

KENTİN ÇEPERLERİNDE VAROLUŞ MÜCADELESİ: KENTSEL DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE SİNEMADA BİREY VE MEKÂN ANLATILARI

Sevcan AYTAÇ SÖNMEZ

Doç. Dr.,

Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Film Tasarımı Bölümü
e-posta: sevcansonmezz@gmail.com

ÖZ

Sinema ve kent ilişkisi sosyal bilimlerde disiplinler arası çalışmaların önemli başlıklarındandır. Sinemanın gelişimi kentleşme ve modernite süreciyle eş zamanlı olduğundan, tarihten bu yana kentler filmlerde önemli yer alır. Kentleri ve kentsel yaşamı filmler üzerinden incelemek birçok veri sağlamakla birlikte, kentsel dönüşüm, toplumsal, ekonomik durum, birey, kent ve toplum etkileşimi saptamaya yardımcı olur. Sinemada kent temsili alanında yapılagelen birçok çalışmada ortaya çeşitli sosyolojik veriler çıkmaktadır. Sinema ve kent konusuna Türkiye coğrafyasında bakıldığında İstanbul oldukça büyük bir öneme sahiptir. İstanbul, sinema tarihinin başından bu yana birçok filmde yer alarak, Türkiye’de kentsel alan ile ilgili toplumsal gerçekleri resmetmiştir.

Bu nedenle bu makalenin amacı yakın dönemde çekilen filmlere bakarak, günümüzün kent gerçekliğini, İstanbul filmleri üzerinden analiz etmektir. Makalede kentlerin dönüşümündeki sosyal, kültürel, ekonomik ve toplumsal duruma eleştirel bir yaklaşımla bakan, varoşun sesini duyurmaya odaklanan üç film ele alınmaktadır. Bu çalışmada kentlerde yaşanan bu dönüşümle, ötekileştirilen, dışlanan ve hayata tutunmaya çalışan insanların hikayelerini anlatan; Çekmeköy Underground (Aysim Türkmen, 2015), Kara Köpekler Havlarken (Mehmet Bahadır Er, Maryna Gorbach, 2010) ve Başka Semtin Çocukları (Aydın Bulut, 2008) filmleri incelenirken, bu anlatılarda dışa vurulan dil ve söyleme odaklanılmaktadır.

Anahtar kelimeler: kent, temsil, İstanbul, varoş, sinema

STRUGGLE OF EXISTENCE AT THE URBAN PERIPHERY: INDIVIDUAL AND SPACE NARRATIVES IN CINEMA IN THE URBAN TRANSFORMATION PROCESS

ABSTRACT

The relation between cinema and the city is one of the important topics of interdisciplinary studies in social sciences. Since the development of cinema is simultaneous with the process of urbanization and modernity, cities have taken significant position in films. Examining cities and urban life through movies provides prominent data, it helps to determine urban transformation, social, economic structure and interaction of the individual with city and society. Various sociological data emerge in many studies in the field of representation of the city in cinema. Considering the issue of cinema and the city in Turkey, Istanbul has a great importance. Since the beginning of cinema, Istanbul has been featured in many films, depicting the social realities of urban space in Turkey.

*For this reason, the aim of this article is to analyze the urban reality through Istanbul films by looking at recent movies. In the article, three films that have critical approach to transformation of the cities by means of social, cultural and economic attitude. In this study, telling the stories of people who are marginalized, excluded and trying to hold on to life at times of urban transformation; *Çekmeköy Underground* (Aysim Türkmén, 2015), *Black Dogs Barking* (Mehmet Bahadır Er, Maryna Gorbach, 2010) and *Children of Another District* (Aydın Bulut, 2008) are examined. While examining these films discourse expressed in these narratives are focused on.*

Keywords: city, representation, İstanbul, suburbs, cinema

Giriş

Yaşadığımız kentler bireylerin tüm varoluş biçimini etkilemekte, şekillendirmekte ve dönüştürmektedir. Kentle olan ilişki, gündelik deneyimler, sosyo-ekonomik, kültürel ve politik alanla çevrelenmiştir. Kentlerin, özellikle büyük dünya kentlerinin cazibesi sinema sanatının da en başından beri vazgeçemediği bir şeydir. Sinema sanatının başlangıcıyla kentleşmenin yükselişi birbirine yakın tarihlerde yaşandığı için, sinemada kent imgeleri ve temsilleri sosyal bilimler alanında önemli verilerdir. Birçok kent araştırmacısı, kent imgelerine filmler üzerinden bakarken, birçok film çalışmasında kent sinematografik temsiller üzerinden okunmuştur. Kentin sosyolojik olarak çözümlenmesinde sinemadaki temsillerin önemi ve gücünü birçok yazar vurgulamaktadır (Alsayyad, 2006; Clarke, 1997; Robins, 1999; Mennel, 2008). Sinema ve kent çalışmaları multi-disipliner bir yaklaşıla geçmişten bu yana kentsel değişimi, kentlerin gelişimini, toplumsal dinamikler ve mekânsal özellikler çerçevesinde ele almış ve ortaya koymuştur.

Sinema ve kent ilişkisini Türkiye üzerinden okumaya niyetlenildiğinde, İstanbul belirgin bir şekilde tüm diğer kentlerden farklı olarak öne çıkmaktadır. Türkiye’de sinemanın başlangıcı ve gelişiminin merkezi olan İstanbul birçok filmde ana kentsel mekân olarak, bazı filmlerde tıpkı film karakterleri gibi büyük bir öneme sahip, bazı filmlerde ise sadece bir fon olarak perdeye yansımıştır. İstanbul kent imgesinin sinemadaki temsiline odaklanan birçok çalışma yapılmış, geçmişten günümüze kent temsillerini ortaya koymuştur (Suner, 2006; Özgüç, 2009; Çiçekoğlu, 2014, 2015; Erdoğan, 2017; Arslan, 2021). Zaman içerisinde İstanbul’un kentleşmesi ve kentsel dönüşümün yükselişiyle filmlerdeki kent imgesinin de değiştiği -çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinilmektedir- bu alanda yapılmış çalışmalarda vurgulanır. Filmlerin toplumsal alanı, kentsel alanı, değişimi ve dönüşümü görebilmek için önemli bir veri olduğundan hareketle bu çalışmada yakın dönem İstanbul kent temsiline odaklanılmaktadır. Suner’in ve Çiçekoğlu’nun ortaya koyduğu 1990’lı yıllar sonrasında belirginleşen İstanbul temsilindeki değişimler, Yeni İstanbul imgesi olarak vurguladıkları noktalar da referans alınarak, kentsel değişim ve dönüşüm içerisinde kentin çeperlerine odaklanan filmlerde, Yeni İstanbul imgesinin nasıl dönüşmekte olduğu, toplumsal, kültürel olarak nasıl söylemler ortaya koyulduğunu, bireylerin kentle ilişkilerinin nasıl ele alındığını incelemek bu çalışmanın temel amacıdır.

Makalede, kente eleştirel bakışın yoğunluk kazandığı, kentsel dönüşümün kentteki karakterleri yeni çıkmazlara ve çatışmalara sürüklediğini merkeze alan filmlere bakarak, Türk sinemasında Yeni İstanbul imgesinin ne olduğuna katkıda bulunmak ve bugünün kente ilişkin söylemlerini ortaya çıkarmaya çalışılmaktadır. Bu amaca yönelik incelenen filmlerde anlatı analizi yönteminden yararlanılmaktadır. Anlatı analizi edebiyat ve sinemada yoğunlukla kullanılan bir yöntemdir. Anlatının temel bileşenlerini inceleyerek, ya da bu bileşenlerden bazılarını odaklanarak, anlatının söylemini ortaya çıkarmak mümkündür. Chatman’ın belirttiği gibi “yapısalcı kuram her anlatının iki bölümü olduğunu ileri sürer: bir öykü (*histoire*); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceğimiz (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu.” (2008: s. 17). Bu çalışmada anlatı birimlerinden; *içerikte* olay örgüsü, *varlıklardan* karakterler ve mekân temel film analiz kategorilerini oluşturmaktadır. Filmlerde karakterleri ve film söylemini okumak adına diyaloglar ve filmde kullanılan karakterleri ve olayları destekleyen müzik içerikleri de incelenmektedir. Bu birimlerin filmde nasıl yansıtıldığı ise filmlerin söylem ortaya koymaktadır.

Makalede konu ve temaları itibarıyla çalışmanın amacına yönelik üç film örneklem olarak seçilmiştir. Bunlar: *Çekmeköy Underground* (Aysim Türkmen, 2015), *Başka Sementin Çocukları* (Mehmet Bahadır Er, Maryna Gorbach, 2010) ve *Kara Köpekler Havlarken* (Aydın Bulut, 2008) filmleri üzerinden bakılacaktır. Bu filmler kentin kenarında olmayı vurgulamaları, çeperdekilerin

isyanını, çıkmazını ve sıkışmışlığını farklı bir dille anlatan yakın dönem sinemanın başarılı örneklerinden oldukları için de önemsenmektedir.

1. Sinema ve Kent Çalışmaları Arasındaki İş Birliği

Kent sosyolojisi ve kent çalışmaları, modernleşme, kentleşme, kent planlaması; kültürel çalışmalar ve eleştirel yaklaşımlarla akademik alanda önemli bir birikim oluşturmuştur. Nezar Alsayyad, sinemayı “başka hiçbir mecranın yaklaşmadığı bir şekilde şehirlerdeki insan etkileşimini belgeleyen, yansıtan ve temsil eden çok zengin bir ortam olarak gördüğünü” söyler. (2006: s. xi). Alsayyad’a göre: “Şimdiye kadar hiçbir araç şehri ve kentsel modernite deneyimini filminden daha iyi yakalayamadı. Nitekim, şehir ve sinema arasındaki ilişki, bir asırdan daha yeni olmasına rağmen, güçlü ve sağlam bir ilişkidir” (2006: s. 1). Walter Benjamin ise, “modern ortamda yalnızca film sanatı, kentin özüne görsel bir giriş sağlayabilir” (Aktaran Öztürk, 2008: s. 3), sözüyle sinema ve kent arasındaki sıkı bağı ve iletişimi vurgular.

Clarke’ın söylediği gibi eğer ki birçoğumuz, kentte dolaşırken kendimizi bir film setinde dolaşıyormuş gibi hissediyorsak bu durum tereddütsüz sinema sayesinde (Clarke, 1997: s. 3). Clarke’ın bu görüşüne katılmamak imkansızdır. Sinema, kent ile bireysel, oldukça kişisel bir ilişki kurmayı sağlayan belki de tek araç, tek yöntem, tek sanattır demek abartılı olmaz. Birçok insan dünyanın çeşitli metropollerini hiç gitmediği halde az çok bilmektedir. Los Angeles, New York, Paris, Berlin, Hong Kong gibi büyük kentlerle ilgili imgeler çoğumuzun zihinde aynı şekilde canlanmaktadır; turistik sahil kasabaları, egzotik adalar da hiç gidilmemiş olsa da birçok insan için gayet tanıdık mekanlardır. Filmler kentlere ilişkin birçok bilgi ve detay verir. Sadece bilgi vermenin ötesinde anlam yaratır, temsillerle, görme biçimleriyle yeniden kurar, eleştirir... Robins’in dediği gibi; “Sinema kent dünyası, özellikle de kent kültürü bağlamında önemli bir görme biçimi hem görme hem de düşünme, anlama ve ilişki kurma biçimidir” (1999: s. 232). Kentin sinemada oldukça önemli bir yere sahip olması hem görsel kültür hem de temsil açısından önemli ve yetkin bulunurken aynı zamanda sinema mekânsal olarak da kentlerle tarihinin en başından beri içli dışlı olmuştur. İlk icat edildiğinden bu yana kentlerin modernleşmesini yücelten, kentleri belgeleyen, kentteki hareket, ritim, hız, karşılaşmalar, gündelik yaşam ve toplumsal dinamikleri resmeden filmler sinema tarihinin baş yapıtları olmuştur. Walter Ruttmann’ın *Berlin: Symphony of a Great City* (1927), Fritz Lang’ın *Metropolis* (1927), Charles Sheeler ve fotoğrafçı Paul Strand’ın birlikte çektikleri *Manhatta*, (1921), Dziga Vertov’un *Çelovek s Kinoapparatom* (Kameralı Adam, 1929) filmleri, sinema sanatının gelişmeye başladığı günden itibaren kentlerin ihtişamına hayranlık duyduğunu da gösterir. Sinemanın kentle olan bu bağı kent çalışmaları alanında sinemayla ortaklık şeklinde görmekteyiz. Sinemanın kente yönelik bu tavrı, kent çalışmalarında da filmlerin önemli bir yere oturtulması ve bir veri olarak önemli bulunması şeklinde karşılığını bulmuştur.

Barbara Mennel, kent çalışmalarının sinemayla bağlantısını bir kenti okumak için sinemanın oldukça verimli bir alan olduğunu söyleyerek açıklar. Mark Shiel ve Tony Fitzmaurice’nin sinemayı “kültürün ayrıcalıklı mekânsal biçimi olarak” görmesine atıfta bulunan Mennel, kentin, toplumsal değişimin nasıl gerçekleştiğini anlamak için önemli bir mecra olduğunu vurgularken, filmlerin de kenti okumada önemli kültürel tasavvurlar olduğunu belirtir. (2008: s. 15). Yani kente bakarken toplumsal analiz etmek, kenti analiz ederken de onun en etkili görsel ve kültürel temsilini yapan filmlere bakmak değerli bulunmaktadır. Sinemanın, kenti temsil gücünü vurgulayan Shiel ise 19. yüzyılın sonundan bu yana sinema ve kentin kaderinin birbirine bağlanmış olduğunu söyler ve sinemanın, “şehrin farklı alanlarının, yaşam tarzlarının ve insan koşullarının temsili ile sürekli büyümüş” olduğunu vurgular. Bu nedenle sinema ve kent ilişkisi toplum ve kültür çalışmalarında temel konuları araştırmak için zengin bir alan sağlamaktadır (2001: s. 1). Kent ve sinema bağlantısının önemini vurgulayan birçok yazar, filmleri önemli veri olarak görmektedir, hatta kent çalışmalarında sadece sinema değil, edebiyat da tıpkı sinema kadar değerli görülmektedir. Edebi kurmacaları ve filmleri bu alanda araştırma

ve analiz yapmak için oldukça verimli bulan Taunton, sinema ve edebiyat okuması ile kentsel sorunlara, kentsel yaşam alanlarına bakar, kentsel kurmacaların kentin doğasına ilişkin varsayımlar ve sorgulamalar için önemli olduğunu vurgular. Bu kurmacaların, yapılar, kurumlar ve kentin toplumsal yaşamını şekillendiren mekanizmalara eleştirel bir yaklaşım ortaya koyabildiğini söyler (2009: s. 1).

2. Türk Sinemasının Başkenti İstanbul

Kent çalışmalarının sinema çalışmalarıyla ortak bir zeminde buluşabilme özelliği bu alanda birçok araştırmaya kapı açmıştır. Filmlerin, kültürü ve toplumu temsil kabiliyetinin oldukça yüksek olması, kente, kentsel değişime ve toplumsal dönüşüme-çatışmalara sinema aracılığıyla bakmak için verimli bir alan oluşturmuştur. Türkiye sinemasında kente odaklanırken, sinema tarihinin başından itibaren İstanbul karşımıza çıkar. İstanbul; modernleşme, kentleşme, kültürler-arasılık, toplumsal hareketler, politik ve kültürel birçok durumun mekânsal olarak belirginleştiği bir kentsel mekândır. Bu özelliğiyle filmlerde sosyolojik analiz yapmayı mümkün kılan temsiller sinemamızda bolca karşımıza çıkar. İstanbul filmlerine bakarak Türkiye’de kentleşmenin, göçün, sınıf çatışmasının, toplumsal dönüşümün izlerini okumak mümkündür. İstanbul imgesi, hem film anlatılarında kentsel mekân olarak önemli bir karakter, hem de tüm bir ülkenin resmini yansıtmaya muktedirdir.

Türk sinemasında İstanbul’un önemini Suner şöyle ifade eder; “gerek film sektörünün örgütlendiği merkez gerekse film öykülerinin geçtiği başlıca mekân olarak İstanbul kenti Türk sinema tarihi içinde daima ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur.” (2006: s. 217). Sinema tarihinde İstanbul’u ve burada yaşanan toplumsal süreçleri ele alan birçok film akla gelir. Örneğin, Türkiye’nin önemli bir dönemini ve bunun toplumsal ve kültürel dinamiklerini ortaya koyan bir mihenk taşı olarak bilinen Halit Refiğ’in *Gurbet Kuşları* (1964) filmiyle köyden kente göç eden ailenin, kentte tutunması ve kentlileşme süreci, İstanbul ve kente dair önemli veriler sunarken, Metin Erksan’ın *Acı Hayat* (1962) filmiyle göç ve gecekondu yaşamı, İstanbul’un kenar mahalleleri ve yaşanan sınıfsal çatışmalar ele alınır. Yeşilçam sinemasında bir yandan İstanbul, tarihi güzelliklerin, lüksün, refahın, aşkın ve romantizmin mekânıyken, öte yandan alt sınıfın ayakta kalmaya çalıştığı, toplumsal yaşamdaki ayrışmaların ve çatışmaların belirginleştiği mekândır. Kente göçen Anadolu insanının, taşralının arabesk yaşamı da küçük mahallelerde bir arada olmanın getirdiği dayanışma da sinemada çeşitli filmlerle anlatılmış, resmedilmiştir. İstanbul’un temel kentsel mekân olduğu sinema anlatılarında zaman içerisinde temsillerin belirgin bir biçimde değişikliğe uğraması söz konusudur. Özellikle 1990’larla birlikte yeni ve eleştirel kent imgeleri belirginleşmiştir. Feride Çiçekoğlu, 1990’larla birlikte şehrin bir hapisane gibi görülmeye başlandığını ve “2000’ler ve hatta 2010 sonrasında İstanbul’u anlatan filmlerde şehir sıkıntısının” belirginleştiğini söyler (Çiçekoğlu, 2015: s. 71).

Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir* kitabını bitirirken “Sinemada yeni bir İstanbul imgesi inşa etmenin zamanı gelmiştir belki de kim bilir? (2015: s. 11) cümlesini kurduğunu bir sonraki kitabına başlarken tekrar vurgular ve sonraki kitabında bu yeni imgeleri inceler. Yeni bir İstanbul imgesi 2000’ler ve 2010’larla birlikte çoktan belirginleşmiştir aslında. Aymaz değişen İstanbul imgesini şöyle anlatır:

Türk sinemasında İstanbul yakın zamana kadar tarih, kültür, coğrafya ve ‘oryantalist’ imgeler etrafında yaratılmış edebi mitin bir parçasıydı. İmparatorluklar başkentiydi; Doğu ve Batı kültürleri arasında bir köprü, Asya ile Avrupa’yı birleştiren çınarlı, kubbeli mavi bir liman... dolayısıyla şanına yaraşır biçimde hep benzer görüntülerle (Boğaz’ı Asya yakasında Marmara Denizi’yle buluşturan Haydarpaşa Tren garı; Ayasofya, Sultanahmet ve Süleymaniye camilerinin tipik fonu önünde süzülen vapurlar; Çamlıca tepesi, Adalar, Sarayburnu, Haliç vs.) temsil edildi İstanbul. Fakat İstanbul’un tasvir edilme biçimleri son dönem Türk sinemasında köklü bir değişime uğradı. Başta N. Bilge Ceylan ve Fatih Akın olmak üzere Yeşim Ustaoglu, Zeki

Demirkubuz ve Derviş Zaim gibi genç yönetmenlerin kamerasından yansıyan İstanbul, Yahya Kemal Beyatlı'nın o eski 'aziz İstanbul'u değil de Georg Grosz'un Berlin'idir sanki de kadans içinde, hayli çirkin ve sevimsiz, zeval olmuş bir şehir. Tarihsel dokusuyla iç içe geçmiş eşsiz coğrafyasının büyüleyici görüntüsü yerli yerinde duruyorsa da ruhen sefalet içindedir (2008: s. 351-352).

Suner'in, Çiçekoğlu'nun ve Aymaz'ın da vurguladığı gibi 2000'ler ve sonrasında İstanbul'da karakterlerin kentle ilişkileri daha hırpalayıcı bir hal almış, kentin ezdiği, parçaladığı ayırtırdığı insanların hikayeleri sinemada daha çok resmedilmeye başlanmıştır. *Anlat İstanbul* (Ü. Ünal, Y. Yolcu, K. Sabancı, vd. 2005), *Gemide* (S. Akar, K. Sabancı, 1998), *Laleli'de bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999), *Duvara Karşı* (Fatih Akin, 2004), *C blok* (Zeki Demirkubuz, 1994), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Başka Semtin Çocukları* (Aydın Bulut, 2008), *Çekmeköy Underground* (Aysim Türkmen, 2015), *Kara Köpekler Havlarken* (Mehmet Bahadır Er, Maryna Gorbach, 2010), *Köprüdekiler* (Aslı Özge, 2008) gibi filmler ilk akla gelen, kent imgelerinde ve anlatılarındaki eleştirellikleriyle belirginleşen filmlerdir. Değişen temsillerde, toplumsal ekonomik ve politik süreç de belirgin bir şekilde sunulmaktadır. 2000'lerle birlikte yükselmeye başlayan neo-liberal politikalar kentsel dönüşüm, kentte insanın varoluşunu da etkilemiş ve yeni çatışmalar ortaya çıkarmıştır.

3. Film Analizleri

3.1. Damar, Arabesk ya da Türkü Stayla...

Çekmeköy Underground, dönüşen kentte kenarda, çeperde yaşayan gençlerin varoluş çabaları, isyanı ve seslerini arabesk rap müziği ile ortaya koymaktadır. Filmde, müzikle ve dansla kendini ifade etmeye çalışan gençlerin, yaşadıkları mahallenin dönüşümünde nasıl daha da kıyıya itildiği, ötekileştirmenin hem sembolik hem de fiziki anlamda nasıl yaşandığı anlatılmaktadır. Film, depodan bozma bir stüdyoda Ferro'nun duvara Müslüm Gürses posteri yapıştırması ve posterin karşısında arkadaşı Tarık ile saygıyla, Müslüm babaya "Damar stayla..." diyerek selam vermesi ile açılır. Film, kendilerine özgü bir stili olan -günümüzde "apaçi" olarak adlandırılan alt sınıf gençlerinin yaşamlarını; müzikle olan ilişkilerini, bu şekilde kendilerini ifade edişlerini ve hayata tutunuşlarını anlatır. Karakterlerin filmin açılış sekansında, "damar stayla" selamıyla, kendi sosyolojik, sınıfsal ve kültürel duruşlarını vurgulamaları önemlidir. Çünkü 2010'lar Türkiye'sinde altı sınıf varoşta doğmuş, büyümüş gençler için yaşam tıpkı 1970'ler 1980'lerde kentin varoşlarında ötekileştirilen kente yeni gelmiş köylü, altı sınıf karakterlerin yaşamı gibidir -kendi anne babalarınınkine benzer, bir nebze farklı mücadeleleri onlar için de geçerlidir-. Teknoloji değişse de müzik tarzı daha elektronik olsa da dertleri aynıdır, kentin gerçek anlamda bir bireyi olamamak, dışlanmak ve arabesk müziğin dile getirdiği her şey onlar için de geçerlidir. Filmde gençlerin çalıştığı ve son sahnede Tarık'ın söylediği şarkısının başlangıç kısmı şöyledir: "Biz istemedik gece girdi kanımıza, Yolumuzu bulamadık duamız haraba, Adadık hayali bıraktık damara, Yitirsek de hiç düşmedik karanlığa ..."

Karakterlerin kendilerini arabesk rap ile ifade etmeleri, toplumsal alandaki varoluş biçimlerini, kültür içinde nerede olduklarını işaret eder. Eski arabesk günümüz müzik eğiliminde rap'le kaynaşmıştır ve bu kenar mahalle gençlerinin, dünyanın birçok yerinde olduğu gibi kendilerini ifade biçimi olmuştur. Kenar mahallelilik ve hayata tutunma, orta sınıfa mensup olma mücadelesi, kentli "sıradan" bir birey olma sorunu *Kara Köpekler Havlarken* filminde de temel çatışmadır.

Kara Köpekler Havlarken'de Selim karakteri, kendini ve bu hayattaki mücadelesini özetleyen durumu, evinin çatısında Ferdi Tayfur'un 1980 yılında yayınlanan *Nisan Yağmuru* albümünden, Bugünler Yaşanacak şarkısını söyleyerek dışa vurur. Filmde, Selim'in söylediği kısım şudur: "Ne kadar yaşasam doymasam dünyaya, Düşün taşın bir kere hayat benzer rüyaya, Umduklarım olmuyor dalma derin hülyaya, Üzgün olsan ağlasan bu günler yaşanacak.

Ben günler yaşadım çok iyi biliyorum, Hakikatler gizlenmez gerçeği söylüyorum, Son günlerimde yine hayatı seviyorum, Üzgün olsan ağlasan bugünler yaşanacak". Bu şarkı hem arabesk müziğin Türkiye’de yükselişte olduğu zamanların en beğenilen şarkılarından, hem 1980’ler toplumsal ve kültürel duruma atıfta bulunan, hem de film anlatısında karakterin başına gelecek olayların habercisidir. Filmin temel söylemini destekleyen, karakteri anlatan ve bu kurmaca dünyasında toplumsala atıfta bulunan şarkı, bir yandan 1980’ler arabesk kültürünü hatırlatırken, bir yandan 2010’lu hatta 2020’li yıllarda bu sınıfın aynı duygularla yaşam mücadelesi içerisinde olduğunun altını çizer.

Başka Semtin Çocukları filminde kardeşi öldürülmüş olan Hasan’a babasının “Bu dünyada sana adalet yok Hasan” diye çıkışması sahnesinde başlayan ekran-dışı çalan -yani film gerçek evreninin dışında- filmin diline, söylemine ve anlatısına katkıda bulunan *Ötme Bülbül Ötme*, bir Alevi türküsüdür. Film Gazi Mahallesinde çekilmiştir, Sünni-Alevi çatışmasına işaret ederken, Gazi Mahallesi olaylarına da atıfta bulunur. Film karakteri Veysel’in sevdiği kız Saadet’le birlikte olmasına kızın ağabeyi şiddetle karşı çıkar, çünkü biri Alevi, diğeri Sünni’dir. Böyle bir kimlik, din-mezhep çatışması içindeki karakterler, aynı zamanda kentnin çeperinde, alt sınıfta bir varoluş mücadelesi içinde, kentnin orta-üst sınıfı ve hatta devlet tarafından da dışlanmaktadır. Türkünün filmde geçen kısmı şöyledir: “*Ötme bülbül ötme, şen değil bağım, Dost senin derdinden, ben yana yana, Tükendi fitilim, eridi yağım, Dost senin derdinden, ben yana yana, Haydar Haydar Haydar, ben yana yana, Ali Ali Ali, ben yana yana...*” Türkü, Alevilikte Hz. Ali’nin başına gelenlere atıfta bulunurken, film karakteri Veysel’in başına gelenleri anlamak için önden verilen bir ipucudur. Kim tarafından öldürüldüğü bilinmeyen Veysel’in katilini arayan ağabeyi Hasan, kardeşini sevdiği kızın ağabeyi, Alevilik-Sünnilik meselesinden öldürdü sansa da filmin sonunda Veysel’in en yakın arkadaşı tarafından hırs ve kıskançlık nedeniyle öldürüldüğü görülür.

3.2.1. “Etrafımızdaki muhit pek de nezih sayılmaz...”

Çekmeköy Underground’da, Tarık ve İsmail arabayla Ferro’nun yanına giderken polis tarafından durdurulur ve polisin uzun süren agresif üst aramasına takılırlar. Tamirciye vardıklarında: “Sabah akşam Gbt a.k” şeklinde öfkesini dile getirir Tarık, Ferro da aynı şeyin önceki gün ona da yapıldığını söyler. Polisin araçları ve bu gençleri sürekli durdurup, kontrol yaptığını anlarız. Mahallede sürekli bir kontrol ve mahalleli gençlerin suçlu yaftası taşıdığı belirgindir. Filmde Berfin site duvarlarındaki güvenlik kameralarına tepki gösterir, “Bu ne ya her yerde kamera” dediğinde Emir alışırsın der. Berfin ve Emir’in oturduğu siteye Emir’i görmeye giden üç genç kapıda güvenlik görevlisi tarafından terslenir. “Kime geldiniz” sorusuna Emir’in ismini vermeleri üzerine “Öyle bir isim vererek giremezsiniz, kim Emir?” der aşağılayıcı bir tavırla. O esnada Berfin kapıya gelip, güvenlik görevlisine arkadaşlarım benim onlar, diyerek siteye almaya çalışsa da gençler sinirlenip gider ve güvenlik görevlisi ise “onlar mahallenin serserileri Berfin Hanım” diyerek, mahallenin gençlerinin tehlikeli serseriler olarak görüldüğünü bir kez daha ortaya koyar. Kenar mahallenin serserileri şeklinde tanımlanan bu gençler sürekli bir suçlu olma potansiyeli taşıdıkları baskısıyla yaşamaktadır. Şenol ve Cantek’in belirttiği gibi; “Kenar mahalleli kimliği, içinde yaşayanların gündelik rutinlerine ve küçük suçlarla tanışıklığa gönderme yapmaktadır. Marjinal, lekeli ve tehlikeli addedilen bu mekânlar; hor görülen sosyal faaliyetlerin, suçun, kokuşmuşluğun, öteki olmanın ve bazen siyasi faaliyetlerin “merkezi”dirler” (Şenol ve Cantek, 1998: 128’ten aktaran Mirza, 2016: 23). Yaşadıkları semt bir süredir dönüşen, yüksek güvenlikli sitelerin çoğaldığı, sınıfsal ayrışmanın mekânsal düzenleme içerisinde oldukça belirgin hale geldiği bir yerdir. Karakterler de tam bu dönüşüm ve zıtlığın bedenleşmiş hali gibidir. Mahalleye yeni gelen ve diğer kutbun temsilcisi olan “siteli” arkadaşlarının evlerinin kapısında güvenlik görevlisi tarafından dışlandıklarında, ötekileştirme ve dışarı itilme net bir biçimde yüzlerine vurulur.

Kara Köpekler Havlarken’de de güvenlik konusunun nasıl bir önem arz ettiği AVM ve

çevresindeki yaşam alanları üzerinden vurgulanır. Filmde kenar mahalleden “yırtmaya” çalışan başka bir genç grubu görürüz. Selim ve arkadaşı Çaç, mahalleden bazı ağabeylerinin de onlara ön ayak olmasıyla mahallelerindeki alışveriş merkezinde güvenlik merkezinin ihalesini almak için girişimde bulunurlar. Bir yandan mafya tanıdıklarından destek alsalar da temiz ve düzgün bir iş yaparak yaşam kurma niyetindedirler. Filmin başında, AVM müdürü Barlas Bey ile görüşmeye giden Selim, Barlas Bey’den AVM yönetiminin nasıl olduğu ve temel amaçlarının ne olduğunu şu sözlerle duyar:

“Buradaki handikabımız şu, malum etrafımızdaki muhit pek de nezih sayılmaz. Burada amacımız çalışanlarımızın huzurlu ve güvende olmasını sağlamak... Her şeyi devletten beklemek olmaz, dilencidir, kapkaççıdır, işsiz güçsüz takımıdır, bunların her biriyle bizim daha sıkı mücadele etmemiz gerekiyor. Müşterilerimizin burada her yerden daha fazla para harcamasının, buradaki restoranlarda en pahalı menüleri yemelerinin bir tane sebebi var. Burada huzurlu bir ortamda kendi elit habitatlarını yaşayabilmeleri”.

Varoş bir muhite yapılan AVM’nin başındaki yöneticinin bu yaklaşımı, kentteki sınıfsal ayrışmayı, kenar mahalle insanının tehlikeli ve suçlu olarak ötekileştirilmesini dile getirir. Filmin baş karakteri Selim, nişanlısıyla mutlu bir gelecek sürebilmek için düzgün temiz bir hayat kurmaya çalışmakta, bir yandan da TOKİ’de kayıtlı oldukları ev taksitlerini ödemeye çalışmaktadır. AVM’nin güvenlik sisteminin ihalesini alarak rahat bir yaşam sürmek umuduyla bu işe giriştiklerinde karşılarında, o sırada AVM güvenlik şefi, mafya lideri Sait ile tanışır. Sait’in net bir şekilde bu işten çekilmeleri uyarılarını ciddiye almayan Selim ve arkadaşı Çaç, kendilerine destek olan mafya lideri Mehmet’e güvenirlere ancak Sait’in çok daha güçlü olması nedeniyle Mehmet’in aradan çekilmesiyle film, Selim ile Çaç’ın Sait’in adamları tarafından öldürülmesiyle sonlanır.

Kenar mahalle insanının potansiyel suçlu, tekinsiz ve bu nedenlerden dolayı sistem tarafından değersiz görülmesi, *Başka Semtin Çocukları*’nda da vurgulanır. Bu filmde olayı göstermese de ana karakter Veysel annesinin ölümü sırasında hastane hastane gezdiklerini ama polisin onları dışladığını, kimsenin annesiyle ilgilenmediğini anlatırken, kendisini ve kendisi gibi bu çevrede yaşayan insanların suçlu yaftası yiyerek ötekileştirilmesine vurguda bulunur. Bu olay, Veysel’in başka bir yere giderek daha iyi bir hayat kurma hayalinin mümkün olup olmadığını sorgulamasına neden olmuştur.

3.3. “Biz buraya ait değiliz”

Kenar mahallede kendini oraya ait hissetmeme duygusu hakimdir. Doğma büyüme orada olsalar da mahalledeki dönüşüm ve varoшта yaşayanın bir “pislik” olarak tanımlanışı, burada yaşayan, özellikle genç karakterleri aidiyetsizliğe yöneltilmektedir. *Başka Semtin Çocukları* filminde Veysel, Gazi Mahallesinde yaşayan, konfeksiyonda çalışan bir gençtir. Sevdiği kızın ailesi birlikte olmalarına mezhep farklılığından dolayı karşıdır ve Veysel, yaşadığı yerde kendisini hiçbir geleceğin beklemediğini bilmektedir. Tek hayali sevdiği kız Saadet ile birlikte Amerika’ya gitmektir. Veysel bir konuşmasında Saadet’e “Ölmek için daha iyi bir yere karar verdiğini” söyler. Bu aidiyetsizlik ve yaşadıkları yerden kurtulma isteği mahallede sadece Veysel’in sorunu değildir. Veysel, İsmail ve bir arkadaşları arasındaki şu sohbet de bu durumu vurgular: “Şimdi herkes mafya herkes racon kesiyor. Mevzu bu çöplükten kurtulmak değil mi... Sizin de derdiniz bu değil mi? A.k. Zaten bu çöplük bir gün patlayacak, hepimiz kendi b.kumuzda geberip gidicez”. Sürekli aynı hissiyatı yaşayan gençler, bir şekilde buldukları yerden kurtulmayı sürekli dile getirir. Başka bir konuşmada İsmail, aidiyetsizliği şu şekilde ifade eder:

“Şu halimize bak. Sen isyan etmiyor musun? Ömrümüzün sonuna kadar konfeksiyonda mı çalışacağız, şu içine sıçtığımın mahallesine bak, kimsenin kimseye hayrı kalmamış... Biz buraya

ait değiliz abi, bu hayat bizi kesmez. Bizim olayımız ayrı, ortamımız da ayrı olmalı.”

Buldukları yere ait olmama konusu, Çekmeköy Underground’da bir sahnede Tarık annesiyle evin çatısında sohbet ederken öne çıkar. Cemal’in durumu ve Tarık’ın umutsuzluğu nedeniyle anne oğul keyifsizdir. Tarık: “Biz neden geldik İstanbul’a, İzmit’te kalamıyor muyduk ... orda çalışamaz mıydı babam?” diye sorar, annesi: Ev bark mı kaldı Tarık, geldik işte, bu gidişle döneriz zaten”, Tarık: “He ya dönün, alın kendinize bir bağ bahçe” der. Filmin sonunda Küllü Harap sevdiği kızla tekrar bir araya gelemeyeceğini anlar ve evi terk eder, anne ve baba ise memleketlerine dönmeye karar verir. Kara Köpekler Havlarken’de de karakterler yaşadıkları mahalleden daha iyi bir yerde yaşayabilmek için çabalamaktadır. Selim ve nişanlısı Toki’de bir ev borcuna girmiş ve ödeyip, orada bir yaşam kurabilirlerse çok mutlu ve güzel bir hayat yaşayacaklarını ifade ederler.

3.4. “Hırs ve umut dolu sokaktan elvedalar”

Kara Köpekler Havlarken’de Selim ve Çaça, Selim’in güvercin beslediği çatıda vakit geçirir, sohbet eder, kuşlarla ilgilenirler. Çeliklepe’de bir çatıdan şehri gördüğümüz planda az uzakta, çok belirgin görünen gökdelenlerle bu mahalle birbirine çok yakın durur ve karakterler buradan kurtulup, o uzakta görünen “güzel” hayata ulaşmak için çabalarlar. Ancak hayatın gerçekleri o şekilde değildir, herkes ekmek parasını bir başkasına kaptırmama peşinde ve gerekirse bunun için kan dökmeye hazırdır. Ki, mafya babası Çaça, AVM’nin güvenlik işini, Selim ve Çaça’ya bırakmaz, hatta onları AVM’nin otoparkında köpeklerle yem ederek öldürür. *Başka Sementin Çocukları*’nda, Veysel, sevdiğini alıp Amerika’ya kaçma hayalini kurar, ancak mahallenin pavyon sahibi abisi, Amerika rüyasının da yalan olduğunu söyleyerek, Veysel ve İsmail’i pavyonda işe alır. Belki biraz para kazanıp hayallerini gerçekleştirme ihtimali olsa da en yakın arkadaşı pavyonda body-guardlık işini Veysel’e kaptırdığı için ve kıskançlıkla onu öldürür. Ancak İsmail de Veysel’den boşalan pozisyonda hayallerine kavuşamaz, patron tarafında ezilip aşağılandığında, yükselme ve yırtmanın pek de kolay olmadığını görür. Ezilme, dışlanma ve hiçe sayılma filmin sonunda bu karakterin de mutsuz umutsuz bir şekilde sokakta yürüyüşüyle biter.

Çekmeköy Underground’da filminde Tarık, Ferro ve Ayşe hayalini kurdukları yarışmaya katılamaz. Ancak, filmin sonunda Tarık arabesk rap yapmaya devam etmiş, ünlü olmuş ve arkadaşlarıyla yaptıkları Harabın Öyküsü şarkısını bir gece kulübünde kalabalık bir dinleyici karşısında Taçsız Kral adıyla seslendirir. Bir şekilde hayallerine kavuşmuştur ve şarkının sözleri de ne olursa olsun, başlarına ne gelirse gelsin umutlu olduklarına işaret eder. “Yaşamak çetindir kader mi, seçim mi? Gözyaşı derindir sevinç mi, kin mi? Düşün neden bu sert kelimeler, Hırs ve umut dolu sokaktan elvedalar”. Sorgulayan, içinde buldukları koşulları anlatan bu rap şarkının umuda dair sonlanışıyla film biter.

4. Sonuç

Üç film de birbirine benzer biçimde kentin varoşlarında gençlerin hayata tutunma hikayelerini anlatmaktadır. Her birinin temiz bir gelecek isteği ve yaşadıkları kenar mahallelerden, bataktan, parasızlıktan kurtulma hayalleri vardır. Ciddi bir mücadeledir bu ve çoğunlukla acı olaylar yaşanır, filmlerin olay örgüsü ve sonlanışlarıyla, hayallere huzurlu bir biçimde ulaşmanın pek mümkün olmadığı söylemi çıkar. Bugünün varoşu bir zamanların gecekondularından biraz daha farklıdır, çünkü bu filmlerdeki mahalleler kentin içinde kalmış, sitelerin inşa edildiği, yakınlarına AVM’lerin yapıldığı bir şekilde bir dönüşümün yaşandığı mahallelerdir. Bu mahallelere ve buradaki hikayelere varoşun, çeperin hikayeleri olarak yorumlamada, Pérouse’un varoşa yönelik şu açıklaması faydalı olacaktır:

Macar kökenli bir kelime olan varoş, yakın zamanda, büyük ölçüde pejoratif bir anlam ifade ederek –özellikle politika ve gazetecilik alanlarındaki kullanımından ötürü- Türk dilinde

ani bir şekilde belirlemiştir. (90'ların ortasında tekrar yaygınlık kazandığını belirtir). Daha sonra da kural dışılık, eğretilik, yoksulluk kavramlarını çağrıştıran kentin kenar mahallelerini (périphéries) tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Kent, birbiriyle ilişkili birçok bileşene -bölgeler, sosyal aktörler- sahip bir sistem olduğu için, varoş, kent dışı alanlarda inşa edilen güvenli sitelerin büyük bir artış göstermesinden, üretim ve tüketim biçimlerinde yeni modellerin yaygınlaşmasından, uluslararası göçlerde olduğu gibi, iç göçler ve iç hareketlilikteki yeniden yapılanmadan bağımsız ele alınamaz.” (Pérouse, 2008: s. 305-306).

Orta sınıfın kentte yeni yapılar, güvenli siteler ya da uydu kentlere yönelmesi, alt sınıf ile orta sınıf arasındaki ayrımı bu mekanlar üzerinden belirginleştirmiştir. Kentsel dönüşüm ile varoşların dönüşümü de bu noktada oldukça önemlidir. İzmir, İstanbul gibi kentlerde şehrin merkezi alanlarında bulunan uzun yıllar sanayi bölgesi ve iç göçle kente yeni gelenlerin yerleşim yeri olan varoş mahalleleri olarak varlığını sürdürmüş bu alanlar, kent içerisinde değerli görülmeğe başlanarak yık-yap ile dönüştürülürken sosyal ve sınıfsal çatışmaları da körüklemiştir. *Çekmeköy Underground*'da doğup büyüdüğü mahallede, güvenli site inşa edilince, karakterler mahallenin serserisi olarak dışlanmaktadır. Benzer biçimde, *Kara Köpekler Havlarken*'de yaşadığı mahalleye AVM yapıldığında çevredeki insanlar, sınıfsal konumlarından dolayı, tehlikeli olarak ötekileştirilmektedir. Kentlerin orta ve üst sınıfa daha lüks, daha güvenli yaşam alanları sağlama isteği ile değiştiği, dönüştüğü, parçalandığı ve sınıfsal, sosyal ve kültürel ayrışmanın belirginlik kazandığı ele alınan üç filmde de net bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Sencer Ayata'nın uydu kentlerle ilgili çalışmasında belirttikleri bu filmlere bakarken de oldukça açıklayıcıdır:

Kent nüfusunun bir kısmı mülkiyet yönünden belirsiz, ruhsatsız, kamu ve belediye hizmetlerin yetersiz kaldığı alanlarda yaşıyor. Düşük gelirli bu gibi yerleşim bölgelerinin diğer ucunda ise tam donanımlı, tecrit edilmiş ve sosyal açıdan oldukça türdeş semtlerde yaşayan orta ve üst sınıflar yer alıyor. Maddi durumu iyi olan orta sınıf aileler artan bir hızla kentin dışına, kendilerini daha alt sınıflara mensup insanlardan iyice ayırabilecekleri, onlarla ilişki kurmaktan kaçınabilecekleri, istedikleri kişilerle görüşüp istemediklerini yaşamlarından kolayca çıkarabilecekleri uydu kentlere taşınıyorlar. Kentler böylece sınıflar ve kültürler arasında tahayyül edilen farkların sosyal ve mekânsal sınırlar olarak yerleştiği birçok yerel muhite bölünüyor. Parçalanmış kentte gerilim, şüphe ve ayrımcılık farklı gruplar arasındaki temaslara giderek daha fazla damgasını vuruyor ve gruplar arasında uzlaşması mümkün olmayan farklılıkları vurguladıkça kentsel bütünleşme ümidi giderek azalıyor” (2003: s. 37).

Richard Florida'nın belirttiği üzere, Yeni Kentsel Krizin en sorunlu boyutu soylulaştırmaya dayanan kentlerde “büyüyen eşitsizlik ve ayrışma”dır (2017: s. 31). Ele alınan üç filmde de belirgin bir şekilde görünen bu ayrışma, kentte alt sınıf ve alt kültürden olanların daha da ötekileştirilmesi ve nefes alamayacak boyutta sıkıştırılmasıdır. *Çekmeköy Underground* filminde bu ayrışma, dışlama ve ötekileştirmede alt kültürün sesini duyurma çabasında, isyanını dile getirebilecek bir alan olarak arabesk-rap müziğine tutunmasıyla, kentin varoşundan yükselen bu ses, yeni kentsel krizin sesi ve dili olarak okunabilir. Bir zamanların arabesk furyasından hatırladığımız, kente ayak uydurmaya çalışan alt sınıfın haykırışının şimdiki müzik anlayışıyla tekrar canlandığı ve güncel kentsel dinamiklere yönelik bir ifade olduğu görülmektedir. *Kara Köpekler Havlarken*'de Ferdi Tayfur'un şarkısı benzer bir biçimde karakterleri tamamlayarak film anlatısını desteklerken, çaresizlik ruh halini dışa vurmaktadır. *Başka Semtin Çocukları*'nda ise seçilen türkü hem mezhep ayrımını- bu ayrımın aynı zamanda kentte bölgesel, mekânsal bir yönü olduğunu da vurgulayarak- hem de ötekileştirilen ve yok sayılan bu sınıfın çaresizliğini vurgulamaktadır.

İncelenen üç filmde de kentin ötekileştirilen, varoşlarından çıkmaya çalışan gençlerinin ortak bir dil kullandığı görülmektedir. “Yırtmak” isteği, yaşanan mahallenin bir “çöplük” olması,

hayallerinin “insan gibi yaşamak”, “daha iyi bir hayat kurmak” olması ortak bir dil olarak filmlerde görülmektedir. Tüm filmlerde benzer temalarla öne çıkan ortak söylem ise oraya “ait olmama”, aidiyetsizliktir. Yakın dönem Türk filmlerinde aidiyetsizliği ele alan Suner bu durumun sosyo-ekonomik boyutlarından bahseder ve: “Günümüz Türkiye’inde, aidiyet meselesi etrafında yaşanan gerilimin bir boyutunu, alt sınıf ve üst sınıflar arasında derinleşen ekonomik ve toplumsal uçurumda yakalamak mümkün” (2006: s. 22) der. Bu çalışmada ele alınan filmlerde de hem film anlatılarında görülen hem de karakterlerin doğrudan diyalogları ile vurgulanan aidiyetsizlik, yabancılaşma belirginleşen sınıfsal uçurumun sonucudur. Filmlerde neo-liberal kent politikasına belirgin bir biçimde eleştiri vardır. Özellikle kentsel dönüşüm sürecinde arazilerin mafyatik ilişkilerle el değiştirmesi, *Başka Semtin Çocukları*’nda pavyon sahibi Kerim’in, bir arazinin el altından büyük bir şirkete satışına yardım etmesiyle vurgulanır. Orta sınıfın müteahhitlikle zenginleşmesi konusuna, *Çekmeköy Underground*’da Cemal’in eski sevgilisinin evlenmiş olduğu müteahhittin, mahallede gençlerin stüdyo olarak kullandığı depoyu sahibine baskı yaparak almasıyla işaret edilir.

Sonuç olarak incelenen filmlerle kentin kenar mahallelerinde yaşananlar, karakterlerin yaşamları ve kentle kurdukları ilişkiye yönelik söylemler, kentlerin günümüzde neo-liberal politikalarla dönüşümünde, insanları ezerek, yok ederek, yersiz yurtsuz bırakarak, aidiyetsizliğe neden olan bir durum ortaya çıkardığıdır. Bu filmlerdeki kent imgesi temsili ise, yukarıda bahsedilen, eleştirel “Yeni İstanbul imgesi” nin bir örneğidir.

Kaynakça

Alsayyad, Nezar. (2006). *Cinematic Urbanism: A History Of The Modern From Reel To Real*. New York: Routledge.

Ayata, Sencer. (2003). “Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı”. Deniz. *Kandiyoti ve Ayşe Saktanber*. (Haz.). *Kültür Fragmanları Türkiye’de Gündelik Hayat*. (ss. 37-47). İstanbul: Metis.

Aymaz, Göksel. (2008). “Dekadans Kent: İstanbul”. Mehmet Öztürk. (Der.). *Sinematografik Kentler Mekanlar, Hatıralar, Arzular*. (ss. 351-363). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Chatman, Seymour. (2008). *Öykü ve Söylem. Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.). Ankara: De ki.

Clarke, David. (1997). *The Cinematic City*. New York: Routledge.

Çiçekoğlu, Feride. (2014). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis.

Çiçekoğlu, Feride. (2015). *Şehrin İtirazı. Gezi Direnişi Öncesinde İstanbul Filmlerinde İsyân Eşiği*. İstanbul: Metis.

Erdoğan, Nezih. (2017). *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları. Modernlik ve Seyir Maceraları*. İletişim.

Florida, R. (2017). *Yeni Kentsel Kriz. Soylulaştırma, Eşitsizlik ve Seçkinler Şehri ile Gelen*. Derya Nüket Özer. (Çev.). İstanbul: Doğan Kültür.

Mennel, Barbara. (2008). *Cities and Cinema*. New York: Routledge.

Mirza, Ayşe. (2016). “Kenar Mahalleliğin Sinemadaki Yansımaları”. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*. Vol. (1-2), 22-33.

Özgüç, Agâh. (2009). Türk Sinemasında İstanbul. İstanbul: Horizon International Yayıncılık

Öztürk, Mehmet. (2008). Sinematografik Kentler Mekanlar. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Pérouse, Jean François. (2008). “İstanbul Varoşları”. Melis Baydur (Çev.). Mehmet Öztürk. (Der.). Sinematografik Kentler Mekanlar, Hatıralar, Arzular. (ss. 305-316). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Robins, Kevin. (2013). İmaj. Görmenin Kültür ve Politikası. Nurçay Türkoğlu. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Shiel, Mark. (2001). “Cinema And The City In History And Theory”. Mark Shiel ve Tony Fitzmaurice (Ed.). Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context. (ss. 1-19). Massachusetts: Blackwell.

Suner, Asuman. (2006). Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis

Taunton, Matthew. (2009). Fictions of The City. Class, Culture and Mass Housing in London And Paris. London: Palgrave Macmillan.

Türk Sinemasında İstanbul. (2021) Kolektif. Tunca Arslan (Haz.) İstanbul: Kültür A.Ş.