



Türkiye’de Kentleşme Deneyiminin Sinematografik Tezahürleri: Göç, Gecekondu ve Mekânsal Kimliğin Dönüşümü

*Cinematographic Manifestations of the Urbanization
Experience in Turkey: Migration, Gecekondu, and the
Transformation of Spatial Identity*

Harika UÇAR¹

¹Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tapu Kadastro Yüksekokulu, Tapu Kadastro Bölümü, Ankara, Türkiye, e-mail: harika.ucar@hbv.edu.tr., Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7438-7496>

ÖZ

Kentleşme süreci sadece demografik bir hareketlilik değil; imar rejiminden arabesk kültüre, mülkiyet ilişkilerinden toplumsal yabancılaşmaya uzanan bütüncül bir dönüşüm olarak ele alınmalıdır. Bu çalışma, Türkiye’nin kentleşme tecrübesini; göç, kente uyum, gecekondu kültürü ve kentli kimliği inşası bağlamında sinema ve dizi yapımları üzerinden analiz etmektedir. Nitel araştırma yöntemi ve betimsel analiz tekniği kullanılan çalışmada; Yeşilçam melodramlarındaki idealize kentli kimliği, 1970’lerin toplumsal gerçekçi sinemasındaki kente tutunma mücadelesi ve popüler sinemadaki dikey mobilite arzusu incelenmektedir. Özellikle 1980 sonrası dönemde arabesk kültürün mekânsal temsilleri ile imar aflarının yarattığı hukuksuzluk iklimi arasındaki bağ vurgulanmaktadır. Makalede, göçün ilk evrelerindeki kaderci yaklaşımdan, sonraki kuşaklarda gelişen hak arama bilincine ve günümüzün modern yerleşim alanlarındaki sınıfsal ayrışmalara uzanan süreç takip edilmektedir. Bulgular, sinemanın kentsel hafızayı kayıt altına alan bir arşiv niteliği taşıdığını; gecekondu mahallelerinden soylulaştırılmış alanlara geçişin, bireyin aidiyet ve kimlik kurgusu üzerinde belirleyici bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak çalışma, kentsel politikadaki değişimlerin toplumsal maliyetini sinemanın görsel tanıklığı aracılığıyla tartışmaya açmaktadır.

Anahtar kelimeler: Kentleşme, Sinema, Gecekondu, Arabesk kültür, Kentli kimliği.

Uçar, H. (2026). Cinematographic manifestations of the urbanization experience in Turkey: migration, gecekondu, and the transformation of spatial identity. *Journal of West European Social Sciences*, 1(1). e2657

Corresponding Author: Harika Uçar

Email: harika.ucar@hbv.edu.tr



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ABSTRACT

The urbanization process should be handled not merely as demographic mobility but as a holistic transformation ranging from zoning regimes to arabesque culture, and from property relations to social alienation. This study analyzes Turkey's urbanization experience through cinema and TV series within the context of migration, urban adaptation, squatter (gecekondu) culture, and the construction of urban identity. In the study, which employs qualitative research methods and descriptive analysis techniques, the idealized urban identity in Yeşilçam melodramas, the struggle for urban integration in the social realist cinema of the 1970s, and the desire for vertical mobility in popular cinema are examined. Particularly in the post-1980 period, the link between the spatial representations of arabesque culture and the atmosphere of unlawfulness created by zoning amnesties is emphasized. The article traces the process extending from the fatalistic approach in the early stages of migration to the developing consciousness of right-seeking in subsequent generations and the social divisions in today's modern residential areas. Findings reveal that cinema serves as an archive recording urban memory and that the transition from squatter neighborhoods to gentrified areas plays a decisive role in the individual's sense of belonging and identity construction. Consequently, the study opens up for discussion the social costs of changes in urban policies through the visual testimony of cinema.

Keywords: Urbanization, Cinema, Gecekondu (Squatter Housing), Arabesque culture, Urban identity.

1. GİRİŞ

Dünya tarihsel süreçte insanın belirli bir coğrafya üzerinde, o coğrafyanın imkân ve sınırlılıkları çerçevesinde ürettikleri; kültür ve medeniyet biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Bu süreçte kültürün; sözlü, yazılı ve elektronik ortam şeklinde tanımlanan üç ana mecrası gelişmiştir. Sözlü kültür ortamında insan, belleğe dayalı bir kayıt sistemini kullanırken; yazının devreye girmesiyle birlikte geçmiş ve şimdinin yazılı kültür düzleminde yeniden yorumlandığı görülmektedir. Görsel medyanın etkililiğinin fark edilmesi ise bu aktarım sürecini ivmelendirmiş; böylelikle söz ve yazıyla kayıt altına alınan kültürel içerikler, sinema ve televizyon aracılığıyla yeniden yaratım ve aktarım imkânı bularak elektronik bir nitelik kazanmıştır.

İnsanlık tarihinin kentsel bir safhaya taşınması, beraberinde sadece mekânsal bir değişim değil, köklü bir yaşam pratiği dönüşümü de getirmiştir. Sinemanın kentsel dokuya eklenmesiyle birlikte, kentin sunduğu hayat tecrübesi yeni bir boyut kazanmış; geleneksel okuma-yazma kültürünün yanına, kitleleri bir araya getiren 'görsel ve temsili' bir kültürel katman yerleşmiştir. Modernleşmenin, kitlesel üretimin ve hızlı kentleşme dalgalarının yaşandığı dönemlerde sinema, bu kaotik geçiş sürecine en hızlı uyum sağlayan kültürel edim olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro veya opera gibi belirli bir seçkin zümreye hitap eden sanat dallarının aksine sinema; tüm toplumsal tabakaları kapsayan, gündelik yaşamın her zerresine nüfuz eden popüler ve estetik bir deneyim alanıdır (Öztürk, 2014b:12). Sinema ve kent hem çok yakın hem de çok yönlü bir ilişki içindedir (Gold ve Ward, 2014:79). Marie (2014:73), yüzde sekseni kent ortamında şekillenen sinema filmlerinden hareketle sinemanın kentsel bir keşif olduğunu belirtmektedir.

Toplumsal değişimin bir göstergesi olan sinema, toplumsal değişimleri gerçekleştirecek şartları hızlı bir şekilde üretebilmektedir (Acuna, 2010: 298). Sinemanın konjonktürel gelişimiyle kentsel yaşamındaki değişim ve dönüşümler eş zamanlı ilerlemektedir (Akdoğan, 2025). Hatta filmlerle kent tarihlerinin iç içe geçmiş yapısından hareketle sinemanın kent olmadan gelişebileceğini düşünmenin neredeyse

olanaksız olduğu söylenebilir (Torun, 2017:148). Sinemanın boş zamanları geçirme yönünde olan bir aktivite olmasının dışında, tarihsel süreç içerisinde propaganda, kültürel yayılma, sosyal medya bağımlılığının etkileri gibi medya etkilerine yönelik gerçek yaşama dair bir model de sunmaktadır. Sinema, kendine yönelik özellikleriyle izleyici kitlesine yönelik yarattığı etki ve etkileşim ile toplumsal olguların gösterimine olanak tanımaktadır. Sinema filmleri toplumsal olguların ve gerçek yaşam deneyimlerinin gösterilmesi yönünde bir aktarım aracı olmaktadır (Sucu & Yavuz, 2022:24). Bu bağlamda sinema perdesi bazen bir ayna olarak kullanılarak, hedef kitlesi izleyicilerin yani halkın zaten içerisinde birer aktör olarak yer aldığı toplumsal olayların kendilerine tekrar yansıtılmasıdır. Televizyon dizileri içinde aynı benzetmeyi yapmak mümkün görünmektedir. İzleyiciler akşamları belli bir saat geldiğinde evlerinin konforunda ve herhangi bir ücret ödemediğinde bazen hayallerindeki hayatı, bazen de kendi hayatlarını izleyerek haftanın bir gününü tamamlamaktadır. Günümüzde izleyicinin konvansiyonel televizyon kanallarında haftada bir yayınlanmasını beklemeksizin yapımlarla buluşmasına imkân veren dijital platformlardaki diziler televizyon dizilerinden daha fazla tercih edilir hale gelmektedir.

Türkiye'nin kentleşme tecrübesi, sadece demografik bir yer değiştirme değil; mülkiyet rejiminden sosyal tabakalaşmaya kadar geniş bir alanda hukuksal ve kültürel bir dönüşüm hikâyesidir. Bu çalışma, söz konusu dönüşümün kentsel mekân üzerindeki yansımalarını ve bu mekânların sinematografik anlatılarda nasıl birer 'temsil alanı' haline geldiğini nitel bir araştırma deseniyle sorgulamaktadır. Araştırma kapsamında, 1960'lardan günümüze Türk sineması ve dijital platform dizileri; göç, kente uyum, gecekondulaşma, kentsel dönüşüm ve soylulaştırma gibi temel izlekler üzerinden 'amaçlı örneklem' yöntemiyle seçilen yapımlar aracılığıyla incelenmektedir. Betimsel analiz yöntemiyle gerçekleştirilen bu okuma, kentsel politikaların ve toplumsal hafızanın sinematografik bir kaydı olan bu yapımların, kentin fiziksel üretim süreçleri ile bireyin mekânsal aidiyet mücadelesi arasındaki kopmaz bağı nasıl kurguladığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Türkiye bağlamında bakılınca, öncelikle Yeşilçam sineması dönemini, daha sonra da çok kanallı aşamaya geçilmesi televizyon dizilerinin senaryo metinlerini bu çerçevede okumak mümkündür (Avcı, 2020:283). Son zamanlarda televizyon dizilerinin yanı sıra dijital platformlarda gösterime giren dizileri de benzer bir incelemenin konusu olabilecek niteliktedir. Bu çalışmada hem konvansiyonel televizyon kanallarında hem de yeni nesil dijital yayın platformlarında izleyiciye sunulan içerikleri daha kısa şekilde ifade edebilmek amacıyla 'dizi yapımları' ifadesi kullanılmıştır.

2. TÜRKİYE'DE KENTLEŞME, SİNEMA VE DİZİ YAPIMLARI

Türk sinemasının tarihsel serüveninin ilk izleri II. Abdülhamid dönemine kadar uzanmaktadır. Sinemanın sahip olduğu görsel dilin evrenselliği, tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da bu mecranın en etkili kitle sanatı haline gelmesine zemin hazırlamıştır (Özuyar, 2017: 9). Sinemanın Osmanlı'daki ilk yansımaları Beyoğlu'nun (Pera) eğlence ve kültür merkezi olan İstiklal Caddesi'ndeki bazı mekânlarda yapılan gösterilere dayanmaktadır. 1843 yılında Galatasaray Lisesi yakınındaki bir sirkteki Microscope Solaire (Güneş Mikroskobu) gösterisi ve Fransız mucit Louis Daguerre'nin icadı Büyük Diorama (optik tekniklerle gerçekleştirilen fotoğraf gösterimi) sinematografik algının oluşumunun öncül örnekleri olarak değerlendirilebilir (Özuyar, 2017:20). 1905, 1909, 1911, 1913 ve 1914 yıllarında çekilen ilk filmler olduğuna dair gazete haberleri ve bazı belgeler bulunuyor olsa da günümüze ulaşmış ve yapımcısı bilinen herhangi bir film bulunmaktadır (Önder ve Baydemir, 2005: 118-119).

1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından sonra ideolojik olarak hedeflenen topyekûn modernleşme ve çağdaş batı medeniyetine ulaşma fikri kent ve köy planlaması, mimari, giyim tarzı, resim ve müzik gibi kültürel kalkınmada etkili olabilecek her alanda etkili olmuştur (Aslanoglu, 2010: 26). Kültür-sanat politikalarıyla batılı kültür değerleriyle biçimlenmiş bir yaşam tarzı oluşturmak ve bu ideale göre şekillendirilmiş bir "kültürel kimlik" oluşturmak hedeflenmiştir. Bu bağlamda Cumhuriyetin başlı başına kendi yurttaşını yaratmak ve yeni birey bilincini oluşturmak için tasarlanmış bir proje olduğu söylenebilir (Şahin ve Duman, 2008: 262). Bu bağlamda bu dönemde toplumsal dönüşümün ruhunu yansıtan estetik değerler üretme ve tüketme yeteneğinin geliştirilmesi amacıyla pek çok sanat dalının desteklendiği bilinmektedir. Ancak sinemanın bu süreçten olumlu anlamda etkilenmediği belirtmektedir (Önder ve Baydemir, 2005:122; Hayır, 2014:353.).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinema üretimi, 1939 yılına dek Muhsin Ertuğrul'un belirleyici olduğu "Tiyatrocular Dönemi"nin etkisi altında kalmıştır. Sinematografik anlatının tiyatro estetiğiyle sınırlı kaldığı bu süreç, teknik yetersizlikler ve yönetmen kadrolarındaki çeşitlilik eksikliği nedeniyle dünya sinema tarihinde istisnai bir tekelleşme örneği teşkil etmektedir (Onaran, 1994:21; Hayır, 2014: 353). Bu dönemde yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı "Ateşten Gömlek" (1923, Kemal Film), "Ankara Postası" (1928, İpek Film), "Bir Millet Uyanıyor" (1932, İpek Film) gibi yapımlar en belirgin örneklerdir. Ardından "İstiklal Madalyası" (1948, Ferdi Tayfur), "Vurun Kahpeye" (1949, Lütfi Ö. Akad) ve "Ateşten Gömlek" (1950, Vedat Örfi Bengü) isimli yapımlar gelmektedir (Önder ve Baydemir, 2005:120-121). Dönemin filmleri sanatsal açıdan pek çok değerlendirmeye konu olmuş olmakla birlikte çalışmada kapsam dışı bırakılmış ve özellikle Türkiye'nin kentleşme sürecinin başlamasında en önemli faktör kabul edilen yoğun göç dalgalarının başlamasından sonra çekilen ve kente dair konulara odaklanan yapımlar incelenmiştir.

3. MATERYAL VE METOT

Bu çalışma, Türkiye'deki kentleşme süreçlerinin, göç, gecekondulaşma, kentsel dönüşüm ve sınıfsal ayrışmaların sinema ve dizi yapımları üzerinden nasıl temsil edildiğini anlamaya yönelik nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Araştırmanın temel amacı, 1960'lardan günümüze Türk sineması ve dijital platform dizilerinde kentsel mekânın bir nasıl kurgulandığını ortaya koymaktır. Özellikle göç, gecekondu, kente uyum, kentli kimlik inşası, kentsel dönüşüm ve mekânsal ayrışmanın toplumsal yansımalarını, popüler kültür ürünleri üzerinden okumak kentsel hafızanın takibi açısından önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, ele alınan kentsel ve sinematografik olguları bütüncül bir perspektifle tanımlayabilmek adına nitel araştırma desenlerinden betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Söz konusu yöntemin, araştırmacılara çalışma alanındaki farklı değişkenler hakkında sistematik ve özet bilgi sunma kapasitesi, araştırmanın veri işleme sürecinde temel dayanak noktasını oluşturmaktadır Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2008:25). Bu kapsamda, seçilen yapımlar kronolojik bir sırayla incelenmiş; karakterlerin mekânla kurduğu ilişki analiz edilmiştir. Ayrıca mekânın taşıdığı sembolik anlamları çözmek adına zaman zaman göstergebilimsel okumalardan faydalanılmıştır.

Araştırmanın evrenini, Türkiye'de 1950 sonrasında gösterime girmiş olan göç ve kentleşme temalı tüm sinema ve dizi yapımları oluşturmaktadır. Örneklem belirlenirken nitel çalışmalarda en çok tercih edilen ve sınırlı kaynakların en etkin kullanımı için bilgi bakımından zengin vakaları belirlenerek seçilmesine dayanan amaçlı örneklem yöntemi (Yağar ve Dökme, 2018: 4) tercih edilmiştir. Veri toplama aracı olarak doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Bu kapsamda dijital arşivler, film katalogları

ve dizi platformları üzerinden sistematik bir tarama yapılmıştır. Belli dönemler ve konu başlıklarına göre kentsel açıdan en güçlü şekilde yansıtan yapımlar çalışmaya dahil edilmiştir. Veriler, ilgili yapımların arama motorları aracılığıyla tespit edildikten sonra izlenmesi ve kentleşme literatürüyle karşılaştırmalı olarak not edilmesi yoluyla toplanmıştır. Elde edilen veriler, göç kentsel kimlik, mekânsal ayrışma ve sınıfsal mobilité temaları çerçevesinde betimsel analiz yöntemiyle araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenmiş ve yorumlanmıştır.

4. BULGULAR VE TARTIŞMA

4.1. 1960'lar: Melodram, Göç ve Kente Uyum

1960'lı yıllar Amerikan sinemasına benzer şekilde Yeşilçam'da sinemayla ilişkisi olmayan yapımcıların kâr amacıyla, daha fazla kitlelerin beklentilerine odaklanarak üretim yaptıkları ve popüler sinemanın yaygınlaşarak sinemanın bir endüstri haline geldiği yıllar olarak değerlendirilebilir (Tan, 1987:40). Filmlerin, hızla modernize olan kent yapısı içerisinde kendine yer edinmeye çalışan "küçük kent-soylu" bireyin etik ve duygusal çıkmazlarını temel alan yapımlar öne çıkmaktadır. Kent, sadece bir fon değil; geleneksel değerler ile modern yaşam arasındaki çatışmanın kristalize olduğu bir mücadele alanı olarak sinemada yerini almaktadır. "Zengin kız-fakir oğlan" ya da tersi üzerinden kurgulanan yapımlarda, aslında derinleşen sınıfsal uçurumların ve mülkiyet ilişkilerinin duygusal bir düzlemde yumuşatılması söz konusudur. Bu filmlerdeki mutlu son vurgusu, toplumsal katmanlar arasındaki geçişkenliğe vurgu yaparken kentleşmenin hızı karşısında bocalayan bireyin zaafı, melodramatik bir dille estetize edilerek aslında toplumsal sınıflar arasında bir uzlaşmaya da atıf yapmaktadır.

1961 yılında Nejat Saydam yönetmenliğinde ilki izleyiciyle buluşan Küçük Hanımefendi serisiyle Ayhan Işık ve Belgin Doruk, dönemin idealize edilmiş kentli kimliğinin sembol figürleri haline gelmişlerdir. Söz konusu seri; sınıfsal uzlaşma, modern kentli yaşam ve mutlu son kurgusunun Türk sinemasındaki en belirgin prototiplerinden birini teşkil etmektedir. Bu anlatı yapısının, günümüz Türk sineması ve dizilerindeki popüler anlatı kodlarının oluşumunda da belirleyici bir referans kaynağı olduğu söylenebilir. Genellikle toplumsal katmanlar arasındaki geçişkenliğe vurgu yapan bu mutlu son geleneğine karşın; 1968 yapımı, yönetmenliğini Lütfi Akad'ın üstlendiği ve başrollerini Türkan Şoray ile İzzet Günay'ın paylaştığı "Vesikalı Yarım", sınıfsal uçurumu tüm çıplaklığıyla sergileyen ve mutsuz sonla biten nadir, bir o kadar da çarpıcı bir istisna teşkil etmektedir.

1960'lar Türk sineması, hızla dönüşen kent dokusu içindeki sınıfsal gerilimleri, bireysel trajediler ve duygusal telafiler üzerinden estetize eden bir popüler kültür endüstrisi modeli sergilemiştir. Dönemin popüler melodramatik eğilimlerinin aksine, 1963 yapımı Metin Erksan imzalı Susuz Yaz; odağını kentsel romantizmden kırsaldaki mülkiyet ilişkilerine ve hak mücadelesine kaydırmıştır. Başrollerini Erol Taş, Hülya Koçyiğit ve Ulvi Doğan'ın paylaştığı bu yapıt, Berlin Film Festivali'nde kazandığı Altın Ayı ödülüyle Türk sinemasının uluslararası arenadaki ilk büyük temsilcisi ve toplumsal gerçekçilik akımının en yetkin örneği olmuştur. Kırsal alanda yaşanan zorlukların ana tema olduğu film aslında daha sonraki dönemlerde kırdan kente göçenlerin kırsal alandaki yaşantılarının ve yaşanan göçün itici nedenlerinin sinema perdesine yansımalarıdır. Ancak bu noktada belirtmek de faydalı olacak önemli bir nokta ise Öztürk (2014b:258-259)'ün de belirttiği gibi Türk sinemasının en güzel yapıtlarının kentsel hayata dair olanlardan ziyade, kırsal alana yönelik içeriklere sahip olanlar olmasıdır. Öztürk bunu açıklarken maddi alandaki olguların değişimiyle zihinsel hayatın değişimin örtüşmemesi ve zihinsel deneyimlerin ancak belirli bir olgunlaşmadan sonra maddi hayata uyum sağlayabileceğine yönelik tespitleriyle desteklemektedir.

Türkiye toplumunun Cumhuriyet tarihi boyunca deneyimlediği en köklü dönüşümlerden biri olan göç olgusu (İçduygu ve Sirkeci, 1999: 249) 1950’li kırsal alanlardan büyük kentlere yönelik bir şekilde hız kazanırken Türk sinemasında da kendisine yer bulmuştur. Göç temalı pek çok türkü ve şarkı olduğu gibi (Uçar, 2025: 7) göç ve kente uyum temalı filmler de sanatsal yaşam da önemli yer tutmaktadır. Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ gibi Türk sinemasında önemli bir yere sahip olan yönetmenleri göç olgusunu başta İstanbul olmak üzere Türkiye’deki büyük kentler üzerinden değerlendirmiştir. Bu filmler göç olgusunun işlenmesinin yanı sıra kentlerin görsel sanatlarda temsilini oluşturan örneklerdir (Sağlam Yüce ve Yüce, 2015: 2). Halit Refiğ’in yönetmenliğini yaptığı Yeşilçam’ın ilk ciddi göç filmi olan Gurbet Kuşları (1964). Maraş’tan İstanbul’a gelen bir ailenin modernleşme karşısında parçalanışını anlatmaktadır. Filmde kentsel mekâna eklenme sürecinde kente göç edenlerin, kente ve geleceklere karşı besledikleri naif umut ile kentin yozlaştırıcı gerçekliği arasındaki uçurum gözler önüne serilmektedir.

Kırsal alandan büyük kentlere akın eden nüfusun hareketliliğin beraberinde gelen niteliksel dönüşüm beklentisi, "kentlileşme" kavramını gündeme getirmiştir. Alt sınıftan kabul edilen bu kitlenin yeni "uygarlık ölçütlerine" uyarlanması gerektiği savunulmuş (Koçak, 2011: 319), bu nüfusun yaşadığı gecekonduların süreçte yabancı kent yaşamına karşı hem koruyucu bir kalkan hem de kentin diğer kesimleriyle etkileşimi sağlayan bir bütünleşme aracı olduğu vurgulanmıştır (Kıray, 1982: 16). Ancak bu dönüşümün hızı konusunda literatürde bir fikir birliği yoktur; kentsel insan kimliğine bürünmenin 40-50 yıl sürdüğü (Kartal, 1982: 141) veya gerçek anlamda kentli olabilmek için en az üç kuşağın kentte yaşaması gerektiği savunulmaktadır. Şentürk (2007: 429-431) bu üç kuşağı şu özelliklerle ayırır:

İlk Kuşak: Kırdan doğup yoksulluğu tadan, kente göçüp gecekonduya sığınan, halinden memnun ve kadercilerdir. Görünürlükleri az olduğu için genellikle bir tehdit olarak algılanmamışlardır (Aslanoglu, 2000: 102).

İkinci Kuşak: Kentte doğmuş, daha iyi eğitim almış ancak kendini "kent soylularla" kıyaslayan; içinde öfke ve nefret barındıran, bu nedenle de yerleşik kentlilerce tehdit olarak görülen bir nesildir.

Üçüncü Kuşak: Kendini sistemden izole edilmiş ve statüden mahrum hisseden, kent soyluları en çok tederin eden, kente tamamen görünür ve talepkar hale gelmiş gruptur.

Şentürk’ün (2007) belirttiği 'hâline şükreden ve tutunmaya çalışan' ilk kuşak tipolojisi, "Gurbet Kuşları" filmindeki aile reisi figüründe vücut bulurken; ailenin genç fertlerinin (evlatlarının) kentin parıltılı ama tehlikeli yaşantısına olan zaafı, ikinci kuşağa geçişte yaşanan kültürel aşınmanın habercisidir. Film, kentin heterojen yapısının ilk kuşağı nasıl sindirdiğini ve kentsel imkânlarla erişemeyen göçmenlerin savruluşunu simgelemektedir.

4.2. Göç, Dönüşen Kentler ve Kentliler

Farklı pek çok nedenle başlayan yoğun göç dalgası 1950’ler hız kazanmış olmakla bile devam eden bir süreçtir. Kırsal alandan kentlere yaşanan göçün devamlılığıyla birlikte toplumda meydana gelen sonuçları ve ortaya çıkan sorunlar çeşitlenerek artmıştır. Elbette ki devam eden bu süreç ve çeşitlenerek artan sonuçları da sinemada yerini bulmuştur. Göç ve etkilerinin sürekliliği sinema ve dizi yapımlarında sadece göçün başladığı ve devam eden birkaç yılda değil günümüzde bile farklı yapımların konusu olarak işlenmesine neden olmaktadır.

4.2.1. Göç, Kente Uyum

1960'larda "Gurbet Kuşları" filmine benzer nitelikteki yapımlar sinema perdesine yansımaya 1970'lerde de devam etmiştir. Ömer Lütfi Akad, "Göç Üçlemesi" ile kırsal nüfusun kente akın etmesiyle başlayan sosyolojik sürecin; barınma ihtiyacından ziyade, ekonomik ve kültürel bir "kentli" kimliği inşa etme çabasına odaklanmaktadır. Filmler, göçün ilk şokundan gerçek anlamda kentlileşmeye giden 40-50 yıllık o uzun ve sancılı süreci üç farklı perspektifle özetlemektedir. Üç filmde de başrolü üstlenen Hülya Koçyiğit'in rolleri üzerinden kırdan kente göç sürecinde kadının hem aile içerisindeki değişen konumu hem de kentsel yaşamda kadının rolü belirginleşmektedir. Üçlemenin ilki olan ve 1973 yılında gösterime giren "Gelin", göçün hemen sonrasındaki "yerleşme ve tutunma" evresini yaşamakta olan bir aileyi anlatmaktadır. Bu aşamada aile, kentin ticaret çarklarına sızmaya çalışmaktadır. Ailenin kendi içinde kurduğu baskıcı hiyerarşinin verdiği güçle, aile büyükleri, kentin yabancı ve tekinsiz yapısına karşı aileyi bir arada tutarak korumaya çalışmaktadır; ancak bu koruma, bireysel gelişimi ve insani değerleri yok etmektedir. Çocuklarının ölümünü kaderle ilişkilendirerek her şeyi kabullenme ve şükretme eğilimindeki aile büyükleri için önemli olan kentte varolabilmek için gerekli gördükleri tek yol olan bir dükkân sahibi olmaktır; kentli bilinci henüz oluşmamıştır. Meryem (Hülya Koçyiğit) karakteriyle geleneksel geniş ailede farkındalığı gelişmiş olsa da sözü önemsenmeyen ailedeki genç kadın, Veli (Kerem Yılmaz) erkek de olsa genç olduğu için kararlarda etkisi olmayan eş ve Hacı İlyas (Ali Şen) geleneksel ailenin otoriter ve tüccar hırslı bütünüleştiren otorite figürü olarak temsil edilmektedir. İkinci film olan Düğün (1973)'de göç süreci bir üst aşamaya geçer: Artık sadece hayatta kalmak değil, kentsel hiyerarşide yükselmek hedeflenmektedir. Şanlıurfa'dan gelen aile, çocuklarının emeğini ve hayatlarını "sermaye" olarak kullanarak kentin imkanlarına sahip olmaya çalışır. Burada Şentürk'ün (2007) ikinci kuşak analizine uygun olarak, kent soyluların yaşam biçimine özenen, ancak onlara ulaşamadığı için geleneksel bağlarını daha acımasızca kullanan bir ilişkiler ağı çizilmektedir. Göç, artık bir "başarı hikâyesi"ne dönüştürülmek istenirken, aile bağlarının yerini "çıkar ortaklığı" almaktadır. Ancak her ne kadar bir başlık parası karşılığı kız kardeşin evlendirilmesi söz konusu olsa da Zelha (Hülya Koçyiğit) karakteri üzerinden kardeşlerini bir arada tutmaya çalışan, daha dirençli bir kadın figürü sergilenmektedir. Üçlemenin ikinci filminde, ilk filmdeki Ali Şen'in temsil ettiği "katı ataerkil otorite", yerini daha çok kardeşler arasındaki ekonomik hırsla bırakmaktadır. Üçlemenin son halkası olan "Diyet" (1974) kırsal kökenli bireyin artık "kentli bir özne" olmaya başlamasının vurgusunu yine Hacer (Hülya Koçyiğit) rolünde fabrikada çalışan, hak arayan, bilinçlenmiş kadın üzerinden yapmaktadır. Hacer'in eşi Hasan'ın kolunun kopması göçmenin kentte fiziksel olarak var olma çabasının bedeli olarak sembolleşmektedir. Akad'ın üçlemesinde her ne kadar aynı aile ele alınarak hareket edilmeden, farklı hikayeler ve farklı kahramanlar üzerinden de olsa "gerçek anlamda kentli olabilmek için en az üç kuşağın geçmesi gerektiği" özellikle kadın karakterin dönüşümüyle sinematografik olarak ortaya konulmaktadır. Filmler göçün sadece nüfus hareketliliği olmanın ötesinde, bir "zihniyet dönüşümü" olduğunu; ilk kuşağın boyun eğerek, ikincinin feda ederek, üçüncünün ise mücadele ederek kentlileştiğini derin bir realizmle ortaya koymaktadır. Her filmde kayıplar olmakla birlikte olaylar karşısında verilen tepkiler, aile içi roller ve dünyaya bakış açısı dönüşmektedir. Böylelikle Akad, göç olgusunu sadece mekânsal bir yer değiştirme olarak değil; geleneksel olandan kopuşun, sancılı bir modernleşmenin ve nihayetinde kentsel bir sınıf bilincine varışın kronolojik bir öyküsü olarak sinemalaştırmıştır.

1970'lerdeki filmler 1960'ların aksine mutlu sonlarla bitmez, seyirciyi reel hayatın gerçekleriyle yüzleştiren sonlar tercih edilmektedir. En çarpıcı örneklerinden birisi de kentsel yoksulluğu ve yoksunluğu en çarpıcı şekilde konu edinenlerden ve Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı "Canım

Kardeşim" (1973)dir. Başrollerini Tarık Akan, Halit Akçatepe ve Kahraman Kırıl'ın paylaştığı filmde gecekonduya yaşayan iki yoksul arkadaşın, lösemi hastası küçük kardeşlerinin son arzusunu (televizyon) gerçekleştirme çabası seyirciyi derinden sarsan ayrıntılarla işlenmektedir. Kentin yoksul mahallelerindeki yaşantının zorlukları, yoksul kentlilerin hayata tutunma çabaları, aralarındaki dayanışma ağları ve lüks içindeki "modern" merkezle olan mekânsal eşitsizlikler melankolik bir dille sunulmaktadır. Filmde gençler "fakir ama onurlu" yerine "fakir ve çaresiz" olmalarıyla ön plana çıkarılmaktadır. Yıllar sonra artık lösemnin ölümcül bir hastalık olmadığını da vurgulayarak filmin sonu değiştirilerek LÖSEV'in tanıtım filminde yer almıştır. Filmin sonunun değiştirilmesiyle lösemi konusundaki farkındalık oluşturularak vakfa destek alınmasının yanı sıra toplumun kolektif hafızasındaki "yoksulluk eşittir çaresizlik ve ölüm" kodlamasını kırmak adına yapılmış en başarılı farkındalık işlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

"Taşı Toprağı Altın Şehir" (1978) Levent Kırca ve Ayşegül Atik'in başrollerini paylaştığı ve yönetmenliğini Orhan Aksoy'un yaptığı kentsel mekâna eklemleme sürecindeki bir aile trajedisini perdeye yansıtmaktadır. Film bir traktör taksiti ödemek için İstanbul'a gelen ailenin, kentin acımasız çarkları arasında ezilmesi ve aile fertlerinin dağılışı öyküsü etrafında şekillenmektedir. Şentürk'ün (2007) 'kentlilere duyulan imrenme' olarak tanımladığı birinci kuşak refleksi, filmde Ökkeş'in eşinin ev temizliğine gittiği kadının yaşam tarzına duyduğu hayranlık ve sonrasında yaşadığı ahlaki/sosyal savrulma ile somutlaşır. Öte yandan, kentin kurumsal yapılarına (eğitim sistemi vb.) dahil olamayan ikinci kuşağın ilk temsilcisi konumundaki oğul karakterinin işportacılığa ve kaçakçılığa yönelmesi, Kartal'ın (1982) "kentsel insan" olma yolundaki imkânsızlıkların yarattığı sapmaları simgeler. Kardeş figürünün kolay yoldan zenginleşme tutkusuyla girdiği yasadışı ilişkiler sonucunda ölümü ise, kentin heterojen ve sert yapısının, kırsal değerlerle kente gelen bireyi nasıl öğüttüğünün sinematografik bir kanıtıdır. Bu aile trajedisi, göçün sadece mekânsal bir yer değiştirme olmadığını gözler önüne sermektedir.

Kırdan kente göçün güçlü dramalarla görünür hale gelmesinin yanı sıra Türk sinemasında kente uyumsuzluğun komediyle sunulduğu örnekleri de bulunmaktadır. 1974 yapımı Ertem Eğilmez filmi olan "Salak Milyoner" ve yine aynı yıl onun devamı niteliğinde aynı yönetmen ve aynı başrol oyuncular (Kemal Sunal, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe) ile çekilen "Köyden İndim Şehire" filmlerinde Kayseri'li dört kardeşin önce İstanbul'daki sonra Ankara'daki maceraları anlatılmaktadır. Salak Milyoner'de bir define haritasıyla İstanbul'da define arayan kardeşler, "Köyden İndim Şehire"de tarlalarında buldukları altınları Ankara'ya bozdurmaya gelmektedir. Sinematografik bir şekilde karikatürize edilmiş dört kardeşin kentsel yaşamda karşılaştıkları yaşam tarzları, bürokrasi, trafik ve yerleşik kentli kibri karşısındaki şaşkınlıkları ve biraz da kurnaz saflıklarıyla kırsal insanın kentsel yaşamla tanışması ve adaptasyon zorlukları sinema perdesine taşınmaktadır.

Kentsel mekâna eklemleme çabasındaki ilk nesil göçmenlerin, enformel sektörün çeperlerinde (kapıcılık, temizlik hizmetleri, seyyar satıcılık vb.) verdikleri ayakta kalma mücadelesi; Türk sinemasının toplumsal gerçekçi damarıyla şekillenen örnekler olduğu gibi mizahla harmanlanarak sunulan örnekler de bulunmaktadır. Zeki Ökten'in yönetmenliğini üstlendiği ve Kemal Sunal'ın başrolünde olduğu "Kapıcılar Kralı" (1976) ile "Çöpçüler Kralı" (1977), bu sosyo-ekonomik dönüşümün komedi unsurlarıyla harmanlandığı kült yapıtlardır. Söz konusu filmlerde; kentsel elitlerin yaşam tarzına duyulan gıpta ve sınıfsal statü atlama (dikey mobilite) arzusu işlenmektedir. "Kapıcılar Kralı", taşradan kente göç eden bireyin kurnazlık ve pragmatizm yoluyla kentsel hiyerarşide kendine yer açma stratejilerini odağına alırken; "Çöpçüler Kralı", bir belediye işçisi ile zabıta amiri arasındaki sınıfsal rekabeti ve güç ilişkilerini aşk ve otorite ekseninde sorunsallaştırmaktadır. Her iki yapım da alt sınıfın

kentli kimliğiyle girdiği etkileşimi, samimiyet ve kurnazlık gibi zıt kutuplar üzerinden derinlikli bir perspektifle sunmaktadır.

1970'lerde Türkiye'deki toplumsal yapıda derin izleri olan dış göçlere yönelik de filmler çekilmiştir. "Otobüs" (1974, Yönetmeni Tunç Okan, Başrol oyuncular Tuncel Kurtiz, Tunç Okan), "Dönüş" (1972, Yönetmeni Türkan Şoray, Başrol oyuncular Türkan Şoray Kadir İnanır), "Almanya Acı Vatan" (1979, Yönetmeni Şerif Gören, Başrol oyuncular Hülya Koçyiğit, Rahmi Saltuk), "Kara Sevdalı" (1977, Yönetmeni Tefik Başer) vb. bunlara örnek olarak verilebilir.

Türkiye'de 1980'li yıllara gelindiğinde, göç ve kente eklemelenme sorunsalı sinema perdesinde hâlâ ağırlığını koruyan bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Nesli Çölgeçen'in yönettiği 1985 yapımı "Züğürt Ağa", kırdan kente göç eden sıradan köylü tipolojisine odaklanan ana akım filmlerden, merkezine bir toprak ağasını almasıyla radikal bir biçimde ayrılmaktadır. Göçü zorunlu kılan sosyo-ekonomik dinamikleri bir toprak ağasının perspektifinden tartışmaya açan film; kente varıldığında deneyimlenen yabancılaşma ve uyum krizleri açısından diğer göç anlatılarıyla benzeşse de kaybedilen bir statünün kentsel mekândaki hazin ve ironik dönüşümünü yansıtmaya bakımından bir başyapıt niteliğindedir. Kırsal insanın kente göçünü tetikleyen itici faktörler filmde ağayı da köylüleri gibi göçe zorlayan ancak onun üzerinde daha sarsıcı etkiler bırakan unsurlar olarak resmedilmektedir. Köyünde sınırsız bir otoriteye sahip olan ağanın, bu gücü yitirmesine rağmen düzeni sürdürme çabası; kente ulaştığında eski tebaasıyla (köylüleriyle) sınıfsal olarak eşitlenmesinden kaynaklanan gerilimler ve kente uyum zorlukları birleşmektedir. Filmde ağanın kırsaldaki yaşamı, köyden kente göç etmeye karar vermesi ve kentteki uyum süreci hem dramatik hem de mizahi unsurlarla işlenmektedir. Ağadan çok kısa bir süre önce kente gelen köylüler hızla kente uyum sağlarken ağanın süreci daha zorlayıcı nitelikler taşımaktadır. Çünkü kent köylüler için özgürleştirici öğeler de barındırmaktadır. Ancak ağanın yaşadığı sıkıntılar sadece kente uyum süreciyle sınırlı değildir, ağa aynı zamanda statü kaybıyla ve varoluşsal yalnızlığıyla da yüzleşmektedir. Bu bağlamda aslında filmde göç ve kente uyum konuları işleniyor olsa da temelde toplumsal değişimler ve kentsel yaşamdaki bireysellik de sorgulanmaktadır.

4.2.2. Gecekondulaşma: Barınma Sorunundan Rant Paylaşımına

Türkiye'de kırdan kente yönelen kitlesel nüfus hareketliliğinin bir sonucu olarak beliren gecekondulaşma süreci; başlangıçta geçici bir barınma stratejisi gibi algılansa da zamanla kentlerin en temel yapısal meselelerinden birine dönüşmüştür. Akademik literatürdeki hâkim görüşe göre; hızlı kentleşme karşısında ortaya çıkan barınma sorununa karşın kamu otoritesinin sunduğu altyapı ve konut stoğu arasındaki asimetri, dar gelirli kitleleri enformel bir çözüm olarak kendi konutlarını üretmeye itmiştir. Ancak gecekonduyun sadece mimari bir yapı olarak ele alınması, olgunun sosyolojik derinliğini eksik bırakmaktadır. Gecekonduyu bünyesinde barındırdığı insan unsuru ve ürettiği özgün kültürle birlikte bütüncül bir perspektiften okumak gerekmektedir (Şenyapılı, 1998: 301). Erman (1998: 317-323), gecekonduların erken evrelerde ya kendine has bir yaşam pratiğinin mekânsal yansıması ya da ideal kent imgesini zedeleyen kaba sığınaklar olarak kavramsallaştırıldığını ifade etmektedir. Siyasi aktörlerin oy kaygıları ve gecekondu nüfusun ekonomik sisteme eklemelenmesi bu dokunun kalıcı hale gelmesini sağlarken; kentsel düzlemde "kentlerin taşralaşması" ve "arabesk kültür" eksenli tartışmalar, yerleşik kentliler ile yeni gelenler arasındaki gerilimin ana kaynağını oluşturmuştur.

Tarihsel kronoloji incelendiğinde, 1945'li yıllarla birlikte konut darlığı ve spekülasyon hareketliliği gibi kentsel bunalımların odağında yer alan bu yapılar, henüz "gecekondu" ismiyle tanımlanmamaktaydı. Kavramın literatürde somutluk kazanmaya başladığı 1947 yılında ise Ankara Altındağ'daki gaz tenekesi barakalar ile İstanbul'un tarihi surlarına veya mezarlık alanlarına sığınan kitleler dönemin

basın yayın organlarında yankı bulmaya başlamıştır (Şenyapılı, 1998: 301-302). Başkent olması nedeniyle idari ve hizmet sektöründe ani bir istihdam yoğunluğu yaşayan Ankara, diğer kentlere göre çok daha agresif bir barınma talebiyle karşılaşmış (Bilgin, 1998: 262); bu da Türkiye'deki ilk gecekondu örneklerinin Ankara merkezli doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu mekânsal yayılımın sayısal boyutu ise çarpıcıdır: 1948'de yaklaşık 25-30 bin birim olan gecekondu sayısı, 1960'ta 240 bine, 1983 yılına gelindiğinde ise dramatik bir artışla 1,5 milyona ulaşmıştır (Keleş, 2012: 509).

Gecekondular niceliksel büyümenin yanı sıra fiziksel bir evrim sürecine de tabi olmuştur. 1950'lerin derme çatma, "dört duvar bir çatı" formundaki iptidai birimlerinden (Erman, 1998: 323), zamanla genişleyen ve nihayetinde "apartkondu" olarak nitelendirilen çok katlı yapılara dönüşüm yaşanmıştır. Bu morfolojik değişim, toplumsal algıda bir yarılmaya yol açmıştır: Bir taraf bu dokuyu kentsel estetiğin bozulması olarak yaftalarken, diğer taraf konut krizine tabandan gelen meşru bir çözüm olarak bakmıştır. Akademik çevrelerde gecekonduyun, göçmenin kentte tutunmasını sağlayan "tampon bir mekanizma" olduğu ve toplumsal dayanışmayı diri tuttuğu görüşü sıklıkla dile getirilmiştir (Keleş, 2012: 505). Ancak başlangıçtaki masum barınma ihtiyacı zamanla rant odaklı bir ticarileşmeye evrilmiş; afet riskli bölgelerdeki konumlanışları ve estetik aykırılıkları nedeniyle yapısal eleştirilerin odağı olmuştur.

Özetle, Türkiye özelinde gecekondulaşma olgusu, basit bir imar meselesi olmanın ötesinde, sınıfsal katmanların mekânsal çatışmasını ve kuşaklar arası kültürel dönüşümü simgelemektedir. Bu süreçte kırsaldan kente taşınan akrabalık ve hemşehrlik ağları stratejik bir rol oynamaktadır. Hemşehrlik, bir dayanışma ağından ziyade kültürel kimliğin muhafaza edildiği ve yeniden üretildiği bir platform işlevi görmektedir. Bu bağlamda birey, hemşehrlik üzerinden kendisini hem yerleşik "kentli"den hem de geride bıraktığı "köylü" profilinden ayırıştırarak özgün bir kimlik inşa etmektedir (Ayata, 1991: 92). Kentsel mekânda "öteki" ile temas arttıkça, bu bağlar zayıflamak yerine bir savunma mekanizması olarak güçlenmekte; bireyin adaptasyon sürecini hızlandıran işlevsel bir zemine dönüşmektedir (Ayata, 1991: 92). Sonuç itibarıyla, göçmenlerin karşılaştığı yapısal krizleri minimize eden ve bu yönüyle kamu otoritesinin üzerindeki yükü hafifleten bu ilişkiler silsilesi, gündelik pratiklerden siyasi katılıma kadar geniş bir alanda modern kentin kamusal yaşamının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir (Erder, 1998: 111).

Türkiye'deki kentsel yaşamda bu denli önemli bir yere sahip olan gecekondu elbette sinemada yer bulmuştur. Pek çok filmde görsel olarak yer alan yapılar ve ana konu her ne olursa olsun gecekondu yaşamına ve kültürüne gönderme yapan pek çok sahne filmlerde yer almıştır. Ancak bu örneklerin yanı sıra filmin geneline hâkim olan gecekondu ve gecekonduyu temel alan filmler bu çalışmada bu başlık altında incelenmiş olup, gecekondu yaşam tarzının yansımaları olarak kabul edilerek arabeskle ilişkilendirilen örnekler farklı bir başlık altında incelenmiştir.

Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı ve Türkan Şoray ve Bulut Aras'ın başrollerini paylaştığı Sultan (1978) filmi bir gecekondu mahallesindeki yaşamı/dayanışma ağlarını ve gecekondu yıkım kararlarının arka planını ve gecekonduculara yansımalarını bir aşk hikayesi etrafında başarılı bir sosyolojik gözlemle sunmaktadır. Akrabalık ilişkileri ve buna bağlı olarak gelişen hemşehrlik bilinci gecekonduya yaşayanlar için kentsel hayata adapte olmada önemli bir yere sahiptir. Kırsal bölgelerden kente göç eden bireylerin ekonomik ve sosyal entegrasyon çabalarında, kendi sosyo-kültürel geçmişine sahip kişilerle bir arada bulunması, kentsel yaşama geçişte kritik bir "tampon mekanizma" vazifesi görmektedir (Geray, Keleş ve Yavuz, 1978: 664). Bu mekanizma aracılığıyla kırsal alana özgü geleneksel cemaat ilişkileri, modern kent mekânında yeni formlar kazanarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle

göçmenlerin kente adım attıkları andaki en temel gereksinimleri olan barınma ve istihdam sorunlarının çözümünde, bu enformel dayanışma ağları belirleyici bir rol oynamaktadır (Önen, 1997: 451-452). Filmde özellikle gecekondularda yaşayan kadınların sorunları çevresinde şekillenen hikâyede bu ağların etkisinin iş bulma, çocuk bakımı, gündelik yaşam pratikleri, sosyalleşme, yıkılan evlerin yeniden inşası vb. pek çok alandaki etkisi işlenmektedir. Gecekonduların ilk ortaya çıkışından itibaren varlığıyla süreci etkileyen "enformel örgütlenmeler", kent yoksullarının hayatta kalma stratejisi olduğu kadar, kentsel rantın paylaşımında aracı rolü üstlenen yeni güç odaklarının da doğuşuna zemin hazırlamaktadır. Muhtar karakteri, tam da bu enformel ağların merkezinde duran bir karakterdir. Gecekonducuların kentsel imkânlar (yol, su, tapu tahsis) erişiminde bir aracı gibi görünse de aslında bu dayanışma ağlarını kendi ekonomik ve siyasal gelecek beklentileri için manipüle etmektedir. Bu bağlamda film, dayanışma ağlarının sadece yardımlaşma değil, aynı zamanda enformel siyasetin kirli bir parçası haline gelme riskini (Erder, 1998) çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Mahallelinin hemşehrilik ve komşuluk temelinde kurduğu tampon mekanizma, muhtarın şahsında kentsel rantı elinde tutan güçlerle (müteahhitlerle) iş birliği yapan bir sömürü aracına dönüşmektedir. Sultan ve mahallelinin filmin sonunda muhtara karşı başlattığı direniş, sadece bir barınma hakkı mücadelesi değil, aralarındaki güven veren bağların içten çürümesine karşı gösterilen bir kimliksel uyanışı simgelemektedir. Ancak bu direniş sonucunda engel olamadıkları yıkım gerçekleşince yine aynı enformel örgütlenme sayesinde kentin başka bir bölgesinde yeni bir gecekondu alanının nasıl oluşturulduğu da gecekonducuların gelişimini incelerken sıklıkla tekrar edilen süreçleri dramatik bir şekilde sunmaktadır.

Gecekondulaşmayla doğrudan ilgili olmamakla birlikte; kentsel rant ve apartmankondulaşma süreci, 1977 yapımı, yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in üstlendiği "Gülen Gözler" filmindeki ayrıntılarda izlenebilir. Film, dört kızı olan bir ailenin evlilik süreçlerinde yaşadığı zorlukları odakta tutsa da alt metinde Türkiye'deki konut üretim sürecini etik değerler, teknik gerçekler ve kâr/rant çelişkisi üzerinden somutlaştırmaktadır. Filmde dürüst bir inşaat ustası olan Yaşar Usta (Münir Özkul), kentsel rantın yeni aktörü olan dünürü Müteahhit Yunus'un inşaat sürecindeki teknik kusurlarını ve malzemeden çalındığını mesleki tecrübesiyle fark ederek uyarılarda bulunmaktadır. Ancak Yunus, daha fazla kâr elde etme hırsıyla bu uyarıları göz ardı etmekte; hatta Yaşar Usta'nın evini borç karşılığında elinden alıp yıkarak yerine yeni bir apartman yapmayı planlamaktadır. Hikâye, düğün maliyetleri etrafında şekillenirken Yunus'un denetimsiz inşaatının yıkılması, imar suçlarının topluma verdiği telafi edilemez fiziksel ve ekonomik zararların sinematografik bir kanıtı niteliğindedir. Ayrıca Yunus karakterinin Karadenizli kimliği, o dönemde İstanbul'daki konut piyasasında etkinleşmeye başlayan "Karadenizli müteahhit" fenomenine ve bu sermaye grubunun kentsel dokuyu dikey yapılaşma yoluyla dönüştürme pratiğine yapılmış güçlü bir göndermedir. İmar suçlarının kentin kimliğine ve toplumsal güvenliğe verdiği telafi edilemez zararlar (Uçar Altınışık, 2022:1610), filmde Yunus'un yaptığı binanın çökmesiyle dramatik bir şekilde doğrulanır. Yaşar Usta'nın temsil ettiği 'fen kurallarına uygunluk ve meslek ahlakı' ile Yunus'un temsil ettiği 'niteliksiz ve denetimsiz yapılaşma' arasındaki gerilim; gecekonducuların dikey yapılaşma (apartmankondu) hırsıyla nasıl toplumsal birer tehdide dönüştüğünün sinematografik bir kanıtıdır. Film, imar aflarının ve denetimsizliğin yarattığı o 'hukuksuzluğun kural haline gelmesi' durumunun fiziksel bedelini, yıkılan bir binanın enkazı üzerinden çarpıcı biçimde sergilemektedir."

Türkiye'de 1966 yılında yürürlüğe giren 775 Sayılı Gecekondu Kanunu, devletin gecekonducuları resmen kabul ettiği bir dönüm noktası olsa da kentsel mekânı "tasfiye", "ıslah" ve "önleme" şeklinde üçlü bir denetim disiplinine sokmuştur. Bu kanunun, yürürlüğe girmesinden sonra yapılan tüm izinsiz

yapıların herhangi bir karar alınmasına gerek duyulmaksızın "derhal yıktırılacağını" hükme bağlanarak gecekondu kalıcı bir yıkım tehdidi ile karşı karşıya kalmıştır. 1980 sonrası dönemde çıkarılan "İmar Islah" yasaları ise, kaçak yapılaşmayı bir yandan meşrulaştırırken diğer yandan barınma hakkını bürokratik bir belirsizliğe itmiş ve "hukuksuzluğun kural haline geldiği" bir kentsel ortam yaratmıştır (Uçar Altınışık, 2022: 1597)

Bu yasal düzlemdeki "derhal yıkım" baskısı ve mülksüzleştirme süreci, sinematografik düzlemde en radikal karşılığını 1989 yapımı, yönetmenliğini Kartal Tibet'in üstlendiği ve başrolünde Kemal Sunal'ın (Yusuf) yer aldığı "Gülen Adam" filminde bulmaktadır. Filmde gecekondu, artık geleneksel göç hikâyelerindeki rolünden çıkarak belediye yıkım ekiplerinin baskısı altında her an yok edilebilir, güvencesiz bir nesneye dönüşmüştür. Yusuf karakterinin, evini tekerlekli bir platform üzerine inşa ederek "seyyar bir gecekonduya" dönüştürmesi, imar hukukunun kentsel rant karşısındaki iflasının absürt bir sembolü olmaktadır.

4.2.3. Arabesk Sineması ve Melankolik İsyan

Türk sinemasında Arabesk sanatçıların başrol üstlendiği filmler, genellikle 1970'li yılların toplumsal dönüşümüyle ilişkilendirilse de bu kültürel fenomenin kökleri çok daha geriye, sınır aşan melodramların etkisine dayandırılanlar da bulunmaktadır. Türk sinemasında arabesk şarkıcıların başrolü üstlendiği ve genellikle popüler şarkılarının isimlerinin taşıyan filmlerin damga vurduğu dönem salt arabeskin popüler olmasıyla açıklamak yanıltıcı olur. Türk sinema izleyicisinin bu tür filmlere gösterdiği ilginin temeli özellikle Yusuf Vehbi'nin temsil ettiği Mısır sineması ve Raj Kapoor'un Avare filmiyle zirveye ulaşan Hint sineması ekolüne gösterdiği ilgiye dayanmaktadır. Tan (1987:38-39), temelleri bu filmlere dayanan ve Türk izleyicisinin "küçük insan" karakteriyle kurduğu duygusal bağın sadece birer seyirlik değil; kimlik bunalımı yaşayan, toplumsal statü arayışındaki kitlelerin kendi yankılarını bulduğu birer ayna olduğunu ileri sürmektedir. Bu tarihsel arka plan, Arabesk müziğin 70'lerde sinemayı bir taşıyıcı platform olarak kullanmasının tesadüf olmadığını, aksine on yıllardır süregelen bir duygu sömürüsü ve özdeşleşme pratiğinin doğal bir sonucu olduğunu göstermektedir. Türk sinemasında Arabesk'in kazandığı ivme, sadece yabancı sinema ekollerinin bir devamı değil, aynı zamanda kentleşme sürecinin yarattığı yeni kimlik inşasının bir sonucudur. Arabesk sanatçıların başrolünde yer aldığı filmlerde baş rol oyuncuları temsil ettikleri yaşam tarzı nedeniyle kırdan kente göç etmiş, tutunamayan, yoksul gecekondu için simge haline gelirken (Uçar, 2025:7) söz konusu filmler de kentin merkezine eklemlenmeye çalışan kitlelerin duygusal ve sosyal durakları haline gelmiştir. Bu filmlerde sanatçılar, sadece birer oyuncu değil, aynı zamanda toplumun yaşadığı kültürel dönüşümün simgesel figürleri olarak konumlanmaktadır. Tan'ın (1987) vurguladığı Mısır ve Hint sinemasından miras alınan o "ezilmişlik" teması, söz konusu sanatçıların filmleri aracılığıyla Türkiye'nin yerel gerçekliğine bürünmüş; sanatçının kendi müzikal kimliği ile sinemadaki karakteri arasında kurulan bağ, izleyicinin kent hayatındaki varlık mücadelesiyle bütünleşmiştir. Bu yönüyle Arabesk sinema, kentin karmaşası içinde kendine yer açmaya çalışan bireyin, sanatçı figürü üzerinden kurduğu bir kimlik beyanı niteliğindedir.

Arabesk sinemanın ilk büyük çıkışı başrolünü Orhan Gencebay'ın, yönetmenliğini Lütfi Akad'ın yaptığı 1971 yapımı "Bir Teselli Ver" isimli sınıfsal farklılıklara vurgu yapan filmidir. Orhan Gencebay'ın başrolünü üstlendiği pek çok filmde en öne çıkanları yönetmenliğini Osman F. Seden'in yaptığı "Batsın Bu Dünya" (1975) ve yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı "Hatasız Kul Olmaz" (1977) gibi isimlerini şarkıcının popüler şarkılarından alan filmlerdir. Bu dönemde sadece Orhan Gencebay değil, arabesk müziğin temsilcisi olan neredeyse tüm sanatçıların sinema filmleri sinema salonlarını

doldurmuştur. Özellikle Ferdi Tayfur, 1970'lerin ikinci yarısında Temel Gürsu'nun yönettiği "Çeşme" (1976) ve "Derbeder" (1977) gibi filmleri, Müslüm Gürses'in yine Temel Gürsu yönetmenliğinde çekilen "İsyankâr" (1979) ve Kartal Tibet'in yönettiği "Mutlu Ol Yeter" (1981) filmleri dönemin öne çıkan örnekleridir. 1980'li yıllara gelindiğinde ise İbrahim Tatlıses, yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı "Mavi Mavi" (1985) ve Şerif Gören'in imzasını taşıyan "Gülüm Benim" (1987) gibi yapımlarla bu geleneği sürdürmüştür. Sanatçıların popüler şarkılarıyla aynı adı taşıyan bu filmler, sadece birer melodram değil; kitlelerin kendi sosyo-ekonomik gerçekliklerini ve kültürel çatışmalarını izledikleri kolektif birer projeksiyon işlevi görmüştür. Bu filmlerde baş rol oyuncusu arabesk yıldızının çok başarılı olup, zengin olduğu örneklerde bile karakterin, kentin pırıltılı dünyasında (sahne, gazino, lüks villa) olmasına rağmen kendisini "öteki" olarak hissettiği ve yaşadığı mekandaki yabancılığına vurgu yapılarak kalbinin ve ruhunun asıl özünde takılı kaldığına ve geçmişteki fakir ama samimi hayatına duyduğu özleme dair kesitler bulunmaktadır. 1960'lardaki kır ve kırsal insanı yücelten ve kentli modern insanların dejenerasyonu ve kimlik sorgulamasına odaklanan örneklerle benzer öğeler yer almaktadır.

2000 yılında popüler kültür, medya eleştirisi ve entelektüel yabancılaşma temalarını arabesk dünyası üzerinden ele alan, Tunç Başaran yönetmenliğindeki "Abuzer Kadayıf"; aynı bireyin iki taban tabana zıt kimlikle sürdürdüğü ikili yaşamı konu edinmektedir. Metin Akpınar tarafından canlandırılan karakter; bir yanda seçkin, Batılı anlamda entelektüel ve akademik dünyaya ait olan Profesör Ersin Balkan'dır; diğer yanda ise sokak çocuklarına yardım edebilmek için gereken maddi imkânlarla ulaşmak amacıyla yarattığı popüler bir arabesk yıldızı olan Abuzer Kadayıf. Herhangi bir sanatsal derinliği olmamasına rağmen, kentin varoşlarına ve geniş kitlelere hitap eden Abuzer Kadayıf karakterinin, bir profesörün hayal edemeyeceği bir kazanca ve toplumsal görünürlüğe sahip olması; filmin temel eleştirisi odağını oluşturmaktadır. Profesör Balkan, maddi zorunluluklar nedeniyle üstlendiği bu popüler kültür ikonunu hem aşağılamakta hem de bu sahte kimliğe rağbet gösteren sisteme karşı derin bir öfke beslemektedir. Bu bağlamda Abuzer Kadayıf karakteri, gecekondu kültürünün kentsel mekânda nasıl devasa bir ekonomik güce ve medyatik temsile dönüştüğünün somut bir kanıtıdır. Film, gecekondu nüfusunun bu tür figürler aracılığıyla kentin kamusal alanında (ekranlar ve sahneler) kazandığı varlığı ve bu durumun "eski kentli/seçkin" kesimler tarafından nasıl bir huzursuzlukla karşılandığını sert bir dille sinema perdesine taşımaktadır.

4.3. Mahalle: Sembolik Bir Sığınak

Tarihsel süreçten günümüze mahalle, kentsel yapının en temel yapı taşı ve kentin ontolojik çekirdeği olma vasfını sürdürmektedir. Kentin özünü oluşturan bu birim, kentin hem mekânsal hem de insani/toplumsal inşasında vazgeçilmez bir öge olarak kabul edilmektedir. Öyle ki, kent tarihi ile mahalle tarihinin paralel seyri, mahallenin tüm kentsel dönüşüm ve başkalaşım süreçlerine rağmen kentin tohumu olma niteliğini koruduğunu kanıtlamaktadır (Alver, 2010: 117). Bu tarihsel süreklilik içinde mahalle, sadece fiziksel bir yerleşim alanı değil, bireylerin birbirini tanıdığı ve davranışlarından karşılıklı olarak sorumlu olduğu, sosyal dayanışma esasına dayalı bir topluluğun yaşam alanıdır (Ergenç, 1984: 69). Bu bağlamda mahalle ne yalnızca fiziksel bir mekân ne de sadece bir nüfus topluluğudur; insanın mekâna hayat vermesiyle dokunan, her iki unsurun bütünleştiği özgün bir yaşam sahnesidir. Belirli bir kültürün, değerler sisteminin ve kolektif ritüellerin örüldüğü bu ortam, bireye mücehhez bir kimlik ve aidiyet zemini sunmaktadır (Alver, 2010: 117).

Mekânsal bir gerçeklik olmasının ötesinde mahalle, Türk anlatı kültüründe, sinemada ve özellikle dizi yapımlarında güçlü bir metaforik sembol olarak işlev görmektedir. Bir metafor olarak mahalle;

dayanışma, cemaat kültürü, güven ve yardımlaşma gibi kavramların vücut bulduğu sembolik bir haritadır. Bireyin kendisini bir yere ait hissetmesi ve kentle kurduğu ilk temas noktası olması nedeniyle de mahalle, “kentli olma bilincinin” nüvesidir. Sinematografik düzlemde mahallenin bu metaforik açılımı, en az fiziki gerçekliği kadar işlevseldir. Mahalle, toplumsal hafızada gerçek düzlemde varlığını yitirmeye başladığı anlarda bile sembolik düzlemde (ekranlarda ve perdelerde) yaşamaya devam ederek; modern kentin karmaşasına karşı güvenli bir sığınak ve köklü bir bağlanma biçimi sunmaktadır. (Alver, 2010:117). Bu çalışmada göç ve gecekonduyla daha çok bağlantılı olduğu düşünülerek önceki başlıklar altında değerlendirilen “Sultan”, “Gülen Gözler”, “Bizim Aile”, “Kapıcılar Kralı”, “Çöpçüler Kralı”, “Züğürt Ağa” vb pek çok filmde mahalle, hemşehri ilişkileri ve kentsel mekânda dönüşen dayanışma ağlarına yapılan vurguyla yer almaktadır. Ancak bu başlık altında asıl incelemeye konu olarak seçilenler dizi yapımları olarak belirlenmiştir. Sinemadaki yansımaya benzer şekilde televizyon dizilerinde toplumda mahalle kavramına yüklenen anlam ve kentsel yaşamda varlığı sorgulanan birincil ilişkiler ve iyi günde kötü günde birbirine kenetlenen, yakın ilişkiler ve duygusal bağlara duyulan özlem ve nostalji yerini bulmaktadır. Bu yapımların içerisinde hem gündelik sorunlarla baş etme hem de güncel toplumsal sorunlara göndermelerle dayanışma ağları sayesinde sorunların mutlu sonla bittiği çözümler üretilmektedir.

1980’li yılların sonundan 2000’lere kadar uzanan Türk televizyon tarihinde “Mahalle Dizileri Dönemi” olarak adlandırılabilir bir dönemin varlığından söz edilebilir. Bu diziler, neoliberal politikalarla hızla betonlaşan ve bireyselleşen kent yaşamına karşı, halkın özlem duyduğu mahalle yapısını ekranlara taşımaktadır.

1986-1988 yılları arasında yayınlanan, yönetmenliğini Yalçın Yelence’nin üstlendiği ve senaryosu Kandemir Konduk tarafından kaleme alınan “Perihan Abla”, bu dönemin ilk ve en karakteristik örneğidir. Başrol oyuncularını Perran Kutman (Perihan) ve Şevket Altuğ (Şakir) etrafında şekillenen dizide; mahalle dayanışmasının ‘anaç’ bir figürün rehberliğinde örgütlendiği görülmektedir. Mahalle sakinlerinin her türlü sorunu Perihan karakteri tarafından içselleştirilmekte ve bu sorunlara rasyonel/bürokratik kanallar yerine birincil ilişkilerle çözümler üretilmektedir. Bu yönüyle mahalle; resmî ve hukuki bir yapıdan ziyade, kolektif vicdana dayalı ahlaki bir denetim mekanizması olarak sunulmaktadır.

1993-1997 yılları arasında yayınlanan, yönetmenliğini Kartal Tibet, Feyzi Tuna ve Orhan Oğuz gibi isimlerin üstlendiği, başrolünde ise Şevket Altuğ’un (Fikret/Fiko) yer aldığı “Süper Baba”, mahalle kültürünün duygusal ve tarihsel derinliğini temsil etmektedir. İstanbul’un tarihî semtlerinden Çengelköy’de geçen dizi; mahalleyi sadece bir yerleşim yeri değil, Alver’in (2010) bahsettiği insanın mekâna hayat vermesiyle oluşan bir yaşam sahnesi olarak kurgulamaktadır. Fiko’nun marangozhanesi ve mahalle kahvesi, kentin anonim ve ticari ilişkilerine karşı; dostluğun, sadakatin ve kuşaklar arası aktarımın gerçekleştiği merkezlerdir. Ergenç’in (1984) vurguladığı sosyal dayanışma, diğer mahalle dizilerinde de olduğu gibi sadece ekonomik bir yardımlaşma değil, aynı zamanda mahallenin tarihî dokusunu ve komşuluk hukukunu modern kentin yıkıcı etkilerine karşı koruma refleksi olarak tezahür etmektedir.

1994-2002 yılları arasında yayınlanan, yönetmenliğini Kemal Uzun ve Tangör Toydemir’in üstlendiği, başrolünde Osman Yağmurdereli’nin (Muhtar) yer aldığı “Bizim Mahalle”, mahalle kavramını idari ve toplumsal bir birim olarak merkeze alan en uzun soluklu yapımlardan biridir. Bu dizide muhtar, sadece resmî bir görevli değil; mahalledeki sosyal barışı sağlayan, ekonomik sıkıntıları koordine eden ve bireyler arası çatışmalarda hakem rolü üstlenen bir figür olarak öne çıkarılmaktadır. Dizide mahalle

kahvesi ve sokak kamusal bir yaşam sahnesi olarak işlenmektedir. Dizinin isminde kullanılan iyelik ekiyle kentin yabancılaştırıcı etkisine karşı bir sahiplenme ve aidiyet duygusuna yani mahalleli olma bilincine vurgu yapılmaktadır.

1998-2001 yılları arasında yayınlanan, yönetmenliğini Uğur Yücel, Orhan Oğuz ve Türkan Derya'nın üstlendiği "İkinci Bahar", İstanbul'un kozmopolit geçmişini temsil eden Samatya semtinde, mahalle kültürünün çok boyutlu işlevlerini odağa almaktadır. Ali Haydar Usta (Şener Şen)'nin kebabçı dükkânı üzerinden işlenen geleneksel esnaf etiği, kentin acımasız rant ekonomisine karşı ahlaki bir direnç noktası oluştururken; bu doku, kente tutunmaya çalışan Hanım (Türkan Şoray) ve çocukları için hayati bir sosyal koruma kalkanı işlevi görmektedir. Kentsel mekânda tek başına ayakta kalma mücadelesi veren Hanım ile gelecek hayalleri ve kentsel hırsları arasında savrulan çocuklarının (Ulaş ve Melek) hikâyesiyle, mahallenin sadece nostaljik bir sıcaklık değil, aynı zamanda enformel bir güvenlik ağı olduğu vurgulanmaktadır.

2002-2005 yılları arasında yayınlanan, yönetmenliğini Metin Günay'ın üstlendiği ve başrolünde Savaş Dinçel'in (Nusret Baba) yer aldığı "Ekmek Teknesi", mahalle dayanışmasının doruk noktasını temsil etmektedir. Dizide mahalle, kentsel kaosun ve modernleşmenin getirdiği yozlaşmanın giremediği "steril ve korunaklı" bir alan olarak resmedilmektedir. Nusret Baba'nın işlettiği fırın; sadece mahallenin fiziksel rızkını (ekmeği) karşılayan bir ticari işletme değil, mahallelinin dertlerinin dinlendiği, toplumsal değerlerin her gün yeniden üretildiği manevi bir merkez, yani bir "Ekmek Teknesi" dir. Nusret Baba karakteri; bilgeliği, adaleti ve şefkatiyle aidiyet zeminini bizzat inşa eden merkezi bir otorite figürüdür. Bu yapımda mahalle dayanışması; akşamları fırın önünde veya kahvehanede bir araya gelen sakinlerin, ortak bir tarih ve etik anlayışı etrafında kenetlenmesiyle somutlaşmakta hatta mahalle enformel bir eğitim kurumu işleviyle öne çıkarılmaktadır.

Mahalle dayanışması ve denetimi, Türk dizilerinde sadece sabit mekânlar (ev, kahvehane, fırın) üzerinden değil; aynı zamanda sokağın nabzını tutan hareketli birimler olan taksi durakları aracılığıyla da temsil edilmiştir. "Çiçek Taksi" (1995-2003) ve benzer bir tematik eksende şekillenen "Akasya Durağı" (2008-2012) uzun soluklu yapımlar olmakla birlikte, kentteki değişen toplumsal dokunun etkilerini de yansıtmaktadır. Bu yapımlarda durak; mahallenin her sokağına nüfuz eden bir yardım ve gözetim ağı işlevi görmektedir. Ramazan ve Nuri Baba karakterleri, durağı ticari bir işletme olmanın ötesine taşıyarak; mahalleyi dış tehditlere karşı koruyan, iç huzuru tesis eden ve mahalleli arasındaki görünmez bağları diri tutan birer toplumsal hakem olarak kurgulanmıştır. Taksiciler sadece yolcu taşımakla kalmayıp; yaşlılara yardım eden, güvenlik zafiyetlerine müdahale eden ve ailevi sorunlarda arabuluculuk yapan yönleriyle "güvenli mahalle" imajının inşasına katkı sağlamaktadırlar. Taksici karakterlerin farklı kültürel kökenlerden seçilmesi, kentin heterojen yapısına ve Türkiye mozağine vurgu yaparken; toplumsal farklılıkların mahalle potasında mizah yoluyla nasıl uyumlandığını da resmetmektedir.

4.4. Mekânsal Eşitsizlikler, Kentsel Dönüşüm ve Yeni Kentli Kimlik İnşası

Erman (2011:309), küreselleşme süreçleri içinde metropol kentlerin "dünya kenti" haline gelmesi ve dolayısıyla uluslararası sermaye ve turistleri çekmesi, bunu yapabilmesi için de diğer kentlere karşı rekabet gücünün geliştirilmesi hâkim söylemin temel taşıını oluşturduğu bir ortamda yoksulluk görüntülerine ve özellikle yoksulluk ve köylülüğün birlikte tezahürü olarak toplumsal algıda yer eden gecekondulara yer olamayacağını belirtmektedir. Yeni ekonomik politikaların etkisiyle ortaya çıkan ve gelişen kentsel dönüşüm projeleriyle gecekondular kent mekânından temizlenerek onların yerine "modern", küresel kent imajına uygun bir yapıyı çevre oluşturulması amaçlanmaktadır. Zamanla

yoksulların barınağı haline gelen tarihi çevrelerin “çöküntü alanı” durumundan sıyrılıp turistik ziyaretleri açılması hedeflenmektedir.

Kentlerde yaşanan göç, konut sorunu, işsizlik, gelir dağılımındaki eşitsizlik, dar gelirliilerin geçim sıkıntıları temalarıyla birlikte "kentli-köylü", "kültürlü-cahil", "Doğulu-Batılı", "zengin-yoksul" ve "laik-dindar" benzeri sosyo-ekonomik, kültürel ve ideolojik karşıtlıklar (Öztürk, 2014a:46) hem sinema filmlerinde hem de dizi yapımlarında kendini göstermektedir.

Yeşilçam'ın 1960'lı yıllarda geliştirdiği melodramatik yapı, bu yıllarda gecekondularda ya da kentli alt sınıfın yaşadığı bölgelerde yaşayarak kente tutunmaya çalışanlarla kentin modern yüzünü temsil eden lüks yaşam içerisinde kent soylular üzerinden sinemaya yansımaktadır. Zengin kız/fakir oğlan ya da zengin oğlan/fakir kız ikilemi kentin değişen yapısı ve toplumsal değişimler üzerinden tekrar tekrar sinema filmlerine yansıyan çok sayıda örnekle seyirciyle buluşmaktadır. Genel olarak modern kentli soylunun yaşadığı kendini arama anlayışı üzerine odaklanan hikayelerde diğer tarafın azmi, kararlılığı, dürüstlüğü, samimiyeti ve masumluluğu kutsanarak hikâye genellikle yine mutlu sonla noktalanmaktadır.

Sinemanın yanı sıra benzer izler ana akım medyada da varlığını popüler televizyon dizileri üzerinden sürdürmektedir. Sıklıkla karşımıza çıkan “plazalarda geçen imkânsız aşklar” veya “soylu/zengin aile-işçi sınıfı çatışması” temaları, 1960'lara damgasını vuran “Küçük Hanımefendi” ile kristalize olan sınıfsal uzlaşma modelinin güncel birer yansımasıdır. Bu bağlamda, 1960'lar sinemasının sadece kendi dönemini değil, Türk popüler kültürünün anlatı genetiğini de kalıcı olarak kodladığı söylenebilir. Bu anlatı genetiğinin güncel ve vurucu yansımaları; özellikle 2011-2012 yılları arasında yayınlanan, yönetmenliğini Merve Girgin'in üstlendiği ve başrollerini Hazal Kaya (Feriha) ile Çağatay Ulusoy'un (Emir) paylaştığı “Adını Feriha Koydum” dizisinde görülmektedir. Dizi, lüks bir apartmanın bodrum katındaki kapıcı dairesi ile üst katlardaki zengin yaşamlar arasındaki aşılmaz fiziksel ve sembolik sınırı, kahramanın kentli kimliği inşa etme çabası üzerinden sorunsallaştırırken, 1960'lı yılların izlerini sürmek de mümkündür. “Medcezir”(2013-2015), “Kiralık Aşk” (2015-2017), “Yalı Çapkını” (2022-...), “Kızılık Şerbeti” (2022-...) gibi pek çok yapım Yeşilçam'ın mirası olan sınıfsal uzlaşma ya da çatışma modellerini, değişen kent mekânları üzerinden güncelleyerek yeniden üretmektedir.

2017-2021 yılları arasında dört sezon ve 131 bölüm anaakım medyanın öncü kanallarından birinde yayınlanan, yönetmenliğini Sinan Öztürk'ün üstlendiği ve başrolünde Aras Bulut İynemli'nin (Yamaç Koçovalı) yer aldığı “Çukur” dizisi; kentsel dönüşüm kısıracındaki bir mahallenin mekânsal direnç odağına dönüşmesini simgelemektedir. Dizide kentsel dönüşümle karşı karşıya kalan ailenin mahallesi, kendi kuralları, hiyerarşisi ve “Çukur evimiz, İdris babamız” mottosuyla şekillenen sarsılmaz bir aidiyet kalesi olarak resmedilmektedir. Dizide mahalle, dış dünyanın ve sermayenin müdahalesine kapalı, suç ve yoksullukla yaftalanmış olsa da kendi içinde güçlü bir dayanışma ağı kuran bir kentsel ada görünümündedir. Dizi, kentsel dönüşümün sadece fiziksel binaları değil, bu binaların temsil ettiği mahalle kültürünü, mülkiyetin ötesindeki aidiyet hukukunu nasıl bir çatışma alanına dönüştürdüğünü gözler önüne sererken kamu otoritesinin yerini alan enformel hiyerarşiler, gettolaşma ve bireysel silahlanmaya özendirme tartışmalarıyla birlikte gündeme taşımıştır. Özellikle mahallenin suçla özdeşleşen kapalı bir mekân olarak kurgulanması, kentsel yoksulluğun mekânsal damgalama yoluyla kentin geri kalanından nasıl yalıtıldığını da somutlaştırmaktadır."

2020 yılında Netflix platformunda yayınlanan, senaryosu ve yönetmenliği Berkun Oya'ya ait olan “Bir Başkadır”, günümüz İstanbul'undaki mekânsal yarılmayı ve toplumsal kutuplaşmayı mekân ve kimlik üzerinden en keskin haliyle işleyen yapımların başında gelmektedir. Dizi, Öykü Karayel (Meryem)'in

temsil ettiği kentin çeperindeki muhafazakâr gecekondu mahallesi ile Funda Eryiğit (Canan) ve Fatih Artman (Sinan) karakterlerinin yaşadığı, modern kent vitrininin parçası olan steril rezidanslar ve lüks konutlar arasındaki görünmez duvarları merkeze almaktadır. Erman'ın (2011: 309) belirttiği, yoksulluğun kentsel vitrinden temizlenmesi ve dünya kenti imajının inşası süreci, dizide Sinan'ın yaşadığı yüksek güvenli, camdan ve soğuk rezidans yapılarında somutlaşmaktadır. Meryem'in gündelikçi olarak her gün otobüsle bu iki dünya arasında gidip gelmesi, mekânsal eşitsizliğin sadece bir mesafe meselesi değil; sosyo-ekonomik karşıtlıkların mekândaki yansımasıdır. Dizide rezidanslar, kentin modern ve küresel imajı temsil ederken; Meryem'in çamurlu yollarla ulaşılan mahallesi, kentin temizlenmek istenen ama emeğiyle kenti ayakta tutan tarafını simgelemektedir. "Bir Başkadır", mekânsal dönüşümün sadece binaları değil, insanın kente aidiyet duygusunu ve toplumsal kimlik inşasını nasıl birbirinden kopardığını, her iki kesimin de kendi sembolik sığınaklarına hapsedilmişliğini gösteren çarpıcı bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Bu dizilerin yanı sıra, kentsel vitrinin yoksulluktan arındırılması çabası ve bu sürecin insani maliyeti, 2021 yılında yayınlanan, yönetmenliğini Can Ulkay'ın üstlendiği ve başrolünde Çağatay Ulusoy'un (Mehmet) yer aldığı "Kâğıttan Hayatlar" filmi de çalışmaya dahil etmek gerekmektedir. Film, kentin parıltılı ve küresel imajının hemen ardındaki görünmez sokaklarda, atık toplayarak hayatta kalmaya çalışan çocukların ve gençlerin dünyasını odağına almaktadır. Küresel kent kurgusu içinde yoksulluk görüntülerine yer verilmek istenmemesi ve kentin içinde hatta merkezinde olmalarına rağmen dışına itilen, yok sayılan kentlilere odaklanması açısından film önem taşımaktadır.

Pek çok filmde ve dizi yapımında ana konu çok farklı olmasına rağmen; kentin arka sokaklarının güvensizliğine, kentsel suçların yaygınlaşmasına ve bireyin bu karmaşa içindeki yalnızlaşmasına yönelik atıflar yer almaktadır. Bu noktada kentsel yaşamın sadece fiziksel değil, zihinsel bir kuşatma olduğunu vurgulayan ve bu modern kuşatmayı mizahi bir dille reddeden "Mandıra Filozofu" (2014) filmi dikkat çekicidir. Müfit Can Saçın'tın yönettiği ve başrolünü üstlendiği yapım; kentin tüketim odaklı yapısını, mülkiyet ilişkilerini ve kariyer merkezli kentli kimliğini kökten sarsan bir karşı-duruşu temsil etmektedir. Film, kentleşmenin yarattığı yabancılaşmayı ve kentsel politikaların dayattığı yaşam formlarını reddederek, doğaya ve öze dönüşü bir kurtuluş yolu olarak sunmaktadır. Bu perspektif, çalışmada ele alınan diğer yapımların kente tutunma çabasının aksine, kentten kopuşun ve sistem dışına çıkma arzusunun sinematografik bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Türkiye'nin kentleşme serüveninin; göç, gecekondu, kentsel dönüşüm ve mekânsal ayrışma gibi kilit taşlarının sinematografik ve görsel anlatılardaki izdüşümlerini bütüncül bir perspektifle analiz etmektedir. Araştırma bulguları göstermektedir ki; Türkiye'de kentleşme deneyimi, sadece fiziksel bir mekân inşası değil, aynı zamanda müzikten sinemaya kadar geniş bir sahada yankı bulan, özellikle arabesk kültürle harmanlanmış toplumsal bir dönüşüm sürecidir.

Çalışmada elde edilen bulgular, alan yazındaki temel kuramsal yaklaşımlarla önemli paralellikler içermektedir. Tan (1987), arabesk sinemanın sadece bir müzik türünün ekrana yansıması değil, aynı zamanda gecekondulaşma sürecinin yarattığı "geçiş dönemi" insanının kültürel bir dışavurumu olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda, arabesk şarkılı filmlerdeki kaderci ancak bir o kadar da kente eklenme arzusu taşıyan karakter yapısı, Şenyapılı'nın (1998) gecekonduyunun "geçici bir barınma çözümünden öte, bir yaşam kültürü olduğu" yönündeki tespitiyle örtüşmektedir. Keleş'in (2012)

vurguladığı kentsel rant odaklı yapılaşma süreçlerinin yapımlardaki anlatıyı doğrudan şekillendirdiği görülmektedir; zira 1980 sonrası liberalleşme politikaları, sinemada "köşe dönme" karakterlerin ve hukuki boşlukları kullanan kent tiplerinin zeminini hazırlamıştır. Günümüzde ise Erman'ın (2011) bahsettiği mekânsal yarıma, yapımların artık "mahallenin içinden" değil, "mahalle ile rezidans arasındaki uçurumdan" beslenmesine neden olmuştur.

Türk sinemasında Yeşilçam geleneğinden bugüne süregelen "imkânsız aşk" teması, dünya sinemasındaki heterojen dinamiklerin aksine, temelde sosyo-ekonomik sınıfsallık üzerine kurgulanmıştır. Günümüz dizi yapımlarında da devam eden "zengin-fakir" dikotomisinde; genel olarak zenginlik kentli yaşam ve modernlik (zaman zaman kültürel yozlaşma) ile ilişkilendirilirken; fakirlik ise kırsallık, doğallık ve samimiyet ekseninde romantize edilmektedir. Bu anlatı düzlemi, kırsal kökenli olana yönelik ahlaki bir üstünlük ve kutsiyet atfederek, kentsel modernleşmenin yarattığı yabancılaşmaya karşı manevi bir sığınak üretmektedir. Bazı mizahi yapımlarda kırsal kurnazlığına vurgu yapılan örnekler olmakla birlikte özellikle imkânsız aşk kurgusunda yapılan değerlendirmeyi doğrulayan pek çok örnek bulunmaktadır.

Çalışmada ele alınan mahalle dizileri, mahalleyi sadece nostaljik bir özlem nesnesi olarak değil, neoliberal kentsel dönüşümün getirdiği rant hırsı ve anonimleşmeye karşı sembolik bir direniş odağı olarak sunmaktadır. Mahalle dayanışması; Perihan Aba'nın anaçlığı, Ali Haydar Usta'nın esnaf etiği veya Nusret Baba'nın bilgeliğiyle tahkim edilmiş bir "kale" gibi, mahalleyi korumaktadır. Modern dönem yapımları olan Bir Başkadır, Çukur ve Kâğıttan Hayatlar ise bu sürecin güncel ve sert yüzünü yansıtmaktadır. Adını Feriha Koydum'daki dikey sınıfsal engel, günümüzde lüks rezidanslar ile steril vitrinden temizlenmek istenen "görünmez yoksulların" yaşadığı mekânsal dışlanmışlığa evrilmiştir. Bu durum, kentsel politikaların mülkiyet odaklı yaklaşımlarının toplumsal kimlik kurgusunu nasıl parçaladığını açıkça göstermektedir.

Sonuç olarak, Türkiye'deki kentleşme tecrübesinin sinematografik tezahürleri; kentin soğuk ve rasyonel ilişkilerine karşı "mahalle" ve "geleneksel ahlak" üzerinden üretilen güçlü antitezleri barındırmaktadır. Kamu yöneticileri ve yerel karar alıcılar için bu veriler, kentsel dönüşüm süreçlerinde sadece binaları değil, toplumsal bellekteki "güven ve birincil ilişkiler" ihtiyacını da gözetken "mekânsal adalet" odaklı politikalara duyulan ihtiyacı kanıtlar niteliktedir.

Kentleşme ve görsel kültür arasındaki ilişkinin incelendiği çalışmalarda genel olarak ya belli bir dönemdeki yapımlar, bir film/dizi ya birden fazla filmin/dizinin karşılaştırılmasıyla incelemelerin yapıldığı görülmektedir. Çalışmanın niteliğini artırmak için seçilen yöntem açısından tercih edilen bu tür çalışmalar nesnel verilere ulaşma imkanını sağlamakla birlikte büyük fotoğrafın görülebilmesi için daha geniş bir perspektiften bakan bu çalışma önem kazanmaktadır. Bu çalışmanın gelecek dönemlerde farklı bilim dallarından farklı akademisyenlerin konuyu değerlendirmesine ışık tutması hedeflenmiştir. Bu bağlamda geleneksel televizyon yayıncılığının ötesinde, dijital platformların sunduğu "yeni kent estetiği" ve bu mecraların kenti temsil etme biçimindeki farklılaşmaların (daha steril veya daha karanlık kentsel görünüm) karşılaştırılması, kentsel dönüşümün yarattığı aidiyet kaybı ve mekânsal hafıza silinmesinin sinemadaki yansımaları, Tan'ın (1987) klasik sinema dönemi için sunduğu "arabesk-mekân" analizinin, günümüzün "varoş ve getto" temalı yapımlarıyla karşılaştırılması ve kültürel değişim, sanatsal verilerin, toplumsal kentsel politikaların başarısını ölçmede birer "niteliksel gösterge" olarak kullanımı gibi konular üzerinde çalışmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Acuna, B. P. (2010). The power of social media image. *Journal of Alternative Perspectives in the Social Sciences*, 2(1), 298–308.
- Akdoğan, H. (2025). *Kent ve sinema*. Beşinci Sanat. <https://www.besincisanat.com/heybet-akdogan-yazdi-kent-ve-sinema/>
- Alver, K. (2010). Mahalle: Mekân ve hayatın esrarlı birlikteliği. *İdealkent*, 2, 116–139.
- Aslanoğlu, İ. (2010). 1930'lar Türk mimarisinde erken modernizm. E. A. Ergut & B. İmamoğlu (Eds.), *Cumhuriyetin mekânları zamanları insanları içinde* (ss. 25–31). Dipnot Yayınları.
- Aslanoğlu, R. (2000). *Kent, kimlik ve küreselleşme*. Ezgi Kitabevi.
- Avcı, C. (2020). Medyada kültürel mekân tasarımı: Üç örnek: “Kurtlar Vadisi”, “Süper Baba”, “Ekmek Teknesi”. *Journal of World of Turks*, 21(1), 283–295.
- Ayata, A. G. (1991). Gecekondularda kimlik sorunu, dayanışma örüntüleri ve hemşehrilik. *Toplum ve Bilim*, (51–52).
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (2. Baskı). Pegem Akademi.
- Erder, S. (1998). Kentlerdeki enformel örgütlenmeler, “Yeni” eğilimler ve kent yoksulları ya da eski hamamdaki yeni taslar. Y. Sey (Ed.), *75 yılda değişen kent ve mimarlık içinde*. Tarih Vakfı Yayınları.
- Ergenç, Ö. (1984). Osmanlı şehrindeki “Mahalle”nin işlev ve nitelikleri üzerine. H. İnalçık & N. Göyünç (Eds.), *Osmanlı Araştırmaları IV içinde* (ss. 69–78). Enderun Kitabevi.
- Erman, T. (1998). Kentteki kırsal kökenli göçmenlerin yaşamında gecekondu ve apartman. Y. Sey (Ed.), *75 yılda değişen kent ve mimarlık içinde* (ss. 317–324). Tarih Vakfı Yayınları.
- Erman, T. (2011). Mekânsal dönüşüm, kültürel dönüşüm: Kentsel dönüşüm projeleri. E. O. İncirlioğlu & B. Kılıçbay (Der.), *Mekân ve kültür içinde* (ss. 309–317). TÜBİTAK TETRAGON Kültür Araştırmaları Derneği Yayını.
- Geray, C., Keleş, R., & Yavuz, F. (1978). *Şehircilik: Sorunlar-uygulama ve politika*. AÜ SBF Yayınları.
- Gold, J. R., & Ward, S. V. (2014). Belgesel film geleneğinde kent ögesi. N. Türkoğlu, M. Öztürk & G. Aymaz (Eds.), *Kentte sinema sinemada kent içinde* (ss. 79–107). Pales Yayınları.
- Hayır, C. (2014). Cumhuriyet dönemi iktidar ideoloji ve sinema. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(31), 347–354.
- İçduygu, A., & Sirkeci, İ. (1999). Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde göç hareketleri. O. Baydar (Ed.), *75 yılda köylerden şehirlere içinde* (ss. 249–268). Tarih Vakfı Yayınları.
- Kartal, K. (1982). Kentleşme sürecinde toplumsal değişme odağı olarak Ankara. E. Türköz (Ed.), *Kentsel bütünlüşme içinde* (ss. 123–163). Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Yayını.
- Keleş, R. (2012). *Kentleşme politikası*. İmge Kitabevi.
- Marie, M. (2014). Filmlerde kentsel tema. N. Türkoğlu, M. Öztürk & G. Aymaz (Eds.), *Kentte sinema sinemada kent içinde* (ss. 73–79). Pales Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması* (Cilt 1). Kitle Yayınları.
- Önder, S., & Baydemir, A. (2005). Türk sinemasının gelişimi (1895–1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 113–135.
- Önen, E. (1997). Kent, dayanışma ve hemşehrilik dernekleri. II. *Sosyoloji Kongresi: Toplum ve Göç içinde*. DİE Yayınları.
- Öztürk, M. (2014a). İstanbul’da kentsel kriz ve sinema. N. Türkoğlu, M. Öztürk & G. Aymaz (Eds.), *Kentte sinema sinemada kent içinde* (ss. 45–53). Pales Yayınları.
- Öztürk, M. (2014b). *Sine-masal kentler: Modernitenin iki kahramanı kent ve sinema üzerine bir inceleme*. Doğu Kitabevi.
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz dönem Türk sinema tarihi (1895-1922)*. Yapı Kredi Yayınları.

- Sağlam Yüce, A., & Yüce, T. (2015). Görsel sanatlarda kent imgesinin temsili. *Erciyes Sanat*, (4), 1–10.
- Sucu, İ., & Yavuz, T. (2022). Sosyal medyanın iletişimde yalnızlığa etkisi ve Yan Pencere filmi incelemesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 9(3), 17–30.
- Şahin, M., & Duman, R. (2008). Cumhuriyetin yapılanma sürecinde müzik eğitimi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 7(16-17), 259–272.
- Şentürk, H. (2007). Soylular-yoksullar ve yoksunlar. *Modern kent yönetimi içinde* (ss. 428–432). Okutan Yayıncılık.
- Şenyapılı, T. (1998). Cumhuriyet'in 75. yılı, gecekondunun 50. yılı. Y. Sey (Ed.), *75 yılda değişen kent ve mimarlık içinde* (ss. 301–316). Tarih Vakfı Yayınları.
- Tan, N. (1987). *Türk sinemasında arabesk (Arabesk şarkılı filmlerin incelenmesi)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Torun, A. (2017). Sinema-kent ilişkisinde İstanbul: İlk yıllarından bugüne Türk sineması'nda İstanbul'un görünümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (52), 147–166. <https://doi.org/10.17064/iuifd.333176>
- Uçar Altınışık, H. (2022). Tarihi arka planıyla birlikte imar barışı. *Üçüncü Sektör Sosyal Ekonomi Dergisi*, 57(3), 1593–1610.
- Uçar, H. (2025). Kentlerin ritmi: Türkiye'de kentleşme ve müzik ilişkisi. *Journal of Awareness*, 10(1), Article e3001. <https://doi.org/10.26809/joa.3001>
- Yağar, F., & Dökme, S. (2018). Niteliksel araştırmaların planlanması: Araştırma soruları, örneklem seçimi, geçerlik ve güvenirlik. *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 3(3), 1–9.

Etik, Beyan ve Açıklamalar

1. Etik Kurul izni ile ilgili;



Bu çalışmanın yazarı, Etik Kurul İznine gerek olmadığını beyan etmektedir.

2. Bu çalışmanın yazar/yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedir.

3. Bu çalışmanın yazarı kullanmış oldukları resim, şekil, fotoğraf ve benzeri belgelerin kullanımında tüm sorumlulukları kabul etmektedir.

4. Bu çalışmanın benzerlik raporu bulunmaktadır.