

“EMEK SİNEMASI” MÜCADELESİNE DAİR ANLATILARDA KİMLİKLER VE KONUMLANIŞLAR

İdil ATABİTEN¹

ÖZET

Mekanlar kişinin kimliğini inşa eden yapılar arasında önemli bir yer tutmaktadır. Birey, başkalarıyla etkileşime girdiği gibi mekanlarla da etkileşim halindedir ve bu etkileşim karşılıklı ilerler. Mekanlara kimlikler atayan bireyler mekanlara göre kendilerini ve başkalarını da konumlandırırlar. Mekan savunuları, mekan aidiyetinin politik boyutunu gözler önüne serdiğinden söylemsel olarak çalışılması zengin bir temadır. Bu çalışmada, Emek Sineması'nı yenileme projesine karşı başlatılan mücadelenin aktörlerinin anlatılarında görünür olan farklı konumlandırmalar, mekan kimlikleri ve mücadele temsilleri çalışılmıştır. Eleştirel söylemsel psikoloji yönelimli anlatı analizi sonucunda, mücadelenin sebeplendirilmesinde bireyselden kolektife (ideolojik söyleme) doğru çeşitlenen temsillere rastlanmıştır. Konuşmacı mücadelenin temsil edilişine göre mekanı, kendini ve başka grupları farklı konumlara yerleştirmektedir. Mücadeleyi meşru kılma pratikleri arasında en çok ideolojik retorikten beslenen anlatılarda temsiliyet kaygısı güdüldüğü sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Emek Sineması mücadelesi, anlatı analizi, eleştirel söylemsel psikoloji

Atabiten, İ. (2015). "Emek Sineması" Mücadelesine Dair Anlatılarda Kimlikler ve Konumlanışlar. *Nesne*, 3 (5), s. 21-42.

¹ İstanbul Üniversitesi Sosyal Psikoloji Yüksek Lisans Öğrencisi, i_atabiten@yahoo.com

POSITIONINGS AND IDENTITY NARRATIVES IN THE STRUGGLE FOR "EMEK MOVIE THEATER"

ABSTRACT

Places hold a crucial role in constructing one's identity. Just like interacting with other humans, individuals also interact with places and that interaction happens to be mutual. Positioning others and oneself based on the place is just as possible as relating identities to a place. Defenses of places shine a light on the political aspect of place attachment; discursive analysis of place defense is thus very substantial. In this study, the narratives of actors who are part of the resistance against the renewal project of Emek Movie Theater are analyzed based on representations of struggle, different positioning of individuals and identities attached to the cinema. After conducting a narrative analysis through the lens of critical discursive psychology, it is realized that the speaker positions herself, others and the place based on the desired representation of struggle. It is observed that representations of the struggle range from personal narratives to narratives that are inclusive of the collective and an ideological rhetoric. In conclusion, among all the legitimization tactics for resistance, narratives that are inclusive of ideological rhetoric are the ones that are most caring for representation.

Keywords: Emek Movie Theater resistance, narrative analysis, critical discursive psychology

Mekanlar kimliklerini sakinlerinden alırlar fakat diğer yandan onları kimliklendirirler ve belli bir tip insan olarak konumlandırırlar (Taylor, 2010, s.15). *Mekansal kimlik* denilen olguyu işte böyle bir süreç yaratmaktadır. Post modern anlayışın bir öğretisi olan çoklu kimlikler argümanını da destekleyecek şekilde, mekansal kimlik benlikten ayrı bir parça değildir; içine sınıfsal konum, anılar, politik duruş ve koskoca bir yaşantıyı sığdırır. Bu pencereden baktığımızda mekan ile bütünleşmiş bireylerin herhangi bir mekanı savunmak adına mücadele etmesi gayet anlaşılır hale gelir. Bu çalışmada mekanın kendi kimliği ile mekan sakinlerinin kimliği arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğu Beyoğlu'ndaki Emek Sineması'nın 2010 yılından beri süren mücadelesi üzerinden ele alınmıştır. Kamusal bir mekan olan Emek Sineması'nı eski halinde korumak isteyen "Emekseverler" ile 2013 senesinde, mücadele şimdikinden daha tazeyken, yapılan söyleşilerden bazı kesitler tartışılmıştır.

Beyoğlu'nun anıt niteliğindeki meşhur Emek Sineması ve dahil olduğu Serkildoryan (Cercle D'Orient) kompleksinin, arkasında Kültür Bakanlığının, Beyoğlu Belediyesinin ve Kamer İnşaat'ın bulunduğu bir yenileme planına dahil edilmesinin yarattığı ayaklanma 11 Mart 2013 günü binaya iskele kurulması ve 28 Mart'ta Emek Sineması'nın içinde yıkımın başlaması ile tekrar duyulur hale gelmiştir (bu dava 2010 yılından başlayarak "emeksinemasınıyaşatalım", "Emek Bizim" topluluğu ve İsyambul Kültür Sanat Varyetesi tarafından, 2014'te Beyoğlu Kent Savunması'nın da katılımıyla, faal olarak sürdürülmektedir). Serkildoryan binasının yapıtaşları 2009 tarihinde boşaltılmaya başlamıştı. 2009 yılında ilk önce, restore edileceği gerekçesi ile Emek Sineması'nın kapısına kilit konuldu. Yeni Rüya Sineması ile İnci Pastanesi ise daha kısa süren tartışmalar ile daha kısa sürede boşaltıldı. Emek Sineması içinse, önce 2010 yılında İTÜ tarafından desteklenen raporlarla binanın dayanıklı olmadığı gerekçesi sunuldu, bu da sinemanın yıkılacağı anlamına geliyordu. Bu haberin üzerine Mimarlar Odası 12 Mart 2010'da yıkım projesinin yürütülmesini durdurma davası açtı.

Proje yanlılarının ortak söylediği, Emek'in İstanbul için önemli bir yer işgal ettiği ancak harap olmuş bir bina ve salon olmaktan kurtarılması gerektiği yönündeydi. Bu arada projeye karşı olan organizasyonlar Emek Sineması'nı kurtarmak için imza kampanyaları başlatmış; yıkımsız bir yenilemenin nasıl yapılacağına yönelik detaylı öneriler sunmaktaydılar. 24 Mayıs 2010 tarihinde yargı Emek Sineması'nın yıkımını öngören proje hakkında yürütmeyi durdurma kararı aldı. Bunun üzerine Emekseverler tarafından binanın tehlike arz etmediğine yönelik bilirkişi raporları toplandı ve mahkemeye sunuldu; ancak 1 Aralık 2011 tarihinde yıkım sürecinin önü yasal olarak açılmış oldu. Beyoğlu'nda oyuncuların, müzisyenlerin katıldığı büyük Emek Sineması yürüyüşleri yapıyordu. Projeye karşı olan herkes, Emek Sineması'nın yerinden oynatılmaması gerektiğini, Serkildoryan

binasının tümüyle Sosyal Güvenlik Kurumu'na ait olması dolayısıyla bu yapılar üzerinde kamunun söz hakkı olduğunu söylüyorlardı. 2012 yılının başında projenin arkasındaki Kamer İnşaat ve Multi TurkMall şirketi, Serkildoryan binasının bulunduğu adaya çok mağazalı ve yemek yerleri olan yeni bir merkezin inşa edileceğini ve bu çok katlı merkezin üst katına Emek Salonu'nun aynen taşınacağını duyurdular. Bu açıklama üzerine cereyan eden ikinci dalga ayaklanmada Beyoğlu'nun AVMleştirilmesi, soylulaştırılması, kültürün ve tarihin rant amaçlı projelerle yok edilmesi protesto edildi. Proje sahipleri cevap olarak Emek Sineması'nın mimari dokusuna ve dekoruna değişmeden taşınacağını ve bir alışveriş merkezi inşa etmeyi düşünmediklerini söylemekle yetindiler. 20 Mayıs 2013'te sinemanın yıkımı başladı ve o zamandan beri proje karşıtları inşaatın durdurulup projenin iptal edilmesi ve Emek Sineması'nın eski haliyle yeniden inşa edilmesi için uğraş vermektedirler.

"Yeni Emek Sineması" projesinin Serkildoryan kompleksinin tarihi dokusunu değiştirmek dışında neleri dönüştüreceği başka bir yazının konusu olabilir; bu çalışmada, kamusal bir alan için kolektif bir hareket başlatan bireylerin anlatılarında, mekanla bütünlük olmaktan kaynaklanan konumlanışlar ve kimliklerin seyri mümkün olacaktır. Kimlikler anlatılar sırasında / aracılığıyla inşa edilirken çeşitli *özne konumları* sahiplenilir veya reddedilir. Konumlandırma (*positioning*) (Davies ve Harre, 1990), çoklu benlik argümanının bir çıkarımı olarak söylemsel psikolojide yer edinmiş bir kavramdır. Buna göre, bireyler konuşmalarda (hatta bazen tek bir konuşmada bile) birçok farklı konum üstlenmekte ve başkalarını ve kendilerini konumlandıkları yerlere göre anlatıları şekillenmektedir. Bu konumlandırmalar her daim bireyin kendi niyeti dahilinde gerçekleşmemektedir; bazı durumlarda makro söylemlerin (örneğin, feminist söylem) işaret ettiği konumlar, bazense sağduyusal bilginin (kültürel kodların) öne çıkardığı roller içinden konuşulur. Nereden kaynaklandığı fark etmeksizin, konuşmalarda saptanan özne konumları beraberinde otobiyografik anlatıların, bir ahlaki duruşun, hak ve sorumlulukların; kısacası o konuma has bir davranış ve algı çerçevesinin konuşmada seyrini mümkün kılar. Bu araştırma dahilinde ise, mekan üzerine olan konuşmalarda mekanın birey için simgeledikleri çerçevesinde anlatıcının çeşitli özne ve *öteki* konumlandırmaları yapması beklenmektedir.

McCabe ve Stokoe (2004) İngiltere'de bulunan Peak Park isimli bölgenin ziyaretçileriyle yürüyüş sırasında yaptıkları görüşmelerde bir mekanın sahiplenilişinin dilsel göstergelerini analiz etmişlerdir. Buna göre, görüşme yapılan kişiler mekanın (Peak Park) sürekli ziyaretçisi olduklarını belirtme eyleminde bulunmaktadır ve bunun bir yolu parkın tarihini anlatmaktan geçmektedir. Konuşmalarda Peak Park'ın mekansal kimliği başka mekanlarla karşılaştırma yapılarak olumlanmakta ve parkın "iyi" ziyaretçileri "kötü" ziyaretçilerden

ayrıştırılmaktadır. Bu noktada, bahsi geçen mekan turistik kar amacı güden diğer mekanlardan farklı bir yere konumlandırılmakta, konuşmacıların - mekanın tarihini bilen bilgi sahibi bireyler olarak - Pazar günleri parka turist gibi uğrayan “yığınlar”a dahil edilmeyi reddetmektedirler. Mekanın tarihi üzerinden otobiyografik anlatılar yaparak mekanı sahiplenme edimi Dixon ve Durrheim’in (2004) çalışmasında da göze çarpar. Güney Afrika’da ırkçılığa son verici pratiklerden biri olarak kamusal alanların siyahi vatandaşlara açılmasından sonra, Scottburgh’daki bir plaj üzerine beyazların konuşmalarında siyahilerin plajdaki varlıklarından duydukları rahatsızlığı açığa çıkaran Dixon ve Durrheim’in (2004) araştırması mekan üzerinden kimlik müzakeresinin dilsel edimine verilecek güzel bir örnektir. Beyazların siyahilerin varlığından duydukları rahatsızlık, ırkçılık karşıtı politikaların sonucu olarak, bir zamanlar ait hissettikleri, streten arındıkları ve istedikleri gibi davranabildikleri bir plajı *kaybetmek* üzere olduklarına dair anlatılardan anlaşılmaktadır. Beyazlar mekanın tarihsel geçmişine yönelik otobiyografik anlatılar aracılığıyla kendilerini mekanın *asıl sahipleri* olarak konumlandırmaktadırlar. Böylelikle kamusal bir plaj, “beyaz Güney Afrikalı” kimliğinin bir ibaresi olarak inşa edilmektedir (Dixon ve Durrheim, 2004, s.465); sonuç olarak, siyahi kimliği de mekana ait olmayan, olumsuzlanan kimlik olarak dışlanmaktadır. Bu çalışmada amaçlanan ise mekan anlatısının ne tür özne ve öteki konumlandırmaları ile sürdürüldüğünü bir mekan mücadelesi örneğinde incelemektir.

Dixon ve Durrheim’a (2000) göre mekanın savunusunda politik bir kimlik müzakeresi söz konusudur ve mekan nosyonu ancak söylemsel olarak incelendiğinde anlatılarda yürütülen retoriksel edimlerin analizi mümkündür. Söylemsel psikolojik araştırmalarda kolektif eylemlerin hangi dilsel pratiklerle meşru kılındığı çalışılan bir konudur. Örneğin Potter ve Reicher (1987), “community” kelimesinin farklı bağlamlarda kullanılmasıyla aynı eylemin nasıl farklı şekillerde kurgulandığını ve eylemin içerdiği karşıt grupların nasıl farklı tarzlarda konumlandırıldığını göstermişlerdir. Bunun gibi semantik analizlerin dışında, kimliklerin taktiksel kullanımından da bahsedilir. Poletta ve Jasper (2001) eylem gruplarının kimlikleri taktik amaçlı (eyleme daha fazla katılım sağlamak amacıyla) yerine ve amacına göre kullandıklarından; bu yüzden kimliklerin oldukça bağlamsal olduğundan bahsederler. Tüm bunların ışığında Emek Sineması mücadelesi çok uygun bir örnektir çünkü mücadelede aynı mekan üzerinde hak iddia eden iki taraf (kent sakinleri ve proje sahipleri) vardır ve sesini duyurmaya çabalayan taraf olan kent sakinlerinin haklılıklarını söylemler aracılığıyla, bir şekilde kurmaları gerekmektedir.

Bu araştırmada kamusal olan bir mekanın hangi retorik eşliğinde savunulduğunu, proje karşıtı olanların kendilerini ve ait oldukları tarafı nasıl konumlandırdıkları ve mekan ile olan ilişkilerini neler üzerinden inşa ettiklerini

görünür kılmak amaçlanmıştır. Çalışmanın dayandığı zemin eleştirel söylemsel psikoloji (Edley, 2001; Wetherell ve Edley, 1999) olarak belirlenmiştir. Eleştirel söylemsel psikoloji yaklaşımında analiz yalnız metinle sınırlı kalmaz; konuşmanın içkin olduğu tüm kültürel, tarihsel ve ideolojik bağlamdan da yararlanır. Bireylerin konuşma sırasında aktif olarak sahiplendikleri kimlikler ve konumlar konuşmanın beslendiği geniş bağlamdan yola çıkarak analiz edilir; bu yüzden araştırmacının metnin arka planında var olan (konuşmayı belirleyen) sağduyusal bilgiden ve baskın söylemlerden haberdar olması beklenir (Benwell ve Stokoe, 2006, s.9). Bu prensip eşliğinde, konuşmacıların kendilerini bir mekanla nasıl ilişkilendirdikleri, mekandan ve mekanı geri alma mücadelelerinden konuşma içerisinde nasıl bahsettikleri anlatı analizi yardımıyla çalışılmıştır. Anlatı psikolojisi, bireylerin konuşma içinde çeşitli hikayeler anlatırken aslında ne gibi dilsel edimlerde bulunduklarını ve psikolojik olarak addedilen türlü terimlerin (kimlik, duygu, hatıra) anlatılar aracılığıyla nasıl inşa edildiklerine odaklanan, 1980'lerde psikoloji biliminde dile yapılan radikal dönüş sonucunda etkili olmuş bir alandır (Murray, 2008). Bu çalışma için seçilen verilerde, Emek Sineması için başlatılan mücadelede yer alan aktörlerin, verdikleri mücadelenin neden gerekli olduğunu mekan üzerinden nedenselleştirdikleri anlatılar mevcuttur.

Yöntem

Konu ile ilgili analiz edilecek metinler çeşitli çevrimiçi sitelerden rastgele seçilmiştir; ancak söyleşi yapılan kişilerin Emek Sineması mücadelesinde aktif rol oynayan kişiler olmasına dikkat edilmiştir. *Emek Bizim İstanbul Bizim İnişiyatifi*'nin 2013'te Express dergisine verdiği röportaj² ve *emeksinemasınıyaşatalım.org* kurucusu Mehmet Kurtkaya ile yapılan iki söyleşi³⁴ anlatı psikolojisinden yararlanılarak analiz edilmiştir.

Anlatı analizinin veri koleksiyonu oldukça geniştir çünkü hemen her tür metinde ve konuşmada hikayelere rastlamak mümkündür; ancak verinin hangi yönelim ve/veya yöntemle analiz edileceği analistin duruşuna göre çeşitlenir (Benwell ve Stokoe, 2006, s. 143). Bu çalışmada tüm konuşmanın içinde anlatıların ne gibi etkileşimsel işlevleri olduğunu ortaya koymak niyeti güdülmendiğinden

² <http://emeksineması.blogspot.com.tr/2013/05/express-soylesisi-emek-sadece-bir.html>

³ <http://www.mimarizm.com/kentintozu/Makale.aspx?id=1329&sid=1325>

⁴ <http://www.mimarizm.com/KentinTozu/Makale.aspx?id=1328&sid=1325>

yapısalcı bir yöntem izlenmemiştir. Mekan-birey ilişkisine istinaden mekana dair anlatının nasıl ve neden o şekilde inşa edildiği ile ilgilenilmiştir; bunu yaparken de konuşmanın dışındaki makro bağlamdan (ideolojik söylemler, mekanın tarihsel anlamı vs.) referans alınmıştır. Bu yüzden, Taylor'ın (2010, s.35-8) kendi analizinde uyguladığı anlatı analizini eleştirel söylemsel psikoloji perspektifi ile birleştirdiği yöntemi (*narrative-discursive analysis*) örnek alınmıştır. Benzer olarak, bu çalışmada mekan mücadelesinin nedenselleştirilmesinde çoğunlukla hangi anlatıların görünür olduğunun açığa çıkarılmasında anlatı analizinden, bulguların yorumlanmasında ise (anlatıların neye hizmet ettiği, özne konumlarının hangi amaçla konuşmaya dahil edildiği, mekan ve konuşmacı kimliğinin hangi söylemler dahilinde inşa edildiği gibi) eleştirel söylemsel psikolojiden yararlanılmıştır.

Anlatı analizi sayısız teorik çerçevede sayısız farklı şekilde uygulanabildiği için genel geçer bir tanımı ve yöntemi yoktur (Benwell ve Stokoe, 2006, s. 42). Ortak olan görüş bireylerin benliklerini ve kimliklerini anlatılar aracılığıyla ortaya koydukları, olayları ve grupları bu anlatılar dahilinde kategorize ettikleri yönündedir. “Anlatı” denilen kesitler eleştirel söylemsel psikolojideki *açıklayıcı repertuarlar* terimine benzetilebilir (Taylor, 2010, s.54). Açıklayıcı repertuarlar, en genel tabirle, konuşmaları yapılandıran ve olayları değerlendirmek amacıyla başvuru her tür dilsel kaynak olarak tanımlanabilir (Edley, 2001). Yararlanılan repertuarlar konuşma sırasında bireyin kendini belli pozisyonlara konumlandırmasına sebep olur; bunlara da *özne pozisyonları* denmektedir. Swan ve Linehan'ın (2000) araştırması farklı anlatılara eşlik eden özne pozisyonlarına dair güzel bir anlatı analizi örneğidir.

Bu analitik çerçeveye bağlı kalarak, üç farklı görüşmenin çevrimiçi olarak hazırda bulunan yazı dökümleri araştırmanın ilgisi doğrultusunda incelenmiştir. Araştırma için anlamlı görünen kesitler kodlanmıştır. Kodlanmış olan kesitlerde baskın olan anlatılar açığa çıkarıldıktan sonra anlatıların içindeki özne pozisyonları ve öteki konumlandırmaları işaretlenmiştir. Anlatılar arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar incelenmiş, farklı anlatılarla nasıl olguların inşa edildiği analiz edilmiştir.

Analiz

Bir dava uğruna eylemlerde bulunan aktörler olarak konuşmacıların amaçlarını, mücadelelerini ve de kimliklerini meşru kılması gerekmektedir; zira ortada kolektif bir eylem vardır ve konuşmacılar bu eylemin bir parçası olma konusunda neden haklı olduklarını bir şekilde ifade etmek durumundadırlar. Üç söyleşide de konuşmacılar genel olarak mücadelenin gerekliliğinden bahsetmektedirler; ancak bunu yaparken meseleye *farklı* yerlerden

yaklaşmaktadırlar. Aşağıda sunulan kesitlerde Emek Sineması'nın önemine ve mücadeleye dair anlatılar bulunmaktadır. Her anlatının içinde mekana dair mücadelenin farklı temsil edilişlerinin eşlik ettiği farklı mekan kimlikleri, özne ve öteki konumlandırımları mevcuttur.

Emek Sineması her şeyden önce konuşmalarda bir *simge* olarak ele alınmaktadır; mekan olarak işaret ettiği değerler aslında mekanın kendi kimliğini de eş zamanlı olarak inşa etmektedir. Aşağıdaki alıntıda konuşmacı sinemanın kapatılacağı haberini nasıl öğrendiğinden ve akabinde mücadelesine neden / nasıl başladığından bahsetmektedir. Emek Sineması bir festival mekanı olarak *belli* bir sanat zevkine ve kültürüne sahip olan *bir grubun* buluşma yerini simgelemektedir. Mekanın konuşmaya hangi atıfla dahil edildiği konuşmacının kendine atadığı kimlik ve mücadeledeki konumu ile ilişkili görünmektedir.

Alıntı 1⁵:

Ben mimar değilim ve kentsel dönüşüm, yenileme konularına dair hiç bir bilgim yoktu bu işlere kalkışmadan önce. Sadece bunun bir rant projesi olduğunu biliyordum. Aslında mevzu ta 2006 yılına kadar gidiyormuş, ama ben de bütün sinemaseverler gibi Emek Sineması'nın yıkılacağını 10 Mart'ta öğrendim. 10 Mart, film festivalinin programının açıklandığı gün. Programa baktım ve Emek Sineması'nı göremedim programda. Ama bu mümkün değildi, çünkü Emek Sineması yirmi senedir festivalin ama mekanıydı... İKSV'nın web sayfasına baktım, orada da herhangi bir açıklama bulamadım. Sonra "Emek Sineması" yazarak google'da search yaptım ve karşıma basının kıyısına köşesine sıkışmış iki haber çıktı, "Emek de gitti" başlıklı. İnanamadım, gerçekten inanamadım. Bir sinemasever, bir festivalsever olarak, bir İstanbullu olarak başımdan aşağı kaynar sular indi. Daha önceden hiç bir sivil toplum örgütünde, siyasi partide, dernekte çalışmamış olmama rağmen buna karşı sessiz kalamayacağımı hissettim ve Facebook'ta bir grup açtım.

Konuşmacı en başta mimar olmadığını söyleyerek projeye tepkisinin tüm kentsel dönüşüm projelerine karşı olan bir duruşla hiçbir ilgisi olmadığını belirtmektedir. Duyduğu rahatsızlık başlı başına bir sinemasever, festivalsever ve İstanbullu olmasından kaynaklanmaktadır. Bu sıfatları işaretleyerek konuşmacı, objektif ve bağımsız oluşunun da (hiçbir siyasi partide, sivil toplum örgütünde vs. çalışmamış olmak); altını çizmektedir. Diğer bir deyişle, kampanya başlatmasının

⁵ Alıntı 1 dahil tüm alıntılarda bazı kelimelere eklenen vurgular bu araştırma için, analiz sırasında, yazar tarafından yapılmıştır.

arkasında herhangi bir ideoloji yatmamaktadır; hissettiği sorumluluk İstanbullu oluşundan ve sinemaya olan özel ilgiden kaynaklanmaktadır.

Konuşmacı mücadelesini “festival filmleri mekanı olarak Emek Sineması” anlatısı üzerinden kurmaktadır. Emek Sineması’nın “*festivalin ana mekanı*” oluşu, buranın festival filmleri gösteren bir salon olduğunu okuyucuya /dinleyiciye anlatmaktadır. Mücadelenin bu anlatı etrafında nedenselleştirilmesi ile konuşmacının kendini herhangi bir örgütten ve dernekten bağımsız, salt *sinemasever* ve *festivalsever* olarak konumlandırması bir arada gerçekleşmektedir. Konuşmacı Emek Sineması’nın senelerdir festival mekanı oluşundan haberdardır çünkü kendisi kentli (*İstanbul*) bir sinemaseverdir ancak alelade bir sinemasever değildir; bir festival takipçisidir. Tüm bu sahip olduğu özelliklerden dolayı salonun kapatılmasından üzüntü duymuştur. Dolayısıyla, sinemanın değerini anlayabilmek için kentli kimliğinin yanında seçkin bir sinema bilgisi ve alakasının olması şartları koşulmuş görünmektedir. Mücadelenin aktörü olmak *sinemasever* ve *festivalsever* konumlandırımlarının beraberinde getirdiği sorumluluk çerçevesinde ele alınmaktadır.

“Yeni Emek” projesinde en çok karşı çıkılan şey Serkildoryan kompleksinin olduğu alana bir alışveriş merkezi (“AVM”) inşa edileceği ve yukarı kata taşınacak Emek Sineması’nın kapısının artık sokağa açılmayacak olmasıdır. Emek Bizim İstanbul Bizim inisiyatifinden bir konuşmacının belirttiği üzere AVMLere “*bir tüketim kültürünü empoze ettiği*”, “*insanları hapseden*” ve “*insanların hareketlerinin (...) denetlendiği*” mekanlar olmalarından dolayı karşı çıkılmaktadır. Alıntı 2’de konuşmacı Emek Sineması’nın seyircisiz kaldığı için kapanmak zorunda kaldığı iddiasına yönelik olarak fazla sayıda seyircinin formülünü ve bu formülün Emek Sineması için uygulanabilirliğini tartışmaktadır. Burada analize şayan kısım savunulan mekan olan Emek Sineması’nın karşısında AVMLerin nasıl konumlandırıldığıdır. Zira, mekanlar sakinleriyle beraber var olurlar ve AVMLere karşı durulurken AVMnin mekan kimliğine dahil olan ideoloji ile beraber mekan sakinlerine de karşı durulmaktadır. Kısacası, iki mekan birbirlerinin karşıtı olarak sunulmaktadır. Emek Sineması bu örnekte *yığın kültürünün* antitezini simgelemektedir.

Alıntı 2:

“Ticarî olarak bu tip salonlar artık kendini idame ettiremiyor, bu yüzden kapatılmaya mahkûm” deniyor. Bu söylemin taşıdığı ideolojiyi şimdilik bir kenara bırakalım; büyük sinemaların iş yapmamasının somut sebepleri var. Büyük bir salonun çok sayıda seyirciye ihtiyacı var. Daha çok seyirci çekmek için idareciler gişesi çok olan filmleri gösteriyorlar. Ama gişe

canavarlarını izlemek isteyenler zaten Emek'e gitmiyor ki, AVM'de izliyorlar o filmleri(...)

Konuşmacının mantığına göre Emek Sineması'nın seyirci azlığından kapandığı iddiası sağlam değildir; çünkü bir sinemanın seyirci çekmesi için gişe filmleri göstermesi gerekmektedir ancak Emek Sineması hiçbir zaman gişe filmi gösteren bir salon zaten olmamıştır. Alıntı 1'deki "festival filmi mekanı" anlatısı bu örnekte de sürdürülmektedir ancak bu sefer, Emek Sineması'nın bağımsız ve festival filmleri gösteren salonların başında geldiği bilgisi iki ayrı mekan ve iki ayrı topluluk tasviri üzerinden verilmektedir. Emek sineması ve AVM sinemasının hedef kitlesi arasında bir ayrıma gidilmektedir. Konuşmacı, gişe filmleri gösteren AVM sinemaları ile Emek Sineması'nı ayırtırken çok sayıda seyirci çeken filmleri ("*gişe canavarlarını*") izlemekten keyif alan kişileri de Emek Sineması kitlesinden ayrı konumlandırmaktadır. Dolayısıyla, konuşmada iki ayrı mekan inşası görülmektedir ve bu iki ayrı mekan iki ayrı zevk ve kültür dünyası ile eşleştirilmektedir. Bu mekanlardan bir tanesi (Emek Sineması) elit bir sinema bilgisi olan kişilere hitap ettiğinden sayılı seyirci çekebilmekte ve bu yüzden yeterince iş yapamamaktadır; diğer mekansa (AVM salonları) *çoğunluğa* hitap ederek ayakta kalmaktadır.

Mekanın olduğu gibi korunması isteğinin altını dolduran sebeplerden biri de mekanla bütünleşik hatıralardır. Ancak örneklerde bireysel anılara kolektif hatıranın eklenmiş olduğu fark edilmektedir. Görüldüğü kadarıyla, geniş bir topluluğu kapsayan ortak anıların anlatımı mücadelenin meşru kılınmasını ve mekanın öneminin bireyden çoğunluğa genellenmesini sağlamaktadır. Aşağıdaki örnekte konuşmacıya Emek mücadelesine katılım süreci sorulmuştur; ancak konuşmacı Emek Sineması'nın farklı kuşakları ve yaşantıları kapsayıcılığından bahsederek mekanın önemine dair bir giriş yapmayı tercih etmiştir. Alıntı 3 ve 4'te mekan, *kuşaklararası hafızayı* simgelemektedir.

Alıntı 3:

Bizim kuşağımızla önceki kuşakların buluştuğu yer Emek Sineması. Emek geçmişle şimdiyi bir araya getiriyor, bizim kuşağın da tarihi var orada: Yıllarca orada filmler gördük, festivalleri takip ettik, orada buluştuk, orada hayal kurduk. Emek, bütün kuşakları bir araya getiren bir sinema (...)

Alıntı 1 ve 2'de olduğu gibi Emek Sineması'nın festival mekanı oluşuna vurgu yine yapılmaktadır ancak bu sefer "tarihi mekan" anlatısının içinden konuşulmaktadır. Konuşmanın başında Emek Sineması'ndan kuşakları bir araya

getiren bir mekan olarak bahsedilmektedir. Sonrasındaysa, bireysel birçok anı (mekan önünde buluşmak, film izlemek, orada hayal kurmak vs.) anlatıcının yaşıtı olan tüm bir kuşağa mal edilmektedir. Mekanın tarihselliğinin altı otobiyografik öğelerle olduğu kadar önceki kuşakların varlığıyla da çizilmektedir. Böylelikle konuşmacı bir yandan ortak deneyimler üzerinden kendini ve kendi kuşağını mekanın sahibi olarak konumlandırırken diğer yandan, Emek Sineması'nı birden çok kuşağın mekanı olarak kurgulayarak, mekanın, dolayısıyla da mücadelenin her yaş grubu için anlamı olduğunu doğrulamaktadır.

Aşağıdaki örnekte ise katılımcıya gayet kişisel bir soru, bir sinemasever olarak “Yeni Emek” projesine dair hisleri sorulduğunda kendini es geçip kendinden önceki kuşaktan referans alarak mekanın ve mücadelenin gerekliliğini vurguladığı görülmektedir. Anlatılanların kişisel duyulmaması projeden rahatsızlık duyan birçok kişi olduğu “gerçeğini” yaratmak için önemlidir. Mücadele bu şekilde meşru kılınmaktadır.

Alıntı 4:

Emek sineması bırakın beni, annemin çocukluk anılarında yer alıyor. Gencinden yaşlısına bütün İstanbulluların anılarında yer alıyor. Bu bile yeter Emek Sineması'nın yaşaması için(...)

Önceki örnekle benzer olarak konuşmacı “tarihi mekan” anlatısı yaparak Emek Sineması'nın anlam ve önemini kendiyle sınırlı kalmayarak kendinden önceki kuşaklara genellemektedir. Emek Sineması'nın tarihi bir mekan olduğu gerçeği bir yana, iki ayrı konuşmacının da mücadeleden bahsederken geçmişle bağ kurması ve mekan yaşantısına başkalarını dahil etmesi (bizzat deneyimlenmiş bireysel anılara geçmiş kuşakların anılarını dahil ederek) tarafı olunan davaya çoğunluğu dahil etmek adına uygulanan bir taktiktir. Anlatılar kişisel ve özel alandan çıkarılarak, mücadelenin çoğunluk için anlamlı olduğu vurgusu yapılmaktadır. Bu alıntılarda bireyden kolektife bir geçiş varsa da anlam kentli kimliği (“bütün İstanbullular”) üzerinden kurulmaktadır. Mekana dair hafızanın olmasının bir şartı olarak kentli kimliği öne sürülmektedir. Konuşmacı kendini ve mekanla ilişkili gördüğü herkesi *İstanbullu* olarak konumlandırarak mekana dair yaşantıyı ve mekan üzerinden kurulan hak ve sorumlulukları kentli kimliği ile bağdaştırmaktadır.

Mücadeleyi meşru kılmanın ve eylemlerin çok sayıda insana hitap ettiği algısı yaratmanın bir diğer taktiği ise mücadelenin *bir sinemayı korumaktan fazlasını* amaçladığına işaret etmektir; böylelikle, karşı durulan şey tek bir proje olmaktan çıkmakta ve aktörler otomatik olarak tüm mağdur halkların yanında ve yıkıma

uğramış alanların sözcüsü olarak konumlanmaktadır. Alıntı 5, 6 ve 7’de mücadelenin anlamı kentli kimliğinden dışarı çıkarak inşa edilmektedir.

Alıntı 5 ve 6 Emek Bizim İstanbul Bizim İnisiyatifinden aynı konuşmacının, söyleşinin farklı noktalarında, Emek Sineması mücadelesine dair yaptığı açıklamalardan seçilmiştir. İki örnekte de Emek Sineması *kentsel dönüşüm projelerinin* bir simgesi olarak kurgulanmaktadır.

Alıntı 5:

(...)Siyasi iktidarın kentsel dönüşüm adını verdiği sürecin sadece bazı mahallelerde değil, kentin her alanında gerçekleştiği vurgusu. Bu nedenle, Fener - Balat Ayvansaray’da, Sulukule’de, Tarlabası’nda, Başbüyük’te, Dikmen’de ve elbette kırdı, Senoz’da, Tortum’da, Gerze’de, Solaklı’da yaşam alanlarının yok edilmesine karşı verilen mücadelelerle Emek mücadelesinin ortak olduğu vurgusunu sürekli yapıyoruz.

Konuşmacı grupça sürdürdükleri mücadeleyi ve politik duruşlarını “kentsel dönüşüm karşıtlığı” anlatısı üzerinden inşa etmektedir. “Yeni Emek” projesini, birçok mahallelinin müşkül duruma düşmesiyle sonuçlanan, genellikle gecekondulaşma oranı yüksek eski kent alanlarının kentsel dönüşüm projelerine açılması ve kırsal kesimlerde köylü mücadelelerine sebep olan verimli doğal alanların HES veya termik santral amaçlı kullanıma açılması gibi projelerle bir tutmaktadır. Dolayısıyla bu alanlar için verilen mücadele ile Emek Sineması mücadelesinin ortak olduğunu söylemektedir. Kentsel dönüşüm projelerinin hedefinde yalnız ara mahallelerin değil kentin merkezindeki (Beyoğlu’ndaki) bir mekanın da gayet olabileceği vurgusuyla Emek Sineması mücadelesi sinemasever İstanbulluların mekan mücadelesi olmaktan çıkarılıp bir kentsel dönüşüm mücadelesine yaklaştırılmaktadır. Bu yüzden Ankara da olmak üzere (Dikmen) kentteki ve kırsaldaki projelere referansta bulunulmaktadır. Mekanın anlam ve önemini konuşmak için İstanbullu olma şartı bu örnekte ortadan kalkmıştır. Konuşmacı kendini ve dahil olduğu grubu *neoliberal kentsel politika karşıtları* konumlandırmasına yerleştirerek politik kimliklerine dair de bir inşa yapmaktadır. Böylelikle önceki örneklerde özne ve öteki konumlandırması olarak öne çıkarılan *İstanbulluluk* pozisyonu yerini çok daha politik / ideolojik bir konuma bırakmıştır. Mekan üzerindeki hak ve sorumluluklar bu yeni konumlandırma üzerinden inşa edilmektedir.

Alıntı 6:

*2009'daki Filmekimi'nin ardından Emek sessiz sedasız kapandı. Bunun üzerine, birbirlerini farklı alanlardan tanıyan birkaç kişi bir araya geldik. İlk andan itibaren, **sadece** sinema salonu üzerinden konuşmamaya karar verildi; sinema salonu başlı başına da önemli, **ama** kentsel dönüşümün nasıl bir garabet olduğuna ilişkin de acayip simgesel önemi var, burada da pozisyon alalım diyerek yola çıktık (...)*

Aynı konuşmacı mücadeleye nasıl başladıklarının hikayesini verirken direnişlerinin altında yatan asıl amacın sinema salonunu geri almaktan *fazlası* olduğunun altını çizmektedir. Emek Sineması'nın kentsel dönüşüme açılan tüm alanları simgeliyor oluşunun içindeki salondan daha değerli olduğu görüşü *sadece* ve *ama* kelimelerinin seçilmesiyle pekiştirilmiştir.

“Kentsel dönüşüm karşıtlığı” anlatısının görevi Emek Sineması mücadelesini çok daha geniş boyutlu ve politik duruşu olan bir mücadele olarak sunmaktır. Mücadelenin meşruluğu ve “marjinal” olmadığı konuşmacıların mekanı kentsel dönüşüm politikasının önemli bir simgesi olarak kurgulaması ile sağlanmaktadır. Emek Sineması'nın kentin merkezinde bir sinema salonu oluşu geri plana atılırken kentsel dönüşüm politikalarının hedefi olması ön plana çıkarılmaktadır. Emek Sineması mekanı ve sakinleri, diğer kentsel dönüşüme maruz kalmış alan ve sakinleri ile birlikte konumlandırılarak aynı safta ve aynı yıkıcı güce karşı sunulmaktadır. Emek hareketini başlatan grup da sınıfsal olarak ayrılmış, ‘elit kentliler’ etiketini böylelikle reddetmiş olur.

Aşağıdaki alıntı aynı söyleşiden alınmış ve eylemin temsilinin müzakeresinin hangi karşıtlıklara değinilerek yapıldığına dair, mücadelenin aktörlerinin kendi ağzından, çok uygun bir örnektir. Konuşmacılara, mücadeleyi onlardan başka kimlerin takip ettiği sorulmuştur. Verilen yanıtlarda mekanın festivali simgeleyen bir yer olmasından türetilen bireysel anlatılar ile kentsel dönüşümün simgesi olmasından türetilen ideolojik anlatılar ve iki farklı anlatının inşa ettiği iki farklı özne ve öteki pozisyonu çakıştırılmaktadır. Yukarıdaki örneklerde sunulan mekan simgeleri, konumlandırmalar ve anlatıların hepsinin münazarasını bu örnekte görmek mümkündür. Bu sefer karşılıklı konuşmaların yarattığı bağlam da analiz açısından değerli olduğundan K4, K1 ve K3'ün birbirlerine yorum mahiyetindeki cevapları bir bütün olarak incelenmiştir.

Alıntı 7:

K4: *Emek bizim, İstanbul bizim” diye sokağa çıkanların spektrumu geniş. Herkes aynı sebeple orada değil, **sadece** Emek Sineması’nın korunması için orada **olanlar da var. Ama** kentsel dönüşümle ilgili Emek artık bir sembol, o sembolü yaratmak için oradaydık.*

K1: *Bir mücadele, hareket kiteselleştiği oranda, çeşitli katmanların, toplumsal kesimlerin **kendi taleplerini** orada görmesi mümkün. **Esas mesele**, bunun **nasıl kurulduğudur. Elbette kişisel hikâyeler** var, Emek Sineması **benim için** önemli bir yerdi, kendimi bildim bileli önemseydiğim bir sinema salonuydu. 12 Eylül sonrasında **ilk 1 Mayıs kutlamasının** Emek’te yapıldığını hatırlıyorum. Çocuktum, bizimkilerin hukukî sorunları nedeniyle salona gidememiştik, uzaktan bakıp iç çekmiştik.*

K3: *‘Emek Bizim’in blog’undaki “**kurucu”** **metinler** kentsel dönüşüm ve sınıf meselesinden bahsediyor, **ama** yaygın medya için o kısmını **görmezden geliyor. Daha ziyade**, şanlı şöhretli insanların **kişisel hayat hikâyeleri** üzerinden konuşuluyor. Geçenlerde bir arkadaşımız tanık olduğu bir konuşmayı aktardı. Emek’in yerinde korunması için mücadele eden ünlülerden biri arabayla giderken içinden geçtiği gecekondu mahallelerinin ne kadar korkunç, yıkılması gereken yerler olduğunu söyleyebiliyor. Büyük farklılıklar gösteren bir bileşenler topluluğu var. **Bizim sınıf vurgumuz**, kentsel dönüşümün, soylulaştırmanın bir sınıf mücadelesi olduğu sözümüz pek **duyulmadı.***

K1: *Buna tam **katılmıyorum**. Evet, söylediğin doğru, ama sorun şu: Sınıf davası dediğin, gönül gözüyle bakmakla alâkalı. **Biz sinema salonuyla ilgili pratiğin içinden bir dil üretmeye çalıştık.** Kendi meşrebimizce başardık. Egemen algıda, bütün o kitle iletişim araçlarının pompaladığı bilgi içinde **bir yere kadar başarılı** oluyorsun. Sinemacılar da aslında bizim dediğimizi işitiyor. Atilla Dorsay ne dediğimizi işitmediği için öyle konuşmuyor; ne dediğimizi işitiyor, bize destek de atıyor, ama bir yandan da hayattaki pozisyonu bu.*

K4’ün sırasında Alıntı 6’da vurgulanan, sadece sinemayı geri almak için eyleme katılmak ve sinemanın başka dönüştürülen alanları simgeleyici özelliklerinden dolayı eyleme katılmak arasında yapılan ayrıma yine rastlanmaktadır. Mücadelenin amacını çok daha yüceleştirmek uğruna, Emek Sineması’nın Beyoğlu’ndaki tarihi bir sinema oluşundan kaynaklanan önemi ikinci plana atılmakta ve proje İstanbul’un farklı mahallerinde uygulanması istenen diğer

kentsel dönüşüm projeleriyle eşleştirilmeye çalışılmaktadır. Aynı zamanda konuşmacı kendini ve adına konuştuğu grubu, amacı *sadece* sinema salonunu kurtarmak olanlardan farklı bir yere konumlandırmaktadır. Böylelikle katılımcı kitlesi, yalnızca Emek Sineması için eyleme katılanlar ve tüm neoliberal dönüşümleri eleştirenler olarak iki farklı pozisyona konumlandırılmakta ve ikinci özne konumu mücadeleyi arzulanan şekilde temsil etmektedir.

K4'ün “yalnızca sinema salonunu kurtarmak için eyleme katılanlar” olarak sınıflandırdığı ve ikinci plana attığı gruba yorum olarak K1, kitlesel her harekette kişisel taleplerin (“sinemamı geri istiyorum” tarzında bir talep) duyulur olabileceğini söyleyerek K4ten daha bütünleştirici bir anlatı yapacağını sinyallerini verir. Ancak, ikinci cümlede kişisel taleplere başka bir sınır çizilmektedir; bu taleplerin *nasıl* dile getirildiği önem arz etmektedir. Bir diğer deyişle, kişisel talepler dile getirilirken anlatıların işaret ettiği kimliklere dikkat edilmelidir.

K1 kişisel hikayelerin görünür olmasını oldukça normal (“*elbette*”) bulmakla beraber kendinden yola çıkarak yaptığı anlatıda Emek Sineması’nın anılarında nasıl yer ettiğini mekanın –özellikle sol kesim- toplumsal hafızadaki rolüne atıfta bulunarak belirtmiştir. Eleştirel bir yaklaşımdan hareketle bu anlatının kentli kimliğinden farklı bir kimlik inşa ettiği söylenebilir. Öncelikle, konuşmacı bir inisiyatif sözcüsüdür (“Emek Bizim İstanbul Bizim”) ve başlattıkları hareketin politik bir mücadele olduğunu anlatısı ile yapmak durumundadır. Emek Sinemasının 1980 darbesinden sonra Taksim’de kutlanan ilk işçi bayramının kutlama mekanı olması kişisel değil fakat toplumsal bir anlatıdır ve özellikle sol politik görüşü olan kesimin hafızasında yer etmiştir. Bu anlatı mekan kimliğini ilk alıntılardaki “elit kesimin buluşma yeri olan festival mekanı” kurgusundan “1987’de solcuların buluşma yeri olan mekan”a kaydırmıştır. Konuşmacı kendi kimliğini toplumsal bir anlatıdan yola çıkarak inşa etmiş, böylelikle kendinin ve birlikte hareket ettiği grubun sol ideolojide konumlandırmıştır.

Üçüncü sıra alışı K3, mücadelelerinin temelinde sınıf vurgusunun olduğunu altını bir kere daha çizme gerekliliği duymaktadır; çünkü medyada temsil edilme şekilleri arzu ettikleri yönde değildir. Duruşlarının ne olduğunu bir kere daha belirgin kılmak için konuşmacı bloglarındaki *asıl* metinlerin işaret ettiği noktaların hiçbirinin *kişisel meseleler olmadığını* vurgulamaktadır; buna rağmen medya, mücadelenin bahsini “*şanlı şöhretli insanların (...) hayat hikayeleri*” üzerinden yapmaktadır. Sinemanın yerinde korunmasını isteyen *ünlüler* diğer kentsel dönüşüm örneklerine gelindiğinde aynı hassasiyeti göstermediklerinden ikiyüzlülikle suçlanmaktadır. K3 ‘ün anekdotunda anlatılan isimsiz ünlü kişi mücadelenin arzu edildiği şekilde temsil edilememesinin sorumlusu olan grubu temsil etmektedir. Bu konuşmalarda aynı mücadelede yer alan ancak birbirine karşıt gruplar inşa

edilmektedir. Konuşmacılar kendilerini tüm kentsel dönüşüm projelerinin mağdurlarıyla bir ve onlara destek olarak göstermeye çalışmakta ve mücadelelerini, tek amaçları olan (salonu kurtarmak) elit kentlilerin mücadelesi yaftasından kurtarmaya çalışmaktadır. Bunun için kişisel hikayelere referans yapan ünlüler, mücadelenin *kurucu* aktörlerinden farklı olarak “kötü katılımcı” konumuna yerleştirilmektedirler.

K3’ün, kişisel hayat hikayelerinden hareketle sadece sinema için mücadeleye katılan ünlüleri hareketin istenildiği gibi duyurulamamasının sorumlusu olarak göstermesine katılmayan K1, sorumluluğu egemen ideolojinin aygıtı olan kitle iletişim araçlarına ilıstirmekte ve her yol denense de istenilen sesin tamamen duyurulmasının mümkün olamayacağını savunmaktadır. K1 bir önceki sırasında kişisel anılarından yola çıkarak sinemanın kendi için önemini anlatmış biri olarak yalnız kendinin değil *herkesin*, en başta, sinema salonundan yola çıkarak bir dil kurduğunu itiraf ederek kişisel anlatı yapmakta herhangi bir yanlışlık olmadığını öne sürmekte ve sorumluluğu bireylere değil ana akım medya söylemine atfetmektedir.

Mücadeleye katılan kitlenin farklı gruplara ayrıştırılması aşağıdaki örnekte de görülmektedir. Yine aynı görüşmeden alıntılanan örnekte 7 Nisan’daki büyük Emek Sineması yürüyüşüne katılan kişilerin ağzından aynı yürüyüşe katılan “*sinemacılar*”ın nasıl konumlandırıldığını görmek mümkündür.

Alıntı 8:

K1: (...)Bir baktık, polis Yeşilçam Sokak’ın girişine barikat kurmuş, zinhar içeri sokmuyor. Demirören’in önünde bir panzer hazır bekliyor. İstiklal Caddesi’nde yaklaşık üç bin kişi “Emek bizim, İstanbul bizim” diye bağırıyor. Önde birkaç kişi polisle tartışıyoruz. **Duygu halimiz şu: Polis bize buradan bindirir, arkası da kaçır gider** ve savruluruz.

(...)

K1: Polis biber gazıyla müdahaleye başladı. Panzerin önüne düşmüşüm, su yemişim,kalktığımda gördüğüm **manzaraya inanamadım. Sinemacılar, meşhur oyuncular, yönetmenler** polise karşı duruyor! Hayatım boyunca unutmayaçağım sahne. **Kaçmadılar!** (...)

K2: Erdal bakkalın sözlerine **imzamı atıyorum:** “7 Nisan, **sinemacıların 1 Mayıs’ı** oldu.”

K1 eylemden bazı kesitler aktarmaktadır. Buna göre, K1 ve grubu yürüyüşün ön saflarında yer almaktadırlar ve polis müdahalesi durumunda *arkada kalanlardan* beklentileri kötü yöndedir (“*arkası da kaçır gider*”). K1 ikinci sıra alışında polis müdahalesinde yaşananları dile getirirken panzerin önüne düştüğünü belirtmesinden polis müdahalesinden en başta etkilenenler grubundan olduğu anlaşılmaktadır. Olumsuz yönde beklenti duyulan grubun ise sinemacılar ve ünlüler olduğu devamında belirtilmektedir. Konuşmacının kaçmalarını beklediği “*sinemacılar*” (film endüstrisindeki ünlü kişiler- yönetmenler, oyuncular) *tayfasının* mücadele etmeye devam ettiğini gördüğünde duyduğu *hayretin* (konulan ünlemler de bunu pekiştirmektedir) üstünde durması iki şeyi görünür kılmaktadır: (1) konuşmacı kendini ve grubunu mücadele deneyimi konusunda ünlüler ve sinemacılar grubundan çok daha üstün görmektedir ve (2) politik duruştan kaynaklanan bu deneyim başkalarından beklentili olmayı getirmektedir. “Sinemacılar” grubu polis müdahalesinden sonra mücadeleyi bırakmayarak, aslında, kendilerini diğer gruba *kanıtlamış* olmuşlardır. Kısacası, konuşmacı sürdürdüğü anlatıda, sırasıyla, kendini “*bilen*”, “*deneyimli*” “*politik*” olarak konumlandırırken, sinemacılar grubunu “*güvenilmez*”, “*deneyimsiz*” “*kötü katılımcı*” konumundan yavaşça çıkartarak olumlamaktadır.

K2’nin “*altına imzasını attığı*” cümlede ise sinemacılar bu sefer *sol mücadele* konusunda deneyimsiz olarak konumlandırılmışlardır. 7 Nisan’daki polis müdahalesinden sonra ilk 1 Mayıs’larını deneyimlemiş olarak bir nevi sınavı geçtiklerine kanaat getirilmiştir. Bu anlatı yine bir grubun diğer gruba olan üstünlüğünü inşa etmektedir. 7 Nisan’ı işçi bayramı ile eşleştirip yeniden bağlama oturtarak; (1) Emek Sineması mücadelesi sol ideolojide bir eylem olarak kurgulanmış, (2) polis müdahalesine maruz kalmak mücadeleye boyut atlatan (hareketi 1 Mayıs yürüyüşlerine yaklaştıran) bir çizgi olarak belirlenmiş ve (3) konuşmacının politik duruşunun çerçevesi çizilmiş, önceden ötekileştirilen sinemacılar grubu bu politik duruşa yaklaştırılmışlardır.

Tartışma

Bu çalışma mekana dair yapılan konuşmalarda mekanın bireye dayattığı kimlik ile birey tarafından mekana dayatılan kimlik arasındaki geçirgen ilişkinin görünürlüğünü belirgin kılmaktadır. Analizin genel bulgusu, konuşmacıların sürdürdükleri mekan anlatısına göre özne /öteki konumlandırması yaptıkları ve çeşitli kimlikleri çağırdıkları; dahası bu kimlik ve konumlar eşliğinde mücadelenin temsil edilisinin de şekillendiğidir. En öne çıkan kimlik kentli (İstanbul) kimliğidir; “sinemasever”, “kentsel dönüşüm karşıtı”, “politik”, “festival filmi

seyreden", "deneyimli katılımcı" vb. gibi birçok özne pozisyonları, "gişe filmi seyredenler", "ünlüler / deneyimsiz katılımcılar" öteki konumlandırmaları göze çarpmaktadır. Dixon ve Durrheim (2000, 2004), mekan aidiyetinin aslında bir kimlik politikası olduğunu göstermiş ve mekan-kimlik temalarının politik olduğunu söylemsel zeminde kanıtlamışlardır. Kısacası, mekan anlatılarının içinde kimlik politikalarına rastlamak mümkündür. Emek Sineması mücadelesini söylemsel olarak çalışma motivasyonunun arkasında da aynı argüman yatmaktadır. Zira, mücadeleye dair yapılan anlatılarda, hem mekan aidiyetinin hangi atıflar üzerinden inşa edildiği hem de mekana dahil edilenler ve dışarıda bırakılanları gözlemlemek mümkün olmuştur. Önemli nokta, mücadeleye ve mekana dair anlatıların değişmesi ile konumlandırmaların da çeşitlenmesidir. Örneğin ilk alıntılarda "İstanbullu" olmak ve "festival seyircisi" olmak mekan aidiyetinin ve projeye direnmenin koşulu olarak sunulurken son alıntılarda "kentsel dönüşüm karşıtı" olmak kabul gören pozisyon olarak sunulmuş; kentli kimliği ve sinemaseverlik ikinci plana atılmıştır.

Alıntılar mücadeleye dair anlatıların bireyselden ideolojik olana doğru giden bir yelpazede oluşunu görünür kılacak şekilde sıralanmıştır. Alıntılarının sunulduğu sırasına göre, mücadeleye katılımlarını mekan yaşantısına dair özel (kişisel) açıklamalarla sebeplendirenler, mekanın kentli sinemaseverlerin bulunduğu bir kültür merkezi oluşunu vurgulamaktadırlar. Bu anlatılarda mekanın öneminin ve mekan üzerindeki hakların kentli kimliği – İstanbullu olmak- üzerinden anlamlandırıldığı göze çarpmaktadır. Dahası, mekanın kentin merkezinde festival filmleri gösteren bir salon oluşunu vurgulayan anlatılarda konuşmacı kendini ve Emek Sineması topluluğunu çoğunluğun rağbet etmediği tarzda sanatsal etkinlikler hakkında bilgisi ve kültürü olan kentliler olarak konumlandırmaktadır. Bu ayrışma, Emek Sineması ile AVM sinemaları arasındaki farktan bahsedilirken daha çok göze çarpar; Emek Sineması'nın seyirci kitlesi gişe filmlerini seyreden kitleye kıyasla rafine bir azınlık olarak konumlandırılmaktadır.

Yelpazenin ortalarına doğru ilerlediğimizde kişisel açıklamaların ve bireysel kimliklerin genelleştirilme çabasına rastlanmaktadır. Bu noktada Emek Sineması'nın tarihi bir mekan olduğu anlatısı dikkat çeker. Kentlilik kimliği ve sinemaseverlik üzerinde halen durulmaktadır; ancak bunlara ek olarak mekanın birden fazla insan ve kuşak için önemi vurgulanmaktadır. Böylelikle proje karşıtı direniş hareketine bir çoğunluk ortak edilmektedir. Bunun dışında mekan yaşantısına ve merkezinde Emek Sineması'nın olduğu anılara yapılan atıflarla konuşmacılar kendilerini ve İstanbulluluk ve sinemaseverlik kategorileri üzerinden kendilerine ortak ettikleri grupları mekanın asıl sahipleri olarak konumlandırmaktadırlar. Bu noktada analiz McCabe ve Stokoe (2004) ve Dixon ve Durrheim'in (2004) bulgularıyla benzerlik gösterir.

Yelpazenin ucunda sol ideoloji retorikinden beslenen anlatılar mevcuttur ve bu anlatılar özel (kişisel) anlatılar yapan gruba karşıt olarak sunulmaktadır. Yeni Emek projesini tüm kentsel dönüşüm projeleriyle ortak gören bu retorik, mücadelenin zeminine genel bir amaç yerleştirerek eylemleri marjinal olmaktan uzaklaştırmaktadır. Bu taktiksel söylem Emek Bizim İstanbul Bizim İnisiyatifi'nden konuşmacıların anlatılarında belirgin hale gelir. Keza, bu görüşmede konuşmacılar bir grubu temsil ettiklerinden cevaplara kolektif bir anlatım tarzı hakimdir. Konuşmacıların kimliklerini ve davalarını temsil çabası gütmelerinin arkasında yatan sebep eylemlerin katılımcılarının çoğunlukla üst orta sınıf kentliler ve sinemacılar, ünlü oyuncular ve yönetmenlerden oluştuğu kanısı yatmaktadır. Emek Bizim İstanbul Bizim İnisiyatifi ile yapılan söyleşide sorulan sorulardan anlaşılabileceği kadarıyla (*"Son eylemlerden sonra, solun bugüne kadar sizi eleştiren kesimlerinde bir tutum değişikliği gözleniyor (...)"*, *"Son eylemlerle sinemacıların politik açıdan aktifleştiği söylenebilir mi?"* gibi) eylemler sol kanat tarafından kolaylıkla sahiplenilmiş değildir; bir diğer yandan aynı mücadelenin katılımcısı olan sinemacıardan da beklenti büyük değildir. Bu yargılar Emek Bizim İstanbul Bizim İnisiyatifi'nden konuşmacıların kendilerini diğer gruplardan ayırıştırarak temsil etme çabasını daha anlaşılır kılmaktadır.

Emek Sineması'nı kurtarmak için yürütülen harekette zincirleştirilmeye ve ticarileştirilmeye çalışılan sanat üretimi, devlete ve kamuya ait bir alanın özelleştirilmesi; özetle, kamusal alanda halkın hiçbir söz sahibi olamaması gibi noktalara karşı çıkmaktadır. Mücadeledeki temsil sorununu yaratan, bahsi geçen kamusal alanın sahibi olduğunu düşünenlerin aslında kim olduğu sorusudur. Emek Sineması, Yeşilçam Sokak, Serkildoryan binasının temsil ettikleri, kentsel dönüşüme karşı olan söylem içinden *bakılmadığı* sürece, kentli elit zümre için anlamlı olmaktan öteye gidemeyecektir. Dolayısıyla, Yeni Emek projesini yoksul işçi sınıfının yaşam alanlarını hedef alan soylulaştırma projeleriyle birlikte değerlendirmek halk ve elit zümre arasındaki boşluğu kapamaya yönelik atılmış bir adım olarak da değerlendirilebilir. Fairclough (2001) eylemlerin sosyal inşasında temsilin (*representation*) önemli bir süreç olduğundan bahseder. Buna göre, sosyal aktörler başka eylemlerin temsillerini kendi konumlanışlarına uyacak şekilde yeniden inşa ederler ve kendi eylemlerine dahil ederler. Her eylem başka mücadelenin aktörleri tarafından yeniden bağlamaştırılabilmektedir (*recontextualize*; bkz. Bernstein, 1990; akt. Fairclough, 2001, s.235). Bu çalışmada da, bireysel anlatılara karşı çıkılan alıntılarda, kentsel dönüşüm karşıtı eylemlerin ve 1 Mayıs'ın yeniden bağlamaştırıldığına tanık olunmuştur.

Bu araştırma, bir mekan mücadelesinin hangi dilsel edimler eşliğinde temsil edildiğini ve eş zamanlı olarak, mekana ve bireylere ne tür kimlikler atandığını Emek Sineması mücadelesi üzerinden göstermiştir. Ancak, bulgularla açıklananlar

tüm mücadele pratiğine ya da mekana dair yürütülen tüm eylemlere genellenmemelidir. Sosyal inşacı araştırmalarda, olguları nesnel bir şekilde tanımlama iddiası güdülmediğinden *güvenirlilik* ve *geçerlilik* ilkeleri görgül araştırmalardaki gibi tanımlanmamaktadır. Her bilgi geçici, her açıklama yerel ve bağlama özgüdür (Burr, 2012, s.158). Bu yüzden araştırmanın amacı resmin içindeki bir parçaya ışık tutmak olarak anlaşılmalıdır. Dahası, analiz edilen veri zengin ve geniş çaplı olmadığından dolayı bulgu olarak sunulanlar kanıt olmaktan çok yorum olarak görülmelidir. Buna rağmen, mekan-kimlik-politik eylem başlıklarını dilin içerisinde ve konuşma esnasında ele alması bakımından, bu çalışma söylemsel psikoloji alanında ileri araştırmaları tetiklemeye sebep olacak niteliktedir.

Kaynaklar

- Benwell, B ve Stokoe, E. (2006). Narrative identities. *Discourse and identity* içinde (s.129-165). Edinburgh University Press.
- Burr, V. (2012). *Sosyal inşacılık*. Sibel A. Arkonaç (Çev.). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Davies, B. ve Harré, R. (1990). Positioning: The discursive production of selves. *Journal for the theory of social behaviour*, 20(1), 43-63.
- Dixon, J. ve Durrheim, K. (2000). Displacing place-identity: a discursive approach to locating self and other. *British Journal of Social Psychology*, 39(1), 27-44.
- Dixon, J. ve Durrheim, K. (2004). Dislocating identity: Desegregation and the transformation of place. *Journal of Environmental Psychology*, 24(4), 455-473.
- Edley, N. (2001). Analysing masculinity: interpretative repertoires, subject positions and ideological dilemmas. M. Wetherell, S. Taylor ve S.J.Yates (Der.), *Discourse as data: A guide to analysis* içinde (s.189-228). London: Sage.
- Fairclough, N. (2001). The discourse of new labour: Critical discourse analysis. M. Wetherell, S. Taylor ve S. Yates (Der.), *Discourse as data: A guide for analysis* içinde (s.229-266). London: Sage.
- McCabe, S. ve Stokoe, E. H. (2004). Place and identity in “day visitor” narratives. *Annals of Tourism Research* 31 (3), 601–622.
- Murray, M. (2008). Narrative psychology. J.A. Smith (Der.), *Qualitative Psychology: A Practical Guide to Research Methods* içinde (s.111-133). Sage Publications.
- Polletta, F.ve Jasper, J. M. (2001). Collective identity and social movements. *Annual Review of Sociology*, 27, 283-305.
- Potter, J., ve Reicher, S. (1987). Discourses of community and conflict: The organization of social categories in accounts of a ‘riot’. *British Journal of Social Psychology*, 26(1), 25-40.

Swan, D. ve Linehan, C. (2000). Positioning as a means of understanding the narrative construction of self: A story of lesbian escorting. *Narrative Inquiry* 10 (2), 403–427.

Taylor, S (2010). *Narratives of identity and place*. Psychology Press.

Wetherell, M. ve Edley, N. (1999). Negotiating hegemonic masculinity: Imaginary positions and psycho-discursive practices, *Feminism and Psychology* 9, 335–356.