

T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA-TV ANASANAT DALI  
SİNEMA-TV SANAT DALI

**PERA'NIN YÜZLERİ**  
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **Mustafa GÜNEŞ**

İSTANBUL, 2009

T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA-TV ANASANAT DALI  
SİNEMA-TV SANAT DALI

**PERA'NIN YÜZLERİ**  
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan  
**Mustafa GÜNEŞ**

Öğrenci Numarası  
**060770003**

Danışman:  
**Doç.Dr. Burak BUYAN**

İSTANBUL, 2009

## **YEMİN METNİ**

Sunduğum Yüksek Lisans Projesini, akademik etik ilkelerine bağlı kalarak, hiç kimseden akademik ilkelere aykırı yardım almaksızın bizzat kendim hazırladığıma and içerim.

25.08.2009

**Aday:** Mustafa GÜNEŞ

## Özet

“Pera’nın Yüzleri” isimli tez çalışması, İstanbul’un en eski bölgelerinden biri olan Beyoğlu’nun ana caddesi Pera’yı farklı bir bakış açısı ile incelemektedir.

Bu tez çalışmasının ürünü olarak, Dziga Vertov’un Sine-Göz kuramından yola çıkılarak yapılan “Pera’nın Yüzleri” belgesel-deneysel filmi, özel bir tarihsel dokuya sahip Pera’nın, içinden geçerken pek farkedilmeyen, yüz yıldan fazla süredir varlığını sürdüren birçok binasını ve o binaların bakıp da görülmeyen, değişmeyen yüzlerini göstermeyi amaçlamaktadır.

Tez çalışmasının ilk bölümünde Pera ve Pera’nın tarihçesine değinilmiştir. İkinci bölümde çalışmaya kaynaklık eden Dziga Vertov ve onun Sine-Göz kuramı incelenmiş, üçüncü bölümde Belgesel Sinema, dördüncü bölümde ise Deneysel Sinema anlatılmıştır. Beşinci bölüm “Pera’nın Yüzleri” filminin yapımına ayrılarak tez çalışması sonuç bölümü ile neticelendirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Pera, Bakmak, Görmek, Dziga Vertov, Sine-Göz Kuramı, Belgesel Sinema, Deneysel Sinema

## **Abstract**

The thesis "Faces of Pera" approaches Pera Street, the main street of Beyoglu which is one of the oldest parts of Istanbul, from a different angle.

The "Faces of Pera" experimental documentary, which is the product of this thesis works, is based on the Cine-Eye theory of Dziga Vertov. It aims to show Pera's -which has a unique historical flavor- more than a hundred year old buildings and their unseen, unnoticed faces and details.

The first section of the thesis deals with Pera and its history. Dziga Vertov and his Cine-Eye theory are examined in the second section. The third and fourth sections of the thesis are devoted to Documentaries and Experimental Cinema, respectively. The fifth sections presents the movie "Faces of Pera" and the thesis ends with the conclusion section.

**Key words:** Pera, Looking, Seeing, Dziga Vertov, Cine-Eye Theory, Documentaries, Experimental Cinema

## İÇİNDEKİLER

Yemin Metni .....	I
Türkçe Özet ve Anahtar Kelimeler .....	II
İngilizce Özet ve Anahtar Kelimeler (Abstract) .....	III
İçindekiler .....	IV
GİRİŞ .....	1
1. PERA ve TARİHÇESİ .....	2
2. DZIGA VERTOV ve SİNE-GÖZ KURAMI .....	17
2.1. Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği .....	17
2.2. Dziga Vertov'un Hayatı ve Filmografisi .....	21
2.3. Dziga Vertov'un Sineması ve Sine-Göz Kuramı .....	25
3. BELGESEL SİNEMA .....	31
4. DENEYSEL SİNEMA .....	40
5. 'PERA'NIN YÜZLERİ' FİLMİ .....	43
5.1. Projenin Konusu ve Amacı .....	43
5.2. Projenin Yapım Süreci .....	43
5.3. Filmin Künyesi .....	44
5.4. Filmden Kareler .....	44
SONUÇ .....	49
KAYNAKÇA .....	50
ÖZGEÇMİŞ .....	52

## GİRİŞ

“Sinemanın temel amacı, insanlara yeni şeyler görebilmelerini öğretmek, içinde körü körüne yaşadıkları dünyayı bıraktırmak, evrenin anlamını ve güzelliğini kavratmaktır.”

V.J. PUDOVKIN<sup>1</sup>

İçinden her gün binlerce insanın geçtiği Pera, zengin tarihi ve kültürel çeşitliliği ile İstanbul’un ve Türkiye’nin en önemli caddelerinden birisidir. 1940’lı yıllara kadar yüz yılı aşkın bir süreyle, binlerce Rumun, Ermeninin, Fransızın, İtalyanın, İngilizin, vb. yaşadığı yer olan Pera’da çok kültürlü, çok dilli, çok dinli, çok halklı bir sosyal yapı varlığını sürdürmüştür. Bu çok kültürlülük inşa edilen yapılarda da kendisini göstermiş, değişik mimari özelliklerde, birbirinden çok farklı ve çeşitli binalar zaman içerisinde Pera’yı süslemişlerdir. Cadde boyunca iki yanına dizilmiş hanları, pasajları, kiliseleri ve birçok görkemli binası ile Pera, geçen yüzyıldan beri çok az bozulmayı başarmış ve tarihsel niteliklerini koruyabilmiştir.

Projenin amacı, cadde içinden geçerken genelde farkedilmeyen bu binaların tarihsel özelliklerine, özellikle yıllardan beri pek değişmemiş üst kat cephelerinde yer alan, başımızı kaldırıp bakmadığımız için göremediğimiz zenginliklere (heykellere, kabartmalara, motiflere, mozaiklere vb.) dikkat çekmektir. Bir tarih içinde yaşadığımızı göstermek ve bu konuda farkındalık sağlamak hedeflenmiştir.

Louis Malle, “Benim için sinema olağanüstü bir araştırma aracıdır. Kameradan bakınca dünyayı çok daha iyi görürsünüz.”<sup>2</sup> der. Dziga Vertov kamerayı, sınırlı olan insan gözüyle kıyaslayarak kusursuz bir göz, Sine-Göz olarak tanımlar. Onun Sine-Göz’ü, insan gözünün göremediklerini görüp ortaya çıkarabilmekte, görünmeyeni görünür kılmaktadır. Bu düşüncelerden hareketle bir Sine-Göz olarak kamera Pera’ya yöneltilmiş ve Pera’nın görünmeyen yüzleri gösterilmeye çalışılmıştır.

Ayrıca, üst üste bindirilmiş görüntülerle deneysel bir anlatım biçimi denenerek, bir bağlam yaratılmaya çalışılmış, belgesel sinema diline farklı bir soluk getirilmek istenmiştir.

---

<sup>1</sup> Tamer, Ülkü, Sinema Dedi ki..., +1 Kitap, 2006, s.9

<sup>2</sup> Tamer, a.g.k., s.69

## 1. PERA ve TARİHÇESİ

“Pera’da yedi sekiz dil konuşulur,  
öyle ki bir Babil Kulesi’ni andırır.”

Dullaway<sup>3</sup>

Grande Rue de Pera, Cadde-i Kebir ya da İstiklal Caddesi... İstanbul’un en eski ve en önemli bölgelerinden biri olan Beyoğlu’nun bu ana caddesine tarih boyunca verilen adların çeşitliliği bile bu caddenin zengin tarihi ve yaşanmış kültürel zenginlikleri hakkında bir ipucu vermektedir.

Taksim meydanından başlayıp Tünel’e kadar süren üç dört kilometre uzunluğundaki İstiklal Caddesi ve birçok sürprizin, rengin gizlendiği arka sokaklardan oluşan Beyoğlu, iki yüzyıllık bir açık hava müzesidir. Cadde boyunca her iki tarafa dizili eski ve görkemli binalardan, camiler, kiliseler, hanlar, ve pasajlardan “Grande Rue de Pera”nın asırlık nostaljisi yansır. Beyoğlu, bir Bizans olarak kurulduğu ilk günden başlayarak İstanbul’daki Avrupa olmuştur hep: Cenevizli bankerlerin; Endülüslü Yahudilerin; İngiliz, Fransız, Alman diplomasisinin; Arapların; Rumların; Ermenilerin; sürgün Beyaz Rusların; Levantenlerin hala görülebilen renkli izlerini taşıyan bir kozmopolit metropol.<sup>4</sup>

Enis Batur’un bu zenginliğe bakışı ise daha farklıdır:

“Beyoğlu pek çok İstanbullu için gözden çıkarılması gereken bir bölümü sayılagelmiştir kentin: Yıllardır, onu kangren olmuş bir organ, kurutulması gereken bir bataklık, geçmişle ve bugünüyle tedirgin ettiği için belleğin kusması, silmesi, söküp atması zorunlu bir parçası saydıklarına tanık olunur. Gelgelelim, terazinin öbür kefesinde taban tabana zıt bir okuması gerçekleşir Beyoğlu’nun: Taksim’den Tünel’e uzanan güzergah sıradan bir yolun, caddenin, bulvarın ötesini simgeler: Ama Grande Rue de Pera ama Cadde-i Kebir ama Beyoğlu – kentin toplardamarı, atardamarı bu cılk yaranın içinden geçer.”<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Berk, İlhan, Pera, YKY, 2004, s.13

<sup>4</sup> Pera İstanbul’un Kalbi, Boyut Yayın Grubu, 2005, s.12-14

<sup>5</sup> Batur, Enis, Üç Beyoğlu, 1870 Beyoğlu 2000, YKY, 2006, s.6



En başından itibaren Rumca “karşısı”, “öteki”, “öte yan” anlamlarına gelen “Pera” olarak adlandırılan<sup>6</sup> bu bölgenin zengin ve özel tarihi Bizans dönemine dek uzanır. Bölgenin ilk sakinleri Venedikliler ve Cenevizlilerdir. Genel kabul gören iddia, bu İtalyan halklarının bölgeye yerleşmesinin 10. yüzyılda gerçekleştiği yolundadır.<sup>7</sup>

Bizans yurttaşlarının Venediklilere saldırılarının ardından 1204 yılında kenti yağmalayan 4. Haçlılar, Bizans’ın olduğu kadar Galata’nın tarihinde de önemli değişikliklere neden olmuşlardır. Karanlık bir perde inmiş, yarım yüzyılı aşkın bir süre kentin yüzyıllar içinde kurduğu, geliştirdiği kültürel yapı temellerinden sarsılmış, hırpalanmış, yağmalanmış, kanamış ve 1261 yılında karanlık perde kalkınca da oyunun ikinci aşamasına geçilmiştir. Hem Haçlı barbarların yönetimini hem de Bizans’ın kenti geri aldığı tarihten sonraki süreci kendi lehine kullanmayı başarabilen Cenevizliler, kısa sürede Venediklileri Galata’dan sürüp bölgenin en güzel yerleşiminin tek sahibi olmayı başarmıştır.<sup>8</sup>

Cenevizlilerden sonra, Bizans Konstantinopolis’in Osmanlı Şehr-i İstanbul olmasıyla bir süre Mevlevihane, Şahkulu Mescidi, Asmalı Mescid ve Ağa Camii çevresindeki küçük Müslüman grupları dışında bağlık – bahçelik boş bir alan olarak varlığını sürdüren Pera, 16. yüzyıldan itibaren Avrupa devletlerinin İstanbul’da sürekli elçi bulundurmaları ve İran’ın dışında bu elçiliklerin de, hep Pera’ya yerleşmeleri sonucu<sup>9</sup> gelişmiş ve Pera’nın “Levanten” dönemi başlamıştır.

Elçilikler, Osmanlı Devleti’yle kendi ülkeleri arasında siyasi odak noktası olmanın dışında, özellikle sanatsal ve kültürel etkinlikleriyle, Batı sanatını ve yaşam biçimini bu bölgeye taşımışlardır.<sup>10</sup>

Başlangıçta bir İtalyan koloni kenti görünümünde olan Pera yakası, Osmanlı İmparatorluğu yüzyılları boyunca Avrupalı tüccar ve diplomatların gönüllü asimilasyonu sonucu Levanten kültürün doğup geliştiği bir merkez halini almıştır. Batılı kültürel gelenek ile Doğulu hayat tarzının, alışkanlıkların, dil ve ideolojisinin girift bir geçişmesinden oluşan Levanten kültür, modern Beyoğlu’nda hala görülebilecek tortular bırakmıştır. En azından

---

<sup>6</sup> İnal, Onur, Pera’dan Beyoğlu’na, Sistem Yayıncılık, 2006, s.10

<sup>7</sup> Güzelsoy, İsmail, İstanbul’un Gezi Rehberi, Alfa Yayınları, 2009, s.11

<sup>8</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.12-13

<sup>9</sup> Akın, Nur, 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera, Literatür Yayınları, 2002, s.2-3

<sup>10</sup> Akın, a.g.k, s.8

eğlence kültürü, jargonu, mekan isimlerinde yaşayan Levanten unsurlar, dünyanın pek az yerinde görülebilecek zenginlikler katmaktadır kente.<sup>11</sup>

İstanbul içinde çeşitli bölgelere yayılmış olan Rum, Musevi ve Ermenilerle, diğer sınırlı sayıda cemaate sahip gayrimüslim grupların dışında kentin Batılılaşmasında en büyük etken, Galata ve Pera'da odaklanmış Levantenlerdir. Birkaç kuşaktan beri İstanbul'da yaşayan Levantenler, başta İtalyan kökenli, yani çoğunlukla Akdenizli ve Egelidir."<sup>12</sup>

Levantenler ve kökenleri hakkında ayrıntılı bilgiyi Nur Akın vermektedir:

"İstanbul'un kozmopolit ortamının renkli gruplarından biri de, yarı Batılı Levantenlerdi. Bunlar çeşitli nedenlerle İstanbul'a gelip kendileri gibi yabancı, ya da yerli gayrimüslimlerle evlenerek şehre yerleşen Avrupalıydı. Dilleri, giyimleri, beğenileri, yaşam biçimleri ve eğlenceleriyle, İstanbul'da özellikle tarihi yarımada ve Üsküdar'da yaşayan Müslüman Osmanlılardan oldukça farklı bir grup oluşturmaktaydılar. Bu özellikleri mimarilerine de yansımakta ve yarattıkları fiziksel çevreyle, yaşadıkları Galata ve Pera bölgesinde bir Avrupa kenti görüntüsü oluşturmaktaydılar."<sup>13</sup>

Levantenlerle birlikte bölgede Rum, Ermeni, Yahudi ve diğer gayrimüslim halkların da varlıklarını ve bölgenin kültürel dokusuna olan katkılarını gözden kaçırmamak gerekir.

Pera'nın; gerek yerleşmiş olan halkların çeşitliliği, gerekse İstanbul'un yönetim merkezi olan Tarihi Yarımada ile olan coğrafi konumu nedeniyle tarih boyunca farklı bir misyonu olmuştur. Bu misyon çeşitli kaynaklarda şu şekilde anlatılmaktadır:

"İstanbul'un Doğu ile Batı arasında bir köprü olduğu hep söylenir. Bu köprünün 'batı' payandası Pera / Beyoğlu'dur. Tarih boyunca; hem Antik Bizans, hem Yeni Roma (Nova Roma, Hristiyan Bizans, Konstantinopolis) hem de Osmanlı dönemi İstanbul'unun yönetim merkezi Tarihi Yarımada olmuştur. Bu görkemli yerleşimin – kelimenin her iki anlamında da – tam karşısında yer alan Pera, değişen ölçeklerde ticari ve siyasal özerkliğini korumakla birlikte Tarihi Yarımada'ya alternatif – ve dinamik – bir kültürel doku üretmek zorunda

---

<sup>11</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.11

<sup>12</sup> Akın, a.g.k., s.7

<sup>13</sup> Akın, a.g.k., s.30

kalmıştı hep. Peralılar; federatif varlıklarının, farklı kimliklerin birlikte yaşamasıyla mümkün olduğunun gayet iyi bilincindeydi; aksi takdirde egemen ilişkiler içinde eriyip giderlerdi. Egemen ilişkiler içinde yer bulamayan her şey Pera'daki alternatif oluşuma eklenerek kendisini yeniden tanımlamak zorundaydı.”<sup>14</sup>

“Beyoğlu, tarihi boyunca, bir yerleşim alanından ziyade alternatif kültürlerin yeşerme zemini oldu.”<sup>15</sup>

“İstanbul'daki Levantenler, Rumlar, Yahudiler, Ermeniler gibi gayri-müslimlerin ve Batı'ya yönelme eğilimindeki Osmanlı aydınlarının varlığı, bu kentteki kültür – sanat hayatının şekillenmesinde oldukça etkili olmuştur. Söz konusu sosyal, ulusal ve dinsel toplulukların Galata – Pera arasındaki etkinlikleri bu bölgeyi, İstanbul'un diğer semtlerinden açık bir biçimde ayırmıştı. Haliç, İstanbul'u Galata ve Pera'dan sadece coğrafi olarak değil, aynı zamanda bütün bir yaşam deneyimi olarak ta böler.”<sup>16</sup>

“Birkaç dilin, dinin, budunun sokaklarında çarpıştığı Beyoğlu'nu ‘burada insan kendini milletler arasında hissediyor’ sözleriyle tanımlar Melville. ‘Lanete uğramış Babil misali’. Nerval'in görüşleri çok farklı değildir: ‘Tuhaf şehir şu İstanbul! Görkem ve sefalet, gözyaşları ve neşe; her yerden fazla buradaki keyfi zorbalık, ama bir o dara da özgürlük var; - birbirlerinden çok ta nefret etmeksizin birarada yaşayan dört halk: Türkler, Ermeniler, Rumlar ve Yahudiler, bu aynı toprağın çocukları olan ve bizdeki ayrı bölgelerden gelme insanlardan çok daha iyi geçinebilen insanlar”<sup>17</sup>

Bu dönemde Pera hakkında yazılmış olan bir izlenimi Enis Batur şu şekilde aktarır:

“Beyoğlu mıntıkası, Osmanlı devrinin ilk asırlarına kadar gayrimeskun bir ormanlık arazi idi ve yalnız Taksim'e kadar olan sahada bazı köşklele mezarlıklar bulunuyordu. Kalan kısımda, elçiliklerle Avrupalı'ların ve bazı yerli Hristiyanların yetiştirdikleri bağlar vardı ki, elçilik erkani ve ecnebiler, yaz günlerinde ve bilhassa şehirde veba salgını zuhur ettiği zaman, bu bağlarda bulunan evlere çekilirlerdi. 16. asırdan sonra, elçilik binalarının inşası üzerine, elçilik erkani ve Avrupalı tacirler ve onları takiben de yerli zengin Hristiyanlar, Beyoğlu

---

<sup>14</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.10

<sup>15</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.10

<sup>16</sup> Öztürk, Mehmet, Sine-Masal Kentler, Donkişot Yayınları, 2005, s.398

<sup>17</sup> Batur, a.g.k., s.9

sırtlarını izdihamlı Galata'ya tercih ederek orada evler yaptılar, kiliseler inşa ettiler ve böylelikle Beyoğlu son zamanlara kadar ecnebi ve Hristiyan halkın hususi bir mahallesi olarak kaldı.' 17. yüzyıl İstanbul'undan Eremya Çelebi'nin kurduğu panaroma 'Gavur Pera' efsanesine ışık tutuyor. Kentin pek çok mahallesinde farklı cemaatlerin yoğunlaştığı bilinen gerçek – Beyoğlu ayrı bir statüyle karşımıza çıkar. Tarihin içine döndüğümüzde: Burası 'yabancı'dır herşeyden önce, bir ayağı 'dışarda' olanların toplandığı, ayrılışlar bile yerlerini şehrin yeni yabancılarına bıraktıkları bir adadır: İstanbul yeryüzüne bu kesitten açılmıştır, açılacaktır.”<sup>18</sup>

“Sabahın erken saatlerinden gecenin kör noktasına yabancılar, Levantenler, azınlıklar, oluşma devresinin başlangıcındaki yeni yerli burjuvazinin temsilcileri şık giysileri, zarif davranışları, alışverişlerinin kanıtı paketleri ile yürür, oturur, çay içer, müzik dinler, Babil kargaşasını tazeleyen onlarca dilden binlerce sözcüğü havaya savururlardı. Şimdi ışıktı Beyoğlu, 'Asri Zamanlar'ın nabzıydı, çökmeye hazırlanan bir imparatorluğun Lut'u Sodom'u, Ninova'sıydı. Kulakları kuğunun son şarkısı tırmalıyordu.”<sup>19</sup>

“Pasaport gerekmiyordu burada, gümrük işlemlerine yer yoktu, gene de Beyoğlu'na inmek ya da çıkmak, pek çok İstanbullu için bir tür yabancı gidiş serüveni niteliği taşıyordu.”<sup>20</sup>

19. yüzyıla kadar Pera bu özel durumunu ve konumunu korumaktadır. Ancak, Osmanlı İmparatorluğu'nun dünyadaki yerinin olumsuz olarak değişmesi ilginç bir şekilde Pera'nın önemini ve nüfus yoğunluğunu arttırmıştır. Bu şaşırtıcı durumu Nur Akın şu şekilde açıklamaktadır:

“Pera bölgesi ise, özellikle 18. yüzyıl başından itibaren gitgide artan bir biçimde, elçiliklerin çevresinde yoğunlaşan yabancılar ve gayrimüslim azınlıklarla kalabalıklaşmaktadır. İngiltere, Fransa gibi Avrupa'nın büyük devletleri, kapütilyasyonların sağladığı ayrıcalıklarla yabancı tüccarlar, Levantenler ve bunlarla ortaklık kuran yerli azınlıklar için Galata ve Pera gitgide daha etkin bir odak noktası olmaktadır. 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi gücünün azalması, yenilgiler yaşaması ve toprak

---

<sup>18</sup> Batur, a.g.k., s.9

<sup>19</sup> Batur, a.g.k., s.10

<sup>20</sup> Batur, a.g.k., s.14

kayıplarına uğraması, buna karşılık Batı'nın dikkat çeken bir gelişim sürecine girmiş olması, Osmanlı yönetim kadrolarını yeniliklere doğru yönelterek önemli değişimlerin gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Özellikle 3. Selim (1789 - 1808) döneminde Batılı devletlerle ilişkilerin çoğalması Pera bölgesine ilgili arttırmış, buraya yeni yapılaşmalar ve yerleşmeler başlamıştır.”<sup>21</sup>

Bu gelişmelerle ilgili Murat Belge de şu notu düşmektedir:

“Bu yeni sistemin (Kapitalist ekonomi) Osmanlı toplumuna gelişi, ortaya yeni bir sınıf çıkardı: Galata ve Beyoğlu tarafındaki gayrimüslim tüccarlar, bankerler, sarraflar. Başka bir söyleyişle, ağırlıklı Tarihi Yarımada'da yaşayan ve çalışan Osmanlı iş çevreleri bu yeni sistemle çok çabuk ve doğrudan eklenemedi, çünkü yapısı buna uygun değildi.”<sup>22</sup>

Enis Batur ise konuya başka bir bakış açısı getirmektedir:

“Çok değil, çeyrek yüzyıl sıçradığımızda, koşulların bütünüyle değiştiği, Pera'nın dev bir dönüşüm geçirdiği ortaya çıkıyor. Batılılaşma hareketinin dümenine geçtiği, Dünya sahnesindeki rolü hızla daralmaya yüz tutan Osmanlı'nın bir bakıma şaşkınlık ve telaş içinde yepyeni bir yaşam biçimi arayışına girdiği kavşakta, Beyoğlu başkalaşımdan geçmektedir. Yabancı gezmenlerin İstanbul'u başlattıkları yerdir artık bölge; dahası, hemşehrilerinin farklı bir kültürel coğrafyaya kendilerini alıştırmak için seçtikleri sokaktır burası.”<sup>23</sup>

Bu yüzyılda Pera'nın nüfus ve kültür yapısında ise fazla bir değişiklik olmamıştır. O dönemin nüfus dağılımını çeşitli kaynaklardan öğrenebiliyoruz:

“Levantenler Pera'da yalnız değildi. Avrupa başkentlerini aratmayacak güzellikte lokantaları, gece kulüpleri, kafe - şantanları, barları, Fransız tiyatroları, İtalyan operaları, yirmiye yakın dilde yayın yapan gazeteleri, asırlardır varolan Rum ve Ermeni nüfusuyla Pera'da yaşamanın bir Levanten için çok zor olduğu söylenemez. Levantenlerin İstanbul'a yerleşmeleri demografik yapıda önemli değişikliklere yol açtı. 1844'de kent nüfusu 391 bin iken, 1886'da 851 bine çıkmıştı. Bu nüfusun yarısını Rum, Ermeni, Yahudi ve Levantenler

---

<sup>21</sup> Akın, a.g.k., s.3

<sup>22</sup> Belge, Murat, İstanbul Gezi Rehberi, İletişim Yayınları, 2008, s.118

<sup>23</sup> Batur, a.g.k., s.9

oluşturuyordu. Pera bölgesi için bu oran %80'lere ulaşıyordu. Belirtilen 50-60 yıllık zaman aralığında İstanbul'a yerleşen Avrupa kökenlilerin sayısı kabaca 100 bin olarak ifade ediliyor.”<sup>24</sup>

“Kanuni sonrası dönemde bölge halkının yaklaşık %40'ı Rum, %35'i Türk, %22'si Avrupalı ya da Levanten, gerisi Yahudi ya da Ermeni'ydi. 18. yüzyıl sonlarında Tarlabası dolayları Rumların; Büyükhendek, Galata bölgesi Musevilerin; Pera ise Ermeni ve Levantenlerin yaşadığı adacıklar olarak belirginleşiyordu artık.”<sup>25</sup>

“Yüzyılımızın başındaki Beyoğlu ya da o dönemdeki adıyla Pera, değişik insan mozaiğiyle her bir etkinliğin, her bir yeniliğin anında yansımasını bulup yeşerme ve serpilme olanağını yakaladığı bir semt görünümündeydi. Azınlıklar, Levantenler, bu kentin büyümesine yakalanıp turist olmanı sınırını aşanlar, Avrupa'da eğitim görüp Batı'nın her bir etkinliğini özümsemek isteyen beyzadeler ve diğerleri Pera'nın kültür – sanat etkinliklerinin başlıca tüketicisiydiler. Sanat, kültür ve eğlencenin at başı gidip süreklilik kazandığı Cadde-i Kebir'in ara sokakları bile, yaşıtı büyük kentlerin görkeminden daha gözalıcı, daha renkli ve daha bir çeşitliliğe sahipti. Bir yanda operetler, onun hemen yanı başında paten sahaları, devasa tiyatrolar, biraz ötesinde ortaoyunu, konserler, ayinler, balolar, gösteriler, gösteriler, gösteriler...”<sup>26</sup>

Bu yüzyıldan itibaren bazı gelişmeler bölgeyi, bölgenin mimari ve sosyal dokusunu kökten değiştirecek ve “Pera”yı bugünkü “Beyoğlu” haline getirecektir. Bu süreci, 1. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olarak iki bölüme ayırmak doğru olacaktır. 1. Dünya Savaşı öncesi dönemde, çeşitli kaynaklarda farklı olayların altı çiziliyor olsa da ortak birkaç tarih ve olay göze çarpmaktadır.

Bunlardan ilki su sorununun çözümüdür. 3. Ahmet zamanında, su getiren yolların ve bugün Taksim dediğimiz su dağıtım istasyonunun kuruluşunun ardından, bölgede yerleşme hız kazanmıştır.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> İnal, a.g.k., s.11

<sup>25</sup> Güzelsoy, a.g.k, s.18-19

<sup>26</sup> Evren, Burçak,, Düş Şatoları, AD Yayıncılık, 1998, s.10

<sup>27</sup> İnal, a.g.k., s.10

Diğer önemli olay, 1863'te Haliç'in iki yakasını bağlayan köprünün inşasıdır. O zamana dek aynı kentin yalnız birbirine çok yakın semtleri değil, iki dünya da birbirinden ayrıdır.<sup>28</sup> Galata Köprüsü ile bu iki yakanın birbirine bağlanmasının bölgenin gelişmesine olağanüsü etkileri olur, adeta bir ekonomi aksı oluşur.<sup>29</sup> Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında genellikle ticaretle uğraşan Levantenlerle, Rum, Musevi ve Ermenilerden oluşan gayrimüslimler ve bunlara katılan yabancı uyrukluların çoğunun işyerleri Galata'da konutları ise Pera bölgesindedir.<sup>30</sup>

Ulaşım ile ilgili bir başka yenilik te Londra'dan ve New York'tan sonra dünyada yapılmış üçüncü "metro" olan Tüneldir. Tünel, iş merkezi Galata ile konut alanı Beyoğlu arasında gidiş – gelişi kolaylaştırmıştır.<sup>31</sup>

1838'de İngilizlerle imzalanan Baltalimanı Ticaret Antlaşması ve özellikle de 1839 Tanzimat Fermanı'nı da bu önemli olaylar arasında saymak yanlış olmaz. Bu iki olayla başlayan süreçte Osmanlı ve İstanbul, Batılı tüccarların uğrak yeri haline gelmiştir.<sup>32</sup> Tanzimat'la getirilen en büyük yeniliklerden biri, daha önceleri kentin oluşumunu ve dolayısıyla da görünümünü büyük ölçüde etkileyen müslüman – gayrimüslim ayırımının ortadan kaldırılmasıdır.<sup>33</sup> Bu dönemden itibaren Müslüman aydın kesimin de bölge halkları arasında yer aldığını görülür.

Pera'nın tarihinde 1831 ve 1870 yıllarında meydana gelen iki büyük yangın olayı önemli yer tutar. Özellikle Harik-i Kebir (Büyük Kıyamet) olarak anılan 1870 yangını şehrin mimari dokusunu tamamen değiştirmiştir.

1848 ve 49 yıllarında çıkarılan Ebniye-i Hassa Müdürlüğü nizamnameleri gereği bölge sınırlarında yapılacak olan binaların kâgir olmaları zorunlu tutulmuş ve her yapının bir de yangın duvarı olması koşulu getirilmiştir. Böylelikle Beyoğlu mimarisi çağdaş malzeme kullanımına yönelmiş ve profesyonel mimarların eserleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

---

<sup>28</sup> Akın, a.g.k., s.349

<sup>29</sup> İnal, a.g.k., s.10

<sup>30</sup> Akın, a.g.k., s.85

<sup>31</sup> Belge, a.g.k., s.21

<sup>32</sup> İnal, a.g.k., s.10-11

<sup>33</sup> Akın, a.g.k., s.19

Dönemin genel karakteristiği, avlulu geniş cepheli yapıların yerine taş ve sıvalı kâgir binalardan oluşan dar persolasyon üzerine kurulu apartmanların yaygınlaşmasıdır.<sup>34</sup>

Haziran 1870'deki Büyük Beyoğlu Yangını (Harik-i Kebir), Beyoğlu'nda yeni düzenlemeler yapılmasını gerekli kılmıştır. Bu süreçte İstanbul ve Türkiye bir çok ilki Beyoğlu'nda görmüş ve yaşamıştır. Ahşap binalar yerini kâgir ve taş binalara bırakmıştır. Zengin tüccarların finanse ettiği anıtsal yapıların, apartmanların, okulların, ibadethanelerin, hanların ve pasajların yapımı kısa zamanda tamamlanmıştır. Art Nouveau ve Neo-Renesans mimari tarzda inşa edilen tiyatrolar; Levantenlere ya da yabancılara ait okullar, kiliseler, sinagoglar, apartmanlar, restoran ve kafeler, iş ve alışveriş merkezleri, şarküteriler, oteller, modaevleri, kitapçılar, terziler, seyahat acenteleri ve daha birçok kentsel zenginlik bu dönemde yerini bulmuştur. Aynı dönemde yeni meslekler ortaya çıkmıştır. Pera'da kuaförler, güzellik salonları, perukçular, kuru temizleyiciler, züccaciyeciler açılmıştır. İstanbul halkı tiyatrolar, sinemalar, kafe-şantanlar, barlar, pavyonlarla tanışmıştır. Fransızca, İtalyanca, Rumca; adeta Pera'nın resmi dilleri haline gelmiştir. Gerçekten de o dönemde "Pera Plaisirs" (Beyoğlu Eğlenceleri), Avrupa'nın zenginleri, tüccarlar, soyluları, serüven ve eğlence meraklıları arasında dilden dile dolaşmıştır.<sup>35</sup>

Bu yangınların Pera'nın dokusuna etkisi ile ilgili bir düşünce de, İsmail Güzelsoy'a aittir:

"Öte yandan olumsuz olduğu ölçüde, büyük yangınların kentin nüfus dağılım yapısını belirleme ve güncelleme bakımından – kısmi – olumlu sonuçları da vardı galiba. En azından Pera gibi yerleşim birimlerinde, acı sonuçlarına rağmen, kent dokusunun yeniden yapılanması, yolların yeniden tasarlanması, kâgir esaslı yapı endüstrisine uyum sağlanması, parselasyonun yeniden ele alınması gibi sonuçlar da yaratmıştı yangınlar. Özellikle siyasal ve teknolojik bir dönüşüm çağı olan 19. yüzyılın önemli büyük afetlerinden olan 1831 ve 1870 yangınlarının, Pera'nın yeniden yapılanması bakımından birer fırsat olarak ta görüldüğü ortada. Sözgelimi 1831 yangını sonrasında, Galata meydanından sonra hayli seyrekleşen Pera yerleşimi güney yönünde büyüyerek günümüzdeki Beyoğlu'nun sınırlarını kabaca da olsa belirlemeye başladı. 1870 yangını (Harik-Kebir / Büyük Kıyamet) sonrasında ise bölge kuzey yönünde uzayıp genişledi. Başka bir söyleyişle, her yangın yeni bir yapılanmanın fırsatı

---

<sup>34</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.22

<sup>35</sup> İnal, a.g.k., s.12



olarak kullanıldı. En azından elçilik binaları, yangınlardan daha az etkilenebilecekleri bir strateji izleyerek yerleşimin daha seyrek olduğu alanlara kaymıştı. Tabii bir defa elçilik binaları yapıldı mı artık bu noktaların seyrekliğinden söz edilemezdi çünkü her zaman bu tür kurumlar cazibe merkezi olmuşlardı. Konsolosluk çalışanları, tercümanlar, bürokratik kurumlar, ticari ilişkileri yürüten araçlar, aydınlar vs. bu – başlangıçta – seyrek yerleşimleri hızla kuşatıyordu.”<sup>36</sup>

Kaynaklardan öğrendiğimize göre bugün görmekte olduğumuz Beyoğlu’ndaki en eski binalar, hemen hemen tümüyle 1870 yangınından sonra inşa edilmiş olan binalardır. Özellikle 1870 büyük Pera yangınıyla tamamen ortadan kalkan alanların ele alınışı, Pera’nın yeniden düzenlenmesi ve kâgirleştirilmesinin önemli adımlarından biri olmuştur.<sup>37</sup>

Bu konuyu Murat Belge şu şekilde özetlemektedir:

“Beyoğlu’na birinci gelişme dinamiğini veren yabancılarıdır. Türkler de 15. yüzyıldan başlayarak bu tarafa zaman zaman ayak attılar. Beyoğlu böylece gelişti, binalarla kaplandı. Ama bu süreçte öyle çarpıcı bir taraf yoktu. Dönüm noktası 19. yüzyılda geldi. Tanzimat Fermanı’nın (1839) konjonktürü, yabancıların etkisinin iyice yoğunlaşması, Osmanlı toplumunda başta Levantenler olmak üzere gayrimüslimlerin ve genek olarak Batı etkisinin daha öncesiyle kıyaslanamayacak ölçüde artması gibi koşullarla belirleniyordu. Beyoğlu bütün bunların odağıydı. Bu arada bir de rastlantı oldu, 1830 ve 1871’de olağanüstü büyüklükte iki yangın iki semti kasıp kavurdu, 3000’den fazla bina yanarak yok oldu. Böylece yeni zenginlere, yeni imkanlarıyla, bu boşalan arsalar üzerinde yeni şık konaklar yaptırma fırsatı doğdu. Dolayısıyla bugün göreceğimiz Beyoğlu, az sayıda istisnalar dışında, 1871 sonrasında oluşmuş bir Beyoğlu’dur.”<sup>38</sup>

Ayrıca, 1871’de ilk kez atlı tramvay bu bölgede çalışmaya başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Pera’yı bir “piyasa” mekanı olarak değerlendiren kalabalığa varlıklı Müslüman / Türk elitleri de katılmaya başlamasını sağlayan başka bir etmendir.”<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.20

<sup>37</sup> Akın, a.g.k., s.293

<sup>38</sup> Belge, a.g.k., s.265

<sup>39</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.24

19. yüzyılın ortalarındaki Pera ile ilgili bilgi veren kaynaklar bizi, çok renkli, çok zengin ve ülkenin diğer bölgelerindeki gelişmelerden bihaber bir Pera ile tanıştırmaktadır.

“Artık Akdeniz ülkelerinden gelen tiyatro, sirk, müzikal kumpanyalarının kalabalık gösterilerini sergileyeceği yeni adres bellidir. Büyük otellerin, eğlence merkezlerinin, kâgir apartmanların, Bonmarche’lerin, bar, balo, pastane gibi eğlence mekanlarının, lüks restoranların, gazete bürolarının, kitabevlerinin ortaya çıkıp hızla yaygınlaştığı, birbiriyle yarıştığı yeni bir dünyadır Pera. 19. yüzyıl ortalarında birçok Avrupa ülkesinin hastaneleri, okulları, kiliseleri burada da faaliyetlerini sürdürmekteydi. Pek çok yazarın tanımıyla, “Şark’ın Garbı”ydı Pera artık.”<sup>40</sup>

“Bu çağlarda Pera adeta çağın öne çıkan mimarlarının ‘showroom’una dönüştü. Art Nouveau’nun zarif örnekleri, neoklasik süslemenin eşsiz eserleri, cadde boyunca sıralanıyor; büyük oteller, konsolosluklar, okullar, işhanları birer mimari şaheseri halinde yükseliyordu kentin “Batı Yakası”nda. 1867 tarihinden itibaren yabancılara konut edinme hakkının tanınmasının da bunda büyük rolü olduğu düşünülebilir. Gayrimüslimlerin yapacağı binaların kat sayısı, genişliği gibi sınırlamalar da kaldırılmıştı artık.”<sup>41</sup>

“1850’li yıllarda padişahların Batılı kültür ve eğitime verdikleri önem, yaşam biçimleri ve ilgi alanlarını da değiştirmektedir. Saray artık tarihi yarımadadan Pera’ya yakın bir noktaya, Dolmabahçe sahiline yakın bir yere gelmekte ve padişah kış aylarında, Pera’nın balo ve tiyatrolarına ilgi duymaktadır.”<sup>42</sup>

“Pera Caddesi ve yakınındaki sokaklara, dönemin batı Avrupa’sındaki kentsel ve yapısal özelliklerin hemen tümünü taşımıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında bölge, Batılı fiziksel çevrenin ve bu çevredeki sosyal yaşamın görkemi açısından doruk noktasındadır.”<sup>43</sup>

Bu dönem Pera’sının ülkenin diğer bölgelerindeki gelişmelerden bağımsız ilerleyen tarihini Enis Batur şu şekilde yorumlamaktadır:

---

<sup>40</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.22

<sup>41</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.23

<sup>42</sup> Akın, a.g.k., s.8-9

<sup>43</sup> Akın, a.g.k., s.85

“Elimize ulaşan belgeler bilgiler, Beyoğlu’nun bu gerçekliği okuyamayacak ölçüde kendine dönük, sarhoş, fütursuz ve kaygısız bir üslupla tarihe baktığını, gününü gecesini harman savurduğunu gösteriyor. Oysa Beyoğlu’nu Beyoğlu kılan biraz da bu pervasızlığıydı.”<sup>44</sup>

Birinci Dünya Savaşı yıllarında sosyal yaşam biraz sönükleşse de, Ekim Devrimi sonrasında İstanbul’a sığınan Beyaz Rusların taşıdığı yeni kültürel değerler bölgeyi yeniden bir çekim merkezi haline getirmiştir.<sup>45</sup>

Son 50 – 60 yıllık süreçte ise Türkiye’de meydana gelen siyasi ve ekonomik olaylardan dördü Beyoğlu’nun kültürel yapısının, demografisinin ve eğlence yaşamının değişmesinde doğrudan etkili olmuştur: Bunlardan ilki 1942 – 43 yıllarında uygulanan Varlık Vergisidir. Varlık Vergisi haksız bir biçimde gayrimüslim vatandaşların mallarını mülklerini ellerinden almış, onları evlerinden ve hatta ülkelerinden etmiştir. Neticesinde de çok sayıda Rum, Ermeni ve Musevi Beyoğlu’ndan ve İstanbul’dan ayrılmıştır. Beyoğlu’nu etkileyen ikinci olay 1948’de İsrail Devleti’nin kurulmasıdır. İsrail Devleti, dünyanın her tarafındaki Yahudilere kucak açmış, İsrail’e giden her Yahudi’ye vatandaşlık, iş ve ev verilmiştir. İsrail’in kurulmasını takip eden zamanlarda birçok Musevi vatandaş İsrail’e yerleşmiştir. Üçüncü olay 6 – 7 Eylül 1955 tarihlerinde yaşananlardır. 6 Eylül 1955 günü öğleden sonra İstanbul Express gazetesinin akşam baskısında yaydığı “Selanik’te Atatürk’ün evine bomba atıldığı” haberi üzerine galeyana gelen – daha doğrusu getirilen – çapulcular İstiklal Caddesi’ndeki yüzlerce ev ve işyerini tahrip etmişlerdir. Olayları takip eden birkaç ayda Yunanistan’a göçen Rumların sayısı binlerle ifade edilir. Dördüncü olay 1964 yılında Kıbrıs sorununun iki ülke arasında yarattığı gergin ortamda hükümetin aldığı ani bir karar, Yunan pasaportuna sahip olan ve İstanbul’da yaşayan yaklaşık 30 bin Rum’un sınır dışı edilmesidir. Bu dört olayın dışında çeşitli dönemlerde yaşanan siyasi gerginlikler, “Vatandaş, Türkçe konuş” kampanyaları, 1974 Kıbrıs harekatı, sıkıyönetimler, Anadolu’dan İstanbul’a yaşanan göç dalgaları ve düzensiz kentleşme Beyoğlu’nun eski özelliklerinin ortadan kalkmasına yol açan etkenler arasındadır.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Batur, a.g.k., s.9

<sup>45</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.24-25

<sup>46</sup> İnal, a.g.k., s.13-14

Bu değişim içinde Galata ve Pera'daki varlıklı ailelerin bazıları ülke değiştirmeseler bile, daha modern konut alanlarının bulunduğu Nişantaşı, Őiřli gibi bölgelere yerleşmeyi yeğlemişlerdir.<sup>47</sup>

Bölgeyi renklendiren büyükelçilikler Ankara'ya taşınmış, kstrlen Levanten ve azınlık unsurlarının ülkeyi terk etmesi sonucunda uzunca bir süre kasvetli bir görünüme bürünen Pera (ya da artık Beyoğlu) 50'li yıllarda güçlenen Türk burjuvalarının müdavimi olduğu “cazband” mekanlarıyla bir süre daha hareketlilik kazanmıştır. On yıl kadar aydın ve seçkin burjuvaziye piyasa ve buluşma mekanı olarak hizmet veren Beyoğlu, 60'lı yılların ortalarından itibaren düzensiz gçlerle beslenirken, yüzyılların birikimi olan zenginlikten uzaklaşp bir gerileme dönemine girmiştir. Tiyatroların büyük bölümü yanmış yıkılmıştır ve imalathaneler hızla bu mekanları işgal etmiştir. Zarif mimarinin yerini kaba saba binalar almakta, seçkin aydınların uğrağı olan mekanlar ucuz pavyonlara dönüşmektedir. Beyoğlu bir kültürel merkez değil de pavyonların, randevuevlerinin, gayrimenkul yağmasının, yankesiciliğin yuvası haline gelmiştir. Artık şık kadınların gezip Bonmarche'lerden alışveriş yaptığı bir piyasa olmaktan çok uzak, akılı başında insanların uzak durmayı tercih ettiği bir suç gettosu haline gelmiştir Beyoğlu.<sup>48</sup>

1980'lerin sonunda Beyoğlu, tam da “yok oldu” derken kimlik değiştirerek yeniden eski günlerine dönmeye başlamıştır. Binalar elden geçmiş, İstiklal Caddesi trafiğe kapatılmış, nostaljik tramvay yeniden işlemeye başlamıştır. Kapanan sinemalar, tiyatrolar, restoranlar, barlar, kafeler teker teker açılmıştır. Arabesk kültürü Beyoğlu'ndan çekilmiş ve gösterilen çabalarla Beyoğlu yeniden hayata dönmüştür.<sup>49</sup>

Günümüzde Galata ve Pera'ya giderek yoğunlaşan ilgi, İstanbul'daki aydın çevrelerinin son onyıllarda yeni bir kentli kimliği aramak zorunda kalmalarının ve bu bağlamda çeşitli nedenlerle eski Galata ve Pera kültürüyle zdeleşme gereksinimi duymalarının sonucudur.<sup>50</sup>

Bu kadar eski bir tarihe ve gerek mimari, gerekse sosyal dokusundaki değişikliklere rağmen Pera'nın bu kadar az bozulmuş olması hayret ve mutluluk verici bir durumdur.

---

<sup>47</sup> Akın, a.g.k., s.344-345

<sup>48</sup> Güzelsoy, a.g.k., s.24-25

<sup>49</sup> İnal, a.g.k., s.15

<sup>50</sup> Akın, a.g.k., s.348

“Eğer günün birinde İstanbul’da tarihsel yapılardan oluşan bütünlüğü geleceğe aktarmayı amaçlayan ciddi bir çaba gösterilecekse, Galata ve Pera, İstanbul’un en az bozulmayla günümüze kadar tarihsel niteliklerini sürdürebilmiş semtleri olarak, bu konuda oldukça şanslı görünüyor. Geçen yüzyılın ikinci yarısında çekilmiş olan fotoğraflara bakıldığında, sur içi İstanbul’unun ve Üsküdar’ın anıtsal yapılar dışında bütünüyle değiştiğini, oysa Pera ve özellikle de Galata’nın yüz yıl önceki görünümünden pek te fazla bir şey yitirmediğini saptayabiliyoruz.”<sup>51</sup>

Günümüz Pera’sı ile ilgili bir yorum da Mehmet Öztürk’ten alınmalıdır:

“Beyoğlu demek olan İstiklal Caddesi, sinematografik üretim ve tüketim alanı olma konumunu 19. yüzyılın sonundan günümüze değin korumaktadır. Bu cadde Türk ve dünya sinemasının vitrini olduğu gibi, kültürel objeler de genellikle bu caddenin “onay”ından geçtikten sonra Türkiye’ye yayılır. Aynı zamanda İstiklal Caddesi Türkiye’nin en önemli kamusal alanıdır. Marshall Berman’ın Petersburg Nevski Bulvarı’nda saptadığı Rusya’daki modernleşmenin öğelerine karşılık, Türkiye’deki modernleşme sembolleri en açık biçimiyle İstiklal Caddesi’nde fark edilebilir.”<sup>52</sup>

Günümüze bu kadar az bozularak gelmiş bir Pera’nın, geleceğini de görebilebilmek mümkün gibi görünmektedir. Enis Batur’ın bu konudaki hayali ilginçtir:

“21. yüzyılın ortasına, 2049 yılını 2050 yılına bağlayacak geceye sayısız enstanteneden geçerek, onları üstüste toplayıp biriktirerek geçti Beyoğlu. Yirmi bin kişinin katıldığı büyük sokak balosunun ardından dev bir çöplüğe dönüştü bulvar. Her biri iri bir böceği andıran çöp helikopterleri Tünel’den Taksim’e uzanan tonlarca artığı yarım saatte topladı. Sessiz ve yorgundu İstiklal Caddesi. Deprem sonrası, bir uçtan ötekine, yıkılan onca binanın taşları, tuğlaları, cam kırıklarıyla tıkanmış haftalarca beklediği dönemi düşündü. Sonrasında, bütün yıkıntılar temizlendiğinde, alabildiğine mahzun, yıllarca bekleyişini. Ayakta kalan bir avuç yapı bereket çabuk onarılmıştı: Tünel hala sapasağlam ayaktaydı; bir düzine Art Nouveau bina nasılsa kurtulabilmişti; Saint–Antoine’a bir şey olmamıştı; Mevlevihane, bir iki pasaj, Mısır Apartmanı, Galatasaray Lisesi, Afrika Pasajı onarım gördükten, yaralarını sardıktan sonra yaşamlarını sürdürmüşlerdi. Taksim’de açılan yeni

---

<sup>51</sup> Akın, a.g.k., s.348

<sup>52</sup> Öztürk, a.g.k, s.418

kültür kompleksini Renzo Piano, Yapı Kredi'nin on dört katlı binasını Bofill gerçekleştirmişti. Odakule'nin yerini alan cam yapıyı Japon mimarlar tasarladıydı. Ne yazık ki alışveriş merkezine dönüşen Narmanlı Yurdu'nun yanındaki, yaşlı yazarların ve sanatçıların barındığı huzurevinde ölmezden önce son kitabımı yazdım ve Divan Edebiyatı Müzesi'nin bahçesine gömüldüm.”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Batur, a.g.k., s.14-15

## 2. DZIGA VERTOV ve SİNE-GÖZ KURAMI

“Gerçeği göstermek, basitlikten öte bir şeydir.

Çünkü gerçek basittir.”

Dziga Vertov<sup>54</sup>

### 2.1. Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği

1914 yılında patlayan Birinci Dünya Savaşı, savaşa fiili olarak katılan ülkelerin yanı sıra katılmayan ülkeleri de etkilemiş ama bu etkiler özellikle Avrupa ve Asya kıtası ülkeleri için son derece yıkıcı olmuştur. Toplumun her alanı gibi sanat hayatı da bu yıkımdan payını almıştır, ancak burada aynı zamanda farklı bir etki de söz konusudur: Denilebilir ki, savaşın sanat hayatında yeni ve deneysel çalışmaları arttırıcı etkisi olmuştur. Savaşın bitimiyle birlikte, hatta bazı ülkelerde savaş sırasında yeni sanat hareketleri oluşmaya başlamış, sanatta yeni akımlar, sinema alanında ise avant-garde ya da deneysel diyebileceğimiz birtakım çalışmalar ortaya çıkmıştır.<sup>55</sup>

Rusya diğer Avrupa ülkelerine nazaran endüstrileşme sürecine geç girmiş ve ekonomisi tarıma dayalı bir ülkeydi ve Rus toplumu farklı ırk ve uluslara mensup insanlardan oluşuyordu. Bunun yanında halkın çoğunluğu alt sınıfa mensuptu ve henüz toprak köleliğinden kurtulmuş bu insanlar ekonomik ve sosyal anlamda büyük bir kargaşa yaşıyorlardı. Çarlık rejiminin baskıcı tutumundan yılmış ve Avrupa’daki anayasal gelişmelerden etkilenerek benzer bir süreci Rus toplumuna taşımak isteyen bazı aydınlar ve öğrenciler, daha 19. Yüzyılın ortalarında liberal görüşler ileri sürmeye başlamış ve Rus toplumunda bu görüşlerin yayılmasına çalışmışlardı. Ancak, 1917 yılına kadar sosyalistler tarafından çıkartılan ayaklanmalar Çarlık rejimi tarafından bastırılmıştı. Daha sonra, 1914 yılında Rusya’nın Birinci Dünya Savaşı’na katılmasıyla birlikte fakir olan halk daha da fakirleşmiş ve bu dönemde iyice güçlenen sosyalistler, 1917 yılındaki ayaklanmayla Çarlık rejimini tamamen yıkarak Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği’ni kurmuşlardı. Gerçekleşen devrimin ardından, çok ağır ekonomik ve toplumsal sıkıntılar içinde bulunan ülke bir yandan dışarıda ve içeride düşmanların saldırısını bastırmaya, bir yandan ekonomik gelişmeyi sağlamaya, diğer yandan da farklı halklardan oluşan bir ülkeye komünist ideolojiyi

<sup>54</sup> Petric, Vlada, Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm, Öteki yayınevi, 2000, s.15

<sup>55</sup> Coşkun, Esin, Dünya Sinemasında Akımlar, Phoenix Yayınevi, 2009, s.44

kabul ettirerek bir bütünlük oluşturmaya çalışıyordu. Böylece, yeni kurulan sosyalist rejim, ekonomik kalkınmayı gerçekleştirmek için endüstrileşmeyi hızlandırmaya ve Rus toplumunun çeşitli kesimleri arasında bir düşünce ve görüş birliği sağlamak amacıyla da Rus sanatçılardan yararlanmaya karar verdi. Bu sayede sanatın her kolu, özellikle de tiyatro ve sinema daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir önem kazandı.<sup>56</sup>

Devrimle birlikte Sovyetler Birliği'nde, geçmiş alışkanlıkları ve kuralları reddederek geleceğe yönelen birçok sanat akımı yeni bir canlılık kazanmıştı. Sovyet sinemasının ilk yıllarında bu akımlardan ikisi, gelecekçilik (fütürizm) ve inşacılık (konstrüktivizm) sanatçıları etkiledi.<sup>57</sup>

1900'lerle birlikte, insanlığın günlük yaşamına birkaç öge katılmıştı: makine, sürat ve genişleyen iletişim ağı. Artık evlerde elektrik, binalarda asansör, caddelerde otobüslerin yanında metro vardı. Mektuplar trenlerle taşınıyor; iletişim, telgrafla, ucuz gazeteler ve bol fotoğrafı dergilerle sağlanıyordu. Manş uçakla geçiliyor, metalik gövdeleriyle lokomotifler yeni yüzyılın sembolü oluyordu. Mühendislik en gözde ilgi alanıydı. Böylesi bir dünyada, teknoloji hayranlığıyla, teknolojiden duyulan korku iç içeydi. Bu gelişmeler sanatlara da dolaylı ya da doğrudan yansdı.<sup>58</sup>

Geçmişle tüm bağlarını kopararak, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlayan eğilimlerin başında gelecekçilik geliyordu. Sovyet sanatçılar, devrim yıllarında, kentsoylu geleneklerini yıkmak konusundaki çabalarında gelecekçilikten yararlanmaya çalıştılar ama ilk yıllarda yaygın kabul gören akım inşacılık (konstrüktivizm) oldu.<sup>59</sup> 1920'li yıllarda Rus Konstrüktivizminin asıl temsilcisi Vladimir Tatlin ve çevresindeki sanatçılar, sanatçı olarak yaratıcılıklarının ve yaşantılarının günlük sorunları yansıtması gerektiğine karar vermişler, çıraklarına malzemenin ne olduğunu ve nasıl kullanılacağını öğretebilecekleri gibi, kendilerinin de fabrikaya giderek yeni süreçlerle ilgili yeni tasarımlar gerçekleştirebileceklerini düşünmüşlerdir. Bu saatten sonra Rus sanatçılar için makine ve makineleşme, tasarım ve üretim gibi konular sanatsal kaygıların önüne geçmeye başlamıştır.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Coşkun, a.g.k., s.45

<sup>57</sup> Abisel, Nilgün, Sessiz Sinema, Om Yayınevi, 2003, s.203-204

<sup>58</sup> Abisel, a.g.k., s.204

<sup>59</sup> Abisel, a.g.k., s.205

<sup>60</sup> Coşkun, a.g.k., s.47



Konstrüktivist sanatçılar bir yandan sanatlarını devrimin hizmetine sunarken, bir yandan da o zamana kadar burjuvaziye hizmet eden akademik sanatı yeni bildirilere uyarlamaya çalışmışlardır. Sanatta kişisellikten uzak toplumcu bir yarar anlayışını benimsemiş; atölyelerini işliğe dönüştürerek, fabrikalarda üretim süreçlerine katılarak, sanatçının aynı zamanda bir tasarımcı ve işçi olması gerektiği imajını oluşturmayı denemişler; hatta aralarından bir grup, burjuva değerlerini ve kapitalist sömürüyü temsil ettiğini düşündükleri sanatı bütünüyle yadsıma yoluna giderek sadece tasarıma yönelmiştir.<sup>61</sup>

Konstrüktivist sanatçıların makineyi öne çıkaran tutumları endüstrileşmenin hızlanmasını sağladığı gibi, tiyatrodaki geliştirdikleri anlatım yöntemleri, 1920'li yıllarla birlikte atağa kalkan Sovyet sinemasının anlatım tekniklerini de etkilemiştir. Konstrüktivist sanat anlayışı, özellikle de şair Vladimir Mayakovsky ve Meyerhold'un etkisiyle sinemaya taşınmıştır. Onların etkilerini, sinemadan yanılmayı kaldırmaya çalışan Vertov'da ve önce tiyatrodaki oyunlarını atraksiyonlar olarak düzenleyen, daha sonra da geliştirdiği montaj kavramını sinemada uygulayan Eisenstein'da görmek mümkündür.<sup>62</sup>

Sinema gerçekten de Sovyet Rusya'da devletin ilgilendiği ve geliştirmeye çalıştığı bir sanat dalı olarak ortaya çıkar; bunun nedeni, Lenin'in çok iyi anladığı gibi, sinemanın kitlelere ulaşma ve etkileme potansiyeline diğer sanatlardan çok daha fazla sahip olmasıdır. Yani sinema, devrimin etkili bir aracı olma potansiyelini içinde taşıyordur. Devrimin etkisi ilk başta filmlerin içeriğinde görülür. 1918 yılındaki film adlarına bir baktığımızda yılın ilk yarısındaki filmler *Aşk Yaratın Kadın*, *Dağ Kızları*, *Genç Hanım*, *Sokak Serserisi* gibi adlar taşırken; ikinci yarısındaki filmlerin *Ekmek*, *Yeraltı*, *Ayaklanma*, *Sinyal*, *İzdiham* gibi adlar taşıdığını görürüz.<sup>63</sup>

1918 yazında ise, Sovyetlerin en ilginç uygulamalarından biri olan ajitasyon trenleri ilk seferlerine çıkar. Bu trenler bir propaganda merkezi olarak gerekli tüm donanıma sahiptirler ve zamanla ülkenin en uzak köşelerine kadar uzanırlar. Bilgi ve ajitasyonun yanı sıra eğlenceye de yer verirler. Trenlerdeki film ekibi bir yandan bütün ülkeyi görüntülerken, bir yandan da halka film gösterileri düzenler.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Coşkun, a.g.k., s.48

<sup>62</sup> Coşkun, a.g.k., s.48

<sup>63</sup> Coşkun, a.g.k., s.48

<sup>64</sup> Abisel, a.g.k., s.212

Devrimle birlikte sinema endüstrisini yeniden inşa etme çabalarının en önemli adımı ise, Moskova'da bir Devlet Sinema Enstitü'sünün kurulmasıdır. 1919 yılında gerçekleştirilen bu olayı, St. Petersburg'da sinema oyuncularını ve teknisyenleri yetiştirecek bir okulun açılması izler. Zamanla diğer yerlerde de eğitim komiserliklerinin denetiminde sinema endüstrileri örgütlenmeye başlar.<sup>65</sup>

Toplumsal gerçekçilik kapsamında gelişen yeni Sovyet sineması, Avrupa sinemasından ve özellikle de o yıllarda dünya pazarını ele geçirmiş olan Amerikan sinemasından birçok açıdan farklıdır. Avrupa sinemasında Amerikan sinemasına göre sanatsal kaygılar daha fazla gözetilse de, aslında her ikisi de ticari bir temele dayanır ve izleyiciyi eğlendirme kaygısı ön plandadır. Sovyet hükümeti ise sinemayı bir iletişim ve propaganda aracı olarak görmüş ve düşüncelerini yaymak amacıyla sinemadan yararlanmış, bu da çok farklı temalara, konulara ve anlatım özelliklerine sahip bir sinemanın doğmasına yol açmıştır. Ticari bir kaygısı olmayan Sovyet yönetmenleri, bu avantaja sahip olmayan Avrupa ve Amerika'daki meslektaşlarının aksine, özellikle teknik alanda kendi fikirlerini gerçekleştirme açısından tam bir özgürlüğe sahip olmuşlardır. Ancak onların sineması da komünizmin politik ideolojisiyle sınırlıdır ve onlar, insanları eğlendirmekten öte, onların ruhlarına ve kalplerine seslenmek durumundadırlar.<sup>66</sup>

Sovyet sinemasının 1920'li yıllarda yaptığı atılım, Parti'nin toplumsal gerçekçilik çerçevesinde yapılmasına izin verdiği filmlerin temasal özelliklerinden çok, Sovyet yönetmenlerin sinemanın anlatım olanaklarına yaptıkları katkılar sayesinde olmuştur. Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Kulehov gibi yönetmenlerin geliştirdikleri kurgu teknikleri ve kuramları, sinemanın kesinlikle bir sanat olarak kabul edilmesini sağladığı gibi, Sovyet sinemasını da dünya sinemasına yön veren bir seviyeye taşımıştır. Onlara gelinceye kadar fotoğrafın ve tiyatronun yörüngesinden kurtulamayan sinemanın, onlar sayesinde aslında kendi anlatım dili olduğu ve bu dilin daha önce hiçbir sanat dalının sahip olmadığı anlatım olanaklarına sahip olduğu anlaşılmış ve bu durum tüm dünyada sinemaya farklı bir gözle bakılmasına neden olmuştur.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Coşkun, a.g.k., s.50

<sup>66</sup> Coşkun, a.g.k., s.50-51

<sup>67</sup> Coşkun, a.g.k., s.71

Sovyet sinemasının bu dönemi değerlendirilirken, yapılan filmlerin toplumsal içeriği ve sinemanın bir propaganda aracı olarak etkin biçimde kullanımı gözden kaçırılmamalıdır.<sup>68</sup>

## 2.2. Dziga Vertov'un Hayatı ve Filmografisi

Asıl adı Denis Arkadiyeviç Kaufman olan Vertov, 2 Ocak 1896'da Polonya'nın Rusya'ya bağlı Bialystok bölgesinde dünyaya geldi. On altı yaşında konservatuara başlamasına karşın, ailesi Moskova'ya yerleştiği zaman tıp öğrenimine geçti. Bu arada şiirlerini yayımlıyor, denemeler ve bilimkurmaca romanlar yazmaya çalışıyordu. 1916 yılında avangard ve gelecekçi gruplara katılan Denis Kaufman, aynı yıl kendine yeni bir isim taktı. Dziga, Ukrayna dilinde dönen topaç, Vertov ise Rusça'da çark anlamına geliyordu.<sup>69</sup>

Ekim devriminden hemen sonra, Moskova'daki Sinema Komitesi'nde yazar ve kurgucu olarak çalışmaya başladı. 1918'de Sinema Haftası (Kino Nedelya) adlı, Sovyet yaşamından çeşitli kesitler sunan ve Kuleshov tarafından yönlendirilen haftalık haber filmlerinin kurgusuyla görevlendirildi. 1919'da ilk derleme filmi olan *Devrimin Yıldönümü'nü (Godovşçina Revolutsii)* yaptı. Bu film, ajitasyon trenlerinde ve nehirlerde yolculuk yapan ajitasyon gemilerinde kullanıldı. Vertov, 1920'de, ajit-trenlerden biriyle ülkede dolaştı ve bu yolculuğu filme çekti. Artık Moskova'daki bodrum katında kendi düşüncelerine uygun film derlemeleri yapıyor, sine-göz (kino-glaz) kavramına dayanarak eğittiği kameramanlarını ülkenin en uzak köşelerine kadar gönderiyor, onlardan yaşamın her anının ve olgusunun özünü yakalamalarını istiyordu. Manifestoları ve yazıları birbirini kovalıyor, yabancı filmlere karşı çıkıyordu.<sup>70</sup>

1922 yılında yayınladığı "Biz" başlıklı bildirisinde, insanla makine arasında olumlu bir ilişki oluşturulmasını amaçladığını söyleyerek, Konstrüktivist sanat anlayışını benimsediğini açıkladı.<sup>71</sup> Yine aynı yıl bir makaralık, haber/magazin filmleri üretmeye başladı. Pravda gazetesinden esinlenerek, Kino-Pravda denilen ve gösterim sıklığı belirli olmayan bu filmlerden iki yılda yirmi üç tane gerçekleştirildi. Bu yıllarda hafif kameralar geliştirildiğinden, Vertov'un laboratuvarlarına ülkenin her köşesindeki kamera gruplarından

---

<sup>68</sup> Coşkun, a.g.k., s.72

<sup>69</sup> Abisel, a.g.k., s.221

<sup>70</sup> Abisel, a.g.k., s.222

<sup>71</sup> Coşkun, a.g.k., s.66

metrelerce film yağmaya başlamıştı. Vertov'da kendisini kardeşiyle birlikte günlük yaşamın içine attı; ellerinde kamera, birahaneleri, dans salonlarını dolaşiyor, ambulansların ardına düşüyor, kazalara yetişiyor, pazarlarda geziniyorlardı. Bu arada, gerçek yaşamın kokusunu perdeye aktarmak için farklı kamera tekniklerine başvuruyorlardı. (Çalışmalarını, çekirdeğini kendisi, kardeşi ve ikinci karısı Elizaveta Svilova'nın oluşturduğu ekibi ile yapmıştır.<sup>72</sup>) Bütün bu yaratıcı deneylerin sonunda Vertov, 1924'te ilk uzun filmi olan *Sine-Göz*'ü (*Kino-Glaz*) yaptı. Bunu 1926'daki *Sovyet, Uzun Adım İleri* ve *Dünyanın Altında Biri* (*Şesnaya çast mira*) izledi. Yapısı basit olan birinci filmde her şeyin eski ve yeni hali karşılaştırılıyordu. Vertov'un son sessiz filmi, aynı zamanda onun en tanınmış filmi oldu: *Film Kameralı Adam* (*Çelovek s Kinoapparatom, 1929*). İlk sesli filmi *Coşku*'yu (*Entuziazm*) 1931 yılında çekti. 1934 yılında *Lenin'in Üç Şarkısı* (*Tri Pesni o Leninye*) isimli filmini tamamladı. Filmde Lenin'i anlatan üç anonim halk türküsünü seçerek kurguyu bunlar etrafında yaptı. Kendi başına yaptığı son uzun film, Sovyet ve İspanyol kadınlarını konu alan *Ninni* (*Kolibelnaya, 1937*) oldu. 1947 ile 1954 yılları arasında derleme ve haber filmleri yaptı. 12 Şubat 1954'te kanserden öldüğünde geriye, basılmamış birçok not ve yarı yarıya tamamlanmış bir de anı taslağı bırakmıştı.<sup>73</sup>

Vertov, yazdığı manifestolar, ortaya attığı düşünceler ve yaptığı filmlerle, Sovyetler Birliği içinde pek çok sinemacının kendisine olumsuz tavır almasına sebep olmuştur. Leyda, Vertov'un planlarını tehdit ettiği ve ortadan kaldırılmasını istediği senaryocu, yönetmen, oyuncu, dekorcu gibi kimselerin hemen savunmaya geçtiklerini ve onun amaçlarına, manifestolarına ve filmlerine saldırmaya başladıklarını belirtir. 1928 yılında Stalin döneminde uygulanmaya başlanan beş yıllık kalkınma planında filmlerin politik amaçlarla doğrudan ilişkili olarak yapılması istenmiştir ve gerekli maddi kaynak ayrıntılı olarak hazırlanan film senaryolarına verilmiştir. Bu durum Vertov'un sinema anlayışına ters düşüyordu. Çünkü Vertov'a göre, belgeselcinin hazırlık yapmadan gerçekleştireceği çekimler içinde neler bulacağını ve kaydedeceğini önceden tasarlaması mümkün değildir. Vertov'un sinemasında senaryoya yer yoktur. Bu tavır Vertov'un planlamaya karşı bir kişi olarak tanınmasına yol açmıştır ve 1928 yılı öncesine dek gördüğü devlet desteği artık kendisine yeterince verilmemeye başlamıştır.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Tsivan, Yuri, Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınları, 2003, s.120

<sup>73</sup> Abisel, a.g.k., s.223-224

<sup>74</sup> Ulutak, Nazmi, Belgesel Sinema 2007, Belgesel Sinemacılar Birliği, s.85

Vertov, Stalin döneminde, deneysel yöntemlerini sürdürmekten vazgeçmemesi nedeniyle gözden düştü, film yapma olanakları kısıtlandı.<sup>75</sup> Hiç tutuklanmamasına karşın, 1949 yılındaki Yahudi karşıtı kampanya sırasında kara listeye alındı.<sup>76</sup>

Hep bastırıldığı şiir tutkusu sebebiyle yaşamı boyunca hayranı olduğu Walt Whitman ve Vlademir Mayakovsky üslubunda şiirler yazdı.<sup>77</sup>

### **Filmografisi**<sup>78</sup>:

- Novosti dnya (News of the Day) (1954)
- Klyatva molokych (1944)
- V gorakh Ala-Tau (1944)
- Kazakhstan - frontu! (1942)
- Krov za krov, smert za smert (1941)
- V rajone vysotya (1941)
- Tri geroini (Three Heroines) (1938)
- Kolybelnaya (Lullaby) (1937)
- Pamyati Sergo Ordzhonikidze (In the Memory of Sergei Ordzhonikidze) (1937)
- Tri pesni o Lenine (Three Songs of Lenin) (1934)
- Entuziazm: Simfoniya Donbassa (The Symphony of the Don Basin) (1931)
- Chelovek s kino-apparatom (The Man with a Movie Camera) (1929)
- Odinnadtsatyy (The Eleventh Year) (1928)
- Shagay, sovet! (Stride, Soviet) (1926)
- Shestaya chast mira (One-Sixth of the World) (1926)
- Kino-pravda no. 23 - Radio pravda (1925)
- Kino-pravda no. 22 - Krestianskaia Kino-pravda (1925)
- Kino-pravda no. 21 - Leninskaia Kino-pravda. Kinopoema o Lenine (Cinema-Truth) (1925)
- Kino-pravda no. 20 - Pionerskaia pravda (1924)
- Kinoglaz (Kino-Eye - Life Caught Unawares) (1924)
- Kino-pravda no. 19 - Chernoe more - Ledovityi okean - Moskva (1924)

---

<sup>75</sup> Abisel, a.g.k., s.221

<sup>76</sup> Tsivan, a.g.k., s.121

<sup>77</sup> Tsivan, a.g.k., s.120

<sup>78</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0895048/#director>, Filmography of Dziga Vertov

- Sovietskie igrushki (Soviet Toys) (1924)
- Kino-pravda no. 14 (1923)
- Kino-pravda no. 15 (1923)
- Kino-pravda no. 16 - Vesenniaia Kino-pravda. Vidovaia liricheskaia khronika (1923)
- Kino-pravda no. 17 (1923)
- Kino-pravda no. 13 - Vchera, segodnia, zavtra. Kinopoema, posviashchennaia Oktiabrskim tozrzhestvam (1922)
- Kino-pravda no. 12 (1922)
- Kino-pravda no. 11 (1922)
- Kino-pravda no. 10 (1922)
- Kino-pravda no. 9 (1922)
- Kino-pravda no. 8 (1922)
- Kino-pravda no. 7 (1922)
- Kino-pravda no. 6 (1922)
- Kino-pravda no. 5 (1922)
- Kino-pravda no. 4 (1922)
- Kino-pravda no. 3 (1922)
- Kino-pravda no. 2 (1922)
- Kino-pravda no. 1 (1922)
- Istoriya grazhdanskoy voyny (History of the Civil War) (1922)
- Process Eserov (1922)
- Agitpoezd Vcik (1921)
- Boj pod Caricynom (The Battle of Tsaritsyne) (1920)
- Godovshchina revolyutsii (Anniversary of the Revolution) (1919)
- Kino-nedelya (Cinema Week) (1919)
- L'exhumation de la dépouille de Serge Radonejski (1919)
- Process Mironova (1919)

### 2.3. Dziga Vertov'un Sineması ve Sine-Göz Kuramı

“Hiçbir insan gözünün yakalayamadığı, hiçbir kalemin fırçanın kaydedemediği şeyi kameran, ne olduğunu bilmeden yakalar ve bir makinenin titiz kayıtsızlığıyla kaydeder.”

Robert BRESSON<sup>79</sup>

Haber filmleri yönetmeni olan Vertov özellikle Mayakovsky ve onun Konstrüktivist sanat anlayışından etkilenmiştir. Vertov, sinemayı ona yabancı tüm öğelerinden temizlemek istiyor, ayrıca sinemadan yanılısamayı kaldırmaya çalışıyordu. Aynı durumu aslında Mayakovsky'nin yazdığı şiirlerde ve Mayerhold'un tiyatrosunda da görmek mümkündür. Mayakovsky şiirde daha nesnel bir anlatıma kaymaya çalışıyor ve Meyerhold da tiyatrodaki seyircinin katılımının sağlayan gerçek olaylar (atraksiyonlar) düzenliyordu. Vertov bu yöntemlerden etkilenerek aynı şeyi sinemada yapmaya çalıştı. Sine-göz (kino-glaz) ve sine-gerçek (kino-pravda) gibi anlayışlar geliştirdi.<sup>80</sup>

Vertov, 1919'da yazdığı ve Ağustos 1922 yılında “Kinofat” adlı film dergisinde yayınlanan ilk manifestosunda sosyalist devrim düşüncesinin ve ilkelerinin, sinema çalışmalarının temeli olduğunu belirtir. Vertov gerek fütürist akımın gerekse 1917 Ekim Devrimi'nin etkisiyle, kuramında öncelikle gerçeğin karşısında olan egemen sinemayı eleştirir. Vertov'a göre klasik kurmaca burjuva sınıfının oyuncadır ve bu oyuncu kitleleri uyutmak için kullanır; onlara burjuvanın nasıl yaşadığını, sevdiğini gösterir, toplumun afyonudur. Bu nedenle Vertov, toplumsal yaşamdaki değişimle birlikte, burjuva kültürünün her alanda bıraktığı izlerin ortaya çıkarılması ve bunlara karşı savaşılmaya gerektiğine inanır; sinema ona göre, bu savaşta ayrıcalıklı ve araçsal bir işleve sahiptir. Vertov için bu savaşın iki yönü bulunmaktadır; Birincisi ve en önemlisi, bu savaşın toplumsal yaşam içinde sinema aracılığıyla gerçekleştirilmesi, ikincisi ise sinemanın kendi içinde bu savaşın yapılmasıdır. Başka bir deyişle, sinemanın devrim öncesine dek içinde taşıdığı burjuva eğilimlerini kültürlerin ortadan kaldırıp, yine bu araçla toplumun devrim düşüncesini benimseyeceği filmler yapmaktır.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Bresson, Robert, Sinematograf Üzerine Notlar, Nisan Yayınları, 2000, s.33

<sup>80</sup> Coşkun, a.g.k., s.64

<sup>81</sup> Ulutak, a.g.k., s.81

Burjuva etkisinden arınmış sinemanın, devrimin eğitim ve propaganda aracı olduğunu savunan Vertov, yeni toplumun yeni biçimler arayışı içinde olduğunu belirtir. Vertov'a göre, sinemadaki bu yeni biçim, devrimci bir içeriğe ve tekniğe sahip olan kurmaca olmayan sinemadır. Vertov, kurmaca sinemanın gerçekle yüz yüze gelmeyen kaçış biçimi olduğunu belirtir; sinema ona göre, ham malzemesini mutlaka gerçek insanlar, gerçek mekanlar gibi gözlemlenebilen maddi dünyadan almalıdır. Vertov gözlemlenebilen maddi dünyadan alınan ham malzemenin mizansenini, senaryoyu, dekorları, oyuncularını, kostümleri terk etmeye dayandığını, böylece kurmaca sinemanın temelinde bulunan tiyatro ve yazın etkisini ortadan kaldırılabileceğini belirtir. Vertov, kurmaca sinemanın, döneminde tiyatro oyunlarından hiç bir farkı olmadığını, kameranın asıl amacı olan yaşanan olayları (fenomenleri) yakalama çabasının dışında kaldığını ve sine-gerçek ile tiyatro dışında çalışmanın, devrime yardımcı olmanın olanaklı olduğunu belirtir.<sup>82</sup>

Vertov, Sine-Göz (Kino-Glaz) adını verdiği kuramı ile bütün sinemacılardan diğer sanatların etkisinden kurtulmalarını ve yaşamın içine girmelerini ister. Vertov için önemli olan ilk ilke, yaşam içinde gözlemlenebilen gerçeği araştırmaktır. Ancak bu araştırma, gerçeği tamamen kopya eden kaydetmeye değil, onu çözümlenmeye dayanır. Vertov, sinema alanındaki teknik gelişmeler sonucunda kameranın insan gözüne oranla daha kusursuz olduğunu ve bu araçla yaşamın kargaşasının çözümünün daha elverişli hale geldiğini belirtir;<sup>83</sup>

*“Temel ve esas mesele şudur: Dünyanın sinema aracılığıyla duyumsal olarak araştırılması. Dolayısıyla insan gözünden daha kusursuz olan sine-gözü, uzamı dolduran görsel olgu kaosunun araştırılması için kullanmayı çıkış noktası olarak alıyoruz. Sine-göz, zaman ve uzamda yaşar ve hareket eder; izlenimlerini insan gözünden tamamen farklı bir şekilde toplar ve kayda geçirir. Bedenlerimizin gözlem esnasındaki konumu ya da belli bir anda bir görsel olgunun belli sayıdaki yönlerini algılayışımız, kusursuzlaştırılmış olduğu için daha çok ve daha iyi algılayan kamera açısından kesinlikle zorunlu birer kısıtlama değildir. Gözlerimizin yapısını geliştiremeyiz ama kamerayı sonsuzca kusursuzlaştırabiliriz.”*<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Ulutak, a.g.k., s.82

<sup>83</sup> Ulutak, a.g.k., s.82

<sup>84</sup> Vertov, Dziga, Sine-Göz, Agora Kitaplığı, 2007, s.15



Vertov, o güne dek yapılan filmlerde kameranın insan gözünün çalışmasını kopya etmeye zorlandığını ve kameranın insan gözüne ne kadar iyi öykünüyorsa, ortaya çıkan filmin değerinin o kadar iyi olduğunu, ancak artık kameranın özgürleşerek ters yönde çalışmaya başladığını belirtir:<sup>85</sup>

*“Ben sine-gözüm, mekanik bir gözüm. Bir makine olan ben, size dünyayı ancak benim görebileceğim şekilde gösteriyorum. Şimdi ve sonsuza dek, kendimi insan hareketsizliğinden azat ediyorum, daima hareket halindeyim, nesnelere yaklaşıyor, sonra uzaklaşıyorum, sürekli altlarına giriyor, üzerlerine tırmanıyorum. Dört nala giden bir atın ağızlığıyla aynı hızda hareket ediyorum, son hız kalabalığın içine dalıyorum, koşan askerleri geride bırakıyorum, sırt üstü düşüyorum, bir uçakla göğe yükseliyorum, suya dalan ve gökyüzünde süzülen insanlarla birlikte suya dalıyor, gökyüzünde süzülüyorum. Şimdi bir kamera olan ben, onların vektörü üzerinde savuruyorum, hareket kaosunda manevralar yapıyor, en karmaşık kombinasyonlardan oluşan hareketlerle başlayarak, hareketleri kaydediyorum. Saniyede 16-17 kare kuralından azade, zaman ve uzam sınırlarından azade olan ben, evrendeki noktaları, nerede kaybetmiş olursam olayım, bir araya getiriyorum. Benim yolum dünyaya dair yepyeni bir algılayış yaratmaya uzanıyor. Sizin bilmediğiniz bir dünyayı yeni bir şekilde deşifre ediyorum.”*<sup>86</sup>

Vertov’un sine-göz’ü bir yapıcı bir yaratıcıdır. Ona göre, dünyanın değişik yerlerinde çekilmiş görüntüleri birbiriyle bir bütün oluşturacak, bir anlam yaratacak şekilde bir araya getirme işini en mükemmel olarak, kurgu sayesinde sine-göz yapar. Sine-göz farklı yerlerden aldığı görüntüleri bir araya getirerek mükemmel ve binlerce değişik görüntü oluşturabilme yeteneğine sahiptir. Hatta sine-göz ona göre, “Adem’den daha kusursuz” insanı, “birbirinden farklı binlerce insanı” yaratır. Bunu, değişik yerlerden ve kişilerden aldığı görüntüleri bir araya getirerek (kurguyla) yapar.<sup>87</sup>

*“Ben sine-gözüm, Adem’den daha kusursuz bir insan yaratıyorum, çeşit çeşit hazırlık projeleri ve diyagramlara uygun olarak binlerce değişik insan yaratıyorum.*

---

<sup>85</sup> Ulutak, a.g.k., s.82

<sup>86</sup> Vertov, a.g.k., s.18

<sup>87</sup> Coşkun, a.g.k., s.65-66

*Ben sine-gözüm. Bir insandan en güçlü ve en hünerli elleri; başka birinden en düz ve en biçimli bacakları; üçüncü bir kişiden en güzel ve en manidar başı alıyorum ve montaj aracılığıyla yeni, kusursuz bir insan yaratıyorum.”<sup>88</sup>*

Vertov’a göre, kendi film yapma yöntemi olan “sine-göz”, perdede “Yaşamı-Olduğu-Gibi-Göstermek” için dış gerçekliğin yüzeyinin altına yayılan birikime sahipti ve buradan hareketle oluşmuştu.<sup>89</sup>

Vertov’un filmin yanılsama gücünü etkisiz kılmak için yaptığı çalışmalardan en iyisi, 1929 yılında çektiği “*Film Kameralı Adam*”dır (*Chelovek s kino-apparatom*). Bu çalışmada Vertov, izleyiciye sürekli ne seyrettiğini ve bunların nasıl bir araya getirildiğini hatırlatır. Filmde kendisini, kurgu odasında filmin kurgusunu yaparken; kameramanı, biraz önce seyredilen görüntüleri çekerken; aynı filmi, başka bir sinemada oynatılırken perde ve izleyicilerle birlikte gösterir. Vertov bunu yaparken, Mayerhold ve Alman oyun Bertold Brecht gibi, seyircinin olaya bilinçli ve etkin bir şekilde katılmasını sağlamayı amaçlar. Bu davranışı onun Konstrüktivist sanat anlayışının bir uzantısıdır.<sup>90</sup>

Vertov’un bütün teorik kuramlarının bir uygulaması olan bu film aşağıdaki yazılar ile başlar;

*“Seyircilerin dikkatine! Bu film görsel bir fenomen olan sinematik iletişim üzerine yapılmış bir denemedir. Ara yazıların, senaryonun, tiyatronun yardımı olmadan. Bu deneysel çalışma, tiyatro ve yazın dilinin tamamen dışında, uluslararası ve tek bir sinema dilinin yaratılmasına yöneliktir.”<sup>91</sup>*

Filmde Vertov, Rusya’da bir kentte, bir günü anlatır. Filmin geçtiği yer, aslında hiç bir yerde olmayan bir kenttir; Moskova, Kiev, Odessa ve Ukrayna’daki kömür ocakları bölgesinin karışımıdır.<sup>92</sup> Filmde günlük yaşam (uyuyanlar, uyananlar, işe gidenler, çalışanlar, oyun oynayanlar gibi) ve bunları görüntüleyen iş başındaki kameraman (köprülerin, bacaların, kulelerin, balkonların üzerinde, arabada, trende, uçakta, motosiklette gibi) görülür; bir başka

---

<sup>88</sup> Vertov, a.g.k., s.17

<sup>89</sup> Petric, a.g.k., s.19

<sup>90</sup> Coşkun, a.g.k., s.66

<sup>91</sup> Ulutak, a.g.k., s.86

<sup>92</sup> Tsiwian, a.g.k., s.121

anlatımla aynı anda hem filmin nasıl yapıldığı hem de yapılan film görüntülenmektedir. Çeşitli geçiş ve gösterim hileleri yapılır, ancak bunlar dramatik amaçlarla değil, perdede seyredilenin görüntü olduğu ve en doğru gerçekliğin çekimin kendi içinde bulunduğunu, görüntülerin seyredildiği perdenin gerçekliği yansıtan bir düzlem olarak görülmemesi gerektiği için yapılır. Film, film gerçeğini tartışan felsefi bir çalışmadır.<sup>93</sup>

Filmin asıl kahramanı şehir değil, varlığı her an hissedilen kameranın kendisidir. Böylece seyirci her şeyi sine-göz aracılığı ile görmektedir. Ayrıca, bölünmüş çerçeve, çoklu bindirme gibi teknikler kullanarak mekana, değişken hızla yazımlanmış çekimlerle harekete ve fiziksel zamana müdahale edilmiştir. Vertov, filmde aynı filmin bir salonda izlenişini de göstererek, sinema ile gerçek arasındaki ilişkiye dikkat çekmiş; bu neşeli, canlı ve çarpıcı filmle sine-gözün gücüne ilişkin kuramsal iddialarını kanıtlamaya çalışmıştır.<sup>94</sup>

Muarrem Bozkurt, filmle ilgili şu tespiti yapar; “Oyunculardan öte film, mekan, teknoloji ve modernizmin simgesi olan kent üzerine görsel bir deneme gibidir. Vertov, görüntünün dolaysızlığından hareketle evrensel sinema diline ulaşmayı amaçlar.”<sup>95</sup>

Gündelik kentsel hayatı makineyle birlikte estetize eden Vertov, “Kameralı Adam”da, Kraucer’e göre, modern hayatın ressamı olmuştur.<sup>96</sup>

Vertov’un sine-göz kuramından ve bu filminden yola çıkan Metin Gönen sinemanın bir sanat olması ile ilgili şu analizi yapıyor:

Sinema; kameranın, insanın yaratıcı özelliğini dışlayarak, gerçekliği mekanik olarak (yeniden) üreten teknik yapısına “inatla” “sinema-düşünce”ler yaratabildiği için özgün bir sanattır. Çünkü bir yandan, Dziga Vertov’un *Man with the Movie Camera*’da (1929) ısrarla altını çizdiği gibi, kameranın gerçeği mekanik olarak kaydeden teknik gözünün, yani sine-göz’ün ardında, aynı gerçekliği belli bir açıdan çerçeveleyen sanatçının “organik-göz”ü vardır. Sinema, kameranın mekanik olarak ürettiği “doğal” görünüşlerle çatışan “karşıt imajlar” yaratabildiği için bir sanatsal düşünce biçimidir. Bu, gerçekliğin üzerinde düşünmek amacı taşıyan belgesel filmler için de değişmeyen bir durumdur... İşte Deleuze’ün çelişken bir

---

<sup>93</sup> Ulutak, a.g.k., s.86

<sup>94</sup> Abisel, a.g.k., s.223-224

<sup>95</sup> Bozkurt, Muarrem, Video Sanatı, Bileşim Yayınevi, 2005, s.58

<sup>96</sup> Öztürk, a.g.k., s.234

biçimde “sinema bir düşünce makinesidir” demesinin gerçek anlamı burada yatmaktadır: Sinema hem mekanik “yeniden-üretme” (reproduction) tekniği sayesinde, ama hem de bu otomatik üretim tekniğine karşıt olarak “sinema-düşünce”ler yaratabildiği için bir “düşünen-makine”dir; yani bir “paradoksal sanat”tır. Oysa görüldüğü gibi, sinemanın tekniği, “sinema-düşünce”ler yaratmaya sadece olanak sağlamaktadır; ama bu teknik tek başına, mekanik olarak bu düşünceleri yaratmaktan uzaktır. Çünkü sinemada düşünmek, tekniğin otomatik üretiminden öte, bir öznel seçim ve kararı gerektiren “sinematografik operasyon”ların organik birleşiminde gerçekleşmektedir.<sup>97</sup>

Ukrayna’daki Vutku-Kino stüdyosunun başında bulunan Vertov, belgesel çalışmalara ağırlık vermişti. O ve birlikte çalıştığı kişiler, sine-göz ve sine-gerçek düşüncesi çerçevesinde birçok yapım gerçekleştirdiler. Bunlar arasında *On Birinci Yıl, Öncü Gerçek (1924), Lenin-Kino-Pravda (1924), Radio-Kino-Pravda (1925)* ve *Sovyet, Uzun Adım İleri (1926)* sayılabilir. Filme ses girdikten sonra da çalışmalarına devam etmişler ve sine-göz düşüncesini genişleterek radyo-kulak kavramını oluşturmuşlardır. Sine-göz “görüyorum”un kurgusuysa, radyo-kulak “işitiyorum”un kurgusudur.<sup>98</sup>

Sinemanın ilk kuramcılarında olan Vertov’un görüşleri gerek Sovyetler Birliği’nde gerekse diğer ülkelerde büyük etki yapmıştır. Tam olarak uygulanamasa da onun geliştirdiği kuramlar, bütün gerçekçi sinema okullarında ağırlığını duyurmuş ve Fransa’da başlayıp diğer ülkelere de yayılan Cinéma-Vérité (sinema-gerçek) akımının temelini oluşturmuştur. Vertov, aynı yıllarda belgesel çalışmalar yapan Robert Flaherty ile birlikte belgesel sinemanın kurucularından sayılır.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Gönen, Metin, *Paradoksal Sanat Sinema*, Es Yayınları, 2004, s.88

<sup>98</sup> Coşkun, a.g.k. 68

<sup>99</sup> Coşkun, a.g.k. 69

### 3. BELGESEL SİNEMA

“Yapmaya çalıştığım şey, herşeyden önce sizin görmenizi sağlamak.”

D.W. GRIFFITH<sup>100</sup>

İnsanlık tarihi, insanın gerçekleri belgeleme çabalarının örnekleriyle doludur. Duvar resimlerinden fotoğrafa, optik filme kadar kalıcı zeminlere tespit edilmiş bir çok görüntülü belge, insanın yüzyıllar boyu yaşadıklarını geçmişten bugüne taşır.<sup>101</sup>

Resimler, heykeller, baskılar ve diğer imgeler bize, yani gelecek nesillere, geçmiş kültürlerin yazıya dökülmemiş deneyimlerini ya da bilgilerini paylaşma olanağı sağlar.<sup>102</sup>

Bir “görgü tanığı” olarak insanın, çizerek, resmederek, heykelini yaparak, fotoğrafını çekerek ve filme alarak ürettiği, gerçeği belgeleyen bütün eserler “belgesel sanat”<sup>103</sup> olarak nitelendirilebilir.

Seyircinin olaylara tanıklık ettiği hissinden aldığı büyük bir güce sahip olan görsel anlatıların (özellikle sinemanın) hem somut hem de soyut anlamıyla aslında sanatçının bakış açısının kaydı ve “bu tanıklık hissini aslında bir yanılsama”<sup>104</sup> olduğu unutulmamalıdır.

Sinema tarihçileri, 28 Aralık 1895 günü Louis Lumiere’in bir göstericiden perdeye yansıtarak gerçekleştirdiği halka açık ilk film gösterisini sinemanın doğuş tarihi olarak kabul ediyorlar. 1895’teki yarım saat süreli bu ilk gösteri Lumiere’in günlük –ve gerçek- yaşamı devinim içinde görüntülediği, *Bebeğin Kahvaltısı*, *Limandan Çıkış*, *Bir Trenin Gara Girişi* gibi 10-12 kısa filmcikten oluşmaktaydı.<sup>105</sup>

Lumiere’in çektiği ilk filmler gerçekçi sinemanın başına konabilir ancak, modern anlamda, bir sinema türü olarak, Belgesel Sinema 1920’lerde, Robert Flaherty ile başlar.<sup>106</sup> Aslında pek yeni olmayan Belgesel Film terimini o yıllarda Fransızlar, gezi filmleri için

<sup>100</sup> Burke, Peter, Afışten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa, Tarihın Görgü Tanıkları, Kitap Yayınevi, 2003, S.177

<sup>101</sup> Cerci, Sedat, Belgesel Film, Şule Yayınları, 1997, s.29

<sup>102</sup> Burke, a.g.k., s.13

<sup>103</sup> Burke, a.g.k., s.20

<sup>104</sup> Burke, a.g.k., s.179

<sup>105</sup> Adalı, Bilgin, Belgesel Sinema, Hil Yayın, 1986, s.19

<sup>106</sup> Cerci, a.g.k., s.31

kullanıyorlardı. Grierson, 1926 Şubatında New York Sun'da yayınladığı bir eleştirisinde terimi o güne kadar alışlagelenden çok daha değişik bir anlamda kullanıyordu. Robert Flaherty'nin Güney Denizleri'nde çektiği *Moana*'yı değerlendirirken Grierson şöyle diyordu: "Polonezyalı bir gencin günlük yaşamındaki olayların görsel bir anlatımı olarak (filmin) belgesel bir değeri var."<sup>107</sup>

"Belgesel" kelimesini ilk olarak kullanan John Grierson'a göre belgesel film; "olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesi"dir. Philippe Dunne ise belgesel filmi, "doğası gereği deneysel ve yaratıcı olan" olarak tanımlar. Andrew Sarris'e göre ise "her film, herhangi bir yerin, bir zamanın, bir şeyin, bir kişinin belgeleri olarak ele alındığında, tüm filmlerin belgesel olduğunu söylemek mümkündür."<sup>108</sup>

L. Herman'a göre, "Belgesel film, öyküsü gerçeğin içinden çıkan bir çalışmadır. Bu nedenle de gerçekçi bir konum içinde, öykünün geçtiği gerçek yerde ve öyküyle ilgili gerçek kişilerle uygulanır." İngiliz Belge Okulu'nun önde gelen yönetmen ve kuramcılarında biri olan Paul Rotha ise şöyle diyor: "Belgesel sözcüğü konuyu ya da biçimi değil, yaklaşımı belirler. Belgeselde ne eğitilmiş oyuncuların ne de sahnelemenin yararları yadsınamaz. İzleyici üzerinde etki uyandırabilmek için her türlü teknik yöntemden yararlanılabilir. ...Belgesel sinema öykülü sinemadan ereğiyle ayrılır." İngiliz yönetmen P. Jackson'a göre, "Başlangıçta belgesel diye anılan, Grierson'ın geliştirdiği stildir. Ancak günümüzde belgesel tanımı, sınır tanımayacak bir düzeye gelmiştir. Belli bir teknik, stil ya da yapım güdüsüyle sınırlandırılmaz. Kanımca günümüzde belgesel film, yeryüzünün herhangi bir yerindeki insanların sorunları, gerçek kişilikleri ve yaşam biçimleri üstüne çağdaş bir yorumda bulunmak üzere ciddi bir girişim yapan her çalışmayı kapsar."<sup>109</sup>

Nijat Özön'e göre Belgesel tür, yapıntıya (fiction) yer vermeyen ya da pek az yer veren; gerecini, konusunu doğrudan doğruya doğadan alan; dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden geldiğince uyararak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan bir türdür. Bu kısa tanımdan anlaşılacağı üzere, belgesel türün başlıca özellikleri şunlardır: Gerecini, konusunu, doğrudan doğruya doğadan alması; dolayısıyla bu gereci ve konuyu kendi doğal çevresinde ya da bu

---

<sup>107</sup> Adalı, a.g.k., s.13

<sup>108</sup> Coşkun, a.g.k., s.152-153

<sup>109</sup> Adalı, a.g.k., s.14

doğal çevrenin tıpkısı olan bir çevrede işlemesi; gerci ve konuyu nesnel bir tutumla yansıtması. Bu özellikler, bu türün en genel özellikleridir.<sup>110</sup>

Sinemanın gerçeğe üç temel yaklaşımı vardır. Gerçeği açıklama, gerçeğe öykünme ve gerçeği soruşturma. Bunların ilkinden gerçekçi bir estetik, yeryüzünü en yalın biçimiyle, olduğu gibi göstermeyi amaçlayan bir gelenek doğmuştur. İkinci yaklaşımsa, gerçekte doğrudan kurulan bağlantıyı bir yana bırakıp gerçek yaşamın inandırıcı bir benzerini yansıtmayı amaçlar. Bu daha çok öykülü sinemada rastlanan bir gerçekçilik anlayışı olmuştur. Sonuncu yaklaşımda ise ulaşılmak istenen, görünen gerçeğin altında yatanın yani gerçeğin özünün araştırılmasıdır.<sup>111</sup>

Sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi, Lumiere'den beri tartışma konusudur. Bu konuda değişik görüşler süren birçok yönetmen kendi görüşlerini uyguladıkları filmler yapmış, hatta kimi zaman bu görüşler bir okul oluşturacak denli güçlü olmuştur. Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Vittorio de Sica, Andre Bazin gibi yönetmen ve kuramcılar sinemada gerçekçi okulun temsilcisi olarak kabul edilirler. Bu yönetmen ve kuramcılar bazılarının gerçekliği belgesel filmlerde ararken, bazılarının da öykülü filmin de gerçekliği yansıtabileceğini, gerçekliğin sinemada estetik değerin yitirilmesine yol açmayacağını, aksine kendine özgü bir estetik değeri olduğunu öne sürmüşlerdir.<sup>112</sup>

Sinemada Robert Flaherty ve Dziga Vertov'un çalışmaları, sine-gerçek ilişkisinde ilk çalışmalar olarak değerlendirilmiş ve onların açtıkları yoldan ilerleyen birçok gerçekçi sinema okulu ortaya çıkmıştır. Flaherty, Grierson'un nitelemesiyle "belgesel" sinemanın öncülüğünü yaparken, çoğu gerçekçi sinema okulu gerek belgesel filmler gerekse öykülü filmlerde Vertov'un sine-gerçek kuramından yararlanmışlardır.<sup>113</sup>

Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook (Nanook of the North)* adlı filmi, belgesel türün ilk örneği olarak kabul edilir. Flaherty bu filmde, bir Eskimo olan Nanook vasıtasıyla Alaska'daki yaşam şartlarını ve eskimoların geleneklerini incelemektedir. Bu ilk belgesel filminden sonra Flaherty, giderek tükenmekte olan ilkel toplulukların yaşantılarını, özellikle doğa - insan savaşımını gerçek olarak sergilemeye çalıştığı başka belgeseller de yapmıştır. Bu

---

<sup>110</sup> Özön, Nijat, *Sinema Sanatına Giriş*, Agora, 2008, s.196

<sup>111</sup> Adalı, a.g.k., s.15

<sup>112</sup> Coşkun, a.g.k., s.153

<sup>113</sup> Coşkun, a.g.k., s.153

belgesellerinde öncelikle insan ve yöreden başlayıp bunlarda var olan öyküyü çıkarmaya çalışmış, kamerasını ansal (spontane) bir biçimde kullanarak dramını, kişilerin fiziksel varlığı gerçeği üzerine kurmuştur. Bu yönüyle Flaherty, belli bir durumla işe başlayıp, bunu uygun biçimde çevreye uyarlamaya çalışan pek çok öykülü film yönetmeninden ayrılır. Flaherty'nin sinema dünyasına diğer bir önemli katkısı ise, var olan ticari ilişkiler içinde Hollywood'a karşı bir sinema biçimi oluşturması ve bu yeni biçime evrensel bir seyirci kitlesi kazandırmasıdır.<sup>114</sup>

1917 yılında gerçekleşen komünist devrimle birlikte Sovyet sinemasında, devrimci içerik ile birlikte gerçekçilik, çeşitli eğilimler içinde zamanla tek kabul gören eğilim olmuştu. Gerçekçi ve deneysel çalışmaları ile Vertov ve Eisenstein Sovyet sinemasında diğer yönetmenler içinde öne çıkan isimlerdi. Ancak Eisenstein'ın gerçeklik çabaları deneysel çalışmalarıyla birlikte öykülü film içinde geliyordu, Vertov ise Sovyet Rusya'nın dört bir yanına dağılan görüntü yönetmenleri ile birlikte belgesel tür üzerine yoğunlaşmıştı. ... Vertov, geliştirdiği sine-gerçek kuramının temelini, sinema alıcısının insan gözünden çok daha iyi bir saptayıcı olduğu ve sinemada artık filmsel drama ve yazınsal metne gerek olmadığı üzerine kurmuştu. Ona göre bunlar sinemadan kesinlikle atılması gereken birer burjuva kalıntısıydılar.<sup>115</sup>

Vertov'un sine-gerçek kuramı doğrultusunda yaptığı çalışmalar, İngiliz Belge Okulunu, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını, Frank Capra'nın İkinci Dünya Savaşı sırasında çektiği belgesel filmleri, Fransa'da Jean Rouch'un öncülük ettiği Cinéma-Vérité'yi ve yine Fransız Yeni Dalgacılarını etkilemiştir. Hatta Yeni Dalgacılarından Jean-Luc Godard 1968'lerde Jean-Pierre Gorin ve Jean-Henry Roger ile birlikte Dziga Vertov grubunu oluşturmuştur.<sup>116</sup>

Flaherty ve Vertov'un gerçeklik çabaları 1930'lara gelindiğinde, John Grierson'un öncülüğünde İngiliz Belge Okulunun kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Grierson'u en çok etkileyen bu iki isim olmuştur. Öykülü filmleri dışlayan Vertov'un kamerası, gerçek yaşamın

---

<sup>114</sup> Coşkun, a.g.k., s.154

<sup>115</sup> Coşkun, a.g.k., s.155

<sup>116</sup> Coşkun, a.g.k., s.155



gözenmesi ve dönüştürülmesi için sokağa, yaşamın içine; Flaherty'nin kamerası ise, belgesel yaşamın önemli örneklerini yakalayabilmek için kültürlerin içine girmişti.<sup>117</sup>

1924 yılında Amerika'ya giden John Grierson, üç yıl boyunca Chicago Üniversitesinde basın, sinema, kitle iletişim alanlarında, kitle iletişim araçlarının insanlar üzerindeki etki gücünün kaynakları üzerine araştırmalar yapar. Bu sırada, bu alanın önde gelen kuramcılarında biri olan Walter Lippmann'ın görüşlerinden etkilenir.<sup>118</sup>

Walter Lippmann, demokrasinin işleyişi açısından modern toplumu eleştirir ve toplumun hızlı bir değişme süreci içinde bulunması nedeniyle, sokaktaki insanın her olguyu aynı anda izleme olanağından yoksun olduğunu ileri sürer. Grierson da, sokaktaki adamdan her konuda bilgi sahibi olmasını beklemenin, ondan çok şey istemek olduğu düşüncesindedir. Dolayısıyla yapılması gereken, modern dünyanın karmaşıklığına uygun ve demokrasinin gereklerini karşılayabilecek yeni bir eğitim sistemi geliştirmektir. Grierson, insanları modern dünyanın hızlı değişimi ve karmaşıklığı karşısında duydukları şaşkınlık ve karmaşadan kurtarabilmek için, onlara nasıl düşünüleceğini öğretmek gerektiğini ve insanların, uzmanların seçtiği belirli konularda bilgilendirilmesi gerektiğini öne sürer. Grierson, modern eğitim yöntemi derken, aslında pratik bir bilgilendirme yöntemi olan “propaganda”dan bahsetmektedir. Kuşkusuz propaganda, filmle birlikte düşünüldüğünde oldukça etkili bir yöntem ve silah olmaktadır. Sinema ve propaganda yan yana geldiklerinde, ilk önce 1917 devriminden sonra Sovyet'lerin, daha sonra ise Almanların kullandığı etkili bir bilgilendirme ve yönlendirme aracı olmuştur. Grierson da propagandanın bu yönüne değinerek, üstlenebileceği işlevi, “propaganda ile okullardaki insanların ufkunu genişletebilir, her bireye yaşamında ve işinde hizmet etme onuruna sahip olduğu topluma ilişkin yaşayan bir kavram verebiliriz ve etkin bir yurttaş olmasını sağlayarak yaşamını aydınlatabiliriz.” olarak açıklar.<sup>119</sup>

Grierson'un belgesel film kavramında ilk önceleri sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması fikri yoktur. Ama, 1927 yılında İngiltere'ye dönerken sinemayı, yeni eğitim yöntemi (propaganda aracı) olarak kullanmaya karar vermiştir. Aynı yıl İngiltere'de “İmparatorluk Pazarlama Kurulu”nun (Empire Marketing Board) film bölümüne katılarak,

---

<sup>117</sup> Coşkun, a.g.k., s.156

<sup>118</sup> Coşkun, a.g.k., s.161

<sup>119</sup> Coşkun, a.g.k., s.162

Stephen Tallents yönetiminde hükümet adına kitle iletişimle ilgili araştırmalar yapmaya başlar. Grierson, EMB film biriminde kendi seçtiği gençlerden oluşan bir ekip kurarak, onlara film alanında neler yapıldığını ve nelerin yapılabileceğini göstermek amacıyla film gösterimleri düzenler. Kuramsal görüşlerini onlarla paylaşır ve bir yönetmen olarak yetişmelerini amaçlar. Bu grup içinde Basil Right, Stuart Legg, Arthur Elton, Harry Watt, Edgar Anstey, Robert Flaherty, Paul Rotha gibi isimler vardır. Böylece Sovyetler Birliği dışında ilk kez bir sinema grubu oluşturulmuş olur. EMB film birimi, 1933 yılına gelindiğine otuz kişilik bir kadroya ulaşmış ve iki yüze yakın film üretmiştir. Basil Wright'ın *Köy Kente Geliyor (The Country Comes to Town, 1931)* ve *Kereste (Lumber, 1932)*, Arthur Elton'ın *Dağdaki Gölge (Shadow on the Mountain, 1931)* ve *Nehir Yukarı (Upstream, 1931)*, Robert Flaherty'nin *Endüstri Ülkesi Britanya (Industrial Britain, 1932)*, Stuart Legg'in *Genç Kuşak (The New Generation, 1931)* adlı filmleri, İngiliz Belge Okulu tarafından yapılan ilk çalışmalarıdır. Bu filmler, Vertov'un sine-gerçek kuramını Flaherty'nin lirizmi ile birleştirerek, öykülü filmlerin dramatik gücünü belge filme uygulayarak, kuru bir ders filmi olmaktan kurtulmaktadır. Basil Wright'ın 1934 tarihli *Seylan Türküüsü (Song of Ceylon)* ve Harry Watt ile birlikte 1936 yılında gerçekleştirdiği *Gece Postası (Night Mail)*, sadece İngiliz belgesel sinemasının değil genel olarak belgesel sinemanın önemli çalışmaları arasında yer alır. 1936 yılına gelindiğinde, İngiliz Belge Okulu filmlerinde biçim ve içerik açısından farklılıklar görülmeye başlar. Daha önce filmlerde egemen olan nesnel gözlemcilikten, kişisel bir bakış açısına ve anlatıya doğru bir kayma olur. Kendi içinde kopmalarla birlikte 1937 yılında İngiliz Belge Okulu dağılmış olur. Ancak bu okul, İngiltere'de belge filmciliğinin gelişmesine önyak olmuş, sadece devlet kurumlarının değil, pek çok kuruluşun belgesel sinemaya desteğini sağlamıştır. Bunun nedeni yapılan çalışmaların belgesel sinemanın önemini ortaya koymasıdır. Halkı bilgilendirme ve bir propaganda aracı olarak belgesel filmin oldukça geniş bir etki alanına sahip olduğu anlaşılmıştır.<sup>120</sup>

Sinemada 'belgesel' diye adlandırdığımız tür, sinema tarihinin belirli bir döneminde belirgin bir yöntem olarak birdenbire ortaya çıkmamış, belli bir yapımda yeni bir film kavramı olarak birdenbire doğmamıştır. Tersine belli bir süreç içinde ve somut nedenlerden ötürü gelişerek doğmuştur. Bu nedenler kısmen özenci çabalardan, kısmen propaganda amacına hizmet etme isteminden, kısmen de estetik kaygılardan oluşur.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Coşkun, a.g.k., s.165-169

<sup>121</sup> Adalı, a.g.k., s.22

Birinci Dünya Savaşı, insanlarda kaçma isteminin yerini, içinde yaşadığımız dünyayı tanıma ve sorunlarına sahip çıkma isteminin almasına neden olmuştur. Çekicinin yeryüzünü gerçeğe en yakın bir biçimde kaydetme yeteneğinin bu istemle birleşmesi, belgesel sinemanın gelişiminde önemli etmenlerden biridir. Bunun da ötesinde, gene çekicinin kendine özgü nitelikleri bilimsel araştırmalarda bu aygıttan yararlanılmasına yol açmıştır. Özencilerin kimi çabalarını da eklersek, sinemanın öykülü film alanının dışına çıkabilmesi için oldukça geniş kapsamlı bir yöneliş başlamış olduğunun görürüz. Gezi filmlerinden haber filmlerine, doğa araştırmalarından biyoloji ve mikrobiyoloji çalışmalarına kadar pek çok alanda birtakım işlevler yüklenen sinema yalnızca bir öykü anlatma biçimi olmaktan kurtulmuştur.<sup>122</sup>

1920'lerde sinemanın bu ödünç alınan gereçlerden kurtarılması, kendi öz gereçlerinden, öncelikle de yapıntı (fiction) yerine gerçeklerden yola çıkması gerektiği düşüncesi güç kazanmaya başlamıştır. Bu düşünce, tiyatro geleneğinden uzaklaşma, gerçek dünyanın sayısız olanaklarını değerlendirme, daha sonra sesli sinemanın başlamasıyla da sesin aktarmacı değil yaratıcı bir biçimde kullanılması eğilimlerini ortaya çıkarmıştır. Bütün bunlara sinemacının sanatsal kaygıları da eklenince sinema sanatında yeni bir aşama olarak niteleyebileceğimiz belgesel tür ortaya çıkmıştır.<sup>123</sup>

Belgesel film, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte daha önce hiç olmadığı kadar gelişme kaydeder. O yıllarda belgesel film, hem bir propaganda aracı olarak, hem de savaşan milletlerin bu amacı taşıyan endüstrileri için, daha etkilisi bulunmayan bir araçtır. Avrupa'da bizzat devletler tarafından finanse edilen birçok belgesel film yapılır. Bunlar yıkılan şehirleri, evsiz kalan insanların dramlarını, milyonlarca mültecinin içler acısı durumunu, ülkeleri için savaşan denizci ve havacı askerleri konu alan filmlerdir. Savaştan sonra kendi sorunlarını kendi çözümlene yoluna giden, kendi istemlerini kendileri formüle eden bir kuşak yetişmiştir. Bu kuşakla birlikte gelişen yeni belgesel film, genç insanların başkaldırılarında sık sık sözcü rolü üstlenmiştir: Özellikle 1968'in protestocu gençliği içinde bu rol büyük önem kazanmıştır.<sup>124</sup>

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra belgesel sinema alanında beliren en önemli çağdaş eğilim, Cinéma-Vérité hareketidir. Cinéma-Vérité (gerçek sinema) nin konuları ve dayanak

---

<sup>122</sup> Adalı, a.g.k., s.23

<sup>123</sup> Adalı, a.g.k., s.24

<sup>124</sup> Cereci, a.g.k., s.37-38

noktası İkinci Dünya Savaşı'na dayanır. Cinéma-Vérité terimi 60'lı yılların başlarında ilk kez Fransa'da Jean Rouch ve Chris Marker'ın filmleri için kullanılır. Teknik açıdan en basit tanımıyla Cinéma-Vérité, elde taşınabilen, hafif, 16 mm. lik kamera ve eşzamanlı ses kayıt cihazlarıyla filme çekme yöntemidir. Belgesel sinemanın 60'lı yıllarda karşılaştığı bu yeni yaklaşım tekniğin en temel ögesi, gerçek insanların kontrol edilmeksizin görüntülenmesidir. Gerçek insanları, doğal dramları konu edinen Cinéma-Vérité'nin ilk hedefi doğruluktur. Gerçeğin doğru ve etkileyici biçimde görüntülenmesinin arandığı çekimlerin kurgulama aşamasında sanatsal kaygılar, yerini, malzemenin kurulmuş öykü doğrultusunda biçimlendirilmesine bırakır. Cinéma-Vérité'yle birlikte kameralar daha hareketli ve aktif bir yapıya kavuşur. Cinéma-Vérité'de kameranın görevi, aktif gözlemciliktir. Paul Weis'e göre Cinéma-Vérité, hiçbir şeyi gözden kaçırmayan, herşeyi gören film yapma girişimleridir.<sup>125</sup>

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra belgesel tür, televizyonun da yaygınlaşmasıyla geniş bir etkinlik kazanmıştır.<sup>126</sup>

Göstergebilim açısından Belgesel Sinema'yı Seçil Büker şu şekilde analiz ediyor;<sup>127</sup>

“Göstergebilim açısından belgesel ile anlatı arasındaki ayırım şöyle açıklanabilir: Çekim tavrı belgeselin imgelemsel zaman ve uzama dayanan bir evren yaratmasını engeller, izleyiciyi göndergeye ulaştırır, anlatı filmi ise imgelemsel zaman ve uzama dayanan bir evren yarattığından izleyiciyi gösterilene ulaştırır. Belgesel film nesnel gerçeklikle, anlatı filmi ise yapıntısal gerçeklikle ilgilidir.

Belgesel izleyicinin nesnel gerçeklikle ilişki kurmasını büyük ölçüde dış sestən yararlanarak gerçekleştiriyor. Belgeseldeki dış ses, salondaki izleyicilerle birlikte, perdeye bakar. Bir bakıma o da izleyicidir. Ama onun perdeye nereden baktığı belli değildir. Yalnız o bakmakla kalmaz, görüntüdeki nesnelere üzerine yorum yapar, anlamı oluşturur. İzleyiciyi yönlendirir, bir bakıma o yetkenin sesidir. Salondaki izleyicinin ise yorum yapma hakkı yoktur. O filme katılmaz, kendisine sunulanı benimsemek zorunda olduğunu bilir. Anlatı filmindeki dış ses görüntüyü bastırmaz. Görüntüyü destekler. Belgeselde ise görüntüyü bastırır, izleyici görüntü ile ilgilenmek yerine sorunla ilgilenir. Çünkü dış ses kendisini

---

<sup>125</sup> Cereci, a.g.k., s.35-36

<sup>126</sup> Adalı, a.g.k., s.17

<sup>127</sup> Büker, Seçil, Film Dili, Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler, Kavram Yayınları, 1996, 176-179

dinleyen olduğunu varsayar ve konuşur. İzleyicinin bu sesle özdeşleşmesi olanaksızdır. İzleyici edilgendir, tepki gösteremez, karşıt düşünce geliştiremez, bu durumdan hoşnut değilse sinemadan çıkar ya da televizyonu kapatır. Ama belgesel onun filmle özdeşleşmesini sağlayan koşulları oluşturmaz. Çünkü belgeselde özne boşluğu yoktur. Dış ses boşluğu doldurur. Dış ses anlamı üretme işlevini üstlenir. Belgesel izleyen izleyici dış sesin sunduğu gerçeği benimsemek zorundadır.

Kuramcılar gösterge ile gerçek nesne arasındaki benzerlik ilişkisine dayanarak sinemanın gerçeklik yanılsamasını en etkin biçimde yarattığını söylüyorlar. Bu açıdan bakıldığında gerçeklik yanılsamasını en iyi belgeselin yaratması gerekir. Oysa belgesel nesnel dünyadaki bir sorunu, sorunla ilgili uzam ve kişileri görüntüye yansıttığı için gerçeklik yanılsamasını yok ediyor. Gerçeği sunuyor. Gölgeler sunan anlatı filmleri ise izleyicinin gerçeklik yanılsamasını duyumsamasına olanak sağlıyor.

Barthes fotoğrafın “has been there” (daha önce oradaydı) gibi bir izlenim yarattığını, “being there“ (orada olma) gibi bir izlenim yaratmadığını söyler. Barthes’a göre fotoğraf yanılsama olarak algılanamaz. Çünkü “this is how it was” (daha önce de böyleydi) yanılsamayı engeller. Fotoğraf ta belgesel de daha önce olanı gösterdiklerinden, izleyici belgeselin gerçeğe açılan pencere olduğunu düşünür. Gerçeklik yanılsamasını da anlatı filminde duyumsar.”

#### 4. DENEYSSEL SİNEMA

“Önemli olan tek şey, deneydir.”

Michelangelo ANTONIONI<sup>128</sup>

Nijat Özön’ün yazdığı Sinema ve Televizyon Terimleri sözlüğünde Deneysel Sinema, “... sinema alanındaki her çeşit yenilik ve denemeyi içine alan yolda filmler gerçekleştiren sinema türü”<sup>129</sup> olarak tanımlanır.

Fransız sinema düşünürü Jean Mitry, Deneysel Sinema ile ilgili düşüncelerini şöyle açıklar; “Deneysel Sinema bir olasılıktır. Yeni dışavurum yolları araştırır ve yeni yollar araştırırken de insan ya başarır ya da başaramaz. Denemek sonuçta başarılı olunacağı anlamına gelmez. Onun bir yerlere gelmek gibi bir amacı yoktur. Kendi üstüne kapalı bir yapıttır. Öte yandan bana biraz gücenilmekle birlikte ben sinemaya yeni bir şeyler getirmiş her filmin, öykülü bile olsa, deneysel bir film olduğunu düşünüyorum. Örneğin, *Potemkin Zırhlısı* deneysel bir film. Bütün büyük filmler birer deneysel film. Gance’nin *Napoleon*’u ve *Tekerlek* adlı filmleri, Melies’in filmlerinin hepsi birer deneysel film. Her yeni şey bir deney sonucudur.”<sup>130</sup>

Sabri Kaliç ise *Deneysel Sinema’nın Kısa Tarihi* isimli yapıtında, Deneysel Sinema kavramının tanımlama açısından neredeyse ‘Sanat Nedir’ kadar geniş bir yanıtlar yelpazesine sahip olduğunu ama en uygun tanımın en geniş kapsamlı tanımlama olacağını söyleyerek, Deneysel Sinema’yı, “Her yenilik getirmiş film, bir deneysel film.” şeklinde tanımlar.<sup>131</sup>

Deneysel Sinema alanında karşılaşılan bu tanım güçlüğü kendini ad konusunda bile belli etmektedir. Deneysel Sinemayı belirtmek için en çok kullanılanlardan birkaç tanesi şunlardır: Underground (Yeraltı) Sinema, Avant–Garde (Öncü) Sinema, Independent (Bağımsız) Sinema ve son olarak da Experimental (Deneysel) Sinema. Bu terimlerin her biri ayrıca kendine özel bir anlama sahiptir.<sup>132</sup>

<sup>128</sup> Tamer, a.g.k., s.68

<sup>129</sup> Özön, Nijat, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara, 1981, s.224

<sup>130</sup> Adanır, Oğuz, İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi, +1 Kitap, 2006, s.98

<sup>131</sup> Kaliç, Sabri, Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi, Hil Yayın, 1992, s.12

<sup>132</sup> Kaliç, a.g.k., s.12

**Underground (Yeraltı) Sineması**, yalnızca Amerikan Deneysel Sinemasını belirten bir terimdir. Renan'a göre "...terim, ilk kez eleştirmen Manny Farben tarafından otuzlu ve kırklı yıllarda maço serüven filmlerini anlatmak için kullanılmıştır. 1959'dan bu yana ise ABD'de kişisel olarak ve sanat için yapılan her türlü filmi içermektedir. Amerikalı yönetmenlerin çoğu ise "yeraltı" terimini bir "gizlilik ve sinsilik" duygusu vermesi nedeniyle sevmemekte, onun yerine Independent (Bağımsız) Sinema terimini yeğlemektedirler.<sup>133</sup>

**Avant-Garde (Öncü) Sinema** terimi ise temelde 20'li ve 30'lu yıllarda Fransa'da başlayan ve seçkin bir akım olan Fransız Deneysel Sinemasını belirtmektedir.<sup>134</sup>

**Independent (Bağımsız) Sinema** ise yukarıda da değinildiği gibi "yeraltı" nitelemesinden hoşlanmayan Amerikalı deneysellerin kullandığı bir terim olmakla birlikte aynı zamanda Amerika'da belli yapımcılara bağlı olmadan, satıştan önce sanat kaygısıyla çekilen küçük bütçeli ve "B tipi" olarak ta adlandırılan filmlere getirilen bir nitelemedir.<sup>135</sup>

**Deneysellik** ise filmlerde bazen biçim, bazen de içerikte belirlemektedir. Çok tipik iki örnek vermek gerekirse, teknik açıdan deneyselliği en uç noktaya götüren filmlerden biri Tony Conrad'ın *Flicker (Kırpışma, 1966)* filmidir. Bu film yalnızca siyah ve beyaz film karelerinden oluşur ve 'bir siyah, bir beyaz' olarak başlayan bu kare akımı kırk beş dakika boyunca sürer. İçerik açısından bir diğer uç örnek ise, Andy Warhol'un altı saat boyunca uyuyan bir adamdan başka bir şey göstermeyen filmi *Sleep (Uyku, 1963)*'tir.<sup>136</sup>

Deneysel filmleri tanımlamanın en iyi yolu onların "tanım kabul etmez" olduğu gerçeğini görmektir.<sup>137</sup>

Sanatta deneysel tavır her türlü yeniliği, denemeyi kapsar. Bu durumda, bir eserin deneysel bir yaklaşımla yapılmış olması onu ardılları için öncü konumuna taşır. Avant-

---

<sup>133</sup> Kaliç, a.g.k., s.12

<sup>134</sup> Kaliç, a.g.k., s.12

<sup>135</sup> Kaliç, a.g.k., s.12

<sup>136</sup> Kaliç, a.g.k., s.12

<sup>137</sup> Kaliç, a.g.k., s.13

gardizm ise “öncülük, önde giderlik” anlamını karşıladığından ve sanatta yeni / öncü damgası vurulabilecek her türlü kullanılabilirliği olduğundan “deneysel” olanı da kapsar.<sup>138</sup>

Deneysel Sinema için, 1900’lerde deneysel filmlerle birlikte başlayan, 1920’lerin modernist hareketiyle ivme kazanan, savaş dönemiyle sekteye uğrayıp yeni argümanları da bünyesine katarak 1950’lerde yeniden uyanan, 1960’larla birlikte dönüşüme uğrayan “underground” olarak adlandırılan ve günümüzde yoluna “bağımsız sinema” adıyla farklı bir formatta da “video art“ yoluyla devam eden bir kronolojik cetvel çizilebilir.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Özdoğru, Pelin, Minimalizm ve Sinema, ES Yayınları, 2004, s.41

<sup>139</sup> Özdoğru, a.g.k., s.40



## **5. 'PERA'NIN YÜZLERİ' FİLMİ**

### **5.1. Projenin Konusu ve Amacı**

Projenin konusu, iki yüz yıllık tarihiyle adeta bir açık hava müzesi olan Pera'dır.

Bu proje ile gerçekleştirilmek istenen, Pera'ya farklı bir şekilde bakarak çok fazla farkında olunmayan yüzlerini ön plana çıkartmaktır.

Ayrıca, belgesel film diline, biçimsel olarak deneysel bir bakış açısı getirmek amaçlanmıştır.

### **5.2. Projenin Yapım Süreci**

Proje, düşünce olarak yaklaşık bir yıl kadar önce şekillendirilmeye başlanmıştır. Bu süre içerisinde Pera ve tarihçesi ile ilgili okumalar gerçekleştirilmiştir. Çekimlerin başlaması için yaz aylarının gelmesi beklenmiştir.

Çekimler son dört ay içerisinde değişik zamanlarda, üç gün video, üç gün fotoğraf ve bir gün de ses kaydı olmak üzere toplam yedi günde gerçekleştirilmiştir. Video kaydı için Sony Z1 HDV kamera, fotoğraf çekimleri için Nikon D60 fotoğraf makinesi ve ses kaydı için de Panasonic NV-GS400 kamera kullanılmıştır.

Film müzikleri için Pera'da çok sık duyulan ve adeta caddenin bir parçası olan müzikler araştırılarak sokak sesleri ile birlikte kullanılmıştır.

Kurgu safhasında bütün işlemler Adobe Premiere CS4 programı kullanılarak yapılmıştır.

### 5.3. Filmin Künyesi

**Filmin adı:** Pera'nın Yüzleri

**Yapım yılı:** 2009

**Süresi:** 11'30"

**Yapım, Yönetim:** Mustafa Güneş

**Kamera:** Mustafa Erden Kahveci, Mustafa Güneş

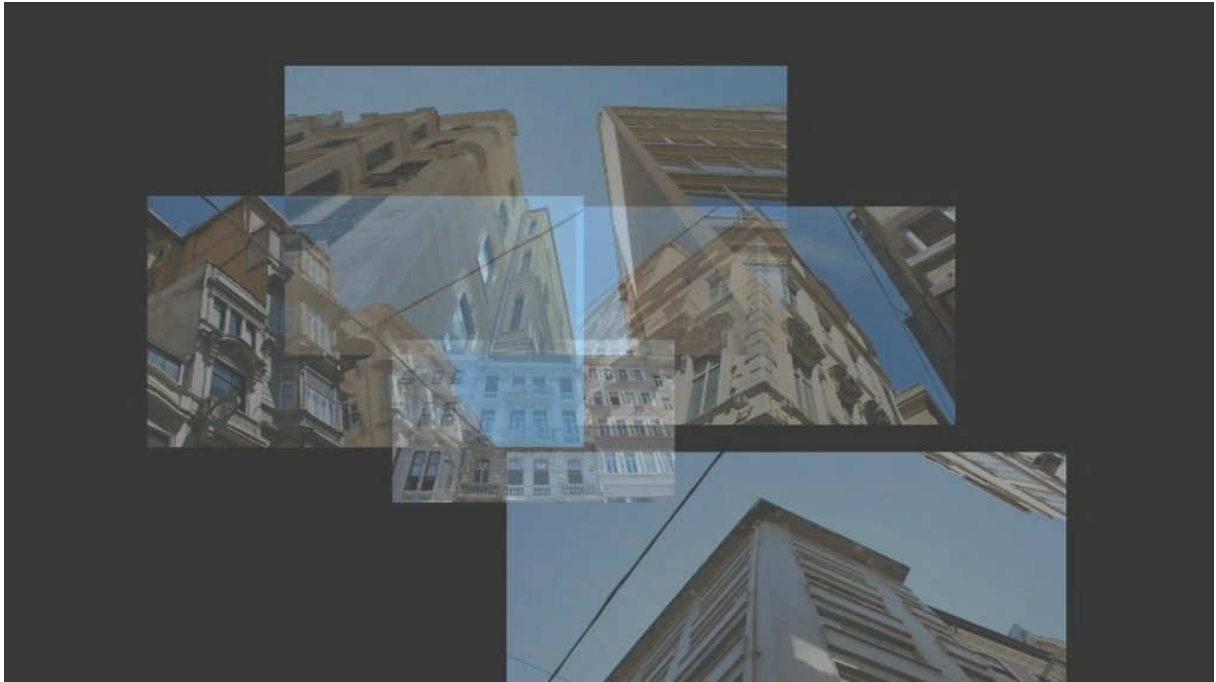
**Kurgu:** Mustafa Güneş

**Müzik:** Henry Purcell, A. Seitzkaliev, Dimitry Schostakovitch, Iggy Pop, Yann Tiersen, Eleni Karaindrou, Goran Bregovic, Mazlum Çimen, Wave Mechanics Union

**Danışman:** Doç.Dr. Burak Buyan

### 5.4. Filmden Kareler













## SONUÇ

İstanbul'da yaşayan her insanın mutlaka bir gün yolunun düştüğü, İstanbul'a gelen yabancıların uğramadan geçmediği Pera her dilden, her ülkeden binlerce insanı her gün kendisine çekmektedir. Zengin tarihsel özelliklerinin önemli bir kısmını iki yüz yıl öncesinden bugünlere taşımayı başarabilmiştir Pera. Bu tarihin izlerini cadde boyunca uzanan binaların yüzlerinde yer alan çeşitli heykellerde, işlemlerde, kabartmalarda, vb. bulabilmek mümkündür. Pera'nın taşıdığı bu zenginlikler genellikle dikkatli bakılmadığı için pek görülmemekte, bilinmemektedir. Bu belgesel projesi ile Pera'ya ve Pera'ya ait bu zenginliklere dikkat çekilmeye çalışılmaktadır.

Yaşadığımız dünyayı daha farklı şekillerde görebilmek ve yaşadığımız dünya ile ilgili farkındalık yaratmak için bir bakma kültürü oluşturmak amaçlanmıştır.

Sonuç olarak, "Pera'nın Yüzleri" yüksek lisans tez projesi, yazılı rapor ve belgesel-deneysel film olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Hedeflenen düşünce belgesel sinema alanına katkı yapmaktır.

## KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün, Sessiz Sinema, Om Yayınevi, 2003

Adalı, Bilgin, Belgesel Sinema, Hil Yayın, 1986

Adanır, Oğuz, İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi, +1 Kitap, 2006

Akın, Nur, 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera, Literatür Yayınları, 2002

Batur, Enis, Üç Beyoğlu, 1870 Beyoğlu 2000, YKY, 2006

Belge, Murat, İstanbul Gezi Rehberi, İletişim Yayınları, 2008

Berk, İlhan, Pera, YKY, 2004

Bozkurt, Muarrem, Video Sanatı, Bileşim Yayınevi, 2005

Bresson, Robert, Sinematograf Üzerine Notlar, Nisan Yayınları, 2000

Burke, Peter, Afışten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa, Tarihin Görgü Tanıkları, Kitap Yayınevi, 2003

Büker, Seçil, Film Dili, Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler, Kavram Yayınları, 1996

Cereci, Sedat, Belgesel Film, Şule Yayınları, 1997

Coşkun, Esin, Dünya Sinemasında Akımlar, Phoenix Yayınevi, 2009

Evren, Burçak, Düş Şatoları, AD Yayıncılık, 1998

Gönen, Metin, Paradoksal Sanat Sinema, Es Yayınları, 2004

Güzelsoy, İsmail, İstanbul'un Gezi Rehberi, Alfa Yayınları, 2009



İnal, Onur, Pera'dan Beyoğlu'na, Sistem Yayıncılık, 2006

Kaliç, Sabri, Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi, Hil Yayın, 1992

Özdoğru, Pelin, Minimalizm ve Sinema, ES Yayınları, 2004

Özön, Nijat, Sinema Sanatına Giriş, Agora, 2008

Özön, Nijat, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara, 1981

Öztürk, Mehmet, Sine-Masal Kentler, Donkişot Yayınları, 2005

Pera İstanbul'un Kalbi, Boyut Yayın Grubu, 2005

Petric, Vlada, Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm, Öteki yayınevi, 2000

Tamer, Ülkü, Sinema Dedi ki..., +1 Kitap, 2006

Tsivan, Yuri, Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınları, 2003

Ulutak, Nazmi, Belgesel Sinema 2007, Belgesel Sinemacılar Birliği

Vertov, Dziga, Sine-Göz, Agora Kitaplığı, 2007

## **ÖZGEÇMİŞ**

11 Ocak 1978'de Kütahya'da doğmuştur. İlk, orta ve lise öğrenimini Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinde tamamlamıştır. 2000 yılında Ege Üniversitesi, Bilgisayar Mühendisliği Bölümünden mezun olduktan sonra İstanbul'a yerleşmiştir. Finans ve bankacılık sektöründe değişik kurumlarda bilgisayar mühendisi olarak çalışmıştır. Halen mesleğini sürdürmektedir.

Özel ilgi alanları arasında sinema ve fotoğraf yer almaktadır.