

Öz

Sinema mimarlık etkileşiminin disiplinlerarası bağlamda incelendiği bu makalede; 20. yüzyılın ikinci yarısında göç sebebiyle yoğun nüfus artışı yaşamış olan İstanbul'un değişen sosyal, kültürel ve mimari yapısının kent kimliğine etkisi Türk Sineması'nda 1960 yılından itibaren görülen toplumsal gerçekçi yaklaşım ile filmlerde göç ve gecekondulaşma konularına, kır-kent ayrımına ve bireylerin kentte var olma biçimlerine yer verilmiştir. Çalışma kapsamında seçilen Gurbet Kuşları (1964) filmi Türkiye'de bu dönem gerçekleşmiş iç göçü konu edinen ilk filmlerendir. Gurbet Kuşları filminin çalışma kapsamında seçilme nedenleri arasında;

-Sinemada yansıtılan kentli-köylü karşıtlığının gerçek mekânlar üzerinden temsil biçimi

-Karakter-mekân ilişkisinde mekânsal bağlantının kurgulanmasındaki özgünlük

-Mimari açıdan kültürel ve sosyal farklılıkların konut tipolojisinin yanı sıra sokak kavramıyla da aktarılması yer almıştır.


İncelenen filmde İstanbul'un mekânsal bağlamda temsil biçimi, modernleşme hareketlerinin toplumsal yapıya etkisi ve modernlik-geleneksellik çizgisine konut tipolojilerinin biçimleniş şekli değerlendirilmiştir. Konu hakkında literatür taraması sonucu elde edilecek bilgiler ile filmin analizleri ve gözlemler sonucu elde edilen tüm veriler bir araya getirilip bütünlük sağlayan bir sentez oluşturulmaya çalışılmıştır. Filmdeki sahnelerden duraklatılarak elde edilen görüntüler; tüm iç ve dış mekânlar, İstanbul'daki simgesel dış mekânlar ve karakter-mekân ilişkisinin kurulduğu konut tipolojileri incelenerek ve karakterlerin diyaloglarıyla kent hakkında çıkarım yaparak analiz edilmiştir.

Sonuç olarak 1960'ların Türk sineması, dönemin mimarisini ve toplumsal değişimini yansıtan önemli bir araçtır. Bu nedenle sinema aracılığıyla göç sonucunda gerçekleşen toplumsal değişimin kent kimliğine etkisi, kültürel farklılıkların mekânsal yansımaları ve İstanbul kent ölçeğinde gerçekleşen modernleşme hareketlerinin boyutu çalışmanın bütününi oluşturmaktadır.


Anahtar Kelimeler: Sinemal Mekan, Kent Kimliği, Gurbet Kuşları.

İç Göç, Kent ve Karşıtlıklar: Bir Sinemal Anlatının Mekânsal Parçaları

Internal Migration, the City, and Oppositions: Spatial Fragments of a Cinematic Narrative

 Selinay Kılıç

Gebze Teknik Üniversitesi, Mimarlık, Kocaeli, Türkiye

 Ezgi Yavuz

Gebze Teknik Üniversitesi, Mimarlık, Kocaeli, Türkiye

Başvuru tarihi/Received: 21.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 04.12.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 14.12.2023

Extended Abstract

This study examines the interaction of Turkish cinema and architecture with an interdisciplinary approach in order to analyze the influence of the changing social, cultural and architectural structure of Istanbul, which has experienced intense population growth due to migration in the second half of the 20th century, on its urban identity. Via the movie examined, how Istanbul is represented in its spatial context, how modernization movements effected a disintegration in the social structure, and the way the housing typologies were formed are evaluated along the line of modernity-tradition.

The 1960s were years during which all sorts of political, cultural and architectural changes were experienced in Turkey. In this period, cities became loci of attraction that received intense migration as a result of modernization movements and mechanization in production. Diverse cultural groups were settled in the city in segregated patterns. The migration waves rapidly changed the social and spatial structure in the cities. Housing typologies in cities differ in relation to the economic and cultural level of the individuals inhabiting the homes. The living space has not only reflected the identity and origin of the individual, but has also been a form of representation that shows how well the individual has been able to adapt to the modernizing city.

The unplanned urbanization, slum formation, apartment block construction and concomitant changes that occurred in the architectural texture of the city as a result of intense migration, and the widening gap between the urbanite and the peasant, were reflected onto the Turkish cinema of the period. With the social realist approach that it embarked upon in 1960, Turkish cinema began to depict the daily lives of ordinary people, the issues of migration and slums, the rural-urban distinction and the way individuals existed in the city. This genre of cinema, which oriented towards urban centers receiving migration emphasized the poverty and undesirable life of the migrants, while in contrast, it depicted the good life and wealth of the urbanites. Considering that modernization is taken to be "Westernization" in Turkey, the notion that those who migrated from rural areas to the city represent traditionalism and are not civilized has been commonplace in this form of cinema. The opposition between the concepts of modernity and tradition in migration-themed films is projected by emphasizing spatial and cultural differences in lifestyles, attires and family structures. Cinema, as a branch of art that depicts both urbanites and the physical environments of the city, provides valuable support to reading and documenting the architectural texture of the city and the housing typology which underwent important changes depending on the region during this period.

The film Gurbet Kuşları (1964), selected within the context of the study, is one of the first films about internal migration that occurred in this period in Turkey. Gurbet Kuşları deals with the problems faced by a family that migrated from Kahramanmaraş to Istanbul and the conflicts and alienation created by the city culture. Furthermore, it is an important source in terms of its spatial analyses of the city, the reflections of economic and social stratification on housing typology, modernization and the display of cultural differences between urbanites and peasants in private and public spaces.

Among the reasons for choosing Gurbet Kuşları for the study are;

The way the urbanite-peasant opposition reflected onto cinema through real (existing) spaces,

The originality in the fiction of the spatial connection in the character-space relationship

In terms of architecture, the highlighting of cultural and social differences through the concept of the street as well as housing typology.

The literature review conducted for the study has identified Sinemada Mimarlık (Architecture in Cinema) compiled by Nevrihal Erdoğan, Hikmet Temel Akarsu and Türkiz Özbursalı and Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri (Architectural Overtures in Cinema: The Films of Halit Refiğ) written by Fatoş Adiloğlu, which deals with the relationship between cinema and architecture, as sources of primary importance. In addition, Halit Refiğ's Ulusal Sinema Kavgası (The National Cinema Fight) explains how the cinema of the period was formed. Finally, works by Afife Batur, Sibel Bozdoğan and İlhan Tekeli, which deal with the developing architecture and urbanization process in Turkey during this period has contributed significantly to the study.

Turkish cinema of the 1960s, with its power to produce a city image and the use of space it reflects regarding the city and its inhabitants, is an important narrative tool reflecting the architecture of the period and the social change under the effects of modernization. Therefore, through cinema which contributes the theory of architecture; the study combines analyses of the influence of social change on the individual and urban identity via migration, the spatial reflections of cultural differences and the dimension of the modernization movements that took place at the Istanbul city scale.

Keywords: Cinematic Space, Urban Identity, Foreign Land Birds.



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

Cite this article as: Kılıç S, Yavuz E. İç Göç, Kent ve Karşıtlıklar: Bir Sinemal Anlatının Mekânsal Parçaları. Tasarım Kuram 2023; 140. Yıl: 37-53.

1. GİRİŞ

Mimar Dietrich Neumann, mimarlık ve sinema ilişkisini “*çağdaş gelişmeleri yansıtan ve yorumlayan bir düzlem, yaratıcı vizyonlar için bir test sahası, mimarlık pratiklerine ve sanat ürünlerine farklı bir bakış açısı sağlayan yeni bir yaklaşım*” olarak üç madde ile açıklamıştır (Neumann, 1999’dan aktaran Eroğlu, 2003, 16). Mimarlıkta yapıların, kültüre dair izleri barındırarak bir yaşam tarzını oluşturması gibi, sinema da yapıldığı zamanın ve betimlediği dönemin izlerini taşır. Her ikisinin de sosyal, kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylar ile bağ kurarak üretme çabası; dönemsel ve toplumsal olarak katmanların analiz edilmesine yardımcı olur. Böylelikle Neumann’ın ifade ettiği gibi sinemanın mimarlık ve sanat ürünlerini yorumlayan bir düzlem oluşturması; belirli bir dönem bir yerde yaşayan insan topluluğunun ve gerçek mekânların, sinema aracılığıyla hangi biçimlerde yeniden üretildiğini ve bu üretim sürecinde mekânın nasıl araçsallaştığını analiz eden yeni bir yaklaşıma olanak tanır.

Türkiye’de 1950 sonrasında gerçekleşen olayların Türk Sineması’na aktarılması; mekânın ve kentsel alanların yeniden üretilmesini, iç ve dış mekânlar aracılığıyla oluşturulan algı farklılıklarını ve kentli ile taşralı yaşam alanlarının karşıtlığını analiz etmeyi sağlar. Özellikle 1960 yılından itibaren toplumsal gerçekçi yaklaşımla çekilen ve kenti merkezine alan filmler, kentin insan üzerinde bıraktığı etkiyi, modern yaşam biçimini ve kent içerisindeki farklı kültürel olguları yeniden yorumlamıştır.

Sinema mimarlık etkileşiminin disiplinlerarası bağlamda incelendiği bu makale; 20. yüzyılın ikinci yarısında göç sebebiyle yoğun nüfus artışı yaşamış olan İstanbul’un değişen sosyal, kültürel ve mimari yapısının kent kimliğine etkisini Gurbet Kuşları (1964) filmi üzerinden ele almıştır. İncelenen film ile İstanbul’un mekânsal bağlamda nasıl temsil edildiğinin, modernleşme hareketlerinin toplumsal yapıdaki çözümleri ne ölçüde etkilediğinin ve modernlik-geleneksellik çizgisi üzerinde

konut tipolojilerinin biçimleniş şeklinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Film, meydana gelen değişimlerden doğan kavramları (taşralı-kentli karşıtlığı, farklılaşan konut tipolojisi, iç göç vb.) bir arada ele alarak ve oluşturulan kompozisyonun yönetmenin mimari tercihleri ve bakış açısı ile aktarıldığını dikkate alarak analiz edilecektir. Makalede; sinematografik anlatı içerisinde kimlik sorunsalı/kimliksizleşme, heterojenlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarının üretilen mekânlar üzerinden analiz edilmesi, kent içinde farklılaşan konut tipolojilerinin süreçte gerçekleşen kültürel değişimin özneleri olarak ele alınması, aynı zamanda tampon bir mekanizma olan gecekondunun bu yönüyle nasıl işlediğinin ve yönetmenin mekânsal dizilimi hangi bağlamda ele aldığına detaylı olarak irdelenmesi araştırmanın literatüre katkısıdır. Sinemanın, iletmek istediklerini mekân üzerinden kavramsallaştırarak aktarması sebebiyle; göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörleri sistematik bir şekilde inceleyen ve araştıran göstergebilim (semiyoloji) ana yöntem olarak belirlenmiştir. Nitel bir araştırma olan bu makalede göstergebilimsel yöntem kullanılarak, mekânın anlamsal değeri irdelenmiştir. Filmden sahneler duraklatılarak elde edilen kesitler ile tüm iç ve dış mekânlar, İstanbul’daki simgesel dış mekânlar ve karakter-mekân ilişkisinin kurulduğu konut tipolojileri incelenmiştir.

Çalışmanın ilk kısmında göçün nedenleri, niteliği ve kısaca büyük şehirler üzerindeki etkisine değindikten sonra ikinci kısımda kentleşme süreci ve bu süreçten en fazla etkilenen aynı zamanda seçilen bu süreçten en fazla etkilenen ve Gurbet Kuşları filminin çekildiği kent olan İstanbul’un fiziksel ve kültürel değişimine odaklanılmıştır. Son kısımda ise bu değişimlerin sinema aracılığıyla aktarılması ve sinemanın bu dönem kent ile kurduğu ilişkinin niteliği ele alınmıştır.

2. GÖÇ SONRASI TOPLUMSAL DEĞİŞME

Demokrat Parti’nin iktidarda kaldığı 1950-1960 yılları arası sanayileşmeyi özel kesim eli ile yürütmek, dış ticareti serbest-

leştirmek, tarım sektörüne öncelikli hâle getirmek ve kalkınmayı sağlamak hedeflenmiştir (Özcan, 2014, 261). Gelişen sanayi ile tarımda makineleşmeye gidilmesi, iş sahasının büyümesiyle iş imkanlarının artması, ulaşım ağlarının çeşitlenmesi; kırsal alanlarda ise sanayileşmenin aynı hızda seyretmemesi ile oluşan işsizlik problemleriyle insanlar kırdan kente doğru göç etmeye başlamıştır. 1960 yılına gelindiğinde 27 Mayıs askeri müdahalesiyle kapatılan Demokrat Parti'nin ekonomi politikalarının yarattığı göç olgusu, 60'lı yıllarda da hızla devam etmiştir.

1960 yılı sonrasında kent nüfusunun toplam nüfus içindeki payı dikkate değer artışlar göstermiştir.¹ Ruşen Keleş'in (1972, 8) belirttiği verilere göre; "1950'de %18,5 oranında olan şehirselleşmiş nüfus, 1960'ta %25,2'ye, 1970'te ise %33,5'a" yükselmiş ve kentteki nüfus 20 yıl içinde 8 milyondan daha fazla artmıştır. Kentsel alanlara hızla akan nüfus karşısında, barınma ihtiyacını giderecek düzenlemeler aynı hızda ilerlememiş böylelikle kırdan kente göç eden yoksul nüfus, barınma sorunu için kentlerin etrafını saran gecekonducuları hızla üretmeye başlamıştır.² Kırsal kesimden kentlere doğru göç ile başlayan ve kentleşme süreciyle devam eden bu hareketlenme, Türkiye'nin toplumsal yapısıyla birlikte kentlerin fiziki yapısını da değiştirmeye uğratmıştır. Başlangıçta "engellenilebilir bir yer değiştirme eylemi" olarak görülen gecekondulaşma, sonraki yıllarda da devam eden konut yetersizliğiyle sayıca artarak büyük şehirlerde daha derin hissedilen bir olguya dönüşmüştür (Tekeli ve Gülöksüz, 1983, 1231). Özellikle 1960-1990 yılları arasında bakıldığında gecekondu sayısında ciddi artışlar görülmekte ve konut yetersizliğinin en önemli dışavurumu olan gecekondu kentlerin önemli bir kısmını kaplamaktadır.³

Keleş'in (1989, 63) belirttiğine göre Türkiye'de 1960'a kadar konut sorunu, kentlere nüfusun çok hızlı akması ve sanayileşmenin yavaş bir hızla ilerlemesi gibi nedenlerle en önemli sosyo-ekonomik sorunlar arasında yer almamaktaydı. Ancak bu tarihten sonra konut problemi

önem arz etmeye başlamış ve 1961 Anayasası'nın 49. maddesi, konut kesiminde önceliği açık bir biçimde "yoksul ve dar gelirli ailelere" vermektedir (Keleş, 1989, 73).

1960 öncesinde ise konut sahibi olmayanlara ucuz konut sağlamak amacıyla kurulan Emlak Kredi Bankası kuruluş yasasındaki ucuz konut amacının aksine çoğu lüks ölçüler içinde kalan konutlar için krediler tahsis etmiştir. İstanbul'da Levent ve Ataköy gibi siteler, yaptırıldıkları tarih baz alındığında bile yüksek bir maliyetle tamamlanmıştır (Keleş, 1972, 149). Emlak Bankası düşük gelirliilere uygun kredi sağlamak yerine üst sınıfların oturduğu Levent ve Ataköy gibi apartman örneklerini finanse etmiştir (Bozdoğan, 1998, 127). Bu dönemde barınma sorununu çözmek için yapılan düzenlemelerde konut sayısını arttırmak, toplu konut yapımını özendirmek ve konut kredilerini bu doğrultuda düzenlemek amaçlanmışsa da kente göç eden düşük gelirli kesimin konut edinebilme imkânı sağlanamamıştır (Türkün vd., 2013, 52).

Sonuç olarak, 1950'lerden itibaren başlayan kentleşme hem toplumsal yapıda hem de kentlerin fiziki yapısında büyük değişikliklere yol açmış ve özellikle İstanbul, 1965 yılında 2.293.823 nüfusu⁴ (Sayılarla İstanbul, 2001) ve çok merkezli yapısı ile metropol olarak tanımlanabilecek bir ölçeğe taşınmıştır. Ayrıca sosyo-ekonomik bir sorun haline gelen konut inşası, İstanbul'da kentleşmenin yönünü büyük ölçüde etkilemiştir. Hızla devam eden gecekondu inşası ve artık genellikle belirli bir tüketicisi olmadan üretilen, dolayısıyla da "ikametini ve barınmanın ontolojisini köklü bir biçimde değiştiren konut inşaatları" (Bilgin, 1996, 258) geri dönülemez bir şekilde kentin fiziki yapısını biçimlendirmiştir.

3. 1950'Lİ VE 1960'LI YILLARDA KENTLEŞME SÜRECİ VE İSTANBUL

Türkiye'de savaş sonrası dönem, 19. yüzyılın başından beri süregelen modernleşme projesinde bir dönüm noktası olmuştur. Modernleşme, üst kademe bürokrat kesimi kapsayan nitelikli bir

1. Türkiye'de toplam nüfusun yıllara göre değişimi ve analiz için bkz. (Bal, 2006, 77)
2. "Gecekondu olgusu, ilk olarak 1930'larda Ankara'da "baraka" olarak adlandırılan evlerin ortaya çıkmasıyla gündeme gelmiştir. İstanbul'da gecekonducuların sayısının artarak kitlesel olarak mekânda görünür hale gelmesi ise 1950'li yıllara, diğer bir deyişle İstanbul'un önemli bir sanayi gelişimine sahne olduğu yıllara rastlar" (Türkün, Aslan ve Şen, 2013, 46).
3. Türkiye'de gecekondu sayısı ile nüfus arasındaki ilişkinin yıllara göre değişimi için bkz. (Tercan, 2018, 20)
4. Sayım yıllarına göre İstanbul nüfusu için bkz. (Sayılarla İstanbul, İBB, 2001)

yaşam tarzı olmaktan çıkarak, toplumun tüm yüzeyini kaplayan ve derinlemesine işleyen bir dinamik halini almıştır (Bilgin, 1996, 476). İlhan Tekeli (1998b, 1) ise, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren köktenci bir "çağdaşlaşma" ya da "modernite" projesinin uygulanmaya çalışıldığını ve böyle bir modernite projesinin, gerçekte bir kentsel gelişme projesi olduğunu ifade eder.

1950 sonrası Türkiye'de gerçekleşen kentleşme hareketini "nüfusun kırdan kente göçmesi biçiminde beliren ve toplumun nüfus yapısını değiştiren bir süreç, demografik bir olgu" olarak kısaca özetlemek mümkündür (Turgut, 2003, 58). 1950 sonrası önlenemez bir nüfus artış süreci ve bu doğrultuda yapılan yasal/yasadışı konut inşası ile kentlerin çehresi hızla değişmeye başlamıştır. Ayrıca 1950'li yıllarda Adnan Menderes'in uyguladığı kentsel düzenlemeler ve imar anlayışı da kentin fiziki yapısını fazlasıyla etkileyecek sonuçlar doğurmuştur.

Kentlerin imarını siyasal bir yatırım olarak kullanmak isteyen Adnan Menderes'in bu dönem İstanbul ve Ankara'da uyguladığı imar operasyonlarıyla Türkiye ilk kez modernleşmenin yıkıcı yönüyle karşılaşmıştır (Tekeli, 1998a, 149). Afife Batur'un (1983, 1404) belirttiğine göre; 1956 yılında İstanbul'a odaklanan "yıldırım yıkma harekâtı" dönemin başbakanı Adnan Menderes'in direktifleriyle başlatılmış ve yapılan müdahalelerde genel bir plan hazırlanmadan icraata geçilerek doğal ve tarihi zenginlik radikal bir şekilde yok edilmiştir.

İstanbul'da geniş caddeler açma fikri üzerinde şekillenen Menderes imar programında; Sirkeci ile Florya arasında açılan Kennedy Caddesi ile İstanbul'un denizle olan ilgisi kesilmiş ve Eminönü-Unkapanı arasında açılan Ragıp Gümüşpala Caddesi de Haliç boyunca tarihi yarımadaı saran sahil yolu olarak inşa edilmiştir. Tarihi yarımadaadaki diğer önemli olay ise Aksaray'ı Topkapı'ya bağlayan Millet Caddesi ve yine Aksaray'ı surlarla buluşturan Vatan Caddesi'nin inşasıdır. Vatan Caddesi 1957'de açıldığında sekiz trafik şeridiyle Türkiye'nin o zamana kadar inşa

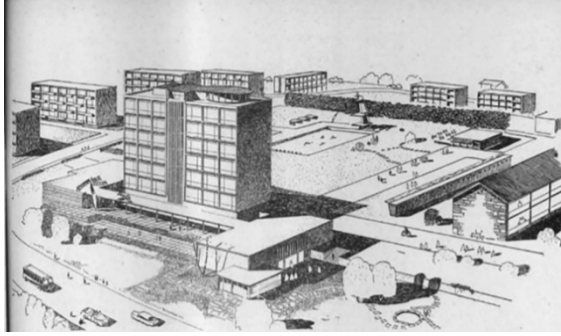
edilmiş en geniş bulvarı olmuştur (Batur, 1983, 1405; Gül, 2015, 545).

Kentin biçimlenişini bu dönem etkileyen diğer önemli olay ise artan nüfusla beraber önceki dönemlerle kıyaslanamayacak düzenli bir konut ihtiyacı ve inşasıdır. Bu dönemde çekim merkezlerinde arz edilen yeni konut stokunun %40-45'i binaların tek tek yapıldığı yapsatçı üretim ile üretilmiştir. İkinci %40-45'lik dilimle gecekonduların üretimi ve yaklaşık %10'luk bir dilimi kapsayan kooperatif üretimi ile kentsel konut ihtiyacı üç farklı biçimde karşılanmıştır (Bilgin, 1996, 477). Ayrıca 1965'te Kat Mülkiyeti Kanunu'nun çıkmasıyla da inşaat sektörü canlı dönemlerini yaşamış ve İstanbul'un silüetini değiştiren apartmanlaşma artmıştır.

Tekeli bu süreçte konut sorununa karşı geliştirilen çözümlerin hepsini niteliksiz bularak kentlerin düzensiz bir biçimde büyüdüğünü belirtmektedir:

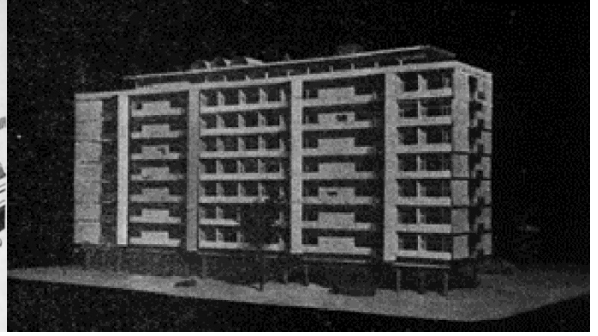
"İkinci Dünya Savaşı sonrasında konut sorununa çözüm olarak gelişen ister gecekondular ister yapsatçı isterse de konut kooperatifleriyle sunum biçimi olsun, hiçbiri yaşam kalitesini geliştiren, nitelikli çevreler oluşturan sunum biçimleri olamamıştır. Türkiye'de kentler, 1970'li yılların ortalarına kadar yağ lekeli biçiminde büyümüşlerdir. Kent merkezlerine yık-yap süreçleri tarihsel ve kültürel değerlerin tahrip edilmesine, sürekli olarak yoğunluk artışına ve yeşil alanların yok oluşuna, sosyal altyapıların yetersiz kalışına neden olmuştur. Kentin büyüme biçimi sürekli olarak yaşam kalitesini düşürücü sonuçlar doğurmuştur" (Tekeli, 1998b, 18).

Aynı yıllarda üretilen nitelikli konutlar daha çok üst gelir düzeyine hitap eden lüks konutlar olmuştur. Bu dönemin modern mimari anlayışıyla üretilen konutlarına; İstanbul'da Kemal Ahmet Aru'nun projesini yaptığı 1. Levent Toplu Evleri (1950) ve sırasıyla 2., 3. ve 4. Levent yerleşmeleri (1960), Emlak Bankası'nın girişimi olan Ataköy konutları (1961) ve Haluk Baysal ve Melih Bırsel tarafından İstanbul, Şişli'de inşa edilen Hukukçular



Resim 1. Ataköy Sitesi
(Arkitekt, 1958-02, 66).

Resim 2. 4. Levent Toplu Konutu
(Arkitekt, 1961-04, 163).



Sitesi (1961) örnek verilebilir (Resim 1-2).

Batur'a (1983, 1400) göre bu dönemki "kentleşme olgusu, Türkiye mimarlığının geleceğini etkileyen -hatta onu ipotek altına alacak olan- dramatik boyutlara açılmaktaydı". Tekeli (1998b, 12) bu dönem artan nüfus karşısında büyüyen kentlerde moderniteye uygun olarak gelişen kesimler ile kendiliğinden gelişen kesimlerin neden olduğu ikili bir yapıdan bahsetmektedir. Kent merkezlerindeki moderniteye uygun yerleşim yerleri ile çeperlerindeki gecekondu yerleşimleri geri dönüşü olmayacak biçimde kentlerin çehresini oluşturmaktaydı.

Mike Davis'in (2007, 31) "aşırı kentleşmeyi iş arzı değil, yoksulluğun yeniden üretimi yönlendirir" tespiti Türkiye'nin 1950 sonrası kentleşmesi için de geçerlidir. Artan nüfus karşısında yeterli sanayileşmenin sağlanamaması, gecekonduya yaşayan göçmenlerin belirli bir gelir düzeyine ulaşamayarak yaşam kalitesi düşük bir şekilde hayatlarını devam ettirmesi kentleşmenin yönünü etkileyen faktörlerdir. Sosyolog Mübcecel Kıray (1998, 21) "topraktan kopup şehre gelerek modern bir iş ve tabakalaşma düzenine giremeyen kimselerin mekânda yerleşmelerinin değişik olduğunu ve birçok yeni sorunun doğmasına sebep olduğunu" belirtmektedir. Özellikle yoğun göç alan İstanbul'da gelir düzeyi ve kültürel yaşamın getirdiği mekânsal ayrışma farklı bir yerleşim ve yaşam pratiğini meydana getirmiştir. Bu mekânsal ayrışmalar hem kentin hem de bireyin kimlik inşasını da farklılaştırmıştır. İstanbul'un kentsel mekânlarında meydana gelen fiziksel değişimler ve ikilikler, toplumsal yapıda da kendini his-

settirmektedir. Kentte yaşayanlar ile kente yeni gelenler arasındaki kültürel farklılıklar barınma biçimlerinde hissedildiği gibi toplum içerisindeki sınıf ayrımında da hissedilmiştir. Tekeli ve Gülöksüz göçmenlerin kentte ötekileştirildiğini ve kentlilerin tepkisini şöyle ifade etmiştir:

"Kente göç edenleri 'kentteki köylüler' olarak niteleyen eski kentliler, ayrıcalıklarını korumak kaygısına düştüler. İlk tepkileri de 'kente yaratılan ama kente dahil olmayan köy' değerlendirmesini zihinlerine yerleştirmek oldu. Böylece hiç olmazsa kente gelmesi engellenemeyen köylüleri 'zihinlerdeki köyler'e yerleştirerek kentten uzaklaştırmıyorlardı'" (1983, 1233).

Kültürel ve sınıfsal olarak kentli olandan farklı bir konuma yerleştirilen göçmenler, daha en başından -kentlinin zihninde- kent merkezlerinin dışına itilmiş ve ayrıştırılmış konumlardaydı. Böylelikle gecekondu mahalleleri; kırsal nüfusun kente dahil olamadığı, kırsal nüfusun kente dahil ettiği ve kent kültürüne yabancı kalarak göçmenlerin ötekileştirildiği mekânlar olarak tanımlanmıştır. Göçmenler, yaşamlarının çoğunu köyde geçirdikten sonra kente geldikleri veya kentte kendileri gibi köyden göç etmiş insanlarla bir arada yaşadıkları için kırsal özelliklerini bir ölçüde sürdürmüş ve kente dahil olma noktasında sıkıntılar yaşamıştır. Kentleşme olgusunun ortaya çıkardığı bu kültür farklılığı ve toplumsal tabakalaşma, kentli olmanın anlamının sorgulanmasına neden olmuştur. Meydana gelen toplumsal değişim, toplumun her kesimi için aynı hızda ilerleyememiş ve göç eden insanlar değişimin ortasında bir yerde kalmıştır.

Mekânsal olarak arada kalan gecekondulu mahalleleri gibi bireyler kültürel olarak kır ve kent kültürünün arasında kalmıştır. Çoğu zaman kent kültürüne eklenerek veya kent kültürüyle bağ kurmayarak var olmaya devam etmişlerdir.

Yaşanılan yer, toplumsal tabakalaşmadaki konumu ve kente ne kadar dahil olunduğunu gösteren bir faktör haline gelmiştir. Tahire Erman, kentli olma halinin yaşanılan yer ile ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

“Apartmanda yaşamak, birçok köy kökenli göçmen aile için, kente dahil olmak, toplumsal konumlarını yükseltmek anlamına gelmektedir. Buna karşın, apartmanda yaşıyor olmak otomatik olarak kendini kentli olarak görmeyi sağlamamaktadır. Öte yandan, gecekondulu semtinde yaşıyor olmak, kendini kentli hissetmeyi zorlaştırmaktadır” (1996, 306).

Yaşanılan yerler arasında -her ne kadar görünür çizgiler olmasa da- kültürel farklılığı vurgulayan sınırlar her zaman vardır. Göçmenler de bu sınırlar içerisinde kentliler için ‘kentteki köylüler’ olmaya devam etmiştir. Keleş (2004, 59), bu sorunun “insanlarımızın kentleşmeden kentleşmekte olmalarından” kaynaklı olduğunu belirtir. Toplumun tam anlamıyla hazır olmadığı değişim süreci; özellikle bu dönem yoğun göç alan İstanbul’da konut yetersizliği, ulaşım problemleri, alt yapı eksiklikleriyle beraber farklı alt kültürlerden gelerek kentin çevresine hızla yerleşen ve birbirlerine karışmak zorunda kalan göçmenlerin, kentliler ile kültür çatışmaları yaşamalarına neden olmuştur.

4. SİNEMADA MEKÂNSAL DENEYİM

Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*) adlı makalesinde mimarlık ve sinema arasındaki bağlantıyı, iki sanat formunun da aslında dokunsal sanatlar (*tactile arts*) olmasıyla ilişkilendirir. Mimarının ve filmin, resmin saf görseelliğinin aksine, öncelikle dokunsal alan aracılığıyla iletildiğini ifade eder (Benjamin, 1969, 18). Mimar Juhani Pallasmaa, Benjamin’in bu ifadesini şu şekilde

açıklar:

“Benjamin’in fikri; bir filmi izleyen izleyici, bedensiz bir gözlemciye dönüşse de dokunsal deneyim ve hareketli alanlar, güçlü kinestetik deneyimler sağladığından, sinemasal alanın izleyiciye bedenini geri verdiğini ileri sürer. Bir film gözlerle olduğu kadar kaslarla ve deriyle de izlenir. Hem mimari hem de sinema, mekanı deneyimlemenin kinestetik bir yolunu ima eder ve hafızamızda depolanan görüntüler, somut ve dokunsal görüntülerdir” (Pallasmaa, 2008, 18).

Beden mekânla etkileşime girdiğinde mekânı kavrayabilmek için ihtiyaç duyduğu deneyimi hareket ile sağlar. Sinemanın ise hareket ve mekân boyutlarını içermesi, mimarlık ile farklı bir ilişki kurmasını sağlar. Sinemada kamera izleyiciye deneyim için gerekli olan hareketi sağlar ancak beden mekân deneyimi -hareketsiz olmasından dolayı- zihinsel olarak gerçekleşen algı deneyimidir (Yücel ve Ökem, 2020, 690). Bu süreçte mekânın fiziksel ve sosyal faktörleriyle bireyin bilgisi, geçmişteki deneyimleri, kültürel yapısı gibi faktörler bir araya gelerek mekâna dair bir algı oluşturur. İzleyici mekânın içinde var olmasa da algısal deneyimi süresince duyularını harekete geçirerek gerçek mekâna dair imgeler edinir. Sinemanın, yaşanılan mekânı beden-hareket ilişkisine dayandırarak deneyimleme gücü ve mimarlığı ön plana çıkartması filmlerin bir inceleme nesnesi olarak ele alınıp değerlendirilmesini sağlar. Özellikle deneyime olanak tanıyan gerçekçi mekânlar üzerinden çekilen filmler, izleyicinin mekânı anlamlandırmasını kolaylaştırarak sinema ve mimarlığın ortak amacı olan tanımlanmış mekânların oluşmasını sağlar.

Mekân oluşturma bağlamında ortaklığı bulunan sinema ve mimarlık arasındaki bağ, -her ikisinde de yer alan “insan-mekân-algı” etkileşimi sayesinde- sosyal, kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylar ile güçlenmektedir (Köksal, 2015, 1). Mekân, toplumsal yaşama dair unsurları da içine alarak bilgiye erişimi daha olanaklı hale

getirir (Karmaz, 2021, 67). Türk Sineması'nda da özellikle 1950 sonrası gerçekçi mekânların kullanıldığı filmlerde, sahnelerin arka planlarında yer alan kentsel alanlar ve mimari yapılar dönemin toplumsal yaşamına dair önemli unsurlar taşır. İpek Türeli de (2010, 149) bu filmlerin günümüz için önemini, diğer belge türlerinde kolayca ortaya koyulamayan alternatif perspektifleri veya sesleri sunmalarından kaynaklı olduğunu belirtir. Aynı zamanda “günümüz kültür alanında dolaşırken birer hafıza objesine dönüştükleri için” de değerli olduklarının altını çizer (Türeli, 2021, 116).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan “gerçekçi” sinema akımlarının etkisiyle doğal kurgular, doğaçlama diyaloglar ve en önemlisi gerçek mekân çekimleri ile daha sahici bir sinema dili oluşturulmuştur (Şumnu, 2021, 18). 1960 itibarıyla Türk siyasal, toplumsal ve ekonomik hayatında başlayan yeni dönem, Türk Sineması'nda “Toplumsal Gerçekçilik” olarak tanımlanan akımın başlangıcına denk gelmektedir. Göçün oluşturduğu tüm kültürel ve fiziksel yapılanmalar sinema için eşsiz bir üretim alanı oluşturur. Göçle birlikte değişen kent dokusu, mimari biçimler, toplumsal çözümler, kente yeni göç edenlerin değişen yaşam biçimleri ve kentteki mekânsal farklılıklar dönemin filmsel anlatılarına hâkim olmuştur.

Toplumsal Gerçekçilik akımının etkisinde çekilen yerli filmlerin gerilim noktaları, “modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine” kurulmaya başlanmış ve sonrasında çekilen filmlerde de geleneksel ile modern arasındaki çelişki filmlerin eksenini oluşturmuştur. 1960-65 arasındaki ilerici yeni orta-sınıfın sinemadaki yansıması olan toplumsal gerçekçi hareket, modernlik-geleneksellik çizgisi üzerinde ulusal bir kimlik arayışını yansıtır (Abisel, 1994, 86; Daldal, 2005, 58).

Özellikle göç olgusunu merkeze alan filmler ise 1960'lı yıllarda ön plana çıkmaya başlamış ve kenti arka plan olarak kullanmıştır. Apartmanlar, gecekondu ve kamusal alanlar şehrin mekânlarından

seçmelerdir. Türk sinemasının merkezi konumunda olan İstanbul, göç temalı filmlerde mekânsal fon olmanın dışında modern hayatın, toplumsal tabakalaşmanın ve kültürel çatışmalarla biçimlenen fiziksel yapının anlatıldığı bir mekân olmuştur. İlk göç filmi Gurbet Kuşları dışında İstanbul'da çekilen “*Otobüs Yolcuları* (1961), *Şehirdeki Yabancı* (1962), *Keşanlı Ali Destanı* (1964), *Bitmeyen Yol* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Fatma Bacı* (1972), *Canım Kardeşim* (1973), “*Göç Üçlemesi*” olarak adlandırılan *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974), *Taşı Toprağı Altın Şehir* (1978), *Sultan* (1978) filmlerinde de göç teması işlenir. Bu filmlerde kentin yapısına mekânsal ve sosyal yönden hâkim olan ikili yapı, geleneksel-modern arasındaki çelişki, karakterler ve yaşadıkları mekânlar ile vurgulanmaktadır. Modernlik, kentli olan burjuva sınıfının yaşam tarzıyla geleneksellik ise kente yeni gelen göçmenlerin yaşantıları veya gecekonduyla temsil edilmektedir.

İncelenecek olan Gurbet Kuşları filmi ise “*modernleşmekten korkan geleneksellik telkiniyle öne çıkan muhafazakar bir film*” olmakla beraber geleneksel kültürü sabit, değişmeyen bir çerçeve içinde sunan bir film (Avcı ve Özhan, 2008, 368).

4.1. Gurbet Kuşları⁵

1964 yılında Halit Refiğ'in yönetmenliğinde çekilen Gurbet Kuşları⁶ filmin senaryosu ise Halit Refiğ ve Orhan Kemal tarafından kaleme alınmıştır. Gurbet Kuşları filmi, Kahramanmaraş'tan İstanbul'a göç eden anne baba ve dört kardeşten oluşan Maraşlı ailenin hikâyesini anlatmaktadır. İstanbul Haydarpaşa Gar'ında başlayan film önce ailenin kiradıkları eve yerleşmelerini, sonrasında da her bir bireyin kentle kurduğu bağı ve kentin onlar için ne ifade ettiğini yansıtmaktadır. Ancak zamanla işleri bozulan ve kentte tutunamayan ailenin, geçim sıkıntısı yaşamaya başlaması ve küçük oğlu Kemal hariç Maraş'a geri dönmesiyle film sonlanmaktadır.

Filmin olay örgüsü ailenin İstanbul'a büyük hayallerle gelen beş üyesi üzerinden aktarılmaktadır. Baba, ortanca erkek

5. Bu bölümde yer alan film sahneleri “Siyah Beyaz Filmler. (2020, 12 Mayıs). Gurbet Kuşları [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=BSOnv6NLme-g&ab_channel=SiyahBeyazFilmler” adresindeki video üzerinden duraklatılarak elde edilmiştir.
6. Oyuncular: Tanju Gürsu, Filiz Akın, Pervin Par, Cüneyt Arkin, Özden Çelik, Sevdâ Ferdağ, Mümtaz Ener, Muadelet Tibet, Hüseyin Baradan, Önder Somer, Mualla Süre, Danyal Topatan, Gülbün Eray, Tunç Oral, Tansu Sayın, Ayhan Özyılmaz.

çocuk Selim, ailenin büyük oğlu Murat, Fatma ve ailenin küçük oğlu Kemal filmde anlatıcı olarak yer alır. Ancak anne, kentle bağ kurmaması, sadece ev içi yaşamda görünmesi ve sosyal yaşamla bağının sınırlı olması nedeniyle anlatıcı değildir.

Filmde özel ve kamusal mekânlar, modernleşme ve sınıflar arası kültür farklılıkları vurgulayan alanlardır. Maraşlı aile, batı kültürüne karşılık Anadolu ve İslam değerleriyle karşımıza çıkar (Adiloğlu, 2005, 86). Film hem mekânsal hem de toplumsal yapı açısından karşıt ve ikili durumlar üzerine kurgulanmış ve mimarlık bu karşıtlarının sunulduğu bir araç olarak ele alınıp karakterler mekânlarla eşleştirilmiştir. Böylece mekânsal ayrışmalar ve farklılıklar; filmdeki karakterlerin kültürü, aile yapısı, deneyimleri ve ekonomik düzeyi gibi kavramlarla bütünleştirilerek yansıtılmıştır.

İstanbul ise filmde arka plan olmanın ötesinde kır-kent, geleneksel-modern, eski-yeni gibi karşıtlıkların bir araya geldiği ve modernleşmeye dair sorunların derinden hissedildiği yer olarak gösterilir. Kentleşme ve sanayileşmenin hız kazandığı İstanbul; göç edenler için kırdan daha iyi bir yaşantı, ekonomik güç ve birçok iş imkanı demek olsa da Gurbet Kuşları'nda bunun tam aksi gerçekleşir. Kent, kentli olamayan ve uyum sağlayamayan bu göçmenleri kabul etmemiştir.

Maraşlı ailenin Haydarpaşa Garı'na varışı ile başlayan film yine Haydarpaşa Garı'ndan İstanbul'u terk etmeleri ile sonlanır (Resim 3). Bu noktada film başlar-ken ve sonlanırken gösterilen gar mekânı iç göçü vurgularken baba figürünün en

önde yer alması ataerkilliğe gönderme yapar. Maraşlı ailenin gardan çıkıp kentle ilk karşılaştıkları anda, kente dair uzak çekimler ile ölçeğe vurgu yapılırken, kentin fiziksel ve kültürel olarak geldikleri yerden bambaşka bir yer olduğu ve uyum sağlamanın kolay olmayacağı izlenimi verilir. Aynı zamanda kente karşı ilk izlenim ve kentle bağlantı kurulan ilk mekân olma açısından Haydarpaşa Garı önemlidir. Lefebvre (2020, 163) kendi kentsel bağlamları içinde insanlar tarafından yaşanmak için üretilen mekânlar arasında anıtsallığı olan mekânın her zaman okunurluğu arttırdığını, istenilen şeyleri söylediğini ve daha fazlasını da gizlediğini belirtir. Haydarpaşa Garı da anıtsallığı ve mimari dokusuyla kente dair bir şeyler söyler. Haydarpaşa Garı kente göç edenler için hem İstanbul'a açılan ilk kapıdır hem de geldikleri yere geri dönerek kente veda ettikleri yerdir. Filmin sonunda Maraşlı aile, İstanbul'a veda ederken başka yeni bir ailenin İstanbul'a şah olmak için göç ettiği sahne verilir (Resim 4). Bu iki sahne ile yönetmen İstanbul'a kitlesel göçlerin başlamasını ve her bir göçmenin kentin ekonomik yönünden faydalanma arzusunda olmasını kendi bakış açısından seyirciye iletir.

Resim 3. Maraşlı ailenin İstanbul'a gelişi ve İstanbul'dan memleketlerine dönüşü.





Resim 4. İstanbul'a yeni gelen göçmenler.

Filmde kente göç edenler, her işi yapmaya pazarlıksız hazır olarak resmedilir. Haybeci hamallıktan müzayedeciliğe, Maraşlı aile oto tamirciliğinden taksiciliğe kadar pek çok işte çalışırken görülür. Sanayileşme yolunda olan Türkiye'de kente yığılan bu ucuz emek, ülkenin kapitalistleşme sürecinde önemlidir. Film içerisinde de yönetmen, bir yandan göçmenlerin her işi yapmaya hazırlıklı olma halleriyle kente tutunma çabalarını aktarırken diğer yandan film boyunca kentin onlara kültürel ve ekonomik açıdan uygun olmadığını kurgulayarak onları memleketlerine geri gönderir.

Kente göçün arttığı bir dönemde çekilen filmde kente göçün ve kentte onları bekleyen yaşamın yeniden kurgulayarak sunulması, yönetmenin o dönem büyük şehirlere göç edecek olanlarda olumsuz bir algı oluşturmasıyla da ilişkili olduğu söylenebilir. Filmde göçmenlerin kentliler tarafından ötekileştirildiği ve bu ötekileştirilmenin hem sosyal yaşamlarına hem de mekânsal olarak yaşam alanlarına yansıdığı görülür. Göçmenlerin ve kentlilerin kent içerisindeki ayrışma durumları, yaşadıkları semtlere, evlerine, giyim kuşamlarına ve eğlence mekânlarına kadar farklılaşmış olarak aktarılır.

Filmde gösterilen semtlerde; mekânların doku ve düzenlenme biçimindeki farklılık, bu alanlarda yaşayan bireylerin ekonomik düzeyi, kültürel yapısı ve modernlik-geleneksellik vurgusu kentin ikili yapısını resmeder. Kentin kültürel olarak heterojenliğinin ve oluşturduğu toplumsal tabakalaşmanın, yaşanılan semtler üzerinden aktarılması yönetmenin kurguladığı bir

düzlemdir. Refiğ, filmde başlıca üç mekân düşüncesinin yer aldığından söz eder:

"1) Müslüman İstanbul...Ailenin gelip yerleştiği Sultan Selim Camii civarı Çarşamba ve Haliç, geleneksel İslam. İstanbul yani. 2) Rum İstanbul, Bizans İstanbul. Beyoğlu çevresi... ve Anadolu'dan gelenlerle bu yörede yaşayanların davranış farkları... çelişkileri... (3) Modern İstanbul... burjuva (Batı) terbiyesi görmüş, ticari işlerde, yüksek memuriyetlerde bulunan ailelerin yaşadığı yerleşme yerleri: Taksim, Nişantaşı, Gümüşsuyu yöresi. Böylece İstanbul'da üç ayrı sosyal karakteri görsel olarak ifade etmek için üç ayrı çevre seçilmesini yeğledim"
(Makal, 1987, 32).

Filmde İstanbul'un bir tarafı modernliği, diğer tarafı gelenekselliği vurgular. Refiğ'in bilinçli olarak üç mekân düşüncesi üzerinden aktardığı İstanbul'da, Maraşlı ailenin yaşadığı Çarşamba mahallesi filmde gösterilen diğer semtlere göre, modernleşme süreçlerini tamamlayamamış ve imkânları daha kısıtlı olmasından kaynaklı olarak göçmenlerin geldikleri taşra (göç ettikleri Kahramanmaraş gibi) komunedir. Çarşamba mahallesindeki kentsel doku ile göç eden ailenin taşralı kimliği özdeşleştirilmiş ve Maraşlı aile bilinçli bir şekilde bu semte yerleştirilmiştir. Orta gelirli ailelerin yaşadığı Çarşamba mahallesi ve gecekondu bölgeleri düzensiz ve eskimiş evleriyle karşımıza çıkarken üst gelirli insanların yaşadığı Nişantaşı ve Cihangir betonarme apartmanlar ve daha düzenli bir kent dokusuyla görülür (Resim 5-6). Yaşanılan semtler ile toplumsal tabakalaşmanın sınırları net biçimde çizilmiştir. Doğuyu ve gelenekselliği temsil eden Çarşamba mahallesinde sokaklar düzensiz, kaba taşlarla kaplanmış, bakımsız ve dardır. Sokaklarda aydınlatma elemanlarına pek rastlanılmaz ve araç trafiğine göre düşünülmemiştir. Bu sebeple yayalar ve araçlar için ayrı bölümler yoktur. Kentlilerin yaşadığı Nişantaşı ve Cihangir semtlerinde ise yollar planlanarak yapılmış, yapılar onlara koşut olacak ya da aksların üstüne gelecek

biçimde yerleştirilmiştir. Yollardaki aydınlatmalar düzenli, yollar bakımlı, asfaltlı ve araç-yaya ilişkisi düşünülmüş olarak resmedilir. Konut dokusu ise yüksek gelirli kesimlere ait olan modern, bitişik nizamlı apartman bloklarıdır.

kültürel yapı kurgulanmıştır.

Göç eden ailenin yaşadığı Çarşamba mahallesindeki geleneksel konuta bakıldığında çıkmanın olduğu üst kat pencereleri daha büyük boyutlardadır ve mahremiyeti sağlamak amacıyla yapılmış kafesler



Resmedilen konut tipolojileri, kentin ikili yapısındaki mekânsal ayrışmanın ve kültürel değişimin özneleri olarak kurgulanır. Göç sonrası kentin kültürel ve sosyal coğrafyasındaki farklar, şehri çevreleyen gecekondu bölgeleri ve apartman semtleri dışında orta gelirli aileleri temsil eden geleneksel ahşap evler ve en üst gelir gruplarını temsil eden Boğaz çevresindeki birkaç katlı villalar ile aktarılır. Filmde apartmanda yaşamak, toplumsal olarak yüksek konumu temsil ederken orta ve alt gelir grubu, Fatih semtinde geleneksel mimari karakteriyle ahşap evlerde ve kentin çeperlerindeki gecekondu yerleşimlerinde görünür. Hikmet Temel Akarsu'nun (2020, 152) belirttiği gibi "Osmanlı döneminden kalan ahşap köşkler kente göç eden orta sınıfın kira evi olurken, yükselen sınıflar Beyoğlu ve Şişli'nin beton apartmanlarına yönelerek kendi mimari kültürünü" oluşturmuştur. Maddi olarak daha iyi bir konumda olanlar ise Florya, Sarıyer ve Boğaziçi gibi zengin yerlerde tek katlı betonarme köşklere oturmaktadır.

Gurbet Kuşları'nda kentteki değişim daha çok geleneksel ahşap Türk evi ve apartman olgusu ile resmedilir. Bu iki konut tipolojisi üzerinden modern olmayan bir taşralılık ile modernist kentliliğin barındırdığı birbirine zıt yaşam tarzları ve

görülür. Bazı sahnelerde gelenekselliğe bir vurgu olarak kadın figürü sokakla ve kent yaşamıyla ilişki kurduğu çıkmalarda kadraja girer (Resim 7). Ailenin oturduğu ahşap evde üst kat yaşam alanıdır ve iç mekânında Türk kültüründe yer alan divana benzer bir oturma birimi, çiçek desenlerinin hâkim olduğu ağır kumaş perdeler, mobilyaların üstündeki kanaviçe ve dantel örtüler, evin duvarlarında asılı olan halılar ve ahşap sandık mekânın geleneksel etkisini arttıran öğelerdir. İstanbullu olarak resmedilen Ayla'nın ailesinin Cihangir'de bulunan apartman dairesine bakıldığında ise ahşap oymalı ve kıvrımlı sandalyeler ile koltuklar, oturma birimleriyle uyumlu biçimde klasik üslubun hâkim olduğu ahşap büyük bir masa, sadece dekorasyon objesi olarak mekânda var olan kumaş başlıklı abajur ve salonun bir köşesinde yer alan ahşap büfe toplumdaki statüyü simgeleyen öğeler olarak resmedilir. Beyoğlu ve Şişli'deki apartman daireleri ile Boğazda yer alan yazlık ev ise Adiloğlu'nun (2005, 92) belirttiği gibi "batının modern çizgilerini taşıyan yapı malzemeleri, mekân düzenlemeleri ve örgütlenmeleriyle Türk kültürünün mimari dokusunun yok oluş sürecini" göstermektedir (Resim 8).

Resim 5. Çarşamba mahallesindeki kent dokusu.

Resim 6. Apartman hayatı-Nişantaşı.

Resim 7. Kadının çıkma aracılığıyla sokakla ilişki kurması.



Resim 8. Konut-iş mekân ve toplumsal sınıf ilişkisi.





Bir tampon mekanizma olarak içinde yaşadığı insanı; düşman kent yaşamından koruyarak yaşama imkânı sağlayan, kentin öteki bölgeleriyle etkileşim sağlayan ve aynı zamanda köy ile de bağlarını bütünüyle koparmayan gecekondu bölgeleri (Kongar, 1982, 31) ise Gurbet Kuşları'nda sadece uzak çekimlerde görülür (Resim 9-10). Resmedilen gecekondu, kent yaşamına karşı korunaklı ve içe dönük haliyle kent ve kır arasında bir tampon mekanizmayı tarifler ancak anlatı içerisinde kentin öteki bölgeleriyle etkileşimine dair bir kesit verilmez. Filmde önce kadrajda Türkiye'de savaş sonrası modernizmin bir simgesi olan İstanbul Hilton Oteli görülür ve hemen ardından kamera açısı gecekondu bölgelerine çevrilir. Burada gecekondu bölgesinin tam olarak nerede konumlandığı belli değildir ancak filmde verilen mekânsal bağlantı ile Hilton Oteli'nin çevresinde oluştuğuna dair bir algı yaratılır. Böylece kent merkezinde gelişen modernist görünüm ile çevresinde gelişen gecekondulaşma, bilinçli olarak kentte var olan iki farklı ve birbirine zıt fiziksel oluşumları resmeder. Böylelikle İstanbul hem kültürel olarak hem de fiziksel olarak ikili bir yapıya bürünür. Göç ederek gecekonduya yaşayanlar ise

kentin ve kentlinin kabul etmediği 'kente ki köylüler' olarak resmedilir.

Gurbet Kuşları'nda kent içerisinde yapısal olarak farklılaşmanın vurgulandığı başka bir sahne ise arka planda verilen İstanbul'da bu dönem modern mimari ile yapılmış olan otel yapılarıdır. Tarabya'ya gelinen sahnede arka planda birçok Yeşilçam filmine sahne olan Kadri Eroğan'ın tasarladığı 1966 yılında hizmete açılan Tarabya Oteli'nin inşası göze çarpmaktadır (Resim 11). Otel; kartezyen yatay ve düşey etkili, evrensel formların ve cephelerinde geniş cam yüzeylerin hâkim olduğu dönemin modern mimari anlayışıyla tasarlanan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Okur (2020, 441), Tarabya Oteli'nin "dönemin popüler olan evrenselci, modernist mimarlık yaklaşımını ve de mimarlık-sentezini izlemesinden ötürü dönemin yeniliklerini oldukça iyi temsil ettiğini" belirtmektedir. Diğer bir sahnede ise Türkiye'deki savaş sonrası modernizmin tartışılmaz simgesi olan -yeni formu, yapısı ve malzemeleriyle teknik mükemmelliğin, hassasiyetin ve ilerlemenin sembolü haline gelen- (Bozdoğan ve Akcan, 2012, 116-117) İstanbul Hilton Oteli görülür (Resim 12).

Resim 9-10. Gecekondu mahallesi ve kente yeni göç edenler.

Resim 11. İstanbul Tarabya Oteli.
Resim 12. İstanbul Hilton Oteli.



Resim 13. Kentli Ayla ve Taşralı Fatma.



Resim 14. Fatma ile Mualla'nın çıkma aracılığıyla iletişim kurması.



Taşralı ve kentli ayrımı, filmin anlatısında mekânsal anlatımın dışında en belirgin kadın figürü üzerinden okunur. Taşradan gelen Fatma ile kentli ailenin kızı Ayla bu ayrımın özneleridir. Fatma geleneksel aile yaşantısında biçimlenmiş kadın rolünde, yaşantısı sadece ev içinde sınırlı bırakılmış, kentin sosyal donatılarından mahrum kalmış ve eğitim alamamış bir imaj çizerken; Ayla modern bir ailede eğitilmiş, sosyal çevresi olan ve istediğini yapma noktasında özgür olan bir kadındır (Resim 13). Geleneksel Türk evlerinde kadının sokakla ve kent yaşamıyla ilişki

kurma ihtiyacını karşıladığı çıkmalar, filmde Fatma ve diğer ahşap evde yaşayan Mualla arasındaki iletişim kanalı haline gelen sosyalleşme mekânlarıdır (Resim 14). Karakter üzerinden verilen sosyal farklılıklar, yaşanan semtteki kentsel doku ve konut tipolojisi aracılığıyla yeniden yorumlanarak aktarılır.

Kadın figürü üzerinden aktarılan geleneksellik ve modernlik vurgusu filmin sonuna doğru kadının özgürlüğündeki ayrım üzerinden daha da netleşir. Göç eden ailenin kızı Fatma yaşam alanının ev ile sınırlandırılması ve kent yaşamında içine düştüğü karmaşa sonucu evden kaçarak intihar etmiştir. Göç eden ailenin kızı Fatma'nın intihar sahnesinde arka planda tepeden bir bakış ile verilen İstanbul; çarpık kentleşmeyi, çok katmanlılığı ve yığılmayı vurgular. Kimlik ve mekân ilişkisinin vurgusu yapılan sahnede, Fatma'nın içinde bulunduğu karmaşıklık ve çıkmaz durum kent dokusuyla örtüşür (Resim 15-16). Film boyunca çeşitli bölgelerden kesit kesit görülen İstanbul, filmin sonuna doğru farklı kimlikleri temsil eden semtlerin, bütünde oluşturduğu kent dokusu ile görülür.

Resim 15-16. Fatma'nın intihar sahnesi ve İstanbul.



Film, tıp eğitimi alan doktor adayı Kemal'in ailesinin başarısızlığı sonrasında onları ikna ederek tekrar memleketlerine dönmeye ikna etmesiyle sonlanır. Ailenin tek başarılı bireyi olarak kente uyum sağlayan Kemal, yine doktor adayı olan Ayla ile nişanlanıp İstanbul'da kalmaya devam etmiştir. Farklı farklı iş kollarını deneseler de ekonomik olarak belli bir düzeye kavuşamayan, modern bir iş ve tabakalaşma düzenine giremeyen aile kentte barınmamıştır. Filmin başında İstanbul'a göç eden bir başka karakter Haybeci ise kentin sunduğu olanaklardan yararlanabilmiş, uyanıklığı sayesinde ayakta kalabilmiş bir bireydir. Gecekonducuların ticarileştiği bu dönemde Haybeci bir gecekondu mahallesi inşa eder ve sonrasında da apartman inşaatına başlayacağını belirtir. Film boyunca birçok işte çalışan Haybeci, en alt tabakadan (*hamallık*) başlayarak üst tabakaya yükselir. Böylece Haybeci ekonomik açıdan kentlileşerek, Kemal ise kültürel ve sosyal açıdan kentlileşerek kente tutunmuştur.

Davis'in (2007, 31) belirttiği gibi, kentlerde iş imkanı ne kadar fazla olsa da yoksulluğun devam etmesi kentleşmeyi yönlendiren bir olgudur. Gecekondu halkının büyük bir kısmının kent merkezlerinde yaşayabilecek düzeyde ekonomik özgürlüğe erişememesi, gecekondu sayısının kentlerde hızla artması ve toplumun her kesimine hitap edecek konut inşasının olmayışı kentin mekânsal biçimlenişini etkilemiştir.

5. SONUÇ

Türkiye'de 1950 yılı itibariyle başlayan kentleşme ve bunun bir sonucu olan göç, çok yönlü ve geri dönülemez sorunlara yol açmıştır. Batur'un (1983, 1400) dediği gibi bu dönemki kentleşme, Türkiye mimarlığının geleceğini etkileyen dramatik boyutlar ile gelmiştir. Kentleşme ve sanayileşmenin aynı hızda seyredememesi, özellikle İstanbul'da bir tarafın moderniteye uygun diğer tarafın ise kendiliğinden gelişmesine neden olmuştur.

Gurbet Kuşları gibi bu dönem Türk sinemasında yer alan birçok film kent ile daima karşılıklı etkileşim halinde bulun-

muştur. *Gurbet Kuşları* filmi, kente dair mekânsal bir okuma yaptıırken modernlik-geleneksellik kavramları arasındaki karşıtlığı karakterler üzerinden yansıtarak karakter-mekân ilişkisi kurmayı sağlar. Filmde birey-konut-sokak ilişkisi, taşra ve kent kültürü arasındaki karşıtlıklarla vurgulanır. Göç eden aile her ne kadar kentten (*Kahramanmaraş*) İstanbul'a göç etse de kıra ait değerleriyle taşra kültürünü temsil eder.

Filmin tamamında kurgulanan mekânsal dizilime ve mekânlar arasındaki bağlantının kurulma biçimine bakıldığında özelde göç eden bir ailenin kent yaşamında karşısına çıkan zorluklar verilirken genelde kentleşme sonrası İstanbul'un farklılaşan semtleri aracılığıyla vurgulanan modernlik-geleneksellik algısı hâkimdir. Yönetmen; konutların tipolojisi, bulunduğu konumu, çevresi, insan tiplmeleri aracılığı ile taşralı-kentli zıtlığını, kentte meydana gelen mekânsal ve toplumsal değişimi ve kentlileşemeyenlerin kentte tutunamayacaklarını perdeye aktarmıştır. Türeli (2021, 102), *Gurbet Kuşları* filminde yurt yerine kenti koyan Refiğ'in; ideal yurttaşı eğitilmiş şehirliler olarak tasvir ettiğini ve eğitimsizlerin geldikleri yere geri dönmesi gerektiği düşüncesinde olduğunu belirtir.

Filmde göçmenlerin memleketlerine geri dönmeleri onlar için en iyisidir. Kentli olmayanın kentte yeri yoktur ya ekonomik açıdan ya da kültürel ve sosyal açıdan kentlileşebilenler kente tutunmuş ve geri kalan için en iyi yaşam taşradaki yaşamdır. Göç sonrası toplum yapısındaki değişimler; kentin farklı sınıflara hizmet eden bölgelere ayrılması, kentsel dokunun farklı konut tipolojileriyle çeşitlenmesi ve toplumsal olarak sorunlu bir ortam oluşması üzerinden resmedilmiştir. Kentte hâkim olan ikili yapı; farklı semtler üzerinden resmedilen modernlik-geleneksellik algısı, konutların tipolojileri, konumları, bağlamları ve işlenen karakterlerin çeşitliliği aracılığıyla kurgulanmıştır.

1950 sonrası gerçekleşen kentleşme hareketleri, iç göç ve toplumsal değişimin sinemasal anlatıda gerçek mekânlar

üzerinden yeniden kurgulanması; dönemin kentsel mekânlarını, fiziksel ve sosyal biçimlenişini, toplumsal yapısını yeni bir bakış açısıyla sorgulama imkanı oluşturmuştur. Sinema filmlerinin sunduğu mekânı üç boyutlu olarak kavrama ve beden-hareket ilişkisi, deneyimlemeyi sağlamanın yanı sıra döneme ve dolayısıyla mekâna dair yeni bir temsili üretmeyi sağlar. Filmlerde gösterilen kente dair gerçek mekânlar bir algı deneyimi sağlayarak dönemin mimarlık anlayışının sinemasal anlatıya nasıl dahil edildiği aktarmıştır. Bu çalışmada ele alınan sahneler ve mekânlar, her biri kentin dinamiklerine dair bir temsil oluşturmuştur.

Kent ve insan ruhu kavramını kent dokusu üzerinden irdeleyen Refiğ, Gurbet Kuşları'nda mimari yapıyla olayları ve karakterleri çevrelerken toplumsal ve kültürel yapılaşmaya da gönderme yapar (*Adiloğlu, 2005, 30*). Refiğ (*1965, 16*) Gurbet Kuşları ile ilgili yaptığı bir açıklamada “kendilerinden hiçbir değer katmadan, sadece taşını toprağını altın saydıkları şehrin nimetlerinden istifade etmeye çalışan bir ailenin hikâyesini anlatırken toplumumuzun bu ana meseleleri üzerinde durduğunu” belirtir. Bu açıklama, yönetmenin dönemin içinde bulunduğu koşulların farkında olarak anlatıyı, çekim açısını, tonlamayı, mekânları ve mimarlığı bu doğrultuda ele alıp kendi kontrolünde algılanacak film mekânları yarattığını gösterir. Filmin yorumlanmasına ve analize dair sınırları yönetmenin oluşturduğu bu çerçeve belirler. Kentin fiziki yapılanması ve toplumsal yapının biçimlenişi, iç ve dış mekânlardaki karşıtlık ile vurgulanarak birey-mekân ilişkisi üzerinden aktarılır. Kentlerde ikili bir durum olduğu, bireyler arasında ekonomik ve kültürel karşıtlık olduğu yönetmen tarafından kabul edilmiştir. Hatta göç edenlerin kentte tutunmakta zorlandıkları ve geri dönüş için seçeneklerinin olduğu filmin sonunda belirtilmiştir. Ancak bu dönem kentlerde her ne kadar ikili durumlar söz konusu olsa da filmde gösterildiği gibi göç edenlerin geri dönmesi pek gerçekleşmemiştir. Kırsal alanlardan göç edenlerin çoğu için kent daha iyi koşulları temsil

etmiş ve geldikleri yerle kenti kıyaslayarak kentte kalmaya devam etmişlerdir. Bu karşıtlıklar, kenti kırdan ayıracak olan, heterojenliği oluşturan ve farklılıkları bir arada barındıran kent dokusunu meydana getirmiştir.

Sonuç olarak mimarlık gibi sinemanın da sosyal, kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylar ile bağ kurarak üretme çabası; dönemsel ve toplumsal olarak tüm düzeylerdeki katmanların analiz edilmesini sağlamıştır. Sinemada mimarlık ve kent; sergilenen, eleştirilen, yönetmenin mimari tercihleri ve bakış açısı ile aktararak yeniden üretilen bir imgeye dönüşmüştür.

Kaynakça

- Abisel, N. (1994), Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz?, N. Abisel, O. Onaran, L. Köker, E. Köker (Ed.), *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (74-132), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Adiloğlu, F. (2005), *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*, İstanbul: Es Yayınları.
- Akarsu, H. T. (2020), Gurbet Kuşları, H. T. Akarsu, N. Erdoğan T. Özbursalı (Ed.), *Sinemada Mimarlık* (150-153), İstanbul: Yem Kitabevi.
- Alsaç, Ü. (1993), *Türk Kent Düzenlemesi ve Konut Mimarlığı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arlı, A. (2015), İstanbul'un Uzun Asrı: Dünya ve Türkiye Ölçeğinde, C. Yılmaz (Ed.), *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi 1. Cilt, 250-293*, İsam ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş.
- Ataköy Sitesi 1 İnci Kısım İnşaatı (1958), *Arkitekt Veritabanı, 1958-02, S.66*.
- Avcı, A., Özhan, D. (2008), *Romanesk Kent: Gurbet Kuşlarından Gizli Yüze*, M. Öztürk (Ed.), *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* (364-379), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bal, H. (2006), *Kent Sosyolojisi*, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları.
- Batur, A. (1983), *Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 5. Cilt (1379-1424)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin W., (1969), “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, In: *Illuminations*, (Edited by Hannah Arendt, Translated by Harry Zohn, from the 1935 essay) New York: Schocken Books.
- Bilgin, İ. (1996), *Anadolu'da Modernleşme Sürecinde Konut ve Yerleşme, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme (472-490)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Black, C. E. (1989), *Çağdaşlaşmanın İtici Güçleri*, (Çev. M. F. Gümüş), Ankara: Vteori Yayınları.
- Bozdoğan, S. (1998), *Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış*, S. Bozdoğan, R. Kasaba (Ed.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (118-135), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bozdoğan, S., Akcan, E. (2012), *Modern Architectures In History*, London: Reaktion Books.

- Çeçener, H. B. (2003), Evden Apartmana, Mimarist Üç Aylık Mimarlık Kültürü Dergisi, 3(7), 47-49.
- Çetin, H. (2003), Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi, Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi, 25, 11-40.
- Daldal, A. (2005), 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Davis, M. (2007), Gecekondu Gezegeni, İstanbul: Metis Yayınları.
- Demirkan, T. (1996), Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, 8, 17-22.
- Duman, Ş., Beşgen, A. (2021), Sinemada Karakter-Mekân Özdeşleyimi Üzerine Bir İdeoloji: Kış Uykusu Filmi, S. C. Beritan, E. Haspolat, H. Sağlam, D. Yıldırım (Ed.), Mekânı Düşünmek Felsefe, Politika, Mimarlık, Sinema (181-201), Ankara: Nika Yayınevi.
- Ekicigil, R. (Yapımcı) ve Refiğ, H. (Yönetmen). (1964). Gurbet Kuşları [Sinema Filmi]. Türkiye: Artist Film.
- Erman, T. (1996), Şehirli Olmak Ya Da Köylü Kalmak: Kentteki Kır Göçmeninin Kendini Tanımlaması Olayı, II. Ulusal Sosyoloji Kongresi Toplum ve Göç, 303-307.
- Eroğlu, A. (2003). Mimarlık, Kent ve Sinema İlişkisi (Yüksek Lisans Tezi). Erişim Adresi: <https://Polen.İtu.Edu.Tr/İtems/11596ad6-8051-499a-9376-A7a2e483fd4e>
- Gül, A. (2015), Menderes Dönemi İstanbul'unda İmar Hareketleri ve Arka Planı, C. Yılmaz (Ed.), Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi 8. Cilt, 536-555, İsam ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş.
- Güngör, N. (1993), Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- https://www.youtube.com/watch?v=Bsonv6nlmeg&ab_channel=Siyahbeyazfilmler
- İstanbul Bölge Kalkınma Kongresi Dün Toplandı, (1952, 11 Mart) Milliyet, S.1.
- Kale, G. (2004). Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık (Yüksek Lisans Tezi). Erişim Adresi: <https://Polen.İtu.Edu.Tr/İtems/Dbaeb652-89d0-4c1a-B3b1-63d80a1b6634>
- Karmaz, E. (2021), Mekânın Gündelik Yaşam İçinde Kurgulanışı: Özne Mekân Etkileşim Süreci, S. C. Beritan, E. Haspolat, H. Sağlam, D. Yıldırım (Ed.), Mekânı Düşünmek Felsefe, Politika, Mimarlık, Sinema (67-91), Ankara: Nika Yayınevi.
- Kartal, K. (1983), Kentleşmenin Ekonomik ve Sosyal Maliyeti, Amme İdaresi Dergisi, 16(4), 92-110.
- Keleş, R. (1972), 100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Keleş, R. (1989), Konut Politikalarımız, Ankara Üniversitesi Sbf Dergisi, 44 (1).
- Keleş, R. (1993), Kentleşme Politikası, İstanbul: İmge Kitabevi
- Keleş, R. (2004), Kent ve Kültür Üzerine-I, Tarihi Kentler Birliği Dergisi, 2, 57-59.
- Keyder, Ç. (2013), İstanbul Küresel ile Yerel Arasında, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıray, M. B. (1998), Örgütlemeyen Kent: İzmir, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kongar E., (1982), Kentleşen Gecekondu ya da Gecekondulaşan Kentler Sorunu, Kenttsel Bütünleşme, 1. Baskı, Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Yayını.
- Kongar, E. (1982), Kentleşen Gecekondu Ya Da Gecekondulaşan Kentler Sorunu, T. Erder (Ed.), Kenttsel Bütünleşme (23-54), Ankara: Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Yayını.
- Kongar, E. (1995), 12 Eylül Kültürü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kovacs, A. B. (2010), Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950 -1980, (Çev. E. Yılmaz), İstanbul: De Ki Basım Yayım. (Orijinal Yayın Tarihi, 2007)
- Köksal, C. (2015). Göstergibilimsel Yaklaşımla Sinemasal Mekân Analizi: Otellerde Geçen Filmler Üzerinden Mekânsal ve Anlamsal Çözümlenmeler (Yüksek Lisans Tezi). Erişim Adresi: <https://Tez.Yok.Gov.Tr/Ulusaltelzmerkezi/Tezsorgusonucuyeni.Jsp>
- Lefebvre, H. (2020), Mekânın Üretimi, Sel Yayıncılık.
- Levent Toplu Konutu (1961), Arkitekt Veritabanı, 1961-04, S.163.
- Makal O., (1987), Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı, 1. Baskı, Marş Matbaası.
- Mardin, Ş. (1991), Türk Modernleşmesi, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nil. T. (T.Y.), 1960 İstanbul'da Gecekondu Yerleşimleri, 28.07.2022 Tarihinde <http://www.İstanbulbandatabase.Com/> Adresinden Alındı.
- Okur, T. (2020), Mimari Belgelemede Türk Sinemasının Rolü: Tarabya Oteli Analizi, Sanat Yazıları, 4, 433-456.
- Özcan, G. (2014), Demokrat Parti Döneminde Maliye Politikası, Cbü Sosyal Bilimler Dergisi, 12(2), 261-274.
- Öztürk, M. (2004), Türk Sinemasında Gecekondu, European Journal Of Turkish Studies 1.
- Refiğ, H. (1965), Gurbet Kuşları ile İlgili Bir Açıklama, Sinema 65, Şubat 1965, 16.
- Sayım Yıllarına Göre İstanbul Nüfusu, Sayımlar Arası Yıllık Nüfus Artış Hızı ve Yıl Ortası Nüfus Tahmini (2001), Sayılarla İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Siyah Beyaz Filmler. (2020, 12 Mayıs). Gurbet Kuşları [Video]. Youtube.
- Soysal, M., Sağlam, F. (1983), Türkiye'de Anayasalar, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 1. Cilt (18-52), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M. (1998), Türkiye'de Arabesk Olayı, (Çev. H. Eryılmaz), İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi, 1992)
- Şumnu, U. (2021), Başrolde Mimarlık: Türk Filmlerinde Modern Mimarlık ve Modern Evler, Betonart Beton, Mimarlık ve Tasarım Dergisi, (68), 18-27.
- Tekeli, İ. (1998a), Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması, S. Bozdoğan, R. Kasaba (Ed.), Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik (136-152), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tekeli, İ. (1998b), Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kenttsel Gelişme ve Kent Planlaması, Y. Sey (Ed.), 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık (1-25), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tekeli, İ., Gülöksüz, Y. (1983), Kentleşme, Kentleşme ve Türkiye Deneyimi, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 5. Cilt (1224-1238), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tercan, B. (2018), 1948'den Bugüne İmar Afları, Mimarlık Dergisi, 403, 20-26.

- Turgut, H. (2003), Kentleşme Süreci İçinde Sosyo-Kültürel ve Mekansal Değişimler: Gecekondu-Konut Örüntüsü, *Mimarist Dergisi*, (7), 57-64.
- Türel, İ. (2010), *Istanbul through Migrants' Eyes*, D. Göktürk, L. Soysal, İ. Türel (Ed.), *Orienteering Istanbul: Cultural Capital of Europe?* (144-165), New York: Routledge,
- Türel, İ. (2021), *İstanbul Açık Şehir Kentsel Modernliğin Endişelerini Sergilemek*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Türkün, A., Şen, B., Aslan, Ş. (2013), 1923-1980 Döneminde Kentsel Politikalar ve İstanbul'da Konut Alanlarının Gelişimi, *Mevzuat, Aktörler ve Hâkim Söylem*, A. Türkün (Ed.), *Mülk, Mahal, İnsan İstanbul'da Kentsel Dönüşüm* (45-78), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Uysal, Y. (2013), *Tarihin İktidarının Yok Saydıkları: Yapılar ve Mimarlar / Kooperatif Evleri, Bellek ve Kültür Sempozyumu*, Bilkent Üniversitesi, 1-16.
- Yücel, A., Ökem, H. S. (2020), *Mekânın Sinematografik Temsili Bağlamında Beden-Mekân İlişkisi*, *Kent Akademisi*, (13/4), 688-700.