gelmiş, evlilik, meslek ve yaş statüleri değişik ve büyük çoğunluğu köylü olan heterojen bir kütle” olarak tanımlar. Gecekondular mahallelerinin toplumsal özelliklerine dair yapılan çalışmalarda, özellikle Kemal Karpat’ın önderliğinde 1968 yılında gerçekleştirilen saha araştırması bulguları sonucunda, bu mahallelerde yardımlaşma ve dayanışmanın din ve hemşerilik açısından güçlü olduğu ve köy kültürüne bağlılığın devam ettiği ortaya koyulmuştur. Ancak, bu göçmenler hem köklerinden koparılmış köylü hem de kabul edilmeyen kent sakinidir. Neticede kentte hayatını sürdüren gecekondular sakinleri her ne kadar köy kültürünü sürdürse de kent çevresinde gelişen yeni koşullar ve güçlerle ilişki halinde bu kültürü köydeki gibi devam ettir(e)memektedir (2003: 176, 181). Kırsaldan kente gelen, bir deyişle kentsel alanlara kırsal bir yerleşme biçimi oluşturan gecekondular sakinleri zamanla kır-kent etkileşimi içerisinde geçişken özellikler sergilemeye başlamışlardır. Kent hayatına dâhil olma ve kentin değişen dinamikleri karşısında özellikle de ikincil kuşak nüfusla birlikte kırsal olana eklenen kentsel olanı söz konusu kıldığı gibi kentlerin dokusunda bu etkileşimle kırılmalar yaşanmıştır. Kentte yaşamının kırsal sosyal yapılanma özelliklerine etkilerini gecekondular bölgelerinde görülen büyük aile yapıları üzerinden açıklayan Birsen Gökçe, hem geleneksel alışkanlıkları sürdürmek isteyen hem de kent yaşamına ayak uydurmak isteyen gecekondular bölgelerindeki aile yapılanmalarının “geçiş dönemi ailesi” olarak nitelendirildiğini belirtmektedir. Bu aileler, ne tam olarak kırsal yaşam alışkanlıklarından arınmış ne de tam olarak kentli olmayı içselleştirebilmiş bir aile tipine karşılık gelmektedir (1994: 270-273, 277).

Türkiye’ye özgü bir sözcük olan “kentlileşme” gecekondular bölgeleri ile kentin eski sahipleri arasındaki farklılığı ortaya koymaktadır. Avrupa ülkelerinde kentleşme, kentlileşmeyi de kapsayan bütüncül bir olgu iken, ülkemizde yaşanan kentleşme deneyimi açısından kente gelen kırsal kesimden insanların kısa bir sürede kültürel bir dönüşüm geçirerek, kentli değerleri benimseyemedikleri kavranınca yaşanan bu kültürel gecikmeyi anlatabilmek için kentlileşme terimine ihtiyaç duyulmuştur (Tekeli, 2008: 105). *Kentleşme* “nüfusun belirli alanlarda yaygınlaşmasını anlatırken; *kentlileşme* kentsel alanlarda toplanan nüfusun kentli değerlere sahip bireyler haline gelmesini, kentin sunduğu fırsatlardan ve olanaklardan

yararlanabilmesi ve kent yaşamıyla bütünleşebilmesi” sürecini ifade eden kavramlardır (İçduygu, Sirkeci ve Aydınğün, 1998: 227).

Klasik görüşte, Redfield, Miner ve Wirth gibi kuramcılar, kentsel ve kırsal yaşamın birbirinden tamamen ayrı olduğu görüşündedir. Bu nedenle, göç olgusunun kente uyumsuzluk ve örgütsüzlüğe yol açacağı öngörülür. Öyle ki bu çerçeveden göçmen köylüler kentle bütünleşemeyen marjinal bir kesimi oluştururlar. “Kentlileşemeyen köylüler” veya “sahte kentliler” olarak adlandırılırlar (Ersoy, 1985: 87). Kültürel etkileşim karşılıklı bir süreçtir, bu nedenle sadece kent merkezli bir bakışla durumu kavramsallaştırmak doğru gözükmemektedir. Bu durumda, köyün kentlileşmesi ya da kentin köylüleşmesi, türdeşlik üretme açısından okunmamalıdır, “farklı oluşlar üretme” olarak ele alınmalıdır (Ersoy, 1985: 89). Yaklaşık yirmi yıl içinde sayıları artan gecekondu bölgeleri ile kent arasında özellikle 1970’li yıllarda yaşanan iki yönlü gelişme önemlidir. “Kente yeni gelenlerin modernite dışında emrivakilerle kurduğu yeni düzen sadece modern dışı kalmamakta, modernin içine sızarak onu da değişik bakımdan tahrip eder hale gelmektedir” (Tekeli, 2008: 107).

1966 yılında çıkartılan 775 sayılı Gecekondu Yasası, kentlerde gelişen ikili yapının kuramsal gelişmeye yansımalarının bir örneğidir. Bu yasa ile ilk kez gecekondu olgusu resmi dilde kabul edilmiş ve dahası düşük standartlara sahip konut üretimine yönelik kolaylaştırıcı çözümler sunulurken bir ölçüde meşruluk zemini yaratılmıştır. Bu durumun bir başka gerçeği ise, popülist söylemlerin ağır bastığı çok partili demokrasi pratiklerinin gerilimleri azaltıcı ve çatışmayı önleyici amaçlarıdır (Tekeli, 2008: 106, 111). “Gücün nihai kaynağı tepedekilerin buyruğu değil, tabandakilerin rızasıdır. Ancak, halkın gizli gücü unutulur. Çünkü iktidardakiler bunun bilgisini baskılamak için her türlü gerekçeye sahiptir” (Brecher, Costello ve Smith, 2002: 46). Bu bağlamda gecekonducularda nüfusu artan kesimin siyasal söyleme dâhil edilerek oluşabilecek gerilimlere dair çözüm arayışı açısından bir yasa, iktidar için mantıklıdır. Çünkü halk gizli gücünü keşfettiğinde oluşan toplumsal hareketler ile iktidar yapıları sarsılır (Brecher, Costello ve Smith, 2002: 46). Kentin çeperlerinde ama kente dâhil olmayan gecekonducular kentsel kamusal alanlara ne ekonomik ne de kültürel anlamda kentli gibi dâhil olamamakta, bu durumda kendi kamusal alanlarını yaratmaktadırlar.

3. Karşıt Kamusal Alan Penceresinden Gecekonducuları Konumlandırmak

Kamusal alan, Jürgen Habermas’ın çalışmaları sonucu kavramsallaşan ancak kökeni Antik dönemlere uzanan bir kavramdır. Habermas’ın, kamusal ve kamunun muğlak anlamlarına değinen ve tarihsel bir perspektifinden açıkladığı kamusal alanı; herkese açık, ortak iyi için bir arada toplanan ve konunun öznesini halkın oluşturduğu, rasyonel akıl ve aleniyet ilkesini gözetilen özelliklere sahiptir. Habermas’ın kamusal alanının en önemli özelliklerinden biri ise onu burjuva toplumuna özgü olarak kurumsallaştırmasıdır (2018: 57-59). Özellikle 1970’li yıllarla birlikte refah devleti döneminin sona ererek neoliberalizmin yükseldiği, Soğuk Savaş döneminin bitişiyle iki kutuplu dünya düzeninin çözülerek dünyanın jeopolitiğinin yeniden şekillendiği yeni yapılanma döneminde, devlet ve toplum arasındaki ayrıma dair yeni sorgulamaların, meşruiyet krizlerinin yaşanarak kamusal alan, demokrasi ve sivil toplum tartışmalarının canlanması söz konusu olmuştur. Kapitalist sistem içerisinde, yeni toplumsal yaşam biçimlerine dair arayışlar devlet ve toplum arasındaki ilişkiye muhalif sorgulamaları tetiklemiştir ve yaşanan bu meşruiyet krizlerinin kökleri ise 1968’lerin toplumsal bağlamında doğmuştur (Özbek, 2015: 26-27). Habermas’ın burjuva kamusal alanının birlik ve tekillik vurgusu ise çeşitli nedenlerle eleştirilmiştir. Özellikle, genel iradeyi temsil ettiği iddiası, güçlü bir dışlama mekanizmasını da beraberinde getirdiği; işçiler, kadınlar, hizmetliler gibi temel toplumsal grupların ve üretim, cinsellik gibi toplumsal meselelerin rasyonelleştirilemez farklılıklar olarak dışlanması bu eleştirilerin temellerini oluşturmaktadır (Hansen, 2015: 161).

20. yüzyıla birlikte artık tekilliklerin söz konusu olamayacağı, tek bir kamunun temsiliyetinin çok sesliliğe cevap vermediği bir dönemde, Habermas’ın burjuva kamusuna karşılık Oskar Negt ve Alexander Kluge, “proleter karşıt kamusal alan” kavramlaştırmasını getirmişlerdir. Kluge, kamusal alan

olarak tercüme edilen *Öffentlichkeit* teriminin “tecrübeyle doldurulmuş bir kamusal alana, ahlaki olan ve bağımsız bir vicdan içeren, tözel bir kamusal alana” işaret ettiğini açıklar. Habermas'ın kamusal alanı “dağıtımsal” odaklı iken, Negt ve Kluge “üretimsel” bağlam ile kamusal alanı ele almaktadır. Karşıt kamusal alan kavramı 20. yüzyılın bir ürünüdür. 19. yüzyılla birlikte birbiriyle rekabet halinde çeşitli kamusal alanlar ortaya çıkmıştır. Proleter kamusal alanın ortaya çıkışı da bu döneme içkindir. Bunun öncesinde ya bir partinin kontrolü altında ya da burjuva kamusal alanı tarafından ele geçirilmiş olan proleter kamusal alan bu dönemde kendi sesine kavuşmuştur (Aktaran Liebman, 2015: 782-784). “Krizler, savaşlar, teslimiyet, devrim ve karşı devrim gibi tarihsel yarıklar, proleter kamusal alanın gelişmesini mümkün kılan toplumsal güçlerdir. Proleter kamusal alan, egemen bir alan olarak var olmadığından bu tür çatlaklardan, marjinal durumlardan ve yalıtılmış inisiyatiflerden kalkarak yeniden kurulur.” Ancak, Negt ve Kluge'un yaptıkları vurgu ile amaçları sadece proleter kamusal alana gerçeklik kazandırmak değildir; gelişmiş kapitalist toplumlarda ortaya çıkan çelişkilerin karşıt bir kamusal alan açısından taşıdığı potansiyeli incelemektir (2015: 133).

Negt ve Kluge'un bahsettiği karşıt kamusal alan “yaşam bağlamı” temellinde oluşturulmuştur. Özellikle, “tecrübe/deneyim” açısından burjuva kamusunun tıkanmışlığı, bir başka ifadeyle tecrübe eden öznelere kamusal ifade ve temsiliyet şebekelerinden izole edilmiş olmaları nedeniyle egemen kamusal alanın yetersizliği vurgulanmaktadır. Bunun yanında, kavramlarını ürettikleri tarihlerde ortaya çıkan (feminizm, kimlik, çevre hareketleri gibi) emek-dışı meselelere her ne kadar çok fazla yer vermeseler de ürettikleri kavram, kendi özel ve somut çıkarları etrafında örgütlenmelerin toplumu dönüştürücü gücüne yaptığı vurgu ve kamusal alanın ufkunda henüz yeterince görülmemiş temel dönüşümlerin kaydedilmesi imkânı sunmuştur (Aktaran Hansen, 2015: 166, 148-149).

Gecekonduların özelliklerini ve konumlandıkları mekânı ele aldığımızda karşımıza kent çıkmaktadır. Kamusal alan kavramının iki bağlamından birisi olan; toplumsal yaşantımız içinde fikirlerin, ifadelerin ve *tecrübenin* üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, müzakere edildiği toplumsal alan olarak mekânsal bağlamın önemine vurgu yapmamız gerekmektedir. İkinci yönüyle ise anlam üretim alanları açısından aleniyete vurgu yapan mekânsal bağlamın, anlamları açığa çıkaran kültür, tecrübe ve anlam süreci içerisinde çıkan kolektif gövdeleri göz önünde bulundurulmalıdır. Kavramın ikinci bağlamını oluşturan aleniyet ilkesinin içinde barındırdığı, çoğulluk, açıklık, özdüşünüm ve eleştiri özgürlüğü ise kavramın ilkesel yanını kavramımızı sağlamaktadır (Özbek, 2015: 42-43).

Modernleşme nosyonuyla ilişkili bir kavram olan kamusal alan, modernleşen kentlerde parçalı mekânlar yaratmaktadır. Kapitalizm, özellikle işçi sınıfı için periferilerde yoksul konutları yaratmıştır. Kent mekânları, toplumsal çelişkileri ve hiyerarşiyi görünür kılmaktadır. Mekânların “görselleştirici mantığı”nı vurgulayan Henri Lefebvre, bunu gökdelenler ve kamusal yapılar, devlet binaları üzerinden somutlar; bu binaların gururlu dikeyliği, görselin içine fallokratik bir kibir katar, kendini teşhir eder ve bunu seyircisine otoritesini göstermek için yapar (2014: 29, 322, 122). Kent, “insanların birlikte yaşadığı bir yer değil, birbirinin üstünde yaşadıkları bir yerdir” (Yeğin ve Tanok, 2014: 45).

Köyden kente göçün yaşandığı yıllar aynı zamanda, kapitalizmin yapı inşası biçimindeki düşünsel hegemonyasının da ülkemiz için inşa edildiği yıllardır. Geleneksel mimarinin yerini beton bloklarına bıraktığı “kapitalist yeniden inşa” sürecinin (Yeğin ve Tanok, 2014: 38-39) başlangıcı aynı döneme rastlamaktadır. Bir tarafta yükselen apartmanlar, karşısında ise tek katlı gecekondu yapıları kent içerisindeki çoğul kamuların fiziki görünümünü sergilemektedir.

Mekân ve tecrübe açısından ise, kentin imkânlarını özellikle iş gücü ve kazanç ilişkisi açısından, kentli kadar “tecrübe” edemeyen gecekondu, gecekonducularının bahçelerinde sebze ekmeye, tavuk, inek beslemeye ve kendi ekmeğini pişirmeye devam ederek köyde edindikleri yaşam tarzını kentte devam ettirmişlerdir (Yörükhan, 2006: 22). Bilişsel ve işlevsel olarak köy deneyimine ait pratikleri kentte inşa ettikleri kendi yaşam alanlarında mevcut kılarak, kentin modern kurallarına karşı bir kamusal alan

yaratmışlardır. Çoklu kamular ve onlara ait kamusal mekânların varlığı homojenleştirici hegemonik söylem ve tekil kamusal alanların yetersizliğinin kanıtıdır.

Nancy Fraser'in görüşlerinden yararlanan Coşkun (2006: 146), "karşıt kamuların varlığının kabul edilmesi, sivil toplumculuğun ya da çoğulculuğun kutsanması anlamına gelmemekte, tersine, hâkimiyet koşulları altında oluşmuş olan kamusal alanların varlığını ve bu yolla da burjuva kamusal alanın hâkimiyetine karşı mücadele etme olanaklarının koşullarının yaratılmasını savunmak anlamına" geldiğini belirtmektedir. Bu yaklaşımın ise, "başta sınıfsal eşitsizlikler olmak üzere, cinsiyetçi, ırkçı vb. eşitsizlikleri kamusal alan oluşumunun temeline yerleştirerek mücadeleyi bu türden eşitsizliklere yönelteceğini" eklemektedir (Coşkun, 2006: 146).

Castells (2006: 202-203), krizlere karşı kolektif bir aktör olabilmek adına ağları oluşturan mekânları *deneyim* ve *iktidar* coğrafyası olarak birbiri ile ilişkili ikili bir ayrımın açıklar: *Deneyim mekânları*, "hareketin aktörlerinin yaşadığı ve kendilerini anlamlandırdıkları yerlerdir." *İktidar mekânları* ise, "küresel yönetim kurumlarının gezegeni kendilerinin belirlediği zaman ve mekânla işaretleyerek, egemenliklerinin keyfini paylaşmak için toplandığı yerlerdir. Dolayısıyla, ağlar oluşturma sayesinde, deneyim mekânları direniş siperleri haline gelir ve iktidar mekânları, karşıt güçlerce uzamsal bir kuşatmaya alınır."

Alberto Melucci, benzer ama farklı bir vurgu ile kamusal alanı aynı zamanda çoğul kamuların muhalif seslerini duyurabildikleri bir alan olarak nitelendirmektedir. *Bağımsız kamusal alanlar* olarak nitelendirdiği bu alanların deneyimin direnişini de barındırdığını Melucci şu şekilde açıklar: Sanayileşme sonrası toplumlara ait kentlerde gelişmeye başlayan kamusal alanlar, "siyasal kurumlar ile kolektif talepler, hükümet işlevleri ile çatışmaların temsili arasındaki bağlantı noktalarıdır. Çağdaş 'hareketler', bu kamusal alanlar içinde, özgüllüklerini kaybetmeksizin eylemde bulunabilirler" (2004: 287-288). Melucci, günümüz bağımsız kamusal alanların ana işlevini ise "hareketlerin gündeme getirdiği soruları görünür kılmak ve kolektif hale getirmek" olarak açıklar (2004: 287-288).

Varlığını kendi koşulları içerisinde, kendinde varlık olarak kentsel kamusal alana eklenme durumu olarak bakabileceğimiz gecekondulaşma, kendi ile benzer süreçler deneyimleyen diğerleri ile özellikle yaşam-barınma hakkı karşısında birlik oluşturarak kamu erkine ya da kapitalist zihniyete karşı direniş alanları oluşturmuşlardır; kimi zaman iktidarın kamusal alanını eylem mekânı olarak kullanarak, kimi zaman ise oluşturdukları karşıt kent mekânları içerisindeki bağımsız kamusal alanlarında. Davis'in (2007: 56) altını çizdiği üzere, "gecekonduculuk çoğu zaman devletin baskı aygıtına karşı verilen uzun süreli bir irade ve dayanıklılık sınavına" dönüşmüştür.

Gecekondularda oluşan bu karşıt kültürel yapının, iktidar kurumları tarafından tehdit edilmesi sonucu ortaya çıkan direniş hareketleri ve gecekondulaşma/göç hareketlerinin kendisi yeni toplumsal hareketler literatüründe değerlendirilmektedir. Coşkun (2006: 144), Avrupalı kuramcılar tarafından "karşı kültürel hareketlerin, alternatif ekonomi ve işbirliği hareketlerinin, göçmen hareketlerinin yeni toplumsal hareket olarak sınıflandırıldığını" belirtmektedir. Bu nedenle, bir sonraki başlıkta toplumsal hareketler literatürüne ilişkin bir değerlendirmeye yer verilmiştir.

4. Yeni Toplumsal Hareketler Bağlamında Gecekondu

Gecekondu bölgesinde yaşayanlar, kent içerisinde kente ait kültürel yapıya ve kamu erkinin meşru kıldığı kurallara karşı kendi kültürel yapıları ile rıza edimi gerçekleştirmediği bölgelerde karşıt kamusal bir mekân yaratmışlardır. Bu durumun sonucunda, özellikle kanun yapıcı kamu gücüne sahip siyasa, bu yapılanmaların karşısına yıkım tehdidi ile çıkmıştır. Sinemanın görünür kıldığı gecekonducuların bu yıkım edimine karşı göstermiş oldukları eylemsellikleri anlamlı kılabilmek, diğer bir ifadeyle, toplumsal hareket literatürü açısından kavramsallaştırabilmek amacıyla toplumsal hareketlere ilişkin kuramsal bir alt yapıya gereksinim vardır.

En genel ifadeyle, toplumsal hareketler, “toplumun içinden doğan ve onun sorunları çerçevesinde örgütlenen yapılarıdır” (Çoban, S, 2009: 176). Özellikle, 19. Yüzyılla birlikte “gelişen kapitalist toplumsal ilişkilerin yaygınlaşması, bununla birlikte metalaşma süreci, hızlı kentleşme ve göç sonucu, hem kırsal kesimde hem de şehirlerde önemli toplumsal kargaşalar ortaya çıkmıştır” (Işık, 2011: 1).

Toplumsal hareketler, modernitenin ilk dönemlerinde, ekonomik çıkarlar üzerinde yoğunlaşmıştır. “Genelde tek bir sosyal sınıftan oluşan üyeleriyle siyasal gücü ele geçirmek için merkezî bir şekilde örgütlenmişlerdi. Devrim fikriyle özdeşleşmiş ve neredeyse bir siyasal partinin ya da siyasal hareketin gölgesinde şekillenen işçi hareketi” meseleyi kavramamıza yarayacak en iyi örnektir (Çayır, 1999: 16). Öyleyse, toplumsal hareketlerin başlangıcında ekonomi temelli, siyasal iradeyi ele geçirme, siyasal olana talip olma amacı görülmektedir. Yaşadığımız dünyada gerçekleşen toplumsal hareketlere baktığımızda ise “söyleyebileceğimiz en önemli şey bu hareketlerin ekonomik krize ya da çöküşe bir tepki olmadığı, aksine aktörlerinin hedeflerinin ve rasyonel stratejilerinin önemli olduğudur.” Bu durum, toplumsal hareketlere dair temel tezlerin sorgulanmasına yol açmış, bu doğrultuda iki paradigma; Avrupa’da “yeni toplumsal hareketler”, ABD’de ise “kaynak mobilizasyonu” teorileri ortaya çıkmıştır (Işık, 2011: 12).

Kaynak mobilizasyonu paradigması, mevcut olan teorilerdeki yapısal gerilim ve ideolojilerin hâkimiyeti vurgusu barındıran yaklaşımların bir düzelticisi olarak açığa çıkmıştır. Charles Tilly, John McCarthy ve Mayer Zald gibi sosyologlar, toplumda gerginliklerin zaten daima var olduğuna ve mobilizasyon (hareketlilik) için “hem kaynakların hem de harekete rasyonel bir yönelimin” gerekliliğine vurgu yapmışlardır. Kuramcılara göre, “aktör tamamıyla hislerinin, kanılarının ve hareketine rehberlik eden ideolojilerin etkisi altında değildir. Aktörün daha çok, kâr ve maliyet mantığı açısından anlaşılması gereklidir” (Johnston, Larana ve Gusfield, 1999: 133). Mobilizasyon kuramcıları, insanları eylem yapmaya yönelten güdülerin araçsal olduğunu kabul etme eğilimindedirler (Jasper, 2002: 67). Bu kuram, “toplumsal hareketleri oluşturan nedir” sorusundan ziyade onu zaten varoluşsal bir olgu olarak kabul ederek, nasıl oluştuğu konusu üzerine yanıtlar aramaktadır.

Yeni toplumsal hareketler paradigması ise bu hareketlerin nedenlerine dair sorgulamalara yer vermektedir. Yeni toplumsal hareketler, sosyal hareketler ve iktidar yapıları arasında süregelen ilişkinin dönüşümünü simgelemektedir. Yeni sosyal hareketler teorisinin öncül isimlerinden Alain Touraine’nin fikirlerini aktaran Kenan Çayır’a göre, “günümüz hareketleri kendilerini devlet gücünü kontrol etme fikrinden ayrıştırdıkları ve sivil ilişkileri dönüştürmeyi amaçladıkları için yenidir” (1999: 17). Bu noktada Touraine, hareketleri oluşturan güdü temelinde yaptığı bir ayırım ile yeni toplumsal hareketler paradigmasına dair bakışı anlamlandırmaktadır. Touraine (1999: 51), sosyal hareketi ise şu şekilde tanımlar; “tarihselliğin biçimi, kültürel yatırım, bilgi ve ahlâk modelleri üzerindeki hâkimiyeti ya da bağımlılığı ile tanımlanan bir sosyal sınıfın, bu kültürel modellere yönelmiş çatışmacı hareketidir.”

Toplumsal hareketlere dair geliştirilen bu ayrımsal paradigmalarda 1968 yılında patlak veren öğrenci hareketleri kırılma noktası oluşturmuştur. Genelde orta-sınıf içinden çıkan, tüketim toplumu ve popüler kültüre eleştirel bir tavır olarak kendini kurgulayan öğrenci hareketleri ve hippie kültürü bir “karşı-kültür” hareketi yaratmıştır (Sustam, 2009: 94). 1980’li yıllarla birlikte sınıf temelli hareketler yerini 1970’lerde kendini iyice hissettiren yeni toplumsal hareketlere bırakmıştır. Toplumsal hareketlere dair yapılan bu yeni/eski vurgusu, kronolojik temelli değil değinildiği üzere içerdikleri anlam bakımındandır. Eski olarak nitelenen toplumsal hareketler, “politik iktidar ve ekonomik yapılarla ya da gelir dağılımı ile ilgiliyen; yeni toplumsal hareketler, sınıf kavramı etrafında değil, başka türlü kimlikler etrafında örgütlenmektedir... Yeni toplumsal hareketler araçsal olmayıp daha evrensel konuların ifadesidir” (Işık, 2011: 21). Yeni toplumsal hareketlerin bir diğer önemli ayırımı ise bu hareketlerin devletten ziyade sivil topluma yönelik olmasında yatmaktadır.

Günümüzde, “çoğulcu demokratik toplumlarda toplumsal hareketler siyasetin yeni dinamiklerini oluşturmaktadır. Klasik sınıf çatışmalarının ve büyük milliyetçi dalgaların belirlediği toplumsal hareketler, artık yerini daha kültürel, yaşam tarzı odaklı, etnik, kimlik vb. hareketlerin belirlediği bir

ortama bırakmıştır” (Işık, 2014: 232). Bu anlamda, yeni toplumsal hareketler, nedenleri sorgulaması açısından üzerinde daha fazla durmayı seçtiğimiz kuram olmuştur. “Küreselleşme ve kozmopolitleşmeye karşı, kültürel tekilik ve insanların kendi hayatları, çevreleri üzerinde denetim sahibi olmaları adına güçlü kolektif kimlik ifadelerinin yükselişi” (Castelles, 2006: 4) yeni olarak adlandırılan toplumsal hareketlerin özünü oluşturmaktadır. Fouad Kalouche ve Eric Mielants (2008: 225) kadın, erkek, köylü, şehirli, öğrenci, işsiz, sosyalist, lezbiyen vb. kimliklerin çoğaldığı bir dönemde toplumsal hareketlerin doğasının da dönüşüme uğradığına değinmektedir. Çünkü nüfusun pek çok katmanının ihtiyacını karşılayamayan ve bu katmanların çıkarlarını birleştiremeyen sosyalist veya milliyetçi hareketler artık etkili bir mücadele sergileyemezler.

Sınıfsal mücadelelerden ziyade kimlik temelli yeni toplumsal hareketler incelendiğinde, “feminizm, barış hareketi, çevre hareketi, ırkçılık karşıtı hareket, azınlık hareketleri” karşımıza çıkmaktadır (Çoban, S, 2009: 176). Bireyler içinde yaşadığı toplumda, hatta küreselleşen dünyada kendi deneyimledikleri olgular karşısında rahatsızlık duydukları şeye karşı direnir ya da bunu çeşitli yollarla protesto ederler. Protestocular genellikle gruplar halinde örgütlenir ve bu grupların tümü toplumsal hareketleri meydana getirir. Protestoların yeni toplumsal hareketler açısından başarılı olmasının nedeni ise eylemlerinde bulunan “ahlaki sestir.” Hayvan hakları, çevre hareketleri veya cinsel eğilim özgürlükleri vb. konulara hitap eden yeni toplumsal hareketler ahlaki duyarlılıkların önemi ve heyecanı ile derinleşmektedir (Jasper, 2002: 28-30).

Yeni toplumsal hareketler, “genellikle korunaksız, ayrımcılığa uğrayan ya da hegemonya mekanizmalarına daha az tabi olanlar arasında, küçük, dağınık kümelerde kendini gösterir” (Brecher, Costello ve Smith, 2002: 46). Bu tanımlamadan sonra odaklandığımız gecekondu bölgelerinde yaşanan hareketlerin, yeni toplumsal hareketler temelinde gerçekleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Gecekonducular, kentlerin çeperinde kendi imkânlarıyla oluşarak kente eklenilen, kent içerisinde bir mücadele alanı yaratmaktadırlar.

Bu yönüyle, Castells tarafından literatüre kazandırılan ve sonrasında yeni toplumsal hareketler olarak evrilen, *kentsel toplumsal hareketleri* anlamlandırmak inceleyeceğimiz hareketlere net bir çerçeve çizilebilir adına önemlidir. Kentsel toplumsal hareketler, “kentsel çelişkiler nedeniyle meydana gelen ve dolaylı ya da dolaysız bir biçimde hâkim yapısal mantığa karşı gelişen yönetilen sınıf pratiklerini incelemektedir” (Castells, 1997: 163). Değişen toplumsal ilişkilerin bir aracı olarak kentsel toplumsal hareketlerin çıkış noktası kentsel çelişkiler, gelişmiş kapitalist toplumlarda toplumsal ve siyasi alanın merkezinde yer almaktadır. Bunun gerçekleşmesinde ise iki neden rol oynamaktadır: 1) Tüketimin artan toplumsallaşması ile derinleşen çelişkiler, 2) kent ideolojisinin hâkim sınıflara özgü bir biçimde yayılması. Paradoksal olarak, tüketim alanında devlet ne kadar fazla müdahale uygularsa özellikle yeni kamu hizmetlerinden faydalanmayanlar arasında o kadar çok şikâyet ve çatışmaya yol açmaktadır (Castells, 1977: 162, 161, 356-360). Castells, halk hareketinin önemini ise şu şekilde açıklar; bir halk hareketi, sınıflar arası siyasi-ideolojik ilişkilerde yarattığı yeni etkiler yoluyla bir toplumsal harekete dönüşür (1997: 190). Bu hareketin önemli bir unsuru, özerk olarak gelişen toplumsal ilişkilere dair bilinç pratiğinin nesnelleşmesinin sağlanmasıdır. Kitlelere erişme gücüne sahip kültürel bir olgu olarak sinema ise gelişen, değişen ve dönüşen toplumsal ilişkileri görünür kılarak toplumsal bilinç üretimine katkı sağlama yetisine sahiptir.

5. Türk Sinemasının Görünür Kıldığı Gecekonducularda Yaşanan Kentsel Toplumsal Hareketler

Sinema, kültürel bir ürün olarak hem yaratıcısı (yönetmeni) hem de beslendiği kaynak olarak içinde geliştiği toplumla ilişkilidir. 1960’lı yıllar, dünyada yankı bulan toplumsal hareketlere paralel olarak sinemada da, rüya fabrikası işlevinin ötesine geçen toplumsal sorunlara kafa yoran ve bu sorunlara kamerasını çeviren yönetmenlerin sahneye çıktığı bir dönemdir. “Sinema bu dönemde yoğunlukla toplumsal travmaların aktarıcısı görevini üstlenmiştir” (Ekşioğlu Sarılar ve Akaydın Aydın, 2021: 14-15).

Gülseren Güçhan, sinemanın toplumsal değişimler karşısında onunla birlikte dönüştüğünü ve sinema ile toplumsal yapı arasındaki ilişkinin koşturarak geliştiğini şu şekilde açıklar: “Sinema içinden çıktığı toplumun/kültürün bir yansımasıdır, toplumsal yapının diğer öğeleri ile etkileşerek değişmektedir. Toplumsal yapıda oluşan değişimler bazen doğrudan bazen de dolaylı yollardan sinemanın gelişmesinde -kimi zaman duraklamasında- etken olmuştur” (1991: 82-83).

Türk sinemasında, toplumsal gerçekçi akımın da etkileriyle, 1970’li yıllarda toplumsal yapı ile ilişkili film örneklerinin sayısı artmıştır. Türk sinemasında 1960’ların ikinci yarısı itibariyle “belirginlik kazanan, 1970’ler boyunca ve bir ölçüde 1980’lerin ilk yarısında da etkisini hissettirmeye devam eden toplumcu gerçekçi gelenekle birlikte, sınıfsal farklılıklar, mülkiyet ilişkileri, yoksulluk, göç, gelir dağılımı eşitsizlikleri gibi konular öykülerde öne çıkmaya başlamıştır” (Suner, 2006: 219).

Türk sinemasının 1970’li yıllarını “karşıtlıklar dönemi” olarak adlandıran Şükran Kuyucak Esen, döneme hâkim olan “ekonomik sorunlar, dış ilişkilerdeki çıkmazlar, ülke yönetimindeki istikrarsızlıklar” dolayısıyla toplumsal yapıda oluşan karşıtlıkların sinemanın üretim ve tüketim pratikleri bağlamında da görüldüğünü belirtmektedir. Sinema ve toplumsal gerçeklik noktasındaki ayrılmaz ilişkiyi bu şekilde vurgulayan Kuyucak Esen, üretilen filmler bağlamında 70’li yıllarda daha önce yapılmamış sertlikte siyasal eleştiri içeren filmlerin yanında seks güldürü filmlerinin gösterime girdiğinin örneğini sunar. Giderek zorlaşan yaşam koşullarını eleştirilen filmlerin gösterimde yaşadıkları imkânsızlıklara rağmen seks filmlerinin katı sansür denetiminden geçebilmesinin ardında özellikle kente göçen erkekleri bu yaşam koşulları karşısında politize olmaktan uzaklaştırması umudunun aranabileceğini ileri sürmektedir (2010: 136-138, 159).

Umut Tümay Aslan, Türkiye’nin 1970’li yıllarını “birlik, bütünlük fantezisinin dağıldığı bir evren olarak” tanımlayarak, bu “yıllardaki toplumsal canlanma, kapitalizmin ve modernleşmenin gündelik hayatta yarattığı eşitsiz ilişkiler üzerine konuşan, mazlumluğu dönüştürmeye veya aşmaya çalışan bir toplumsal hissiyatın” filmlerde temsilini bulduğunu belirtir. 1970’li yıllar Türk filmlerinde yer bulan imgeler “modernleşme ve kapitalizmin sonuçlarıyla ilgili kolektif huzursuzluk, kaygı ve arzulara tercüman” olmaktadır (2005: 54-55, 10).

Siyasal istikrarsızlıkların ve toplumsal kargaşaların yaşandığı 1977 yılı ve sonrası dönemde direniş sinema için hem bir *leitmotif* olarak hem de sektörel anlamda söz konusu olmuştur. Bu yıllarda sinema tarihinin en ağır sansür uygulamalarına ve büyük bir baskıya maruz kalması sonucunda, direniş sinema ekranından kamusal alana taşmıştır. Sinemadaki sıkı denetim koşulları nedeniyle, 5 Kasım 1977’de İstanbul’da başlayan ve içlerinde Türkan Şoray, Cüneyt Arkın, Fatma Girik gibi isimlerin olduğu 400 kadar Yeşilçam sanatçı ve emekçisinin katılımıyla Ankara’da sona eren Sine-Sen yürüyüşü gerçekleştirilmiştir. Bu yürüyüş sonucunda istenilen amaca ulaşılamamıştır. 1977’de yapılan ve konuya çözüm bulmak savıyla yola çıkan bir yönetmelik, aslında sansürü daha da ağırlaştırmıştır. 1979 yılında, filmlere uygulanan sansür nedeniyle oluşan genel protesto sonucunda Antalya Film Şenliği yapılamamıştır (Tugen, 2011: 49).⁴

Sinema ve toplumsal olan ile ilişkisi bağlamında Türk sinemasında 1970-80 arası dönemine hâkim olan konu ise iç göçtür. Ülkemiz tarihinde önemli kırılmaların yaşandığı ve birçok teorisyenin üzerinde çalışmalar yaptığı göç ve gecekondulaşmanın sinemaya yansıması da olağandır. Türkiye’de iç göç dalgası 50’li yıllarda başlasa da 70’li yıllar, yarattığı kültürel ikiliğin fark edilir boyutlara ulaştığı yıllardır. Bunun yanında, konut, istihdam, eğitim, barınma gibi temel yaşam haklarına ilişkin sorunların varlığı da bu yıllarda artmıştır (Güçhan, 1991: 11). “Köyden kente göç efsanesi” Yeşilçam sinemasının en önemli temalarından birisidir. Haydarpaşa’da trenden inen tahta bavullu, sırtında sazı ile kültürünü kente taşıyan (Yeğin ve Tanok, 2014: 51) göçmen figürüne çoğu filmde rastlamamız mümkündür. Anlatısında

⁴ Dönemin sansür baskısı nedeniyle yapılamayan 16. Antalya Film Festivali’nin jüri üyeleri, 31 yıl sonra 2011’de toplanmış, filmlerin gösterimi ve ödül töreni düzenlenmiştir (Özgüç, 2012: 543).

gecekondu ve iç göç olgusuna yer veren filmler incelendiğinde, özellikle 70'li yıllarla beraber ister toplumsal gerçekçi akım isterse ana akım sinema olsun muhalif kamuların gözünden bu yaşamların gerçekliğini gözler önüne serdiği tespit edilebilir. Asuman Suner, 1960'lı yılların ortalarından itibaren Türk sinemasında kente- spesifik olarak sinema üretiminin merkezi olan İstanbul'a- dışarıda kalan bir bakışın dâhil olduğunu belirtir. Giderek artan iç göç dalgası sonucunda Haydarpaşa'ya varış ile ikonikleşen başlangıç sahnelerine sahip filmlerde kente gelen yabancının, yeni göçmenin bakışı ve kentle kurduğu ilişki dinamikleri mevcut bulmaya başlamıştır (2006: 221).

Türk sinemasında kente kentin dışından bakışı ve iç göçün yakıcı deneyimlerini görünür kılarak kilometre taşlarını oluşturan, Lütfi Akad'ın yönetmenliğini yaptığı *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) filmlerinden oluşan "Göç Üçlemesi"dir. Engin Yıldız, *Gecekondu Sineması* kitabında bu üçleme ile Akad'ın toplumsal yapılarda yaşanan değişimlerin "kentsel mekândaki yansımalarını, sosyokültürel, ekonomik ve politik düzlemlerde ele alarak, kente göç etmiş aile fertleri üzerinden tespit ederek" sosyolojik bir inceleme yaptığının altını çizmektedir (2008: 107). İç göç sonucu yapısal ve kültürel olarak ortaya çıkan gecekonduların sinemada yer bulması ise ilk kez Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Suçlu* (1959) filmi ile gerçekleşmiştir (Aktaran Öztürk, 2004: 4). Gecekonduların sinemada "kentlerin toplumsal yaşamında varlığı kesinleşmiş bir olgu olarak gecekondulunun yaşamını, geleneklerini" yansıtan toplumsal gerçekçiliğe içkin örnekleri ise 60'lı yıllarla birlikte sinemaya dâhil olmuştur (Yıldız, 2008: 12). Halit Refiğ *Fatma Bacı* (1972), Kartal Tibet *Sultan* (1978), Ömer Kavur *Yusuf İle Kenan* (1979) filmleri, kent-köy çelişkilerini, gecekondulunun 'arabesk' yaşamını ve değişmeye direnen geleneklerini görünür kılan önemli filmlerdendir (Güçhan, 1991: 11). 1970'li yıllarda sinemada gecekondu sadece mekânsal bir figür olmanın ötesine geçmiştir.

Sinemada kent ve gecekonduyu yaratan göçmen ilişkisi 1970'li yıllarda "topluluğa, topluluk yaşantısına, topluluk içi dayanışmaya vurgu yapmaktadır" (Suner, 2006: 221). Türkiye'de 1970'li yıllarda yaşanan popülist tartışmaların odağında da "halk" ve "halka ait olan" söylemleri mevcuttur. Necmi Erdoğan popülizmi şu şekilde tanımlar; "toplumsal-siyasal alanı popüler kesimler ile egemen kesimler, halk ile iktidar bloğu arasındaki antagonistik ilişki ekseninde tanımlayan ve hegemonize etmeye çalışan bir söylem." Bu açıdan, ezen, sömüren egemen güçlerin ideolojisine karşı ezilen, sömürülen halka seslenerek ve popüler ideolojiler, gelenekler ve simgeleri kendine eklemleyerek bir kitle seferberliğine ve düzen değişikliğine dair mevcut bulunan siyasal söylemler (1998: 24-25) toplumsal hareketlere de yansımış ve sinemada da kendisine yer bulmuştur.

Toplumlar, "içerisinde yaşadıkları sisteme karşı muhalefetlerini toplumsal kültür ürünleri ile yansıtır, toplumsal imgelem var olanın dışında başka bir yaşamın mümkün olduğu kültürel anlatıları ile iktidarın gerçekliğine karşı toplumsal düşü ortaya koyarlar" (Çoban, B, 2009a: 13). Bu nedenle, döneminde sürekli sansür uygulamaları ile mücadele eden sinema, bu düşün ortaklaşmasında en önemli araçlardan bir tanesidir. Sinema sadece görünür kılmaz bunu yaparken duygulara hitap eder, sorgular; ortaklaşa amaç, hedef ve duygunun üretimi, bilinç yaratımına yardımcı olur. Sinema "ezilenlerin hem kendi gerçekliklerini hem de dünyada kendileri gibi ezilenlerin yaşamı ve mücadelesine dair farkındalık geliştirmesini sağlar" (Çoban, B, 2009b: 51). Diken ve Laustsen'in önerdiği üzere, bu noktada film imgeleri hem toplumsal gerçekliğin bir tezahürü hem de kurmaca evreni içerisinde bu tezahürün sınırlarını aşındırır. Sinema, "toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer" (2011: 24).

Sinema, içinde var olduğu toplumla ilişkili olarak onu görünür kılar. Ancak, sinema toplumsal gerçekliği sadece yansıtmaya özelliğine sahip değildir, aynı zamanda bunun ötesine geçen anlam katmanlarını içinde barındırmaktadır. Bu çalışmanın amacı da, filmlerin toplumsal yapıları/olguları/olayları sadece yansıtmadığı aynı zamanda onun ötesine geçen tezahürleri sunduğu konumlanma noktasından yola

çıkarak gecekondularda meydana gelen direnme pratikleriyle ilişkili sosyolojik bir anlam ortaya koyabilmektedir. Sinema ve sosyoloji ilişkisine dair literatür incelendiğinde iç göç ve gecekonduya dair çok sayıda çalışma bulunduğu görülmektedir. Bu çalışmalarda gecekondulara ait filmlerin sosyal yapı, eşitsizlik, yabancılaşma, yoksulluk, kimlik, toplumsal cinsiyet, gündelik hayat pratikleri ve gündelik hayat direnişleri başta olmak üzere sosyolojinin kavramları aracılığıyla incelendiği tespit edilmiştir. Bu çalışma ise filmler, gecekondular ve sosyolojik analizi barındıran çalışmalar içerisinde gecekondularda meydana gelen direniş hareketlerini toplumsal hareketler literatürüne içkin kavramlarla ele almasıyla farklılaşmaktadır. Çalışmada gerçekleştirilen sosyolojik film analizi sonucunda elde edilen bulgular ise alt başlıklar altında sunulmuştur.

5.1. *Vatandaş Rıza*: Kentsel Kamusal Mekânda Eylem ve Toplumsal Hareket Örneği

Yönetmenliğini Cüneyt Arkın'ın yaptığı, 1979 yılında çekilen *Vatandaş Rıza* filmi, gecekondusunu yıkan bir milyoner çocuğuna karşı, açlık grevi ile kamuoyunu harekete getiren demirci ustası Rıza'nın direniş öyküsünü anlatmaktadır⁵. *Vatandaş Rıza* filmi, sansür nedeniyle çekildiği tarihte gösterime girememiştir. Arkın bir röportajında, filmde canlandırdığı karakter gibi, filme toptan oynatılmaz kararı veren sansür heyetinin kapısında günlerce nöbet tuttuğunu aktarmıştır (Işık, 2017). Filme gelen sansür kararının yanı sıra, film çekimi esnasında da Arkın kamu güçlerinin müdahalelerine maruz kalmıştır. "Birkaç günlük çekimden sonra, işe polis karışmış ve tüm ününe karşın, Arkın'a Taksim'in göbeğinde film çekme izni verilmemişti. O da taşı tarağı toplayıp Beyazıt Meydanı'na" giderek filmi tamamlamıştır (Dorsay, 2015).

Film öyküsünü incelediğimizde, Rıza, karısı ve bir küçük çocuğuyla birlikte kalabalık bir gecekondular bölgesinde yaşamaktadır. Demir ustası olan Rıza'nın geliri bu mahallede yaşamasına imkân sağlamaktadır. Rıza, film boyunca ortak mekânı paylaştığı diğer gecekondululara birlik olmanın önemini ve itiraz hakkına sahip olduklarını yinelemektedir. Örneğin, bir konuşmasında seyyar köftecilik yapan komşuna şartlarını iyileştirmeleri adına şu sözleri söylemektedir: "Aranızda konuşun, bir heyet seçin, belediye reisine çıkıp anlatsınlar." Ancak, komşusunun cevabı, "O kadar işinin arasında belediye bizim derdimizle mi uğraşacak" şeklinde olur. Bunun üzerine Rıza, önemli bir gerçeğin altını çizer: "Elbette uğraşacak. Sadece seçimden seçime oy kullanırken mi vatandaşsın İsmail?" Kemal Sunal'ın *Gülen Adam* (Kartal Tibet, 1990) filminde de hemen hemen aynı cümleler geçmektedir: "Seçimden seçime hatırlarlar, geçici imar izni verirler, sonra yine yıkarlar." Gecekondular bölgesinde geçimini zor kazanan yoksulluğun hâkim olduğu bölgelerdeki insanların ancak seçim dönemlerinde siyasal popülist söylemlerin hedefi olduğunu filmler gecekonduluların ağzından dile getirmektedir.

Filmdeki kırılma noktası, kapitalist zihniyetin temsilcisi milyarder bir adamın oğlunun sırf can sıkıntısından Rıza'nın gecekondusunu araba ile yıkmasıdır. Rıza bu durum karşısında dava açar. Sadece daha fazla para kazanmak amacıyla dava açtığını düşünen milyarder ona fazla miktarda para teklif eder. Ancak, Rıza kabul etmez, çünkü onun amacı ona karşı yapılan adaletsiz durumun yargı karşısında hükümle sonuçlanmasıdır. Mahkeme sırasında ona destek olacağını söyleyen komşuları ifadelerini değiştirir. Çünkü onlar parayı kabul etmişlerdir ve Rıza davayı kaybeder. Yargıtay da kararı onar. Bunun üzerine Rıza bir gazeteye giderek derdini anlatır, gazete bahsi geçen kişi önemli bir iş adamı olduğundan durumla ilgilenirse de haber gazetede çok küçük bir yer tutar. Bunun üzerine Rıza mücadelesinden vazgeçmez, bir bildirge hazırlar ve önce milyarderin fabrikasında ardından kent meydanlarında ve kahvehanelerde dağıtmaya başlar. Habermas'ın burjuva kamusal alanının doğuşunda önemli rol üstlenen kahvehaneleri -her ne kadar kültürümüze özgü kahvehanelerden farklı olsa da- bu filmde alt sınıfın direniş hareketine destek aradığı bir kamusal mekân olarak karşımıza çıkmıştır. Rıza'nın dağıttığı bildiride şu sözler yer almaktadır:

Vatandaş, ben Rıza. Sizin gibi alelade bir vatandaşım ben de ünlü işadamı Necdet Çelikel'in oğlu Cengiz Çelikel özel otosuyla sırf keyfi için zevki için el emeği, göz nuruyla yaptığım gecekondumu yıktı. Mahkemeye verdim, olayı görmüş

⁵ Yönetmen: Cüneyt Arkın, Senaryo: Atilla Dorsay, Tarık Dursun K., Safa Önal Görüntü yönetmeni: İzzet Akay Oyuncular: Cüneyt Arkın, Murat Arkın, Betül Arkın, Osman F. Seden, Kadir Savun, Nejat Özbek, Hüseyin Peyda, Sümer Tilmaç, Nejat Gürçen Yapım: 1. Ticaretim (Cüneyt Arkın) (Özgüç, 2012: 540-541).

olan şahitlerim onlardan yana olmuştu. Mahkemeye kaybettim ama davayı kaybetmeyeceğim. Suçlu olan suçlu olduğunu söyleyecek. Haklı olduğum bu davayı sonuna kadar sürdüreceğim. Bunu bütün kamuoyunun bilmesini istiyorum; bugün bana, vatandaş Rıza'ya yapılan yarın sizin de başınıza gelebilir. Bize ya da çevremizde birine işlenen her suça beraberce karşı koymalıyız.

Rıza'nın mücadelesi, Taksim Meydanı'nda başladığı açlık grevi ile devam eder. Rıza'nın açlık eylemi yaptığı Taksim Meydanı ülkenin siyasal ve sosyal tarihi açısından en önemli simgelerden birisidir. Politik eylemler açısından toplumsal belleklere işleyen Taksim Meydanı aslında kamusal bir alandır. Kent sel kamusal alanın en büyük simgelerinden birisi, filmde mağduriyetin eylemle dile getirildiği bir mekân olarak konumlandırılmaktadır. Castells'in değindiği iktidar tarafından kurumsallaştırılan kamusal alanın muhalif olanın toplumsal hareket mekânı olarak kullanımı ile uzamın aşımı söz konusudur.

Rıza'nın bu eylemi, etrafında meraklı büyük bir kalabalığı toplamıştır. Böylece, basın ilgisini bu kez daha fazla olmuştur sadece gazete değil, televizyonda da haberi yapılır. Televizyonda bu haberi izleyen kahvehanedeki kişileri kamera pan hareketi ile gösterirken onların onaylayan sözlerini işitir, yüz ifadelerine tanık oluruz. Rıza'nın sesi duyuldukça aldığı destek de artar ve Rıza'ya desteği kapsayan bir yürüyüşün gerçekleştiğini görürüz. Ellerinde "Bir Rıza Bin Rıza", "Sesini Duyduk Sesimizi Duyun" gibi dövizler bulunan, memurlar birliği, öğrenciler, köylü derneği gibi birçok gruptan insan bu yürüyüşe katılmıştır. Daha da ötesi, Rıza'nın tek kişi olarak başladığı açlık grevine 11 kişi daha katılmıştır.

Kent mekânı bu noktada işlevini değiştirmiştir. "Modern hayatın getirdiği kurullarla insanın gündelik hareketinin sınırlandığı kent mekânı pratikleri, toplumsal hareketlerin kitle gösterileri sırasında sıradanın ve gündeliğin dışına sızarak, kendi sözlerini kendilerine özgü ifadelerle sergileyebilecekleri alanlar" (Ayyıldız ve Taşbaşı, 2014: 99) olarak farklı bir işlevin mekânsal ve uzamsal aracı olurlar.

Görsel-1: Vatandaş Rıza Filminde Açlık Grevi ve Yürüyüşler



Rıza'nın açlık grevi bireysel bir özellik taşımaktadır. Ancak, protestoların toplumsal hareketlere dönüşümü sürecinde James M. Jasper'ın (2002: 399, 28-29) da açıkladığı gibi protestolar bireysel temelli bir sorguyla başlar, sonrasında daha geniş kitlelere yayılır ve toplumsal hareketlere dönüşür. Film, Jeremy Brecher, Tim Costello ve Brendan Smith'in (2002: 43) değindiği, benzeri deneyimleri yaşayarak, aynı soruları soran insanlar arasında "dayanışma" duygusunun üretimi ile bireysel bir çıkarın kolektif çıkarlarla birlikteliği ve sonrasında gelişen toplumsal hareketin bir örneğini göstermektedir. Dayanışmaya dair bilinç oluştuğunda, bireyin ötesine geçen, Rıza'nın davasına pankartlarıyla, fiziklen de yanında olarak destek veren, yürüyüş gerçekleştiren, açlık grevine ortak olan insanlar düzenin işleyişine karşı bir sorun etrafında aynı görüşte birleşerek, kapitalist zihniyeti yücelten anlayış ve suskunluk sarmalına sebep veren toplumsal koşullara ilişkin değişim talep etmektedirler. Ezilenin sesinin duyulması güdüsü etrafında birleşen bu hareket sonunda başarılı olmuştur. Kamusal alana sirayet eden bu durum sonrasında Barolar Birliği tekrar dava açmıştır. İş adamı hakkında yapılan yayın suç duyurusu

olarak kabul edilerek savcılık soruşturma başlatmış ve iş adamı Necdet Çelikel oğlunun verdiği zarardan sorumlu görülmüştür. Ayrıca, oğlunun suçunu itiraf etmesini sağlamıştır. Bireysel olandan kitlesel olana evrilerek bir süre sonra görmezden gelinemez hale gelen bir direniş hareketini görünür kılan *Vatandaş Rıza* filmi, ahlaki bir sorun etrafında gelişen toplumsal hareketlerin başarıya ulaşabileceğine dair bir tahayyülü mümkün de kılan bir filmidir.

5.2. *Derdim Dünyadan Büyük: Karşıt Kültür Olarak Arabesk ve Toplumsal Hareket Dinamikleri*

Başrolünde Orhan Gencebay'ın yer aldığı *Derdim Dünyadan Büyük* (Şerif Gören), 1978 yapımı arabesk kültürle birleşen bir gecekondu mahallesi ve o mahalledeki gecekondu yıkımı kararına karşı direnişin filmidir⁶. Gecekondu mahallesinde yaşayan Orhan, marangoz dükkânına sahiptir, aynı zamanda belediye heyetinde görevlidir. Orhan ve mahallelisi gecekonducularına yıkarak oraya sanayi işletmesi açmak isteyen kapitalist anlayışın karşısında dururlar. Bununla birlikte filmde, devletin gecekondu bölgelerine gerekli deneyim hakkını sunmaması yönünde eleştiriler mevcuttur. Bu filmin amaçlı örnekleme dâhil edilmesindeki en önemli etken ise anlatısına arabesk kültürü dâhil etmiş olmasıdır.

1970'li yıllarda popülerite sağlayan ve bir alt kültür olarak doğan arabesk müzik, “kentsiz kentleşmenin ürünüdür” (Yıldız, 2008: 144). Köyden kente göç sonrasında gecekondu bölgesinde yaşayan insanlar, ne kentlidir ne de köylü. Eklektik bir yaşam biçimini ortaya çıkaran bu durumun varlığı giyim-kuşamdan sanata, eğlenme biçimlerine değin sosyo-kültürel anlamda hayat bulmuştur (Güngör, 1990: 69-70). 1970'li yıllardaki iki yönlü gelişmenin temsilcisi olarak, gecekonducularda yaşayan “kesimin duygularına tercüman olmak için geliştirilen arabesk müzik, aynen gecekondu olgusunda olduğu gibi, başlangıçta modern kesimin temsilcisi olan devlet medyası tarafından dışlanmasına karşın, piyasa mekanizması içerisinde etkili olmuş ve zaman içerisinde kendisi de bazı dönüşümler geçirerek meşruiyetini kabul ettirmiştir” (Tekeli, 2008: 107-108). Arabesk müzik ve onunla birlikte gelişen arabesk kültürü, “totaliter tahakkümü meşrulaştıran modernleşmeci kuram ve kültürel yapılanmayı ters yüz eden bir yapıyı içerir” (Yıldız, 2008: 142). Ancak, Meral Özbek bu kadar net bir neden-sonuç ilişkisine dayanan kente uyumsuzluk ilişkisine itiraz eder; arabesk müzik, kentlere göç eden kırsal nüfusun çevreye uyumsuzluğunun değil, tam tersine, çevreye uymasının, kendi pratikleri ile varlığını sağlayacak yolu bulabilmesinin bir göstergesidir. Yansıma teorilerinin aksine, toplumsal olgular ile kültürel biçimler arasında basit bir karşılıklık ilişkisinden çok daha karmaşık bir ilişki yapısı vardır. Bu ilişki, zamansal bir süreci içinde barındıran eklemlenme ilişkisi olarak görülmelidir (2006: 27, 22).

Hangi kuramsal çerçeveden bakıldığı fark etmeksizin, kentte farklı bağlamlar yaratarak yaşayan, farklı zevkler ve kültürel edimlere sahip bir sınıfsal yapının mevcut olduğu üzerinde hem fikir olunabilecek bir olgudur. Bu toplumsal sınıfa ait olan insanların ortaya çıkan yeni kültürel gereksinimlerine cevap verebilecek “yeni”⁷ bir müziğe olan ihtiyacı ise arabesk müzik tatmin etmektedir (Güngör, 1990: 72-73). Gecekondu bölgesinde yaşayan grupların duygularını dile getirmesinde araçsallaşan arabesk müzik, bu filmde insanların aynı amaç karşısında birleşmesi ve direniş sergilemesinin aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Film, gecekondu bölgelerine ilişkin genel planlar ile başlar. Film öyküsü ise Orhan'ın belediyeye gidişi ve su ve elektrik hizmetlerinin dağıtımına ilişkin karar alma sürecinde söz hakkının olduğunun vurgulandığı sahneler ile başlar. Filmde, dönemin siyasal iktidarında mevcut olan iki kutuplu yapısı, belediye meclis üyesi ve Orhan üzerinden görünür kılınmaktadır; “Aziz ve muhterem kardeşlerim memleket sathında yürütülen ağır sanayi hamlemiz Allah'ın izniyle meyvelerini verecektir” sözlerine

⁶ Yönetmen: Şerif Gören, Senaryo: Erdoğan Tünaş, Görüntü yön: Çetin Tunca, Oyuncular: Orhan Gencebay, İnci Engin, Selçuk Özer, Menderes Samancılar, Bedri Uğur, Muzaffer Civan, Birol Işın ve Tugay Toksöz, Yapım: Gülşah Film (Selim Soydan) (Özgüç, 2012: 503).

⁷ Buradaki “yeni” vurgusu, adı ve yapısı gereği arabesk müziğin Arap esintileri ve Türk Halk Müziği alt yapılarını içinde barındırması nedeniyle varoluşsal özelliklerine ilişkin tartışmaların dışında (Detaylı bilgi için bakınız: Güngör, 1990: 86-87), kültürel konumlandırılışı açısından nitelendirilmektedir.

Orhan, "Verse bile o meyvelerden halkın yiyeceğini hiç sanmıyorum" şeklinde karşılık verir. Bunun yanında, Orhan ve yanında çalışan Kerim arasında gerçekleşen aşağıdaki diyalogun da örnek olacağı üzere filmde 70'lerin popülist halkçı siyasal söylemleri ana karakter tarafından seyirciye aktarılmaktadır:

Kerim: İlk çocuğum karanlıkta doğmuştu, ikincisi ışıkta doğsun.

Orhan: Işıktaki doğar mı bilmem ama ışık içinde büyüyeceğine söz veriyorum.

Filmin kahramanı Orhan aracılığıyla kamu erki karşısında gecekondu bölgelerinin yaşadığı sorunları o toplulukla birlikte aşına olurken aynı zamanda Orhan'ın içinde yaşadığı topluluğu sürekli olarak dayanışmaya yönlendirdiğine de şahit oluruz.

Bunun yanında, gecekondu yaşamı ve kapitalist kent mekânları arasındaki fark sinematografik olarak da keskin çizgilerle filmde ifşa edilmektedir. Gecekondu bölgesindeki çamurlu yollar ve derme çatma evlerin ardından gelen sekansta Orhan'ın gözünü takip eden kameranın yukarıya tilt hareketi, gökdelenin ihtişamını sergilemektedir. Bir yanda yolları bile yapılmamış bir yaşam alanı, diğer yanda gökdelenler sayesinde film, Lefebvre'nin değindiği mekânın hiyerarşinin bir ürünü olma işlevini görünür kılmaktadır. Belediyenin, yani kamu otoritesinin sağlayamadığı su ve elektrik alt yapısına ilişkin çözümü mahalleli kendi imkânlarıyla, imece usulü çalışarak bulmaya uğraşır. Orhan, kahvehanede toplanmış olan gecekonducuları kendi mahallelerine getirileceği söz verilen su için kanal çalışmasında birlikte emek vermeye örgütler. Bunun üzerine, tüm gecekonducular beraber çalışırlar.

Kapitalist düzenin kent üzerinde giderek etkili olmaya başladığını aktaran ve film öyküsünün de ana kırılma noktasını oluşturan hükümet yetkililerinin üzerinde gecekonducuların olduğu arsaları sermaye sahiplerine imar izni vermesiyle yaşanır. Mahalleli, devletin getiremediği elektrik ve su alt yapısı için örgütlenerek dayanışma kültürü ve kendi çözümünü kendi emeğiyle üretme noktasında başarılı olsa da yaşadıkları gecekonducuların tapularını elde etme konusunda aynısını yapmaları mümkün olamamıştır. Hükümet-kapitalist düzen ilişkisi, arazilerin sanayi yatırımı yapacak iş adamına satılması sonucunda kurulmuştur. İş adamı Rahmi Kabancı'ya kuracağı fabrika hakkında düzenli basın toplantısında gazetecinin "Son koalisyon ile ilgili olarak yatırımlar yaptığınız doğru mu" sorusu, görüntünün yanı sıra söylemsel olarak da durumu ifşa etmektedir. Rahmi bey, fabrikasını bir an önce kurabilmek adına gecekonduculara dair yıkım kararını çıkarmıştır. İş adamının gökdeleninde gerçekleşen toplantıda bazı yöneticiler yıkım kararı sonrası gecekonducuların başlatacakları isyandan çekincelerini dile getirirler. İş adamının cevabı ise düşündürücüdür; "Onların direnişinden ne olur? Fabrikanın bacasından duman yükselince hepsi bizden yana olur."

Yıkım kararı ellerine ulaşan gecekonducular, kamusal alanlarının önemli mekânı olan ve topluluğa ilişkin önemli kararların alınması sürecinde de rol üstlenen kahvehanede toplanırlar. Duruma isyan eden gecekondu sakinlerine Orhan, bir heyet oluşturarak iş adamı ile görüşme yoluna gitmeleri gerektiği önerisinde bulunur. Önerisi kabul edilen Orhan ve sekiz kişi birlikte görüşmeye giderler. Bir direniş ve protestodan önce müzakereci bir sürecin başlatılması görüşüne vurgu yapılmaktadır. Benhabib'in (1999: 108-109) de demokratik müzakereci sürecinin gerekliliği olarak vurguladığı, ön yargılardan sıyrılmış ve hiç bir sonucun önceden belirlenmiş olamayacağı bir görüşme sürecinin önemini ise görüşmenin bir yarar sağlamayacağı inancını paylaşanlara karşı konuşan Orhan'ın sesinden işitiriz: "Peşin hükümlü olmayalım." Ancak, Rahmi Beyin orada olmadığı söylenir ve görüşme gerçekleşmez. Bu sırada ağabeyi cezaevinde olduğu için Orhanlarda kalan en yakın arkadaşının kız kardeşi İpek, Rahmi Beyin oğlu ile sevgilidir. Rahmi bey Orhan'ı bu durum için görüşmeye çağırmıştır. Ama bu konuşma, özel ilişki içindeki gençlerin statü farklılığının yıkıcılığından gecekondu yıkımı gerçeğine çekilir. Bu kararı durdurması istediğinde Rahmi Bey, Orhan'a, "Yurt ekonomisine katkıda bulunacak bir iş bu, fabrikalar kurulacak yüzlerce işçi ekmek yiyecek bu işten" yanıtını verir. Rahmi Bey, daha önce değindiğimiz gazetecinin sorusuna da benzeri bir yanıtı vererek milli sermaye vurgusunu sıklıkla yinelemektedir.

Söylem düzeyinde tutarlı görünen ama ardıl anlamları başkalaşan fabrika kurumuna yönelik Orhan'ın cevabı izleyiciyi sorgulamaya iter; "Ekmek vereceksiniz tamam ama yuvaları yıkılacak, ocakları sönecek bu kış kıymette." Yeni iş imkânları yaratacağı vaat edilen fabrikanın işçinin yaşadığı evi yıkarak kurulacak olmasının paradoksu seyirciyi düşünmeye, sorgulamaya sevk etmektedir. Zaten, Rahmi Bey de bu soruya tatmin edecek bir yanıt veremez, ancak o başka mesele diye geçiştirir.

Bu görüşmenin ardından mahalleye iş makinelerinin girdiğini görürüz. Tüm gecekonducular donup kalmıştır, Orhan ise kepçe paletinin geçeceği dar yolun ortasında oturur. Bunun üzerine dozer durmak zorunda kalır, bu sırada sinemanın güçlü duygulanım imge sağlayıcılarından ve gecekonducularla özdeşleşen arabesk müzik türüne içkin bir Orhan Gencebay şarkısı sahneye dâhil edilir. Şarkıyı duyan ve Orhan'ı gören diğer gecekonducular film boyunca altı çizildiği üzere kenetlenmiş bir kalabalık olarak Orhan'ın yanında oturmaya başlarlar. Kepçelerin geçebileceği hiç bir boşluk kalmamıştır. Bu kalabalığın karşısında kepçeler geri çekilmek zorunda kalmıştır. Ayağa kalkarak, kol kola giren gecekonducular şarkının da vurgulu sözleri eşliğinde ilerleyerek kepçeleri mahallelerinden savuştururlar.

Görsel-2: *Derdim Dünyadan Büyük* Filminde Gecekonducuların İş Makinelerine Karşı Direnişi



Slogan benzeri bir içeriği olan ve gecekonducuların hep bir ağızdan eşlik ettikleri şarkının sözlerinin bir kısmı şu şekildedir:

"Yılların günahı kader mi kalacak? Elbet bir gün insanlık sizden hesap soracak

Bin dertle bin gamla, yaşadık çok yılları

Sardıkça ezdi bizi, yoksulluğun kolları

Bir gün mutlaka göreceğiz bizde

O güzel yarınları"

Vatandaş Rıza gibi bu filmde de bireysel bir eylemden toplumsal harekete dönüşen bu direniş örneği, dayanışma duygusu ile kadın, erkek, yaşlı, çocuk ortak bir neden etrafında birleşerek eylemlilik sergilediğinde mücadelelerinin sonuç vereceği üzerine bir tahayyülün sunmaktadır. Şarkının devam eden sözlerinde yer alan, “Biz görmesek de görecekler var, O mutlu yarınları” söylemi ise sadece bugüne dair değil, mücadelenin gelecek kuşakları da kapsayıcı bir şekilde var olan düzenin değişimini talep ettiğini vurgulamaktadır.

5.3. *Sultan*: Direnişin Dışıl Sesi

1978 yapımı *Sultan* (Kartal Tibet), gecekondulaşma, rant, yıkım gibi büyük anlatı öğelerini gecekondu mahallesinde dört çocuğu ile yaşayan Sultan'ın merkezinde anlatmaktadır. Filmin öyküsünde, bu anlatılar döneme hâkim arabesk kültürü de içinde barındıran sekanslarla iç içe aktarılmaktadır.⁸ *Sultan*, merkeze dışıl bir sesi yerleştirmesi bakımından karşıt bir kamusal alan olarak gecekondu yaşamı ve gecekonduların rant mekanları haline gelişine dair farklı okumalara imkan vermektedir. Ataerkill düzenin daha yoğun hissedildiği kırsaldan gelen ve kentin kenarlarında kendilerine yeni bir alan yaratan gecekondu kadının, bu yaşam alanına ve kent hayatına eklemelişi açısından konumlandırılışı önemli görülmektedir.

Aile yapısında “erkeklerin, kadınlar ve çocuklar üzerinde kurumsal olarak desteklenen bir otoriteye sahip olmasıyla” tanımlanan ataerkillik, otoritesini icra edilebilmesi için, “üretim ve tüketimden siyasete, hukuka ve kültüre, toplum örgütlenmesinin tamamına işlemesi gerekir” (Castells, 2006: 251). Ancak, özellikle sanayileşme sonrası beraberinde getirdiği toplumsal değişiklikler, ataerkilliğin sarsılmasına neden olmuştur. Bu durum aynı zamanda yeni toplumsal hareketlerle paralel olarak gelişme gösteren bir olgudur. Sanayileşme ile birlikte iş hayatına katılan, eşitsizlik karşısında örgütlenebilen feminizm hareketleri bu yeni toplumsal hareketlerin en etkililerinden birisidir. Özellikle, toplumsal ilişkilerin, değerlerin dinamiklerinde yaşanan dönüşüm adına yarattığı bilinç özelinde incelendiğinde feminizm hareketlerinin toplumun kökenlerine, kim olduğumuz sorusunun kalbine inerek yarattığı bilinçlilik küresel anlamda yayılma göstermiştir (Castells, 2006: 253). Kadın hareketlerinin tüm dünyada yoğun bir şekilde gündemde olduğu dönemde ülkemizde çekilen, gecekondu ve rant sistemine karşı duruşun merkezinde bir kadın olması filmi örneklem evrenindeki diğer filmlerden farklı kılmaktadır.

Sultan, gelirini gündelikçilik yaparak elde etmekte ve bu parayla dört çocuğunun ihtiyaçlarını sağlamaya çalışmaktadır. Sultan'ı temizlik yaparken gördüğümüz filmin başlangıcında kentli bir kadın ile gecekondu bir kadının yaşam pratiklerindeki farklılık seyirciye görünür kılınmaktadır. Kentte bir apartman dairesinde ikamet eden kadının giyim tarzı ve mobilyaları dönemin modasına uygundur. Sultan'ın başındaki yazması, kırsala dayanan kimliğinin hatırlatıcısı olarak işlev görmektedir. Ardından gecekondu mahallesinde Sultan'ın evine geldiğimizde ise evin derme çatma hali bizi karşılar. Filmde diğer kadınlar ile Sultan arasındaki konuşmalara şahit olduğumuzda, gündelikçiliğin çekilmez bir çile olduğu ve fabrikada işçi olarak çalışmanın hayallendiğini ıslatırız. Dönemin siyasal-toplumsal karakterine uygun olarak, işçi olmak, sendikal hakların önemi gibi meseleler kadınlar üzerinden verilmekte ve işçi olmanın gündelikçi olarak çalışmaktan elde edilen haklar bakımından daha üst bir konumda olduğu vurgulanmaktadır. Her ne kadar, işçi olmak gibi bir sınıfın kabına sığmasa ve şartları zor olsa da Sultan çalışan bir kadındır ve çocuklarının geçimini tek başına sağlamaktadır.

Filmin anlattısında, yaşam koşullarını bireysel mücadeleyle sağlayan kadının romantik bir ilişkiye ilişkin tutumları da yer almaktadır. Gecekondu mahallesinin muhtarının oğlu olan ve dolmuş şoförlüğü yapan Kemal, Sultan'la bir ilişki yaşamak istediğinde Sultan'ın yaşadığı iklimler ile bu ilişkiyi her yönü ile

⁸ Yönetmen: Kartal Tibet, Senaryo: Yavuz Turgul, Görüntü yön: Erdoğan Engin, Müzik: Cahit Berkay, Oyuncular: Türkan Şoray, Bulut Aras, Şener Şen, Adile Naşit, Erdal Özyağcılar, Tuncer Selvi, İlyas Salman, Ayşe Kemikoğlu, Güzin Özyağcılar, Gül Yalaz, Yapım: Arzu Film (Ertem Eğilmez) (Özgüç, 2012: 514).

düşünerek bir erkeği hayatına dâhil edip etmeme kararında zorlanması, iş gücü ile kent hayatına karışan kırsal kadının tutum değişikliklerini de açığa çıkarmaktadır.

Kemal'in, Sultan'a olan beğenisini gösterme biçimi ise dönemin gecekonducuları ile ilişkilendirilen arabesk müzik ile aktarılmaktadır. Kemal'in Sultan'a olan aşkını dile getirdiği sahnelerde de arka ses olarak Ferdi Tayfur şarkılarını işitiriz. Kemal'in hem mesleği hem de yaşadığı kamusal alan bu müzik ile katmanlı bir yapı sağlanarak vurgulanmaktadır. Kemal her ne kadar Sultan'ı ikna etmeye çalışsa ve bunun için onunla evlenmek istediğini söylese de Sultan ona inanmamaktadır. Sultan evlenmek istemektedir elbette, elbette gündelikçilik yapmak hoşuna gitmez ama sadece evlenmek edimini gerçekleştirmek üzere bir güdüsü de yoktur. Sultan karşısına çıkan Kemal'e güvenmediğinden, onun teklifinin ciddiliğinden şüphe duyduğundan onu reddeder. Çünkü Kemal'in güvenilmez bir ünü vardır. Ancak, şu unutulmamalıdır; Sultan sadece "kurtarıcı" rolü için bir erkekle evlenmez. "Kadınların ücretli işlerde çalışmaya başlaması, erkekler karşısındaki pazarlık güçlerini artırırken, ailenin geçimini sağlayan kişi olarak erkeğin egemenliğinin meşruiyetini de sarsmıştır" (Castells, 2006: 252). Sürekli bir kurtarıcı arayışında olan kadın figürüne rastlamayız Sultan'da. Eğer, öyle olsaydı ona hayran olduğu açıkça belli olan bakkal ile çok önceden bunu gerçekleştirir ya da Kemal'i bu kadar sınamaktan korkardı.

Filmde Sultan güçlü bir kadın kimliğine sahip olsa da ataerkilliğin yitip gittiği bir dünyadan bahsetmek ise mümkün değildir. Kent, "-gecekondu da olsa- ataerkil bir yaşam dünyasında daha baskı altındaki kadını 'özgürleşme' sürecine yöneltebilecektir. Gecekondu alanı sonuçta, taşradan göç eden kadın için daha rahat nefes alabildiği bir alan" (Yıldız, 2008: 200) sağladığı gerçeğinin yanı sıra kadının geleneksel kodlarının devam ettiğini göz ardı edemeyiz. Sultan ve diğer gecekondu kadınlar hem gündeliğe gitmekte hem de çamaşır yıkamak, yemek yapmak, çocuklara bakmak gibi ataerkil kadınlık kodlarını devam ettirmektedirler. Karpat'ın yapmış olduğu araştırma bulgularında da benzer bir sonuç karşımıza çıkmaktadır; gecekonduculara sirayet eden köy kültürü etkileri özellikle kadınların konumunda kendisini göstermektedir. Kadınların işbölümü ve değerler hiyerarşisindeki düşük konumları görece kırılmalarla birlikte kentte kurulan yaşam alanlarında da devam etmektedir (2003: 200). Kadınlar sürekli çalışma halindeyken, film erkeklerin kahvehanelerde toplanarak dinlenme ve eğlence için zaman yaratabildiklerini görünür kılmaktadır. Kadınların sosyalleştiği yegâne mekânlardan birisi ise su çeşmesinin kuyruğu ve çocuklarla birlikte gidilen sinemadır.

Gecekondu kadınlık hallerinin yanında film, evlerde su kaynağı olmaması gibi kamusal hizmetlere erişim açısından gecekondu bölgelerinin kent içerisindeki konumuna ilişkin önemli sahnelere sahiptir. Gecekonducular, sadece kültürel anlamda değil fiziki anlamda da kentin imkânlarından mahrum bırakılarak kentle bütünleşmemektedir (Yılmaz Aslantürk, 2021: 468). Gecekonducular, asfalt dökülmeyen yolları ve musluktan akmayan suları ile kamu hizmetlerine içkin deneyim alanının dışında bırakılmışlardır.

Filmin ana öyküsü Kemal ve Sultan'ın ilişkisi olsa da tüm bunlar rantsal anlayışa dair anlatı şemsiyesi altında yaşanmaktadır. Sultan'ın yaşadığı gecekondu mahallesinin yanından Boğaz Köprüsü geçeceği için kıymetlenen arazileri satın alan iş adamları muhtara gelerek gecekonducuların yıkımı için onunla iş birliğine girişirler. Muhtarın "Elinizde istediğiniz kadar iskân müsaadesi olsun bu adamları evlerinden atamazsınız. Hele polisle, jandarmayla olanaksız. Teker teker, belli etmeden, çaktırmadan çıkaracağız. Maksat, birleşmesinler. Ben getirdim bu kıcı kırıkları en iyi ben atarım" sözleri müteahhitlerin neden muhtarla işbirliği yaptıklarının özetidir. Gerçekleşmiş ve başarılı olmuş gecekondu direnişleri, kapitalist sermayenin yerel kamu gücü ile anlaşması sonucunu açığa çıkarmıştır. Yerel seçimle belirlenen ve mahallenin kamu erkinin temsilci muhtar, temsil ettiği insanlar yerine kapitalizm anlayışının yanında durmaktadır. Birlik oldukları zaman eylemleri ses getiren gecekonducuların gücünü kırmaya dair öneri de ondan gelmiştir. Zaman içerisinde insanları kandırarak tek tek evlerinden ayrılmalarını başarır. Ancak, Sultan ve yakın komşuları evlerini satmakta diretmişlerdir. Bunun üzerine, devletin güç aygıtlarından polis desteği ile evlerinden çıkartılırlar.

Çocuklarını polislerin kucağında mücadele verirken gören Sultan'ın "Bırakın!" haykırışını duyarız. Polis onlara direnen çocuklara copu ile vurmaktadır. Bu esnada, sinemanın kadrajı bir silahın namlusunun ardından gösterir, polislerin kurduğu barikadı. Kameranın ön plana aldığı silah, kamu kuvvetlerinin şiddet kullanma erkini izleyiciye çarpıcı bir biçimde hissettirir. Ardından Sultan'ın komşularına yakarışı başlar: "Nasıl razı geldiniz? Nasıl çıkarınız evlerinizden? Niye karşı koymadınız? Yazıklar olsun sizin erkekliğinize." Komşusundan aldığı yanıt, muhtarın yürüttüğü stratejinin başarılı olduğunu kanıtlar: "Kime karşı koyacaktık, kaç kişiyiz. Bak Cevat'a, yerde sürüdüler. Kim evini vermek ister." Yakarışlar karşılıksız kalır ve yıkım ekibi arabalarından inerler. Sultan, "Kendi ellerimle yaptım, ben bu evi size elletmem" diyerek gözyaşları içinde kendisi yıkmaya başlar evini.

Görsel-3: *Sultan* Filminde Sultan'ın Kendi Evini Kendisinin Yıkması



Evlerinden toplayabildikleri kadar eşyayı at arabalarına yükleyerek, mahallelerinden uzaklaşırlar. Ancak, bu bir son değildir; bir müddet ilerledikten sonra yeniden gecekondu inşaatına başladıkları görülmektedir.

Görsel-4: *Sultan* Filminde Evleri Yıkılan Gecekonduluların Yeniden İnşa Ettikleri Gecekondu Alanı



Ezilenlerin, yoksulların, kadınların yararına gelişmeyen kapitalist zihniyetin kar amacı ile yıktığı evleri karşısında birleşerek yeniden gecekondu inşa etmeleri, Brecher, Costello ve Smith'in (2002) "aşağıdan küreselleşme" olarak terimselleştirdiği; sesi önemsiz kılınmak istenen bu kitlelerin, örgütlü davranması gerektiğine dair önerilerinin vücut bulmuş hali gibidir. Sultan ve mahallelisi belki örgütlü bir harekete dönüşmese de kentsel toplumsal hareketler bağlamında bildikleri yaşam düzenini biraz ilerideki bir başka arazide bütünleşip, dayanışma içinde yeniden inşa ederler.

Bu noktada, Castells'in altını çizdiği (1997: 208-209) gündelik yaşam içerisinde ezilen grupların, iktidar karşısında geliştirdikleri küçük ölçekli direnişlerin söz konusu olduğudur. Bu direniş biçimlerinin radikal bir dönüşümü gerçekleştirmesini beklemek mümkün değildir; ancak bu yapılanmaları dikkate almadan büyük ölçekli radikal dönüşümlerin gerçekleşmesini beklemek de aynı derecede hatalıdır. Kullanım değerini ön plana alan radikal bir projenin gerçekleştirilmesi gereken yukarıdan aşağıya projeler ile aşağıdan yukarıya projeler arasında tamamlayıcılık ilişkisini sağlamasıdır. Metin Yeğin ve Merve T. Tanok (2014: 120-121) da, kriz durumunda direnişin kolektif örgütlü bir biçimden ziyade “gündelik pratik direniş” biçiminde geliştiğini; esas olanın, özellikle gecekondu bölgelerinde yaşayan, halkın “gündelik pratik direniş”nin beslenmesi ve desteklenmesi olduğunu belirtirler. Kapitalist inşaat tekellerine karşı protesto veya yürüyüşten çok daha sessiz ama mutlak olarak daha etkili bir tepki biçimi olduğunu vurgulamaktadırlar.

Scott'ın (1995) “alt politika” ve Certeau'nun (2009) “mikro-direnç” olarak vurguladığı üzere, taban, iktidardan gelen tüm etkilere pasif şekilde maruz kalmaz, ona kendi ürettiği taktikler aracılığıyla direnişler sergiler. Bu noktada önemli olan ise direnişe karşı bir *bilinç* durumunun oluşmasına dair vurgudur. Bu bilinç gelişmeden örgütlü bir hareket de gelişmeyecek ya da istenilen oranda etkili olamayacaktır.

6. Sonuç

1950'li yıllar ile başlayan ve 70'li yıllarda artık bir gerçeklik olarak kavramsal ve kuramsal düzeyde işlenen Türkiye tarihinin önemli olgularından iç göç ve gecekondulaşma, aynı dönemin siyasal atmosferine de eklediği bir anlatı düzleminde sinemanın da ana konularından olmuştur. Kentin etrafında, kentle ilişkide ama kenti deneyimleme açısından mahrumiyetleri bulunan ve buna karşı geliştirdikleri direniş pratikleriyle analiz edilen gecekondu filmleri, kent ve gecekondu arasındaki ayrımı mekânsal düzlemde destekleyerek öykülerini aktarmaktadır.

Çalışmada, toplumsal karşıtlıkların en çarpıcı biçimde görünür olduğu ve karşıt kamuların açığa çıktığı dönem olarak 70'li yılların son dönemi seçilerek gecekonducularda vuku bulan toplumsal hareket dinamikleri bu yıllar içerisinde üretilen filmler üzerinden analiz edilmiştir. Filmlerin analizinden elde edilen bulgulara göre, gecekonducuların gecekondu yıkımına karşı sergiledikleri toplumsal hareket biçimleri birbirinden farklılaşmaktadır.

Vatandaş Rıza filminde, kentsel kamusal mekân eylem mekânına dönüştürülmüş, bu mekânda başlayan açlık grevi medya aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmıştır. Bunun sonucunda, Rıza'nın başlattığı açlık grevi toplumsal bir harekete dönüşmüştür. Çeşitli sosyal sınıflardan insanlar yürüyüşler düzenlemiş, açlık grevi yapan kişi sayısı ise on bire yükselmiştir. Rıza'nın adaletle ulaşması amacıyla başlatılan hareket, mağdur sınıfın susmaması ve sesini duyurmasının önemine yönelik bilinç oluşturma eylemine dönüşmüştür.

Bir alt kültür örneği olarak dönemin popüler arabesk müziğinden beslenen *Derdim Dünyadan Büyük* filminde, gecekonducuların kepecin önünde oturması ve ona geçit vermemesi durumu söz konusudur. Bu eylem karşısında geri dönmek zorunda kalan iş makinelerinin ardından kol kola girerek, “çok çektik yoksulluktan ama bitecek bu günler” sözleri eşliğinde yürüyüşe geçmişlerdir. Bu film örneğinde de hareket, Orhan'ın kepecin karşısına geçip oturması ile başlayan bireysel eylemden topluluğa sirayet etmiştir. Ancak, bu filmde Rıza'nın eylemi gibi geniş bir kamusal bir eylem gerçekleşmemiş, bölgede yaşayan gecekonducularla sınırlı kalmıştır.

Sultan filmi ise her ne kadar kırsaldaki kadar meşruiyet sahibi olamasa da ataerkil dünyadaki dişil sesi anlamamıza yardımcı olur. Bunun yanı sıra bu film, gündelik bir direniş pratiğine örnek teşkil etmektedir. Diğer iki filmden farklı olarak, bu filmde gecekondu yıkımı önlenememiştir. Ancak, Sultan ve komşularının yıkımın hemen ardından bir başka bölgede tekrar gecekondu inşa ettiği sahneleriyle film, gecekondu gerçekliğinin bitimsizliğine vurgu yapmaktadır.

Seçilen filmlerdeki ortak nokta ise “birliktelik” söylemidir. Genellikle belirli toplumsal grupları etkileyen toplumsal ilişkilere dair sorunların zaman içerisinde birikimi bir değişim sürecini tetikler. Süreç, diğer insanların da benzer deneyimler yaşadığının, aynı sorunlara işaret ettiğinin ve aynı itirazları yapmaya eğilim duyduklarının keşfedilmesi ile toplumsal bir sürece dönüşür. Diğerleri ile kurulan özdeşleşme ve ilişkisellik bireysel ve yalıtılmış olabilecek bir süreci toplumsal sürece haline getirerek, toplumsal hareketleri oluşturur (Brecher, Costello ve Smith, 2002: 42-43).

Bu çalışma sinemanın, “gündelik yaşama bakışı kapitalizmi doğallaştırmayı hedefleyen bir yaklaşımın değil toplumsal gerçekçi ve eleştirel bir yaklaşımın ürünü” olarak (Gökmen, 2022: 443) toplumsala dair farklı tezahürleri ifşa etme yetisine sahip olduğunun da altını çizmektedir. Filmlerde gecekonduya yaşanan toplumsal hareketlere ait sahneler edimsel olanı aktardığı gibi onu da aşan imgeler sunmaktadır. Gecekondu filmleri bireysel olarak başlayan bir statüko eleştirisinin ve ona karşı direnişin toplumsal bir sürece dönüşümünü bizlere kavramları imgelere dönüştürerek göstermektedir. Bunu yaparken toplumsal olanı yansıttığı gibi görünür kıldığı farklılaşan hareket örnekleri ile de mevcut dünyanın dışına taşan anlamları içerisinde barındırmaktadır. Bireysel bir eylemin toplumsala dönüşümü ile direnişin kazanımlarına dair anlamlar üreten filmler kapitalist zihniyet karşısında mevcudiyetini korumanın farklılaşan düşlerini imgeleştirmektedir. Egemen ideolojinin yeniden üretimine karşı, muhalif söylemler sunan bu filmler başka bir dünyanın mümkün olduğuna dair tahayyül geliştirilmesini sağlar.

Iris Marion Young'ın (1996: 191) *iletişimsel demokrasi modelinin* üç ögesinden birisi olan, 'öykü anlatma'da bulunduğu, “anlatıların öznel deneyimi öteki öznelere sergilemesi ile yaratılabilecek duygudaşlık olgusu” açısından sinema, ötekinin öyküsünü hem görsel hem de işitsel imajları bir arada kullanarak gerçekleştirmektedir. Bu çalışmanın bulguları, ötekinin gözünden göstermek gibi bir güce sahip sinemanın muhalif anlatılara daha fazla yer vermesiyle demokratik süreçlere müzakereci bir katılım gerçekleştiren toplum yapısına erişme anlamında araçsallaşabilme potansiyelini barındırdığına işaret etmektedir. Aynı zamanda bu çalışma, yapısal ve yaşamsal düzlemde toplumsal bir gerçeklik olarak gecekondu olgusunu karşıt kamusal alan olarak konumlandırarak ülkemizde daha sonraları yeşeren yeni toplumsal hareketlerin öncülleri bağlamında açığa çıkardıkları ile alana diğer çalışmalardan farklı bir pencere açmaktadır.

Finansman/ Grant Support

Yazar(lar) bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
The author(s) declared that this study has received no financial support.

Çıkar Çatışması/ Conflict of Interest

Yazar(lar) çıkar çatışması bildirmemiştir.
The authors have no conflict of interest to declare.

Açık Erişim Lisansı/ Open Access License

Bu makale, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY NC) ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY NC).

Kaynaklar

- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis
- Ayyıldız, E. ve Taşbaşı, K. (2014). Kentsel Kamusal Mekânlarda Toplumsal Hareketler ve Eylem Pratikleri: İletişim Bilimleri Açısından Otorite Mekânlarına Müdahale Olarak Dink Eylemleri, *İleti-ş-im*, 21, s. 79-102.
- Bahçe, S. ve Eres, B. (2012). İktisadi Yapılar, Türkiye ve Değişim, (Der.: F. Alpkaya ve B. Duru), *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, (2. Baskı), s. 17-70, Ankara: Phoenix Yayınevi.

- Benhabib, S. (1996). Müzakereci Bir Demokratik Meşruiyet Modeline Doğru, (Der.: S. Benhabib), *Demokrasi ve Farklılık*, s. 101-139, İstanbul: Demokrasi Kitaplığı.
- Brecher, J., Costello Tim ve Smith, B. (2002). *Aşağıdan Küreselleşme*, (Çev.: B. Kurt, Z. Kutluata, Ş. Özgün ve A. Yıldırım), İstanbul: Aram.
- Castells, M. (1977). *The urban question*. London: Arnold
- Castells, M. (1997). *Kent, Sınıf, İktidar*, (Çev.: A. Erendil), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Castells, M. (2006). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür- Cilt 2 Kimliğin Gücü*, (Çev.: E. Kılıç), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Coşkun, M. K. (2004). Eski ve Yeni Toplumsal Hareketler: Türkiye’de Demokratik Açılımlar, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.
- Coşkun, M. K. (2006). Toplumsal Hareketler ve Proleter Kamusal Alan, *Ekonomik Yaklaşım*, 17(60-61), s. 143-155.
- Çayır, K. (1999). Toplumsal Sahnenin Yeni Aktörleri: Yeni Sosyal Hareketler, (Ed.: S. Özburun), *Yeni Sosyal Hareketler*, s. 13-34, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Çiçekli, B. (2013). *Açıklamalı Göç ve İltica Hukuku Terimleri Sözlüğü*. (Basım yeri belirtilmemiş).
- Çoban, B. (2009a). Yeni Toplumsal Hareketler, Sınıf Mücadelesi ve Ütopya. (Haz.: B. Çoban.), *Yeni Toplumsal Hareketler*, s. 9-42, İstanbul: Kalkedon.
- Çoban, B. (2009b). Toplumsal Hareketler ve Radikal Medya, (Haz.: B. Çoban.), *Yeni Toplumsal Hareketler*, s. 43-62, İstanbul: Kalkedon.
- Çoban, S. (2009). Yeni Toplumsal Hareketler ve İktidar Sorunu, (Haz.: B. Çoban.), *Yeni Toplumsal Hareketler*, s. 175-190, İstanbul: Kalkedon.
- Davis, M. (2007). *Gecekondu Gezegeni*, (Çev.: G. Koca). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- De Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi- 1: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*, (Çev.: L.A. Özcan), Ankara: Dost.
- Diken, B. ve Laustsen, B. C. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*, (Çev.: S. Ertekin), İstanbul: Metis
- Dorsay, A. (2005). Cüneyt Arkin; https://www.sabah.com.tr/yazarlar/pazar/dorsay/2005/01/16/cuneyt_arkin. Erişim Tarihi: 20.01.2019
- Ekşioğlu Sarılar, N. B. ve Akaydın Aydın, A. (2021). Başlarken... (Ed.: N. B. Ekşioğlu Sarılar& A. Akaydın Aydın), *Toplumsal Hareketler ve Sinema*. İstanbul: Urzeni Yayınevi. s. 7-18.
- Erdemir, F. (2011). Türk Sinemasında İşçi Hareketlerinin Temsili: “Karanlıkta Uyuyanlar” ve “Diyet”, (Ed.: G. Işık.), *Toplumsal Hareketler- Politikadan Edebiyata, Sanattan Sinemaya, Medyadan Toplumsal Algıya Teorik ve Pratik Analizler ve Yansımalar*. Ankara: Nobel, s. 201-254.
- Erdoğan, N. (1998). Demokratik Soldan Devrimci Yol’a: 1970’lerde Sol Popülizm Üzerine, *Toplum ve Bilim*, 78, Güz, s. 22-37.
- Ersoy, M. (1985). *Göç ve Kentsel Bütünleşme*. Ankara: A.Ü. S.B.F. ve Basın Yüksekokulu Basımevi.
- Gökçe, B. (1994). Türkiye’de Gecekondu Gerçeği ve Gecekondu Ailesi, (Haz.: S. Altuntek ve S. Aydın), *HUMANA/ Bozkurt Güvenç’e Armağan*. Ankara: Kültür Bakanlığı, s. 269-284.
- Gökmen, E. (2022). Gündelik Yaşamın Sinemada Örgütlenişi: Küçük Şeyler Filmi Üzerine Bir Analiz. *Erciyes İletişim Dergisi*, 9 (1), 421-447.

- Güçhan, G. (1991). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması -Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Güngör, N. (2009). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi.
- Habermas, J. (2018). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. (Çev.: M. Sancar ve T. Bora). İstanbul: İletişim.
- Hansen, M. (2015). Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin "Kamusal Alan ve Tecrübe"si: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar, (Der.: M. Özbek), *Kamusal Alan*, s. 141-178, İstanbul: Hill.
- Işık, E. (2007). Türk Sinemasında Sansür; <http://blog.milliyet.com.tr/turk-sinemasinda-sansur/Blog/?BlogNo=54925>. Erişim Tarihi: 18.01.2019
- Işık, G. (2010). Medyada "Yeniden Üretilen" Cumhuriyet Mitingleri, *Gazi İletişim, Kuram ve Araştırma Dergisi*, Güz, Sayı: 31, s. 29- 58.
- Işık, G. (2011). Toplumsal Hareketler: Tarih-Kuram ve Kapsam, (Ed.: G. Işık), *Toplumsal Hareketler-Politikadan Edebiyata, Sanattan Sinemaya, Medyadan Toplumsal Algıya Teorik ve Pratik Analizler ve Yansımalar*, s. 1-44, Ankara: Nobel.
- Işık, G. (2014). Toplumsal Hareketler ve Türkiye'deki İzdüşümleri, (Ed.: L. Sunar), *Türkiye'de Toplumsal Değişim*, s. 229-260, Ankara: Nobel.
- İçduygu A., Sirkeci İ. ve Aydıngün İ. (1998). Türkiye'de İçgöç ve İçgöçün İşçi Hareketine Etkisi. *Türkiye'de İçgöç*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s. 207-244.
- Jasper, J. M. (2002). *Ahlaki Protesto Sanatı*, (Çev.: S. Öner). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Johnston, H. Larana, E. ve Gusfield, J.R. (1999). Kimlikler, Şikâyetler ve Yeni Sosyal Hareketler, (Ed.: S. Özbek), *Yeni Sosyal Hareketler*, s. 131-168, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kabadayı, Lale. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kalouche, F. ve Mielants, E. (2008). Dünya Sisteminin ve Sistem Karşıtı Hareketlerin Dönüşümü: 1968-2005, (Der.: W. G. Martin), (Çev.: D. Keskin), *Toplumsal Hareketler (1750-2005)- Dipten Gelen Dalgalar*, s. 219-282, İstanbul: Versus.
- Karpat, H. K. (2003). *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm*, (Çev.: A. Sönmez). Ankara: İmge Yay.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora.
- Landsberg, A. (2003). Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture, (Ed.: P.Grainge), *Memory and Popular Film*, s. 145-161, Manchester: Manchester University Press.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, (Çev.: I. Ergüden). İstanbul: Sel Yay.
- Liebman, S. (2015). Alexander Kluge İle Söyleşi, (Der.: M. Özbek), *Kamusal Alan*, s. 763-803, İstanbul: Hill.
- Malkoç, E. S. (2013). Yeni Toplumsal Hareket Olgusu ve Türkiye'de 1980 Sonrası Yeni Toplumsal Hareketler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Sakarya.
- Melucci, A. (2004). Toplumsal Hareketler ve Günlük Hayatın Demokratikleşmesi, (Der.: J. Keane), *Sivil Toplum ve Devlet Avrupa'da Yeni Yaklaşımlar*, (Çev.: L. Köker), s. 271-288, Ankara: Yedikıta Yayınları.
- Negt O. ve Kluge A. (2015). "Kamusal Alan ve Tecrübe"ye Giriş, (Der.: M. Özbek), *Kamusal Alan*, s. 133-140, İstanbul: Hill.
- Neuman, W. L. (2014). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri 1. Cilt*, (Çev.: S. Özge), (7. Baskı), Ankara: Yayınodası.
- Özbek, M. (2006). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özbek, M. (2015). Kamusal Alanın Sınırları, (Der.: M. Özbek), *Kamusal Alan*, s. 21-90, İstanbul: Hill.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özgüç, Ağâh. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon International.
- Öztürk, M. (2004) Türk Sinemasında Gecekondu. *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue N°1 - Gecekondu, URL: <http://www.ejts.org/document94.html>.
- Scott, James C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*, (Çev.: A. Türker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis
- Sustam, E. (2009). Küresel Kapitalizm Çağında Yeni Sosyal Hareketleri Okumak: Küresel Travma, Kriz Toplumu ve Favelas'lar! (Haz.: B. Çoban), *Yeni Toplumsal Hareketler*, s. 91-146, İstanbul: Kalkedon.
- Tekeli, İ. (2008). *Göç ve Ötesi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Touraine, A. (1999). Toplumdan Toplumsal Harekete, (Ed.: S. Özburun), *Yeni Sosyal Hareketler*, s. 35-52, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- TSA (Türk Sineması Araştırmaları), (t.y.). "1975-1980 yılları arasında çekilen Türk Filmleri", <https://www.tsa.org.tr/tr/arama/detaylifilm/1?Name=&pageIndex=2&OrderType=ASC&SearchType=1&startDate=1975&finishDate=1980>. Erişim tarihi: 10.12.2022
- Tugen, B. (2011). Türk Sineması'nda Düşünce Oluşumu: 1960-1980 Dönemi Yönetmenleri ve Filmleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı, Radyo-Televizyon Bilim Dalı, Konya.
- TUİK. (t.y). *Şehir ve köy nüfusu, 1927-2000*. www.tuik.gov.tr/PreIstatistikTablo.do?istab_id=202. Erişim Tarihi: 25.12.2018
- Yeğın, M. ve Tanok, M. T. (2014). *Kent Reformu ve Yeni Gecekondu Hareketi*. Ankara: NotaBene.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Yılmaz Aslantürk, A. (2021). Ontolojik Yaklaşımda Mahallenin Fragmanına Sultan Filmi Üzerinden Bakmak. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 455-471. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871383>.
- Young, İ. (1996). İletişim ve Öteki: Müzakereci Demokrasinin Ötesinde, (Der.: S. Benhabib), *Demokrasi ve Farklılık*, s. 174-196, İstanbul: Demokrasi Kitaplığı.
- Yörükhan, T. (2006). *Gecekondu ve Gecekondu Bölgelerinin Sosyo-Kültürel Özellikleri*. Ankara: Nobel.