

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**SİNEMA ve KENT ARAKESİTİNDE
BİR KENTİ OKUMAK: BERLİN ÖRNEĞİ**

Y. LİSANS TEZİ

Mimar Zeliha BAYRAKÇI

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Sorunları Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. F. Emel ARDAMAN

OCAK 2014

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**SİNEMA ve KENT ARAKESİTİNDE
BİR KENTİ OKUMAK: BERLİN ÖRNEĞİ**

Y. LİSANS TEZİ

Mimar Zeliha BAYRAKÇI

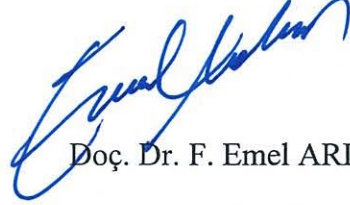
Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Sorunları Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. F. Emel ARDAMAN

OCAK 2014

Zeliha BAYRAKÇI tarafından hazırlanan SİNEMA ve KENT ARAKESİTİNDE BİR KENTİ OKUMAK: BERLİN ÖRNEĞİ adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.



Doç. Dr. F. Emel ARDAMAN

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalında Mimari Tasarım Sorunları Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan:

: DOÇ. DR. F. EMEL ARDAMAN

Üye

: Prof. Dr. Fehiye Adiloglu (BAU)

Üye

: Yard. Doç. Dr. İmre ÖZBEK EREN

Üye

: _____

Üye

: _____

Bu tez T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Hayatımı anlamlandıranlara,

ÖNSÖZ

Tez çalışmam süresince bilgi birikimi ve fikirleriyle bana yol gösteren öncelikle tez danışmanım Doç. Dr. Emel Ardaman'a; jüri üyelerim Prof. Dr. Fatoş Adiloğlu ve Yard. Doç. Dr. İmre Özbek Eren'e; bu süreçte çalışmalarımı rahat bir şekilde sürdürebilmem için bana her türlü yardımı sağlayan Prof. Dr. Elif Derya Übeyli'ye çok teşekkür ederim. Benimle birlikte bu sürece tanık olan, beni manevi destekleriyle yalnız bırakmayan T.C. Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi'nde birlikte yol aldığım değerli çalışma arkadaşlarıma;

Tez çalışmam sürecinde karşılaştığım kaynak ve zaman sıkıntısını atlatmama yardımcı olan, manevi desteklerini her daim hissettiğim arkadaşlarım, tez yoldaşlarım Güliz Sevgi Kabasoğlu ve Nazlı Taştekin'e; manevi ve teknik anlamdaki desteklerini benden hiç esirgemeyen Çağın Tanrıverdi, Volkan Dalağan ve Banu Akkuş'a;

Yüksek lisans sürecimin başından itibaren beni yüreklendiren, destekleyen ve İstanbul'a geldiğim ilk andan itibaren yanımda olan, sevgilerini her daim hissettiğim Vehbi Kaymak ve Anıl Çelik'e; lisans öğrenimimden itibaren yanımda olan, hayatta attığım birçok adımda desteğiyle beni cesaretlendiren, tez yazım süreciyle ilgili kendi deneyimlerini benimle paylaşan ve bu süreçte de beni yalnız bırakmayan sevgili dostum Jale Sarı'ya;

Bu güne kadar aldığım her kararda, attığım her adımda yanımda olup beni destekleyen, sonsuz sevgilerini benimle paylaşan annem Sebiha Bayrakçı ve babam Ünal Bayrakçı'ya; çocukluk anılarımın en güzellerini paylaştığım, kardeş olmanın anlamını bilmemi sağlayan abim Türker Bayrakçı ve ablam Tülin Bayrakçı'ya; sonsuz sevgiler ve teşekkürler, "Hayat Sizinle Anlamlı."

Ocak 2014

Zeliha Bayrakçı

(Mimar)

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÇİZELGE LİSTESİ	ix
ÖZET	x
SUMMARY	xi
1. GİRİŞ	1
1.1.Giriş ve Çalışmanın Amacı	1
1.2.Çalışmanın Kapsamı	4
1.3.Çalışmanın Yöntemi	5
2. 20. YÜZYILDA KENT ve BERLİN	7
2.1.Gelişen-Modernleşen Kentler	8
2.2.Yıkılan-Boşalan Kentler	13
2.3.Bölünen Kentler	14
2.4.Yeniden Birleşen Kentler	21
2.5.Bölüm Sonucu	22
3. SİNEMA ve KENT	24
3.1.Sinemada Kentsel Mekân ve Kent	26
3.1.1 Sinemada “Var Olan Kent”	29
3.1.2 Sinemada “Kurgusal Kent”	40
3.2.Sinema ve Kente Dair Söylemler	45
3.3.Sinema ve Kente Bir Bakış: Siegfried Kracauer’ın Sine-Kenti	47
3.3.1 Siegfried Kracauer’ın Film Kuramı	48
3.3.2 Siegfried Kracauer’ın Sine-Kenti	50
3.4.Bölüm Sonucu	52
4. SİNEMA ve BERLİN	54
4.1.Sinemada Berlin	56
4.2.20. Yüzyılda Berlin ve Berlin Kent Yaşantısının Belirlenen Filmler Üzerinden Siegfried Kracauer’ın Sine-Kent Konsepti Doğrultusunda İncelenmesi	57
4.2.1 Gelişen-Modernleşen Berlin: “Berlin Bir Büyük Kent Senfonisi (1927), Berlin Alexander Meydanı (1931)”	58
4.2.2 Yıkılan-Boşalan Berlin: “Almanya Sıfır Yılı (1948)”	65
4.2.3 Bölünen Berlin: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987), Başkalarının Hayatı (2006)”	68
4.2.4 Yeniden Birleşen Berlin: “Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993), Elveda Lenin! (2003)”	76
4.3.Bölüm Sonucu	84

5. GENEL DEĞERLENDİRME ve SONUÇ	87
KAYNAKLAR	90
EKLER	97
ÖZGEÇMİŞ	104

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2.1: 1940 yılında Berlin’deki yapı yoğunluğu (Url-15).....	13
Şekil 2.2: II. Dünya Savaşı’nın ardından 1953 yılında Berlin’deki yapı yoğunluğu (Url-15).....	14
Şekil 2.3: İşgal kuvvetleri tarafından 4 sektöre bölünen Berlin ve Demokratik Almanya Cumhuriyeti tarafından inşa edilen Berlin Duvarı.....	17
Şekil 2.4: Berlin’in bölünmesi ve Berlin Duvarı’nın inşası ile bölünen hayatlar.....	18
Şekil 2.5: Duvarın yıkılmasından sonra 1989-2001 yılları arasında yapılan yeni yapılar (Url-15).....	21
Şekil 3.1: Pasolini’nin “Dilenci (1961)” ve Ali Özgentürk’ün “At (1982)” filmlerinden sokak görüntüleri.....	28
Şekil 3.2: “Kameralı Adam (1929)” filminden kentsel mekân ve kent yaşantısına dair sahneler	30
Şekil 3.3: “Roma Açık Şehir (1945)” filminden kent manzaraları	32
Şekil 3.4: “Roma Açık Şehir (1945)” filminden kent manzaraları	33
Şekil 3.5: “Roma Açık Şehir (1945)” İtalya’nın II. Dünya Savaşı sonrasında yaşadığı ekonomik durumun yansıdığı sahneler	33
Şekil 3.6: “Roma Açık Şehir (1945)” İtalya’nın II. Dünya Savaşı sonrasında yaşadığı siyasal urumun yansıdığı sahneler	34
Şekil 3.7: “Bisiklet Hırsızları (1946)” İşsizlik sorununun ve alt sosyal sınıfın yaşadığı çevrenin sunulduğu sahneler	34
Şekil 3.8: “Bisiklet Hırsızları (1946)” Bisikleti geniş alış süreciyle birlikte sunulan alt sosyal sınıfın ekonomik durumu	35
Şekil 3.9: “Bisiklet Hırsızları (1946)” Bisikleti arayış, “var olan kent”in sunumu...35	
Şekil 3.10: “Bisiklet Hırsızları (1946)” Bisikleti arayış, “var olan kent”in sunumu..36	
Şekil 3.11: Paris’in kentsel dönüşümü, “Hausmann’ın Paris’i”	37
Şekil 3.12: “Serseri Aşıklar (1960)” Seyirciye “Paris”tesiniz mesajını veren görüntüler (1- Zafer Takı, 2-Louvre Müzesi, 3-Notre Dame Katedrali, 4-Eyfel Kulesi).....	38
Şekil 3.13: “Serseri Aşıklar (1960)” Michel ve Patricia’nın Paris’te yaptıkları gezintiler sonucunda ekrana yansıyan caddeler.....	39

Şekil 3.14: “Serseri Aşıklar (1960)” Michel ve Patricia’nın Paris’te yaptıkları gezintiler sonucunda ekrana yansıyan mimari yapılar	39
Şekil 3.15: 19.yy’da Londra sokakları ve “Oliver Twist (2005)” filmi için kurgulanan Londra sokakları.....	41
Şekil 3.16: “Piyanist (2002)” filminden I. Dünya Savaşı sonrası Varşova sokakları	41
Şekil 3.17: “Metropolis (1927)” Metropolis kentinin kurgusu; yer kabuğunun üzeri ve altı.....	43
Şekil 3.18: “Metropolis (1927)”, “Bıçak Sırtı (1982)” ve “Yargıç (1996)” filmlerinin dikey bir hatta yoğunlaşan kent kurguları.....	44
Şekil 4.1: “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” Berlin’in kent manzaralarının sunulduğu sahneler.....	58
Şekil 4.2: “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” Sabahın ilk saatlerinde Berlin sokakları.....	59
Şekil 4.3: “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” Uyanan ve hareketlenen kentin sokakları ve caddeleri.....	59
Şekil 4.4: “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” Kentli insanın akşam eğlenceleri tiyatrolar ve sinemalar.....	60
Şekil 4.5: “Berlin Alexander Meydanı (1931)” Berlin Alexander Meydanı ve çevresi	63
Şekil 4.6: “Berlin Alexander Meydanı (1931)” Biberkopf’un yaşadığı konut ve avludan görüntüler.....	63
Şekil 4.7: “Berlin Alexander Meydanı (1931)” Biberkopf’un yaşam tarzının değişimiyle birlikte okunan sınıf farklılıkları.....	64
Şekil 4.8: “Almanya Sıfır Yılı (1948)” Film boyunca Edmund’un yaptığı gezintilerle ekrana yansıyan Berlin’in fiziksel gerçekliği.....	66
Şekil 4.9: “Almanya Sıfır Yılı (1948)” Ölen atın etini paylaşmaya çalışan insanlar, kömür arabasından düşen kömürü toplayamaya çalışan ve eski bir baskülü satarak paraya çevirmeye çalışan Edmund ve yiyecek kuyruğundaki insanlarla birlikte dönemin sosyal gerçekliğinin sunulduğu sahneler	67
Şekil 4.10: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” Yapılan kuşbakışı çekimlerle elde edilen kent manzaraları.....	69
Şekil 4.11: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” Potsdamer bölgesini arayış, Potsdamer bölgesinin 1987 yılındaki durumu ve II. Dünya Savaşı sonrasında Potsdamer bölgesindeki yapıların durumları.....	70
Şekil 4.12: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kilisesi kulesi ve meleklerin gökyüzüne iniş yeri olarak kullandıkları Zafer Anıtı (Siegestaule).....	71
Şekil 4.13: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” Berlin Duvarı’nın sunulduğu sahneler.....	72

Şekil 4.14: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” Gizlice çekilen Doğu Berlin görüntüleri.....	73
Şekil 4.15: “Başkalarının Hayatı (2006)” Karl Marx Bulvarı’ndaki klasik ve barok tarzdaki yapılar.....	75
Şekil 4.16: “Başkalarının Hayatı (2006)” Sovyet Savaşı Anıtı ve Franfurter Kapısı (Frankfurter Tor)’un ekrana yansıdığı sahneler.....	75
Şekil 4.17: “Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993)” Potsdamer Bölgesi ve “Berlin Duvarı”nın kaldırılan parçaları.....	77
Şekil 4.18: “Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993)” Brandenburger Kapısı ve kentin doğusuna bakış.....	78
Şekil 4.19: “Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993)” 1960’lı yıllarda kentin doğusunda inşa edilen apartman blokları.....	79
Şekil 4.20: “Almanya Sıfır Yılı (1948)” filminden Televizyon Kulesi ve çevresinin görüntüleri, “Ne Kadar Uzak, O kadar Yakın (1993)” filminden Televizyon Kulesi ve çevresinin görüntüleri.....	79
Şekil 4.21: “Berlin Alexander Meydanı (1931)” ve “Good Bye Lenin (2003)” filmlerinden Alexander Meydanı ve çevresinin 1931 ve 1989 yılındaki görüntüleri.....	81
Şekil 4.22: “Good Bye Lenin (2003)” Karl Marx (Stalin) Bulvarı.....	82
Şekil 4.23: “Good Bye Lenin (2003)” Berlin Duvarı’nın yıkılışı.....	82

ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Çizelge 4.1: Siegfried Kracauer’ın Sine-Kent Konsepti Doğrultusunda Filmlerin İrdelenmesi.....	84
Çizelge 4.2: İrdelenen Filmlerde Sunulan Mekanlar.....	85

SİNEMA ve KENT ARAKESİTİNDE BİR KENTİ OKUMAK: BERLİN ÖRNEĞİ

ÖZET

Modern kent yaşantısının bir ürünü ve kent kültürünün bir üreticisi olan sinema, ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren kenti ve kent yaşantısını konu edinmiştir. Lumière Kardeşler'in 1895 yılında seyirciye sundukları ilk görüntüler, kentsel mekânlar ve bu mekânlarda süregelen günlük yaşantı olmuştur. Sinema, bireyin yaşadığı çevreyi algılamasını ve çevresine farklı açılardan bakmasını sağlamıştır. Sürekli ve hızlı bir şekilde değişen kent ve kent yaşantısı karşısında şaşkına dönen birey için sinema, değişen çevrede yol gösterici bir araç olmuştur. Bu anlamda düşünüldüğünde, sinema ve kentin sürekli bir etkileşim içerisinde olduklarını söylemek mümkündür.

Fiziksel ve sosyal bir oluşum olan kent, tarihsel süreç içerisinde yaşadığı değişikliklerin izlerini taşımaktadır. Sinemanın içerisinde geliştiği sürecin koşullarının bir ürünü olduğu düşünüldüğünde bünyesinde tarihsel verileri barındırması kaçınılmazdır. Sinema ve kent ilişkisi doğrultusunda bir kent okuması yapmak amacıyla yola çıkılan bu çalışmada, sinemanın yapılmak istenen okuma için doğru bir araç olduğu söylenilebilir. Çalışmada, öncelikle kentlerin tarihsel süreç içerisinde yaşadıkları değişimler üzerinde durulmuştur. Genel olarak, kentlerin modernleştiği ve sinemanın ortaya çıktığı dönem olan 20.yy boyunca kentler ve tez çalışmasının odak noktası olan Berlin kent tarihi incelenerek, çalışmanın ilerleyen bölümlerine veriler sağlanmıştır.

Sinema ve kent ilişkisinin derinlemesine ele alındığı üçüncü bölümde ise, tez çalışmasının temellerinden birisini oluşturan “gerçekçilik” yaklaşımı üzerinde durulmuştur. Sinema ve kent etkileşimi üzerinde söylemlerde bulunan teorisyenler incelenerek, sinemada gerçekçilik yaklaşımını benimseyen Siegfried Kracauer'in “sine-kent konsepti”ne ulaşılmıştır. Çalışmanın dördüncü bölümünde “Sinema ve Berlin” ilişkisi üzerinde durularak sinemada gerçekçilik yaklaşımı ve Siegfried Kracauer'in “sine-kent konsepti” doğrultusunda çeşitli filmler irdelenmiştir. İrdelenen filmlerle birlikte Berlin'in tarihsel süreç içerisinde fiziksel ve sosyal anlamda yaşadığı değişiklikler okunmaya çalışılmıştır. Çalışmanın sonuç bölümünde ise, çalışmanın genel bir değerlendirmesi yapılmıştır ve çalışmanın amacına yönelik sinema ve kent arakesitinde bir kent okuması yapılıp yapılamayacağı irdelenmiştir.

READING A CITY AT THE INTERSECTION OF CINEMA AND CITY: BERLIN CASE

SUMMARY

Being a product of urban life and a producer of urban culture; cinema has taken city and urban life as its subject since its creation. First images presented to audience by Lumière Brothers in 1895 were scenes from urban places and daily life in progress in said places. Cinema makes the individual perceive the environment in which they live and have different points of view towards their environment. Cinema has been a tool of guidance in changing environment for the individual astonished by the constantly and rapidly changing city and urban life. Dealing with the subject in this context, it is possible to conclude that cinema and city are in constant interaction.

City, as a physical and social formation, bears traces of changes it experienced in the course of history. Considering that cinema is a product of the periodical conditions of its development, it is inevitable for cinema to contain related historical data. It is possible to say in this study - which aims to read a city in context of relation between cinema and city - that cinema is a suitable tool for this intended comprehension. What is primarily emphasized in this study is experiences of cities in the course of history. Generally; cities during 20th century - which is the period of modernization of cities and emergence of cinema - and urban history of Berlin are studied; and related data are provided in the further sections of the study.

In the third section in which relation between cinema and city is thoroughly studied, the “realistic” approach which constitutes one of the bases of this thesis is emphasized. Theoreticians who developed discourses on relation between cinema and city are examined; and the “cine-city concept” of Siegfried Kracauer – who adopts realistic approach in cinema – is reached. In the fourth section of the study, relation between “cinema and Berlin” is emphasized; and certain films are discussed in direction of Siegfried Kracauer’s “cine-city concept”. Through discussion of said movies, it is attempted to read the changes that Berlin experienced in the course of history. The study is evaluated in general context in the conclusion section; and it is discussed whether it is possible to perform a city read in intersection of cinema and city towards the aim of the study.

1. GİRİŞ

Kent yalnızca günümüz insanına daha büyük bir oranda iş ve yerleşim olanakları sunan bir yer değildir, aynı zamanda dünyanın en uzak yerlerini kendine çeken, türlü bölgeleri, insanları ve etkinlikleri bir düzene göre biçimlendiren, ekonomik, siyasal ve kültürel yaşamın öncüsü ve denetleyicisi konumunda olan bir merkezdir. (Wirth, 2002) Tarihsel süreç içerisinde yaşanan ekonomik, siyasal ve kültürel gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan değişimlerin merkezi ve sahnesidir.

James Donald'ın söylediği gibi, kent bir görme tarzı, bir görünür olma yapısıdır. (Donald, 1995) Kent başlı başına bir sunum aracıdır. Mimari yapıların, caddelerin, sokakların, yolların, insanların, yaşam tarzlarının, son model araçların, modanın sunumu, vitrini... Aslında günümüzde bu değişimleri görünür kılan ve deneyimlememizi sağlayan kenttir. Ancak çoğu zaman birey bu deneyimin farkına varmak için gazete, dergi, fotoğraf, sinema ve televizyon gibi görsel bir araca ihtiyaç duymaktadır. Sinema, çağın gerçekliklerini, deneyimlediğimiz değişimleri ve kenti en iyi şekilde sunan görsel araçlardan birisidir. Baudrillard'a göre; içinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranin gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon çağın gerçekliğini oluşturmaktadır. (Alkan, 2007)

1.1. ÇALIŞMANIN OLUŞUM SÜRECİ ve AMACI

Sinema hayatımızın birçok anını konu edinmekte ve bu anların arka planında ya da merkezinde olan, bedenimizin deneyimlediği fakat belki de çoğu zaman farkına varamadığımız çevreyi algılamamızı sağlamaktadır.

Sinemanın bize sunduğu, algılamamızı sağladığı bu çevre, tek yapı ölçeğinde bir mekân (konut, alış-veriş merkezi, havaalanı, otopark) olabileceği gibi, bu ölçekteki yapıların bir araya geldiği sosyal ve kültürel bir organizasyon olan kent de olabilir. Bu anlamda sinemanın mimariyle ve kentle olan ilişkisi kaçınılmazdır.

Çalışmada amaçlanan kültürel bir form olan sinema ve içerisinde barındırdığı mimari formlarla birlikte sosyal ve kültürel bir organizasyon olan kentin ilişkisinin ele

alınmasıdır. Sinemada kent ne ölçüde ve nasıl yer almaktadır? Sinemada kentlerin kurgusal anlamda rol aldığı birçok örnek olmasına karşın, kentin doğal kurgusunun-var olan kentlerin sinemadaki yeri ve anlatımı nasıldır? Sinema bize “var olan kent”leri nasıl sunmaktadır? “Var olan kentler”in sinemada sunuluş şekline bağlı olarak, sinema tarihsel süreç içerisinde kentin, kent yaşantısının değişimi hakkında gerçek bir kaynak olabilir mi? Görsel bir iletişim aracı olan sinemanın yardımıyla bir kent okuması yapılabilir mi? soruları çalışmanın ana hatlarını oluşturmaktadır.

“Sinema içerisinde geliştiği dönemin koşullarının bir ürünüdür.” Bu anlamda sinemanın seyirciye sunduğu “zaman” kavramı doğrultusunda bulunduğu ya da yansıttığı dönem ile ilgili verilere sahip olması mümkündür.

Sinemanın ortaya çıktığı dönem ve dönemin koşullarını toparlamak gerekirse; Lumi re Karde lerle birlikte sinemanın tarihi, bir Avrupa kentinde-Paris’te başlamıştır. Sinema Avrupa’da doğmuştur ve o dönemde sinema ve dünya denilince Avrupa gelmiştir.

O yıllarda Avrupa dünyada sömürgecilığe ve kapitalizme dayanan bir egemenliğe sahiptir. On dokuzuncu yüzyılın son yıllarına gelindiğinde yaşanan ekonomik bunalımın sona ermemiştir. Ekonomik anlamda yaşanan sıkıntılı dönemin aksine Avrupa büyük teknolojik gelişmelere tanıklık etmiştir. İlk benzinli motor yapılmış, ilk otomobil üretilmiş, dizel motoru bulunmuştur. 1896’da modern çağların ilk olimpiyatları düzenlenirken, Nobel ödülleri kurulmuş ve Venedik’te ilk “biennial” yapılmıştır. Aynı dönemde bilimsel anlamda da birçok ilerleme yaşanmıştır: Roentgen X ışınlarını, Becquerel radyoaktiviteyi bulmuştur. Daha sonra Curie’ler radyumu keşfetmiş, bu dönemde kentsel anlamda bir ilerleme olan Paris metrosunun da yapımına başlanmıştır. Düşünce ve sanat alanları da bu süreçte dalgalanmalara tanıklık etmiştir. Nietzsche’nin ve Freud’un eserleri düşünce dünyasına damgalarını vurmuştur. Edebiyat, müzik ve resimde aranan yeni yollar aranmış, Çehov’un Martı’sı, Vanya Dayı’sı, Jarry’nin Übü’sü, Ibsen’in Hedda Gabler’i, Bernard Shaw’un Kırınlar Evi tiyatroya yeni bir soluk getirmiştir. C zanne ile Munch ilk kişisel sergilerini açmış, Toulouse Lautrec,  nl  Clownesse Cha-u-kau tablosunu yapmıştır.(Teksoy, 2005)

Bu gelişmeler ışığında 20.yy’da Avrupa’da ve dünyada büyük değişimler yaşanmış, bu gelişmelerden birisi olan sinemanın ortaya çıkışıyla; kentlerin modernleşmesi, değişmesi aynı zaman dilimi içerisinde gerçekleşmiştir. Sinema ve modernleşen

kentin etkileşimi kaçınılmaz hale gelmiş, modern metropoller ve metropol yaşantısı sinema sahnesinde yerini almıştır.

Sinemanın ortaya çıkışı, Avrupa ve dünyadaki gelişmeler ve kentlerin modernleşme sürecinin işaret ettiği 20.yy çalışmanın tarihsel sınırlayıcısı, sinemanın ortaya çıktığı ve o dönemde büyük gelişmelerin meydana geldiği Avrupa ise çalışmanın mekânsal olarak sınırlayıcısı olmuştur. “Kent ve kent yaşantısını okuma aracı olarak sinema” ekseninde net bir okuma yapabilmek amacıyla belli bir kent üzerinde yoğunlaşmaya karar verilmiş ve okuma sürecinde tarihsel önemi göz önüne alınarak, dünya ve Avrupa tarihinde önemli bir yeri olan “Berlin” çalışma alanı olarak seçilmiştir. Mak, Berlin’in tarihsel sürecini ve bu süreçte geçirdiği değişimleri şu sözlerle özetlemiştir:

“... Berlin, hep “Ringbahn’da kontrolden çıkmış bir tren örneği”, zaman tüneli içinde savrularak ilerleyen bir kent olmuştur. Yirminci yüzyılın ortalarında, yani ellili yıllarda, ihtiyar bir Berlinli, kendisinin on dokuzuncu yüzyılda geçen çocukluk döneminin mahmur taşra kentini, gençlik yıllarını geçirdiği imparatorluk Berlin’ini, 1915 yılında aklıktan kırılan Berlin’i, bundan on yıl sonra yoldan çıkmış Berlin’ini, çocuklarının Nazi Berlin’ini, 1945’in yıkılmış Berlin’ini ve torunlarının yeniden inşa edilmiş ve bölünmüş Berlin’ini şahsen anlatabilirdi. Hepsi de bir insan ömrü boyunca aynı kent.” (Mak, 2009; 39)

Berlin’in tarihsel süreç içerisinde yaşadığı değişimler (sosyal, fiziksel ve kültürel değişimler) doğrultusunda çalışmanın strüktürü oluşturulmuş ve 20.yy’da Avrupa’da kent ve kent yaşantısı bu strüktür doğrultusunda incelenmiştir.

Sinema aracılığıyla bir kenti ve kentte süregelen yaşamı, bireyin kenti nasıl deneyimlediğini okumak, kentin ve kent yaşantısının sinemada nasıl sunulduğu ile ilişkilidir. Bu anlamda sinema ve gerçekçilik ilişkisi üzerinde durularak kuramsal bir çerçeve oluşturularak sinemada “gerçekçilik” yaklaşımı ekseninde günümüze en yakın dönemde film kuramını sunan, çalışmada sinema aracılığıyla kentsel bir okuma yapılmasının hedeflenmesi nedeniyle “sinemanın gerçekliği ve tarihi görünür kılmaya yönelik özel bir yeteneği olduğunu” vurgulayan ve bu doğrultuda sine-kent konseptini geliştiren Alman sosyolog Kracauer’in sinema ve kente bakışına değinilmiştir. Siegfried Kracauer’in sine-kent konsepti ve seçilen filmler ile birlikte Berlin kent ve kent yaşantısının okuması yapılmaya çalışılmıştır.

Özetlenecek olursa, yapılan çalışmada kentin sinemada ne ölçüde yer aldığı, kentin doğal kurgusunun ve tarihsel sürecinin sinemada nasıl sunulduğu incelenerek, tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan sosyal ve kültürel anlamdaki gelişmelerin kentte

ve dolayısıyla kent yaşantısında meydana getirdiği değişimlerin görsel anlatıdaki yansımalarının bir çözümlemesinin yapılması amaçlanmıştır.

1.2. ÇALIşMANIN KAPSAMI

Sinemanın ortaya çıktığı dönem ve sonrasında sinema ve kentin ilişkisinin, modernleşen kentin, değişen kent yaşantısının, sinemanın kenti nasıl etkilediğinin, kentin sinemada nasıl sunulduğunun, bir kenti okuma aracı olarak sinema kavramının ele alındığı çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde; çalışmanın çıkış noktası olan sinema ve kent ilişkisine kısaca değinilerek, çalışmanın oluşum süreci ve amacı tanımlanacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise; çalışma alanı olarak seçilen Berlin’in tarihsel sürecinin paralelliğinde oluşturulan strüktür doğrultusunda, Avrupa’daki kentler, modern kent ve modern kent yaşantısı kavramı üzerinde durulacak ve çalışmanın ilerleyen bölümlerine altlık oluşturması amacıyla Berlin kent tarihine değinilecektir.

Çalışmanın nc bölümünde; çalışmanın odak noktası olan sinema ve kent ilişkisi irdelendikten sonra sinemada kentsel mekân ve kentin yeri incelenecektir. Kentin sinemada sunulurş şekline göre; var olan kentler ve kurgusal kentler başlıkları altında örnek filmlerle birlikte bir inceleme yapıldıktan sonra “sinema ve kent” üzerine kuramsal yaklaşımlara değinilecektir. Kent ve kent yaşantısının okuma aracı olarak sinema” ekseninde geliştirilen çalışmada gerçekçi bir bakış açısının doğru bir okuma yapılabilmesini sağladığı düşüncesinden hareketle sinemada “gerçekçilik” yaklaşımı üzerinde yoğunlaşılacak ve bu kuram doğrultusunda çalışmalarını gerçekleştirmiş olan Alman sosyolog Siegfried Kracauer’in Sine-Kent Konseptine değinilecektir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, çalışma alanı olarak seçilen “Berlin” zerine yoğunlaşılacaktır. Sinema ve Berlin ilişkisine değinildikten sonra, sinemada Berlin kent ve kent yaşantısının nasıl sunulduğu incelenecektir. Berlin kent tarihi doğrultusunda oluşturulan strüktür baz alınarak seçilen filmler ve Siegfried Kracauer’in sine-kent konseptiyle birlikte Berlin’in ve Berlin kent yaşantısının dönemsel olarak okuması yapılmaya çalışılacaktır.

Son olarak beşinci bölümde ise, sinema ve kent ilişkisinde yaklaştığımız görsel bir araç olan sinemanın kent ve kent yaşantısındaki etkinliğinin genel bir değerlendirmesi yapılacaktır. Bu bölümde ayrıca, sinemanın bir kent okuma aracı

olarak kullanılıp kullanılmayacağı tartışılarak, çalışma boyunca kenti okumak amacıyla izlenen yolların bilinen kent okuma yöntemleri arasındaki yeri irdelenecektir.

1.3. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Sinema ve kent arakesitinde bir kent okuması yapmak amacıyla yola çıkılan çalışmada, öncelikli olarak çalışmanın kavramsal alt yapısını oluşturmak adına literatür araştırması yapılmıştır. Literatür araştırması sırasında yalnızca yazılı kaynaklar değil, çalışmanın odak noktası olan görsel anlatı kaynakları da (film, belgesel v.b.) taranmıştır.

Tarihsel okumaların ve kent okumalarının genel olarak yazılı kaynaklar üzerinden yapıldığı düşüncesinden hareketle, görsel bir araç olan sinemanın bu okumanın neresinde olabileceği üzerinde durulmuştur ve bu düşünceyle birlikte sinemada “gerçekçilik” yaklaşımına ulaşılmıştır. Sinemanın kentle, kentin sinemayla olan etkileşimi doğrultusunda, görsel bir kaynak olan sinema yardımıyla bir kent okuması yapılmaya çalışılmıştır.

Kentin filmler üzerinden fiziksel ve sosyal anlamda okunmasının hedeflendiği bu çalışmada; öncelikle fiziksel anlamda okuma yapmak amacıyla, kentteki anıtlar, meydanlar, sokaklar-caddeler-bulvarlar ve önemli yapılar ekrana gelen kent görüntüleri ve filmlerde geçen diyaloglar yardımıyla belirlenmiştir. Kentte belirlenen bu noktalar ve çevrelerinde meydana gelen değişiklikler (çevresindeki yapılar, kentsel mekânlar), gözlemlenmiştir ve bu yöntemle birlikte, tarihsel süreç içerisinde kentte meydana gelen fiziksel değişiklikler okunmaya çalışılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde kentte meydana gelen değişiklikleri okumak amacıyla belirlenen noktalar ve çalışma süresince taranan kaynaklardan elde edilen veriler ile birlikte bir kent haritası oluşturularak, tez çalışması süresince incelenecek olan kente, Berlin’e bir gezi gerçekleştirilmiştir. Yapılan gezi ve çalışma kapsamında izlenen filmler sonucunda, Berlin kent tarihi baz alınarak oluşturulan strüktür doğrultusunda kentin sine-mekan haritaları oluşturulmuştur.

Kentin fiziksel anlamda okunmasının yanı sıra filmler üzerinde dönemin sosyal ve kültürel yapısı hakkında da bilgiler elde edilebilmektedir. Çalışma kapsamında, tarihsel süreç içerisinde kentte meydana gelen fiziksel değişikliklerle birlikte sosyal anlamdaki değişiklikler de okunmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, filmlerin kentin

fiziksel gerçekliği yansıtması gerektiğini ve bu gerçeklikle birlikte aynı zamanda dönemin sosyal yaşantısı hakkında filmlerden çıkarım yapılabileceğini savunan Siegfried Kracauer'in sine-kent konsepti, tez çalışmasında kentte meydana gelen sosyal anlamdaki değişikliklerin okunmasında kullanılan yöntem olmuştur.

2. 20. YÜZYILDA KENT ve BERLİN

Kent, insanın, hayatını düzenlemek üzere meydana getirdiği en önemli, en büyük fiziki ürünü ve insan hayatını yönlendiren, çevreleyen yapıdır. (Cansever; 1996) İnsanlar kentleri, daha sonra kentler insanları şekillendirmiştir. Bu nedenle toplumsal hayatı ve insanlar arasındaki ilişkileri şekillendiren kent mekânındaki, her türlü düzenleme, kültürü, mevcut toplumsal düzeni, dönemin ihtiyaçlarını, alışkanlıklarını, korkularını simgelemektedir. (Harvey, 2003)

Harvey'in üzerinde durduğu kent mekânının düzenlenişindeki belirleyiciler doğal ve toplumsal olarak kategorize edilebilmektedir. Özbek, "Kentsel Mekân, Toplum, Bilişsel Harita ve Planlama" adlı makalesinde, James Donald'dan referans alarak bu belirleyicilerin ilki olan doğal belirleyicilerin iklim ve topografya olduğunu söylemektedir. Diğerleri ise genel anlamda toplumsal belirleyicilerdir. Üretimin ve tüketimin örgütlenmesi, buna bağlı olarak sermaye hareketleri ile belirlenen özel mülkiyet ve metalaşma; kentsel arazi üzerinde sermayenin ve devletin rolü; nüfus hareketleri, göç süreçleri ile şekillenen istihdam veya kente tutunma stratejileri; aile yapısının ve toplumsal cinsiyetin rolü; bütün yollar, demiryolları, kanallar, havaalanları gibi fiziksel sirkülasyon şebekeleri; gazete, radyo, televizyon, sinema gibi sembolik iletişim şebekeleri; cami, kilise, ulusal anıtlar, genelevler gibi toplumun kutsal ve dünyevi, müstehcen gördüğü kültürel öğeler kentin fiziksel ve mimari açıdan belirlenmesinde ve biçimlendirilmesinde önemli bir oynamaktadırlar. (Dayıoğlu, 2009) Bu anlamda kent, sadece mimari öğelerin bir yığını olarak değil, içerisinde yaşayan insanlarla ve toplumsal belirleyicilerle birlikte canlı bir mekanizma olarak nitelendirilebilmektedir. Bu mekanizma, Reader'a göre; Eski Yunanlıların inandığı gibi tanımlanabilir doğum, gelişim ve ölüm döngülerine sahip tamamen canlı bir varlık değil de, hayat döngüleri ile kenti işlevsel kılan insan nesillerinden kesinlikle beslenen bir şey, dinamik bir birim olarak görülebilmektedir. (Reader, 2009)

İnsan nesillerinden, yaşantısından beslenen kent, birdenbire ortaya çıkmamıştır. Kent, bir gelişme sürecinin yani tarihsel bir sürecin ürünüdür. Kent, insanlık tarihini

dönem dönem kaydeden, bu anlamıyla toplumsal yaşamı, kültürü biriktiren ve aktaran bir sistemdir. Reader'a göre; İnsanlığın bütün başarıları ve yenilgileri kentlerde yatar. Kamu binaları, anıtlar, arşivler ve kurumlar kültür mirasımızı nesilden nesile aktaran mihenk taşlarıdır. (Reader, 2009).

Tarih boyunca değişimler gösteren kent ile ilgili kendi tarihinden bağımsız bir okuma yapmak mümkün değildir. Bu yaklaşımla birlikte bu bölümde, farklı etmenlerin (sosyal, politik, ekonomik, sanatsal) etkisiyle kentlerde meydana gelen değişimler belirlenen bir tarihsel süreç yardımıyla okunmaya çalışılacaktır. Ele alınacak tarihsel süreç, sinemanın doğuşu ve kent filmlerinin ortaya çıktığı dönem olan 20.yy ile sınırlandırılmıştır ve Berlin kent tarihi baz alınarak oluşturulan strüktür doğrultusunda belirlenmiştir. Bu doğrultuda 20.yy boyunca Avrupa kentleri ve Berlin;

- “Büyüyen - Modernleşen Kentler”
- “Yıkılan - Boşalan Kentler”
- “Bölünen Kentler”
- “Yeniden Birleşen Kentler” başlıkları altında incelenecektir.

2.1. GELİŞEN - MODERNLEŞEN KENTLER

1789 yılında Fransız Devrimi'nin ve 1848 yılında Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesi ile ortaya çıkan yeni dinamiklerle birlikte kentlerde fiziksel, sosyal, politik ve ekonomik anlamda gelişmeler ve değişimler meydana gelmiştir. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle ortaya çıkan makineleşme ve toplu üretimle farklılaşan ekonomiler kentte iş imkânlarının artmasını sağlamıştır. Bu gelişmelerin yanı sıra, kentler sahip oldukları ulaşım ve iletişim olanakları ve teknolojik gelişmeler ile birlikte ticaretin merkezi haline gelmiştir. (Frey ve Zimmer, 2001)

Kentlerde yaşanan gelişmeler sadece sanayi ile sınırlı kalmamıştır, bilimden sanata, yönetimden teknolojiye, eğitimden politikaya kadar birçok alanda değişimler yaşanmıştır. Bu anlamda kentler farklı fonksiyonları bünyesinde barındıran cazibe merkezi haline gelmiştir. Kentte oluşan iş imkânlarından ve kentin sahip olduğu diğer fonksiyonlardan yararlanmak isteyen insanlar kırsal bölgelerden kentlere gelmeye başlamıştır. Böylelikle kentin nüfusunda ve kent yaşantısında önemli değişiklikler meydana gelmiştir.

Sanayi Devrimi sonrasında kırsal bölgelerden gelen göçle birlikte kentler, Frey ve Zimmer'e göre; Sanayi Devrimi'nin ilk evrelerinde sağlıklı yaşam koşullarına ve

yüksek ölüm oranlarına sahip olmuştur. Londra’da işçi sınıfının karşılaştığı son derece kötü koşullar birçok yazının konusu olmuş, Friedrich Engels, Karl Marx gibi yazarların eserlerinde kendilerine yer bulmuştur. (Frey ve Zimmer, 2001) Eric Hobsbawn o dönemde kente iş bulmak için göç eden insanları ve kentli yoksulları şu şekilde tanımlamıştır: yoksulluk, açlık, fabrikalardaki ağır çalışma koşulları içerisinde tekstil ve inşaat alanında çalışan işçiler; çöpçülük, hamallık, paçavracılık yapanların dışındaki işsizler ve işsizler arasında en yaygın görülen dilencilik, fahişelik, hırsızlık gibi işler yapan kesimdir. (Dayıoğlu, 2009) Kente iş bulabilmek için kırsal bölgelerden göç eden insanlar, sanayinin gelişmesi ve kapitalizmin etkisiyle oluşan zengin kentli sınıf, kentte yaşayan işsiz ve yoksul insanlar o dönemde kentin sosyal silüetini oluşturmuştur. Kentin fiziksel silüetini oluşturan ise, sosyal sınıflar arasındaki farklılıkların yansıması olan gökdelenler, villalar, fabrikalar; işçiler için yapılmış sağlıksız ve kötü koşullara sahip olan toplu konutlar ve kentli yoksulların yaşadıkları kenar mahalleler, yıkık dökük evlerdir.

Kentin fiziksel ve sosyal anlamda karmaşılaşması, kentte kapitalizmin etkisiyle oluşan sosyal sınıflar arasındaki uçurum, değişen insan ilişkileri, insanların iş bulmak ve daha iyi bir yaşama kavuşmak umuduyla kırsal bölgeleri, eski yaşamlarını terk etmeleri, yeni bilmedikleri yerlere gelmeleri, tüm bu süreçler Berman’ın modernleşme tanımıyla örtüşmektedir. Berman’a göre;

“... yeni insan ortamları yaratıp eskileri yokeden, hayatın bütün temposunu hızlandıran, yeni tekerci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik alt üst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; ... siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren kapitalist dünya pazarı. 20. yy’da, bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş halinde yaşatan süreçler “modernleşme” diye adlandırılmıştır.” (Berman, 2005; 28)

Berman’ın tanımladığı modernleşme sürecini, Robert Redfield “kır toplumu”ndan “kentsel toplum”a geçiş olarak değerlendirmiştir. (Özyurt, 2007) 19. yy’da başlayan modernleşme süreci 20.yy’la birlikte Berman’ın dediği gibi neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmıştır. (Berman, 2005) Kırsal bölgelerden kentlere göç eden ve modernleşme süreciyle birlikte kentteki değişimlere tanık olan insanlar, yeni bir yaşam şekliyle, modern kent yaşamı ile karşı karşıya kalmışlardır. Robins’e göre;

modern kent yaşamı, karşılaşma ve temaslara, yabancıların ve bilinmeyenlerin meydan okumalarıyla donatılmıştır; modern kent psikolojik şokların ve sürprizlerin yaşandığı bir yer, bir çeşit baş döndürme makinesiydi (Öztürk, 2007)

“Modern kentin benzersiz özelliği, sinirsel uyarıcıların çokluğudur.” (Simmel, 1996)

Kentte hızlanan trafik, nüfusun artışı nedeniyle oluşan insan yoğunluğu, kapitalizmin etkisiyle ortaya çıkan ürün çeşitliliği, reklam tabelaları, insanların boş zamanlarını geçirmeleri için modern kentte varolan farklı seçenekler (sinemalar, tiyatrolar, kafeler, alışveriş merkezleri v.b.) Simmel’in bahsettiği “sinirsel uyarıcılar”ı oluşturmakta, ayrıca Robins’in bahsettiği “baş döndürme makinesi” kavramını açıklamaktadır.

Sanayi Devrimi’nden sonraki süreçte meydana gelen, insanı şaşkına döndüren kentteki değişimler, dönemin kültürel ve sanatsal çalışmaları için vazgeçilmez bir kaynak ve mekân oluşturmıştır.

“Sadece ticari değiş tokuşun değil, aynı zamanda kültürel alışverişin de merkezleri olan modern kentler kozmopolit mekânlardır. Paris, Berlin, Viyana, Petersburg, Londra, New York gibi kültür başkentleri yerli yazarla, edebi seyyahlar ve politik sürgünlerle yeni sanat ve düşüncelerin “ateşli atmosferi”ni temsil ediyorlardı.” (Öztürk, 2007; 104)

Gelişen – Modernleşen Berlin

Sanayi Devrimi ile birlikte kentlerde yaşanan değişimler Berlin’de de etkili olmuştur. Sanayi Devrimin ardından Berlin, kırsal bölgelerden ve özellikle doğu ülkelerden büyük oranda göç almaya başlamıştır. Yaşanan büyük göçün yanı sıra 19.yy ortalarında yapılmaya başlanan raylı ulaşım sistemi, kent nüfusunun artmasını hızlandırmıştır. 19.yy’ın ortalarında yaşanan nüfus artışıyla birlikte Berlin, Londra, Paris ve Viyana’dan sonra Avrupa’nın 4. büyük kenti haline gelmiştir. 19.yy’ın ikinci yarısından sonra Berlin, ilk planda tekstil, elbise ve metal sanayii olmak üzere tarihin en hızlı sanayi devrimini ve nüfus artışını yaşamıştır. (Arın, 2002) 19.yy’ın ortasında 450 bine varan nüfus, Berlin’in 1871’de başkent olmasıyla birlikte 1 milyona çıkmıştır. Büyük bir hızla gelişen demiryolu ağının etkisiyle Berlin, özellikle Polonya ve Rusya’dan büyük göç almaya başlamıştır ve 20.yy’a gelindiğinde nüfusu 2,7 milyonu aşmıştır.

Sanayi Devrimi sonrasındaki hızlı nüfus artışının yanı sıra Berlin, teknolojik gelişmelerin yaşandığı bir kent haline gelmiştir. Berlin'in başkent olmasıyla birlikte açılan geniş bulvarlarda, caddelerde elektrikli arabalarla birlikte otomobiller hareket etmeye başlamıştır ve 1902 yılında metro inşa edilmiştir. O dönemde Potsdamer Meydanı Avrupa'nın ilk trafik ışıklarının olduğu yer, dünyanın en kalabalık kavşaklarından birisi haline gelmiştir. Potsdamer Meydanı, kentteki etkinliklerin ve hareketin merkezi olmuştur. Ladd'a göre; Potsdamer Meydanı Berlin'dir, çünkü Berlin karmaşa ve hızın kenti olmuştur. (Ladd, 1997)

I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda hızla büyüyen ekonomisi, aldığı göçlerle artan nüfusu, teknolojik ve sanatsal gelişmelerle birlikte Berlin, bir metropol haline gelmiştir. Ancak I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya kaybedilen savaşın büyük yıkıntısıyla karşı karşıya kalmıştır. Aşırı enflasyon ülkenin ekonomisini alt üst etmiştir ve insanlar kaynak ve yiyecek sıkıntısı nedeniyle acı çekmeye başlamıştır. Savaşın ardından Berlin, salgın hastalıklarla mücadele etmek zorunda kalmıştır ve bu hastalıklar sonucunda nüfusunun bir kısmını kaybetmiştir. Yaşanılan ekonomik krizin ardından Arın'a göre; görece bir ekonomik refah, çoğulcu bir kültürel yaşam dönemi yaşanmıştır. Bu arada Berlin, liberal atmosferi ve ekonomik gücü ile yine büyük bir nüfus artışına sahne olarak 1929 yılında 4,3 milyonluk nüfusuyla New York ve Londra'dan sonra dünyanın 3. büyük kenti haline gelmiştir. (Arın, 2002) Berlin büyürken, gelişirken 1929 yılında dünyada yaşanan ekonomik krizle birlikte Avrupa'da en çok etkilenen kent olmuştur. İşsizlik ve enflasyon artmış, insanlar çok kısa bir süre içerisinde yoksullaşmıştır.

20.yy'ın ilk yıllarında ekonomik anlamda inişlerin çıkışların yaşandığı kent, aynı zamanda sosyal anlamda bir çöküşün mekânı haline gelmiştir. Yaşanılan ekonomik gelişmeler ve ardından meydana gelen krizlerle birlikte sınıflar arasındaki uçurum iyice artmıştır. Kentte sömüren kapitalist ve sömürülen işçi sınıfının yanı sıra, savaş sonrasında ortaya çıkan yoksullukla birlikte işsizler, fahişelik yapan insanlar ve savaştan dönen gaziler kentin yeni çehresini oluşturmuştur. 1928 yılında bir Nazi propaganda sayfası Berlin'i, kötü olan herşeyin içerisinde eridiği bir pota – fahişelik, içki evleri, sinemalar, yahudiler, striptizciler, zenci dansçılar- olarak adlandırmıştır. (Matus, 2001)

Kentte yaşanan ekonomik ve sosyal anlamdaki çöküş, birçok şaire, yazara, ressamı ilham kaynağı olmuş; kentin lokalleri ve kafeleri sanatsal üretime öncülük eden

entelektüel kesimin mekânı haline gelmiştir. O dönemde Berlin, Viyana ve Paris'in ardından modernitenin ve sanatın kalbinin attığı hem heyecan duyulan hem de korkulan bir kent haline gelmiştir.

Gelişen – Modernleşen Berlin'in Kent Planlaması ve Mimarisi

Sanayi Devrimi sonrasında yaşanan göçler nedeniyle artan konut gereksinimi, kentsel gelişime bir düzenleme getirme ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. James Hobrecht, bugünkü Berlin kent planında hala açık seçik okunabilen kent gelişme planıyla, gelişen kentin gereksinimlerine cevap veren gelişmelerin temelini atmıştır. Planlama, kent çeperlerindeki villa ve koloni yerleşmeleri hariç 4 milyon nüfusu barındırabilecek bir gelişimi dikkate almıştır. Planlamanın en önemli özelliği, ortogonal yapı bloğu ilkesini içermesi ve kent gelişim ağlanlarının sokak ağlarını kurması olmuştur. (Arın, 2002) Bu planlamayla birlikte Berlin'de sokak ağları oluşturulmuş ve bu ağları gerçekleştirmek için kentte yıkımlar yapılmıştır.

19.yy'ın ortasında çıkan ekonomik krizin sonucu olarak, Holbrecht'in planına göre ortaya çıkan blok çeperlerindeki yapılaşma yoğunlaşmış ve avlu içerisinde avlular yapılmaya başlanmıştır. Sonuç olarak, güneş almayan, havalandırması olmayan, sağlıksız ve yoğun bir taş yapılaşma ortaya çıkmıştır. Bu dönemde gerçekleşen hızlı yapılaşmaya rağmen konut sıkıntısı çekilmiştir. Konutlarda odalar kiralanmaya başlanmıştır hatta bazı odalar perde ile bölünerek birçok aile tarafından kullanılmaya başlanmıştır. İnsanlar özellikle işçiler, ışık almayan bodrum katlarında, çatı aralıklarında sefaletin ve sağlık sorunlarının arttığı ortamlarda yaşamak zorunda kalmıştır. Kent içi alanlarda, fabrikaların çeperlerinde oturan işçi sınıfının aksine kapitalist sömürü grubu ise kent dışındaki yeşil alanlarda, genellikle villa tipi konutlarda yaşamışlardır. (Arın, 2002)

I. Dünya Savaşı sonrasında, hapishaneyi andıran darlıktaki binalar, banyosuz, tuvaletsiz, insanların bir arada yaşamak zorunda kaldığı konutlardaki yaşam koşulları daha da kötüleşmiştir ve yeniden konut sıkıntısı yaşanmaya başlamıştır. Savaş sonrasında yapılan konutlarda, yeni bir yaklaşım izlenmiştir. Arın'a göre; sağlıksız "taş kira kışlaları"na olan tepki, modern mimarinin oluşumuna önemli bir gerekçe oluşturmuştur. (Arın, 2002) Yeni yaklaşımla birlikte 1920'li yıllarda modern mimarinin izleri görülmeye başlanmıştır.

2.2. YIKILAN – BOŞALAN KENTLER

Bir kentin yok olmasında, yıkılmasında isyanlar, seller, depremler ve tropik fırtınaların etkili olduğu düşünülse de topyekün savaş çok daha esaslı bir etkindir. (Ladd, 1997) 1939-1945 yılları arasında gerçekleşen II. Dünya Savaşı, dünyanın politik, fiziksel ve sosyal düzenini etkileyen ve büyük ölçüde değiştiren savaşlardan birisi olmuştur. II. Dünya Savaşı ile birlikte dünyada ve Avrupa’da birçok kent – Varşova, Berlin, Dresden, Hamburg, Londra, Kassel, Rotterdam, ... - zarar görmüş ve yıkılmıştır. Savaş sırasında ölen ve göç eden insanlar nedeniyle yıkılan kentler zamanla boşalmıştır. Bu başlık altında, II. Dünya Savaşı nedeniyle büyük ölçüde hasar gören ve yıkılan Berlin üzerinde durulacaktır.

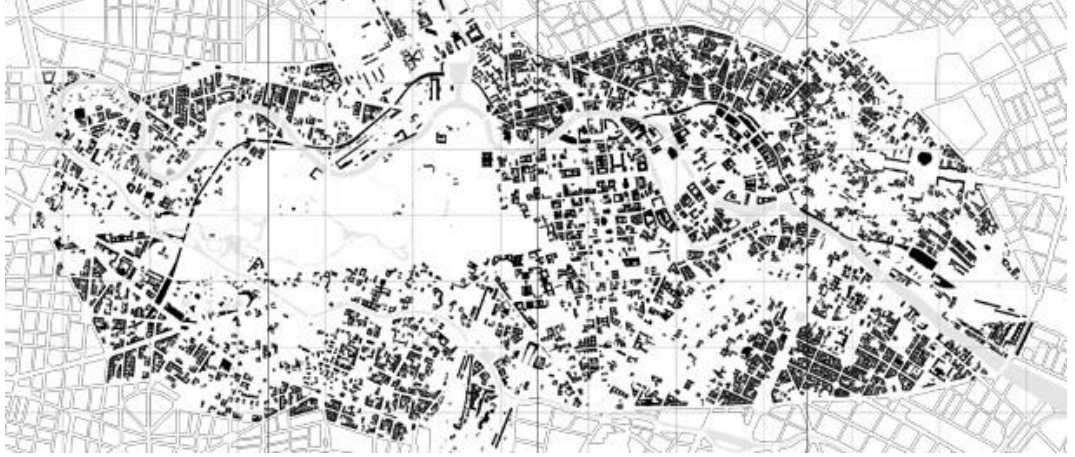
Yıkılan – Boşalan Berlin

“Kurumlar olmayan bir dünya hayal edin. Hükümetler yok. Okul ya da üniversite yok. Hiçbir bilgiye erişim yok. Bankalar yok. Paranın artık hiçbir değeri yok. Mağazalar yok, çünkü kimsenin satacak birşeyi yok. Kanun ve düzen fiilen yok, çünkü polis güçleri ve yargıçlar yok. Silahlı adamlar sokaklarda geziniyor ve istedikleri ne varsa alıyorlar. Her sınıftan ve yaştan kadın yemek ve korunma için kendisini satıyor. “ Keith Lowe

II. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte 1940’ların başlarında gerçekleşen hava bombardımanı ile Berlin vurulmaya başlanmıştır. Her geçen yılla birlikte kente İngiliz, Amerikan ve Sovyet uçakları tarafından daha fazla bomba yağmıştır ve bu bombalar fabrikaları, konutları, tarihi alanları, ulaşım sistemini ve sonunda kontrol ve iletişim merkezini yıkmıştır. Onbinlerce bina harap edilmiştir, birçoğu kötü şekilde hasar görmüştür ve yüzbinlerce insan evlerini kaybetmiştir.



Şekil 2.1: 1940 yılında Berlin’deki yapı yoğunluğu (Url-15)



Şekil 2.2: II. Dünya Savaşı'nın ardından 1953 yılında Berlin'deki yapı yoğunluğu (Url-15)

II. Dünya Savaşı ile birlikte harabeler kenti haline gelen kentte sadece fiziksel anlamda değişiklikler meydana gelmemiştir, savaş sırasında birçok insan hayatını kaybetmiştir ve erkek nüfusu oldukça azalmıştır. O dönemde kentin gelişimine hâkim olan resim, kadınların yıkılmış binalardan arta kalan tuğlaları ayıklayıp, tekrar kullanılır hale getirmesi ve çok zor koşullarda sürdürülen onarım olgusu olmuştur. (Arın, 2002) Savaş sonrasında kötüleşen ekonomik koşullarla birlikte, insanların ihtiyaçları karneye bağlanmıştır bu nedenle birçok insan karaborsa yiyecek aramış, balkonlarında sebze yetiştirmiştir. Sadece yiyecek konusunda sıkıntı yaşanmamıştır, gaz ve su kullanımında da kısıtlamalara gidilmiştir. Bu nedenle insanlar ısınmak için parklardaki ağaçları bile kesmek zorunda kalmıştır. (Matus, 2001)

2.3. BÖLÜNEN KENTLER

“Hiçbir kent tek değildir, kentler aslında birkaç kentten oluşur. Bu birkaçından en az ikisi arasında da husemet vardır: zenginlerin ve fakirlerin kentleri. Elbette sadece bu ikisi de değil. Eğer kenti bir bütün olarak ele alırsanız, önemli noktayı baştan kaçırsınız...” Plato

“Bölmek”, Türk Dil Kurumu tarafından, bir bütünü iki veya daha çok parçaya ayırmak olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımla birlikte bölünme denilince akla ilk gelen fiziksel bölünme olmaktadır. Ancak kentler birçok farklı şekilde bölünmektedir. Toplumların tarihini barındıran kentler, farklı nedenlerden dolayı meydana gelen, çoğu zaman görülemeyen ancak varlığı hissedilen bölünmelerin mekânları olmuşlardır.

Kent, farklı milletler veya etnik kökenler, sınıf, gelir düzeyi, inanç, ırk, dil, renk, yaş, aile yapısı ve yaşam tarzlarının farklılığına sahip birçok insanın biraraya geldiği kozmopolit yapıya sahip bir mekândır. Kentte meydana gelen bölünmelerin altında yatan nedenlerin birçoğu, hepsi olmasa da, genellikle bu sosyal farklılıklar yüzündendir. Bölünmeler, kentlerde yaşayan kişilerin ve onların arasında ya da onların üzerinde gücü elen alan kişilerin bilinçli hareketleri tarafından meydana getirilir. (Marcuse ve Kempen, 2002)

Kentte meydana gelen bölünmeleri, Peter Marcuse ve Ronald van Kempen (2002) genel olarak kültürel, fiziksel ve statüsel olarak 3 başlık altında toplamaktadır.

Kültürel Bölünmeler

Kültürel bölünmeler, kentte diğer bölünmelere göre daha net görülebilmektedir. Bunun sebebi, dil ve kıyafetteki farklılıkların yanı sıra kentin mimarisine de yoğun bir şekilde yansıyor olmasıdır. Yapılaşmış çevreye ve kentlilerin dış görünüşüne yansıyan kültürel bölünmeler, etnik kökene, ülke, ulus, köken ya da nesile göre, inanç ya da dine göre ve kişilerin yaşam şekline göre bölünmeleri içermektedir. Kültürel bölünmeleri işlevsel veya statüden doğan ayrılıklardan ayıran en önemli faktör, ekonomik üstünlüğe ve güç ilişkilerine bağlı olarak ortaya çıkmamasıdır. Kentte yaşayan bir grup, ekonomik anlamda oldukça iyi bir konuma sahipken, sosyal sınıflandırmada alt kategorilerde yer alabilmektedir.

İşlevsel Bölünmeler

Kentteki işlevsel role göre bölünmeler, ekonomik mantığın sonucu olarak ya fizikseldir ya da örgütseldir. Çiftlik, fabrika ve konut alanları arasındaki ayrım buna tipik bir örnektir. Örneğin, sanayinin belli kollarında çalışan işçilerin ihtiyaçları, fabrikalardan ulaşılabilir mesafede konumlanan konut ve sosyal alanları doğurmuştur. Bu tip bölünmeler, kültürel farklılıklardan bağımsız olarak meydana geldiği ve oluşumun kaynağı ihtiyaç olduğu için, farklılaşan bölgelerin birbirleri üzerinde herhangi bir üstünlüğü veya bağımlılığından söz etmek mümkün olmamaktadır. (Başlangıçta durum böyleyken, işlevsel farklılıklar zaman içerisinde statü farklılıklarını da beraberinde getirebilmektedir.) İşlevsel bölünmenin kanunen somutlaşmış hali ise, bugün birçok büyük kentte karşımıza “zoning” (bölgelere ayırma) uygulaması olarak çıkmaktadır.

Statü Bölünmeleri

Statü bölünmeleri, güç, hâkimiyet, faydalanma, devlet otoritesi gibi kavramlar arasındaki dengeyi ve oranı ifade etmektedir. Statü bölünmelerinin ilk örnekleri olarak kolonyal kentler gösterilebilir. Günümüzde ise kentlerde, iş ve ticaret bölgelerinin yakınında kurulan güvenli lüks siteler ve işçilerin yaşadıkları bölgeler veya gecekondu alanları arasındaki ilişki statü bölünmelerinin örneği olmaktadır. İşlevin ve kültürün neden olduğu bölünmeler genellikle kendiliğinden meydana gelebilmektedir ancak statü kaynaklı bölünmeler için bu mümkün olmamaktadır. Toplumda hiçbir grup aşağı konumda olmak istememektedir, bir şekilde başka bir grup tarafından bu duruma getirilmektedir. Üst sınıf, alt sınıftan kendi isteğine bağlı olarak ayrılırken, alt sınıfa isteği dışında kendisinden ayrı tutmak için baskı uygulamaktadır. Dolayısıyla, konum farkından kaynaklanan bölünmeler, şu ya da bu şekilde güç kullanımını zorunlu kılmaktadır. Modern bir toplumda ise bu güç -en azından teorik olarak- sadece devlet tarafından kullanılabilir. Devlet kültürel bölünmelerin düzenlenmesine karışabilmektedir(ya da karışmayabilir) ve sıklıkla işlevsel bölünmelerin şekillenmesi ile uğraşmaktadır; fakat bütün bu durumlarda devlet sadece düzenleyici bir rol oynamaktadır. (Url-13) Günümüzde ekonomiyi yönlendiren ve kendi yapısı dışında bulunan grupların hareketlerine ayak uyduran ve bu hareketleri destekleyen devlet, tarihin tüm dönemlerinde bugünkü durumun aksine bölünmeyi yaratan, sürdüren ve sonlandıran güce sahip bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. (Url-13)

Tarih boyunca kentlerde her zaman bölünmeler meydana gelmiştir. Bu bölünmelerden bazıları kültürel, ekonomik nedenlerden doğmuşken, bazıları ise güç ilişkilerini yansıtmış ve statü farklılıkları nedeniyle ortaya çıkmıştır. Farklı tarihsel süreçlere bakıldığında, kentlerin içerisinde bulundukları dönemin sosyal, ekonomik, siyasi ve ideolojik farklılıklarının etkisiyle bölündükleri görülmüştür. Örneğin; Kudüs, Belfast, Lefkoşa gibi kentler politik anlaşmazlıklar nedeniyle; Beyrut, Berlin ve Saraybosna gibi kentler savaş ve fikir ayrılıkları, çatışmalar nedeniyle bölünmüşlerdir.

Bölünen Berlin

II. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya, iki farklı ideolojinin- kapitalizm ve sosyalizm- etkisiyle hareket eden işgal güçleri tarafından (Fransa, İngiltere, Amerika

ve Sovyetler Birliği) 4 farklı sektöre ayrılmıştır. 1949 yılında ise ülke politik olarak 2 parçaya bölünmüştür. Fransızlar, İngilizler ve Amerika Birleşik Devletleri kapitalist Federal Almanya Cumhuriyeti'ni (Batı Almanya), Sovyetler Birliği ise sosyalist Demokratik Alman Cumhuriyeti'ni (Doğu Almanya'yı) oluşturmuşlardır. Berlin de Almanya gibi işgal kuvvetleri tarafından 4 sektöre bölünmüştür, sosyalist Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından, doğuda kalan sektör bu devletin başkenti olmuş ve "Doğu Berlin" olarak adlandırılmıştır. Diğer 3 sektör ise "Batı Berlin" olarak adlandırılmıştır.

Savaşın ardından yıkıntılar içerisinde olan Berlin, farklı ideolojilerin etkisi altında fiziksel ve sosyal anlamda yeniden şekillenmiştir. Batı Berlin politik, ekonomik ve sosyal yaşam açısından kapitalist Amerika Birleşik Devletlerini, Doğu Berlin ise sosyalist Sovyetler Birliği'ni takip etmiştir. Bu anlamda her iki tarafın ekonomisi ve sosyal yaşamı farklılaşmıştır. 1950'lerde yaşam standardı her iki taraf içinde çok farklı olmamıştır. Ancak zamanla batının ekonomik durumu daha iyi hale gelmiş ve gelişen ekonomiyle birlikte batıda sosyal yaşantıda da değişiklikler yaşanmıştır. Doğunun ekonomik durumu ise kötüleşmeye başlamıştır. O dönemde doğudan batıya kaçışların en önemli nedenleri batıda değişen ekonomik durum ve sosyal yaşantı olmuştur. Doğudan batıya kaçışların artması kentteki gerilimi iyice arttırmıştır. Kentin doğusu ve batısında artan gerilimin sonucunda 1952 yılında, Doğu hükümeti batı ve doğu arasındaki sınırı kapatmıştır. Doğu ve batı arasındaki elektrik sistemleri ayrılmış ve telefon hatları kesilmiştir. Kentte yaşanan bölünmenin zirvesi Doğu hükümetinin 1961'de zemin kotunda şehri tamamen ikiye ayıran Berlin Duvarı'nı inşası ile gelmiştir. (Ladd, 1997).



Şekil 2.3: Demokratik Almanya Cumhuriyeti tarafından inşa edilen Berlin Duvarı

Batı Berlin, 155 km uzunluğunda bir duvar ve doğuya doğru bakıldığında ikinci bir duvardan oluşan bir sınır şeridiyle çevrelenmiştir. İki duvar arasındaki alanda Doğu Berlin hükümeti bir güvenlik bölgesi oluşturmuştur. “Ölüm şeridi” olarak adlandırılan bu alan, çeşitli genişliklerde yapılmıştır ve içerisinde mayınlı tuzaklar, gözetleme kuleleri, parlak ışıklar, devriye gezen polisler ve köpekler konumlandırılarak, insanların doğudan batıya kaçısı engellenmeye çalışılmıştır. (Ladd, 1997) Alınan bütün güvenlik önlemlerine rağmen insanlar doğudan batıya kaçmayı denemiştir, bir kısmı başarılı olurken bir kısmı ise ya öldürülmüş ya da hapisanelere atılmıştır. Flemming’e göre; ölüm şeridi (Berlin Duvarı) Berlin’in ortasına çekilmiş ve sadece kent değil, kentin yanı sıra arkadaşlar ve aileler de ikiye ayrılmıştır. (Flemming, 2009)



18

Duvar, kentte yaşayan insanların hayatlarının yanı sıra modern kentin ulaşım ve altyapı sistemini de büyük ölçüde etkilemiştir. Kentte etkin olarak kullanılan tramvay hattı, duvarın inşası ile birlikte kesintiye uğramıştır. Bu nedenle Batı Berlin’de ulaşım metro ve otobüslerle sağlanmaya başlamış ve tramvay hattı tamamen Doğu Berlin’le sınırlı kalmıştır. (Url-14) Berlin’in şehirlerarası tren istasyonları ve kentin içerisinde yer alan yükseltilmiş tren istasyonları kullanışsız hale gelmiştir ve terk edilmiştir. Doğu Berlin’deki bütün metro istasyonları süresiz olarak kapatılmıştır. (Ladd, 1997)

Kenti fiziksel ve sosyal anlamda bölen duvar, doğu ve batı tarafından farklı algılanmıştır. Batı açıkça onu bir duvar, özgürlük için bir bariyer olarak tanımlarken ve hatta protestoların bir dışavurumu olarak duvara grafitiler yaparken, doğu duvardan “antifaşist koruyucu bir sur” olarak bahsetmiştir. Doğu Berlin’de yaşayan vatandaşların duvarı görmezden geldikleri bile söylenmiştir. (Matus, 2001) O dönemde Batı Berlin, kapitalizmin etkisiyle güçlenen ekonomisiyle, dükkân vitrinleriyle, son model arabalarıyla birlikte sosyal yaşamın, özgürlüklerin, hareketin merkezi olarak görülmüştür. Doğu Berlin de ise durum tamamen farklı olmuştur. Sosyalizmin anlamını yitirmesiyle birlikte baskıcı bir yönetim şeklini benimseyen Doğu Berlin’de özgürlük kelimesi anlamını yitirmiştir. Kötüleşen ekonomisi, tüketim karşıtı tutumu sonucunda mağazaların, arabaların, reklamların ve hareketin azlığı nedeniyle Doğu Berlin, donuk ve cansız bir kent olarak nitelendirilmiştir.

Bölünen Berlin’in Kent Planlaması ve Mimarisi

II. Dünya Savaşı ile birlikte büyük bir yıkıma uğrayan Berlin, ekonomik koşulların dayatması ve mevcut konut sıkıntısı nedeniyle hızla onarılmaya başlanmıştır. Bu dönemde kentin yeniden gelişiminde hâkim düşünce ise klasik modernizm olmuştur. Amaç tarihsel yoğun yapılaşmayı – taştan Berlin’i – zaten savaşta harap olduğu gerekçesiyle mümkün olduğunca yıkarak, 1920’li yıllarda yapımına başlanan ancak Nazi dönemi nedeniyle ara verilmek zorunda kalınan modern mimarlık ilkelerini hayata geçirmek olmuştur. Berlin’de mevcut blok geleneği geride bırakılarak hava, ışık, güneş ilkeleriyle modern mimarlık anlayışı gerçekleştirilmek istenmiştir. (Arın, 2002) Bu dönemde hem doğuda hem de batıda yapımı gerçekleştirilen binalarda tamamen Almanya’da 1920’li yılların modernist geleneği hâkim olmuştur.

Dönemde hâkim olan klasik modern mimarlık anlayışına göre, kent alanları, tarihi karışık kullanımdan arındırılarak (blok içlerinde üretim binaları, sokağa bakan blok çeperlerinde daha üst düzeydeki gelir gruplarına, avlu içlerinde daha düşük gelirli hitabeden konutlar ve giriş katlarında dükkânların bulunduğu binalar) işlev ayrımı yaklaşımıyla oluşturulacak olan monofonksiyonel alanlara ayrılmalıdır. (Arın, 2002) 1949-1950’li yıllar arasında klasik modern anlayış benimsenen Doğu Berlin’de, 1950’li yıllara gelindiğinde modernist mimariyi ve işleve göre planlamayı kapitalizmin bir yansıması olarak görmeye başlanmıştır ve Doğu Berlin hükümeti yeni bir başkent planlamasında merkezleşme, hiyerarşi ve anıtsallık özelliklerinin olması gerektiğini vurgulamışlardır. Bu anlayışla birlikte tasarlanan Stalin Bulvarı (Karl – Marx Bulvarı) klasik ve barok geleneğin yansımalarını taşımaktadır. (Ladd, 1997)

Berlin Duvarı’nın inşasıyla birlikte batı ve doğunun mimarisindeki farklılaşmaların artması beklenirken, tam tersi bir durum gerçekleşmiştir. 1960’lı ve 70’li yıllarla birlikte Batı’da büyük sosyal konut alanları üretilirken, doğuda ise prefabrik konut üretiminde artış görülmüştür. Ladd’a göre; Doğu ve Batı Berlin’de 1960 ve 70’lerde yapılan binaların mimari kimlikleri yoktur. Dışarıdan bakan bir gözlemci için genel olarak binaların benzerliği dikkat çekicidir. (Ladd, 1997) Dönemin konut üretiminde ve mimarisinde gerçekleşen değişikliklerle birlikte Doğu Berlin’de kentin en yüksek binası olan Televizyon Kulesi inşa edilmiş, eski Berlin Şatosu yıkılmış ve Doğu Berlin’in merkezi olarak adlandırılan Alexander Meydanı’nın çevresinde geniş caddeler açılarak yüksek katlı bloklar inşa edilmiştir. İnşa edilen blokların mimarisinde ağırlıklı olarak beton ve çelik kullanılmıştır.

Özetlenecek olursa, kentin bölünmesinden 1980’li yıllara ve kentin yeniden birleşmesine kadar olan süreçte, Batı Berlin’de kapitalizmin ve modern mimarinin etkisiyle bir kent planlaması gerçekleştirilirken, Doğu Berlin’de dönemsel olarak değişik akımların ve görüşlerin etkileriyle bir kent planlaması gerçekleştirilmiştir. Ancak Batı Berlin ve Doğu Berlin’de gerçekleştirilen planlamaların her ikisinin de savaşın neden olduğundan daha büyük bir yıkım meydana gelmiştir. 1980’li yıllara gelindiğinde ise, korumaya yönelik kent yenilemesi ve planlaması yaklaşımları ve modern öncesinin yeniden keşfi, Batı ve Doğu Berlin’de de etkisini göstermiştir. Prefabrik yapılaşmaya paralel olarak rekonstrüksiyon adı altında korumaya yönelik önlemler alınmaya başlanmıştır. (Arın, 2002)

2.4. YENİDEN BİRLEŞEN KENTLER

Politik anlaşmazlıklar, savaş, fikir ayrılıkları ve çatışmalar nedeniyle bölündüklerinden söz ettiğimiz kentlerden bazıları, zaman içerisinde bölünme nedenlerinin ortadan kalkmasıyla birlikte yeniden birleşmişlerdir. Bu başlık altında tez çalışmasının odak noktası olan, Soğuk Savaş döneminin sonlanmasıyla birlikte yeniden birleşen Berlin üzerinde durulacaktır.

Yeniden Birleşen Berlin

Sovyet sisteminin çöküşü ve duvarın yıkılmasından sonra Doğu ve Batı Almanya ve Berlin yeniden birleşmiştir. Yıllarca iki farklı ideolojinin – kapitalizm ve sosyalizm – etkisiyle şekillenen kentte, gerek sosyal gerekse mekânsal anlamda oldukça belirleyici olan duvarın yıkılması, kentin her iki tarafında da yaşayan insanlar için, kenti tümüyle yeniden algılamayı öğrenme sürecini beraberinde getirmiştir. (Arın, 2002)

Doğu ve Batı Berlin'in birleşmesiyle birlikte yeni bir kentsel kimliğin yaratılması gündeme gelmiştir ve kentin yeniden başkent olmasıyla birlikte kentin gelişimi için büyük yatırımlar yapılmış ve birçok proje üretilmiştir. Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından kent merkezinde ortaya çıkan büyük boşluğun nasıl doldurulacağına ilişkin kararların demokratik bir süreç içerisinde verilmesini gerektirmiş, bu kararların alınması ise uzun bir süreci beraberinde getirmiştir. (Arın, 2002) Ancak bu süreç dikkate alınmamış ve kent merkezi hızla doldurulmaya başlanmıştır. Yeniden birleşmenin ardından Berlin bir inşaat alanına dönüşmüş, inşaat makineleri kentin silüetindeki yerini almıştır.



Şekil 2.5: Duvarın yıkılmasından sonra 1989-2001 yılları arasında yapılan yeni yapılar (Url-15)

Yeniden birleşme sonrasında, Alman hükümeti kentin doğu kısmını ve orada yaşayan insanların hayatlarını yeniden inşa etmek için büyük meblağlar harcamıştır. (Matus, 2001) Doğu Almanya'nın mirası prefabrik konutlardaki nüfus kaymalarını engellemek için büyük ölçüde fiziksel tamirat ve iyileştirme yapılmıştır. Kentin batısında ise farklı bir oluşum meydana gelmiştir. Duvarın inşasıyla birlikte etrafı kapalı kalan batı kesiminde yaşayan nüfus, duvarın yıkılmasıyla birlikte kentin çeperlerine ve Berlin'in dışına doğru kaymaya başlamıştır.(Arın, 2002)

Duvarın yıkılmasıyla birlikte kentte meydana gelen fiziksel değişimlerin yanı sıra sosyal anlamda da birçok değişim meydana gelmiştir. Kapitalizmin etkisi doğuya da yayılmıştır. Doğunun para biriminden yiyeceklerine, insanların giyim tarzlarından yaşam tarzlarına kadar her şey batının etkisiyle yeniden şekillenmiştir.

2.5. BÖLÜM SONUCU

İnsanın ihtiyaçları doğrultusunda, hayatını sürdürmek için meydana getirdiği, doğal ve toplumsal etkilerle hızlı ve sürekli bir değişim yaşayan, fiziksel ve sosyal bir mekân olan kenti, bu anlamıyla canlı bir mekanizma olarak değerlendirmek mümkündür.

Genel anlamda kentlerin ve kentleri biçimlendiren faktörlerin ele alındığı bu bölümde, belirli bir tarihsel süreç ve strüktür doğrultusunda kentlerin yaşadıkları değişimler incelenmiştir. Yapılan bu incelemeyi özetlersek;

- Kentler, 1848 yılında gerçekleşen Sanayi Devrimi'nin etkisiyle hızla değişmeye başlamıştır. Sanayileşmeyle birlikte kırsal bölgelerden büyük oranda göç almaya başlayan kentler, fiziksel anlamda büyümüştür ve aynı süreçte modernleşmenin etkisiyle hızın ve karmaşanın mekânı haline gelmiştir.
- Dünyada siyasal ve sosyal anlamda dengelerin değişmesi kentleri de etkilemiştir. Değişen dünya dengelerinin ortaya çıkardığı anlaşmazlıklar ve sonrasında meydana gelen savaşlar, doğal felaketlerin kentlerde meydana getirdiği yıkımlar gibi kentlerde ve insan yaşamında geri dönüşü olmayan izler bırakmıştır. Kentler yıkılmış, yıkılan kentler, nüfus kaybı ve göçler nedeniyle zamanla boşalmıştır.

- Tarih boyunca, kentler gelişmiş - modernleşmiş, yıkılmış - boşalmış, bir kısmı yaralarını sarmış bir kısmı ise devam eden savaşlar nedeniyle bölünmüştür. Bazı kentler statüsel anlaşmazlıklar nedeniyle fiziksel anlamda bölünürken, bazıları ise kültürel anlamda bölünmeler yaşamışlardır.
- Kentlerin yaşadıkları bölünmeler, tarihsel süreç içerisinde ortadan kalkmış ve bazı kentler – Berlin, Saraybosna - yeniden birleşme şansını yakalamıştır. Fiziksel anlamda yeniden birleşmiş olan kentlerin sosyal anlamda birleşmeleri ise her zaman mümkün olmamıştır. Hala birçok kentin bünyesinde sosyal ve kültürel farklılıkları barındırdığını ve gerçek anlamda birleşmeyi yaşayamadıklarını söylemek ise yanlış olmayacaktır.

Bu bölümde, ayrıca genelden özele doğru bir bakış gerçekleştirilerek fiziksel ve sosyal anlamda Berlin'in yaşadığı değişimler ayrı alt başlıklar altında incelenmiştir. Bu incelemeyle birlikte tez çalışmasının ilerleyen bölümleri için bir altlık oluşturmak amaçlanmıştır. Oluşturulan bu altlığın, tez çalışmasının 4. bölümünde seçilen filmler üzerinden doğru bir kent (Berlin) okuması yapılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

3. SİNEMA ve KENT

“Sinema, hayatı anlatmanın, Tanrı ile yarışmanın kutsal bir biçimidir. Başka hiçbir meslek, tanıdığımız, bildiğimiz dünyaya bu kadar benzeyen fakat aynı zamanda bilmediğimiz, tanımadığımız dünyaları yaratmaya imkan tanımaz.” Federico Fellini

Sosyal bir oluşum ve yerleşim yeri olarak tanımlayabileceğimiz kent, Öztürk’e göre; uygarlıkların en zengin ifadelerini içinde barındırıp yeni biçimlerle yeniden üretme yeteneğine sahiptir; ticari ilişkilerden sosyal dönüşümlere, şehircilikten, sahne sanatları ile diğer kültürel biçimlere ve gündelik yaşamın en ince ayrıntısına kadar. Kentsel hayat bu olgularla yaşanır ve sürekli olarak değişik şekillerde kendini üretir. (Öztürk, 2007)

Sinema da aynı şekilde konusunu hayattan alarak, hayatı olduğu gibi yansıtmaya çalışarak ya da sanatçının kendi bakış açısıyla, ışık-gölge-hareket-renk oynamalarıyla yeniden yorumlanarak farklı şekillerde üretilir.

İki farklı üretim alanı olan sinema ve kent sürekli gelişimi ve buna bağlı olarak ortaya çıkan değişimleri ifade eden olgulardır. Kentlerdeki gelişmeler, 19. yy’ın başında meydana gelen Sanayi Devrimi ile yaşanmaya başlamıştır. Sanayileşme insanların çalışma biçimlerinin ve bunun etkisiyle yaşam biçimlerinin de değişikliğe uğramasına neden olmuştur. Sanayileşen ve kentleşen yapıların toplumsal düzenlemelerde getirdiği değişiklikler, toplumsal hareketliliğin ve değişimin önemli unsuru olarak dünya genelinde yaşanan büyük göç dalgaları, kent ve kırsal alan arasında değişen dengeleri ve yeni yaşam biçimleri ve farklılaşan günlük yaşam pratikleri; aynı anda, çarpıcı ve sarsıcı değişimlerin farklı yönleri olmuşlardır. (Süalp, 2004)

19.yy’ın sonundan itibaren modernleşmeye başlayan kentteki yaşam hızlanmış, kent kalabalıklaşmış, kentin kalabalıklaşan sokaklarında yeni sosyal ilişkiler oluşmaya başlamıştır. Aynı dönemde sinema ortaya çıkmış, sinemanın kamuoyuna sunulması ise kentteki yaşamın değişmesiyle ortaya çıkan, yeni bir kent kültürü ürünü olan kafelerde gerçekleştirilmiştir. Bu dönem ve sonrasında Shiel’in söz ettiği gibi; sinemanın kaderi ve kent içinden çıkılmaz şekilde bir kaç düzeyde birbirine

bağlanmıştır. Tematik olarak sinema, başlangıcından itibaren, sıklıkla farklı mekânların, yaşam stillerinin temsiline ve Lumiere kardeşlerin¹ 1895 yılı Paris’inden John Woo²’nun 1995 yılı Hong Kong’una kadar kentin insani koşullarından ilham almıştır. Biçimsel olarak sinema, uzunca bir süreliğine mekânın karmaşıklığını, çeşitliliğini ve kentin sosyal dinamizmini, filmin lokasyonunu, ışık ve sinematografiyi kullanarak cesur ve kendine özgü bir biçimde kareleyip betimlemiştir. (Shiel, 2008)

Sinemanın ortaya çıkışı ve gelişmesi ile modern kentin doğuş süreci aynı zaman dilimine rastlamaktadır. Kentin modernleşmesiyle birlikte kentte ve kent yaşantısında da değişiklikler meydana gelmiştir. Modern kent yaşamı insanlara büyülenme, umut, korku, çaresizlik, yalnızlık gibi duyguları yaşatmasının yanı sıra, insanların daha önce yaşamadığı duygularla tanışmasını sağlamış ve insanı bu duygularla mücadele içerisinde bırakmıştır. Benjamin sinema ile modern kent yaşamının ilişkisini şöyle ifade etmiştir:

“Sinema, günümüzde yaşayan insanların göğüslemek zorunda oldukları, yoğunluğu arttırılmış yaşam tehlikesine uyan sanat biçimidir. Kendilerini şok etkilerine açma gereksinimi, insanın kendilerine yönelik tehlikelerle uyum sağlama biçimlerinden birisidir. Sinema, tamalgılama aygıtının uğradığı köklü değişimlere uygun düşen bir biçimdir- burada sözü edilen değişimler, bireysel yaşam ölçütünde olmak üzere günümüz büyük kentinin trafiği içerisinde her bireyin, tarihsel ölçüt de içerisinde olmak üzere, bugünün her vatandaşının yaşadığı değişimlerdir.” (Benjamin, 2011; 85)

Kent sinemayı etkilerken ve biçimlendirirken sinema da insanları yani insanların olaylara, dünyaya bakış açılarını ve günlük yaşantılarını etkilemiştir. Benjamin sinema ortaya çıkışıyla birlikte insanların yaşantılarındaki değişiklikleri şöyle açıklar:

“Bir zamanlar içkivlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız.” (Çam, 2011)

¹ Fransa’da yaşayan Auguste ve Louis Lumiere kardeşler kamera ve projektörün bir arada bulunduğu “sinematograf” adlı cihazın patentini 13 Şubat 1895 tarihinde almışlardır. Sinematografin ilk halka açık gösterimi 28 Ekim 1895 tarihinde, Paris’teki Capucines Bulvarı’nda bulunan Grand Cafe’deki Salon Indien’de gerçekleşti. Gösterim, sabit bir kameranın zaman zaman panoramik çekim yaptığı on film den oluşan yirmi dakikalık bir programdan oluşuyordu. (Bergan, 2008; 17)

² John Woo, Çinli film yönetmeni, d. 1946-ö.--

Kentin sürekli olarak değişmesi ve dönüşmesinin insanı, kenti, toplumu ve kültürü yansıtmaya çabasında olan sinemayı etkilememesi ve kentte ortaya çıkan yeni bir dinamik olan gösteri ve eğlencenin merkezi sinemanın da kent hayatını etkilememesi imkânsızdır. Kent ve sinemanın bu güçlü etkileşiminin yanı sıra sinema zamanla kentin tarihini ve değişimini belgeleyen bir araç haline almıştır. Tarihsel süreçte kentin yaşadığı sosyal ve fiziksel değişimleri, kentin dününü, bugününü ve yarınını yansıtan bir araç. Öztürk’e göre; ortaya çıkışından itibaren sinemanın kentle ilişkisi ve kentler hakkındaki bütün dünyaya sunduğu manzaralar, ‘sinema çağı’nda, film aygıtının, Marco Polo’nun, İbn-i Battuta’nın, Evliya Çelebi’nin dünya halkları ve coğrafyaları hakkındaki tasvirlerine yeni tasvirler ve görme biçimleri katmıştır. En iyi film örneklerinden amatör filmlere kadar sinema, kentlerin genel bir durumunu, ya özel ve ayrıntılı anlarını, nesnel veya öznel bakış açılarıyla belgeleye durmaktadır. (Öztürk, 2008)

Çalışmanın bu bölümünde sinema ve kent ilişkisi doğrultusunda sinemada kentsel mekân ve kent konusunun üzerinde durularak “var olan kentler” ve “kurgusal kentler”in sinemada sunumuna değinilecektir. Tezin kuramsal çerçevesini oluşturmak amacıyla Walter Benjamin, Georg Simmel ve Siegfried Kracauer gibi düşünür ve sosyologların sinema ve kent üzerine söylemlerine değinilerek, sinema ve kent konusuna felsefik açıdan yaklaşılabilecektir. Bölümün genelinde çalışmanın amaçları arasında belirtilen “kent ve kent yaşantısını okuma aracı olarak sinema” konusu çerçevesinde sinemada “gerçekçilik” yaklaşımı üzerinde durulacaktır ve bu yaklaşım doğrultusunda film kuramını sunan Alman sosyolog Siegfried Kracauer’ın “Sine-Kent Konsepti” incelenerek bölüm sonlandırılacaktır.

3.1. SİNEMADA KENTSEL MEKÂN ve KENT

“Sinema nerede? Senin etrafında, kentin her yerinde devam eden sinemanın ve senaryonun performansı müthiş.” Jean Baudrillard

Sinema kentin her yerindedir, insan bedeninin kentte deneyimlediği mekânlar, kentte yaşadığı olaylar ve kentin insan belleğinde bıraktığı imgeler çoğu zaman sinema ekranına yansımıştır. Kent sinemayı ortaya çıkarmış, sinema da kenti ve kent yaşantısını etkilemiş, sinematografin kaydettiği ilk görüntüler kaynağını kentsel mekânlardan, kent silüetlerinden almıştır.

Kentsel mekân, doğal ve yapılaşmış çevrenin oluşturduğu bir algı alanı, bir mimarlık ürünüdür. İnsanlar her gün zamanlarının büyük bir bölümünü kentsel mekânlarda geçirirler; daha başka bir deyişle, pek farkında olmasalar da, sürekli olarak mimari mekânlarda yaşarlar. İçinde yaşanan mekânların, yaşama biçimi ve insanların davranışlarını etkilediği açıktır. (Url-11) Doğan'ın aktarımıyla Schmid'e göre; Kentsel mekânlar, gündelik hayat içerisinde, toplumsal süreçler içerisinde yeniden üretilir ve kent dinamikleri içerisinde sürekli dönüşürler. Seyircinin mekânı algılama biçimi ise daha çok algılanan ya da tasarlanan mekân süreçleriyle ilintilidir. Çünkü sinema birçok duygumuza birden hitap eden bir sanat olarak algılama biçimini etkilerken, düşünce süreçlerini harekete geçirerek yeniden farklı biçimlerde yorumlanabilir. (Doğan, 2011)

Sinemanın ilk dönemlerinde yollar, sokaklar, caddeler, parklar, restoranlar, barlar, kafeler gibi kentsel mekânlar ve kent silüetleri, sinemada kentlerin önemli göstergeleri olmuştur. Kent hayatı bu mekânları şekillendirmiş ve kent hayatı bu mekânlarda süregelmiştir.

20. yy'ın ilk yıllarında çekilen sessiz filmlerde, kent hayatının akıp gittiği sokakların ve caddelerin çekimleri ilerleyen bir hikâye olmaksızın tekrarlayan bir motif gibi bir araya getirilerek sunulmuştur. Daha sonraki yıllarda ise, François Truffaut'un "400 Darbe" (Les Quatre Cent Coups, 1959), Pasolini'nin "Dilenci" (Accatone, 1961), John Schlesinger'in "Geceyarısı Kovboyu" (Midnight Cowboy, 1969), Perry Henzell'in "The Harder They Come" (1972), Ali Özgentürk'ün "At"(1982), Wong Kar-wei'nin "Mutlu Beraberlik" (Happy Together, 1997) ve R'anan Alexandrowicz'in "James' Journey to Jerusalem" (2003) gibi Almanya (Berlin), Fransa (Paris), Amerika (New York), Jamaika, Türkiye (İstanbul), Tayvan ve İsrail (Tel Aviv)'de çekilen bu filmlerde şehir, sokaklarının tekrarlayan çekimleriyle betimlenir ve her birinde "sokak" kentsel mekânın sınırlarını çizmek ve karakterlerin öznelliklerini tartışmak için önemli bir yer haline gelmektedir. (Mennel, 2008)



Şekil 3.1: Pasolini'nin “Dilenci (1961)” ve Ali Özgentürk'ün “At (1982)” filmlerinden sokak görüntüleri

Sokaklar, caddeler ve kamusal alanlar gibi kentsel mekânlar, özellikle mimari yapılarıyla ve o mekânlarda yaşanan sosyal ilişkilerle filmlerdeki kent silüetlerini oluşturmuş ve zamanla bu silüetler, Öztürk'ün dediği gibi; pek çok filmin gerek içeriğinin (tematik yapısının) gerekse biçiminin (stilistik yapısının) baştan sona kadar bir metaforu, bir aktörü olmuştur. (Öztürk, 2007; 15)

Zamanla sinemanın bir aktörü haline gelen kentle sinema doğrudan bir görsel ilişki kurmuş ve bu ilişki doğrultusunda, çoğu zaman “kent”i içerisinde bulunan çağın sosyal ve kültürel durumunu yansıtmak için kullanmıştır. Bunu kimi zaman “var olan kent”i doğal haliyle kullanarak, kimi zamanda kurgusal zamanlar, kurgusal mekânlar, “kurgusal kentler” yaratarak sunma yoluna gitmiştir. Bu anlamda kent, genel olarak Fransız ve İtalyan sinemalarında, özellikle Paris ve Roma övgüsel bir biçimde, doğal haliyle, “hemen oracıkta” şeklinde; Ridley Scott'ın Bıçak Sırtı (Blade Runner, 1982), John Carpenter'ın New York'tan Kaçış (Escape from New York, 1981) gibi filmlerinde ise, distopyen³ bir biçimde sunulmuştur. Mathiev Kassovitz'in Protesto (La Haine, 1995), Mahmoud Zemmouri 'nin %100 Arabica (1997), Ali Özgentürk'ün At (1982), Yavuz Turgul'un Eşkıya (1996), Alejandro González Iñárritu'nun Paramparça Aşklar ve Köpekler (Amores Perros, 2000) gibi filmlerinde ise açık ve yoğunluğunu artırmış bir kentsel kriz ve toplumsal kırılmalar tasvir edilmiştir. (Öztürk, 2007)

³Distopya, ilk defa John Stuart Mill tarafından kullanılan Yunanca bir kelimedir. Distopya, günümüzde ve gelecekte ideal toplumun giderek kötüleşeceğini özellikle düzenin insanları terörize edip toplumsal bağların yok olacağını ortaya koyan bir bakış açısıdır. Distopik toplumlarda arzu edilmeyen olaylar olur ve kaos hakimdir.

3.1.1 Sinemada “Var Olan Kent”

“Sinematograf şehirde hüküm sürüyor, dünyada hüküm sürüyor... .Bilge adamın öğütlerinden daha çok, sinematograf herkese gerçeğin ne olduğunu gösterdi.”
Andrei Bely

Sinema ve kentin etkileşimi göz önünde bulundurulduğunda; filmlerde “var olan mekânlar”ın, “var olan kent”in ve o kentte süregelen yaşamın sunulması, sunulan zamanın ve mekânın gerçekliği, sinema ve gerçekçilik ilişkisini akla getirmektedir.

“Sinemanın gerçekçi olmakla neden bu kadar ilgilendiğini görmek kolaydır. Kamera yaşamın yüzeyindeki ayrıntıları yakalamak için eşsiz bir araçtır. Kamera yüzleri, sokakları, manzaraları, insan gruplarını ve onların faaliyetlerini gösterebildiği kadar, davranışların ayrıntıda kalmış tuhaflıklarını da büyük bir güçle gözler önüne serer. Yaşamın kendisi bu düzeyde öylesine engindir ki, malzeme hiçbir zaman tüketilemez... Ancak yaşama bakmanın bir biçimi olarak gerçekçiliğin bu anlamda kendi sınırları vardır. Yaşamın yüzeyi büyüleyicidir, ama eşit derecede bir öneme sahip olan birçok şey de görünmez olarak zihinlerimizde ve tahayyül dünyalarımızda kendisini gösterir... Yaşamın basitçe kaydedilmesi kadar yorumlanması da gerekir.” (Armes, 2011; 20)

Gerçekçi film kuramcıları içerisinde gösterilen Bazin’e göre; gerçeği olduğu gibi kaydedebilmektir önemli olan. Ancak sinema asla %100 gerçekliğe ulaşamaz, yani hayatı olduğu gibi yansıtamaz. Hayatın gerçeğine bakar ve onu kendi yöntemleriyle- senaryo, mizansen, sinematografi, kurgu vs.- yeniden biçimlendirerek seyirciye sunar. Zamanı, mekânı, hikayeyi istediği gibi bozar, böylece kendi sinemasal gerçekliğini yaratır. (Url-13) Yaşamdaki gerçeklik bir anlamda sinemada yeniden doğar ve seyirciye sunulur.

19.yy’ın son dönemlerinde ortaya çıkan Lumière kardeşlerin filmleri, gerçekliğin kendisidir. İnsanlar ilk kez evlerinin, aile yaşamlarının, yüz ifadelerinin, el kol hareketlerinin, yürümelerinin, bir cafede oturmalarının, kahve içmelerinin vb. şekillerini görme şansını buldular. Paris bulvarlarının flaneur’leri, berduşları, rüzgârda titreyen yapraklar, sigaranın dumanı gibi şeyler, film anlatım dalgalarının mükemmel örnekleriydi. Bu ilk film görüntüleri, kameranın gerçeğin bir parçası olduğunu kanıtlamıştır. (Öztürk, 2007)

Sinemada gerçekçilik yaklaşımı ekseninde, 20.yy’ın ilk yıllarında insanların günlük yaşamlarını ve doğal olarak bu yaşamların süregeldiği mekânların çekimlerini kaydeden “belge” niteliği taşıyan ilk filmler Avrupa ve Amerika kentlerinde ortaya

çıkmaaya başlamıştır. Örneğin sinemaverit⁴ tarzdaki kent manzaralarının montajı, Rus ve Alman sinemasında doğdu. (Gold, J.R. ve Ward, S.V.) O dönemin kentini ve kent hayatını belgeler nitelikteki bu çalışmaların en iyi örnekleri arasında Walter Ruttmann'ın “Berlin, Bir Büyük Kentin Senfonisi” (Berlin, Die Sinfonie Der Grossstadt, 1927-Bkz. Bölüm 4.2.1) ve Dziga Verov'un Moskova ve Odessa kentlerini ekrana taşıyan “Kameralı Adam” (The Man With the Movie Camera, 1929) adlı çalışmaları gösterilebilir. Doğan'a göre; “Kameralı Adam” filminde Vertov, yaşamı olduğu gibi, kamera yokmuşçasına anlatmıştır. Bu bakımdan sinema kente dair temsil özelliğinde imgeler yaratırken aynı zamanda toplumsal bir kent belleği oluşturur. Kameranın görevi modern kent yaşamının içerisindeki parçalanmış insan ilişkilerini, kent mekânlarını sembolleştirerek göstermektir. (Doğan, 2011)



Şekil 3.2: “Kameralı Adam (1929)” filminden kentsel mekân ve kent yaşantısına dair sahneler

II. Dünya Savaşı ile birlikte gerçekçilik sinemada baskın hale gelmiştir ve bu dönemde ortaya çıkan filmler, 1920'li yılların deneysel filmlerinin yaptığı gibi sadece kentlerin genel görünümüne odaklanmamış, kentte yaşayan insanların hikâyelerini de öne çıkarmıştır.

Avrupa'da savaş sırasında stüdyolar ve film yapmak için gerekli olan pahalı ekipmanlar imha edilmiş, bu nedenle film yapmaya devam etmek isteyen yönetmenler stüdyoların kapalı dünyasını terk etmek ve “gerçek mekânları”-var olan kentsel mekânları-, basit stilleri kullanmak zorunda kalmıştır. Sinema sektörünün yaşadığı bu zor koşullar özellikle İtalya'da belirgin hale gelmiş, bir nevi savaş

⁴ Sinemaverit (cinéma vérité): Doğaçlamayı ve kamera kullanımını birleştirerek gerçeği meydana çıkaran veya kaba gerçekliğin arkasında gizlenmiş konuları vurgulayan bir belgesel film yapımı tarzıdır.

gerçekçiliğin sinemada baskın hale gelmesine ve “Yeni-Gerçekçilik” hareketinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Yeni-Gerçekçilik ile birlikte, sinema sokağa, hayatın içine girmiş, günlük hayatın gerçeklerini yansıtmaya çalışmıştır. Bu hareketi benimseyen yönetmenlerin sloganı “kameranı al, sokağa çık” olmuştur.

Yeni-Gerçekçilik, sinema sanatının estetik kuralları içinde toplumsal ve ekonomik sorunları dile getirmeyi temel amaç edinmiştir. 20.yy’ın başından itibaren yaşanan toplumsal ve ekonomik sıkıntılar, siyasal bunalımlar, özellikle de faşizmin ve II. Dünya Savaşı’nın izleri, Yeni-Gerçekçi sinemanın hemen hemen tüm eserlerinde görülür. Yeni-Gerçekçilik biçimden çok içeriğe önem veren bir sinema anlayışını savunur, ayrıca kendine özgü bir estetik anlayışına sahiptir. Bu hareket içerikle biçimi, toplumsal olanla estetik olanı bir araya getirmeyi başarmıştır. Yeni-Gerçekçilik hareketi içinde başlıca iki eğilim dikkati çeker: belgeler ve romantikler. (Bağdatlı, 2000)

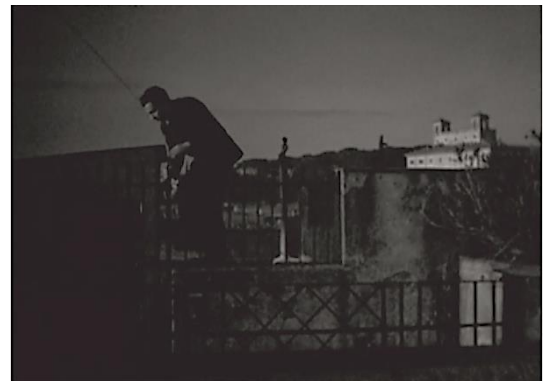
Tez çalışması boyunca “bir kenti ve kent yaşantısını okuma aracı olarak sinema” kavramı üzerinde durulacağı için, Yeni-Gerçekçilik hareketi içerisinde “var olan kent”i filmlerinde gerçekçi bir şekilde yansıtan “belgeci yönetmenler” üzerinde yoğunlaşmak tercih edilmiştir. Beyaz Gemi (La Nave Bianca, 1942), Roma, Açık Şehir (Roma Citta Aperta, 1945), Hemşehri (Pausa, 1946), Almanya Sıfır Yılı (Germania Anno Zero, 1948- Bkz. Bölüm 4.1.2) filmleriyle Roberto Rosellini, Kaldırım Çocukları (Sciuscia, 1946), ve Bisiklet Hırsızları (Ladri Di Biciclette, 1948) filmleriyle Vittorio De Sica, “Umberto D. (1952)” filmiyle Cesare Zavattini gibi yönetmenler Yeni-Gerçekçilik hareketi içerisinde “belgeci” olarak tanımlayabileceğimiz yönetmenler arasındadır.

Vittorio De Sica, Roberto Rosellini ve Cesare Zavattini’nin 1920’lerin kent portlerini temsil eden Alman ve Rus sinemacılarından farkları, modern rasyonel mimari ve genel kentsel manzaralar yerine, dramatik bir biçimde geçen kentsel hayatta, insanın dramını filmin odağına yerleştirmiş olmalarıdır... “Berlin, Bir Büyük Kentin Senfonisi (1927)” ve “Kameralı Adam (1929)” gibi filmlerde, bireyin varlığı, kitlesel bir biçimde yaşanan kentsel alanda asli gözükmezken, İtalyan filmlerinde zorluklar içinde yaşayan kentsel insan kutsanarak, dramaturji, insanın durumu belgesel ve kurmaca bir tarzda işlenerek ortaya çıkarılır. (Öztürk, 2007)

Birçok film farklı dekor ve mekânlardan, kendileri için hayali bir coğrafya yaratır. Bu, yanılsamalar yaratmanın en geçerli yollarından biridir, ancak hakikati isteyen Rosellini için yeterince iyi değildir. O, çekildiği “şehrin semtler”i ve “gerçek sokaklar”ına tamamen sadık kalan, örneğine az rastlanır “Roma, Açık Şehir” (1945) filmini yaptı. (Armes, 2011; 70) Kentin gerçek sokaklarını ve bu sokakların gerçek yönlerini yansıtmıştır. Hayali coğrafyalar yaratma ve bu coğrafyaya uyacak şekilde mekânları bir araya getirme yoluna gitmemiştir.

Film Alman işgali altındaki Roma’da günlük hayat, direniş hareketi ve Nazi askerlerinin İtalyan halkına uyguladığı şiddet üzerine kurgulanmıştır. Yönetmen filminde o dönemde yaşanan olayları çok yalın ve gerçekçi bir biçimde seyirciye aktarmıştır.

Filmde komünist direniş lideri, Almanlardan kaçır. Bir süre için onlardan kaçmayı başarır ama çember giderek daralır. Sonunda sevgilisi tarafından ele verildiğinde, içlerinde Katolik bir din adamının da bulunduğu diğer bazı direnişçilerin isimlerini istemeyerek açıklar. Dövme ve işkence sahneleri, bir haber filmindeki kadar gerçek görünür.(Armes, 2011) Film boyunca komünist liderin kaçıyla birlikte seyirci, kentin “gerçek mekânlar”ında bir yolculuğa çıkar. Film Roberto Roselli’nin “gerçek mekânlar”ı kullandığı, Roma’nın genel kentsel manzaraları ve Roma sokaklarında yürüyen Nazi askerlerinin görüntüleriyle açılır. Kentin sokakları, caddeleri, mimari elemanlar (konut, kilise v.b.), kentin manzaralarını sunmanın ayrı bir yolu olan çatılar film boyunca ekrana gelmeye devam eder ve film Roma’nın kentsel manzaralarıyla son bulur.



Şekil 3.3: “Roma Açık Şehir (1945)” filminden kent manzaraları



Şekil 3.4: “Roma Açık Şehir (1945)” filminden kent manzaraları

Filmin sunduğu kentsel manzaralar, kentin bulunduğu tarihsel süreç içerisinde nasıl görüldüğü hakkında seyircinin fikir sahibi olmasını sağlamaktadır. Seyirci, film süresince bu manzaraları oluşturan mimari elemanlar, sokaklar, caddeler gibi kentsel mekânlarla, bu mekânlarda yaşanan olay örüntüsüyle ve filmdeki karakterlerle birlikte bir kentin hatta ülkenin içerisinde fiziksel ve sosyal durumu okuyabilmektedir. Rosellini, II. Dünya Savaşı’nın ardından insanların ekmek gibi temel gıda maddelerini almak için karne kullandıkları ve ekmek alabilmek için oluşturdukları uzun kuyruklarla ve birkaç ailenin birlikte yaşamak zorunda kaldığı konutlarla toplumun ekonomik durumunu; savaş sonrasında Roma üzerine yapılan planların gösterildiği haritayla ve Nazi askerlerinin kentteki konumuyla birlikte ülkenin siyasal durumunu yansıttığı, gerçek hayat ile bağlantı kurduğu sahnelerle seyirciye bu okumayı yapma imkânı tanımaktadır.



Şekil 3.5: “ Roma, Açık Şehir (1945)” İtalya’nın II. Dünya Savaşı sonrasında yaşadığı ekonomik durumun yansıdığı sahneler



Şekil 3.6: “Roma, Açık Şehir (1945)”İtalya’nın II. Dünya Savaşı sonrasında yaşadığı siyasal durumun yansıdığı sahneler

Yeni-Gerçekçilik hareketinin önemli filmlerinden biri olan Vittorio De Sica’nın yönetmenliğini yaptığı “Bisiklet Hırsızları (Ladri Di Biciclette, 1948)”, 1948 yılı Roma’sındaki işsizlik olgusunu temel alır ve filmin kahramanı Antonio Ricci’nin iş arama, bulma ve işi kaybetme sürecini işler. Ricci yıllar sonra nihayet bir iş bulmuştur ancak işi alabilmenin şartı bisiklet sahibi olmaktır. Ricci’nin ekonomik koşullar nedeniyle rehin bıraktığı bisikletine yeniden sahip olması gerekmektedir. Bisikleti alabilmek için Ricci’nin eşi evdeki çarşafı rehin bırakmaya karar verir ve bisikleti geri alırlar. Fakat bir süre sonra Ricci’nin bisikleti çalınır.



Şekil 3.7: “Bisiklet Hırsızları (1948)” İşsizlik sorununun ve alt sosyal sınıfın yaşadığı çevrenin sunulduğu sahneler

Filmin bu sahnelerinde alt sosyal sınıfın yaşadıkları çevre, yaşam koşulları ve ekonomik durumları gözler önüne serilir. Bazin’e göre: olayın kendisinin dramatik bir değeri yoktur. Durum sosyal olarak (psikolojik veya estetik değil) bir anlam taşımaktadır. 1948 İtalyan toplumundaki işsizliğin ruhu yakalanmadığı takdirde, film sıradan bir macera yapımına dönüşecektir. Filmin anahtar nesnesi olarak seçilen

bisiklet hem İtalya'nın kırsal yaşantısını, hem de mekanik ulaşım araçlarının hala nadir olarak bulunduğunu ve pahalı olduğunu vurgulamak için kullanılmaktadır. Bu sahneler dışında senaryo ile gerçek yaşantı arasında kurulmuş olan yüzlerce diğer anlamlı ayrıntı vardır.(Bazin, 2011)



Şekil 3.8: “Bisiklet Hırsızları (1948)” Bisikleti geri alış süreciyle birlikte sunulan alt sosyal sınıfın ekonomik durumu

Filmin tüm kaygısı yaşanan hayata tanıklık yapmak, gerçeği olanca yalınlığıyla yansıtmaktır. Filmin sahneleri sokaklarda, gerçek yaşamın içerisinde kaydedilmiştir. Yeni gerçekçi estetiğin tüm unsurlarını içinde barındıran “Bisiklet Hırsızları (1948)”, André Bazin’e göre, bir baba ile oğlunun Roma boyunca yürümelerinin filmidir.(Öztürk, 2007) Ricci’nin bisikletinin çalınmasıyla birlikte başlayan Roma boyunca yürüme ve kentteki arayış, bize kentin sokaklarının, caddelerinin, meydanlarının, gerçek Roma’nın, “var olan kent”in sunumudur.



Şekil 3.9: “Bisiklet Hırsızları (1948)” Bisikleti arayış, “var olan kent”in sunumu



Şekil 3.10: “Bisiklet Hırsızları (1948)” Bisikleti arayış, “var olan kent”in sunumu

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği olarak bilinen bu hareket yalnızca altı yıl kadar sürmüştür ve en başarılı yapıtlar 1945 “Roma, Açık Şehir” ile 1951 yılındaki “Umberto D” arasında üretilmiştir. (Armes, 2011) Sinema ve gerçekçilik ilişkisi üzerinden yaklaştığımız İtalyan Yeni-Gerçekçilik hareketi, İtalyan kentlerini ve çoğunlukla II. Dünya Savaşı sonrası Roma’yı ekrana yansıtmıştır. “Roma Açık Şehir” (1945) ve “Bisiklet Hırsızları” (1948) gibi filmler, doğal mekân, ışık ve oyunculuklarla Roma gerçekliğini ona sadık kalarak belgelemişler ve “Roma, işte budur.” demişlerdir. (Öztürk, 2007)

Bazen Yeni-Gerçekçilik gibi bir sinema hareketi bize kentleri, bazen de kentler bize Fransız “Yeni Dalga” hareketi gibi bir sinema hareketini sunmuştur. Yeni Dalga hareketi Paris’e özgü olarak ortaya çıkmış ve yayılmıştır.

Paris sinemanın ilk gelişimi ile ilişkili tek şehir olmasa da, pratik ve sembolik olarak önemli bir yerdir. Kentsel dönüşüm, 19. yy’ın ortalarında şehri organik olarak büyüyen bir köyden planlanmış bir metropole dönüştürmesiyle ünlü Hausmann⁵ himayesinde yeniden geliştirildiğinde ve kavramsallaştırıldığında Paris’i modernitenin bir simgesine dönüştürmüştür. Berman’a göre; yeni Paris bulvarı 19. yy’ın en gösterişli kentsel icadı ve geleneksel şehrin modernleşmesinde en belirleyici kopuş noktasıdır. (Berman, 1994) Hausmann’ın himayesinde gerçekleştirilen kentsel dönüşümün tek amacı kenti daha planlı hale getirmek, kentin dolaşım sistemini rahatlatmak değildir, açılan geniş bulvarlar estetik ve trafiği rahatlatma kaygılarının yanında III. Napolyon’un iktidara gelmesini sağlayan 1848 devrimi gibi herhangi bir isyan sırasında ordu birliklerinin rahat hareket etmelerine olanak sağlamaktır. Geniş

⁵ Georges Eugéné Haussmann, 1853-1870 tarihleri arasında Paris valiliği yapan ve yaptığı çalışmalarla Paris’e modern bir görünüm kazandıran kişi, d. 1809- ö. 1891.

bulvarların yapımı sırasında birçok konut yıkılmış, yüzyıllardır varlığını sürdüren mahalleler yok olmuştur. Bu nedenle birçok insan zorunlu olarak kentin farklı noktalarına göç etmek zorunda kalmıştır. Arka planında başka amaçları barındıran Hausmann'ın planladığı ve uyguladığı kent peyzajı, Fransız Yeni Dalga hareketinin 1950'lerin sonu ve 1960'ların başındaki filmlerinde Paris kentliliğinin gerçek bir deneyimini yakalamak için kullanılmıştır. (Mennel, 2008)



Şekil 3.11: Paris'in kentsel dönüşümü, "Hausmann'ın Paris'i"

Paris, coşkulu, özenle seçilmiş, kaldırımları bol bol arşınlanmış, üzerinde birdirbir oynanmış, aşk yaşanmış ve kovalamaca yapılmış bir "oyun" alanıydı...Yeni Dalga yönetmenleri Paris caddelerinde "oyun" oynadılar. (Öztürk, 2007) Godard'ın "Serseri Aşıklar" (À Bout de Souffle, 1960) ve Truffaut'un "400 Darbe" (Les quatre cents coups, 1959) adlı filmleri Paris caddelerinde oynanan bu oyunların birer ürünüdür. Godard ve Truffaut'un her ikisi de bu filmlerde "var olan kent" Paris'i sunmuşlardır. Yeni-Gerçekçilik hareketinin yönetmenleri gibi Yeni Dalga hareketinin yönetmenleri de stüdyo ortamlarından, yapay dünyadan dışarı çıkarak film çekimlerini sokaklarda gerçekleştirmişlerdir. Yeni Dalga hareketinin yönetmenleri gerçeği göstermenin peşindedirler, hatta içeriklerinin kaynaklarını belgesel türünden almaktadırlar ve bu amaçla sokaklarda, "var olan mekân"larda gerçekleştirdikleri çekimler, stüdyolarda çekilenlerden daha akıcı ve seyirci için daha etkili olmuştur.

Godard, "Serseri Aşıklar" (1960) filminde kurmaca karakterlerle birlikte "var olan mekân"ları kullanarak bir öykü oluşturmuştur. Film, Marsilya'nın görüntüleri eşliğinde filmin kahramanı Michel'in bir otomobili çalma sahnesiyle başlamaktadır

ve daha sonra Michel'in bu otomobille Paris'e doğru yaptığı yolculukla devam etmektedir.

Kent bu filmde bir aktördür, önemlidir ve kentin önemi Michel'in seyirciye söylediği şu sözlerle de vurgulanmaktadır: *“Kırlar ne güzel...Fransa'yı seviyorum. Eğer denizi sevmiyorsanız, eğer dağları sevmiyorsanız, eğer “kent”leri sevmiyorsanız, defolun, gidin!”*

Michel Paris'e yaptığı bu yolculuk sırasında bir suç işler ve bu nedenle film boyunca seyirci bir kaçısmın öyküsünü izler. Bu kaçış öyküsüne bir süre sonra Michel'in sevgilisi Patricia da dahil olur. Patricia Paris'te yaşayan Amerikalı bir öğrencidir ve bir gazetede çalışmaktadır. Seyirci, filmde Michel ve Patricia'nın ilişkisi ekseninde kenti seyreder. Film boyunca Michel yeni yeni otomobiller çalar ve Patricia ile birlikte sık sık kentte gezintiye çıkar. Film boyunca yapılan gezintilerin Yeni Dalga hareketinin bir özelliği olduğu söylenilebilir. Öztürk'e göre; Yeni Dalga filmlerinde, dikkat çekecek biçimde, bireysel ve özgürce geziler sahnelenmiştir (Öztürk, 2007; 332) ve bu geziler sayesinde seyirciye caddelerin ruhu, genel olarak Paris'in kentsel mekânları gerçekçi bir şekilde sunulmuştur.

Godard, gerçek bir coğrafi mekân olarak kendi filmsel kentini kurmak için Patricia'nın gazete sattığı Champs Elysées Bulvarı, otomobilin geçişinden görünen Notre Dame, Arc de Triomphe ve Eiffel Kulesi gibi gerçek mekânlarda filmini çeker (Mennel, 2008; 76) ve 1960'ların Paris'ini, Zafer Takı, Louvre Müzesi, Notre Dame Katedrali ve Eyfel Kulesi gibi Paris'in önemli mimari simgelerini Michel'in ve Patricia'nın yaptığı gezintilerle seyirciye sunar. Bu mekânlarla birlikte yönetmen seyirciye “Paris”tesiniz mesajını vermektedir.



Şekil 3.12: “Serseri Aşıklar (1960)” Seyirciye “Paris”tesiniz mesajını veren görüntüler (1-Zafer Takı, 2-Louvre Müzesi)



Şekil 3.13: “Serseri Aşıklar (1960)” Seyirciye “Paris”tesiniz mesajını veren görüntüler (1-Notre Dame Katedrali, 2- Eyfel Kulesi)

Filmde otomobil çoğu zaman seyircinin “göz”ü konumuna geçmekte ve seyirciye Paris’i sunmaktadır. Seyirci, kimi zaman otomobilin hareketi ile kimi zaman da Michel ve Patricia’nın kentte yaptıkları yürüyüşlerle birlikte Paris’in o dönemdeki mimarisi (kamera film boyunca zaman zaman sadece yapıların cephelerine odaklanır), kent yaşamı ve kent insanı hakkında fikirler edinmektedir.



Şekil 3.14: “Serseri Aşıklar (1960)” Michel ve Patricia’nın Paris’te yaptıkları gezintiler sonucunda ekrana yansıyan caddeler ve caddelerin üzerinde bulunan yapılar

“Godard, “Serseri Aşıklar”” (1960) filminde seyirciye kent manzaralarını sunarken aynı zamanda aşık olma ya da terk etme özgürlüğü, yaşam biçimini seçme özgürlüğü, olumsuz seçimler yapma özgürlüğü, cinsel özgürlük gibi sorunları sinema sanatına aktarmış, bir anlamda özdeşleşen kent ve özgürlük kavramlarına toplumsal denetimin çözülmesi, bireylerin yaşamına kendi değerleri ve istekleri doğrultusunda yön vermeleri gibi sonuçları da ortaya koymuştur.” (Okçu, 2008; 122)

Elena Dagrada⁶’ya göre sinema-kent ilişkisinde kent iki biçimde betimlenebilir. Fon-kent ve kişi-kent. Fon-kent, filmde bir manzara görüntüsü sunar, kişi-kent ise eylemin merkezinde filmin ana kahramanıdır. (Okçu, 2008) Yani Öztürk’ün dediği gibi filmin bir aktörüdür. “Var olan kent”lerin aktör olduğu sinema gerçekçilik eksenindeki filmlerde ya da bu fon-kentlerin olduğu filmler çekildikleri dönemle ilgili seyirciye fikirler veren ve geçmiş ile gelecek arasında bağ kuran “belge” niteliğinde çalışmalardır. 19.yy’ın sonlarında Lumière kardeşlerin filmlerinde Paris, 1920’li yılların modern kenti(Berlin, Moskova, Riga ve Kiev), 1940’lı ve 50’li yıllarda II. Dünya Savaşı’nın sonrasında “Yeni-Gerçekçilik” hareketi ile o dönemde fiziksel ve sosyal durumlarıyla İtalyan kentleri özellikle Roma, 1960’lar ve 1970’ler boyunca Yeni-Gerçekçilik hareketi sonrası Yeni Dalga hareketiyle birlikte Paris ve Woody Allen’in Paris’i, Roma’sı, Barcelona’sı ve 20.yy’ın ilk yıllarından günümüze kadar yönetmenler tarafından seyirciye sunulan kentler (Londra, Lion, Milano, Venedik, St.Petersburg,...) bu belgeleri oluşturmaktadır. Bu belgelerle birlikte seyirci, bir kentin- filme aktarılış şekline bağlı olarak- yaşamış olduğu sosyal ve kültürel değişimlerle birlikte, kentin fiziksel değişim sürecini de okuyabilmektedir.

3.1.2 Sinemada “Kurgusal Kent”

Sinemada “kurgusal kentler”in sunumu, zaman ve mekân kavramları ekseninde “gerçek mekânlar ve kentler” ve “var olmayan mekânlar ve kentler”in kurgulanması şeklinde gerçekleştirilmektedir. Seyirciye tanıdığı bildiği dünyayı zaman ve mekân ilişkisini göz önünde bulundurarak (Bkz: Bölüm 3.1.1) sunan sinema, teknolojinin gelişmesiyle birlikte “gerçek mekânlar ve kentler” i sunmak istediği zaman ve mekân ilişkisine uygun olarak kurgulama şansını yakalamıştır. Roman Polanski’nin Charles Dickens⁷’in romanından uyarladığı “Oliver Twist” (2005) sinemada “gerçek kent”in kurgusunu örneklemektedir.

⁶ Elena Dagrada, İtalyan yazar.

⁷ Charles Dickens, İngiliz yazar, d:1812-ö: 1870.

“Dickens’in Oliver Twist’inde Londra da bir karakter gibidir. Zira yetim Twist’in evi Londra sokaklarındadır. Dickens’in Londra’ya duyduğu büyük aşk, tüm romanlarında hissedilir, ama Oliver Twist içinde bu şehirdeki farklı dünyaların bir aradalığının özellikle bir çocuk açısından büyüceliği daha ileri bir boyutta. Karanlık, ama bir yandan da her an yeni bir ümide dönüşebilecek bir dinamizmi var 19. yy. Londra’sının. Endüstriyel devrimin eşiğinde bir şehirden bahsediyoruz çünkü... Ve bu yönü ile de, Fagin ve Bill Sykes gibi varoluşlarını yetim çocukları yankesici olarak kullanmaya bağlayan kötü karakterlerin ve Twist’i sokakta görüp evlatlık edinebilecek kadar iyi yürekli zengin Mr. Brownlow’u içinde yaşatabilen şaşırtıcı tezatlarla sahiptir Londra.”(Akdeniz, 2005)

Charles Dickens’in romanında büyük önem taşıyan Londra, Polanski için de aynı önemi taşımış ve setin tasarımında kentin o dönemdeki görünümüne ulaşabilmek amaçlanmıştır. Polanski film setinin yapımı için 19.yy Londra’sını en ince ayrıntısına kadar düşünmüş ve Dickens gibi Londra’yı filmin bir karakteri olarak değerlendirmiştir. Polanski “Oliver Twist (2005)” filminde gösterdiği titiz çalışmayı 2002 yılında çektiği “Piyanist” filminde de göstermiştir. I. Dünya Savaşı’nın ardından yıkıntılar arasındaki Varşova’yı gerçekçi bir şekilde kurgulayarak seyirciye sunmuştur.



Şekil 3.15: “Oliver Twist (2005)” 19.yy da Londra sokakları ve Oliver Twist filmi için kurgulanan Londra sokakları



Şekil 3.16: “Piyanist (2002)” I. Dünya Savaşı sonrası Varşova sokakları

Seyirciye tanıdığı bildiği dünyayı sunan sinema, alternatif bir zaman ve mekân ilişkisi kurarak seyircinin tanımadığı bilmediği bir dünyanın sunumunu da mümkün kılmaktadır. Bu dünyayı, olayların örüntüsünü göre yarattığı zaman ve mekân kurgusuyla biçimlendirerek sunmaktadır. Kurgulanan zaman ve mekân akla ilk önce gelecek tasvirlerini getirmekte, gelecek tasvirleri ise bilim kurgu sinemasında karşılığını bulmaktadır.

Endüstriyel devrim sonrası dünyasının devinimleri ile sinema makinesinin birleşiminden doğan bilimkurgu sineması, insanoğlunun teknolojik ilerleme ışığında geleceğin uygarlığına doğru olan yolculuğunu konu alır. (Kınayoğlu, 2001) Bu anlamda bilim kurgu sineması çoğu zaman kendi ütopyasını yaratır. Ancak “ideal gelecek” anlamına gelen ütopya⁸ kelimesi, çoğu zaman bilim kurgu sinemasının gelecek tasvirinin karşılığı olmayabilir, bilim kurgu sinemasında ütopyalar distopyalarla birlikte kurgulanabilir. Fritz Lang’ın 1927 yılında çektiği “Metropolis”, bauhaus mimarisi tasarımın rasyonelliği ve pratikliğiyle birlikte içerisinde bulunduğu moderniteyi ifade eder, fakat ilerlemenin bu ütöpik vizyonu, panoptik kontrol, imtiyazsız işçiler, zalim bir sömürü, teknolojik yenilikçiliğin kontrolden çıkması ve kendi kendini yok etme distopyası olarak hikaye içinde anlatılır. (Mennel, 2008)

“Fritz Lang’ın Metropolis adlı filmi de mimari yapısı ve zenginliği ile göz dolduran bir yapıdır. Ne İngiltere’de ne de Amerika’da onun tasarım görkemine ulaşan bir yapım gerçekleştirilememiştir. Başka kim insanoğlunun biçiminin çelik figürlere bu denli benzer bir yapıya sahip olduğunu bu denli göz alıcı olarak gözler önüne serebilir? Metropolis, dizi dizi dikdörtgen pencereleri ile yavaş çalışan işçileri ile büyük geometrik binaları ile ışık ve gölgenin karşıtlığı içinde, kitleleri ile mekanikliği ile önemli bir başarıdır. Onun gerçek öykü değeri göz ardı edilebilir; mimari, öykünün kendisidir.” (Rotha, 2000; 208)

1920’li yıllarda çekilen erken bilim kurgu örneklerinde kentler, “Metropolis (1927)” örneğinde olduğu gibi bulunduğu dönemden tamamen kopuk değildir. Tasarlanan mimari yapılar geleceği tasvir ederken geçmişin ve bulunduğu dönemin mimari yapılarını referans olarak alır. “Metropolis (1927)” filmindeki ütöpik şehircilik, New York’un mimarisi, Gropius’un Bauhaus stili ve asma bahçeli zevk şehri Babil ile sanayi kenti Berlin’den esinlenmiştir. (Öztürk, 2007)

⁸ Ütopya: olmayan, tasarlanmış olan ideal toplum şekli anlamı taşır. Köken olarak Yunanca "yok/olmayan" anlamındaki ou, "mükemmel olan" anlamındaki eu ve "yer/toprak/ülke" anlamındaki topos sözcüklerinden türemiştir.

Fiziksel olarak bir gerçeğin üzerinden geleceği tasvir eden bu filmlerde, dönemin toplumsal yapısı da gözardı edilmemektedir. İnsanların sosyal statüleri arasındaki farklılıklar üzerine mekânsal olarak şekillenen kent, yer kabuğunun üzerinde işverenleri, patronları, yer kabuğunun altında ise kentteki ana işleyişin merkezinde bulunan işçileri barındırmaktadır.

“Metropolis (1927)”, modern kentin imgelerle eleştirisi. Lang toplumdaki ilişkiler aracılığıyla imgeleri yaratmıştır. Filmde geçmiş ve geleceğe metaforik bir biçimde referans veren karakterler vardır. 2026 yılında Metropolis’te sosyal statü Babil’in kulesi gibi görülmektedir ve farklı sosyal statüdeki insanlar arasındaki iletişimsizlik eleştirilmektedir.(Sobchack, 2001)



Şekil 3.17: “Metropolis (1927)” Metropolis kentinin kurgusu; yer kabuğunun üzeri ve altı

20.yy’ın erken dönemlerinde modern kentin bir eleştirisi olarak gördüğümüz bilim kurgu sinemasında Süalp’e göre; kendi tarihi içinde, 60’larda başlayan; 80’lerde belirgin bir özellik olarak kendini gösteren bir olgu önemlidir: Onun metropolle girdiği yeni ilişki. Kent bilimkurguda, elektronik kent-devlet alegorisini yaratmıştır. “Bıçak Sırtı (Blade Runner, 1982)”, “Robo Cop (1987)”, ... “Yargıç (Judge Dreed, 1995)” bize bunun örneklerini verirler: yeni kent devletin sınırları elektronik ağlarla örülmüştür; hava alanları, kente inen ana yollarıyla yavaş yavaş tanımaya başladığımız postmodern kenti görürüz. (Süalp, 2004)

Ridley Scott’ın 1982 yılında çektiği “Bıçak Sırtı” filmi, “Metropolis (1927)” filminin set tasarımı, hikayesi ve temalarıyla görünür bir şekilde benzerlikleri olan post modern bir bilim kurgu filmidir. Filmin kahramanı Rick Deckard yeni teknolojiye uyarlanan 2019 yılının Los Angeles’ında yaşamaktadır.

“Bıçak Sırtı”nda, bugün yaşadığımız kentler, geleceğin kenti olarak, fiziki mimarisiyle yayvan, karanlık, ıslak bir tabandan, yine karanlık ve başını ne kadar kaldırsan bakmakla ulaşamayacağın gökyüzüne doğru, incelererek yükselir. Bu, mimari sahne düzenlemesinden daha fazla, kameranın hareketleriyle ile bakışımızı zorlar. Kameranın genel hareket hizasının altında, eklektik bir müziğin; sezinlediğimiz, ama duymadığımız çeşitli baharatlı kokuların; iri reklam tabelalarındaki uluslararası büyük firmaların ısıltılı isimlerinin altında, yeryüzünden de aşağıda insanlar vardır. Kentin yukarıdan aşağıya dipsiz derin bir kuyu gibi uzanması, ya da gökyüzünü artık göremeyeceğimiz kadar uzanması hayali, “Metropolis (1927)” filminden “Yargıç (1996)” filmine kadar karşımıza çıkan bir anlayıştır. (Süalp, 2004; 259)



Şekil 3.18: Metropolis (1927), Bıçak Sırtı (1982) ve Yargıç (1996) filmlerinin dikey bir hatta yoğunlaşan kent kurguları

Geleceğin bir tasviri olarak gördüğümüz bilim kurgu sineması, tamamen var olduğu zaman ve mekândan kopuk olarak şekillenmemektedir, bu nedenle kentte meydana gelen değişikliklerden etkilenmesi mümkün olmaktadır. Modern kentten, küreselleşmeyle birlikte postmodern kente geçiş, kentlerin yaşadığı değişim süreci doğal olarak bilim kurgu sinemasını da etkilemiştir. Mennel bilim kurgu sinemasında değişen kent kurgularını şu şekilde özetlemiştir: 1920 lerde yaratılan fütürist modernist kent görünümüyle, çağdaş postmodern bilim kurgu sinemasının çürüten, köhneleşmiş, modası geçmiş kentleri arasındaki geçiş, modern kentleşmeden postmodern kentleşmeye geçişin bir yansımasıdır. 1960 ve 70 lerde modernitenin uğrattığı hayal kırıklığıyla bu değişim başlamıştır ve geleceğin şehirleri artık distopyaların üretildiği yerler haline gelmiştir.(Mennel, 2008)

“Metropolis (1927)”, “New York’tan Kaçış (1981)”, “Bıçak Sırtı(1982)”, “Beşinci Element (The Fifth Element, 1997)” ve “Başlangıç (Inception, 2010)” filmlerindeki

devasa kurgusal kentler bize bir yanıyla modernist, fütürist kentleri yani ütopyaları sunarken, diğer yanıyla karanlık, puslu atmosferi ve içinde barındırdığı sosyal ilişkilerle distopyaları sunmaktadır.

3.2. SİNEMA ve KENT ÜZERİNE SÖYLEMLER

Sürekli değişen kentin ve kent yaşantısının yeni biçimleri, 19.yy'ın sonunda ortaya çıkan sinema ile ortak bir tarihi paylaşmaktadır. Kentin değişmesi ve modernleşmesiyle birlikte 1920'li yıllarda birçok teorisyen sinema ve kent üzerine söylemler geliştirmiş ve birbirlerini etkilemişlerdir. Georg Simmel, Walter Benjamin ve Siegfried Kracauer gibi teorisyenlerin yanı sıra, 1925 yılında kentin sürekli değişmesini ve karmaşıklaşmasını kentin hayati krizi olarak değerlendiren Le Corbusier, bu krizin sinemanın leit-motiv⁹'ine dönüştüğünün altını çizmiştir. (Öztürk, 2008)

Georg Simmel, Walter Benjamin ve Siegfried Kracauer gibi teorisyenler sinemayı modern kent hayatı ile bağdaştırmış ve kentin modernleşmesiyle birlikte kent hayatındaki değişimlerin insanlar üzerindeki etkilerinin sinemadaki yerine odaklanmışlardır. Georg Simmel 20. yy'ın başında değişen yaşam, kültür ve öznellik için metropolün ortaya çıkışının önemini vurgulamıştır. 1903 yılında yazdığı "Metropol ve Zihinsel Yaşam" adlı makalesinde özellikle kentin öznellik üzerindeki etkisine odaklanmaktadır. Köksüzlüğe, bilgiler ve izlenimlerin artan hızına ve yoğunlaşan sinirsel uyarılmalara mantıklı ve entelektüel bir cevap olarak nitelendirilen "metropol tipi"ni tanımlamıştır. (Mennel, 2008)

"Metropol tipi bireyselliğin psikolojik temeli, dışsal ve içsel uyarıların hızlı ve müdahalesiz değişiminden kaynaklanan sinir uyarımının güçlendirilmesinden ibarettir... Karşıdan karşıya caddenin her geçilmesiyle, ekonomik ve sosyal yaşamın, çalışma yaşamının temposuyla ve çoğulluyla kent, zihinsel yaşamın duyusal kurumları açısından, kasaba ve kır yaşantısıyla derin bir karşıtlık oluşturur. Kırdan, yaşamın ritmi ve duyusal zihin hayalgücü çok daha yavaş, daha alışılmış ve çok daha düzgün akar." (Simmel, 1996; 82)

Simmel'in aktardığı kırsal yaşamı, Ezra Pound¹⁰ bir hikaye olarak nitelendirmiştir. Kent ise Pound'a göre; sahip olduğu görsel izlenimler ve izlenimlerin birbirleriyle örtüşmelerindeki ve kesişmelerindeki başarı nedeniyle kent sinematografiktir.

⁹ Leit-motiv: Asıl tema, ana fikir, yinelenen nitelik.

¹⁰ Ezra Pound, Amerikalı şair, yazar ve çevirmen, d: 1885 – ö: 1972

(Donald, 1995) Simmel, metropolün görsel izlenimlerinin birey üzerinde bıraktığı etkilerden yola çıkarak, sosyal ağlar, arkadaşlık ve aile ilişkileri tarafından tanımlanan kırsal toplumdaki yaşamla karşılaştırıldığında, metropolün bireyler üzerinde hızla değişen etkiler ürettiğini fark etmiştir. Kentte değişen görüntülerin hızlı kalabalığı, ilk bakışta anlaşılan keskin süreksizlik, devamsızlık ve aniden ortaya çıkan izlenimlerin beklenmezliği tarafından bireyin şaşkına çevrildiğini betimlemiştir. (Donald, 1995) Walter Benjamin'e göre bireyin modern kent karşısında yaşadığı bu farklı, alışık olmadığı deneyim yeni bir araca ihtiyacı ortaya çıkarmıştır. Walter Benjamin'in bahsettiği bu araç filmidir. Walter Benjamin'e göre;

“Modern yaşam kitlelerin algı tarzını değiştirmiştir. Özerk sanat eserinin tefekkür içinde algılanma istemi yerine, film aynen mimari de olduğu gibi, kitlelerin gündelik yaşantılarına uygun biçimde hızla, alışkanlık içinde algılanmayı mümkün kılar... Modern hayatın idraki için gerekli olan tam-algı potansiyeline ve görsel bilinçaltının uyarılması olanaklarına en yakın olan medya biçimi, filmidir.” (Özbek, 2000; 127)

Lapsley ve Weslake¹¹ de Walter Benjamin ile aynı fikri paylaşmıştır ve filmi, algının (dünya algılarının) dönüşen biçimleri gibi, modern dünyada yol gösterici olarak ihtiyaç duyulan bir araç olarak tanımlamışlardır. (Sexton, 2007)

Çoğunlukla sinemanın modern kent hayatı ile olan ilişkisi üzerinde duran Benjamin'in, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretebildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde sinema ile ilgili ulaştığı teknik ve anlamsal yargıları Özbek şu şekilde aktarmaktadır:

“Sinemada kamera hareketleri ve optik hilelerle nesnelere, onların ayrıntılarına nüfus edip, analiz etme şansı vardır. Film, nesnelerin hareketinin doğasını, çıplak gözün algılayabileceği yakınlık ve karmaşıklık içinde algılanır kılar. Gerçekliğin parçalarını seçerek nüfus etme ve sonra bu parçaları radikal biçimde kurgulayarak bütünleştirme olanağı taşır...Öte yandan bir kurgu olduğunu gizleyen ve özdeşleşme yaratan mimetik¹² yapısından dolayı film, aynı zamanda aldanım yaratmakta etkili bir araçtır... Ancak Benjamin, sanatın bilişsel işlevi yani hakikati söyleme işlevinin kurtarılabileceğine inanır. Eğer sanatçı toplum dışı bir yabancı kimliğiyle, varolan pratiğe karşı endüstriyel teknikleri kendi hizmetine alabilirse hakikati konuşabilir.” (Özbek, 2000; 127)

Sinemanın hakikati yansıtması gerekliliğinin diğer bir savunucusu Siegfried Kracauer'dir. Walter Benjamin ve Siegfried Kracauer, sinema ve kent üzerine benzer düşünceleri paylaşmışlardır. Kracauer ve Benjamin, Öztürk'e göre; 20.yy'ın

¹¹ Robert Lapsley ve Michael Westlake, “Film Theory: An Introduction” kitabının yazarlarıdır.

¹² Mimetik: Taklit eden, öykünmeci.

başından itibaren kentin, en geniş kültürel iletişim sistemini oluşturduğunu gözlemlemişlerdir. (Öztürk, 2008) Büyük kentlerdeki ve kentlerin oluşturduğu kültürel iletişim sistemi içerisinde yer alan film sanatındaki dönüşümler, her iki düşünürün dikkatini çekmiş ve dönüşümlerin yaşandığı bu ortamı kendi yöntemleriyle ve bakış açılarıyla inceleyip yorumlamışlardır.

Walter Benjamin gibi Kracauer de geleneksel yaşam biçimlerini sarsan modern kent yaşantısının birey ve toplum üzerindeki etkilerini göz önüne bulundurmıştır. Sinemayı toplumsal bir tanıklık olarak tanımlayan Kracauer'e göre; film sanatı, fiziki gerçeği keşfederek, kaydederek, stilize ederek ve şiirselleştirerek, görülmemiş bir şekilde dünyayı ortaya serebilir. Sadece gerçeği keşfetmesi yeteneği açısından değil, aynı zamanda mekân ve zaman duygusunu genişletebilmesi sayesinde film sanatı, sorunlarla boğuşan modern insana yeni bir hayat deneyimi için dünyaya açık ve renkli bir pencere sunar. (Öztürk, 2008)

Modern kent ve sinema ilişkisi üzerine söylemlerde bulunan Georg Simmel ve Walter Benjamin'in yanı sıra Kracauer, sinema ile ilgili araştırmalarına daha fazla ağırlık vermiş ve kendi "film kuramı"nı 1960 yılında yayınlanan kitabı (Film Kuramı- Theory of Film) ile ortaya çıkarmıştır. Sinemanın hakikati konuşmasının gerekliliğine inanan Kracauer, film kuramını "gerçeklik" ekseninde geliştirmiştir.

Günümüze en yakın dönemde film kuramını ortaya çıkaran Siegfried Kracauer'in "film kuramı" ve sinema ile kent ilişkisi üzerine geliştirdiği "sine-kent konsepti" bu bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir.

3.3. SİNEMA ve KENTE BİR BAKIŞ: SIEGFRIED KRACAUER'İN SİNE-KENTİ

"Sinemada gerçekçilik, var olan nesnel gerçekliğe ulaşma ve onu nesnel bir tutumla pelikül¹³ üzerine yansıtmaktan hareket etmektedir." (Yiğit, 2012; 1373)

Klasik film kuramcıları, çıkış noktasında "gerçeklik" bulunan biçimci ve gerçekçi olmak üzere iki gelenekten beslenmektedirler. Sinemada biçimci gelenek gerçeği yansıtmanın mümkün olmadığından hareketle, sinemanın gerçeğe müdahale ederek, onu yorumlayarak gerçeği yeniden kurması gerektiğini söylemektedir. Gerçekçi

¹³ Pelikül: boş film, film şeridi.

gelenek ise, filmin, gerçekliğe müdahale etmeden, objektif bir şekilde var olanı yansıtabileceğini savunmaktadır.(Yiğit, 2012) Gerçekçi geleneğin önemli temsilcileri André Bazin ve Siegfried Kracauer'dir.

3.3.1 Siegfried Kracauer'in Film Kuramı

Gerçekçi geleneğin önemli temsilcilerinden olan Siegfried Kracauer, gerçekliğin yaşamda olduğu gibi yansıtılabileceği tezinden hareket etmektedir. Kracauer'in gerçeklik yaklaşımını Andrew şu şekilde aktarmıştır:

“Sinemasal hammadde ile sinemasal tekniğin konusuyla, bu konunun ele alınış biçiminin bir karışımından oluşur. Bu karışım estetik evren içerisinde benzersizdir, çünkü yeni bir “sanat dünyası” yaratmak yerine, araç kendi maddesine geri dönmeye eğilimlidir. Soyut ya da hayali bir dünyayı yansıtmak yerine, maddi dünyaya doğru yönelir, maddi dünyayı elde etmek için gerçekçiliğe iniş yapar. Geleneksel sanatlar kendilerine özgü araçlarla yaşamı dönüştürmek için var olurken, sinema yalnızca hayatı olduğu gibi gösterdiği zaman en derin ve en özlü biçimde var olabilir. Diğer sanatlar yaratım sürecinde kendi konularını tüketirler; bunun tam tersine sinema kendi maddesini sergilemeye eğilimlidir.” (Andrew, 2010; 193)

Sinemanın kendi maddesi yaşamdaki gerçekliktir, sinema yaşamdaki gerçekliği yakalamalı ve sunmalıdır. Kracauer'e göre; film yaşamdaki gerçekliği keşfetmeli, bu keşifte ise kendisine en uygun gerçeklik olan fotoğrafik gerçekliği temel almalıdır.(Yiğit, 2012) Kracauer de André Bazin gibi sinemanın temelini fotoğraf olduğunu savunur. Bazin'e göre; bütün sanatlar (resim ve tiyatro gibi) insanın varlığı ile hayat bulmaktadır. Bunun istisnası fotoğraftır. Fotoğraf bizi tıpkı doğadaki bir fenomen gibi etkiler. Bir çiçeğin veya kar tanesinin güzelliğini büyük ölçüde yaşayabiliriz. (Bazin, 2011) Sinema, fotoğrafik görüntüyü temel alırken; Kracauer sinemanın fotoğraftan farklı olan yönlerini vurgulamıştır. Sinema fotoğraftan farklı olarak zamanı içererek gerçekliği sunmakta ve bu gerçekliği sunarken sinemasal teknikleri ve teknolojiyi kullanmaktadır. Sinemasal araçlar tamamlayıcı teknikleriyle ve gelişen teknolojiyle var olan dünyayı dönüştürebilirler. Ancak Kracauer teknolojiye gelişmeleri var olan dünyayı dönüştürmek, bir yanılsama yaratmak amacıyla değil, gerçekliği daha iyi bir şekilde, hatta mükemmel bir şekilde yansıtmaya olanak verdiği için desteklemektedir.

Kracauer'in gerçekçi film anlayışının belgesel filmlere yakın olduğu düşünülse de, Kracauer belgesellerde öykünün bulunmayışını bir noksanlık olarak görmekte, ideal sinemasal bir tür olarak da “bulunmuş öykü”yü önermektedir. (Yiğit, 2012)

Kracauer, öykünün bulunmadığı belgesel filmle çok az ilgilenmiş ve dikkatini ağırlıklı olarak en yaygın film tipine, yani anlatı filmine yöneltmiştir. Kracauer’e göre; ideal sinemanın yapılabilmesi için, filmin, “hayat gibi” bir hikâyenin temelinde kurgulanması gerekir. Kracauer, buna “bulunmuş öykü” (found story) der; bizi çevreleyen dünyadaki tipik olaylar, yaratılmamış ama “keşfedilmiş” öykücüklerden oluşur. (Tunalı, 2009) Kracauer bulunmuş öyküyü şöyle açıklamaktadır:

“Bir nehrin ya da gölün yüzeyini yeterince uzun seyrettiğiniz zaman, suyun içinde bir esinti ya da burgaç tarafından yaratılan belirli şekiller olduğunu fark edeceksiniz. Bulunmuş öyküler de bu tarz modellerin doğasına sahiptir. Tasarlanmış olmaktan çok keşfedilmişlerdir, belgesel yapma niyetleriyle yaratılan filmlerden ayırtılamazlar. Bununla uyumlu olarak, “öyküsel-olmayan filmin rahminde tekrar ortaya çıkan” hikâyeye duyulan talebi tatmin edebilmeye en yakın yere bunlar gelmektedir.” (Andrew, 2010; 211)

Bulunmuş öykü, gündelik yaşamı oldukça az müdahale ile, fotoğrafla iç içe anlatmaktadır. Bulunmuş öyküde giriş, gelişme ve sonuç bulunmamaktadır. Öykü açık uçlu olarak kurulmaktadır. Öykünün bir sonla bitirilmemesi, dümdüz bir çizgide sonsuza kadar devam edebilme yetisi onu “yaşama” benzetmektedir.(Yiğit, 2012) Görselliğin büyük önem taşıdığı Kracauer’in basit anlatı sinemasında oyunculuk, diyalog ve müzik abartılmamalıdır. Abartılı oyunculuktan ve diyalogtan uzak durulmalıdır. Oyuncunun canlandığı karakteri en iyi şekilde yansıtmayı, hatta kendisini oynaması yani amatör oyunculara yer verilmesi bu sinema anlayışında olasıdır. Oyuncular, kişiler kadar eşyalar ve diğer çevresel unsurlarda büyük önem taşır. Filmlerde, karakterler kadar onları yansıtan nesneler ve bulundukları çevre de önemlidir.(Çevre ve karakter ilişkisini- mimari, kent ve insan ilişkisi olarak düşünebiliriz.) Kracauer’e göre gerçekliği aktarırken gerçek zamanın, gerçek mekânın ve gerçek insanın kullanılması gerekmektedir.

Kracauer’in basit anlatı sinemasında “filmler herşeyden önce toplumsal bir semptomdur.” Kracauer’in film anlayışını, İtalyan Yeni-Gerçekçilik hareketinin filmlerinde, özellikle Rosellini’nin ve De Sica’nın filmlerinde görülebilmektedir. (Bkz: “Bisiklet Hırsızları (1948)” Bölüm 3.1.1) İtalyan Yeni-Gerçekçilik hareketinin yönetmenleri o dönemde ülkenin içinde bulunduğu koşulları ve çevresel faktörleri filmlerinde yansıtmayı denemişlerdir.

Özetle, Kracauer’in film teorisi ham gerçekliğin kaydedilmesini değil, ama bu gerçekliğin öyküleştirilerek stilize edilmesini savunur; sinemanın özü bir yandan

zamana bağıllığı kapsarken aynı zamanda onu şiirsel bir üslupla sunar. Kracauer'ın felsefi, politik, hatta etik sanat teorisi, aktüel dünyanın olumsuzlanması, eserin kendi zamanı hakkında bilgi içermesi, gerçekliğin kurmaca formuna dönüştürülmesi ve şiirsel bir duyguya sahip olması şeklindedir. (Öztürk, 2008)

Film teorisinden yola çıkarak, filmlerin teknik özelliklerini, hikaye ve efsaneleri ve bir bütün olarak sinematografik formları analiz eden Kracauer, film estetiği ve kitlesel bir medyum olarak sinemanın siyasal, toplumsal ve ruhsal özellikleri ile kapasitesini incelemiştir. (Öztürk, 2008) Kracauer'ın filmler üzerinden bu incelemeyi yaparken “sine-kent konseptini” ve bu konsepti destekleyen “sosyo-sinetik (toplumsal-sinemasal)” bir okuma şeklini kullanmıştır.

3.3.2 Siegfried Kracauer'ın Sine-Kenti

Sinemada Kentsel Mekân ve Kent bölümünde bahsedildiği gibi sinema, sokak ve caddelerle ve bu mekânlarda süregelen sosyal ilişkilerle hep iç içe olmuştur. Günlük hayatın sinema formuyla estetize edilmesi, metropol kitlesinin yeni bir süsü ve çehresi olarak sinema, cadde ve kent görünümünün film manzaraları aracılığıyla tetkik edilmesi “sine-kent konsepti”ni oluşturmaktadır. (Öztürk, 2008) Kracauer kentsel filmlerden yola çıkarak “sine-kent konsepti”ni oluşturmuştur.

“Kracauer, içinde birçok sokak, kitle ve kent yaşamı sahnesi görülen, ancak “başından itibaren bir niyet ve kaygı varlığı nedeniyle görünmez olan” filmin varlığının altını çizer. Filmdeki sokağın ve kentin görünürlüğü, entrikadan ve yerine getirmeleri olası anlatı işlevlerinden, yaratılan ortamlardan ve anlambilimsel çağrışımlardan bağımsız olarak daha geniş bir boyut açar: Kracauer'e göre; “Geniş anlamıyla sokak, yalnızca kaçamak izlenimler ve rastlantılar mekânı değil, yaşamın akışını sergilediği bir alandır.” Geniş anlamıyla sokak, barlar, garlar, oteller, yollar, otoyollardır... Sokağın, yaşamın akışıyla özdeşleştirilmesi, anlamını öyle genişletir ki, sokak adeta tüm kente, hatta kentin ötesine yayılır. Sokak ve kent, Kracauer'ın çalışmalarında sinematografik deneyimden ayrı değerlendirilemeyecek ve yeri belirlenemeyecek durumdadır.” (Perivolaropoulou, 2008; 40)

Sokak, sosyal etkileşimin ve kontrolün mekânıdır, aynı zamanda arzuların ve korkuların dışa vurulduğu, sergilendiği mekânlardır. Kentin doğal işleyişinin, günlük hayatın sahneleridir ve dolayısıyla Kracauer'ın film kompozisyonunu “kentten doğal işleyiş” oluşturmaktadır. Kracauer, kentte kendiliğinden meydana gelen olayların, anlık değişimlerin, dönüşümlerin film kompozisyonunun canlı ve değişken yapısına yön verdiğini düşünmektedir.

Kracauer'ın kentsel sokağa duyduğu ilgi ve duyarlılık onun film formunu modern kent ritminin bir kompozisyonu olarak görmesine bağlanmaktadır. Öztürk'e göre; mimarlık eğitimi görmesine karşın Kracauer, modern kentin mimari ve genel olarak şehircilik formu ve yapısal çehreleriyle değil, kentin sokaklarında oluşan günlük hayat ve bu hayatın akışındaki elementlerle sinema konseptinin "kalbi"ni oluşturur. Somutlaştırmak gerekirse, Fritz Lang'ın "anıtsal" filmi "Metropolis (1927)" gibi filmlerin mimarisi değil, Charlie Chaplin¹⁴'in, René Clair¹⁵'in yalın üslupları, sıradan insanların kent sokaklarındaki hayat deneyimleri Kracauer'ın film anlayışına denk düşer. (Öztürk, 2008) Her ne kadar Kracauer'ın modern kentin mimarisi ya da şehircilik formuyla çok ilgilenmediği düşünülse de, modernleşen kentin çehresinin değişmesi nedeniyle insanların, insanların değişmesiyle birlikte kentin çehresinde değişimlerin meydana geldiği düşünüldüğünde, "kentin mimarisinin ve formunun" kaçınılmaz olarak günlük hayatı etkilediği söylenilebilir. Bu nedenle mimari ve kentin formu günlük hayatın ayrılmaz bir parçasıdır.

Kracauer'ın, kent sokaklarındaki yaşamın şeklini, hızını, sürekliliğini kentin mimarisinden aldığını, sinemanın temelini oluşturan mekânsallık ve zamansallıktan söz ederek, kentler hakkında yazdığı metinlerdeki şu sözlerinden çıkarabiliriz: "Ritim kentlerin mimarisinin bir sonucudur. Paris'te çok acelemiz olsa bile, bir Berlin ritmi benimsememiz mümkün müdür? Mümkün değildir." (Perivolaropoulou, 2008)

Cadde ve kent sahneleri üzerinden modernitenin karakterlerini eleştirel bir yöntemle ele alan Kracauer, aynı zamanda film formundan hareket ederek sosyolojik, psikolojik ve felsefik düşünceler üretmiştir. Kentsel mekânlarda-sokaklarda ve caddelerde- şekillenen sosyal ilişkilerin ve dönemin sosyal ve kültürel durumunun yansıdığı bu mekânlar, Kracauer'ın sosyo-sinetik (toplumsal-sinemasal) bir okuma yapmasını olanaklı kılmaktadır.

Kracauer, film manzaraları üzerinden toplumsal eğilimleri, ideolojik hâkimiyetleri ve kitlelerin ruhsal karakterlerini çözmeye yarayan bir yöntem uygulamıştır. Böylece, tarihi, politik, sosyal psikolojik ve sosyolojik bulgularıyla belli bir dönemin belirli toplum şekillerinin nasıl incelenip anlaşılacağını filmsel biçim ve tekniklerden çok, içerik çözümlemesine odaklanarak göstermiştir. (Öztürk, 2008) Özetlenecek

¹⁴ Charlie Chaplin, İngiliz sinema yönetmeni, oyuncu ve yazar, d: 1889 - ö: 1977.

¹⁵ René Clair, Fransız yönetmen, senarist, d: 1898 – ö: 1981

olursa, Kracauer’e göre; film, mekân-yapı ve bir toplumsal gerçekliğin kaydedildiği toplumsal bir hiyerogliftir. (Quaresima, 2011)

3.4. BÖLÜM SONUCU

Sosyal ve fiziksel bir mekân olan kent ile görsel bir iletişim aracı olan sinema sürekli olarak bir etkileşim içerisinde. Öyle ki sinemanın ortaya çıkışı ve kentin modernleşme süreci aynı zaman dilimine denk gelmiştir ve sinemanın halka arz edildiği ilk mekân, modern kent yaşamının ortaya çıkardığı kafeler olmuştur. Sinema, modern kenti oluşturan caddeler, bulvarlar, binalar, teknolojik değişimler ve ilerlemeler ile ortaya çıkan ulaşım araçları gibi fiziksel değişiklikleri sunmasının yanı sıra kentli insanın değişen fiziksel ve sosyal çevreyi deneyimlenmesinde ve algılanmasında önemli bir araç haline gelmiştir.

Sinema ve kentin etkileşimi, 1920’li yıllarda kent filmlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte daha da güçlenmiştir. Kent, sinemanın konusu olmuş, kentsel mekânlar sinema perdesindeki yerini almıştır. Kent tarihsel süreç içerisinde sürekli olarak değişmiş, kentin yaşadığı bu değişimler kenti konu edinen sinemayı zenginleştirmiştir.

Sinema ve kent ilişkisinin ele alındığı bu bölümde, kentlerin sinemadaki yeri üzerine yoğunlaşmıştır. Sinemanın kimi zaman bir aktörü kimi zaman da fonu olan kent, sinemada nasıl sunulmaktadır? sorusuna cevap aranmıştır. Bu soru doğrultusunda sinemada “var olan kentler”in ve “kurgusal kentler”in sunumları incelenmiştir. Tez çalışmasının odak noktası olan sinema aracılığıyla bir kent okuması yapmak amacıyla, sinemada var olan kentlerin sunumu üzerinde durulmuştur. Tarihsel süreç içerisinde Roma, Paris, Berlin gibi kentler birçok filmin aktörü olmuştur ve sinema aracılığıyla seyirciye sunulmuştur. Sinemada var olan bu kentlerin sunumunun incelendiği başlıkla birlikte sinemada gerçekçilik yaklaşımına ulaşılmıştır. Çalışmanın bu bölümünde ulaşılan gerçekçilik yaklaşımı ve var olan kentlerin sunumu, tez çalışmasının 4. bölümünün temellerini oluşturmaktadır.

Sinema ve kent etkileşiminin yoğunlaştığı 20.yy’da birçok teorisyen sinema ve modern kentin güçlü etkileşiminin farkına varmıştır. Walter Benjamin, Georg Simmel, Siegfried Kracauer gibi terosiyenler kentin değişmesiyle, modernleşmesiyle birlikte ortaya çıkan farklı algılar üzerinde durmalarının yanı sıra, sinemanın ortaya çıktığı

dönemden itibaren, sinema ve kentin etkileşimi üzerine çeşitli söylemlerde bulunmuşlardır. Bu teorisyenler arasında bulunan Siegfried Kracauer, sinema ve modern kent ilişkisi üzerine daha çok eğilmiştir ve 20. yy'ın başlarında “sine-kent” konseptini ortaya çıkarmıştır. Sinemada gerçekçilik yaklaşımını temel alan bir film kuramı sunan Kracauer, genel anlamda modern kent yaşantısı ve bu yaşantının insan üzerindeki etkileri üzerinde durmuştur. Ayrıca filmlerin meydana geldikleri dönemin gerçekliğini yansıttıklarını ve bu nedenle filmler üzerinden tarihsel ve sosyal bir okuma yapılabileceğini savunmuştur. Sinema ve kent arakesitinde bir kent okuması yapmak amacıyla yola çıkılan bu tez çalışmasında Siegfried Kracauer'in sine-kent konseptini, kenti (Berlin'i) okuma yöntemi olarak kullanmanın yanlış olmayacağı düşünülmüştür.

4. SİNEMA ve BERLİN

Alman sineması Lumière Kardeşler'in ilk halka açık gösteriminden iki ay önce Skladanovsky Kardeşler'in kendi "Bioscop"¹⁶larını gösterdiği 1895 yılında başlamıştır. Ancak Skladanovsky Kardeşler'in yaptıkları gösterimin sonucu uzun süreli olmamıştır, çünkü 1910'a kadar Almanya'nın kendi sinema endüstrisi oluşmamıştır. İlk dönem çadır gösterilerinde izleyiciler Fransız, İtalyan ve Amerikan kökenli filmleri izlemişlerdir, 1900'den sonra ise nickelodeon¹⁷lara gitmeye başlamışlardır ve daha sonraki dönemde yavaş yavaş gelişmeye başlayan sinema salonlarına gitmişlerdir. 1906 ve 1908 arası dönemde filmlerin süresi ve ara yazılara giden yolu açan sözlü yorumlar artmıştır. Bu gelişmelerin ardından çok sayıda yeni sinema salonu açılmış ve Alman film dağıtım şirketleri ortaya çıkmışlardır. (Kracauer, 2011)

Yeni sinema salonlarının açılışı ve film dağıtım şirketlerinin ortaya çıkışıyla birlikte Alman sinemasında ilerlemeler kaydedilmiş ve bu ilerlemeler doğrultusunda I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda Berlin'e çok yakın olan Tempelhof ve Neubabelsberg civarında büyük film stüdyoları kurulmuştur. Bu stüdyolar arasında bulunan Neubabelsberg civarında kurulan UFA¹⁸ film stüdyosuyla birlikte Berlin film üretiminin merkezi ve önemli prömiyerlerin yapıldığı, büyük sinema salonlarının yerleşim yeri haline gelmiştir.

I. Dünya Savaşı sonrasında 1920'li yıllara gelindiğinde ise dünyada entelektüel gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmeler ışığında "modern sanat" (resim, edebiyat, tiyatro ve mimari gibi alanlarda) Paris, New York, Moskova gibi metropollerde ortaya çıkmış ve Berlin de bu süreçten etkilenmiştir. Berlin Avrupa'nın bu dönemdeki sanatsal ve kültürel anlamda merkezi olmanın yanı sıra Almanya'nın sinemasal anlamda merkezi olmuştur.

¹⁶ Bioscop: Sinema projektörünün ilk versiyonudur.

¹⁷ Nickelodeon: Eskiden beş sente film seyredilen sinemalara verilen isimdir.

¹⁸ UFA (Universal Film Aktiengesellschaft): 1917 yılında Alman hükümeti tarafından kurulan film stüdyosudur. I. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde Alman kültürünü tanıtmak ve Almanya'nın uluslararası imajını arttırmak amacıyla kurulmuştur.

1920’li yıllarda başlayan bu süreçle birlikte zamanla Berlin’in sinemadaki yeri değişecek ve Öztürk’e göre; “Praglı Öğrenci”den (Der Student von Prag, 1913) “Doktor Caligari’nin Muayehanesi”ne (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919), “Metropolis”ten (1927), “M”e (1931), “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi”nden (Berlin, Die Symphonie der Grossstadt, 1927) “Berlin Alexander Meydanı”na (Berlin Alexanderplatz, 1931), “Nosferatu, Bir Dehşet Senfonsi”nden (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922), “Mavi Melek”e (Der Blaue Engel, 1930), “Üç Kuruşluk Opera”dan (Die Dreigroschenoper, 1931) “Kuhle Wampe: Bu Dünya Kimin?”e (Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?, 1932) kadar pek çok deneysel ve avangard filmiyle, nihilizmden ekspresyonizm¹⁹e, Neue Sachlichkeit²⁰’tan Kammerspiel²¹’e, Dadaizm²²’den Prolet agitprop²³’a kadar pek çok film anlayışı ve biçimiyle birlikte Berlin, yaklaşık olarak 1933’e değin dünya sinemasının en dikkat çekici merkezlerinden biri haline gelecekti. (Öztürk, 2007; 164)

Sahip olduğu büyük sinema salonları hatta sinema saraylarıyla, büyük film stüdyolarıyla ve sunduğu film anlayışlarıyla sinemanın merkezlerinden biri haline gelen Berlin, aynı zamanda sahip olduğu eşsiz kent tarihiyle birlikte zamanla filmlerin konusu, hatta filmlerin bir aktörü olmuştur.

Çalışmanın bu bölümünde “Sinemada Berlin” başlığı altında çoğu zaman filmlerin aktörü çoğu zaman da kent tarihi ile filmlerin konusu olan “Berlin” üzerinde durulacaktır. Daha sonra ise Berlin kent tarihini baz alarak oluşturulan strüktür doğrultusunda; Gelişen-Modernleşen Berlin, Yıkılan-Boşalan Berlin, Bölünen Berlin ve Yeniden Birleşen Berlin başlıkları altında, seçilen filmler ve Siegfried Kracauer’ın

¹⁹ Ekspresyonizm-Dışavurumculuk: Doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ortaya çıkarıldığı 20.yy sanat akımı. Politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında Almanya’da pozitivizm, naturalizm ve empresyonizm akımlarına karşı olarak ortaya çıkmıştır. Resim, heykel, mimari, edebiyat, tiyatro, müzik ve sinema gibi birçok sanat dalını kapsamaktadır.

²⁰ Neue Sachlichkeit-Yeni Nesnellik: I. Dünya Savaşı sonrası Almanya’da ortaya çıkan 1930-1940’lara kadar devam eden dışavurumcu bir akımdır. Gerçekçi bir tarz ile iğneleyici, sosyal eleştiri niteliği taşıyan bir akım olarak karakterize edilir.

²¹ Kammerspiel: Basit bir sahneyle küçük bir salonda, oyun ile izleyiciyi kaynaştırıp bütünleştirmeyi amaçlayan tiyatro ve sinema tekniği.

²² Dadaizm: I. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dünya Savaşı’nın barbarlığına, sanat alanındaki ve gündelik hayattaki entelektüel katılığa ve erotizme bir protesto olmuştur. Mantıksızlık ve varolan sanatsal düzenlerin reddedilmesi Dada’nın ana karakteridir.

²³ Agitprop: Agitation (ajitasyon) ve propaganda cümlesinin kısaltılmış halidir. Bolşevik Rusya’da 1917’den itibaren kullanılan bu terim, Leninist devrimcilerin düşüncelerini ve eylemlerini ülkelerinin her yerinde etkin kılma çabalarının sonucu olarak doğmuştur.

“Sine-Kent konsepti” aracılığıyla Berlin’in fiziksel ve sosyal anlamda okunması yapılmaya çalışılacaktır.

4.1. SİNEMADA BERLİN

“Berlin, büyükşehir mitlerinden asfalt cehennemine kadar metropoller arasında bir şehir olarak tanıtılmakta olan sinemasal bir mekândır ve daima öyle kalacaktır.” Benner-Münter

Sinema, kentlerde modernleşmenin etkisiyle zamanla ortaya çıkan kitle kültürünün, kentsel modernite ile birlikte ard arda değişen bir parçası olmuş, 1920’lerin sineması “kent modernitesinin” ve “kent kültürünün üreticisi” olarak çifte bir rol üstlenmiştir. (Mennel, 2008) Kent filmleri bu dönemde ortaya çıkmış ve modern mekân olarak “kent”i sunmuştur.

Karl Grune’nin “Sokak (Die Strasse, 1923)”, Friedrich Wilhelm Murnau’nun “Son Adam (Der Letzte Mann, 1924)”, G.W. Pabs’ın “Neşesiz Sokak (Die Freudlose Gasse, 1925)”, Fritz Lang’ın “Metropolis (1927)”, Walter Ruttmann’ın “Berlin: Bir Büyükkent Senfonisi (1927)”, Robert ve Curt Siodmak’ın “Bir Pazar Günü (Menschen am Sonntag, 1928)”, Joe May’in “Asfalt (Asphalt, 1929)” ve Lang’ın “M(1931)” filmleri bir on yıl içerisinde üretilmiş ve filmlerin hepsi bir kentte vuku bulmuş, bu filmlerde sunulan kent ise çoğunlukla Berlin olmuştur.

Birdenbire zengin olan endüstriyel bir metropol, 1920’lerde kültür ve sanatın Avrupa’daki merkezi olmasıyla birlikte Altın Çağ’ını yaşayan kent Berlin...Mak’ın deyimiyle Avrupa’nın sonradan görmüşüdür; ama bütün yeni zenginlere özgü bir açgözlülükle Londra, Paris ve Roma’yla arasındaki farkı kapatmaya girişir. (Mak, 2009) Bu süreçle birlikte kent hızla değişmeye başlar, ancak bu değişim sadece iyi anlamda yaşanmaz, kötülükleri de içerisinde barındırır. I. Dünya Savaşı’nın ardından 1920’ler boyunca Almanya’da çekilen kent filmleri, özellikle dönemin hızla değişen kentinin ve kent yaşantısının güzelliklerini ve tehlikelerini konu edinmiş: bir yandan suç, ahlakın kayboluşu, işsizlik ve sınıf mücadelesi ve diğer yandan hareket, hız, eğlence ve serbest bırakılan tutkuları sunmuşlardır. Bu dönemde üretilen “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)”, “Berlin Alexander Meydanı (1931)” gibi filmler kentin gerçekliğini belgesel filminden ilham alarak, “Sokak (1923)”, “Metropolis (1927)” ve “M (1931)” gibi filmler ise setlerin yapaylığı ile birlikte kentsel mekânları, Berlin’i seyirciye sunmuşlardır.

Kent filmlerinin ilk örnekleriyle birlikte Berlin'in kültür ve sanatın merkezi bir metropol olduğu "Altın Çağı", 1933 yılında Nazilerin yönetimi devralmasıyla Almanya'da ve Berlin'de yaşanmaya başlanan cehennem yılları, II. Dünya Savaşı'yla kentin yıkılışı, ardından tekrar yapılanışı, Soğuk Savaş dönemiyle birlikte kentin bölünmesi ve ardından tekrar birleşmesi filmlerde sunulmuştur. 20.yy boyunca geçirdiği fiziksel ve sosyal değişimlerinin, Berlin'in realitesinin sunulduğu bu filmler, seyircinin Berlin kent tarihini sinema aracılığıyla öğrenebileceği önemli kaynaklar haline gelmiştir.

4.2. 20. YÜZYILDA BERLİN ve BERLİN KENT YAŞANTISININ BELİRLENEN FİLMLER ÜZERİNDEN SIEGFRIED KRACAUER'İN SİNE-KENT KONSEPTİ DOĞRULTUSUNDA İNCELENMESİ

"Sinema ve Kente Bir Bakış: Siegfried Kracauer'in Sine Kenti" (Bkz: Bölüm 3.3.) bölümünde bahsedilen Kracauer'in "Sine-Kent Konsepti";

- Realitenin öyküleştirilerek stilize edilmesi,
- Fiziksel gerçekliğin (sokak, cadde ve kent görüntüleri) sunulması,
- Kentin sokaklarında ve caddelerinde şekillenen günlük hayatın, kentin "doğal işleyişi"nin sunulması,
- Filmin temsil ettiği dönemin sosyal gerçekliğinin okunması,

olarak özetlenebilir. Berlin ve Berlin kent yaşantısının okunması, oluşturulan tarihsel strüktür çerçevesinde belirlenen filmlerin özetlenen maddeler doğrultusunda incelenmesi yöntemiyle yapılacaktır.

4.2.1 Gelişen - Modernleşen Berlin

Kent filmlerinin ortaya çıktığı yirmili yılların Berlin'i modern zamanların kentidir. Kültürün, sanatın, makinelerin, fabrikaların, otomobillerin yani hızın, hareketin, eğlencenin başkentidir Berlin. Modern zamanın başkenti olmanın yanı sıra Berlin, I. Dünya Savaşı'ndan dönen askerlerin, gazilerin yurdu, ahlakın çöküşünü simgeleyen hayat kadınlarının hatta erkeklerinin sokakları, o dönemde kendilerine özgü eğlenceler düzenleyen sanatçıların ve yeni zenginlerin vitrini, ekonominin çöküşüyle birlikte sınıflar arası uçurum arttığı bir kent haline gelmiştir.

Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (Berlin, Die Symphonie der Grossstadt), 1927

Karl Mayer tarafından tasarlanan “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi”, Mayer’ın stüdyoların sınırlamasından ve yapaylığından bıktığı bir süreçte, kurmacanın yerine öykülerin gerçeklikten gelişmesi isteği doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Mayer gerçekliğe olan tutkusunu, bir kent senfonisi yapma isteğini kameraman Karl Freud ile paylaşmıştır. Freud, Mayer’ın projesini desteklemiş ve Mayer gibi gerçeğe olan tutkusunun etkisiyle Berlin’in sahnelerini çekmiştir. Yaşamı görüntülemek, gerçekliği göstermek Mayer ve Freud bu anlamda Kracauer’in sinemada gerçeklik anlayışını paylaşmışlardır. Freud gerçekliğe ulaşmak için, kentin doğal işleyişini çekmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu nedenle kamerayı gizleyerek kentin yollarında yürümüştür. Kracauer’in aktarımıyla Mayer’e göre Freud’un yaptığı gizli görüntüleme:

“Bu gerçekten sanat olan tek görüntüleme tipidir. Neden? Çünkü bununla insan, *yaşamı* tanımlayabilir. Bunlar insanların zorla gülümsediği ve yüzünü buruşturduğu ve poz verdiği büyük negatifler...Hadi ordan! Bunlar fotoğraf değil. Ancak çok hızlı bir mercek. Yaşamı görüntülemek. Gerçekçilik. Ah, işte bu en arı biçimiyle görüntülemedir.” (Kracauer, 2011; 179)

Mayer’ın amacı doğrultusunda Freud’un çektiği kent görüntülerini, soyut filmlerde çok iyi olan Walter Ruttmann kurgulamıştır. Ruttmann’ın kurguladığı film beş bölümden oluşmaktadır. Film şafak vaktindeki Berlin’in görüntüleri²⁴yle açılmaktadır. İstasyona gelen bir gece ekspresi, trenin gelişinin ardından kentin manzaraları ve henüz insanların olmadığı sokaklar ekrandaki yerini almaktadır.



Şekil 4.1: “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” Berlin’in kent manzaralarının sunulduğu sahneler/ Berlin Katedrali ve çevresi

²⁴ Kentin filmde sunulan bölgelerini görmek için bkz. Ek-B1: “Gelişen-Modernleşen Berlin” Sine-MekânHaritası



Şekil 4.2: “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” Sabahın ilk saatlerinde Berlin sokakları

Kentin sokaklarının, caddelerinin görüntüleriyle birlikte kentin bulunduğu dönemdeki mimarisine tanık olmaktadır seyirci. Kameranın zaman zaman yapıların cephelerine odaklanmasıyla da bu tanıklık artmaktadır. Bu sahnelerde mimari yapılar ve sokak bir bütündür, Kracauer’e göre ise sokak ve kent bir bütündür.

Filmin daha sonraki bölümlerinde kent uyanmaktave harekete geçmektedir. İşçiler fabrikalara gitmek, öğrenciler okula gitmek için yola çıkmaktadır. Kentin trafiği akmaya, vitrinlerin kepenkleri açılmaya, kadınlar günlük işlerini yapmaya başlarken çalışan makinelerin görüntüleri ekrana yansımaktadır. Sanayisi sayesinde zenginleşen ve gelişen bir kentin anlatımı için belki de en doğru sahnelerdir bunlar. Sabah saatlerinin ardından öğle saatlerinde insanların yemek yemelerini, dinlenmelerini seyretmektedir seyirci. Genel olarak ekrana yansıyan, Alman kültürünün vazgeçilmezi sosislerini yiyip biralarını yudumlayan insanlarla birlikte genellikle zengin insanların lüks restoranlarda yedikleri yemeklerdir. Seyirci, bu sahnelerin arasında çok kısa süreli de olsa yoksul bir kadın ve çocuklarını, öğle arasında yemek yiyen işçileri görmektedir.



Şekil 4.3: “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” Uyanan ve hareketlenen kentin sokakları ve caddeleri

Film boyunca zaman kavramını hissederek kentteki yaşamın hızının farkına varmakta, teknolojinin sunduğu asansör, telefon, otomobil, elektrik gibi modern çağa özgü objelere, çalışma hayatındaki yoğunluğa odaklanmaktadır seyirci. Kentte akşam olur, makineler durur. Akşam olduğunda kent hareketlenir, ışıklanır ve renklenir. İnsanlar kent kültürünün birer ürünü olan kafelere ve barlara gitmekte, dans etmekte, kabareleri ve tiyatro oyunlarını seyretmektedirler. Kent ve sinemanın ilişkisini bir kez daha vurgularcasına bu sahnelerin arasında sinema salonlarının neonları ve sinemaya giden insanlar göze çarpmaktadır.



Şekil 4.4: “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” Kentli insanın akşam eğlenceleri tiyatrolar ve sinemalar

“Filmin sonunda ise, neon ışıklarıyla aydınlanan gece vakti Berlin’de keyifle bir araba sürüşe varır. Bir orkestra Beethoven çalar; dans eden kızların ayakları görülür...iki aşğın ayakları bir otele yaklaşır; ve son olarak gerçek bir bacaklar curcunası başlar: bu, altı gün boyunca kesintisiz sürececek bir yarışır.” (Kracauer, 2011; 180)

Ruttman, kentsel hayatın bütünlüğünü yakalamaya çalışmıştır. Bütün bu hızlı kentsel ritmi Ruttman, hızlı montaj ve canlı bir senfoniyle stilize ederek modern kenti yansıtmıştır. (Öztürk, 2007) Ancak Ruttman’ın yansıttığı modern kent, Kracauer’e göre Berlin’in gerçekliğinden çok uzaktır. Kracauer’e göre filmin bir öyküsü olmalıdır, Ruttman’ın yarattığı senfonide ise bir öykü yoktur, görüntüler yüzeysel bir biçimde aralarında bağlantı olmadan kurgulanmıştır. Ekranaya yansıyan objelerin o dönemde kent ve kentli insan için anlamlarından çok biçimsel niteliklerini vurgulanmıştır.

Seyirciye kentin fiziksel anlamda (kentin mimarisinin ve kurgusunun) gerçekliğini çok iyi bir şekilde sunan film, sosyal anlamdaki gerçeklikten çok uzaktır. Kracauer

ve birçok düşünüre göre o dönemde Berlin, zalim ve kaotik bir modern kenttir. Ruttmann'ın Berlin'i ise renkli, modern ve yaşanılabilir bir kenttir. Film, kentin sokaklarında ve kentsel mekânlarında şekillenen sosyal hayatı, dönemin yansımalarından uzak yüzeysel bir biçimde modernizmin sunduğu yaşam şekillerinin, zevkin ve neşenin unsuru olarak sunmuştur. Ruttmann I. Dünya Savaşı sonrasında Berlin'de ortaya çıkan kaos simgelerine filmde çok az yer vermiştir. Savaştan dönen gaziler, o dönemde ahlakın çöküşünü simgeleyen hayat kadınları, sokakta gezinen kalabalık içerisinde neredeyse fark edilmemekte, yoksul insanlar ise belli belirsiz olarak filmde gösterilmektedir. Bu nedenle film aracılığıyla içerisinde bulunduğu dönemde kentin doğru bir sosyo-sinetik (toplumsal-sinemasal) okumasını yapmak mümkün olmamıştır.

“Ruttmann, muazzam konusuna onun toplumsal, ekonomik ve politik yapısını anlayarak nüfuz etmek yerine..., binlerce ayrıntıyı aralarında bağlantı kurmadan ya da olsa olsa içerikten yoksun olan kurmaca geçişler aracılığıyla bağıntılandırarak kaydediyor. Onun filmi tempo ve çalışmanın kenti Berlin düşüncesine dayalı olabilir; ancak bu, içeriği akla getirmeyen biçimsel bir düşüncedir ve belki de tam bu nedenle gerçek yaşamda ve edebiyatta Alman küçük burjuvazisini mest ediyor. Bu senfoni tek bir önemli bağlamı göz önüne sermediği için bir şeye dikkat çekmede başarısızdır.” (Kracauer, 2011; 183)

Berlin Alexander Meydanı (Berlin Alexanderplatz), 1931

“Bırak gelsin kentler, köyler, kasabalar, yolumuzun üzerindeki kentler Breslava, Liegnitz, Sommerfeld, Guben, Frankfurt, Berlin...tren geçiyor içlerinden, istasyonlarında durup kalkarak istasyonlarda kentler, küçük büyük caddeli kentler. Berlin'de Kaiser Wilhelm caddesi, Kürfürstendamm caddesi... ve her yerde evler, içlerinde insanların sıcak sıcak oturduğu, birbirlerine sevgi dolu, ya da öfke ile baktığı evler, berbat yapılar ve meyhaneler, piyano çalanlar ve kadınlar, kötü melodiler, sanki 1928 yılında daha iyileri yokmuş gibi...”

Alfred Döblin

Alfred Döblin'in aynı adlı romanından Phil Jutzi tarafından uyarlanan film 1931 yılında çekilmesine rağmen 1928 yılı Berlin'ini anlatmaktadır. Film için “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” filminde olduğu gibi çok sayıda belgesel çekim yapılmış, ancak “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)”nden farklı olarak elde edilen görüntüler Kracauer'in üzerinde durduğu “realitenin öyküleştirilerek stilize edilmesi” savını doğrularcasına bir öykü ekseninde kurgulanmıştır.

Filmde cinayet suçu nedeniyle hapisanede yatmış olan Franz Biberkopf'un hapisaneden çıkışıyla birlikte süregelen olayların kurgusu eşliğinde 1928 yılındaki Berlin kent ve kent yaşantısına odaklanır seyirci. Film adını aldığı kentsel bir mekân

olan Alexander Meydanı'nın görüntüleriyle başlar ve Biberkopf'un hapishaneden kente doğru yaptığı yolculuk sırasında ekrana yansıyan kent manzaralarıyla devam eder. Kent, Biberkopf'un içeride geçirdiği 4 yıl boyunca çok değişmiştir. Kentin hızı (hız olgusu kentteki trafiğin akışıyla vurgulanmıştır), sokakların ve caddelerin kalabalığı Biberkopf'u şaşırtır hatta dehşete düşürür. Benjamin'in vurguladığı gibi yoğunluğu arttırılmış ve tehlikelerle dolu modern kent yaşamı Biberkopf'un yaşadığı bu korkuya neden olmaktadır. Biberkopf'un kentin karmaşasından kurtulmak için sığındığı mekân Berlin'in tipik avlulu işçi konutlarının avlusu olur.

Biberkopf'un hapishaneden çıktıktan sonra yapmak istediği tek şey dürüst bir yaşam sürdürmektir. Seyirci, Biberkopf'un bir şeyler içmek için gittiği barda ve barın çıkışında girdiği diyaloglarla birlikte dürüst bir yaşam isteğine ve Almanya'daki işsizlik sorununun yansımalarına şahit olmaktadır.

“-Sana borcum var mı? Sonra Öderim.

-Demek kodesteydin.

-Öyleydim ama çıktım.

-Bayağı bir adama benzemişsin.

-Şimdi işportacıyım. Kibrit, gazete ve askı satıyorum.

-Bu şekilde para kazanamazsın.

-Önemli olan şey, ahlaklı bir şekilde yaşamak. Haksız mıyım?”

“-Söylesene... nereye gidiyorsun?”

-İşe.

-Bugünlerde iş bulmak zor. Senin gibi kaslı birine uygun bazı işler biliyorum.

-Artık kaslarımı kullanmayacağım...Artık ağzımı kullanacağım.”

Biberkopf dürüst yaşamına Alexander Meydanı'nda işportacılık yaparak başlamaktadır. Biberkopf'un meydanda satış yaptığı sahneler kent o dönemde bulunduğu durumu sunan birçok sahne eşlik etmektedir. Bir anlamda yönetmen belli bir karakterin/figürün ekseninde kenti özellikle Berlin Alexander Meydanı²⁵'ni sunmaktadır seyirciye. Aynı sunuş şekli filmin ilerleyen dakikalarında Biberkopf'un yaşadığı yerle birlikte Berlin'in döküntü konutlarının²⁶ ve avlularının, Alexander

²⁵ Kentin filmde sunulan bölgelerini görmek için bkz. Ek-B1: “Gelişen-Modernleşen Berlin” Sine-Mekân Haritası

²⁶ 19.yy'da inşa edilen işçi konutlarıdır. Bkz: Bölüm 2.1. Gelişen – Modernleşen Kentler / Berlin

Meydanı'nda satıcılık yapan başka bir karakterle birlikte yeniden kentin görüntülerinin ekrana gelmesi ile devam etmektedir.



Şekil 4.5: “Berlin Alexander Meydanı (1931)” Berlin Alexander Meydanı ve çevresi



Şekil 4.6: “Berlin Alexander Meydanı (1931)” Biberkopf’un yaşadığı konut ve avludan görüntüler

“Sinema, toplumsal bir tanıklıktır.” (Kracauer, 2011) Biberkopf’un işportacılık yaptığı görüntülerle birlikte sadece kentin fiziksel koşullarını seyretmez seyirci, Biberkopf satış yaparken müşterilerin ilgisini çekmek için söylediği sözlerle I.Dünya Savaşı sonrasında Almanya’nın içerisinde bulunduğu duruma, sosyal tabakalaşmaya dikkat çekmektedir: *“Neden batı yakasındaki zengin erkekler kravat takar da neden işçiler takmaz? Neden işçiler kravat takmaz? Çünkü bağlayamazlar! Bir kravat tutucu alır...ama düşük kalitelidir ve kravatını bağlayamaz! Bu müşteriye aldatmadır, dolandırıcılıktır. Bu durum insanları gücendirerek Almanya’yı bulunduğu sefaletin daha da derinliklerine itmektedir. Savaş tazminatınızdan geriye hiçbir şeyiniz kalmamış olsa bile akıllıca düşünürseniz bu alete ihtiyaç duyduğunuzu rahatlıkla anlarsınız.”*

Biberkopf’un konuşması sırasında kenti seyirciye sunan sokaklardaki ve caddelerdeki insanlara odaklanmaktadır kamera. Sakatlar, hayat kadınları, çalışan

işçiler, çocuklar, şık kadınlar ve beyefendiler...bu sahnelerle birlikte seyirciye Kracauer'in film kompozisyonu oluşturan "kentin doğal işleyişi" sunulmaktadır. "Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)" filminden farklı olarak sadece kentteki belli bir topluluğun değil, dönemin genel resmiyle yüzleştirmektedir seyirciyi "Berlin Alexander Meydanı (1931)."

Film, kentte bir yanda lüksün ve zevkin yaşandığı Batı kesimini, lüks barları, restaurantları sunarken, diğer yanda ise savaş sonrası ekonomik durumun kötüleşmesiyle birlikte ortaya çıkan sefaleti sunmaktadır. Kentteki yaşanan sosyal durumun farklılığı, Biberkopf'un dürüst bir hayat sürme isteği duyduğu dönemde zamanını geçirdiği eski, küçük restaurant, çevresindeki insanlar ve giysileriyle, dürüst bir hayatın kendisine bir şey kazandırmadığını düşünerek yasadışı olaylara karıştıktan ve para kazandıktan sonra zamanını geçirdiği lüks restaurant, çevresindeki insanlar ve giysilerinin değiştiği sahnelerle sunulmaktadır.



Şekil 4.7: "Berlin Alexander Meydanı (1931)" Biberkopf'un yaşam tarzının değişimiyle birlikte okunan sınıf farklılıkları

Filmin bu sahneleri ve filmdeki benzer sahnelerle birlikte Almanya'nın içerisinde bulunduğu sosyal durum okunabilmektedir, diğer bir deyişle Berlin Alexander Meydanı filmiyle Kracauer'in sine-kent konseptinde üzerinde durulan sosyo-sinetik (sosyal-sinemasal) bir okuma yapmak mümkün olmaktadır. Öztürk'ün aktarımıyla Eisner²⁷'in iddiasına göre, Berlin Alexander Meydanı (1931) filmi Alman "toplumsal" filmleri içerisinde insanlığın durumunu derinlikli ve sade bir tarzla anlatan ve "Bisiklet Hırsızları (1945)" filmine benzeyen bir yapıttı. (Öztürk, 2007)

²⁷ Lotte H. Eisner, Alman-Fransız film eleştirmeni, tarihçi, yazar ve şair, d: 1896 – ö: 1983

4.2.2 Yıkılan - Boşalan Berlin

II. Dünya Savaşı sonrası Berlin...Hava saldırılarıyla birlikte kentin neredeyse yarısı yıkılmıştır. Kentin simgelerinin bulunduğu alanlar tanınmayacak hale gelmiş, kentte mevcut olan yapıların birçoğu yıkılmış, ayakta kalan yapıların bir çoğunda büyük hasarlar meydana gelmiş ve kentte dehşet verici boyutta yiyecek, elektririk ve gaz sıkıntısı yaşanmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra şehir 4 sektöre bölünmüş, tüm Almanya'da olduğu gibi Berlin de ABD, İngiltere, Fransa ve Sovyetler Birliğinin kontrolü altına girmiştir.

Almanya Sıfır Yılı (Germania Anno Zero), 1948

“Almanya Sıfır Yılı (1948)”, Roberto Rossellini’nin Yeni-Gerçekçilik hareketi içerisinde “Roma Açık Şehir (1945)”(Bkz: Bölüm 3.1.1) ve “Hemşehri (1946)” filmlerinden sonra çektiği, savaş filmleri üçlemesinin son filmidir. Film, II. Dünya Savaşı sonrasındaki Berlin’in ve Alman halkının içerisinde bulunduğu duruma odaklanmaktadır.

“Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” ve “Berlin Alexander Meydanı (1931)” filmlerinin açılış sahneleri gibi “Almanya Sıfır Yılı”nın açılış sahnelerini de Berlin kent manzaraları oluşturmaktadır. Ancak bu sefer ekrana yansıyan hareketli, modern Berlin değil molozlar, yıkıntılar arasındaki Berlin’dir. Kentin sokaklarını, caddelerini ve meydanlarını tanımlayan konutlar, kamu yapıları, anıtlar,...binaların cepheleri yok olmuş, strüktürleri ortaya çıkmıştır. İnsanların yaşadıkları mekânları tanımlayacak hiçbir şey kalmamıştır. Berlin’in neredeyse yarısı yıkılmış, Berlin hayalet kent görünümünü almıştır. Berlin’in hayalet kent görünümü filmin ilk sahnelerinde Reichstag Binası, Tiergarten ve çevresinin²⁸ savaştan sonraki durumuyla ekrana gelmektedir.

Seyirci, film boyunca Koehler ailesiyle birlikte yıkıntılar arasındaki Berlin’e konuk olmaktadır. Koehler ailesi; hasta bir baba, cepheden yeni dönen ve eski bir nazi olduğu için tutuklanma korkusuyla saklanan, çalışmayan bir oğul, para kazanmak için gece klüplerinde, eğlence yerlerinde askerlerle dans eden, sigara satan bir kız ve on iki yaşında erkek çocuktan oluşmaktadır. Filmde dönemin gerçekliği Koehler ailesinin yaşantısının ekseninde oluşturulan öyküyle anlatılmaktadır. Seyirci, on iki

²⁸ Kentin filmde sunulan bölgelerini görmek için bkz. Ek-B2: “Yıkılan-Boşalan Berlin” Sine-Mekân Haritası

yaşındaki erkek çocuk Edmund'un savaş sonrasında büyük bir sefalet içinde olan ailesinin yaşamını sürdürebilmesi için gösterdiği çaba ile kenti seyretmektedir. Edmund, o dönemde Berlin'in içerisinde bulunduğu fiziksel ve sosyal durumu sunmak için yönetmen tarafından seçilen figürdür. Edmund iş, yemek ve aslında içinde bulundukları duruma çare aramak için yıkıntılar arasındaki kentte dolaşır ve bu gezintilerle kentin görüntüleriyle birlikte kentin içerisinde bulunduğu durum ekrana yansımaktadır. Edmund'un yıkıntılar arasında dolaştığı sahnelerde genel olarak Alexander Meydanı'nın çevresi ve şimdilerde Televizyon Kulesi'nin olduğu alan ekrana gelmektedir.



Şekil 4.8: “Almanya Sıfır Yılı (1948)” Film boyunca Edmund’un yaptığı gezintilerle ekrana yansıyan Berlin’in fiziksel gerçekliği (Yıkılan konutlar, kiliseler, köprüler)

Film, kentin fiziksel gerçekliğini sunmanın yanı sıra Kracauer’in üzerinde durduğu dönemin sosyal koşullarını da sunmaktadır. İnsanlar yıkıntılar içerisindeki binalarda, birkaç ailenin paylaştığı konutlarda birlikte yaşamaktadır. Su, elektrik ve gaz kullanımının belli sınırları vardır. Aynı şekilde yiyecek alabilmenin de sınırları vardır. Mezarlıkta çalışan iki kadın arasında geçen diyalog insanların yaşadıkları yiyecek sıkıntısını ve bu durum karşısındaki çaresizliklerini vurgular niteliktedir:

“-Ruslar dün re el yemiş. Amerikan askerlerine de margarin verilmiş.
-Öyleyse bizim ekmeğimize bal sürerler. Her zamanki gibi. Bıktım usandım artık.
-Madem  yle, şu mezara atla.”

Filmin ilk sahnelerinde kentin sokaklarından birinde ölmüş olan atın etinden bir parça alabilmek için Edmund’un ve insanların gösterdikleri çaba ekrana yansımaktadır. Ancak bu sahne, ülkede o dönemde yaşanan sıkıntının yansımalarından sadece birisidir. Caddeden geçen bir kömür arabasından yere düşen kömürleri toplayan, sahip oldukları eşyaları satarak paraya çevirmeye çalışan, yiyecek kuyruğunda bekleyen insanlar... Hepsi de savaş sonrası yıkıntılar arasındaki Berlin’in bir parçasıdır.



şekil 4.9: “Almanya Sıfır Yılı (1948)”  len atın etini paylaşmaya çalışan insanlar, kömür arabasından düşen kömürü toplayamaya çalışan ve eski bir bask l  satarak paraya çevirmeye  alışan Edmund ve yiyecek kuyruğundaki insanlarla birlikte dönemin sosyal gerçekliğinin sunulduğu sahneler

Film boyunca insanların içerisinde bulundukları durum karşısındaki çaresizlikleri ve çaresizlikten kurtulmanın yolu olarak gördükleri “ l m” olgusu birçok diyalogla ve sahneyle desteklenmektedir. Edmund’un öğretmeniyle arasında geçen diyalog, o

dönemde Avrupa'nın ve dünyanın içerisinde bulunduğu durumu, yaşanan savaşların nedenlerini anlatıyor gibidir:

“- Babam yarın hastahaneden dönecek.

-Eee?

-Evde hiçbir şeyimiz yok. Ne ekmek, ne reçel ne de margarin var. Hep ağabeyimin suçu.

-Benden ne yapmamı bekliyorsun?

-Ona yiyecek bir şeyler bulmamız gerekiyor. Yardım edemez misiniz? Ne yapmam gerekiyorsa söyleyin.

-Aklıma hiçbir şey gelmiyor evlat. Olanları kabul etmek zorundasın. Baban yaşlı ve güçsüz. Elinden geleni yaptın. Kadere karşı koyamazsın.

- Peki ya ölürse?

-Ölürse ölür, hepimiz er ya da geç öleceğiz. Onu yaşatmak için hepiniz açlık çekemezsiniz....Doğaya bir bak. Güçlüler yaşasın diye zayıflar ölür. Birinin, zayıfları öldürecek cesareti olmalıdır. Bu konuda net olmalısın. Tüm mesele kendimizi kurtarmaktır. Bu yüzden başını dik tut tamam mı?”

Ancak bu sözler, on iki yaşında bir çocuk için farklı şeyler ifade etmektedir. Çünkü yaşadığı aslında küçücük bir oda içerisindeki ailesinin trajedisidir, yaşı belki de ülkesinde ve dünyada olanları anlamaya yetmemektedir. Edmund öğretmeniyle yaptığı bu konuşma sonrasında babasını zehirleyerek öldürmüş, ancak yaşı bu acıyı kaldırmaya yetmemiştir. Filmin sonunda Berlin'in yıkıntıları arasından kendini boşluğa bırakarak yaşadıklarına son verir.

Kracauer'in film teorisinde ve sine-kent konseptinde üzerinde durduğu noktaları vurgularcasına Bağdatlı'nın aktarımıyla Rondi²⁹'ye göre;

“Rosellini yaşattığı dünyadan daha acı ve gerekli bir şekilde kopuyor; gördüklerini ani ve emprovize (doğaçlama) bir şekilde anlatıyor; kişiler yaratmıyor, insanları geçmişleri ve anlamları ile kabul ediyor. Rosellini genç çocuğun cesedini kucaklayıp Avrupa'ya gösteriyor; Roma'lı papaz, Sicilya'lı kız, Firenze'li partizan (Rosellini'nin savaş üçlemesinde yer alan film kahramanları) gibi zavallı Alman çocuğu da bir kurbandır, aynı düşmanın kurbanı. Yıl sıfırla kapanıyor.” (Bağdatlı, 2000; 45)

4.2.3 Bölünen Berlin

II. Dünya Savaşı sonrasında, Soğuk Savaş dönemiyle birlikte farklı ideolojilerin etkisiyle Almanya ve sonrasında da Berlin bölünmüştür. İdeolojik anlamdaki

²⁹ Gian Luigi Rondi, İtalyan senaryo yazarı ve yönetmen, d:1921 - ö:-

bölünmenin ardından gelen fiziksel bölünmeyi “Berlin Duvarı” meydana getirmiştir. Savaşın ardından ortaya çıkan yeniden yapılanma sürecinin ve duvarın etkisiyle fiziksel ve sosyal anlamda Doğu’da ve Batı’da farklı şekillenmeler ortaya çıkmıştır: Kentin batısı “kapitalizm”in, doğusu ise “sosyalizm”in etkisinde şekillenmiştir.

Berlin Üzerindeki Gökyüzü (Der Himmel Über Berlin), 1982

“Şehirler kendi karakterlerinde birçok bakış açısı bulundurmaktadır ve bu nedenle şehirler benim için her filmde bir oyuncudur.” Wim Wenders

Wim Wenders’in 1982 yılında çektiği filmin başrolünde, 1961 yılında yapılan “Berlin Duvarı” ile hem fiziksel hem de sosyal anlamda bölünen kent “Berlin” vardır. Benner-Münter’in aktarımıyla Wenders’e göre; Başka hiçbir şehir bizim yüzyılımız adına bu denli anlamlı bir resim, bu kadar açık hayatta kalınan bir bölge açıklaması olamaz. Berlin tıpkı dünyamız, kadın ve erkeklerimiz, genç ve yaşlılarımız, zengin ve fakirlerimiz ve her türlü bilgimiz gibi bölünmüştür. (Benner-Münter, 2008)

Wenders bölünen Berlin’in gerçekliğini bir öykü aracılığıyla anlatmayı tercih etmiştir. Öykünün kahramanları Damiel ve Cassiel adlı iki melektir ve film boyunca kent bu iki meleğin gezintileriyle sunulmaktadır. Filmin ilk karesinde bir meleğin gökyüzünden şehre bakışını anlatan kuşbakışı çekimlere yer verilmektedir. Yapılan bu çekimlerle birlikte Berlin’in kent manzaralarını oluşturan mimari yapılar (özellikle 19.yy’da inşa edilmiş avlulu işçi konutları), Berlin’in sokakları ve caddeleri sunulmaktadır. Kuşbakışı çekimler film boyunca tekrar edilmiş, bu çekimler sayesinde elde edilen kent manzaraları sık sık ekrana yansımaktadır.



Şekil 4.10: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” Yapılan kuşbakışı çekimlerle elde edilen kent manzaraları

“Almanya Sıfır Yılı (1948)” filminde ekrana yansıyan görüntülerde II. Dünya Savaşı’ndan sonra yıkılmış olan kent, “Berlin Üzerinde Gökyüzü” filminde hasar gören yapıların onarıldığı, yıkılan yapıların yerine ise yeni yapıların inşa edildiği ve kentte halen savaşın yıkıntıları sonucu oluşan boş alanlar sunulmaktadır. Kentin yeniden inşası bölünmeye neden olan ideolojilerin (kapitalizm ve sosyalizm) etkisi altında kentin doğusunda ve batısında farklı şekillerde gerçekleştirilmiştir. Çok merkezli, fonksiyonel strüktüre sahip bir kent olarak tasarlanan Batı Berlin’in merkezindeki yoğun yapılaşma konut işlevini bünyesinde barındırmazken, Doğu Berlin terk merkezli şekillenmiş ve merkezde yoğunluk ve fonksiyonellik dikkate alınmamıştır³⁰. (Karabaş, 2009)

Savaşın ardından kentte oluşan boş alanlardan en önemlisi film boyunca birçok kez Homeros tarafından aranılan ancak bulunamayan Potsdamer bölgesi³¹dir. (Bkz: Bölüm: 2.1) Homeros 1920’li yıllarda kentin en hareketli yerlerinden birisi olan, eskiden sürekli gittiği kafeyi bünyesinden barındıran Postdam bölgesini ararken, seyirci II. Dünya Savaşı’nda meydana gelen bombardıman sonucunda oluşan yıkıntılarla karşılaşır, savaş Potsdamer bölgesini kocaman boş bir alana dönüştürmüş, Berlin duvarı da bu kocaman alanı parçalamıştır.



Şekil 4.11: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” Potsdam bölgesini arayış, Potsdamer bölgesinin 1987 yılındaki durumu ve II. Dünya Savaşı sonrasında Potsdamer bölgesindeki yapıların durumları

Film genel olarak kentin bütününe yoğunlaşmanın yanı sıra kentin simgelerine de odaklanmaktadır. Daniel’in filmin başında kente baktığı Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kilisesi’nin kulesi, II. Dünya Savaşı sırasında meydana gelen bir hava saldırısında yıkılmış, savaşın yarattığı yıkımı ve dehşeti unutturmamak adına tekrar

³⁰ Kentin yeniden inşası ile ilgili geniş bilgi Bölüm 2.4’te verilmiştir.

³¹ Kentin filmde sunulan bölgelerini görmek için bkz. Ek-B3: “Bölünen Berlin” Sine-Mekân Haritası

inşa edilmemiştir. Kentin bir diğer önemli simgesi olan Siegestsäule (Zafer Anıtı) ise melekler tarafından gökyüzünden iniş yeri olarak ekrana yansımaktadır.



Şekil 4.12: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kilisesi kulesi ve meleklerin gökyüzüne iniş yeri olarak kullandıkları Siegestsäule (Zafer Anıtı)

Kentin o dönemdeki en önemli simgesi ise kuşkusuz “duvar”dır. Duvarın kentte yarattığı etkinin fiziksel anlamda filmde görülmesinin yanı sıra filmin karakterlerden biri olan trapezci Marion’un düşünceleriyle de duvarın varlığı hissedilmektedir: *“Hiçbir şey düşünmemek sadece burada olmak. Burada bir yabancıyım ama yine de her şey çok tanıdık. Kaybolma ihtimalim kesinlikle yok. Ne yöne gidersen git sonunda “duvar”a varıyorsun!”*

Duvar, Marion’un sözlerindeki anlamıyla Berlin’de bir sınırdır. Berlin’deki sınırlar bir arabanın arka koltuğunda kentte yolculuğa çıkan melek Cassiel’in düşüncelerinde bir kez daha yankılanmaktadır: *“Daha fazla sınır var mı? Hem de her zamankinden fazla! Her caddenin kendi barikatı ve sınır çizgisi var. Arsaların arasında “tampon” bölge var. Onu ya çalılıklarla ya da su yoluyla gizliyorlar. Oraya düşen ya dikenli tellere ya da lazer ışınlarına yakalanıyor. Bütün ev sahipleri ya da daire sahipleri isimlerini kapılara silah gibi çivileyip sabah gazetelerini dünyanın lideri gibi kontrol ediyorlar. Alman halkı insan sayısı kadar küçük hükümetlere bölündü. Hükümet binaları taşınabilir halde. Herkes herşeyini yanında taşıyor ve biri sınırı geçmek isterse ücret talep ediyor. Bu sadece sınır için ama daha ileri geçmek için parolayı bilmeniz gerekiyor.”*



Şekil 4.13: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” Berlin Duvarı’nın sunulduğu sahneler

Cassiel’in düşüncelerin ekrana geldiği anlarda içerisinde bulunduğu arabanın geçtiği alanların II. Dünya Savaşı sırasındaki durumu ekrana yansımaktadır. İnsanlar molozları süpürmektedir. Yanan tramvay, yıkılmış yapılar... şimdiyse sadece geçip gidilen bir yol... Film çeşitli mekânlarla birlikte zamanları da birbirine bağlamaktadır. Bu bağlantılar II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasındaki Berlin’in görüntüleri ile bölünen Berlin’in görüntüleri aracılığıyla kurulmaktadır. “Berlin Üzerindeki Gökyüzü” (1987) filmi, Homeros’un Potsdamer bölgesini arayışıyla Berlin’in Altın Çağı’nı; film çekimi için yakalarına Yahudi yıldızı takan ve Nazileri oynayan figüranlar ile Hitler döneminde yahudilerin uğradıkları zulümü; film setinde II Dünya Savaşı sırasında yaşanan yıkıntıları hatırlayan yaşlı kadınla birlikte Berlin’in 1920’lerden itibaren bölünmesine kadar olan süreci; zamanlar ve mekânlar arasında bağlantı kurarak yansıtmaktadır.

Zamanlar ve mekânlar arasında bağlantılar kuran “Berlin Üzerinde Gökyüzü (1987)” aynı bağlantıyı bölünme sürecindeki Doğu ve Batı Berlin’in mekânları arasında kuramamaktadır. Filmin öyküsü çoğunlukla Batı Berlin’de geçmektedir. Öykünün çoğunun Batı Berlin’de geçtiğini kentin çeşitli simgeleriyle (Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kilisesi, Zafer Anıtı)³² birlikte okumanın yanı sıra Bölüm 2.3.’te yer alan “Bölünen Kentler” başlığı altında bahsedilen; kentin batı kısmında yaşayan halkın duvarı özgürlük için bariyer olarak tanımlaması nedeniyle protesto amaçlı duvarın üzerine grafitiler yaptığı, doğu kısmında yaşayan halkın ise duvarı görmezden geldiği bilgisine dayanarak duvarın grafiti yapılmış tarafında bulunan bir

³² Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kilisesi ve Zafer Anıtı kentin batısında bulunmaktadır. (Bkz: Ek-B3: “Bölünen Berlin” Sine-Mekân Haritası)

kişinin kentin batısında olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Filmde Doğu Berlin ve Batı Berlin arasında bağlantı kurulamamasına neden olan Doğu Berlin’e ait görüntülerin çok az olmasını Benner-Münter şu şekilde aktarmıştır:

“ Wenders, diğerlerinin arasında Brandenburg geçidinde çalışma izni aldığı anda, asla senaryosu olmayan film ile ilgili fikirlerini Doğu Berlin’de ricayla tanıttığında, kaşılaştığı tek şey sesli kahkahalardı. Mekân ve zamanın, hatta Berlin duvarının dahi bir engel teşkil etmediği görünmez meleklerle ilgili bir film için çekim izni alamadı ve bu nedenle Doğu Berlinle ilgili görüntüler gizlice arabalardan çekildi.” (Benner-Münter, 2008; 414)



Şekil 4.14: “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” Gizlice çekilen Doğu Berlin görüntüleri

Berlin’in kent mimarisini gerçekçi bir şekilde sunan film, kentsel mekânlarda süregelen günlük yaşamı ise sokaklardaki, caddelerdeki, konutlardaki, kütüphanedeki ve metrodaki insanlar arasında dolaşan meleklerle birlikte sunmaktadır. Melekler insanların düşünceleri arasında çıktıkları bu yolculukla Berlin’in kozmopolit yapısını ve Öztürk’ün değişimiyle kentsel hayata dair olan yalnızlık (Marion’un yaşadığı yalnızlık), yabancılaşma, usanmışlık (Europa Center’den intihar eden gencin yaşadığı usanmışlık) gibi duygulara sahip insanların şeylere karşı şaşkınlık ve ilgilerinin kaybolduğunu (Öztürk, 2007) gözler önüne sermektedir.

Kracauer’ın toplumsal bir tanıklık olarak tanımladığı film, insanların modern zamanların etkisindeki yaşamını “Berlin Üzerindeki Gökyüzü”nde başarılı bir şekilde sunmuş olsa da, gerçek anlamda ülkenin, kentin bölünmesinin insanlar üzerindeki etkisini tam olarak yansıtamamaktadır. Bu anlamda filmle birlikte dönemin sosyo-sinetik bir okumasını yapmak tam olarak mümkün olmamaktadır. Filmde insanlar bölünmeyi, duvarı kabullenmiş gibi görünmekte ve yeni dünya

düzeninin ortaya çıkardığı hayat şartları karşısında yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadırlar.

Başkalarının Hayatı (Das Leben der Anderen), 2006

Florian Henckel von Donnersmarck senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği 2006 yılında yapılan film, seyirciye Devlet Güvenlik Bakanlığı (Stasi³³) ajanı Gerd Wiesler, yazar Georg Dreyman ve Dreyman'ın aktris sevgili Christa-Maria Sieland'ın öyküsüyle sosyalist rejimle yönetilen ve rejimin etkisiyle fiziksel ve sosyal olarak şekillenen 1984 yılının Doğu Almanya'sını, Doğu Berlin'ini sunmaktadır.

Georg Dreyman o dönemde eserleri yasaklanmayan yani yasaklanacak kadar sakıncalı eserler yazmayan ve Doğu Berlin'in Batı Berlin'de de okunan tek yazarıdır. Sanatını yapabilmek adına ve sosyalizme inandığı için bu ince çizgide durmaktadır. En yakın arkadaşı yazar, yönetmen Albert Jerska ise yazdığı yazılarla kara listededir, buna rağmen Doğu Berlin'i yani Doğu Almanya'yı, ülkesini çok sevdiği için ve gerçekten sosyalizme inandığı için batıya kaçmamıştır³⁴. Ancak o dönemde Dreyman ve Jerska'nın inandığı sosyalizmin Doğu'daki tanımını değiştirmiştir.

Filmde Wiesler ve bir meslektaşı birlikte yemek yemeye karar verir ve yemek salonuna giderler. Wiesler'in yemek salonunda bulduğu ilk yere oturması sonucunda ikisinin arasında geçen diyalog sosyalizmin Doğu Almanya'da gerçekten anlamını yitirdiğini vurgular gibidir:

“-Uzun zamandır buraya gelmedin herhalde. Kurmayların masası şurası.

-Sosyalizmin bir yerlerde başlaması gerek.”

Doğu Berlin'de sosyalizmin sadece tanımı değişmemiştir, rejim katılaşmış ve insanlar sıkıyönetim altında tutulmaya başlanmıştır. Doğudan batıya geçiş bölünmenin ilk zamanlarından itibaren yasaklanmış, geçmeye çalışan insanlar ya öldürülmüş ya da yakalanarak hapisaneye atılmışlardır. Sanatçılar hükümet karşıtı yazılar yazdıkları için yasaklanmaya, birçoğu izlenmeye ve dinlenmeye başlanmıştır.

³³ Filmde Wiesler Stasi ajanı olarak tanımlanmaktadır. Stasi (Staatssicherheit): Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin (Doğu Almanya'nın) güvenlik ve istihbarat organizasyonudur.

³⁴ Berlin Duvarı ile ilgili çekilen filmlerin geneline bakıldığında daha çok insanların doğudan batıya kaçışları konu edilirken, gerçekten Doğu Berlin'de kalmayı seçen insanların varlığı üzerinde durulmamaktadır. Bu anlamda “Başkalarının Hayatı (2006)” Berlin Duvarı ile ilgili yapılan filmler arasında farklı bir noktada durmaktadır.

Dreyman ve Wiesler’in yolları da Wiesler’in Dreyman’ı izlemesi için aldığı emirle kesişir. Wiesler Dreyman’ın hayatını izlerken “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” filmi ile Batı Berlin’in fiziksel ve sosyal gerçekliğini gören ancak kentin doğusu hakkında fikir sahibi olamayan seyirci, “Başkalarının Hayatı” filmi ile Doğu Berlin’i izlemektedir. “Başkalarının Hayatı” 2006 yılında yapılmasına rağmen seyirciye, II. Dünya Savaşı sonrasında yeniden yapım sürecinde sosyalist rejimin etkisiyle fiziksel olarak şekillenen Doğu Berlin’i, Kracauer’in “*gerçekliği aktarırken gerçek mekânlar kullanılmalı*” sözünü vurgularcasına gerçek mekânları - sokakları, bulvarları³⁵ (özellikle Karl Marx Bulvarı, eski adıyla Stalin Bulvarı), meydanları (Strausberger Meydanı’nı gece görüntüsüyle) önemli yapılarını (Frankfurter Kapısı) ve anıtlarını (Sovyet Savaşı Anıtı-Pankow Anıtı) - kullanarak sunmaktadır. Karl Marx Bulvarı üzerinde bulunan yapıların cephelerinden yapılan okuma sonucunda, bulvar üzerinde bulunan yapıların inşasında klasik ve barok tarzın benimsendiği söylenilebilir.



Şekil 4.15: “Başkalarının Hayatı (2006)” Karl Marx Bulvarı’ndaki klasik ve barok tarzdaki yapılar



Şekil 4.16: “Başkalarının Hayatı (2006)” Sovyet Savaşı Anıtı ve Frankfurter Kapısı (Frankfurter Tor)’un ekrana yansıdığı sahneler

³⁵ Kentin filmde sunulan bölgelerini görmek için bkz. Ek-B3: “Bölünen Berlin” Sine-Mekân Haritası

Dreyman'ın arkadaşı Jerska'nın intiharından sonra yazdığı makale; “sinema toplumsal bir tanıklıktır, içerisinde bulunduğu dönemin koşullarını ekrana yansıtır.” sözünü doğrularcasına Doğu Almanya hükümetinin ülkenin güvenliği, vatandaşlarının güvenliği için tuttuğu kayıtlar hakkında bilgi vermektedir. “Devlet İstatistik Ofisi herşeyi sayıyor. Herşeyi biliyor. Yılda kaç çift ayakkabı aldığımızı, 2-3 yılda kaç kitap okuduğumuzu ve her yıl kaç öğrencinin 5 not ortalaması ile liseden mezun olduğunu. 6347. Fakat bir şeyi saymıyorlar. Belki de bürokratları bile üzdüğü içindir. O da intihar...Umutsuzluğun kaç kişiyi ölüme sürüklediğini soracak olursanız. Sayı kahinimiz susar ve adınızı not eder. Devlet güvenliği için...1977'den beri ülkemiz intihar edenleri saymayı bıraktı.”

Umutsuzlukla ve yönetimin gittikçe ağırlaştırdığı tutumuyla yaşamaya devam eden insanların yanı sıra filmde ekrana yansıyan Jerska ve Sieland'ın intiharıyla birlikte bazı insanların umutlarını yitirdikleri görülmektedir. Ülkedeki intihar vakalarının 1977'den itibaren sayılmamasının nedeni, dış dünyaya Doğu Almanya'da her şey yolunda, insanlar huzur içinde yaşıyor imajını vermektir. Ancak Doğu Almanya'dan, kapitalizm tarafından kirletildiği düşünülen batıya kaçışlar hiçbir zaman azalmamıştır, ülkenin ekonomik durumu ise gittikçe kötüleşmektedir. Dreyman'ın Jerska'nın intiharından sonra kaleme aldığı makalenin içeriği, Wiesler'in Dreyman'ı izlerken yaşadığı çıkmaz ve daha birçok karakter üzerinden anlatılan olaylar sayesinde film üzerinden sosyo-sinetik bir okuma yapılmasını olanaklı kılmaktadır. “Doğu Almanya'da bir şeyler yolunda gitmemektedir, insanlar huzursuz ve mutsuzdur.”

4.2.4 Yeniden Birleşen Berlin

1949-1989 yılları süresince ve 1961 sonrasında yapılan Berlin Duvarı ile fiziksel anlamda tamamen bölünen Almanya-Berlin 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Doğu Almanya'da sosyalizmin çöküşüyle birlikte yeniden birleşmiştir.

Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın, (In Weiter Ferne, So Nah!), 1993

Wim Wenders'in 1987 yılında çektiği “Berlin Üzerindeki Gökyüzü” filminin devamı niteliğindeki filmde, “Berlin Duvarı”nın yıkılışından sonra “yeniden birleşen Berlin” başrolüdür.

Zafer Anıtı (Siegestsäule) ve çevresinin görüntüleriyle açılan film, Sovyetler Birliği Genel Sekreteri Mihail Gorbaçov'un düşünceleri eşliğinde kent görüntüleriyle devam

etmektedir. Gorbaçov: “Evet asırlık bir soru, yaşamın anlamı. İnsanoğlu niçin burada? Sonsuzlukla karşılaştırıldığında öyle kısa bir an. Merak ediyorum, insanların kaderlerini bilmemeleri onlar için daha mı iyi yoksa daha mı kötü? Hayatları boyunca arayacakları ve var olmalarının nedenini düşünecekleri için bilmemelerinin daha iyi olduğunu düşünüyorum. Burada şair ve diplomat Fyodor Tyuchec’in bazı etkili mısraları var: Dünya’da ilan edildiği gibi “birlik” sadece kan ve çelikle sağlanabilir. Sevginin bize yolu göstermesine izin vermeliyiz. Böylece hangisinin daha uzun sürdüğünü görebiliriz. Eminim ki güvenilir, sağlam bir dünya kanla inşa edilemez. Sadece uyumla inşa edilebilir. Biz insanlar politikacılar, filozoflar, sanatçılar, işçiler bütün inanaçlardan insanlar bu fikre katılmalıyız. Sadece aynı fikirde olabilirsek, geri kalan her şey çözülecektir.”Gorbaçov’un düşüncelerinin farklı ideolojiler nedeniyle bölünen bir ülke ve kent için anlamı büyüktür. Berlin’de şimdi aynı fikirde olma zamanıdır.

Wenders, “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987) ve “Ne Kadar Yakın O Kadar Uzak (1993)” filmleriyle kentin realitesini öyküleştirecek anlatmıştır. Wenders’in bölünen Berlin’in gerçekliğini anlattığı öykü, bu filmde de devam etmektedir. Kent³⁶, bu sefer meleklerden Cassiel’in insanlar arasındaki gezintileriyle ekrana gelmektedir. Seyirci, Gorbaçov’un odasının penceresinden görünen Televizyon Kulesiyle (Fernsehturm) birlikte kentin doğusundan, Homeros’un “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” filminde aradığı Potsdamer bölgesine, Potsdamer Meydanı’na yolculuk etmektedir. Potsdamer bölgesi hala tanımsız bir boşluktur, tek fark ise Berlin Duvarı’nın yıkılmış ve parçalarının bölgeden kaldırılıyor olmasıdır.



Şekil 4.17: “Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993)” Potsdamer Bölgesi ve “Berlin Duvarı”nın kaldırılan parçaları

³⁶ Kentin filmde sunulan bölgelerini görmek için bkz. Ek-B4:-“Yeniden Birleşen Berlin” Sine-MekânHaritası

Wenders'in "Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)" filminde kurduğu zaman ve mekân bağlantıları; iki filmin birbiriyle olan bağlantısında tekrar edilmektedir. Wenders her iki filmde de zaman ve mekân bağlantılarını öncelikle kurguladığı öykülerle sonrasında da görüntülerle kurmaktadır. "Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)" filmindeki Potsdamer bölgesini arayış, mekânsal bağlantılar bu filmde de sürmektedir. Hanna, Konrad ve Peter isimli kahramanların II. Dünya Savaşı sırasında yaşadıkları ayrılık ve tekrar kavuşmaları arasındaki bağlantı ise yıkıntılar arasındaki Berlin ve yeniden birleşen Berlin'in görüntüleri aracılığıyla kurulmaktadır.

Wenders'in "Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)" filminde odaklandığı gibi "Ne Kadar Yakın O Kadar Uzak (1993)" filminde de kentin simgelerine odaklanmaktadır. Kentin simgelerinden Zafer Anıtı ve çevresi, "Ne Kadar Yakın O Kadar Uzak (1993)" filminin açılış sahnesinden itibaren film boyunca birçok kez ekrana gelmektedir, ancak bu sefer meleklerin toplanma noktası Zafer Anıtı değil, kentin önemli bir başka simgesi olan Brandenburger Kapısı'dır. Meleklerin yeryüzünde toplandığı Brandenburger Kapısı'ndan genel olarak kentin doğusunun görüntüleri ekrana yansımaktadır. (Unter den Linden boyunca sıralanan yapılar ekrana yansır.)



Şekil 4.18: "Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993)" Brandenburger Kapısı ve kentin doğusuna bakış

"Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)" filmi ile kentin batısına tanık olan seyirci, bu sefer kentin doğusunu seyretmektedir. Öykünün Doğu Berlin'de geçtiğini kentin çeşitli simgeleriyle (Televizyon Kulesi (Fernsehturm) ve Berlin Katedrali (Berliner Dom)³⁷, filmin kahramanları arasında geçen diyaloglarla veya meleklerin aralarında

³⁷ Televizyon Kulesi (Fernsehturm) ve Berlin Katedrali (Berliner Dom) kentin doğusunda bulunmaktadır. (Bkz: Ek-B4: "Yenide Birleşen Berlin" Sine-MekânHaritası)

gezdiği insanların düşünceleriyle birlikte okumanın yanı sıra Bölüm 2.3.'te yer alan “Bölünen Kentler” başlığı altında bahsedilen; kentin bölünmesiyle birlikte kentin batısında bulunan tramvay hattının kapandığı bilgisine dayanarak, kent içerisinde tramvayın hareket halinde olduğu anlarda seyirci kentin doğusunu seyrettiği çıkarımını yapabilmektedir.

Sosyalist rejimin etkisiyle şekillenen Doğu Berlin’de 1950’ler boyunca inşa edilen klasik ve barok tarzdaki yapıların (Çoğunluğu Karl Marx Bulvarı’nda yer alan yapılar) yanı sıra 1960’lar boyunca yapılan sade, malzeme olarak beton ve çelik kullanılan apartman blokları yer almaktadır. (Bkz: Bölüm 2.3 Bölünen Kentler-Berlin) Cassiel film boyunca Doğu Berlin’in farklı tarzdaki mimari yapıları arasında ve özellikle “Almanya Sıfır Yılı (1948)” filminin kahramanı Edmund gibi Alexander Meydanı ve çevresinde, Televizyon Kulesi’nin olduğu bölgede gezinmektedir. Bu gezintiler sayesinde seyirci, yıkıntılar arasındaki kentin yeniden nasıl şekillendiğini görebilmektedir.



Şekil 4.19: “Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993)” 1960’lı yıllarda kentin doğusunda inşa edilen modern mimarlık ürünü apartman blokları



Şekil 4.20: “Almanya Sıfır Yılı (1948)” filminde Televizyon Kulesi ve çevresinin görüntüleri, “Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993)” filminde Televizyon Kulesi ve çevresinin görüntüleri

Wenders, “Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993)” filminde Berlin’in fiziksel gerçekliğini yani kentsel mimarisini başarılı bir şekilde sunmaktadır, ancak filminde birleşmeden sonra kentte fiziksel anlamda meydana gelen bir değişiklik sunulmamaktadır. “Berlin Duvarı”nın yıkılışıyla kent yeniden birleşmiş görünse de, yıllarca farklı ideolojilerin etkisiyle şekillenen kentin parçalarının-doğusunun ve batısının- tam anlamıyla bir bütün oluşturmayacağı bilinmektedir.

Wenders kentin fiziksel gerçekliğinin yanı sıra filmlerinde ekrana yansıttığı, meleklerin aralarında dolaştıkları insanların düşünceleriyle ve diyaloglarla birlikte sosyo-sinetik bir okuma yapılmasını olanaklı kılmaktadır.

“-Afedersiniz, beni Rumelsburg’a götürebilir misiniz?

-Hiç duymadım. Nerede olduğunu biliyor musunuz?

-Bana mı soruyorsun. Bu şehire ikinci gelişim, birincisi 6 yıl önce diğeri ise bu gece.

-Özür dilerim, Rumelsburg nerede bilmiyorum. Doğu Berlin’de mi? Çünkü Doğu Berlin’de hiç araba kullanmadım.

-Fakat burası Doğu Berlin. Doğu Berlin’desin! Biliyor musun, iki yıl önce bir olay yaşandı. Bir duvarı yıktılar. Bilmiyorum sen hatırlıyor musun ama benim için büyük bir olaydı.”

Kentin batısı doğusuna, doğusu da batısına yabancılaşmıştır. İnsanlar kentin diğer tarafındaki mekânarı ve insanların yaşayışlarını bilmemektedir. Kentin yeniden birleşmesinin anlamı sadece “Berlin Duvarı”nın yıkılmasıdır. Wenders’in her iki filminde de insanların kentin bölünmesi ve yeniden birleşmesi karşısında yaşadıklarından çok, her şeyin başlangıcı olarak gördükleri II. Dünya Savaşı’nın zihinlerinde ve yaşamlarındaki izlerine ve modern kent hayatın zorluklarına, hızına kendilerini kaptıran insanlara rastlanmaktadır. “Ne Kadar Yakın O kadar Uzak (1993)” filminde Melek Cassiel’in kentte yaşadıkları, modern kent hayatının kısa bir özetidir. Öztürk, Cassiel’in kentte yaşadıklarını şu şekilde aktarmaktadır:

“Melek Cassiel, kente Don Kişot gibi zırhlı biçimde inince para ekonomisi gibi anlamadığı bir mekanizmanın geçerli olduğunu öğrenir ve zırhını satmak zorunda kalır. Fakat Cassiel kent insanına özgü olan akıl, kurnazlık gibi yeteneklere sahip olmadığı için aldatılır. Her şeyin “Kaç para?” sorusuna indirgendiği kent yaşamında aklını kıvrak biçimde kullanamayanlar aldatılmakla her an karşı karşıya kalır. Ancak kentsel iktisadi ve sosyal mekanizmayı anlayan ve ona ayak uydurabilenler onun nimetlerinden faydalanabilir. Melek Cassiel ise bir gangster şehrinin andıran duvarın yıkılışından sonraki Berlin’de “köyden kente” ya da “gökten kente” inmiş gibi saf bir karakterdir. Cassiel, “Don Kişotluk” yaparak Berlin’deki kötülerle mücadele etmek

ister, ama kentin kurallarını iyi bilen gangsterler, Cassiel'i filmin sonunda öldürürler.” (Öztürk, 2007; 385)

Elveda Lenin (Good Bye Lenin!), 2003

2003 yılında Wolfgang Becker tarafından çekilen film, Doğu Almanya'da yaşayan bir anne ve oğlunun öyküsüyle 1989 yılının Doğu Almanya'sının, Doğu Berlin'inin fiziksel ve sosyal anlamda realitesini sunmaktadır.

Wolfgang Becker, Kracauer'ın “gerçekliği aktarırken gerçek mekânlar kullanılmalı” sözüne uygun olarak Doğu Almanya'nın 1989 yılındaki gerçekliğini, gerçek mekânlar ve o dönemde çekilmiş görüntüler aracılığıyla sunmaktadır. Filmin açılış sahnelerinde Doğu Berlin'in önemli meydanlarından birisi olan Alexander Meydanı ve çevresi³⁸ görülmektedir. 1931 yılında çekilen “Berlin Alexander Meydanı” filminde Alexander Meydanı ve çevresinin ekrana yansıyan görüntüsüyle 1989 yılını temsil eden görüntüler karşılaştırıldığında, kentin II. Dünya Savaşı sonrası nasıl şekillendiği görülmektedir.



Şekil 4.21: “Berlin Alexander Meydanı (1931)” ve “Good Bye Lenin (2003)” filmlerinden Alexander Meydanı ve çevresinin 1931 ve 1989 yılındaki görüntüleri

7 Ekim 1989 yılında Demokratik Almanya Cumhuriyeti (DDR)'nin 40. Yıl kutlamaları sırasında, kocasının kapitalist Batı Berlin'e kaçışından sonra gönül verdiği sosyalizme daha sıkı tutunan anne Kathrin Sass ve oğlu Alex kutlamalara katılmak için Doğu Berlin sokaklarına çıkarlar. Filmde Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin 40. Yıl kutlamaları Doğu Almanya'nın en önemli bulvarlarından birinde, hatta en önemli bulvarı olan Karl Marx Bulvarı'nda yapılmaktadır. Filmin

³⁸ Kentin filmde sunulan bölgelerini görmek için Bkz. Ek-B4: “Yeniden Birleşen Berlin” Sine-Mekân Haritası

açılış ve kutlama sahneleriyle birlikte Karl Marx Bulvarı (Bulvarın bir kısmını 1950’li yıllarda yapılan klasik ve barok tarzdaki yapılar, bir kısmını ise 1960’lı yıllar ve sonrasında beton ve çelik kullanılarak yapılan bloklar oluşturmaktadır.) ekrana yansımaktadır.



Şekil 4.22: “Good Bye Lenin (2003)” Karl Marx (Stalin) Bulvarı

Filmde Kathrin ve oğlu Alex farklı nedenlerden dolayı Doğu Berlin’in sokaklarına bulunmaktadır. Kathrin hükümetin verdiği kutlama yemeğine gitmek için Alex ise “Sınırlar Olmadan Yürüme”yi savunan ve basın özgürlüğünün peşinde olan hükümet karşıtı grupla birlikte yürüyüş yapmak için sokaktadır. Bir süre sonra hükümet karşıtı yürüyüş yapan gruba müdahale yapılır ve yapılan bu müdahale sırasında oğlunun gözaltına alındığını gören Kathrin kalp krizi geçirir ve 8 ay boyunca komada kalır. Kathrin’in komada kaldığı süreçte “Berlin Duvarı” yıkılır.



Şekil 4.23: “Good Bye Lenin (2003)” Berlin Duvarı’nın yıkılışı

Duvarın yıkılışını o dönemde çekilen görüntülerle sunan Becker, Kathrin ve ailesinin yaşadığı mekânla 1960’lı yıllarda yapılan apartman bloklarını, Alex ve sevgilisi

Lara'nın Macaristan tatilinden³⁹ dönmeyen yoldaşların evlerine gittikleri sahneyle ise Almanya'nın tipik avlulu konutlarını ekrana getirmektedir.

Becker, kentin fiziksel gerçekliğini –sokaklar, caddeler, bulvarlar, meydanlar- kurguladığı öykü doğrultusunda film boyunca ekrana getirmektedir. Film kentin fiziksel gerçekliğinin yanı sıra bölünen ve yeniden birleşen kentin sosyal gerçekliğini yansıtmakta oldukça başarılıdır. Film başlı başına dönemin sosyal gerçekliğinin yansımasıdır. Bu nedenle başarılı bir “sosyo-sinetik” okumaya olanak tanımaktadır.

Film dönemin sosyal gerçekliğini, Alex'in kalp krizi geçiren annesinden Berlin Duvarı'nın yıkıldığını saklamaya çalışma çabası ile sunmaktadır. Annesinin yeni bir şoku atlatamayacağını düşünen Alex, ömrünü sosyalizme adayan annesinden “Berlin Duvarı”nın yıkıldığını saklama kararı alır ve hiçbir şey değişmemiş gibi davranmaya çalışır. Çünkü Doğu Almanya'da duvarın yıkılmasıyla sadece sınır ortadan kalkmamıştır, sosyalizm çökmüş ve batıyı saran kapitalizm rüzgarları doğuyu da sarmaya başlamıştır. Doğu Almanya'da yaşayan insanların giysilerinden yiyeceklerine ve izledikleri televizyon kanallarına kadar her şey değişmiştir. Kapitalizmin göstergeleri olan “Coca-Cola” ve “Burger King” Doğu Almanya'daki yerini almıştır.

Kenti bölen duvar, iki farklı yaşam tarzının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Seyirci, doğu ve batı arasında oluşan yaşam tarzı farklılıklarını Alex'in batıya yaptığı ilk yolculukla görme şansına sahip olur. Tüketim kültürü arasındaki farklılıklar, caddelerin, sokakların görünümü, insanların sosyal yaşantılarının farklılıklarından dolayı batıyı daha renkli ve hareketli, doğuyu ise renksiz ve donuktur. Batı, tüketim ve para demektir, para ise güç. Film, Batı Almanya'nın ve paranın gücünü Alex'in annesi için turşu almaya gittiği ve aradığı hiçbir ürünü bulamadığı marketteki düşünceleriyle sunmaktadır: *“Bir anda gri dükkânımız renkli ürünler cennetine dönüştü. Ve ben bir müşteri olarak kral oldum.”*

Doğu Almanya'da yaşayan insanların batı kültürünü kabullenemeyişleri ya da karşı çıkışları birleşmeden sonra işlerini kaybeden birkaç kişi dışında ekrana yansımamaktadır. Herkes yeni düzeni kabullenmiş ve hızlı bir şekilde ayak uydurmaya başlamış gibi görünmektedir. Alex annesinden gerçeği daha fazla saklayamaz, Kathrin odasından dışarı çıkar, değişen Doğu Almanya ile karşılaşır..

³⁹ Almanya'nın ve Berlin'in bölünmesinden sonra insanlar batıya kaçabilmek için Macaristan sınırını kullanmışlardır.

Reklam panoları, son model otomobiller, sokaktaki eski eşyalar ve bir helikopterle taşınan Lenin heykeli, sanki Kathrin’e elveda der gibidir. Kathrin’in Doğu Almanya’sı artık yoktur. “Elveda Lenin, Elveda Doğu Almanya!”

4.3. BÖLÜM SONUCU

Resimden fotoğrafa, fotoğraftan sinemaya giden süreçte, hareketli fotoğrafları-resimleri ve sesi kullanmasıyla birlikte, sanat dalları içerisinde ayrı bir noktada bulunan sinema, dünyayı olduğu gibi görmemizi ve insanın onun içindeki yerini anlamamızı sağlamaktadır. Bu özelliğiyle sinema, gerçeği aktarma aracı olarak nitelendirilebilir.

Sinemanın bu özelliğinden yararlanarak, Berlin ve Berlin kent yaşantısını okumaya çalıştığımız bu bölümde; tez çalışmasının 3. bölümünde incelediğimiz, sinemada “gerçekçilik” yaklaşımını benimseyen Siegfried Kracauer’ın “sine-kent konsepti” doğrultusunda seçilen filmler irdelenmiştir.

Çizelge 4.1: Siegfried Kracauer’ın Sine-Kent Konsepti Doğrultusunda Filmlerin İrdelenmesi

FİMLER		SIEGFRIED KRACAUER’IN SİNE-KENT KONSEPTİ			
Film Adı/Yönetmen	Çekim Yılı/ Temsil Ettiği Yıl	Realitenin Öyküleştirilerek Stilize Edilmesi	Fiziksel Gerçekliğin (cadde, sokak ve kent görüntülerinin) Sunulması	Kentin «doğal işleyiş»nin (günlük yaşamın) Sunulması	Dönemin Sosyal Gerçekliğinin Sunulması (Sosyo-Sinetik Okuma)
Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi / Walter Ruttmann	1927 / 1927 «Gelişen- Modernleşen Berlin»		•	•	
Berlin Alexander Meydanı / Piel Jutzi	1931 / 1928 «Gelişen- Modernleşen Berlin»	•	•	•	•
Almanya Sıfır Yılı / Roberto Rossellini	1948 / 1948 «Yıkılan-Boşalan Berlin»	•	•	•	•
Berlin Üzerindeki Gökyüzü / Wim Wenders	1987 / 1987 «Bölünen Berlin»	•	•	•	
Başkalarının Hayatı / Florian Henckel von Donnersmarck	2006 / 1984 «Bölünen Berlin»	•	•		•
Ne Kadar Uzak O Kadar Yakın / Wim Wenders	1993 / 1993 «Yeniden Birleşen Berlin»	•	•	•	
Elveda Lenin! / Wolfgang Becker	2003 / 1989 «Yeniden Birleşen Berlin»	•	•	•	•

Tez çalışmasının bu bölümünde irdelenen filmler, Berlin’in belirlenen tarihsel süreç içerisinde geçirdiği fiziksel ve sosyal anlamdaki değişiklikleri gerçekçi bir şekilde ortaya koyarak kent okuması yapmayı olanaklı kılmaktadır.

Çizelge 4.2: İrdelenen Filmlerde Sunulan Mekanlar

BELİRLENEN DÖNEMLER	FİLMLER	FİLMLERDE SUNULAN MEKANLAR											
		Potsdamer Meydanı ve Çevresi	Alexander Meydanı ve Çevresi	Stegessaeule (Zafer Anıtı) ve Çevresi	Brandenburger Kapısı ve Çevresi	Televizyon Kulesi (Fernsehturm) ve Çevresi	Berlin Katedrali (Berliner Dom) ve Çevresi	Reichstag Binası ve Çevresi	Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kilisesi ve Çevresi	Unter den Linden ve Çevresi	Karl Marx Bulvarı ve Çevresi	Strausberger Meydanı ve Çevresi	Frankfurter Kapısı (Frankfurter Tor) ve Çevresi
Gelişen - Modernleşen Berlin	Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (Walter Ruttmann /1927)	●					●						
	Berlin Alexander Meydanı (Piel Jutzi /1931)		●										
Yıkılan - Boşalan Berlin	Almanya Sıfır Yılı (Roberto Rossellini /1948)		●			●		●		●			
Bölünen Berlin	Berlin Üzerindeki Gökyüzü (Wim Wenders /1987)	●		●	●				●				
	Başkalarının Hayatı (Florian Henckel von Donnersmack / 2006)										●	●	●
Yeniden Birleşen Berlin	Ne Kadar Uzak O Kadar Yakın (Wim Wenders /1993)	●		●	●	●	●			●			
	Elveda Lenin! (Wolfgang Becker /2003)		●								●		●

İrdelenen filmlerle birlikte kentin tarihsel süreç içerisindeki fiziksel değişimi; kentin simgeleri, belirli kentsel mekânlar ve onların çevrelerinin değişimi, dönüşümü ile birlikte okunmaktadır. Örneğin; Potsdamer Meydanı ve çevresi, “Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)” filminde, Berlin’in altın çağı olarak adlandırıldığı dönemde (1920’li yıllar) modern kentin merkezi, hızın ve karmaşanın mekânıdır. “Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987)” filminde ise II. Dünya Savaşı’nın ardından yıkılan, Soğuk Savaş dönemi ve Berlin Duvarı’nın etkisiyle bölünen ve tanımsız bir alandır. “Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993)” filmiyle kentin birleşmesine tanık olan seyirci, Potsdamer Meydanı ve çevresine, yani kentin fiziksel yapısına birleşmenin yansımadağını seyretmektedir. Sırasıyla bu filmlerle birlikte Potsdamer Meydanı ve çevresinin değişimini gördüğümüz gibi “Berlin Alexander Meydanı (1931)” filmi ile birlikte Alexander Meydanı ve çevresinin 1920’li yıllardaki durumunu, “Almanya Sıfır Yılı (1948)” filmi ile savaş sonrasındaki yıkıntılar içerisindeki durumunu görebiliriz. Kentin yeniden birleşmesinin ardından çekilen “Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın (1993)” ve “Elveda Lenin! (2003)” filmleri ile birlikte yıkıntılardan kurtulan ve bölünmenin etkisiyle şekillenen Alexander Meydanı ve çevresi ekrana yansımaktadır. Potsdamer ve Alexander Meydanı’nın tarihsel süreç içerisinde

yaşadığı değişimlerin okunduğu gibi bu filmlerde yer alan daha birçok mekânsal ayrıntı Berlin'in 20.yy'daki fiziksel değişimini okumamıza yardımcı olmaktadır.

Fiziksel ve sosyal bir mekân olarak tanımladığımız kentin, fiziksel değişimini okuduğumuz filmler aynı zamanda Kracauer'in üzerinde durduğu dönemin sosyal gerçekliğini de yansıtmaktadır. 19.yy'dan itibaren modernleşen kent, kentin hızı ve kalabalıklaşmasıyla birlikte kent yaşantısındaki değişimler "Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)" filmi ile birlikte okunurken, "Berlin Alexander Meydanı (1931)" filmiyle ise modern kent yaşantısının ve I. Dünya Savaşı'nın insanlar üzerindeki etkileri okunabilmektedir. II. Dünya Savaşı'nın ardında bıraktığı yıkıntılar ve o dönemin sosyal gerçekliği neredeyse irdelenen bütün filmlerde sunulmuştur. Ancak "Almanya Sıfır Yılı (1948)" filmi, savaşın ardından yaşananları daha net bir şekilde okumamamızı sağlamaktadır. Yakınlarını, yaşadıkları mekânları kaybeden insanlar, yaşanan ekonomik sıkıntı nedeniyle zorluk yaşayan insanlar ve bu insanların yaşadıkları çaresizlikler dönemin gerçekleridir. II. Dünya Savaşı'nın ardından bölünen ülkenin ve kentin ortaya çıkardığı yaşam tarzı farklılıkları, bu dönemde insanların yaşadıkları "Başkalarının Hayatı (2006)" ve "Elveda Lenin! (2003)" filmleri ile birlikte anlatılmaktadır.

Neredeyse bir yüzyıl boyunca, Berlin'in altın çağı olarak adlandırılan 1920'lerden itibaren, savaşın yıkıntıları, bölünme ve yeniden birleşme yılları, bu bölümde seçilen filmler aracılığıyla okunmuştur. Kentle ilgili yazılı kaynaklardan ve tez çalışmasının bu bölümünden elde edilen veriler karşılaştırıldığında, belirlenen yöntemler (Siegfried Kracauer'in sine-kent konsepti) ve tez çalışması süresince ulaşılan kavramlar (sinemada gerçekçilik yaklaşımı) yardımıyla – ve sinema ile kent etkileşiminin esas olduğu varsayımına dayanılarak - tez çalışmasının amacı olan; sinema aracılığıyla bir kent okuması yapılabileceği sonucuna varılmıştır.

5. GENEL DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Fiziksel ve sosyal birçok oluşumu bünyesinde barındıran, sürekli ve hızlı bir değişim hali içerisinde olan kent, tarihsel süreç içerisinde yaşadığı bu değişimlerin izlerini taşımaktadır. Bu anlamıyla kentleri, yaşadıkları değişiklikleri kaydeden bir bellek olarak adlandırmak mümkün olabilir. 19.yy sonundan itibaren modernleşen, I. ve II. Dünya Savaşı ile birlikte yıkıntıları yaşayan, politik ve kültürel anlaşmazlıklar nedeniyle bölünen, kimi zaman tekrar birleşme şansını yakalan kentler büyük birer arşivdir aslında.

Modern kent yaşantısının bir ürünü olan sinema aynı zamanda kent kültürünün de bir üreticisidir. Hem üretilen hem de üreten sinema, ilk örneklerinden itibaren çoğu zaman ortaya çıktığı fiziksel mekân olan kenti ve içerisindeki sosyal yaşantıyı konu edinmiştir. Ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar kaydettiği kent görüntüleriyle birlikte büyük bir arşiv yaratan ve yaratmaya devam eden sinema, bu anlamda kentlerle benzer bir özelliğe sahiptir. Kent ve sinemanın sahip olduğu bu özellik, her ikisinin aslında birer görsel arşiv olmasıdır. Çünkü sinema da kent gibi tarihsel süreç üzerinden bize veriler sunmaktadır.

Sinema, kentin sokaklarını, caddelerini, binalarını, meydanlarını kısaca kentsel mekânları ve bu kentsel mekânlarda süregelen yaşamları kaydederek seyirciye sunar. Bunu kimi zaman gerçekçi kimi zaman da kurgusal bir şekilde gerçekleştirmektedir. Ancak sinemanın yarattığı kurgusal kent veya kurgusal dünya hiçbir zaman gerçeklikten kopuk değildir, var olanı temelinde barındırır ve bunun üzerinde yeniden inşa eder. Bu açıdan düşünersek eğer, sinema hiçbir zaman gerçeklikten tam anlamıyla kopmamıştır.

Sinemada gerçekçilik yaklaşımı doğrultusunda ilerlenen bu çalışmada, sinema ve kent üzerinde söylemlerde bulunan teorisyenler arasında bulunan Siegfried Kracauer'ın film kuramı ve "sine-kent konsepti" incelenmiştir. Sinemada gerçekçilik yaklaşımını benimseyen Siegfried Kracauer, sinemanın hayatı olduğu gibi yani gerçekçi bir şekilde sunması gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca, sinemanın tarihsel süreçle ilgili veriler sunduğu düşüncesini desteklercesine Kracauer, filmlerin

üretildikleri tarihsel dönemle ilgili sosyal veriler taşıdığını düşünmüş ve filmler üzerinden tarihsel bir okuma yapılabileceğinin üzerinde durmuştur.

Genel anlamda sinema ve kent ilişkisi üzerinde durulan tez çalışmasında, sinemanın ve kentin arşivsel özelliğinden ve sinema ile kentin güçlü etkileşiminden yola çıkılarak bir kent okuması yapılması amaçlanmıştır. Sinema geçmişten günümüze kadar birçok kenti konu edinmektedir ve seyirciye sunmaktadır. Ancak çalışma kapsamında daha net bir okuma yapmak amacıyla belirli bir kentin ele alınmasına karar verilmiştir. Bu nedenle dünya ve Avrupa tarihinde önemli bir yere ve zengin bir kent tarihine sahip olan “Berlin” çalışma alanı olarak belirlenmiştir. Yapılan çalışmada Berlin’in belirlenen tarihsel süreç içerisindeki fiziksel ve sosyal değişimlerinin okunması amaçlanmıştır. Bu amaçla, sinemada gerçekçilik yaklaşımı ve Siegfried Kracauer’ın günlük hayatın sinema formuyla estetize edilmesi, cadde ve kent görünümünün film manzaraları aracılığıyla tetkik edilmesi esasına dayanan “sine-kent konsepti” doğrultusunda çeşitli filmler irdelenmiştir. Ayrıca irdelenen filmler üzerinden Berlin’in fiziksel değişimini ve kenti daha açık okumak adına, filmlerde yer alan kentsel görüntülerden ve filmlerde karakterler arasında geçen diyaloglardan kentin çeşitli noktaları belirlenmiştir. Seçilen filmler üzerinden belirlenen bu noktalar ve çevrelerinin görüntüleri yardımıyla kentteki değişiklikler okunmaya çalışılmıştır. Kentte belirlenen bu noktalar; sokaklar-caddeler-bulvarlar, anıtlar, meydanlar, simgesel yapılar (Berlin duvarı v.b.), önemli yapılar (Berlin Katedrali, Reichstag Binası v.b.) başlıkları altında toplanılabilir. Kenti fiziksel anlamda okumak adına seçilen bu yöntem, iki boyutlu analizler, doluluk-boşluk, kat yükseklikleri, yapı adası- parsel büyüklükleri gibi analizlere dayanan bir okumadan uzaktır. Kentin görsel mekânı, kentsel peyzaj üzerinden bir okuma yapmaya dayanan bu yöntem, Kevin Lynch⁴⁰’ın kentin imgesini başlıklar altında topladığı ve uyguladığı yöntemle benzerlik göstermektedir. Kevin Lynch, fiziksel unsurlardan yola çıkarak oluşturulan kent imgesini beş başlık altında toplamıştır: Yollar (sokaklar, caddeler, bulvarlar, yaya yolları, kanallar v.b.), Kenarlar (kıyılar, duvarlar), Bölgeler, Düğüm/Odak Noktaları (kavşaklar, meydanlar – kentin toplanma alanları), İşaret Ögeleri.

⁴⁰ Kevin Lynch: Kentin görünümünün belirgin bir açıklıkta ya da “okunabilirlik”te olması gerektiğini savunur. Kentin bölümlerinin kolaylıkla tanınabilir olması ve anlaşılır olması için kentin bileşenlerini temel olarak 5 başlık altında toplamıştır: Yollar, Bölgeler, Kenarlar, Düğüm/ Odak Noktaları, İşaret Ögeleri.

Filmler üzerinden belirlenen, Kevin Lynch'in deyimiyle kentin imgesini oluşturan bu noktalar ve bu noktaların çevrelerinde meydana gelen değişiklikler, çoğunlukla kentte dönemsel olarak değişen mimari akımların yapıların cephelerine yansması ya da kentsel planlama yaklaşımlarının yansıdığı yollar, bulvarlar, meydanlar ve çevrelerindeki yapılar gibi mekânlar aracılığıyla okunmuştur.

Çalışma kapsamında filmlerin irdelenmesi sonucunda elde edilen veriler, haritalar ve çalışmanın diğer bölümlerinde üzerinde durulan, yazılı kaynakların incelenmesi ile elde edilen veriler karşılaştırıldığında, sinema aracılığıyla bir kent okuması yapılabileceğini, sinemanın bir kent okuma aracı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Modern kent kültürünün bir üretimi olan, çoğu zaman bir vakit geçirme ve kafa dağıtma aracı olarak görülen sinema, aslında insana yol gösteren – değişen fiziksel ve sosyal çevre karşısında - ve yeni fikirler sunan, tarihe şahitlik etmesiyle birlikte yazılı kaynaklar dışında bir kaynak olma özelliğine sahip görsel bir iletişim aracıdır. Tarihsel sürece baktığımızda, fiziksel ve sosyal yapısında meydana gelen değişiklikleri bünyesinde barındıran, bu anlamıyla tarihsel katmanlardan oluştuğunu söyleyebileceğimiz kent, değişmeye ve bu değişimlerin etkilerini biriktirmeye devam edecektir. Çalışma boyunca bahsedilen kent ve sinema etkileşimi ve üretilen kent filmleri bu değişimlerden etkilenecektir. Bu bağlamda sinema; kentte, çevremizde meydana gelen fiziksel ve sosyal değişiklikleri okumamız, algılamamız anlamında önemli bir araç olmaya devam edecektir.

KAYNAKLAR

A) KİTAP

- Adiloğlu, F.**, 2005, Sinemada Mimari Açılımlar, Es Yayınları, İstanbul
- Andrew, J.D.**, 2010, Büyük Sinema Kuramları, Çev: Atam, Z., Doruk Yayıncılık, İstanbul
- Armes, R.**, 2011, Sinema ve Gerçeklik-Tarihsel Bir İnceleme, Çev: Barkot, Z.Ö., Doruk Yayıncılık, İstanbul
- Arslan, H., Olcay, E. ve Erdoğan, Ş.**, 2004, Bir Wim Wenders Kitabı, Es Yayınları, İstanbul
- Bağdathı, S.**, 2000, İtalyan Yenigerçekçiliği, Der Yayınevi, İstanbul
- Bazin, A.**, 2011, Sinema Nedir?, Çev: Şener, İ., Doruk Yayıncılık, İstanbul
- Bedürftig, F.**, 2012, Die Mauer Früher und Heute, Komet Verlag, Köln
- Benevolo, L.**, 2006, Avrupa Tarihinde Kentler, Çev: Nirven, N., Literatür Yayıncılık, İstanbul
- Benjamin, W.**, 2011, Pasajlar, Çev: Cemal, A., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Benner-Münter, R.**, 2008, Hatıra Kenti: Berlin, Çev: Koçaslan, S., *Sinematografik Kentler* içerisinde, Der: Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul
- Bergan, R.**, 2008, Görsel Rehberler Film, Çev: Berik, Z. ve Erdoğan, S., İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş., İstanbul
- Berman, M.**, 2005, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çev: Altuğ, Ü. ve Peker, B., İletişim Yayınları, İstanbul
- Clarke, B.C.**, 2005, The Cinematic City, Routledge, London-New York
- Diken, B. ve Lausten, C.B.**, 2010, Filmlerle Sosyoloji, Çev: Ertekin, S., Metis Yayınları, İstanbul
- Duru, B. ve Alkan, A.**, 2002, 20. Yüzyıl Kenti, İmge Kitabevi, İstanbul
- Flemming, T.**, 2000, Die Berliner Mauer Grenze Durch Eine Stadt, Be.Bra Verlag, Berlin. Brandenburg
- Frisby, D.**, 2007, Cityscapes of Modernity, Polity Press, Cambridge-Malden

- Harvey, D.,** 2003, Sosyal Adalet ve Şehir, Çev: Moralı, M., Metis Yayınları, İstanbul
- Harvey, D.,** 2010, Postmodernliğin Durumu, Çev: Savran, S., Metis Yayınları, İstanbul
- Ingram, S.,** 2012, World Film Locations Berlin, Intellect Books, Bristol-Chicago
- Kovacevic, I., and Vašourková, Y.,** 2010, Urbanity-twenty years later: projects for Central European capitals, Centre for Central European Architecture, Praha
- Kovacs, A.B.,** 2010, Modernizmi Seyretmek- Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980, Çev: Yılmaz, E., De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara
- Kracauer, S.,** 2010, Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi, Çev: Yılmaz, E., De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara
- Kracauer, S.,** 2011, Kitle Süsü, Çev: Kılıç, O., Metis Yayınları, İstanbul
- Ladd, B.,** 1997, The ghosts of Berlin: confronting Berlin history in the urban landscape, University of Chicago Press, Chicago
- Lynch, K.,** 2010, Kentin İmgesi, Çev: Başaran, İ., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Mak, G.,** 2009, Avrupa'da Yirminci Yüzyıl Boyunca Seyahatler, Çev: Topçu, N., Literatür Yayıncılık Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul
- Marcuse, P. and Kempen, R.v.,** 2002, Of states and cities: the partitioning of urban space, Oxford University Press, Oxford
- Mennel, B.,** 2008, Cities and Cinema, Routledge, New York
- Monaco, J.,** 2001, Bir Film Nasıl Okunur?, Çev: Yılma, E., Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., İstanbul
- Oktuğ, M.,** 2008, Kent – Sinema İlişkisine Kuramsal Bir Yaklaşım, *Sinematografik Kentler* içinde, Der. Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul
- Öztürk, M.,** 2007, Sine-Masal Kentler, Don Kişot İnceleme, İstanbul
- Öztürk, M.,** 2008, Sigfried Kracauer'ın 'Sinema Penceresi': Günlük Hayatın Güzelliklerinin Keşfedilmesi, *Sinematografik Kentler* içinde, Der: Öztürk, M., Agora Kitaplığı, İstanbul
- Perivolaropoulou, N.,** 2008, Kracauer'ın Sine-Kent Anlayışına Kuramsal Bir Yaklaşım, Çev: Baydur, M., *Sinematografik Kentler* içinde, Der. Öztürk, M, Agora Kitaplığı, İstanbul

- Reader, J.**, 2006, Şehirler, Çev: Karlıdağ, F.B., Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul
- Rotha, P.**, 2000, Belgesel Sinema, Çev: Şener, İ., İzdüşüm Yayınları, İstanbul
- Shiel, M. and Fitzmaurice, T.**, 2001, Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context, Yayıncısına bak
- Sonchack, V.**, 2001, Screening Space: The American Science Fiction Film, Rutgers University Press, New York
- Süalp, Z.T.**, 2004, ZamanMekân Kuram ve Sinema, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- Teksoy, R.**, 2005, Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt I, Oğlak Yayıncılık, İstanbul
- Türkoğlu, N., Öztürk, M. ve Aymaz, G.**, 2004, Kentte Sinema Sinemada Kent, Yenihayat Kütüphanesi, İstanbul
- Wirth, L.**, 2002, Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentleşme, Çev: Duru, B. ve Alkan, A., 20. Yüzyıl Kenti içinde, Der. Duru, B. ve Alkan, A., İmge Kitabevi, İstanbul

B) TEZLER

- Akkuş, C.A.**, 2008, Sinema ve Kent, *Yüksek Lisans Tezi*, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Alkan, H.**, 2007, Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul, *Yüksek Lisans Tezi*, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir
- Dayıoğlu, L.**, 2009, RomanKent Berlin Alman ve Türk Edebiyatında Kent İmgisini Yeniden Anlamlandıran Kadın Yazarlar: Keun, Özdamar, Özlü, *Yüksek Lisans Tezi*, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Desiderio, M.J.**, 2011, Wandering: Seeing The cinema of Wim Wenders through cultural theory and naturalized phenomenology, *Phd Thesis*, Temple University, Philadelphia, USA
- Eroğlu, A.**, 2003, Mimarlık, Kent ve Sinema İlişkisi, *Yüksek Lisans Tezi*, T.C. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Öcal, L.H.**, 2006, The Experience of Urban Space and Time Within Wong Kar-wai Films, *Yüksek Lisans Tezi*, T.C. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Öz, M.İ., 2012, Japon Bilim Kurgu Animelerinde Kent ve Mimarlık: Ghost in the Shell I&II ve Metropolis Animeleri Üzerinden Bir İnceleme, *Yüksek Lisans Tezi*, T.C. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Özbilen, A., 2012, Kamusal Alanların Oluşturduğu Arayüzlerin, Fiziksel ve Kavramsal Niteliklerine Göre Berlin-Alexanderplatz Örneğinde İrdelenmesi, *Yüksek Lisans Tezi*, T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Tunalı, B., 2009, 27 Mayıs 1960 ve Toplumsal Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması: Toplumsal Gerçekçilik, *Yüksek Lisans Tezi*, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

C) SÜRELİ DERGİLERDEKİ MAKALELER

Örs, A.D., 2001, Sinematografi ve Mimarlık, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, **11**, 73-79

Şenyapılı, Ö., 2009, Bilimkurgu Filmlerinde Güncel Kentler ve Mimarlık, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, **7**, 110-115

Türel, İ., 2001, Sinema ve Kentsel Mekânın Dönüşümü, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, **11**, 68-72

D) ÖZEL SAYILARDAKİ YAYINLAR

Helle, H.J., 1996, Kentlileşmiş İnsan, *Cogito Dergisi*, **8**, 71-80

Kökden, U., 1996, Kentler Üreten Tarih-Tarih Üreten Kentler, *Cogito Dergisi*, **8**, 37-42

Özgencil, M., 1996, Sinema ve Kent, *Cogito Dergisi*, **8**, 191-192

Simmel, G., 1996, Metropol ve Zihinsel Yaşam, *Cogito Dergisi*, **8**, 80-90

E) İNTERNET

Akdeniz, B., 2005, Oliver Twist Beyazperdeye Geri Döndü, <http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-4026/>, 15.10.2013

- Antrop, M.,** Landscape change and urbanization process in Europe, <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0169204603000264>, 16.07.2013
- Arın, C.,** 2002, Sanayi Devrimi Kenti Berlin – I, II: Kent Gelişimi Sürecine Bir Bakış, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=6&RecID=82>, 08.08.2013
- Burgess, E.W.,** The Growth of the City an Introduction to a Research Project, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1050993.files/2-15%20-%20Ernest%20Burgess%20-%20The%20growth%20of%20the%20City.pdf>, 21.07.2013
- Çam, A.,** 2011, Modernitenin Sanatı Sinema, <http://www.setamiri.com/2011/08/21/modernitenin-sanati-sinema/>, 15.10.2013
- Çil, E.,** 2006, Bir Kent Okuma Aracı Olarak Mekan Dizilim Analizinin Kuramsal ve Yöntemsel Tartışması, http://www.megaron.yildiz.edu.tr/yonetim/dosyalar/MEGARON_CILT01_SAYI04.pdf
- Doğan, E.,** 2011, Kent ve Anti-Gösteri : İstanbul'un Sine-Masal İmgeleri http://www.academia.edu/1696125/KENT_VE_ANTI-GOSTERI_ISTANBULUN_SINE-MASAL_IMGELERI
- Donald, J.,** 1995, The City, The Cinema: Modern Spaces, <http://cct335-w11.wikispaces.com/file/view/james-city-cinema.pdf/192303628/james-city-cinema.pdf>, 08.12.2013
- Frey, W.H. and Zimmer, Z.,** 2001, Defining the City, http://www.frey-demographer.org/reports/R-2001-1_DefiningCity.pdf, 21.07.2013
- Hohenberg, P.M.,** The Historical Geography of European Cities: An Interpretive Essay, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.3064&rep=rep1&type=pdf>, 26.10.2013
- Karabaş, B.,** 2009, Bölünmüş Kentler, <http://v3.arkitera.com/g165-bolunmus-kentler.html?year=&aID=2918>, 20.07.2013
- Kolstrup, S.,** Wings of Desire Space, Memory and Identity, http://pov.imv.au.dk/Issue_08/section_2/artc5B.html, ????

- Matus, V.**, 2001, The Once and Future Berlin, <http://www.hoover.org/publications/policy-review/article/6707>, 31.07.2013
- Moudon, A. V.**, 1997, Urban Morphology As An Emerging Interdisciplinary Field, <http://urbanmorphology.org/pdf/moudon1997.pdf>
- Özbek, M.**, 2000, Walter Benjamin Okumak II, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/475/5481.pdf>, 10.12.2013
- Özyurt, C.**, 2001, Yirminci Yüzyıl Sosyolojisinde Kentsel Yaşam, <http://sbe.balikesir.edu.tr/dergi/edergi/c10s18/makale/c10s18m6.pdf>, 24.12.2013
- Sexton, T.**, 2007, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer and Consumer Distraction in the Cinema, <http://voices.yahoo.com/walter-benjamin-siegfrizd-kracauer-consumer-distraction-451567.html?cat=7>, 08.12.2013
- Yiğit, Z.**, 2012, Kracauer'in Basit Anlatı Sineması ve Sonbahar, http://www.jasstudies.com/Makaleler/2141213522_yi%C4%9Fitzehra_T.pdf, 15.09.2013
- Url-1**, <http://essayblog.org/wp-content/samples/CityCinema.pdf>, 26.10.2013
- Url-2**, <http://www.sinemaloji.com/elestiri/sinemada-kentsel-okumalar>, 14.10.2013
- Url-3**, <http://www.morgenpost.de/berlin-guide/Stadtplan/>, 01.08.2013
- Url-4**, <http://geography.about.com/od/politicalgeography/a/Cities-Divided.htm>, 20.07.2013
- Url-5**, <http://eyewitnesstohistory.com/snpim2.htm>, 23.07.2013
- Url-6**, <http://io9.com/5570345/how-an-imaginary-city-changed-the-twentieth-century>, 26.10.2013
- Url-7**, <http://www.berlin.de/mauer/verlauf/index/index.en.php>, 01.09.2013
- Url-8**, http://www.yapi.com.tr/haberler/kuculen-kent-buyuyen-yoksulluk-kentsel-donusum-surecinde-alt-gelir-gruplari-adina-degis-en-yasamlar-ve-gorsel-belgeleme-surecleri_80993.html, 10.09.2013
- Url-9**, <http://mimarcasanat.com/sinema/sinema-ve-mimarlik-tarihsel-surecteki-kesisimler.html>, 05.09.2013
- Url-10**, <http://www.e-tarih.org/soguksavas/?sayfa=834015.676455.1959951.0.0.php&Berlin%20Buhran%FD>, 20.08.2013

- Url-11,** http://www.doganhasol.net/Articles/kentsel-mek%C3%A2n-ve-kentlilik-bilinci_10820.html, 26.10.2013
- Url-12,** <http://www.slideshare.net/CeyhunKet/sinema-kuramlar>, 31.10.2013
- Url-13,** <http://v3.arkitera.com/g165-bolunmus-kentler.html>, 07.08.2013
- Url-14,** <http://anopportunemoment.com/2013/02/18/berlin-teeming-with-history/>, 10.11.2013
- Url-15,** <http://stadtentwicklung.berlin.de/planen/stadtmodelle/de/innenstadtplane/sp/index.shtml>, 31.12.2013

EKLER

EK A: Film Künyeleri

EK-B1: “Gelişen-Modernleşen Berlin” Sine-Mekân Haritası

EK-B2: “Yıkılan-Boşalan Berlin” Sine-Mekân Haritası

EK-B3: “Bölünen Berlin” Sine-Mekân Haritası

EK-B4: “Yeniden Birleşen Berlin” Sine-Mekân Haritası

FİLM KÜNYELERİ

%100 Arabica: Yönetmen: Mahmoud Zemmouri, 1997, Fransa-Paris, 85'

400 Darbe, Les Quatre Cent Coups, The 400 Blows: Yönetmen: François Truffaut, 1959, Fransa- Paris, 99'

Almanya Sıfır Yılı, Germania Anno Zero: Yönetmen: Roberto Rossellini, 1948, Almanya-Berlin, 78'

At: Yönetmen: Ali Özgentürk, 1982, Türkiye-İstanbul, 116'

Başkalarının Hayatı, Das Leben Der Anderen: Yönetmen: Florian Henckel von Donnersmarck, 2006, Almanya-Berlin, 137'

Başlangıç, Inception: Yönetmen: Cristopher Nolan, 2010, Amerika, 142'

Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi, Berlin, Die Sinfonie Der Grossstadt: Yönetmen: Walter Ruttmann, 1927, Almanya-Berlin, 65'

Berlin Üzerindeki Gökyüzü, Der Himmel über Berlin: Yönetmen: Wim Wenders, 1987, Almanya-Berlin, 127'

Beşinci Element, The Fifth Element: Yönetmen: Luc Besson, 1997, Fransa, 126'

Bıçak Sırtı, Blade Runner: Yönetmen: Ridley Scott, 1982, Amerika, 117'

Bisiklet Hırsızları, Ladri Di Biciclette: Yönetmen: Vittorio De Sica, 1948, İtalya-Roma, 93'

Dilenci, Accattone: Yönetmen: Pier Paolo Pasolini, 1961, İtalya-Roma, 120'

Eşkiya: Yönetmen: Yavuz Turgul, 1996, Türkiye-İstanbul, 121'

Geceyarısı Kovboyu, Midnight Cowboy: Yönetmen: John Schlesinger, 1969, Amerika-New York, 113'

Good Bye Lenin: Yönetmen: Wolfgang Becker, 2003, Almanya-Berlin, 121'

Hemşehri, Païsa: Yönetmen: Roberto Rossellini, 1946, İtalya-Sicilya, Napoli, Roma, Floransa, 134'

Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın, In weiter Ferne, so nah!: Yönetmen: Wim Wenders, 1993, Almanya-Berlin, 144'

James Journey to Jerusalem: Yönetmen: R'anan Alexandrowicz, 2003, İsrail-Kudüs, 91'

Kaldırım Çocukları, Sciuscia: Yönetmen: Vittorio De Sica, 1946, İtalya-Roma, 93'

Kamerahı Adam, The Man with the Movie Camera: Yönetmen: Dziga Vertov, 1929, Sovyetler Birliği-Moskova, Odessa, 80'

Beyaz Gemi, La Nave Bianca: Yönetmen: Roberto Rossellini, 1942, İtalya, 69'

Metropolis: Yönetmen: Fritz Lang, 1927, Almanya-Babelsberg, 114'

Mutlu Beraberlik, Happy Together: Yönetmen: Wong Kar-Wai, 1997, Hong Kong, 96'

New York'tan Kaçış, Escape from New York: Yönetmen: John Carpenter, 1981, Amerika, 99'

Oliver Twist: Yönetmen: Roman Polanski, 2005, İngiltere-Çek Cumhuriyeti-Fransa-İtalya, 130'

Paramparça Aşklar ve Köpekler, Amores Perros: Yönetmen: Alejandro González Iñárritu, 2000, Meksika, 154'

Piyanist, The Pianist: Yönetmen: Roman Polanski, 2002, Almanya-İngiltere-Fransa-Polonya, 150'

Protesto, La Haine: Yönetmen: Mathieu Kassovitz, 1995, Fransa-Paris, 93'

Robo Cop: Yönetmen: Paul Verhoeven, 1987, Amerika, 103'

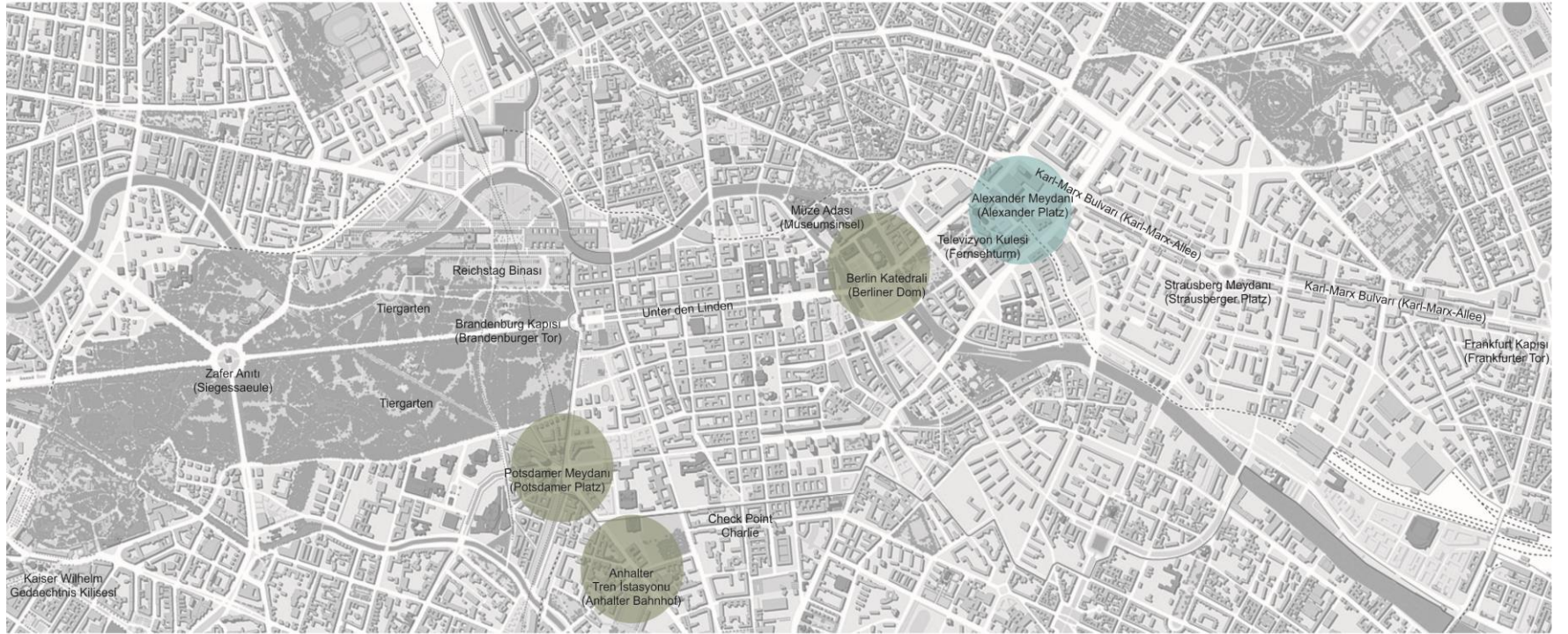
Roma, Açık Şehir, Roma Citta Aperta: Yönetmen: Roberto Rossellini, 1945, İtalya-Roma, 100'

Serseri Aşıklar, À Bout de Souffle: Yönetmen: Jean-Luc Godard, 1960, Fransa-Paris, 87'

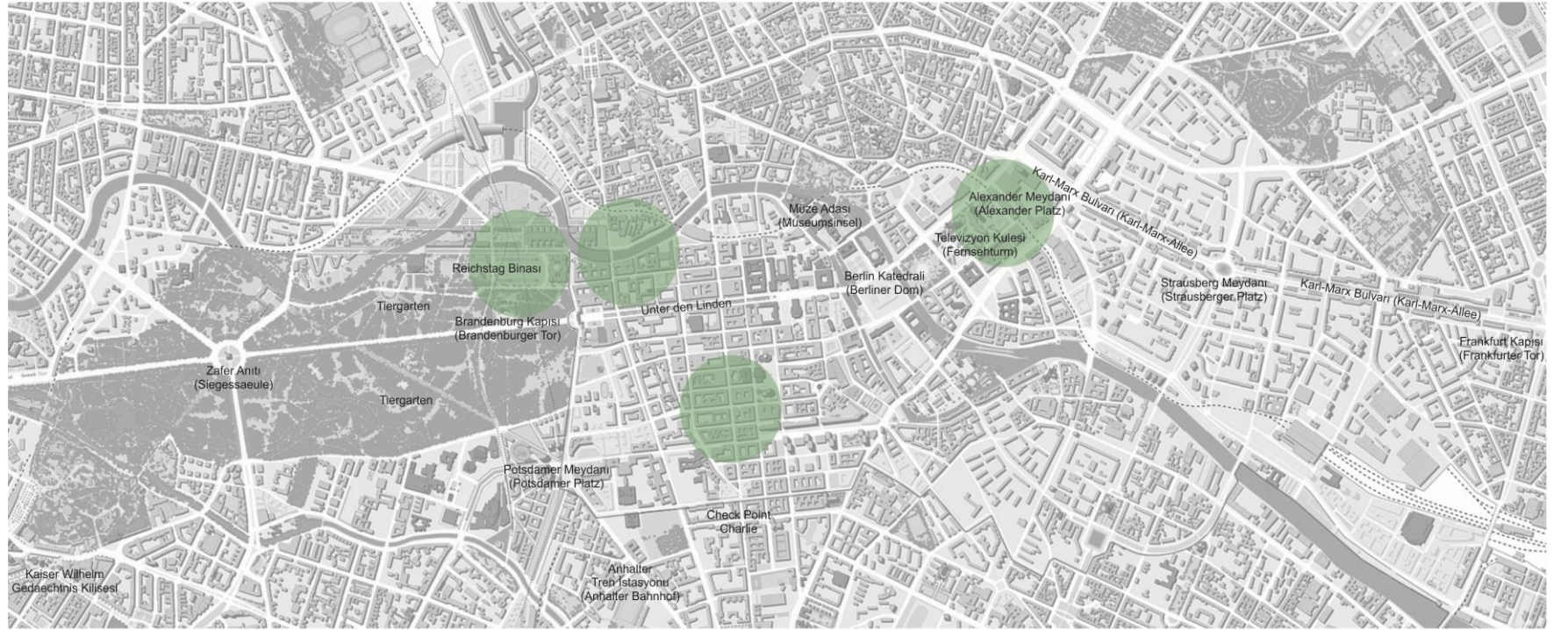
The Harder They Come: Yönetmen: Perry Henzell, 1972, Jamaika, 120'

Umberto D: Yönetmen: Cesare Zavattini, 1952, İtalya-Roma, 91'

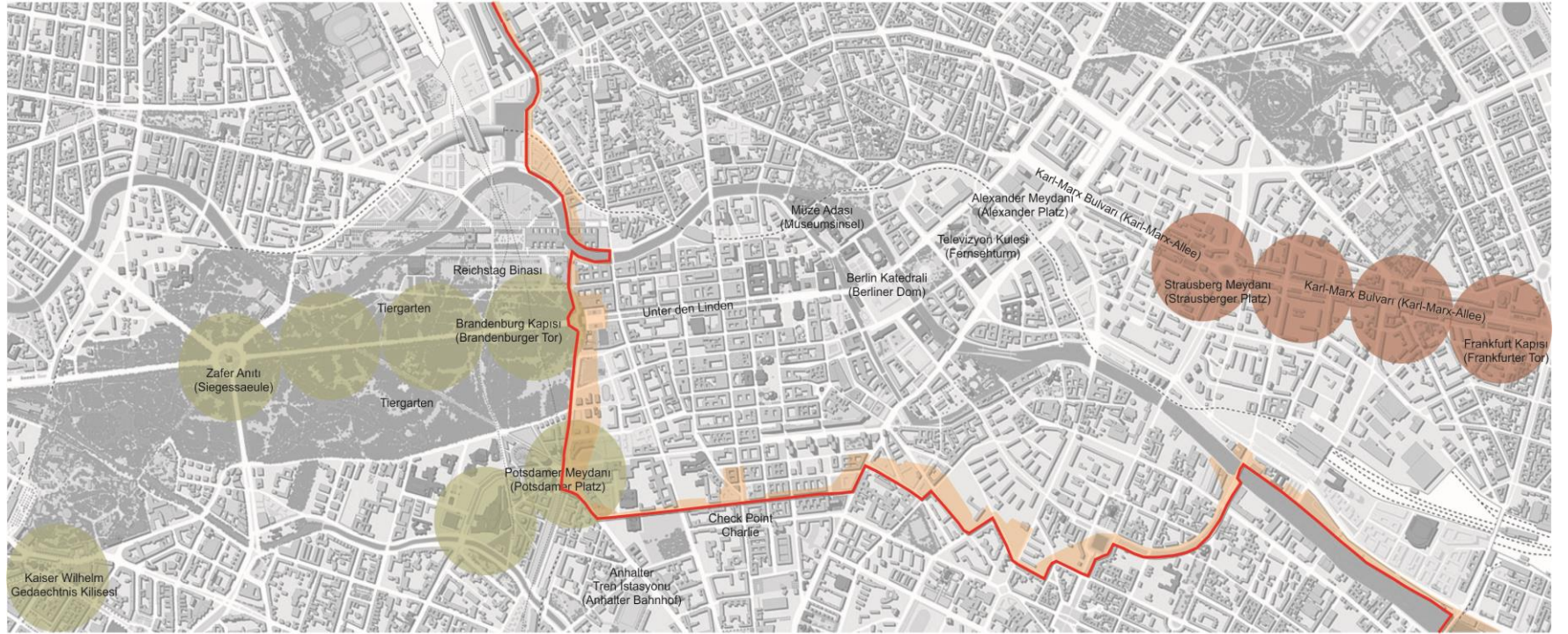
Yargıç, Judge Dredd: Yönetmen: Danny Cannon, 1995, Amerika, 96'



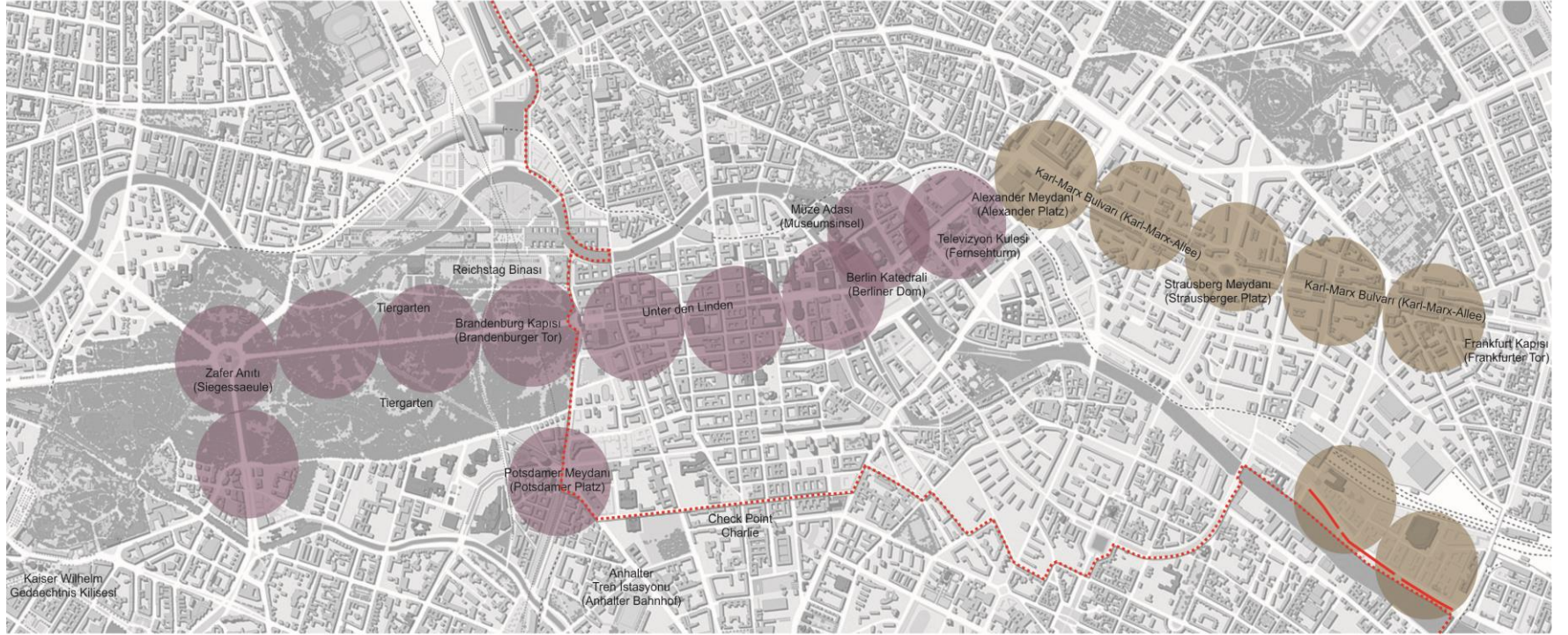
- Berlin Bir Büyük Kent Senfonisi (1927)
Walter Ruttmann
- Berlin Alexander Meydanı (1931)
Piel Jutzi



Almanya Sıfır Yılı (1948)
Roberto Rossellini



-  Berlin Duvarı
-  Berlin Duvarı Sınır Şeridi
-  Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987) Wim Wenders
-  Başkalarının Hayatı (2006) Florian Hanckel von Donnersmarck



-  Berlin Duvarı İzi
-  Berlin Duvarı Parçaları
-  Ne Kadar Uzak O Kadar Yakın (1993), Wim Wenders
-  Elveda Lenin! (2003) Wolfgang Becker

ÖZGEÇMİŞ

Zeliha Bayrakçı

1984 yılında Adana’da doğdu. İlk, Orta ve Lise eğitimini Türkiye’nin çeşitli illerinde tamamladı. 2009 yılında T.C. Mersin Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nü bitirdi. Lisans eğitiminin bir kısmını Erasmus Öğrenci Değişim Programı ile Almanya’da Dortmund University of Applied Sciences and Arts da tamamladı. Mezun olduktan sonra çeşitli projelerde ve firmalarda görev aldı. 2012 yılında T.C. Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimarlık Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı.