

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

SİNEMA VE KENT

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Şehir ve Bölge Plancısı Can Ali AKKUŞ

Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı
Kentsel Koruma ve Yenileme Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. İsmet OKYAY

İstanbul
MAYIS 2008

KABUL VE ONAY SAYFASI

Can Ali AKKUŞ tarafından hazırlanan SİNEMA VE KENT adlı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İsmet OKYAY
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, Kentsel Koruma ve Yenileme Programında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. İsmet OKYAY

Üye : Doç. Dr. Gülşen ÖZAYDIN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Z. Yüksel AKTAŞ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Teoman TEKKÖKOĞLU

Üye : Yrd. Doç. Dr. F. Gül KAFESÇİOĞLU

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

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
SUMMARY	iii
ÖNSÖZ	v
FOTOĞRAF LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: SİNEMA	4
1.1 KENTTE SİNEMA	4
1.1.1 Sinema Salonunun Doğuşu ve Gelişimi	5
1.1.1.1 Paris'teki İlk Gösterimler	6
1.1.1.2 Fuar Endüstrisi	8
1.1.2 Sinema Tarihinde Kent	10
1.2 SİNEMADA KENT	14
1.2.1 Filmlerde Kentsel Tema	14
1.2.1.1 Dış Mekanlı Filmler	15
1.2.1.2 Sinema Mekanları	18
1.2.2 Sinema ve Kent Etkileşimi	18
1.2.3 Sinemada Çevre	21
1.2.4 Sinema-Mekan İlişkisi	25
1.2.4.1 Sinemada Mekan Seçim Kriterleri	25
1.2.4.2 Sinematik Mekan Seçim Sorumlusu	26
1.2.4.3 Kent Plancısı ve Mimar Katılımı	28
1.2.4.4 Mekan Seçiminde Yerel Yönetimin Görevleri	29
1.2.5 Belgesel Sinemada Kent Ögesi	30
1.2.5.1 Belgesel Sinemacılar ve Kent	31
1.2.5.2 Konutlandırmanın Ötesinde	34
1.2.5.3 Planlama Tasvirleri	37
1.2.5.4 Bilim ve Akla Yatkinlık	37

1.2.5.5 Toplumsal Sağaltıcı Olarak Sinema	39
1.2.5.6 Harikalar Yaratan Planlama	43
1.2.5.7 Plancıyı Tanımak	45
1.3 SİNEMADA EN ÇOK KULLANILAN KENTLERDEN ÖRNEKLER	51
1.4 SİNEMATİK KENTLERİN EN ÇOK KULLANILDIĞI FİMLERDEN ÖRNEKLER	54
1.5 BÖLÜM SONUCU	57
BÖLÜM 2: KENT	60
2.1 MODERNİZM	61
2.1.1 Modernizm Kenti	62
2.1.2 Sinemada Ütopyen Kentler	63
2.1.3 Sinemada Distopyen Kentler	64
2.2 POSTMODERNİZM	67
2.2.1 Postmodernizm Kenti	68
2.3 DÜŞÜNCE DAĞITIMCISI OLARAK SİNEMA	72
2.4 SİNEMADA KENTLEŞME MESELESİ-TARİHİ KENT	89
2.5 BELGESEL FİLM VE KENT	94
2.5.1 Türkiye’de Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı	96
2.5.2 Türk Belgesel Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış	97
2.6 1923-1950 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI VE İSTANBUL	100
2.7 1950 YILLARI VE SONRASI DÖNEMDE TÜRK SİNEMASI	106
2.8 SİNEMADA KENTSEL KRİZ VE TOPLUMSAL SORUNLAR	113
2.9 TARİHİ KENT VE TARİH BİLİNCİ GELİŞTİRİLMESİNDE ARAÇ OLARAK SİNEMA	116
2.10 BÖLÜM SONUCU	123
BÖLÜM 3: SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	125
KAYNAKLAR	140
ÖZGEÇMİŞ	146

ÖZET

Hızla değişen bir dünyada yaşıyoruz. Hızla değişen ve etkileşen... Bütün insanlar, ülkeler, toplumlar, bireyler ve elbette sanatlar birbirleriyle alışveriş içindeler. Bugünün dünyasında, ancak bu şekilde birbirlerini tamamlayıp, etkinliklerine devam edebilirler.

Görsel iletişim biçimlerinin diğer tüm iletişim biçimlerine göre en etkili, öğretici ve akılda kalıcı olduğu bir gerçektir. Özünde birey ve topluma hizmet eden planlamanın hem kendisinin bir tür görsel iletişim aracı olması, hem de planlı ve planlama kullanıcısının görüntü üreten ve tüketen bireyler olduğu düşünöldüğünde; planlama, kent ve sinema ilişkisinin zorlama bir ilişki olmadığı anlaşılır.

İncelemenin ilk bölümü sinema'nın doğuşuna ayrıldı. Kent ve sinema ilişkisi öncelikle tarihsel süreçle daha sonrasında ise her ikisini de oluşturan öğeler bağlamında incelendi.

Çalışmada amaç, sinema ve kent arasındaki bağlantının sorgulanmasıyla birlikte; kentin sinemadan, sinemanın kentten ne derece etkilendiğini anlamak, kentsel mekanın oluşumunda, kimlik kazanmasında ya da görsel bir eleman olarak seyirciye sunulmasında sinemanın katkısını incelerken; bu etkileşimden ya da kentsel tasarım ve kent öğelerinin sinema sektöründe kullanılmasının kente neler kazandırdığını keşfetmektir. Kentsel mekanların, film seti olarak kullanılması, sinema ekranından izleyiciye sunulması, kent kullanıcılarının kent hakkında bildiklerini sorgular, yeni fikirler verir, kullanıcıların bakış açılarını değiştirir ve kentlerin algılanan veya empoze edilen imgelerini yaratır. Kent imgelerinin doğru yansıtılması, kent kullanıcılarının içinde yaşadıkları kenti algılama kapasitelerini etkileyeceğinden, sinema bu konuda üzerine büyük bir sorumluluk almaktadır. Kent, sinematik form tarafından şekillenmiştir. Sinema da doğasının büyük kısmını kentin tarihi gelişiminden almıştır. Sinema ve kent arasındaki en önemli bağlantı kent imajı ve kentsel imgelerdir. Bir film, kentin algılanmasına, üzerinde düşünölmesine ve hatırlanmasına sebep olmaktadır. Birbirine derinden bağlı olan sinema ve kentin kilitlendiği ortak nokta, kentsel imaj ve imgelerdir. Filmde, çevre düzenlemesinde

önemle gözetilmesi gereken nokta, çevrenin izleyicide gerçek zamanı ve gerçek mekanı izlediği hissini verilmesidir. İzleyicide gerçeğin doğru bir şekilde yansıtıldığı, zamanın ve mekânın birebir birbirini karşıladığı hissi uyandırılmalıdır. Kentsel bir mekân, film çekimi için seçildiğinde, geçmişe ait bir senaryo ile mevcut mekân elemanları arasındaki ilişki incelenmelidir. Böyle bir inceleme konusunda, ancak bir sosyolog, sosyal bilimci, şehir plancısı, mimar ve sanat tarihçisi, gerçeği olduğu gibi yansıtabilir. Kentsel bir görüntünün, o mekânın kullanıcılarına ne anımsattığı, ne hissettirdiği, kentin sosyal ve kültürel yapısını değerlendirebilecek olan kent plancısı tarafından yansıtılabilir. Bu açıdan film setinde kent plancısı ve mimar katılımı bazı durumlarda yarar getirebilir.

Belgesel sinema ile kent ve kent planlama arasındaki ilişki ve kent planlamada araç olarak sinemadan yararlanılması irdelendi.

2. Bölümde kent ve sinema ilişkisinin sonucu olarak modern/postmodern kentin değişen anlamını aktarmadaki filmlerin irdelenmesi ile beraber düşünce dağıtıcısı olarak sinemanın rolü anlatıldı. Düşünce dağıtma rolünün yeni vizyonları yayma, ideolojileri anlatma ve oluşturma fırsatı olarak toplumu nasıl etkilediği gösterilmek istendi. Bu bölümde sinemanın kitle iletişim aracı olarak toplumu nasıl yansıttığı; kentin imajını oluşturmadaki ve yeni kent anlayışları ile arayışlarını, küresel anlamda, nasıl yansıttığı ele alındı.

3. ve 4. Bölümlerde tarihi kentlerin sinemada işlenmesi ile oluşturulan toplumsal bellek ile kentsel katılımı sağlama ve toplumsal bilinç oluşturmada sinemanın rolü irdelenerek filmlerin ve diğer görsel materyallerin kent tarihinin canlı kanıtları olarak önem taşımalarından hareketle, tarihi kentlerin korunmasında kapasite arttırımı için sinemadan yararlanılması ve toplumsal bilincin geliştirilmesi için bir araç olarak sinemanın kullanılması önerilerek çalışma sonlandırıldı.

SUMMARY

We live in a rapidly changing world. All human beings, all countries, societies, individuals and arts are in communication with each other. By only this way they can complement each other and continue their activities.

Comparing to the other ones, the visual communication is the most effective, educational and the easiest one to remember. It can be clearly understood that the relation between the planning, city and cinema is not compulsory, when we think city planning, serving to individual being and society, together; is a kind of visual communication tool and the user of planning and city planner are also the individuals producing and spending images.

The first chapter of this study was reserved to the origin of the cinema. The relationship between city and cinema was investigated with historical process first and then investigated from the point of items that create both city and cinema.

The aim of this study is to work out what the city gains, by finding out how the city affects cinema and how the cinema is affected by city, and while searching cinema's assistance in formation of urban space, gathering an identity or being shown as a visual material to the audience; with questioning the relationship between city and cinema. The usage of urban spaces as film sets and presenting them to spectators from the screen questions the information that the users have, gives new ideas, changes their points of view and forms the images of cities that are perceived or imposed. Since reflecting the city images correctly affects the capacity of the users in perceiving the city they are living in, cinema has a great responsibility. City is shaped by cinematic form without any denials. Cinema has taken the most of its nature from the city's historical development. The most important connections between city and cinema are city image and urban images. A film makes users, think and remember a city. The common point that both cinema and city focus on is urban images. The point that must be handled carefully in organizing the environment in a film, is to create the sense of real time and real place, on the spectators. The sense of reflecting the truth, time and place completing each other perfectly, must be given.

The relationship between a scenario of past and a present space, must be examined when an urban space is selected for a film set. In that kind of experiment, only an urban planner, an architect, a sociologist and an art historian can reflect the truth. What an urban vision reminds the user of the space or what it makes the user feel, can be reflected by an urban planner, that evaluates the city's social and cultural structure, best. So, the participation of urban planner and architect, in a film set, can be advantageous in many situations.

In the second chapter, along with the analysis of the films in the field of the expression of the modern/postmodern city's changing meaning as a result of the affinity between the city and the cinema, the role of the cinema as the source of thoughtemission has been explained. It has been aimed to depict how this source of thought emission affected the society as a source of the spread of the new visions, the expression and the formation of the ideologies. In this chapter, how the cinema reflects the society as the means of mass media and how it reflects the attempts to form the image of the city and the searches of a new city globally.

In the third and the fourth chapters, the social mind made up by using of the historical cities in the cinema and the role of the cinema in the field of urban heritage and the social mind have been analyzed. In this way, regarding the films and the other visual materials as the up to date evidences of the city history, this study has been finalized by proposing that the cinema must be used as an instrument of enhancing the protection and the renewal for the capacity increase and that the cinema must be used as the improvement of the social mind.

ÖNSÖZ

Avrupa Sinema Mirasının Korunması Ve Geliştirilmesine İlişkin 26 Haziran 2000 Tarihli Konsey İlke Kararında, Avrupa Birliği Konseyi; *"Avrupa Topluluğu Kuruluş Antlaşması'nı göz önünde tutarak, Avrupa sinema arşivlerinin sinema tarihine ilişkin engin bir mirasa sahip olduğunu, her türü temsil eden yaklaşık bir milyon civarında kısa ve uzun metrajlı filmi kapsadığı düşünülen bu mirasın uluslar arası düzeyde olağanüstü bir öneme sahip görsel-işitsel bir koleksiyonu temsil ettiğini kaydeder.(...) Vatandaşlar; özellikle de gelecek nesiller, bu eserler aracılığıyla Avrupa hayatı, gelenekleri, tarihi ve coğrafyası konusunda son 100 yılın en önemli sanatsal söylemlerinden birinin eşsiz bir arşivine ulaşacaklardır. Üstelik sinema, kendine has çoğaltılabilme ve hareketlilik özelliği sayesinde bilginin karşılıklı olarak yayılması konusunda olağanüstü bir araçtır"* der.

Henüz dört yaşındayken babamın öğretmeni olduğu bir köy ilkokulunda izlediğim iki film hala belleğimde ve anılarımda yer etmektedir. Seyrettiğim o filmlerden biri, bir düşünüyü anlattığını anımsadığım kurmaca bir film, bir diğeri ise elleri yıkamanın gerekliliği üzerine hazırlanmış bir canlandırma filmiydi. Okulumuzun beyaz badanalı duvarlarına yansıtılarak hayat bulan ve kareleri hala belleğimde olan o filmlerin küçük dünyama kattığı düşler ve yaşadığım heyecan hala anılarımin en tepesinde çocuk masumluluğu ile yaşamaktadır. Zaten o yaşa ait kaç anı kalabilir ki insan belleğinde...?

Hayatımıza giren sihirli camla beraber devam eden bu düş dünyası, kente taşındıktan sonra bir sinema izleyicisi olarak 'üç film birden, devamlı matine'lerle hızlanarak -bu durum o dönemler hala ayırımında olamadığım bir sinema sevdasından kaynaklanıyordu sanırım- devam ediyordu

Ve üniversite yılları... Taşradan koparak 'taşı toprağı altın İstanbul'a ilk geliş. Beyoğlu'nda sinemaya ilk gidiş. İstanbul'a henüz tam alışamadığım, hala 'memleket hasreti' çektiğim o dönemlerde Beyoğlu'na gidip film seyretmek beni oldukça rahatlatır, az da olsa çektiğim hasreti giderirdi. Aynı gün dört film izlediğim günler bile olurdu.

Eğitimim boyunca, bilinçlendikçe daha da büyüyen sinema ilgisi, aldığım şehir planlama eğitiminin sosyal bilimlerle ilişkisinden kaynaklanan formasyonu ile birleştğinde, mesleğimizin birincil aktörü olan kentin vazgeçilmezi olan sinemaya ve sinemayı doğuran kente dair bir tez hazırlayabileceğim düşüncesi oluştu.

Ve bugün bu düşüncemi gerçekleştirirken, başta tezimin hazırlanmasında bana büyük destek veren hocam Prof. Dr. İsmet Okyay olmak üzere, eğitimim boyunca iyi bir meslek adamı olmam için emek harcayan bütün hocalarıma, aileme ve tez çalışmam boyunca beni destekleyerek katkıda bulunan sevgili eşim Fazilet'e çok teşekkür ederim.

Mayıs 2008

Can Ali AKKUŞ

FOTOĞRAF LİSTESİ

	Sayfa No
Fotoğraf 1.1. The Exit of the Factories Lumière, 1895 ve Cinematographe Lumière afişi	6
Fotoğraf 1.2. Cinematographe Lumière	7
Fotoğraf 1.3. Metropolis film afişi	13
Fotoğraf 1.4. Metropolis film afişi	13
Fotoğraf 1.5. Sisler Rıhtımı filminden bir kare	16
Fotoğraf 1.6. Sisler Rıhtımı film afişi	16
Fotoğraf 1.7. Pisa Kulesi	21
Fotoğraf 1.8. Bladerunner film afişi	23
Fotoğraf 1.9. Los Angeles	23
Fotoğraf 1.10. Eiffel Kulesi	25
Fotoğraf 1.11. Brooklyn Köprüsü	26
Fotoğraf 1.12. Forrest Gump film afişi	28
Fotoğraf 1.13. New York kenti	51
Fotoğraf 1.14. Seaside kenti, Florida, U.S.A	52
Fotoğraf 1.15. Paris ve Sein Nehri	53
Fotoğraf 1.16. Paris ve Eiffel Kulesi	54
Fotoğraf 1.17. İstanbul kenti (Uzak filmi, 2002)	55
Fotoğraf 1.18. Metropolis film afişi	56
Fotoğraf 1.19. Metropolis filminden bir kare	56
Fotoğraf 1.20. Matrix film afişi	57
Fotoğraf 2.1. L'Avventura filminden bir kare (1960), Yön: Antonioni	65
Fotoğraf 2.2. Alphaville filminden bir kare (1965), Yön: Jean-Luc Godard	66
Fotoğraf 2.3. Hiroshima Mon Amour, Alan Resnais, 1959	74
Fotoğraf 2.4. Metropolis, Fritz Lang, 1926	77
Fotoğraf 2.5. Berlin, die Sinfoni der Grossstadt, Walter Rutman, 1927	78
Fotoğraf 2.6. Man with the Movie Camera, Dziga Vertov, 1929	79

Fotoğraf 2.7. Berlinli Bir İşadamı İçin Kolaj, Lasld Mahol-Nagy, 1929	79
Fotoğraf 2.8. Plan Voison, Paris, Le Corbusier, 1922	80
Fotoğraf 2.9. Plan Voison, Paris, Le Corbusier, 1922	81
Fotoğraf 2.10. Plan Voison, Paris, Le Corbusier, 1922	82
Fotoğraf 2.11. The Silence, Ingmar Bergman,1922	83
Fotoğraf 2.12. Mon Oncle filminden bir kare, Jacgues Tati 1958	84
Fotoğraf 2.13. Mon Oncle filminden bir kare, Jacgues Tati, 1958	84
Fotoğraf 2.14. Play Time filminden bir kare, Jacgues Tati, 1967	85
Fotoğraf 2.15. Play Time filminden bir kare, Jacgues Tati, 1967	86
Fotoğraf 2.16. Play Time filminden bir kare, Jacgues Tati, 1967	87
Fotoğraf 2.17. Play Time filminden bir kare, Jacgues Tati, 1967	87
Fotoğraf 2.18. A Bout de Souffle, Jean Luc Godard, 1959	89
Fotoğraf 2.19. Le mura di Sana filminden iki kare, Pasolini, 1970	92
Fotoğraf 2.20. Şehvet Kurbanı film afişi	102
Fotoğraf 2.21. Şehvet Kurbanı filminden bir kare	102
Fotoğraf 2.22. Yılmaz Ali film afişi	103
Fotoğraf 2.23. Lüküs Hayat film afişi	105
Fotoğraf 2.24. Kanun Namına film afişi	105
Fotoğraf 2.25. Susuz Yaz filminden bir kare	106
Fotoğraf 2.26. Vesikalı Yarım film afişi	107
Fotoğraf 2.27. Seyyithan film afişi	107
Fotoğraf 2.28. Umut filminden iki kare	107
Fotoğraf 2.29. Hazal filminden bir kare	108
Fotoğraf 2.30. Sürü film afişi	108
Fotoğraf 2.31. Yol film afişi	108
Fotoğraf 2.32. At filminden bir kare	109
Fotoğraf 2.33. Gurbet Kuşları filiminde Haydarpaşa Garı	110
Fotoğraf 2.34. Gurbet Kuşları filiminden bir kare	110
Fotoğraf 2.35. Ah Güzel İstanbul filiminden bir kare	110
Fotoğraf 2.36. Gelin film afişi	111
Fotoğraf 2.37. Karanlıkta Uyananlar filiminden bir kare	113
Fotoğraf 2.38. Uzak filiminden bir kare	115
Fotoğraf 2.39. Eşkîya film afişi	116
Fotoğraf 2.40. Yusuf ile Kenan film afişi	116

Fotoğraf 2.41. Bir İstanbul sokağı, Topkapı, Jules Dassin, 1964	118
Fotoğraf 2.42. Galata Köprüsü, Topkapı, Jules Dassin, 1964	119
Fotoğraf 2.43. İstanbul'a bakış, Topkapı, Jules Dassin, 1964	120
Fotoğraf 2.44. İstanbul Boğazı'nda bir yalı, Topkapı, Jules Dassin, 1964	121
Fotoğraf 2.45. Haydarpaşa Garı, Topkapı, Jules Dassin, 1964	123

GİRİŞ

1950’li yıllardan başlayarak günümüze değin süren, hızlı bir kentleşme sürecinin yaşandığı ülkemizde, kırsaldan başlayan göçlerin etkisi ile yerleşim sorunları başlamış, yerleşilecek alanlar olarak yeni yerleşim alanları ya da tarihi kent merkezleri içerisindeki alanlar seçilmiştir. Tarihsel çevreye sahip olan kentlerimiz bu etkileşimden, koruma bilincinin gelişmemiş olmasından dolayı olumsuz etkilenmiş, sahip olduğu tarihi değerlerin bir kısmını yitirmiş ve bir kısmını da yitirme tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır.

Genellikle çöküntü bölgeleri haline dönüşen tarihi mahallelerin çağdaş kent yaşantısına katılmalarını sağlamak bir büyük sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski sakinlerinin giderek yok olması ya da korunamadığı için cazibesini kaybeden alanı terk etmesiyle yeni bir kullanıcı grup tarafından ele geçirilen bu alanların yeni sakinlerinin eğitim seviyeleri ve gelir düzeyleri düşüktür. Kentin sunduğu ve her kentlinin yararlanabilmesi gereken sosyal ve kültürel aktivitelerden yararlanamayan bu insanların hayatta kalabilmek dışında hiçbir amaçları yoktur - ki hayatta kalınacak kent İstanbul olunca - bu amaç için her şey yasallaşmakta ve bu insanlar yaşadıkları alanlarda, geldikleri kent, kasaba ve köylerin yaşam biçimlerini oluşturmakta ve kendi dünyalarını kurmaktadır.

Kurulan bu dünya içerisinde kentte yaşayan diğer insanlar pek girememekte, kent merkezlerinde kentten soyutlanmış alanlar oluşmaktadır. Bu durum, söz konusu alanlarda suç oranlarının artmasını, yasadışı mekanların oluşmasını beraberinde getirmekte ve yaşayanları için korunaklı bölgeler oluşmaktadır. İstanbul’un yakın tarihinde çekilen kimi filmlerde bu mekanlar doğal plato olarak kullanılmakta, burada yaşayan insanlar da suç işlemiş ya da suç işleme potansiyeli olan insanlar olarak gösterilmektedir.

Son yıllara kadar salt birer koruma alanı olarak ele alınan bu alanlarda, 2000’li yıllarla birlikte, bu tür alanların sürdürülebilirliğini sağlamak için yalnızca korunmasının yeterli olmadığı, kullanılarak ve yaşatılarak kent hayatına katılması

gerekliliği dile getirilmeye başlanmıştır. Çünkü küreselleşmenin etkisiyle yaşanılan bir çok ulusal ve uluslararası düzeyde deneyim, sürdürülebilirlik için koruma - kullanma dengesinin doğru kurgulanması gerektiğini, aksi takdirde başarıya ulaşılamayacağını ortaya koymuştur.

'Sinematik Kentler' kavramı, son yüzyılın ürünü olarak; teknolojinin ve bilimin de etkileriyle sık kullanılmaya başlanmıştır. Sinematik Kent, kapsamlı ve çok yönlü bir tanımlamadır. Kent olgusunun oluşma ve incelenme sürecinde etkindir. Kentsel mekanın nasıl kullanıldığının, kullanıcı katılımının, seslendiği fiziksel ve sosyal çevrenin niteliklerinin anlaşılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Sinematik mekan olarak karşımıza çıkan kentsel alanlar; zaman zaman bir meydanla ya da bir caddeyle sınırlanırken, zaman zaman da bütün bir kentin film setine dönüşmesiyle sonuçlanabilmektedir.

Sinematik mekan seçimi sorumluluğu, zaman içindeki değişim evreleriyle birlikte bu araştırmada incelenen diğer bir unsurdur. Mekan seçiminde kent plancısının ya da mimarın katılımı ya da gerekliliği sorgulanmaktadır.

Dünya sinemaları içinde öne çıkan Avrupa ve Amerika Sineması'nda yerleşmiş 'Sinematik Kent' kavramı, teknolojinin gelişimi ve bu gelişmenin sinema sektörüne yansımalarıyla büyük farklılıklar göstermiştir. Öyle ki, sinema artık kendisi için mekan yaratmaktadır.

Türk sinemasında 'Sinematik Kent' mantığı geçmişte, çok nüfuslu büyük kentlere ait mekanlarla, parklarla veya görsel açıdan zengin yapılarla sınırlanırken, bugün yeni arayışların da sonucu olarak Anadolu'nun çeşitli yerel yaşantılarını anlatan gelenek, görenek ve ananelerine bağlı kasabalar ya da küçük merkezler üzerine odaklanmıştır. Sinema filmi yeni kent mekanının baskın algısını kendi teknikleri ile sinematik mekan olarak yeniden üretme gücüne sahiptir. Sanayi devrimi, dünya tarihinde önemli bir dönüm noktası olup, makineleşmenin beraberinde getirdiği üretim sistemindeki değişiklik ve ulusal gelirin paylaşımında meydana gelen köklü değişimi, hakim yaşama mekanı haline gelen kentlerin uğradığı başkalaşmayı ve tüm bunların ortasında şaşırap kalan insana yaşadığı çevredeki olup bitenleri net olarak gösterebilecek bir araç olarak sinema, adeta kendiliğinden gelişen bu misyonunu eksiksiz yerine getirmiştir.

Söylem gücü olarak düşünüldüğünde en etkili sanat ve aynı zamanda endüstri dalları olarak edebiyat ve sinema karşımıza çıkmaktadır. Fakat çağımıza egemen olan ve

onu tutsağı yapan hız ve değişim olguları göz önüne alındığında, sinemanın kitlelere ulaşma ve halkları etkileme gücünün edebiyata oranla daha fazla etkinlik kazandığı kesindir. Ayrıca Türkiye gibi okuma oranı çok düşük olan az gelişmiş ülkelerde, yazılı olduğunda çok fazla etki yaratmayan malzeme, bir film formatında olduğunda çok daha fazla etkili olabilmektedir.

Çalışmamızda verdiğimiz örnekler ulaşabildiğimiz kaynaklar itibari ile daha çok Fransa kaynaklı olmasına rağmen, kuşkusuz diğer ülkelerde de bu konuda yapılmış önemli filmler bulunmaktadır.

Çalışmanın Genel Hedefleri

1. Kültürel Mirasın Korunması için bir araç olarak Sinema Sanatı kullanılabilir mi?
2. Tarihi kentlerin korunmasında karşılaşılan sorunları çözmede Sinema Sanatının katkısı ne olabilir? sorularını sorarak;
 - Kent ile sinema arasındaki etkileşimin önemini vurgulamak, bu etkileşim ile ortaya çıkan olumlu ve olumsuz sonuçlar ışığında kent kullanıcılarının, yerel yönetimlerin, kent plancılarının, mimarların ya da film yapımcılarının elde edebileceği yararları belirlemek,
 - Sinemada mekan kullanımının irdelenerek, planlama ve korumada mekan kullanımına ilişkin yeni açılımlar getirmek,
 - Tarihi kentlerin korunmasında, sinema sanatını, koruma bilincini geliştirmek için kullanmak,
 - Bugün köhnemiş durumda olan tarihi mekanlarda sinema sanatının tanıklığından yararlanılarak, tarihi kent belleğinin yeniden canlandırılmasını sağlamak, bu mekanlara karşı duyarlılığı arttırmak, çalışmamızın hedeflerindedir.

BÖLÜM 1. SİNEMA

Sinema, sadece salonlarla sınırlı olmayıp, sokak ve meydanlara taşan kamusal alanlara da yayılabilmiş bir olgudur. Başka bir deyişle 20.yüzyılın en popüler sanat ve medya formu (biçimi) olarak sinema, modern bir kültürel aktördür. Ve sinema Kevin Robis'in ifade ettiği gibi, modern kentteki hayat deneyimlerini, onun karmaşık görünümünü sergiler; film seyircisini tehlikeler, korkular ve caddelerin erotizmiyle dolu bir labirente sürükler. Sinema, sadece kentsel yaşam ve görünümünün sunumları olmakla kalmaz, Robins'e göre, aynı zamanda kentin görsel deneyimlerini de biçimlendirir.

Bütün bir dünya coğrafyasında kentsel mekanlar, diğer mekanlara oranla daha gelişmiştir. Kentin en önemli özelliği düşünsel ve sanatsal tasarımların odak noktası olmasıdır. Tasarımların gelişmesi de kentte olanaklıdır. Kent düşünsel ve sanatsal yaratılara olanak tanıdığı gibi teknolojinin ve teknolojik gelişmelerin de -sanayi, fizik, kimya, mekanik, optik v.b. gibi- alanı olmaktadır. Kent bu özellikleri nedeni ile de sinema tarihi için önemlidir.

Bu bölümde kenti, film hikayesinin (gerek zamansal) oluşturucu öğelerinden biri olarak kullanan ve sinema sanatına yeni anlatım olanakları sunan filmler üzerinden sinema ve kent etkileşimi irdelenecektir.

1.1 KENTTE SİNEMA

Paris'teki ilk film gösterim mekanında seyirci ile buluşmasından bu yana sinema, ara sokaklardan gösterişli bulvar ve meydanlara, günümüzde multiplekslere kadar genişlemiş kentsel mekanları şekillendiren bir vizyona sahip olmuştur.

İnsanlık, kentle birlikte yeni bir yaşam tarzına ulaşmıştır. Modern kentin ve sinemanın aynı zaman diliminde, 19.yüzyılın sonunda kentsel bir keşif olarak ortaya çıkması ve kentsel deneyimleri hızla değiştirmeye başlaması ile beraber sinemanın kentsel yaşama katılması, kentsel yaşam tarzına yeni bir hayat anlayışı eklemiştir. Sinemanın doğuşu ile kente 'okuma-yazma' kültürü yanında, görsel spektaküler (temsili) bir kültür de katılmıştır.

Kent, ticari ilişkilerden sosyal dönüşümlere, şehircilikten, sahne sanatları ile diğer kültürel biçimlere ve gündelik yaşamın en ince ayrıntısına kadar uygarlıkların en zengin ifadelerini içinde barındırıp yeni biçimlerle yeniden üretme yeteneğine sahiptir. Bütün bir dünya coğrafyasında kentsel mekanlar, diğer mekanlara oranla gelişmiş, daha zevkli ve neşeli daha zarif daha özgürleşimci yaşam alanları olmuş ve sanatsal ilgi ve üretimin temel dinamikleri olmuşlardır.

1.1.1 Sinema Salonunun Doğuşu ve Gelişimi

Sinema işletmelerinin ilk yıllarına ilişkin bilgiler, sonradan ortaya çıkmış birkaç belgeye dayandırılır. Ama buna rağmen, sinema izleyicisinin ortaya çıkışı ve nitelikleri, buna karşın daha az bilinen bir alandır. Araştırmacılar, bu alanı genelleştirerek yazınsal metinlerin incelenmesine dönüştürmüşlerdir. Aslında bu konuda hiçbir istatistik yok, zira o yıllarda CNC'nin bordroları gibi kaynaklar, mali belgeler henüz mevcut değildi. İlk yıllara ilişkin bu belgeler 90'lı yıllarda ve özellikle sinemanın 100. yılının kutlanması sırasında oldukça zenginleşti.¹ Jean-Jacques Meussy'nin 1894 ve 1918 arasında Paris'teki salonların doğuşu üzerine *Paris-Palace ou le Temps de Cinémas*² (Paris-Palace ya da Sinema Salonları Dönemi) adlı yapıtı ve Jacques Rittaud-Hutinet'nin Lyon gibi önemli bölgesel başkentlerden, 2000-2500 sakini olan küçük kasabalara, Fransa'nın 223 kentinde sinemanın ortaya çıkışı üzerine *Dictionnaire des Cinématographes* (Sinema Sözlüğü), 1896-1897³ adlı yapıtı bu yılların ürünleridir. Seçim heterojendir, zira sadece arşivlerin var olduğu yerler incelenmiştir. Fakat bu yapıt, kentsel yapıları bize öğretmesine karşın yine de ilginçtir.

Daha önce, kaynaklar karşılaştırılırken saptanmış bir olguyu incelemek gerekir. Gösteri olarak sinemanın keşfi ile sinema salonu arasında on yıllık bir fark var. Fransa'da sinema, gelenek olduğu üzere, 1895 Aralık ayında Lumières filmlerinin gelip para ödemiş bir kitleye ilk defa sunulmasıyla başlatılır. Bu gösterim, Capucines Bulvarı'nda bulunan bir kahvenin bodrumundaki salonda yapıldı. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Grands Boulevards, Paris'teki yüksek sosyete yaşamının merkeziydi.

¹Bu açıdan, her düzeyde, tarihçilerin çalışmalarına, özellikle bazen belediyeler tarafından yayınlanmış bazı yerel araştırmalara, çoğunlukla bölgelerin yardımıyla Üniversite'ler tarafından yapılan çalışmalara, örneğin Fransız kentlerindeki sinemaların doğuşu hakkında tarihçe tutan 1895 gibi dergilere şükran duymak gerekir.

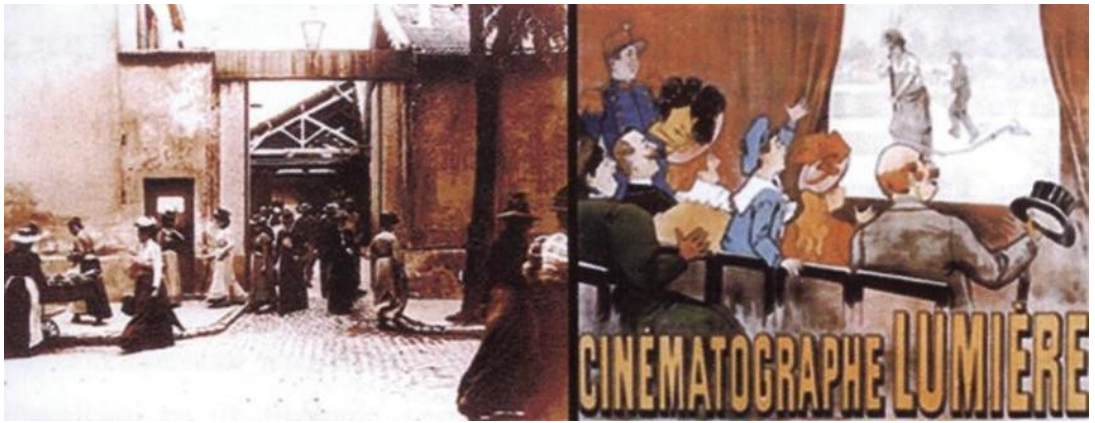
²Meusy, J. J., 1995. *Paris-Palace ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS ed., Paris

³Jacques Rittaud - Hutinet, 2000. *Dictionnaire des cinématographes en France (1896-1897)*, Honore Champion Ed., Paris

Bu "salon indien", aile kutlamaları ya da herhangi bir kullanım için kiralanabilmesi amacıyla özel olarak dekore edilmiş bir yerdi. Baba Lumière burayı kiralamıştı. Yıldızlı 33 ahşap koltuğu ve o dönemde pek görülmeyen bir düzeni vardı. Dikdörtgen salonun kısa kenarlarının bir tarafına bir operatörün elle çevirdiği bir projektör, diğer tarafına da bir perde yerleştirilmişti. Bu düzen, dekora ve konfora getirilmiş bütün çeşitlemelere karşın, her zaman sinema salonlarının tipik modeli olmuştur. Mevcut salon dizaynını kendi kullanımına göre değiştirmemesi dışında, varlığının ilk beş yılı süresince sinema gerçekten bir işgalci (squatter) oldu.

1.1.1.1 Paris'teki İlk Gösterimler

İlk gösterim, 1 Franklık tarifeyle, 33 izleyici önünde, 28 Aralık 1895'te yapıldı. (Fotoğraf 1.1) Gösteri, bundan sonra aylarca yineleni. Tarife bir kaç ay sonra 50 santim'e düşürüldü fakat hâlâ pahalıydı. Sinema, yıllar geçtikçe aşama aşama geniş bir kitleye açıldı. İkinci Lumière gösterimi 30 Mart'ta bir café-concert'de, Eldorado'da yapıldı. Dönemin bir gazetesine göre "perde, masaya oturmuş içkicilerin ortasına yerleştirilmişti". Yani café, alışkanlıklarını bırakmamıştı: Oraya içmek için gidiliyordu ama bir yandan da izlemek için salonun ortasına ödül olarak bir ekran yerleştirilmişti. Perdenin her iki tarafından da film izleniyordu fakat bu fazla bir şey değiştirmiyordu. Lumière'in üçüncü gösterim merkezi, Olympia'nın ek binalarından birinde, bodrumdaki bir salonda yer aldı.



Fotoğraf 1.1 The Exit of the Factories Lumière, 1895 ve Cinematographe Lumière afişi

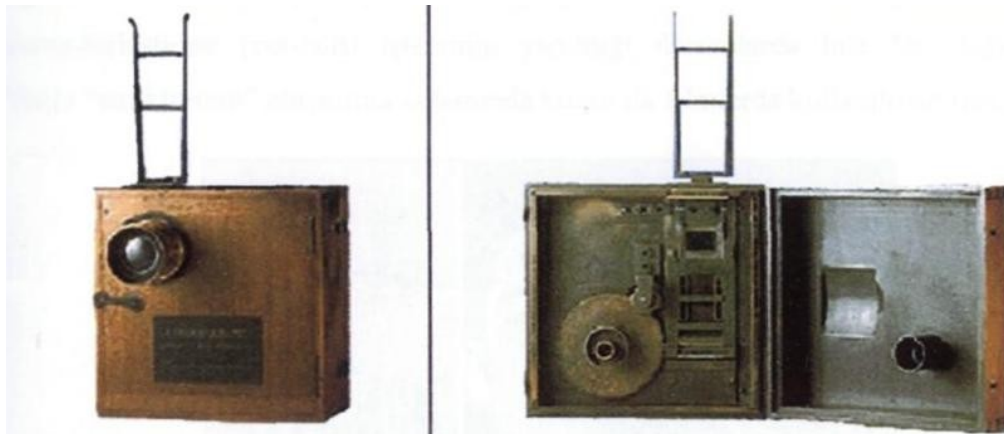
Dördüncüsü çok ilginçtir. 1880-1890 yıllarında Paris'te, Clignancourt sokağında, tuzu kuru burjuvaziye hitap eden büyük bir mağaza, Dufayel vardı. Dufayel, mağazasının salonuna, önce bedava olarak, bir Lumière sinematografi yerleştirdi. Müşterilerin dikkatini çekmek için bir de operatör çalıştırıyordu. Burası, mağazaya

gelen müşteriler, fakat özellikle de dadıları eşliğindeki çocuklar arasında hayli popüler bir sinema oldu. Jean Renoir, kendi özyaşam öyküsü *Ma Vie et mes Films* (Hayatım ve Filmlerim) adlı yapıtının ikinci bölümünde, 1897'de üç yaşında olduğunu ve ilk sinema deneyimini burada yaşadığını anlatır. "Bedava sinema, Dufayel'in en cesur buluşlarından biridir" diye yazıyor ve ekliyordu: Arkasındaki projektörün gürültüsünden öyle korkmuştu ki dadısı onu derhal salondan çıkarmış ve böylece deneyimi boşa gitmişti.⁴ 1896'da, Paris'te, hiç biri bu iş için tasarlanmamış olan mekânlarda 4 Lumière salonu vardı. Capucines Bulvarı'nda Blida'nın Cezayir kökenli Isola kardeşlerin, iki yıl çalıştırdığı bir projektör ve 194 koltuklu bir salon olan Théâtre Isola da vardı.

5 Nisan'da, Méliès, sinema gösterilerine sadece canlı ana gösterinin bir parçası olarak yer vermekte olan bir illüzyon tiyatrosuna, Robert Oudin'e, İngiliz malı bir projektör yerleştirdi.

Bir başka eğlence yeri ise, Saint-Germain Bulvarı'nda bir fotoğrafçı olan Pirou'nunkidir. Pirou, Operanın yerinde, hayli burjuva olan Café de la Paix'de bir sinema meydana getirdi. 1896 Aralık ayında, Nice gazinosunun kış bahçesinin girişinde bir başka salon daha açıldı. Özetle, bu yerler esas olarak zengin müşteriye yönelikti.

1896 yılında, çeşitli sinema aygıtlarına alınan izinlerin çoğalmasıyla, sinema sanayi doğmuştur. "Cinematographe Lumière" diye adlandırılan Lumière kardeşlerin buluşunun başarılı olması ve ilgi çekmesi üzerine "Cinematographe" sözcüğü bu yeni buluşun genel adı olarak yaygınlaşmıştır.⁵ (Fotoğraf 1.2)



Fotoğraf 1.2 Cinematographe Lumière

⁴Jeancolas, P. J., 2004. "Sinema Salonunun Doğuşu ve Gelişimi", Kentte Sinema Sinemada Kent, editör: A. Şimşek, Yeni Hayat Kitaplığı, İstanbul, s.s: 11-16

⁵Vincenti, G., 1993. Sinemanın Yüz Yılı, Çev. Engin Ayça, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Bu dönemde sinemaların coğrafik yoğunlaşması bir hayli hızlı oldu. 1897'de, bunlar, birahaneler gibi daha gösterişsiz yerleri, bazen de bir belediye salonunu ya da daha da garibi, bir okul binasını ama çoğunlukla da dinsel mekânları kendilerine yerleşim yeri olarak seçtiler. Sinemanın işgalci dönemi 1905-1906'ya kadar sürecektir. Güney Batı gibi bazı bölgelerde bu daha da sonraya, 30'lu yıllara, hatta İşgal'e kadar gidecektir. O dönemde, bugün anladığımız anlamda 'makiniistler' gerçekte söz konusu değildi fakat gösterecek bir şeyleri, bunlar arasında da filmleri olan kişiler vardı. Toulouse sinematekinin kurucusu ve yöneticisi Raymond Borde, bu 'Çingene'lerin kasalarında 'paléo-cinéma'nın tanıkları, çok sayıda sessiz Fransız filmleri bulunduğunu anlatıyor.⁶

1.1.1.2 Fuar Endüstrisi

Sinema gösterisi olarak bilinen ikinci aşama, daha önce varolan bir dünyanın artık fuar endüstrisinin bünyesinde yapılanmasından ibarettir. 1914 öncesi Fransa'sında, fuar olgusu önemliydi, özellikle de taşrada. Oldukça büyük bu gösteriler 5 ilâ 6 hafta sürüyor ve gösteriler süresince kentlerin çevresine yerleşiliyordu. Fuarlar, devasa büyüklükte malzemeleriyle bir kentten diğerine gidiyordu. Bir başkası, kadife koltuktan ağaç banklara uzanan 300'e kadar oturma yeri sağlayabiliyordu. 2.20 metrelik dev görünümünde canavarlar, bir dansöz ya da bir masal hayvanı gösteriliyordu. 1896-1897'den itibaren sinema, aynı dönemde keşfedilmiş X ışınları ile aynı nitelikte bir yan atraksiyon olarak derhal bu gösterilere eklendi. Kimileri sinemada uzmanlaşarak tamamen ağırlığını koydu ve bir çeşit gezginci sinemacı haline geldi. Sinemanın fuarlarda gösterdiği bu ilerleme, hem gösterim cihazları hem de film üreten Pathé, Méliès, Gaumont ve sayıları 10'u bulan diğer girişimciler sayesinde sinema endüstrisinin olağanüstü gelişmesi sayesinde gerçekleşebilmişti. Hepsinde aynı kurallar geçerliydi: Cihazlar ucuza üretiliyor fakat filmler pahalıydı. Film metreyle satılıyordu ve film gittiği düzinelerce kentte kendisini gösterebilen fuarın mülkiyetine geçiyordu. Turne bittiğinde film, ikinci el bir fuara tekrar satılıyordu, sonra üçüncüye, sonra dördüncüye, ta ki yıpranıncaya kadar.⁷

Fuar müdavimleri ister istemez halktan kişilerdi. Taşrada genellikle, çığırtkanın duyurusunu yaptığı şeye göre, parasız ve işsiz güçsüz insanlar, "asker ve iyi çocuklar" söz konusuydu. Gösterilen filmler hedef kitlenin görüntülerini içeriyordu.

⁶Jeancolas, P. J., 2004. a.g.e., s.s: 11-16

⁷Jeancolas, P. J., 2004. a.g.e., s.s: 11-16

Bunların çoğunluğu, konusu kaçma kovalamaca üzerine kurulmuş üç-dört dakikalık komedilerdi. Birisi bir peruk, bir çek, bir piyango bileti kaçırıyor ya da bir hırsız bir çanta, bir cüzdan çalıyor. Bir kişi koşmaya başlıyor, arkasından da üç dört kişi koşuyor. Bu karakterin incelenmesi hep aynı toplumsal tiplerin söz konusu olduğunu ortaya koyuyor: Asker, çocuk arabasında güzel çocuklar, yolunu kaybetmiş çocuk, tamamıyla gaglardan oluşan durumlar ve oldukça karakteristik insanlar: Camcı, pastacı, baca temizleyicisi, rahibe, papaz, tulumbacı ya da kentin mahkeme görevlileri. Bu durum filmlerin, tek kategoriden oluşmuş kitleyi hedef aldığını kesinkes kanıtlamıyor olabilir fakat gerçeğe bizi oldukça yaklaştırıyor. Nitekim burada ne bankacıları ne sanayicileri ne de aristokratları görüyoruz. Bu arketip 1906-1907'ye kadar süregeldi. Sinema üreticileri o zaman gerçek bir sanayi imparatorluğu kurdular. Pathé çok ciddi bir banka ağına dayanıyordu. Pathé'nin piyasaya sürdüğü hisse senetleri yüksek gelir sağlıyordu. Şirket her yıl sermaye artırımına gidiyor ve şaşılacak paylar (temettü) dağıtıyordu. Şirket karlı olduğunu ortaya koydu. Kendi toplumsal tabanını oluşturmaya çalıştı.

1906'dan itibaren, kalıcı salonlar inşa edildi. Montmartre bulvarında 14 Aralık 1906'da açılışı yapılan Omnia Pathé'nin yaratılması buna bir örnektir. Pathé konsorsiyumunun bir şubesi tarafından inşa edilmiş "Omnia" adı verilen bütün salonlar zincirinin prototipidir bu. Bu sonuncusu, gerçekte, bir kısmı cihaz üretimini, bir kısmı ham film üretimini, bir bölümü de stüdyo işlevini üstlenmiş, dünyanın her yerinde şubeleri olan, devasa mali bir kuruluştur. Pathé, bir de salonlara (film) dağıtım şubesi oluşturdu. Omnia, çok kaba mimarisi ve çok süslü dekorları olan bir süper tiyatro olarak inşa edildi. Omnia Pathé'den sonra Sorbonne yakınındaki Omnia Pathé Victor Cousin ve tiyatrolar ve müzikholler sokağı Rue de la Gaîté'de Babino yanında bulunan Omnia Pathé Mille Colonnes geldi. Pathe, film izlemeyi alışkanlık haline getirmiş fakat fuarlardakinden daha az popüler bir kitle arıyordu. Yine, kurucusu Gabriel Kayserden adını alan Ciné-théâtre Gabka ve Villette bulvarındaki Alhamra Ciné, bu döneme aittir. İkinci çember aşıldı: Büyük bulvarlar şimdi dışarılar kadar dayanıyordu. İlerleyen yıllarda, bunlar, kent halkına açık büyük salonlarının gelişmesine tanıklık ettiler: Rochechouart Bulvarı ya da Place d'Italie, Paris'in popüler mekanlarıdır.⁸

Salonlardaki gelişme, 1911'de Gaumont-Palace'ın açılışıyla doruk noktasına varacaktır. Başlangıçta burası, ikinci imparatorluk döneminde yapılmış, Hippodrome

⁸Jeancolas, P. J., 2004. a.g.e., s.s: 11-16

adıylay bilinen bir eğlence yeriydi. 1907'de burası Compagnie des Ciné-Halls tarafından satın alındı fakat karşılaşılan güçlükler Gaumont'un salonu satın almasına ve önemli işlerini burada yapmasına sebep oldu. 30 Eylül 1911'deki resmi açılışta, 3500 koltuk düşünöldü fakat galeri ve geçitler de hesaplandığında 5500 seyirciye kadar çıkılabildi. Burası dünyanın en büyük salonuydu ve uzun süre böyle kaldı.

Salonlarda orkestra çukuru belirleyici bir öge oluşturuyordu. Sinema sessizdi ama müzik için de oraya geliniyordu. Programlarda antrakta, orkestranın sürükleyici tek bir müzik çalması öngörölüyordu. Daha sonra sessizlik oluyordu. Bu salonlar savaş sonrası yıllara kadar işlevlerini sürdürdüler.

1906 ve 1911 yılları arası, orta ölçekte ve büyük kentlerde ve seyrek olarak da küçük yerleşim birimlerinde salonların inşa edildiği dönemdir. 1914'ten 1918'e kadar, cephenin yapısından dolayı bir tür gezginci sinemaya geri dönöldü. Siperlerin gerisinde, büyük barakalar ya da 24 saat çalışan sinema ofislerini oluşturan diğer yapılar bulunuyordu. Müziksiz ve kakofoni içinde yapılan bu sinema seanslarının hatırası, eski savaşçıların anılarında taptaze kaldı. Bu deneyimler, nihayet kırsal kesime gidebilen ve bir ölçüde de olsa kırsal yerleşim yerlerinde salonların açılmasına olanak sağlayan sinemanın demokratikleşmesine katkıda bulundu. Yirmili yıllarda salonların yapısı değişecektir. Salonlar büyütöldü, biçimleri değiştirildi, yeniden inşa edildi.

Salonların yaratımının ikinci dalgası, sesli sinemanın gelişine bağlıdır. İlk sesli Fransız filminin Paris'te gösterildiği 1929'un sonuyla 1931'in başına kadar 18 ayda, ikinci bir kuşak oluşturmak gerekir. Paris'teki Rex, 1931-1932 yıllarının mimarisinin tipik bir örneğidir. Bu salon ses işleviyle donatıldı. Sinemanın herhangi bir alanından daha fazla bunlara yatırım yapıldı. Bu ana kadar, Fransa henüz krizle karşılaşmamıştı. Sinema şirketleri gırtlaklarına kadar borca battı. 1932'de depresyon yaşandığı zaman, Fransız topraklarının tümünde haftada bir ya da iki salon açıldı.⁹

1.1.2 Sinema Tarihinde Kent

Sinema tarihinde kentin yerine bakıldığında, 1920'li yıllardan itibaren kentin, sinema için öneminin anlaşıldığı görölmektedir. 1942 yılında 'Strand Films' adlı Londra bazlı bir film şirketi, 'Kent Plancılığının Film Sektöründe Gerekliliği' konulu belgesel hazırlamıştır. Belgeselde işlenen kent ve sinema olgusuna göre kentin planlanması film sektörü için denklemin yarısıdır. Bu başlangıçtan sonra belgesel-film

⁹Jeancolas, P. J., 2004. a.g.e., s.s: 11-16

yapımcıları planlama süreci ve kentin geleceği için planının nasıl arabuluculuk yaptığı üzerinde durmuşlardır.

1952 yılındaki İngiliz belgesellerindeki başarısızlıkla birlikte duraklama sürecine giren konu, kısa sürede tekrar gündeme gelmiş; bu belgeselde kent planlamanın ve profesyonel kent planıcısının sinema seyircilerine sunulduğundaki çelişkili yönler incelenmiştir. İncelemede beş ana bölüm bulunmaktadır, ilk bölümde film sektöründe konu olan kentin doğası ve kentin sorunları incelenmiştir, ikinci bölümde konut yapımında film yapımcılarının gerekli gördüğü reformlar; üçüncü bölümde film yapımcılarının film konularında planlama hareketlerini tanımlaması irdelenmiştir. Dördüncü bölümde ise kent planıcısı, film yapımcılarının gözünde değerlendirilmiştir. Film yapımcılarına göre kent planıcısı; ileriye gören, bilgi sahibi, hayalperest bir takım üyesi imajına sahiptir. Bazı çevreler ise kent planıcısını, sıradan bir teknisyen tanımlamasına sokmuştur.

Belgeselin son bölümünde, film yapımcılarının, kent planıcısının önemini çok fazla olduğunu algıladıkları ve kabul ettikleri sonucuna varılmıştır. Bununla beraber bu sonuca, film yapımcılarının ve yönetmenlerin, kent planıcılarına fikir veren, geniş açığa sahip, rehberlik eden kişilerden oluştuğu eklenmiştir.

Sinematik filmin, metropoliten kent ile çok yönlü ilişkisi olduğu açıktır. Ekonomik faktörlerle birlikte ticari sinema, zaman içinde nüfusun yoğun olduğu yerlere doğru kaymıştır. Ve sinema yapıları büyümüştür. Solomon, Wiseman, Sorlin gibi farklı yorumcular sinemanın bir 'kentsel sanat' oluşturduğunu söylemişlerdir.

Sinemanın zaman içindeki gelişimine bakıldığında, zamanla metropoliten kent için zemin oluşturduğu yapımcılar ve yönetmenler tarafından kabul edilmiştir. Büyük film şirketlerinin konumlarıyla bağlantılı olarak Los Angeles, New York, Londra, Paris, Berlin ve Roma gibi büyük kentlerde bu sanat daha hızlı gelişmiştir. Ancak, filmlerin etkin kent imgelerini içermelerine rağmen, 1920'li yıllarda katılımcıların, izleyicilerin ve kullanıcıların psikolojilerini ve ruhlarını gerektiği kadar etkileyemediği de herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir.¹⁰

Ancak 1920'den sonra, kentin filmdeki etkisi artmaya başlamıştır. Böylelikle bundan önce edebiyatta, resimde, tiyatrodaki ve diğer insan bilimlerinde kullanılan 'kent' film sektöründe de yer edinmiştir.

¹⁰Gold, R. J. and Ward, V.S., 1997. "Of Plans and Planners: Documentary Film and the Challenge of the Urban Future, 1935-52", The Cinematic City, editör: David B. Clarke, Routledge, London and New York, s.s: 59-82

Zamanla, film yapımcıları kenti tanımaya, farklı bir bakış açısıyla kenti incelemeye ve kentle ilgili yeni söylemler geliştirmeye başlamışlardır. Kent yaşamının kaosu, karmaşası, kalabalığı ve gerginliği set tasarımcıları tarafından dikkatlice filme aktarılmıştır. Ancak, sinemanın kent içindeki konumunun ve problemlerinin tam olarak tanımlanması birkaç sene almıştır.¹¹

İzleyen yıllarda, belgesel filmler ve bilim kurgu filmleri arasında aslında çok fark olmadığı hatta kesişen birçok noktaları olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. Yapımcılara göre belgesel niteliğindeki filmlerde mevcut mekan, gerçek dünya kentleri kullanılırken, bilimkurgu filmlerinde film yapımcısı tarafından yeni bir hikaye ya da mekan oluşturulmaktadır. Ancak aralarındaki en büyük fark, yönetmenin film karesinin içerdiği görüntüyü kontrol edip edememesidir.¹²

Erken dönem filmlerde, gündelik kent hayatı birçok yapımcı tarafından konu olarak işlenmiştir. Genellikle büyük film şirketlerinin, büyük kentlerde konumlanmış olmasından dolayı filmlerde Avrupa ve Amerikan kentlerinin mekan olarak seçildiği görülmektedir.¹³

Ancak zamanla, kent hayatının filmdeki yansıması ve kentin imajı kendi kendini yeni formlar çerçevesinde geliştirmeye başlamıştır. Bazı belediyelerin ve yerel yönetimlerin kendi tanıtımları için bu düşüncüyü benimsedikleri görülmüştür. Bir kısım yapımcı ise farklı bir yol seçerek, zor hayat koşulları ve yoksul kent yaşamlarını anlatan filmler çekmişlerdir. Kent hayatına pozitif yaklaşan filmler kadar, bu tarz filmler de sinema-kent ilişkisinin anlaşılmasında etkin olmuştur.

1930'lu yıllarda, yeni arayışların getirisi olarak, film yapımcıları kente ilgi göstermeyi bırakmıştır. Ancak bu dönem kısa sürmüştür. Bu dönem sonunda 'Kamera asla yalan söylemez' söyleminin de yaygınlaşmasıyla, sinemanın mekanı kent tekrar gündeme gelmiştir.

Film yapımcılarının, kent planlılığı üzerindeki araştırmalarına örnek konulardan biri de konut sorunudur. 20 yy. film yapımcıları, çevrelerinde sağlıklı kentler görmüyor, iki boyutlu planları, 3 boyutlu sinema ekranı ile bağdaştıramıyordu. Bu açıdan film yapımcıları kent planlamasını temsil edecek stratejiler bulmak amacıyla, yeni belgeseller çekmeye girişmişlerdir. Belgesel sinemanın, kent planlılığını irdeleyen süreci içinde çok yararlı eserler ortaya çıkmıştır.

¹¹Barber, S., 2002. Projected Cities: Cinema and Urban Spaces, Reaktion Books, London, s: 7-13

¹²Clarke, David B., 1997. "Introduction: Previewing the Cinematic City", The Cinematic City, editör: David B. Clarke, Routledge, London and New York, s.s: 1-18

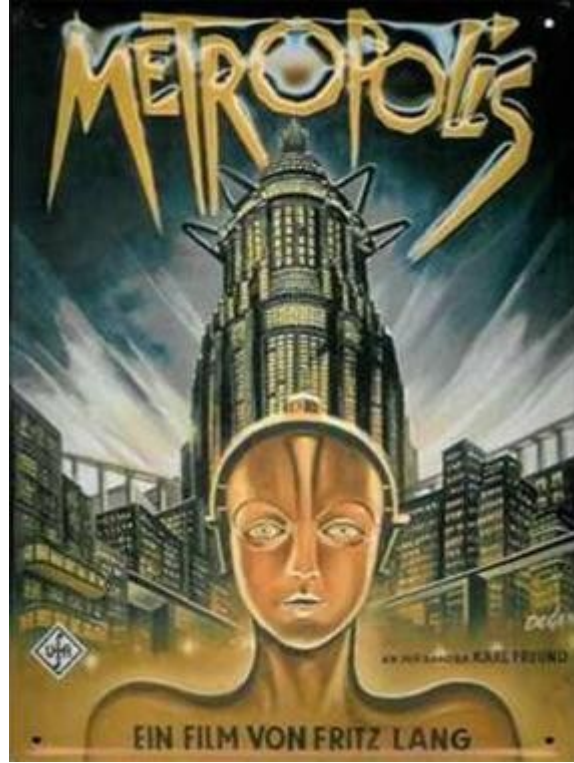
¹³Öztürk, M., 2005. Sine-Masal Kentler, Don Kişot Yayınları, İstanbul, s: 265

Alberto Cavalcanti'nin, kent plancısı ve mimar gözünden Londra'nın sorunlarını anlattığı *'The City'* (Kent); Londra'nın ulaşım sisteminin incelendiği *'New Towns for Old'* (Yaşlılar için Yeni Kentler); kentsel bölgeleme kriterlerinden, komşuluk ünitelerinden ve yeni yerleşimlerin planlanmasından bahseden *'When We Build Again'* (Tekrar İnşa Ettiğimizde) ve kent plancılığı hakkında önemli sinematik geçmişi ve söylemleri içeren *'Proud City'* (Onurlu Kent) adlı belgeselleri önemli örneklerdendir. Özellikle *'Proud City'* (Onurlu Kent) belgeselinde Londra ile ilgili geniş bir araştırma yapılmış tarihi, coğrafyası, yaşam biçimleri incelenmiş, grafikler oluşturulmuş, imar planları incelenmiş, kentlilerle anketler yapılmıştır. Bu inceleme sonucunda Londra'nın hızlı gelişiminin ve yayılmasının nedenlerine ulaşılmaya çalışılmıştır.¹⁴

Genel süreç incelendiğinde, film isimlerine yerleşen kent teması ilgi çekicidir. Bu filmlerin içinden örnekler; *Metropolis* (1926) (Fotoğraf 1.3, Fotoğraf 1.4), *Büyük Şehir Gölgeleleri* (1932), *Scarlet Caddesi* (1945), *İsmi Olmayan Cadde* (1948), *Şehrin Çılgılığı* (1948), *Çıplak Şehir* (1948), *Nehrin Karşısındaki Şehir* (1949), *Karanlık*



Fotoğraf 1.3 Metropolis film afişi



Fotoğraf 1.4 Metropolis film afişi

Şehir (1950), *Gece ve Şehir* (1950), *Yol Sona Erdiğinde* (1950), *Asfalt Ormanı* (1950), *Üç Karanlık Cadde* (1954), *Çıplak Cadde* (1954), *Şehir Uyurken* (1956),

¹⁴Gold, R. J. and Ward, V.S., 1997. a.g.e., s: 59-82

New York'tan Kaçış (1982), *New York 2019* (1984) ve 90'ların filmlerinden sayısız örnekler şeklinde sıralanabilir. Bu kullanım, sinemanın kentten aldığı etkileşimi hiç kaybetmediğinin kanıtıdır.

Sinema-kent etkileşiminin tarihi sürecine bakıldığında, varılan son noktanın kent planlılığının film yapımcıları tarafından bir 'toplumsal sağaltıcı' olarak kabul edilmesi ve planlamada atılan her pozitif adımın, toplumun fiziksel ve sosyal sağlığını iyileştireceğine inanılmasıdır. Film yapımcılarının tarihsel süreçteki bu yaklaşımları umut verici olmakla beraber, araştırma sonuçları ise önemli tarihi kaynakları ortaya çıkarmaktadır.

1.2 SİNEMADA KENT

Sinema bir kent sanatıdır ve varlığı ancak kent ortamında olanaklıdır. İlk kaydettiği görüntüler kent görüntüleridir. Kent sinemayı doğurmuş, sinema da kenti görüntülemiştir. Sinema, kentlerin geçmişi ve tarihi, bugünü ve geleceği ile ilgilenmiş ve betimlemiştir. Sinema, Eisenstein'in *Potemkin Zirhlisi* (1925) filminde gerçek kenti ve gerçekliği, Fritz Lang'ın *Metropolis* (1926) filminde kentin tasarısını yaparak geleceğin kentini, Griffith'in *Intolerance* (1916) filminde ki Babil tasarımı sahneleri ile geçmişin kentini perdeye taşımıştır. Ayrıca Chaplin'in *Şehir Işıkları* (1931) filminde olduğu gibi kent dekoru kurulmuş stüdyolar yardımıyla herhangi bir metropolü olanca gerçekliğiyle betimlemiştir.

1.2.1 Filmlerde Kentsel Tema

Sinema, kentsel bir keşiftir. Lyon'un banliyösünde doğmuş ve ilk adımlarını Paris'in büyük bulvarları üzerinde atmıştır. Hızla ve görkemli bir biçimde yayılması, bir-iki yıl içinde bütün başkentlere ulaşmasını sağlamıştır. Lumière'in görüntüleri kentin birçok meydan ve merkezini çerçeve içine aldığından, bu canlı görüntüler bugün, o dönemin kentlerine ilişkin değerli tanıklıklardır. Stüdyoda boyalı resimlerin önündeki çekimler dönemi çabucak kapanır. Pathe'nin prodüksiyona verdiği ağırlık, ekiplerin yer değiştirme masraflarını azaltmak amacıyla senaryoyu stüdyolara yakın caddelere yerleştirir. Böylece Vincennes'in, Joinville'in kaldırımlı sokakları, Buttes Chaumont'un kıyı köşeleri, New York'un caddeleri, Hollywood'un civarı dekor olarak kullanılır.

1910'lu yılların "dizi filmleri" de Paris sokaklarını özellikle XVII. bölgeyi, büyük

merkezleri, surları, bistroları, binaların damlarını kullanır; bu konuda Feuillade'ın *Vampirler*'i (Les Vampires) örnek verilebilir. Yirmili yıllarda kentsel tema, bağımsız bir tür haline gelir ve ilkel görüntülerin yerini alır. Belgesel görüntüden avangard filme geçişin kökeninde kim vardır bilinmez. Çoğunlukla René Clair'in adı anılır ve onun Eiffel Kulesi portresi ile görülmemiş bir kent görüntüsü sunan (alışılmış coşkunluğunun tam tersine ıssız ve hareketsiz) uyuyan Paris betimlemesine gönderme yapılır. Söz konusu kent portreleri, bu dönemde çoğalacaktır. Alberto Cavalcanti'nin *Sadece Saatler*'i (Rien que les heures, 1926); Walter Ruttmann'ın *Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi*'si (Berlin, symphonie d'une grande ville, 1927); Dziga Vertov'un, Moskova ile Odessa'yı birleştiren *Kameralı Adam*'ı (l'Homme à la caméra, 1929); Jean Vigo'nun *Nice Konusunda*'sı (À propos de Nice, 1930); Dimitri Kiranoffun *Ménilmontant*'ı (1926) gibi. Bütün bu kısa metrajlı avangard filmler, o dönemin kent anlayışına ilişkin olağanüstü tanıklıklardır.

"Sesli sinema" da türler arasında kent temasının zaferine tanıklık eder. ABD'de gangster filmleri ve müzikal komediler, imalı ya da imasız olarak, Chicago ya da Broadway'in temsilidir. Fransa'da ise, halkçı sinema ve Şiirsel Gerçekçilik akımının zaferi kutlanır: René Clair'in *Paris Damları Altında* (Sous les toits de Paris, 1930) ile *On Dört Temmuz* (Quatorze Juillet, 1933), Jean Renoir'ın *Dişi Köpek* (la Chienne, 1931) ile *Mösyö Lange'nin Cinayeti* (le Crime de Monsieur Lange, 1936) adlı filmleri sayılabilir. Sinema, bu dönemde kenti sunma sorumluluğunu üstlenir. Aykırı bir örnek olarak ise Marcel Pagnol'un Haute Provence sevdası, Marsilya'da temsil edilen ve başkenti şeytanlaştırma üzerine kurulu olan filmleri verilebilir.¹⁵

1.2.1.1 Dış Mekanlı Filmler

Geleneksel olarak, kırklı ve ellili yıllarda stüdyonun zafer kazandığı ve dış çekimlerin seyrekleştiği düşünülür. Bu hem doğru hem yanlıştır. Aslında birçok karşı örneği de vardır bunun; Albert Valentin'in *Marie-Martine*'inde (1942) kent çok az görünür. Ama Louis Daquin'in *Biz Çocuklar*'ında (Nous les gosses, 1943) Paris banliyösünün oldukça özgün bir portresi yer alır: Filmin stüdyoda çekilmiş olmasına karşın, Paris'in kuzeyindeki düzlemler hiç de az değildir. Bu bakımdan, dış mekanlarda yapılan çekimleri analiz ederek örnekler çoğaltılabilir: Claude Autant-Lara'nın *Bedendeki Şeytan* (le Diable au corps, 1946) ve Henri-Georges Clouzot'nun

¹⁵Marie, M., 2004. "Filmlerde Kentsel Tema", Kentte Sinema Sinemada Kent, editör: Ali Şimşek, Yeni Hayat Kitaplığı, İstanbul, s.s: 59-63

Kuyumcular Rıhtımı (Quai des Orfèvres, 1947) adlı filmleri gibi. Buna karşılık bu son filmde, dış mekan görüntüleri oldukça azdır; çoğu zaman iki sekans arası stüdyoda eklenmiştir; bir sokak veya otomobili çerçeve içine alan iki-üç geçiş planı vardır ve çağrıştırmaya bundan ibarettir.



Fotoğraf 1.5 Sisler Rıhtımı filmi (1938), Yön:Marcel Carné Fotoğraf 1.6 Sisler Rıhtımı film afişi

Yeni Dalga'nın neorealist modeli izleyerek ekipleri stüdyolardan çıkardığı rivayet edilir. Bu hem doğru hem yanlıştır. Örneğin, René Clément'in *Mösyö Ripois*'sına (Monsieur Ripois, 1954) bakmak yeterlidir. Bu film, Londra sokaklarında doğal mekanlarda el kamerasıyla çekilmiş olmakla birlikte, Clément'in estetiği, kendisini sertçe kınayan Yeni Dalga sineastlarının estetik anlayışından çok farklıdır. Şüphesiz bu alanda bir sürü kurucu film vardır: Luchino Visconti'nin gerçek yaşama ilişkin bir öyküyü gerçek mekanlarda yansımasıyla çektiği yeni gerçekçilik akımının öncüsü olan filmi *Tutku* (Ossessione, 1942), Jean-Pierre Melville'in küçük bir taşra kentinde geçen filmi *Denizin Sessizliği* (Silence de la mer, 1947) -ama Henri-Georges Clouzot'nun *Karga* (le Corbeau, 1943) adlı filminde küçük bir taşra kenti daha önce de görülmüştü- Agnès Varda'nın gözünden Pointe Courte mahallesi (La Pointe Courte, 1954), iki Fransız gazetecinin Manhattan sokaklarını arşınladığı, Jean-Pierre Melville'in *Manhattan'da İki Adam*'ı (Deux hommes dans Manhattan, 1959) gibi. 1958-1960 yıllarında ise her şey değişmiş gibidir: Sinema, öncesinde ya da sonrasında kentsel devrime eşlik eder. Dünya sinemasını etkileyen İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile, İtalya'da; Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* (Roma, città aperta, 1945), Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di Biciclette, 1948), Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (La Terra Trema, 1948), Fransa'da; Jean-Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar* (À bout de souffle, 1960), François Truffaut'nun *400*

Darbe (Les 400 coups, 1959), Louis Malle'in *İdam Sehпасı* (Ascenseur pour l'échafaud, 1958) ve *Zazie Paris'te* (Zazie dans le métro, 1960) adlı filmleri, Jean-Luc Godard'ın *Kadın Kadındır*'ı (Une femme est une femme, 1961), Japonya'da, 1950'lerde; Tadashi Imai'nin *Canlılarız*, Yazuşira Ozu'nun *Buğday Hasadı*, H. Gosho'nun *Ocakların Dikeldiği Yer*, Yamamura'nın *Cehennem Gemileri*, Mikio Naruse'nin *Okasan*, Yamamoto'nun *Güneşsiz Semt*, Kurosawa'nın *Yaşamak ve Korku İçinde Yaşıyorum* adlı filmleri, Hindistan'da, 1953'te; Bimal Roy'un *Calcuta, Suç Kenti*, Raj Kapoor'un *Bay 420'si*, K. A. Abbas'ın *Munna'sı*, Pakarash Arora'nın *Ayakkabı Boyacısı'sı*, Shambku Mitra'nın *Dikkatli Kal*'ı, V. Shantaram'ın *İki Göz, Oniki El*'i gibi çekilen filmler buna örnek gösterilebilir. Geriye bakıldığında, kentle ilgili temaların "Godardyen" ilhamda kendine giderek bir yer edindiği, kişilik ile tarihi boğacak ve bozacak kadar ileri gittiği görülür. Ama bu, *Hayatını Yaşamak* (Vivre sa vie, 1962) filminden başlayarak aşama aşama yapılır: Banliyönün gitgide daha temel bir rol oynadığı *Jandarmalar* (Les Carabiniers, 1963) veya *Çete Dışında* (Bande à part, 1964) adlı filmlerden, *Alpha Kenti* (Alphaville, 1965) ve *Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey'e* (Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1967) kadar. *Alpha Kenti*'nde uluslararası bir otel, çevrekent, karlı sokaklar, radyo evi, tamamen yıkık dökük bir binada bir kapıcı odası, bir kazan dairesi büyük bir bilgisayar salonu vardır. Bütün bunlar, o dönemde çoktan arkaik olan bir bilim-kurgu şekli altında gayrı-insani bir dünyayı işaret etmek, eskimiş bir dünyaya karşı çıkmak içindir ki, bu da kapıcı odası aracılığıyla yapılır. Öyle bir karabasandır ki bu, dış ülkelere kavuşabilmek için çevre kentten kaçmak gerekir. Ancak çevrekentin ötesindeki dünya, Sarcelles¹⁶ ile geniş dolaylarıdır ve artık hiç de konuksever değildir. *Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey* filmindeki "o" sözcüğü ise kadın kahramanı değil, Paris yöresini kasteder. Filmin tanıtımında bu çok açıktır: "O, neo-kapitalizmin vahşeti; O, fahişelik; O, Paris yöresi; O, Fransızların % 70'inin sahip olmadığı banyo; O, büyük birliğin korkunç kuralı; O, aşkın fiziği; O, bugünün hayatı; O, Vietnam savaşı; O, modern telekız; O, modern dünyanın ölmüş güzelliği; O, düşüncelerin dolaşımı; O, yapıların Gestapo'su." Ertesi yıl, modern bir karı-koca, Parly 2'nin güzel dairesinden kaçmaya çalışır; bu, *Hafta Sonu* (Week-end, 1967) filminin başıdır; ama bitmez tükenmez yol tıkanıklığından sonra çift, Seine-et-Oise'daki Kurtuluş Cephesi'nin tutsağı olur, kentin henüz ormanı silip süpürmediği ve Isidore Ducasse

¹⁶Sarcelles, Paris banliyösünde bir mahalle ismidir.

okuyan şüpheli hippie yamyamların hüküm sürdüğü bir yerdir burası.¹⁷

1.2.1.2 Sinema Mekanları

Otuz yıl sonra banliyö alev alev yanar; etnik çeteler, polis veya CRS'le (Fransız Cumhuriyetçi Güvenlik Teşkilatı) sorunları olmadığı kendi aralarında çatışırlar. Banliyö, Mathieu Kassovitz'in *Protesto* (La Haine), Jean-François Richet ve Patrick Dell'Isola'nın *Mekanların Durumları* (Etats des lieux, 1995), Jean-François Richet'nin *Ma 6-T va crack-er*¹⁸ adlı filmlerinde cehenneme dönüşür. Bence haberci niteliğine sahip bir film, Jean-Claude Brisseau'nun *Hayat Böyle*'dir (la Vie comme ça, 1978) adlı ilk uzun metrajlı filmidir. Banliyölerdeki şiddet hakkında ham bir belge olan bu film, Bagnolet'de çekilmiştir. *Gürültü ve Aşırı Öfkeden* (De bruit et de fureur) ile Brisseau, 1987'de onun daha senaryolaştırılmış bir versiyonunu sunar. Bu filmde, biraz gürültücü olan komşuların üzerine av tüfeğiyle ateş edilir.¹⁹

"Çevrekent" sözcüğü gereksiz yere yinelenmiş görünebilir; sınır olarak çevrekent, eski surlar, merkez ve periferi... Bu olgu Paris'e ve Fransız merkezizliğine mi özgüdür? Diğer başkentlerin birden fazla merkezi var mıdır, onlar nasıl sunulmuşlardır? Scorsese'nin New York'unun, Woody Allen'ın New York'u olmadığı açıktır; tıpkı Rohmer'in Paris'inin, Claude Sautet veya Mathieu Kassovitz'in Paris'iyle hiç ilgisi olmadığı gibi.²⁰

1.2.2 Sinema ve Kent Etkileşimi

1981 yılında yayınlanan, Alasdair Gray'in 'Lanark' adlı romanında; 'Glasgow görkemli bir kent, Floransa, Paris, Londra ya da New York'u düşünün. Kimse bu kentleri bir yabancı gibi ilk kez ziyaret etmiyor. Çünkü önceden tablolarla, romanlarda, tarih kitaplarında ya da filmlerde ziyaret ettiler. Ancak kent sanatçı tarafından yorumlanmadıkça, kentte yaşayan insanlar bile yaratıcı olamazlar.' denmektedir. Gray'in haklı olduğu konu; sanatın bir mekanın algılanmasında anahtar rolü oynadığıdır. Ancak bunu sadece sanatçılarla kısıtlaması yanlıştır.

Sinema ve modern urbanizm aynı zamanda gelişmiştir. Dolayısıyla aynı zamana rastlayan bu süreç boyunca kentin sinemadan, sinemanın da kentten etkilenmiş

¹⁷Marie, M., 2004. a.g.e., s.s: 59-63

¹⁸Çökecek anlamına gelen bu filmde "site", şehrin banliyölerinde inşa edilen alanları anlatmaktadır.

¹⁹Marie, M., 2004. a.g.e., s.s: 59-63

²⁰Marie, M., 2004. a.g.e., s.s: 59-63

olduğu yadsınamaz.²¹

Kültürel, özel olarak da sinematografik bir üretim alanı olarak kentler, çeşitli sanatsal -edebi, mimari, resimsel, filmsel- eserlerin odağı olmuştur. Kentin bu kültürel kapasitesi antik dönemden Ortaçağ ve Rönesans'a ve oradan modern kentlere kadar süregelmiştir. Birbirine eklenerek ve değişerek oluşan kültürel olguların bu karakteri de kentsel filmler üzerinden ortaya çıkarılmıştır.

Kent yönetimleri bilhassa Ortaçağ'da şehrin genel görünümünün güzelleşmesi ve sanatsal üretimin gelişmesi için özendiriciydi. Modern çağın kentlerinin güzelleşmesi ve gündelik hayata katılması için de çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Son olarak birleşen Berlin'in Postdamer Alanı'nda adeta bir 'sine-site'nin kurulması günümüzde yapılan bu çalışmaların en ilgi çekici olanlarından biridir. İstanbul'da da kent merkezlerinden daha çok, plazalardaki yeni sinema salonları kentsel gündelik hayata eşlik etmektedir. Yalnız günümüzde sinemaya ilişkin bir değişim söz konusudur; bu, sinemanın 'sokak kültürü' ile olan ilişkisinin hem kamusal hem de artistik yönden zayıflamış olmasıdır. Sinemanın 'sokak kültürü' ile olan etkileşimi Türkiye'de sadece İstiklal Caddesi'nde gözükmemektedir. Ancak artistik ve bilimsel boyutları olan ürbaniizmin de sinemanın da, ticari boyuta yönlenmiş 'güzel kent' ve 'güzel film'in çoğunlukla kar ideolojisine bağlanmış olması söz konusudur. Oysa filmin ve kentin her zaman yeni tasarım ve düşüncelere ihtiyacı vardır.²²

Bütün bir dünya coğrafyasında kentsel mekanlar, diğer mekanlara oranla daha gelişmiş, daha zevkli ve neşeli, daha zarif, daha özgür yaşam alanları ve sanatsal ilgi ve üretimin temel dinamikleri olmuştur. Ama aynı zamanda kentler yırtıcı, mücadeleci, kaotik gibi özellikleri de şiddetle içlerinde barındırmıştır. Seçilen örnek filmlerde de bu özelliklerin hepsini görmek olasıdır. Günlük hayata güzellik ve sanat katılması, sakinleştirilmesi ya da şiddetlendirilmesinde sinemanın etkisi büyüktür. Kentin zaman içinde değişikliğe uğraması gibi, materyallerini özellikle kentlerden alan sinema formunda da süregelen bir değişim olmaktadır. Modern kentsel hayatın estetik bir gündeliği olarak sinema, kentlilerin hayatına canlı, renkli bir boyut, hem de realist ve düşsel-algısal boyutlar katmıştır. Sinema, kentsel bir müzik ve şiirdir. Ayrıca, sinemanın kent ekonomisine getirdiği canlılık unutulmamalıdır.²³

Bazı filmlerde kentler olduğu gibi ekrana yansıtılırken, bazılarında yorumlanmış ve

²¹Clarke, David B., 1997. a.g.e., s.s:1-18

²²Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 443

²³Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 444

eklentiler yapılmıştır. Bazı filmler kentsel kriz ve toplumsal kırılmaları temsil etmiş, klasik olmuş; bir kısmı ihtilalleri, isyanları, geçmişte yaşamış halk kahramanlarını canlandırmış, bugünkü teknik ve uyarlamayla ekrana taşımış, kentlinin ilgisini çekmiştir. Dev bir ekranda yaşadığı şehrin seneler önceki ya da sonraki halini görmek, kullanıcının çevresini daha ilgili ve meraklı gözlerle incelemesini sağlamış, çevresine duyarlılığını arttırmıştır. Sinema bu şekilde metropol içinde yerini almıştır ve kentlinin, kent ile kurduğu görsel ilişkiyi kuvvetlendirmiş, kimi zaman da baştan yaratmıştır. Kentin gözden kaybolmasını, görsel anlamını ve görsel olanaklarını kaybetmesini engellemiştir.

Sinema tarihine bakıldığında, filmlerin % 80'inin kentsel alanları temsil ettiği göz önüne alındığında, sinemanın ve bütün görsel kültürün kentle olan ilişkisinin değişik biçimlerde devam etmesi beklenmelidir. Sinema her zaman kentlerin ve kentlinin doğal ve düşsel boyutlarını temsil etmiştir.²⁴

Stephen Barber, *'Projected Cities'* (Planlanan Kentler) kitabında sinema, kent ve kentsel tasarım arasındaki ilişkiyi incelerken, kentsel öğelerin en çok kullanıldığı Avrupa ve Japon sinemasından örnekler vermiştir. Araştırmasını kültür, mimarlık ve tarihle birleştiren Barber, sinemanın, kentsel imgeleri nasıl kullandığı üzerinde durmuştur.

Barber'a göre, bir film, kentin algılanmasına, üzerinde düşünülmesine ve hatırlanmasına sebep olmaktadır. Birbirine derinden bağlı olan sinema ve kentin kilitlendiği ortak nokta, kentsel imaj ve imgelerdir. Tokyo'nun gökdelenleri, Eiffel Kulesi, Pisa Kulesi (Fotoğraf 1.7), Özgürlük Anıtı ve diğer kentsel imgeler, kentin adı geçtiğinde ilk akla gelen görüntüleri oluşturur. Bu sinemanın kenti tanıtım biçimidir. Kullanıcılar, izleyiciler bu gösterimden etkilenir, kafalarında her kent için bir imaj oluştururlar. Bu otomatik bir sistemdir. Bir kenti gidip yerinde görmeden dahi, hafızalarına kazınmış görüntüler canlı gibidir. Kullanıcılar kendilerine yansıtılanı bilirler ve kabul ederler.²⁵

Sonuç olarak, Barber'a göre bu 'kentsel sinema'dır. Kentsel sinema aynı anda bir kültürel kaybı ya da kültürel bir umudu oluşturabilir. Burada sinemanın ve objektifin etkilerinden bir diğeri ortaya çıkmaktadır. Bu etkinin olumlu ya da olumsuz olması film yapımcısına, yönetmene ya da mekanı seçen yetkili kişiye bağlıdır. İmgelerin doğru yansıtılması, kentsel imajların doğru yönlere çekilmesi ancak bu konuda bilgili

²⁴Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 448

²⁵Barber, S., 2002. a.g.e., s: 13-61



Fotoğraf 1.7 Pisa Kulesi

kişiler tarafından yapılmalıdır.²⁶

Göktürk,²⁷ 'Sinematik Kentler' adlı sempozyum bildirisinde sinemada mekan ve örnek sinematik mekanlar üzerinde durmuştur. Göktürk'e göre, modern hayatın keşfinde sinemanın büyük rolü bulunmaktadır. Kentsel alanda sinema yaparken ve mekanı kullanırken sistematik çalışılması gerektiğini ve bu işlemin stratejiler belirlenerek ele alınması gerektiğini savunur. Kent hayatının değişimi ve çeşitliliğinin sinemada temsil edilmiş biçimi önemlidir. Etkileşim alanının büyüklüğü konuya hassas yaklaşma gereği doğurmaktadır.

Kültürler arası etkileşim açısından sinematik kentler aynı zamanda birçok yabancı üniversitede ders olarak verilmektedir. Bu dersi veren öğretim görevlilerinden biri olan Andrew Martin, Wisconsin Üniversitesinde ders kapsamında David B. Clarke'ın 'The Cinematic City-Sinematik Kentler' kitabını rehber kitap olarak seçmiştir. Ders kapsamında üzerinde durulan konular; birlikte büyüyen sinema ve kentin birbirlerinin olanaklarını ve problemlerini nasıl arttırdığı ve sinemanın hangi yönlerden kent kültürünü etkilediğidir. Sinematik düşüncede 'uydurma' bir kent kavramının oluşması, bu kentin kaotik, karışık, yabancılaşan ve çılgın kent olarak tanımlanan yapılaşmış çevredeki etkilerini incelemek üzere, örnek filmler seçilerek bu ders işlenmektedir.

1.2.3. Sinemada Çevre

Çevre, filmin anlattığı öykünün 'geçtiği mekan' ve 'zaman' anlamına gelmektedir. Joseph M. Bogs, *Filmleri İzleme Sanatı* (The Art of Watching Films), başlıklı kitabında, görsel işlevi açısından önem taşıdığı için çevrenin güçlü bir sinemasal öge

²⁶Barber, S., 2002. a.g.e., s: 13-61

²⁷Göktürk, M., 1999. Sinematik Şehirler, Freshman, Sophomore Seminar.

olarak benimsendiğini belirtir.²⁸

Aynı yazara göre, çevre, filmde anlatılanlara bağlı olarak irdelenirken, 4 ana etkisi göz önünde tutulur.

- 1- Zamanla ilgili (temporal) etmenler: Öykünün geçtiği dönem.
- 2- Coğrafik etmenler: Fizik mekan ve fizik mekanın, arazi biçimi, iklim, nüfus yoğunluğu -görsel ve psikolojik etkileri- ve öykü kahramanlarını ve davranışlarını etkileyen diğer yerel etmenleri de içeren ana karakteristik özellikleri.
- 3- Toplumsal yapılanma ve ekonomik etmenler.
- 4- Gelenekler, ahlaksal tavırlar ve davranış biçimleri.

Sayılan etmenlerin her birinin sorunlar, karşıtlıklar ve kahramanların karakterleri üzerinde önemli etkileri olduğu gözden kaçırılmayarak, herhangi bir öykünün akışı ya da izleğin ayrılmaz parçası olduğu unutulmamalıdır.

İnsanı biçimlendiren çevresidir, çevre koşullarıdır; diğer bir deyişle; karakterini belirleyen içinde yaşadığı çevrenin iklimi, yaşadığı dönem ve bu dönemde üyesi olduğu topluluğun ekonomik ve toplumsal yapısı, egemen olan gelenek ve görenekler, ahlaksal değerler ve davranış biçimleridir. Kırdan yaşayan biriyle, kentte yaşayan birinin karakteri kesinlikle aynı değildir. İstanbul'da ve Ankara'da ya da kutupta ve sahrada yaşayan toplumların benzer karakteristik özellikler göstermesi beklenemez. Dolayısıyla, çevre filme konu olan kişinin ya da kişilerin özelliklerini belirleyici oluşu açısından da büyük önem taşımaktadır.

Çevre, sinema izleyicisine filmdeki kişi ya da kişilerin karakterlerini anlamak için ipuçları verir. Bir başka anlatımla çevre, film kahramanlarının karakterini yansıtır. Görsel olarak izleyiciye sunulan çevre, filmdeki kahramanlar hakkında ilk izlenimleri edinmemizi sağlar. Kahramanın yaşadığı ev görülerek, mekanın kent veya kır olduğu, yalnız yaşayıp yaşamadığı, zengin ya da fakir olduğu veya toplumsal konumu anlaşılabilir.²⁹

Çevre, filmle anlatılmak istenenlerle bağdaşacak biçimde yaratılır. Kimi zaman gerçekte var olmayan bir yer ve henüz yaşanmamış bir zamandan oluşan bir çevre yaratmak ya da tasarımılamak gerekebilir. Örneğin, Ridley Scott'ın yönettiği ve gelmiş geçmiş bilim-kurgu filmleri içinde baş köşeye yerleştirilmiş olan *Blade Runner* (Bıçak Sırtı) (Fotoğraf 1.8), adlı film için stüdyo içinde ve dışında 2020 yılını

²⁸Şenyapılı, Ö., 2003. Sinema ve Tasarım, Boyut Yayınları, İstanbul, s: 142

²⁹Şenyapılı, Ö., 2003. a.g.e., s: 143



Fotoğraf 1.8 Blade Runner film afişi

canlandırarak çok sayıda yeni çevre yaratmak gerekmiştir. Yalnızca stüdyo çekimleri için tasarlanıp kurulan set sayısı yirmibeş'tir. Tasarım denildiğinde, stüdyo içinde ya da dışında, film setinin yaratılmak istenen çevreye uygun hale dönüştürülmesinin kastedildiği anlaşılmalıdır. Yaratılmak istenen çevreye göre, sette ya da kentsel alanda doku, renk, sistem değişiklikleri yapılarak, senaryoya uygun mekanlar yaratılmaktadır.³⁰

'Movieline' adlı Amerikan sinema dergisindeki bir yazıda, *'Film çekerken gittiğiniz her yer bir mekan ya da settir. İstedığınız rengi istediğiniz şekli verebileceğiniz bir film setidir. Los Angeles (Fotoğraf 1.9), koca bir film setine benzer. Sonunda oluşan dekor karaktere en uygun olandır.'* denmektedir.³¹



Fotoğraf 1.9 Los Angeles

³⁰Şenyapılı, Ö., 2003. a.g.e., s: 145

³¹Şenyapılı, Ö., 2003. a.g.e., s: 139

Filmin çekileceği mekan söz konusu olduğunda, kapalı mekan ya da dış mekan olmak üzere iki tercih ortaya çıkmaktadır. Genelde senaryoya göre şekillenen mekan seçimi; yapımcının film için düşündüğü bütçeyle de ilgilidir.

Dış mekan çekimleri, set hazırlama ve yapımı için gereken giderlerden daha ucuza mal olabilir. Elbette ucuzluk, dış mekanın nasıl kullanıldığına bağlıdır. Dış mekanın doğrudan doğruya kullanılması durumunda maliyet düşük, gerekli düzeltme ve müdahalelerle bir sete dönüştürülüp kullanılması durumunda ise yüksektir. Dış mekanı sete dönüştürmek stüdyoda set oluşturmaktan daha pahalıya da mal olabilir.

Günümüzde film yönetmenlerinin stüdyoda çekim yapmayı daha çok yeğledikleri gözlenmektedir. Bunun ana nedenlerinden biri de, sinema filmine göre çok daha dar bütçelerle yapılan, görsel dokusu ve yapım tasarımına pek özen gösterilmeyen TV filmlerinin stüdyo dışında çekilmesidir. Ayrıca, geniş perde için çekilen filmlerde istenilen görüntünün olabildiğince etkili olarak çekilebilmesi amacıyla büyük çaba gösterilmekte, yüklü harcamalardan kaçınılmaktadır. Ancak günümüzde her türlü olumsuzluğa rağmen, film bütçelerini yüksek tutarak kaliteli yapımlar ortaya çıkaran şirketlerin ve yapımcıların varlığı unutulmamalıdır.³²

Yönetmenlerin, stüdyo çekimini tercih etmelerinin bir diğer nedeni de, tümüyle denetlenebilir bir çevrede çalışma olanağını bulmaktır. Stüdyoda ışık sürekli denetim altındadır. Dış mekanda ya da yerinde çekimlerde ise tek ışık kaynağı güneştir. Güneş sürekli hareket halindedir, dolayısıyla ışık açısı değişmektedir. Bunun yanında kentsel mekanlarda yapılan çekimlerde, taşıt trafiğinin kesilmesi gerekebilmektedir ki, bu kentliyi olumsuz etkileyebilmektedir. Kentin doğal gürültüsü ya da çekimlerin uzaması kentli açısından problem olarak görülebilir. Oysa stüdyo çekiminde bu tür sorunlar yaşanmaz. Ancak stüdyo çekimi ile doğal mekanın kullanıldığı dış mekan çekimleri arasındaki etki gücü, tüm bu kriterlerle beraber düşünülmelidir.

Dış mekan çekimlerinde dikkat edilmesi gereken diğer bir konu, film hatalarıdır. Senaryo ile mekan coğrafyasının örtüşmesi gerekmektedir. Geçmiş zamana ait bir film çekilirken, objektife son teknoloji ürünlerini yansımaları doğru olmaz. Bu açıdan bakıldığında, filmler dikkatli izlendiğinde, bu tarz hataların çok sayıda olduğu görülmektedir. Bu hatalar bazen dikkatsizlikten, ağırlıkla da zamana bağlı kentsel, kültürel, sosyal ve çevresel etkilerin değişiminin bilinmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu sorunun giderilmesinde etkili olabilecek kişi ise konuyla

³²Şenyapılı, Ö., 2003. a.g.e., s: 140

ilgili bir uzmandır.

1.2.4 Sinema-Mekan İlişkisi

Sinema ekranında görülen kentsel mekanların, yapımcı ya da yönetmenin tercih ettiği açıyla yansıtılan kent imgelerinin, kent kullanıcısı ve izleyici üzerindeki etkileri yadsınamaz. Bu noktada ortaya çıkan en önemli sorulardan biri, bir mekanın 'sinematik mekan' olma kriterlerinin ne olduğudur.

1.2.4.1. Sinematik Mekan Seçim Kriterleri

Bu soruyu takip eden ikinci soru, mekanın kimin tarafından seçildiğidir. Sorunun yanıtı bir sonraki bölümde aranacaktır. Burada, sinematik mekan olmanın kent açısından olumlu ve olumsuz yönleri incelenecektir.

Film yapımcıları ve yönetmenler çekecekleri filmlere mekan ararken, tercihlerini etkileyen farklı faktörlerle karşılaşmaktadırlar. Bu faktörlerin ilki senaryodur. Senaryo, film yapımcısını en çok bağlayan etmendir. Yazılan senaryonun işaret ettiği zaman ve mekan, yapımcıya senaryoya uygun bir set hazırlama şartı getirir. Yapımcı bu doğrultuda seçimini yapar; mekan kullanımında ya yerinde çekimi seçer ya da mekanını yeni baştan yaratır. Yönetmenler, aynı filmde iki yöntemi de yeğlemektedir.

Günümüze kadar çekilen filmlerin içinde kentsel mekanların, önemli meydanların, büyük parkların, tarihi binaların, limanların, köprülerin ve akla gelebilecek tüm kentsel öğelerin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Yine de bazı kentler ya da kentsel mekanlar diğerlerine göre daha çok yeğlenmiştir. Bu yeğlemenin farklı nedenleri vardır.



Fotoğraf 1.10 Eiffel Kulesi

Eiffel Kulesini (Fotoğraf 1.10), Özgürlük Anıtını, Brooklyn Köprüsünü (Fotoğraf 1.11), Pisa Kulesini, New York'un ya da Tokyo'nun gökdelenlerini birçok yapımda farklı açılardan görmek olanaklıdır. Bu kentsel imgelerin çok baskın karakterlerde olması, birçok yapımcının onları yeğlemesine nedendir. Öyle ki, bu imgelerden birinin, örneğin Eiffel Kulesinin film arasında ekranda birkaç saniye için görünmesi, izleyiciye anlatılmak istenen, anımsatılması istenen kentin birçok özelliğini bir anda hatırlatır.

'Sinematik Mekan' olmanın diğer bir kriteri de, sinema sektörünün kent içinde dağılımıdır. Büyük kentler ya da metropoller, hem büyük sinema şirketlerini barındırmak hem de ünlü sinema okullarını barındırmak suretiyle sinemanın odağı haline gelmiştir.



Fotoğraf 1.11 Brooklyn Köprüsü

Belirli kentsel mekanların sinemada kullanılmasının yanında diğer bir seçim, tüm bir kentin sinema mekanı olarak kullanılmasıdır. Bu tarz kentlerin diğerlerinden farklı bir coğrafya, bir yaşam biçimi ya da mimari ile bütüncül bir şekilde öne çıkması gerekmektedir. Bu tür kent örnekleri devam eden bölümlerde vurgulanacaktır.

1.2.4.2. Sinematik Mekan Seçim Sorumlusu

Yönetmen; neyin nasıl anlatılacağını nasıl gösterileceğini nasıl görselleştirileceğini tasarımı yapan kişidir. Filmin görsel tasarımını yönetmen yapar. Bu arada sinemanın görsel bir sanat olduğu anımsanmalıdır. Anımsanınca, yönetmenin de önemi kendiliğinden ortaya çıkar. Yönetmen baş tasarımcıdır. Çekim ölçeklerini, kamera açılarını kararlaştırır. Oyuncuları yönlendiren de yönetmendir.

Yapım tasarımcısı; dekor ve kostümleri de kapsamak üzere, filmde görülen her nesnenin tasarımından sorumlu olan görevlidir. Set tasarımını yapan, sonra da bu tasarımın gerçekleşmesi sırasında setle ilgili en küçük detaylara kadar ilgilenen

kişidir. Ancak yapım tasarımcısı ve sanat yönetmeni arasındaki fark açıklanmalıdır. Eğer bir filmin tanıtım listesinde bu sıfatlardan yalnızca biri görünüyorsa, bu iki görevi tek kişinin üstlendiği anlaşılmalıdır. İki görev ayrı ayrı listelenmişse, yapım tasarımcısının; filmin görsel dokusunu tasarladığı, sanat yönetmeninin; bu tasarıma göre yapılacak işlerin denetiminden sorumlu olduğu anlaşılmalıdır.³³

Film yapımının her aşamasında yapım tasarımcısı; filmin görsel dokusundan sorumlu olan üç görevliyle -yönetmen, kameraman, kostüm sorumlusu- sıcak bir görüş alış verışı içindedir. Üç görevli ve yapım tasarımcısı, bir bütünsel görsel etki yakalamak yolunda çabalarını birleştirerek çalışırlar. Yapım tasarımcısının önemi ve ağırlığı, gerek stüdyo çekimlerinde gerekse stüdyo dışı çekimlerde değişmez. Yapım tasarımcısı, filmin yönetmeniyle yakın ilişki içinde, yönetmene danışarak, çekim mekanının saptanmasından, mekanda gerekli değişikliklerin yapılmasından, gerekli tasarımların yapılmasından ve denetlenmesinden sorumludur. Seçilen kentsel mekanın bir sete dönüştürülmesi de yapım tasarımcısının görevidir.

Görevini yerine getirirken, yapım tasarımcısının yoğun bir çalışma ve araştırma yapması gerekir. Tarihi bir film için, anlatılanların geçtiği dönemdeki yaşamı yansıtacak bir çevre yaratabilmek için, yapım tasarımcısının yoğun bir kent planlama ve mimarlık araştırması yapması, çeşitli kitaplar, anılar, mektuplar okuması; gazete koleksiyonları karıştırması gerekmektedir. Filmde anlatılanlar uzunca bir dönemi kapsıyorsa, yapılacak araştırma daha da yoğun ve ayrıntılıdır. Örneğin, 1950'li yıllardan 1990'lı yıllara uzanan bir dönemi öyküleyen ve Robert Zemeckis'in yönetiminde çekilen *Forrest Gump* (Fotoğraf 1.12) filminin sanat yönetmeni yaklaşık kırk yıllık bir süre içinde yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal olaylarla, bu olayların yaşam biçimlerine nasıl yansıdığını, insanların giyim kuşamlarından davranışlarına kadar meydana gelen değişimlerin ayrıntılarını incelemek zorunda kalmıştır. Değişen otomobiller, kıyafetler, sokak dokusu, kent yaşayışı, sosyal yaşam, binalar, caddeler ve akla gelebilecek her türlü eşya inceleme grubunun içindedir.³⁴

Diğer bir yetkili, mekan sorumlusu (Location Menager); stüdyo dışında yapılacak çekimler için uygun iç ve dış mekanlar araştırıp bulan, gerekli pazarlıkları yaparak uygun bedellerle anlaşmalar imzalayan kişidir. Ancak bu kişiye sadece, Hollywood filmlerinde ya da Batı sinemasında rastlanır. Türk sinemasında yapımcı böyle bir

³³Şenyapılı, Ö., 2003. a.g.e., s: 41

³⁴Şenyapılı, Ö., 2003. a.g.e., s: 150



Fotoğraf 1.12 Forrest Gump film afişi

kişiyeye para ödemeyi asla kabul etmez. Türk film yapımcısına göre, bu işler prodüksiyon amirinin ya da yapıım görevlisinin görevleri arasında yer almaktadır.³⁵ Ancak yer seçiminde de son kararı yönetmen verir. Bazı yönetmenler çekim mekanını da kendileri bulurlar. Bu noktada üzerinde durulması gereken konu; yapıım tasarımcısının yetki ve sorumluluk alanının genişliği göz önünde bulundurulduğunda, bu bilgileri araştırmak için yeterli zamanı olmayacağıdır. Eksik bilgi ve araştırma ise, önceki bölümde bahsedilen film hatalarına sebep olacağı ve filmin tutarlılığı konusunda şüphe yaratacağından; bu konuda teknik bilgi birikimine ve tecrübeye sahip, bu konular üzerine eğitim almış kişilerin film setinde bulundurulmasının gerekliliği apaçık ortaya çıkmaktadır. Bu kişiler kent plancıları, mimarlar ve sanat tarihçileridir. Sanat tarihçilerinin bilgisi, sanat yönetmenlerinde bulunduğundan, eksiklik kent plancısı ve mimarın film setinde olmayışının yarattığı boşluktur. Geçmişte bu tür konularda sadece yönetmen yetkiliyken, günümüzde konular branşlaşmakta ve yetki ve sorumluluk bu konuda bilgili kişilere verilmektedir. Bu bir süreçtir. Bu açıdan sinema halen bir gelişim evresindedir.

1.2.4.3. Kent Plancısı ve Mimar Katılımı

Filmde, çevre düzenlemede önemle gözetilmesi gereken nokta, çevrenin izleyicide

³⁵Şenyapılı, Ö., 2003. a.g.e., s: 41

gerçek zamanı ve gerçek mekanı izlediği hissini verilmesidir. Diğer bir söylemle, izleyicide gerçeğin doğru bir şekilde yansıtıldığı, zamanın ve mekanın birebir birbirini karşıladığı hissi uyandırılmalıdır. Kentsel bir mekan, film çekimi için seçildiğinde, geçmişe ait bir senaryo ile mevcut mekan elemanları arasındaki ilişki incelenmelidir. Böyle bir inceleme konusunda, bir kent plancısı, mimar ve sanat tarihçisi gerçeği olduğu gibi yansıtabilir.

Ayrıca işlenen konuya bağlantılı olarak, yapımcı ya da yönetmen görsel çarpıcılığı yüksek bir mekan arayışında olduğunda yine kenti, kent elemanlarını, çevreyi en iyi şekilde değerlendiren kent plancısından öneri almalıdır. Bir anıt, park, heykel ya da kent mobilyası görsel çevrede ve objektifte yerini alırken, bu kentsel öğelerin yaratacağı görsel etkiyi kent plancısı ve mimar yansıtabilir.

Yabancı sinemada, Avrupa ve Amerika Sineması'nda, film setinde bu yönde uzmanlaşmış kişilerin bulundurulması düşüncesi son zamanlarda yayılmaya başlamıştır.

Ancak Türk Sinemasında bu tarz yaklaşım için henüz erkendir. Türk Sinemasında bu görevi, kent plancılığına, mimarlığa kişisel olarak ilgili ve araştırmacı yönetmenler biraz olsun yerine getirebilmektedir. Ancak bu yönetmenler sayıca oldukça azdır.

Tüm bunların yanında, kentsel bir görüntünün, o mekanın kullanıcılarına ne anımsattığı ne hissettirdiği en iyi şekilde, kentin sosyal ve kültürel yapısını değerlendirebilecek olan kent plancısı tarafından yansıtılabilir. Bu açıdan film setinde kent plancısı ve mimar katılımı bazı durumlarda yarar getirebilir.

1.2.4.4. Mekan Seçiminde Yerel Yönetimin Görevleri

Sinematik mekan olarak seçilmiş bir kentin ya da kasabanın yönetimlerine de büyük sorumluluklar düşmektedir. Kısa bir zaman sürecinde ekonomisi gelişen, kültürel etkileşime sahne olan, fiziksel olarak büyüyen, turizm alanında ilerleyen bir kentin bu değişimlerle karşılayacağı zorluklar olacaktır.

Ani gelişim ve değişimler hazırlıksız bir yerel yönetim için sorun teşkil edebilir. Yerleşimin turist çekmesi, göç alması kaynakların yeterli olmaması durumunda rahatsızlık verir. Ayrıca yerleşimin niteliğine göre değişen etmenler söz konusudur. Sakin bir kasabadaki film çekimi ile beraberinde gelen hareketlilik, memnuniyet yanında memnuniyetsizlik de yaratabilir.

Sinematik mekanın kullanımı çekim sürecinde nasıl geliyorsa, çekim bitiminde de aynı hızla gerileyebilir. Yerel yönetimler bu sonuçlara hazırlıklı olmalıdır.

Kentteki sinemasal hareketlilik, yeni kentsel düzenlemeleri gerektirecektir. Sosyal hayatın canlanması, aktivitelerin artması, fiziksel ve ekonomik gelişme ile kentin sinemadan faydalanması kent için önemli bir alternatiftir.

1.2.5 Belgesel Sinema'da Kent Ögesi

Sinema, uzun zamandan beri, kentle çok yakın ve çok yönlü bir ilişki içindedir. Ticari sinemayı nüfusun yoğunlukta olduğu büyük merkezlere çeken ekonomik etkenleri ve sinema binalarının başlı başına önemli bir mimarı tarz olarak³⁶ görülmesini bir tarafa bırakırsak, bu ilişkinin en önemli yönleri, film içeriklerinde yansıtılmıştır.

Birçok yorumcu,³⁷ sinemanın, metropollerin arka planında çoğunlukla kendi anlatısını yarattığını ve böylece 'kent sanatı' olarak kendi başına geliştiğini iddia etmektedir. Bunun nedeni de, belli başlı film stüdyolarının, alışıldığı üzere, önemli ölçüde Los Angeles, New York, Londra, Paris, Berlin ve Roma gibi büyük kentlerde ve bunların çevrelerinde kurulmalarından kaynaklanıyordu. Kentin çeşitli ve sürekli değişen çehresinin kurgusal film için sahne ve dekor olarak sunduğu olanaklar, ilk film yapımcılarının ilgisini çekiyordu. Oysa onların filmleri her ne kadar bir yığın etkili kent manzarası içermiş olsa da -Saatin kollarında asılı Harold Lloyd ya da Los Angeles varoşlarında suçlu kovalayan Keystone'lu polisler- sessiz sinemanın bu döneminde mekan, izleyicilerin ruhlarını etkisi altına alamıyordu. Larry Ford'un da dediği gibi, kent yalnızca fon olarak "sahnedeydi."

Savaş arası dönemde bu durum değişti. 1920'lerde Berlin ve Hollywood'da yapılan filmler edebiyat, resim, tiyatro ve toplumsal bilimlerde³⁸ hali hazırda var olan kente yönelik entelektüel düşmanlığı yansıtmaya başladılar. Kentten aynı ölçüde büyülenen ve tiksinen film yapımcıları yeni benzetmeler geliştirdiler: Kentler, artık tipik olarak kapalı, aşırı kalabalık, gürültülü ve gergindi. Gerektiğinde kentin bunaltıcı havası, taşra kasabalarının düşsel görüntülerinin de eklenmesiyle güçlendiriliyordu. Küçük bir azınlıktaki film yapımcısı kentin estetik ve kültürel erdemlerini övse de, çoğunluk, yüzeye çıkmaya hazır kötü bir yeraltı yaşamıyla tanımlanan ve hayat

³⁶Richards, J., 1984. The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain, 1930-1939, Routledge, London, s: 16

³⁷Solomon, S. J., 1970. 'Film as an urban art', Carnegie Review 22(4), 11-19; Wiseman, N., 1979. The Image of the City in the Cinema, ed. N. Wiseman, York University Press, Toronto, Sorlin, P., 1991. European Cinemas, European Societies, 1939-1990, Routledge, London

³⁸Lees, A., 1985. Cities Perceived: Urban Society in European and American Thought, 1820-1940, Manchester University Press, Manchester

şartlarındaki devasa zıtlıklarla kutuplaşmış kentlerde yaşanan suç, ihtiras ve entrikaları anlatmaya koyuldu.³⁹ Böyle sahneler nadiren doğal mekanlarında çekildi. Sesin sinemaya gelişinin kısmi etkileri ve iletişim teknolojisinin henüz sınırlı olanakları nedeniyle film yapımcıları sinema stüdyolarının çatısı altında inşa edilen sahnelerin ve dış set kullanımının kısıtlayıcılığından pek kurtulamadılar. Sinsi ve düşman kentin yaradılışı bu nedenle ya set tasarımcılarının dikkatli çalışmalarıyla ortaya çıktı ya da çoğunlukla lokanta veya araba camlarından akan görüntülerde ima edildiği kadarıyla kaldı. Mekandan çok zihinsel durum ön plandaydı.⁴⁰ Ancak 1940'lann sonlarında yeni-gerçekçi sinemanın ortaya çıkışıyla film yapımcılarının, aynı havanın mekânda da etkili bir biçimde yaratılabileceği inancı desteklendi.⁴¹

1.2.5.1 Belgesel Sinemacılar ve Kent

Film çalışmaları ve öğretilerinin arka planına bakıldığında, belgesel film hareketinin kentteki konumunun tanımlanması için yılların geçmesi şaşırtıcı değildir. Sinemanın geçmişini değerlendirirken, belgesel ve 'kurgusal' filmin birbirinden zıt türler olmadığını altını çizmekte yarar bulunmaktadır. Belgesel filmler, genellikle yüksek ölçüde olgusal ve sosyolojik içeriğiyle ve insanların günlük çevrelerindeki yaşamlarını çizen konularıyla ayırt edilen filmler olarak tanımlansa da, 'kurgu' filmlerle pek çok özelliği paylaşmaktadırlar. Her iki tür de, yapımcının belirlediği bir anlatının üzerine kurulabilir ya da eğitici bir içeriği olabilir veya gerçek-dünya kentlerinde mekan çalışması yapabilir. Belki de en belirgin farklılık film karesinde nelerin gözükeceğini belirleyen yönetmenin kontrolünde ya da mizansendedir. Mizansenin kontrol edilmesi konusunda birçokları, kurgu film yönetmeninin olayı kamera önünde sahnelerken, belgeselcinin mizansene bağlı kalmadığını ileri sürmekteydi.⁴²

Bugün bakıldığında, ilk kullanım alanları, insanların günlük yaşamlarındaki faaliyetlerini kaydeden 'belgeler' yaratmak olan filmlerin birçoğunun yirminci yüzyılın arifesinde Avrupa ve Amerikan kentlerinde çekilmiş olduğu

³⁹Gold, J. R., 1984. *The City in Film*, Architecture Series 1218, Monticello, III., Vance Bibliographies; Gold, J. R., 1985 "From 'Metropolis' to 'The City': film visions of the future city, 1919-39", editör: J. A. Burgess and J. R. Gold, *Geography, the Media and Popular Culture*, Croom, Helm London, s: 125

⁴⁰Ford, L., 1994. "Sunshine and Shadow: lighting and colour in the depiction of cities on film", editör: S. C. Aitken / L. E., Zonn, *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, Rowman and Littlefield, Lanham, Md., s: 121

⁴¹Webb, M., 1987. 'The city in film', *Design Quarterly*, s.s: 6-7

⁴²Bordwell, D. and Thompson, K., 1994. *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, s: 145

gözlemlenebilir.⁴³ Zaman içinde belgesel filmin çeşitli yeni biçimleri oluşurken, kent ve kent yaşamının da yeni görüntüleri doğdu.⁴⁴ Örneğin 'Cinema-Verite'⁴⁵ tarzındaki kent manzaralarının montajı, Rus ve Alman sinemasından doğdu. Tanıtım amacıyla belediyeler film yapım faaliyetlerini desteklemeye başladılar. İlericici ya da solcu olsun, film yapımcıları, isyancı protestonun potası olarak kentlerdeki yoksul yaşam koşullarına dikkat çektiler.

Oysa ABD ve İngiltere'deki önde gelen belgesel film akımlarında, 1930'ların sonlarına kadar kent ögesi ihmal edilmiştir. A.B.D.'de bu ihmalin temel nedeni başka bir konunun önceliğidir. King Vidor'un çektiği *Our Daily Bread* (1934) ve Pare Lorentz'in çektiği *The Plow that Broke the Plains* (1936) ve *The River* (1937) gibi filmler, Amerika'daki kırsal kesimin sorunlarını incelemekteydi. Örneğin Lorentz, yerleşimden itibaren kuraklık ve Buhran yılları boyunca Büyük Toprakların sosyo ekonomik tarihini ana hatlarıyla çizmektedir. Sovyet deneysel sinemasından etkilenen Lorentz'in filmleri toprak ortaklığı, toprağın tükenmesi, denetlenmeyen erozyon, sel ve bunu izleyen göçlerin yol açtığı ciddi sorunlara dikkat çekmekteydi. Halk, Amerikan kentlerinin belgesel niteliğindeki görüntülerine ve sorunlarına ancak New York'taki Dünya Fuarında gösterilen *The City* filmiyle tanık olmuştur.⁴⁶

İngiltere'de şehrin gecikmiş tablosu, belgesel film akımının ve tipik sorunların gelişim sürecini de yansıtmaktaydı. Bu durum, İskoçyalı film yapımcısı John Grierson'un çalışmalarından etkilenmiştir. 1926 yılında belgesel film anlamındaki 'documentary' kelimesini bulmasıyla tanınan Grierson, kariyerinin biçimlendiği yıllarını, sinemanın izleyici kitlelerine ulaşabilme gücünden etkilendiği ama 'Hollywood'un eğlence ve eğitimi birleştirme fırsatını nasıl kaçırdığına' üzüldüğü ABD'de geçirdi.⁴⁷ Yönetmen ve yönetici olarak gösterdiği çabalarla Grierson, 1929 ve 1952 yılları arasında binden fazla filmin üretildiği bir akıma hız kazandırdı. Bu katkısının daha ayrıntılı biçimde ele alınması deneme konumuzun sınırları dışına çıksa da, bu akımın özel meselelerinin anlaşılmasında üç nokta öne çıkmaktadır. İlki, Grierson'un 'kamu hizmetine' verdiği önemdir. 'Filmdeki öğretici potansiyele büyük inancı olan kararlı ve radikal bir Anti-marksist olarak tanınan'⁴⁸ Grierson,

⁴³Macfarlane, J., 1987. Catalogue of Films and Television Programmes on Architecture, Town Planning and the Environment, Oxford Politecnik, School of Planning, London: the author.

⁴⁴Bordwell, D. and Thompson, K., 1994, a.g.e., s.s: 344-68

⁴⁵1920'lerde Sovyetler Birliğinde etkin sinema akımı Kino-Pravda'nın, 1960'larda Fransa'da görülen, Jean Rouch'un 'Cinema-Verite-Sinema-Gerçek' isimli sinema akımı

⁴⁶Gold, R. J. and Ward, V.S., 1997. a.g.e., s: 63

⁴⁷Bordwell, D. and Thompson, K., 1994. a.g.e., s: 354

⁴⁸Armes, R.,1978. A Critical History of the British Cinema, Oxford University Press, New York, s: 128

belgesel filmin önemli didaktik işlevler taşıyabileceğine inanıyordu. Belgesel film, dünyaya bir pencere sunuyordu. Film teknolojisindeki gelişmeler, ekonomik ve uygulama bakımından stüdyonun sınırlarından çıkılmasına ve 'canlı sahnenin ve hikayenin fotoğraflanmasına' olanak vermişti. Orjinal aktör ve orjinal sahne, çağdaş dünyanın yorumlanması söz konusu olduğunda, stüdyo filmlerine kıyasla daha iyi örneklerdi.⁴⁹

İkincisi, belgesel filmler gerçek dünyanın doğrularını sunma peşinde olsa da, bazılarının iddia ettiği gibi edilgen biçimde de olsa bunu yansıtabileceklerine dair bir varsayım yoktu. Grierson, kameranın hep gerçekleri yansıttığı fikrini ciddi anlamda hiç sorgulamamış olsa da, doğrunun, ancak film yapımcısı konuyu uygun biçimde işlediğinde ortaya çıkabilecek bir yorum ya da algı olduğunu ileri sürmüştü.⁵⁰ Doğru, yalnızca kamerayı açıp uygun özneyi çekerek üretilmiyor; hazırlıktan çekime, çekimden montaja kadar film yapımının değişik aşamalarını yönlendiren yaratıcı fikirlerden doğuyordu.

Üçüncüsü ve işin gerçeği, belgesel filmciler Grierson'un etkili ideolojik birikimini, düşüncelerini izlemişlerdi. Düşünceleri hem film yapımcılığının sosyolojik amaçları hem de estetik üzerinde odaklanmaktaydı. Estetik açıdan belgesel filmler dışardaki olağan dünyanın güzelliğini perdeye taşıyabilecek 'görsel bir sanat' oluşturmak için bilgi derlemesinin ötesine geçmekteydi.⁵¹ Dahası, bazıları, İngiliz belgesel filmcilerin ses ve görüntü kayıtlarının hazırlanmasına getirdiği yeniliklerin, film tarihine yaptıkları büyük katkıyı temsil ettiğini ileri sürmekteydi.⁵² Buna karşılık başkaları da, 1930 ve 40'ların sosyo-ekonomik şartlarına dikkat çeken filmlerin yapılmasındaki sosyolojik katkıyı ön plana çıkarmaktaydı. Bu tip konuların çözümünde ise ilk olarak sponsor ve sansür kısıtlamalarıyla karşı karşıya kalmaktaydılar. Daha ayrıntılı anlatılacak olursa; marjinal film yapımcıları, filmlerinin kendi çevrelerinin dışında izlenmeyeceğini bilmenin verdiği rahatlıkla, filmlerinde varoşlardaki yaşamın radikal siyasi analizlerini yansıtmakta serbest iken, belgesel filmin önde gelen akımlarını izleyen meslektaşları mecburen dikkatli davranmaktaydılar. Belgesel filmlerin finansmanı, ticari ve resmi sponsor kaynaklarıyla sağlanmaktaydı. Eldeki bilgiler,

⁴⁹Williams, C., 1980. *Realism and the Cinema: A Reader*, Routledge and Kegan Paul in association with the British Film Institute, London, s:17

⁵⁰Aitken, I., 1990. *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, London: Routledge, s: 7

⁵¹Aitken, I., 1990. a.g.e., s: 11

⁵²Barsam, R., 1989. "John Grierson: his significance today", *Image, Reality, Spectator: Essays on Documentary Film and Television*, editör: W. De Greef and W. Hesling, Leuven, Acco, s: 8-16.

sponsorların nadiren doğrudan filmin yönetimine ve konusuna karıştıklarını varsaysa da, birçokları sosyal düzene yönelik açık, radikal eleştirilerden çok daha makul olan serbest, sosyal demokrat reformculukta kendilerine yer bulmaktaydı.⁵³

Sansür de sınırlamalar getirmekteydi. İngiliz Film Sansür Kurulu (BBFC), hiçbir sosyal ya da politik sorunun sinemada işlenmesine olanak bırakmayan geniş kapsamlı kurallar koymuştu.⁵⁴ Örneğin 1930'ların başlarında Walter Greenwood'un *Love on the Dole* (1933) adlı romanının film versiyonunun yapımcıları, BBFC tarafından 'yoksulluğun acı ve trajik yanlarını çok fazla' gösterebilecekleri nedeniyle çekimlere devam etmemeleri konusunda uyarılmışlardı.⁵⁵ Bu tutum savaş yıllarına kadar değişmedi. Belgesel film akımının sinemasal kabul edilebilirlik sınırlarını zorladığı 1937 yılında bile BBFC Başkanı Lord Tyrrell, Londra'da o günün can alıcı sorunlarını ele alan hiçbir filmin gösterilmediğini alenen, gururla açıklayabiliyordu.⁵⁶ Böyle tutumların uzun süre geçerli olması, açıkça varoş sorunu gibi toplumsal açıdan tartışmalı meselelerin sinemada işlenmesine engel olmuştu. İlk olarak İşçi Partisi Hükümetinin başlattığı varoşları temizleme hareketi (1929-31), adaletsizliği çözümlenmek adına içerdiği olumlu adımlarla, 'tartışmalı' kategori içine girebilirdi. Ancak 1930'ların ortalarında tüm partinin oy birliğine varmasıyla, varoşların temizlenmesi ve yeniden yapılanma konularını ele alan bir yığın film gösterime girdi. Buna rağmen, yine de filmler varoş sorunundan çok, varoşların temizlenmesi ve yeniden yapılanma çözümleri üzerinde yoğunlaşmaktaydı.

1.2.5.2 Konutlandırmanın Ötesinde

1930'dan itibaren haber filmleri, sıklıkla varoşların temizlenmesiyle aktif biçimde iyileştirilen kötü yaşam koşullarının olumlu görüntülerini içeriyordu, ama daha uzun belgesellerin çıkışı, Arthur Elton ve Edgar Anstey'in *Housing Problems* adlı filminin (1935) piyasaya sürülmesiyle başladı. Film, Londra Borough of Bermondsey'in Sağlık Bölümünün arşivinden alınan 1928 tarihli sessiz çekimleri içerse de, Doğu Londra'da çekilmişti. *The March of Time* adlı Amerikan haber film dizisi, filmin tarzını doğrudan etkilemiş olsa da, *Housing Problems* röportaj kullanımıyla çığır açmıştır. Film, varoş sakinleri ve yeni konut sahipleriyle yapılan röportajlarla

⁵³Aitken, I., 1990. a.g.e., s: 9

⁵⁴Pronay, N., 1982. "The political censorship of films in Britain between the wars", ed. N. Pronay and D.W. Spring, Propaganda, Politics and Film 1918-45, Macmillan, London: s: 98-125

⁵⁵Richards, J., 1984. a.g.e., s: 120

⁵⁶Pronay, N., 1982. a.g.e., s: 122

insanların umutsuzluktan umuda yolculuklarını betimler. Bu çok tanıdık pembe öyküye rağmen film, aynı zamanda gerçek bir toplumsal eleştiri de getirmektedir. Yoksulluk ve feci yaşam koşulları ile bu koşulların iyileştirilmesinin sağlanmasına yönelik büyük toplumsal sorumluluk arasındaki bağlantının aydınlatıcı bir tablosunu sunarken, ayrıca savaş arası dönemin belirsizliğinden "varoşlar mı yoksa varoş sakinleri mi sağlıksız yaşam koşullarını yaratıyor" tartışmasına gönüllü bir geçiş yapmaktadır. Bu bölümde kamu sağlığı doğrudan çevresel reforma bağlanmaktadır. *Housing Problems*'in içeriği ve bir bakıma da biçimi daha başka filmlerde de kopya edilmiştir. En yakın benzerlik ise aslında *Housing Problems*'in resmi makamlarca onaylanmış versiyonu olan, milyonlarca evin öyküsünün anlatıldığı *The Great Crusades* (1937) filminde göze çarpmaktadır. Sağlık Bakanlığı için Pathe tarafından yapılan film, 1938 yılında Ulusal hükümetin İngiltere'deki varoşları temizleme programına hoş bir hava verirken çekilen öteki filmler ise aynı konunun farklı yönlerini yansıtmaktadır. John Grierson'ın *The Smoke Menace* (1937), Frank Sainsbury'nin *Kensal House* (1937) ve Paul Rotha'nın *New Worlds for Old* (1938) adlı filmleri aşırı kalabalık varoş yerleşiminin köhne ve hastalık saçan kötü durumunu ana hatlarıyla belirtmekte ve varoşların temizlenme hareketindeki ilerlemeleri tarihsel kayda geçirmektedir. İşçi sınıfı için yapılan konutlar, gelecek için umut veren bir ilerleme simgesi olarak olumlu karşılanmaktadır. Oysa filmlerde yansıtılmayan hususları belirtmek daha ilgi çekicidir. Savaş sonrası yıllarda iyice artacak olan şikayetler -gürültü ve çocuklarla çok katlı dairelerde yaşamaktan doğan sıkıntılarla ilgili- işitmeye başlansa da, hiçbir film yapımcısı varoş sakinlerinin yeni evlerine duydukları memnuniyetten şüphe etmemektedir. Aynı şekilde, hepsi de, varoşların doğmasına neden olan insanları suçlamak yerine, kötü yapılaşmanın, tarihin ve yanlış uygulamaların ürünü olduğunu söylemekle yetinmektedirler. Sonuç olarak bu filmlerin hiçbiri kent planlamasının daha temel sorunlarını doğrudan ele almamaktadır.⁵⁷

Son eksikliği düzeltmek adına gösterilen ilk ciddi çaba, belki *Housing Progress* (1938) adlı filmde görülebilir. Bu yirmi dakikalık sessiz haber filmi, Matthew Nathan tarafından iskan bilgisi toplamak ve araştırma yapmak amacıyla 1934 yılında kurulan bağımsız organ İskan Merkezi için yapılmıştır. Konut sorununun doğası üzerine yapılan gelenekçi incelemeyi, Osslston Estate (St. Pancras), Princess Alice House (Kensington) ve Ladbroke Grove'da yeni inşa edilmiş olan Kensal House gibi

⁵⁷Gold, R. J. and Ward, V. S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

Londra'daki modern apartmanların mimarisiyle ilgili yorumlar izlemektedir. Yeni konutlandırma programının başarılarının sıralanmasından sonra film, daha geniş bir bağlamda bakılmadıkça öteki sorunların çözümsüz kalacağına dikkat çekmektedir. Filmde geçen alt yazılardan birinde şöyle denir:

"Çok katlı apartman bloklarının inşası, aşırı yoğunluk, izdiham, trafik sorunu, ısı ve hava kirliliği yaratıyor. Bu yüzden İskân Yasası, kapsamlı bir plana göre geniş merkezi alanlar geliştirmeyi destekleyen özel maddeler içeriyor. Liverpool Corporation, the London County Council ve Norwich Corporation 'yeni gelişim alanları' ile yolu açtılar. Öteki yerel yetkililer onları izleyecek mi?"

Kent dışındaki alanlarda iskan bölgeleri oluşturmak da, sorun yaratmaktaydı. Becontree, St. Helier, Downham ve Watling gibi eyalet sınırlarının dışındaki iskan bölgesi inşasında Londra Eyalet Kurulunun çalışması üzerine yapılan incelemede geçen alt yazıda da şu noktaya dikkat çekilir: *"Yurt biçimindeki çok katlı binaların inşa edildiği bu bölgeler sosyal altyapıdan yoksun oldukları ve işyerleri merkezde bulunduğu sürece kiracı, gün içinde uzun ve pahalı yolculuklar yapmak zorunda kalacak ve trafik sorunu da büyüyecektir."* Film yapımcıları tarafından aranan sağaltıcı, uydu kentlerinin inşasıydı: *"Mantıklı çözüm, sanayinin merkezden uzaklaştırılması ile endüstriyel merkezler ve halk konutlarının bulunduğu, sosyal olanakların sağlandığı uydu kentlerin ve bahçe kentlerin yaratılmasıdır."* Sonra da Letchworth, Welwyn ve Wythenshawe'daki Manchester Kurulu'nun Bahçe Kent örneklerinden övgüyle söz edilmektedir.⁵⁸

Düşük bütçeli öğretici bir film olduğu göz önüne alındığında, *Housing Progress*, film çevrelerinin dışına çok az ulaşabilmişti. Buna rağmen bu film, iki önemli olaya faydası dokunmuş etkin bir paradigma olarak görünebilir. Birincisi, gelecekteki kentleşmenin örneği olarak Bahçe Kentin meziyetlerini vurgulayarak daha önce de belirttiğimiz⁵⁹ propagandacı film tarzının habercisi olmuştur. İkincisi, süreçle ilgili hemen hemen hiçbir açıklama yapılmasa bile, varoşların etkin bir biçimde temizlenebilmesi için kent planlamasına önem verilmesi gerektiğini savunmuştur. Oysa bu konuyu işleyen filmlerin piyasaya sürülmeye başlanması için çok zaman geçmeyecektir.

⁵⁸Gold, R. J. and Ward, V. S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

⁵⁹Gold, R. J. and Ward, S. V., 1994. "We're going to do it right this time": cinematic representations of urban planning and the British New Towns, 1939-1951", ed. I., Aitken and L.E. Zonn, Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film, Rowman and Littlefield, Lanham, Md.s: 229-58.

1.2.5.3 Planlama Tasvirleri

Kent planlamasını sinema seyircisine cazip bir biçimde sunma ihtiyacının önemi, savaşın başlamasıyla ve savaş sonrası yeniden yapılanma gereksinimi nedeniyle daha da büyümüştü. Yirminci yüzyılda çeşitli Kent Planlama Yasaları çıkmış olsa da, halk için bu kavram iyice anlaşılammış ve belirsiz kalmıştı. İki boyutlu harita ve planlar, mimarinin bitmiş ürünleri olarak gösterilebilecek üç boyutlu görsel örneklerle karşılaştırıldığında, sinemanın çarpıcı etkisinden yoksundu. Bu nedenle film yapımcıları, kent planlamasını daha canlı ve anlaşılabilir bir girişim olarak sunmak için yöntemler geliştirmek zorunda kaldılar. Zaman içinde dört yöntem uygulandı. Bunlardan üçü -"uygulamalı bilim", "toplumsal çözüm/sağaltıcı" ve "açığa vurma" olarak- iskan filmlerinde göze çarpıyor ve birbirleriyle örtüşüyordu. Dördüncüsü ise - mucize çözüm olarak "planlama"- öteki yöntemlerin planlamayı basite indirgenmiş yorumla ifade edemeyişleri üzerine doğmuştu.

1.2.5.4 Bilim ve Akla Yatkinlik

1930'lar, birçoklarının toplumsal sorunları iyileştirmek için bilim ve teknolojiyi, ulus felsefesini savunduğu yıllardı. Bu bakış açısından, kapsamlı ve bilimsel temellere oturtulmuş bir kent planlama sistemi, kaynakların tahsis edilmesi ve sosyal iyileşmenin sağlanma biçimi olarak destekleniyordu. İskan iyileştirilmesi için bilimsel yöntemler örneği olarak konutların inşasında uygulanan gelişmiş yapım tekniklerinin görüntüleri hem *Housing Problems* hem de *The Great Crusade* filmlerinde sunulmuştu.

Öteki filmler, incelemeyi bir bütün olarak kentin planlamasını kapsayacak biçimde genişletmişlerdi. Alberto Cavalcanti'nin filmi *The City* (1939) mimar-planlamacı Sir Charles Bresssey'in Londra'nın sorunlarına yönelik kapsamlı bir araştırması ile Londra ulaşımının işleyişine yardım edecek gelişmeler için radikal öneriler dizisi sunmaktaydı. Yukarıda sözü edilen *New Towns for Old* (1942) filmi, kentin yeniden yapılandırılmasında "bölgelere ayırma" uygulamasının kısa bir analizi ile buna eşlik eden, planlama faaliyetinin karmaşıklığını ve baş döndüren hızını yansıtan, birden kesilen on dokuz farklı sahnenin derlenmesinden oluşmaktaydı. The Bournville Village Trust'un *When We Build Again* (1943) adlı filmi, Birmingham'daki bölgelere ayırma girişimini, planlama fikirlerini örnekler ve yorumlarla standart bir biçimde açıklamadan önce üç askerin izine geliş öykülerini içeren kısa çekimli bölümlerle ilgi

çekici bir yenilik getirmişti. İkinci bölüm ise; bölgelere ayırma, çevre bölgelerin planlanması ve yol ağının tasarımına yönelik modern fikirleri kullanarak yeni yerleşimlerin bilimsel bir biçimde nasıl yeniden tasarlanabileceğini içermekteydi.

Bu sorunlar, uygulamalı bilim olarak planlama üzerine en tutarlı sinemasal söylemi getiren *Proud City* (1945) adlı filmde geniş biçimde ele alınmıştır. Enformasyon Bakanlığı için yapılan ve savaş sonrası planlamalarının standardı haline gelen birçok ilkeyi destekleyen film Londra Eyaleti Planı'nın ardındaki düşünceleri açıklamayı araştırmaktaydı.⁶⁰ Böylece, planlamayı bilimsel, mantıklı ve deneysel bir süreç ve Plan'ı hazırlamaktan sorumlu kişileri de (Londra Eyalet Kurulu Mimari Bölümünün Üyeleri) süreçten sorumlu teknisyenler olarak tanıtmaktaydı.

Film, savaşın yol açtığı hasarın yalnız Londra'yı onarma değil yeniden yapılandırma sorumluluğu açısından da tarihi bir fırsat olarak görülmesi gerektiği görüşünü yineleyerek başlamaktadır. Bu, insanların iradesi olarak sunulur. Londra halkının arka fondaki konuşmaları uygun konutlandırma, park alanları, daha az trafik sorunu ve daha güvenli yollar istediklerini belirtmektedir. Metropolitan Polisi, the Port of London Authority, Su Kurulu (Water Board) ve özel sanayi gibi iş dünyasının önde gelenlerinin de görüşleri canlandırılarak ya da örneklendirilerek sunulmaktadır. Planlama Londralıların ihtiyaçlarını belirleyen, her sorunu çözen ve uygun bir strateji geliştiren ilerlemeci ama tepkisel bir girişim olarak betimlenmektedir.⁶¹

Sürecin ilk aşaması, ayrıntılı bir araştırma yürütmektir. "*Öncelikle yeniden inşa etmeyi planladığımız büyük kent hakkındaki her şeyi ortaya çıkartmalıydık. Tarihi, coğrafyası ve yaşama biçimleriyle ilgili her şeyi [örn. Londralılar].*" Bir sahneden ötekine hızlı geçiş, üstlenilen araştırma faaliyetlerinin kapsamıyla ilgili görsel bir özet sağlıyor ve programlanmış faaliyet izlenimi yaratıyordu. Alan çalışması yapan görevliler dikkatli bir biçimde ilgililerin görüşlerini yazarken görülüyordu. Ortaya çıkan araştırma, yoğun bir tasarım ofisinde geliştiriliyor, Mimarlık Dairesi üyeleri çizimleri dikkatle inceliyor, diagramlar üzerinde tartışıyor ya da haritalar üzerinde yalnız çalışırken görülüyordu. Londra Eyalet Planının ardında yatan zorlu hazırlıklar, izleyiciye "*binlerce plan ve harita çizildi, değiştirildi, atıldı, revize edildi ve yeniden düzenlendi*" sözleriyle anlatılıyordu.

Filmin sonraki en uzun bölümünde, ana hatları belirlenen öneriler görülmekte, LCC'nin Baş Mimarı J. H. Forshaw ve onunla beraber çalışan Sir Patrick

⁶⁰Forshaw, J. H. and Abercrombie, P., 1943. *The Country of London Plan*, Macmillan, London

⁶¹Gold, R. J. and Ward, V. S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

Abercrombie planının ana ilkelerini açıklamaktadırlar. Plan, Londra'nın hızlı gelişimi ve plansız yapılaşması sonucunda doğan sorunlara mantıklı bir yanıt olarak sunulmaktadır. Her şeyin ötesinde, araştırma ve incelemenin, 'eski sakinlerin hala orada olduklarını' göstermesi bakımından, Londra'daki eski yerleşim bölgelerini başarılı bir biçimde ortaya çıkardığını ileri sürmekte, Londra'nın inşasını, onun mevcut sosyal yapısına uygun yeni bir hücreli dokuyla donatma şansı sunmaktadır. LCC Dairesi'nin o zamanki üyelerinden Arthur Ling, planlanan yeniden yapılandırma programı ilkelerini daha net bir biçimde açıklamaktadır. Hızlı yenileme ve yapım gerektiren alanları belirledikten sonra, Stepney için planlanan sosyal alan ya da 'birim alanları' için bir tasarım örneğiyle açıklamasına başlamaktadır. Planlar ve üç boyutlu örnekler kullanarak tek bir birim alan içine alınmış tasarım özelliklerini örneklendirerek, bu birim alanların nasıl tek bir bütünde birbirine bağlanacağını göstermektedir.⁶² Kent düzeyinde ise Londra için yol ve tren yolu hatlarının yeniden düzenlenmesi ve Londra'nın su ihtiyacının ortadan kaldırılması için tasarlanan planları ana hatlarıyla açıklamaktadır. Genel olarak, yapılandırma çalışmaları için sosyal açıdan tanımlanmış temel yapı biçiminin zorlu incelemeler sonucu belirlendiği, bilimsel verilere dayalı planlama hakkında etkili bir izlenim yaratmakta ve ikinci olarak da yeni bir şehrin yaratılacağı tutarlı bir aksiyon dizisi sunulmaktadır.

1.2.5.5 Toplumsal Sağaltıcı Olarak Sinema

Uygulamalı bilim olarak planlama kavramı, kısa sürede başka stratejilerle tamamlanmıştır. Bunlardan en önemlisi, planlamanın toplumsal sağaltıcı olduğu düşüncesidir. Bunun örnekleri ise, sağlığı koruma öncelikleri, rutubetli duvarlarda çıkan zararlı böcek ve mantarın çarpıcı görüntüleri ve olumlu bir adımın hem fiziksel hem de toplumsal sağlığı iyileştireceği yönündeki önerileriyle iskan filmlerinde de bulunmaktaydı. New York'taki Dünya Fuarında (1939) gösterilmek için çekilen ama savaşın ilk yıllarında İngiliz izleyicilerinin çoğuna ulaşan *The City* belgeseli, planlamayı, hem kentin hem de toplumun sağlığının korunmasının yolu olarak gören organik bir yaklaşım üreterek bu görüşü daha da geliştirmektedir.

New York'taki Carnegie Corporation'ın 50,000 dolarlık bağışıyla Amerikan Planlama Enstitüsü tarafından yaptırılan belgesel, Lewis Mumford'un yaratıcı metni

⁶²Gold, R. J., 1985. "From 'Metropolis' to 'The City': film visions of the future city, 1919-39", editör:J. A. Burgess and J. R. Gold, Geography, the Media and Popular Culture, Croom, Helm London, s: 123

The Culture of Cities'den türetilen senaryoya dayanmaktaydı. Mumford'un yorumunu ve Aaron Copland'ın güçlü sahne müziğini de içeren filmin açılış yazısı şöyledir: "Her geçen yıl kentlerimiz daha karmaşık ve daha güç yaşanır hale geliyor. Yeniden yapılanma çağı burada. Eski kentlerimizi yeniden şekillendirmeli ve ihtiyaçlarımıza daha uygun düşen yeni toplumlar yaratmalıyız." Gerçekte ise film, planlamanın varolan kentleri iyileştirmekte değil, yeşil alanlarda yeni yerleşimler ya da uydu kentlerin kurulmasında kullanılmasını savunmaktaydı. Filmin yapısı üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, bir New England köyündeki yaşamın parlak bir portresini çizmekte; köyün sakinlerinin pek çok sanatla uğraştığı, çocukların özgürce dolaştığı ve köy toplantısına herkesin katıldığı demokratik tabanlı bir toplumu öne çıkarmaktadır. İkinci bölüm, makinelerin artan hakimiyetinin insanları yoksullaştırdığı görüşünü destekleyen endüstriyel ve kentsel yaşam sahnelerini birleştirmektedir. Kir tabakası ve kirlilik, pislik, kötü kentleşme, oyunlarını çok tehlikeli alanlarda oynayan çocukların görüntüleri, kentlerdeki halkın yaşamlarındaki yoksullaşmayı gözler önüne sermektedir. İtişen kalabalıkların ve trafik kaosunun gösterildiği uzun sahneler, King Vidor'un sessiz Hollywood klasiği *The Crowd* (1928) filmini anımsatan ve insanları otomatik bir kafede mekanik biçimde yemek yerken gösteren ünlü sahne, makinenin insan yaşamı üzerindeki zaferine işaret etmektedir. Buna rağmen, teknolojinin doğru kullanıldığında insana çevresini kontrol etme şansını da sunan iki tarafı keskin bir bıçak olduğu benzetmesi yapılmaktadır. Dahası, teknolojinin insan ve yeryüzü arasındaki uyumu oluşturmakta yardımcı bile olabileceği belirtilirken, yeni teknolojik harikaların arka planından Mumford şöyle seslenmektedir: "Bu yeni çağ, toprağa dost daha iyi kentler yaratacak. Uçakların hıza göre şekillendirilmesi gibi bu kentler insan ihtiyaçlarına göre şekillendirilecek. Yeni kentler, yeşil kentler olacak. Kırsal bölgede kurulacak. Ağaçlarla, bahçelerle ve tarlalarla doldurulacak. Yeni kentlerin, kaliteli yaşam için öngörülenden daha fazla büyümesi olanaklı olmayacak. Yeni kent, makineler, insanlar ve doğa arasında uzlaşmayı sağlayacak biçimde tasarlanacak."⁶³

Filmin geriye kalanı, kent topluluklarının sağlığını iyileştirmek için planlama müdahalesini yansıtan sahneleri göstermektedir. Beş farklı yerden alınan fakat yapay bir topluluk oluşturmak için bir araya getirilen⁶⁴ footage'ları kullanan yeni "yeşil kent", yeşil alanlarda düşük yoğunlukta yerleşim ve trafiğin düzenli akışını

⁶³Gold, R. J. and Ward, V.S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

⁶⁴Levin, G. R., 1971. Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers, Doubleday, Garden City, New York, s: 189

sağlayacak biçimde tasarlanan yollardan oluşmaktadır. Endüstri, yerleşim alanlarından uzakta, fakat işçilerin yürüyebileceği ya da bisikletle gelebileceği yakınlıktaki modern binalarda bulunmaktadır. Aileler beraberce yürüyüşe çıkmakta ya da açık hava konserlerine katılmaktadırlar. Her şeyin ötesinde çocuklar, doğaçlama ve organize edilmiş oyunlara katılarak yeşil alanlarda özgürce gezip oynayabilmekte, göle girmekte, arkadaşlarıyla ormanda açık havada piknik yapabilmektedirler. Perdede, 1930'ların siyah beyaz sinematografisinin kahramanlık tarzında çekilmiş yeni sağlıklı ve modern okullar görünürken, anlatıcı şöyle konuşmaktadır: "*Kent, okul ve vatanın aktif beraberliği, yaşam ve büyüme için gerekli hammaddeyi sağlar. Burada kız ve erkek çocuklar dengeli bir kişilik geliştirir ve çok yönlü bir dünyayla tanışırlar.*" Çocukların sağlıklı gelişimi, toplumun sağlıklı gelişimi için hayati önem taşımaktadır. İyi planlama; gelecek nesli beslerken, yaşama iyi bir başlangıç yapma olanağı vermekte ve insan ile toprak arasındaki bağı düzenlemektedir. Doğallık ve toplumsal sağlık temalarının yanı sıra, kent planlaması güçlü bir toplumsal sağaltıcı olarak gösterilmektedir.

Planlamanın tanımlanmasına bir parça da, Alberto Cavalcanti'nin yine aynı adı taşıyan *The City* (1939) eklendi. Ana içeriği, Sir Charles Bessiey ile Londra'nın ulaşım sorunları üzerine ortak bir çalışma yapan mimar-plancı Sir Charles Bessiey'nin bir dersinden alınmıştı. Bir bilim olarak planlama kavramı önemli olsa da, burada başka bir unsur daha -düşün peşinde- ortaya koyuluyordu.

Film, Sir Christopher Wren'in Büyük Yangından (1666) sonra Londra'yı yeniden inşa etme planı düşünülerek yapılmıştı. Yüzyıllık ahşap yapıların bu yangınla birlikte yok olduğunu belirttikten sonra, kamera Wren'in portresini göstermekte, kameranın yukarı dönmesiyle, portrenin Bessiey'in ofisinin duvarında asılı olduğu anlaşılmaktadır. Bessiey, Wren'i 'tek başına bu büyük fırsatı' fark edebilecek kadar zeki biri olarak övmektedir. Işıklı geniş caddeli, yerleşimi iyi yapılmış anıtları ve kamu binalarıyla Wren'in Londra için yaptığı planla, mimarın uzak görüşlülüğünü takdir etmekte ama hiçbir zaman uygulamaya koyulmadığına da dikkat çekmektedir: "*Tutucu güçlerin etkisi çok fazlaydı.*" Film devam ettikçe, özellikle de gittikçe kötüleşen trafik sorunu vurgulanarak izleyiciye Londra'nın rahatsız edici görüntüleri gösterilmektedir. Bu noktada Wren ve Bessiey arasında bir paralellik kurulabilmektedir. Anlatıcı: "*Wren'in on yedinci yüzyıl Londra'sı için yaptığı plan gibi Sir Charles Bessiey de bizim için bir plan geliştirdi.*" demektedir. Bessiey ve Lutyen'in önerilerinde, kentin içini ve çevresini dolaşan yolların, asma otoyolların,

tünellerin, çok yönlü göbekli kavşakların, dörtlü kavşakların yapılacağı öngörülmüştü. Ama bu düş gerçekleşmemiştir. Ofisinin penceresinden dışarıdaki trafiği kaygıyla izlerken Bressey, akşam eve dönüşü bir saati alacağı için rahatsızlık duymaktadır. Eğer planı uygulamaya konulmuş olsaydı, eve dönüş için on beş dakikadan fazla zaman harcamak zorunda kalmayacaktı.⁶⁵

Oysa filmlerin tümü, hayali planların reddedilmesinden doğan düş kırıklığını yansıtmamaktadır. Savaş, planlamanın cazibesini öylesine artırmıştı ki, en idealist projeler bile olanaksız olmaktan çıkmıştı.⁶⁶ Planlamanın güçlendirilmiş önemini yansıtan ve vurgulayan film, bu görüşün popüler ifadesinde güçlü bir araç haline geldi. Savaş Bakanlığı için Army Bureau of Current Affairs tarafından yapılan *Town and Country Planning* (1946), kent çevresindeki dramatik gelişmeleri, kapsamlı bir planlama aracılığıyla, özellikle de merkezi ve yerel yönetimlerin iskanlandırma konusunda üzerinde uzlaştığı Ulusal Plan çerçevesinde değerlendirmektedir. Jill Craigie, *The Way We Live* (1946) adlı filminde Plymouth'un yeniden yapılanması için, Plan for Plymouth'da⁶⁷ geçen düşsel kavramların daha derin bir analizini sunmakta; sahnelerin, basmakalıp çekimlerin, yeni belgesel dizilerin ve Abercrombie'nin kişisel görüntülerinin derlemesini kullanan *The Way We Live*, yerel tepki belirtisine bağlanan Planın kaynağını ve yapısını çizmektedir. Film yapımcıları, planlama sorumlularının 'gelişmekte olan durumlarını' olabilecek en olumlu biçimlerde gösterse de, halktan gelen itirazların yoğunluğuna da dikkat çekmektedirler.

Belki de bu konunun en çarpıcı ve radikal ifadesi, Paul Rotha'nın *Land of Promise* (1946) filminde görülebilmektedir. Üç bölümden oluşan film sırasıyla evlerimizin 'eski hali', 'şimdiki hali' ve 'nasıl olabileceğini' anlatmaktadır. İlk iki bölümdeki kent içi konutlandırma sorununun genel incelemesi, üçüncü bölümde planlanmış toplumun yararlarını anlatan bir söyleme dönüşmektedir. Kent planlamasının, sosyal planlama, 'iktisadi ekonomi' ve kara dayalı sistemin kaldırılması gibi sonuçların yaratılmasına yardım ederek, savaş sonrası durumun sunduğu değişim fırsatını ve yeni teknolojiyi yakalamasının zorunlu olduğu savunulmaktadır.⁶⁸ Örneğin, bir sahnede iki karakter gelecek hakkında tartışmaktadır. Yönetmenin *New Towns for*

⁶⁵Gold, R. J. and Ward, V. S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

⁶⁶Ward, S. V., 1994. Planning and Urban Change, Paul Chapman, London, s.s: 80-99

⁶⁷Watson P. and Abercrombie, P., 1943. A Plan for Plymouth: The Report Prepared for the City Council, Plymouth, Underhill

⁶⁸Marris, P., 1983. 'Notes' to accompany Britain Can Make It?: A Film Portrait of Britain, Newcastle-upon-Tyne: Tyneside Film Festival

Old adlı filmde benzer bir tutum içerisindeki karakterlerden biri, zamanın getirdiği değişim olasılıklarından umutlu olduğunu ifade ederken, öteki tamamen kuşkucudur. İyimser tutum perdeye, arka ses olarak verilen yorumun inşaat faaliyetinin görüntüsüyle birleştirilmesiyle aktarılmaktadır. Yeniden yapılanma, sürmekte olan bir savaşa benzetilmektedir. Yeni metotlar savaş sırasında küçük hava alanlarının hızlı yapımına nasıl olanak verdiyse, aynı durum, yeni konutların, yolların ve kentlerin inşası için de geçerli olabilmekte, sağlık merkezleri, klinikler, kütüphaneler, bakımevleri, parklar, sinemalar ve tiyatrolarla donanmış, her şeyin yerinin belirli olduğu ve uygun bir plana göre tasarımının yapıldığı yeni bir toplumun görüntülerinin derlemesi sunulmaktadır.

1.2.5.6 Harikalar Yaratan Planlama

Planlamayı sıradan izleyiciye anlaşılır ve aydınlatıcı bir biçimde sunma arayışının bir parçası olan öteki stratejilere "hayalin peşinde" adı verilen strateji de eklenmişti. Ama sorunlar devam etti. Film yapımcılarının tüm çabalarına karşın planlama, repliklerini kameraya cansız bir biçimde okuyan uzmanların açıkladığı saygın ama sıkıcı bir uğraşa dönüştü. Zaman ilerledikçe, kent planlamasının karmaşıklığını ve teknik ayrıntılarını aktarma çabası azaldı ve daha çok filmde mesajın verilmesine yönelik basitleştirilmiş senaryolar ve oyuncular kullanılmaya başlandı.

1946 yılında Yeni Kent kapsamında yaratılan yeni planlı yerleşimlerin ilk örneklerini yayınlayan reklama yönelik belgesel filmler, bu konuya örnektir. Günümüzdeki durumdan hareketle gelecekte planlamanın neler yapabileceğini peşinen yansıtmamanın yarattığı tüm bildik sorunlar Yeni Kent fikrinin benimsetilmesinde daha da ciddileşti. Savaş sonrası İşçi Hükümeti'nin, Yeni Kentlerin, eski Bahçe Kent geleneğinden farklılık gösterdiğini vurgulama konusundaki kaygısı, güven verici görüntülerin kullanılmasını kısıtlayarak film yapımcılarının sorunlarını artırdı. Başlangıçta bu uygulamalara yardım edilmekteydi. Resmi olarak 1948 yılında gösterime giren ama daha önce yapılmış olan *Planned Town* adlı Welwyn Bahçe Kenti üzerine yapılmış film, reklam amaçlı yapılmıştı. Bu film, eski planlama belgesellerinin tarzını korumakta ve Bahçe Kentlerin yetkililer tarafından onaylanmayan kısımlarını doğrulamakta, güvenli, orta sınıf tonu ve özgün olmayan pedagojik tarzıyla, kaçınılması gereken her şeyi özetlemekteydi.⁶⁹

New Town (1948), çok farklı bir yaklaşım denemiştir. Enformasyon Bakanlığı

⁶⁹Gold, R. J. and Ward, V. S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

tarafından çizgi film yapımcıları John Halas ve Joy Batchelor'a sipariş edilen bu on dakikalık kısa film, Yeni Kentlerin ardında yatan temel düşünceleri anlatmak için basit çizgi film biçimini kullanmaktadır. Ana karakter 'Charley' varolan kent ve kentlerin sorunlarını açıklayarak Yeni Kent planlarında bu sorunların nasıl göz ardı edildiğini göstermektedir. İzleyici, Charley ve arkadaşlarını nükteci ve gerçeküstü bir tavır içinde, toplumsal açıdan dengelenmiş konutların, fabrikaların ve sivil binaların yerini değiştirirken görmektedir. Ortaya çıkan ürünün kent planlamasının özünü aktarmakta standart yaklaşımlardan daha başarılı olup olmadığını artık ortaya çıkaramayız. Kesin olan bir şey varsa o da, bu yaklaşımda planlama sürecinin kentin öğelerinin sihirli bir biçimde Yeni Kent'in daha iyi olan dünyasına yerleştirildiği bir oyunla eş tutulmasıdır.⁷⁰

Home of your Own (1951) adlı filmde, bu yaklaşımın tanrısallaştırıldığı görülebilir. Hemel Hempstead'deki Yeni Kent Geliştirme Kurulu tarafından yaptırılan bu 22 dakikalık film Yeni Kent'i olası müşterilere satabilmek için ilgi uyandıran bir hikaye aracılığı ile George Wilson isimli duvarcı ile eşi Jenny adlı iki hayali kahramanın Willesden'daki (Londra) kent içi konutlarından Hemel Hempstead'e taşınmalarıyla simgeleştirilmiş daha iyi bir yaşama duydukları arzuyu anlatmaktadır. George'un bir otobüs yolculuğu sırasında Hemel Hempstead'i görüp iş ve konut başvurusu yapmasını ve ailenin taşınmasını izlemekteyiz. Oyuncuların ağzından planlama sürecinin karmaşık açıklamaları duyulmamaktadır. Kaygıları, önce yapımını sonra da bitirilmiş halini gördüğümüz iyi bir eve yerleşebilmektir.

Planlamanın karmaşık doğasını aktarmaya yönelik girişim, filmin ortasındaki üç dakikalık bir bölümde görülmektedir. Öykü George Wilson'un usulca okuduğu başvuru formunu istekle doldurmasından, aniden ailenin düşlerinin bağlı olduğu farklı bir dünyaya geçmektedir. İzleyici, Lord Reith'in başkanlık ettiği Gelişim Kurulu'nun bir toplantısına davet edilmekte, İskan Müdürü'nün, evlerin sakinlerinin seçilme sürecini anlatmasıyla Wilson'ların durumu ile sahne arasında hemen bağlantı kurulmuş olmaktadır. Özellikle duvarcıların taleplerinin yoğun olduğu belirtilmektedir. Bundan sonra, toplantı gündemdeki başka bir maddeye kaymaktadır. Bu madde ise kasıtlı olarak, anlaşılması olabildiğince güç bir biçimde yani 'akarsu yatağında ortaya çıkabilecek ilk fazlalık neticesinde yeraltı su borusu anlaşmasının düzenlenmesi ve King Langley taş ocağının kullanım suyu için su deposuna

⁷⁰Gold, R. J. and Ward, V. S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

dönüştürülmesi yetkisi' gibi ifadelerle anlatılmaktadır.⁷¹

Baş Mühendis karmaşık bir duvar haritasında uzun açıklamasına girişirken, perdede kanal üzerinde yüzen bir olta mantarı görünmektedir. Mühendisin sesi yavaş yavaş kaybolmakta ve planlamanın ayrı dünyasının penceresi de kapanmaktadır. Zarif bir orta sınıf aksanıyla konuşan anlatıcı, bu gibi konuları izlemekte zorlanan izleyiciyi küçümser bir edayla: "*Evet, işte yeni kentler böyle yaratılıyor; kanalizasyon, su kanalları ve birçok sorunun çözülmesiyle.*" demektedir. Kamera, kanalizasyon için bir kazı makinesi tarafından kazılan hendekleri gösterdikten sonra anlatıcı sözlerine şöyle devam etmektedir: "*Bunlar planlamanın kaygılanmak zorunda olduğu temel şeylerdir. Planlamış olmak adına plan yapılmaz. Onun işi, elindekilerle en iyisini yapmaktır.*"

Bu bölümün geri kalan kısmı, planlamacıların nasıl her şeyin yerli yerinde olmasını garanti edecek şekilde çalıştıkları, Hemel Hemstead'in doğal yapısını nasıl korudukları ve nasıl 'daha iyi bir yaşam biçimine' ulaştıkları konusunda izleyiciye genel bilgi vererek devam etmektedir. Bu bölümün başlaması ile beraber izleyici Wilsonlar'ın ve Londralı işçi sınıfının aksanına dönmektedir. Teması açısından bakıldığında film, bu yüzden sıradan insanların konutlandırma sorunlarını anlayabileceklerini ama planlamanın onların anlayışının ötesinde teknik ve ilgisi olmayan bir çalışma olduğunu varsaymakta ve konunun simyası ise 'uzmanlarına' bırakılmaktadır.⁷²

1.2.5.7 Plancıyı Tanımak

Planlama önerilerini cazip bir biçimde yansıtmak ne kadar zor ise planlamanın karakterini tanımlamak da o kadar zordu. 1930'lardan beri ve özellikle de savaş yıllarında yeni bir planlama uygulaması doğmaktaydı. Uygulama 1914 yılından önce Patrick Geddes⁷³ tarafından ilk kez belirtilen ilkelere dayanmaktaydı. Yaklaşım, eski plan hazırlıklarında büyük anlamda göz ardı edilen toplumsal ve ekonomik koşulların kapsamlı bir incelemesine dayanmakta, bunu ise tümevarımlı bir mantık içerisinde asıl plana götüren ayrıntılı bir analiz izlemekteydi.

İşi pratikte gerçekleştiren plancı için böyle bir yaklaşım oldukça tutarsız sonuçlara neden olabilirdi. Sadece topografik koşulları ilgilendiren geleneksel özelliğin iyice

⁷¹Gold, R. J. and Ward, V. S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

⁷²Gold, R. J. and Ward, V. S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

⁷³Geddes, P., 1915. Cities in Evolution: An Introduction to the Town Planning Movement and the Study of Civics, Williams and Norgate, London

dışına çıkan anketlere olan ihtiyaç, takım çalışmasına yeni bir öncelik verip, farklı uzmanlık alanlarını bir araya getirmekteydi. Aynı zamanda tahlilden gerçek planlama tekliflerine biraz da olsa gizem taşıyan bir adım, tüm sürece başkanlık eden 'planlamada karar alıcı'ya büyük bir önem verilmesini sağlamaktaydı. Planlamada karar alıcı ki sonunda ortak gereksinimlerin karışımına mükemmel bir ifade katan dehanın esin fırtınasına katkıda bulunduğu anlaşılmış, anket ve tahlillerin ortaya çıkmasını istemiştir. Aynı şekilde, kişi ne kadar yetenekli olursa olsun, gayret derecesi o kişinin sınırını açıkça aşsa da, plan üzerinde ismi gözükken planlamada karar alıcıdır.

Sinemasal olarak, o dönemlerde, planlama pratiğinin değişen yapısı, pek çok olasılık sunmuştur. Çoğunlukla kısa filmlerde önemli bir unsur olarak işin nasıl üstlenildiğinden daha çok planlamanın sunduğu mantık, birçok film yapımcısının bu olasılığı araştırmamasında aşağı yukarı etkin olmuştur. Dolayısıyla genel olarak plancılar ciddi anlamda denetleyen ve kentlin sorunlarını kaydeden veya çizim büroları arasında koşuşturan, detaylı harita ve çizelgeler hazırlayan ve genellikle kendi üstü için karmaşık görevleri yerine getiren isimsiz teknikerler olarak gösterilmektedirler. Bütün bunlara rağmen, çalışmalarının sonuçlarının izleyici kitleye kolayca anlaşılır gelmesi beklenmektedir. Bu durum ise örneğin *When We Build Again* filmindeki plancının harfi harfine her şeyi silip çıkarmasında ve Birmingham kentindeki kenar alanını birkaç dakika içinde yeniden planlamasındaki gibi, kaçınılmaz biçimde çok önemli basitleştirilmiş sonuçlar ortaya koymaktadır. Bu ve birçok diğer durumda plancı kimliğinin saklanması, senkronize sesin yokluğu ve gizli konumdaki kamera anlatıcısının sunumu ile pekiştirilmektedir.

Yukarıda belirtilen bu duruma rağmen, plancıların çoğunlukla ve oldukça kendine güvenir konumda, güçlü bir aksan eşliğinde orta-sınıf yetiştirme ve eğitimi öne sürerek doğrudan kameraya konuşmalarına izin verildiği de olmuştur. Kullanılan stratejiler hakkında bazı düşünceler edinmek için, birden çok filmde göze çarpan bir görünüş ortaya koyabilmiş birkaç kişiden biri olan Sir Patrick Abercrombie'nin belgesel filmde konuyu çeşitli şekilde işleme tarzı, düşünmeye değerdir. Bütünsel olarak Abercrombie'nin sinematik alandaki ünü, planlama işindeki önemini mükemmel biçimde yansıtmaktadır. Kendisi 1940'ların 'planlamada karar alıcı'sı idi.⁷⁴

Proud City isimli filmde, planın yaratılmasındaki süreç Abercrombie üzerinde

⁷⁴Gold, R. J. and Ward, V. S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

toplanan ilgiyi paylaşmayı zorunlu kılsa da, Abercrombie 'kent planlaması konusunda dünyanın tanınmış İngiliz otoritesi' olarak tanıtılmıştır. Kendisi kamera karşısına Londra Kentluk Konseyi Baş Mimarı, J. H. Forshaw ile birlikte çıkmıştır. *County of London Plan* (Forshaw ve Abercrombie, 1943) isimli kitabın iki yazarı olarak, meydana gelecek plana katkıda bulunan genel ilkeler hakkında ki düşüncelerini sıra ile belirtmişlerdir. Aslında, film yapımcısı onları 1940'ların plancılarının tipik çift rollerini yansıtacak şekilde sunmuştur. İlk olarak, onlar kapsamlı deneysel anket yoluyla açığa çıkan gerçek sorunları çözmeyi başarmış olan yetenekli bireyler olarak görünmüşlerdir. İkinci olarak, onlar detaylı görünen diğer noktaları, diğer arkadaşlarına bırakan takım liderleri olarak sunulmuşlardır. Plan hakkında tercihli ve olumlu sözler sarf etseler de, bu planın içerik ve uygulama hakkında detaylarını tamamlamak onların kıdemce küçük olan meslektaşlarına (Arthur Ling) kalmıştır. Paylaşılan bir projede bu tür bir işbirliği imajı 1940'ların ortasında savaş dönemi takım çalışması ve başarısının yankılarıyla birlikte çok değerli olabilirdi. Ayrıca, kamera önünde daha rahat davranan ve üstlerine oranla aksan bakımından daha 'sınıfsız' algılanan birine ün bağışlamak ek bir yarar yaratmıştır. Ne Abercrombie ne de Forshaw kamera önünde rahat görünmüş ya da film yapımcılarının kendilerine ayırdıkları bu işe uygun gelmişlerdir. Yazı masasında oturan Foreshaw kendi metnini donuk ve şaşkın bir şekilde konuşmuştur. Abercrombie aristokrat aksanı ile kendi rolünü güçsüzleştirmiş ve gözündeki monokl gözlükle zorlanan bir yüz ifadesi sergilemiştir. Foreshaw'ın konuştuğu anlarda, Abercrombie ne yapacağından emin olamayan bir tavır göstermiştir. Bu eylemin başında, masada Foreshaw'ın yanında oturan Abercrombie belli bir müddet sonra odada amaçsızca gezinmiş ve durduğu anlarda da konuşmuştur. Bir sahne anında, Abercrombie'nin kameraya sırtını döndüğü, mendilini çıkartarak ve gömleğinin bir parçasını da kullanarak gözlük camını sildiği görülmüştür. Foreshaw bu arada kentin sosyal amacı hakkında yorumlar yapmıştır. Belki de kötü niyetli olmamasına rağmen, Abercrombie'nin meslektaşını sahneye itici biçimde çekmesi izlenimi kaçınılmaz olmuştur.⁷⁵

Olasılıkla bu deneyimden hareketle, Jill Craigie'nin *The Way We Live* adlı yapıtı, Abercrombie'yi, 'planlamada karar alıcı' rolü olasılığını sonuna kadar kullandıran oldukça farklı bir tarzda betimler. Bu eserde Abercrombie, kahraman ve dahi formatında giyinmiştir. Ayrıca, profesyonel meşruiyetini kendi kendine saptarken,

⁷⁵Gold, R. J. and Ward, V.S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

planlama mesleğinin uygun bulduğu geleneksel bir 'mimari roman'⁷⁶ özelliği gösterir. Abercrombie öngörülü bir kişi olarak sunulmuştur; çalıştığı mekanların ruhundan ilhamını alan bir sanatçı ve daha iyi bir yarın için bugünün eksiklerinin ötesini görebilen yetenekli bir bireydir. Filmin başlangıcında, jenerik başlamadan önce, anlatıcı aşağıdaki yorumları yapar:

"[Bu filmin] kahramanları ve hainleri, sizin bakış açınıza göre, 'planı olan' iki adam: James Paton Watson, Kent Mühendisi ve Profesör Patrick Abercrombie. Onların söylemek zorunda olduğu, yaşadığımız hayata meydan okumamızdır."

Abercrombie'nin öngörülü adam olarak betimlenmesi filmde iki şekilde gerçekleşir. Birinci olarak, Abercrombie etrafındaki yıkıma bakarak ve yüksek bir zeminde ayakta durarak gizem dolu bir görünüşle resmedilmiştir. Anlatan şuna işaret etmektedir: Hiç kimse profesörün ne yaptığını bilemedi. Plymouth merkezinde yıkım alanında yürürken, ellerini belinin arkasında şaplattı, Abercrombie izleyiciye sesiyle yönlenerken kendi sırrını paylaşmaktadır. Görünüşe göre, o bir sanatçı gözü ile görmektedir. Örnek olarak: Plymouth kenti güneş ışığına yanıt vermek için soluk renklere gerek duyar. İnşaatlar kireçtaşı ve betondan yapılmıştır. Yatay ve dikey yükler ilginç bir silüete denge verir. Gerekli olan insanları neşelendiren bir kenttir gözlemine yapar. Gezinirken; burada ana bir eksen, orada da bir bölge olduğunu dile getiren sırrını paylaşarak, atmosferin tadına varır ve planı için gereken ilhamın kaynaklarını açığa vurur. Bu konuyu desteklemek için varolan kent panoramalarını, eğer plan uygulanırsa sahnenin nasıl gözükebileceğini vurgulayan sanatçının parıltı veren izleniminde eritir.

Tarafsızlıkla düşünülen bu konuda başarı olasılığı biraz zayıftır. Abercrombie 1940'lı yılların başında birçok kent planlama uygulamasında yer almış ve Plymouth için açıklanan fikirler sözü geçen diğer kentlerde de kullanılan tasarım fikirlerinin temel kitabıyla uygun düşmüştür.⁷⁷

İkinci olarak film, Abercrombie'yi, düşünceleri sertçe eleştirildiğinde bunlara karşı koymaya malik ve ateşli bir hayalci olarak göstermiştir. Paton Watson ve Abercrombie halk topluluğuna seslenirken görülürler. Öncelikle, izleyici Plymouth'un ev ve trafik sorunlarının gerçek hayata uyarlanmış tahlillerini izlerken, huzursuz görünmüştür. Abercrombie birkaç defa izleyicilerden bu gösterinin arasına girenlere sert cevap vermeye zorlanmıştır. Bununla birlikte, planın kendisine ve yeni

⁷⁶Saint, A., 1983. *The Image of the Architect*, Conn.: Yale University Press, New Haven, s: 1

⁷⁷Dix, G., 1981. "Patrick Abercrombie, 1879-1957", editör: G. E. Cherry, *Pioneers in British Planning*, Architectural Press, London, s: 103-30

kent merkezinin resimlerine dikkatini verdiğinde, izleyici sunuşuna akıcı bir şekilde dalıp gitmektedir. Son resmin ardından izleyici kendi alkışıyla ve filmin müzik partiyonundaki dramatik bir kreşendo ile sonlanan onayını homurdanmaktadır. Şüpheciler halen duyulur ve kimi izleyicinin kafası karışmıştır, ancak öngörülü kişi boyun eğmeden ortaya çıkmıştır.

Abercrombie'nin bilim adamı veya sanatçı, takım lideri ya da yalnız dahi olarak burada verilen farklı betimlemeleri, belgeselciler tarafından karşılaşılan merkezi bir soruna bir kez daha işaret etmektedir. Burada konusu geçen döneme ait belgesel filmler, eğitim, eğlence ve değişim için verilen mesaj arasındaki hassas dengeye ulaşmaya çabalar. Planlama, Britanya'ya yeniden hayat verilmesinde ve kentlerin yeniden yapılanmasında yaşamsal önem taşıyan bir etkinlik olarak düşünülmüştür. Ancak normal bir izleyicinin hayalinde yer oluşturması mesajını vermekte zorlanmıştır. İyi niyetli çabalarına rağmen, film yapımcıları işlenen konuların izleyicinin ilgisinden ısrarla uzak kaldığını belirtmişlerdir. Montaj ve ses tekniklerinin yaratıcı şekilde kullanılması ile hareket ve önem duygusu uyandırmak orta derecede kolay olsa da, planlamanın özünü küçük bütçeli grafik ve pratik planlıların ahşaptan çıkan tonlama ile ses çıkarmasına bağlamak zordur.

Film yapım tarzının en gözde geleneğinde, pasif bir şekilde gerçeğe ayna tutmaktan daha çok dünyaya bir pencere açmayı araştırmak yatar. Belgeselciler kendi hikayelerini iletmekte sayısı her geçen gün artan insan ilgisini kullanmaya başladılar. Planlıların resimleri, bu tür hikayelerde ikincil bir yer aldı. Benzer şekilde, bölümlü dizilerin kullanımı daha da büyüdü. Birinci olarak, *When We Build Again* filminde olduğu gibi bunlar ana hikayeye bağlandı, ancak daha sonra *Home of Your Own* filmindeki gibi bölümlü diziler film mesajının iletilmesinde ana aracı oldular.

Sunumdaki değişiklikler, 1935 ve 1952 yılları arası verilen mesajın değiştiği gerçeğini bir yere kadar yansıtmaktaydı. 1930'ların evlerle ilgili belgeselleri, kentsel ilişkilere karışılması için dramatik bir durum ortaya koymuştur, ancak "ev reformu, bağlamına uygun olarak başlatılmalı" gerçeğinin önem kazanması, film yapımcısını 1930'ların sonu ve 1940'ların başında planlama durumunu savunan iddialara yönlendirmiştir. Bu durumun çözümlenmesinde, keşif ve sosyal sağaltıcı olarak kent planlamasını belirtmek için var olan düşüncelerden ve bilimin akla uygun bir şekilde uygulanması gerekliliğinden yararlandılar. Bunlardan hiçbiri bütünüyle hoşnut edici olmadı. Önceden kurgulanmış dördüncü bir strateji ortaya çıktı. Şimdi kent

planlaması normal insan anlayışının ötesinde ancak toplum için derin büyüü çalışmaya taşıyan bir sihirbazlıkla kıyaslanabilirdi.

Kent ve Ülke Planlama Yasası'nın 1947'de yürürlüğe girmesiyle temsil edilen planlama sorununun genel onayı ile, planlama gereksinimi eskisi kadar önemli görülmemeye başlandı. 1947 yılında Kent ve Eyalet Planlama Yasası'nın⁷⁸ geçmesiyle simgelenen planlama olayının kabulüyle, planlama olayını bastırma gereksinimi zorunlu olmaktan çıktı. Savaş ve temel siyasi çatışmalar zaferle sonuçlandırdığından, konunun film yapımcıları açısından çekiciliğini yitirdiği kuşkusuzdu.⁷⁹ Yetkililer ve bakanlar açısından hükümetin finanse ettiği planlama yoluyla sosyal yararlar sunmayı söyleyen filmler, sıkı yönetim halkın en basit gereksinimlerini bile ertelerken, ilgisiz ve siyasi açıdan tehlikeli görülüyordu. Kent ve Ülke Planlama Bakanlığı Halkla İlişkiler Yetkilisi, 1947 yılının Nisan ayında gösterime girecek bir film konusunda Enformasyon Bakanlığı'na 'plan' ve 'planlama' gibi sözcüklerin olanaklıysa filmde çıkarılması gibi dikkat çeken bir öneride bulunmayı uygun görmüştü. Popüler istemlere daha yakın olan konutlandırma yeniden ilgi odağı olmuştu. Bu taktiksel geri çekilme hareketi, burada kronolojik açıdan ele alınan son film olan *Home of Your Own*'da yansıtılmaktaydı. Şimdiye kadar gösterildiği kadarıyla ise kent planlaması artık yalnızca öncüler tarafından kullanılan teknik bir etkinlik olarak gösterilmişti. 1950'lerin haber filmlerinin kendine ayrılmış bölümlerinde planlama, güçlü ama dikkatle incelenmeksizin arka planda kalırken konutlandırma ön plandaki yerini almıştı.

Özel anlamda büyüyen trafik sorununa ve genel anlamda planlama sürecinde halk katılımını güçlendirme kaygısına bağlı olarak, 1960'lı yıllar, kent planlamasına olan politik ilgiyi canlandırdı. Bu değişiklikler, film kullanımında ve çoğunlukla yerel düzeydeki planlama gereksinimleri için öteki görsel medya araçlarında da özendirildi. Oysa bu aşamada, planlamacılarla halk arasında aracılık yapmak üzere uzman iletişimcileri, özellikle de tanınmış gazetecileri görevlendirmek daha yaygındı. Bu yaklaşımın ilk örneği, peş peşe sigara içen James Cameron'ın, başka bir kişi yorumlasaydı çok daha karmaşık ve teknik bir açıklamaya gereksinim duyulabilecek *Traffic in Towns* (1963) adlı filmi. Genellikle tanınmış TV habercilerinin seslerine ve görüntülerine dayanan 1960'lar ve 1970'lerde birçok büyük eyalet şehri tarafından benimsenen bir formattı bu. Dahası, uzman

⁷⁸Ward, S. V., 1994. a.g.e., s.s: 80-99

⁷⁹Mortimer, J., 1983. Clinging to the Wreckage: A Part of Life, Penguin, Harmondsworth, s: 114-5

iletişimcilere ve halkla ilişkiler uzmanlarına başvurma eğilimi, 1970'ler ve 80'lerde planlama öncelikleri ekonomik tanıtıma kaydığında daha da güçlendi. Tüm bunlar konumuz dışında kalsa da, belgesel filmin içeriğinin kent planlamasına ilişkin daha geniş tartışmalarda ne derecede rehberlik görevi gördüğünün yeniden altını çizmektedir.⁸⁰

1.3. SİNEMADA EN ÇOK KULLANILAN KENTLERDEN ÖRNEKLER

Lenny Smith makalesinde, film yapımcılarının en çok tercih ettiği on Amerikan kentinden bahsetmektedir. Bu kentlerden ilki, en önemli imgesel öğeleri olan 'Dünya Ticaret Merkezi' ikiz bloklarını kaybetmiş olmasına rağmen, New York (Fotoğraf 1.13) kentidir. Her yıl 200'ü aşkın film çekilen ve en iyi sinema okullarını bünyesinde bulunduran New York, yaşayan bir film setidir. Birçok filmde kullanılan, Central Park, Brooklyn Köprüsü, New York Kütüphanesi Binası ya da Staten Adası Feribotu dünyanın büyük kesimi tarafından bilinen kentsel imgelerdir. New York'a hiç gitmemiş bir izleyici bile bu kentsel mekanları bilmektedir.⁸¹

Makalede ikinci sırada bulunan kent, film sektöründe önemli bir yere sahip olan Vancouver'dır. Takip eden Toronto ve Los Angeles, sinema için çeşitli ve bol kaynak barındırarak ön plana çıkmaktadırlar. Austin, birçok müzik ve film festivaline ev sahipliği yapan genç bir kent olarak beşinci sıradadır. Philadelphia; State caddesi, Navy Pier'in Kristal Bahçeleri ve ünlü Wrigley Binasıyla Chicago; Seattle;



Fotoğraf 1.13 New York

⁸⁰Gold, R. J. and Ward, V. S., 1997. a.g.e., s.s: 59-82

⁸¹Ünal, ř., 2003. Sinematik şehirler ve Kapadokya/Asmalı Konak Örneği, Yüksek Lisans Tezi, İ. T. Ü Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul



Fotoğraf 1.14 Seaside kenti, Florida, U.S.A

günahkarlığa davet kenti Las Vegas ve sakin yaşamıyla Providence ön plana çıkan diğer kentlerdir.⁸²

Miamili mimarlar Andrés Duany ve Elizabeth Plater-Zyberk tarafından tasarlanan, 1981 yılında inşasına başlanan yeni kent Seaside (Fotoğraf 1.14) ise diğerlerinden farklı bir yere sahiptir. Seaside, Jim Carrey'in başrolünü oynadığı 'Truman Show' adlı filme ev sahipliği yapmıştır. Bütün bir kent dekor olarak kullanılmıştır. Bahçeli evler, planlı yollar ve otoparklar, eksiksiz donatılar ve yaşanabilir çevresiyle ideal bir kenti simgeleyen Seaside, film sayesinde tanıtımını etkinleştirmiştir. Ayrıca bütün bir kentin film seti olarak kullanılması açısından ender örneklerdendir. Sinemanın kent kültürüyle olan ilişkisi ve onun filmsel sunumunun en çekici örneğini Paris oluşturmaktadır. Paris aynı zamanda sinema aracılığıyla dünyaya açılan bir penceredir. Sinemanın kendisi de Andre Bazin'e göre dünyaya açılan bir penceredir.⁸³

Yeni bir görsel aygıt olarak modern dünyanın başkenti sayılan Paris'te gelişmeye başlayan sinema, kentin canlı ritminin her zaman bir parçası olmuştur. Seçkin bir mahallede yapılan ilk film gösterimine sadece 33 kişi giderken, üç haftadan sonra bu sayı 2500'e çıkmıştır. Sinematograf daha sonra diğer kentlere yayılmıştır.⁸⁴ Sinemanın doğuş dönemine ilişkin önemli bir nokta da, Paris'in aynı zamanda tiyatroyla yaşayan bir kent olması ve kültürel yaşamın teatralleştirilmesi idi. Paris'in sağ yakası tiyatro, opera gibi temsili sanatların zengin alanıydı ki, sinema da bu bölgede doğmuştur.⁸⁵

Paris (Fotoğraf 1.15), cadde ve bulvarlarıyla, sinematik bir kent ve canlı bir dekor

⁸²Ünal, Ş., 2003. a.g.t.

⁸³Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 117

⁸⁴Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 118

⁸⁵Öztürk, M., 2005. a.g.e., s:s: 121-122



Fotoğraf 1.15 Paris ve Sein Nehri

olmuştur. Öncelikle stüdyo filmlerinin çekilmesi tercih edilirken, ilk kentsel sokak filmi 1913 yılında Louis Feuillade tarafından çekilmiştir. XIX. yüzyılda gazlı sokak lambalarıyla birlikte Paris sokakları, akşamları da kendilerini evinde hisseden kalabalıklarla dolmaktaydı. Paris'in bu ışığının, zevk ve eğlencenin imgesi olarak birçok kentsel mobilyalarını hafızalara yerleştirdiği, kentsel bir imajın oluşumunda ve hatırlanmasında etkin olduğu kabul edilebilir.

Birçok filmde Eiffel Kulesi de (Fotoğraf 1.16), değişik açılardan kaydedilen bir mekan, çok sık kullanılan bir imge olmuştur. Canlı yaşantısıyla, kent meydanıyla, kulesiyle ve caddeleriyle Paris, tüm varlığıyla ekrandadır. Başka hiçbir kent Paris'in 'sinemasal' sunumu ölçüsünde ilgi çekici olmamıştır. Sinemadaki görüntü seyircide, Paris'te olma isteği yaratmaktadır. Paris; önce yazarların, şairlerin, ressamların daha sonra da sinema sektörünün 'yaratı mekanı' olmuştur.⁸⁶

Türk sinemasının en güzel yapıtları kentsel hayata ilişkin olmaktan çok, kırsal alana ilişkin tablolara sahiptir. Türkiye'nin kentsel nüfusunun çoğunluğu da kırsal kökenlidir. Günümüzde kent nüfusu kırsal alan nüfusundan daha fazla olmasına karşın, bilinç ve duygulara egemen olan kültürel gelenekler ve diğer alışkanlıklar henüz ataerkil bir özelliğe sahiptir. Diğer bir söylemle etkili ve kalıcıdır. Bu nedenle, sinema ve film senaryolarında işlenen kentsel sorunlar, çoğunlukla kırdan kente göç eden insanların karşılaştığı durumlar ya da yaşadığı sorunlar üzerine olmuştur.

Sinemanın gelişim süreci, kentlerin gelişim süreciyle paralel gerçekleşmiş ve sinemanın her an kent ile etkileşim halinde olmasını sağlamıştır.

⁸⁶Öztürk, M., 2005. a.g.e.,169



Fotoğraf 1.16 Paris ve Eiffel Kulesi

Walter Benjamin'in *Pasajlar* (1993) ve *Chaplin'i Anmak* (1997) kitaplarındaki kentler, filmsel tema ve form yaratma konusunda önemli bir yer oluşturdukları halde, kent ile sinema arasındaki etkileşimin sinema literatüründe yeterince tanımlanamadığı ileri sürülmüştür.

Bu durum, Türk Sineması'nda önemli 'sinemasal' konumu ile İstanbul içinde geçerlidir. Yıllık film üretim sayısının 200-300 arasında olduğu 1960-80 arasındaki dönemde,⁸⁷ tamamen İstanbul'a kilitlenen sinemanın gördüğü büyük ilgiye karşın, İstanbul ile sinema arasındaki ilişkiyi tanımlayan literatürün az olduğu öne sürülebilir. Oysa sürekli büyüyen bu kültür alanının sosyolojik, estetik, antropolojik, psikolojik, tarihsel, kentsel ve politik boyutlarıyla incelenip tanımlanmasına gereksinim vardır. Ancak, şaşırtıcı ölçüdeki yaygınlığına rağmen, Türkiye'de sinema basit bir araç olarak görülmüştür.⁸⁸

İstanbul, (Fotoğraf 1.17) dinamik ritmi, karmaşası, şiirsel görüntüsü; doğulu-batılı, köylü-kentli, zengin-yoksul, güzel-çirkin karşıtlıklarıyla, sinemasal bir üretim alanı olarak mükemmeldir. New York gibi kinetik bir atmosferin yanı sıra, doğal dekoruyla sinemasal bir alandır. Türk sineması gücünü, her zaman çeşitli sinematografik materyallerle dolu olan İstanbul'dan almıştır. Beyoğlu ile sınırlı olmayan İstanbul'un modernleşmesinde ve kentsel gelişiminde sinemanın konumu, çok önemli bir boyuttur. İstanbul, stüdyosuz bir 'Hollywood' konumundadır. Türk

⁸⁷Bu dönem içerisinde çekilen filmlerin bazıları, "Susuz Yaz" (Metin Erksan, 1964), Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964), "Karanlıkta Uyananlar", (Ertem Göreç, 1961), "Ah Güzel İstanbul" (Atıf Yılmaz, 1966), "Vesikalı Yarım" (Lütfi Akad, 1968), "Umut" (Yılmaz Güney, 1970), "Gelin" (Lütfi Akad, 1973), "Sürü" (Yılmaz Güney/Zeki Ökten, 1978), "Yusuf ile Kenan" (Ömer Kavur, 1979), "Hazal" (Ali Özgentürk, 1980) olarak sıralanabilir.

⁸⁸Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 34



Fotoğraf 1.17 İstanbul (Uzak Filmi, 2002)

kentleri ve kasabalarındaki doğal stüdyo havası, sinema sektöründe önemli bir alternatiftir. Stüdyo kurulmasına gerek olmadan kullanılabilen alan ve bu alanın kentsel karşılığı olan meydan, park ya da tanımlı herhangi bir mekan, sinematik bir kentin ifadesidir. Sinemanın ilgi alanı olan konular da çeşitlilik göstermektedir. Türkiye'nin İstanbul'unda da; gelişmekte olan ülkelerde rastlanan ortak sorunlardan; kentleşme, göç, gecekondu, yoksulluk, çocukların çalıştırılması, sosyal hayatın karmaşası ve sosyal eşitsizlik gibi konular, kenti sinema ekranına taşımaktadır. Farklı bakış açıları ve sonuçlarıyla bu konuların sinema sektöründe incelenmesi ve gündeme getirilmesi, kentin anlaşılması ve analizi için önemli ve yararlı bir durumdur.

1.4 SİNEMATİK KENTLERİN EN ÇOK KULLANILDIĞI FİLMLERDEN ÖRNEKLER

Ortaçağ'ın güzel ve özgür bir havası olan kentlerinin tersine XIX. yüzyıl kentleri zorlayıcı, plancı ve kuralları zorla benimseten bir özelliğe sahip olmuştur. Kevin Robins'e göre de, tehdit olarak algılanan düzensizlik ve parçalanmaya karşı kent plancılığı, düzen ve bütünleşme anlamına gelmektedir.⁸⁹

Hesaplı bir düzen ve planlamayla yapılaştırılan *Metropolis* (Fotoğraf 1.18, Fotoğraf 1.19) filmi de aynı özelliğe sahiptir. Kentin saldırgan, korku dolu, kaygılı ve kavgacı

⁸⁹Öztürk, M., 2005. a.g.e., s.s: 106-107



Fotoğraf 1.18 Metropolis film afişi

Fotoğraf 1.19 Metropolis filminden bir kare

kültürünü, *Metropolis* filminin yanında; *New York'tan Kaçış*, *Blade Runner*, *Leon* gibi filmlerde ve *At*, *Sürü*, *Eşkıya* ve *Ağır Roman* gibi Türk filmlerinde de görmek olanaklıdır. Tehlikeli bir boyut oluşturan endüstriyel sinema; Hollywood, Fransız ya da Türk yapımı olsun; medeni bir alanı ifade eden kentsel yaşamda bir deneyimi oluştururken, bir yandan da saldırganlığı ve şiddeti tanımlayan ticari bir araçtır.⁹⁰ *Metropolis*'te, kent bir sanat dekoru olarak kullanılmıştır. Bu tanımlamada kent tasarlanabilir çevresiyle ön plana çıkmaktadır. Geleceğin kentinin betimlendiği *Metropolis*'te, hazırlanan dekor tasarımları öyle gerçekçi, inandırıcı, etkileyici ve bünyesinde o kadar önemli düşünceler barındırmaktadır ki, bir plancı ya da mimarın bu filminden etkilenmesi, bu etkiyi kendi tasarımlarına taşıması olağandır. Bu noktada sinemanın ve filmin, kent ve kentliyle bağlantısı bir kez daha vurgulanmaktadır. Sinema tüm yanlarıyla, 'ideal kent'in kullanıcı ya da izleyici tarafından zihinde canlandırılmasında etkindir.

F.Lang'ın en tanınmış filmi olan ve sinemada bir başyapıt olarak kabul edilen '*Metropolis*' filmi, bir sanayi toplumunun, betimlenen geleceğin kentinde, kitlelerin kişisiz ileri robotlar olarak yeraltı kentlerinde yaşayışını anlatır. *Metropolis* filminde, sinema hilelerinden olan mekanik efektler kullanılmıştır. 1920 yılında çevrilen filmin başarıya ulaşmasında bu tekniklerin etkisi büyüktür. F. Lang *Metropolis*'te geleceğin kentini 'Schüfftan işlemi'ni kullanarak çekmiştir. Mercek ve aynalarla maketlerin yansıtılması olarak özetlenebilecek bu yöntemle, zengin görüntüler elde etmiştir.

⁹⁰Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 107



Fotoğraf 1.20 Matrix film afişi

Matrix filminde (Fotoğraf 1.20) olduğu gibi, *Metropolis* filmi de, postmodern şekilde tanımlanan yeni kent alanlarını ve ilişki biçimlerini yansıtmayı ve aynı zamanda bilgi veren, düşündürülen eserlerden olmayı başarmıştır. *Matrix* filminin popülerliği ise, fiziksel ve zihinsel hareketliliği içermesi, izleyicilerin teknolojik objelere olan deneyim ve ilgilerinden kaynaklanmıştır. Bunun yanında *Matrix*'de kentin nerede olduğu belli değildir. Her yerdedir ya da hiçbir yerde değildir.⁹¹

Matrix filmini, diğer filmlerden ayıran en önemli özellik, görsel üslubu ile seyircinin giderek daha ayrıntılı olarak tasarlanmış ve gerilimi artan aksiyon sahneleri aracılığıyla filme daha yoğun şekilde katılmasının bir birleşimi olmasıdır. Film çekimi, sahnelerin kullanılışı, mekanlar ve kostümler bunu göstermektedir. *Matrix* sinema dünyasının daha inandırıcı daha gösterişli ve akılda kalır olduğu yerdir.

1.5 BÖLÜM SONUCU

Sinema, tüm mekanlarda ve tüm kenttedir. Kent, sinemanın yaratıcı merkezidir. Sinema ve modern kentleşme aynı zamanda gelişmiştir. Dolayısıyla aynı zamana rastlayan bu süreç boyunca kent sinemadan, sinema da kentten etkilenmiştir.⁹²

Kent, sinematik form tarafından şekillenmiştir. Sinema da doğasının büyük kısmını kentin tarihi gelişiminden almıştır. Bu noktada da 'Sinematik Kent' kavramı ortaya çıkmaktadır. Kent içinde yürüyen birinin kendini film setinde hissetmesinin açıklaması, kentin sinemanın bir parçası olmasıdır.⁹³

⁹¹Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 112

⁹²Clarke, David B., 1997. a.g.e., s:s: 1-18

⁹³Clarke, David B., 1997. a.g.e., s:s: 1-18

Sinema-kent etkileşiminin tarihi sürecine bakıldığında, varılan son noktanın kent planlılığının, film yapımcıları tarafından bir 'toplumsal sağaltıcı' olarak kabul edilmesi ve planlamada atılan her pozitif adımın, toplumun fiziksel ve sosyal sağlığını iyileştireceğine inanılmasıdır.

Kentsel mekanların, film seti olarak kullanılması, sinema perdesinden izleyiciye sunulması, kent kullanıcılarının kent hakkında bildiklerini sorgular, yeni fikirler verir, kullanıcıların bakış açılarını değiştirir ve kentlerin algılanan veya empoze edilen imgelerini yaratır. Kent imgelerinin doğru yansıtılması, kent kullanıcılarının içinde yaşadıkları kenti algılama kapasitelerini etkileyeceğinden, sinema bu konuda üzerine büyük bir sorumluluk almaktadır.⁹⁴

İnsanı biçimlendiren çevresidir, çevre koşullarıdır; diğer bir deyişle; içinde yaşadığı çevrenin iklimi, yaşadığı dönem ve bu dönemde üyesi olduğu topluluğun ekonomik ve toplumsal yapısı, egemen olan gelenek ve görenekler, ahlaksal değerler ve davranış biçimleri insanların karakterini belirler. Dolayısıyla, çevre, filme konu olan kişinin ya da kişilerin özelliklerini belirleyici oluşu açısından da büyük önem taşımaktadır.⁹⁵

Bütün bir dünya coğrafyasında kentsel mekanlar, diğer mekanlara oranla daha gelişmiş, daha özgür yaşam alanları olmuş, sanatsal ilgi ve üretimin temel dinamikleri olmuştur.

Ama aynı zamanda kentler mücadeleciler, kaotik gibi özellikleri de şiddetle içlerinde barındırmıştır. Günlük hayatın sakinleştirilmesi ya da şiddetlendirilmesinde sinemanın etkisi büyüktür. Kentin zaman içinde değişikliğe uğraması gibi, materyallerini özellikle kentlerden alan sinema formunda da süregelen bir değişim olmaktadır. Modern kentsel hayatın estetik bir gündeliği olarak sinema, kentlilerin hayatına canlı, renkli bir boyut, hem de realist ve düşsel-algısal boyutlar katmıştır. Sinema, kentsel bir müzik ve şiirdir.

Sinema ve kent arasındaki en önemli bağlantı, kent imajı ve kentsel imgelerdir. Bir film, kentin algılanmasına, üzerinde düşünülmesine ve anımsanmasına neden olmaktadır. Birbirine derinden bağlı olan sinema ve kentin kilitlendiği ortak nokta, kentsel imaj ve imgelerdir. Tokyo'nun gökdelenleri, Eiffel Kulesi, Pisa Kulesi, Özgürlük Anıtı ve diğer kentsel imgeler kentin adı geçtiğinde ilk akla gelen

⁹⁴Barber, S., 2002. a.g.e., s.s: 7-13

⁹⁵Şenyapılı, Ö., 2003. a.g.e., s.s: 142-143

görüntüleri oluşturur. Bu, sinemanın kenti tanıtım biçimidir.⁹⁶

Günümüze kadar çekilen filmlerin içinde kentsel mekanların, önemli meydanların, büyük parkların, tarihi binaların, limanların, köprülerin ve akla gelebilecek tüm kentsel öğelerin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Filmde, çevre düzenlemesinde önemle gözetilmesi gereken nokta, çevrenin izleyicide gerçek zamanı ve gerçek mekanı izlediği duygusunun verilmesidir. Diğer bir söylemle, izleyicide gerçeğin doğru bir şekilde yansıtıldığı, zamanın ve mekanın birebir birbirini karşıladığı hissi uyandırılmalıdır. Kentsel bir mekan, film çekimi için seçildiğinde, geçmişe ait bir senaryo ile mevcut mekan elemanları arasındaki ilişki incelenmelidir. Böyle bir inceleme konusunda, ancak bir kent plancısı, mimar ve sanat tarihçisi gerçeği olduğu gibi yansıtabilir.

İşlenen konuya bağlantılı olarak, yapımcı ya da yönetmen görsel çarpıcılığı yüksek bir mekan arayışında olduğunda yine kenti, kent elemanlarını, çevreyi en iyi şekilde değerlendiren kent plancısından öneri almalıdır. Bir anıt, park, heykel ya da kent mobilyası görsel çevrede ve objektifte yerini alırken, bu kentsel öğelerin yaratacağı görsel etkiyi kent plancısı ve mimar yansıtabilir. Kentsel bir görüntünün, o mekanın kullanıcılarına ne anımsattığı ne hissettirdiği en iyi şekilde, kentin sosyal ve kültürel yapısını değerlendirebilecek olan kent plancısı tarafından yansıtılabilir. Bu açıdan film setinde kent plancısı ve mimar katılımı bazı durumlarda yarar getirebilir. Sinematik mekan olarak seçilmiş bir kentin ya da kasabanın yönetimlerine de büyük sorumluluklar düşmektedir. Kısa bir zaman sürecinde ekonomisi gelişen, kültürel etkileşime sahne olan, fiziksel olarak büyüyen, turizm alanında ilerleyen bir kentin bu değişimlerle karşılayacağı zorluklar olacaktır.

Yüzyılın başından beri filme çekilen şeylerin oluşturduğu bütün (makro ya da mikro tarih, olaysal ya da değil, belge ya da kurmaca anlatı), bugün kendiliğinden sinemateklerin, televizyonların, özel koleksiyonların korunaklarına, insanların belleklerine yerleşmiş devasa bir arşiv oluşturmaktadır. Uzun zamandan beri, toplumların geçmişleriyle bağlantısı -bellekleri- artık bu arşivle (onların bir tür "filmsel bellekleri") olan bağlantılarından ayırt edilememektedir. Doğallıkla da bir tür kitlesel sinemaseverlik ortaya çıkmaktadır.

⁹⁶Barber, S., 2002. a.g.e., s.s: 7-13

BÖLÜM 2: KENT

"İyi kent, iyi düş demektir. Ancak şimdi kent de, düş de kayıp gibi görünmektedir... 'Klasik' modern kent, 'klasik' sinema yaratıcı dayanağını kaybetmektedir... Kent artık hayal edilir olmaktan çıkmıştır. Gözden kaybolmaya başlamıştır..."⁹⁷

Kentler, tarih boyunca okuma-yazma kültürü olan alanlardır. Kent, 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 formasyonlarla (toplumsal yapılarla) kendini üretir.

19. ve 20. yüzyılda gitgide büyüyen kentler, eski çağlarda da varolan yazılı ve resim kültürünün yanı sıra kitlesel-görsel sanatların da en önemli üretim alanları olmuştur. 19. yüzyılda sinemadan başka, tiyatro, opera, operet gibi diğer sahne sanatlarında belirgin bir popülerleşme olmuştur. Öte yandan Kevin Robins'a göre, modern insanın yaşamında kent, yalnızca içinde yaşayıp hareket edilen bir yer değil, aynı zamanda yaşayıp hareket etme biçimidir ve gözün hareketlerini öne çıkartmaktadır.

Kent hayatı, film biçimini şekillendirirken ve sinema seyircisinin bakış açısı ve alımlama estetiğini etkileme yeteneğine sahip olurken, sinema da kentsel hayatın gündelik akışında, bireysel tutku ve toplumsal bellekte bir iz bırakmış-gelmiştir. Böylece kentsel varoluş sürekli değişip şekillenirken, sinematografik anlayışlar da diğer sanat biçimleri gibi birbirini etkileyerek ortaya çıkmaktadır.

Bu bölümde kent ve sinema ilişkisinin sonucu olarak modern/postmodern kentin değişen anlamını aktarmadaki filmlerin irdelenmesi ile beraber, düşünce dağıtıcısı olarak sinemanın rolü anlatılacaktır. Düşünce dağıtma rolünün yeni vizyonları yayma, ideolojileri anlatma ve oluşturma fırsatı olarak toplumu nasıl etkilediği, sinemanın kitle iletişim aracı olarak toplumu; kentin imajını oluşturmadaki ve yeni

⁹⁷Robins, K., 1999. İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası, Çev: N. Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s: 211

kent anlayışları ile arayışlarını, küresel anlamda nasıl yansıttığı gösterilmeye çalışılacaktır.

2.1. MODERNİZM

Modernizm, iki farklı boyutta ele alınması gereken bir olgudur. Modernizm veya başka bir deyişle modernleşme, ortaçağdan beri yani dünya pazarının oluşmaya başlamasından bu yana var olmuş fakat kavramsal anlamını ancak insanlığın gelişmesinde çok önemli bir dönüm noktası olan endüstri devrimini hazırlayan faktörlerle bulmuştur. Çünkü endüstri devriminin ardından beşeri olan her şey hızlı bir değişim sürecine girmiş, dünya üzerindeki ekonomik, politik ve toplumsal dengeler bozulup tekrar kurulmuştur. Bu anlamda modernizm, *'iktisadi sürecin ve kültürel vizyonun (mekansal) deneyimi'*⁹⁸ olarak adlandırılabilir. Marx bu gerçeği şöyle ifade etmektedir: *"Üretimin sürekli dönüştürülmesi, tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsılması, dinmek bilmeyen belirsizlik ve kaynaşma... bunlar burjuva çağını öteki tüm devirlerden ayırt ediyor."*⁹⁹ Marshall Berman da modernizmi yaratıcı bir yıkıcılık olarak tanımlar. Dolayısıyla günümüzde yaşanan hızlı değişim ve mekansal dönüşümler de modernizm serüveninin bir parçası olarak kabul edilebilir.

Dünya üzerinde somut etkileri olmuş olan kapitalist pazarın sanayi hamleleriyle, nüfus hareketleri ve kentleşmeyle yaratılan 'nesnel' bir modernleşme süreci¹⁰⁰ ve bu sürecin alt metnini oluşturan modernist görüş veya modernizm akımı ise modernizmin diğer boyutunu oluşturmaktadır:

Bu görüşün temelinde, pozitivist düşüncenin bir uzantısı olan, rasyonel akılcılık bulunmaktadır. Modern akılcılık, tanrının merkezde olduğu yere bu kez süjeyi, özneyi, insanı yerleştirmiştir. Gerçekliğe ulaşmada temel yol gösterici, evrensel geçerliliğine inanılan doğru bilginin taşıyıcısı yani bireydir. Böylelikle, bireylerin ilerleme ve gelişme sayesinde mutlaka eşitlenecekleri ve evrensel bir birey mitine ulaşabileceği inancı egemen olmuştur.¹⁰¹ Dolayısıyla modernizm, pozitivist teknoantrik, doğrusal ilerleme, ve rasyonel planlamanın ve kontrol mekanizmasının

⁹⁸Aslanoğlu, R. A., 1998. Kent, Kimlik ve Küreselleşme, Ezgi Kitabevi, s: 109

⁹⁹Berman, M., 2006. Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, s: 135

¹⁰⁰Aslanoğlu, R. A.,1998. a.g.e., s: 106

¹⁰¹Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. K., 1997. Postmodernizm ve Sinema, Bilim ve Sanat Yay, s.s:16-17

egemen olduğu, bilginin ve üretimin standardize edildiği bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.1.1. Modernizm Kenti

"Güneş'inkine eş parlaklıkta aydınlatılmış bu bulvarlar, sokakların gürültüyü yutan asfaltı üzerinde sessizce seyreden bu binlerce araba, bu saraylar kadar zengin ve görkemli mağazalar, ovalar kadar geniş meydanlar; [...] Atalarımızdan biri bunu görse ne derdi acaba? Mutlaka çok şaşırırlardı. Fakat 1960'ların insanları bu harikalara hayran olma aşamasını çoktan geçmişlerdi; bunlardan sakın sakın yararlanıyor, özel bir mutluluk da duymuyorlardı..."¹⁰²

Jules Verne büyük bir öngörüyle modern kentsel mekanı ve bu mekana ait kentlinin durumunu tasavvur edebilmiştir. 20. yüzyılın başı itibariyle kentler Jules Verne'in betimlediği gibi dönüşmüşlerdir. Bu betimlemede, bu dönüşümün iyi yüzünü bizlere aktarmış olsa da kentler, modern çağda ayrılığın ve ikiliğin mekanı olmuşlardır. Bu bölümde amaç, modern kentin oluşumunda etkili olan faktörleri ortaya koyup, kentsel dinamiklerin, kent mekanı üzerindeki etkilerinden bahsetmektir.

Sinemanın doğuşuna denk gelen 19. yüzyılın ikinci yarısı içinde, geleceğin kent atmosferi oluşmaya başlamıştır. Bu eğilim pozitivist düşüncenin yaygınlaşmasının, materyalizme hizmet eden bilimsel araştırmaları kuvvetlendirmesinin ve maddeci endüstriyi teşvik etmesinin bir sonucudur.

Üretim sistemindeki değişiklik, -seri üretime geçiş, makineleşme, işbölümü- 19. yüzyıla ait endüstri kentlerinin doğmasına ve süratle büyük işçi kitlelerinin fabrika çevrelerinde toplanmalarına, dolayısıyla bu kesimlerin genel bir deyişle büyük alışveriş merkezleri haline gelmesine neden olmuştur. Buna karşılık aristokrasinin ve küçük esnafın toplu olarak yaşadığı eski monarşik dönem kentleri adeta terk edilmiştir; endüstrinin gelişimi bu kentlerde bulunan loncalar tarafından engellendiği için bu örgütlülük kentlerden kaçarak kıra yönelmiştir.¹⁰³ Böylelikle Manchester gibi sanayi devrimi öncesinde kırsal nitelikte olan küçük yerleşim birimleri köklü bir dönüşüme uğrayarak; yeni üretim biçiminin ve iş bölümünün şekillendirdiği, fabrika işçilerinin, memurların, üretilmiş mal satan ticaret kurumlarının toplandığı endüstri kentlerinin ilk örnekleri olmuşlardır.

Endüstri kentlerinin karakteristiğini kentlerde bulunan ikili yapı oluşturmuştur. Öyle

¹⁰²Verne, J., 1994. Yirminci Yüzyılda Paris, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, s.s: 24-25.

¹⁰³Şengül, H. T., 2001. Sınıf Mücadelesi ve Kent Mekanı, Kent ve Kapitalizm, Praksis, no: 2, s: 11

ki Engels bunu şu şekilde tarif etmektedir: "*Kentin ilginç yerleşim biçimi nedeniyle, herhangi bir işçi sınıfı mahallesini hiç görmeden ya da bir zanaatkara rastlamadan bir ömür boyu Manchester'da yaşamak ve işine gidip gelmek olanaklıdır*"¹⁰⁴ Bu ikili yapı, 20. yüzyılda da kentlerin karakteristiğini oluşturmuştur. Dolayısıyla, modernistlerin kent mekanında farklılıklar gözlense de bu farklılıklar bütünü bir parçasıdır ve bütünü daha iyiye ulaşması için hizmet etmektedirler¹⁰⁵ savının geçersizliği modern kentte kanıtlanmıştır. 'Kapitalizmin ayakta durabilmesinin kilit noktası, mekanı işgal etmek ve yeni mekanlar yaratmaktır. Lefebvre'in sözleriyle şeylerin (metaların) mekandaki üretiminden mekanın kendisinin (meta olarak) üretimine geçmiş bulunuyoruz. Kapitalizm, mekanı kullanırken yaşam içindeki canlı, farklılıkları tanıyan yapısından çıkartıp soyut hale getirmektedir. Yani kapitalizmin mekanı, soyut bir mekandır. Çünkü kapitalizm için mekanın kullanım değeri değil değişim değeri önemlidir. Bu nedenle ne mekanın tarihsel üretim ve kullanımının ne de temsil ettiği sosyal değerlerin kendi başına önemi vardır. Bunlar ancak söz konusu mekanın değişim değerine katkıda buldukları sürece önemlidir.'

Bu durum kentlerdeki ikili yapının kendisini daha da belirgin olarak göstermesine neden olmuştur. Çünkü mekanın değişim değerine katkıda bulunan unsurlar, kentin her zaman için prestij alanlarına ait üretim, kullanım ve değişim değerlerine katkıda bulunabilmektedir. Dolayısıyla da bu alanlar için yapılan yatırımlar çoğaldıkça, kentin sefalet bölgeleri kendi kaderine terk edilmiş ve kentin bu ayrı katmanlarında yaşayanlar arasında da çok önemli sosyal uçurumlar oluşmasına neden olmuştur.

2.1.2. Sinemada Ütopyen Kentler

1962 yılında yapılan ilk James Bond filmi *Dr. No*'da, Bond şık bir kumarhanede bir kadınla tanışır, birlikte eve gittiklerinde, Bond kendisini ertesi sabah Jamaica'ya gitmesini gerektiren bir görevin beklediğini öğrenir. Film, açık bir aşk sahnesinden bir jet uçağının havaalanına inişine, ardından havalimanındaki günlük akışa geçer; Bond bir taksi bulmaya çalışır, bir telefon görüşmesi yapar ve bir arabaya binip uzaklaşır. 1960'ların düzinelerce filminde bulunan bu sekans, kentte geçen bir törenin örneği sayılabilir. Karakteristik olarak, kahramanın, havaalanına doğru yaptığı yolculuk, havalimanı civarında girdiği silahlı çatışmalar, bir uçağın havalanışı ve diğerine benzer başka bir modern havaalanına inişi gösterilir. Böylesi görsel metafor

¹⁰⁴Şengül, H. T., 2001. a.g.e., s: 13

¹⁰⁵Şengül, H. T., 2001. a.g.e., s: 15

grupları, kahraman Smersh'e¹⁰⁶ darbe vurmak için seyahat ettiğinde (casus filmlerinde tekrarlandığı gibi) ya da kız arkadaşını görmeye Los Angeles'a gittiğinde (tıpkı 1967'deki *Graduate*/Aşk Mevsimi benzeri romantik filmlerde olduğu gibi) meydana gelir.

Neden acaba her zaman ardında küçük bir duman kümesiyle havalanan ve inen, inen ve havalanan tekerlekleri piste değdiğinde 1930'ların arabaları gibi gıcırtilar çıkaran, 1960'ların sembolik taşıtları olan pek çok pervanesiz jet uçağı görürüz? Tekrarlanan bu havaalanı sekanslarında görüldüğü gibi öyküyü anlatmak için gereğinden fazla çabalamak, kentler arası teknolojinin ütopyik bir görünümünü ve 19. yüzyılın ütopyik bir hayalinin icrasını yüceltmeye hizmet eder. Bilim, insana tıpkı zamanda yolculuk yapıyormuş gibi global kent alanında hareket etme olanağı sağlar; böylece onun gideceği yere varışını zorluk yaşamadan üstesinden gelebileceği egzotik ve erotik bir sahne (yoğunlaşma erkeksi olandadır, cinsellik dolaylı olarak ima edilir, tıpkı Bond'un *Dr. No*'da kadınla sevişirken bir uçağın inişine yapılan kesme gibi) ile gösterecektir. Buradaki iyimser anlam, bazılarının şimdi böyle yaşadığı, öngörülebilir bir gelecekte ise herkesin böyle yaşayabileceğidir. Kentin distopyen sunumu, az rastlanır ama çok daha ilgi çekicidir.¹⁰⁷

2.1.3. Sinemada Distopyen Kentler

Antonioni'nin *L'Avventura* (Serüven, 1960) (Fotoğraf 2.1) filminde bir grup zengin insan Sicilya Adalarına tatile giderler; gruptan bir kadın aniden kaybolur ve grubun iki üyesi de onu aramaya koyulur (bu iki kişi birbirlerine aşık olmaya başlarlar). Arabayla yaptıkları iz sürme sırasında, yeni inşa edilmiş ve terkedilmiş izlenimi veren bir kasabaya gelirler. Sekansın sunduğu kent görünümü, mükemmelliğini, Chirico'nun resimlerine ve ayrıca Antonioni'nin geçmişteki mimarlık kariyerine borçludur. Claudia (Monica Vitti) ve Sandro (Gabriele Ferzetti) boş, açık beyaz duvarlarla kaplı caddeden caddeye yüzyılların rastlantısal ve organik ilaveleri sonucu meydana gelmemiş, fakat tasarlanmış bir yapı olduğu açıkça görülen, belli bir niteliği olmayan; aynı ölçüde kurak, doğal bir kır manzarasına ya da kayıp bir toprağa yerleştirilmiş bir kent manzarasına girerler (biz bu yapıların bir mezarlık olduğundan şüpheleniriz).

¹⁰⁶K.G.B'ye bağlı bir alt kuruluş

¹⁰⁷Easthope, A., 2004. "Altmışlarda Sine-Kentler, Sinemada Ütopyen ve Distopyen Kent", Kentte Sinema Sinemada Kent, editör: Ali Şimşek, Yeni Hayat Kitaplığı, İstanbul, s.s: 125-136



Fotoğraf 2.1 L'Avventura (1960), Yön: Antonioni

İşte "aşkın yabancılaşma"nın karakteristik özelliklerine yaklaşan bir toplumsal yabancılaşma alanı olarak kent, şöyle anlaşılmaktadır: Eskiden kentlerde insan yaşamı gerçektir, bir doğal mirastır fakat şimdi hazır sunulan, aşkın olan bazı şeylerin yitirildiği hissini veren, yalnızca keyfi bir yapıdır. Claudia karartılmış bir pencereye yaklaşır "C'e nessuno?" ("Kimse yok mu?") diye seslendiğinde, boş yapının içinden kendi sesinin yankısıyla cevaplanması, çok açık olarak tanrısız bir insanı (kadını) sembolize eder. Fark edilen bu boşluğun anlatımının ardından çift yola devam eder ve bir sonraki sahnede bu boşluğu kurak kır manzarası ortasında sevişerek doldurmaya çalışırlar. Sandro sıkılmış görünür, onun için gördükleri sıradandır oysa Claudia derinden etkilenmiştir. Boş kentin beyaz görünümü, onun için kaygının bir nedeni olmuştur.¹⁰⁸

Bu sekansta, distopik (Distopyen) şimdiki zamanın tarihsel bir geçmişle, zamansallıkla tanımlanması, klasik uzam anlayışına girer; orada olduğu düşünülen şey, artık orada değildir ve yokluğu ile kendini belli eder. Fakat sekansın sonundaki bir kare başka olanaklarda açılır: Örneğin Sandro ve Claudia arabayla ayrılmaya hazırlanırken, yan sokaktan görünürler, kamera onları esrarengiz bir biçimde izler. Bu tuhaf ve tedirgin edici sahneyi iki bağlamda düşünebiliriz. Geleneksel sinema kalıplarına göre kamera bir insana doğru hareket eder ve onun tarafından fark edilmezse, bu birinin bakış açısından görülmesi anlamına gelir ve bu nedenle bir gözlemcidir (*Halloween* serisinde olduğu gibi, bu duruma sıklıkla tedirgin edici

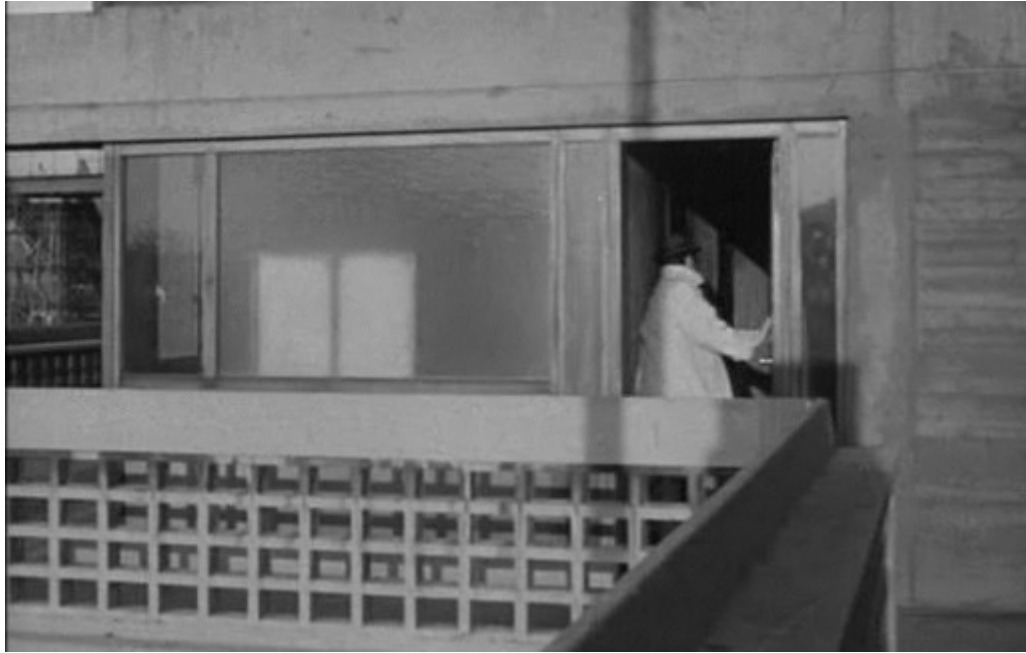
¹⁰⁸Easthope, A., 2004. a.g.e., s.s: 125-136

soluk alıp vermeler eşlik eder). Böyle bir durumda biz, terkedilmiş kentin uğursuz varlıklarının çifti izlediği hissine kapılırız. Bir diğer seçenek, bu başka türlü aktarılmayan (unmotivated) izleme sahnesi, açıkça kameranın varlığına ve böylece sunumun sinematografik anlamlarına dikkat çeker. Bu durumda biz, klasik sinematografik evrenin mutlak bir erozyonu ile kentteki yabancılaşmayla bağ kurmaya davet ediliz.¹⁰⁹

Godard'ın mükemmel distopyası *Alphaville*'de (1965) (Fotoğraf 2.2) Lemmy Caution (bir kara film dedektifi), görevlendirildiği bir iş için Alphaville'e gelir. Godard'ın, tahrif edilmiş bıkırtıcı sesli bir bilgisayar tarafından yönetilen geleceğin bilimkurgu kenti, bütünüyle öngörülebilir, bilimsel kesinliklerle sabitlenmiş, tasarımın tüm detaylarına, yeme-içme, seyahat, çalışma, cinsel yaşam, barınma ve mimariye kadar uzanan bir akılcılık toplamının uygulaması olarak karşımıza çıkar.

Alphaville'de film seti, 1965 döneminin gerçek Paris'idir ve hiçbir stüdyo çekimi yoktur; ve bu durumda, zaten bugüne ait olan bir geleceğe saldırmanın örneği olarak gösterilen metnin anlamı, tarihsel dönemselliğin (temporality) "organik" ve "insan" geçmişi (ama ne zaman?) hissi ile açıkça ifade edilmiştir.¹⁰⁹

Alphaville'nin iki okuması kendini öne çıkarır. İlk metin, tekelci kapitalizmin merkezileşmiş demokratik olmayan hiyerarşisini açığa çıkarır; bu durumda politik bir



Fotoğraf 2.2 Alphaville filminden bir kare (1965), Yön: Jean-Luc Godard

¹⁰⁹Easthope, A., 2004. a.g.e., s.s: 125-136

¹¹⁰Easthope, A., 2004. a.g.e., s.s: 125-136

iddiada bulunur. Ya da dönemin insanlık dışı ve yabancılaştırıcı kentinin bu gösterimi, tıpkı George Orwell'ın 1984'ünde olduğu gibi, insani aşkınlık duruşundan kaynaklanan suçlayıcı bir tutum takınır.

Diğer okuma ise -politik taşlama ya da hümanist kınama- modernist kentsel alana yönelen tutarlı bir bakış açısına dayanır. Bu açıdan uzamsallık, istikrarlı ve bilinebilir ama yine de distopyen kalır. Bu geride kalan güvenceye rağmen sanırım çift anlamlılığa eğilimlidir. Çift anlamdan ilki, kentin algılanan insanlık dışılığı, seksüel ilişkinin kuvveti için harekete geçirici bağlantılı bir gerekçe olarak kabul edilir (Lemmy Caution ve Anna Karina arasında üçüncü sınıf bir baştan çıkarma oyunu oynanır). Bir diğeri, bunun kara film anlatısındaki geleneksel baştan çıkarma ile bağlantılı olmasıdır. Sanırım bunlar, metni distopyen savından çekip alır, şu anda aslında ne ise öyle olabileceği duygusu edinmemize yol açar.¹¹¹

Alphaville, hem modernist bir sava (tarih, bize zalim kenti yargılama izni verir) hem de postmodernist şüpheli bir kabule doğru meyillidir. Buradan yola çıkarak, Ridley Scott'un *Blade Runner/Bıçak Sırtı* (1982) filminin, *Alphaville*'den ne kadar çok şey aldığını görebiliriz. *Blade Runner*, Godard'ın bitimsiz geceli kentinin üslup özelliklerini hatta kimi aydınlatma yöntemlerini, müziğin kullanımını ve de oyunculuk biçimini ödünç alır. *Blade Runner* da, öyküsünün merkezinde Deckard ve Rachel arasında yaşanan bir kara aşk macerası kurar.

2.2. POSTMODERNİZM

Post-modern (ya da post-modernizm): modernizmi reddeden eğilimlere ilişkin¹¹²
Post-modernizm, kavram olarak zamanımızın tüm değerlerinin ortak sorunu olan belirgin bir anlam içermeme durumuyla karşı karşıyadır. Kelimenin sözlük anlamı yukarıdaki gibidir.

Öncelikle postmodernizm kelimesinin deyim yerindeyse somut yani sözlük anlamından yola çıkmak, ardından gelen diğer anlamlandırmaları ortaya koyabilmek açısından önemli bir çıkış noktası oluşturmaktadır.

Sözlük anlamı modernizme bir karşı duruş olarak belirtilmişse de postmodernist görüşün temelini kısaca aşağıdaki maddeler oluşturmaktadır:

1/ Modernlik eğer evrenselleştirici güçler tarafından yürütülüyorsa, postmodernizm

¹¹¹Easthope, A., 2004. a.g.e., s.s: 125-136

¹¹²Dictionnaire LePetit Robert, Hachette

de farklılığa ve tikelliğe dönüşle ilgilidir.

2/ Modernistler mekanı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekan her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan, estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir.¹¹³

3/ Modernite içinde kültürün birikerek aktarılıp evrimsel bir değişme göstermesi ve zaman içinde kültür öğelerinin birbirini etkileyerek bütünlük kazanması söz konusudur. Postmodernizmde ise bütünleşmiş tek bir kültürden ya da parçaların aralarında işlevsel bir ilişkiyle oluşturdukları anlamlı bütünden söz etmek mümkün değildir.¹¹⁴ Bir parçalanma söz konusudur. Dolayısıyla modernizm için homojenlik kavramı geçerliken, postmodernizm için heterojenlik temel kabuldür.

4/ Eğer modernizm soyutlama ve işlevsellikle ilgiliyse, o zaman postmodernizm de geleneğin rönesansı ve mekanın yeniden büyüleyici hale getirilmesine ilişkindir.¹¹⁵

İlerleyen bölümde postmodern görüşün yukarıda sayılı olan temel kabullerinden yola çıkılarak, bu genel ifadelerin kentsel mekan üzerindeki etkileri irdelenmeye ve sinema ile ilişkilendirilmeye çalışılacaktır.

2.2.1. Postmodernizm Kenti

Postmodernizm, ekonomik dönüşümün kültürel ifadesidir.¹¹⁶ Bu görüşten yola çıkarak, öncelikle, ekonomik dönüşümün kent mekanı üzerindeki etkilerini kısaca verdikten sonra, kentsel mekanın değişen anlamına değineceğiz.

Esnek üretimle beraber, teknolojidaki son gelişmeler, ulaşım maliyetindeki düşüşler, iletişim teknolojisinin kazandığı hız, sermayenin mekandaki hareketliliğini arttırmıştır. Dolayısıyla sermayenin etki alanı olarak kentler bu hareketlilikten kaynaklanan önemli dönüşümlere maruz kalmışlardır.

Sermayenin hareketliliğinin artması demek; mekandaki engelleri aşması, mekandan bağımsız olarak yer değiştirebilmesi demektir. Fakat göz ardı edilmemesi gereken bir başka unsur daha vardır: Sermaye bu hareketliliğin yanında mekanların özgül niteliklerine, mekanlar arası farklılaşmaya da daha bağımlı hale gelmiştir. Bu eğilim, yerellik olgusunun yeniden gündeme gelmesine ve yerelin küreselle etkileşim

¹¹³Harvey, D., 1990. Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, Çev. Sungur Savran, İst., s.s: 84-85

¹¹⁴Oktay, A., 2002. Metropol ve İmgelem, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s: 27.

¹¹⁵Robins, K., 1996. Kent Tutsakları: Post-modern Kent de Ne Ola Ki ?, Yitik Ülke Masalları-Kimlik ve Yer Sorunsalı, Çev. Türkan Yöney, Sarmal Yayınevi, s.s: 58-59

¹¹⁶Robins, K., 1996. a.g.e., s: 59

sürecinin şekillenmesine yol açmıştır.¹¹⁷ Böylelikle kentler sermayeyi çekebilmek için bir rekabet içerisine girmişlerdir. Kendilerini pazarlayabilecekleri her türlü yerel, ayırt edici özelliklerini ön plana çıkarma eğilimine girmişlerdir.

*"Kent-içi rekabetin artık küresel boyutta işlediği bir dünyada, kentler şimdi de seyyar yatırımcıları (çok-uluslu şirketleri), tüketicileri (turistleri) ve izlenceleri (spor veya medya etkinlikleri) çekmek için giderek artan bir yarışa girmişlerdir. Kentler giderek daha eşit bir duruma geldikçe ve kentsel kimlik de giderek zayıfladıkça böylesi ayırıcı masalları uyduracak reklam ve pazarlama ajanslarını kullanmak zorunlu hale gelmiştir [...] İlk modernistler için mimari, bir kent görüntüsü yaratma amacıydı, oysa post-modern pazarlamacılar için kent, diğer medya alanlarının içinden geçerek varolmaktadır."*¹¹⁸ Bu tutum, kente ait kültürlerin yeniden üretilip -fakat bu üretim farklı biçimde yeniden görüntülemekten başka bir şey değildir- tüketim malzemesi haline getirilmesidir.

*"Bulvarlar, Benjamin'in vurguladığı gibi flaneur'ün gerçekliği gözlediği ve son kertede yoksulla zenginin varlıklarını algıladıkları, birbirlerini fark ettikleri yer olmaktan çıkmıştır artık. Bulvar, şimdi her türlü lüksün bir tür eşitlenmişlik kisvesi altında pazarlandığı ve görüntüsel tüketimin sağlandığı yerdir."*¹¹⁹ 'Bu süreçte gösteren göndergesinin dışına çıkar, kentin imgesi, kurulmuş çevre gerçekliğinden kurtularak oradan oraya sürüklenir. İmgeler, algılamaları güdüleme için araçlar haline gelir.'¹²⁰

Lefebvre, bu değişimi mekana ilişkin olarak, onu algılayanlar açısından şu şekilde özetlemektedir: 'Sağduyu mekanının yerine araçsal mekan geçmiştir. Bu yeni mekan enstrümanlar -teknolojik araçlar- yolu ile algılanır. Mekan statik değil geçişsel bir niteliğe bürünmüştür. Algılayanlar tarafından sürekli ve yeniden kurgulanması gerekmektedir.'¹²¹

Post-modern kentsel mekanın akışkanlığı ilerleyen bölümde detaylı olarak inceleneceği gibi post-modern sinema tarafından en çok kullanılan tema haline gelmiştir. Bu akışkanlığı Castells, akım mekanları olarak tanımlamış ve postmodern kent mekanını şu şekilde ifade etmiştir:

¹¹⁷ Işık, O., 1997. Globalleşme süreci ve kentin/kentliliğin değişen anlamı, Birikim dergisi, Nis. 1997

¹¹⁸ Robins, K., 1996. a.g.e., s.s: 58-59

¹¹⁹ Oktay, A., 2002. Metropol ve İmgelem, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s: 31

¹²⁰ Robins, K., 1996. a.g.e., s.s: 58-59

¹²¹ Türel, İ., 2001. Mimarlık ve Sinema, Sinema ve Kentsel Mekanının Dönüşümü, Arredamento Mimarlık, Kasım, s: 70

"Bilgi kenti, ekonomik itici güç olarak, yeniliklerden beslenebilme kapasitesi etrafında organize olmuş bir kent olarak tanımlanır. Bu kent, söz konusu sürekli yenilenmenin (innovation) organizasyonunu mekanda dağıtık fakat fonksiyonda konsantreleşmiş şebekelerde dönüştürebilme kapasitesine sahiptir.

Bilgi kentinin formu, 'akım' (flux)'in formudur. Bu form sadece elektronik mekanın soyut formu olarak algılanmamalıdır: Kara mekanizmalarının ve kültürel mekanizmaların konsantrasyonuna dayandığı gibi fonksiyonların, aktivitelerin dolayısıyla toplulukların iletişim şebekeleri etrafında eklemlenmesiyle de oluşur. Bu bağlamda düşünüldüğünde, postmodern mimarinin akı(akış)lar mekanının mimarisi olarak tanımlayabiliriz. Yani tarihin sonunun mimarisi.

Tarihin sonuna ulaştığımızda tüm kodlamaları birbirine karıştırmak olanaklıdır. Kentsel formun ne olduğuyla ne söylediği arasında bir ilişki yoktur. Kentin bütünü herhangi bir şey, ne olursa olsun söyleyebilir. Tarihsel kültürel bir kimlik mekanını tanımlamaktan çok, sürekli yeniden yapılandırılan bir kimlik mekanını tanımlar. Yeni kenti oluşturan, 'yer' ve 'akım' arasındaki ilişkidir."¹²²

Günümüz kenti hakkında alternatif fikirlere sahip olan Rem Koolhaas'ın söylemi de oldukça ilginç ve düşündürücüdür:

"Kentler günümüzde noktasal olarak düşünülemez. Artık kabul etmek gerekir ki kentler her yerdedir. Bu eğilim de bir nevi, kent olgusunun sonu olarak düşünülebilir. Bugüne kadar, söylemlerimiz hep kentsel sistemlerin farklılıkları üzerine olmuştur. Fakat artık başka türde bir performans ortaya koymak gerekmektedir. Genel bir 'kentsel kapasite'den bahsetmeliyiz. Ben bunu 'jenerik kent' olarak adlandırıyorum. Çünkü kentler sakinlerine çeşitli olanaklar sunsa da aralarındaki formel varyasyonlar gittikçe azalmaktadır. Kent yerine, evrensel bir kentsel durumdan söz etmek yerinde olacaktır. Kentsel olan her şey artık kırsalda da kendisini göstermektedir. Bu yüzden de kent ve periferi ayrımı düşüncesi terk edilmelidir. Ayrıca bunun yanında, tüm kentsel tipolojiler de dönüşüm içerisinde dirler.

Tarihsel süreçte, insan, modern zamanlarda, o ana kadar ortaya konandan çok daha fazlasını inşa etmiştir. Fakat modernizm sanki farklı bir kulvardır. Biz hiçbir zaman arkamızda piramitler bırakamayacağız. Bu sürekli yapıp yıkmaya çılgınlığının içinde dönenip durmaktayız."¹²³

¹²²Castells, M., 1998. L'invite, Propos recueillis par Thierry Paquot, Urbanisme, no. 302, s: 10

¹²³Koolhaas. R., "Rendre heureux les habitants de la ville", Propos recueillis par Partice Noviant, <http://www.courririnternational.com/dossiers/soc/ratp>

Koolhaas'ın söylemini basitçe ifade etmek istersek "*Bugün kent, sonunda kır üzerinde tam bir tahakküm kurmuş gibi görünmektedir. Gerçekten de banliyölerin açık alanlara eşi görülmemiş bir ölçekte yayılmasıyla kent, tarım alanlarını ve doğal dünyayı kelimenin tam anlamıyla yutmuş, komşu kasaba ve köyleri genişleyen metropoliten bir varlığın içine çekmiştir. [...] Gerçek bugün kent ve kırın, insanlığın doğal çevredeki yerini tehdit eden bir kuşatma altında olduğudur. 'Kentleşme', her ikisini de yok etmektedir. Kentleşme, yalnızca kırsal kesimi değil, kenti de silip süpürmektedir.*"¹²⁴ İşte Koolhaas'ın anlatmaya çalıştığı tam budur. Bahsettiği evrensel kentsel durum, kentleşme olgusunun ta kendisidir.

Baudrillard, yaşanan dönemi, kapitalizm ya da sosyalizmle ilgisi olmayan hiper gerçek bir düzen olarak nitelemektedir. Fakat gerçek olan bir şey vardır ki o da kapitalizmle beraber kentlere yerleşen ikili yapı ve sosyal adaletsizlik durumunun varlığını katlayarak sürdürmesidir. Bu hiper gerçek düzen içerisinde bu ayrım tamamen gözden uzaklara düşmüş gibidir. 'Günümüz kentleri, toplumsal eşitsizliklerin en yoğun yaşandığı mekanlardır. Ayrılmış, sıralanmış olsalar da varsıllığın dışavurumcu mekanları ve çelişkileri tüm kentlerin ortak özelliğidir.'¹²⁵

Bugüne kadar kente yapılan tüm müdahaleler, bu olumsuzluklara çözüm getirmede yetersiz kalmıştır. Toplumun bütünleştirilmesi gerekmektedir. Yapılan en büyük yanlış, çözümü uzaklarda aramak olmuştur. Oysa kentlinin bir araya gelmesinde ve kentsel mekanın daha yaşanabilir hale getirilmesinde günümüzde yavaş yavaş önemi anlaşılmaya başlanan bir araç vardır: sanat. Kent yaşamını yeniden canlandırma ve yeniden cazip bir hale getirme çalışmalarında, kültür ve sanatın rolü unutulmamalıdır. "*Sanatlar, bir iyimserlik ortamı yaratır- "yapabilirsiniz" tavrı, hükümetlerin mahrumiyet bölgelerine getirmeyi amaçladığı girişim kültürünü geliştirmekte temel rol oynar. Aynı zamanda toplum gururu ve kimliği için de, odak noktaları sağlar.*"¹²⁶ Dolayısıyla, toplum üzerinde yönlendirici etkisi kanıtlanmış olan sinema sanatının kent ile ilişkisini irdelemek çok anlamlı olmaktadır.

¹²⁴Bookchin, M., 1999. Kentsiz Kentleşme, Çev. Burak Özyalçın, Ayrıntı Yayınları, s: 31.

¹²⁵Şengül, H. T., 1999. Sosyal Adalet, Kent Mekanı ve Küreselleşme, 3.Bin Yılda Şehirler: Küreselleşme ve Mekan Planlama, Dünya Şehircilik Günü 23.Kolokyumu.

¹²⁶Robins, K., 1996. a.g.e., s: 58-59

2.3. DÜŞÜNCE DAĞITIMCISI OLARAK SİNEMA

Yönetmen B. Bertolucci tarafından "içinde yaşadığımız yüzyılın kollektif dili" olarak tanımlanan sinema, toplumsal yaşam tarzlarının ve kültürünün biçimlenmesinde etkin bir araçtır. Sinema, iletileri ile geniş kitlelerde ortak bir görüş yaratabilmesinin yanı sıra toplumun ve kültürün doğrudan ya da dolaylı yansıması da olabilir.¹²⁷

Görsel iletişim aracı ve bir sanat olarak sinema/film, görsel gücü ve öyküsü ile farklı zamanların ve mekanların deneyimini sunar. Değişimin kurumlar ve toplumsal ilişkiler düzeyindeki biçimlerini, hızını, yönelimlerini yansıtmaya özelliğiyle filmin bir işlevinin de 'kültürel değişmeye zaman içinde uyumlanma sürecini kısaltma' olduğu söylenebilir.¹²⁸

Tarif edilen bu ilişkiler ve ortak terimlerin varlığından hareketle mimarlık, planlama ve sinemanın en önemli kesişme noktası 'kent'tir. Mimarlık ve planlama için pratik alanı olan kent, sinema için sonsuz potansiyeli olan bir beslenme kaynağıdır. Kent ve sinema arasındaki etkileşim, sinema açısından gayet okunaklı olsa da, kent açısından ilk bakışta o kadar anlaşılır olmayabilir. Sinemanın düşünce dağıtımıcısı olarak rolü, kavrama biçimini değiştirmesi ve yeni bir devinim anlayışı getirmesi etkilerinden bağımsız değildir. Onlarla birlikte ancak işlerlik kazanır. Farklı olarak; diğer etkiler daha çok birey yani tasarımcı ve mimarlık-planlama kullanıcısı üzerinde yoğunlaşmışken, düşünce dağıtımıcısı olarak etkileri toplum üzerinde yoğunlaşır. Sinemanın gelişimiyle bakış açısı, kavrama biçimi, deneyimleri, sınırları, düşleri, yapabilecekleri ve gösterebilecekleri değişen birey, doğal olarak yaşama karşı farklı fikirler, öngörüler, tepkiler geliştirecek ve bunları tartışmaya açmak, diğerlerine yaymak için de yine sinemayı bir araç olarak kullanacaktır. Diğer yandan bu dönüşüm her zaman o kadar masum olmamıştır. İtalya, Sovyetler Birliği, Almanya ve hatta Amerika gibi ülkelerde devlet eliyle desteklenen sinema, ciddi anlamda siyasi ve ideolojik propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Sinemanın görsel gücünün farkına varan bazı iktidarlar bu güçten, kendi ideolojilerini halka kabul ettirmek için sonuna kadar yararlanmışlardır. Devlet politikalarının içinde yer alan sinema aslında en büyük ivmesini de bu şekilde kazanmıştır. Çünkü İtalya'da Cinnecitta (1937) Almanya'da UFA (Alman Film Endüstrisi-1918) gibi kuruluşların sağladığı finansal desteklerle ideolojik filmler yapılırken, bir çok deney de sinema dilini oluşturmak

¹²⁷Güçhan, G., 1992. Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Yayınları, Ankara, s.s: 3-5

¹²⁸Zillioğlu, M., 1986. Sinematografik Bilim Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, s: 16

üzere gerçekleştirilmiştir. Sinemanın devlet politikası olarak desteklenmesi, karşıt fikirde olan yönetmenlerin ve eleştirmenlerin kendi yöntemlerini ve sinema dillerini geliştirmesine neden olmuştur.

Sinemada ideoloji tartışmalarının odaklandığı nokta Özen'in¹²⁹ de belirttiği gibi çoğunlukla 'gerçeğin izlenimi' olgusu üzerinedir. Daha önce de vurgulandığı gibi, hem zaman hem de mekanda devindiği için sinema, gerçeğin görüntüsüne en çok yaklaşan sanat dalıdır. 'Gerçeğin yeniden üretimi' olarak tanımladığımızda sinema, doğası gereği ideolojiyi de üretmektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Hollywood sineması karşısında gerileyen Avrupa sinemasını etkileyecek ve yeniden ayağa kaldıracak olan sinema, İtalya'da, Yeni Gerçekçi akım ile doğmuştur. Hollywood sinemasının tarafsız olduğu izlenimini yaymaya çalıştığı, alıcıyı ve bütün biçimsel öğeleri saklayarak sanki olayları hiç yorumlamıyormuşcasına vermeye çalıştığı bu dönemde, Yeni Gerçekçilik akımı biçimin saydamlaştırılmasına karşı çıkar. De Santis, 1941 yılında, "*Hergün içinde yaşadığı hergün iletişim kurduğu şeylerden insanı yalıtılıp alarak onu nasıl anlarız ve değerlendiririz? Bunlar kimi zaman onun evinin duvarlarıdır. (...) Kimi zaman ise içinde korkuyla ilerlediği, bütünleştiği kendini çevreleyen doğadır.*" diyerek, insan ve çevresi arasındaki derin ilişkilerin anlamını ortaya koyacak yeni bir sinemayı haber vermektedir. Filmlerdeki kişilerin eylemlerinin gerçek anlamını yakalamaya ve onların gereksinmelerini, isteklerini, davranışlarını belirleyen nedenleri anlamaya çalışan Visconti, 1943 yılında, "*cinema antropomorfo*" (insan sineması) kavramını ortaya atmakta ve onu sinemaya yönelten nedenler arasında, nesnelere arasında yaşayan insanların öykülerini anlatma isteğinin olduğunu belirtmektedir. İtalyan sineması 'gerçekliği' sokağa inerek, toplum ve insanla doğrudan bağlar kurarak bulmaya çalışmaktadır.¹³⁰

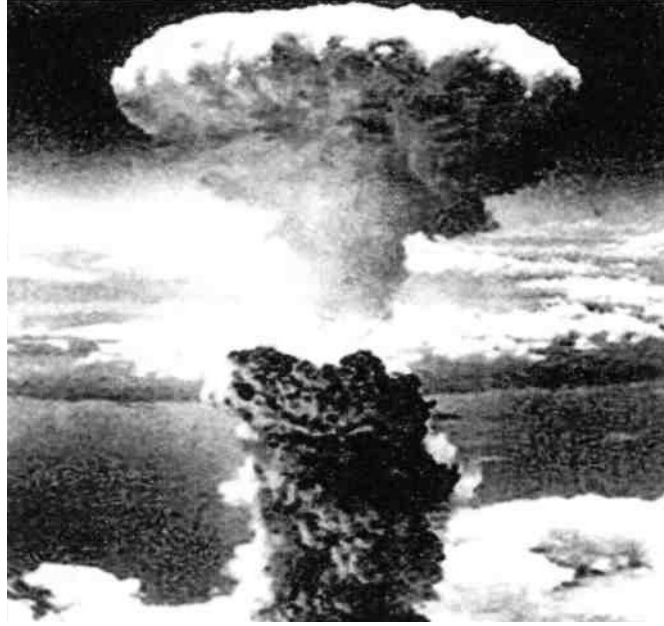
1960'lı yılların modernist sineması, İtalyan Yeni Gerçekçi akımını ve ondan etkilenen Fransız Yeni Dalga akımını kabul eden sinemacıların ve eleştirmenlerin çabalarıyla biçimlenmiştir. Biçim ve içerik arasında diyalektik bir ilişki kurmaya çalışan modernist sinema yarattığının, gerçeğin izleniminden başka bir şey olmadığını her fırsatta vurgulayarak; seyirciye izlediğinin yalnızca bir film olduğunu aktarmaya çalışmıştır. Alan Resnais'in yönettiği "*Hiroshima, Mon Amour*" (1959) ile modernist sinema, görsel olanı kavramlaştırmak için, zaman ve mekanda sıçramalı öykü anlatımını, çizgisel anlatımın karşısına koyacak ve klasik anlatıların ideolojiyi

¹²⁹Özen, Z., 2002. Büyük Anlatılar Çöktüyse Geriye Kalanlar Bize Ne Anlatır?, Sinemasal Dergisi, Güz Sayısı, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, s.s: 37-44,

¹³⁰Vincenti, G., 1993. Sinemanın Yüz Yılı, Çev. Engin Ayça, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, s:67

nasıl gizlediğini açığa çıkarmaya çalışacaktır (Fotoğraf 2.3).

Sıradan şeylerin görüntüleri aracılığıyla giz perdesini aralamaya çalışan modernist sinema, günlük deneyimleri kendisine konu olarak seçecektir. "Godard'ın genç sinemacılara önerisi, yaşadıkları günlerin akışı üzerine düşünmeleri ve bu deneyimi görüntülerle nasıl yakalayabilecekleri üzerine kafa yormalarıdır. Bu, yalnızca saf gözlem ile film yapmanın reçetesi olarak kalmaz, "cinema-verite"nin (sinema-gerçek) gücünü de onaylar."¹³¹



Fotoğraf 2.3 Hiroshima Mon Amour, Alan Resnais, 1959

Baudelaire, 1863'te yayınlanmış olan 'Modern Hayatın Ressamı' başlıklı denemesinde şöyle diyordu: "*Modernite anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir.*"¹³²

Harvey'e göre, anlık olan ile sonsuz olan arasındaki ilişkide modernizm iki uç arasında sürekli yalpalamış ve kendi çelişkilerini üretmiştir. Anlık ve geçici olan arasında kurulmaya çalışılan denge, Le Corbusier¹³³ tarafından anlık olduğu için sonsuza kadar tekrar tekrar kurulması gereken bir denge olarak tanımlanmıştır. İnsanlar fazlasıyla kolaycı bir biçimde beni devrimci olmakla suçluyorlar, ama onların muhafaza etmek için o kadar gayret gösterdiği denge, hayati nedenlerden dolayı, yalnızca anlık bir dengedir; sonsuza kadar tekrar tekrar kurulması gereken bir

¹³¹Orr, J., 1997. Sinema ve Modernlik, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, Ankara, s.s: 45-46

¹³²Harvey, D., 1997. Postmodernliğin Durumu Kültür Değişiminin Kökenleri, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, s: 52

¹³³Le Corbusier, 1929. Urbanisme. The City of Tomorrow and Its Planning, reprinted and enlarged edition, The Architectural Press, 1987, London, s: 21

denge.'

Modernizm söylemlerinin yoğun olarak tartışıldığı bu yıllarda, Özen'e¹³⁴ göre modernist sinemanın kazandırdığı en büyük değer, yaşamı tümden değiştirebilmenin olanaklı olduğunu göstermek ve bu nedenle tarihe inanmaktır. Görüntüleri rastgele bir araya getirmemesiyle; belirli tarihsel dönem ve aşamaları sıçramalı anlatımla bile olsa birbirinden kopuk ifade etmemesiyle; izleyiciyi neden sonuç ilişkisinden mahrum bırakmamasıyla, gerçekçi sinema anlayışı, anlık olanla gelip geçici olan arasına sıkışan bireyin (izleyicinin), kendi gerçekliğini bulabilmesini amaçlamaktadır. Böylece izleyici olaylar ve görüntülerle arasındaki mesafe duygusunu kaybetmez ve kendi perspektifini oluşturabilir. Olaylar karşısında kendi bakış açısını geliştiren bireyin daha bilinçli bir mimarlık ve planlama kullanıcısı olacağı da varsayılabilir.

Godard, Antonioni, Resnais, Visconti gibi yönetmenlerin öncülüğünde, var olan düzeni sorgulamak ve yeni bir gerçeklik tanımı yaratabilmek için gündelik yaşamı, sıradan insan öykülerini anlatmaya, sokaklarda geçen gerçek yaşamı aktarmaya çalışan sinemanın doğal çalışma mekanı kentler olmuştur. Var olan ideolojinin insanın zaman ve mekan algılamasını belirlediği bir gerçekse, modernist sinema yaptığı biçimsel buluşlar ve sıçramalı anlatımları ile alternatif bir algılama yaratmaya çalışmıştır.¹³⁵ Anlatımları sürekli olarak kameranın kendi gücü üzerine kafa yoran, söylemlerini bizzat oyuncularının ağzından ya da araya giren görüntü ve imgelerden izleyiciye ileten bu gerçekçi sinema anlayışı, kent ve kentli olmak üzerine düşünceler üretmiş ve kent yaşamını derinden etkilemiştir. Kent yaşamından beklentileri etkilenen bireyin, aynı zamanda planlama ve mimarlık kullanıcısı olduğu düşünüldüğünde bu etkileşiminin planlama için önemi daha rahat anlaşılmaktadır. Gerçekliği yeniden tanımlama olanağıyla beraber, belirli dünya görüşlerini, ideolojilerini, vizyonlarını belirgin ya da belirgin olmayan biçimlerde iletme ve toplum genelinde ortak bir görüş yaratabilme gibi güçleri olan sinemanın, düşünce dağıtıcısı olarak rolü, planlama için iki açıdan önemlidir: Kentin imajının oluşturulmasında ve yeni kent yaşantısının değerlendirilmesinde.

Seyirci sayılarıyla ilgili istatistik bilgiler de değerlendirildiğinde böyle bir gücün var olmadığı savunulamaz. İtalya'da 1955 yılında satılan bilet sayısı: 819 milyon, 1975 yılında 515 milyon, 1985 yılında 129 milyon. Fransa'da 1965 yılında 411 milyon,

¹³⁴Özen, Z., 2002. a.g.e., s.s: 37-44

¹³⁵Özen, Z., 2002. a.g.e., s.s: 37-44

1975 yılında 180 milyon, 1985 yılında ise 172 milyon seyirci sinema izlemiştir. Almanya'da 1956 yılında 818 milyon, 1975 yılında 128 milyon ve 1985 yılında ancak 104 milyon bilet satılmıştır. Amerika'da ise 1946 yılında 4.400 milyar, 1975 yılında 1.350 milyar, 1985 yılında ise 1.060 milyar kişi sinema izlemiştir.¹³⁶

"İster beğenin, ister beğenmeyin, kent sizi kendisini yeniden yaratmaya, içinde yaşayabileceğiniz bir kalıba dökmeye davet eder; kendinizi de. Kim olduğunuza bir karar verin, kent çevrenizde yine sabit bir biçim alacaktır. Onun ne olduğuna karar verin, bir nirengi noktasına göre çizilmiş bir harita gibi, sizin kimliğiniz ortaya çıkacaktır. Köylerden ve küçük kasabalardan farklı olarak yoğrulabilir olmak kentlerin doğasından gelir. Onları kendi hakkımızdaki fikirlerimizle yoğururuz; biz onlara kendi kişisel biçimimizi dayattığımızda gösterdikleri dirençle onlar da bu kez bizi biçimlendirirler. Bu anlamda, bana öyle geliyor ki kentte yaşamak bir sanattır. Kentsel yaşamın sürekli yaratıcı oyununda insan ile madde arasındaki özel ilişkiyi betimlemek için de sanatın, üslubun sözlüğüne ihtiyaç vardır. Hayal ettiğimiz biçimiyle kent, yanılısamaların, efsanelerin, özlemlerin, karabasanların yumuşak kenti; haritalarda ve istatistiklerde, kentsel sosyoloji, demografi ve mimari monografilerinde varolan katı kent kadar hatta belki de daha fazla gerçektir." Jonathan Raban "Soft City" kitabında kentin, üretim ve tüketime dönük rasyonelleşmiş ve otomatize olmuş bir sistemle değil asıl, göstergelerin ve imgelerin üretimiyle belirlendiğini ileri sürmektedir. Kenti özlenen bir topluluk olarak algılayan ideojilere karşı Raban'ın cevabı, kentin çeşitli amaçlara dönük, farklı toplumsal ilişkilerden etkilenen bir labirente benzediği olmuştur.¹³⁷ Her ne kadar kentlerin oluşma ve gelişme süreçleri, üretim ve tüketim biçimlerinin kendine özgü zaman ve mekan pratiklerinden soyutlanamasa da; Raban'ın iddiası, metropol ve kentlerde Wenders'in düş kurmak için aradığı özellikleri deşifre etmektedir. Raban'ın sözünü ettiği insan ve madde arasındaki özel ilişkiyi belirlemek için gerekli olan sanat öyle geliyor ki; sinemanın tam kendisidir. Çünkü kente dair yanılısamalarımız, efsanelerimiz, özlemlerimiz ve karabasanlarımız sinemanın ürettiği imajlarla yaşam kazanmakta ve toplum tarafından sahiplenilmektedir. Sobchack'ın film fenomenolojisinin gösterdiği gibi izleyicilerin ifade edileni tersine çevirebilir bir hareketle algılaması, izleyicinin beklentisine göre yapılan filmlerin de varlığıyla oldukça karışık bir süreç içerisinde kentin imajları oluşmaktadır. Fakat burada

¹³⁶Vincenti, G., 1993. a.g.e., s: 45

¹³⁷Harvey, D., 1997. a.g.e., s: 58

önemsenmesi gereken bu imajların nasıl oluştuğundan ziyade bu imajların kentin genel yaşantısında ve kentli bireyin mekan düzenine ait beklentilerinde nasıl etkili olduğudur. Bu sorunun yanıtı aslında daha önce ele aldığımız, sinemanın kavrama biçimini nasıl değiştirdiği ve devinim olarak planlı ve planlama kullanıcısı üzerinde nasıl etki gösterdiğini incelediğimiz bölümlerde de ip uçlarını vermiştir.

"Hareket", "hız", "mekanikleşme" modernizmin gelişimi sürecinde sinema ve diğer görsel iletişim biçimlerinde üretilen imajlara ait kavramların başında gelmektedir. Kentten hem beklenen hem de anlam olarak kente yüklenen "dinamizm", henüz sinemanın başlangıcında tema olarak kendini göstermiş; fakat özellikle Fritz Lang tarafından 1926 yılında yönetilen *Metropolis* (Fotoğraf 2.4), Walter Rutman



Fotoğraf 2.4 Metropolis filminden bir kare, Fritz Lang, 1926

tarafından 1927 yılında yönetilen *Berlin, die Sinfoni der Grossstadt* (Fotoğraf 2.5), 1929 yılında Dziga Vertov tarafından yönetilen *Man with the Movie Camera* (Fotoğraf 2.6), filmlerinde asıl konusunu oluşturmuştur. Kentin imajının oluşturulmasında ve yeni kent yaşantılarının değerlendirilmesinde bu filmlerden özellikle *Metropolis*, tasarladığı ve sunduğu ütopyik kent ile bilim kurgu sinemasının ilk örneklerinden birisi olması nedeniyle önemlidir. Mimarlık üzerine eğitim görmüş

olan Fritz Lang, filminde, yapısal olanakları zorlayan yüksek gökdelenleri, hava taşıtları, yüksekte seyreden otoyolları ile her türlü ihtiyacı yeraltında çalışan işçiler ve makinelerle karşılanan fütüristik bir metropol yaşantısı sunmaktadır. Mekanikleşme ile ulaşılabilecek konforu sağlayabilmek için bazı bireylerin yer altında çalışmak zorunda kalması, ütopyik kent anlayışlarının herkes için ütopya olmayabileceğini hatırlatmaktadır. Kınayoğlu'na¹³⁸ göre Alman yönetmen Lang'ı etkileyen ve bu filmi çekmesine neden olan etken, 1924 yılında yaptığı New York seyahatinden edindiği izlenimlerdir. Filmde betimlenen mimari, aslında Amerika'da uzunca bir süredir üretilmekte olan cam ve çelik kullanımıyla, ışıl ışıl neon



Fotoğraf 2.5 Berlin, die Sinfoni der Grosstadt filminden bir kare, Walter Rutman, 1927

¹³⁸Kınayoğlu, G., 2001. Saniyede 23 Kare Ütopya, Arredamento Mimarlık Dergisi, İstanbul, sayı. 11, s.s: 80-81



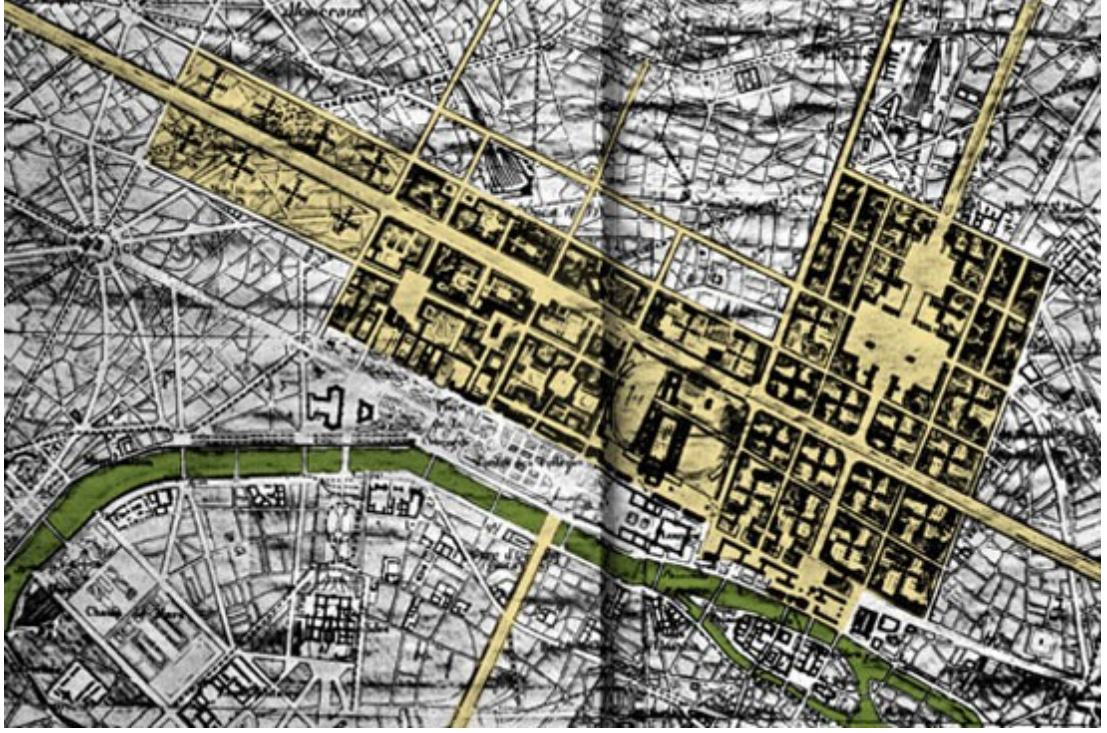
Fotoğraf 2.6 Man with the Movie Camera filminden bir kare, Dziga Vertov, 1929



Fotoğraf 2.7 Berlinli Bir İşadamı İçin Kolaj filminden bir kare, Lasld Mahol-Nagy, 1929

lambalarla, yüksek ve güçlü bir mimarlık tipolojisinin abartılı bir sunumudur.¹³⁹ Hareket, hız ve mekanikleşmenin 20. yüzyılın ilk yarısında etkisi, sadece sinemayla sınırlı kalmamıştır. Fotoğraf, resim, heykel gibi plastik sanatların bir çok dalında hareketin olasılıkları araştırılmış; hızlanmakta olan kent yaşamının aktarılabilmesi için yeni formlar, teknikler, ifade yöntemleri denenmiştir. Fotomontaj ve kolaj gibi tekniklerle, hareketin doğal bir getirisi olan zaman ve mekanın parçalı algılanışı sonrasında gerçekliğin farklı bir şekilde, bireysel bir bakış açısıyla yeniden inşa edilmesi olanaklı olmuştur (Fotoğraf 2.7).

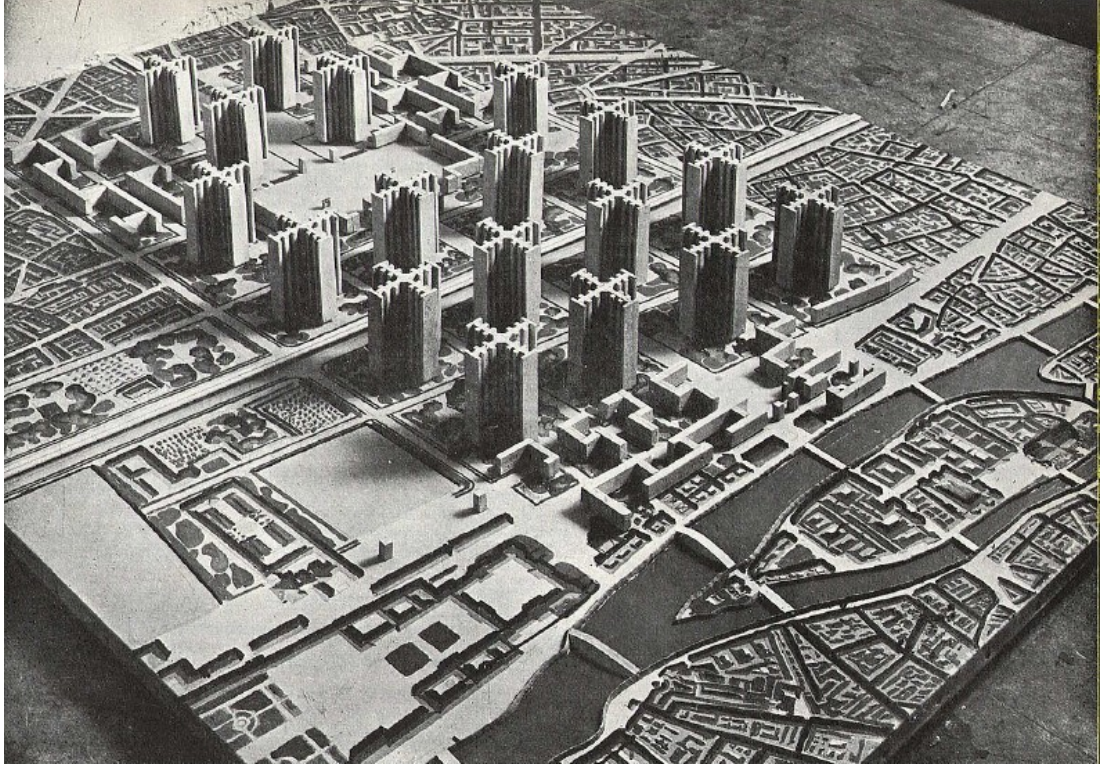
¹³⁹Kınayoğlu, G., 2001. a.g.e., sayı. 11, s.s: 80-81,



Fotoğraf 2.8 Le Corbusier'in Paris kenti için hazırladığı Plan Voisin çalışması, 1922

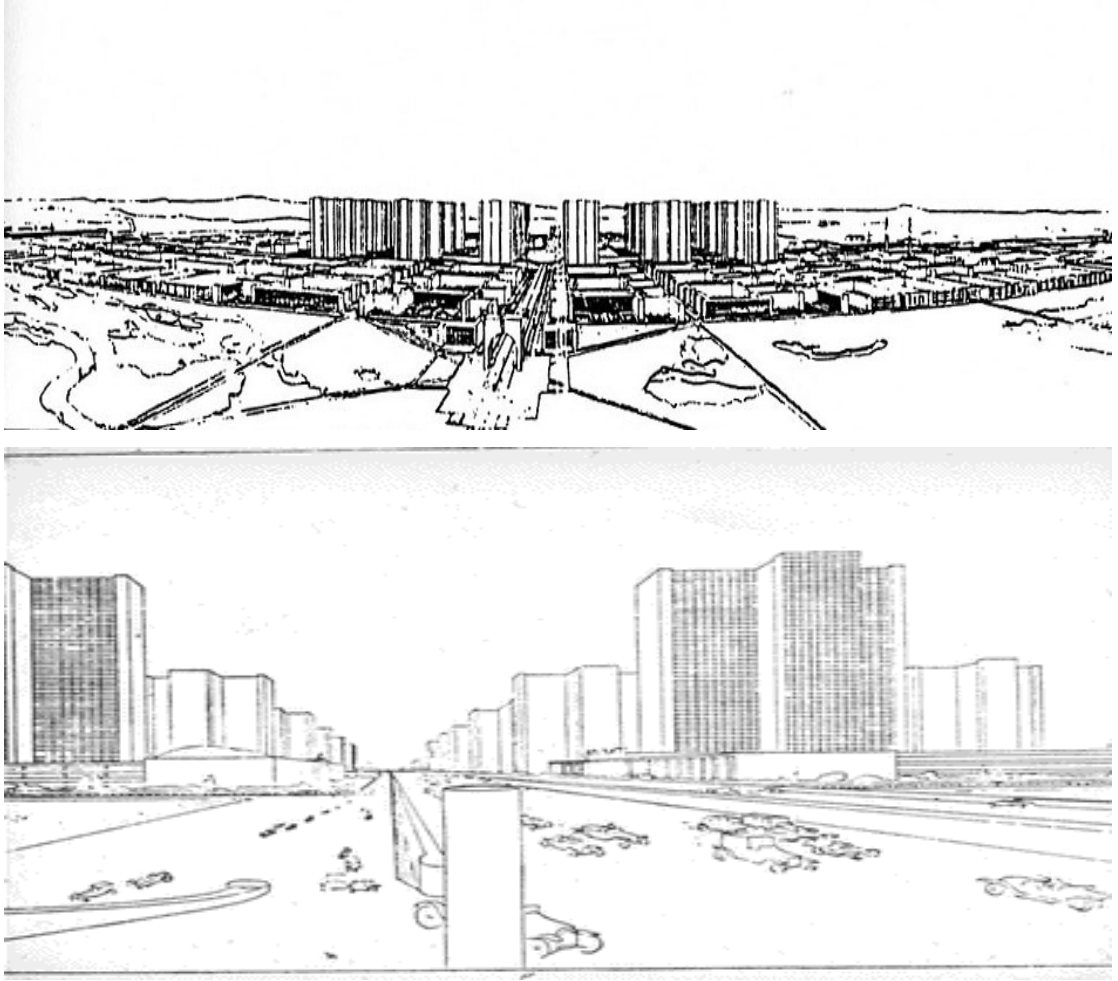
Le Corbusier, bu bölümde incelenen "yeni bir kent anlayışının gelişmesi" temasına da ilham veren "Towards a New Architecture" isimli kitabını, 1927 yılında tamamlamıştır ve 1922 yılında Paris için makina, fabrika ve otomobil çağının getirileriyle Plan Voisin önerisini geliştirmiş ve modern kent planı doktrinini kentleştirmenin değer arttırmak, biyolojik ve coğrafi olarak eski kentin üzerinde yenisini inşa etmek olarak açıklamıştır (Fotoğraf 2.8). Bu plan önerisi kabul edilmemiştir ancak modern kent üzerine üretilen düşüncelerin, kentin dinamizmini ortaya çıkaracak şekilde ne kadar radikal olabileceğini göstermiştir (Fotoğraf 2.9) ve (Fotoğraf 2.10). Fakat hem Rutman'ın hem de Vertov'un filminin konusu her ne kadar üretim biçimi değişen toplumun, yaşamının da nasıl değişebileceği ve rasyonelleşme sonucu gelişen mekanik yapıyı içeriyor olsa da aslında Raban'ın, kenti bir tiyatro, "*gerçek ve düş gücünün kaynaşmak zorunda olduğu bir mekan*" olarak düşünmesi için gerekli olan görsel malzemeyi de üretmektedirler.

Kentin imajı olarak 'hareket' (devinim) kavramı 1960'lı yıllarda üretilen gerçekçi filmlerde, tarihle ilişkisini yeniden gözden geçiren, kendini makina, fabrika, otomobil arasında tanımlamaya çalışan bireyin 'zaman' kavramını etkiler. Bu yıllarda üretilen gerçekçi filmlerde, hareket imgesi, 'zaman imgesi'ni oluşturmak üzere 'yer değiştirme'ye odaklanmıştır. Değişik kentler veya ülkelere yapılan yolculuklarla kahramanların başka kültürle tanıştığı Antonioni'nin *L'avventura*'sı, Bergman'ın *The*



Fotoğraf 2.9 Le Corbusier'in Paris kenti için hazırladığı Plan Voisin çalışması, 1922

Silence'ı gibi filmlerde tanıdık olanın yabancı olanla, yaşanılan kentlerin hep yaşanılması düşünülmüş kentlerle sorgulanması sağlanmaktadır (Fotoğraf 2.11). Wenders'in Berlin Kent Forum'unda söz ettiği gibi kentten uzaklaşma bir anlamda kente dair bir özlem duygusunu da beraberinde getirir; bir kent, en iyi biçimde ancak içinde değilken 'görülebilir'. Mekanın bu şekilde yolculuklarla anlatımı, mekanın parçalı yapısını da açığa çıkartır ve ancak seyirci, kendi belleğiyle zamansal olarak bu mekanları birbirine bağlayabilir, birbirine göre tanımlayabilir. Başka kentlerde bulunmanın getirdiği 'yabancılık' duygusu, ait olduğumuzu sandığımız kentlerdeki yabancılık duygusunu da bir anlamda tarif etmektedir. Bu durumun getirdiği sonuç, bir ikilemi içermektedir: Küreselleşme ile birbirine benzeyen kentlere yapılan yolculuklarla, bireyin kendi gerçekliğini çevreleyen sınırlardan nasıl kurtulabileceği ve sinemanın küresel bir sanat oluşuyla aslında farklı coğrafyalarda ki hayallerin, amaçların ve önerilerin benzeşmesine sebep olabileceğidir. Üretim ve tüketim biçimlerinde, modernizasyonla birlikte yer kürenin farklı toplumlarında aynı özellikleri göstererek benzeşme eğilimi, Modernizmin doğal bir getirisi olarak eleştirildiği kadar kimi gruplarca da onanmıştır. Bu grupların en önemlilerinden biri, Avrupa düşün ve sanat yaşamını büyük bir ölçüde etkilemeyi başarmış olan Situationist International'dir (Enternasyonal Stil). 1957 yılında, daha önceki avant-



Fotoğraf 2.10 Le Corbusier'in Paris kenti için hazırladığı Plan Voisin çalışması, 1922

garde hareketlerin, COBRA ve Lettrist International ve Movement for an Imaginist Bauhauss üyelerinin katılımıyla kurulmuştur. Amacı, özetle 'yaşamı değiştirmek' olan oluşum, sanat ve eleştiri çevrelerinde büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. 1958 ve 1972 yılları arasında toplam 12 bülten yayınlamışlardır. İlk üç yıl boyunca yayınlanan makalelerin çoğu otomasyon, kentleşme, şehircilik, politika, oyun teorileri ve sinema üzerinedir. Situationist International üyeleri mekanikleşme ve otomasyon yeni bir boş vakit (leisure-based) toplumuna ön ayak olabileceğine inanmışlardır.. Bunun yanı sıra, Situationistler, yeni kentsel mekanların 'bilimsel bilgi ve teknik yeteneğin kullanımıyla, sanat ve teknolojinin birleşerek (become one) kentin gerçek dinamiğini ve şeklini oluşturacak' mükemmel bir arenayı temsil ettiğini düşünüyorlardı.¹⁴⁰

Situationist International ile yetişen kuşağın sinemaya bakış ise Internationale

¹⁴⁰Marie, L., 2001. "Jacques Tati's Play Time as New Babylon", editör: Mark Shiel and Tony Fritzmaurice City and the Cinema Film and Urban Societies in a Global Context, Blackwell Publishers, Oxford, s.s: 257-266



Fotoğraf 2.11 The Silence filminden bir kare, Ingmar Bergman, 1922

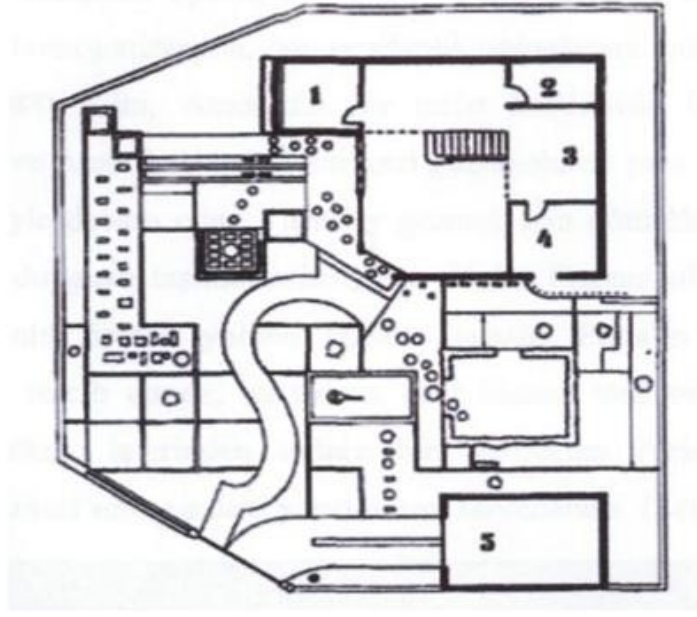
Situationiste dergisinde yayımlanan 'Sinemaya leyhinde ve aleyhinde' başlıklı makalede, "film, modernizasyonun yardımıyla oluşturulmuş sanatsal aktivitenin pasif bir örneği ve köleleştirilen bir sanat formu olarak" betimlenmiştir. Bununla birlikte endüstriyel sinemanın ilerleyici yönünü ve tıpkı 'çevrenin psikolojik fonksiyonu'na dayanan mimarlık gibi geliştirilmesi, mükemmel fonksiyonalizmin gizli değeri ortaya çıkarılması gerektiğini de vurgulamışlardır.¹⁴¹

Uluslararası üslupçuluğun ya da Enternasyonal Stil'in etkili olduğu 1950 ve 1960'lı yıllarda Modernizm ve kent arasındaki ilişkiyi inceleyen bir çok film yapılmıştır. Jacques Tati'nin Modernizme hiciv dolu yaklaşımının ürünü olan ve Situationist International'ın küreselleşme hakkındaki düşüncelerini de yeren *Mon Oncle* (1958) ve *Playtime* (1967) filmleri mimari elemanların ve mimariye ait, mimariyi oluşturan kavramların başrol oynadığı yapıtlardır ve modern mimarlığın ve modern teknolojinin etkilerini inceler.

Sungu Çapan'ın tanımıyla "*Keskin mizahının yergi oklarını savurmaktan geri durmadığı Fransız burjuvazisinin tüketim çılgınlığını, modern yaşamın getirdiği kargaşadan ürküp, sürekli başına gelen olayları sineye çekip, eski sağlam değerlere özlem duyarak sıradan bir evde alçakgönüllü dünyasında yaşayan Bay Hulot ile, her türlü konfora sahip ama sonradan görmelere mahsus yoz bir zevkin ürünü olan aşırı züppe anne-babasıyla yaşayan, tipik zamane veledi yeğenin, çatışan ve çelişen*

¹⁴¹Marie, L., 2001, a.g.e., s.s: 257-266

ilişkileri üzerine gelişen bir öykü" olan Mon Oncle filmi, modern yaşamın komik bir yergisidir (Fotoğraf 2.12 ve Fotoğraf 2.13). Tati yansıttığı bu dünya için şöyle demiştir: "Bu film bireyin savunmasıdır; ne sistemleştirmeyi ne de mekanizasyonu seviyorum. Ben otopanlara, yollara, havaalanına ve çağdaş yaşamın kurumlarına değil, eski mahalleye, huzurlu bir köşeye inanıyorum. İnsanlar çevreleri geometrik çizgilerle çevriliyken başarılı olamazlar."



Fotoğraf 2.12 Mon Oncle, Jacques Tati, 1958



Fotoğraf 2.13 Mon Oncle filminden bir kare, Jacques Tati, 1958

Mizahi fakat son derece açık, anlaşılır bir biçimde modern mimarinin nasıl kullanıldığını yorumlayan Play Time filmi ise çoğunlukla 'mise-en-scène' olarak değerlendirilmiş; öyküsü ve karakterleriyle komedi türünün avant-garde bir örneği

sayılmış, politik boyutu göz ardı edilmiştir.¹⁴² Kehr tarafından '*modern film yapımının kilit taşlarından birisi*' olarak tanımlanan *Play Time*, öykü yapısına ve sinematografik mekan anlayışına devrim niteliğinde bir yaklaşım getirmiştir. Modernizasyona veya modern mimarlığa karşı olmadığını her zaman belirten Tati için önemli olan *Play Time*'da eleştirdiği gibi modern mimarinin nasıl kullanıldığıdır. 'Filmdeki hiciv yaşadığımız yerle değil, fakat yaşadığımız yeri nasıl kullandığımızla ilgilidir'. Tati, 'belirli bir yaşam tarzını dayatarak; düşünme yöntemimizi etkilediği kadar yaşadığımız mekanları da etkileyen, steril bir homojenizasyona' karşıdır (Fotoğraf 2.14). Bu itham özellikle filmin ilk kısmında kendisini tekrar,



Fotoğraf 2.14 *Play Time* filminden bir kare, Jacques Tati, 1967

homojenizasyon ve sıradanlık temalarına odaklanarak gösterir.¹⁴³ Film, Amerikalı bir turist kafilesinin Paris Havaalanı'na gelmesiyle başlar ve Amerikalı turistlerin gezi güzergahının şans eseri Bay Hulot'un yoluyla kesişmesiyle devam eder. Turistler gezmek için götürüldükleri mekanlarda hiçbir yabancılik duygusu taşımazlarken, Bay Hulot Fransız olmasına karşın tüm mekanlarda şaşkınlık içinde yolunu bulur. Turistler Paris'in tarihi yerlerinden hiçbirini gezmeyi tercih etmez; havaalanı, fuar binası, otel ve restorana giderek turlarını tamamlarken; içlerinden sadece biri gerçekten Paris'e ait en önemli simgenin, Eiffel Kulesi'nin camdaki yansımalarını fark edebilir (Fotoğraf 2.15).

Mon Oncle'in vizyona girmesinden kısa bir süre sonra Jean-Luc Godard şöyle

¹⁴²Rosenbaum, J., 1988. Tati's Democracy, in *Play Time: The Comic Film Genre*, Fischer, L., West Virginia Uni., *Philological papers* 26, s.s: .83-88

¹⁴³Rosenbaum, J., 1988. a.g.e., s.s: .83-88

yazmıştır: "Onunla birlikte Fransız yeni gerçekçiliği doğdu. Jour de Fete, 'açık şehir' kavramının ilham verici olduğunu gösterdi."¹⁴⁴ Ve bu etkilenme sonucunda Godard 1965 yılında klasik filmi *Alphaville*'i gerçekleştirir. Film, distopik ve mekanik kentin şiirsel bir betimlemesidir. Komputürize edilmiş sesler, parıldayan sinyaller, yönlendirici işaretler, karanlık sokaklar ve göstergeler bildirisi olarak yansıtılan flüoresanla aydınlatılan iç mekanlar, sessiz, mantıklı, emniyetli, ihtiyatlı bir kent profili çizer.¹⁴⁵ Tati ise *Play Time*'da, *Alphaville*'in aksine bu tip göstergeleri son



Fotoğraf 2.15 Play Time filminden bir kare, Jacques Tati, 1967

derece incelikte kullanır. *Play Time*'ın Paris'i karamsarlık ve yönetsel bir baskı üzerine kurulmamıştır, anlatılmak istenen, rasyonalizmle beraber modernizasyonun getirebileceği sorunlara dikkati çekmektir. Bir anlamda Modernizmin insanı yalnızlaştıran yönünü vurgulayarak dikkatleri, modern mimari elemanları nasıl kullandığımıza çekmek ister (Fotoğraf 2.16 ve Fotoğraf 2.17). Tati'nin kendi ifadesiyle iğrenç ve uzaklaştırıcı olan Modernist mimarinin kendisi değildir, "Eğer modern mimariye karşı olsaydım en çirkin binaları gösterirdim." der.¹⁴⁶

Oysa gerçekte, Tati, Paris'in yakın gelecekteki halini simgeleyen, minyatür bir kent

¹⁴⁴Rosenbaum, J., 1988. a.g.e., s.s: .83-88

¹⁴⁵Neumann, D., 1999. Film Architecture: Set Designs From Metropolis to Blade Runner, Prestel Verlag, Munich, London, New York, s.s: 33-38,

¹⁴⁶Borden, L., 2000. Material Sounds, Jacques Tati and Modern Architecture, Architectural Design, editör: Maggie Toy, Wiley/Academy, New York, s.s: 20-26

olan Tativille'i, gerçek orantılarıyla bina cepheleri ve modern gökdelenlerin raylar üzerinde ilerleyebilen minyatür kopyalarından oluşan Tativille çekim platosunu inşa etmiştir.

Tati'nin *Mon Uncle*, özellikle *Play Time* ve devamındaki filmlerinde, Godard'ın *Alphaville* filminde modern kent yaşayışıyla ilgilenmesi bir tesadüften ötedir.



Fotoğraf 2.16 Play Time filminden bir kare, Jacques Tati, 1967

Fransa'nın konut ihtiyacının artmasıyla yeni konut projelerinin oluşturulmasıyla başlayan ve hızlı bir biçimde kentleşmek gibi bir amacı olan yeni bir akımla son derece ilişkilidir. Bu akım ve çalışmalar de Gaulle öncesinde başlamış olsa da



Fotoğraf 2.17 Play Time filminden bir kare, Jacques Tati, 1967

gelişme süreci de Gaulle rejimi sırasında gerçekleşmiştir. 2 Ağustos 1961 tarihinde çıkarılan bir kanunla, başkentin ve yakın çevresinin reorganizasyonu çalışmaları, 'Paris Banliyöleri'ni yaratmak üzere 1305 kasabayı içeren yeni bir kentsel tasarım projesiyle başlatılmıştır. Ve dahası Paris'in yakın çevresinde çok sayıda yüksek katlı konut bölgeleri yaratılmıştır. Bu 'Öncelikli Kentsel Bölgeler', yerleşim, endüstri ve ofis bölgelerinin birbirinden ayrılmasına ve otomobilizasyonun artırılmasına dayanan 'ayrık bölgeler' kavramıyla oluşturulmuştur. Yeni rejim, Louis Chevalier'in tanımıyla 'teknokratlar hakimiyeti' de Gaulle'ün de bizzat çalışmalara katılımıyla, La Défense bölgesinin ticaret merkezi haline gelmesini öngörmüştür. Fransa, -televizyon setlerinin ve otomobil sahiplerinin artmasına dayanarak- tüketim toplumu haline dönüşmenin keyfini sürmeye ve faydalarını yaşamaya başlamıştır.

Play Time'da Paris'i, yerküredeki tüm kentlerin birbirine benzediği enternasyonal stilin bir ögesi olarak tanımlayan Tati,¹⁴⁷ filmde yer alan seyahat acentesindeki afişlerde Londra ve New Mexico kentlerinin Paris'te gördüğümüz gökdelen imajıyla temsil edilmesiyle bu temayı iyice vurgular. Tati, Gare Montparnasse'daki yüksek katlı, camla kaplanmış ofis binalarını (1958-64) ve Sarcelles gibi yeni banliyö yapılaşmalarını (1959-66) da içeren Paris'deki son gelişmelere tepkisini ortaya koymaktadır.¹⁴⁸

'Hız' kavramı ulaşım araçlarının gelişmesiyle oluşmuş bir kavramdır. Mekanlar arasındaki uzaklığın mesafenin ölçümüyle değil de zaman olarak ölçülmesi, hız kavramının getirdiği bir sonuç olarak tüm yaşamı derinden etkilemektedir. Hız kavramı aynı zamanda gelip geçiciliğe de referans verdiği için, yer değiştirme tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar önemli hale gelmiştir. Yaşam süresi yaklaşık belirli olduğuna göre bu süreye sığan deneyimler arttırılarak bir anlamda zamana hakim olunabileceği fikri modern insanın gelip geçici ve anlık olandan korkmamasını hatta ona anlamlar kazandırarak sahip çıkmasını sağlamaktadır. Modern zamanların en büyük icatlarından biri olan otomobil ile hareket etme dolayısıyla kazanılan özgürlük, bu bağlamda diğer özgürlük tanımlarından farklı bir konuma sahiptir. Otomobilli yaşam, Hollywood ve incelediğimiz gerçekçi Avrupa sinemasında farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Hollywood sinemasında çoğunlukla, bireyin karakterini tanımlayan bir 'parça' olarak tanımlanan otomobil, 'road movies' adıyla sınıflandırılan filmlerde bireyin birçok anlamda sınırlarını aşmak için kullandığı

¹⁴⁷Neumann, D., 1999. a.g.e., s.s: 33-38

¹⁴⁸Neumann, D., 1999. a.g.e., s.s: 33-38

simgesel bir araç olarak yansıtılmıştır. Avrupa sinemasından bir çok yönetmenin de bu türde filmler yaptığı yadsınamaz fakat genel olarak gerçekçi Avrupa sinemasının otomobili sahiplenmesi Godard'ın *A Bout de Souffle* (1959) filminde olduğu gibi farklı bir amaç taşır (Fotoğraf 2.18). "Açık yolculuğun romansının, düz çizginin, hızın çekiciliğinin ve serbest takibin tehlikesinin yerine, bize zamanın bölünmesini, çok sayıda ve eş zamanlı olarak gelişen deneyimler aracılığıyla dikkatin parçalanışını sunar."¹⁴⁹



Fotoğraf 2.18 A Bout de Souffle filminden bir kare, Jean Luc Godard, 1959

2.4. SİNEMADA KENTLEŞME MESELESİ-TARİHİ KENT

Genellikle çöküntü bölgeleri haline dönüşen tarihi mahallelerin kontrol edilip, çağdaş kent yaşamına katılmalarını sağlamak giderek zorlaşan bir kültürel bilinçlenme, sosyal ve idari örgütlenme, ekonomik planlama ve ayrıntılı bir fiziki koruma planlaması sorunudur. Türkiye'nin 1960'lerden sonra yaşadığı kentsel deneyim, kentlerin tarihi kimliğini yadsımasa bile, tek bir kuşağın hatta kişinin yaşamında tümüyle değişebileceğini göstermiştir. Karakteristik kentlerin uzun yüzyıllarda şekillenmiş varlığı, bir yeni çevre imgesine kavuşma hırsıyla kente sahip olmayan yeni göçerler tarafından kolaylıkla gözden çıkarılmıştır. Bu olguyu denemiş olmak, tek ev restorasyonu konusunda çok umutlu olmaya olanak vermez, çünkü tarihin maddi mirasını korumak tümel bir kültürel davranıştır. Bugüne kadar bazı yapılar yasa zoruyla korunmuştur. Bunları gelecekte de korunmaya devam edilse bile, sorun

¹⁴⁹Orr, J., 1997. Sinema ve Modernlik, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, Ankara, s.s: 45-46

bazı yapıların korunması değil, tarihi çevrenin yaşamasını sağlayacak kültürel bilincin yerleşip örgütlenmesi sorunudur.¹⁵⁰

Tarihi yapının yeni kentliler için zengin çevre imgeleri yaratması ve kent sahipliği hissi yaratan rolü önemlidir. Eski çevreden kopan, yeni geldiği kentin tarihi ile entegre olamayan yeni-kentli için görkemli tarihi anıtlar, önce güncel röperler olur, sonra yeni çevre imgesinin oluşmasına yardımcı olurlar. Kuşkusuz bu statü, ne tarihi yapıların ne de tarihi çevrenin korunmasına yetmez. Fakat bir geçmiş bilincinin oluşmasına yardım eder.¹⁵¹

Tarihsel kentlerin her bir noktası, korunması gerekli tekil yapılardan oluşan dizilerin ve bunların oluşturduğu bütünün meydana getirdiği bir yapıdır. Bu yapının içinde maddi mirası olan kentler açısından baktığımız zaman, bunların, sadece bizim günümüzde ki görüntüleri değil, günümüze gelene dek üzerlerinde barındırdıkları izleri de vardır. Dolayısıyla karşımıza çıkan kent, aynen bir insan gibidir. O insanın nasıl bir geçmişi varsa, başına gelenlerden oluşan bir karakteri varsa, bizi o karakteriyle etkiliyorsa, tarihi kent için de aynı durum söz konusudur. Onun da bir karakteri, bir geçmişi vardır. O geçmiş, karakterini oluşturmakta yardımcı olmuş izleri birikimleri vardır. Bu birikimleri göremediğiniz zaman, o tarihsel kent, basit bir kabuğun ötesine geçememektedir..¹⁵²

Tarihsel kentin ya da tarihsel bölgenin birikimini, tarihsel tabakalaşmasını görebilmek ve kentsel doku üzerinde yapılacak her türlü müdahalede dikkate almak gerekmektedir.

1970 yılında, Pasolini sonunda *Aziz Matta'ya Göre İncil* (Il vengolo secondo Matteo 1964) filminin çekimleri sırasında keşfettiği eski Chia kalesini almayı başarır: Arioste'ye layık bir manzaranın içinde tek başına kalmış yıkılmış bir şatonun kalıntısıdır bu.

Daha önce, boş bir arsada geçen *La Ricotta*'da (1963) Pasolini, çağdaşlarına tartışmasız bir yorum getirmiştir: Orson Welles, filmdeki alter egosuyla Pasolini'nin *Mamma Roma* senaryosuyla aynı zamanda yayımlanan en ünlü şiirlerinden birinin (Je suis une force du passè...) bir bölümünü okumadan önce, başını özetlemektedir: "*Birinci bölümde, şair, hiç kimsenin ne tarihinden ne de stilinden bir şey anladığı antik yıkıntıları ve herkesin bildiği korkunç modern yapıları betimlemiştir. İşte*

¹⁵⁰Kuban, D., 2000. Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu, Yem Yayın, İstanbul, s: 157

¹⁵¹Kuban, D., 2000. a.g.e., s: 157

¹⁵²Binan, C., 2005. Panel Konuşması, Tarihi Kent Merkezlerinde Yenileme: Beklentiler, Sorunlar, Uygulamalar, editör: P. Özden., TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını, İstanbul, s.s: 17-18

devamı..." J.A. Fieschi, 1966 yılında Pasolini'yle görüşmek için Roma'ya geldiğinde, şair onu hemen Rebibbia'ya, 1951'den 1954'e kadar yaşadığı borgate'ye götürür ve Pasolini ona şunu anlatmaktan mutluluk duyar: "*Bu duvarları görüyor musunuz? Bütün bu evleri işçiler, kendi elleriyle yaptılar.*" Ve birbirinden farklı malzemelerden, kötü taşlardan, iki yüzlü bağtaşlarından yapılmış bu evleri göstermiş ve onları daha düzgün cepheli "faşizm tarafından yoksullar için inşaa edilmiş toplama kampı" alt-proleter çevrekentlerle karşılaştırmıştır. İşte tüm bu farklılıklarıyla (inşaat tipleri, toplumsal statü) bu çevrekentler Pasolini'nin ilk romanları ve ilk filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. J.A. Fieschi'nin filmi *Pasolini, l'enragé* (Çılgın Pasolini), Acqua Santa'daki çayırar ve boş arazilerde, hatta belki de *Mamma Roma*'yı çektiği yerde, film çekimi sırasında sonsuz yeşil çeşitlerinin görüntüsünün gözlerini yaşarttığı yerde bitmektedir. Pasolini'nin eserlerinin (roman, senaryo ve film) bir çoğu ezilmiş çimen, çöp ve dışkının ortasında pis kağıtların takıldığı çalılık dekoruyla başlamakta ya da sonlanmaktadır: Çoğu tamamlanmamış çimenleri.¹⁵³

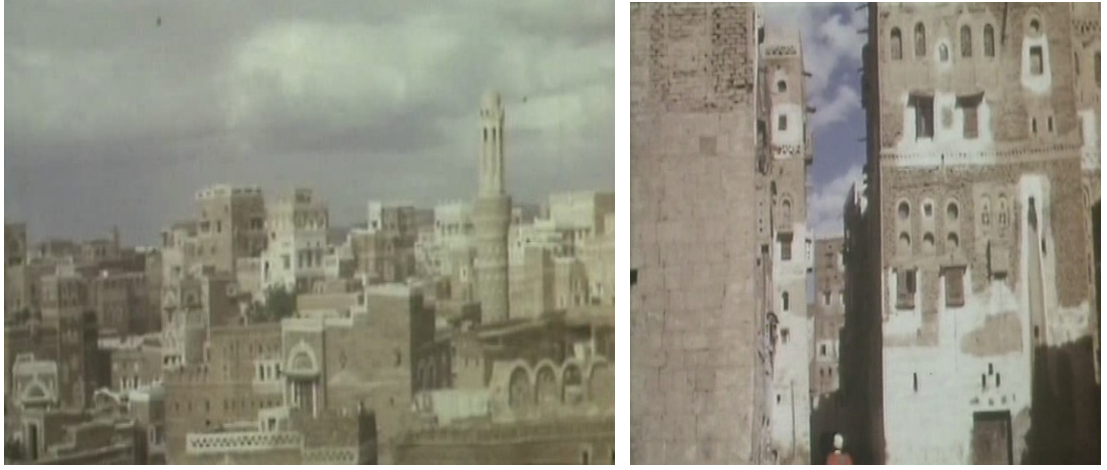
1970'lerden sonra iki film doğrudan mimariyi ve kentleşmeyi ele almıştır: *Le Mura di Sana* (1970) (Fotoğraf 2.19) ve *La Forma della Città* (1974). Her iki film, birbirine simetrik aynı zamanda da ters bir yapıya sahiptir: İlki Kuzey-Yemen'in başkenti Sana'a ile ilgilidir ve İtalya'da, Orte kentinin önünde çekilen bir sahne içermektedir; ikincisi, İtalya'da özellikle de Orte'de geçmekte ve Sana'ada çekilmiş bir sahneyi içermektedir. Bu iki film, sanatçının 1969'dan 1975'e kadar gazeteler için yazdığı ve *Scritti Corsari* (1975), *Lettere Luterane* (1976) ve *Il Caos* (1979)'da ardı ardına yayımlanan makalelerde bıkip usanmadan aktardığı kaygılarıyla aynı döneme denk gelmektedir. 1975'teki bir makalesinde, *La Forma della Città*'nın sonunda olduğu gibi, Pasolini, Hristiyan demokrasisini "*İtalya'nın doğal ve kentsel varlığını yok etmiş olmakla*" suçlamaktadır.¹⁵⁴

Yemen de bundan sonra aynı 'günahkar değişim' prosesüne, İtalya ve Türkiye'nin yaşadığı aynı bayağılaşmaya maruz kalmaktadır. Ancak Pasolini, sorduğu sorunun karmaşıklığının da farkındadır: sanatsal zenginliklerin (yapı ve manzara da dahil), geçmişle olan bağların kutsallığı, halka ait bir sorun değildir. 'Güzelliğin sorunu', sadece elit bir kesimi ilgilendirmekte ve 'güzelliğe duyulan aşk' bir günah olarak

¹⁵³Aubert, Jean P., 2004. "Yıkıntılar ve Boş Arsalar Arasında Pasolini", Kentte Sinema Sinemada Kent, editör: Ali Şimşek, Yeni Hayat Kitaplığı, İstanbul, s: 154

¹⁵⁴Aubert, Jean P., 2004. a.g.e. s: 154

değerlendirilmektedir. Ortak yanlış, gerçekte temel sorun, yeni ama tamamen standartlaştırılmış bir dünyanın oluşturulması için gerekli olan eski dünyanın, önceden tasarlanmış ve sistematik yıkımının farkında olunmamasından kaynaklanmaktadır. Pasolini'nin 'hatası' da bu değişime engel olamamış olmaktadır. Faşist iktidar, çoğu borgate'leri Antik kalıntıları değerlendirebilmek, ön plana çıkarabilmek için Roma'nın çevresine inşaa etmiştir. Bunun için de kent merkezindeki halkı, Pasolini'nin durmadan mezarlıktaki kabirlere ve toplama kamplarının barakalarına benzettiği, çirkin ve kalitesiz konutlara sürmüştür. Bu 'güzele duyulan aşk'ın cezasıdır. Pasolini bu konuda, ve Bağımsızlığın ertesini gününden itibaren Roma yapılarını 'eski taş yığını' olarak değerlendirmekte de haksız sayılmaz.¹⁵⁵



Fotoğraf 2.19 Le mura di Sana filminden iki kare, Pasolini, 1970

Ancak 1970'li yıllarda, bu sorunlar farklı bir boyut kazanır. 1975 yılında, onun gözünde tarihi faşizmden daha da kötü bir faşizm biçimini temsil eden Hıristiyan Demokratlara karşı çok daha acımasızdır Pasolini ve Corriere della Sera'da şöyle yazar: "*Hıristiyan Demokratların 30 yıllık iktidarlari sırasında inşaa edilen tüm binalar bir utançtır.*"¹⁵⁶ Ancak Pasolini tuhaf bir şekilde, *La Forma della Città*'yi çekmek üzere bir televizyon ekibini götürdüğü, Faşistler tarafından inşaa edilmiş Sabaudia'nın mimarisi hakkında çok ölçülü konuşmaktadır. Gerçekten de, *1001 Gece*'nin senaryosunu Sabaudia'da yazmıştır. R. Longhi'nin eski bir öğrencisinin yönetimindeki televizyon ekibi, bir kişinin belirli bir konuda kendi bakış açısını savunmaya bırakıldığı bir dizi program çekmektedir. Dolayısıyla Pasolini kendisi programın temasını *La forma della Città* (Kent'in biçimi) olarak belirler. Film, bir

¹⁵⁵Aubert, Jean P., 2004. a.g.e. ss: 154-155

¹⁵⁶Ecrits Corsaires, 1976. Flammarion, s: 193

öncekine göre (Le mura di Sana'a) bir adım öndedir: *Le mura di Sana'*ada, Kuzey Yemen'in tek zenginliğini, Yemenliler tarafından kör bir şekilde yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya olan muhteşem mimari zenginliği kurtarmak söz konusudur. *La Forma della Città'*da binaların korunmasının gerçek bir sorun oluşturmadığını söylemektedir: aslında onları korumak çok kolaydır. Asıl zor olan, bütünü "tüm şehrin biçimini muhafaza etmektir"¹⁵⁷

'Kent'in biçimi' konsepti, sadece şehrin yapısını, mekanını dikkate almamakta, aynı zamanda şehrin çevresiyle olan ilişkisini de değerlendirmektedir. Örneğin, Orne kentinin 'biçimi' bu şekilde görülmekte çünkü, bir kahverengi tepenin üstüne inşaa edilerek, gri gökyüzünden ayırt edilebilmektedir.

Eski şehrin yerleştiği kayanın eteklerine ya da kentin doğal çerçevesinin bir parçası sayılan Roma su kemerleri önüne inşa edilen modern yapılar, kentin tüm uyumunu (harmonisi), 'biçimini' yok etmektedir. Her zaman 'korkunç' değil, ancak yine de vasat olarak değerlendirilebilecek bu tür yapıların gerçekten de inşa edilmeleri gerekiyor olabilir. Ancak bu, sit alanlarının korunması göz ardı edilmeksizin gerçekleşmelidir. "*Kentin biçimi ile çevredeki tabiat arasındaki doğal sınırlara saygı sorunu sürekli karşımıza çıkmaktadır.*"

Pasolini'nin bu filmde geliştirdiği bir diğer fikir, sadece sanat eserlerinin, ihtişamlı binaların muhafaza altına alınması değil, Orte kentinin eski kapısı gibi mütevazı, anonim uygulamaların da korunmasıdır. "*Petrarka, Dante ve bunun gibi büyük yazarların eserleri gibi, edebiyattaki anonim halk şiirlerinin de aynı ilgi ile değerlendirilmesi gerekmektedir.*" Aynı şekilde mimaride de, tanınmamış, sınıflandırılmamış olanı da korumak gerekmektedir. "*Herkes bir kiliseyi, bir çan kulesini, bir köprüyü, bir tarihi kalıntıyı (sanatsal değeri ispatlanmış olması koşuluyla) korumak konusunda hemfikirdir. Ancak hiç kimse, halka ait (populaire) geçmişi de korumak gerektiğinin farkında değildir.*" Ve işte Pasolini tam da bunu savunmayı seçmiştir.¹⁵⁸

Chia'da, eski kulesine, hala korunmuş bir doğanın ortasına kurmuştur evini. Ancak eski taşlara duyduğu aşkın ötesinde, Chia, Pasolini için ne ifade etmektedir? Bir korunak, bir sığınak, saklanacağı bir yer mi? Belki de Roma'nın, 1950'li yıllarda Pasolini'nin hala Anonim olduğu, tüm coşkusunun ve mücadele isteğinin varlığını koruduğu zamandaki rolünü üstlenmektedir.

¹⁵⁷Aubert, Jean P., 2004. a.g.e. s: 154

¹⁵⁸Aubert, Jean P., 2004. a.g.e. s: 155

E.Siciliano Pasoli'nin her şeyden önce, buraya, Chia'ya gömülmek istediğini aktarmaktadır. Ancak Ostie'de 1 Kasım 1975'i 2 Kasım'a bağlayan gece, boş bir arsada öldürülmüştür, "barakalar, su birikintileri, çöplüklerden oluşan manzara hiç değişmeyecek gibi: dışlanmışların, marjinallerin, yıkıntıların mekanı... Moravia, bölgeyi sanki daha önce görmüş gibi, ilk bakışta tanıdığını söyledi." Bu da sebepsiz değildi: Pasolini'nin, daha önce "Les Ragazzi ve Une vie violente adlı romanlarında ve ilk filmi Accatone'de tarif ettiği yer",¹⁵⁹ tam da burasıydı. Ve gördüğümüz üzere, sadece sayılan bu eserlerinde de değil.

Son filmi *Caro Diario*'da, Nanni Moretti, Vespa'sıyla Roma sokaklarında dolaşmaktadır ve brogate'lerin¹⁶⁰ sınırlarını aşarak Pasolini'nin ölümünü çağrıştırdıktan sonra, turunu tam da Pasolini'nin cesedinin bulunduğu yerde sonlandırır (aynı zamanda filmin birinci bölümünü de...): gerçekten de boş bir arsadır burası, ancak olağan, sıradan, otlaktan çok dağınık ot tutamlarının bulunduğu, denizin yakın olması nedeniyle zeminin toprak yerine kum olduğu, döküntü ve yırtık kağıt parçalarının bulunduğu boş bir arsadır...

2.5. BELGESEL FİLM VE KENT

Belgesel sinema, yarattığı sosyal katkı açısından değerlendirildiğinde önemi daha fazla kavranan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Toplumların tarihsel ve kültürel anlamda var olan birikimleri, ancak onları bir kayıt altına almak, belgelemek yoluyla kuşaklar boyu aktarılabilir. Devlet, bürokratik anlamda ve tarihsel açıdan bir belgeleme çalışması yapmaktadır. Bu anlamda kayıtlar elbette tutulmaktadır. Ancak bunların çoğu belli bir amaç ve belli bir sistem çerçevesinde gerçekleşmektedir.

Örneğin, yazılı kültürlerde dönemsel olarak yaşayan nüfusun özellikleri ölçümlenmekte, belli niteliklerinin kayıtları tutulmakta ve raporlaştırılmaktadır. Ancak bu raporlardan ya da belgelerden yola çıkarak bundan 100 yıl sonra o toplumun aile yapısının ve özelliklerinin ne olduğu tam olarak çıkarılamaz. Bunun için sosyal araştırmalara, derinlemesine yapılmış incelemelere gereksinim vardır. Bunun gibi, belgesel sinemanın konusu olagelmış bir çok olguda da durum böyledir. Daha çok toplumun var olan değerlerinin, geçmiş değerlerinin sorgulanması, araştırılması ve bunlar üzerine bir belgesel çalışması yapılması işlevini yüklenen

¹⁵⁹Siciliano, E., 1984. Pasolini: Une Vie, edition de la difference, Paris, s: 27

¹⁶⁰Yoksul kesimin yaşadığı merkezler

belgeselciler de sosyal araştırmalar yapan bilim adamları gibi önemli bir görevi yüklenmiş bulunmaktadırlar.

Toplumsal bilinç oluşturma, maddi ve manevi kültürel değerleri belgeleme ve bu değerlerin kuşaklararası aktarımına aracı olmak başlı başına çok önemlidir. İşte belgesel filmleri ve yönetmenleri de bu işlevi yerine getirenler arasında ön sıralarda gelmektedir.

Belgesel olarak adlandırılan film yapım yöntemi, sinema tarihi içinde herhangi bir zamanda apayrı özellikleri olan bir tür olarak birdenbire bir manifesto şeklinde ve belirli bir üretim biçimi olarak ortaya çıkmamıştır. Belgesel filmler, daha çok materyalist nedenlere bağlı olarak, belirli bir zaman döneminin ötesinde olmuşlardır. Bu kısmen amatör çalışmaların sonucu kısmen de estetik kaygıların neden olduğu bir durumdur.¹⁶¹

Fransızlar tarafından gezi filmleri için kullanılan belgesel terimini, ilk olarak John Grierson 1926 yılında Flaherty'nin Moana adlı filmi hakkında yazdığı bir eleştiride kullandı.¹⁶² Dünya Belgesel Birliği'nin 1948 yılında yaptığı tanım ise şöyledir: "*Ya olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçeğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü, belgesel filmidir.*"¹⁶³

Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü'nde de, belgesel; belge niteliği taşıyan film ya da televizyon izlencesi olarak tanımlanmaktadır. Belgesel film tanımı ise; gerçek yaşayıştan alınan herhangi bir olguyu, kendi doğal çevresi ve akışı içinde ya da buna en yakın biçimde sonradan kurulmuş birimlerde, seçilmiş yerlerde işleyen, çoğu kez belirli bir ereği yansıtan film çeşidi olarak belirtilmiştir.¹⁶⁴

İngiliz Belge Okulunun önemli temsilcilerinden olan Paul Rotha'ya göre belgeseller, "*öğretici filmlerin basit tanımlayıcı terimlerinin ötesinde, hayal gücüne daha fazla yer veren, daha vurgulayıcı, anlam yaratma konusunda daha derin değerler taşıyan, biçem yaratmada daha yetkin, gözlem alanında daha geniş bir bakış açısına sahip*" olan yapımlardır.¹⁶⁵

Belgesel, gerçeklerden uzaklaşan eğlence türlerinin tam zıttıdır. Belgesel, hayatın yoğunluğu ve karmaşası içinde oluşan ve bunu yansıtan bir yapıya sahiptir.

¹⁶¹Rotha, Paul., 2000. Belgesel Sinema, Çev: İbrahim şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, s: 49

¹⁶²Rabiger, M., 1987. Directing The Documentary, Focal Press, London s: 11

¹⁶³Mutlu, E., 1991. Televizyonu Anlamak, Gündoğan Yayınları, Ankara, s: 151

¹⁶⁴Özön, N., 2000. Sinema, Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, Kabalcı Yay., İst., s: 96

¹⁶⁵Rotha, P., 2000. a.g.e., s: 48

Bazılarına göre belgesel, ne durumla ne de belirli hareketlerle ilgilidir, bütün özellikleriyle hayatın kendisidir.¹⁶⁶

Belgesel film içeriği, konuya yaklaşım biçimi ve artistik kaygılarıyla olduğu kadar senaryosunun oluşması ve senaryo yazım özellikleriyle de kurmaca filmlerden farklıdır. Senaryo, belgesel filmde de filmin temel hareket noktasıdır, ancak belgesel film senaryosunda konunun akışını belirleyen unsurlar, doruk noktalan ve seslendirme biçimi daha farklıdır.¹⁶⁷

Bilgin Adalı'ya göre, doğrudan doğruya doğal gereçlerden yararlanan, dramatik bir çatı ve yaratıcı bir yorumdan uzak olan çalışmalar belgesel olarak nitelendirilmektedir.¹⁶⁸

2.5.1. Türkiye’de Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı

Lumiere Kardeşlerin, yetiştirdikleri operatörleri 1896'dan başlayarak dünyanın değişik yerlerine göndermeleri ile beraber operatörlerden biri olan Alexandre Promio 1897 yılında Türkiye'ye gelmiştir.¹⁶⁹ İlk gösteri 1897 başlarında sarayda gerçekleştirilmiştir.¹⁷⁰ 1908'de Türkiye'nin ilk sürekli sineması Pathe'yi Sigmund Weinberg açmıştır. Sinema, uzunca bir süre tek bir kentte, İstanbul'da Beyoğlu semtinde etkili olmuştur.¹⁷¹ Türkiye'de sinemanın merkez olarak İstanbul'u ve bu kentin tarihsel oluşumu ve özellikleri ile uyumlu bölgesini (Beyoğlu-Pera'yı) seçmesi ne keyfi ne de tesadüfidir. Çünkü Beyoğlu tüm bir kentin, bir payitaht'ın en özel bölgesidir. Sinema, çoğu gösteri örnekleri gibi, Türkiye'ye saraydan girer, oradan Beyoğlu'na geçer ve hızla İstanbul'un diğer bölgelerine sıçrar.¹⁷² İlk Türk belgesel filmi, -elde olmamasına ya da filmi gören kimse olmamasına rağmen- 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen, 1876-77 Osmanlı-Rus Savaşında Osmanlı Devleti'ni yenilgiye uğratan Rusya'nın bu utkunun anısını yaşatmak için vardıkları en uç nokta olan Ayestefanos'a (bugünkü Yeşilköy) diktikleri anıtın yıkılması olayının görüntülediği *Ayestefanos'taki Rus* filmidir. Filmin varlığı hakkında ilk ve tek bilgi, Nurullah Tilgen'in (Yıldız Dergisinin 18 Temmuz tarihine rastlayan 30. sayısında) *Türk Sinema Tarihi, Düünden Bugüne 1914-1953* adlı çalışmasında

¹⁶⁶Cereci, S., 1997. Belgesel Film, Şule Yayınları, İstanbul, s: 22

¹⁶⁷Cereci, S., 1997. a.g.e., s: 12

¹⁶⁸Adalı, B., 1986. Belgesel Sinema, Hil Yayınları, İstanbul, s: 23

¹⁶⁹Barnouw, E., 1993. Documentary-A History Of The Non-Fiction Film, Oxf. Uni. Press, NY, s: 13

¹⁷⁰Adalı, B., 1986. a.g.e., s: 28

¹⁷¹Evren B., 1997. Değişim Dönemecinde Türk Sineması, Leya Yayınları, İstanbul, s: 145

¹⁷²Scognamillo, G., 1991. Cadde-i Kebir'de Sinema, Metis Yayınları, İstanbul, s: 9

yayınlanmıştır. Nijat Özön, bu belgeyi genişleterek ve kaynaktan alıntıyı göstererek *Türk Sineması Tarihi* (1962) kitabında ve *Fuat Uzkınay* (1970) adlı çalışmasında kullanmıştır. Daha sonraki çalışmalar Özön'ün eserlerinden yararlanılarak yapılmış ancak Özön'ün gösterdiği kaynaktan bahsedilmemiştir. Böylelikle *Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmi, ilk Türk belgeseli olarak günümüze kadar gelmiştir.¹⁷³ Kara Kuvvetleri Foto Film Merkezi'nde bu adla kayıt gözükmektedir. Ancak Ali Özuyar'ın Kara Kuvvetleri Foto Film Merkezi'nde yirmi yıl müdürlük yapmış olan Nusret Eraslan ile yaptığı söyleşiden filmin taşınmalar sırasında kaybolmuş olabileceği ve kesinlikle arşivde bulunmadığı ortaya çıkmaktadır.¹⁷⁴ Uzkınay, 1953'te Tilgen ile yaptığı söyleşide bu filmin Merkez'de bulunduğu keskinlikle bahsetmemiştir.¹⁷⁵ Uzkınay'ın kızları da Evren'le yaptıkları söyleşide babalarının "*anıtın nasıl yıkıldığını, bu yıkılışı filme çekerken ne zor şartlar altında olduğunu hep anlattığını*" ancak filmi hiç görmediklerini söylemişlerdir.¹⁷⁶

Bugün mevcudiyetinin ve çekeninin kim olduğunun bilindiği tek film, Makedonya asıllı Manaki Kardeşlere ait 5-26 Haziran 1911'de V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik Ziyareti sırasında çekilen filmidir. Makedonya'nın Bitola tren istasyonunda çekilen ve Makedonya Film arşivinde bulunan film karşılıklı kültürel ilişkiler çerçevesinde ülkemizde de farklı tarihlerde iki kez gösterilmiştir.¹⁷⁷

2.5.2. Türk Belgesel Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış

I. Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa Almanya'yı ziyaretinde Alman Ordusu'nun kurduğu 'Ordu Film Dairesi'ni görmüştür. Sinemanın propaganda alanındaki etkisini kavramış olan Enver Paşa, döndüğünde 'Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni kurdurmuştur.¹⁷⁸ 1915'te Sigmund Weinberg 'Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına getirilmiş, 1 yıl sonra da bu göreve Fuat Uzkınay tayin edilmiştir. Uzkınay, 1953 yılına kadar Ordu-Foto Film Merkezi'nde aralıksız olarak çalışmıştır.¹⁷⁹

Kurtuluş Savaşı'nın son yıllarında da 'Ordu Film Alma Dairesi' T.B.M.M. Ordusu bünyesinde kurulmuştur. Kurtuluş Savaşına ilişkin görüntülerin sonradan kurgulanmasıyla elde edilen ve gerçek anlamda belgesel nitelik taşıyan, düşman

¹⁷³Scognamillo, G., 1991. a.g.e., ss: 145-146

¹⁷⁴Özuyar, A., 1999, Sinemanın Osmanlıca Serüveni, Öteki Yayınları, İstanbul, s: 129-131

¹⁷⁵Evren B., 1997. a.g.e., s: 130

¹⁷⁶Evren B., 1997. a.g.e., s: 133

¹⁷⁷Evren B., 1997. a.g.e., s: 146

¹⁷⁸Onaran A. Ş., 1999. Türk Sineması (I.Cilt) Kitle Yayınları, Ankara, s: 13

¹⁷⁹Scognamillo, G., 1998. Türk Sinema Tarihi (1896-1997), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, ss: 30-33

ordularının kaçarken oluşturduğu yıkımı ve vahşeti saptayan ilk çalışma olan *İstiklal* (İzmir Zaferi) filmi, 1922 yılında gerçekleştirilmiştir.

1933 yılında, İpek Film hesabına çalışan Nazım Hikmet Ran, *Düğün Gecesi* (Kanlı Nigar) adlı denemesinde, Kavuklu Ali, Naşit Özcan, Fahri Gülünç, Zenne Necdet İnce gibi ortaoyunu ustalarını bir araya getirerek, geleneksel bir oyunu baştan sona saptamıştır. O günkü şartlarda olmasa bile, günümüzde geleneksel bir gösteri sanatını konu alması açısından bir belgesel film olarak kabul edilebilecek bu filmin çekildiği yıl, Hazım Körmükçü de gene İpek Film hesabına *Yeni Karagöz* adlı filmi üretmiştir. Belgesel film niteliği yönünden bu film de *Düğün Gecesi* gibi değerlendirilebilir.¹⁸⁰

II. Dünya Savaşı, propaganda ağırlıklı olsa da birçok belgesel filmin yapıldığı bir dönemdir. Bu savaşa katılmamış olan Türkiye, katıldığı Kore Savaşı ile belgesel film üretimindeki durgunluğu bozmuştur. Savaşın etkisiyle çekilen ilk film, 1951 'deki, Seyfi Havaeri'nin Halk Film adına çektiği *Kore Gazileri* belgeselidir. Halk Film, bunun hemen ardından, Kenan Enginsoy'un çektiği *Mehmetçik Kore'de* adlı filmi piyasaya çıkarmıştır. Bu filmi gene aynı şirketin *Kore'de Türk Kahramanları* belgeseli izlemiştir. Bu üç film, Kore Savaşı'na katılan Türk Birliğindeki askerlerin oradaki yaşamlarını yansıtmaktadır.

Türkiye'de belgesel film 1950'ye kadar yalnız resmi kuruluşların uğraşı içinde yer almıştır. Ancak, düzenli bir şekilde bu çalışmalar sürdürülemediği için, belgesel film çalışmaları birkaç kişinin çabalarıyla sınırlı kalmıştır. 1951 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 'Öğretici Filmler Merkezi' (daha sonra Film Radyo Televizyonla Eğitim Merkezi olmuştur) kurulmuştur.

1956 yılı Türk Sineması için özel bir önem taşımaktadır. İlk kez bir kurum, düzenli sayılabilecek belgesel film çalışmalarına başlamıştır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden bir grup bilim adamı, ilk çağlardan günümüze Anadolu Uygarlıklarını ele alıp tanıtmak üzere belgesel film yapmaya karar vermişlerdir. Bu çalışmaların ilki, Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun yönettikleri *Hitit Güneşi*'dir. Bu film aynı zamanda, 1956'daki Berlin Film Festivali'nde belgesel film dalında ikincilik ödülü olan Gümüş Ayı ödülünü alarak, uluslararası bir şenlikte ödül kazanan ilk Türk filmi olmuştur.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin belgesel film çalışmaları aynı doğrultuda 1960 yılına kadar sürmüştür ve bu süre içinde Eyüboğlu ve İpşiroğlu *Hitit Güneşi* dışında, *Antalya Ormanları*, *Siyah Kalem*, *Surname*, *Karanlık Renkler*, *Anadolu'da*

¹⁸⁰Susap A.F., 2004. Türkiye'de Belgesel Sinemacılar, Es Yayınları, İstanbul, s: 17

Roma Mozayikleri ve son olarak da *Anadolu Yolları* filmlerini çekmişlerdir. Bu yapıtlar, bir eğitim kurumunun 'eğitim' amacını içerdiği gibi, sanatsal anlamda Türkiye'de belgesel film çalışmalarının ilk örneklerini de oluşturmuşlardır.

1957'de Metin Erksan, Ordu Foto Film Merkezi'nin olanaklarıyla *Dünya Havacıları Türkiye'de* filmini çekmiştir. İkinci belgesel filmi *Nehir ve Uygarlık*'ı (Büyük Menderes Vadisi) 1959'da çekmiş ancak ilgisizlik nedeniyle seyirci ile buluşturamamıştır.

1960 yılında iki belgesel film çekilmiştir. Birincisi, Milli Film'in eski filmlerden kurguladığı ancak belgesel sinemaya pek katkısı olmayan *Türk'ün Mucizesi* ve ikincisi, Ordu Foto Film Merkezi tarafından propaganda amacıyla hazırlanan *Düşükler Yassıda'da* adlı yapımıdır.

1962'de belgesel film çalışmaları kimi kurum ve kuruluşlarca yeniden başlamıştır. Belgesel film konusuyla ilgilenen ilk kuruluş, Eczacıbaşı Fabrikaları olmuştur. 1962'de çektikleri ilk film Pierro Biro'nun yönetmenliğini yaptığı *Renk Duvarları* belgeselidir.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, 1960'da ara verdiği belgesel film çalışmalarına, 1963 yılında Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Adnan Benk tarafından çekilen *Aktamar* filmi ile yeniden başlamıştır.

1964'te Lütfi Akad ilk belgesel filmi olan *Tanrının Bağışı Orman*'ı Orman Genel Müdürlüğü adına gerçekleştirirken, aynı yıl Suha Arın, Milli Eğitim Bakanlığı Film Radyo Televizyonla Eğitim Merkezi adına eğitici nitelikli ilk filmi, *Trafik Emniyeti*'ni çekmiştir.

1967'de Sezer Tansuğ, *Pazar Pehlivanları* filminde yağlı güreşleri anlatmış, 1968 yılında Yapı Kredi Bankası belgesel film yapımıyla ilgilenmeye başlamış, bir başka kurum -Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu- da 1974'te Türkiye'yi tanıtım amaçlı filmlerin yapımını üstlenmiştir. Suha Arın bu kurum adına 1974'te *Hatti'lerden Hitit'lere*, 1975'te *Midas'ın Dünyası*, 1976'da *Safranbolu'da Zaman* adlı filmleri gerçekleştirmiştir. 1976'da Güner Sarıoğlu *Ladik 76* filmini çekmiştir.¹⁸¹

Güner Sarıoğlu, 1980 yılında Beritanlı Aşiretini konu alan *Beritanlı* belgeselini ve 1982'de *Kapadokya* belgeselini çekerken Arın, 1983'te *Kula 'da Üç Gün*, 1984'te *Kariye ve Anadolu'da Konutun Öyküsü*, 1985'te de Türkiye Şişe Cam Pazarlama A.Ş.'nin 50. yılı ve 1985 Gençlik Yılı nedeniyle *Camın Teri* filmlerini çekmiştir.

¹⁸¹Susap A.F., 2004. a.g.e., s: 19

1980'li yıllardan itibaren TRT kurumunda belgesel anlayışında büyük gelişmeler kaydedilmiş, hem kurum tarafından hem de TRT adına özel kuruluşlar tarafından kültür, sanat ve doğa içerikli çok sayıda belgesel çekilmiştir.¹⁸²

2.6. 1923-1950 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI VE İSTANBUL

İstanbul ve diğer Ortadoğu kentlerinde sinema, 'üst tabaka'lardan geçerek 'alt tabaka'lara yayılırken, 'Batı' kentlerinde şaşırtıcı bir biçimde önce alt tabakalarda ilgi gördü ve 1910'lardan itibaren orta sınıf ve burjuva çevreleri tarafından kabul edildi. 'Batı'dakinin tersine İstanbul'daki sinematografik deneyim, hemen hemen 1950'lerin sonlarına kadar zengin ve kentli kesimin bir ayrıcalığı gibiydi. Batı kentlerinde sinema, diğer gösteri sanatlarına (tiyatro, opera, bale...) göre 'küçük insanlar'ın eğlencesiyken, İstanbul'da 'büyük insanlar'ın bir 'Frenk eğlencesi'ydi. Batılı bir fenomen İstanbul'da, 'zengin', 'şık' ve 'kibar' olanla yine özdeşleşmişti. Zaten saray ve konaklardaki ilk gösterimlerden sonra sinema, zengin olan 'azınlıklar'ın mekanı Pera'da gelişti. François Georgeon ve Paul Dumont gibi Fransız tarihçiler de, Pera - ve Galata'nın- aşırı 'Batılılaşma' sürecinden söz ederken, bu bölgenin Batı fikirlerinin, etkinliklerinin ve uygarlığının 'ileri karakolu'na dönüşmesini ve geçici güzel bir dönem olan bu modernleşme biçiminin dar bir seçkin kesime yarar sağladığını ortaya çıkarmışlardır.¹⁸³ Peralılar, 'Binbir Gece Masalları' ile Paris taklidi bir 'dekor' altında Batı'ya özgü olan 'Oryantalist' bir 'Belle Epoque' (Güzel Çağ) yaşıyordu. Ama Pera, zevkû-sefa içinde yaşarken, yanı başındaki Haliç'in iki yakasındaki mahalleler sefil koşullarda yaşıyordu.¹⁸⁴ İstanbul'da sinemanın tam anlamıyla popülerleşme süreci ve Yeşilçam diye adlandırılan- ki, Yeşilçam da Pera'dır- olgunun bütün Türkiye'de etkili olması ise 1950'lere rastlar. 1920'lerin sonunda İstanbul'daki sinema salonu sayısı otuz beş olmuşken, 1940'ların sonunda bu rakam sadece kırka ulaşabilmişti. Fakat İstanbul'da sinemaya gidenlerin sayısı 1933 tarihinde üç milyona yaklaşmıştı. Sinemaya giden kesimi de özellikle okumuş kimseler oluşturmuştu. Buna karşılık 1928-1938 tarihleri arasında Türkiye'de yapılabilen film sayısı sadece üçtü.¹⁸⁵

¹⁸²Cereci, S., 1997. a.g.e., s: 43

¹⁸³Dumont, P. and Georgeon, F., 1996. Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri, Çev: Ç. Berktay, İstanbul, s: ix.

¹⁸⁴Tekeli, İ., 1996. "19.Yüzyılda İstanbul Metropolitan Alanının Dönüşümü", Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri, ed. Dumont, P., Georgeon, F., Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s: 29

¹⁸⁵Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 397

Bu dönemde çekilen filmlerden *Bican Efendi Vekilharç* (Şadi Fikret Karagözoğlu, 1921) ve *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) filmlerinde İstanbul'a dair çok fazla bir şey bulunmamaktadır. *Bican Efendi*'de bir yalı bir de bahçe görünmekte, *Binnaz*'da ise Topkapı Sarayında ve Rumelihisar Kalesi'nde yapılan çekimler görünmektedir. Bunlar İstanbul'u bir kent olarak göstermekten çok esrarengiz, ne oldukları belli olamayan, ancak şık ve gösterişli yapılar olarak göstermektedir. Avrupai bir eğitim gören Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1923) ile *İstanbul Yollarında* (1931) adlı filmler de, İstanbul'u tematik olarak ilk kez sahnelemiş filmlerdir. Muhsin Ertuğrul'un sinematografik çalışmaları, yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin kulvarındaydı ve o da Batı sinemasını taklit etmişti.

Özellikle 1940 yılında çekilen iki film; bu filmlerden ilki olan Muhsin Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı* bize Cumhuriyet döneminde İstanbul'a bakış hakkında bilgi verirken, Faruk Kenç'in *Yılmaz Ali* filmi Türk sinemasında sonraki yıllarda karşılaşacağımız bir çok mekanı beyaz perde aracılığıyla bize göstermektedir. Her iki film de, çekildikleri dönemlerdeki filmlerle önemli bir ortak özellik taşımaktadır. Bu filmlerde İstanbul, düzenli, her şeyin tıkır tıkır işlediği, yaşamaya değer bir kent olarak anlatılmaktadır.

Şehvet Kurbanı

Muhsin Ertuğrul'un ilk akla gelen filmlerinden biri olmasa da *Şehvet Kurbanı* (1940) (Fotoğraf 2.20), İstanbul'a bakışı açısından incelenmeye değer bir filmidir. Filmin büyük bir kısmı Adana'da geçmesine ve stüdyoda çekilmesine rağmen, İstanbul'a ait, dış mekanda çekilmiş çeşitli görüntüler, filmin anlatımı bakımından önemli rol oynamaktadır. Film, mutlu bir aile babası Ahmet Barksever'in (Fotoğraf 2.21), para peşinde olan bir kadına kanarak, İstanbul'daki düzenli hayatını bırakıp, Adana'ya taşınmasını ve bu yüzden hayatını mahvetmesini konu edinmektedir.

Filmin İstanbul'da geçen tüm sahneleri, zaman, düzen, modernlik ve uygarlık kavramlarını işlemektedir. Filmin açılış sahnesinde, kentin hareketliliğini görürüz. Dükkanlar açılmakta, modern takım elbiseli, papyonlu, şapkalı, şık insanlar, saatlerine bakıp, geniş caddelerde hızlı adımlarla yol alıp, gemilere, tramvaylara binmektedirler. Bugün İstanbul'un karmaşası dediğimiz şey, filmde 'İstanbul'un düzeni' olarak yansımakta, İstanbul'da hayat saat gibi işlemektedir. Bu izlenimi, filmin sadece görüntülerinden değil, hikayesi ve diyaloglarından da edinmek olasıdır: Modern kıyafetler içinde, biri kız, biri erkek, kentli iki çocuk bir yandan annelerine



Fotoğraf 2.20 Şehvet Kurbanı film afişi



Fotoğraf 2.21 Şehvet Kurbanı filminden bir kare

yardım ederken, bir yandan da veznedar olan babaları Ahmet Bey'in eve saat kaçta geleceğini tahmin etmeye çalışmaktadırlar. Erkek çocuk, vapurun kaçta kalktığını, kaç dakikada geleceğini, babasının kaç dakikada iskeleden eve varacağını hesaplamakta; sonra da hesapları doğru çıkınca bununla gurur duymaktadır. İstanbul, zeki ve çalışkan bir çocuğun zamanlarını ayarlayabileceği/hesaplayabileceği bir kent olarak gösterilmektedir. Evin kızı ise hesaptan hoşlanmadığını itiraf edince, eve tam zamanında gelmiş olan veznedar baba, kızına hesabın önemi ile ilgili gereken öğüdü vermektedir.

Özetlemek gerekirse Şehvet Kurbanı'nda, kent hayatı, zaman, hesap, düzen, uygarlık ve 'saadet' bir arada gösterilmekte, bunun diğer kutbunda da taşra hayatı anlatılmaktadır. Babanın Adana'ya gitmesiyle hayat bir anda tersyüz olmaktadır. Adana'da çıkar ilişkileri, gece hayatı, içki, güvensizlik olduğu anlatılırken; uygarlık, düzen ve bütün bunların sonucu olarak da huzur ve mutluluğun olmadığı anlatılmaktadır. Adana'daki yıllar, planlanmadığı/düzenlenmediği için olsa gerek su gibi akarken, hayat da geçip gitmektedir. Buradan düzenli yaşanmayan bir hayatın, hızla akıp giden, bahsetmeye değmeyecek, bir şeylerin başarılamayacağı bir hayat olduğu sonucuna varılmaktadır.

Burada ilgi çeken ise Alman sosyolog Georg Simmel'in (1858–1918)¹⁸⁶ 1905 yılında yazdığı ve kent hayatını eleştirdiği *Metropol ve Zihinsel Hayat* isimli makalesinde

¹⁸⁶Simmel, G., 1964. "The Metropolis and Mental Life", The Sociology of George Simmel, editör: Kurt H. Wolf, The Free Press

kent hayatındaki 'hesaplılık, dakiklik, kesin davranmak gibi rasyonel özellikleri' eleştirmektedirken, Muhsin Ertuğrul'un kentteki aynı özellikleri olumlu bir şekilde göstermesi; kent hayatının saat gibi işleminin, böylelikle insan hayatının dakikalara bölünmesinin son derece istenilen, arandığı, övülecek bir özellik olduğunu vurgulamasıdır.

Yılmaz Ali

Yönetmenliğini Faruk Kenç'in yaptığı *Yılmaz Ali* (Fotoğraf 2.22), 1939 yılında, *Şehvet Kurbanı* filmi ile aynı yılda yapılmış olsa da, Türk Sineması'nda İstanbul'un sonraki yıllarda nasıl gösterileceğinin ipuçlarını vermesi bakımından önemli bir filmidir. Beyoğlu ve kente dair görüntüler, *Şehvet Kurbanı*'ndan çok farklı olmamakla birlikte, *Yılmaz Ali*'de Boğaz sahneleri ve mahalle sahneleri gibi, Türk Sineması'nda



Fotoğraf 2.22 Yılmaz Ali film afişi

önemli yer tutacak mekanların da kullanıldığını tanık olmaktadır. Film, bir polis hafiyesi olan Yılmaz Ali'nin, esrarengiz olaylar sonucunda, bir grup kaçakçının peşine düşmesi ve onları kıştırmasını konu edinmektedir.

Faruk Kenç'in çalıştığı dönem 'geçiş dönemi' olarak adlandırılmakta, Scognomillo'nun *Türk Sinema Tarihi*¹⁸⁷ adlı kitabında, Kenç ile birlikte o dönemde

¹⁸⁷Scognomillo, G., 1998. Türk Sinema Tarihi, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul

film yapmaya başlayan, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil gibi yönetmenler 'Batı'dan gelenler' olarak adlandırılmaktadır. 1910 doğumlu Kenç, öğrenciliği sırasında sinemaya ilgi duymuş, daha sonra 1930'lu yıllarda Almanya'da üç yıl boyunca fotoğraf eğitimi almış, bir süre Fransa'da çalışmış ve 1938 yılında tekrar İstanbul'a dönmüştür. *Yılmaz Ali* onun *Taş Parçası* adlı filminden sonra çektiği, ikinci filmidir. *Yılmaz Ali*, Agah Özgüç'ün Türk Filmleri Sözlüğü'nde 'ilk polisiye, serüven filmi denemesi' olarak tanımlanmaktadır. *Yılmaz Ali*'nin, 40'lı yıllarda Amerika'da oldukça yaygın olan noir (kara) filmlerle de ortak noktaları bulunmaktadır. David Cook'un *A History of Narrative Film*¹⁸⁸ adlı kitabında 'noir' filmlerin belirleyici teknik özelliklerinin geniş açı objektiflerinin kullanımı, gece çekimlerine verilen önem ve doğal olmayan, rahatsız edici çerçeveler olduğu açıklanırken, konu olarak ise yine oldukça karanlık olan "noir" filmlerde kent hayatında suçun kaçınılmaz olduğu mesajı verilmektedir.

Bu özelliklerden birçoğu *Yılmaz Ali* filminde de yer almaktadır. Filmin birçok önemli sahnesi geceleyin çekilmiş olup, "noir" tarzı filmlerde olduğu gibi, bir hafiyenin bir çeteyi ele geçirmeye çalışmasını konu edinmektedir.

Filmin Beyoğlu, Karaköy gibi mekanlarda çekilmiş kent sahnelerinin *Şehvet Kurbanı* filminden çok farklı olmadığını söylemiştik. Bu sahneler, kent çekimlerine geniş yer veren 'noir' filmlerle de ortak özellikler barındırmaktadır. Filmin ilk sahnelerinden birinde, caz müziği eşliğinde İstanbul'un geniş caddelerini, yüksek binalarını, kocaman arabalarını, tramvaylarını görmekteyiz. Caddeleri dolduran insanlar, bir yerlere yetişme telaşı içinde olup kent, kalabalığa rağmen düzenli bir biçimde işlemektedir. Caddelerde şık giyinmiş, kibar insanlarda bir heyecan gözlenmekte, İstanbul, sürekli bir şeylerin olduğu, modern bir kent olarak anlatılmaktadır. *Yılmaz Ali*, filmin kadın karakteri Hayriye ve arkadaşları, İstanbul'un barlarına gitmekte ve caz müziği eşliğinde dans etmektedirler. Bu sahnelerde, İstanbul'un modern bir kent olduğunun altı iyice çizilmektedir.

Filmde kullanılan mekanlardan gece kulübü, boğaz, mahalle ve yalı sahneleri Türk sinemasında sonraki yıllarda sıkça karşımıza çıkan sahnelerin ilk örneklerini oluşturmaktadırlar.

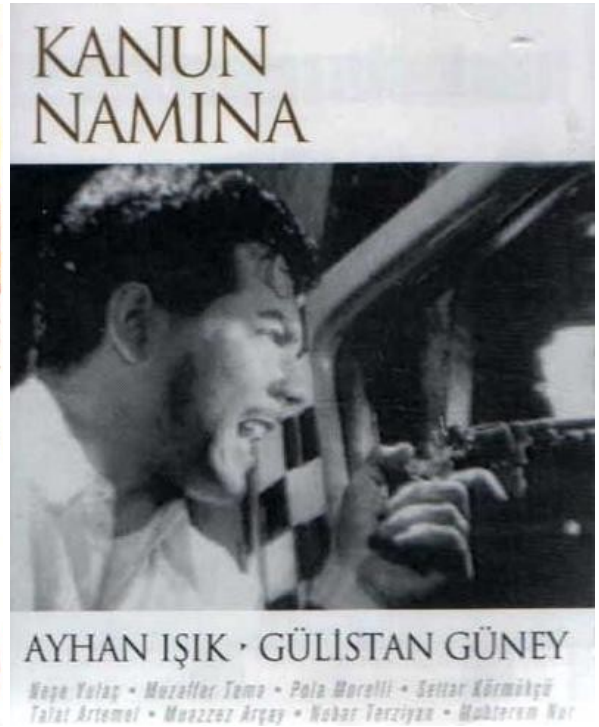
Şehvet Kurbanı ve *Yılmaz Ali* filmi ile, Muhsin Ertuğrul ve Geçiş Dönemi'ne ait filmlerin İstanbul'a bakışı ne derece temsil ettiği tartışılır. 1955 yılına kadar yapılan

¹⁸⁸Cook, David. A., 2004. *A History of Narrative Film*, fourth edition, W.W.Norton and Co. Ltd., United Kingdom, s: 45

filmler içerisinde İstanbul kent olarak yaşanmak istenecek, düzenli, modern ve son derece güzel bir kent olarak gösterilmektedir. Bu dönemin filmlerinde, arabaların ilerlediğini, vapurların ve tramvayların çalıştığını, Galata Köprüsü'nün açılıp kapandığını, hayatın saat gibi işlediğini görmekteyiz. İstanbul'da dünyadaki son gelişmelerin takip ediliyor olduğu anlatılmakta, İstanbul insanı, modern Avrupa kentlerindeki gibi giyinen ve Batı müziği dinleyen insanlar olarak anlatılmaktadır. Bütün bunlara ek olarak İstanbul'un ağaçlarla çevrili, kent içinde kıvrılan Boğazı filmlerde sıkça kullanılmaktadır. Muhsin Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filminde, Boğazdan yelkenliler, büyük gemiler geçmektedir. Bu İstanbul, uğruna savaşmaya degecek bir kenttir. Orhan Arıburnu'nun *Kanlı Para* (1953) filminde yine modern binalar ve geniş caddeler görürüz. Anlatılan bu İstanbul caddelerinde tek tük arabalar vardır ve insanlar da refah içinde, Boğaz manzaralı, lüks yalılarda yaşamaktadırlar. Lütfi Akad'ın *Lüküs Hayat* (1950) (Fotoğraf 2.23) filminde olduğu gibi insanlarda "İki tane otomobil / Biri açık, biri değil / Aşçı uşak, hizmetçiler / Dolu mutfak, dolu kiler..." Muhsin Ertuğrul ve Geçiş Dönemi'nde İstanbul, taşı toprağı altın bir kent olarak sinema perdesine yansımaktadır. 1952 yılında çekilen ve Ayhan Işık'ın yıldız olduğu Lütfi Akad filmi *Kanun Namına*'da (Fotoğraf 2.24) İstanbul, daha önce hiçbir sinemacının kullanmadığı canlılık ve gerçeklikle kullanılmakta filmin ikinci yarısındaki İstanbul görüntüleri İstanbul'u filmin başlıca karakteri



Fotoğraf 2.23 Lüküs Hayat film afişi



Fotoğraf 2.24 Kanun Namına film afişi

yapmaktadır. Lütfi Akad aynı zamanda polisiye gerilim filmlerinin de öncüsü olan *Kanun Namına* filminde oto tamircisi Nazım'ın polislerce kovalanması ile başlayan sahnelerle birlikte sanki bir film çekmemekte bir İstanbul belgeseli çekmektedir.

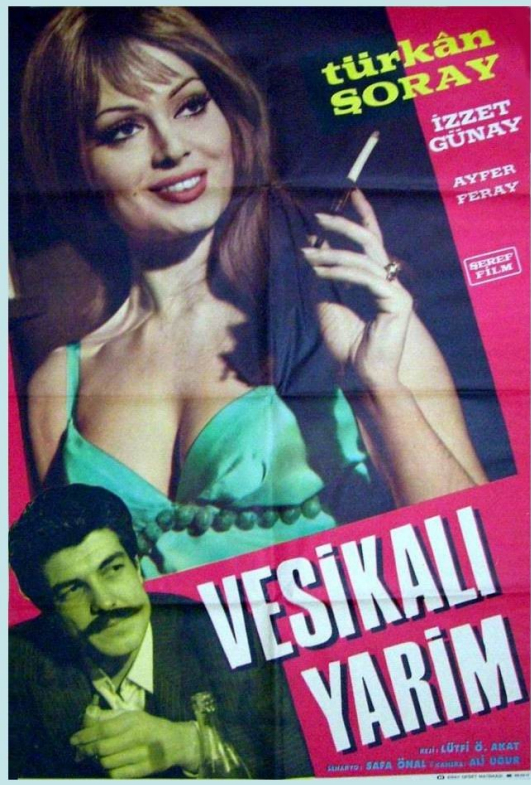
2.7. 1950 YILLARI VE SONRASI DÖNEMDE TÜRK SİNEMASI

Gecikmiş bir modernleşmenin sonucu olarak Türk sinemasının özellikle 1950'li yıllarındaki kahramanları Avrupalı karakterlerdi. 1950 ve 60'lı yıllardaki filmlerin İstanbullu kahramanları "Batı Sinema" perdelerinden çıkmış gibidir. Örneğin Ayhan Işık, Clarke Gable gibidir, İstanbullu burjuva karakterler de 'Batılı' bir yüze, giyim, kuşam, yeme, içme, dans etme, oturma şekline göre biçimlendirilmiştir; kadınlarsa sarışın, beyaz tenlidir ki, bu da Türk erkeklerinin özlem duyduğu bir tiptir. Gerçekte Türk sinemasının estetik başarısı bu filmlerde değil, Türkiye'ye özgü figürleri stilize edebilen yapıtlarda görülebilir. Yılmaz Güney gibi bir sinemacının Türk sinemasında bir çığır açması da, yeni bir tip, tema, mekan ve oyunculuğundan kaynaklanmaktadır. Onun sineması, 50-60 yıllık bir sinema anlayışını çabucak değiştirmiş ve popülerleşmiştir.

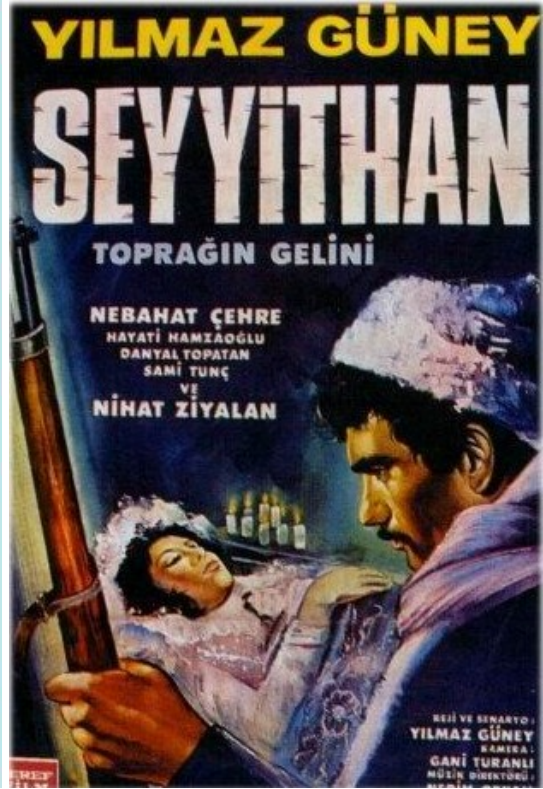
Susuz Yaz (Metin Erksan, 1964) (Fotoğraf 2.25), *Vesikalı Yarım* (Lütfi Akad, 1968) (Fotoğraf 2.26), *Seyyit Han* (Yılmaz Güney, 1968) (Fotoğraf 2.27), *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) (Fotoğraf 2.28), *Gelin* (Lütfi Akad, 1973), *Sürü* (Yılmaz Güney/Zeki



Fotoğraf 2.25 *Susuz Yaz* filminden bir kare

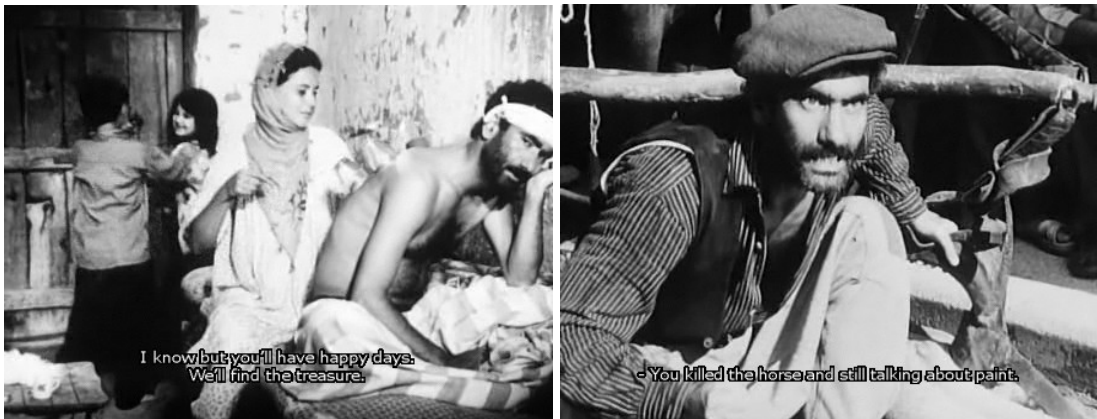


Fotoğraf 2.26 Vesikalı Yarım film afişi



Fotoğraf 2.27 Seyyithan film afişi

Ökten, 1978) (Fotoğraf 2.30), *Hazal* (Ali Özgentürk, 1980) (Fotoğraf 2.29), *Yol* (Yılmaz Güney/Şerif Gören, 1981) (Fotoğraf 2.31), *At* (Ali Özgentürk, 1982) (Fotoğraf 2.32), *Hakkari'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982) gibi filmler, İstanbul'un 'Batılı' yaşam biçimini dekor olarak kullanan melodram, Mısri arabesk filmleri veya salon filmlerini tarihin küllerine savurmuştur. Aşağı yukarı 1960'lara kadar bu sinema anlayışı, 'Doğulu' ve köylü tarzında yaşayan seyircileri 'Batılı' ve burjuva hikayelerle avutuyordu. Oysa sinema anlayışı da seyirci profili de çeşitlenmişti. Yani 1960'lardan itibaren sinema, sadece İstanbul, İzmir gibi yerlerle sınırlı kalmadı; yavaş yavaş ülkenin bütün kent ve kasabalarına dek yayıldı ki, bu seyir, yeni film



Fotoğraf 2.28 Umut filminden iki kare

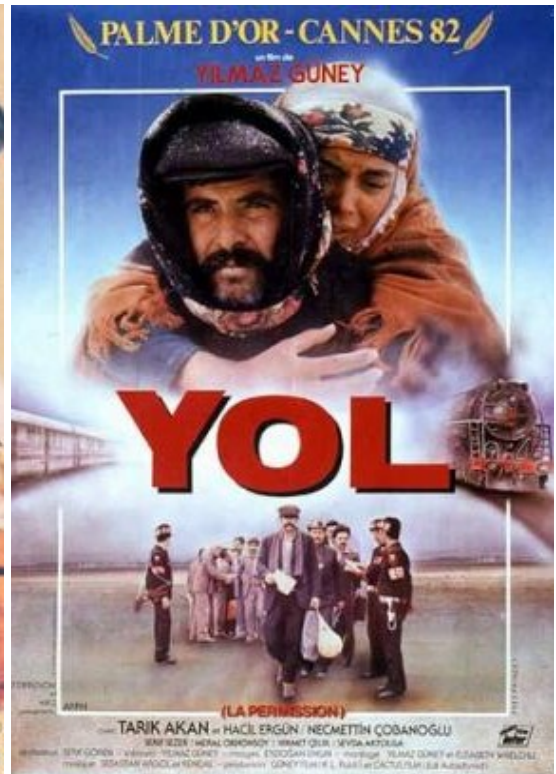


Fotoğraf 2.29 Hazal filminden bir kare

anlayışlarının ortaya çıkmasına maddi bir olanak verdi. Estetik kategoriler gibi öne sürülen, ama her şeyden önce politik/ideolojik olan 'Ulusalci' ve 'Halkçı' sinema yönleri de yeni seyirci yapısı ve Türkiye'deki yeni siyasi oluşumların bir sonucu olarak ortaya çıktı. Ve bu dönem, 1950'lerin melodramatik 'İstanbul hikayeleri'ni ele



Fotoğraf 2.30 Sürü film afişi



Fotoğraf 2.31 Yol film afişi

alan film anlayışını geride bıraktı. 'Yeşilçam sineması' ise, seyirci sömürüsüne başvurarak kazanç elde etti ve ne film sanatı ne de film endüstrisine önemli katkıda bulundu. Gözü rahatsız edici manzaralarla şişirilen bu sinema, filmlerden elde ettiği karı da sinema dışında kullandı.



Fotoğraf 2.32 At filminden bir kare

İstanbul, çeşitli biçim ve belki de her türlü konuyla sinematografik bir dekor olarak Türk sinemasının 'motor'u olmuştur. Bir çok siyah beyaz filmde önde bir melodram, arkada ise İstanbul vardır. *Öldüren Şehir*'den *Vesikalı Yarım*'e, Lütfi Ö. Akad'ın pek çok filminde İstanbul önemli bir konumdadır. Hem şiirselliğiyle hem tuhaf entrikasıyla buram buram Attila İlhan koku *Yalnızlar Rıhtımı* da (1959), bu filmlerden biridir. Akad, daha sonra İstanbul'a göçün epik bir destanı niteliğindeki ünlü üçlemesini ise renkli olarak çekecektir. Memduh Ün'ün dostluk temasını işleyen *Üç Arkadaş*'ı (1959), Halit Refiğ'in büyük kentte tükenen taşralı aileyi anlattığı *Gurbet Kuşları* (1964) (Fotoğraf 2.33; 2.34), Atıf Yılmaz'ın entelektüel çevreleri iğneleyen *Ah Güzel İstanbul*'u (1966) (Fotoğraf 2.35), Metin Erksan'ın tekil insanın büyük kentte direnişini anlatan *Acı Hayat*'ı (1963), yağmurlu ada atmosferi, göl dekoru ve belirgin üslubuyla *Sevmek Zamanı* (1966), Attila Tokatlı'nın yitik *Denize İnen Sokak*'ı (1960) siyah-beyaz İstanbul'un izlenebildiği ve belli bir estetik düzeyin üstüne çıkabilmiş filmlerden bazılarıdır. Haydarpaşa ve Sirkeci istasyonları, Karaköy



Fotoğraf 2.33 Gurbet Kuşları filminde Haydarpaşa Fotoğraf 2.34 Gurbet Kuşları filminden bir kare
rıhtımı, iskeleler, vapurlar, Eminönü meydanı, plajlar ve Yeşilköy hava alanı, Sultanahmet Cezaevi kapısı kameraların sık sık uğradığı mekanlar olarak göze çarpmaktadır.

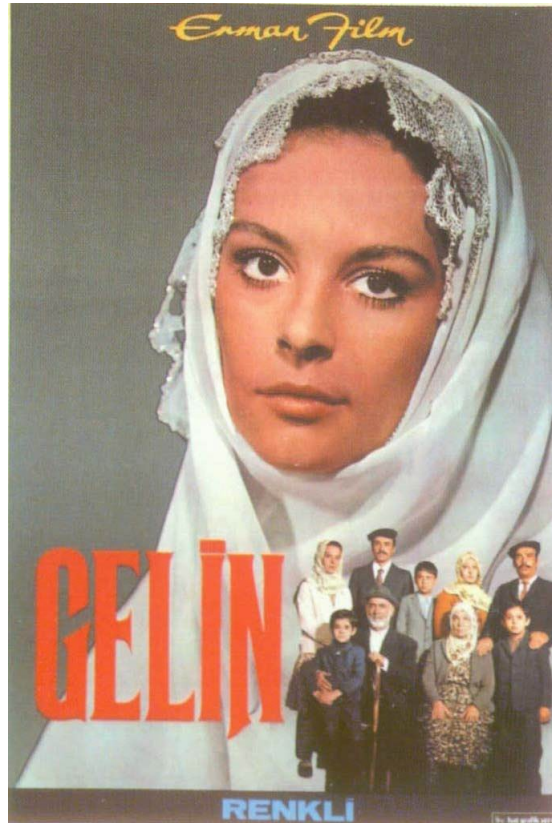
Bu şehrin Türk sinemasındaki yeri, Kahire'nin Mısır, Bombay'ın da Hint sinemasının odağı olması denli güçlüdür. *Ah Güzel İstanbul*, *Vesikalı Yarım*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Bitmeyen Yol*, *Ayşecik*, *Üç Tekerlekli Bisiklet*, *Gurbet Kuşları*, *Gelin*, *At*, *Uzak* gibi filmler, İstanbul'un farklı manzaralarını betimlemiş ve



Fotoğraf 2.35 Ah Güzel İstanbul filminden bir kare

İstanbul'daki modern yaşam biçimlerinin çeşitliliğini onaylamıştır. Başka deyişle, sinema İstanbul'dan bambaşka 'kentler' ve yaşam biçimleri sunmuştur. Zaten modern büyük bir kentin tamamı düşünüldüğünde, çeşitliliğin var oluşu anlaşılabilir bir durumdur. Modernliği anlamlandıramayan, ona tahammül edemeyen ve onun dönüştürülebilir bir olgu olduğunu hissedemeyen/kavrayamayan ve bu yüzden taşralılık nostaljisi ile dinsel, nasyonalist gibi 'kollektif ideoloji'lere yönelen reaksiyoner filmler de -örneğin *Gurbet Kuşları*, arabesk filmler ve genel olarak 'Ulusalcı sinema'...- İstanbul'u yansıtırken, *Gelin*, *Karanlıkta Uyananlar* gibi filmler, 1960 ve 70'li yıllarda yeni modernlik biçimleri alan İstanbul'un dinamizmini temsil etmiş, modern kentsel hayatın süregen ve çok yönlü bir olgu olduğunu canlandırmıştır.

İstanbul'a göç eden insanların modernleşme sürecine katılmalarını mükemmel bir şekilde gösteren *Gelin* (1973) filmi ise (Fotoğraf 2.36), Anadolu'dan İstanbul'a taşınan ailenin geleneksel hayatını belgelemiştir. Eğilimi modernist olan bu film, feodal alanlardan edinilen kültürel değerlerin, kentteki hayatta değişime uğrayabileceğini ve bazı değerlerin değiştirilmemesi durumunda bunun acı sonuçlara yol açabileceğini söyler. Oğlu, feodal dinsel gelenek ile daha baskın olan ticari



Fotoğraf 2.36 Gelin film afişi

kapitalizme 'kurban' edilen genç gelin, İstanbul'daki kadına da bir yaşama alanı sağlayan modern hayat düzenine kocasıyla birlikte katılmaya karar verir. Gelin, artık gelenekleri reddederek isyan etmiş, geleneksel aile tipinden kurtulma yolunda adım atmıştır. Kadın, kocasıyla birlikte artık fabrikada çalışabiliyordur ve kentsel sınıfsal bir olgu olan sendikal örgütlenmenin farkına varmıştır. Gelin'in İstanbul'daki yaşam deneyimi onu özgürleşme talebine yöneltir. Alman ortaçağ kentlerinden kalma, 'Kent havası özgürleştirir' vecizesi, modern İstanbul'a göç eden 'cahil' insanlar için de geçerlidir. Kentlere göç eden insanların kültürel değerlerini yaşamaya devam etmeleri genellikle yakınılan bir durumdur. Oysa nerede olursa olsun kuşaklar boyunca edinilmiş deneyimlerin değişmesi yine birkaç kuşak sürebilir. Bu yüzden sürekli göç alan İstanbul, bu tür farklılıkları yoğun bir biçimde yaşamaktadır. Lütfü Akad'ın başarılı yanlarından biri, geleneksel kültürün, kent hayatında durağan kalamayacağını, tersine değişken olduğunu ve yeni yaşam tarzlarına dönüşebileceğini zarif bir sinema diliyle ifade etmesidir.¹⁸⁹

Kentler, tarih boyunca okuma-yazma kültürü olan alanlardır. İstanbul, şüphesiz Türkiye'nin en önemli kültürel üretim merkezi olmakla birlikte, birkaç milyon insanın kent kültürü ile etkileşimi en az düzeydedir. 'Kültürel gecikme' olarak tanımlanabilecek bu durumun temel nedeni de, üretilen ekonomik ve kültürel değerlerin nüfusun büyük bir oranını oluşturan alt toplumsal kesimlere yayılmaması ve onlar ile paylaşılmamasıdır. Ertem Göreç'in 1965 yılında gerçekleştirdiği, *Karanlıkta Uyananlar* (Fotoğraf 2.37) da, ekonomik değerlerden hakça pay talep eden işçi kesiminin İstanbul'daki sendikalaşma ve sınıf politikasını dile getiren ilk filmidir. Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı bu film, 1961 Anayasası'nın sağladığı olanaklarla Türkiye'deki sol hareketin, özel olarak da Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) ve *Onlar Uyanırken* kitabının isyancı yazar ve milletvekili Çetin Altan'ın yükselen sesine eşlik eden bir yapıttır.¹⁹⁰ Bu arada Korkut Boratav'a göre, "Uzun yıllardır şehirde yaşamakta olan veya şehirde doğmuş işçiler, durumlarını diğer sınıflarla ve özellikle burjuvaziyle karşılaştırmaya yönelirler. Bu yüzden en azından ilerici ve devrimci bir potansiyel taşırlar."¹⁹¹ *Karanlıkta Uyananlar*, İstanbul'daki işçi sınıfının sendikal örgütlenmesini, bu sınıfın burjuvaziyle karşılaşmasını ve iki sınıf arasındaki uzlaşmaz çelişkileri ortaya sermiştir. Kentsel

¹⁸⁹Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 420

¹⁹⁰Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 423

¹⁹¹Korkut Boratav'dan alıntılan, Avcıoğlu, D., 1982. Türkiye'nin Düzeni, I., II., Tekin Yayınları, İstanbul, s: 1214

bir siyasi hareket olan sendikalaşma, filmde İstanbul fonunda kullanılır. Film, sabah çekilmiş bir rıhtım görüntüsüyle açıldıktan sonra, gecekondu halkının işine doğru yola koyulmasını belgelemektedir.



Fotoğraf 2.37 Karanlıkta Uyananlar filminden bir kare

İstanbul'un modernleşmesi boyunca kentin aldığı yeni biçimler; örneğin sanayileşme, kente göç, konut sorunu, gecekondu, merkez-varoş arasındaki çelişkiler, kültürel şoklar, sendikalaşma, toplumsal/sınıfsal çatışmalar, kadının gündelik yaşamda ve iş hayatında giderek etkin görünmesi, aile duygusunun parçalanması, yeni kültürel beğeniler, değişime uğrayan bilinç ve duygular; son yıllarda giderek artan yabancılaşıma ve insanın kendi 'yazgı'sına ve yalnızlığına terk edilişi gibi toplumsal/bireysel manzaralar filmlerde betimlenmiştir. Çoğu filmde İstanbul, ilk sahnelerde 'taşı toprağı altın' bir umut kapısı olarak gösterilmiş, film anlatısı ilerledikçe de hayal kırıklığıyla tamamlanmıştır. Ali Özgentürk'ün *At*, Lütfi Akad'ın *Gelin* veya Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* gibi filmler, İstanbul'daki modernlik/geleneksellik çatışmasını ve kederli sonuçlarını temsil ederek klasik olmuşlardır.¹⁹²

2.8. SİNEMADA KENTSEL KRİZ VE TOPLUMSAL SORUNLAR

Kentsel kriz ve toplumsal kırılmalar, İstanbul'u anlatan yüzlerce filmde görülebilir. Hemen hemen tüm film türleri, İstanbul'daki kentsel sorunları ve yeni oluşumları

¹⁹²Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 38

sahnelemiştir. Melodramatik çocuk filmleri, arabesk veya komedi filmleri, Ertem Eğilmez'in dramatik filmleri gibi. *Şehirdeki Yabancı*, *Altın Şehir*, *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Bitmeyen Yol* (1965) ve daha birçokları İstanbul'daki sorunlara işaret etmiştir. *At*, *Yusuf ile Kenan*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Canım Kardeşim*, *Bir Avuç Cennet*, *Gelin* gibi filmleri de birbirinden farklı mekan, hikaye ve ifade biçimleriyle bu konuda örnek göstermek olanaklıdır. Ancak özellikle Doğu Anadolu'dan İstanbul'a göçün yol açtığı gecekondulaşma/varoşlaşma olgusunun son yıllardaki keskinliği, birkaç sahnede Büyük Adam Küçük Aşk, Güneşe Yolculuk gibi filmlerde daha güçlü bir şekilde yansıtılmıştır.

İstanbul ve Türkiye'deki kentleşme tarihi, aynı zamanda gecekondulaşma tarihidir; dolayısıyla göç ve gecekondu olguları Türk sinemasının hemen hemen her zaman ele aldığı bir konu olmuştur. Öte yandan modernleşme, Türk toplumunun hafızasında bir 'ilerleme imgesi' şeklinde algılansa da, onun sıkıntı verici yanları da vardır ve bu durum Petersburg ve Berlin'in, Kahire veya Meksiko City'nin modernleşme süreçlerinde de bu tür sonuçlar doğurmuştur. Zaman zaman bir karabasana dönüşen kentsel kriz ve toplumsal kırılmalar da, zaten modernleşme sürecinin bir sonucudur. Bunun en şiddetli halini de belki *Paramparça*, *Köpekler ve Aşklar* (Alejandro Gonzalez Inarritu, 2000) ile *Protesto* (Yön: Mathieu Kassowitz, 1995) adlı filmler sunmuştur ki, son yıllarda hiçbir film, kentsel kriz ve toplumsal kırılmaları bu filmler denli keskin bir biçimde yansıtamamıştır. Biri Meksiko City diğeri Paris ve banliyölerinde geçen bu iki filmin işaret ettiği kaygı verici sorunlar, İstanbul'da da mevcuttur. Son 20 yıl içinde İstanbul'a olan göç dalgası, sorunları çok daha zorlaştırmış, varoşları da, merkezi de kuşatmıştır. Ancak bu metamorfozun şiddetini betimleyen güçlü bir film henüz ortaya çıkmış değildir.¹⁹³

'Yeni Türk Sineması'ndan Zeki Demirkubuz, çaresiz 'küçük insanlar'ın hayatlarını temsil ettiği ve Dostoyevski ile Beckett'e meyilli 'natüralist tablolar'ı sergilediği İstanbul'u dekor olarak kullanmıştır. Aynı şekilde Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (Fotoğraf 2.38) filminde de, İstanbul'a taşradan gelen karakterlerin ruh halleri betimlenmiştir. Bu filmlerin canlandığı İstanbul ve karakterleri, bu şehrin insancıl dayanışmaya, merhamete yer veren Sait Faik'in İstanbul'una artık benzememektedir. Günümüzde 'Umutlar diyarı' İstanbul, modernliğin katı, sıkıntı verici ve gayri-insani koşulları içinde yaşamakta, Z. Demirkubuz ve N. B. Ceylan'ın filmleri de, modern Batı kentlerine özgü acımasız ve duygusuz hayat koşullarının İstanbul'daki varlığına

¹⁹³Öztürk, M., 2005. a.g.e., s.s: 39-40

işaret etmektedir. Başka deyişle radikalleşen/kabalaşan modern kapitalizmin ve aynı şekilde taşralılığın 'istila ettiği' İstanbul'un toplumsal manzarası, ne Sait Faik ne Yahya Kemal Beyatlı ne de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın betimlediği parıltılı bir kenttir. Zaten her iki yönetmenin referansı, adı geçen 'İstanbul şairleri' değil, modern insanın ıstırabını bütün ruhuyla anlatan Dostoyevski'dir ve bu seçim bir rastlantı değildir.



Fotoğraf 2.38 Uzak filminden bir kare

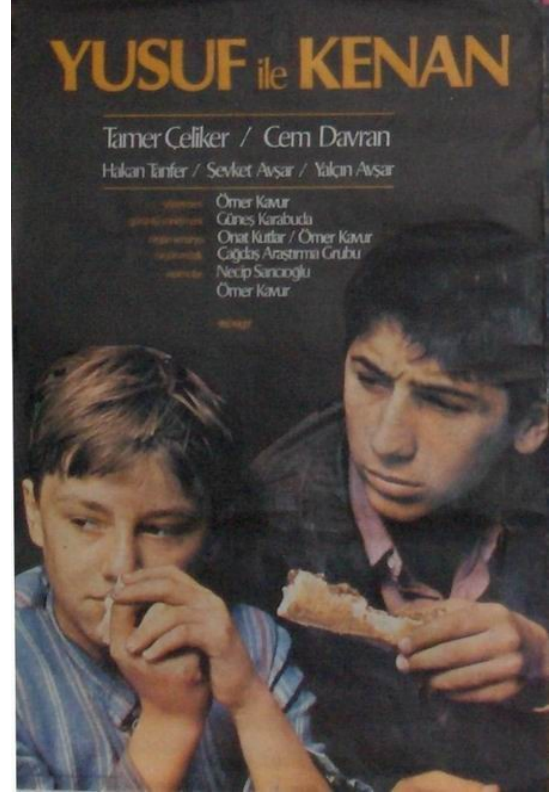
Öte yandan *Namushu*, *Faize Hücüm*, *Banker Bilo*, *Eşkya* gibi filmler de 'Özalci' bir 'Para Şehri'ne dönüşen İstanbul'u yansıtmıştır. Yavuz Turgul'un yazıp yönettiği *Eşkya* (1996) (Fotoğraf 2.39) filmi de bu noktada, İstanbul'un yeni özellikleri hakkında aydınlatıcı olmuştur. *Eşkya* tam da İstanbul'un yoksul mahallelerinde yaşayan, 'göçmen' olan gençliğin yeni değerleri üzerine kentsel sosyolojik bir düşünme alanı açmıştır. Kısa sürede meşru ya da gayrı meşru yollarla para kazanma ve güç sahibi olma hedefi alabildiğine olağanlaşmış, 'başarı' ve yeteneğin ölçütünün 'güç' sahibi olmaktan geçtiği sürekli telkin edilmiş; bu 'değer'ler de özellikle Özalçılık'ın dayatmasıyla hız kazanmıştır. Böylece haksız olana 'olağanüstü' bir alan açılmıştır. Sanki *Eşkya*'daki gangster tiplerin ön figürü olan, *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979) (Fotoğraf 2.40) filminin kahramanları da, İstanbul'daki azgın hayatı yansıtır. Filmin kahramanları Yusuf ile Kenan, babalarının Doğu Anadolu'da öldürülmesinden sonra canlarını kurtarabilmek için İstanbul'a kaçarlar. Belgesel sahnelerle, bir yandan ayakkabı boyacıları, çöplükten yemek toplayanlar, özürülüler, dilenciler, hamallar; öte yandan oyun oynayan çocuklar paralel kurgu tarzıyla

kaydedilerek, İstanbul'daki yoksul ve zengin yaşama biçimleri karşılaştırılır. Kentte yaşayan, hırsızlık yapan ve cinayet işleyen çocuklar, feodal düzenden sonra bu kez İstanbul'un vahşi ticari kapitalizmine kurban olurlar.

1970'lerin İstanbul'unu kullanarak bir mikro toplum yapısını göz önüne seren *Yusuf ile Kenan*, dünyayı görme biçimi, belgesel-kurmaca stili ve gerçekçi tiplmeleriyle *Ayşecik*, *Ömercik* ve *Sezercik* gibi 'melodramatik' filmlerin anti-tezidir. Ve 'burjuva İstanbul'lu'nun gönlü her ne kadar 'Parisien', -Özal'dan bu yana da 'New Yorker'- bir hayat tarzı arzulasa da, 'Köylü İstanbul'lu', modern İstanbul'a kendine özgü yaşam tecrübesiyle, çok farklı bir 'dil' ve 'renk'le girmiştir. İşte 'Binbir Gece Masalları'nın ve şairlerin parıldayan zevkli şehri, günümüzde 'globalizm'; ile taşralılık arasında biçim bozumuna uğramaktadır.



Fotoğraf 2.39 Eşkiya film afişi



Fotoğraf 2.40 Yusuf ile Kenan film afişi

2.9. TARİHİ KENT VE TARİH BİLİNCİ GELİŞTİRİLMESİNDE ARAÇ OLARAK SİNEMA

Kiper¹⁹⁴, küreselleşmenin kentlerdeki belirgin etkisi olarak, artan eşitsizliğin paralelinde ortaya çıkan ikili kentsel yapıdan söz etmektedir. Bu ikili yapı, yoksul ve

¹⁹⁴Kiper, P., 2004. Küreselleşme Sürecinde Kentlerimize Giren Yeni Tüketim Mekanları ve Yitirilen Kent Kimlikleri, Planlama Dergisi 2004/4, Ankara, s: 14-18

varsılların kent mekanında yer seçimi tercihlerini etkilemekte, varsıllar konut ihtiyacını kent çeperlerinde, yeni konut alanlarında ve son dönemde merkezdeki rezidanslar da giderirken, yoksullar bu sorunlarını ya gecekondulu alanlarında ya da kentin eskimiş, köhnemiş bölgelerinde çözmektedirler. Bu durum, geleneksel mahalleleri yoksul mahallelerine dönüştürmekte ve kentsel yenileme ve dönüşüm projelerinin bu alanlarda yoğunlaşmalarına yol açmaktadır.

Kullanarak koruma, yaşatarak koruma, dönüşüme ayak uydurarak koruma, kültür mirasını geleceğe taşıyacak mesajlardır.¹⁹⁵ Benzer bir görüşle Binan, koruma kavramının 'muhafaza etme, kutunun içine alma, kimseye dokundurtmama'¹⁹⁶ olarak çağrışım yapsa da, aslında bugün evrensel düzeyde kabul edilen koruma kavramının sürdürülebilirlik ilkesi çerçevesinde gelişmeyi içine alan bir kavram olduğunu, bu yaklaşım üzerine temellendiğini vurgulamaktadır.

Günümüzde kentsel koruma alanlarının sürdürülebilirliği üzerine yoğunlaşan planlama gündemi, sürdürülebilirliği sağlamada korumanın tek başına yeterli olmadığını, yaşayan, değişen, gelişen, dönüşen kent parçalarında diğer planlama araçları ile ortak ilkeler doğrultusunda hareket edilmesi gerektiğini göstermektedir. Bugün artık, koruma tek başına telaffuz edilebilecek bir kavram olmaktan çıkmıştır. Tüm dünyada, koruma ve yenileme, söylemlerde ve eylemlerde bir arada yer almaktadır. Koruma tek başına sürdürülebilirliği sağlamada yetersiz kalmaktadır; geliştirme ve çağın gereklerine uygun bir şekilde koruyarak yenileme ve dönüştürme düşüncesinin benimsenmesi gerekmektedir. Bu konuda çözüm, koruma ve geliştirme çıkarlarının birleşebileceği bir orta yol bulmakta yatmaktadır.¹⁹⁷

Yenin her şeye egemen üstünlüğüne karşı eski imgeyi korumak, ancak üstün düzeyde bir eğitimle ve kültür birikimi ile olasıdır. Günümüzde bu kültürün temsilcileri, yeni kent ortamında marjinal bir gruptur.¹⁹⁸

İtalyan şairi ve yönetmeni Pasolini; sanatsal zenginliklerin (yapı ve manzara da dahil), geçmişle olan bağların kutsallığı, halka ait bir sorun değildir. 'Güzelliğin sorunu', sadece elit bir kesimi ilgilendirmekte ve 'güzelliğe duyulan aşk' bir günah olarak değerlendirilmektedir der.¹⁹⁹ Toplumsal bilinç oluşturma, maddi ve manevi

¹⁹⁵Özden, P., 2002. Yasal ve Yönetmelik Çerçevesiyle Şehir Yenileme Planlaması ve Uygulaması: Türkiye Örneği, Doktora Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

¹⁹⁶Binan, C., 2005. a.g.e., s: 16

¹⁹⁷Welbank, M., 1987. "Koruma ve Geliştirme", Çev: R. Bademli, Konut ve Gelişme, Birleşmiş Milletler Türk Derneği Yayını, no.14, Ankara, ss: 183-189

¹⁹⁸Kuban, D., 2000. Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu, Yem Yayın, İstanbul, s: 158

¹⁹⁹Aubert, J. P., 2004. a.g.e., s:154

kültürel değerleri belgeleme ve bu değerlerin kuşaklararası aktarımına aracı olmak başlı başına önemlidir. Sinema filmleri ve yönetmenleri de, bu işlevi yerine getirenler arasında ön sıralarda gelen bir gruptur. Koruma bilincini yaratmak ve yaygınlaştırmak için en etkin olması gereken sivil toplum kuruluşları henüz bu niteliğe kavuşmamışlardır. Bu konuda desteklenmelidirler.

Koruma düşüncesi, insanın bugününün ve geleceğinin sorumluluğunu taşımalıdır. Geçmiş, var olanı dondurmamak saklamak, çağın insanı için yaşanmaz duruma getirmek, koruma değildir. Tarihi mekanlar korunurken salt mekan müze gibi korumak yerine, mekanın yaşaması ve solması da gerekmektedir. Mekanların kimliği mekanda yaşayanların mekana kattıkları ile oluşur. Yapılar ve insanlardır mekanın aktörleri. Ve sinema neden yönetmeni olmasın bu aktörlerin?

"Bizim için değerli olanı, anıları olanı, tarihsel olanı...Bize dek yaşayarak gelebilmiş olanı, ön açmış, ön açan geleneği..."²⁰⁰ bırakmak isteriz yarınlarımıza. Kentte doğan, büyüyen ve kent var oldukça kendisi de varolacak olan sinema sanatı, geniş kitlelere ulaşması, etkin bir şekilde kullanılabilir olması nedeni ile koruma bilincini yaratmak ve yaygınlaştırmak için bir araç olarak neden kullanılmasın? Yedinci Sanat doğumundan bu yana, çeşitli anlatılar çerçevesinde tarihin kaydını tutmaya başlamıştır. 19. yüzyılın icadıdır fakat yirminci yüzyılın aktörü haline gelmiştir. Nasıl roman 19. yüzyılın formu idiye, sinema da kendi dilinde 20. yüzyılın anlatıcısı



Fotoğraf 2.41 Bir İstanbul sokağı, Topkapı filmi, Jules Dassin, 1964

²⁰⁰Bektaş, C., 2001. Koruma Onarım, Literatür Yayıncılık, İstanbul, s: 23



Fotoğraf 2.42 Galata Köprüsü, Topkapı filmi, Jules Dassin, 1964

olmuştur. İçinde bulunduğumuz yüzyılın ise bir nevi yol göstericisi, önceden habercisi konumundadır. Zaman ve mekan açısından sınırları zorlayan teknikleri sayesinde, hikayelerini aktarmada hiçbir güçlük çekmeyen sinema, içinde bulunduğu dönemi anlamak ve 'yaşamak' isteyenler için vazgeçilmez olmuştur. Sinema, modern kent bilimleri ve kenleşme ile aşağı yukarı aynı zamanda gelişti. Kent sosyoloğu Reymond Ledrut, şehirciliğin bir bilim ve sanat, teknik ve politika, şiir ve felsefe olduğunu söyler.²⁰¹ Sinemanın keşfi ve gelişmesi modern yaşamın kentlerde somutlaşmasıyla aynı tarihlere denk düştüğüne göre sinema insanları kentli insanlardır. Hafızaları kentlidir diyebiliriz.

Tarihi çevreyi koruma isteği, çağdaş toplumun başka istekleriyle karşıtlaşır. Kültürel motivasyon yeteri kadar güçlü olmadığı zaman, bütün gerekli yasal çerçeve hazırlanmış bile olsa, toplum gerektiği zaman yasal olmayan yollarla korumaya direnir. Kentleşme sürecinin devam ettiği ve halkının büyük çoğunluğunun henüz kentlileşmediği Türkiye’de ve benzer ülkelerde hatta Batı ülkelerinde de tarihi yapıyı ve tarihi kenti koruma isteğinin karşısına çıkan yargılar bulunmaktadır.²⁰²

Toplum yaşamında tarih bilincinin, anıtların, tarihi yapıların korunması isteğini doğurması için, toplumsal kimlik kavramının gelişmesi gerekir.²⁰³ Sinemanın önemli özelliklerinden biri de, ayrımcı toplumsal ve kültürel tabakalanmaları aşması ve

²⁰¹Öztürk, M., 2005. Sine-Masal Kentler, Donkişot Yayınları, İstanbul, s:140

²⁰²Kuban, D., 2000. a.g.e., s: 55

²⁰³Kuban, D., 2000. a.g.e., s: 48



Fotoğraf 2.43 Topkapı Sarayı çatısından İstanbul'a bakış, Topkapı filmi, Jules Dassin, 1964

bütün toplumsal-kültürel kesimler tarafından meşruiyetinin kabul edilmesidir. Böylece 'estetik tat', belirli kentlerin, belirli sosyal tabakalarının çevresinde sıkışıp kalmayıp evrensel bir düzeye varmıştır.²⁰⁴

Sinema, sadece kentsel yaşam ve görünümünün sunumları olarak kalmaz, Robins'e göre aynı zamanda kentin görsel deneyimlerini de biçimlendirir.²⁰⁵

Kent hayatı, film biçimini şekillendirirken ve sinema seyircisinin bakış açısı ve alımlama estetiğini etkileme yeteneğine sahip olurken, sinema da kentsel hayatın gündelik akışında bireysel tutku ve toplumsal bellekte bir iz bırakagelmiştir.²⁰⁶

Günümüzde sinema sanatının tüm sanatlar içinde ayrı ve özel bir yeri olduğu bilinmektedir. Sinema, ortak (kolektif) bilinci oluşturmada ve yaymada en etkin bir alandır. Çok geniş yığınlarca, birden izlenme ve onları etkileme yetisi dolayısıyla sinema, belli bir toplumda belli bir dönemde ortak ve giderek toplumsal bir bilincin oluşmasında önemli bir işlev üstlenir. Sinema, ortak bir bilinç oluştururken bunu iki aşamada yapar: Öncelikle toplumda egemen olan, o toplumun o dönemdeki ekonomik, toplumsal, kültürel oluşumundan kaynaklanan bir dizi veriden, simgeden, işaretten yola çıkar. Tüm bu veri, simge, işaretler dizgesinin ve bütününe, o toplumda egemen olan ideolojiden kaynaklandığını ve ideolojiyi yansıttığını söylemeye ise gerek bile yok... Ama bu varolan değerlerden yola çıkan sinema, tüm

²⁰⁴Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 25

²⁰⁵Robins, K., 1999. a.g.e, s: 211

²⁰⁶Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 41

bu değerleri kendi potasında yoğurur, biçimlendirir, yeni bir karışım halinde geniş yığınlara sunar. Böylece belli bir ortak (toplumsal) bilincin biçimlenmesinde, somutlaşmasında, etkinliğini toplum ölçüsünde sürdürmesinde önemli bir işlev yüklenir. Sinemanın özellikle kapitalist dünyanın dev üretim çarkları içinde biçimlenen haliyle genelde niye gerici ve tutucu bir işlev gördüğünün, yaygın ideolojilerin (burjuva ideolojisinin) bir silahı haline gelmesinin (getirilmesinin) de açıklamasını taşır bu olgu.²⁰⁷

Bu yaklaşım çerçevesinde sinemanın tarihe eğilmesinin önemi açıktır. Çünkü tarih, bir toplumda, ister ulusal ister sınıfsal bir yaklaşımla ele alınsın, ortak (toplumsal) bilinci oluşturmada, pekiştirmede, sürdürmede en önemli öğelerden biridir. Şimdilerde daha çok kültür sözü ediliyor, ama kültür tarih boyunca toplumsal tarihin bir türevi olmuştur. Tarihin bir özü, bir yansımasıdır kültür. Bir toplumun belli bir dönemdeki kültürel sorunlarını algılamada, irdelemede ve çözümlemede kendi tarihine bakışının, kendi tarihini çözümlemesinin nasıl önemli bir rol oynayacağı konusundaki bir tartışma önemlidir.²⁰⁸

Yüzyılın başından beri filme çekilen şeylerin oluşturduğu bütün (makro ya da mikro tarih, olaysal ya da değil, belge ya da kurmaca anlatı), bugün kendiliğinden, sinemateklerin, televizyonların, özel koleksiyonların korunaklarına, insanların



Fotoğraf 2.44 İstanbul Boğazı'nda bir yalı, Topkapı filmi, Jules Dassin, 1964

²⁰⁷Dorsay, A., 2003. Sinema ve Çağımız, Remzi Kitabevi, 3.Basım, İstanbul, s: 173-174

²⁰⁸Dorsay, A., 2003. a.g.e., s: 174

belleklerine yerleşmiş devasa bir arşiv oluşturmaktadır. Uzun zamandan beri, toplumların geçmişleriyle bağlantısı -bellekleri- artık bu arşivle (onların bir tür 'filmsel bellekleri') olan bağlantılarından ayırt edilememektedir. Doğallıkla da bir tür kitlesel sinemaseverlik ortaya çıkmaktadır.²⁰⁹

'Belgesel Sinema ve Tarih' deyince, kimileri büyük bir savaş, deprem, salgın gibi tarih kitaplarına geçebilecek türde olayların filme alınmasını düşünebilirler. Oysa tarih belgesinde olayın kendisi ne denli önemliyse, aynı olayın daha sonra yarattığı etkiler, belki de çok daha değer taşır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı sonunda Japonya'ya atılan iki atom bombasının patlamasını gösteren belge görüntüleri ne denli ilginçse, yıllarca sonra bu iki atom bombasının Japonya ve diğer ülkelerde yarattığı etkilerin filmsel dille yansıtılması çok daha değerlidir. Zaten bir filmi de 'belgeselleştiren' bu gibi değerlerdir.

'Belgesel Sinema ve Tarih' konusu aynı zamanda çağların toplumsal, siyasal ve kültürel yönlerini de içerir. Bu nedenle tarihi belgeleyen belgesel filmlerin salt olayları görüntülemeyi ya da bu olaylar görüntülenemeyecek değin eski yıllarda kalmışsa onları gerçeğe de yaklaşan biçimlerle yansıtmayı amaçlamaz, geçmişin toplumsal yaşamına ve siyasal oluşumlarına ışık tutmayı ve kültürel değerlerini de yansıtmayı amaçlar. Ülkemizde tarihsel konuları irdeleyen belgesellerin yapılmamış oluşu, aynı zamanda 'belleksiz' bir toplum olmamızın da nedenleri arasındadır.

Özellikle 'tarih'i içeren bir belgesel film, tüm değerleri insan açısından ele almak, incelemek ya da en azından sergilemek zorundadır. Değişim ve gelişim insan yaşamını etkiler. İşte bir 'belgesel' tarihsel değişim ve gelişimlerin insan üzerindeki etkisini, bir olayı yakalayarak anlatırken yeni değerleri de yaratır.

Belgeselde ilginç bir olayın oluşumunu yakalayabilirsiniz ve bu oluşumu yine ilginç bir teknikle yansıtabilirsiniz. Yine de en önemli olan, ne bu ilginç olayın gerisindekiler ne de kullandığımız ilginç tekniktir. Her ikisinin önemsiz olduğunu söylemiyorum. Ama en önemli olan bunlar değildir. En önemli olan, bunları ve film dilinin çeşitli yollarını kullanarak belgesel filmciliğin başvurduğu yorumdur. Kendi oluşturduğu duygular ve düşüncelerdir.²¹⁰

'Tarih', ister istemez, 'karşılaştırma'yı ve değişimi gündeme getirir. Yıllarca önceki bir durumun, olayın, koşulların günümüzdekilerle karşılaştırılması... Bu gibi

²⁰⁹Ferro, M., 1995. Sinema ve Tarih, Kesit Yayıncılık, İstanbul, s: 52

²¹⁰Öngören M. T., 1998. Belgeselsiz Bellek Olur mu?, Belgesel Sinemacılar II. Ulusal Kongresi Bildirisi, İstanbul

karşılaştırmalar sonucunda da 'değişim'in gözlenmesi kaçınılmazdır. Eğer tarihi düz bir biçimde ele alırsanız, geçmişteki olayların günümüze aktardığı etkileri ve sonuçları da alamazsınız. Belgesel filmci, filmsel dili de kullanarak, salt belgelerle yetinmeyip kendi yorumuna uygun değerleri de filme katarak geçmişi anlatırsa, gelecekte filmi izleyenler kendi 'karşılaştırmalarını' kendileri yapabilecek ve 'değişimi' de göreceklerdir.²¹¹



Fotoğraf 2.45 Kadıköy'den Haydarpaşa Garı'na bakış, Topkapı filmi, Jules Dassin, 1964

Bu ilkeyi gözettiğinizde, belgesel olarak çekmediğiniz kimi filmler bile, yıllarca sonra 'belgesel' gibi niteliklere sahip bir ürüne dönüşebilir. Örneğin, eski siyah-beyaz ve uzun metrajlı sinema filmlerinde İstanbul kentinin çeşitli yöreleri bozulmamış görüntüleriyle yer almaktadır. İstanbul'un o yıllardaki görünümü belgesel nitelikteki filmlerde sergilenmeye değerdir. Şimdi bu eski uzun metrajlı filmlerde görünen İstanbul 'değişim' ve 'karşılaştırması' ortaya önemli bir farkı koymaktadır. Ne var ki, kazandıkları niteliklerden ötürü bu filmlere 'belgesel' denilemez. Ama bu görüntülerin çoğu İstanbul üzerine bugün yapılabilecek bir belgeselde birer 'belge' olarak kullanılabilir.

2.10. BÖLÜM SONUCU

Clarke'in²¹² ifade ettiği gibi, sinema ve kentin tarihleri iç içe geçmiştir. Fakat ne sinema ne de kent üzerine yapılan çalışmalar, bu bağlantıya gerekli dikkati ve ilgiyi vermiştir.

Modern kentin gelişmesiyle paralel bir gelişim gösteren sinema, ilk film

²¹¹Öngören M. T., 1998. a.g.b.,

²¹²Clarke, David B., 1997. a.g.e.,

çalışmalarıyla birlikte kente özel bir önem göstermiştir; çünkü diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi sinemanın da doğal araştırma alanı insan ve çevresidir. İnsanı öğrenmek, anlamak, bilmek, tanımlamak, çelişkilerini kavramak, gereksinmelerini, içgüdülerini irdelemek tüm sanatların ortak paydasıdır. Sinemanın diğerlerinden farklı olarak duruşu, onun görsel gücünün sadece görüntüye dayanmıyor oluşundan kaynaklanır. Anlattığı hikaye ve içerdiği kurgu ile bir yorum olan sinemanın, birey üzerinde, diğer tüm görsel iletişim biçimlerinden daha etkili olmasını, bu özelliği sağlamaktadır. Çünkü hikayenin görsel sunumu bireyin anıları arasına karışmakta, sahip olduğu gerçeklik anlayışını ve tanımlarını sorgulamasını sağlamakta, ve böylelikle bireyin yaşamdan beklentilerini, isteklerini, ümitlerini derinden etkilemektedir. İnsanın sosyal bir varlık olmasıyla, tüm bireyler arasında dolaşıma geçen ve sinemanın da özünde bir kitle iletişim aracı olmasıyla topluma yansıyan bu durum, sonuç olarak bireyin yaşadığı çevreyle kurduğu ilişkilerden biri olmaktadır. Birey olarak plançının ya da tasarımcının bu dönüşümden soyutlanamayacağı düşünüldüğünde, sinema, doğal olarak gelişen bir süreç sonucunda planlamayla ilişkisini var etmektedir. Kısaca planlama, kent ve sinema ilişkisinin merkezini 'birey ve toplum' oluşturmaktadır.

Planlama, açık bir sistem olarak, insan ve toplumun, gelişim ve değişim süreçlerinden bağımsız bir sistem olarak düşünülemez. Çünkü planlama sadece bir mekan üretme biçimi değil, aynı zamanda birey ve toplum üzerine bir düşünce üretme biçimidir. Ürettiği yapıyı çevre ile birey ve toplum arasındaki ilişkileri düzenleyen; toplumsal gelişmelerin sahnesi kenti, biçimlendiren ve bu şekilde toplumun yaşam tarzı, algılama biçimi ve devinim koşullarını da bir ölçü de belirleyen planlama, insanı anlamak için sinemayı bir veri olarak bu doğal ilişkiler çerçevesinde kullanmaktadır. Bunun pratiğe yansıyan ve planlama ya da planlama kullanıcısı tarafından tercih edilebilecek bir çok yöntemi olabilir. Bu çalışma, bu yöntemlerden belli başlılarını inceleyerek planlama, kent ve sinema ilişkisinin disiplinler arası bir ilişki olmaktan öte, insanlığın Platon'dan beri 'gerçek olanı' araştırma çabaları içinde doğal bir ilişki olduğunu ortaya koymaktadır.

BÖLÜM: 3 SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sinema ve kent üzerine yapılan bir inceleme, sadece ikisi arasındaki benzer ve ayrık yönleri bize anlatmakla kalmaz, dönemin sosyal, ekonomik ve sanatsal ortamına ilişkin anlamlı ipuçları da sunar.

Sinema, kentsel bir keşiftir. Gösteri olarak sinemanın keşfi ile sinema salonu arasında on yıllık bir fark var. 1895 Aralık ayında Lumières filmlerinin gelip para ödemiş bir kitleye ilk defa sunulmasıyla başlatılır. Fransa'da sinema, Lyon'un banliyösünde doğmuş ve ilk adımlarını Paris'in büyük bulvarları üzerinde atmıştır. Hızla ve görkemli bir biçimde yayılması, bir-iki yıl içinde bütün başkentlere ulaşmasını sağlamıştır. Lumière'in görüntüleri kentin birçok meydan ve merkezini çerçeve içine aldığından, bu canlı görüntüler bugün, o dönemin kentlerine ilişkin değerli tanıklıklardır.

İlk sinema gösteriminin yapıldığı günden, 1910'lara kadar sinema, avam bir gösteri sanatıdır. Bodrum katlarında, kafe köşelerinde veya çadırlarda gösterilen filmler önce Lumière filmleri ile gerçek hayat parçacıkları sunar seyredenlere, sonra Méliès fantazi dünyalarında yolculuğa çıkarır aynı kişileri. Aynı yıllar planlamanın ve mimarlığın, endüstrileşmenin beraberinde getirdiği sorunlarla yüzleştiği zamanlardır. 19. yüzyılda Avrupa kentlerinde devrim yaratan olaylar olmuştur. Endüstrileşmeyle birlikte kentlerde nüfus artışı, konut yetersizliği, suç, kirlilik ve benzeri problemler artmıştı. Diğer yandan Avrupa sömürgelerinde yeni kentler inşa ediliyor, Avrupalıların yazın dinlenebilecekleri çok sayıda kasaba kuruluyordu. Japonya bile 1868'de imparatorluğunun başkentini Kyoto'dan Edo'ya getirmiş, şehrin ismini 'Doğunun Başkenti' anlamına gelen Tokyo olarak değiştirmişti. Tüm dünyada telgraf, posta, demiryolu sistemleri kuruluyor veya yenileniyor, gazla aydınlatma gibi kamu hizmetleri verilmeye başlanıyordu. 1850'lerde bu değişiklikler eski düzeni asla geri gelmeyecek şekilde bozmuştu.²¹³ Bu, bir sonraki elli yıl boyunca kentin kültürel ve örgütsel dayanaklarının yeniden gözden geçirilmesine yol açacaktı. Bu durum karşısında mimarlar ve plancılar ilk defa sıradan insanın sorunlarına çare bulmaya

²¹³Benevolo, L., 1995. Avrupa Tarihinde Kentler, Afa Yayıncılık, İstanbul.

çalışacaktı. Planlama ve mimarlık, elit sınıflar için inşa etmekten çok daha fazlası haline gelecekti.

20. yüzyılın öncesinde kent planlaması ana caddeleri, anıtsal meydanlara bağlamak ve biraz yeşil alan düzenlemekten ibaretti. Endüstri devriminin getirdiği büyük değişiklikler, Avrupa ve Amerika'da 'şehir zanaat'ından 'kent bilimi'ne geçişi zorunlu kıldı. Yeni planlama anlayışında kent tablosu bütün bir coğrafi çevre olarak ele alındı. Yeni şehirciler yalnızca kentin dış görünüşüyle değil, estetik, sirkülasyon, sağlık ve sosyal gönenç gibi birbiriyle karmaşık ilişkiler kuran konularla da ilgilendiler. Önce yaya yollarını, tren yollarını, servis mekanlarını, sonra da tıkanan trafiği hafifletmek için otomobilleri çok katmanlı caddelerle birbirlerinden ayırmayı düşündüler. Yeni kent, kent yaşamının bütün gereksinimlerine göre donatılmış kendi başına büyük bir parktı. Veya Modrian'ın dediği gibi: "*Sanatla teknik birbirinden ayrılamazdı.*"²¹⁴

Film yapımcılarının da bu kadar yakınlarında gerçekleşen değişimlere kayıtsız kalmaları düşünülemezdi. Böylece 'metropolis', 'sinema' ve 'modernizm' arasında daha başlangıçtan itibaren bir ilişki kuruldu. Sinema kesinlikle kent modernizminin bir ürünüydü ama aynı zamanda kent kültürü ve uygarlaşmanın da üreticisiydi.²¹⁵

Paris'teki ilk film gösterim mekanında seyirci ile buluşmasından bu yana sinema, ara sokaklardan gösterişli bulvar ve meydanlara, günümüzde multiplekslere kadar genişlemiş kentsel mekanları şekillendiren bir vizyona sahip olmuştur.

İlk dönem filmleri fotoğrafa benzer yapılarıyla gerçek hayat belgeselleri -bu yüzden de bilimsel kanıtlar- olmuşlardı. Bunlar çok fazla anlamsal ve estetik girişimlerde bulunmamış, kamerayı günlük hayatı ve sıradan durumları kaydetmek için kullanmışlardı. Méliès'ye kadar ilk sinemacılar özel efektlere, hilelere, değiştirilmiş gerçekliklere gereksinim duymamışlardı. Bunlar sokakların sonsuz hareket ve çekiciliğinde zaten vardı. Böylece Lumière Kardeşler, Skladanowsky, Edison, Friese-Greene ve Noteri gibileri mevcut mimarlığı ve kentsel gelişmeyi görece olarak doğru ama oldukça karikatürleştirilmiş biçimde tekrar ve tekrar filme almışlar, şehrin anıtsal bölümlerine, kamu alanlarına farklı açılardan bakmışlardı.

Bu belgesel başlangıçtan sonra gelen ikinci aşama kentin gerçekleri ile kurmacayı doğaüstü şekillerde karıştırmak oldu. Louis Feuillade'nin *Fantömas* (1913) ve Urban

²¹⁴Benevolo, L., 1995. a.g.e.,

²¹⁵Weihsmann, H., 1997. The City in Twilight: Charting the Genre of the 'City Film', 1900-1930, in Cinema and Architecture, Melies, Mallet-Stevens, Multimedia, s.s: 8-27, editörs: Penz, F. & Thomas, M., British Film Institute, London.

Gad'in yarı stilize edilmiş *Fakir Jenny* (Die arme Jenny-1912) gibi filmleri belgesel ile geleneksel öykücü anlatımı karıştırdılar, geleneksel metotlarla belgesel sahneleri bütünleştirdiler.

1910 yılı geldiğinde, İtalya'da yapılan büyük prodüksiyonlar sinema ve çevre tasarımı ilişkisini başlattılar. Sinemacılar daha etkileyici görüntüler elde etmek için çevre ile oynayabileceklerini keşfettiler. 1913'de *Cabiria*, setlerinin titizlikle inşa edilmesiyle büyük başarı kazandı. D.W. Griffith, 1915'de *Intolerance* ile tasarlanmış mimarinin film görüntüsünü nasıl kuvvetlendirdiğini en güzel biçimde gösterdi. *Intolerance*'daki Babil sekansları dev dekorlarının başarısıyla sinemanın unutulmaz sahneleri arasına girdiler.

Sinemanın bu döneminde mimari ancak başarılı bir figüran rolündeydi ve başrol için bir süre daha beklemesi gerekecekti. 1.Dünya Savaşı'ndan sonra zevk ve heyecan arayan aylaklar için bir yer olmaktan çıkan yeni kent, korkutucu ve tehdit edici sakinleri ile korku filmlerine fon olmaya başlamıştı.

Dışavurumcu sinema ile birlikte sinema, plancılara, mimarlara ve sinemacılara mekanın değişmesinin filmi nasıl değiştirebileceğini gösterdi. Tasarlanmış bir gerçek, gerçeğin kendisinden daha gerçek olabiliyordu. Büyük başarı kazanan *Dr. Caligari* ile çevre tasarımı ve kentler filmlerin konuları içerisine girmeye başladı. İlk üç boyutlu set dizaynları *Der Golem* ile yapıldı. Plancıların ve mimarların ancak kağıt üzerinde somutlaştırabilecekleri projeleri, filmler ile ayağa kaldırılıyordu.

Ekspresyonist filmlerinin sinemaya damgasını vurduğu bu dönemde sinema mimariyi pek sevimli göstermedi. Gerçekten de, kentlere akan nüfus, hızlı endüstrileşmenin getirdiği çarpık yapılaşma, hava kirliliği, artan suç oranları tüm dünyada kentleri güvensiz yerler haline getirmişlerdi.

Ancak, 1. Dünya Savaşı'nın yaralarının sarılmasıyla kentlere ve mimariye daha olumlu yaklaşan filmler üretilmeye başlanacaktı.

20. yüzyılın başından beri manifesto yazan sanatçılar seslerini daha da yükseltmeye başladılar. Le Corbusier ve modernistler makineleşmenin mimariye girmesinin daha iyi bir geleceği yanında getireceğini savundular. 1925'de Paris Fuarı açıldı. Filmler ve diğer popüler sanatlar modernizmi halka tanıtmaya başladılar. Çizgi romanlar'dan, mutfak bezlerinin üzerindeki desenlere teknoloji, yanında getirdiği modernist mimari ve elbette gökdelenler kutsandılar.

Bu yıllarda sıradan insanlar da -kısa bir süre için de olsa- gelecekte umutlu olmaya başladılar. Kentleri bir imar ve gelişme hareketi kaplamıştı. Dönemin kent

senfonileri olarak anılan belgeselleri de bu olumlu havayı paylaştılar. Walter Ruttmann'ın *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Cavalcanti'nin *Rien que les heures* gibi filmleri kentin olumsuz yönlerini gösterdiklerinde bile iyimser havalarını korudular. Dziga Vertov'un filmlerinde beş yıl öncenin korkutan büyük kenti, artık hız ve hareketin estetiği ile doluydu.

Bu durumu olumsuzlayan bir yanıt gene Almanya'dan geldi. Sinemanın rüyalarının şehri New York, Paris, Viyana ve Moskova'ydı. Berlin ise kabustu. Çok incelikli bir kent tasarımı içeren, bu yüzden de mimar ve şehirciler tarafından en çok üzerinde durulan filmlerden biri olan *Metropolis*, geleceğin ideal kentinde olacağı düşünülen pek çok öngörüyle totaliter bir rejimle bir araya getirdi. Böylece film sıradan halk -ve Hitler- tarafından beğeniyle karşılanırsa da, entelektüeller tarafından kıyasıya eleştirildi. Geleceğin kenti nasıl olur da insan yutan bir canavara dönüşebilirdi? Bizce Lang'ın filmine -bugün bile- yapılan gerici suçlamalarının en azından kent tasarımıyla alakası olmaması gerekir. 'Metropolis'deki kent, tasarımıyla geleceğin mutlu kentini çağırırsa da, Lang'ın tasarımlar üzerine yaptığı oynamalarla -cam yapıları, kiliseyi tasarımdan çıkarmak, işçilerin çalıştığı bölümü ışık alan aydınlık bir fabrikadan yerin altına taşımak gibi- ütöpik kent tasarımlarında bir kırılma yarattığı yadsınamaz. Zaten bu yarattığı kırılma ile Lang, bugün yaşadığımız kentlere ve sosyal ilişkilere de çok yakın bir yerde durmaktadır. Kentleri biçimlendiren mimari değil, kullanıcıların mimariyle girdikleri ilişkinin biçimidir.

İnsanlık, kentle birlikte yeni bir yaşam tarzına ulaşmıştır. Modern kentin ve sinemanın aynı zaman diliminde, 19.yüzyılın sonunda kentsel bir keşif olarak ortaya çıkması ve kentsel deneyimleri hızla değiştirmeye başlaması ile beraber sinemanın kentsel yaşama katılması, kentsel yaşam tarzına yeni bir hayat anlayışı eklemiştir. Sinemanın doğuşu ile kente 'okuma-yazma' kültürü yanında, görsel spektaküler (temsili) bir kültür de katılmıştır.

Sinema, sadece salonlarla sınırlı olmayıp, sokak ve meydanlara taşan kamusal alanlara da yayılabilmiş bir olgudur. Başka bir deyişle 20.yüzyılın en popüler sanat ve medya formu (biçimi) olarak sinema, modern bir kültürel aktördür. Ve sinema Kevin Robis'in ifade ettiği gibi, modern kentteki hayat deneyimlerini, onun karmaşık görünümünü sergiler; film seyircisini tehlikeler, korkular ve caddelerin erotizmiyle dolu bir labirente sürükler. Sinema, sadece kentsel yaşam ve görünümünün sunumları olmakla kalmaz, Robis'e göre, aynı zamanda kentin görsel deneyimlerini de biçimlendirir.

Bütün bir dünya coğrafyasında kentsel mekanlar, diğer mekanlara oranla daha gelişmiştir. Kentin en önemli özelliği düşünsel ve sanatsal tasarımların odak noktası olmasıdır. Tasarımların gelişmesi de kentte olanaklıdır. Kent düşünsel ve sanatsal yaratılara olanak tanıdığı gibi teknolojinin ve teknolojik gelişmelerin de -sanayi, fizik, kimya, mekanik, optik v.b. gibi- alanı olmaktadır. Kent bu özellikleri nedeni ile de sinema tarihi için önemlidir.

Sinema bir kent sanatıdır ve varlığı ancak kent ortamında olanaklıdır. İlk kaydettiği görüntüler kent görüntüleridir. Kent sinemayı doğurmuş, sinema da kenti görüntülemiştir. Sinema, kentlerin geçmişi ve tarihi, bugünü ve geleceği ile ilgilenmiş ve betimlemiştir. Sinema, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde gerçek kenti ve gerçekliği, Fritz Lang'ın *Metropolis* (1926) filminde kentin tasarımını yaparak geleceğin kentini, Griffith'in *Intolerance* (1916) filminde ki Babil tasarımı sahneleri ile geçmişin kentini perdeye taşımıştır. Ayrıca Chaplin'in *Şehir Işıkları* (1931) filminde olduğu gibi kent dekoru kurulmuş stüdyolar yardımıyla herhangi bir metropolü olanca gerçekliğiyle betimlemiştir.

Söylem gücü olarak düşünüldüğünde en etkili sanat ve aynı zamanda endüstri dalları olarak edebiyat ve sinema karşımıza çıkmaktadır. Fakat çağımıza egemen olan ve onu tutsağı yapan hız ve değişim olguları göz önüne alındığında, sinemanın kitlelere ulaşma ve halkları etkileme gücünün edebiyata oranla daha fazla etkinlik kazandığı kesindir. Ayrıca Türkiye gibi okuma oranı çok düşük olan az gelişmiş ülkelerde, yazılı olduğunda çok fazla etki yaratmayan malzeme, bir film formatında olduğunda çok daha fazla etkili olabilmektedir.

Sinema, tüm mekanlarda ve tüm kenttedir. Kent, sinemanın yaratıcı merkezidir. Sinema ve modern kentleşme aynı zamanda gelişmiştir. Dolayısıyla aynı zamana rastlayan bu süreç boyunca kent sinemadan, sinema da kentten etkilenmiştir.²¹⁶

Kent, sinematik form tarafından şekillenmiştir. Sinema da doğasının büyük kısmını kentin tarihi gelişiminden almıştır. Bu noktada da 'Sinematik Kent' kavramı ortaya çıkmaktadır. Kent içinde yürüyen birinin kendini film setinde hissetmesinin açıklaması, kentin sinemanın bir parçası olmasıdır.²¹⁷

Sinema-kent etkileşiminin tarihi sürecine bakıldığında, varılan son noktanın kent plancılığının, film yapımcıları tarafından bir 'toplumsal sağaltıcı' olarak kabul edilmesi ve planlamada atılan her pozitif adımın, toplumun fiziksel ve sosyal

²¹⁶Clarke, David B., 1997. a.g.e., s.s: 1-18

²¹⁷Clarke, David B., 1997. a.g.e., s.s: 1-18

sağlığını iyileştireceğine inanılmasıdır.

Bütün bir dünya coğrafyasında kentsel mekanlar, diğer mekanlara oranla daha gelişmiştir. Kentin en önemli özelliği düşünsel ve sanatsal tasarımların odak noktası olmasıdır. Tasarımların gelişmesi de kentte olanaklıdır. Kent düşünsel ve sanatsal yaratılara olanak tanıdığı gibi teknolojinin ve teknolojik gelişmelerin de -sanayi, fizik, kimya, mekanik, optik v.b. gibi- alanı olmaktadır. Kent bu özellikleri nedeni ile de sinema tarihi için önemlidir.

Kentsel mekanların, film seti olarak kullanılması, sinema perdesinden izleyiciye sunulması, kent kullanıcılarının kent hakkında bildiklerini sorgular, yeni fikirler verir, kullanıcıların bakış açılarını değiştirir ve kentlerin algılanan veya empoze edilen imgelerini yaratır. Kent imgelerinin doğru yansıtılması, kent kullanıcılarının içinde yaşadıkları kenti algılama kapasitelerini etkileyeceğinden, sinema bu konuda üzerine büyük bir sorumluluk almaktadır.²¹⁸

Sinema filmi yeni kent mekanının baskın algısını kendi teknikleri ile sinematik mekan olarak yeniden üretme gücüne sahiptir. Sanayi devrimi, dünya tarihinde önemli bir dönüm noktası olup, makineleşmenin beraberinde getirdiği üretim sistemindeki değişiklik ve ulusal gelirin paylaşımında meydana gelen köklü değişimi, hakim yaşama mekanı haline gelen kentlerin uğradığı başkalaşmayı ve tüm bunların ortasında kalan şaşkın insana yaşadığı çevredeki olup bitenleri net olarak gösterebilecek bir araç olarak sinema adeta kendiliğinden gelişen bu misyonunu eksiksiz yerine getirmiştir.

Sinema ve kent arasındaki en önemli bağlantı, kent imajı ve kentsel imgelerdir. Bir film, kentin algılanmasına, üzerinde düşünülmesine ve anımsanmasına neden olmaktadır. Birbirine derinden bağlı olan sinema ve kentin kilitlendiği ortak nokta, kentsel imaj ve imgelerdir. Tokyo'nun gökdelenleri, Eiffel Kulesi, Pisa Kulesi, Özgürlük Anıtı ve diğer kentsel imgeler kentin adı geçtiğinde ilk akla gelen görüntüleri oluşturur. Bu, sinemanın kenti tanıtım biçimidir.²¹⁹

Günümüze kadar çekilen filmlerin içinde kentsel mekanların, önemli meydanların, büyük parkların, tarihi binaların, limanların, köprülerin ve akla gelebilecek tüm kentsel öğelerin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Kent, ticari ilişkilerden sosyal dönüşümlere, şehircilikten, sahne sanatları ile diğer kültürel biçimlere ve gündelik yaşamın en ince ayrıntısına kadar uygarlıkların en

²¹⁸Barber, S., 2002. a.g.e., s.s: 7-13

²¹⁹Barber, S., 2002. a.g.e., s.s: 7-13

zengin ifadelerini içinde barındırıp yeni biçimlerle yeniden üretme yeteneğine sahiptir. Bütün bir dünya coğrafyasında kentsel mekanlar, diğer mekanlara oranla gelişmiş, daha zevkli ve neşeli daha zarif daha özgürleşimci yaşam alanları olmuş ve sanatsal ilgi ve üretimin temel dinamikleri olmuşlardır.

Kentler, tarih boyunca okuma-yazma kültürü olan alanlardır. Kent, 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 formasyonlarla (toplumsal yapılarla) kendini üretir.

19. ve 20. yüzyılda gitgide büyüyen kentler, eski çağlarda da varolan yazılı ve resim kültürünün yanı sıra kitlesel-görsel sanatların da en önemli üretim alanları olmuştu. 19. yüzyılda sinemadan başka, tiyatro, opera, operet gibi diğer sahne sanatlarında belirgin bir popülerleşme olmuştu. Öte yandan Kevin Robins'a göre, modern insanın yaşamında kent, yalnızca içinde yaşayıp hareket edilen bir yer değil, aynı zamanda yaşayıp hareket etme biçimidir ve gözün hareketlerini öne çıkartmaktadır.

Kent hayatı, film biçimini şekillendirirken ve sinema seyircisinin bakış açısı ve alımlama estetiğini etkileme yeteneğine sahip olurken, sinema da kentsel hayatın gündelik akışında, bireysel tutku ve toplumsal bellekte bir iz bıraka-gelmiştir. Böylece kentsel varoluş sürekli değişip şekillenirken, sinematografik anlayışlar da diğer sanat biçimleri gibi birbirini etkileyerek ortaya çıkmaktadır.

Modern kentin gelişmesiyle paralel bir gelişim gösteren sinema, ilk film çalışmalarıyla birlikte kente özel bir önem göstermiştir; çünkü diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi sinemanın da doğal araştırma alanı insan ve çevresidir. İnsanı öğrenmek, anlamak, bilmek, tanımlamak, çelişkilerini kavramak, gereksinmelerini, içgüdülerini irdelemek tüm sanatların ortak paydasıdır. Sinemanın diğerlerinden farklı olarak duruşu, onun görsel gücünün sadece görüntüye dayanmıyor oluşundan kaynaklanır. Anlattığı hikaye ve içerdiği kurgu ile bir yorum olan sinemanın, birey üzerinde, diğer tüm görsel iletişim biçimlerinden daha etkili olmasını, bu özelliği sağlamaktadır. Çünkü hikayenin görsel sunumu bireyin anıları arasına karışmakta, sahip olduğu gerçeklik anlayışını ve tanımlarını sorgulamasını sağlamakta, ve böylelikle bireyin yaşamdan beklentilerini, isteklerini, ümitlerini derinden etkilemektedir. İnsanın sosyal bir varlık olmasıyla, tüm bireyler arasında dolaşıma geçen ve sinemanın da özünde bir kitle iletişim aracı olmasıyla topluma yansıyan bu

durum, sonuç olarak bireyin yaşadığı çevreyle kurduğu ilişkilerden biri olmaktadır. Birey olarak planıcının ya da tasarımcının bu dönüşümden soyutlanamayacağı düşünüldüğünde, sinema, doğal olarak gelişen bir süreç sonucunda planlamayla ilişkisini var etmektedir. Kısaca planlama, kent ve sinema ilişkisinin merkezini 'birey ve toplum' oluşturmaktadır.

Planlama, açık bir sistem olarak, insan ve toplumun, gelişim ve değişim süreçlerinden bağımsız bir sistem olarak düşünülemez. Çünkü planlama sadece bir mekan üretme biçimi değil, aynı zamanda birey ve toplum üzerine bir düşünce üretme biçimidir. Ürettiği yapıyı çevre ile birey ve toplum arasındaki ilişkileri düzenleyen; toplumsal gelişmelerin sahnesi kenti, biçimlendiren ve bu şekilde toplumun yaşam tarzı, algılama biçimi ve devinim koşullarını da bir ölçü de belirleyen planlama, insanı anlamak için sinemayı bir veri olarak bu doğal ilişkiler çerçevesinde kullanmaktadır. Bunun pratiğe yansıyan ve planlama ya da planlama kullanıcısı tarafından tercih edilebilecek bir çok yöntemi olabilir. Bu çalışma, bu yöntemlerden belli başlılarını inceleyerek planlama, kent ve sinema ilişkisinin disiplinler arası bir ilişki olmaktan öte, insanlığın Platon'dan beri 'gerçek olanı' araştırma çabaları içinde doğal bir ilişki olduğunu ortaya koymaktadır.

Genellikle çöküntü bölgeleri haline dönüşen tarihi mahallelerin kontrol edilip, çağdaş kent yaşamına katılmalarını sağlamak giderek zorlaşan bir kültürel bilinçlenme, sosyal ve idari örgütlenme, ekonomik planlama ve ayrıntılı bir fiziki koruma planlaması sorunudur. Türkiye'nin 1960'lardan sonra yaşadığı kentsel deneyim, kentlerin tarihi kimliğini yadsımasa bile, tek bir kuşağın hatta kişinin yaşamında tümüyle değişebileceğini göstermiştir. Karakteristik kentlerin uzun yüzyıllarda şekillenmiş varlığı, bir yeni çevre imgesine kavuşma hırsıyla kente sahip olmayan yeni göçerler tarafından kolaylıkla gözden çıkarılmıştır. Bu olguyu denemiş olmak, tek ev restorasyonu konusunda çok umutlu olmaya olanak vermez, çünkü tarihin maddi mirasını korumak tümel bir kültürel davranıştır. Bugüne kadar bazı yapılar yasa zoruyla korunmuştur. Bunları gelecekte de korunmaya devam edilse bile, sorun bazı yapıların korunması değil, tarihi çevrenin yaşamasını sağlayacak kültürel bilincin yerleşip örgütlenmesi sorunudur.²²⁰

Tarihi yapının yeni kentliler için zengin çevre imgeleri yaratması ve kent sahipliği hissi yaratan rolü önemlidir. Eski çevreden kopan, yeni geldiği kentin tarihi ile entegre olamayan yeni-kentli için görkemli tarihi anıtlar, önce güncel röperler olur,

²²⁰Kuban, D., 2000. a.g.e., s: 157

sonra yeni çevre imgesinin oluşmasına yardımcı olurlar. Kuşkusuz bu statü, ne tarihi yapıların ne de tarihi çevrenin korunmasına yetmez. Fakat bir geçmiş bilincinin oluşmasına yardım eder.²²¹

Tarihsel kentlerin her bir noktası, korunması gerekli tekil yapılardan oluşan dizilerin ve bunların oluşturduğu bütünü meydana getirdiği bir yapıdır. Bu yapının içinde maddi mirası olan kentler açısından baktığımız zaman, bunların, sadece bizim günümüzde ki görüntüleri değil, günümüze gelene dek üzerlerinde barındırdıkları izleri de vardır. Dolayısıyla karşımıza çıkan kent, aynen bir insan gibidir. O insanın nasıl bir geçmişi varsa, başına gelenlerden oluşan bir karakteri varsa, bizi o karakteriyle etkiliyorsa, tarihi kent için de aynı durum söz konusudur. Onun da bir karakteri, bir geçmişi vardır. O geçmiş, karakterini oluşturmakta yardımcı olmuş izleri birikimleri vardır. Bu birikimleri göremediğiniz zaman, o tarihsel kent, basit bir kabuğun ötesine geçememektedir.²²² Tarihsel kentin ya da tarihsel bölgenin birikimini, tarihsel tabakalaşmasını görebilmek ve kentsel doku üzerinde yapılacak her türlü müdahalede dikkate almak gerekmektedir.

Belgesel sinema, yarattığı sosyal katkı açısından değerlendirildiğinde önemi daha fazla kavranan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Toplumların tarihsel ve kültürel anlamda var olan birikimleri, ancak onları bir kayıt altına almak, belgelemek yoluyla kuşaklar boyu aktarılabilir.

Toplumsal bilinç oluşturma, maddi ve manevi kültürel değerleri belgeleme ve bu değerlerin kuşaklararası aktarımına aracı olmak başlı başına çok önemlidir. İşte belgesel filmleri ve yönetmenleri de bu işlevi yerine getirenler arasında ön sıralarda gelmektedir.

Lumiere Kardeşlerin, yetiştirdikleri operatörleri 1896'dan başlayarak dünyanın değişik yerlerine göndermeleri ile beraber operatörlerden biri olan Alexandre Pronmio 1897 yılında Türkiye'ye gelmiştir.²²³

1908'de Türkiye'nin ilk sürekli sineması Pathe'yi Sigmund Weinberg açmıştır. Sinema, uzunca bir süre tek bir kentte, İstanbul'da Beyoğlu semtinde etkili olmuştur.²²⁴ Türkiye'de sinemanın merkez olarak İstanbul'u ve bu kentin tarihsel oluşumu ve özellikleri ile uyumlu bölgesini (Beyoğlu-Pera'yı) seçmesi ne keyfi ne de tesadüfidir. Çünkü Beyoğlu tüm bir kentin, bir payitaht'ın en özel bölgesidir. Sinema,

²²¹Kuban, D., 2000. a.g.e., s: 157

²²²Binan, C., 2005.a.g.p.,s:s: 17-18

²²³Barnouw, E., 1993. a.g.e., s: 13

²²⁴Evren B., 1997. a.g.e., s: 145

çoğu gösteri örnekleri gibi, Türkiye'ye saraydan girer, oradan Beyoğlu'na geçer ve hızla İstanbul'un diğer bölgelerine sıçar.

İlk Türk belgesel filmi, -elde olmamasına ya da filmi gören kimse olmamasına rağmen- 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen, 1876-77 Osmanlı-Rus Savaşında Osmanlı Devleti'ni yenilgiye uğratan Rusya'nın bu utkunun anısını yaşatmak için vardıkları en uç nokta olan Ayestefanos'a (bugünkü Yeşilköy) diktikleri anıtın yıkılması olayının görüntülediği *Ayestefanos'taki Rus* filmidir.

Bugün mevcudiyetinin ve çekeninin kim olduğunun bilindiği tek film, Makedonya asıllı Manaki Kardeşlere ait 5-26 Haziran 1911'de V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik Ziyareti sırasında çekilen filmidir. Makedonya'nın Bitola tren istasyonunda çekilen ve Makedonya Film arşivinde bulunan film karşılıklı kültürel ilişkiler çerçevesinde ülkemizde de farklı tarihlerde iki kez gösterilmiştir.²²⁵

İstanbul'da sinemanın tam anlamıyla popülerleşme süreci ve Yeşilçam diye adlandırılan- ki, Yeşilçam da Pera'lıdır- olgunun bütün Türkiye'de etkili olması ise 1950'lere rastlar. 1920'lerin sonunda İstanbul'daki sinema salonu sayısı otuz beş olmuşken, 1940'ların sonunda bu rakam sadece kırka ulaşabilmişti. Fakat İstanbul'da sinemaya gidenlerin sayısı 1933 tarihinde üç milyona yaklaşmıştı. Sinemaya giden kesimi de özellikle okumuş kimseler oluşturmuştu. Buna karşılık 1928-1938 tarihleri arasında Türkiye'de yapılabilen film sayısı sadece üçtü.²²⁶

Yönetmenliğini Faruk Kenç'in yaptığı *Yılmaz Ali*, 1939 yılında, *Şehvet Kurbanı* filmi ile aynı yılda yapılmış olsa da, Türk Sineması'nda İstanbul'un sonraki yıllarda nasıl gösterileceğinin ipuçlarını vermesi bakımından önemli bir filmidir. Beyoğlu ve kente dair görüntüler, *Şehvet Kurbanı*'ndan çok farklı olmamakla birlikte, *Yılmaz Ali*'de Boğaz sahneleri ve mahalle sahneleri gibi, Türk Sineması'nda önemli yer tutacak mekanların da kullanıldığını tanık olmaktadır.

Muhsin Ertuğrul'un ilk akla gelen filmlerinden biri olmasa da *Şehvet Kurbanı* (1940) İstanbul'a bakışı açısından incelenmeye değer bir filmidir. Filmin büyük bir kısmı Adana'da geçmesine ve stüdyoda çekilmesine rağmen, İstanbul'a ait, dış mekanda çekilmiş çeşitli görüntüler, filmin anlatımı bakımından önemli rol oynamaktadır. 1952 yılında çekilen ve Ayhan Işık'ın yıldız olduğu Lütfi Akad filmi *Kanun Namına*'da İstanbul, daha önce hiçbir sinemacının kullanmadığı canlılık ve gerçeklikle kullanılmakta filmin ikinci yarısındaki İstanbul görüntüleri İstanbul'u

²²⁵Evren B., 1997. a.g.e., s: 146

²²⁶Öztürk, M., 2005. a.g.e., s: 397

filmin başlıca karakteri yapmaktadır. Lütfi Akad aynı zamanda polisiye gerilim filmlerinin de öncüsü olan *Kanun Namına* filminde oto tamircisi Nazım'ın polislerce kovalanması ile başlayan sahnelerle birlikte sanki bir film çekmemekte bir İstanbul belgeseli çekmektedir.

1960'lardan itibaren sinema, sadece İstanbul, İzmir gibi yerlerle sınırlı kalmadı; yavaş yavaş ülkenin bütün kent ve kasabalarına dek yayıldı ki, bu seyir, yeni film anlayışlarının ortaya çıkmasına maddi bir olanak verdi. Ve bu dönem, 1950'lerin melodramatik İstanbul hikayeleri'ni ele alan film anlayışını geride bıraktı. *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1964), *Vesikalı Yarım* (Lütfi Akad, 1968), *Seyyit Han* (Yılmaz Güney, 1968), *Umut* (Yılmaz Güney, 1970), *Gelin* (Lütfi Akad, 1973), *Sürü* (Yılmaz Güney/Zeki Ökten, 1978), *Hazal* (Ali Özgentürk, 1980), *Yol* (Yılmaz Güney/Şerif Gören, 1981), *At* (Ali Özgentürk, 1982), *Hakkari'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982) gibi filmler, İstanbul'un 'Batılı' yaşam biçimini dekor olarak kullanan melodram, Mısri arabesk filmleri veya salon filmlerini tarihin küllerine savurmuştur. İstanbul'un modernleşmesi boyunca kentin aldığı yeni biçimler; örneğin sanayileşme, kente göç, konut sorunu, gecekondu, merkez-varoş arasındaki çelişkiler, kültürel şoklar, sendikalaşma, toplumsal/sınıfsal çatışmalar, kadının gündelik yaşamda ve iş hayatında giderek etkin görünmesi, aile duygusunun parçalanması, yeni kültürel beğeniler, değişime uğrayan bilinç ve duygular; son yıllarda giderek artan yabancılaştırma ve insanın kendi 'yazgı'sına ve yalnızlığına terk edilişi gibi toplumsal/bireysel manzaralar filmlerde betimlenmiştir.

Kiper²²⁷, küreselleşmenin kentlerdeki belirgin etkisi olarak, artan eşitsizliğin paralelinde ortaya çıkan ikili kentsel yapıdan söz etmektedir. Bu ikili yapı, yoksul ve varlıkların kent mekanında yer seçimi tercihlerini etkilemekte, varlıklar konut ihtiyacını kent çeperlerinde, yeni konut alanlarında ve son dönemde merkezdeki rezidanslar da giderirken, yoksullar bu sorunlarını ya gecekondu alanlarında ya da kentin eskimiş, köhnemiş bölgelerinde çözmektedirler. Bu durum, geleneksel mahalleleri yoksul mahallelerine dönüştürmekte ve kentsel yenileme ve dönüşüm projelerinin bu alanlarda yoğunlaşmalarına yol açmaktadır.

Günümüzde kentsel koruma alanlarının sürdürülebilirliği üzerine yoğunlaşan planlama gündemi, sürdürülebilirliği sağlamada korumanın tek başına yeterli olmadığını, yaşayan, değişen, gelişen, dönüşen kent parçalarında diğer planlama araçları ile ortak ilkeler doğrultusunda hareket edilmesi gerektiğini göstermektedir.

²²⁷Kiper, P., 2004. a.g.e., s: 14-18

Yenin her şeye egemen üstünlüğüne karşı eski imgeyi korumak, ancak üstün düzeyde bir eğitimle ve kültür birikimi ile olasıdır. Günümüzde bu kültürün temsilcileri, yeni kent ortamında marjinal bir gruptur.²²⁸

İtalyan şairi ve yönetmeni Pasolini; sanatsal zenginliklerin (yapı ve manzara da dahil), geçmişle olan bağların kutsallığı, halka ait bir sorun değildir. 'Güzelliğin sorunu', sadece elit bir kesimi ilgilendirmekte ve 'güzelliğe duyulan aşk' bir günah olarak değerlendirilmektedir der. *La Forma della Città*'da binaların korunmasının gerçek bir sorun oluşturmadığını söylemektedir: aslında onları korumak çok kolaydır. Asıl zor olan, bütünü "tüm şehrin biçimini muhafaza etmektir". Pasolini sadece sanat eserlerinin, ihtişamlı binaların muhafaza altına alınmasını değil, mütevazı, anonim uygulamaların da korunmasının gerekliliğinden bahseder: "*Petrarka, Dante ve bunun gibi büyük yazarların eserleri gibi, edebiyattaki anonim halk şiirlerinin de aynı ilgi ile değerlendirilmesi gerekmektedir.*" Aynı şekilde mimaride de, tanınmamış, sınıflandırılmamış olanı da korumak gerekmektedir. "*Herkes bir kiliseyi, bir çan kulesini, bir köprüyü, bir tarihi kalıntıyı (sanatsal değeri ispatlanmış olması koşuluyla) korumak konusunda hemfikirdir. Ancak hiç kimse, halka ait (populaire) geçmişi de korumak gerektiğinin farkında değildir.*" Ve işte Pasolini tam da bunu savunmayı seçmiştir.²²⁹

Toplumsal bilinç oluşturma, maddi ve manevi kültürel değerleri belgeleme ve bu değerlerin kuşaklararası aktarımına aracı olmak başlı başına önemlidir. Sinema filmleri ve yönetmenleri de, bu işlevi yerine getirenler arasında ön sıralarda gelen bir gruptur.

Koruma bilincini yaratmak ve yaygınlaştırmak için en etkin olması gereken sivil toplum kuruluşları henüz bu niteliğe kavuşmamışlardır. Bu konuda desteklenmelidirler.

Yedinci Sanat doğumundan bu yana, çeşitli anlatılar çerçevesinde tarihin kaydını tutmaya başlamıştır. 19. yüzyılın icadıdır fakat yirminci yüzyılın aktörü haline gelmiştir. Nasıl roman 19. yüzyılın formu idiyse, sinema da kendi dilinde 20. yüzyılın anlatıcısı olmuştur. İçinde bulunduğumuz yüzyılın ise bir nevi yol göstericisi, önceden habercisi konumundadır. Zaman ve mekan açısından sınırları zorlayan teknikleri sayesinde, hikayelerini aktarmada hiçbir güçlük çekmeyen sinema, içinde bulunduğu dönemi anlamak ve 'yaşamak' isteyenler için vazgeçilmez

²²⁸Kuban, D., 2000. a.g.e., s: 158

²²⁹Aubert, J. P., 2004. a.g.e., s.s:154-155

olmuştur. Tarihi çevreyi koruma isteği, çağdaş toplumun başka istekleriyle karşılaşır. Kültürel motivasyon yeteri kadar güçlü olmadığı zaman, bütün gerekli yasal çerçeve hazırlanmış bile olsa, toplum gerektiği zaman yasal olmayan yollarla korumaya direnir. Kentleşme sürecinin devam ettiği ve halkının büyük çoğunluğunun henüz kentlileşmediği Türkiye’de ve benzer ülkelerde hatta Batı ülkelerinde de tarihi yapıyı ve tarihi kenti koruma isteğinin karşısına çıkan yargılar bulunmaktadır.²³⁰

Toplum yaşamında tarih bilincinin, anıtların, tarihi yapıların korunması isteğini doğurması için, toplumsal kimlik kavramının gelişmesi gerekir.²³¹

Sinema sadece kentsel yaşam ve görünümünün sunumları olarak kalmaz, aynı zamanda kentin görsel deneyimlerini de biçimlendirir. Kent hayatı, film biçimini şekillendirirken ve sinema seyircisinin bakış açısı ve alımlama estetiğini etkileme yeteneğine sahip olurken, sinema da kentsel hayatın gündelik akışında, bireysel tutku ve toplumsal bellekte bir iz bıraka-gelmiştir.

Günümüzde sinema sanatının tüm sanatlar içinde ayrı ve özel bir yeri olduğu bilinmektedir. Sinema, ortak (kolektif) bilinci oluşturmada ve yaymada en etkin bir alandır. Çok geniş yığınlarca, birden izlenme ve onları etkileme yetisi dolayısıyla sinema, belli bir toplumda belli bir dönemde ortak ve giderek toplumsal bir bilincin oluşmasında, somutlaşmasında, etkinliğini toplum ölçüsünde sürdürmesinde önemli bir işlev üstlenir.

Yüzyılın başından beri filme çekilen şeylerin oluşturduğu bütün (makro ya da mikro tarih, olaysal ya da değil, belge ya da kurmaca anlatı), bugün kendiliğinden, sinemateklerin, televizyonların, özel koleksiyonların korunaklarına, insanların belleklerine yerleşmiş devasa bir arşiv oluşturmaktadır. Uzun zamandan beri, toplumların geçmişleriyle bağlantısı -bellekleri- artık bu arşivle (onların bir tür 'filmsel bellekleri') olan bağlantılarından ayırt edilememektedir. Doğallıkla da bir tür kitlesel sinemaseverlik ortaya çıkmaktadır.²³²

'Belgesel Sinema ve Tarih' konusu aynı zamanda çağların toplumsal, siyasal ve kültürel yönlerini de içerir. Özellikle 'tarih'i içeren bir belgesel film, tüm değerleri insan açısından ele almak, incelemek ya da en azından sergilemek zorundadır. Değişim ve gelişim insan yaşamını etkiler. İşte bir 'belgesel' tarihsel değişim ve gelişimlerin insan üzerindeki etkisini, bir olayı yakalayıp anlatırken yeni değerleri

²³⁰Kuban, D., 2000. a.g.e., s: 55

²³¹Kuban, D., 2000. a.g.e., s: 55

²³²Ferro, M., 1995. a.g.e., s: 52

de yaratır. Ülkemizde tarihsel konuları irdeleyen belgesellerin yapılmamış oluşu, aynı zamanda 'belleksiz' bir toplum olmamızın da nedenleri arasındadır.

'Tarih', ister istemez, 'karşılaştırma'yı ve değişimi gündeme getirir. Yıllarca önceki bir durumun, olayın, koşulların günümüzdekilerle karşılaştırılması... Bu gibi karşılaştırmalar sonucunda da 'değişim'in gözlenmesi kaçınılmazdır. Eğer tarihi düz bir biçimde ele alırsanız, geçmişteki olayların günümüze aktardığı etkileri ve sonuçları da alamazsınız. Belgesel filmci, filmsel dili de kullanarak, salt belgelerle yetinmeyip kendi yorumuna uygun değerleri de filme katarak geçmişi anlatırsa, gelecekte filmi izleyenler kendi 'karşılaştırmalarını' kendileri yapabilecek ve 'değişimi' de göreceklerdir.²³³

Bu ilkeyi gözettiginizde, belgesel olarak çekmediğiniz kimi filmler bile, yıllarca sonra 'belgesel' gibi niteliklere sahip bir ürüne dönüşebilir. Örneğin, eski siyah-beyaz ve uzun metrajlı sinema filmlerinde İstanbul kentinin çeşitli yöreleri bozulmamış görüntüleriyle yer almaktadır. İstanbul'un o yıllardaki görünümü belgesel nitelikteki filmlerde sergilenmeye değerdir. Şimdi bu eski uzun metrajlı filmlerde görünen İstanbul 'değişim' ve 'karşılaştırması' ortaya önemli bir farkı koymaktadır. Ne var ki, kazandıkları niteliklerden ötürü bu filmlere 'belgesel' denilemez. Ama bu görüntülerin çoğu İstanbul üzerine bugün yapılabilecek bir belgeselde birer 'belge' olarak kullanılabilir.

Ülkemizde yapılan ulusal ve uluslararası film festivalleri,²³⁴ Kültür Bakanlığı'nın sinema alanında sağladığı proje destekleri de düşünülecek olursa, sinemanın gelişiminin daha da hızlanarak devam edeceği söylenebilir. Bu gelişme ile beraber sinemanın ülkemizde de endüstrileşeceği düşünülecek olursa konu daha bir önem kazanmaktadır.

Sinema, planlama ve mimarinin, birlikte yaptıkları kısa olmasına rağmen, yoğun deneyimler içeren bu yolculuktan aralarındaki ilişkilere dair kimi çıkarsamalarda

²³³Öngören M. T., 1998. a.g.b.,

²³⁴**Ülkemizde yapılan Uzun Metraj Film Festivalleri'nden bazıları;** Adana Altın Koza Film Festivali, Antalya Altın Portakal Film Festivali, Avrupa Filmleri Festivali (Gezici Festival), Beyazperdenin Ardındaki Kentler Film Festivali, Binbir Belgesel Film Festivali, Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Paso Öğrenci Filmleri Festivali, Safranbolu Altınsafran Belgesel Film Festivali, Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Uluslararası Ankara Film Festivali, Uluslararası Bodrum Çevre Filmleri Festivali, Uluslararası İstanbul Film Festivali, Uluslararası İzmir Film Festivali, Uluslararası Sinema ve Tarih Buluşması Film Festivali, Uluslararası Uzakdoğu Film Festivali, Uluslararası Eskişehir Film Festivali, Sinemardin Film Festivali, **Kısa Metraj Film Festivalleri;** Ankara Film Festivali bünyesinde Kısa Film Günleri, İstanbul Uluslararası Kısa Film Günleri, Uluslararası Kısa Metrajlı Film ve Video Yarışması, İzmir Uluslararası Kısa Film Festivali, Foça Çevre Kısa Filmleri Festivali, Marmara Üniversitesi Kısa Metrajlı Film Yarışması

bulunulabilir. Bunlardan en önemlisi, her filmin kendine özgü, yepyeni bir mimarlık ürettiğidir. Filmin konusu, türü, yönetmenin üslubu, seslenmek istediği seyirci kitlesi gibi unsurlar filmin mimari ile ilişkisini ve mekanı belirler. Kısaca film anlatmak istediğine göre mimari ve mekan ile oynar. Yönetmenler, kenti ve mimariyi, mimarlar ve plancılar gibi okumazlar. Plancılar için iyi tasarlanmış mekanlar ve planlı kentler, mimarlar için iyi tasarlanmış mimari mutlu insanları, mutlu insanlar ise daha iyi bir toplum düzenini beraberinde getirir. Mimari, yönetmenler için mevcut sistemin çoğu zaman değişmez bir simgesidir. Eğer film kahramanı halinden memnunsa mimari, mekan ve kent kucaklayıcı, tersi durumda ise itici bir havaya bürünür.

Sinema, mimariyi bazen olumlu ama çoğunlukla olumsuz anlamlarla birlikte kullanmıştır. Dışavurumcu sinema, deforme olmuş binalarıyla kenti, içinde kaybolanların av olacağı bir labirent olarak sunmuştur. Teknoloji, *Metropolis*'de insan yiyen bir canavara dönüşmüştür.

Sinemanın mimariye ve planlamaya bakışı her zaman çelişkilidir. Bununla birlikte olumlu ya da olumsuz olsun eleştirileri planlama ve mimarlık için önemlidir. Özellikle, mimarinin insanla ilişkisi bakımından sinema, planlamaya çok şey öğretebilir. Sinema bizleri insan ölçeğine yaklaştırır. Hayatı taklit ederek, sanal bir laboratuvar oluşturur, plancılar ve mimarlar olarak hatalarımızı görmemizi sağlar. Bu tez, sinema ve kent ilişkisine genel bir giriş olarak tasarlanmıştır. Sözü geçen ilişkinin kapsamı elbette çok geniştir. Tez içinde kullanılan alt başlıklar aslında ayrı başlıklar altında incelenerek, çok daha detaylı sonuçlara varılabilecek derinlikte konulardır.

KAYNAKLAR

Adalı, B., 1986. Belgesel Sinema, Hil Yayınları, İstanbul

Aitken, I., 1990. Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement, Routledge, London

Armes, R., 1978. A Critical History of the British Cinema, Oxford University Pres, New York

Aslanoğlu, R. A., 1998. Kent, Kimlik ve Küreselleşme, Ezgi Kitabevi, İstanbul

Aubert, J. P., 2004. "Yıkıntılar ve Boş Arsalar Arasında Pasolini", Kentte Sinema Sinemada Kent, editör: Ali Şimşek, Yeni Hayat Kitaplığı, İstanbul

Barber, S., 2002. Projected Cities: Cinema and Urban Spaces, Reaktion Books, London

Barnouw, E., 1993. Documentary-A History Of The Non-Fiction Film, Oxf. Uni. Press, NY

Barsam, R., 1989. "John Grierson: his significance today", Image, Reality, Spectator: Essays on Documentary Film and Television, editör: W. De Greef /W. Hesling, Leuven, Acco.,

Benevolo, L., 1995. Avrupa Tarihinde Kentler, Afa Yayıncılık, İstanbul.

Bektaş, C., 2001. Koruma Onarım, Literatür Yayıncılık, İstanbul

Berman, M., 2006. Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul

Binan, C., 2005. Panel Konuşması, Tarihi Kent Merkezlerinde Yenileme: Beklentiler, Sorunlar, Uygulamalar, editör: Özden, P., TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını, İstanbul

Bookchin, M., 1999. Kentsiz Kentleşme, Çev. Burak Özyalçın, Ayrıntı Yayınları

Borden, L., 2000. Material Sounds, Jacques Tati and Modern Architecture, Architectural Design, editör: Maggie Toy, Wiley/Academy, New York

Bordwell, D. and Thompson, K., 1994. Film Art: An Introduction, McGraw-Hill, New York

- Büyükdövençi, S. ve Öztürk, S. K.**, 1997. Postmodernizm ve Sinema, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul
- Castells, M.**, 1998. L'invite, Propos recueillis par Thierry Paquot, Urbanisme, no.302
- Cerçi, S.**, 1997. Belgesel Film, Şule Yayınları, İstanbul
- Clarke, David B.**, 1997. "Introduction: Previewing the Cinematic City", The Cinematic City, editör: David B. Clarke, Routledge, London and New York
- Cook, D. A.**, 2004. A History of Narrative Film, fourth ed., W.W.Norton and Co. Ltd., United Kingdom
- Dix, G.**, 1981. 'Patrick Abercrombie, 1879-1957', ed. G. E. Cherry, Pioneers in British Planning, Architectural Press, London
- Dorsay, A.**, 2003. Sinema ve Çağımız, Remzi Kitabevi, 3.Basım, İstanbul
- Dumont, P. and Georgeon, F.**, 1996. Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri, Çev. Ç. Berktaş, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul
- Easthope, A.**, 2004. "Altmışlarda Sine-Kentler, Sinemada Ütopyen ve Distopyen Kent", Kentte Sinema Sinemada Kent, ed. Ali Şimşek, Yeni Hayat Kitaplığı, İstanbul
- Evren B.**, 1997. Değişim Dönemecinde Türk Sineması, Leya Yayınları, İstanbul
- Ferro, M.**, 1995. Sinema ve Tarih, Kesit Yayıncılık, İstanbul
- Ford, L.**, 1994. "Sunshine and Shadow: lighting and colour in the depiction of cities on film", editör: S. C. Aitken / L .E., Zonn, Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film, Rowman and Littlefield, Lanham
- Forshaw, J.H. and Abercrombie, P.**, 1943. The Country of London Plan, Macmillan, London
- Geddes, P.**, 1915. Cities in Evolution: An Introduction to the Town Planning Movement and the Study of Civics, Williams and Norgate, London
- Gold, J. R. and Ward, S. V.**, 1994. "We're going to do it right this time": cinematic representations of urban planning and the British New Towns, 1939-1951", editör: I., Aitken / L.E. Zonn, Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film, Rowman and Littlefield, Lanham
- Gold, J. R.**, 1984. The City in Film, Architecture Series 1218, Monticello, III., Vance Bibliographies; Gold, J. R., 1985 "From 'Metropolis' to 'The City': film visions of the future city, 1919-39", editör: J. A. Burgess and J. R. Gold, Geography, the Media and Popular Culture, Croom, Helm London

Gold, J. R., 1985. "From 'Metropolis' to 'The City': film visions of the future city, 1919-39", editör: J. A. Burgess and J. R. Gold, Geography, the Media and Popular Culture, Croom, Helm London

Gold, J. R. and Ward, V. S., 1997. "Of Plans and Planners: Documentary Film and the Challenge of the Urban Future, 1935-52", The Cinematic City, editör: David B. Clarke, Routledge, London and New York

Göktürk, M., 1999. Sinematik Şehirler, Freshman, Sophomore Seminar.

Güçhan, G., 1992. Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Yayınları, Ankara

Harvey, D., 1990. Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, Çev. Sungur Savran, İstanbul

Harvey, D., 1997. Postmodernliğin Durumu Kültür Değişiminin Kökenleri, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul

Işık, O., 1997. Globalleşme süreci ve kentin/kentliliğin değişen anlamı, Birikim dergisi, Nis. 1997, İstanbul

Jacques Rittaud - Hutinet, 2000. Dictionnaire des cinématographes en France (1896-1897), Honore Champion Ed., Paris

Jeancolas, P. J., 2004. "Sinema Salonunun Doğuşu ve Gelişimi", Kentte Sinema Sinemada Kent, editör: A. Şimşek, Yeni Hayat Kitaplığı, İstanbul, s.s: 11-16

Kınayoğlu, G., 2001. Saniyede 23 Kare Ütopya, Arredamento Mimarlık Dergisi, İstanbul, sayı: 11

Kiper, P., 2004. Küreselleşme Sürecinde Kentlerimize Giren Yeni Tüketim Mekanları ve Yitirilen Kent Kimlikleri, Planlama Dergisi 2004/4, Ankara

Koolhaas, R., "Rendre heureux les habitants de la ville", Propos recueillis par Partice Noviant, <http://www.courririnternational.com/dossiers/soc/ratp>

Korkut Boratavdan alıntılan, Avcıoğlu, D., 1982. Türkiye'nin Düzeni, I., II., Tekin Yayınları

Kuban, D., 2000. Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu, Yem Yayın, İstanbul

Le Corbusier, 1929. Urbanisme. The City of Tomorrow and Its Planning, reprinted and enlarged edition. The Architectural Press, 1987, London

Lees, A., 1985. Cities Perceived: Urban Society in European and American Thought, 1820-1940, Manchester University Pres, Manchester

Levin, G. R., 1971. Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers, Doubleday, Garden City, New York

Macfarlane, J., 1987. Catalogue of Films and Television Programmes on Architecture, Town Planning and the Environment, Oxford Politecnic, School of Planning, London: the author.

Marie, L., 2001. "Jacques Tati's Play Time as New Babylon", editör: Mark Shiel and Tony Fritzmaurice, City and the Cinema Film and Urban Societies in a Global Context, Blackwell Publishers, Oxford

Marie, M., 2004. "Filmlerde Kentsel Tema", Kentte Sinema Sinemada Kent, editör: Ali Şimşek, Yeni Hayat Kitaplığı, İstanbul

Marris, P., 1983. 'Notes' to accompany Britain Can Make It?: A Film Portrait of Britain, Newcastle-upon-Tyne: Tyneside Film Festival

Meusy, J. J., 1995. Paris-Palace ou le temps des cinémas (1894-1918), CNRS ed., Paris

Mortimer, J., 1983. Clinging to the Wreckage: A Part of Life, Penguin, Harmondsworth

Mutlu, E., 1991. Televizyonu Anlamak, Gündoğan Yayınları, Ankara

Neumann, D., 1999. Film Architecture: Set Designs From Metropolis to Blade Runner, Prestel Verlag, Munich, London, New York, s.s: 33-38,

Oktay, A., 2002. Metropol ve İmgelem, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Onaran A. Ş., 1999. Türk Sineması (I.Cilt) Kitle Yayınları, Ankara

Öngören M. T., 1998. Belgeselsiz Bellek Olur mu?, Belgesel Sinemacılar II. Ulusal Kongresi Bildirisi, İstanbul

Orr, J., 1997. Sinema ve Modernlik, Çev. Ayşegül Bahçivan, Ark Yayınları, Ankara

Özden, P., 2002. Yasal ve Yönetimsel Çerçevesiyle Şehir Yenileme Planlaması ve Uygulaması: Türkiye Örneği, Doktora Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Özen, Z., 2002. Büyük Anlatılar Çöktüyse Geriye Kalanlar Bize Ne Anlatır?, Sinemasal Dergisi, Güz Sayısı, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir

Özön, N., 2000. Sinema, Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, Kabalcı Yayınları, İstanbul

Öztürk, M., 2005. Sine-Masal Kentler, Don Kişot Yayınları, İstanbul

Özuyar, A., 1999. Sinemanın Osmanlıca Serüveni, Öteki Yayınları, İstanbul

Pronay, N., 1982. 'The political censorship of films in Britain between the wars', editör: N. Pronay / D.W. Spring, Propaganda, Politics and Film 1918-45, Macmillan, London

- Rabiger, M.**, 1987. Directing The Documentary, Focal Press, London
- Richards, J.**, 1984. The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain, 1930-1939, Routledge, London
- Robins, K.**, 1996. Kent Tutsakları: Post-modern Kent de Ne Ola Ki ?, Yitik Ülke Masalları-Kimlik ve Yer Sorunsalı, Çev. Türkan Yöney, Sarmal Yayınevi
- Robins, K.**, 1999. İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası, Çev: N. Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Rosenbaum, J.**, 1988. Tati's Democracy, in Play Time: The Comic Film Genre, Ficher, L., West Wirginia Uni., Philological papers 26
- Rotha, P.**, 2000. Belgesel Sinema, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul
- Saint, A.**, 1983. The Image of the Architect, Conn.:Yale University Pres, New Haven
- Scognamillo, G.**, 1991. Cadde-i Kebir'de Sinema, Metis Yayınları, İstanbul
- Scognamillo, G.**, 1998. Türk Sinema Tarihi (1896-1997), Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Siciliano, E.**, 1984. Pasolini: Une Vie, edition de la difference, Paris, s: 27
- Simmel, G.**, 1964. "The Metropolis and Mental Life", The Sociology of George Simmel, editör: Kurt H. Wolf, The Free Press
- Solomon, S. J.**, 1970. 'Film as an urban art', Carnegie Review 22(4)
- Sorlin, P.**, 1991. European Cinemas, European Societies, 1939-1990, Routledge, London
- Susap A. F.**, 2004. Türkiye'de Belgesel Sinemacılar, Es Yayınları, İstanbul
- Şengül, H. T.**, 1999. Sosyal Adalet, Kent Mekanı ve Küreselleşme, 3.Bin yılda Şehirler: Küreselleşme ve Mekan Planlama, Dünya Şehircilik Günü 23. Kolokyumu.
- Şengül, H. T.**, 2001. Sınıf Mücadelesi ve Kent Mekanı, Kent ve Kapitalizm, Praksis
- Şenyapılı, Ö.**, 2003. Sinema ve Tasarım, Boyut Yayınları, İstanbul
- Tekeli, İ.**, 1996. "19.Yüzyılda İstanbul Metropolitan Alanının Dönüşümü", Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri, editör: Dumont, P., Georgeon, F., Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- Türel, İ.**, 2001. Mimarlık ve Sinema, Sinema ve Kentsel Mekanının Dönüşümü, Arredamento, Mimarlık, Kasım

Ünal, Ş., 2003. Sinematik Şehirler ve Kapadokya/Asmalı Konak Örneği, Yüksek Lisans Tezi, İ. T. Ü Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Verne, J., 1994. "Yirminci Yüzyılda Paris" Tübitak Popüler Bilim Kitapları

Vincenti, G., 1993. Sinemanın Yüz Yılı, Çev. Engin Ayça, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Ward, S. V., 1994. Planning and Urban Change, Paul Chapman , London

Watson P. and Abercrombie, P., 1943. A Plan for Plymouth: The Report Prepared for the City Council, Plymouth, Underhill

Webb, M., 1987. "The city in film", Design Quarterly

Welbank, M., 1987. Koruma ve Geliştirme, Çev: R. Bademli, "Konut ve Gelişme", Birleşmiş Milletler Türk Derneği Yayını, no.14, Ankara

Williams, C., 1980. Realism and the Cinema: A Reader, Routledge and Kegan Paul in association with the British Film Institute, London

Weihsmann, H., 1997. The City in Twilight: Charting the Genre of the "City Film", 1900-1930, in Cinema and Architecture, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia, s.s: 8-27, editörs: Penz, F. & Thomas, M., British Film Institute, London.

Wiseman, N., 1979. The Image of the City in the Cinema, editör: N. Wiseman, York University Pres, Toronto

Zılhoğlu, M., 1986. Sinematografik Bilim Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri,, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir

ÖZGEÇMİŞ

Can Ali Akkuş

1970 yılında Sivas'ta doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Sivas'ta tamamladı. 1992 yılında Yıldız Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nden Şehir ve Bölge Plancısı olarak mezun oldu. 1993 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Kentsel Tasarım yüksek lisans programında İngilizce hazırlık eğitimi aldı.