Sosyologca Kitapları | 45

MEHMET ÖZTÜRK

SİNE-MASAL KENTLER

MODERNİTENİN İKİ "KAHRAMANI" KENT VE SİNEMA ÜZERİNE BİR İNCELEME



DOĞU KİTABEVİ

Mehmet Öztürk, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi. İstanbul Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu mezunu. Doktorasını Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü ile Paris INALCO'da yaptı. Sorbonne Nouvelle'de araştırmacı ve ortak öğretim üyesi olarak çalıştı. Viyana'da bir süre gazetecilik yapan yazar, *Franz Kafka ve Sinema* adlı kitabı (2007) yazdı; *İstanbul'un Sinemasal Mekanları* adlı belgeseli yaptı.

Doğu Kitabevi - 79
Sosyologca Kitapları Dizisi - 45

Sosyologca Kitapları Dizisi Yayın Yönetmeni
Ertan Eğribel-Ufuk Özcan

© Mehmet Öztürk / Sine-Masal Kentler
Kapaktaki resim: Cléo 5'ten 7'ye, (1961), Yönetmen: Agnès Varda

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No: 16997

Baskı ve Cilt:
İstiklal Yayıncılık Dağıtım Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti.
Yıldız Sanayi Sitesi Cevizlibağ No: 131-133
Matbaa Sertifika No: 23049

1. Baskı 2014 - İstanbul

Bu kitabın tüm yayın hakları Doğu Kitabevi'ne aittir.
Tanıtım ve referans için yapılacak alıntılar dışında çoğaltılamaz,
Kültür Bakanlığı Telif Hakları Sözleşmesi gereği
yayınevinin iznini gerektirir.

ISBN 978-605-5296-78-0

DOĞU KİTABEVİ
Cağaloğlu Yokuşu, Narlıbahçe Sokak, No:6/1 Cağaloğlu-İstanbul
İletişim: 0212 527 29 26

ww.dogukitabevi.com

SİNE-MASAL KENTLER

MEHMET ÖZTÜRK

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9
Giriş 13
Mutluluğun Bir Vaadi: "Sine-Kent" 16
"Site Sanat-Sine Edebiyat" 20
Modern Sanat ve Metropollerin "Çılgın Yıllar"ı 23
"Sine-Masal Kentler"in Amaç ve Yöntemi 26
1. Bölüm: Babil'den Metropolis'e 35
Kent Devrimi'nden Antik Sitelere 37
Babil'den Homeros'un Kentlerine 41
Masalımsı Özgür Mekanlar: Ortaçağ Kentleri 45
Özgürleştirici Bir Alan: Ortaçağ Kenti 47
"Çöl"ün Ortasındaki "Medine"ler 52
Rönesans'tan Sinema Çağının Kentlerine 61
"Spectacle Kent"ten Hüzün Verici Sanayi Kentlerine 62
Şarlo'dan Joseph K. ve Franz Biberkopf'a 67
Modernite ve Metropoller 71
2. Bölüm: Sine-Masal Kentlerin Altın Çağı 79
Paris Damları Altındaki Işık 81
Paris'te "Güzel Çağ" 82
Paris'te Modernliğin Zaferi 88
"Arzu Kenti"ne Doğru 90
Asiliğin ve Dekadanın "Cennet"i 92
Paris ve Devrim 94
Paris'te Benjamin ve *Ninotchka* 100
Paris: "Aşk Mabedi" 104
Berlin: "Mavi Melek ile "Mephisto" Arasında 109
Berlin'de Nazizm'in genel Bir Provası 110
İyimser Bir Berlin Senfonisi 115
"Estetik'in Büyüsü"ne Saplanmış Olan Ekspresyonizmin Kısırdöngüsü 122
Metropolis'ten Auschwitz'e 124
Bir Kent Bir Katili Ararken 129

"Mavi Melek" mi Berlin'e Özgü Küçük Burjuva Feminitesi mi?.....132
Bertolt Brecht ve Sinema.....133
Berlin: Modern sanatların Trajik Bir Sahnesi.....136
"Petersburg'un Sonu"ndan "Stalker"e Katı Olan Herşey Buharlaşır.....141
Devrim Sineması.....142
Sine-masal Mekanik-Bolşevik Göz.....146
Yeni Bir Tarih, Yeni Bir Montaj, Yeni Bir Mizansen.....152
Alacakaranlığın Yüreği Petersburg: Edebi İmgelerden Öncü Film Manzaralarına.....154
Katılaşan Moskova'dan "Stalker"e.....170
Aşk Çemberi'nden Neşesiz Sokak'a Viyana.....175
Estetik Bir İletişim Ütopyası.....178
Viyana Kültür Tablosu, Freud ve Sinema.....180
"Şölensel Scheinwelt"in Teatral-Sinemasal Sunumu.....183
3. Bölüm: Yeni Bir Kentsel Sinema.....197
Açık Şehir Roma'da *Bisiklet Hırsızları* ve *Tatlı Hayat*.....199
Sinemasal Bir Hümanizma.....200
Cinecitta Fellini'nin İnsanlık Komedyası'na.....201
Paris'te Yeni Bir Devrimci Dalga.....209
"Ve Tanrı Kadını Yarattı"ğı İçin Teşekkürler.....211
Sinemanın "Tek Yahudi"si Godard'la Düşünerek Birdirbir Oynamak.....216
4. Bölüm: Kentsel Krizin Sinematografik Sunumu.....223
"New York'a Hücüm", "New York'tan Kaçış".....225
Sinema Çağı'ndan Baudrillard'ın Sinemasal Şehrine.....228
Yahudi Gettolarından Çağdaş Gettolara.....235
"Cin"leri Çağıran Kişi Onlardan Bir Daha Kolay Kurtulamaz.....239
Berlin Üzerinde Gökyüzü.....243
"Alman Melekleri" Berlin'de.....247
5. Bölüm: Modernleşen İstanbul'da Sinema.....253
Saraylardan Cadde-i Kebir'e Yeni Bir Frenk Eğlencesi.....255
İmparatorluk Dağılırken İstanbul.....260
İlk Sinema Mekânları: "Doğu" "Batı" Ayrımı.....267
Şehirleştikçe Köylüleşen İstanbul'un Sinemasal Konumu.....269
"Dersaadet": Globalizm ile Taşralılık Arasında.....272

Modern "Binbir Gece Masalları" "Arabesk"in İstilası Altında.....278
Sonuç.....289
"Yeni Berlin": Duvar'ın Yerine Bir "Sine-Kent".....289
Yitirilmiş "Modern Cennetler"de Sinemanın Rolü.....295
Dipnotlar.....297
Bibliyografya.....328
Filmografi.....339

Önsöz

Üçüncü kez basılan bu inceleme, kentlerin kültürel tarihi, modern kent sosyolojisi ile sinemanın toplumsal tarihi çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Metin, özellikle 1998-2000 yılları arasında Paris'te, Ecole des hautes études en sciences sociales'de (EHESS) Pierre Bourdieu'nün "Kültürel Üretim ve Politik Güç Alanı", Christophe Prochasson'un "Paris'in Kültürel Tarihi. 19. Yüzyılın Sonu", Alain Touraine'in "Modern İletişim Toplumunda Kültürün Geleceği ve Toplumsal Aktörler", Sorbonne Nouvelle'de de Kristian Feigelson'un "Sinema ve Toplumsal Sunum" ile Jacques Aumont'un "Film Analizi Nasıl Yapılabilir?" konulu seminerleri takip edilerek geliştirilmiştir. Buna paralel olarak Fransa Ulusal Kütüphanesi'nin yazılı ve görsel kaynaklarından yararlanarak konuyla ilgili pek çok filmi izleme imkanım oldu.

Daha önce Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri ile Sorbonne Nouvelle'e bağlı olan INALCO'da yapılan doktora çalışmasından sonra gözden geçirilen bu kitap, sadece akademik çevrelere değil aynı zamanda daha farklı okuyucu katmanlarına da ulaştı. Kitabın içeriğinin, yönteminin, üslubunun ve bakış açısının alı-

şılagelmiş sinema kitaplarından farklı olduğunu öğrenciler kadar araştırmacı ve yayıncılar da dile getirmiştir. Kitapta düz anlamda sadece kent ve sinema üzerine bilgi ve düşünceler bulunmuyor; aynı zamanda kültürel tarih, kent ve sinema sosyolojisi, edebiyat ve sanat ile sinema arasındaki ilişkiler de dikkate alınmış; yer yer sinema ve kent politikaları hakkında da tartışmalara girilmiştir. 1920/30'ların kentsel sinemalarından söz ederken Kristian Feigelson'un; Fin de siècle (19. Yüzyılın Sonu) ve Belle Epoque (Güzel Çağ) Parisi'nin kültürel tarihine değinirken de tarihçi Christophe Prochasson'un seminer ve notlarından faydalanılmıştır.

Kitabın bu yeni basımı sırasında emeği geçen İsmet Gülseçgin'e, bu incelemeyi okuyup değerlendiren Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden sosyal antropolog Göksel Aymaz'a, Veysel Atayman'a; Paris'teki araştırma olanaklarımı zenginleştirip "Kentler ve Sinema" çalışma grubuna dahil eden sosyolog Kristian Feigelson'a; Marmara Üniversitesi'ndeki danışmanlığımı üstlenen iletişim ve medya bilimci Nurçay Türkoğlu ile Paris INALCO'daki danışmanlığımı yürüten tarihçi Faruk Bilici'ye teşekkürlerimi sunarım.

Mehmet Öztürk

Giriş

Bu çalışma, 20. yüzyılın en etkili fenomenlerinden biri olan sinemanın, modernitenin hem mekanizması hem de "kahraman"ı olan kentler ile etkileşimini ve kentlerin sinemasal sunumlarını incelemektedir. Bazı kentler, pek çok filmin gerek içeriğinin (tematik yapısının) gerekse biçiminin (stilistik yapısının) baştan sona kadar bir metaforu, bir aktörü olmuştur. Sinemasal bir mekân olarak da kent, kültürel üretim açısından oldukça zengin dokularla kaplıdır. Bu inceleme Paris, Berlin, Roma, New York, İstanbul gibi belli başlı "sine-masal" metropollerin "portre"leri üzerinde odaklanmaktadır. Böylece René Clair'den Marcel Carne'ye, Walter Ruttmann'dan Georg Wilhelm Pabst'a, Dziga Vertov'dan Aleksander Sokurov'a, Fritz Lang'dan Wim Wenders'e, Vittorio De Sica'dan Lütfü Akad'a, Martin Scorsese'den Jim Jarmusch'a, Jean-Luc Godard'dan Mathieu Kassowitz'e kadar pek çok yönetmenin filminde kentin, bir karakter, hatta birincil bir oluşturucu varlık olduğu görülebilecektir. Ele alınan filmlerde kentin, sadece bir dekor veya pasif bir çerçeve olarak kalmadığı, film anlatısının atmosferine ve metnin kendisine dönüştüğü görülecektir. Kamera hareketleri, ışık, renk, müzik ve film tiplemeleri gibi, kentsel dekor da sinema dili'nin bir parçasıdır. Bu konuda özellikle 1920'lerin Alman, Fransız, Amerikan ve Sovyet sinemaları, kentsel portreleri neredeyse etnografik detaylarla ve kurmaca-belgesel tarzlarıyla ifade ederek, film kompozisyonuna dair yeni biçimler keşfettiler. Bu kentsel sinematografik keşif neredeyse sinema tarihi boyunca süregelmiştir.

Bu incelemede kenti, film hikâyesinin (gerek zamansal ve mekânsal gerekse tema'sının) oluşturucu öğelerinden biri olarak kullanan ve sinema sanatına yeni anlatım olanakları açan filmlere ağırlık verilecektir. Bu yolla sinemanın aldığı seyir açığa çıkarılabileceği gibi, kentin, sinema ve diğer sanat biçimleri üzerindeki yaratıcı kapasitesi de genel hatlarıyla görülebilecektir. Özellikle 1920'lerin kentsel filmleri ile modern sanat biçimleri ve düşünceleri arasında güçlü bir etkileşim vardı.

. Kentsel konuların sinematografik sunumunun en ilginç ve deneysel örnekleri de yine 1920'lerde gerçekleştirilmişti.

İnsanlık, kentle birlikte yeni bir yaşam tarzına ulaşmıştı. Sinemanın da kentsel yaşama katılması, kentsel yaşam tarzına yeni bir hayat anlayışı ekledi. Böylece kente "okuma-yazma" kültürü yanında, görsel spektaküler (temsili) bir kültür de katıldı. Sinema, kitle kültürü toplumunda, kitlesel üretim çağında, kitlesel örgütlenme döneminde ve toplumların kentsel bir hayata hızlı bir biçimde geçtikleri evreye uyan kültürel bir edim olduğu gibi, kentsel gündelik hayatta ihtiyaç duyulan estetik bir araçtır da. Tiyatro, opera, roman vb. kültürel biçimlerin belirli bir yaşam stilinin alışkanlıkları olması gibi, sinema da gündelik yaşam dünyasına dair bir deneyimdir; hem de, bütün toplumsal ve kültürel tabakalara ait popüler bir özelliğe sahiptir. Aynı zamanda sinema, Walter Benjamin'in öne sürdüğü gibi, kentsel hayatta yoğunluğunu artırmış yaşam kaygısı ve stresine karşı uygun bir biçimdir.[1] "Sinema" diye yazıyordu bu konuda Benjamin, "... bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar! Bir zamanlar içki evlerimizin, odalarımızın, tren istasyonlarının ve fabrikalarımızın arasına hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız... "[2]

Kent, uygarlıkların en zengin ifadelerini içinde barındırıp yeni biçimlerle yeniden üretme yeteneğine sahiptir; ticari ilişkilerden sosyal dönüşümlere, şehircilikten, sahne sanatları ile diğer kültürel biçimlere ve gündelik yaşamın en ince ayrıntısına kadar. Kentsel hayat bu olgularla yaşanır ve sürekli olarak değişik formasyonlarla (toplumsal yapılarla) kendini üretir. Yunan, Roma, İslam ve modern anlayışlarda da kent, barbarlık ve kaos ile karşıt, uygarlık ile eşanlamlı olarak görülmüştür. Modern bir kültür biçimi olan sinema da kentsel uygarlığa eşlik etmektedir. Ancak modern kentsel alan zarif bir toplumsal yaşamı içinde barındırdığı gibi, bir o kadar da kaos ve barbar zihniyetleri de barındırıyor.

Bu konuda "*Aşk Çemberi*" ile "*Neşesiz Sokak*" filmleri söz konusu zıtlıkları Viyana üzerinden temsil ederler. "*New York'tan Kaçış*", "*Leon*", "*Metropolis*", "*Blade Runner*", "*Paramparça Aşklar ve Köpekler*", "*Dava*", "*Taksi Şoförü*" gibi filmler de kaotik ve "barbar" kentsel yaşam biçimlerinin sunumları iken, "*Venedik'te Ölüm*", "*Ninotchka*", "*Swann'ın Bir Aşkı*", "*Kameralı Adam*" gibi filmler kentsel alanların zengin uygarlıklarına tanıklık eder.

Sinema, sadece salonlarla sınırlı olmayıp, sokak ve meydanlara taşan kamusal alanlara da yayılabilmiş bir olgudur. Başka bir deyişle 20. yüzyılın en popüler sanat ve medya formu (biçimi) olarak sinema, modern bir toplumsal ve kültürel aktördür. Ve sinema, Kevin Robins'in ifade ettiği gibi, modern kentteki hayat deneyimlerini, onun karmaşık görünümlerini sergiler; film seyircisini tehlikeler, korkular ve caddelerin erotizmiyle dolu bir labirente sürükler. Sinema, sadece kentsel yaşam ve görünümlerin sunumları olmakla kalmaz, Robins'e göre, aynı zamanda kentin görsel deneyimlerini de biçimlendirir.[3]

Paris'teki ilk film gösterim mekânında seyirci ile buluşmasından bu yana sinema, "kıyıda köşede" kalmış ara sokaklardan gösterişli bulvar ve meydanlara, günümüzde de mültiplekslere kadar genişlemiş bir vizyona sahip olmuştur. Oysa ilk yıllarda Paris'te toplam dört sinema gösterim yeri bulunmasına rağmen bunların hiçbiri bildiğimiz anlamdaki sinema salonu değildi. Bu salonlar daha ziyade bir burjuva semtindeki cafe vb. yerlerin bodrum katlarından ibaretti. Hatta sinema gösterileri 1905'e kadar Paris'te değişik amaçlı alanlarda yapılmıştı; aynı şey İstanbul ve diğer kentler için de söz konusuydu. Örneğin İstanbul'daki ilk film gösterimleri konak ve birahanelerde gerçekleştirilmişti. Fakat sinemanın popülerleşmesinden sonra Paris'in en gösterişli mekânları, Champs- Elysées caddesi, Saint Germain ve Montparnasse bulvarları, Clichy ve Bastille meydanları, Ortaçağ sokakları; İstanbul İstiklâl caddesi; Berlin Potsdamer ve Marlene Dietrich meydanlarındaki yeni "post-modern" "spektaküler" (gösterişli ve teatral)[4] sinema kompleksleri; Viyana'nın zarif şehirciliği arasındaki sinema salonları, Paris Lâ Villette'de cam küre biçiminde kurulan La Geode sinema salonu vb.,

kentsel birer deneyim ve birer vizyondur.[5] Bu kentsel vizyonun yanı sıra sinema, Lumière Kardeşler'den "*Matrix*"e kadar kentsel mimarinin bir tanığıdır; hatta kentsel kültürel turizmin de harika bir reklam aracıdır.

Mutluluğun Bir Vaadi: "Sine-Kent"

Sinema, sokak ve cadde kültürüyle her zaman iç içe olmuştur. Sinema, bu yanıyla aynı zamanda kamusal bir fenomendir. Sokak ve kentsel karmaşa ile canlılığı seven Jean-Luc Godard'ın filmleri de buralardan kendine sinematografik materyaller sağlamış, sokak ve caddelerin canlılığı da, Siegfried Kracauer'ın "sine-site" anlayışının önemli bir noktasını oluşturmuştur. Modernitenin mekanizmasını bulvar ve caddelerde bulan Marshall Berman da, önemli pek çok sanatsal -edebi, sinematografik ve popüler müzik- üretimin bu mekânlardan beslendiğini ve sözü edilen sanat formlarının bu mekânları kristalize ederek ifade ettiklerini ortaya çıkarmıştır.

Genel olarak, sanat eserlerinde kentsel hayat, "dünyevi bir cennet" ya da "yitirilmiş bir cennet" şeklinde sunulmuştur. Modern kentsel "senfonik" filmlerden başka, Balzac, Dostoyevski, Dickens, Gogol, Döblin, Necip Mahfuz, Sait Faik, Orhan Kemal, Baudelaire, Rimbaud gibi sanatçıların yapıtlarında da kentin çekici, büyüleyici, ama aynı zamanda itici özelliği de tasvir edilmiştir. Sonuçta ne şekilde ifade edilmiş olursa olsun, kent, sanatsal yapıtın oluşturucu elementlerinden biridir. Modern kentin karakteri ve sanatsal sunumu, bu incelemeye belli bir zihinsel-kuramsal çerçeve veren, Walter Benjamin, Jean Baudrillard, Siegfried Kracauer, Marshall Berman, Pierre Bourdieu, Jean-Michel Palmier gibi düşünürlerin de ilgi alanları olmuştur. Ayrıca toplumsal koşullar ile sanatsal üretim arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran Arnold Hauser'in, Thomas Mann'ı hayran bırakan "*Sanatın Toplumsal Tarihi*" çalışması bu incelemede oldukça önemli bir referans olmuştur.

Stendhal'in, "Sanat, mutluluğun bir vaadidir" önermesi gerek sinema, gerekse kentler için geçerlidir. Sinema, kentte, "öteki bir dünya",

"lâik bir mabet" olarak yeni Babil, yeni Kudüs olarak tanımlanan Paris, New York gibi "sinema cennetlerinde doğdu ve gelişti. Los Angeles, Berlin ve Roma'da Hollywood, Babelsberg, Cinecittâ gibi "sine-site"ler bile kurulmuştur; bu "sine-site"lerde de sinematografik yeni siteler, metropolisler tasavvur edilmiştir. Film sanatının pek çok "iyi" ve "kötü" film örneği de bu "sine-site"lerde gerçekleştirilmiştir. Hatta zaman zaman stüdyolarda çekilen filmlerin gerçekçi gücü, doğal mekânlarda çekilenlerden daha fazla ve daha güzel bir etki bırakabilmektedir. "Sanatın" diye belirtmişti bu noktada Orson Welles, "gerçeği aştığını hatırlamak önemlidir. " Van Gogh'un çizdiği tarlaların gerçek tarlalardan daha coşkulu görünmesi gibi, *Goya'nın "İsyancıların Madrit'de Kurşuna Dizilişleri"*, Brueghel'in *"Ölümün Zaferi"* tabloları; Rimbaud ve Nâzım Hikmet'in şiirleri; Dostoyevski'nin gösterişli bulvarlardan yeraltına kaçan ezik tipleri; Kafka ve Welles'in esrarengiz dünyaları; Kusturica'nın *"Çingeneler"*i; Eisenstein'ın *"Potemkin Zırhlısı"*nda sahnelediği merdiven sahnesi, Marcel Carne'nin dekorlarda çektiği dramatik sahneleri "gerçeklik" veya natüralizmden daha coşku vericidir. Bu sav, Hegel'in, "Sanattaki güzel, doğadaki güzelden daha üst düzeyde yer alır" düşüncesine tekabül eder. Yukarıda sözü edilen eserler, gerçekliği yeniden anlamlandırarak kristalize edilmiş yeni manzaralar sunar ve kötü olan bir realiteyi sanat yoluyla kurtarırlar. De Sica, Angelopulos, Yılmaz Güney, Tarkovski gibi sinema sanatçılarının "kederli manzaraları" sonuçta seyirciye coşku verici olarak yansır. Ayrıca pek çok kurmaca ve stüdyoda yapılan film de doğal ortamda çekilmiş "gerçekçi" filmlerden daha sanatsal bir coşkuya sahip olabilmiştir. "Sinema, modern kent ve ışık çağı"nın şairi Guillaume Apollinaire'in bir estetik önermesi ise, bu durumu harika bir biçimde özetlemektedir: "Gerçeklik, kurmacaya doğru ilerliyor. Onu yaratacak olan da kurmacadır."[6] Bu konuda Godard'ın önermesi de zekice ve hayranlık vericidir: "Bütün büyük belgesel filmler kurmacayla örülü olduğu gibi, bütün büyük kurmaca filmler de belgeselle örülüdür."[7]

Modern kentin ya da ürbanizmin doğuşu da sinemayla aşağı yukarı eşzamanlıdır. Bir eğlence, öğrenme, düş âleminde yaşama, çalışma düzeninden kaçma, kahkahalarla gülme mekânı olarak sinema, teknik ola-

nakları ve artistik büyüsüyle insanlara sonsuz hayal ve taşkınlık sunabilme yeteneğine sahiptir. Sinemanın bu özelliği, O. Welles ve F. Fellini'den E. Kusturica'ya -"*Dava*"dan, "*Tatlı Hayat*" ve "*Satyricon*" ile "*Çingeneler Zamanı*" ve "*Underground*"a- kadar pek çok filmde kendini kanıtlamıştır. Bu yetenekleri sayesinde sinema, insanları kendi köşelerine sıkıştıran devasa kentlerinden koparıp, olabildiğince daha geniş -gerçek ve hayali- alanlara; aynı zamanda geçmişe ve geleceğe doğru "serüvenli yolculuklar"a sürükledi. Zira Joseph Delfeil'in barok bir ifadesindeki gibi, "Sinema, bin kanattır. Düşen bir kar. Gözü bağlanmış olarak fantezi saçan bin ayaklı siyah bir böcek kabuğu... Sinema, Rimbaud'yu bekliyor..."[8] Ama sinema, gene de Rimbaud, Shakespeare, Gogol, Goethe veya Kafka'nın imge ve tasvirleri ile Chaplin, Eisenstein, Welles, Cocteau, Renoir, Bunuel, Bergman, Fellini, Kusturica ve Angelopulos'a rağmen ölçüşebilecek bir seviyede veya özellikte değildir.

Lumière ve Méliès'le birlikte kent, sinemasal bir doku olmuştu. Paris bulvar ve sokaklarının "müdavimleri" de, (avare avare dolaşan flaneur'ler,[9] yoksullar, gavroch'lar,[10] işçiler, vagabonlar, berduşlar...) film sanatının ilk sahne ve aktörleri olmuş; birkaç hafta içinde de pek çok dünya metropolünde ve Batılı büyük kentlerden başka, Saint-Petersburg, Bombay, İskenderiye, Kahire ve 1897'den itibaren İstanbul'da sinema, gündelik deneyimleri değiştirmeye başlamıştı. Öte yandan sinema, büyük şehir proletaryasının iş ve hayat durumu ile yakından ilgiliydi. "*Berlin Alexander Meydanı*" romanının yazarı Alfred Döblin, Berlin'de sinema aracılığıyla eğlenmenin ekmek kadar gerekli bir şey olduğunun farkına hemen varmıştı.[11] Sait Faik'in İstanbullu "adamlarından biri" için de sinema, "akşam" ve "lamba" gibi, kederli anlarda teskin ediciydi.

Önceleri burjuva ve kültürel seçkinler tarafından küçümsenen sinema, yaşanması güç kentlerde tutunmaya çalışan "sokak insanı"nın "cennet"iydi. Sokak insanları sadece komik şeyleri, onların "dünyevi peygamber"leri Şarlo'yu ve onun benzeri "mucizevi" tipleri değil, aynı zamanda Sarah Bernhardt gibi ulaşılamaz güzelleri de görmeye başladılar. Méliès'in film görüntüleri de, seyircilere "arzu şehri" Paris'te adeta

bir güzellik vitrini sundu. Böylece erosun sinemadaki ifadesi Paris'in dolayımıyla ekrana yansıtılmaya başlandı. İstanbul'da da sinema, dini ve feodal gelenekleri yırtarak, Ramazan gecelerine eşlik etmiş; Karagöz ve Meddah gibi temsillerin yanında İstanbulluların gündelik hayatına katılmıştı. Aşağı yukarı yarım asır sonra gerçekleştirilen F. Fellini'nin "*Tatlı Hayat*" filminde, barok bir mekânda Anita Ekberg'in "fosfor saçan" güzelliğiyle erosun ifade biçimi bu kez Roma'nın dolayımıyla gösterişli bir şekilde temsil edildi. Paris ve diğer büyük kentlerin "lanetlenmişler"i de, sinema sayesinde kendilerini kısa süreliğine de olsa, Babil'in asma bahçelerindeymişçesine zevk-ü sefa içinde hissetmişlerdir. O vakitler keyif ile saadetli yaşamın ve sahne sanatlarının özellikle Paris ve Viyana'nın kaymak tabakasına ait bir hayat tarzı olduğu hatırlandığında, sinemanın ne denli halkçı, demokratik ve özgürleştirici bir karaktere sahip olduğu anlaşılabilir. De Sica'nın "*Milano'da Mucize*" filmi de yersiz yurtsuzları, berduşları, zihinsel ve bedensel "özür"lüleri "sinemasal" bir üslupla vaat edilmiş mutluluklara taşır; din ve politika ise aynı vaadi binlerce yıldan beri geveleyip durmaktadır. Kuşkusuz sinema bunu fiili olarak yerine getirmez; üstelik böyle bir yükümlülüğü olmadığı gibi, ne öyle bir gücü, ne de araçları bulunmaktadır. Sinemanın ve diğer sanat formlarının vaatleri Siegfried Kracauer'ın bir estetik önermesinde yatmaktadır: "Yarının olumlu dünyası, bugünün olumsuzlanmasında saklıdır.[12] Veya oldukça görsel yazdığı halde sinemayı sevmeyen ve onu Paris gibi oldukça çizgisel bulan Franz Kafka'nın, Godard'ın "*Yeni Dalga*" filminde kullandığı zekice bir ifadesinde dile gelir: "Bize pozitif verildi ki, onu negatif yapalım." O. Welles'in harikûlade tablolarla yorumladığı ve Weltschmerz[13] duygusunu yoğun bir biçimde hissettirdiği "*Dava*" filmi de, aktüel dünyanın negatif bilgisini verdiği gibi, filmin sonlarındaki kapı aralığından süzülen ışık da, adil ve insani bir dünyaya duyulan özlem ve umudun sanatsal sunumuydu.

Sinemanın önemli özelliklerinden biri de ayrımcı toplumsal ve kültürel tabakalanmaları aşması ve bütün toplumsal-kültürel kesimler tarafından meşruiyetinin kabul edilmesidir. Böylece "estetik tat", belirli kentlerin, belirli sosyal tabakalarının çevresinde sıkışıp kalmayıp ev-

rensel bir düzeye varmıştır. W. Benjamin'in bir tespiti de bu durumu zaten mükemmel bir şekilde özetlemişti:

"Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin bir Picasso karşısında son derece gerici olan kitle, bir Chaplin karşısında en ileri tutumu takınabilmektedir."[14]

"*Şehir Işıkları*" ve sinemanın ışıltısı birbirleri üzerinde değişik biçimlerde yansıyarak şekillenmelerinde birbirlerini etkilemişlerdir. Üstelik "ışık kenti" Paris, sinemaya ilgi duyan şair Apollinaire'in dediği gibi, "cin ve elektrikten sarhoş" olmaya başladığında[15] Lumière ve Méliès'in yansıttıkları ışıkla bir başka sarhoşluk duygusuna kapılmıştı. Başka deyişle sinema, "ışık çağı"nın gösterisidir. Daha da ötesi, telgraf, uçak, telefon gibi fetiş-objelerle birlikte sinematograf, burjuvazinin zaferi olarak görülmüş; Eyfel Kulesi, Alexander III Köprüsü, Champs-Elysées, 1900 Uluslararası Sergisi gibi yeniliklerle de "Belle Epoque"u (1895-1914 arasındaki "Güzel Çağ") açmıştı. G. Jewwet'ın öne sürdüğü gibi, ortaçağdaki Katolik Kilisesinden bu yana sinema kadar yüz milyonlarca insanın hayal gücünü esir eden başka bir toplumsal ve kültürel kurum olmamıştır.[16]

"Site Sanat-Sine Edebiyat"

Marcel Proust, Franz Kafka, Alfred Döblin, Bertolt Brecht gibi modern yazarların kentsel öğelerle yaratılmış ve sinemaya uyarlanmış olan yapıtlarını da göz önüne almak konuya bir başka boyut katacaktır. Çünkü modern "site-romanlar" ile sinema arasında belli bir ilişki olmuştur. Modern kentsel hayatın estetize edilmiş gündeliği olarak sinema, 1920'lerde yeni deneysel biçimleriyle -montaj, kamera açısı, ışık, müzik, mizansen gibi yeni tekniklerle- modern kentleri yansıtarak "altın çağı"nı yaşadı. İnsanlığın "gün doğumu" ile "gün batımı" (Menschheitsdâmmerung) arasındaki süreciyle bir "dönüm çağı" olan 1920'lerde sanat, birbirinden çok farklı ifade üsluplarıyla modern kentleri ele aldı. Bu nedenle bu çalışmada 1920'lerin "site-sinema"larından

başka, filmlerin stilize edilmesinde rolü olduğu kabul edilen diğer sanat biçimlerinden de yararlanılacaktır. Bundan dolayı yukarıda modern "kent-yazarları"ndan söz edilmiştir. Ayrıca geleneksel bir tarzla yazan Charles Dickens da 1910'lara kadar film anlatısında bir model olarak kullanılmıştır ki, Londra ve Paris gibi 19. yüzyılın en ilgi çekici iki modern kenti onun kaleminden süzülmüştür. Diğer yandan film teorileri ile modern sanat ve modern kent hakkındaki görüşler, özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ifade edilmişti. Georg Simmel'in metropol ve modern yaşam üzerine yaptığı analizler, Rudolf Arnheim, Bela Balazs, Erwin Panofsky gibi düşünürlerin teorileri de -aynı şekilde, Eisenstein ve Pudovkin'in sinema teorileri de- bu dönemde ortaya atılmıştı.

1920'lerde modern roman da belirli bir dönüşüme uğradı. Doss Passos "*Manhattan Transfer*"i, James Joyce "*Ullyses*"i, Alfred Döblin "*Berlin Alexander-platz*"ı, Robert Musil "*Niteliksiz Adam*"ı yazmış; Kafka'nın yapıtları da yine aşağı yukarı bu yıllarda ortaya çıkmıştı. 1920'lerde modern kentler sinemadan başka, roman, resim, tiyatro, mimari gibi sanatlar için geniş bir kültürel üretim alanı, tematik ve biçimsel bir inşa edici organizmaydı. Pek çok film de, pek çok roman gibi modern kentsel insan hayatının karmaşık, parçalanmış, dağınık zihinsel durumunu ifade etti.

Sinema, modern edebiyat ve kent arasında bir ilişki olduğu 1920'lerin ve sonraki yılların filmlerinden de anlaşılabilir. Bu, Proust hakkında yapılmış araştırma ve ondan uyarlanmış filmlerden başka, Orson Welles'in "*Dava*", Fritz Lang'ın "*M. Kent Bir Katil Arıyor*", Max Ophuls'ün "*Aşk Çemberi*", Sternberg'in "*Mavi Melek*", Dziga Vertov'un "*Kameralı Adam*" gibi yapıtlarında da ortaya çıkarılabilecek bir ilişkidir. Üstelik sinema, pek çok yazarı heyecanlandırdığı gibi, pek çok yazar da kentsel yapıtlarında sinemadan söz etmiştir. Hatta Kafka, "*Amerika*" romanını, hiçbir zaman Amerika'ya gitmediği ve sinemanın anlatım biçimini Paris cadde ve bulvarları gibi çizgisel bulduğu halde, izlediği Şarlo ve birkaç sessiz filmin sağladığı olanaklarla yazmıştır.[17] "Monolog"lara oldukça yer veren James Joyce ise Paris'te görüştüğü Eisenstein'ın sinemada kullanılabilecek olan "monolog" tekniğine ilgi duymuştu. Eisenstein'a göre,

allak bullak olmuş bir zihinde düşüncelerin tüm akışını uygun biçimde sunmayı ancak film sağlayabilirdi. Edebiyatın bunu sadece kendi katı kuralları çerçevesinde yapabileceğini iddia eden Eisenstein, Paris'te Joyce'la yaptığı görüşmede "*Ulysses*" romanını filmleştirmek istediğini ve Joyce'un onun monoloğa dayalı film tasarılarına büyük bir ilgi duyduğunu belirtmişti.[18] Parçalara ayırarak yazan Marcel Proust ise eserlerini hem Paris'in uğradığı metamorfozu anımsatan hem de Orson Welles'in denediği film modeline uygun biçimde yazmıştı. Sonuçta Welles, parçaları sinemada montaj yoluyla birleştirerek bir kompozisyon elde etti. Hem de sadece "*Yurttaş Kane*" gibi en tanınmış filminde değil, aynı zamanda Shakespeare'in iki piyesini yorumladığı "*Othello*" ve "*Macbeth*"te; Kafka'dan yorumladığı ve en iyi filmi olarak gördüğü "*Dava*"da; ayrıca "*Bitmeyen Balayı*" gibi modern sinemanın baş yapıtlarında da montaj yöntemiyle parçaları ahenkli bir şekilde birleştirerek "sinemasal şiir"ler yarattı.

Modern kentin değişimi, modern sanatı da değiştirmiştir. Bu değişim, Balzac, Dostoyevski, Baudelaire, Rimbaud, Georg Grosz vb.'nin yapıtlarından açıkça fark edilebilir; onlarm arkasından gelen sinema da bu süreçten geçmiştir. Parisli ressam Marcel Duchamp, Fernand Leger ve Francis Picabia'nın[19] ifade biçimleri de kentsel değişimlerin etkisi altında olduğu gibi, kentsel olan avangard filmlerle de örtüşmüştü. Aslında sinema ile ürbanizm arasında bir yakınlık kurulsa da, film sanatı mimariden çok resim sanatına yakındır. Sinemanın bir boyutu, "*Binbir Gece Masalları*" gibi görsel ve düşsel dokularla bezenmiş; Rönesans'ın genel karakteri gibi hem seyirlik hem de matematiksel, geometrik düzenlenmiş hesaplı bir boyuta sahip olmuştur. Resim sanatından etkilenme ve tabloların diliyle film kompozisyonu yaratma eğilimi, Eisenstein'dan Cocteau'ya, Fellini'den Godard'a, Angelopulos'tan Kusturica ve Sokurov'a kadar süregelmiştir. Sinemanın resimsel coşkulu ruhu André Malraux'nun Godard'ın bir filminde -"*JLG/JLG Aralık*"- kullandığı taşkm bir ifadesinde dile getirilmişti: "Sanat, bir yangın gibidir. Onun büyümesini sağlayan şey ise yaktığı şeydir; ben de resimlerle gözlerimi yakmalıyım ki görebileyim. " Sinema da, havada (sinema per-

desinde) uçuşan şey, renk ve fantezilerdir. Sinema tarihçileri ve estetikçilerinin öne sürdüğü gibi resimsel model, sinema tarihi boyunca Méliès'ten Dovjenko'ya, Ekspresyonist ve Sürrealist sinemadan çağdaş sinemaya değin bir estetik özellik olmuştur.[20] Sonuçta sinema sanatı, Lucien Goldmann'ın tanımladığı sanat yapıtı gibidir. Yani bütün sanat yapıtları gibi film sanatı da, "renkler, sesler, sözcükler ve somut karakterler evrenidir."[21]

Ayrıca 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında pek çok şair de sinemayla yakından ilgilenmişti: Apollinaire, Mayakovski, Brecht, Soupault, Nâzım Hikmet... Bir başka nokta da, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının İtalyan Verismo edebi anlayışından etkilenmesi, Alain Robe-Grillet'nin "*Yeni Roman*"ı ile Yeni Dalga sineması arasında bir etkileşimin var olmasıdır. "*New York Üçlemesi*" nin romancısı Paul Auster'ın sinemayla olan etkileşimi de bir asırdan beri süregelen bir geleneğin devam ettirilmesi anlamına gelir. Wim Wenders'in Peter Handke'nin melankolik diyalog ve monologlarıyla yarattığı Homeros'vari "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*" filmi de burada anılabilir. Sinemadan önce ve sinemanın deneysel bir kulvara girdiği dönemlerde kent, 20. yüzyılın başındaki modern romanın bir dekoru, hatta bazen ona ait bir "kişilik" olmuştu. Ama her zaman bir "cennet" olarak değil, aynı zamanda "mahşer" şeklinde de ifade edilmişti: Biely'nin "*Petersburg*", Döblin'in "*Berlin Alexander Meydanı*" ile Kafka'nın "*hayali*" bir kenti tasavvur ettiği "*Dava*" romanında olduğu gibi.

Modern Sanat ve Metropollerin "Çılgın Yıllar"ı

Metropollerin "Altın Çağı" olan 1920'ler, deneysel sanatsal form yaratıcılığının "doruk" noktasına ulaştığı bir dönem olduğu için çalışmada özellikle 1920'lerdeki metropollerin sinematografik sunumlarına dikkat çekilecektir. "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*" ile "*Kameralı Adam*" gibi modern kent hayatı konusunda heyecan duyan ve iyimser olan filmler ise salt kentsel birer sunum değil, aynı zamanda film kompozisyonuna ilişkin deneylerdi. René Clair'in, Antonioni'nin, Godard'ın, Fellini'nin, Wim Wenders'in ve Jim Jarmusch'un filmleri ile Italo Calvino'nun "*Gö-*

rünmez Kentler" kitabı gibi Ruttmann ve Vertov'un filmleri, seyirciyi kent hayatına daha çok katan ve sürekli oluşum halinde olan kentsel bir realite ve bir düşsel boyut koydular.

1920'lerin Alman sinemasında ise, kentin yanıltıcı ve yozlaşmış özelliği tipik konuydu. Feodallikten yeni sıyrılan, şiddetli bir sanayileşme ve kaba bir kentleşmeyle karşı karşıya olan Almanya, hem sosyal eşitsizliğin hem de antagonist (uzlaşmaz) sınıfların siyasal mücadelelerinin alanıydı. Ama aynı zamanda azimli Wilhelm kültürünün dayattığı çok ve disiplinli çalışmanın da "cehennem" iydi. Alman sanatçıları -sinema, tiyatro, roman ve resim formlarmda- modernliğin sıkıntılarını kentsel bir fon üzerinde isyancı ve metamorfik bir biçimde ele alırken, Alman iktisadi ve siyasi otoritesi şoven ve süper militer bir anlayışla "çözüm" dayatmıştı. Kracauer'ın 1947 yılında yayımladığı "*Caligari'den Hitler'e*" yapıtı da Weimar Cumhuriyeti dönemindeki filmlerin Nazizmin ön figürleri olduklarını ortaya çıkarmıştı.

Ayrıca modern kente ilişkin önemli sosyolojik incelemeler de bu tarihlerde kaleme alınmışlardı. Kracauer'ın modern "kentsel portreler" ile sinema arasındaki ilişkiyi ele alan yazıları 1920'ler civarında yazılmıştı. Kracauer bu yazılarında, Clair, Ruttmann, Vigo, Chaplin, Pudovkin, Vertov vb. yönetmenlerin filmlerine ilgi göstererek, modern kentsel yaşamın özelliklerini yorumlamıştı. Aynı şekilde Benjamin'in sinema kültürüne yönelimli olan modernite/modern kent ve sanat alanlarındaki parlak çalışmacıları da bu yıllara tekabül eder. Georg Simmel'in iki önemli yazısı da, "*Para Şehri*" ile "*Metropol ve Zihinsel Yaşam*" ve Werner Sombardt'ın "*Büyük Şehir*"i bu dönemde yazılmıştı. G. Simmel'in "*Metropol ve Zihinsel Yaşam*" adlı makalesindeki kavramlar ise hem "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*" hem de "*Metropolis*" filmlerinde biçim değiştirmiş olarak adeta sahnelenmiştir. Simmel'in yazısı aynı zamanda kent sosyolojisi incelemelerinde önemli bir konuma sahip olan Chicago Okulu'nun da hayran kaldığı bir sosyal psikolojik analizdi. Bu okulun önemli çalışmaları da çok yakın tarihte ortaya çıkacaktı ve bu sosyolojik incelemelere eşlik edercesine, "film noir" ve gangster sineması, özellikle Chicago ve New York'u canlandırmaya başlayacaktı.

Kentsel modernitenin girdiği kriz de sinemaya yansımıştır. Modern devasa kentin büyüleyici görüntüsü, endüstriyel cehennem üzerinde yapılaştırılarak bir karşıtlık kurulmuştur. Mekanik birer "Moloch"[22] olan modern kent görüntüleri, 1920'lerin pek çok filminde olduğu gibi çağdaş filmlerde de göze çarpmaktadır: "*Blade Runner*", "*Beşinci Element*", "*New York'tan Kaçış*" gibi. Öte yandan Nietzsche, Wagner ve Krupp arasında gidip gelen ve iradenin kitle üzerindeki zorbaca baskısına eşlik eden "*Metropolis*" filmi, "estetik" uğruna politik yanılmayı göze alırken, "*M. Kent Bir Katil Arıyor*", film yoluyla realitenin nasıl sunulabileceğini ve onun içindeki gizli oluşumların nasıl ifşa edilebileceğini ortaya seren birer örnek olarak sinemanın politik ve estetik tarihine geçmiştir.

Ölüm ve korku duygusuyla büyülenmiş[23] görünen ve "kıyamet" imgeleriyle dolu Berlin'e özgü modern sanatın tersine Paris kültüründe, resimde, şiirde, film sanatında güzellikler, güzel kadınlar, aşk, lirik şarkılar, ilkbahar, ışık, gökyüzü gibi insanı varedici ve onu yaşanılası bir hayata katan öğeler, sadece "*Paris Damları Altında*" değil, René Clair'in bir kriz dönemini gösteren "*Özgürlük Bizimdir*" filminde de mevcuttu. Ekspresyonizmin engebeli, tırtıklı, çamurlu, özelliksiz ve loş sokaklarına karşılık Paris sokakları duygu yüklüydü. Berlin'in ışığı, "*Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*", "*M. Kent Bir Katil Arıyor*" ile "*Sokak Filmleri*"nin "ışık"larından da anlaşılabileceği gibi -"*Mavi Melek*"teki bile- gölge hayaletleriyle "volkanik" ti ve aynı zamanda Lotte Eisner'in tanımladığı gibi "şeytani"ydi.

Bu dönemin sinemasını anlatmakla, "Weimar Almanyası"nın (1919-1933) Berlin'ini; Rusya'da Petersburg'un düşüşüyle birlikte ilginin "Bolşevik Moskova"ya kayışını filmler üzerinden görmek mümkün olacaktır. Her şeye rağmen neşe ve zevk şehri özelliğini koruyan "Avrupa Entelijensiyası'nın Son Işığı" Paris'i de, René Clair'in "*Uyuyan Paris*", "*Paris Damları Altında*" gibi mutluluk vaat eden filmleri sayesinde; Stefan Zweig'ın arkasından hüzünlendiği ve Paris gibi neşe ve zevk şehri olarak gördüğü, sahne sanatlarının, incelmiş kültürel biçim ve anlayışların cenneti, modernliğin mitos'u Viyana'yı, "*Aşk Çemberi*"nden "*Neşesiz*

Sokak"a doğru yaşadığı değişimi izlemek mümkün olacaktır. Viyana'nın söz konusu filmler üzerinden temsili incelenirken özellikle S. Zweig'ın Viyana deneyiminden yararlanılmıştır. Özetle kentsel modernitenin manzaraları, Berlin, Viyana, Paris, New York gibi alanları temsil eden filmlerden izlenebilecektir.

"Sine-Masal Kentler"in Amaç ve Yöntemi

Benjamin'in büyük kent ile sinema arasındaki yakın ilişkilere eğilimli olan bazı yazıları söz konusuyken ve kentler, filmin tematik yapısı ve kompozisyonu konusunda önemli bir rol oynarken, kent ile sinema arasındaki etkileşimin sinema literatüründe yeterince tanımlanamadığı ileri sürülmüştür.[24] Bu çalışma metropollerin sinema ile ilişkisini yeniden değerlendirme konusunda bir iddia taşımamakla birlikte, Türkiye'de gereğince ele alınmayan bu konuyu tartışmayı ve yeni bulguları açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

İstanbul'un Türk sinemasındaki önemli "sine-masal" konumu son bölümde ele alınacaktır. Yıllık film üretim sayısının 200-300 arasında olduğu 1960-80 arasındaki dönemde tamamen İstanbul'a kilitlenen sinemanın gördüğü olağanüstü ilgiye karşın, İstanbul ile sinema arasındaki ilişkiyi tanımlayan literatürün çok cılız olduğu öne sürülebilir. Oysa ne sinema ne de İstanbul bu denli arkaik olmadığı gibi, "nostaljik" boyutlu "hatıralar"la da gerektiğince tanımlanamaz. Sürekli büyüyen İstanbul gibi kültürel bir üretim alanının sosyolojik, estetik, sosyal antropolojik, psikolojik, psikanalitik, tarihsel ve politik boyutlarıyla incelenip tanımlanmasına ihtiyaç vardır. Sinema, şaşırtıcı ölçüdeki yaygınlığına rağmen Türkiye'de muhtemelen, geniş bir kesim tarafından "basit" bir "kültür" ve görsel bir medya aracı olarak görülmüştü. Günümüzün Türk televizyon dizileri ve programları bu anlayışın izleriyle doludur. Ayrıca tiyatro, müzik, felsefe ve politika da aynı "popülist", ticari ve son derece kaba bir ideolojik gazaba uğramıştır ki, bu anlayış değişik biçimlerle devam ediyor. İstanbul'un sinematografik temsiline ilişkin toplumbilimsel çalışmaların kıtlığı, hatta neredeyse yokluğu, bizi

bu bölümü oldukça tartışmacı-yorumcu bir anlayışla ele almaya yöneltti. Sinema alanındaki akademik çalışmalarda bile, popüler gazete ile dergi yazı ve haberleri, toplumbilimsel çalışmalardan daha çok dikkat çekmekte; akademik çalışmaların da medya ve internet enformasyonlarıyla kaplı olduğu göze batmaktadır. Akademi ile medya çevreleri arasındaki kibirliliğe dayalı tutum ise sinema literatürüne herhangi bir katkıda bulunmamaktadır. Kültürel hayatı demokratik gibi gözüken ama gerçekte, medyanın "zorbaca" istila ettiği ve bu hayatı kültürel ve düşünsel yönden bir "çöl"e çevirdiği günümüzde medya, üniversitelerin sinema literatürüne özgü bilgi ve kültür yaratma yeteneklerini olumsuz yönde etkilemiştir. Neil Postman'ın öne sürdüğü gibi, televizyon, yazılı basını "televisuel"e dönüştürüyorsa, medya ve internet enformasyonları da akademik çalışmaları kendi ağına çekerek, onları zayıf ve güdük kılmaktadır. Biz bu çalışmada popüler gazete, dergi ve internet yazıcılığı ile enformasyonlarına yer vermedik.

Eski isimlerinden biri "Dersaadet" olan İstanbul, dinamik ritmi, karnavalesk karmaşası, şiirsel-masalımsı görüntüsü, Doğulu-Batılı, köylükentli, zengin-yoksul, güzel-çirkin karşıtlıklarıyla örülen ve "yeni mutlu hayat"lar vaat eden hikâyeleriyle sinemasal bir üretim alanı olarak mükemmel bir örnektir. İstanbul, Jean Baudrillard'ın New York için söylediği kinetik (hareketli) ve kinematik (sinemasal) bir atmosfere sahip olmasının yanı sıra, "Binbir Gece Masalları"nı andıran doğal rüyamsı dekoruyla da "sine-masal" bir alandır. Türk sineması, gücünü, güzelliği ve çirkinliğini her zaman çeşitli sinematografik materyallerle dolu olan İstanbul'dan almıştır. Orhan Veli'nin dediği gibi sahiden de, "İstanbul'un orta yeri sinema"dır. Eminönü gibi bir alanın "havası" ise sanki Hollandalı Rönesans ressamları Pieter Brueghel ile Hyronymus Bosch'un traji-komik tablolarının sinematografik hâlidir ve oradaki binlerce "lanetli göçmen", "*Milano'da Mucize*"de katedralin önünde gerçekleştirilen illüzyondaki gibi -bu kez- camilerin önünden göğe, mutluluğa, "cennet"e doğru yükselmeyi bekliyor. Altlarında ise olumsuzlanmayı bekleyen -zira yarının olumlu dünyası bugünün olumsuzlanmasında saklıdır- "büyük sultanlar"ın ihtişamlı ve kudretli tarihi, gündelik ha-

yatın vahşi ticari ilişkileri ve gürültülü patırtılı "ıstırap çığlıklı" endüstriyelleşmiş sözde folklorik-arabesk müziği serilidir.

Beyoğlu'yla sınırlı olmayan İstanbul'un modernleşmesinde sinemanın konumu, bu araştırmaya bir başka boyut katacaktır. Osmanlı saray ve konaklarında başlayan ilk film gösterimlerinden, Cumhuriyet rejiminin 1920 ve 30'lu yıllarına, Türk sinemasının "Altın Çağı"ndaki, önce orta sınıfa, sonra daha alt katmanlara yaslanan popüler dönemine, "kahramancı", otoriter, sado-mazoşist filmlerine ve günümüzün sinemasına kadar İstanbul, stüdyosuz bir "Hollywood" konumundadır. Efsanevi bir şehir olan ve "şehirleştikçe köylüleşen" İstanbul, inşaatçılar gibi, sinemacılar için de büyük bir pazardır; ama 17 Ağustos 1999 tarihindeki Marmara depreminin, inşaat sektörünü darmadağın etmesi gibi, siyasal ve kültürel bir değişme de, Türk sinemasını darmadağın etmişti. Başka sözlerle kentleşmede olduğu gibi sinemanın da tabanı sağlam değildi ve gözleri rahatsız eden manzaralarla şişirilmişti. İstanbul'daki sinemasal üretkenlik ise, "kalpler" öyle istiyor diye Batı kentlerine değil, daha ziyade Doğu, Ortadoğu, Kuzey Afrika ve Güney Amerika'nın Bombay, Kalküta, Kahire, Meksiko City, Brazil gibi kentlerinin seyrine benzemektedir.[25] Üstelik söz konusu kentlerin film sanatındaki orijinal sunumları her yerde kabul edilip değer kazanmıştır. Bu kentlerin orijinallikleri de ille de Avrupai olmaya gereksinim duymayacak denli harikadır. Şüphesiz Avrupai-Amerikanvari Batılılık bütün dünyaya giydirilmiş şık bir sivil ve askeri üniformadır. Her şeye rağmen Hint yönetmen Satyajit Ray'in "*Apu Üçlemesi*" filmlerinden, Mısırlı Yusuf Şahin'in "*Kahire Merkez İstasyonu*" filmine, Arjantinli yönetmen Fernando Solanas'ın "*Güney*" filminden Brezilyalı Walter Sales'in "*Merkez İstasyonu*" filmine, Gürcü ve İran sinemalarına, Yılmaz Güney, Lütfü Akad ve Ali Özgentürk'ün filmlerine -"*Sürü*", "*Seyyit Han*", "*Gelin*", "*At*" gibi- kadar özgün yaratıcılık göze çarpabilir.

Her bir kentin hayat tarzı farklı olsa da, genel olarak İstanbul'daki sorunlar ile Kahire, Mexico City, Buenes Aires gibi kentlerdeki sorunlar birbirine benzemektedir: Sürekli şehirleşme, "büyük umut"larla durmak bilmeyen kente göç, konut sorunu, gecekondu, işsizlik, yoksulluk,

karın tokluğuna çalışma, çocukların geçinebilmesi için çalışma zorunluluğu -çocukların çalıştırılması yasak olduğu halde-, sosyal eşitsizliğin keskin varlığı vb. konular "Üçüncü Dünya Sineması" nın ilgi alanlarıdır.

"*Vesikalı Yarim*" (Yön: Lütfü Akad), "*Ah Güzel İstanbul*" (Yön: Atıf Yılmaz), "*Gelin*" (Yön: L. Akad), "*At*" (Yön: Ali Özgentürk) gibi filmlerin yansıttıkları görüntülerle İstanbul'un sinemasal sunumu görülebileceği gibi, "*Karanlıkta Uyananlar*" (Yön: E. Göreç) ve "*Gelin*" filmleri üzerinden İstanbul'daki siyasal ve sendikal modernleşmenin boyutları da açığa vurulabilecektir. "*Yeni Türk Sineması*"nda da İstanbul'a etkin bir rol verilmiştir: "*Uzak*" (Yön: Nuri Bilge Ceylan), "*Tabutta Rövaşata*" (Yön: Derviş Zaim), Zeki Demirkubuz'un filmleri ("*Masumiyet*", "*Üçüncü Sayfa*", "*Bekleme Odası*" gibi), "*Büyük Adam Küçük Aşk*" (Yön: Handan İpekçi); "*Güneşe Yolculuk*" (Yön: Yeşim Ustaoğlu) ve Fatih Akın'ın "*Duvara Karşı*" filmi gibi.

Roma ise II. Dünya Savaşı' nın bitiminden itibaren yeni bir sinema anlayışının odağını "*Roma Açık Şehir*", "*Bisiklet Hırsızları*" gibi filmlerle oluştururken, André Bazin "realist film teorisi"ni bu filmlerin sağladığı görüntüler sayesinde kurmuştu. Kracauer ve Bazin için "manipüle edilmemiş gerçekliğin" örnekleri olan bu filmler, sinemanın kendine yeni bir anlatım yönü bulmasını sağlamıştı.

Paris de, 1960'lar boyunca hem gündelik sosyal ve siyasal hayatta, hem de sinema alanında hayatın radikal biçimde yeniden tanımlanması ve ifade edilmesini sağlayan "devrimci" bir film stilinin oluşmasına zemin sağladı. Örneğin 1966 tarihli "*Masculin-Feminin*" filmi, hem "68 ruhu"nun oluşum sürecini temsili olmayan bir biçimde temsil etmiş, hem de gençliği, 68'in oluşumuna hazırlamıştır. Godard'ın radikal filmlerinden başka François Truffaut'nun "*Dörtyüz Darbe*", Agnès Varda'nın "*Cléo 5'ten 7'ye*" gibi filmleri, mutluluk ve özgürleşim vaat eden Paris hayatı hakkında aydınlatıcıdır. Paris'in bu dönemdeki sinematografik sunumu ağırlıklı bir şekilde Godard'ın filmleri üzerinden incelenecektir.

IV. bölümde, ele alınan kentler üzerinden, bunalım içindeki kent ha-

yatına dair bulgular -korkutucu, yalnızlaştırıcı yaşamsal alan ve mutluluk bulma arayışları ile Ervin Goffman'ın kullandığı anlamda damgalayıcı, ayrımcı yanları- üzerinde odaklanılmaktadır. Modernliğin sıkıntısına, yönsüzlüğüne veya çok yönlülüğüne, bilincin parçalanmasına, duyguların tahrip edilmesine, özne ile nesne arasındaki gerginliğe, benliğin örselenmiş durumuna dair olan "*Taksi Şoförü*", "*Dünyada Bir Gece*", "*New York'tan Kaçış*", "*Protesto*", "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*" gibi yapıtlar, kentsel alana dair "sorgulayıcı" görsel saptamalardır. Baudelaire, Musil, Kafka, Brecht, Marcuse, Benjamin, Berman, Chaplin, Welles, Godard, Scorsese, Wenders, Antonioni, Lütfü Akad vb. modernistler ve onların karakterleri modernliğin sıkıntısını ifade edebilir, her şeye rağmen ona tahammül edebilir ve kimi yazar/yönetmen onu dönüştürülebilir, aşılabilir bir olgu olarak görürken, modern kentsel bireyin bunalımına dinsel, milliyetçi, ırkçı veya kolektif anlayışlarla "çözüm" peşinde olan karakterler de mevcuttu. "Metropolis"in bir "Führer"e (önder) dayalı olarak önerdiği "kolektif çözümden, kendisini "Tanrının yalnız adamı" olarak gören New Yorklu taksi şoförü Travis'e ve banliyölerdeki "lüzumsuz yabancı" ları temizleme niyetindeki Fransız polisinin "*Protesto*"[26] filminde giriştiği "çözümsüz çözüm'lere kadar değişik örnekler ekrana yansımıştır. Ayrıca bir Paris banliyösünde geçen "*%100 Arabica*" filmi de toplumsal kırılma, gettolaşma, damgalama gibi ayrımcı olguları sahneler. M. Kassowitz'in filmi gibi "*%100 Arabica*" da Fransa'daki Le Penci faşizmin izlerini kavramıştır. Bu filmlerdeki çoğu mekânın karakteri, P. Bourdieu'nün "*Dünyanın Sefaleti*" nde (La misère du monde) ortaya çıkardığı Avrupa'ya ait alanlardır. Sonuçta Paris banliyösü bu filmlerde sinematografik bir üretim alanına dönüştürülmüştür. Toplumsal kırılma ve kentsel kriz konusunda Meksiko City'de geçen "*Paramparça Aşklar ve Köpekler*" filmi ise son yılların en dikkat çekici filmlerinden biri olmuştur. Bu film baştan sona kadar köpek imgesi üzerinden şiddetli ve azgın bir büyük kentteki hayatı sahnelemiştir. Yığınla insanın günlük hayatı bir sokak köpeği gibi sefil ve azgın biçimde geçer. Dünyanın en kalabalık kenti Meksiko City'de iç savaşın metastasları (hücre yozlaşmaları) film görüntüleri üzerinden görülebilir. "Üçüncü Dünya" metropolleri yoksulluk, işsizlik, göç, konut sorunu ve

sınıfsal ayrımlardan dolayı hayatın zorluklarla geçtiği alanlardır. İstanbul'un içinde bulunduğu kentsel kriz de, "*At*", "*Eşkiya*", "*Yusuf ile Kenan*", "*Bir Avuç Cennet*", "*Canım Kardeşim*", "*Büyük Adam Küçük Aşk*" gibi filmlerde, ayrıca arabesk ve Kemal Sunal'lı filmler ile Zeki Demirkubuz'un filmlerinde hemen göze çarpar. Kentsel krizin sinematografik sunumu konusunda pek çok film olduğu halde bu bölümde New York ve Wim Wenders'in Berlin'i üzerinde durulmuştur. Aslında kentsel kriz ve toplumsal kırılmalar, "Globalizm Çağı"nda en zengin kentlerden en yoksullara kadar yayılmıştır. Ve en zengin kentlerde "Üçüncü Dünya"ya özgü yoksulluk görülebileceği gibi, bir "Üçüncü Dünya Kenti"nde de en zengin yaşam biçimi göze çarpabilir.

Kent hayatı, film biçimini şekillendirirken ve sinema seyircisinin bakış açısı ve alımlama estetiğini etkileme yeteneğine sahip olurken, sinema da kentsel hayatın gündelik akışında, bireysel tutku ve toplumsal bellekte bir iz bırakagelmiştir. Böylece kentsel varoluş sürekli değişip şekillenirken, sinematografik anlayışlar da diğer sanat biçimleri gibi birbirini etkileyerek ortaya çıkmaktadır. Paris'teki 1960'ların gençlik hareketleri ile film konuları ve ifade biçimleri arasında yadsınamaz bir bağlantı olduğu söylenmişti. Bu çalışma da, söz konusu etkileşimleri gerek filmlerden gerekse kent hayatı üzerine yaratılmış sanat yapıtları ile kültür ve toplumsal araştırmalardan yararlanarak incelemektedir. Bu incelemede ayrıca Viyana'nın "Belle Epoque" döneminin parlak kültürel üretkenliğinden, sinemanın başlıca beslenme alanını sokakların kitlelerinde bulan Kracauer'ın "sine-site" hakkındaki refleksiyonlarından, Marc Ferro'nun tarih, sinema ve toplumsal sunum konusundaki analizlerinden, ayrıca Pierre Bourdieu'nün "kültürel üretim alanı" modelinden de yararlanılmıştır.[27]

Toplumsal mekân ile sanat yapıtı ve kültürel üretim koşulları arasındaki ilişki göz önüne alındığında, kitap boyunca ele alınan kentlerin gerçekleri ile onların sinemasal sunumları ortaya çıkarılabilecektir. "*Berlin Alexander Meydanı*" incelendiğinde ise bu yapıtın ne kadar zengin öğelerle bezendiği, yeni teknik kompozisyonlar yarattığı ve bu yeni anlatım tekniğinin sinematografik olduğu görülebilecektir. Ayrıca M. Ber-

man'ın, Benjamin'in çalışmalarını ana damar olarak kullandığı "*Katı Olan Herşey Buharlaşıyor: Modernliğin Deneyimi*" yapıtında Paris, Benjamin ve "*Ninotchka*" arasında mükemmel bir biçimde kurduğu ilişki ile, "*Petersburg'un Modernleşmesi*" bölümündeki Nevski Bulvarı'nın edebi sunumu üzerinden Vertov ve Eisenstein'ı, 1920'lerin Berlin ve Paris'e özgü sanatsal biçimleri ile Paris Yeni Dalga sinemasını gören yorumcu yaklaşımları temel referanslar arasında olacaktır.

Toplumbilimsel literatür açısından yukarıda adı geçen çalışmalardan yararlanılırken, yöntemsel olarak filmografide adları verilen belli başlı eserler analiz edilerek bu çalışma gerçekleştirilecektir. Ancak bu kitabın araştırma boyutunu çok aşacağından bütün filmler ayrıntılı bir şekilde incelenmemiştir. Bu noktada, "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*", "*Metropolis*", "*M. Kent Bir Katil Arıyor*", "*Neşesiz Sokak*", "*Aşk Çemberi*", "*Paris Damları Altında*", "*Ninotchka*", "*Moulin Rouge*", "*Kameralı Adam*", "*Bisiklet Hırsızları*", "*Masculin-Feminin*", "*New York'tan Kaçış*", "*Taksi Şoförü*", "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*", "*Gelin*", "*Karanlıkta Uyananlar*" gibi filmler üzerinde daha çok durulmuştur.

Filmlerin analiz edilişinde ise, senteze dayalı bir yöntem izlenecektir. Bu yüzden, ansiklopedik bilgiler verme yoluna gidilmemiş, filmler hermeneutik (yorumbilim) yönteminden yararlanılarak yorumlanmış, "şey"leri de özellikle yorumlayan Kracauer, Baudrillard, Berman gibi düşünürlerden yararlanılmıştır. Kültürel yapıtlar, özel olarak da sinema yapıtları toplumsal tarih ile ilişki kurularak değerlendirilmiştir.

Adorno, "Sanat yapıtlarında bilimsel bilgi tarafından, özellikle de burjuva bilimi tarafından elde edilemeyecek olan bir katman vardır" derken estetik bir formla kristalize edilerek ifade edilmiş olguları dikkate almıştı. Adorno, örneğin Beethoven ve Goethe, Schönberg ve Kafka üzerinden belli bir dönemin belli bir dünyasının zihniyetine dair çeşitli bulguları elde etmiştir.[28] Kandinsky, sanatın bu özelliğini harika bir biçimde ifade etmişti: "Sanat, görünmeyeni görünür kılar." Ayrıca 19. yüzyılın Paris'ini inceleyen sosyal bilimciler için Balzac ve Baudelaire'in yapıtları oldukça değerli bulgular sağlamışlardır; bu konuda

sadece Lukacs ve Benjamin'in çalışmalarını örnek vermek bile yeterlidir. Sinematografik eserler üzerinden de belirli kentlerin belirli hayat tarzları açığa çıkarılabilecektir.

Çalışmada, kentlerin kültürel tarihi, film sosyolojisi, estetik gibi disiplinler ile edebiyattan yararlanılmıştır. Günümüz araştırmalarının çeşitli disiplinlere yer veren özelliklerine dikkat ederek film ve metin analizi yaparken tek bir "yöntem" ya da "konsept"e bağlı kalınmamıştır. Başka deyişle, daha çok bulgu elde edebilmek amacıyla çalışma, tek bir "disiplin"le sınırlandırılmamıştır. Sosyolog Rainer Winter "*Film Sosyolojisi*" (Film Soziologie) adlı çalışmasında herhangi bir filmin veya metnin belirlenmiş tek bir yöntemle incelenmesinin yetersiz kalacağını göstermiş, eserin birbirini destekleyen yöntem ve yorumlarla incelenmesinin sağladığı olanak ve düşünce üretme zenginliğine işaret etmiştir. David Bordwell ile Kristin Thompson'a göre de, tek bir analiz tekniği yoktur; bunun yerine araştırmacının amacına göre film, eleştirel bir analize tabi tutulabilir.[29] Ayrıca toplumsal ve bireysel alımlama estetiği ve süreci analiz ve yorumlama alanında değişik noktalara değinme ve senteze varmaya yol açabilir. Günümüz kültürel ve toplumbilimsel çalışmalarında çok farklı yorumlama anlayışları ve radikal ölçüde farklı, hatta birbirinin karşıtı anlamlandırmalar görebiliyoruz. Yorumlama konusunda sonuçta Incil'den Marksizme değin her alanda farklılık söz konusudur.[30] Bu arada bir yapıtın, filmin, roman, tablo ya da şiirin anlam ve değeri sorunu tartışmalı olabilir. Jacques Aumont ile Michel Marie'nin görüşüne göre de, "katıksız", "mutlak", "evrensel" tek bir analiz modeli yoktur.[31] Ayrıca Rainer Winter'e göre günümüzün düşünürleri, çalışmalarında kendi disiplinlerinin sınırlarını aşıp diğer disiplin ve sanat biçimlerini özellikle de edebiyatı çalışmalarına katmışlardır.[32] Bu yüzden burada seçilmiş filmlerin sanat yapıtı olarak değerlerinin belirlenmesi ya da çözümü, Bourdieu'nün ifade ettiği gibi, ancak özel bir estetik anlayışının oluşum koşullarını da kapsayan bir toplumbilime bağlı alanın toplumsal tarihi içinde gerçekleşebilir.[33] Ben de estetik anlam ve yargılar konusunda toplumsal tarihi odağa oturtan Benjamin, Kracauer, Marcuse, Lukacs, Adorno ve Hauser gibi düşü-

nürlerin anlayışlarıyla bazı çağdaş Fransız düşünürlerini (Bourdieu, Baudrillard, Ferro, Palmier) ve Amerikalı sosyalbilimci Berman'ı göz önünde tuttum. Söz konusu düşünürlerin estetik anlayışları da Bourdieu'nün işaret ettiği "toplumsal tarih"i gözden kaçırmayan bir özelliğe sahiptir. Film eleştirisi de her zaman bir toplum eleştirisi şeklinde ele alınmıştır.[34] Kracauer'in anlayışıyla film incelemesi üzerinden bir "toplumsal tarih"i de görmek ve anlamlandırmak mümkündür; edebiyat ve sanat yapıtları ile zihinsel bilimlerde olduğu gibi.

Filmografiye bakıldığında belli başlı birkaç kentin öne çıktığı ve çoğu filmin sadece söz konusu kentlerin sunumları değil, aynı zamanda film sanatının şekillenip gelişmesinde oldukça değerli yapıtlar oldukları ve bazı filmlerin, sinema akımlarına, teorilerine örnek teşkil ettikleri fark edilebilecektir; ayrıca bu filmlerin sağladığı görüntüler aracılığıyla belli bir çağın sosyal, siyasal ve ruhsal yaşam zihniyetleri de görülebilecektir. Çalışma boyunca bilgilerinden yararlanılan Kracauer de filmi, belirli sosyolojik veya felsefi ifadeleri göstermeye yarayan bir araç şeklinde kullanmış, film analizleri üzerinden de bir toplumun genel zihniyetini açığa çıkarmayı başarmıştır.[35]

Çalışmanın başında "*Sinema Çağı*"nın kentlerine gelinceye kadar kentin tarihsel evrimi kültürel formasyon ve kültürel üretim alanı yönünden temel nitelikleriyle açıklandıktan sonra, modern kentin tipik özelliklerine ilişkin, yine aynı şekilde, daha ziyade kültürel konum açısından bakılacak; seçilmiş kentlerin sinematografik sunumları da filmografide adı geçen filmler üzerinden incelenecektir.

1. BÖLÜM

Babil'den Metropolis'e

Kent Devrimi'nden Antik Sitelere

"İnsan, sadece iyi düzenlenmiş bir çevreye değil, aynı zamanda şiirsel ve sembolik yerlere de gereksinim duyar. "

(Kevin Lynch)

Egon E. Begel, insanlık tarihinin büyük bir bölümünde, insanın sabit bir yaşama ortamı bulunmadığını öne sürerek, bu dönemin "kentsel yaşama tarzı"ndan önce geldiğini ve en az 500 bin, belki de bir milyon yıl sürdüğünü öne sürmüştür. İnsan, "göçebe"lik yerine tarımı benimsedikten sonra yerleşik hayata adım attı. Gordon Childe'ın "neolitik devrim" olarak tanımladığı bu gelişmeyle "Eski Taş Çağı" kapanmış ve insanlar bu evrede toprağı kontrol etmeyi öğrenmişlerdir. Söz konusu insan yerleşimleri "Yeni Taş Çağı"nda başlamış ve köy uygarlıkları kurulmuştur. İlk kentlerin, hâkimiyet altına alınan topluluklar etrafında kurulmuş daimi birer ordu karargâhı olduğu öne sürülmüşse de, bazı uzmanlar ilk kentlerin birer köy olduğunu, sonra yavaş yavaş kentsel merkeze dönüştüklerini iddia etmektedirler.[36]

"Kent Devrimi" kuramcısı Childe ise, kentsel uygarlığın, maddi varlık birikimi, gelişen teknik beceriler, işçilikte uzmanlığın geliştirilmesi ve ticaretin büyümesiyle oluştuğunu öne sürerek, gelişmenin, Dicle ve Fırat arasındaki liğli topraklarda, Nil vadisinin alçak yataklarında, İndus ırmağı kıyılarında, Sind ve Pencap'ta gerçekleştiğini belirtmiştir.

Bu alanlarda bol ve aksamayan su kaynaklarıyla yenilenen verimli topraklar, bol besin sağladığından nüfusta bir artma olmuştur. Zaten tarımsal alanda bir devrim sağlanmasaydı "kent devrimi" de ortaya çıkamazdı. Aslında her iki devrim, insanın yaşam biçimini köklü biçimde değiştirdi. Öte yandan nehir kıyılarındaki halkın belli bir düzen içinde yaşaması gerekliliğini önlerine koydu. Bu yüzden yerleşme alanlarını korumak için sosyal organizasyonları birleştirmek ve ekonomik hayatı bir merkezde toplamak gerekiyordu.[37] Kentler de M. Ö. 3000-2500 arasında yavaş yavaş teknik ve ekonomik gelişme gösterdikten sonra dağıtım merkezleri konumuna gelmişlerdi.[38]

Bunun yanında gerekli hammaddeleri sağlayabilmek için Sümer, Mısır ve İndüs'te yaşayanlar düzenli bir ticaret ve mübadele yöntemi kurmak zorundaydı. "Hiçbir uygarlık" diye yazar bu konuda Fernand Braudel, "kendine özgü hareket olmaksızın yaşayamaz; her uygarlık komşularıyla olan mübadeleler ve şoklarla zenginleşir.[39] Sümer kentleri de, Nil ve İndüs üzerindeki başka kentlerle ticari ilişkiler kurmuştu. Ticaret aracılığıyla uygarlık ve bilim gelişmiş, "nilometre" denilen ve Nil'in yüksekliğini ölçen bir araç bulunmuş bu ölçekten sonra takvim de icat edilmişti. Childe'ın saptamasına göre Mısır, Babil ve İndüs vadisindeki merkezler zamanla Girit ve Yunan adaları, Suriye, İran ve daha sonra Yunan yarımadasına, Anadolu'ya ve Güney Rusya'ya doğru genişlemiş, bu alanlardaki köyler de kentlere dönüşmüşlerdir.[40] Yeni kentlerde yalnızca ekonomik yapı ve bilim değil, aynı zamanda muska, mühür, harf gibi yeni uygarlık unsurları Nil, Fırat ve İndüs bölgelerindeki merkezlerden öğrenilmiştir. Daha o çağlarda hiçbir kültürel sınırın kapalı ve geçirimsiz olmadığı ortaya çıkmıştı. Childe, mal ve düşünce alışverişlerinin yaygınlaşmasını ise, "İkinci Devrim" olarak tanımlamaktadır.[41] Ancak insanın gelişmesi, tarih boyunca hiçbir toplumda bütün bölgelere, nüfusun bütün katmanlarına eşit bir şekilde ulaşmamıştır.

Childe, kentsel ekonomi koşullarının, geometrik ilişkilerde bilgi gerektirdiğini belirterek, Babillilerin M. Ö. 2000'den sonra hesap yapmayı hızlandıracak bir matematiksel simgeleme yaratma yolunda oldukla-

rını yazmıştır. Bölme ve ölçümler, kentsel bir uygarlıkta günlük hayat için gerekliydi. Kentsel uygarlık ve yazının üç merkezi (Sümer, Mısır, Hindistan) daha sonraları Yunanlıların geliştirip modern dünyaya aktardığı bilimsel geleneğin oluşumuna sürekli katkıda bulunmuştur. Childe, kentsel devrimden önce, yoksul ve cahil toplumların da insanın gelişimine önemli katkılarda bulunduğu tezini savunur.[42] Sosyal antropolog Marcel Maus da uygarlığı, "insanlığın bütün kazanımları" olarak kabul etmektedir.[43]

Childe, M. Ö. 3000 yıllarından önceki iki bin yıllık sürede uygulamalı bilimlerde milyonlarca insanın refahını etkilemiş ve insan türünün biyolojik esenliğini artırmış buluşlar yapıldığını sıralamıştır: Kanallar yöntemiyle yapay sulama, saban, hayvanın koşumu, yelkenli, tekerlekli araçlar, bahçecilik ve meyvecilik, mayalama, bakır üretimi ve kullanımı, tuğla, kemer, mühür ve kentsel devrimin başlarında güneş takvimi, yazı, rakam ve bronz bu buluş ve uygulamaların başlıca örnekleridirler. Daha sonra M. Ö. 1300'lerde gerçek alfabetik bir yazı bulunmuş, M. Ö. 700'lerde de kentlere su veren kemerli su yolları yaratılmıştır.[44]

Kentsel devrimden sonra tarihte, organize savaşlar ortaya çıkmaya başlar. Begel ise, kentlerin, köylülere baş eğdirdikten sonra birbirleriyle savaşmaya başladıklarını öne sürmektedir. Childe da, uygarlaştırıcı bir güç olduğu öne sürülen askeri gücün, dolayısıyla militarizmin geçmişinin karanlık ve başarısız olduğunu ve insanın gelişme sürecini geriye çevirdiğini belirtmiştir. Albert Einstein'ın bu duruma denk düşen ünlü bir sözü vardır: "Üçüncü Dünya Savaşı olursa nasıl biter bilemem; ama dördüncüsü olursa ok ve mızraklarla yapılır!" Aslında Mezopotamya kentlerinden Yunan ve Roma kentlerine, ortaçağdan da modern zamanlara kadar kent, güvenli bir yaşamın simgesi olmuş, hatta Romalılar, kenti barışı korumakta en yetkin kurum şeklinde görmüşlerdi. Ancak savaş tekniğinin muazzam ölçüde ilerleyip tehlikesini artırması, kentleri de güvenli olmaktan çıkarmıştır. Efsanevi Babil, savaş sonucunda yerle bir olmuş; İkinci Dünya Savaşı'nda da Avrupa kentleri bombalanmış; İsrail-Filistin savaşları yüzünden Kudüs yağma-

lanmış; New York'un devasa binaları da terörizm sonucunda yerle bir edilmiştir; günümüzde Bağdat, stratejik ve ekonomik çıkar hesaplarıyla Amerika tarafından bombalanarak işgal edilmiştir. Savaşın ve onun teknolojisinin uygarlıkları ve kentleri geliştirmekten ziyade zayıflattığı, hatta yok ettiği tarih boyunca görülmüştür. Savaşı kazanmaya yönelik geliştirilen teknik ve bilimsel buluşlarm, politik yönetimlerin, toplumsal ve dinsel çekişmelerin uygarlıklara, kentlere dolayısıyla insanın kendisine zarar verdiğini sadece Mezopotamya uygarlık ve kentlerinden değil, aynı zamanda, bu yolla tahrip edilmiş olan, İnka ve Aztek uygarlıklarından da biliyoruz. Aynı şekilde günümüzün Ortadoğu kentlerinin, Bağdat, Kudüs ve Beyrut'un tahrip edilmiş tarihsel-kültürel değerleri bununla açıklanabilir. Berlin'in, III. Reich'la nasıl değer kaybettiğini hatırlarsak -Naziler zamanında, "Bütün Almanlar uçmayı öğrenmelidir!" düsturu verilmişti- günümüzün "Devasa Babil"leri New York, Los Angeles, Moskova, Tokyo gibi kentlerin benzer nedenlerle, muazzam güçteki savaş teknolojisiyle değer kaybedebilecekleri, hatta yok olabilecekleri akla gelebilir. Pek çok bilim-kurgu filmi bu tehlikeyi gösterdiği gibi, "Reaganizm"in bazı "Sosyal Darwinist" filmleri de bu tehlikeyi yaygınlaştırma manipülasyonuna ortak olmuştur. Ama her şeye rağmen, toplumlar, yüksek bir refah düzeyi ve güvenlik için dünyanın her tarafmda kentsel bir hayatı tercih etmektedir.

Uygarlığın gelişmesinin kentin gelişmesi ile koşut olduğu görüşü, klasikleşmiştir; öyle ki Batı dillerinde "civilisation" sözcüğü kentli- yurttaş anlamını taşıyan "civitas"tan türetilmiştir; aynı şekilde Arapça'da "medine" ile "kent" aynı anlama gelmektedir; bu sözcüklerin kökeni de "medeniyet"tir. Benevolo'ya göre hem edebiyatta hem de toplumun imgeleminde kent, uygarlık ile özdeş tutulmuştu. "Eskiçağda kent" diyor Benevolo, "hem kurumsal ilişkilere hem de toprağın örgütlenmesine egemendi. Aslında klasik dünyanın çöküşünün belli başlı unsurlarından biri, kent sisteminin girdiği krizdi. "[45]

Tarımsal niteliklerden uzaklaşan ve "uygar" bir alanı tanımlayan kent, kültürel yönden aydınlanmış bir mekândır ve tarım toplumundan kurumsal ve teknolojik yönden ayrıldığı gibi, ondan daha "akılcı" dır

ve özgürleşme, bireyselleşme çabalarına yer verir. "Kent" diye yazıyor bu konuda Bookchin, "kan bağını, dar görüşlü mitleri ve şovenist yaklaşımları aileden söküp aldı, akrabalık bağlarına dayalı dar görüşlü, kapalı yaşam biçimini ortadan kaldırdı... "[46]

Binlerce yıldan beri kentler, matematik, geometri, felsefe, ideoloji ve kültürel sembollerin belirtilerini gösterirler. Kentler, her zaman hayatın bütünlüğünü yansıtırlar. Babil'den beri kent dağılmış bir totalitedir. Başka sözlerle kent, hayatın her şeyiyle yoğun biçimde yaşandığı bir mekândır.

Babil'den Homeros'un Kentlerine

Kentle birlikte başka bir dünya, başka bir hayat tarzı, ekonomik, politik ve sosyal işlevleriyle doğmaya başladı. Tarihteki ilk kent M. Ö. 4. binyıl içinde Mezopotamya'da Sümerler'de kurulan Ur olmakla birlikte, antik çağ içinde en önemlisi "zevk-ü sefa" kenti Babil'dir. Günümüzün pek çok metropolü de (Paris, New York gibi) yeni Babil olarak ona benzetilir.

Fırat'ın kıyısında kurulan Babil, zamanın en büyük kenti olmakla birlikte, aynı zamanda dünya merkezinin figürü, politik ve dinsel kutuplar ile "dünya"ya açılan yollarıyla Doğu şehirciliğinin sembolüydü.[47] Çevredeki kent devletlerini ele geçiren Hammurabi (M. Ö. 1792- 1750) Babil'i başkent yapmıştı. Dünyanın en büyük kenti (o zamanki nüfusu 500 bin tahmin edilmektedir) olan Babil, siyasal öneminin yanı sıra bölgenin ticari, idari, edebi ve dini merkeziydi. Asma bahçeleriyle Babil'in efsanevi değeri, Griffith'in "Hoşgörüsüzlük" filminin; bir yanıyla Babilvari sefahati, bir yanıyla Berlinvari ekonomik-siyasi sefalet ve kargaşa ile zorba bir otoriteyi bir arada dokuyan, diğer yanıyla New Yorkvari bir mimari dekorla yapılaştırılmış olan Fritz Lang'ın "Metropolis" filminin ve ayrıca Pieter Brueghel'in "Babil Kulesi" (1563) tablosunun şekillenmesinde simgesel bir kültürel miras olmuştur.

Akadca'da "Babı-ilim" şeklinde kullanılan Babylon, eski Yunanca'dan gelmektedir. Yeni Babil tabletinde, dünyanın merkezi olarak

gösterilen kent, Yahudilerin Kutsal kitabına göre, "kötülüğün mesken tuttuğu, hak yolundan sapmış, tanrıtanımaz site türünün en güzel örneği, Tanrı'nın kenti Kudüs'ün karşısında şeytanın barınağıydı. Roma'ya kadar sürecek kalabalık bir zincirin halkasını oluşturan bir kıyamet fahişesiydi."[48] Babil, karışık halk ve dillerin varlığı ile zevk-ü sefa özelliğiyle bir bakıma Paris, New York, Viyana, İstanbul, Beyrut gibi büyük kentlerin ön figürüydü.

Savaşlar yüzünden Babil sık sık kuşatılmış ve M.Ö. 7. yüzyılda bu kent, kıtlık yüzünden halkın ölülerini yemeye başlaması üzerine düşmüşse de, Persler, Babil'i ele geçirdikten sonra kent yeniden (M.Ö. 539) dünyanın en görkemli kentine dönüşmüştü. İskender'in Babil'i teslim almasından sonra (M.Ö. 331) Babil, Yunan kültürünün yörüngesine girerek Helen bilim ve kültürünün zenginleşmesine katkıda bulunmuştu. Helen kültürüne önemli bir katkı da Mısır uygarlığından Kahire ve İskenderiye üzerinden taşınmıştır.

Benevolo, Antik uygarlığın her şeyden önce bir kent uygarlığı olduğunu belirtirken, Yunan uygarlığının, kenti bütüncüllüğüyle insanoğluna yakışan hem kırsal alanla dengeli bir dış ilişki hem de hesaplı, kontrollü iç ölçüm gerektiren ortak bir ufuk olarak yeniden keşfetmiştir. "Yunan kenti" diye belirtiyor bu konuda Benevolo, "açık bir kentti. Kent parçalardan oluşan tek bir doğa görünümü sunuyordu... Tapınakları ve anıtsal yapıları çevreleyen sütunlu galeriler, iç mekândan yavaş yavaş dış mekâna ve kamuya geçişin başarısını gösteriyordu; mimari biçimleniyor ve insanoğlunun tüm çevresine bir örnek, bir ağırbaşlılık veriyordu..."[49]

Eski Yunan ve Roma dünyasında kent, Yunan ve Roma yaşam biçimlerinin Avrupa ve Yakındoğu'da yaygınlaşmasının aracı olmuştu. Her iki toplum için de bir kent kurma, siyasal ve lâik bir eylemdi. Kent kurmak ayrıca, yüceltici bir güç ve bir prestij simgesiydi. Kent de zaten Yunan ve Roma rejimleri için bu iktidar ve uygarlıkların üstünlüğünün bir aracıydı.[50] Hatta Roma dünyasında kentler, imparatorluğun yönetiminde ilk basamağı oluşturmuş ve bu uygarlığın yayılmasında etkin bir rol üstlenmişlerdi. Roma uygarlığı ve kentlerinin gelişmesi ise,

barış ve güvenlik ortamında sağlanmıştı.[51] Demek ki, savaş tekniklerinin geliştirilmesi yerine barış yöntemlerinin geliştirilmesi refah ve güvenliği sağlayabilir. İngiliz devlet başkanı Churchill'in öne sürdüğü, "barışı korumanın en iyi yolu savaşa hazır olmaktır" iddiasının içerdiği savaşçı görüş, ilk çağlardan beri hiçbir zaman inandırıcı olmamıştır. Sonuçta Churchill'in iddiası emperyalist bir dünya görüşüdür.

Ortaçağ Avrupa kentlerinde de devam edecek olan kentlerin içinde ve kentler arasındaki rekabet ruhu ise, Romalıların bir mirasıydı. Kentler arasındaki rekabet ve kentli olmanın gururu, kent ve uygarlığı ticari, siyasi, şehircilik, kültürel ve üniversiter alanlarında ilerletmişti. Kuzey ve Orta İtalya kentlerinden başka, Avignon, Lyon, Trier, Köln, Paris, Viyana, Antakya, Halep, Palmyra gibi Avrupa ve Yakındoğu kentlerinin gelişmesine de katkıda bulunmuştu. Avrupa'nın kentleşmesinin temellerini de Roma atmıştı. Ancak Hıristiyanlığın ortaya çıkışı ve yayılması, kentsel yaşamda olumsuz anlamda değişikliklere yol açtı. Kentliler, siyasal haklarını kullanma, topluca gösteri yapma ve eğlenme haklarından mahrum olmaya başladılar; zira Hıristiyanlık "ahiret"e inançlı bir yaşam biçimini dayattı ve Yüksek Ortaçağ, Rönesans ve Reformlara kadar kentsel hayata da egemen oldu. Lâik ve kentsel bir kültürel form olan sinemaya da papazlar ve diğer dini "önderler, bilindiği gibi karşı geleceklerdi.

Politik karakterli olan Antik Yunan sitelerinde ise, günlük hayat çoğunlukla evin dışında geçer ve Yunanlılar, politik düşüncelerini Agora'da toplumsal bir biçimde ortaya sererlerdi. Politik olmasının yanı sıra spektaküler (gösterişli ve teatral) bir karaktere de sahip olan Antik Yunan siteleri, felsefe ve politik alanda olduğu kadar, tragedya ve şiir formlarında da hayranlık verici bir üretim alanı olmuştu. Ayrıca Homeros, uygarlaşabilmek için meclis ve toplumsal bilincin gerekliliğini dile getirmişti ki, bu bilinç, kentsel-kamusal bir yaşam biçimini şart koşuyordu. Kurgusal karakteri modern sinema anlayışını andıran "Odysseia"da Odysseus, deniz ve kara yolculuğu ve sürgünlüğü boyunca Akdeniz ve Ege civarındaki kentleri de görecek ve halklar arasında karşılaştırma yapma olanağı bulacaktır. Homeros, kentleri ve başka hayat

alanlarını tanıdıkça, Platon'dan önce ideal bir "cumhuriyet" (devlet veya kent) tasavvur edebilecektir. Homeros'un yapıtı da, günümüzün Balkanlarında melankolik bir sürgünlük durumunu ve savaşları tasvir eden "*Ulis'in Bakışı*"nın (Yön: Angelopulos) tematik ve stilistik yapısına bir yön katmıştır. Antik Yunan ve Roma kentleri, siyaset ve felsefe konularında olduğu gibi, tiyatro, edebiyat, mimari ve kentleşme formlarında da zengin üretim alanlarıydı. Bu uygarlıkların yetenekleri, Rönesans ve Modern Çağ'da da kendini hissettirmeye devam edecekti.

Masalımsı Özgür Mekanlar: Ortaçağ Kentleri

"Die stadtluft macht frei" (Kent havası insanı özgür kılar)
Bir Ortaçağ Alman Atasözü

"Hiçbir uygarlıkta" diye yazar Henri Pirenne, "kent yaşamı, ticaret ve sanayiden bağımsız olarak gelişmemiştir. Ne antik çağda ne de modern zamanlarda bu kuralın dışında kalan bir durum olmamıştır... Bu, geçmişte Mısır, Babil, Yunanistan kentlerinde, Roma ve Arap imparatorluklarında geçerli olmuş bir kuraldır; tıpkı günümüzde Avrupa, Amerika, Hindistan, Japonya ve Çin kentlerinde geçerliliğini koruduğu gibi..."[52]

Ortaçağda kentliler daha çok ticaretle uğraşan toplumun zengin kesimiydi. Pirenne'e göre, kentli sözcüğü ile "özgür insan" sözcükleri eşanlamlı olmuştu; öyle ki ortaçağda özgürlük, bir kentin yurttaşlık düzeyinin ayrılmaz bir niteliğiydi.[53] Kentte yaşayanlar 11. yüzyılın başında "kentsoylu" (burjuva, burgenses) adını almış; bu sözcük de ilk kez Fransa'da 1007 yılında kullanılmıştır. "Burjuva" sözcüğünü alanlar, kendilerini nitelemek için bu sözcüğü yaratanlar, "yeni-kale kentte", başka deyişle "tüccar kale-kenti"nde oturanlar olmuştur. Ayrıca tüccar ile kentlinin aynı insan olduğu öne sürülmüş, 12. yüzyıla kadar da tüc-

car anlamına gelen "mercator" kelimesiyle şehirli anlamına gelen "burgensis" kelimesi birbirlerinin yerine kullanılmıştır.[54] Burjuva sözcüğü kapitalist toplumun üretim araçlarının özel mülkiyetine sahip sınıfı anlamında ise ilk kez Marksizm'de kullanılmıştır.

Kentsel alanın, kırsal kesimi belirgin biçimde kendine çekişi, 11. yüzyılın başında kendini göstermiş, kentlilerin günlük yaşamını sürdürebilmesi için çeşidi gittikçe artan becerilere sahip işçilere ihtiyaç duyması, bu akıntının önünü açmış olan kentlerde doğmuştu. Bu nedenle fırıncılar, kasaplar, demirciler, biracılar gibi meslek sahiplerine olan ihtiyaç kendini belli etmişti.[55] Ancak zamanla kentlerin aşağı tabakasından olan demirciler, nasırlı elleriyle, asalet taslayan bir burjuva öykünmecisi olmaya başlayınca bu yeni insan tipi de gülünç duruma düşmüştür. Bu devirde herkesin herkesle alay ettiğini belirten Michelet'ye göre, ortaçağın vasfı daha ziyade hüzün vericidir.[56] Brueghel ve Bosch'un ortaçağ insanını tasvir ettikleri trajikomik tabloları da bu durumun mükemmel örnekleridir.

Ticaretin geliştiği İtalya ve Hollanda, kentlerin ilk belirdikleri, büyük bir hızla ve güçlü bir biçimde geliştikleri yerler olmuş, daha sonra kentler ticaretin yayıldığı tüm doğal yollar boyunca doğup büyümüştü. Önce yalnızca deniz kıyıları ve ırmak boylarında görülen kentler, daha sonra ticaret yayıldıkça, bu ilk etkinlik merkezlerini birbirine bağlayan başka kentler de kurulmuştur. Sadece İtalyan ve Flaman bölgelerinde değil, bütün Akdeniz uygarlıklarında oldukça ileri durumda ve birbirinden değişik pek çok kent mevcuttu: "Ortaçağ kentleri" diye belirtti bu konuda Pirenne, "olağanüstü bir çeşitlilik göstermiştir. Her birinin belirgin bir görünümü ve özel nitelikleri vardı. Tıpkı insanların kendi aralarında farklı oluşları gibi, her kent Ötekilerden farklıydı..."[57]

Ortaçağın "karanlık" özelliğine rağmen kentler rüyamsı bir güzelliğe sahipti. Modern kentlerden daha şirin olan ortaçağ kentleri günümüz kentlerinin en seyirlik mekânları arasındadır. Bu anlamda, Kevin Lynch'in, "İnsan, sadece iyi organize edilmiş yapılara değil, aynı zamanda sembolik ve şiirsel biçimde düzenlenmiş kentlere de ihtiyaç duyar" önermesi, yukardaki saptamayı tamamlamaktadır. Venedik,

Amsterdam, Bruges gibi ortaçağ kentleri bu güzelliklere sahiptir. Ortaçağ kenti olarak Köln, günümüzde endüstriyel, politik-idari bir metropol olan Berlin'den ya da uluslararası finans merkezlerinden biri olan Frankfurt City'den daha masalımsı, daha seyirliktir. Genel olarak ortaçağ kentleri 18. ve 19. yüzyıllarda kurulup büyüyen modern kentlerden daha görsel, daha "sine-masal"dır. Filmler gibi, ortaçağ kentleri de insana, "Keşke ben de orada olsam!" duygusunu verir. Borsi de ortaçağ kentlerine karşı olan hayranlığını şöyle dile getiriyor:

"Ortaçağda kent, canlı düzenlenmiş, ahenkli bir alan, cıvıl cıvıl, yaşanılası bir güzellikteydi."[58]

Pirenne'e göre kentlerin doğuşu, Batı Avrupa'nın tarihinde yeni bir dönemin başlangıcını belirlemiştir. O zamana kadar sosyal yapı sadece rahipler sınıfı ve soylulardan oluşan iki belirleyici sınıfın oluşturduğu bir düzen tanımıştı. Oysa şimdi orta sınıf da artık imtiyazlı bir konuma yükselmiş ve kenti, hâlâ nüfusun çoğunluğunu oluşturan kırsal kesimden ayırmaya başlamıştı. Ekonomik bakımdan yükselen bu yeni sosyal kesim, zamanla siyasal yaşama katılma hakkını elde etti. Hatta İngiltere'deki kentler yeni sınıfın üzerinden baronların yanında monarşiye karşı ayaklanmışlar ve kökenleri Magna Carta'ya (1215) dayandırılabilen parlamenter yönetimin doğmasına yardımcı olmuşlardır.[59]

Özgürleştirici Bir Alan: Ortaçağ Kenti

"Kent havası insanı özgürleştirir" vecizesi Murray Bookchin'e göre, kişisel ve politik özgürlüğün yanı sıra, düşünce özgürlüğüne sahip ve yeniliklere açık olmayı da ifade eder. Kenti, dar görüşlü bir kabile olmaktan çıkartıp evrensel bir yurttaşlar kitlesine dönüştüren tek ve en önemli etmen olarak gören Bookchin'e göre, ortaçağ kentlerinde yalnızca feodal beylerden (aristokrasiden) elde edilen özgürlük değil, aynı zamanda ortaçağ kenti içindeki yapısal özgürlük de söz konusudur.[60] Begel'e göre de, Ortaçağ Avrupa kentlerinin ortak bir özelliği vardı:

> "Yurttaşlar özgürdü. Ne serf, ne köleydiler; nüfusun büyük çoğunluğunun bir esaret altında yaşadığı bir dünyada az rastlanır bir durumdu bu."[61]

Benevolo'ya göre ise Ortaçağ Avrupası'nın kentlerinde "özgürlük" yerine, "özgürlükler" vardı: "Kentin fiziksel biçimi, bu ortamın olanaklı kıldığı siyasal örgütlenmeye bağlıydı. Bu, çok sayıda oyuncunun toplanıp çatışmaya girdiği bir sahne, kabul etmek ve edilmek için herkesin ve bir kişinin çıkarının gözetildiği bir imaj görevi yapan bir ortamdı... Ortaçağ kenti bize bir 'düzene bağlı değilmiş' gibi görünebilir. Çünkü ortaçağ kenti hem eskiçağ hem de Rönesans kentlerinde kullanılan büyük ölçekli geometrik plana dayandırılamaz... Sokaklar ve meydanlar her oyuncunun kendi rolünü oynadığı ve toplumun kimliğini bulduğu, iyi kurulmuş, benzersiz bir çevre yaratır... "[62]

Ortaçağ Flaman, Alman, Fransız, İsviçre ve İtalyan kentleri bazı dönemlerde özgürlük modelleri olmuştur; İtalyan kentlerinin ise, "kudreti ve düş gücü" büyük canlılığa, sanatsal bir yaratıcılığa ve kurumsal nitelikteki bir teşvik ediciliğe sahiptir ve bir olgunluk duygusu sezilir.[63] Buna örnek olarak Michelet'nin, Venedik betimlemesini gösterebiliriz:

> "... Eşsiz bir sanat eseri, değişik yirmi ırkın teşkil ettiği... fikir hareketlerine karşı liberal, Hollanda gibi, hür düşünceleri denizlerin ortasında barındıran... Saint Marco meydanı ise, arzın ilk salonu, Asya'nın Marko Polo'nun sesiyle Avrupa ne görüştüğü basından önceki zor çağlarda insanlığın kendi benliğiyle rahatça münasebete girişebildiği kürenin dimağına, benliğinin ilk şuuruna sahip olduğu, insan nev'inin salonu..."[64]

Thomas Mann ise, "Şehirlerin en efsanevisi" olarak gördüğü Venedik'i "*Venedik'te Ölüm*"de şöyle tasvir etmiştir:

> "... İnsanı hayretler içinde bırakan rıhtım; Republica'nın, denizden gelenlerin saygılı bakışlarına sunduğu o göz alıcı, fantastik yapılar kompozisyonu; sarayın hafif görkemi... Masal tapınağının büyük bir gösteriş içinde yükselen yan cephesi... [65]

Ölümü yaklaşmakta olan yazar Gustav von Aschenbach'ın Münih'ten ayrılıp Venedik'e gidişini ve orada genç güzel bir oğlan Tadzio'ya büyülenip âşık olmasını, Eros'un Aschenbach'ı hükmü altına

almasını anlattığı "*Venedik'te Ölüm*", Visconti'nin "kristal kamera"sıyla canlandırılmıştır. Visconti'nin yorumunda ortaçağdaki görünümünü muhafaza eden Venedik, ince bir sanat anlayışına sahip olan T. Mann ve Visconti'ye harikûlade tablo yaratma olanağı sağlamıştır. Ancak T. Mann, Venedik'in eşsiz güzelliğine rağmen, kazanç hırsından dolayı bu kentin hasta olduğunu dile getirmişti:

> "... İşte Venedik, o yüze gülücü, fakat şüpheli dilber! Yarı masal, yarı yabancı tuzağı olan bu kent, ağır pis havasıyla bir zamanlar zevk ve sefalı bir gürlük içinde sanatı geliştirmiş, müzisyenlere yalpalı ve âşıkâne ninniler gibi nağmeler ilham etmişti..."[66]

Sanat ve güzelliğin ne olduğunu anlamaya çalışan ve oğlanı dar sokak ve avlularda takip edip onunla sonsuzluklara doğru uçmayı hayal eden Aschenbach, Venedik'i vebanın sarmasıyla hastalanır ve sahilde ölür. Visconti, zarif Venedik sahneleriyle geçen bu yapıtı, T. Mann'ın da hayran kalabileceği romantik nağmelerle, Mahler'in "5. Senfonisi adegietto sehr langsam" ve Beethoven'in "Für Elise" sonatıyla süsleyerek Venedik hikâyesine yeni hisler katmıştır. Aschenbach'ın duygularını yaşayamaması ve bu gerçeğinin dönüştürülemeyeceğini kabullenip tek başına kalması, yaşlılık ve platonik aşkı ile çaresizliğe düşmesi, Mahler'in hüzünlü senfonisiyle kristalize edilerek ifade edilmiştir. Böylece Gustav Aschenbach'ın ifade edemediği duygusal dünyasındaki acısı, Mahler'in notalarında gizlendi. Bu filmdeki müzik, Eisenstein'ın "*Film Müziği*" teorisindeki gibi, "başka olanaklarla ifade edilemeyecek olan her şeyi duygusal bir bağlamda" katar. Visconti'nin kamerasıyla "*Venedik'te Ölüm*" bir "göz musikisi"ne dönüştürülmüştür. T. Mann'ın zarif edebi dünyası, Mahler ve Beethoven'in romantik müziği ile Venedik'in pitoresk manzaralarının ahenkli sinematografik kompozisyonundan ortaya harika bir sanat yapıtı çıkmıştır.

Ayrıca barok ve arabesk mimari ile resim sanatıyla (Tintoretto'nun resimleriyle) Venedik, barok bir yorumcu/şair olan Orson Welles'in "*Othello*" filminin de mekân ve parçası olarak "sinemasal tablolar"ın yaratılmasına bir alan açmıştır.

Rönesans'ın, ortaçağın kentsel kültürel mirasından beslendiğini düşünürsek Venedik, Floransa gibi yerleşim merkezlerinin mimari, heykel, resim, edebiyat gibi sanatlar bakımından çok zengin olduklarını hatırlarız. Ayrıca ortaçağ kent merkezleri aslında her ne kadar ticari buluşma noktaları olsa da, aynı zamanda spectacle'a (gösteri), karnavallara yer veren, büyük gösterişli eğlencelerin eksik olmadığı, zengin "kültürel üretim alanları"ydılar. Petrarca da 14. yüzyılın ortalarında gezdiği Cenova, Prag, Avignon, Roma ve Venedik gibi kentleri ilk kez gerçekçi bir biçimde yazar. Benevolo'nun verdiği bilgilere göre Petrarca, Roma'nın görsel ortamını heyecanla canlı bir dille tasvir ederken Venedik'te karşılaştığı neşe ve zevk havasına da hayran kalmıştı. Petrarca kadar "Hiç kimse, " diye yazar Benevolo, "Büyük Avrupa senaryosunu, kentlerini ve görünümlerini böylesine dikkat ve böylesine ilgiyle gözlememiştir. "[67]

Avrupa kentlerinin, temelde otonom varlıklar olmaları yüzünden antik çağdaki kentlerden farklı olduklarını belirten Bookchin, ortaçağ kentinin, artan bir şekilde geleneksel nitelikteki tarımsal kökeninden uzaklaşmasının, "yalnızca kendi kimliğine sahip yeni bir kent türünün ortaya çıkışına neden olmadığı"nı, aynı zamanda "kırsal kesimi büyük ölçüde değiştirip yavaş yavaş kent imgesine uyduran yeni bir ekonominin, kültürün ve politik yapının da oluşumuna yol açtığı"nı söyler.[68] Öte yandan Henri Lefebvre, eski doğu ve antik kentlerinin esas olarak politik; ortaçağ kentlerinin ise, politik karakterini kaybetmeksizin, her şeyden önce ticari, zanaatkâr ve banker nitelikli olduğunu öne sürmüştür.[69]

Ortaçağ kentleri lâik bir kültürü temsil edebilmiş, 13. yüzyılın başından itibaren de Latince'nin yanında yönetimde halk dilini ilk kez onlar kullanmışlardır. "Ortaçağın hem lâik, hem de mistik olan kentsoyluları" der bu konuda Pirenne, "geleceğin iki büyük düşünce akımında oynayacakları rol için tam anlamıyla hazırdılar: lâik düşüncenin ürünü olan Rönesans ve dinsel gizemciliğin yöneldiği reform."[70] Bu konuda Gombrich'in bir iddiasına göre, ortaçağ sonlarına doğru Almanya'da yaygın biçimde hüküm süren kilise kurumlarına karşı genel hoşnutsuz-

luğu Nürnbergli ünlü ressam Dürer'in hayal gücü yansıtmış; ve sonunda, halkın Dürer'in sanatına olan ilgisinin de körüklediği Luther'in reformları patlak vermiştir.[71] Avrupa'nın klasik geleneğinde kent, kültür alanını, özellikle de okuma-yazma kültürünün alanını ifade eder. Dolayısıyla kent, sivil insanın, yurttaşın doğal yerleşim alanıydı.[72]

Diğer yandan kentin refahına katkıda bulunan loncalar ve esnaf birlikleri aynı zamanda kentin güzelleşmesi için çaba harcamış, böylece sanatın gelişmesine de katkıda bulunmuşlardır. Hatta İtalya, Felemenk ve Almanya'da hemen hemen her kent ve kasabada bir resim okulu açılmıştı.[73] Kentler böylece ince zevkleri içlerinde barındırmış ve sanatın gelişimini etkileyebilecek kurumsal düzenlemeleri hayata geçirmişlerdir. Ortaçağın mimarisi "masalımsı" olduğu kadar, resimleri de "düşsel"dir. Ortaçağ kentlilerinin (burjuvalarının) ince kültürel mirası, bir yandan ticaret alanının büyümesi ve üretimin artıp çeşitlenmesi öte yandan yeni mallara biçim verebilecek nitelikte zanaatçı ve sanatçıların yetişmesiyle oluşmuştur.

Ortaçağa ait kent manzaraları, daha sonraları oldukça büyüyen diğer kentlerin üzerinde güçlü bir etki bırakmıştı. Benevolo'nun bir başka yorumuna göre, ortaçağa özgü kentsel alanlar insana, bulunduğu kente ait olduğunu hissettirir ve insan kendini Parisli veya Venedikli olarak tanımlar ya da kendini bağlı olduğu belli bir mahalleyle özdeşleştirir. Benevolo'ya göre bu, kentin insanı sınırladığı anlamına gelmez. Kente bağlanmışlık, insanın belli bir mekânda yoğunluk kazanmış hayatının zenginliğinin yayılıp genişlemesine imkân verir.[74]

Ortaçağ kentleri, 11. ve 12. yüzyıllardan itibaren feodal devletlerin çerçevelerini kırmaya başlamışlar, Avrupa'nın ilk atılımının yükünü onlar tek başlarına taşımışlar, çağlarının hep ilerisinde olmuş ve geleceği haber vermişlerdir. "Eğer kapitalist zihniyetlerin kökeni kavranmak isteniyorsa," diye yazar Braudel, "İtalyan kentlerine gitmek ve burada bir süre durmak gerekmektedir."[75] 13. yüzyılda Kuzey İtalya, kent devletleri biçiminde örgütlenmişti. Machiavelli'nin "Prens"ine dayandırılan modern devletin kökeni de Kuzey İtalya kent devletlerine dayanıyordu. Bu kent devletlerinin çoğu Cumhuriyet'le yönetilmek-

teydi; halk da önemli durumlarda toplanıp kentin sorunlarını tartışırdı. Doğrudan demokrasinin ilk örneği olan bu açık hava konuşmaları daha sonra İngiliz tipi demokraside temsilcilerin tartışmasına dönüşecekti. Braudel'e göre Venedik, Cenova, Floransa, Milano, Gand, Bruges gibi ortaçağ kentleri "modern"diler. Öte yandan, "Bencil, dikkatli, yırtıcı kent," diye yazar Braudel, "özgürlüklerini dünyaya karşı savunmaya hazırdır ve gerektiğinde bu savunmayı büyük bir cesaretle ve diğerlerinin özgürlüklerine hiç aldırmadan yapmaktadır. Kentlerarası müthiş mücadeleler, gelecek yüzyılların uluslararası mücadelelerini haber vermektedirler..."

Kentin içinde olgunlaşan Avrupa uygarlığı, "ülkesel", "ulusal" hale gelmiş ve bazı başkentler ayrıcalıklı harcamalar ile desteklenmiştir. Paris, Madrid, büyük şöhretlerini böyle kazanmış, Londra ise adeta İngiltere olmuştur. Devletin tüm ağırlığı ve hayatı bu kentsel "canavarların etrafında dönmektedir. Rakipsiz hale gelen bu kentler, Braudel'e göre lüks araçlar, uygarlık, ama aynı zamanda sefalet üreten "makine"lere de dönüşmüşlerdi.[77]

"Çöl"ün Ortasındaki "Medine"ler

Ortaçağ boyunca önemli bir diğer kentsel alan da Arap-İslam dünyasıdır. Buradaki kentler de, ticari, idari ve kültürel yaşamın dinamikleri olmuşlardır. Arap-İslam dünyasında kentler, Avrupa'dakinden önce kurulmuş, ama kırlar daha ilkel kalmış ve geniş göçebelik bölgelerini barındırmıştır.[78] Arap çölleri arasında ortaya çıkan kentler, birer vahiydi. Kırsal alanların sefaleti ile coğrafi koşulların zorluğu göz önüne alındığında buradaki kentlerin eşsiz birer saadet diyarı oldukları rahatlıkla öne sürülebilir. Diğer önemli bir nokta da, "Arap kentlerinin çeşitlilik gösteren nüfuslarıdır. Dünyanın başka coğrafyalarında olmayan nitelik ve sayıda halk, din, mezhep, dil ve kültürel alışkanlık "medeni" yerlere özgü bir sentez oluşturuyordu. Ticari, kültürel ve gündelik ilişkileri "medine"de (kent merkezinde) birbirine oldukça yakın iç içe yürüyordu, ama aynı kentin içinde, coğrafi bölünmeler de söz ko-

nusuydu: Arap Alevi, Hıristiyan, Yahudi, Ermeni, Hıristiyan Arap, Sünni Arap, Kürt, Türk vb. mahalleleri gibi. Ne var ki pek az kentte olan bu farklılıklar, manipülasyon şeklinde kullanılarak halklar arasında düşmanlık tohumları atılıyordu. Her şeye rağmen İslam kentleri Roncayolo'ya göre, "etnik veya dinsel azınlıklara karşı kız kardeşleri olan Batılı kentlerden daha açıktı."[79] Raymond'un bir saptamasına göre, Yakındoğu'nun tüm büyük Arap kentlerinde en azından bir Yahudi mahallesi, bir Hıristiyan mahallesi ve azınlıkların toplandıkları mahalleler (Şam'ın Kürt mahallesi gibi) bulunmaktadır.[80] Buna karşm Hıristiyan Batı kentlerinde yasal, sosyal ve fiziki anlamda Yahudi gettoları kurulmuştu.

24 Ağustos 1572 yılındaki kanlı "Saint Barthelemy Gecesi"ni gösteren "*Kraliçe Margot*" filminde Katoliklerin Paris'te Protestanlara karşı düzenledikleri katliamdan anlaşılıyor ki, aynı dinden oldukları halde farklı mezhebe sahip olanlara karşı herhangi bir hoşgörü veya tahammül söz konusu değildi.[81] Rönesansla birlikte lâik düşünce gelişirken bu filmin gösterdiği katliam, Rönesans'ın yitirilmiş bir düşünü belgelemiştir. Bu katliamdan daha önce Avrupa Hıristiyan dünyasında Yahudi halkı damgalanarak, onların yaşadıkları mahallelere "getto" denmişti ki, bu sözcüğün kökeni Ortaçağ Avrupası'ndan gelmektedir.

Dar sokakların dikkat çektiği Arap kentlerinde sokak, her zaman hareketli bir yaşamın sahnesi, kendini dışa vurmayı, teşhir etmeyi seven bir halkın buluşma yeri olmuştur. Bu alan sadece yetişkin erkeklerin değil, aynı zamanda kadın ve çocukların da haberleşme ve iletişim hattıdır. Kent sokaklarında meddahlar, ozanlar, yılan oynatıcıları, soytarılar, şarlatanlar, berberler, domino oynayanlar, sokaklara canlılık katarlardı.[82] Mısırlı yazar Necip Mahfuz da, "ailevi" niteliklere sahip olan "sokak hayatı"nı "*Midak Sokağı*" romanında ifade etmiş ve bu eser Meksikalı yönetmen Arthur Ripstein tarafından filmleştirilmiştir. Dar sokak anlamındaki "*Midak Sokağı*", Arap halkının gündelik yaşamı üzerine dokunaklı bir yapıttır. Sokak, hem kamusal, hem de özel hayat alanıdır. Fakat her iki hayat deneyimi birbiri ile kaynaşmıştır; herkes birbirinin ne yaptığını bilmekte ve olanları birbirine iletmektedir.

"*Midak Sokağı*", başka sözlerle kendini teşhir etmeyi ve dedikodu yapmayı seven bir toplumdan kesitler sunar: Aşk, dayak, küfür, ibadet, cinayet vb. Bu arada N. Mahfuz için Kahire, sadece bütün Mısır'ın bir metaforu değil, aynı zamanda tutkuları, kusurları ve üzüntüleriyle insani topluluğun bir birliğidir.[83] "*Midak Sokağı*" da bunun bir tasviridir.

Batılı modern kent şemasında çıkmaz sokağa ilişkin olumsuz bir imaj varken Yerasimos'a göre, İslam kenti bir uçtan öbürüne, bir mahalleden diğerine kişilerin diledikleri gibi geçebilecekleri bir alan değildir:

> "Kapı, çarşı, büyük cami gibi kamusal niteliği en belirgin yerlerden en özel mekân olan eve büyük sokak, küçük sokak ve çıkmaz sokak aracılığıyla, yani gittikçe kamudan özele geçmeyi sağlayan bir ilerlemeyle varılabilir. Bu peteksi sistemde -Batı'nın çok hoşlandığı labirent nitelemesi değildir- çıkmaz sokak mahremiyetin ve korunmanın bütün avantajlarma sahiptir..."[84]

Raymond'a göre ise, çıkmaz sokak, rastlandığı kentlerin, yani aşağı yukarı tüm eski medinelerin -Şam, Halep, Antakya, Kahire vs - konut tipinin bir sonucudur. Raymond'un araştırmasına göre, dolambaçlı ve çıkmaz sokakların varlık nedenlerinden biri, aşırı sıcaklardan korunmak için gölgeli alanlar yaratmak ve toz kaldıran rüzgârları kesmektir. İklimsel bir nedenle ortaya çıkan bu sokak biçimleri aynı zamanda Müslüman toplumunun ana kaygılarından biri olan aile mahremiyetinin korunmak istenmesidir. Sonuçta çıkmaz sokak, geleneksel Müslüman şehirciliğinin temel unsurudur.[85] Öte yandan eskiçağ ve Rönesans'ta, daha sonra da modern şehircilikte kullanılan geometri, Arap dünyasında gelişmiş olduğu halde bu bilimsel metod ortaçağda ne İslam ne de Hıristiyan şehirciliğinde kullanılmıştır. Necip Mahfuz'dan hareket eden "*Midak Sokağı*"ndaki film kamerası da sözü edilen sokaklardan birindeki aile mahremiyetine girerek bu sokak hayatını kaydetmiştir.

Bu arada merkezden çevreye dalgalar halinde yayılan kentler katı bir hiyerarşiye göre örgütlenmişlerdi. Raymond, bu durumu şöyle özetlemektedir:

"Merkezde en önemli etkinlikler (büyük dış ticaret, dini ve kültürel etkinlikler) yer alır; sonra giderek büyüyen aralarla ikâmet semtleri, ikincil düzeydeki etkinlikler (zanaatkârlar) ve nihayet yerleşim bölgesinin sınırlarında yan yana barınan en yoksul semtlerle en önemsiz etkinlikler ve son olarak da kent etkinlikleriyle kır uğraşlarının iç içe geçtiği varoşlar."[86]

Ortaçağ Avrupa kent merkezlerinde kilise yer alırken, Arap-İslam kentlerinde cami göze çarpar. Caminin yakınlarında çarşı (suk) ve hanlarıyla tüccarlar, hanların yanında hamamlar ve zanaatkârlar, daireler halinde yerleşmişlerdir; onların etrafında da ıtriyatçılar ve buhurcular, sonra kumaş dükkânları, kuyumcular, mücevher dükkânları, sarraflar bulunur; mesleklerin en az "soylu" olanları debbağlar, ayakkabıcılar, demirciler, eğiriciler, boyacılar vb. ise kentin dışına doğru yerleştirilmişlerdir.[87]

Bu arada Doğu Akdeniz kentlerinde, Halep, Şam, Antakya, Beyrut, Kudüs ve Kahire gibi kozmopolit yerlerde çeşitli dil, din, mezhep farklılıklarından oluşmuş topluluklar karmaşık asimilasyon sorunlarıyla karşılaşmalarına rağmen günümüze kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir; kimileyin volkanik patlamalara sahne olsalar da. Bugün, Filistin ile İsrail arasındaki gerginliğin Kudüs'ü bir mahşere çevirmiş olduğunu ve gerek halklar gerekse dinler arasında nefretin doruğa ulaştığını izliyoruz. Bu kentlerdeki entegrasyon sorunu, kolonyalizm zamanında kötüye kullanılmış ve ele geçirilen ülkelerin "modernize" edileceği iddiası bir siyasi-ekonomik manevra olmuş; modernleştirmenin getirdiği yıkıcı etkilerle "medine"ler deformasyona uğramışlardır. Raymond'a göre, Ortadoğu'daki kolonyalist politikalar, kent toplumlarının parçalanmasına giden süreci de hazırlamışlardır.[88] Toplulukların çeşitliliğinin çok zengin olduğu Ortadoğu'da Kudüs dört büyük bölgeye ayrılmış; Antakya'daki etnik ve dini bölünmeyle de bu kent, 20. yüzyılda da üç ayrı sitenin bileşkesi gibi görünmüştü: "Sitelerin her biri kenti oluşturan ve karşılıklı korku ve düşmanlık atmosferi içinde yaşayan üç büyük topluluktan birine (Türkler, Hıristiyanlar ve Aleviler)

aitti."[89] Raymond'a göre de, azınlık gruplarının bir bölgede yoğunlaşma eğilimi Osmanlı döneminde belirginleşmiş gibidir ve bu evrede kendi içine kapanma hız kazanmıştır.[90]

Beyrut ve Kudüs'teki modern "iç savaşlar"ı ise emperyalist politikaların teşvikleriyle patlak veren savaşlar olarak kabul etmek akla yatkındır. Günümüzde ateşi sönen Beyrut'taki dinler, uluslar, mezhepler arasındaki mücadelenin, daha doğrusu bu argümanlarla yapılan iç savaşın ardından kentte başlayan yeniden inşaanın Ortadoğu'nun "incisi" olan Beyrut'u iyiden iyiye bir "modern Batı kenti"ne çevireceği endişesi hâkimdir. Niyazi Berkes, Beyrut'un sahil boyunca Kaliforniya kıyılarına benzemeye başladığını ve Amerikanlaşmakta da İstanbul'dan hayli önde olduğunu belirtmekte, 19. yüzyılın ilk yarısında Beyrut'un Osmanlı İmparatorluğu'nun bir kenti iken, Amerikan misyonerlerinin müthiş bir sezi ile bu kenti gözlerine kestirdiklerini hatırlatmaktadır. "Batı kapitalizminin güneşinde tatlı tatlı ısınan" Beyrut,[91] Lewis Farley'in tasvirine göre, "kumsala doğru uzanan, büyüleyici bir tepenin yumuşak kıvrımları boyunca alçalan, başı bulutlarda, ayakları denizin sularında yıkanan yeşil kadifeden bir yastığa zarafetle yaslanmış, dalgın ve hülyalı bir tembellik içinde dalgaları seyreden -bir şark benzetmesiyle- çekici bir hanım sultana benziyor."[92]

Bu arada Lewis Mumford, Lübnan kentleri ile Antakya'da oturanlar arasındaki ilişkilerin uyumlu, samimi, süreğen ve dostça yapıldığını ve başka kentlerde olmayan bu toplumsal hayatın sadece antik çağda değil, aynı zamanda diğer yüzyıllarda ve günümüzde de bulunabileceğini söyler. Fakat Beyrut'un 1970'lerden sonra içine düştüğü -düşürüldüğü- savaş tuzağı, -aynı yıllarda Antakya da benzer bir yerel savaş tuzağına düşürülmek istenmişti- bu kozmopolit kentteki toplumsal ilişkilere düşmanlık ve nefret duyguları katmıştır. Ortadoğu ve Batı dünyasının ekonomik, politik, dinsel "iblislerimin yol açtığı kaos, bazı filmler üzerinden ortaya çıkarılabilir. "*Hayatın Dışında*" ve "*Batı Beyrut*" filmleri bu durumu yansıtarak tarihsel birer belge olmuşlardır. "*Hayatın Dışında*" filminden bir plan, Ortadoğu'nun atmosferini tasvir etmeye yeter: İblis gibi duran devasa bir Ayetullah Humeyni maketi arasında

devrilmiş arabalar, darmadağın konumdaki objeler, ateş, savaşta oğlunu kaybeden ya da kaybedecek olan yaşlı bir kadının yakarış ve çığlıkları... "*Batı Beyrut*" filmi ise kameranın, gerçekliği kaydetme noktasından hareket ederek Beyrut iç savaşını bir kurmacayla yansıtmıştır. Müslümanlar ile Hıristiyanlar arasında ikiye bölünmüş olan Beyrut'taki iç savaşa tanıklık eden "*Batı Beyrut*" filminde iki lise öğrencisi, amatör bir kamerayla güzel bir kadını gizlice görüntüleyip seyretmek isterler. Ancak filmin banyosunu Beyrut'un diğer yakasında yapabileceklerdir. Hıristiyanların yaşadığı Doğu Beyrut'a girme maceraları sırasında Beyrut'un ateşli sokaklarına ve gündelik yaşamına tanık oluruz. Beyrut'u da belki sadece sanatsal öğeler "kurtarabilir": Feyruz ve Um Kalsum'un aşktan, rüzgârdan, yıldızlardan vb. söz eden lirik müziği. "Pozitif" olan film şeridi "*Batı Beyrut*"ta "negatif'e çevrilmiştir. Başka sözlerle film, aktüel Beyrut hayatına bir itirazdır. Sonuçta kozmopolit ve bir "inci" gibi olan Beyrut yitirilmiş bir "cennet"tir.

Dil, din ve hayat tarzları ulemaların etrafında kristalize edilen "İslam kentleri", Batı kentlerinin yeterli bir gelişmişlik düzeyine ulaştıktan sonra elde ettikleri siyasal özgürlüklerine ve mimari bir düzen anlayışına sahip olmadıkları halde, incelmiş bir hayat tarzından da uzak kalmamışlardır; burada, Beyrut, İskenderiye, Şam, Halep gibi kentler örnek olarak verilebilir. Ne var ki kırsal ile kentsel alanlarda hayat kalitesi ve eğitim düzeyi bakımından derin bir fark vardır. Braudel'e göre, Müslüman kentlerinin Batı'ya nazaran özgünlükleri, daha erken belirmeleri ve daha büyük boyutlu olmalarıdır. Bu kentler, İslam uygarlığının özüne bağlıdır ve yollar, gemiler, kervanlar, hac ziyaretleri, kentlerin "hareket demetleri"ni, dinamik öğelerini dile getirir.[93] Ortaçağ boyunca Bağdat, Halep, Şam, Antakya, Beyrut gibi kentlerin canlı oluşları bununla açıklanabilir. Bu kentler aynı zamanda çok-uluslu-dinli-kültürlü hayat alanlarıdır. Ortaçağda Ortadoğu kentleri medeniyetlerin bir sentezine yer verirken, Hıristiyan dünyası diğer medeniyetlere karşı yıkıcı ve zalimdi. 21. yüzyılda bile Batı dünyası hâlâ tek yanlı bir "medeniyet" dayatmanın hesap ve girişimlerini yapıyor. Ortadoğu'nun bir kısmının işgal altında olması bunun bir kanıtıdır. Nazizm'in zulmünden sonra bile günümüzde, Almanya ve Avusturya'dan başka, Da-

nimarka, İtalya, İspanya ve Fransa gibi ülkelerde diğer kültürel, ulusal, siyasal ve dinsel anlayışları asimile etmek isteyen etkin bir neo-faşist dalga veya siyasal düşünce ve bunları temsil eden katmanlar kolayca fark edilebilir. Avrupa'daki son birkaç yıl içindeki seçim sonuçları bir yandan neo-faşizmin yükselmesine sahne olurken, diğer yandan liberal ve sosyal demokrat partilerin "yabancı" düşmanlığına kaymış olduklarını gösteriyor. Aslında hoşgörü, eşitlik, üniversalizm gibi değerler, evrensel bir sorundur; başka sözlerle İran, Suriye, Çin, İsrail gibi ülkelerden başka ABD, Almanya, İtalya, Avusturya vs'nin de önemli ve güncel bir sorunudur. Sonuçta 21. yüzyılın siyasi ve sosyal hayatı hâlâ ortaçağın ve totaliter rejimlerin izleriyle doludur.

Bir "Işık Kenti" olan Bağdat ise, 7. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar dünyanın en büyük, en zengin başkentiydi. Ortadoğu tarihçisi Bernard Lewis de, yeni tatların, tekniklerin, düşüncelerin ortaçağda Doğu'dan Batı'ya doğru hareket ettiğini; İslam dünyasının tıp, matematik, kimya, astroloji, felsefe ve teoloji alanlarında ileri olduğunu ve Müslüman Doğu'nun Avrupa'dan öğrenecek bir şeyi olmadığını belirtmektedir.[94] Latince, Batı Hıristiyan dünyasının diliyken, Arapça, Kuran'ın ve geleneksel şiirlerin dilinden oluşturulmuş, edebiyat ve düşünsel hayat Bağdat'ta yoğrulmuş ve bu kent "ışık"larını uzaklara saçmıştır. "*Binbir Gece Masalları*", bu coğrafyanın komşu ve mirasçısı Babil'in "zevkli" dünyasından beslenir. "*Binbir Gece Masalları*" edebi neşeli-düşsel tadın yanında harikûlade "sine-masal" masallardır. Fellini'vari ahenkli fantezilerle dolu olan "*Binbir Gece Masalları*" daha Méliès'ten itibaren şehvetli, dünyevi hayatlar ve güzel kadınlarıyla, müzikli ve danslı keyifli Arap geceleri, hurma, palmiye, asma bahçeli ve havuzlu konaklarıyla sinemaya çeşitli figürler sağlamıştır. Kendini dünyada çok iyi hisseden ve dünyayı harika bulan Pasolini, burjuvazi ve onun değerlerinden hoşlanmıyordu. Hatta Arapları, Milanolulardan daha iyi tanıdığını öne süren Pasolini, hayatın neşesini ifade edebilmek için bir "*Binbir Gece Masalları*" filmi yaparak "şiirsel sinema"sını daha da renklendirmiştir. Pasolini için küçük burjuvazi sevilecek bir toplum olmadığı gibi Hitler, hatta Stalin'in bile küçük burjuvazi tarafından üretildiğini öne sürer. Pasolini sonuçta hakikati, arzu ve düşlerini gösterebilmek için Boccac-

cio'nun "*Decameron Hikâyeleri*"nde tasvir ettiği yüksek ortaçağ kentleri kadar "*Binbir Gece Masalları*"nın "rüya kentleri"ni de tasvir eder.

Bağdat, İskenderiye, Beyrut, Halep, Şam gibi "dünyevi" kentler düşünülmediğinde, Arap- İslam dünyasının hayati yönden bir çöl olduğu öne sürülebilir. Yüksek ortaçağ ve Rönesans devrinin Avrupa kentlerinin sanatsal yaratıcılık konusundaki teşvik ediciliği ile karşılaştırıldığında Ortadoğu kentleri, İslamiyet'in görsel kültürü yasaklayan zihniyetinin de etkisiyle son derece cılız kalmıştır. Ancak İslamiyet, insanın kendini ifade etme özgürlüğünün bazı yanlarını reddedince, bu kez fantastik ve renkli tasvirlerden oluşan bir edebiyat keşfedildi.[95] Baskı, şiddet ve yoksulluk altında yaşayan bu coğrafya halklarının göz kamaştırıcı anlatılar kadar, "sine-masal"lara da oldukça ihtiyacı vardır.

Şam ve Beyrut arasında yolcu taşımacılığı yaparken yolcularına sıkılmasınlar diye masal anlata anlata "Şam tatlısı" gibi efsanevileşen Şam'lı Salim hakkında bir hikâye vardır. Kırk yıldır Şam ile Beyrut'tan öteye gidemeyen Salim'in, davudi sesiyle iki kent arasında yolculuk yapan herkese anlattığı hikâyelerle dünya üzerinde gezip dolaşmadığı ülke kalmamış. Ağzından bal gibi akan kelimeler karşısında herkesin büyülendiğini gören Salim, "Bu, çölün bir lütfu, " demiş ve masalına şöyle devam etmiş:

> "... Çöl, yabancılara önce güzel görünür. Birkaç günlüğüne veya haftalığına, ya da birkaç aylığına gelenler çölü büyüleyici bulur. Ama sürekli çölde yaşamak çok zordur. Bu nedenle kimse çölde yaşamak istemez; çöl hep yalnızdır... Ama büyükbabamın babası, çöle sadık kaldı. Yalnızlığa alışmanın cennetten farksız bir şey olduğuna inandı. İşte o gün bugündür çocukları ve torunları da çölün yalnızlığını güle oynaya, bazen de rüya görerek unutmaya çalıştılar... Çöl de bu iyiliğin altında kalmayarak büyükbabamın babasıyla onun çocuklarına ve de torunlarına tüm renklerin en güzelini armağan etti: Kelimelerin gizemli rengini!.. Çölün ortasında açlıktan ve susuzluktan imanları gevrerken çadırdaki ateşin başında, süt ve balın su gibi aktığı cennetten

söz edip durdular. Sihirli kelimeler sayesinde tüm dağlar ve vadiler, tüm gezegenler ve dünyalar, tüyden de hafif olarak gözlerinin önünde uçuşup durdu..."[96]

Arabacı Salim bütün bu masalları tatlı tatlı, -Şam tatlısından ve de "Halep fahişesi"nden de tatlı- anlatırken dilsiz kalmış. Binlerce yıllık Şam sokaklarının diliyle en renkli dünyalarını yaratan bu garip adamdan sonra, hayallere ihtiyaç duyan bir topluma, "dil"e ille de gereksinim duymayan "neşeli" bir araç sunabilir: Bu, sinemadır. Sinema, illüzyonist (hayalci) boyutuyla "görsel" modern "*Binbir Gece Masalları*"dır. Bütün bir Arap coğrafyasının en güzel filmlerini gerçekleştiren Mısır sinemasından Yusuf Şahin de Arap çöllerinin yeşertilebileceğinin "masal"ını "*Muhacir*" adlı eseriyle temsil etmeyi başarmıştı. Kahire'deki stüdyolarıyla Mısır sineması saçtığı görüntülerle Arap dünyasının "Hollywood"uydu. Serap ile gerçek arasında bir uyum bulamayan ve modern çağın şokunu hâlâ atlatamayan, ayrıca İsrail ve emperyalist Batı'nın (özellikle Amerika ve İngiltere'nin) sürekli baskısından ve kendi siyasi ve dini diktatörlerinden kurtulamayan Arap-İslam dünyası ise, hem kendinden hem de Batı'dan kaynaklanan ekonomik ve siyasi sebeplerle henüz "ortaçağdan kurtulabilmiş değildir. "*Batı Beyrut*", "*Binbir Gece Masalları*" ile Yusuf Şahin'in filmleri ise "kurtuluşun imgeleri" dir. Sinemanın gücü de sadece bu kadarla sınırlıdır.

Rönesans'tan Sinema Çağı'nın Kentlerine

"Kent, modernitenin hem mekanizmasıdır
hem de kahramanı. "
(Michel de Certeau)

Fernand Braudel'in iddiasına göre, ortaçağ ile Rönesans arasında düşünülenin tersine, tam bir kopuş olmadığı gibi, birbirlerinin zıtları da değildir.[97] Sonuçta her şey, bir öncekinin izini taşıyarak oluşur. Michelet ise önce, 12. yüzyıldaki lâik şiirle; ardından 14. yüzyılda Dante'nin üç âlemi (cenneti, cehennemi, arafı) "İlahi Komedya"sına alıp hayal âlemini insana yaklaştırmasıyla ortaçağı değiştirip kapadığını ve son olarak 15. ve 16. yüzyıllarda özgürleşmenin araçlarını yükseltmiş olan matbaacılığın, Yunan ve Roma medeniyetlerinin yeniden keşfiyle, Amerika'nın, Doğu ve gerçek dünya sisteminin bulunuşuyla (1507) birlikte ortaçağın sona erdiğini ve modern düşünceye yön vermiş olan Rönesans devrinin başladığım belirtmiştir.[98]

Rönesans, rasyonel ve hesaba dayanan mimarlığı yaratmaya başlamış, insanın kendi kendini tanımasını önüne koymuş, edebiyat ise, hümanist yeni bir hayata ve dünyaya geçişin eşiğinde bulunduğunu Petrarca, Boccaccio, Dante ile sezmişti. Ortaçağın kendisine büyük bir "insan çölü" yaratmış yaşam dünyasma karşılık Rönesans, "Görecek gözleri, ateşli ve meraklı ruhu olan yeni bir insanlığın doğuşu"nu Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafaello gibi lâik "sanat peygamberleri-

nin göz kamaştıran "ışık"larıyla yansıtmıştır. Michelet, Rönesans'ın bir insanlık, genel sevgi dünyası başlattığını ve insanın, dünyanın kardeşi olduğunu, tabiata karşı şefkatli, insani ve özgür fikirli olduğunu göstermiştir. Michelet'ye göre insan, bu yüzyılda kendi benliğini tekrar bulmuş; Luther, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes ile manevi varlığın sırlarına ermiştir.[99] A. Hauser ise Rönesans'ın tüm estetizminin ortaçağ ve antik çağa tamamen aykırı olduğunu öne sürmüştür:

> "İnancı bütün bir adamın ölüm döşeğinde kendisine uzatılan haçı çirkinliği nedeniyle öpmeyi reddetmesi ve daha güzelini istemesi olayı, daha önceki hiçbir çağ için düşünülemezdi..."[100]

Bilimsel, sanatsal buluş ve yaratılar Floransa, Venedik, Roma gibi kentlerde hazırlanmış, geliştirilmiş ve daha sonra Paris, Amsterdam, Nürnberg, Cenevre, Bruges, Rotterdam, Dresden vb. kentlere yayılmıştır. A. Hauser, Rönesans döneminde sanata duyulan gereksinimin arttığını, kentsel yaşamın daha gelişmiş formlar içerisinde gerçekleştiğini ve 14. yüzyıl İtalyan yazarlarının -Boccaccio, Petrarca, Dante, Cavalcanti gibi- kent çocukları olduklarını belirtmektedir.[101] Kısacası kent, alfabeyi öğrenmiş, elit okuyucuların barındığı bir "medeniyet" alanıdır artık.

Rönesans'ın yeni kent projesi ise, teorik olarak yeni hümanist ve klasik kültür araçlarıyla zarifleştirilmiş ve yeni kent, "ideal kent"le özdeşleştirilmiştir. Ayrıca Rönesans devrinin ütopyaları "seyahat" oldukları halde, onlar da ideal bir site yaratırlar: T. More'un "Ütopya"sı, Campanella'nın "Güneş Ülkesi", Bacon'ın "Yeni Atlantis"i gibi.

"Spectacle Kent"ten Hüzün Verici Sanayi Kentlerine

Rönesans, bütün alanlarda yeni bir hayat biçimini ifade eder ki, kentler de yeni bir şekilde tasavvur edilmiştir. Rönesans devrinin en önemli mimarı Alberti'nin tasvirine göre kent, içinde "aile"nin de tasarlandığı ve insani toplumun esinlediği ahenkli, arzulanan ideal büyük bir evdir. Rönesans kentlerinin görünümleri de seyirlik, duru ve geometrik ola-

rak tasavvur edilmiştir.[102] Sanat eleştirmeni ve tarihçisi M. Ragon'a göre de, "Rönesans, harika bir mimari dekor yaratarak Roma'yı süsledi, zira Rönesans şehirciliği bir sanattı."[103]

Başka bir deyişle Rönesans kent, "spectacle-kent"tir; yani teatral, gösterişli bir düzene sahiptir. 16. yüzyılın ikinci yarısında kentin görünümü ortak bir ilgi alanı haline gelmişti; Fellini de, "*Tatlı Hayat*" ve "*Roma*" filmlerinde kentin görünümüne ilgi gösterecektir.

Ortaçağın sonları ile erken Rönesans (15. yüzyıl) döneminde, burjuva zihin gücünü ve özgürlüğünü simgeleyen görkemli konaklar, çan kuleleri ile belediye konakları kentlerde yükselerek buraları güzelleştirmiştir.[104] Rönesans'ın yaratıcı hayal gücü ve fantezisi, sadece "ideal kent", sanat ve edebiyat alanlarında değil, aynı zamanda modada, sofra ve mobilya beğenisinde, aynacılıkta, değerli fayans ve süs eşyalarında vb. göz alıcı nitelikte olmuştur. Bu güzellikler Venedik, Bologne, Floransa, Roma gibi Akdeniz kentlerinden Bruges'e, Paris'e ve Orta Avrupa kentlerine yayılmıştır.

Benevolo'nun verdiği bilgilere göre Venedik, dünya klasisizminin etkilerini yavaş yavaş hissetmiş ve 16. yüzyıl ressamlarının tasvir ettikleri yeni bir görsel uygarlık sunarak bunu sonraki yüzyıllarda bütün dünyaya yaymıştı. Braudel'e göre Venedik, 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar İtalya'nın ve kesinlikle Akdeniz'in en zengin kentiydi. "Çünkü" diye öne sürüyor Braudel, "Venedik o çağın dolaşım sisteminin merkezindedir. "[105] Venedik, romanesk, arabesk, gotik, Rönesans ve barok tarzlarını içinde barındırdı. Barok kent de Rönesans ve ticari kapitalizmle birlikte gelişti.[106] İtalyan kültürü de, Orta Avrupa'ya renk katarak modern Viyana'nın ince kentsel ve artistik şekillenmesinde rol oynayarak Visconti'nin "kristal sinematografından süzülerek ekrana yansımıştır. Sonuçta Visconti'nin yapıtları bir yandan İtalyan kültürü ve Viyana'nın sahne sanatlarıyla, öte yandan Thomas Mann'ın zarif üslubuyla "akraba"dır. Böylece insanlığın yüzyıllar içinde yaratabildiği kültür(ler) sonraki kuşak ve toplumlara miras kalarak başka biçimlere dönüştürülmüş oluyor. Sonuçta kültür olgusu durağan değil, hareketli

ve evrenseldir. İşte böylesi bir kültürel aktarım ve iletişim, hümanizma yaratabilir. Hümanizma'ya eşlik eden bütün kültürler de zaten "milli" karakterli değildir; bütün insanlığı temsil ederler ve "açık"tırlar.

Yeni dünyaların keşfi, feodal toplumun ekonomik dengesini bozmuştu; keşiflerle birlikte Avrupa'ya giren mallar çoğalmış, ticaretin dünya ölçeğine genişlemesi, Merkantilist kapitalizmin sermaye birikimi, buharlı makinenin icadıyla hızla artan bilimsel ve teknolojik gelişmeler, feodaliteyi yıkmış, burjuva sınıfı güç kazanmış ve endüstriyel kapitalist bir dünyaya doğru bir evrim başlamıştı. 17. yüzyıldaki Aydınlanma Çağı'nın rasyonalizminden sonra 18. yüzyılda İngiltere'de sanayi devrimi oluşmaya başlamış ve bu oluşum daha sonra diğer Avrupa ülkelerine de yayılmıştır. Sanayideki üretim artışı, üretim sistemlerinin mekanikleşmesi ve makinelere geçmesi, nüfus artışı, kentlere göç ve endüstriyel kentlerin ortaya çıkışı bu tarihsel gelişmelere tekabül eder. Rönesans'ın kısa ömründen sonra modern sanayileşme ve kentleşme hız kazanmış, dolayısıyla Rönesans'ın "İdeal Kent" projesi yeterince genişleyemediği gibi, 19. yüzyılın endüstriyel mühendislik ve politik zihniyetli şehircilik çalışmaları, ortaçağ ve Rönesans döneminden kalma pek çok güzel mirası yıkmıştır. Benevolo, Rönesans'ın görsel kültürünü değiştiren nedenin, her şeyden çok modern bilimin doğuşu olduğunu belirtmektedir:

> "Artık sanat gerçek dünyanın nesnel karşılığı olma iddiasında değildi... 'Bilmek' artık 'tasvir etmek' anlamına değil, görünür dünyaya hükmeden mekanik yasaları keşfetmek anlamına geliyordu... Bu projenin gereci geometriden çok matematikti... Sanat kültürü nesnel kesinliğini yitirirken, bilimin onun alanından elediği bir değerler koleksiyonuna sahip çıkıp duygu ve ahlâk dünyasına yöneldi..."[107]

Özellikle Romantik sanat bu sürecin bir sonucuydu. Schiller, Beethoven, Hölderlin; ayrıca Baudelaire, Dostoyevski, Rilke vs. duygu ve ahlak dünyasına yönelmişlerdir. Böylesi bir dünyanın sinemasal tasvirini Tarkovski, Bergman, De Sica, Sokurov, Bela Tarr, Charlie Chaplin, Bunuel gibi yönetmenlerin manzaralarında hissetmek mümkündür.

Mimari ise artık evrensel bir hiyerarşiye uydurulmuştur; Avrupa hükümdarları da büyük kentlere simetri ve düzen getiren pek çok projeyi desteklemişlerdi. Paris, Madrid, Torino, Göteburg, Stockholm gibi kentlerdeki krallık sarayları ve diğer konutlar ile şehrin bir kısmı hükümdarların desteğiyle yapılmıştı. Benevolo, mutlakiyetçiliğin mükemmel ve tartışma götürmez görüntüler istediğini ifade etmektedir. Versailles'ın ve Moskova'nın 16. yüzyılın ortasında yeniden inşaası, 1700'lerin başında da Moskova'ya karşı Saint Petersburg'un yeniden kuruluşu, 19. yüzyılda "Napolyoncu Paris"in ve onu izleyen yıllarda Viyana ve Berlin'in yeni kentleşme dönüşümleri mutlakiyetçiliğin hiyerarşik özelliğinin damgasını taşır. Buna karşın "Mutlakiyetçi ve merkantilist rejimlerin başkentlerinin tersine," diye belirtiyor Benevolo, "özgür Felemenk kentlerinde ortaçağın yönetim süreçleri ile modern görsel gereçlerin mutlu biçimde birleşmesi sağlandı."[108]

Amsterdam üzerinde duran Benevolo, Rembrandt, Huygens ve Spinoza'nın aynı çağda bu kentte çalıştıklarını, Descartes ve Galileo'nin yazılarının da burada basıldığını belirtmektedir. Bu arada Nürnberg ve Frankfurtlu burjuvalarla bir zanaatçı gibi pazarlık etmek ve tartışmak zorunda kalan Dürer, Felemenk kentlerini ziyaret ettiğinde orada bir efendi gibi karşılanmıştı.[109] Rembrandt ve Vermeer gibi ressamlar için de kent ve kent dışı manzaralar bir birlik duygusu oluşturarak bir kültürel üretim alanı oluşturdu. Bu Felemenk ressamlar, metinsel değil, tabloların diliyle film yapan Peter Greneeway ile Aleksander Sokurov'a yeni sinematografik ifade biçimleri için bir olanak sağlayacaklardı. Bir kişisel özgürlük alanı olan Amsterdam bu özelliğini günümüzde daha da genişletmiştir. Daha da ileri giderek, Amsterdam'ın gerek kentsel görünümünün ve düzeninin, gerekse gündelik hayatm akışının Paris, Viyana gibi kudretli emperyal tarihi olan metropollerden daha sevimli ve demokratik olduğu iddia edilebilir.

Paris'teki şehircilik krizi Aydınlanma'nın tartışıldığı dönemde doğarken, modern Avrupa kentleri, dalgalanan nüfusun sürecinden geçti. Şehircilik (ürbanizm), bilim, sanat, teknik, politika, şiir ve felsefe alanlarıyla ilişkiliydi. Paris'in Haussmannci dönüşümü de bunun en açık

örneğidir. Ayrıca sanayi uygarlığı, küçük çocukların ucuz emekle çalıştırılıp sömürülmesi sonucunu da doğurmuştur.

Bazı düşünürler, kentsel sosyal alanda ilişki kurmanın kentin tipik özelliğini oluşturduğunu, üstelik büyük kentlerde yüz yüze ilişki kurmanın küçük kent veya köylerden daha kolay olduğunu öne sürmektedir. Örneğin kent sosyoloğu R. Ledrut, bütün kentlerdeki insani ilişkilerin sınırlı, zayıf, mekanik ve bireyci olduğunun öne sürülemeyeceğini iddia eder.[110] Ona göre, metropollerin ortak yaşamaya yer vermemelerinin nedeni, çağımızın politik, idari ve toplumsal yapısından kaynaklanmaktadır.[111] Belki sadece Vertov'un "*Kameralı Adam*" filmi, kentlerde kolektif biçimde uyum halinde yaşanabileceğini göstermiştir ki, bu da sosyalizmin ümit ettiği bir ütopya olarak kalmıştır.[112] Ruttmann'ın "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*" de modern kentsel yaşamın kolektif ve renkli yanını tasdik etmiştir.

Kentleşme, endüstriyel toplumun tipik bir özelliğidir. Ledrut'nün bu konuda verdiği bir örneğe göre, 1790 yılında Amerikan nüfusunun sadece yüzde beşi kentli iken, bu oran 1970 yılında yüzde yetmiş beş civarına kadar yükselmiştir. Hızlı kentleşme, sanayi devrimiyle birlikte hemen hemen bütün dünyaya yayılmış; ama özellikle Batı'da daha hızlı seyretmiştir. Günümüzde bu seyir Kahire, İstanbul, Tahran, Meksiko City, Kalküta, Bombay vb. "Üçüncü Dünya" kentlerinde görünmektedir.

Sanayi Çağı ve onun aldığı seyir, ilk yıllarından 1910'lara film anlatısına yön vermiş olan Charles Dickens'ın "İki Şehrin Hikâyesi" romanında mükemmel bir şekilde dile getirilmişti:

> "Tüm zamanların en iyisiydi bu... en kötüsü de! Bilgeliğin çağıydı. Aptallığın çağıydı. İnançların dönemiydi. İnançsızlığın da. Mevsim aydınlığın mevsimiydi. Mevsim karanlığın mevsimiydi. Umut'un baharını, umutsuzluğun kışını yaşıyordu. Her şey geleceğindi. Gelecek hiçlikti. Hepimiz cennete gidiyorduk; ya da tersine, cehenneme... "[113]

Sanayi kentlerine akın eden işçi kesimi zor koşullarda yaşıyordu; üs-

telik Manchester, Liverpool, Glasgow, Edinburgh gibi sanayi kentleri tekdüzelikleri ve nüfus yoğunluğu ile "yurt"larından kopmuş halk için yabancılaştırıcı ve sıkıntılı olmuştu. Büyük çalışma kamplarına benzetilen sanayi kentleri sağlığa zararlı, pis ve çirkindi; çünkü 19. yüzyıldan itibaren estetik kaygılar şehircilikte ikinci plana itildi.[114]

Emekçilerin hayat koşulları ise öylesine düşük bir düzeyde kalmıştı ki, Arnold Hauser'e göre, ortaçağdaki kölelerin durumu bile onların yanında sevimli kalır.[115] John Ford da, "*Vadim O Kadar Yeşildi ki*" filminde Galler'deki maden işçilerinin durumunu gösterirken, hem "kömür"e boyanmış işçilerin düştükleri trajediyi hem de bereket dolu vadinin sanayi artıklarıyla bozuluşunu belgeledi. J. Ford'un filmindeki işçilerin işyerlerine kitlesel biçimdeki gidiş gelişleri ise "*Metropolis*" işçilerinin dramatik özelliğini sergiler. Gerçekten de endüstriyel hayat tarzı, insanın tarihinde trajik bir dönem olarak anılacaktır. 18. yüzyılda işçiler, işyerlerinde birbirleriyle merhabalaşamazlar, arkadaşlarının durumu ile ilgilenemezlerdi; bayram günlerinde ise kilise ayinine katılacaklarına ve "dürüst" bir biçimde eğleneceklerine dair yemin etmek zorundaydılar.[116] Ayrıca topraksız ve araçsız olan ve bir kentten bir diğerine sürüklenen işçilerin konumu, endüstriyel toplumun hâlâ ortaçağa ait özellikler taşıdığını göstermekteydi. Bu toplum aynı zamanda dilenci, hırsız, serseri vb. tipler üretiyordu.[117] Bertolt Brecht'in, Marx'ın ekonomi politikasını okuduktan sonra yazdığı "*Üç Kuruşluk Opera*" oyunu da bu durumu Londra fonu üzerinden göstermiştir.

Şarlo'dan Joseph K. ve Franz Biberkopf'a

Chaplin'in sanatının mekânsal kökeni de Londra'ydı. "Siyah ve kırmızı evleriyle," diye belirtiyor Benjamin, P. Soupault'dan yararlanarak, "Londra caddeleri boyunca yaptığı bitimsiz yürüyüşlerde Chaplin gözlemlemeyi öğrendi. Melon şapkalı, çarpık bacaklı, kısa bıyıklı ve bastonlu adamı dünyanın ta ortasına yerleştirme düşüncesinin, ilk kez Strand'ın küçük memurlarının manzarası karşısında aklına geldiğini kendisi söylemişti. Bu duruş ve giysiler ona 'kendini bir şey sanan' adamın zihniyetini anlatıyordu. Fakat filmlerinde onu çevreleyen diğer tip-

ler de Londra'dan alınma... Soupault, bu kendini belgeleme özelliğine, Chaplin ve Dickens arasında hem yeniden okunabilir hem de izi sürülebilir bir koşutluk da ekler..."[118]

C. Dickens da, günlük işlerini bitirdiğinde Londra'nın yarısını dolaşır, gece karanlığında da Holborne'un sokak lambalarının altında gezinirdi.[119]

Kökeni, modern endüstriyel kente uzanan Şarlo, sonuçta Don Kişot ile Sançe Pansa karışımı, Aslan Asker Şwayk gibi karşı-kahraman, "Gezginci Yahudi" bir "vatansız"dır. Şarlo Henri Michaux'nun dediği gibi hiçbir yere bağlanamaz. Soupault'nun deyişiyle de, Şarlo daima bir yerlere gitmelidir. O, sinema tarihinin en gezgin karakteridir ve bu özelliği "Sinema Çağına denk düşer. Şarlo'nun en önemli özelliği ise, sinemayı sirklerin ve müzikhollerin seviyesinden kurtarıp estetik bir düzeye ulaştırması; ayrıca sinemayı kitlelere olduğu kadar sinemayı küçümseyen "seçkin" kültürel çevrelere de ulaştırmasıdır.

"*Şarlo Göçmen*" filmi, New York'a akın eden göçmenlerin girişte hayvanlardan farksız bekletildiklerini gösterir. Şarlo gibi diğer göçmenler de "Amerika! Sıkı dur, seni fethetmeye geliyorum!" hayalleriyle gitmişlerdir New York'a. H. Arendt'in bir saptamasına göre ise, Şarlo'nun kişiliği ile sürekli olarak ezilen Yahudi tipi arasında bir benzerlik vardı. Orta Avrupa ve Rusya'daki Yahudilere karşı yapılan düşmanlık ve ayrımcılıktan kurtulmak için Amerika'ya 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında bir milyon Yahudi göç etmişti. Şarlo endüstriyel kentlerde, Eisenstein'ın ifade ettiği gibi bir kurt sürüsü içinde yaşamak zorundaydı.[120] Örneğin "*Yumurcak*" filminde Şarlo ve çocuğu gözetleyen polis "Mefistofelestik" bıyıklara sahiptir. Bu bıyıklar, 19. yüzyılda sürekli disiplinli bir çalışma talep eden Taylorizm, Bismarck ve Wilhelmyen kültürü çağrıştırır. Başka sözlerle bu bıyıklar Bismarck ve hatta Nietzsche'nin bıyıkları gibi kudretli ve tehlikeliydi. Roland Barthes'ın yorumuna göre Şarlo, tarihsel açıdan aşağı yukarı Restauration (1815-1830) dönemi işçisini, makineye karşı ayaklanmış, grev karşısında ne yapacağını şaşırmış, ekmek sorunuyla büyülenmiş, ama hâlâ siyasal nedenleri anlayacak, ortak stratejinin zorunluluğunu kavrayacak dü-

zeye gelmemiş, niteliksiz işçiyi canlandırır. Ancak diye belirtiyor Barthes, "Henüz devrimin dışında kalan bir tür ham proleter çizdiği için sonsuzdur Şarlo'nun canlandırma gücü. Daha hiçbir sosyalist yapıt emekçinin koşulunu bunca şiddet, bunca yücelikle dile getirmeyi başaramamıştır... Şarlo, körlüğü öyle bir biçimde gösterir ki hem körü, hem de gösterisini görür; birinin görmemesini görmek, onun görmediğini yoğun bir biçimde görmenin en iyi yoludur... Şarlo'nun anarşisi siyasal açıdan tartışılabilir, ama sanatta devrimin belki de en etkin biçimini sergiler."[121]

Sanayi toplumunun korkunç ilk yıllarına o denli büyük bir sefalet yüklenmişti ki, ahlak denilen o lüks çiçeğin açma olanağı yok olmuştu. "*Sahne Işıkları*" filmindeki kişilerden biri bunların tümünü bir özdeyişle anlatıverir: "Açlık vicdanı öldürür."[122] A. Hauser'in yukarıda ifade ettiği endüstriyel kent düzeni "bir köpek hayatı" gibiydi. Praglı Joseph K., Berlinli Franz Biberkopf gibi Şarlo da "sanayi" kentlerinde bir "köpek hayatı" sürüyordu. "*Modern Zamanlar*"daki Şarlo ise işsizlikten kurtulmuşsa da yaptığı iş onu korkutur ve işten nefret eder. Ayrıca iş makineleri, Şarlo ve işçiler için iblisvari araçlardır. D. Harvey'e göre makinenin, fabrikanın ve rasyonel kentin, modern hayatın ebedi özelliklerini tanımlamak için yeterince zengin bir kavramlaştırma fikrine, modernizmin kendi içinden gelen "*Modern Zamanlar*" filmi güçlü bir şekilde itiraz etmiştir.[123]

Özne ile nesne arasındaki uyumsuzluğun mükemmel bir hicvi olan "*Modern Zamanlar*", araçsallaşan insan aklını ve bedenini gösterir. Şarlo işine tahammül edemez ve sonunda tekrar yollara düşer. O, Dickens'ın öngördüğü gibi bir "cennet"e gidiyordu ya da bir "cehennem"e. Aslında Şarlo kesinlikle acımasız bir ortamda yaşıyor ve orada kendini kurtarmaya çalışıyordu; buna karşılık seyirciler, onun filmlerinde "cennet"e gidiyormuş gibi seviniyordu. Zira kentlerdeki yoksul ve işsiz kesim bir "köpek hayatı" sürüyordu. Yine de Şarlo, "küçük mutluluk"lar ve bir kadına âşık olmanın vereceği neşeyi yaşar ve bu duyguyu seyirciye hissettirir. Şarlo, seyirciyle mükemmel bir iletişim kurmayı başarmıştır. O, kesinlikle sinemanın mutluluk veren "dinsiz peygamberi"dir.

Faşist ideolojiye hizmet eden Oswald Spengler'e göre, Batı uygarlığının mahşeri bir görüntüsü vardır ve kentlerin tarihi dünya tarihinin aynasıdır. 1920'lerde Spengler, bütün büyük kültürlerin kentlerde doğduklarını iddia etmişti.[124] Nazi ideolojisi de Berlin'i "yeni ve büyük misyonu" için yeniden biçimlendirirken Spengler'in savlarından beslenmişti. Modern şehirciliğin ideolojisi ise, ilerlemeyi destekleyen makinecilik ile işçilerin sefaleti efsanelerinin karşılaştırmalarıyla doğdu. 19. yüzyılın kent ütopyacılığı ise O. Spengler ve "nüfus teorisi"yle açlık, savaş ve ölümü öneren Aziz Malthus'ün Sosyal Darwinist ideolojisiyle çatışan sosyalist özlüydü.[125] M. Ragon'a göre, ilk ütopik site örnekleri 19. yüzyılda hüzünlü bir kentsel realiteye dönüşmüştür. Bu arada "Ütopyalar" ideal bir kent tasavvur ederken, sosyalizmin üst aşaması olan komünizm, anti-ürbanist (kent karşıtı) bir toplum biçimi düşünmüştür; zira böyle bir toplum modelinde doğa, toplum ve birey arasında bir ahengin olacağı varsayılmıştır.[126]

Friedrich Engels çalışanların durumunun tüm ilişkileri ile sadece İngiltere'nin kentlerinde incelenebileceğini; Londra'da iki buçuk milyon insanın tek bir noktada üst üste yığılışının; bir yandan bu iki buçuk milyon insanın gücünü yüz misline çıkarırken, bir yandan da Londra'yı dünyanın ticari merkezi haline getirmiş olduğunu belirtmiştir. "Denizden Londra köprüsüne doğru çıkarken, " diye yazıyordu Engels, "Thames'ın sunduğu manzaradan daha etkili bir tablo bilmiyorum... Öylesine etkili ki, insan kendini toparlayamıyor ve daha İngiliz toprağına ayak basmadan İngiltere'nin büyüklüğünün harikaları içinde kayboluyor..."[127]

Engels, İngiliz kentlerini değerlendirirken, Auguste Blanqui de, Fransız kentlerindeki emekçilerin durumunu yazıyordu. Shelley ise, "Cehennem, Londra'yı andıran bir kenttir; dumanlı ve çok kalabalık bir kent..." diyerek endüstriyel kentin acımasız, adaletsiz ve yitik insanların mekânı oluşuna dair kaygısını dile getirmişti.[128] Kentsel yaşama dair karamsar olan bu düşüncelere Balzac da Paris'in bir tasviriyle katılmıştı: "... Paris, içinde, değişik sosyal avların sağladığı ürünle yaşayan yirmi çeşit vahşi halkın kaynaştığı bir Yeni Dünya ormanı gibidir..."[129]

Modernite ve Metropoller

Michel Ragon, modern şehircilik hakkındaki ilk teorisyenlerin birkaç edebiyatçı olduğunu öne sürmektedir: Eugène Sue, Jules Verne, H.G Wells gibi. Robert Owen, Fourier, Engels gibi düşünürler de şehircilik ideolojisi konusunda fikir yürüttüler. Ragon'a göre, 19. yüzyılın büyük umutları olan ekonomi ve politikada olduğu gibi şehircilik ve mimari de 20. yüzyılda hayal kırıklığına uğrayacaktı.[130] "19. yüzyıl" diye belirtti büyük bir "yaratıcı yıkıcı" olan Le Corbusier, "bütün dünya kentlerini korkunç bir kaosa sürükledi. Yeniden düşünmek için her şeyi baştan almak lazım."[131]

"Yaratıcı yıkma" imgesi, Baron Haussmann'dan, Le Corbusier ve II. Dünya Savaşı sonrasında New York'un kentsel yapısında değişiklik yapan Robert Moses'e kadar kendini göstermiş bir eğilimdi. Bazı düşünürlere göre de "yaratıcı yıkma", modernitenin temel bir koşuluydu. Bir "estetik hareket olarak modernizm"in yaratıcı yıkıcı karakteri, 19. yüzyılın yapıtlarında ifade edildiği gibi, "*Ekim*", "*Petersburg'un Sonu*", "*Kameralı Adam*" gibi filmler üzerinden 1920'lerin sinemasında kendi imgesini bulmuştur; bu estetik kategoriye 1960'ların yönetmeni olarak Godard'ı da sokmak mümkündür. Bu arada Baudelaire, sanatçıyı, kent yaşamının sıradan konuları üzerinde yoğunlaşabilen, bunların gelip geçici özelliklerini kavrayabilen, ama yine de bu kısa anın içinden, sonsuzluğa ilişkin taşıdığı bütün işaretleri çıkarıp alabilen biri olarak tanımlamıştı. "Başarılı modern sanatçı," diye belirtmişti Baudelaire, "günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinden evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabilen, hayat şarabının acı ya da baş döndürücü rahiyasını imbikten geçirerek damıtabilendir."[132]

19. yüzyılın Parisli romancı, şair ve ressamları Balzac, Hugo, Zola, Rimbaud, Verlaine, Courbet, Renoir, Lautrec vb. ayrıca Petersburglu yazarlar Gogol, Dostoyevski, Biely vb. kent yaşamı üzerinde yoğunlaşarak kentsel yaşamın anlık ve değişken olduğunu tasvir etmişlerdi. "Sinema Çağının sanatçıları da modern kentsel yaşam üzerinde aynı şekilde yoğunlaşmışlardı: Proust'tan sonra Musil, Döblin ve Joyce gibi yazarlardan başka F. Leger, Picabia, G. Chirico ile Berlin-Münih-Dresdenli Alman ressamları ve ayrıca film yönetmenleri...

Burjuvaların olduğu gibi, yoksul ve orta sınıf ile eğitimli toplumsal kesimlerin yaşam alanları kentlerdir. D. Harvey'e göre de, 1848 tarihinden sonra modernizm büyük ölçüde kentsel bir olgu idi. "Modernizm" diyordu bu konuda Harvey, "Kentlerin sanatı idi, doğal meskenini kentlerde buluyordu."[133] Harvey, Michel de Certeau'dan, "Kent, modernitenin hem mekanizmasıdır, hem kahramanı" alıntısını kullandıktan sonra, "modernist düşünce ve pratik arasındaki bağıntıyı vurgular ve modernlik ile kent ilişkisini açıklarken, özellikle Paris, Berlin, Viyana, New York, Chicago, Londra gibi "kültürel coğrafi" alanlar çıkarıp modernitenin "kahramanlarından söz eder. Sadece ticari değiş tokuşun değil, aynı zamanda kültürel alışverişin de merkezleri olan modern kentler kozmopolit mekânlardır. Paris, Berlin, Viyana, Petersburg, Londra, New York gibi kültür başkentleri yerli yazarlar, edebi seyyahlar ve politik sürgünlerle yeni sanat ve düşüncelerin "ateşli atmosferini" temsil ediyorlardı. "Bu kentlerde," diye belirtiyor Malcolm Bradbury, "Kafe ve kabareleri, dergileri, yayıncıları ve galericileri ile yeni estetik damıtıldı. Kuşaklar tartıştı ve akımlar çekişti." Fakat modernizm Bradbury'e göre bütün potansiyeline rağmen bir kentten daha fazlaydı. Modernizm, birçok başkentin ve ulusun ve birçok farklı entelektüel ve estetik çaba ve ruh halinin damıtılmasıydı. Ayrıca estetik değiştikçe kültürel haritalar da değişir;[134] kentteki değişim de estetik formu değiştirir. Paris'teki Fransız Devrimi ve 19. yüzyıldaki diğer köklü değişimler, Petersburg, Moskova, Viyana ve Berlin'deki dönüşümler yeni estetik konu ve biçimlerin yaratılmasını sağlayan alanlar açmıştı. A. Hauser de, Empresyonist ressamlar için kentin doğadan daha tinsel ve anlamlı; kent kültürünün de daha çekici olduğunu, böylece Empresyonistler'in resim sanatını kırsal alandan kente taşıdıklarını belirtmiştir.[135] Aynı zamanda "Sinema Çağı" olan 20. yüzyıl, Viyanalı, Berlinli, New Yorklu ve Parisli ressamların tablolarında daha belirgin bir şekilde tasvir edilmiştir.

19. ve 20. yüzyılda gitgide büyüyen kentler eski çağlarda da varolan yazılı ve resim kültürünün yanı sıra kitlesel-görsel sanatların da en önemli üretim alanları olmuştu. 19. yüzyılda sinemadan başka, tiyatro, opera, operet gibi diğer sahne sanatlarında belirgin bir popülerleşme olmuştu. Öte yandan Kevin Robins'a göre, modern insanın yaşamında

kent, yalnızca içinde yaşayıp hareket edilen bir yer değil, aynı zamanda yaşayıp hareket etme biçimidir ve gözün hareketlerini öne çıkartır; görsel bir karşılaşma ve deneyim yeridir. "Modern kent yaşamı" diye ekliyor Robins, "karşılaşma ve temaslarla, yabancıların ve bilinmeyenlerin meydan okumalarıyla donatılmıştır; modern kent psikolojik şokların ve sürprizlerin yaşandığı bir yer, bir çeşit baş döndürme makinesiydi."[136]

Paris'te her sabah düello yapıldığını yazan Balzac'ta,[137] Petersburg'ta düelloya hazırlanan Dostoyevski'de ve 19. yüzyıl "Paris şairleri"nde - Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont gibi-; Proust, Joyce ve Döblin ile Viyanalı modernist sanatçıların yapıtlarında kentsel hayata dair psikolojik şok ve benzeri bulgular mevcuttur. Sinema da, örneğin M. Scorsese ve W. Allen gibi New Yorklu sinemacılar ile, Parisli Godard'ın filmlerinde kentin psikolojik şoku tematize edilir. Ayrıca Robins'a göre modern kent, deneyimlerin gerçekleşeceği bir geçiş alanı haline gelmiştir:

> "İyi kent, iyi düş demektir. Ancak şimdi kent de, düş de kayıp gibi görünmektedir... 'klasik' modern kent, 'klasik' sinema yaratıcı dayanağını kaybetmektedir. Kent artık hayal edilir olmaktan çıkmıştır. Gözden kaybolmaya başlamıştır..."[138]

Batı'daki kentler, 19. yüzyılın ortalarına kadar 17. ve 18. yüzyılların aristokrat zihniyetini sürdürdü. 19. yüzyılın yaşam dünyası ise, kentin idea'sını ve pratik yaşamını büsbütün değiştirdi. Kentsel ile kırsal toplum arasındaki karşıtlık 19. yüzyılın sonunda sistematik ve bilimsel bir şekilde formüle edilmişti.[139] Ortaçağın güzel ve özgür bir havası olan kentlerinin tersine 19. yüzyıl kentleri, zorlayıcı, plancı ve kurallarını zorla benimsettiren bir özelliğe sahip oldu. Robins'ın iddiasına göre de tehdit olarak algılanan düzensizlik ve parçalanmaya karşı kent planlamacılığı düzen ve bütünleşme anlamına gelmektedir. Le Corbusier bu anlayışa dayalı tavizsiz projenin belki de en otoriter örneğidir. Hesaplı bir düzen ve planlamayla yapılaştırılan "*Metropolis*" filmi de aynı şekilde zorba ve otoriter bir öze sahipti. "*Metropolis*" filmi, Lewis Mumford'un kenti, "İnsani husumet ve düşmanlık gerçeği" tanımlamasına

uymaktadır. "Kent kültürü, " diye yazmıştı bu noktada K. Robins, "saldırganlık ve şiddet davranışlarıyla birlikte yaşanır. Bu davranışlar zapt edilse bile korku ve kaygı yine vardır. Mumford kent yaşamının 'paranoyak bir ruhsal yapıyı' teşvik ettiğini söyleyerek 'derin kolektif kaygıların' kent kültürünün özelliği olduğuna değinir; kent yaşamında kavga, saldırganlık, tahakküm, yarışma ve kölelik vardır; kent 'sürekli yıkmaya ve yok etmeye yönelik bölücü içsel kuvvetleri kuşatır'. Kent kültürü (Hobbes'cu anlamda) daimi bir düşmanlık ve kavga devleti olarak görülebilir. Öyleyse korku ve kaygı duyguları kent yaşamının ayrılmaz unsurlarıdır..."[140]

Kentin bu özelliğini, "*New York'tan Kaçış*", "*Blade Runner*", "*Protesto*", "*Leon*" gibi "şiddetli" çağdaş filmlerden önce de görmek mümkündür - hem de daha şiddetli ve "Hobbes'cu anlamda": "*Metropolis*", "*M. Lanetli*" gibi "insanlığın gün batımının yıllarının filmlerinde örneğin. Hatta daha az şiddetli olan "*At*", "*Sürü*", "*Eşkiya*", "*Ağır Roman*" gibi Türk filmlerinde de bu izleri görmek mümkündür. Ayrıca "*New York'tan Kaçış*", "*Blade Runner*", "*Beşinci Element*" gibi bilim-kurgu filmleri, düşmanlık ve kavga üzerine kurulu "kent-devlet"lerinin "gösterişli" görünümleridir. Kevin Lynch, yabancılaşmış kentin her şeyden önce, insanların ne kendi konumlarını ne de kendilerini içinde bulundukları o her şeyi kapsayan bir bütünlük olarak kent totalitesini zihinlerinde haritalayamadıkları bir mekân şeklinde ortaya koymuştu. Bu filmlerin tipleri de yabancılaşmış kentin ortasında ne coğrafi ne de kültürel bir konum saptama yeteneğine sahiptir.

Kentsel bir krizin yoğun biçimde yaşandığı günümüzde Robins, belki de "iyimser" bir biçimde kent kültürünün kalitesinin bu ilkel güçleri uygarlaştırma kapasitesi olduğunu düşünmektedir. "Kentlilik," diye belirtiyor Robins, "düzen ve düzensizlik güçlerini yaratıcı bir gerilim içinde tutmaya dayanır. Modern kentte üretici bir uyuşma sağlanmıştır."[141]

Oysa kültür kalitesinin "yüksek" ve yaygın olduğu Paris, Viyana, Amsterdam gibi kentlerde bile yeterli uygar bir ahenk, bir incelik henüz sağlanabilmiş değildir. Bu, olsa olsa özellikle kültürel formların (tiyatro,

sinema, opera, müze, galeri, kütüphane ve kitap evleri gibi) kentsel hayatı estetize ettiği şık semtlerde yaşanabiliyor. Üstelik sinemanın kentsel işlevi de tümüyle "uygarlaştırıcı" bir konumda değildir. Sadece Hollywood sineması değil, aynı zamanda bilinç endüstrisine bağlı olan bazı filmler, bir ahenksizliğe, kavga ve tahakküme, korku ve düşmanlığa, yarışma ve köleliğe "Hobbes'cu anlamda" eşlik etmekte ve Hobbes gibi, "İnsan, insanın kurdudur!" düşüncesini telkin etmektedir. Başka sözlerle, "medeni" bir alanı ifade eden kent hayatında bir yandan "kültürel bir değer" ve gündelik yaşamın estetik bir deneyimi olarak film sanatı, öte yandan saldırganlığı ve fırsatçılığı ifade eden "endüstriyel sinema" bulunmaktadır.

Bu arada metropoller, Robins'a göre artık "mekân" değildir, çünkü boyutları, içinde yaşayanların psişik algılama aygıtlarının boyutlarını aşmıştır. Devasa ölçekte bir alana sahip olan metropolün hiyerarşik düzeni ve karmaşık ekonomik-siyasal mekanizması, ezişip büzüşmüş bir kentliyi rahatlıkla yutabilmektedir. Çünkü metropol insanına gerekli olan dinamik zekâ, akıl yürütme yeteneği güdük kalmış, olup biten ve yeniden yeniden şekillenen hayatın farkında olma yeteneği ile yaşama dair dürtüleri örselenmiştir; sonuçta birey "baskı" altında kalarak kendini dinci, milliyetçi veya kolektif siyasi iktidarlara, hatta "Moloch"lara teslim etmekte ya da onlar tarafından teslim alınmaktadır. Bu, Türkiye ve Amerika'da, Çin ve Almanya'da, Fransa ve Mısır'da da pek farklı değildir. Bradbury'nin ifade ettiği gibi, modern kentler, sonuçta, uygarlık, kültür gibi olguları yaratan ve yıkan "uygarlığın fırtına merkezleri"dir.[142]

Ancak modern demokrasinin gelişmesi, antik çağ ve ortaçağdaki kentsel siyasi ayrıcalığı ortadan kaldırarak, kır ve kentin aynı siyasi haklara sahip olmasını sağladı. Evrensel eşitlik ve oy hakkıyla kentlerin ve onların içindeki üst sınıfların hegemonyası gerilemiş ve kentlerin siyasi nüfuzları ülkenin bileşimine bağlanmıştır. Buna karşın ekonomik, siyasi, idari ve kültürel kapasitelerinden dolayı pek çok kent, devlet ve zengin kesimler tarafından desteklenmiş, yatırımlar orada yoğunlaştırılmıştır; hatta pek çok "erkçi" politikacı, "büyük kent"lerini bütün dün-

yaya kendi "güç politikalarını dayatmanın ya da göstermenin merkezi olarak kullanmış; öne çıkardıkları kentlerin "dünyanın en büyük, en güzelleri olması yönünde çalışmalar yapmışlardır. Napolyon Paris'i, Hitler Berlin'i, Mussolini Roma'yı bu bağlamda görmüşlerdir. Hitler, "Berlin'in görüntüsü yeni ve büyük misyonuna uyumu için değişmelidir, " derken,[143] III. Napolyon da amcası I. Napolyon gibi Paris'in dünyanın en büyük ve en güzel kenti olmasını istiyordu. Böylece "kentlerin ihtişamı", "iktidarın ihtişamı" anlamına geliyordu. Osmanlı sultanları da İstanbul'un ihtişamıyla kendi ihtişam ve kudretlerini ispatlamak istemişlerdi. Sultan "Muhteşem Süleyman", Süleymaniye Camisi'nin görkemini kendi hâkimiyetçi görkemi şeklinde görmüş olsa gerek. Moskova'daki televizyon kulesi de Eyfel kulesinden daha yüksek inşa edilmiş, böylelikle Sovyet sosyalizminin "güç"ü gösterilmek istenmişti; Eyfel Kulesi'nin Fransız burjuvazisinin zaferi olarak görülmesi gibi. New York'taki devasa gökdelenler ile geleneksel Alman kent mimarisi geleneğine uymayan Frankfurt'taki gökdelenler de, finans kapitalin kudretinin birer göstergesi olarak da anlaşılabilir. Alman ulus ve devletinin "büyüklüğünü" yeniden kanıtlamaya yönelik Berlin'in 1990'lar da başlayan ve devam etmekte olan yeniden inşaası da aynı gerekçelerle açıklanabilir. F. Mitterand'ın iktidarı döneminde yaptırılan Paris La Defense'taki "La Grande Arche" da her ne kadar dünya barışına adanmışsa da, "Büyük ulus!" anlayışını hatırlatmaktadır. "Yayılmacı" ve iktidar fantazyacısı olan Turgut Özal da, politik gücünü Türkiye ve çevre ülkelerine göstermek için İstanbul'un büyüleyici siluetini bozmak pahasına şehri gökdelenlerle doldurtmuştur. İstanbul, ikide bir yeni gökdelenin yükseldiği vahşi bir kapitalist politika tarafından silueti bozulmuş bir kenttir artık. Levent-Maslak semtlerindeki ardı arkası kesilmeyen gökdelenler de Türkiye'deki büyük şirketler arasındaki rekabeti belirgin bir şekilde gösterirken bu yapıların mimari üsluplarının totaliter hiyerarşik bir düzene sahip oldukları gözden kaçmamaktadır.

Günümüzün kenti ise Paul Virilio'ya göre artık coğrafi bir kentlilik değildir; bugünün telekomünikasyonuyla kent her yerdedir, dünyakentidir. Robins'ın, Virilio'dan destek alarak değerlendirdiği günümü-

zün kenti, küresel ölçeğe taşınmış, yerel bütünlüğü parçalanmış, "olmayan-yer" haline gelmiştir. Gerçekliğini kaybeden kent şimdi gerçek olmamayı, gerçeksizleşmeyi yaşamaktadır. Postmodern söylemlerde ise kent, hiper-gerçeklik, sanal gerçeklik, benzetim (simulacrum) kavramlarıyla ele alınmaktadır.[144] Baudrillard'ın edebileştirerek ifade ettiği abartılı ve ironik düşüncelerinde ise "şeyler" trans, simulacra ve simülasyon halindedir. Baudrillard'ın "Post-modern teorisi"ne D. Cronenberg'in "*Çarpışma*" ve "*Varoluş*" filmlerinden sonra Wachowski Kardeşler'in "*Matrix*" filmi eşlik etmiştir. Bu "taşkın" filmler, özel efekt ve spectakel'larla (gösterişli ve teatral sahnelerle) gerçeği problematikleştirip yapay gerçeklik ile dış (nesnel) gerçeklik ilişkisini karşı karşıya getirir. Gerek "*Varoluş*" gerek "*Matrix*", temsili bir biçimde sahnelenmiştir. Ölümcül teknolojinin temsil edildiği "*Varoluş*", bütün arzuların maddileştirildiği, her şeyin teknolojik ve bilimsel yöntemlerle (yapay ya da taklit olarak) yeniden üretilebildiği bir dünyanın tehlikesini gösterdi. İnsanın ürettiği bir şey, örneğin ileri teknoloji, onun kontrolünden çıkıp onun karşıtı ve düşmanı olabilir.[145] Çağını imgelerle anlatan Goethe, bu durumu bir cümleyle özetlemişti: "Cinleri çağıran kişi onlardan bir daha kolay kurtulamaz.[146] "*Matrix*"in popülerliği ise, fiziksel ve zihinsel hareketliliği içermesinin yanı sıra izleyicilerin teknolojik objelere duydukları merak ve bu objeler ile yaşadıkları deneyimlerle açıklanabilir. Bundan başka "*Matrix*"de kentin ya da "*Matrix*"in nerede olduğu belli değildir ya da her yerdedir veya hiçbir yerde değildir. Bilinç endüstrisi tarafından hayranlıkla karşılanan bu filmin yönetmenleri Baudrillard'a ilgi gösterdikleri halde neredeyse bir "fiction" yazarı gibi sosyolojik, felsefi ve estetik düşüncelerini ifade eden Baudrillard, "*Matrix*" filminin sunduğu şeyleri aynı ilgiyle karşılamadı. Belki de bu çağın radikal ekonomi-politik, cinsel ve estetik metamorfozlarının yol açtığı tehlikeler, Baudrillard tarafından radikal ve abartılı bir şekilde açığa vurulmak istenmiştir. Sonuçta Baudrillard, "tehlike" ve kaosun yoğunluğu ve yakınlığını kavramıştır. Bunu ironik ve metaforik bir dille ifade eden Baudrillard, "*Matrix*"e değil, Kafka ve Brecht gibi "fictif" (kurmaca) yazarlara daha yakın gözüküyor.

Sosyolog Scott Lash, spektakel'a (gösteri, özel efekt gibi) özellikle

yer veren "*Diva*", "*Vahşi Yürek*", "*Cennetten de Garip*" gibi filmlere geçiş dönemi "taşkın post-modernist" sinema olarak bakarken, başka bir sosyolog olan Rainer Winter, değişen kültürel durumları yansıttıkları için bu tür yapıtları geçiş dönemi avangard (transavangard) filmleri olarak tanımlamaktadır. Değişen kültürel, seksüel ve bütün insani deneyimlerin karakterini gösterdiği için "*Matrix*" ve "*Varoluş*" filmlerini de "post-modern avangard" yapıtlar şeklinde değerlendirmek mümkündür. R. Winter ve S. Lash, "post-modern sinema"nın normlarını belirleyip yukarıda adı geçen filmleri örnek gösterirken, David Harvey post-modern kentsel sunuma ilişkin R. Scott'un "*Blade Runner*" ile W. Wenders'in "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*" filmlerini örnek olarak gösterir.[147] Her iki film aynı zamanda kentsel modern hayatın içinde bulunduğu bunalımlara eğilen yapıtlardır.

2. BÖLÜM

Sine-Masal Kentlerin Altın Çağı

Paris Damları Altındaki Işık

"Paris akşamları, cin ve elektrikten sarhoş. "

(Guillaume Apollinaire)

Paris'in bir burjuva semtinde, 28 Aralık 1895 yılında Boulevard Capucines-Grand Cafe'de Lumière Kardeşler'in "*Kendini Sulayan Bahçıvan*" (L'arroseur arrosé) filmiyle ilk görüntüsünü yansıtan sinematograf, bu kentte ilk önce alt tabakalardaki yoksul kesimin, sonraki yıllarda da orta sınıfla, entelektüel ve sanatçıların ilgisini çekerek kendini kanıtladı. Sinemayla birlikte Paris'i bu kez gerçeğe en yakın biçimde görme ve hayal etme şansı doğmuş oldu. Bu olanak sadece burjuvalar veya turistler için değil, dünyanın herhangi bir coğrafyasındaki herhangi bir sosyal-kültürel topluluğa ait bir kimse için de büyüleyiciydi. Sinemanın kent hayatı ile olan ilişkisinin ve onun filmsel sunumunun en çekici örneğini, icadından günümüze değin, Paris oluşturmaktadır. Paris, aynı zamanda sinema aracılığıyla dünyaya açılan bir "pencere" dir; sinemanın kendisi de André Bazin'in ifade ettiği gibi "dünyaya açılan açık bir pencere"dir.[148]

Yeni bir görsel aygıt olarak modern "dünyanın başkenti"nde gelişmeye başlayan sinema, Paris'in akışkan, canlı ritminin her zaman bir parçası olmuştur. Şık bir mahallede yüksek sosyeteye sunulan ilk film

gösterimine ise sadece 33 kişi ilgi göstermiş, ama üçüncü haftadan itibaren gösteri yerinin önünde uzun kuyruklar oluşarak günde 2000 ila 2500 arasında kişi herhangi bir reklam olmaksızın sinemaya gitmişti. Sinematograf, Paris'ten sonra Şubat 1896'dan itibaren Londra ve daha sonra Köln, Berlin, Viyana, New York, Saint Petersburg, Cenevre, Madrid, Moskova, Belgrad, Helsinki, Malmö, İskenderiye, Bombay gibi kentlere yayıldı.[149]

20.yüzyılın tipik bir kitle kültürü ürünü olan sinema, 1897 yılının başına gelindiğinde bütün dünyada 800 binden fazla seansla gösterime girmişti. 1910'lardan itibaren toplumsal bir meşruiyet kazanan sinema, "kaba", "ürkek" ve "naif" filmlerine karşın bütün sosyal sınıfların ve kültürel tabakaların "sanat"ına dönüştü; 1911 yılında da Paris'te 6 bin kişilik bir sinema salonu açılmasıyla kitlesel bir boyut kazandı. Bir kitle ve popüler kültür ürünü olan sinema, kitlesel üretime dayalı endüstriyel çalışma düzeninin ve kitle toplumunun ortasında ortaya çıktı. Öte yandan film izleyicilerinin büyük bir kısmı henüz erkeklerden oluşuyordu.

Paris'te "Güzel Çağ"

"Fin-de-siècle"in (Yüzyılın Sonu) ürünlerinden biri olan sinema, Eyfel Kulesi, otomobil, uçak, telgraf gibi objelerle aşağı yukarı eşzamanlı olarak doğdu ve bu fetiş-objelerle birlikte burjuva toplumunun zaferi olarak görüldü. Paris, "fin-de-siècle"de sahne sanatlarının, cafelerin, Moulin Rouge'un, resim sanatını kentsel hayatı yansıtmaya açan Empresyonizmin, tamamen kentsel ve Parisyen bir olgu olan dekadansın en canlı kültürel üretim alanıydı. Sanat, hiçbir dünya kentinde, Paris'teki kadar gündelik yaşamda hissedilemezdi. Benjamin'in ifade ettiği gibi, "Paris'in insanlar üzerindeki çekiciliğinde, büyük peyzajlara özgü, başka deyişle, volkanik bir güzellik de rol oynar. Paris, toplumsal düzeni bakımından, coğrafi düzende Vezüv'ün temsil ettiğinin karşı imgesidir. Tehdit edici, tehlikeli bir bütündür, hep faaliyet halindeki bir ihtilalin lavlarından sanatın, neşeli yaşamın, modanın başka yerde rastlanamayacak çiçekleri açar."[150]

1920'lere kadar erkek izleyicilerin "mâbedi" olan sinema, 1910'lardan itibaren orta sınıfın ve entelektüellerin "onay" ve ilgisini kazandıktan sonra popülerleşmeye başladı. Sinema seyircisi 1910'lara kadar henüz toplumsal kesimlerin tümünü içermiyordu; bu tarihlere kadar "üst tabaka" sinemaya karşı ilgisizdi; entelektüel seçkinler, kültür bürokrasisi, memurlar, yüksek rütbeli askerler, aristokratlar ve onun peşinden giden büyük burjuvazi, öğretmenler ve hatta sanatçılar kendilerini sinemadan uzak tutuyordu. Küçük burjuvazi ise, mesafeli bir tutum takınmış, sinemanın "moda" olmasını bekliyordu. Ama bir yandan da Paris'teki Comédie Française ile Theâtre de la Renaissance oyuncularıyla gerçekleştirilen "Film d'art" türündeki uyarlama yapıtlar, "sinematografik piyes" ler olarak entelektüel ve sanat çevrelerine takdim edilmekteydi.

Sinemanın "küçük insanların tiyatrosu" şeklinde hor görülmesi, sinema seyircisinin sınıfsal ayrım çizgisini belirlemekteydi. "Aşağı sınıf" ların takip ettiği yeni ve "tuhaf" bir "eğlence" olarak görülen sinema, aşağı tabakalardan geçerek yukarıdakilere ulaştı. Burjuva kesiminin henüz sinemadan çekindiği sırada, işçiler ve işsizler sinemada kendilerini rahat ve iyi hissediyordu. "Çünkü, " diye yazar Helmut Kommer, "işçiler geçici olarak çalışma zorunluluğundan kurtulmuş oluyorlardı. Sinema, büyük şehir proletaryasının çalışma ve yaşamsal durumuyla ilişkiliydi. Sinemaya gitme sıklığı ve düzeni, çalışma ritmine ve mali olanaklara göre ayarlanıyordu.[151]

Ancak kentli işçilerin rağbet gösterdiği sinema, aynı zamanda onların toplumsal resimlerini de gösteriyordu. Diğer yandan sinemanın doğuşu, sanayileşme ve kentleşme ile 19. yüzyılda hız kazanan kitlesel demokratikleşme ve özgürleşme hareketlerine tekabül eder. Gerçekten de sinema, kitle toplumunun ve demokrasisinin ortasında doğdu. 19. yüzyılın Paris'indeki siyasal ve sanatsal olguları ayrıntılı bir biçimde inceleyen W. Benjamin, tekniğe dayalı röprodüksiyon çağında sanat yapıtı ile kitlesel hareketler ve sosyalizm talepleri arasında "idealistçe" bir ilişki kurarken, sinematografın hazırlayıcısı olan fotoğrafın, sosyalizmin başlangıcı ile eşzamanlı olduğuna dikkat çeker.[152] Öte yandan

her demokratikleşme, yeni bir kültür, yeni bir tutum, yeni bir tüketim alışkanlığını da vareder. Marcel Roncayolo, "Kent kültürü sadece yüksek sınıfların kültürü müdür?" sorusunu tartışırken, demokratikleşmenin, başta belli bir seçkin kesimin kültürel davranışına ve tüketimine yönelik olduğunu ve yeni kültürel deneyimlerin yayılmasından öncelikle bu kesimin yararlandığını belirtir. Örneğin 19. yüzyılın başında tiyatro, opera gibi sahne sanatlarından kent toplumunun sadece "üst" bir kesimi yararlanabilmişti;[153] sinemadan ise diğer sahne sanatlarının tersine öncelikle "alt" kesimler yararlanmıştı. Bu durum, kültür tarihinde muhtemelen bir istisnadır.

O dönemlerde sinema, mutlak şekilde büyük kentlerin ve işçilerinin çalışma şartlarıyla ilişkiliydi. Yaşaması güç olan kentlerde sinema, bir umut, bir macera, "cennete doğru bir yolculuk", mutsuzluğu gizleyen veya onu hafifleten "büyülü bir oyun"du. "Belle Epoque" (Fransız ve genel olarak Avrupa burjuvazisinin 1895-1914 tarihleri arasındaki güzel, gösterişli ve güvenli çağı) zamanında burjuva kesiminin, kültür bürokrasisinin ve zihinsel elitlerin saadetli güzel dönemi opera, tiyatro, bale gibi "seçkin" sahne sanatlarıyla geçerken, geçim kaygısıyla yaşayan büyük kentlerin "küçük insanları" için daha 1909 yılında Alfred Döblin, "fin-de-siècle"in melankolik atmosferi içinde, "eğlenmek, ekmek kadar gerekli"ydi diye yazmıştı.[154] Sarah Bernhardt'ın güzelliğini olduğu gibi, Şarlo'yu da arıyordu büyük kentlerin "küçük insanları". Ayrıca daha önce sadece belli bir "elit" kesimin görme şansına sahip olduğu Sarah Bernhardt, sinema aygıtıyla her yerde görünebilir olmuştu.

Sinemanın doğuş dönemine ilişkin önemli bir nokta da, Paris'in aynı zamanda tiyatroyla yaşayan bir kent olması ve kültürel yaşamın teatralleştirilmesi idi. Paris'in sağ yakası tiyatro, opera gibi temsili sanatların zengin alanıydı ki, sinema da bu bölgede doğmuştur. Öte yandan bu dönemin tiyatro anlayışı metinsel olmaktan ziyade oyunculuğa dayalıydı. Bu oyuncuların en değerlisi de, sinemanın icadından sonra sinemaya da renk katacak olan Sarah Bernhardt'tı. Entelektüel ve sanat çevrelerini tatmin etmeye yönelik olarak "Film d'art" anlayışına gereksinim duyulduğunda bu, bir ölçüde Rönesans tiyatro anlayışının ta kendisi olarak görülen Sarah Bernhardt'ın oyunculuğuyla karşılanmıştı.

1895 yılının son günlerinde hareketli resmin, yani sinematografın icadı, Paris'te bir sansasyon yarattı. Lumière'lerin filmleri, gerçekliğin yanılsaması değil, ta kendisiydi. İnsanlar ilk kez evlerinin, aile yaşamlarının, yüz ifadelerinin, el kol hareketlerinin, yürümelerinin, bir cafede oturmalarının, kahve içmelerinin vb. şekillerini görme şansı buldular. Paris bulvarlarının flâneur'leri, berduşları, rüzgârda titreyen yapraklar, sigaranın dumanı gibi şeyler, film anlatım dalgalarının mükemmel örnekleriydi.[155] Bu ilk film görüntüleri, kameranın gerçeğin bir parçası olduğunu kanıtlamaktaydı.

Lumiére Kardeşler, film kamerasını teknik ve eksiksiz olarak gerçekliğin aynen yeniden canlandırılmasının bir aracı olarak kullanırlarken, Méliès, kameranın ilk kullanım amacından saparak, realiteyi yeniden kaydetmeye değil, fantastik olanı yaratmaya girişti. Siegfried Kracauer de, Lumiére Kardeşler ile Méliès'i karşılaştırarak, birinin katı gerçekçi olduğunu, ötekinin ise sanatsal fantezisine sınır tanımadığını ve Hegelci anlamda tez ile anti tezi oluşturduklarını dile getirmişti.[156] Albersmeier de, Méliès'in fantastik filmleri ile gerçekliği filme aynen kaydeden Lumiére'ler arasındaki "fantastik" ve "realizm" ayrımlarının sinema tarihindeki ilk estetik tartışmasını başlattığını öne sürmüştür:

> "Film teorisinin baştan beri temelinde, bir yanda realizm, natüralizm, yönetmenin aşırı çekingenliği; öte yanda fantastik, ekspresyonist, yönetmenin biçimlendirici müdahalesi arasındaki antagonizm (uzlaşmaz çelişki) yatmaktadır. Bu ayrımlar sonraki film manifestolarında hem teorik olarak, hem de film biçimlerinde tekrar ortaya çıktı."[157]

Böylece sinemanın daha ilk bir iki yılında bir yandan Renoir, Flaherty, De Sica, Zavattini, Kiorastami, Lütfü Akad, Yılmaz Güney, Bazin, Kracauer gibi realist; diğer yandan Fritz Lang, Eisenstein, Fellini, Welles, Solanas, Bunuel, Sokourov, Arnheim gibi formalist (biçimci) yönetmen ve kuramcıların ileride oluşturacakları film anlayışlarının "iz"leri belirmeye başlamıştı. Lumiére'lere baktığımızda realist bir sinemaya gidecek yolun başını görüyoruz; Méliès'e baktığımızda ise geleceğin si-

nematografik görüntülerinin Cocteau'dan Kusturica'ya kadar sürrealist olabileceğini... Fakat film deneyleri, "uzlaşmaz çelişki" gibi gözüken yukarıdaki iki anlayışı harmanlayarak bir sentez yaratmayı da başarmıştır.

Daha Lumière'in filmleriyle birlikte Paris, cadde ve bulvarlarıyla, "toplum dışı" ve aylak insanlarıyla sinematografik bir sunum, canlı bir dekor olmuştu. Méliès'in fantastik filmlerine kadar Paris, belgesel sinemanın sahnelerini oluşturdu. Reel kent ile hayali kent, daha Lumière ve Méliès'ten başlayarak sinemasal bir dekorun ve film anlatısının oluşturucu öğelerinden birine dönüştü. Fakat Méliès'in fantastik filmleri stüdyoda çekilirken, kurmaca biçiminde çekilen ilk kentsel sokak filmi ("*Fantômas*") ancak 1913 yılında Louis Feuillade tarafından Paris'te gerçekleştirilebilmiştir.[158] Ayrıca bir sihirbaz gibi görüntüler yaratan senarist, prodüktör, dekoratör, aktör ve rejisör olan Méliès'in mizansen anlayışı teatraldi. Méliès'in görüntülerinin bir özelliği de, Auguste Renoir ve Toulous-Lautrec'in çizdiği gibi kadın güzelliğini yücelten manzaralar içermesiydi. Méliès, "*Merveilleux eventail vivant*" (1904), "*Le Palais des mille et une nuits*" (1905), "*Edipse de Soleil en pleine Lune*" (1905) gibi filmleriyle bir güzellik vitrini sunmuştu ki, bu özellik "Belle Epoque"a denk düşmekteydi. Bu dönemin sineması aynı zamanda Jules Verne'in fantastik edebiyatıyla aşağı yukarı eşzamanlıdır.

"Belle Epoque" döneminde icat edilip geliştirilen sinema, sanat ve edebiyat yönünden oldukça renkli olan "dünyanın kraliçesi" Paris'te ortaya çıktığında bu kent, devrimlerin, sendikacılığın, ürbanizmin, gerici bir kulvarda yüzen ve taşra nostaljisine bürünen gelenekselliğin, ilerici bir kulvarda kalan ve kentsel bir olgu olan modernitenin, bireycilik ile dayanışmacılığın, elektrik ve ışığın, burjuvazinin Eyfel Kulesi'yle birlikte hazırlandığı "1900 Uluslararası Sergisi"yle (l'Exposition üniverselle de 1900) zevk ve neşenin yeni "Devasa Babil'i idi.[159]

Bu arada siyasal tercihinde gerici bir kulvarda kalan Balzac'ın tersine onun roman kahramanları, çağın akış yönüne uygun davranış sergileyen, Balzac'taki muhafazakâr demeci edebi bir üslupla ilerici bir demece dönüştürme özelliğine sahip karakterlerdir. Toplumsal dinamik-

leri harekete geçiren diyalektiği ve genç kuşağın (örneğin Rastignac'ın) zekâ ve tercihlerini Balzac'a harika bir biçimde anlattıran şey, Paris'in 19. yüzyıl boyunca içinde barındırdığı karşı konulmaz şekilde kendini gösteren dinamik ve yenilikçi olan siyasal, kültürel kapasitesidir. "Paris'te, " diye yazmıştı bu konuda Balzac, "insanın çevresinde olup bitenleri bilmesi için, uyanık kalması gerek." Balzac'ın yapıtının varlığının ana damarını oluşturan Paris, "*Comédie humaine*"de (İnsanlık Komedyası) bir spektakel (tiyatro sahnesi, gösteri) ve bir mitostur; ama aynı zamanda Balzac'ın benzetmesiyle "canavarların en tatlısıdır. " Paris'in bitimsiz potansiyelini Balzac, "*Goriot Baba*"da şöyle dile getirmişti:

> "Eğer bir öğrenci, her tiyatronun oyun listesini tanımak, Paris labirentinin çıkış kapılarını incelemek, örf ve âdetleri bilmek, dili öğrenmek ve başkentin özel zevklerine alışmak istese, asla yeteri kadar zaman bulamaz. İyi ve kötü yerleri araştırmaya, eğlenceli derslere devam etmeye, müzelerdeki zenginlikleri hesaplamaya kalkışsa, ömrü yetmez...[160]

Paris'te "Sinemaya Giriş Çağında Champs-Elysees bahçesinde 174, Alexander III köprüsünde 500, serginin anıtsal kapılarında 3100 fener yanıyordu. Otuz bin sanatçının yaşadığı bu dönemde Paris, Balzac için bin ışıklı, arzuların başkenti iken *Les soirées de Paris* (Paris Akşamları) dergisini yöneten Apollinaire, Paris akşamlarının cin ve elektrikten sarhoş olduğunu dile getirmişti. Paris gecelerinde dolaşan S. Zweig ise şehirde gördüğü renk ve hayat dolu inanılmaz ışık oyunlarında gençliğinin mutlu yerlerinin yeniden karşısına çıktığını söylemişti.[161] 19. yüzyılda gazlı sokak lambalarıyla birlikte Paris sokakları, gündüz olduğu gibi akşamları da hem kalabalıklar hem de *flâneur*'ler (berduşlar, aylaklar) için kendilerini evlerindeymiş gibi hissettikleri bir mekâna dönüşmüştü. Benjamin'in biraz da abartılı bir ifadesiyle "Parisyen Işık" la beraber, "ay ve yıldızlar artık kayda değer olmaktan çıkmıştır. " Ama artık sinema kayda değer olmaya başlamıştı. Öte yandan aynı sokak lambaları romantik şair Gerard de Nerval'in kendini astığı bir işleve de dönüşebiliyordu. Başka sözlerle, Parisyen ışık ve hülyalar, bir düş kırıklığı boyutunu da taşımaktaydı.

Paris'in "ışığı", zevk ve eğlencenin imgesi olarak pek çok filme yansımıştır. Paris'in sadece ışığının bile en katı kalpleri yumuşatmaya yettiğini söyleyen Marlene Dietrich'e göre, "Paris'in ışığı mavidir. Bununla göğün mavi olduğunu söylemek istemiyorum. Gök mavi değil! Ama ışık mavi. Batı dünyasında hiçbir ışığa benzetilemez. Sanki insanın gözünde mavi renkli gözlük var, bu da her şeyi pembe görmekten daha iyidir... Paris'in yarattığı hayranlık, bir erkek ve bir kadın arasındaki aşkı anlatmak kadar zor."[162]

Belki de Stefan Zweig'ın belirttiği gibi, "Paris'i candan sevmek için daha önce Berlin'i, Almanların buyruklara gönülden bağlılığını, acı verecek kadar sert ve mutlak sınıf bilincini tanımış olmak gerekirdi."[163] Bu bakımdan Paris, hayatın serbest, zevkli veya özgürce yaşanabildiği "modern Babil"dir.

İki bin yıllık bir kentsel tarihe sahip, ortaçağda -12. yüzyılda Phillip II zamanında- önemli bir kent olan Paris'in nüfusu 1789 Devrimi sırasında 600 bin iken, 1815-1850 arasındaki muazzam artışla 1. 5 milyona, 1870'lerde de 2 milyona yaklaşmıştır. Tarihçi Bernard Marchand, 19. yüzyılda Paris'te kadın nüfusunun erkeklere oranının yüksekliğinin diğer kentlerdekinden daha fazla olduğunu, kente göç edenlerin ise daha çok yetişkin gençlerden oluştuğunu belirterek "yosma", "oynak" kadın mitosunun maddi bir ortamı bulunduğunu; Paris'in "fahişe" kadınları mitosunun 1920'lere kadar yabancıları cezbettiğini ve bu Parisli kadınların arasında taşradan gelenlerin yer aldığını belirtmektedir.[164] Balzac'ın "*Kibar Fahişeler*" ile Toulous-Lautrec'in tablolarındaki kadınlar da buralardan esinlenerek ortaya çıkmıştır.

Paris'te Modernliğin Zaferi

Modern ile geleneksel arasındaki karşıtlıklar modern kentle birlikte iyice belirmişti. Paris'te ilerici düşünceler modernist bir kulvardayken, gelenekselliğ yanlıları tutucu-gerici bir kulvar içindeydiler. Ayrıca Paris, 19. yüzyıl boyunca yüksek bir politizasyon dönemi yaşadı. Kişilikleriyle ve kent mekânlarıyla doruğa varan Paris'teki sosyal hareketler ve politik mücadeleler romanlara, şiirlere yansımıştır. Örneğin Victor

Hugo'nun "*Sefiller*"inde Temmuz monarşisi, Flaubert'in "*Duygusal Eğitimi*"nde 1848 Devrimi, Rimbaud'nun hem şiirleri hem kişiliğinde 1871 Komünü dile getirilmiş; böylece Paris'e özgü sosyal ve politik hayat kültürel bir üretim alanına dönüştürülmüştü.[165] "Eskiden iyi anımsıyorsam eğer, " diye yazmıştı "Cehennem Yolculuğu"na çıkarken Rimbaud, "bir şölendi yaşamım. Bütün yüreklerin açıldığı, bütün şarapların aktığı..."[166] Rimbaud'nun sözünü ettiği şölensel yaşam daha ziyade Paris'teydi; ama mutlu bir hayat adına umut bağladığı Paris Komünü'nün yenilgiye uğratılması şairi hüsrana uğratmıştı. Bu arada Victor Hugo, "Derinlikler, kalabalıklardır" derken, Paris kitlesinden, cumhuriyetçilerden, emekçilerden, sefillerden, gavroch'lardan[167] bahsediyordu ki, Bill August'un sinemaya uyarladığı "*Sefiller*", bu kalabalıkları ve onların içlerindeki "tarih yaratma" potansiyellerini yansıtmıştır. "Victor Hugo'nun kitleyi modern bir destanın kahramanı gibi selamladığı anda" diye belirtiyor Benjamin, "Baudelaire, büyük kentte yaşayan kitle içerisinde bir sığınak arıyordu. Hugo, kitle içerisinde kendine bir citoyen (yurttaş) olarak yer bulmuştu; Baudelaire ise bir kahraman kimliğiyle aynı kitleden kopmuştu."[168]

Kitlelere yaslanan popüler sinema, bu yüzden Victor Hugo'ya daha yakındır. Sadece geleneksel sinema değil, aynı zamanda kitleleri kahraman rolünde gören Eisenstein ile kitlelerin arasından bir kahraman seçen Pudovkin'in film biçimi ve anlatımı Hugo'ya daha meyillidir. Hugo'nun gerçekçiliğini Goethe'den destek alarak değerlendiren G. Lukacs ise, Hugo'nun karakterlerinin kukla gibi çizildiğini ve Hugo'nun cumhuriyetçiliğinin uydurma bir demokrasi olduğunu öne sürer. Buna karşın Herbert Marcuse'ye göre Dostoyevski'nin "*Ezilenler*"i gibi, Victor Hugo'nun "*Sefiller*"i de, "Yalnızca belli bir sınıflı toplumun hışmına uğramakla kalmazlar, tüm zamanların insanlık dışı doğasının da acısını çekerler; genelde insanlığı temsil ederler. Yazgılarında görünen evrensel öğe, sınıflı toplumun evrenselinin ötesindedir.[170]

Bu nitelik Dostoyevski, Kafka, Beckett gibi sanatçılarda da mevcuttu. Devrim'den sonra Hugo ve kahramanları kitle içerisinde bir citoyen konumuna yükseldikleri gibi, kitlelerin aktif varlığıyla yapılaştırılan Ei-

senstein ve Pudovkin'in filmleri de -"*Ekim*", "*Petersburg'un Sonu*" gibi- Dostoyevski'nin yeraltına kaçan, solucan gibi sürünüp didinen zavallı karakterlerini bir citoyen konumuna yükseltmiştir.

"Arzu Kenti"ne Doğru

Arzuların şehri olarak Paris, "zor bir kadındır. " "Fahişeler" ise lüks ile sefaletin güvensizliği ve şiddeti arasında yaşıyordu. Pek çok kadın ise fahişelik yaparak erkekler gibi özgür yaşıyordu. Bu dönemin Paris'inde cesaret, beden ve güzelliğin kültüydü. Bu tip bir kadının sunumu da "*Moulin Rouge*", "*Swann'ın Bir Aşkı*" ve "*Sokak Kızı İrma*" gibi filmlerde yansıtılmıştır.

Proust'un Parisyen yapıtı "*A la recherche du temps perdu*"de (Yitik Zamanın Peşinde) zevkine ve lükse düşkün genç ve güzel bir kadının -Odette'in- fahişelik yapması anlatılır. Proust'un yapıtının olayları ve kadınları özellikle burjuva kadınları tarafından sevilen Opera, Champs-Elysees gibi burjuva, lüks ve gösterişçi semtlerde geçer. "Kadınların cenneti, atların cehennemi" Paris'te Odette, "Belle Epoque" Parisi'nin hem zengin, hem biraz bayağı bir kişiliğini sunar.

Erotizmin Paris Montmartre'daki mesleki popülerliği, dansözlerin giysileri, skandalları ve hareketleri Toulouse-Lautrec'i büyülediği gibi, burası sürrealistlerin ve bilhassa Salvador Dali'nin "cennet"iydi. John Huston, "*Moulin Rouge*" filminde, Toulouse-Lautrec'in yaşadığı Montmartre mahallesinin gece hayatını, fahişelerini ve bunların Lautrec'in sanatsal üretimine olan etkisini göstermişti. Lautrec de filmde sanatsal üretim koşullarma dair dikkate değer bir iddiada bulunmuştu: "Ben Van Gogh'un çizdiği tarlaları çizemem; ama o da benim çizdiğim Moulin Rouge kadınlarını çizemez!"

"*Moulin Rouge*" filmi 1890'ların Montmartre mahallesindeki gece hayatını, gösterilerini ve kadınlarını ve bütün bunların Lautrec'in hayatındaki ve sanatsal üretimindeki yerini göstermiştir. Zengin bir ailenin çocuğu olarak kısa boylu ve "çirkin" görülen Lautrec, taşradaki konağını terk edip yeni bir hayat için Paris'e gider. Lautrec, arzu ve zevk

mahallesi olan Montmartre'da mutsuz bir biçimde yaşamını sürdürür. Güzelliğine güvenen bir "fahişe"yi polis baskısından kurtarıp evine alan Lautrec, parasının gücüyle onu elde etmek isterken, kadın da güzelliğiyle hayatını sürdürür. "Ahlak kurallarını çiğnedikleri gerekçesiyle "fahişeler" baskı ve gözetim altında oldukları gibi, geçinebilmek için birbirlerini de hırpalıyorlardı. Lautrec'in deyişiyle, Paris sokakları saldırgan olmayı öğretmişti. Fakat "fahişe" bir kadın, aristokrat kökenli olan Lautrec'ten bile daha rahat ve özgürdür. Çünkü Marchand'nın belirttiği gibi, bedensel güzellik bir külttü ve "sokak kadınları" arzu ve isteklerini aristokrat ve burjuvalar gibi ikiyüzlü bir ahlak içinde yaşamıyorlardı; zaten yaşam koşulları da buna müsait değildi. Lautrec'in, kendi hayatında var olmayan güzel kadınlar ise onun tablolarında canlandı. Gerçek hayatta olmayan bir şey böylece düşselleşerek sanatsal bir biçim kazanmıştır. Öte yandan Lautrec'in afişlerinin Paris meydan ve sokaklarını kaplaması, muhafazakâr kesimin tepkisine yol açmış, sanatı da ahlak dışı ve iğrenç bulunmuştu.

Sinema Çağı'nın sanatçısı olarak Lautrec'in tabloları, gerçekte fosilleşmeye yüz tutan burjuva çağına, aristokrat ailevi hayata karşı bir saldırı niteliğini taşımaktaydı ve şüphesiz Paris'in fahişeleri Lautreamont ve Baudelaire'de olduğu gibi Lautrec'te de geleneksel normlardan daha değerliydi. Hauser'in bir yorumuna göre, yasadışı görülen "sokak kadını" burjuvaların kurallaşmış aşk biçimlerine olduğu kadar, onların "doğal" zihinsel anlayışına da başkaldırmış kişiydi. Ayrıca o, toplumsal ve ahlaki kurallara göre örgütlenmiş olan duyguyu yıkmakla kalmaz, onu temelinden yok eder.[171]

Romantiklerden Toulouse-Lautrec'e kadar "sokak kadınıyla dayanışma duygusu bir başkaldırı niteliğini taşıyordu. Flaubert, Proust ve çok daha sonraları Sartre ile Simone de Beauvoir da açıkça, toplumun var olan değerleri ile çatışma halindeydiler. Sinema da kurallaşmış aşk ve kadın yaklaşımı konusunda kesinlikle bir çatışma halindedir ve bunun en dikkat çekici temsilleri Paris dekoru üzerinden yansıtılmıştır. Bu konuda Cocteau, Godard, Bunuel, Claude Sautet gibi yönetmenlerin filmleri örnek verilebilir. Ayrıca muazzam bir etki yapan Vadim'in "*Ve*

Tanrı Kadını Yarattı" filminde Brigitte Bardot, kurallaşmış aşk, cinsellik ve kadın yaklaşımı konusundaki duygu ve düşünceleri sarsarak 1960'ların "özgür kadın" sembolü oldu. Üstelik bu film, "Yeni Dalga" sinemasına da cesaret verecekti.

Asiliğin ve Dekadanın "Cennet"i

Paris, aynı zamanda pek çok "dekadan" sanatçının hüsrana uğradığı, aklını kaybettiği, intihar ettiği, kaçtığı bir mekândı (Nerval, Camille Claudel, Rimbaud vb.). Her türlü otoriteye isyan eden ve dünyayı olduğu gibi kabul etmektense kıyameti seçen Lautreamont, "Ailelere nifak tohumu ekmek için bir anlaşma yapar fuhuşla"[172] Rimbaud'ysa Napolyoncu, Hıristiyan, sömürgeci Avrupa toprakları yerine "cehennemide yaşamayı seçer. "Işıldasın kentler geceleyin," diye yazar Rimbaud, Parisyen düşlerini yitirdiği sırada, "tamam oldu günüm; ayrılıyorum Avrupa'dan... Geri döneceğim, demirden kollar ve bacak larla, kararmış derimle, öfkeli gözlerle: Güçlü soydan olduğumu düşünecekler, maskeme bakarak... şimdi lanetliyim ben, tiksiniyorum vatandan...[173]

"*Sarhoş Gemi*"siyle (Le bateau ivre)[174] kentlerinden -Paris, Londra, Brüksel... - ayrılan Rimbaud, "Cehennem"den bir mesaj göndermişti 1920'lerin Sürrealistlerine ve 1960'ların "Devrimci Dalgası"na, Parisli sinemacılara ve Herbert Marcuse'ye: "Gökleri kanla ve çamurla lekeli büyük kente yöneliyor devinimsiz siste yükselen teknemiz. Ve şafak vakti, ateşli sabırla donanmış durumda, gireceğiz görkemli kentlere..."[175]

"İtiraz etmek" sanat yapıtının özüne ait unsurlardan biridir. Rimbaud, Lautrec, Lautre-amont'nun itirazları gibi, "*Neşesiz Sokak*", "*Bisiklet Hırsızları*", "*Stalker*", "*Potemkin Zırhlısı*", "*Hâl ve Gidiş Sıfır*", "*Hafta Sonu*", "*Dörtyüz Darbe*", "*Protesto*", "*At*", "*Sürü*", "*Gelin*" filmleri de aktüel dünyaya karşı birer "itiraz"dır. Bazı sanatçılar dünyayı olduğu gibi kabul etmektense "kıyamet"i bile yeğlemişlerdi. Öte yandan sinema, gerek 1920'lerin ve 30'ların, örneğin J. Cocteau ve J. Vigo atmosferinde ya da 1960'ların, örneğin Godard'ın atmosferinde olağanüstü imgeleri, şok edici üslubu ve "asi"liğiyle Rimbaud'yu hatırlatıyordu.

Bu arada Paris, seyahat, kültür ve zevk kenti olma özelliğine ulaştı. Paris'e özgü feminite, Proust ve Sürrealistler tarafından belirgin bir biçimde dile getirilmişti. Paris'in varettiği Sürrealistlerin etkisiyle de W. Benjamin, "*Avrupa Entellijensiyası'nın Son Işığı*"nı yazabilmiştir. 19. yüzyılın ve 1920'lerin Paris'i, Benjamin'in melankolik kültürel seyahat alanını oluşturmuştu. Aynı zamanda Paris, Benjamin'in ifade ettiği gibi, her yurtsuzun kendini yurdunda hissedebildiği bir kentti.

Diğer yandan Proust'u, "duygu ve düşünce çözümlemesinin en büyük ustası" olarak gören Hauser, onun yapıtlarının, yalnızca modern toplumun tüm görünümlerini içermeleri nedeniyle değil, aynı zamanda modern insanı, tüm hevesleri, içgüdüleri, yetenekleri, otomatizmleri, mantıklı ve mantık dışı davranışlarıyla tüm bir ruhsal gereç gibi tanımlamış olmaları nedeniyle de bir "summa" (birikim zirvesi) özelliği taşıdığını belirtmektedir.[176] "Sinemada," der Hauser, "konunun ve sahnedeki gelişimin kesilmesi, düşünce ve davranışların birdenbire ortaya çıkması, zaman standartlarının göreceliği ve dayanıksızlığı bize Proust ve Joyce'un çalışmalarını anımsatır. Proust birbirinden otuz yıl arayla olup geçmiş iki olayı sanki aralarında yalnızca iki saat varmışçasına önümüze getirdiğinde, bir çeşit büyüye başvurmuş olur... Proust'un romanlarındaki olayların kronolojik ilişkisi bile oldukça belirsizdir... "[177]

"*Yitik Zamanın Peşinde*" romanını filmleştiren Raoul Ruiz'e göre ise, Proust bir sekansın bir görüntüyle başlayıp bir diğeriyle bitmesini aşırı çizgisel bularak, ileride Orson Welles'in kullanacağı bir geçiş modelinden söz etmiştir. Proust'un üç kez sinemaya uyarlanan "*Yitik Zamanın Peşinde*" romanının Paris'i, şematik olarak üç bölgeden oluşmuştur: Opera ve bulvarlar; Champs-Elysees, Saint-Germain ile Boulogne ormanı. Söz konusu mekânlar, zevk, lüks ve zenginlik dolu, gösteriş ve lüks cafe ile burjuva kesiminin moda ürünlerinin teşhir edildiği modernize edilmiş mekânlardır. Proust da pek çok tablo üzerinde oynayarak, adı geçen romanında Paris'i arzu aksesuarlarının ve zevkin yeri olarak göstermiştir. Paris bu dönemde kostümler ve moda tarihi müzesidir. Proust'un yapıtlarında, Paris coğrafi alan ve toplumsal özelliği ile sanat ve entelijensiyanın "başkenti" şeklinde ifade edilmiştir.[178]

Proust Paris'i hem bir anı roman hem de tarih metni tarzında anlatır. Proust, bunu Paris'i ayrıştırarak, parçalayarak yapar; ayrıştırarak anlatma yöntemi, sinemanın geleneksel anlatımı aştıktan sonraki modernist deneysel özelliğine katkıda bulundu. Anıları canlandırabilme yeteneğiyle sinema, Proust'un yazma biçimine eşlik etmeye B. Amengual'e göre özellikle René Clair'le başlamıştır.[179]

Völker Schlöndorff'un yönettiği "*Un amour de Swann*"da (Swann'ın Bir Aşkı) güzelliğine güvenen Odette, hayatını aristokrat ve burjuva erkekler gibi özgür yaşar. Bu, Odette'in bedensel güzelliğini yaşama arzusundan ileri gelir. Burjuvazi ise, bedenine, arzularına güvenerek yaşayan Parisli genç kadınların özgürlüğünden şoke olmuş, onlara da, işçilere olduğu gibi, nefret beslemiştir.[180] Dahası, "serbest" yaşamayı seçen kadına karşı saldırgan tutum, deliliğin kadına özgü bir hastalık olduğu noktasına götürülmüştür. Ayrıca Schlöndorff'un filmi, Proust'un anlattığı zengin ve lüks Paris mekânlarını geriye dönüş ve anılarla temsil etmiştir. Proust'un yapıtı da Lautrec ve Camille Claudel gibi burjuvazi içindeki toplum dışı ve kurallara aldırmayan sanatçıların kendi sınıflarına karşı "bunalım" yoluyla besledikleri gizli bir başkaldırıydı. Bireyin bunalımı üzerinden realiteye itiraz etmek, Bertolluci'de, Wim Wenders'te, Fatih Akın'da, çağdaş Danimarka sinemasında ve Türk sinemasında da örneğin Zeki Demirkubuz'un filmlerinde görülebilir.

Paris ve Devrim

Paris'in kendine özgü farklı ve yenilikçi özelliği ile dünyanın farklı siyasal-kültürel anlayışlarını hoşgörüyle barındırabilmesi, 18. yüzyılın sonlarında devrimle sonuçlanan ve 19. yüzyılda ilerleyen fikir hareketlerinin pratik olarak yaşanması, bu kenti "dünyanın başkenti" kılmıştır. 1789 Devrimi ise modern sanat ve edebiyat ile kamuyu politize eden bir itki yaratmıştı. Toplumsal hayatın politikleştirilmesi, genişleyen kamusal iletişim ağını, düşünce özgürlüğü için mücadeleyi de etkilemişti.[181] A. Wajda'nın "*Danton*" filminin son sahnesinde de, toplumsal hayatın politikleşmesi ve düşünce özgürlüğü için mücadele, bir çocu-

ğun bunu Robespierre'e ezbere bir şekilde deklare etmesiyle gösterilmiştir. Jules Michelet'nin, Fransız Devrimi'nin tarihini yazması gibi, A. Wajda da aynı şeyi kamerasıyla yazmıştır.

Modern politika, Paris ve Baudelaire arasında bir ilişkiden söz eden M. Berman, şairin kendi hakları uğrunda örgütlenmeyi ve harekete geçmeyi bilen bir kent nüfusunun bir parçası olduğunu, bununla da gurur duyduğunu; kalabalığın ortasında tek başınayken bile halkın gerek mitsel, gerekse gerçek ve aktif geleneklerinden, patlak vermeye hazır potansiyellerinden beslendiğini öne sürer. "Dünyanın en devrimci şehrinin ortasında yaşayan Baudelaire, " diye yazar Berman, "bir an bile şüpheye düşmez kendi insan haklarından. Evrende bir yabancı gibi hissedebilir kendini, ama Paris sokaklarında bir insan ve bir yurttaştır..."[182]

Daha 1841 yılında Paris'e göç eden Alman şair Heinrich Heine, Paris'te 400 bin yumruğun "Şu yeryüzü üzerindeki nimetlerden eşitçe yararlanma"ya hazır ve istekli olduğunu yazmıştı. 1843 yılında Paris'e gelen Marx ise, Paris'teki demokratik şölenlere katılarak bu kentte, Almanya'da boş yere arayacağı şeyi, kendi sınıf çıkarlarının bilincine yavaş yavaş varan ve devrimci hareket içinde örgütlenen bir proletarya ile canlı temasını bulmuştu. Marx, en önemli gençlik çalışması olan ve entelektüellerin hayranlık duydukları "*1844 Elyazmaları-Ekonomi Politik ve Felsefe*" yapıtını Paris'teki işçi topluluklarının havasını da katarak yazmıştır. 1830 ve 1848 devrimlerinden sonra 1871'deki Paris Komünü'nün etki gücü ise Marx ve Engels gibi düşünürlerin, bazı fikirlerini gözden geçirmelerine yol açmıştır. Ayrıca Marx'a göre devrimler, evrensel tarihin lokomotifidirler. Kentsel ve tipik bir Paris hareketi olan Komün,[183] 1929 yılında "*Yeni Babil*" adıyla G. Kozintsev ile L. Trauberg tarafından filmleştirilecektir. Ayrıca Brecht de, bu hareketi "*Komün Günleri*" (Die Tage der Commune) adıyla tiyatroya uygular. Komün, Verlaine, Rimbaud, Courbet gibi sanatçıları da müthiş bir şekilde heyecanlandırmıştı. Modern şiirin taşkın şairi Arthur Rimbaud, "Hayat yaşamıyor", bu yüzden "Hayatı değiştirelim", Marx da "Dünyayı değiştirin!" önermesini öne sürdüğünde, her ikisi de Paris'in değişim halindeki ortamından etkilenmişlerdi. Paris'te yaşamayı seçen idealist şair Rainer Maria Rilke

de aynı önermeyi yapmış, bu önerme daha sonra 1920'lerde Paris'teki Sürrealist sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Kısacası "hayatın değişmesi" talebi temel bir sanat önermesidir. Paris'teki kitlesel boyuttaki sosyal hareketler, Rimbaud ile Verlaine'in şiirlerine girmişti; romancılar ise bunu ayrıntılı bir biçimde betimlemişlerdi. Kısacası Paris'in sosyal ve siyasal hayatı pek çok kültürel yapıta tematik ve biçimsel bir özellik vermiştir.

Bu arada Paris'in kentsel yeniden yapılanması ile toplumsal hayatın dönüşüme uğraması, yeni bir şiir biçimi yaratan ve modern zamanların dramatik güçlüğünü hisseden ve Paris'i ilk kez lirik şiirin konusu yapan Baudelaire'in gözünden kaçmamıştı. Paris'in eski mahalleleri arasında büyüyen Baudelaire, kentin eski mahallelerinin yıkılıp bulvarların açılmasını "*Tableaux parisiens*"de dile getirmişti:

"*Paris değişiyor, ancak benim melankolimde*

hiçbir şey

Yerinden kımıldamadı! yeni saraylar, yapı

iskeleleri, bloklar.

Eski varoşlar, tümü benim için bir alegoriye

dönüşüyor,

Ve benim sevgili anılarım kayalar kadar ağır."[184]

Sinema, modern kent bilimleri ve kentleşme ile aşağı yukarı aynı zaman diliminde gelişti. Kent sosyoloğu Raymond Ledrut ise, şehirciliğin bir bilim ve sanat, teknik ve politika, şiir ve felsefe olduğunu söyler.[185] Öte yandan endüstri devriminin sonucu olarak işçi sınıfı ve aylaklar ortaya çıkmış, yeni iş olanakları nedeniyle taşradan Paris'e göç hız kazanmış, siyasal mücadele ateşlenmiş, yeni zenginleşen burjuva kesimi, pasajlar inşa ederek yeni ürünlerini teşhir etmeye başlamıştı. Ancak Paris'teki en dikkat çekici değişim tam da siyasal hareketlerin hız kazandığı bir dönemde III. Napolyon'un buyruğuyla kendini sanatçı sayan Baron Haussmann'ın 1853 tarihinde başlattığı "stratejik güzelleştirme" olarak adlandırılan Paris'in yeniden tasarımıdır. III.

Napolyon'dan önce amcası I. Napolyon da Paris'in dünyanın en kalabalık ve en güzel şehri olmasını istiyordu.[186] Hatta daha 1600'lerde Paris'in Fransa krallığına yakışır bir başkente dönüştürülmesi gündemdeydi. Bu çerçevede Paris'te pek çok proje başlatılmış ve III. Napolyon zamanında bu aceleci istek radikal bir boyuta varmıştı. Fakat kraliyet mensupları saraylarda yaşadıklarından dolayı kentsel hayatla bir karşıtlık oluşturmuşlardı. "İktidar sarayda yaşarken," diye belirtiyor Benevolo, "kamuoyunun ülkesi kentti." Saray çevresinin kentten ve halktan uzak duruşu ulusun siyasal ve toplumsal çelişkilerini saklayıp ağırlaştırıyordu. Colbert ise XIV. Louis'yi, görkem uğruna Paris'te olması gerekirken eğlence uğruna Versailles'da kalmayı yeğlediği için eleştiriyordu. Benevolo'nun verdiği bilgilere göre, 1685 yılında 35 bin işçinin çalıştığı Versailles inşaatı Avrupa'da Roma döneminden bu yana askeri olmayan amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilmiş en büyük projeydi. Ve bu proje, sonsuz bir hâkimiyet duygusu veren Versailles'ın uçsuz bucaksız açık alanında ne bir yapı ne de bir insan varmış gibi düzenlenmişti. Bu barok ortam Benevolo'nun savına göre ruhsuzdu.[187] Şehircilik, 17. ve 18. yüzyıllarda aristokrat anlayışını koruyordu. Sinemadan önce modern şehircilik çalışmalarında da, sınıfsal-kültürel ayrım çizgisi kendini hemen belli etmişti. 19. yüzyıla kadar Paris mimarisinin önemli bir bölümüyse ortaçağ özelliğini taşıyordu. Hatta Rousseau'nun 1766 yılında yazdığı "*Yalnız Gezerin Hayalleri*"ndeki Paris, "Kırların, çiçeklerin bulunduğu; atlı ve arabalı gezginler ile yayaların birlikte kullandıkları sokakların, vitrinsiz dükkânların ve dilediğinde insanın başını dinleyeceği sessiz köşelerin bile bulunabildiği alışılmış o eski kenttir."[188]

1848 hareketleri, sağ-tutucu iktidarları, Fransa'da III. Napolyon, Almanya'da Bismarck ve İngiltere'de Disraeli'yi yeni tip bir kontrol mekanizması geliştirmeye yöneltti. Otoriter ve popülist olan bu "Yeni Sağ", ekonomik ve sosyal yaşamda doğrudan devletin denetimine gereksinim duyarak, bir dizi reform yaptı. Devrimci hareketleri bastırmayı amaçlayan bu yeni düzenlemeler arasında şehircilik önemli bir rol oynayarak özellikle Fransa'da, daha doğrusu Paris'te iktidarın en

etkili aracı oldu.[189] Benjamin'e göre Haussmann'ın yaptığı, Napolyon'un sermayeyi destekleyen emperyalizmine uygun düşer. Kendi kendine "yıkıcı sanatçı" (artiste demolisseur) diyen Haussmann, Parisli-leri kendi kentlerine yabancılaştırmış ve onların kentin yerlisi oldukları duygusunu yitirmelerine yol açmıştır. Buna rağmen Paris, Berlin'den gelen Benjamin'e göre hâlâ güzeldir: "Caddelerin kenarlarındaki cafe' lerde, sokaklarda, arkadlarda, geçitlerde insanlarla kaynaşan bir kenttir Paris. Herkese başka insanların arasına karışmayı; kalabalıkla birlikte gezinmeyi öneren; *flaneur*'lüğe davet eden bir kent..."[190]

Benjamin'in, her yurtsuzun kendini yurdunda hissedebildiği bir kent olarak gördüğü "vatansızlar"ın "cennetsel" bir "vatanı" olan Paris'in çekiciliği ve kalabalığına 19. yüzyılın sanatçı ve düşünürleri gibi, "Sinema Çağı"nın sanatçı ve düşünürleri de katılmışlardı. Ü. Oskay'ın isabetli bir tanımlamasında belirttiği gibi, "Paris, bir açık hava *interior*'ü, yani bir iç mekândır." Üstü kapalı pasajlar da, hem önlerindeki ve arkalarındaki bulvarları birbirine bağlamakta, hem de insanlar için sığınacakları bir kapalı gezinti mekânı oluşturmaktadır.[191] Sinemanın bulvar ve sokaklara katılması da kentliler, özellikle yoksullar, işsizler, aylaklar ve sokak çocukları için yeni bir "seyahat" alanı olmuştur. Ayrıca Paris, sığınağını kitlede arayan *flâneur*'ü, bir fantazmagori niteliğiyle çağırmaktadır. "Bu fantazmagori içerisinde kent, " diye belirtiyor Benjamin, "kimi zaman bir peyzaj, kimi zaman da bir iç mekân görüntüşündedir."[192] *Flâneur*'ün kalabalıklar arasında kaybolan özelliği ile aktif bir protesto çağındaki pasifist protestosu[193] ve "numarası" ise, pasaj ve mağazalardan sonra sinema mekânlarına taşınmıştır. *Flâneur* için, "bir pasaj, kendi başına bir kent, küçük bir dünya demektir. *Flâneur*'ün evi işte bu dünyadır."[194] Bir fantazmagorya içinde üretken olmadan ve bir küçük burjuva olarak yaşayan *flâneur* ile işçiler, vagabonlar ve gavroch'lar için sinema, aristokrasi ile burjuvazinin alanları olan Opera ve Comédie Française arasındaki konumuyla yeni bir kültürel mekân olmuştu; fakat Paris'in yeni yapılanması gibi fantazmagorik karakterli ve popüler bir kültürel mekândır bu.

Ayrıca Haussmann'ın Paris'te yaptığı kentsel düzenlemenin ya da

kent halkını hizaya getirme anlayışının sermayeyi destekleyen emperyalizme uygun düşmesi gibi, "Para ve kazanca verilen değerin abartılması da III. Napolyon'un stratejilerine uygun düşer." "Paranın egemenliği," diye belirtiyor bu konuda Pierre Bourdieu, "kendini her yerde gösterir ve yeni egemenlerin, teknik gelişmelerle devlet desteğinin kendilerine benzersiz kazançlar sağladığı sanayicilerin, zaman zaman da basit borsacıların servetleri Paris'in Haussmann kesimindeki görkemli konaklarda veya araba ve giysilerde göze çarpar."[195] Bu özellikler, Napolyon'un "stratejileri"ni politik düşüncelerinde benimseyen Balzac'ın "*Goriot Baba*" romanında ifade edildiği gibi, "*Swann'ın Bir Aşkı*" uyarlamasında, Haussmann bulvarı ve civarında yaşayan Odette ve çevresinde de ortaya çıkar; ayrıca bu semtin para, konak, giysi vb. gösterişli metalara aşırı düşkünlüğü günümüzde de devam etmektedir. Bu alan, Türk burjuvazisinin de "meta-rüya"larını süslemektedir.

Kentsel bir kriz olarak yaşanan Paris'te yeni bir kentsel ve sosyal düzen arayışı ile politik iktidarın iradesini hâkim kılmaya yönelik olarak kentin gösterişli dönüşümü, mühendisliğe ve matematisyenliğe dayalı, insanı "homo economicus"a ve insan aklını da "araçsal akıl"a dönüştürmüş olan "köklerinden kopmuş Aydınlanma" tartışmaları zamanında doğmuştu. "Otomobil Çağı"nı önceden sezmekle ilgisi olmayan cadde ve bulvarların ihtişamlı anıtsal meydanlarla buluşturulduğu Paris'in vizyonu, yalnızca Fransız filmlerinin değil, dünya sinemasının da sık sık canlandırdığı bir mekân olmuştur. Sinema seyircisi, Paris'in sinematografik sunumunu izlemeden önce genel olarak tarih, edebiyat, sanat tarihi vb. araçlardan edindiği bilgi ve imgelerle kafasında bir Paris'le karşılaşmıştır. Başka sözlerle, Paris, filmsel bir deneyimden önce zaten bir mitostu.

Öte yandan W. Benjamin, 1929 yılında Paris'in kültürel tarihine özgü bir sanat anlayışı olan sürrealizmi, "*Avrupa Entelijensiyası'nın Son Işığı*" olarak tanımlamıştı. Resim, edebiyat ve sinemada kendini ifade eden bu "ışık", Jean Cocteau, Jean Vigo, René Clair gibi rejisörlerin filmlerinde görülebilir. Berlin, kaba devasa bir metropol iken Paris, kuzeyden güneye, Montmartre'dan Montparnasse'a kadar zevk'in modern Baby-

lon'u idi. Ernest Hemingway'in söylediği gibi "Paris bir şenlik"tir. Henry Miller ise Paris hakkında şöyle yazacaktı: "Brooklyn dönemim, benim 'Saison en Enfer'imi (Cehennemdeki Mevsimim) oluşturduysa, Paris'teki yıllarım benim 'Illuminations'ımdı (Parıltılar).[196] Üstelik Rimbaud'dan güç alan sürrealizmin "gerçek ruh"u, 1968 yılındaki Paris isyanlarında bir kez daha su yüzüne çıktı. Marcuse'nin eros ve devrimi yücelten argümanlarının yanında 1968 "Mayıs ruhu" sürrealist şairlerin aşk amentüsü'nü anımsatmaktadır. Ayrıca, "Anlatımcılık ve gerçeküstücülük" diye belirtir Marcuse, "tekelci kapitalizmin yok ediciliğini ve köktenci değişimin yeni hedeflerinin doğuşunu müjdelediler." Paris'e özgü sanat, böylece birkaç kuşak sonrasını etkileyebilme yeteneğine sahip oldu.

Paris'te Benjamin ve *Ninotchka*

Benjamin'in açtığı damardan beslenen Marshall Berman, Benjamin'in Paris yazılarının Greta Garbo'nun canlandırdığı "*Ninotchka*"ya benzerlik gösteren dramatik bir performans sergilediğini belirtmektedir. "Benjamin'in, yüreği ve duyarlığı, karşı konulmaz bir şekilde, " diye yazmıştı Berman, "şehrin parlak ışıklarına, güzel kadınlarına, moda dünyasına, lükse, parıltılı yüzeylerin ve ışıltılı sahnelerin akışına çeker onu; Marksist vicdanıysa onu bu tutkudan alıkoyar, tüm bu parıltılı dünyanın çökmüş, boş, içeriksiz, ruhsuz, proletaryayı ezici, tarih tarafından mahkûm edilmiş olduğunu söyler durur ona. Paris tutkusundan korunabilmek için art arda ideolojik açıklamalar sıralar ama, dönüp bulvara ya da şehrin ışıklarına son bir kez daha bakmadan edemez..."[197]

Bu iç çelişkilerin, Benjamin'in yapıtına ışıltılı bir enerji ve karşı konulmaz bir çekicilik kazandırdığını yazan Berman, "*Ninotchka*"nın senarist ve yönetmeni Ernst Lubitsch'in de Benjamin'in geldiği Berlin Yahudi burjuvaların dünyasından geldiğini ve onun da sola yakın olduğunu belirttikten sonra şunu öne sürer: "Lubitsch, bu dramayı ve cazibeyi takdir ederdi, ama kuşkusuz onu Benjamin'inkinden daha mutlu bir sonla bitirirdi..."[198]

Moskova'dan genç bir komünist olarak Paris'e gelen Ninotchka (Greta Garbo), burada bir burjuvaya âşık olur ve aşkı uğruna ideolojisini terk ederek -vatanını da terk etmeye hazır olacaktır- mutluluğu Paris'te arar. Berlin'den gelen Benjamin ise ne Sovyetler Birliği ne de Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmeyi kabul etmiştir. Adeta 19. yüzyılın Paris'ine özgür ve melankolik bir yolculuk yapan Benjamin için, ne ona "öğretmenlik" yapma ve ona "doğru" ları gösterme eğiliminde olan Adorno ve çevresi ne de Brecht ve çevresi Paris'in gündelik hayatında etkin bir şekilde hissedilebilen sanat ve devrimci eylemi kadar çekiciydi. 1913 yılında ilk kez Paris'i ziyaret eden Benjamin'in, hayatının geri kalan bölümünün çoğunda, "Hem kent olarak (Paris'in büyük bir model oluşturduğu kent modernitesi deneyimi, daha sonra başlıca uğraşı alanı haline gelecekti) hem de Fransız modernist sanatının yuvası olarak bu kent, eleştirel enerjisinin merkezi çekim alanı olarak kalacaktı."[199]

"Melankoli ve devrim" arasında, başka sözlerle, ihtilâlci Auguste Blanqui ile Blanqui'ye "sırt çeviren" lirik Baudelaire arasında kalan Benjamin, Berman'ın yukarıda söylediği bu "çelişki"yi hayranlık verici bir sanat önermesiyle sentezlemeyi başardı. Benjamin için, "Blanqui'nin ihtilalci eylemi, Baudelaire'in düşlerinin kız kardeşiydi."[200] Benzer bir önermeyi, 1960'ların eylemleri sırasında Marcuse de dile getirmişti. Buna karşılık Bertolt Brecht, Auguste Blanqui'nin eylemini desteklemediği için Baudelaire'in Blanqui'ye sırt çevirdiğini ve bu tutumun Baudelaire'in bir "Phyrus zaferi" olduğunu öne sürmüştü. Baudelaire'den Brecht'in lirizmine kadar lirik şiire hayran olan Marcuse ise, Baudelaire'in lirizminin, Brecht'in didaktik eserlerinden daha devrimci bir potansiyel taşıdığını ileri sürecektir.[201]

"*Ninotchka*" filmi Concorde Meydanı görüntüsüyle açıldıktan sonra üç komünist yoldaşın lüks bir otel kapısındaki gülünç durumlarıyla devam eder. "Köylü" görünümlü olan ve Sovyetler Birliği tarafından Paris'e gönderilen bu üç yoldaşın tipleri Lenin, Troçki ve Stalin'i çağrıştırmaktadır. Karikatürize edilmiş bu Moskovalı komünistler, Paris'in lüks ve zenginliğinde bir otelin "kral" odasını kiralarlar; masraflar da

Sovyet devleti tarafından karşılanmaktadır. Kısa bir süre içinde Paris'e "uyum" sağlayan bu üç yoldaş, "komünist sembolleri" olan şapka ve giysilerini değiştirip birer burjuva gibi kuşanırlar. Birkaç gün sonra da Nina Yakuşova (Ninotchka) bir başka görevli yoldaş olarak Moskova'dan Paris'e gelir. Nina, son derece sert ve düz bir üsluba sahip; katı bir Bolşevik'tir ve çantasında Lenin'in çerçevelenmiş bir fotoğrafını taşımaktadır. Diğer üç yoldaş ise birkaç gün içinde "oportünist" olmuştur. Taksi şoförü, Nina' nın elindeki valizi taşımak isteyince, Nina, "Neden?" diye sorar sert bir şekilde. Taksi şoförünün, "Bu benim mesleğim madam, " yanıtına karşılık Nina, "Bu bir meslek değil, bu sosyal bir haksızlıktır, " cevabını verir ve valizini kendisi taşır.

Nina ilk kez karşılaştığı burjuva uygarlığının ömrünün uzun olmayacağına inanmaktadır ve yoldaşlarının lüks bir otelde kalmalarını ayıplar: "Şayet bir hafta bu otelde kalırsam halkımın yedi ineğine mal olur bu, " der Nina. Bu arada "*Üç Ahbap Çavuş*"ları andıran üç yoldaş, otelde çalışan cicili bicili kızlarla keyif çatarken, Nina "komünist vazife" sinin bilincindedir. Bu vazife, Çarlık Rusyası zamanında Paris'e getirilen "değerli taşların" ülkesine geri verilmesini sağlamaktır.

Paris'te bir şehir haritası alıp Eyfel Kulesi'ni aramaya çıkan Nina, kendisine ilgi gösteren bir burjuvaya, burjuvazinin simgelerinden biri olan Eyfel Kulesi'nin sadece teknik özellikleriyle ilgilendiğini söyler. Nina, Eyfel Kulesi'ne gidip, kulenin teknik özellikleri hakkında bilgi ister ve ona söylenenleri "devletçi" bir devlet yetkilisi gibi aşırı ciddi bir şekilde dinler. Ardından asansör olduğu halde 828 basamaklı kuleye yürüyerek çıkar ve ışıldayan Paris'e bakar. Nina'ya âşık olan adam, "Ne güzel şehir. Büyük bulvarlar, Arc de Triumph, Montparnasse, Montmartre..." der. Fakat Nina, Paris "ışıklarına karşı olduğu gibi, tutkulu aşka karşı da ilgisizdir; o, sadece ve sadece Sovyetler'e angajedir; peşinde olan zengin adamla da yalnızca işçilerin yediği bir lokantaya gider; yemek çeşitleri de onu ilgilendirmez. Nina için önemli olan şey, "kitlelerin geleceği!" sorunudur.

Fakat Nina, Paris'in çekiciliğine ve sunduğu olanaklara karşı ne kadar ilgisiz kalabilirdi ki? Paris'te kaldıkça değişmeye, neşeli olmaya, Paris'in ve aşkın tadını çıkarmaya başlar. Artık Lenin'in fotoğrafı ve

Marx'ın "Kapital"ine değil, pencereden Paris'e, aynadan da daha önce farkında olmadığı kendi güzelliğine bakar. Öte yandan burjuva olan adamda da daha az olmakla birlikte bir değişim sezilir. Adam, hizmetinde çalıştırdığı kişiye, haksızlığa karşı isyan etmesini ve başka insanlarla eşit konumda olması gerektiğini hatırlatır. Adam, Nina'dan etkilenerek bunları söylemiştir; ama hizmetkâr durumundan memnundur, çünkü durumunu içselleştirmiştir ve toplumsal ayrımının farkında bile değildir. Paris'in varlığı ve aşk duygusu ise uzlaşmaz sınıfların bireylerini yumuşatmıştır. Marshall Berman'ın deyişiyle, katı olan her şey buharlaşır; despotik Çarlık Rusyası'nın ve çelikleşmiş "Kızıl Moskova" nın buharlaşması gibi.

Parisyen hayata "uyum" sağlayan Nina, artık votka yerine şampanya içmekte, müzik dinlemekte, ruj sürmekte ve parıltılı giyinip gece hayatına katılmaktadır. Sonra ciddiyeti azalır, sevmeye, gülmeye, kıskanmaya başlar. Moskova'vari buz gibi soğuk olan Nina'nın bu özelliği Paris'in ışıkları altında erir. Nina kısa süreli seyahatinin sonunda kendinden geçmiş, adeta sarhoş olmuştur. Fakat birkaç gün sonra Moskova'ya dönmek zorundadır. Nina, mutluluğu artık devrimin idealleriinde değil, zevk ve neşe şehri Paris'te bulur. Aslında Lenin ve Troçki de Paris'te yaşamış, Rus sanatçıları da Paris'e hayran kalmışlardı. Lubitsch'in gösterdiği Paris ise bir burjuva şehridir. Peki ya sosyalist devrim bir illüzyon muydu? Veyahut Paris'in ışıkları da mı bir illüzyondu? Yoksa sinemanın kendisi de mi bir illüzyon?

Nina, Moskova'ya döner ve üniformalı olarak Lenin ve Stalin posterleri önünde bir seremoniye katılır. Ancak Nina ve üç yoldaşı Paris hayalleriyle yaşamaya başlamışlardır; onların yoldaşlığı da bundan böyle ideolojik değil, coğrafidir. İlkbaharda Moskova'ya dönen Nina'nın şehri kar altındadır, oysa terk etmek zorunda kaldığı Paris'te ilkbahar "ilkbahar"dı ve kuşlar uçuşuyordu. Üstelik, "Paris'te keyifli olmak için bahar pek de gerekli değildi..."[202]

"Yoldaşlar", Paris'ten hatıra olarak yumurta getirmişlerdir ve Lenin posterleriyle kaplı odalarında mutlu bir şekilde "Parisyen omlet" yapıp şarkı söylerler: "Seni seviyorum Paris... Paris, her zaman seveceğim

seni..." Paris imgesi, Çarlık Rusyası'ndan Bolşevikler'e kadar bir "cennet" tir, ama aynı zamanda bir "saplantıdır; bu nitelik -ve aynı zamanda niteliksizlik- Pera'ya ve Türk burjuvazisine de özgüdür.

Nina yeni bir görevle İstanbul'a atanınca üzülür, çünkü onun gönlü Paris'tedir. Ancak istemeyerek de olsa İstanbul'a gelir, "yoldaşları"ysa daha önce gelmiş ve burada bir işyeri bile açmışlardır. Nina'nın sevgilisiyse Paris'ten İstanbul'a gelip onu bulur (bu Greta Garbo'nun 1924yılında Maurice Stiller tarafından çekilen "*Gosta Berling*" filminden sonra İstanbul'a ikinci seyahatiydi; Roland Barthes'ın, güzelliğini bir "fantezi" olarak tanımladığı Garbo, "masalımsı" bir kent olan İstanbul gibi "sinemasal"dır). Nina, şehir ışıklarından da parlak olan gözleriyle ve neşeli bir yüz ifadesiyle, "Kendimi her zaman ülkeme adıyorum. Ninotchka bir vatanseverdir!" der ve film biter. Gerçekte Ninotchka şunu söylüyordu belki de: "Vatan veya ideolojinin ne değeri var ki Paris ve aşkın yanında!.."

Lubitsch'in, komünizmi salt gülünç bir ideolojiye indirgeyip alaya alması, insanın da kapitalizmin parlak ürünlerini tattıktan sonra kapitalizmi benimseyeceğini telkin etmesi ve Paris gibi pek çok hayat biçiminin ve zevkin yer aldığı bir kenti sadece büyük burjuva özellikleriyle sunması, filmi ideolojik bir araç konumuna sürükleyince film, antikomünist ideolojinin bir parçası olduğu öne sürülerek eleştirilmiştir.[203] Benjamin, Balzac'ı anımsatan bir yetenekle Paris'e özgü en ince ayrıntıları yakalamaya çalışırken, Lubitsch'in Paris'i oldukça daraltılmış bir alandır. Şüphesiz bu yaklaşımla film de Marshall Berman'ın öne sürdüğü gibi mutlu sonla bitmiştir, ama elbette Hollywood'a özgü bir mutlu sonla.

Paris: "Aşk Mabedi"

René Clair'in 1923 tarihinde gerçekleştirdiği avangard filmi "*Uyuyan Paris*" ise, bir "*Paris portresi*" olarak sinema tarihinin önemli yapıtlarından biridir. Tabloların diliyle stilize edilmiş ve şiirsel olan bu film, Paris'in kuşbakışı gösterimiyle açıldıktan sonra kentin en yüksek noktası ve en tanınmış simgesi olan Eyfel Kulesi'nden bir görüntüyle

devam eder. Sabahleyin gösterilen Paris tamamen hareketsizdir. Eyfel Kulesi'ni yukarıdan aşağıya doğru kaydeden kamera, daha sonra Concorde Meydanı, Alexander III Köprüsü, Parlamento binası, Madelaine, Champs-Elysees, Notre-Dame gibi sembolik yerleri çerçeveler. Tarihsel, gösterişli ve teatral kent ise bomboştur. Clair, maddenin hareketini arabada, parkta, kaldırımda uyuyan değişik adamlar eşliğinde dondurur; Seine Nehri'ne atlayıp intihar etmeyi "düşünen" ama kımıldamayan bir adam gösterir; adamın duruşu tam bir heykel gibidir. Şehirdeki herkes, polisler, burjuvalar vs. birer "heykel" gibidir. Nesneler, zaman zaman çok hızlı, zaman zaman da ağır hareket eder veya tamamen donuklaşır. "Mona Lisa" tablosunu bir burjuvanın arabasının içinde asılı gösteren filmde, Paris burjuvalarındır sanki. Paris'i Eyfel Kulesi'nden seyreden başka bir görüntüde "zenginlik kime hizmet eder?" diye sorulur. 1920'lerin avangard sanatçılarında burjuva sınıfına karşı eleştiri ve saldırı açık bir biçimde ifade ediliyordu.

Filmde Eyfel Kulesi, iskambil oynayanların ve orada aşk yaşayan ve kavga edenlerin de mekânı olmuştur. Kule de değişik pek çok açıdan görüntülenir. Paris, harekete geçer ve şehrin akışkan ritmi yeniden canlanır. Paris'in büyük meydan ve caddeleri kıpır kıpır olmuştur; uyuyan şehir uyanmış ve kent halkı hayata katılmıştır. Paris, âşıklarla birlikte yaşamaktadır.

Eyfel Kulesi'ndeki bir aşkla filmi tamamlayan Clair, kuleyi bir aşk mekânı olarak gösterirken, kule de adeta şehri seyreden bir varlık şeklinde canlandırılmıştır. "Biz bütün bu hikâyeyi hayal mi etmiştik?" sorusuna, "Hayır, bu bir hayal değildi, " denir filmde. Sinema sanatı hem gerçeği hem de düşsel olanı bir film kompozisyonu şeklinde düzenleyebilir. Clair de, burada belgesel ile kurmacayı bir Paris hikâyesi üzerinden birleştirerek sunar. Âşıklar, Paris'in üzerinde, Eyfel Kulesi'nde öpüşürler. Bu hikâye ve Paris üzerinde öpüşme, sinemanın (ayrıca reklamların) her zaman ilgi duyduğu çerçevelerden biridir. Üstelik başka hiçbir kent Paris'in "sine-masal" sunumu ölçüsünde ilgi çekici olmamıştır. Sinemadaki Paris görüntüleri seyirciye, "Keşke ben de orada olsam!" duygusunu verir. Film aygıtının kullanım tekniğinde yenilik

açan "*Uyuyan Paris*" Dziga Vertov'un hayal ettiği bir kompozisyon yaratmıştır. Bilindiği gibi Vertov'un "*Kameralı Adam*" filmi Clair'in bu filminden sonra gerçekleştirilecekti.

Sokak şarkıcısı Albert ile ona cilve yapan Pola arasındaki ilişkiler etrafında gelişen "*Paris Damları Altında*" ise Clair'in sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş yaptığı bir "deney" di. Clair, bu deneyini sonsuz gençlik ve mutluluk şehri Paris'te gerçekleştirdi. Kamerasını bu kez Eyfel Kulesi gibi yüksek bir noktada değil, Paris damları üzerinde gezdiren Clair, lirik bir şarkının eşliğinde kamerasını travelling (kaydırma) tekniğiyle sokağa doğru yavaş yavaş indirir ve şarkının eşliğinde doğrudan bir Paris hikâyesine başlar: "Paris damlarının altında olmak..." diye başlar şarkı, "Nini için çok büyük bir sevinç kaynağıdır... Çünkü geçmişin bütün mutluluklarını burada bulur... Bundan böyle sadece mutluluk kalsın... Zaten Paris damlarının altında her zaman böyle olmuştur..." Parisyen şarkılar ile sokak kültürü, filmin yapısını oluşturan temel öğelerdir.

Kamera, sokak çalgıcılarını, hırsızları, dinleyicileri gösterdikten sonra şarkının eşliğinde bu kez sokaktan apartman pencerelerine ve damlara doğru yönelir. Şarkı da, tıpkı film ve Paris gibi, mutluluğa bir davetiyedir: "Paris damlarının altında herkesin bir arada ve mutlu yaşaması mümkündür; çünkü burada âşık olduklarını fark eden insanlar birbirlerine iyice yakınlaşırlar... Çünkü Paris damlarının altında sonsuz bir mutluluk vardır ve her zaman da mutlu yaşanır..."

Hem sessiz hem de sesli film anlayışıyla gerçekleştirilen ve romantik bir özentiliğe (manierisme) sahip olan "*Paris Damları Altında*", gözlere cezbedici geldiği gibi lirik tonuyla da kulaklar için cezbediciydi. Sesli sinemaya yeni geçildiği bir dönemin filmi olan "*Paris Damları Altında*" görsel ve işitsel ritmi ahenkli bir şekilde birleştirmişti.[204] Moliere'in "*Kadınlar Okulu*" oyununu "*Paris Damları Altında*" filminin çerçevesinde kurmak istediğini söyleyen Clair, pandomim, bale, vodvil, popüler romans biçimlerinden yararlanarak Paris sokaklarını şiirsel bir dili de katarak sahnelemiştir.[205] Bir aşk hikâyesini Paris fonunda gösteren Clair'in Paris'i, kötü insanlara ve olaylara rağmen, mutluluk ve zevk şehridir.

Clair için Paris dekorunda bir delikanlı, genç bir kadın, bir sokak, bir cafe, parlak bir gökyüzü, gelen bahar ve açan çiçekler eşsiz film malzemeleridir. Clair, bu figürleri ahenkli bir kompozisyonun içinde harmanlayıp klasik bir film yaratmıştır. Sinema anlayışını kentlerin sokak ve kitlesinde bulan Kracauer'a göre, filmin karakterleri Paris hayatının yanında ikinci plandadır. Paris'in gündelik hayatı, kurmacanın gerçek motorudur ve filmin aksiyonu Paris'te geçiyor değildir, tersine Paris'in kendisi aksiyon rolünü oynamaktadır.[206] Film, Paris'i bütün dünyaya 1930'ların başında yeniden tanıtmıştır. Paris'in filmsel "aktör" olması aynı şekilde Montmartre mahallesine odaklanan "*Amelie Poulain*" filminde de kullanılarak Paris bir kez daha dünyaya yayılmıştır. Ama bu kez tertemiz ve turistik Montmartre mahallesi görüntüleri, "*Paris Damlan Altında*" filminden taklit edilmiş çekimler ve reklam ile televizüel estetiğine başvurularak...

Paris, Apollinaire, Eluard, Aragon, Breton gibi Parisli şairlerin olduğu kadar Clair'in de "Aşk Mabedi"dir. Clair'in bir sosyal ve ekonomik kriz dönemini gösterdiği "*Özgürlük Bizimdir*" filminde bile güzel bir kadın, gökyüzü, çiçek gibi mutluluk, hassasiyet ve aşka dair imgeler ekrana yansımıştır; üstelik karşıt sınıf bireyleri arasında bile aşk teklifleri ve ilişkileri mümkündür. Bu özellik Berlin gibi volkanlar üzerinde duran bir kentte bulunmadığı gibi, Viyana gibi bir kentte de -"*Neşesiz Sokak*" filminde görebileceğimiz gibi- böyle bir incelik mevcut değildir. Alman ekspresyonizminin tırtıklı, engebeli, özelliksiz, çamurlu ve çirkin sokaklarına karşılık, Clair'in sokakları duygu yüklüdür.[207] Aslında Berlin ve Moskova'daki şiddetli siyasal mücadelelerin Paris'e aynı şekilde sıçramaması ve siyasal demokrasinin Fransız kentinde daha olgunlaşmış olması, daha insancıl bir hayat biçimi ve sanat anlayışını Paris'te egemen kıldı. Hassasiyet duygusu da zaten 1920'lerin Paris hayatını ve sanatını sembolize eder. Clair'in eserlerine ve genel olarak "Parisyen Filmler"e girmek, Fransız lirizmine olduğu kadar, Goethe'nin "ışık odası"na da girmek gibidir. Alman romantizminden etkilenmiş gözüken Alman ekspresyonist sinemasında Goethe'nin "odası" ise karanlığa gömülmüş ve iblisler tarafından kuşatılmıştı.

Doğrudan sevginin hayata verdiği zevk ve mutluluk üzerine bir film olan "*Paris Damları Altında*", başladığı sokakta bir şarkı eşliğinde kameranın damlara doğru yükselmesi ve gezinmesiyle son bulur. Clair'in karakterleri sonuçta mutludurlar, bazıları o anda mutlu değillerse bile mutlu olabileceklerine dair umut ve hayallerini korumaktadırlar; çünkü onlar "mutluluğun vaat edildiği" bir kentte yaşamaktadırlar. Böylece karakterlerin kentsel hayatın akışında ilerleyeceklerini ve yeni hikâyelerin oluşacağını anlar veya hissederiz; bu da kentin, özellikle de Paris'in sunduğu bir olanaktır. Sürrealistlerden de biliyoruz ki, Paris'e özgü sanat erotizm, neşe ve zevki içinde barındırmıştır. Ayrıca sinemadan önce Balzac, Stendhal, Flaubert gibi romancıların karakterleri için Paris yeni ve mutluluk vaat eden bir alan şeklinde tasvir edilmişti. Paris, şair ve ressamların mükemmel bir kültürel üretim alanı olduğu kadar, deneysel sinemacıların da alanıydı; Clair'den başka, Renoir, Cavalcanti, Cocteau, Vigo gibi yönetmenlerin eşsiz yaratı mekânı yine Paris'ti. R. Clair'in Paris'i anarşik, uçarı ve çocuksuydu; Marcel Carne ile J. Prevert'in filmlerindeki Paris ise hayal kırıklığıyla doludur ve kahramanları orada hüsrana uğrarlar. Fakat René Clair'in filmlerinde ve Edith Piaf'ın şansonlarında olduğu gibi Marcel Carne'nin filmlerinde de Paris nostaljiktir.

Berlin: "Mavi Melek" ile "Mephisto" Arasında

"Alman filmleri insanın ağzında kül tadı bırakıyor."
(Amiguet)

"Berlin'in havasında fazla oksijen var."
(Stefan Zweig)

"Berlin! Berlin! Berlin! Denizin dibinde bir trajedi. Batmıştı Berlin denizaltısı. Hava alamamıştı içindekiler. Hava alamadıklarına göre de ölmüşlerdi."
(Alfred Döblin)

Lotte Eisner, Alman ekspresyonist filmlerinin sinema perdesini "şeytani" görüntülerle kapladığını ve bu filmlerin, insanın ağzında şeytani bir tad bıraktığını "*Şeytani Ekran*" (Die dämonische Leinwand) adlı çalışmasında analiz etmişti. Söz konusu filmlerin insanın ağzında kül tadı bırakması ise daha dehşet vericidir. Bu kül, odun ya da kömürden olmadığı gibi, yakılan kitapların bıraktığı kül de değildir. Zehire dönüşen Berlin'in siyasi "Weltanschauung"unun (dünya görüşünün ya da hayatı telâkki tarzının) "havası"nın bilimsel yöntemlerle zehirleyerek yaktığı insanlardan, özellikle Yahudi halkından yükselen kül!.. Orijinal adı "*Profesör Unrat*" olan "Mavi Melek" filminin yazarı Heinrich Mann da, kitapların yakıldığı bir yerde insanların da yakılabileceğini sezmişti. Kardeş Thomas Mann ise, Alman kültürünü derin ve içsel, bir "Idee an sich" (kendinde fikir) kültürü gibi tanımlayarak faşizm öncesinin zihinsel karakterini çözmüştü. [208] T. Mann, ince bir dille özünde gayri-insani olan bir durumu hoş bir sesle duyurmuştu. Thomas gibi, abi Heinrich Mann ve pek çok sanatçı ile düşünür "Achtung!" (Dikkat!) demeye getiriyordu sözü. Oğul Klaus Mann da bu dönemin zehirli Berlin havasını hissetmişti: "Şayet Berlin, orduların büyük gürültüleriyle ve ayak sesleriyle genç Alman nasyonalizmine dinamik ve saldırgan gös-

teri alanı olduysa savaştan sonraki ilk yılların Berlin'i de aynı gürültüyle mağlup ulusun mahşeri ruh halini yansıtıyordu." 1920'lerdeki mektuplarında Stefan Zweig, Berlin'i temelinden sevimsiz ve şehrin bütün hayatının da bozulmuş olduğunu endişeli bir şekilde ifade ediyordu: "Dayanılır gibi değil! Aman yarabbim!.. Trenler tıklım tıklım. Ayın birinden sonra fiyatlar üç kat artacak diye herkes yolculuk yapıyor. Burada insanlar çok korkunç!.. Paris'ten sonra burası kötü bir rüya gibi geliyor... "[209]

Berlin'deki ilk film gösterimi Paris'ten birkaç hafta sonra gerçekleşmişse de, 1 Kasım 1895 tarihinde Max ve Emil Skladanowsky Kardeşler, Berlin Wintergarten tiyatrosunda Lumière Kardeşler'in sinematografından biraz daha ilkel bir aygıtla ilk "film" gösterilerini gerçekleştirmişlerdi.[210] Ancak Almanya'daki ilk sinema gösterisi bir kültür şehri olan Köln'de yapıldıktan sonra Berlin'e ve daha sonra diğer Alman kentlerine -Dresden, Hamburg, Bremen vs - yayıldı ve birkaç ay içinde Almanya'da milyonlarca sinema seyircisi oluştu. Belgesel sokak sahneleri Almanya'daki ilk film çekimlerini oluşturduktan kısa bir süre sonra II. Kaiser Wilhelm de imparatorluk içinde ve dışında çektirdiği görüntülerle Alman sinemasının ilk "star"ı olmuştu. Alman sineması Wilhelm'i estetize ederken, Paul Klee, onu insanlığını yitirmiş demir yiyen bir ucube şeklinde karikatürize ediyordu.[211]

Berlin'de Nazizm'in Genel Bir Provası

"Çılgın yıllar" (Les années folles) olarak adlandırılan 1920'lerde modern sanat, hem artistik buluşları, hem de karşıtlıklarıyla Paris, Berlin, New York, Moskova gibi metropollerde vücut buldu. Kültürel, özel olarak da sinemasal üretim alanları olarak modern kentler eşsiz bir kapasiteye sahip olmuşlardı. Bu dönemi aşağı yukarı 1919 tarihli "*Caligari*" yle başlatıp sesli filmin yaygınlaşmasına ya da Weimar Cumhuriyeti' nin sona erip III. Reich'ın iktidarı 1933 yılında ele geçirmesine kadar yaymak mümkündür. En yalın ifadeyle Kracauer'in "*Caligari'den Hitlere*" adını verdiği çalışması bu dönemi oluşturmaktadır. Bu "mahşeri

sinema", yaklaşan Nazizm'in "genel bir prova"sıydı.[212] Fakat "*Praglı Öğrenci*"den "*Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*"ne, "*Metropolis*"ten "*M.*"e, "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*"nden "*Berlin Aleksander Meydanı*"na, "*Nosferatu*"dan "*Mavi Melek*"e, "*Üç Kuruşluk Opera*"dan "*Kuhle Wampe*"ye kadar pek çok deneysel ve avangard filmiyle, nihilizmden ekspresyonizme, Neue Sachlichkeit'tan Kammerspiel'e, Dadaizm'den Prolet agitprop'a kadar kadar pek çok film anlayışı ve biçimiyle Berlin, yaklaşık olarak 1933'e değin dünya sinemasının en dikkat çekici merkezlerinden biri haline gelecekti. Ne var ki, Berlin'e özgü Alman sineması ve siyasal hayatı kısa bir süre içinde enternasyonalizmden nasyonalizme kayacaktı.

Savaşın yol açtığı yıkım, baskı altındaki insan psikolojisi ve bunalım, şovenizm, toplumsal kaos, panik gibi olgular sinemadaki ifadesini ilkin 1919 yılında bulmuştu. Bunun adı da "Caligarizm" idi. Öte yandan modern estetik tutumun doruk noktasını oluşturan ve deneysel bir atılım olan avangard eserler, ruhsal, zihinsel ve siyasal darlıktan, çaresizlikten, duygusal çöllükten, sosyal sefalet kaosundan, burjuva sınıfının gericiliğinden -burjuva sınıfı artık tarihin en gerici sınıfı konumuna girmişti-, dünya görüşlerinin dağınıklığından dolayı özellikle 1920' lerde Berlin ve Paris'te bir atılım olmuştu. Bu atılım sinemadan başka, edebiyat, resim, tiyatro ve mimari formlarda da ortaya çıkmıştı. Modern sanat kuramcısı Peter Bürger de, avangard sanatçıların, "radikal dalgalar, toparlanmalar ve bastırmalar yaratarak, süreklilik duygusunu kesintiye uğratan hayati bir rol oynadıklarına" dikkat çekmişti.[213]

Teknolojinin fiziksel emeğin yerini almaya başlaması, başka deyişle dünyanın teknik rasyonalizasyonu, daha çok işin daha az sayıdaki işçi tarafından gerçekleştirilmesi anlamına, ama aynı zamanda işsizlik, çekişme ve kaos anlamına da gelmektedir. Bu ortamda zorba bir düzenin önü de açılmıştı. 1920'lerin sanatsal ve zihinsel çalışmaları bunu sezmiş ve "zamanın ruhu"nu (Zeitgeist) ifade etmişti. Kracauer'in ortaya çıkardığı gibi bu yılların pek çok filmi Nazizmin ön habercisiydi. Örneğin "*Mavi Melek*", "*M. Kent Bir Katil Arıyor*", "*Metropolis*", "*Sokak Filmleri*" vs. "*Metropolis*", hem bunu hissettirdi hem de isteyerek ya da

istemeyerek bu ideolojiyi telkin bile etti. Bu konuda "*Metropolis*", politik yanılmanın estetik formu lekeleyişi üzerine bir filmdir aynı zamanda. Söz konusu dönemin film sanatı ve genel olarak modern sanat büyük kentlere özgüydü: "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*", "*Metropolis*", "*Uyuyan Paris*", "*Neşesiz Sokak*", "*Kameralı Adam*", "*Petersburg'un Sonu*", modern bir şehirli olan Şarlo'nun bazı filmleri, "*Şehir Işıkları*", "*Yumurcak*", "*Modern Zamanlar*" vb- ayrıca Alman sinemasına ait 15 film de kent, sokak ve büyük kentsel sefaleti temsil etmişti.

1920'ler Avrupa'sının sanat ve entelektüel başkenti olan Berlin, Viyana veya Paris gibi bir arzu ve neşe şehri değil, vahşi bir modern Babil'di. 18. yüzyıldaki nüfusu sadece 30 bin olan Berlin, endüstriyel bir kent olarak 19. yüzyılda gereğinden fazla büyüdü. "Berlin, Berlin için fazla büyüktür."[214]

Çünkü Berlin, Faust'yen şehir plancıları aracılığıyla bir karabasan olan "Germania" projesinin, yani "Büyük Almanya"nın merkeziydi. Berlin genel olarak sanayiyle birlikte doğmuş ve Alman emperyalist politikasının talebiyle büyütülmüştü.

Jules Chopin'in 1917 yılında açıkladığı bir görüşüne göre "Cermen, bir düşüncedir (ide), bu öyle bir düşünce ki çılgınlık ve cinayet doğuran bir düşünce anlamını taşımaktadır. "[215] Bertolt Brecht'e göre ise, "Almanya" sözcüğü, dünyanın dört bir köşesinde "katil" sözcüğü söylenirken duyulan korku ve tiksintiyle anılmaktaydı.[216] Sert bir Berlin mizahçısı ve anti-nasyonalist olan Tucholsky ise "Alman" hakkında şunları dile getirmişti: "Almanlar, sandıklarından çok daha az ilginçtir. Tehlikeli, buna evet. Ama aynı zamanda sıkıcı... "[217] Bir Viyana ve Paris hayranı; buna karşın Berlin'i hiçbir şekilde sevmeyen Stefan Zweig da, Alman için zevk ve neşenin, çalışmaya, başarıya düşkünlük ve zafere bağlılık demek olduğunu söyler. Tucholsky, 1924 yılında Paris'te tanıştığı bir Türk'ün mükemmel bir "şifa bulduğu"nu sandığı Alman "kültür"ünün değersizliğini vurgular.[218] (Tucholsky'nin böylesi yergisel bir yorumu Aziz Nesin ve Çetin Altan gibi yazarları hatırlatabilir). Tucholsky'nin bu düşüncesi Wilhelm'in peşinde saplanıp kalan Enver Paşa'nın Alman hayranlığını da akla getirmektedir. Tucholsky, "Alman

yaşamının sefaleti"ni "*Denetlenen İnsan*" adlı hikâyesinde bir senaryo gibi tasvir etmişti:

> "... Berlin tramvayı... Tramvaya birden üniformalı bir adam binip yolculardan biletlerini göstermelerini ister. Bir yolcu dışında herkes sorumluluğunun bilincinde ceplerini karıştırıp biletini gösterir. Uşak bir halktır, işte bu Alman halkı. Çünkü şimdi herkes, sanki büyük bir suç işlemiş gibi adama bakmaktadır. Yolcular, üniformalı memura korkuyla karışık derin bir saygı içinde bulunmakta ve hepsi, biletini yitiren adamdan nefret etmektedir... Kimileri, adamın didinmesini biraz da acıyarak izlemekten hoşlanmakta ve tüyleri ürpererek onun korkunç durumuna kendilerini koymaktalar... Yolcu kendini suçüstü yakalanmış gibi duyumsuyor... Küçük bir olay, önemsiz bir olay, elbette. Ama işte günlük yaşamdan yalın bir gözlem... "[219]

1913 yılında yayımlanan bu hikâye, toplumsal bir davranış biçimini ifade ederken, Dostoyevski'nin 19. yüzyılın ikinci yarısındaki "ezik", "lüzumsuz", "yeraltı"nda yaşayan, "sinek" ve "solucan" gibi karakterleri Petersburg'da dolaşmakta, fakat içten içe sıkıntılarının farkına ve nedenine varıp, "Henüz hesaplaşmadık! Daha düellomuz var!" diye kendi kendilerine söylenmekteydiler. Modern Alman toplumu hayatın zorlukları karşısındaki son "çözüm"ü ise milliyetçi-şovenist, dinci ve kolektif zihniyetlerde aradı. Tucholsky'nin itaatkâr karakterleri tasvir ettiği bu hikâyesi Paskelyeviç'in Belgrad'ta geçen 1998 tarihli "*Barut Fıçısı*" filminde itaatkâr döneme ayak uyduran ya da ona boyun eğen tipler adeta somutlaşmıştır.

[Heinrich Mann'ın "Der Untertan" (Kul), "Die Armen" (Yoksullar) ve "Der Kopf" (Kafa) adlı üçlemesi 1910 ve 20'lerin sözünü ettiğimiz "Zeitgeist"ını (Zamanın Ruhu) yansıtır. Boyun eğen, kul, tabi olan anlamlarına gelen "Untertan"da, kâğıt fabrikatörü ve komünal politikacı Dietrich Hessling'in yükselişi, bir çöküş olarak sunulur. Dietrich, daha önce reddettiği değer yargılarını ve normları benimsedikçe kişiliğinden geriye hiçbir şey kalmamacasına gerici "Zeitgeist"ın bir temsilcisi olup

çıkacaktır. Roman kişilerinden işçi lideri Napolen Fircher de Alman sosyal demokrasisinin oportünist politikasının temsilcisi olarak çıkar karşımıza. Gene Carl Sternheim'ın komedileri de 1909- 1915 arasındaki politik ve ruhsal iklimini Alman burjuvazisinin emperyalizm çağındaki yükselişi, ekonomi-politik nedenleriyle ele alır. Taşlama, olayın yerine geçip eleştirel gücü artırılır.] [Editör Veysel Atayman'ın notu.]

1871 yılında nüfusu bir milyonu bulan Berlin, kısa süre içinde bir dönüşüme uğradı, ama uzun bir süre tutucu-köylü ve geleneksel bir görünümde kaldı. Önemli bir ekonomik merkez olmasına karşın Berlin "taşralı bir kent" olarak anıldı. Berlin nüfusunun %86'sını da Prusyalı taşra göçmenleri oluşturmuştu. Berlin, köklü bir biçimde 1848-1870 tarihleri arasında değişerek endüstriyel bir metropole dönüştü. Kaba kalan Berlin'in "Sinemaya Giriş Çağı" ndaki nüfusu 4 milyona yükseldi. Aynı zamanda spekülatif bir para şehri (Geldstadt) olan Berlin, zenginlerin imparatorluk (Reich der Reich) başkenti olmuştu. Georg Simmel, "*Paranın Felsefesi*" (Philosophie des Geldes) çalışmasında parasal ilişkilere dayalı ekonomik ve toplumsal hayat biçiminin kültürel ve insani ilişkileri değiştirdiğini belirtir. Öte yandan yoksulluğun varlığı -burjuva sınıfı, mal ve paranın yanında yoksulluk da üretiyordu- halkçı isyanlara neden oldu ve 1835 tarihinde kurulan ilk sendikal dernek, gelişerek devrimci bir özellik kazandı. Böylece politik içerikli isyanlar Berlin'in gündemine girdi. "Okuma Cafeleri", zamanla politik kulüplere dönüşerek komiteler kuruldu, burjuva sarayı önünde gösteriler başladı; işçi, zanaatçı ve öğrenciler birlikte barikatlar kurmaya başladılar. Aslında ekonomik sorunlar siyasal mücadeleleri kızıştırdığı gibi, ideolojik militanlığın düşünce ve sanatını da doğuruyordu.

Berlin'de önce paltosunu satan daha sonra kravat satmaya başlayan "*Berlin Aleksander Meydanı*"nın zavallı tipi Franz Biberkopf ise, kaba ve acımasız "Para Şehri"nde şöyle haykırıyordu:

> "Sesime dikkat etmeliyim. Sigorta ettırmem için param henüz yok... Zaman para demektir. Romantizm kaybolup gitti. Geri geleceği de yok. Artık bunu herkesin kabul etmesi gerek."[220]

"*Berlin Aleksander Meydanı*" ve G. Grozs'un resimlerinden başka, Brecht'in pek çok gençlik oyunu da kentsel bir ilgi taşır ve kentler, oyunlarına birer fon oluştururlar: "*Kentlerin Fundalığında*" , "*Gecede Trampet Sesleri*", "*Üç Kuruşluk Opera*", "*Mezbahaların Kutsal Johannası*", "*Mahagony...*" gibi oyunlar bu türdendir. Eugene Lunn'ın araştırmasına göre Brecht'in eseri, Weimar Cumhuriyeti'nin yeni, kentli, teknolojik toplumunun ürünüydü.[221] Berlin zaten siyasal mücadelelerin ve devrimci taleplerin en yoğun hissedildiği mekândı. Brecht de sosyal bilimsel bir düşünür gibi, devrimsel anların yükseldiği durumlarda sanata olan talep ve ihtiyacın doruğa çıkacağını öne sürmüştü. Gerçekten de bu iddia, Paris, Petersburg ve Berlin'deki siyasal ve sanatsal dalgalanmalar örnek gösterilerek kanıtlanabilir; Marshall Berman da, Petersburg'a özgü sanat eserleri ile 1917 sosyalist devrimi arasında bir bağ kurarak bu görüşü destekler. Ayrıca, Paris'te gerçekleşen 1789 Fransız Devrimi ve 19. yüzyıldaki devrimler ile sanat anlayışları arasında bir ilişkinin varlığından rahatlıkla bahsedilebilir.

Devrimci rüzgârlar, Moskova'dan sonra şiddetli bir biçimde Berlin'de solunurken, Alman başkenti, Moskova, Paris, New York ile Viyana-Prag-Budapeşte ve İskandinav ülkeleri (Strindberg, Ibsen gibi drama yazarları Berlin üzerinden Avrupa ve dünyaya açılıyordu) arasında bir kavşak özelliği taşıyıp Weimar Cumhuriyeti boyunca insanlığın gün doğumu ile günbatımı arasındaki "kaderi"ni sembolize ediyordu. "Moloch" ile "Spartakistler" arasında sallanan Berlin'i 1933 yılında "Moloch", yani kendi çocukları dahil herkesi yutan güç ele geçirmişti. Berlin ve Alman sineması da karşı konulmaz bir şekilde nadasa bırakılmıştı. Oksijeni fazla olan Berlin'de sinema, artık Nazizmin hizmetine düşmüş; yalanlar üreten bir "dil"e dönüşmüştü. Nazilerin yalanları o kadar aşırıdır ki, klasik müziği bile kendi amaçlarına dönüştürüp Alman klasik müziğinin başarısını Alman ırkının üstünlüğü şeklinde görmüşlerdir.

İyimser Bir Berlin Senfonisi

Modern büyük kent hakkında iyimser bir film olan Walter Rutt-

mann'ın 1927 yılında gerçekleştirdiği "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*" ise, 1920'lerin en dikkat çekici deneysel yapıtlarından biriydi. Senaryosunu Karl Freund'un yazdığı filmde Ruttmann, ritmik bir şekilde çektiği kareleri yavaş yavaş silerek ve bir ötekine gene yavaşça geçiş tekniğiyle, yani zincirleme montaj tekniğini kullanarak resmin sinematografik gücünü büyüleyici bir şekilde elde etti.

Paralel montaj, resimlerin kompozisyonu ve orkestra müziğiyle şekillendirilen Ruttmann'ın belgesel avangard filmi, her türlü yaşam biçimleriyle (Lebensformen) Berlin'i "senfonik" bir alan olarak göstermiştir.

Ruttmann'ın "Berlin portreleri", metropolün ritmine bağlıydı ve montaj tekniği, Berlin'in hızlı, akışkan gündelik nabzına eşlik ediyordu. "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*" Walter Schobert'e göre, 1920'lerin en anlamlı avangard filmi olduğu gibi, avangard Alman filmlerinin ikinci dönemini de açıyordu.[222] Endüstriyel çağın kentsel ritmini baştan sona kadar müzik eşliğinde gösteren Ruttmann, tren, hız, saat gibi obje ve kavramları değişik zaman ve açılardan göstermiştir. Trenin sabahın erken saatlerinde Berlin'e doğru hareketiyle başlayan film, dakikalar geçtikçe kentin insan kitleleriyle yavaş yavaş canlanmasını ve gündelik hayat akışının karmaşık manzaralarını yansıtmıştır.

İşyerlerine hızlı adımlarla yetişmeye çalışan insan toplulukları, askerlerin geçit törenleri, fabrikalara kitlesel üretim için bekçilerin gözetiminde kitlesel bir giriş yapan insanlar, fabrika makinelerinin hareketi, Taylorizmin kurallarına bağlı olarak hızlı ve dakik çalışma zorunluluğu; uçak, asansör, telefon, otomobil, telgraf, günlük gazete, elektrik, film görüntüleri gibi modern çağa özgü hareket ve objeler "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*"nin temel motivasyonlarını oluştururken, ulaşımı sağlayan tren, tramvay, otomobil, hatta at arabaları şehir içi ve kentlerarası bağlantıyı göstermektedir. Modern bilim ve teknik araçlarla yaşanan kent hayatını belirten sayısallığın ve zamanın önemini ve zorunluluğunu belgeleyen "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*", Simmel'in "metropol ve zihinsel hayatıma ilişkin düşüncelerini görsel ve senfonik bir tarzla somutlaştırmıştır. Kentsel hayatın birer parçası olan okuma-

yazma kültürünü, kadınların erkeklerle birlikte çalışması ve günlük hayata karışmasını, 19. yüzyıldan beri artarak gelişen ve Berlin'de doruğuna varan toplumsal yürüyüş ve gösterileri, trafiğin akışını, stres, telaş gibi durumları da bunlara ekleyerek filme kaydeden Ruttmann, kentsel hayatın bütünlüğünü yakalamaya çalışmıştır. Bütün bu hızlı kentsel ritmi Ruttmann, hızlı montaj ve canlı bir senfoniyle stilize ederek modern kenti yansıtmıştır.

Sabahtan öğleye kadar Berlin'i oldukça hareketli gösteren filmin temposu, montaj gibi müziği de kendine uydurmuştur. Fakat öğle paydosu ve kentsel hayatın akışının sakinleşmesiyle birlikte Edmund Meisel'in müziği de rahatlatıcı, dingin bir kompozisyona dönüşür. Ruttmann, büyük kentin heyecan verici çeşitliliğini tasdik edebilmek amacıyla bu filmi için her gün çekim arabasıyla Berlin'de dolaşıyor ve gündelik hayatı doğaçlama bir biçimde kaydediyordu. Paydostan sonra yeniden devinmeye başlayan iş makinelerine karşılık, makinenin hızına ayak uydurmaya çalışan insanların enerjisi ve kentin dinamik özelliği yeniden yansıtılır. Akşama doğru ise bir yandan süslenen, öte yandan dilenen kadınlar, âşıkların ilişkileri, moda gösterileri, bisiklet, araba, at gibi rekabete dayalı sportif müsabakalar gösterilir. Akşam ise şehir ışıkları, sinema salonları, Şarlo'nun görüntüsü, barlar, skalalar, kabaretler, Moulin Rouge tarzı gösterilerle gece hayatının zevk ve neşesi belgelenmiş, havai fişek gösterisi ile birlikte bir kuleden kente yansıtılan ışıkla filmin anlatısı doruğa çıkartılmıştır. Böylece Ruttmann, büyük kentin renkli, dinamik ve senfonik karakterine olan hayranlığını belgeleyerek, modernitenin getirdiği çeşitlilik ve heyecanı onaylar. C. McArthur'a göre "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*" birkaç yönden dikkat çekiciydi. Bunlar, düzenli bir konunun olmaması, kentte yaşayan insanların asli karakterlerinin geri plana itilmesi ve filmin "müzikal bir teori", yani görüntü ile müzik arasında oluşturulan bir bağ etrafında biçimlendirilmesidir.[223] Ruttmann, hiçbir birey üstünde durmayarak, modern kent topluluğunun genel bir tablosunu stilize ederek, genellikle birbirinden kopuk biçimde cereyan eden "kitlesel hayat biçimi" ni belgelemiş, onun sinemasal tanıklığını yapmıştır. Kracauer'e göre ise, Ruttmann'ın yan

yana sıralanmış belgesel görüntüleri film sanatı için parlak değildir; Vertov'un "*Kameralı Adam*"daki görüntüleri ise yorumlanıp sunulduğu için daha önemlidir.[224]

Georg Simmel, 1903 tarihinde yazdığı ve modern kentsel yaşama dair ilk sosyal psikanalitik inceleme olan "*Metropol ve Zihinsel Yaşam*" adlı makalesinde bir yandan saat gibi düzenli işleyen, hesaplı, uyulması zorunlu, mekanik bir dünyanın dayatmalarından bahsederken, zalim olan Nietzsche'vari bir öfkenin ortaya çıkma koşullarını da açıklamıştı. Simmel, bir yandan metropol hayatının zalim özelliğinin altını çizerken, metropolün sağladığı olanakları ve çeşitli yaşam biçimlerinin varlığını da -iş, arkadaş, eğlence vb. seçme şans ve olanakları- dile getirmişti. Bu makale, 20. yüzyılın başında teorik olarak hem "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*" hem de "*Metropolis*" filmlerinin maddi materyallerinin Almanya'da ve özel olarak Berlin'de oluşmakta olduğunu göstermektedir. Başka bir deyişle Walter Ruttmann ve Fritz Lang'ın sinematografik öğeleri ve malzemeleri Berlin'de hazırdı.

Bu arada Berlin'in sıkıntı verici bir hayat tarzı olduğunu söyleyen Julet Laforgue, "Berlin üzerinde şiddetli bir sıkıntı yağıyor, " diye yazarken, Heinrich Heine, Berlinlilerin buzlanmış bir aptallığı soluduklarını belirtmişti.[225] Tucholsky ise 1920'lerde Berlin'den sık sık kaçacak; döneminin en büyük Alman sinema ve tiyatro oyuncularından biri olan Emil Jannings'e gönderdiği 1925 tarihli "Faust Paris'te" başlıklı mektubunda da Paris'in her zamanki gibi neşeli ve aydınlık olduğunu yazdıktan sonra sözü alaycı bir üslupla Mefisto'ya getirecekti:

> "... Bizim Almanya'da çok çeşitli Mefisto'larımız olmuştur: Hayvansı, şişko, yağlı, Gretchen'i sadece öylesine mideye indirmek isteyen vahşi olanlar; kibar olanlar, İspanyolvari olanlar, toz zerresini ceketinin kolundan parmaklarının ucuyla toplayan diplomatik olanlar; şarkı söyleyenler ve gürültücü saldırganlar; kötü niyetli olanlar ve sinmiş olanlar... "[226]

Tucholsky'e göre, insanın yaşamak isteyeceği tek kent Paris'tir; çünkü "kadınların yüzleri doğru dürüst, o uçuk renkli yumurta tatlılarına benzemiyor... Burada insan tek başına olsa bile yalnız değildir..."[227] Paris'teki haz ve zevk hislerine yaslanan sürrealizme karşılık Berlin'e özgü 1920'lerin ekspresyonist ve diğer sanatsal biçimleri, ruhsal çöküş, ekonomik bunalım ve siyasal kaosu metamorfik ve deforme olmuş tiplerle gölge, hayalet, hortlak gibi yaratıklarla temsil etmişlerdi. Palmier ise daha çok Fransa'ya özgü bir akım olan sürrealizme karşılık, bir diğer "başkaldırı" hareketi olan ekspresyonizmin Almanya'ya özgü olduğunu belirtmektedir.[228]

Wilhelm dönemi kültürünün azametli ve sıkıcı atmosferi altında bulunan Berlin'e Benjamin de, her zaman yabancılık hissetmiş; Alman metropolisi yerine duyarlılığı simgeleyen ve sürrealist sanatın duyumsandığı Paris'e hayranlık duyarak "Modernitenin Başkenti"ni, "Her yurtsuzun kendini yurdunda sayabildiği bir kent" olarak görmüştü. Berlin, Benjamin için, ayrıca "Moskova'dan gelmiş biri için bile ölü bir şehir. Sokaktaki insanlar umutsuz bir biçimde yalıtılmış gibiler; tek tek her insan diğerinden alabildiğine uzak ve koca sokağın ortasında yapayalnız"dı. Belki de Berlin'i bir tek Franz Kafka ilgi çekici bulmuş, hatta bu şehri Prag'ın panzehiri olarak görmüştü. 1910'larda yaptığı Paris seyahati Kafka'ya bazen bir karabasan gibi gelirken, Kafka, Prag'tan biraz olsun uzaklaşmak isterken pek çok kez Berlin'e adeta sığınmıştır. Oysa Berlin, Kafka'nın karabasan, jurnalci, yabancılaşmış ve metamorfoz şeklinde tasvir ettiği "mahşeri dünya"sına belki de en yakın özellikleri taşıyordu.

20. yüzyılın başında Viyana'dan sonraki en önemli psikanaliz merkezi olan Berlin'de, 5 bin yazar, 400 gösteri sahnesi vardı. Kiliseden çok tiyatro sahnesi olan "modernitenin laboratuvarı" Berlin'de 206 sinema salonu vardı ve bir seansta 50 bin kişinin film izleme olanağı mevcuttu. Dolayısıyla, sinema, tiyatro gibi sanatların gelişebileceği kentsel bir ortam hazırdı. "Mahşer"in izlerinin belirmeye başladığı bu dönemin Berlin'i kültürel üretim alanı olarak bir "cennet"ti. Gerçekten de tiyatro ve sinemadan başka edebiyat, resim ve mimaride de Berlin'in bir "ge-

leceği" vardı. Ne var ki, ne sinema ne de diğer sanatlar, bir mutluluk vaat etmiyordu; tersine kültür ve sanat ile siyasal argümanlar cehennem imge ve kavramlarıyla doluydu.

Alman sinemasının "üretim" yeri olan Berlin yakınlarındaki Babelsberg'de 1912 yılında ilk film stüdyosu kurulmuş, 1917 yılında da sinema pazarında büyük bir güce sahip olan UFA'da (Universum Film AG) Almanya'daki film endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim olanakları oluşmaya başlamıştı. Bu arada 1910'lara kadar Amerikan ve Fransız filmlerinin perdeleri kapladığı Almanya'da milliyetçi bir tutum izlenerek yabancı film ithalatı da yasaklanmıştı. Alman hükümeti milliyetçi propagandaya gereksinim duyarak film şirketlerini desteklemeye başlamıştı. Alman film endüstrisi tekelci olmasa da, oligolopolist ya da sahtekâr bir biçimde organize olmuştu. Bu biçimde organize olmuş bir film endüstrisi, tutucu bir ideoloji doğrultusunda hareket etmek zorundaydı, çünkü ancak bu koşullarla film sanayii yeni bir akımın doğmasına yeşil ışık yakabilirdi.[229]

Berlin'in büyüleyici ve ürkütücü, çekici ve kıyamet benzeri "hassas yaşamı" sanatsal biçimler için ilginç bir metafor oluşturdu. 20. yüzyılın başındaki Berlin, modernitenin kavşak noktası ve sembolü oldu.[230] İki kutuplu bir kent olan Berlin, insanlığın büyük umut ile büyük korkusunun "gündoğumunda" ya da "günbatımında"ki kavşağını temsil ediyordu. Almanca "Menschheitsdâmmerung" insanlığın alacakaranlığı gibi bir anlam taşır ve bu kavşakta bulunma halini, ruh durumunu ifade eder. Berlin, Menschheitsdâmmerung'un belgelendiği yerdir de. Bu belgeler, Berlin'in "Devrim" ile "mahşer" arasında kalan Döblin, Tucholsky, Thomas ve Heinrich Mann, Brecht, Grosz, Otto Dix, Benjamin, Kracauer vb. düşünür ve sanatçıları tarafından ele alındı. Sinemacılar da Berlin'in "alev" gibi yanan "siyah" ve "beyaz" ışıklarıyla gözlerini yakmışlardı. Berlin'deki gündelik siyasal-toplumsal zıtlıkların sertliği, filmlerdeki ışığın kontrastlaşmış yansımalarının zeminini oluşturdu.

19. yüzyılda Berlin, askerlerin geçit törenleri, Yahudi salonları gibi olgulardan tanınıyordu. "Üniforma" diye yazmıştı Tucholsky, "bir Alman için dünyanın en kutsal şeyi"ydi. Bu yıllarda çizilmiş "Geleceğin

Almanyası" isimli bir karikatürde sadece eli görünen bir adamın sivri uçlu bir askeri şapkayı kitlelere "giydirmesi", onları şapkanın içinde "hapsetmesi" anlatılır.[231] Her bir Alman "asker" dir, hem de Nazizm zamanında uçmayı öğrenmesi gereken bir asker. Çünkü yakın ve uzak yerler, dağlar ve okyanuslar ve de gökyüzünü fethedecekti Alman askerleri. [232] Tucholsky ise gelişen nasyonalizmin ruhsal sefilliğini mükemmel bir şekilde yermişti: "Milliyet, insanın içine sığdıramadığı bütün duyguların çöp tenekesidir."[233]

Yahudi nüfusu ise 1870'ten 1910'a kadar 35 binden 90 bine yükselmesine rağmen nüfus içindeki payı %4, 5 civarındaydı. Anti-semitizm dalgası da Berlin'de 19. yüzyılın sonlarında bir tarihçi ile bir papaz tarafından başlatılmıştı: "Yahudiler bizim uğursuzluğumuzdur. "[234] Anti-semitizme ilişkin bulgular 1920'lerin sanat yapıtlarında fark edilebilir. Örneğin Alfred Döblin'in yapıtında Berlin'de sık sık iş değiştiren Franz Biberkopf, ırkçı gazeteler satmaya başlamıştır: "Yahudilere karşı değildi, fakat düzeni seviyordu. Çünkü cennette düzen olmalıydı ve bunu herkes kabul etmeliydi. Çelik miğferleri, genç delikanlıları ve onların önderini görmüştü. " Franz Biberkopf daha sonra Nazilerin bir toplantısında gördüklerini anlatır: "... Gerçek federalizm, Yahudilere karşı çıkmaktır. Yahudilerle savaş, Bavyera'nın özgürlüğü için savaştır. Başlamadan saatlerce önce büyük Mathäuser salonu tıka basa dolmuştu. Yeni gelenler bir yere sıkışıyordu. Açılışa kadar iriyarı bir SA orkestrası yiğitlik marşları ve melodileri ile bizlere hoş zaman geçirtti..."[235]

Nazilerin bu tür toplantılarına sadece lümpen proleter ve orta sınıf kesimleri değil, aynı zamanda sanat çevrelerinden de ilgi gösteriliyordu. Hitler Almanyası'nın ünlü belgesel sinema yönetmeni Leni Riefensthal, Berlin'de düzenlenen bir Nazi toplantısında Hitler'in karakter ve konuşma üslubuna hayran kaldığını itiraf etmişti. Alman dilini oldukça kıvrak bir şekilde kullanabilen Tucholsky ve Brecht gibi yazarlar ise, Hitler'in üslubunun ne kadar basit ve aptalca olduğunu söyleyeceklerdi. Ne var ki Berlin yukarıda belirtildiği gibi "buzlanmış bir aptallık soluyordu." Aptallık ve akıl yürütme yeteneksizliği de otoriter rejimlerin ihtiyaç duyduğu bir mental durum ve davranış biçimidir.

Hem mali alanda hem de ticaret alanında önemli bir konumda olan Yahudiler, Alman aristokrasisi tarafından kabul görmedikleri gibi, geleneksel sınıflar da materyalizmi ve modernizmi riskli bulmuş, onların düşünceleri anti-kapitalist ve anti-burjuvazi olarak köklü bir zihinsel dönemeçten geçmiştir. Ancak Alman burjuvazisinin hayat tarzını kabul ederlerse Alman toplumunun en üst kesiminde yer alacaklarını sanan Yahudi burjuvazisinin bu körlüğünün çok yakında büyük trajedilere yol açabilecek bir aldanım olduğunu Benjamin, 1920'lerde yazdığı "*1900'lerde Bir Berlin Çocukluğu*" kitabında görebilmişti.[236] Ekonomik kriz ise anti-semitistlerin "korku"sunu beslemişti. Bu olgu, kötü, bozguncu materyalizm ve tehlikeli modernizmin sembolü olan Berlin'de patlak verdi.[237] Böylece mistifikasyonun gerekçeleri yaratıldı. Daha 1823 yılında Heine, "Yahudi soykırımı"na ilişkin bir önsezide bulunmuştu: "Almanya'daki demagoglar bir cengi kazandılar mı, birkaç bin Yahudinin -hem de en seçkinlerinin- kellesi gidecek demektir."[238]

Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'ndaki yenilgisi, 1919 devrimi, Spartakistler'in yükselişi, Almanya'nın emperyalist politikası ile ülke içindeki Yahudi düşmanı militarist-şovenist kutup ile geniş yığınları örgütleyebilen Bolşevizm yanlısı komünist kutup arasındaki çatışmalar Berlin'in gündelik hayatının olağan sahneleri olmuştu. Bu "alacakaranlık" vaktinde orta sınıfların seçtiği kutup, Almanya'nın tarihsel-politik yönünü etkiledi. "Nazi öncesi Almanyasında," diye yazar Kracauer, "orta sınıfın günahları, nüfusun bütün katmanlarında yer edinmişti... Sinema orta sınıf zihniyetinde güçlü bir biçimde yerleşmişti..."[239]

Berlin'deki sanatsal başkaldırı politik başkaldırıdan ayrı düşünülemezdi. Sanatçıların iniltileri büyük kent üzerinde odaklanmıştı. Onların umutsuz ve ölümcül "tabloları", idealizm, mistisizm, irrasyonalizm atmosferinde ortaya çıkmıştır.[240] Endüstriyel ve şovenist hayat tarzı da sanatçıların yapıtlarında yorumcu bir biçimle stilize edildi. .

Aslında Sigmund Freud ile Rosa Luxemburg, cinsel ve siyasal krizlerden dolayı insanlığın barbarlığın eşiğinde olduğunu sezmişlerdi. Fakat Hegel'den Nietzsche ve Spengler'e kadar Nazizme hizmet eden "devletçi" ve "übermensch" (üstün insan) odaklı düşünceler de or-

tadaydı. Kudretini kanıtlayan birey, kurum ve onların en üst mercii olan "geist"ın (soyut ide, mutlak akıl) tezahürü olan devlet gerçekten de Hobbes'çu anlamından da öteye bir ejderhaya (Leviathan'a) dönüşmüştü. "*Teneke Trampet*"in[241] yazarı Günther Grass, güçlü bir devletin organizmasının akılcı (Geist'a göre) düzenlenmesi gerektiğini söyleyen Hegel'i bundan sorumlu tutmuştu. Zira Hegel'de devlet, en baştaki 'geist'ın kendi bilincine varma sürecinin sonucu olan tarihin her zaman akla uygun yol aldığı düşüncesi üzerinde kurulmuştu ki, bu teori devletin işlediği suçları ve diktatörleri meşrulaştırmaktadır. Grass'a göre, "Devletin filozofu" olarak Hegel, sadece sağ devlet ideolojilerine değil, aynı zamanda sol devlet ideolojilerine de bir meşruiyet vermiştir. 1242' Gaddar bir endüstriyel kapitalizmin dayandığı felsefi-politik zemin de gaddardı ve bireyi "hiç"liyordu. Bu yüzden devletçi olan Hegel'den başka, kibirli ve gaddar olan Nietzsche'nin, "üstün insan" ve "önderci" düşünceleri de Nazizme yaramıştı. Aşırı devletçi, üstün insancı ve önderci eski Doğu Avrupa ve Çin'in "sosyalist" rejimleri Marxçı olduklarını ne kadar iddia etseler de, Nietzsche ve Hegelci argümanlara sahip oldukları söylenebilir.

Berlin'in korku salan toplumsal hayatı, onun karşıtlıkları, devasa kentin yol açtığı iç sıkıntısı, kaygılar ve terör, sanatçıların ilgisini çekti. Sanatçılar yaklaşmakta olan kıyameti sezip ifade etmelerine rağmen Kracauer'in öne sürdüğü üzere orta sınıf zihniyetindekiler gibi pratik olarak "suskun" kalmışlardı. F. Lang da bir özeleştiride bulunarak o zamanlar hemen hemen herkesin kendini "estetiğin büyüsü"ne kaptırdığını söylerken, Kracauer, yapılan filmlerin kapalı bir ortam olan stüdyoda gerçekleştirilmesi tercihinin dışarıdaki gelişmelere karşılık geri çekilip evine kapanan orta sınıfın zihniyeti ile örtüştüğünü öne sürer. Orta sınıf aydınlarının güvenilemeyecek karakterler oldukları, kendini ortaçağ ve Romantik dönemde göstermişti. Arnold Hauser, orta sınıf aydınlarının, toplumsal gerçek ile bütün ilişkilerini yitirdiklerini ve giderek yalnız, garip ve saçma sapan düşünen kişiler olup çıktıklarını söylemişti. Bu sınıfın düşüncelerinin de, tümüyle küçümseyici, gerçeklikten uzak ve akıldışı bir durum almış olduğunu söyleyen Hau-

ser'e göre, orta sınıf aydınlarının ifade biçimleri de, bencil ve abartılıydı. Kendinden başkasını düşünmeyen bu insanlar, kendilerini bütün sınıfların, kitlelerin ve ölçülerin üstünde yer alan evrensel insan düzeyinde görmüşler, pratik düşünceden yoksun oluşlarından bir erdem yaratarak ona idealizm ya da içe dönüklük adını vermişlerdir. "Özgürlükten yoksun olmaları ise" diye yazar Hauser, "iç dünyalarında özgür oldukları düşüncesine ve ruhun, sıradan gerçeğe egemen olduğu inancına kapılmalarına yol açmıştır."[243]

Berlin'in keskin zekâlı iğneleyicisi Brecht ise, bu özellikteki sanatçı ve entelektüelleri, "dana"lara benzetmişti: "Üstünde artık tek bir saman çöpünün bile yetişmediği küçücük bir alanda otlarken görüyorum sizi, böğüren kocaman aptal danalarsmız."[244] Brecht keskin bir kavrayışla, "entelektüelin aptallığı tehlikelidir"[245] uyarısında bulunmak istiyordu. Belki de Fritz Lang en ünlü, ama en tehlikeli filmi "*Metropolis*"ten sonra orta sınıfın "günah"larına alet olduğunu hissetmiş ve daha sonra yanlış yaptığını itiraf ederek, en iyi filminin gerçekliğe eşlik eden ve "*Üç Kuruşluk Opera*"nın izinden giden "*M.* " olduğunu Godard'ın "*Horgörme*" filminde Brigitte Bardot'ya söylemişti.

Bu arada Tucholsky, G. Grosz ve Brecht'in bıçak gibi keskin mizahı Berlin'in kabareleri ve enflasyonu ile ilintiliydiler. Palmier'ye göre, "Berlin'in kabareleri, tiyatroları ve sinemaları bir volkan üzerinde yaşıyordu."[246]

"Estetik'in Büyüsü"ne Saplanmış Olan Ekspresyonizmin Kısırdöngüsü

Grosz, Döblin, Brecht, Otto Dix, Heartfield gibi sanatçılar, hiciv ve mizah öğeleriyle yapıtlarını renklendirirken, ekspresyonist sinemacılar, soğuk, ciddi ve ürkütücü üsluplarıyla bir mahşeri tasvir ettiler. Ekspresyonizmin "anlatılamayacak olanın" bir hareketi olduğunu öne süren Adorno'ya göre ise, "Ekspresyonizm, anlatılamayacak olanı, tamamen kendi kendine dönük, aynı zamanda özgür olmayan, hatta haklı olmayan özneyi anlatır."[247]

Adorno, ekspresyonizm denen bu aşırı, taşkın biçimin akıldışı ve

metafizik yapısıyla bir paradoks olduğunu ve bu akımın söz konusu biçiminin Kafka ve Brecht'in taşkın biçimlerinden farklı olduğunu iddia etmiştir. Öte yandan irrasyonalizm ya da akıldışıcılık Hegel sonrası düşüncelerden Schelling ve Spengler'e kadar Alman düşünce tarihinde uzun bir süre yer almıştır.[248] Berlin, bu dönemde Almanya'nın bütün tipik özelliklerini taşıyan tek kenttir. Toplumsal çelişkiler ve şiddet en çok bu ajitatif sefalet kentinde mevcuttur. Kabare, tiyatro, sinema gibi temsili sanatların elverişli bir kenti olan Berlin'de yoksulluk ve işsizlik diz boyudur.

Berlin'e özgü olan ekspresyonizm, başlangıcını mimaride ilan edip resim, şiir, düz yazı, tiyatro, heykel ve sinema alanlarına yayıldı. Palmier'ye göre Wilhelm Almanyası'nın baskıcı ve sefil yapısına karşı gençliğin bir isyanı olan ekspresyonizm, aşağı yukarı 1907 ile 1920'lerin sonları arasında kıyamet ve düş, umutsuzluk ve ütopya atmosferlerine sahipti. 1920'lerde sanatın hemen her alanında doruk noktasına ulaşan ekspresyonizmi, döneminin belki de en önemli düşünürü olan Lukacs, gerici ve küçük burjuva bir hareket olarak karalarken, Ernst Bloch, bu akımı büyük bir sanatsal başkaldırı şeklinde savunmuştu. Lukacs'ın bu konudaki dikkate değer tespitlerinden biri, ekspresyonizmin yenilgisinin devrimci kitlelerin olgunlaşmasına paralel gerçekleşmiş olmasıdır. 1920'lerin sonları ile 30'ların başında proleter sanat anlayışının Berlin'de etkin olması Lukacs'ı doğrulamaktadır. Ayrıca Lukacs'a göre sanat eserinde "biçim", sanatçının "dünya görüşü"nü de yansıtır. Şu halde ekspresyonistlerin "çılgınca" biçimleri, onların "çılgınca" ve çelişkilerle dolu dünya görüşleriyle bağlantılıdır. Bu arada "kültürel bolşevizm"in literatüründe ekspresyonist biçim dejenere olmuş bir sanat şeklinde damgalanmışken, Naziler de bütün modern sanata karşı oldukları gibi ekspresyonizme de karşıydılar.[249]

"Bauhaus", "Jugendstil" gibi formlar da, endüstriyel şehircilik çalışmalarının Berlin, Viyana, Münih gibi kentlerdeki sonuçlarıdır. Pek çok filmin dekorasyonu ise romantik-fantastik biçimlerden esinlenerek gerçekleştirilmiştir. Bunun ilk örneği de Robert Wiene'nin tiyatrodan ziyade ekspresyonizmin resim ve mimari biçimlerinden etkilenen "*Doktor*

Caligari'nin Muayenehanesi"dir (Das Kabinett des Dr. Caligari). Cinnet geçiren Dr. Caligari, bir kentin pazar meydanında kurduğu kabinede geleceğe dair kehanetlerde bulunur. Gölge ve güçlü ışık kontrastlarıyla Babelsberg stüdyolarında sahnelenen Dr. Caligari, kâbus, hayalet, korku, boğuşma, cinayet gibi imgeleriyle "geleceği" bilmektedir. Kracauer, bu tür filmlerde "gelecek" olanın Hitler olduğunu ileri sürer. Dr. Caligari filminin ekspresyonist yapısı da, eğik bir stille çılgınlığa varan, tamamen akıl dışı, hayali ve korku verici bir "ruh" üzerinde şekillendirilmiştir. Filmin dekoru da gelip geçici zikzak çizgiler ve kontrast, birbirine karşıt gölge ve ışıklarla stilize edilmiştir. Bu filmi inceleyen Lotte Eisner'e göre, "Dr. Caligari'nin bölünmüş kişiliğinde panayır tüccarı ve deliler evi yöneticisi, saçma bir toplumdışı otoriteyi teşhir eder. Fakat 'Caligari'de bir dünya tasarımı olarak bozukluk, bir delinin aklında haklılaştırılmıştır."[250]

Ekspresyonist sinemanın hareket noktası sayılan "*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*"nden başka "*Praglı Öğrenci*" (Yön: Paul Wegener, 1913), *Nosferatu* (Yön: F. W. Murnau, 1921), "*Hayalet*" (Murnau, 1923), "*Son Adam*" (Murnau, 1924), "*Faust*" (Murnau, 1925), "*Metropolis*" (Fritz Lang, 1926) gibi filmler Max Reinhardt'ın teatral sahneleme tarzında ve ekspresyonist anlayışla gerçekleştirilmişti. Ruh hastalarının, katillerin, çılgın bilim adamlarının hikâyelerinin ele alındığı bu tür filmler "Korku Sineması" nın ilk örnekleri olarak kabul edilmiştir. Üstün insanların sunulduğu bu filmler, göze batıcı gotik karakterler, gölge efektleri, açık ve koyu renklerin zıtlıklarını kullanarak korkunun, çılgınlığın, şeytaniliğin, bilinemezliğin hâkim olduğu hayali bir dünya yaratmıştır. Nicolas Boileau'nun, "sanatın aynasında güzelleşmeyen hiçbir canavar yoktur" düşüncesini Alman ekspresyonist sineması temsil etmişti. Alman sinema perdeleri şeytani güçleri estetize ederken, Naziler kendi politikalarını estetize etmeye giriştiler. Sonuçta bu filmler üzerinden korkunun politik ve psikolojik tarihi de tahlil edilebilir.

Metropolis'ten Aushwitz'e

Fritz Lang'ın en tanınmış filmi olan ve ekspresyonizmin resim ve

mimari biçimlerini bir araya getiren "*Metropolis*" ise, ileri bir sanayi toplumunun gelecekteki devasa kentinde, kişiliğini yitirmiş kitlelerin, "otomat-insan", nesne olarak başkaları için üretmelerini gösterir. Siyasal düzeni otoriter olan Metropolis'in diktatörü bir kapitalisttir. Metropolis'i çok gelişmiş bir bürokrasi ağı içinde yöneten kapitalistlerin çocukları cennet bahçelerinde zevk-ü sefa içinde yaşarken, birer köle olan işçiler, makineleri tamir ettikleri yeraltı şehrinde yaşarlar. İşçilerden birinin kızı olan Maria ise işçiler arasında yeni fikirler yayarak onları isyana teşvik eder. Bu arada diktatörün idealist oğlu Freder, Maria'ya âşık olur. Fakat Metropolis diktatörlüğünün gizli polis servisi isyancı toplantılardan haberdar olur ve Maria'yı kaçırarak bir bilim adamına Maria'nın aynısı bir "robot Maria" yaptırır. Yeraltı kentine gönderilen robot Maria işçileri isyana teşvik ederken asıl Maria bir yolunu bulur ve Freder'le Metropolis'ten yeraltı kentine kaçar, işçiler ayaklanırken, diktatör yeraltı kentine su baskını düzenler. Freder'in araya girmesiyle isyan durur ve filmin sonunda kapitalist diktatör ile sakallı ustabaşı el sıkışarak uzlaşır.

Otomatlaşmış insanlardan oluşmuş Metropolis'te kargaşa, çekişme ve doğal felaketlere rastlanır. Yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan Metropolis ve halkını böylece bir "führer", bir "üstün insan" kurtarır. Alman tarihine özgü olan "üstün insan" Nietzsche'den "Metropolis" ve Hitler'e kadar uzanmıştır. 1926 yılında gerçekleştirilen filmdeki "görünmeyen", "geistig" manevi, tinsel beladan kitleleri ve Metropolis halkını akıllı ve yürekli girişimleri sonucunda bir işverenin huzura kavuşturması, bir tek Nazileri memnun etmişti. "*Metropolis*"e hayran kalan Goebels de, sinemayı, "modern politik propagandanın yaratıcı bir sanatı" şeklinde tanımlamıştı.[251] Politikanın estetize edilmesine yönelik tutumun varacağı son nokta ise Benjamin'e göre "savaştı.[252] Politikanın estetize edilmesi hakkında verilebilecek en tanınmış örnek, Nazilerin Nürnberg'te düzenledikleri bir gösteriyi stilize eden Leni Reifenstharin "*İradenin Zaferi*" (Triumph des Willens) ile 1936 Berlin Olimpiyatları için hazırlanan "*Olympia*"[253] filmleriydi. Berlin ve Nürnberg de, Münih gibi Nazi estetiğinin temsil edildiği kentlerdi. Ancak

politik yanılmanın estetik formu lekeleyeceğini de Theodor Adorno göstermişti. "*İradenin Zaferi*"nde Nazilerin önderliğinde birlik olma duygusu geometrik bir şekilde yansıtılmıştır. "*İradenin Zaferi*", "*Metropolis*" teki gibi bilimsel-rasyonel bir dekor anlayışıyla stilize edilerek, kitlelerin buyruk altına girmelerini göstermiştir.

Görsel mükemmelliğe ulaşmayı ön plana alan Alman yönetmenlerini eleştiren Kracauer, "Nazilerin iktidara gelişine kadar bir uyur gezer gibi görüntülerin peşinden koştular, filmlerinin politik etkilerini dikkate almadılar" diye belirttikten sonra şunları öne sürmüştü: "Ancak ne olursa olsun onların filmlerinde, Almanya'nın bu dönemindeki karamsar ortam, güvensizlik, korku ve eziklik açık biçimde yer almaktadır. Bir yandan zorbalar, öte yandan sokağa dökülmüş kalabalıklar ve çaresiz birey, acıların, umutsuzluğun kaderle açıklanması, mücadeleden kaçarak içe kapanma temaları, bu durumun filmlere yansımasıydı. Yönetmenlerin stüdyolara kapanmaları bile, tek çareyi kendi kabuğuna çekilerek demokrasi uğruna mücadelenin yanında yer almayan orta sınıfın tavrını anımsatmaktadır."[254]

Nazileri memnun eden "*Metropolis*" filminden iki görüntü. Tiranlığa dönüşen Metropolis mercek altına alındığında Cermenik bir atmosfer ve ezilmiş insan görünür.

Berlin'in 1920'lerdeki siyasi kargaşasına dolaylı bir şekilde eşlik eden "*Metropolis*"teki kargaşanın filmsel sunumu, Alman halkını büyülemişti. Amerikalılar ise filmin tekniğini takdir etmiş, İngilizler mesafeli davranmış, Fransızlar ise filmi Wagner ve Krupp karışımı bulanık ve Almanya'nın ürkütücü dinamik birliğinin belirtisi olarak görmüşlerdi.[255] Fransız eleştirmen Francis Coutarde da, filmi doğrudan pre-nazi faşist bir yapıt olarak tanımlamıştır.[256] "Cermen ormanı"na dönmüş "*Metropolis*"e hayranlıkla bakılmış; kent de bir sanat dekoru gibi gösterilmiştir.[257] "*Metropolis*", bir yandan zevkin site bahçesini, diğer yandan faşist bir kenti temsil eder. "*Metropolis*"ten başka genel olarak ekspresyonist sinema da, canavarlaşmakta, daha doğrusu barbarlaşmakta olan bir dünyayı estetize etti. Ekspresyonizm, bir yandan kapitalist ve şovenist

Almanya'ya isyan ederken, bir yandan bazı yapıtlar onu estetize etmenin çelişkisini içinde barındırdı.

1920'ler aynı zamanda şehirciliğin realist ve ütopik çağıydı. Walter Gropuis, Le Corbusier vb. "sanatçı-filozof" mimarlar, modern projeler peşindeydiler. "*Metropolis*" filmi de ütopik şehircilik, New York'un mimarisi, Gropius'un Bauhaus stili ve asma bahçeli zevk şehri Babil ile sanayi kenti Berlin'den esinlenmişti. Mekanik endüstriyel uygarlığın bir zaferi şeklinde görülebilecek olan "*Metropolis*"in rasyonel mimarisi, armonik simetri ve geometrik düzenlenişi gayrı-insani olarak ortaya çıkmıştı. Filmin, bilimsel ölçütlerle çalışılması ve kitlelerin "düzen" içinde hizaya dizilmesi, kitlelerin kontrol altında tutulmasını amaçlayan Haussmann'cı politik şehircilikten, Nazizm ve bütün totaliter rejimlere değin sahiplenilmiş bir anlayıştır. Belki de "*Metropolis*", Aydınlanma rasyonalizminin Almanya'daki "araçsal"laştırılmasının filmsel bir sonucudur. "*Metropolis*"te insan soyu; bilim, teknik, modern kent, endüstri ve kapital arasında ezilmiştir.

Bismarck'tan Wilhelm ve Hitler dönemine kadar abartılı bir biçimde büyütülen ve zengin bir tarihi uygarlığa sahip olmayan Berlin, Alman şovenist milliyetçiliği, Prus köylülüğü ile sanayi kapitalizminin ve zamanla ondan doğan ve ona karşı ayaklanan proletarya sınıfının kinetik başkentiydi. Berlin, azametli ve iradeci Alman zihniyetinden çıkma "Arbeiten macht frei" (Çalışmak, insanı özgür kılar!) gibi keskin ve telkinci bir cümlenin yazıldığı ve dört milyon Yahudi'nin yakıldığı -Berlin'in nüfusu da aşağı yukarı dört milyondu- Auschwitz toplama kampının metaforik "Metropolis" iydi.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'nın tekelci endüstriyel büyümesi, demokratik sistemle uzlaşmaz bir çelişki oluşturmuştu. Spartakistlerin yenilgisi ile sosyal demokrasinin aczi karşısında da faşizm, iktidarı ele geçirdi. Bu arada savaştan mağlup çıkan Alman tekelci kapitalizminin yüksek kâr sağlamak istemesi, çalışan kesimi daha da eziyordu. Sonuçta sefalet, Weimar Cumhuriyeti'nde Alman işçi sınıfının değişmez bir durumu olmuştu. Emperyalist dünya savaşını

noktalayan Versailles antlaşmasının Almanya üzerindeki yükünden sonra ise, ekonomik kaos, önce burjuvaziden destek alan, ama daha sonra onun da üstüne yükselen Nazilerin işine yaramıştı.[258] Çoğulcu demokratik bir hayat tarzını bilmeyen bir devlet ve toplum, kaos ve totalitarizme kaydı.

"Modern insan," diye yazmıştı bu arada Robert Musil, "klinikte doğdu ve klinikte öldü."[259] Metropoller, modern sanat ve özel olarak film sanatı için bir laboratuvardı. "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*", "*Kameralı Adam*" gibi iyimser filmler dışındaki pek çok filmde kentin bireyi devasa bir klinikte yaşıyor gibiydi; hem de neşe ve zevk şehri Viyana'da bile. Bu kliniği bilhassa Berlin'e özgü yapıtlardan teşhis etmek daha mümkündür; örneğin Georg Grosz'un deformasyona uğramış tiplerle çizdiği tabloları, "*Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*", "*Berlin Alexander Meydanı*" romanı, "*M. Kent Bir Katil Arıyor*" gibi yapıtlar ile "sokak filmleri" ve ayrıca vampir, hayalet ve hortlaklarla dolu ekspresyonist filmlerde görmek mümkündür. "*Mavi Melek*" gibi, hortlaklar, cinler yerine baştan çıkarıcı vamp bir kadınla "neşe"li bir mekânda geçen filmde bile iradeci "Faustyen" bir toplumda, yaklaşmakta olan bir tehlikenin izleri tanımlanabilmiştir. Ayrıca Viyana'ya özgü modern sanat yapıtları ile aynı kente özgü bir film olan "*Neşesiz Sokak*", Musil'in düşüncesini desteklemektedir.

Hegel'in, "Alman insanının en büyük meziyeti, siyasal hayatın öznesi olmayıp siyasal hayatın nesnesi olmakla yetinmesidir" düşüncesi filmde telkin bile edilmiştir. "*Metropolis*"te işçiler ("kitle-nesne"ler) ağır ağır yürür ve tutsak gibi çalışırken geometrik bir biçimde gösterilmiştir; dizilişleri de ezik, çaresiz ve itaatkârdır. Robot gibi kullanılan 40 bin figüranın ritmi makinelerin işleyiş mekanizmasına eşlik etmiştir. İşçi, Simmel'in öne sürdüğü gibi, tıpkı kendisi olarak hiçbir değer taşımayan bir öğe şeklinde basit bir sayıdan ibarettir. Metropol hayat tarzının tam tamınalığı ve kesin dakikliğinde bir araya gelen etmenler yüksek düzeyde bir gayri şahsiliğin oluşmasına de sebep olmaktadır. Lotte Eisner de, "Metropolis"te özbenliksiz kitlelerin otomatlaştıklarını ve işyerlerinde teknik araçlar gibi yalnızca bir "figür" olduklarını belirtmiştir.[260]

Nancy Owens'a göre de, fantastik kent, toplumsal eşitsizlikler üzerine kurulmuş, işçiler makinelere hizmet ederek köleleştirilmiş, görsel stil de makineyi estetize etmiştir.[261] Marcuse'ye göre, gerçekte bir teknokrasi biçimi olan III. Reich, verimliliğe ve akılcılığa ilişkin teknik yaklaşımlara yer verir.[262] "*Metropolis*" filmi de teknik rasyonaliteye dair "büyülü" bir bakış sergilerken, Marcuse araçsallaşmış rasyonaliteyi, özgürleşme ve mutluluğun karşısında görmüştür.

Bir Kent Bir Katili Ararken

Marc Ferro'nun sıradan bir olayla tarih yazdığını öne sürdüğü[263] Fritz Lang'ın "*M. Kent Bir Katil Arıyor*" çalışması ise, sinemanın realiteyi nasıl temsil edebileceği üzerine sesli bir filmdi. 1920'lerin sonlarında yaşanmış gerçek bir olaydan, Düsseldorf'ta sadist bir adam tarafından öldürülen çocukların hikâyesinden hareketle Lang, kişisel cinayetlerin kolektif cinayet ve suçlara dönüşümünü sezdi.

Kimin yaptığı tanımlanamayan, ama kolektif bir suçun varlığını Weimar Almanyası'nda gösteren Lang, aynı zamanda Weimar demokrasisine karşı duyduğu güvensizliği de açığa vurdu. Pre-nazizmi en güzel ifade eden yapıtlardan biri olan "*M.* ", sinema tarihçisi Michel Marie'ye göre sesli oluşuyla aynı zamanda Brecht ile Hölderlin'in dili olan Alman dili hakkında bir derstir. Bu dilin filmdeki pedagojik ve analitik özelliğinin mükemmel kullanımı sinematografik bir sıçramadır.[264] Zaten sesli sinemaya geçildiğinde Alman sinema ve radyosu ses tekniği yönünden oldukça gelişmişti.

Berlin'e özgü olan ekspresyonizm ile Kammerspiel'in (Oda Tiyatrosu) kavşağında bulunan "*M.*", iki paralel zaman diliminde geçen olayların sinemada nasıl gösterilebileceği üzerine bir deneydi. Lang, bunu yatay ve dikey kurguyla stilize ederek olayların oluşumunu, polisle serseriler ve katiller arasındaki işbirliğini, başka deyişle organize edilmekte olan bir barbarlığı gösterdi. Bilimsel ve hiyerarşik çalışan Berlin polis idaresindeki kriminal polisin adı Alexanderplatz'ı çağrıştıran Alex iken, serserilerin önderi Schrenke'nin de Führer olduğu tanımlanmıştır. Tarihçi Marc Ferro'nun verdiği bilgilere göre büyük bir sinema tutkunu

olan Hitler de Schrenke'nin görünüşünden çok etkilenmiş ve Schrenke'nin kimi duruşlarını, örneğin dirseğiyle yaptığı jestlerini ya da konuşurken aniden susma tarzını benimsemiştir.[265] Katili teşhis eden de bilimsel çalışan polis değil, katili ıslık sesinden tanıyan âmâ bir balon satıcısı olmuştur. Lang'ın bu ironik buluşu filmin sonundaki, "Çocuklarımıza dikkat etmeliyiz. Başka çaremiz yok!" sözleriyle Weimar Cumhuriyeti'ne olan güvensiz tutum vurgulanır. Bir parodi şeklinde gösterilen yargılama sahnesi ise, Almanya'daki adalet ve demokratik kurumlara olan güvenin kaybolduğunu temsil etmiştir. Bu filmden birkaç yıl önce Franz Kafka ve daha sonra Bertolt Brecht, yargı sisteminin köhnemiş ve gayrı-insani özelliğini biri "*Dava*", diğeri "*Üç Kuruşluk Opera*" gibi harika yapıtlarında açığa vurmuşlardı. Bundan başka "*M.* ", sadece değerlerin sefilliğini sunmuyor, Jean- Michel Palmier'ye göre aynı zamanda burjuva düşüncelerinin de çöküşünü M. karakterinde ortaya çıkarıyor. Katil olan M., tuhaf sesi, yağ bağlamış şişmanlığı, nefes nefese kalmış ödlek özelliğiyle bir küçük burjuvadır.[266] Alman burjuvazi de sonuçta kendini katillere, Nazilere teslim etti. Fritz Lang, hem "*Metropolis*" hem de "*M.*"de Nazizm öncesinde ekonomik ve siyasi kargaşa içinde yaşayan Alman toplumunu yansıttı. Genel olarak Alman toplumu, "düzenli bir yaşayışı, özgürlük ve hak ilkelerinden üstün tutuyor"du.[267] Naziler de, kargaşadan yararlanarak bir "düzen" kurdu. İşte F. Lang'ın ilki Nazilerin hiyerarşik ve führer'ci düzenine yarayan, ikincisi ise Nazilerin bu hazırlık aşamasındaki düzenini ifşa eden anti-nazi filmindeki manzaralar, sosyal koşulların, toplumun, kendini "düzen" uğruna führer'e teslim etmeye hazır olduğunu ortaya serdi.

Michel Marie'nin analizine göre katil olan M., sembolik iki fonksiyona sahiptir. Birincisi bölünmüş toplumsal katmanlaşmanın hiyerarşik düzenini sembolize eder; İkincisi de hem ayrılıkçı hem de birleştirici özelliğe sahip çifte bağıntılı bir casusu... M., Alman toplumunun terör ve kıyım toplumuna doğru yönelişini sunmaktadır. M'in yorgunluktan tükenmiş zavallı erosu ise ölümle dirilmek istemektedir. M'in libidosu da patolojik olarak yok edici bir güç, ölüm için çalışan bir şeye dönüşmüştür.[268] Kişisel cinayetlerle mutlu olan M'den sonra kitlesel boyuttaki

kıyım, Alman toplumunun önemli bir kesiminin sevinci noktasına varmıştı. "Alman toplumu Nazizm döneminde katliam ve soykırım konusunda ne denli suçluydu?" sorusu boşuna değildir.

Sürekli dinamik ve disiplinli bir çalışma, büyük ve kudretli devlete sahip olma ve bireysel gelişmeyi acımasız bir mücadele olarak görme mantığı, Hegel'den Nietzsche'ye ve Wilhelmyen kültüre kadar Almanya'nın kapitalist ve emperyalist politikasını belirleyip faşizmle sonuçlandı. Bu arada, "Kim ki faşizmden bahsederse, " diye yazmıştı Max Horkheimer, Frankfurt'ta yapılan "III. Reich Yönetiminde Sanat" sergisinin katalogunda, "kapitalizm karşısında sessiz kalamaz."[269] Almanya'nın liberal demokrasiye ulaşması ise ancak Amerika, İngiltere ve Fransa'nın öğretmesi ve dayatmasıyla II. Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleşebilmiştir.

Ayrıca Horkheimer'a göre, "Faşizm, burjuva toplumuna karşı değildir, ancak belirli tarihsel koşullar altında burjuva toplumunun uygun bir biçimidir. Burjuva ve faşist örgütlenmeler arasındaki uzlaşma ise, proletarya korkusundan kaynaklanmaktadır."[270] Bu arada 1920 ve 1930' lu yılların Almanya'sının ekonomik tablosunu inceleyen Friedrich Pollock'a göre, devletin ekonomiye artan ölçüdeki müdahalesi gibi, tekellerin artan ölçüdeki müdahalesinin de gerekçesi ekonomiktir. Pollock'a göre bu, faşist bir "çılgınlık" değildir, tersine kapitalizmin bugünkü aşamasında içselleşmiştir.[271] Marcuse ise, kapitalizmin ekonomik çelişkilerinin liberal ideolojiyi nasıl ortadan kaldırdığını göstermiş ve kapitalist üretimin tekelci biçiminin liberal demokrasiye bile sonuna kadar hoşgörü gösteremediğini öne sürmüştür.[272]

Belgesel ve kurmaca biçiminde yapılaştınlan "*M.*", Brecht'in "*Üç Kuruşluk Opera*"sı gibi, ekspresyonizm ile realizm arasında bir filmdi. Filmin son ve uzun bir sahnesinde geçen, katilin kitleler tarafından davasının görüldüğü salon, doğrudan, döneminin parlayan tiyatro yazarı ve şairi olan Brecht'in mizansen anlayışıyla gerçekleştirilmiştir. Dava salonu sinema salonu gibi kullanılarak, seyircinin konunun içinde olması ve olaylara eşlik etmesi düşünülmüştür. Dava salonundaki seyirciler gibi sinema seyircisi de ekranın önünde filmi etüd edecektir. Zaten

Brecht gibi Lang da her zaman sanat ile politika arasındaki ilişkileri sorgulamıştır.[273]

Alman sinemacıları ve seyircileri cinayet ve ölüm konularıyla büyülendiklerinde Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht gibi politik kişilerin de kurbanı oldukları cinayetlere Berlin'de sık sık rastlanıyordu. M. von Trotta'nın "*Rosa Luxemburg*" filmi siyasi cinayetlerle yaşayan Almanya'yı, Rosa Luxemburg'un kişiliği ve politik deneyiminde temsil etmişti. Lang ise neden özellikle ölüm ve cinayet konularıyla ilgilendiklerini hep sormuştur.[274] Öte yandan işsizlerin sayısı beş ila altı milyon arasında seyretmiş, bir günlük çalışma ücreti ekmek almaya bile yetmemiş, Berlin'de onbinlerce çocuk açlık sınırının altmda kalmış, tek kişilik odalarda altı kişi yatmış; bütün bu toplumsal çürüme ortamında da mafya kendine mükemmel bir örgütlenme ortamı bulmuştu. Toplum ise teknokratik, rasyonel, marjinal ve sosyal hayattan yoksun bir biçimde yaşıyordu. "*M.*" filminde de gördüğümüz gibi işçiler, işsizler, dilenciler, küçük burjuvalar, aciz ve sefil bir hayat içindeydiler. Berlin'in hayat koşulları "*M.*" gibi katiller üretmeye elverişliydi. Kişisel cinayetler, kitlesel cinayetlere ve daha sonra Naziler dışındaki bütün insanların öldürülmesi noktasına götürülmüştür. Filmde Yahudi sözcüğünün kullanılmaması ise bir oto-sansürdü.

"Mavi Melek" mi Berlin'e Özgü Küçük Burjuva Feminitesi mi?

1920'lerde Berlin'in duvarlarına vücudunun bir yanı şişman bir yanı sıska olan yarı çıplak bir kadının afişi asılmış altına da şu sözler yazılmıştı: "Senin sevgilin ölümdür Berlin."[275] Georg Grosz'un tabloları, Tucholsky'nin mizahı da bunu ifade etmişti. Ama aynı tarihlerde Berlin Ufa stüdyolarında çekilmiş ve Berlin cadde ve meydanlarını kaplayan başka bir afiş de dikkat çekiciydi: Beyaz tenli, sarışın, baştan çıkarıcı bir kadının poz verdiği bir afiş... Nazi öncesi Almanya'sının tipik özelliklerini açığa vuran ve kentsel gece hayatını yansıtan "*Mavi Melek*" filminin afişiydi bu. "*M.*" gibi "*Mavi Melek*", sadece Alman değerlerinin bozulmasının görüntülerini yansıtmadı, bu filmler aynı zamanda yeni sinema kompozisyonları da yarattı. Yaşlı bir lise profesörünün (Emil

Jannings) gece kulübünde öğrencilerini ararken şarkıcı ve dansçı Lola Lola'ya (Marlene Dietrich) âşık olması üzerine bir film olan "*Mavi Melek*", Heinrich Mann'ın "Profesör Unrat" adlı romanından Josef von Sternberg tarafından sinemaya uyarlanmıştı.

Alman burjuva toplumuna özgü kişilerin kusurlu özelliklerini simgeleyen "*Mavi Melek*" Kracauer'a göre, çok sayıdaki insanın istek ve arzularını zalimce ve iğrenç bir davranışla bilinç altında saklı tuttuğunu göstermiştir. Profesörün canlandırdığı karakter de orta sınıfın özelliklerini açığa çıkarmaktadır. "Tepeden tırnağa aşk doluyum" (ich bin von kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt) şarkısı ve bedensel hareketleriyle de Lola Lola, cinselliğin yeni bir filmsel sunumunu ifade etmektedir. Onun kışkırtıcı bacakları, basit tarzı, Kracauer'ın iddiasına göre, Berlin küçük burjuva feminitesinin duygusuz bencilliği, soğuk küstahlığı ve aldırmazlığını gizlemektedir. Sadizmin açıkça gösterildiği; katlanılmaz acıların ve küçük düşürülmenin dile getirildiği film, kitleleri cezbetmişti.[276] Sadist ve mazoşist, başka sözlerle, Erich Fromm'un işaret ettiği gibi, totaliter rejimlerin dayandıkları sado-mazoşist karakterler ve başkalarının düştüğü kötü durumlarla "mutlu" (Schadenfreude) olan bir sinema kitlesi mevcuttu.

"Kammerspiel" ve realist bir mizansen anlayışıyla sahnelenen "*Mavi Melek*", Hilmar Hoffmann'a göre küçük burjuva melodramı olarak geleneksel olmayan bir ahlakı yansıttı.[277] Heinrich Mann'ın romanının geniş mekânlarına karşın Sternberg'in "Oda Tiyatrosu" tarzıyla yorumladığı bu film, modern kent hayatının gece hayatı, gösteri, ışık, vamp kadın gibi figürlerini öne çıkarmıştır. Filmin Kammerspiel anlayışıyla sahnelenmesi, karakterlerin psikolojik ve dramatik durumlarını daha yoğun bir şekilde yansıtmaya yaramıştır.

Bertolt Brecht ve Sinema

Brecht'in estetik, sosyolojik ve politik katmanları olan "*Üç Kuruşluk Opera*" adlı oyunu da, G. Wilhelm Pabst'ın şiirsel-gerçekçi yorumuyla sinemaya uyarlandı. 1928 yılında büyük bir başarı elde eden Brecht'in bu epik oyunu, 19. yüzyılın sonunda hayali bir Londra fonunda dilenci-

ler kralı Peachum, gangster Sustalı Mackie ve polis şefi Tiger Brown ile Mackie'nin tavladığı Peachum'un kızı Polly arasında örülen ilişkileri konu almıştı. Oyunun devamı olan "*Beş Paralık Roman*" ise bu gangster çetesinin, zamanla banka kurmaya yönelmelerini anlatır. Pabst, Kurt Weil'ın müziğini oyundaki gibi filmine katarak Brecht'in sanatının ilk sinematografik örneğini gerçekleştirdi. Kracauer, Pabst'ın versiyonunun oyundan farklılık taşıdığını, ancak toplumsal hiciv, içtenlikli lirizm ve devrimci canlılığı asıl metne uyumlu bir biçimde ekrana yansıttığını belirtmektedir.[278]

Berlin'deki siyasi mücadele ve sosyal hayatın sefaletini "ajit-prop" tarzda ifade eden Slatan Dudow ve Brecht'in "*Kuhle Wampe*"si ise, doğrudan Alman Komünist Partisi'ne bağlı ilk ve son filmdi. Berlin'i, yoksulların cehennemi olarak ve kitleleri de "intihar"ın eşiğinde gösteren filmin müziğini de komünizme angaje bir besteci olan Hanns Eisler düzenlemişti. Filmin final sahnesi proletarya bilincine sahip işçilerin ve tüm işsizlerin mücadeleci ve iyimser bir marşıyla biter: "Daha iyi ve daha güzel bir dünya için mücadele et. " Ne var ki, iki üç yıl içinde aynı Berlin kitlesi, nasyonal sosyalistlerin safına geçerek Nazilerin nutukçuları kesilmişti.[279]

Brecht, Berlinli tiyatrocu Erwin Piscator ve Moskovalı Bolşevik sinemacıların montaj tekniklerine yabancı kalmadı. Ayrıca, Joyce'un monolog tekniğine, Döblin'in montaj üslubuna, Kafka'nın yabancılaşma olgusuna ve Dos Passos'un gözlemci stiline de ilgi gösterdi. Roland Barthes'ın da yeni bir estetik zevk başlattığını söylediği, estetik yargıya ilişkin her tür "yetkin" ve sözde değişmez kuralları, Aristo'dan başlayarak Goethe, Balzac, Lukacs gibi sanatçı ve düşünürlerin fikir ve "sanat biçimleri"ni tartışıp reddedilebileceğini öne süren ve sinemayı diğer sanat biçimlerinden bağımsız bir biçim olarak gören Brecht, bir süre sonra sinemacıları etkileyecekti: "*Üç Kuruşluk Opera*"yla Pabst, Slatan Dudow'un politik çekişmeleri, Berlin'in sokak ve otobüslerine, gündelik hayatına nüfuz eden politik hayatını gösterdiği "*Kuhle Wampe*" filmi, Lang'ın en güzel filmi olarak kabul ettiği "*M.*" filmi, 1960'larda ise Jean-Luc Godard, R. W. Fassbinder ile J. -M. Straub'un film anlayışlarında da Brecht'in etkisi kendini gösterecektir.[280]

Istwan Szabo'nun Klaus Mann'ın aynı adlı oyunundan uyarladığı "*Mephisto*" filmi de Shakespeare, Goethe ve Brecht'in oyun ve şiirleriyle örülerek genç ve devrimci bir tiyatro oyuncusunun III. Reich'ın iktidar olmasıyla sanatsal yeteneğini iktidarın hizmetine sunmasını ele alır. III. Reich'ın elinde Berlin, iktidar ve kariyer arasında bocalayan devrimci tiyatrocuyu Mephisto gibi ağına almıştı. Augsburg'tan Berlin'e giden Brecht ise bu ağa hapsedilmeden, tersine ona direnébilme amacıyla çeşitli ülkelerden sonra Amerika'ya sığınmak zorunda kalacaktır.

Berlin: Modern Sanatların Trajik Bir Sahnesi

Günther Grass'ın, yeteneğine ısrarla işaret ettiği Alfred Döblin ise, "*Berlin Alexander Meydanı*"nda hem Berlin'e özgü tablolar çizmiş, hem de sinematografik anlatıma meyilli olan modern bir roman biçimi yaratmıştı. Üstelik Döblin'in yapıtı Alman edebiyatında kentsel yaşamı doğrudan ifade eden ilk romandı. Döneminin melankolik bir freski olan "*Berlin Alexander Meydanı*" romanının Phil Jutzi tarafından uyarlanan versiyonu Lotte Eisner'in verdiği bilgilere göre Nazi yanlısı "*Hitler junge Quex*" filminin politik antiteziydi. Eisner'in iddiasına göre, bu film Alman "toplumsal" filmleri içerisinde insanlığın durumunu derinlikli ve sade bir tarzla anlatan ve "*Bisiklet Hırsızları*" filmine benzeyen bir yapıttı.[281] Tegel cezaevinden çıkan Franz Biberkopf'un ilk işi de sinemaya gitmek olmuştu.

Walter Ruttmann'ın, Berlin'in belgesel sunumunda kullandığı birleştirici montaj tekniğine karşılık Phil Jutzi, romandaki gibi birbirinden ayrı tasvirleri otonom bir biçimde birleştirmiştir. Belgesel kamera çalışmasıyla Berlin'in döküntü konutları ve hüzün verici avluları, metropol mekanizmasının "kanserli" yapısı ortaya çıkarılmıştır. Bir "Moloch kent" olan Berlin sevimsiz ve soğuk şeklinde tasvir edilmiştir; filmin oyuncuları da profilden gösterilirken, sert ve muzdarip bir çehreye sahiptirler. Karakterlerin görünüşleri birer siluet ve gölge oyuncuları gibi adeta "hayali"dir; yani "Moloch metropol"de varlıkları ile yoklukları hemen hemen hissedilmemektedir.

Ruttmann'ın oldukça iyimser Berlin manzaralarına karşılık Döblin-Jutzi'nin Berlin portreleri trajikti. Bir sosyal bilimci olarak sinemanın realiteye anlatısal bir biçimde eşlik etmesi noktasından hareket eden Kracauer; Ruttmann'ın, Berlin görüntülerinin tam bir hayal kırıklığı olduğunu yazmıştı. Ruttmann'ın filmindeki Berlin için, "Berlin bu mu?" diye soran Kracauer, "Hayır, bu, berbat bir taklittir, " yanıtını vermiştir.[282] Kracauer eleştirisinde haklıydı; zira Berlin, zalim ve mefistofelestik bir modern kent iken, Ruttmann'ın Berlin'i, renkli ve yaşanılası bir alan şeklinde tasvir edilmiştir. "*Berlin Alexander Meydanı*" P. Jutzi'den sonra Fassbinder tarafından da 16 bölüm olarak yeniden yorumlanacaktır.

G. Wilhelm Pabst'ın "*Neşesiz Sokak*"[283] filminden başka, Karl Grüne'nin "*Cadde*" (1923), Leopold Jessner'in "*Arka Merdiven*" (1921), Bruno Rahn'ın "*Fahişelerin Trajedisi*" (1927), Joe May'in "*Asfalt*" (1928) gibi "Sokak Filmleri"de kentsel mekânların sunumlarıdırlar. Genel olarak "Sokak Filmleri"nde yaşama sevincinin olmadığı, karamsar, çaresiz, hüzün verici bir psikolojik atmosfer sunularak, dünyanın kaotik ve zorba bir iktidara doğru sürüklenişi gösterilmiştir. "Sokak Filmleri" ndeki dolambaçlı, karanlık, tırtıklı sokak, anlaşılmaz ve karmaşık ruh'un figürüydü.[284] Bu "sokak"lar, hem şahsi hem gayrı-şahsidir; kendinde, kendi içinde (an sich) bir kişiliktir. Bu kişilik de, karmaşık, dolambaçlı, güvensiz, korku verici, karanlıktır. Bu, Berlin, Nürnberg, Münih'tir; başka sözlerle Nazi Almanyası'dır.

Bu arada Alman film dünyası, yapımcısı, senarist, yönetmen ve seyircisiyle kendini hortlaklara, vampirlere, perili şatolara, canavarlara, "hastalıklı" konulara kaptırmıştı. Alman sineması Robert Musil'in "modern insan"ı tanımladığı gibi bir "klinik"ti. Tedavi yöntemi de "üstün insan"lara bırakılmıştı. Ekspresyonist filmler, sosyal hayat konusunda kendini üretemeyen bir takım tekrarların tarihidir; P. Kurtz'un sözleriyle, "Ekspresyonizm, bir kısır döngüdür." Yaşam duygusunu yeni ve taşkın bir şekilde veren tüm ekspresyonist filmler Rudolf Arnheim'a göre, "Güçlü ışık kontrastları, açığa vurulmuş parlak tekli çekimler ve geniş karanlık gölge yüzeyleriyle çalışılmıştır. Bu ışık kullanma sanatı

sonraki filmlerde kaybolmamıştır, fakat kendini daha gösterişsiz biçimlere bırakıp incelerek devam etmiştir."[285]

Geriye doğru bakıldığında Aydınlanma, Avrupa'nın en ileri entelektüel hareketi iken, Almanya'nın ona katılabilecek olgunlukta olmadığı zayıf Alman burjuvazisinin Aydınlanma hareketini ülkesine gerektiği gibi taşıyamadığı görülür. Almanya'daki sanayileşme ve siyasal örgütlenme, İngiltere ve Fransa'dan geç başladığı gibi, 30 Yıl Savaşları, Alman ticaretinin çökmesine ve Alman kentlerinin ekonomik ve politik yönden zayıflamasına neden olmuştu.

Öte yandan Heinrich Heine, Goethe'den "Tüm Alman ulusuna cennet'e giden yolu gösteren kutsal" biri olarak bahsetmişti.[286] Oysa ki Almanya, iradeci olan Faustyen bir kültür mirası ile ırkçı ve yayılmacı bir politikayla pırıl pırıl bir dünya yerine bir mahşer yarattı. Marlene Dietrich, anılarında Goethe'nin kendisi için bir Tanrı gibi olduğunu, "Genç Werther'in Acıları"nı okudukça gözyaşı döktüğünü, Goethe'nin genç gönülleri anladığını keşfettiğinde ise, zevk çığlıkları attığını yazmıştı. Katı Hıristiyan duygusuna karşılık "Yahudiler," diye yazdı Dietrich, "acılarını gösterebiliyor, ağlayabiliyor, gömülen ölünün üstünde dövünebiliyorken, Hıristiyan âleminde bize duygularımızı gizlemeyi öğretirler. Atalardan kalan bu, mirasın sahibi olduğumdan, en büyük heyecanlarını bile asla dışa vurmayan, inanışlarının mabedine hapsolmuş soğuk ve yalnız bir kadın oldum."[287]

Norbert Elias, Uygarlaşma Süreci'nde acının dışa vuruluşundaki bu ölçülülüğü "uygarlaşmışlığın belirtilerinden" biri sayarken, Dietrich, bunu duygudan yoksunluk olarak yorumlar. Her an mantığa başvurulan bir toplumda doğan Dietrich, Immanuel Kant'ın emir komuta zinciri ve öğretilerinin katı hâkimiyeti altında yetiştiğine ve ulaştığı sonuçların bu anlamdaki "akla" uzak olmaları halinde kişinin, iletişimin dışına itildiğine de dikkati çekmiş oluyor. Dietrich mantık yerine, içsel, fantastik olanı ifade eden bir şairi, Rainer Maria Rilke'yi keşfettiğini ve şairin onun bir başka Tanrısı olduğunu belirtir. "Işıklar içinde olmak..." diye yazar Dietrich, "İşte beni dosdoğru von Sternberg'e götüren buydu. Von Stemberg ışığın yüce yaratıcısı, ışığı çekip çeviren kişiydi... Cehennemin içinden geçerek ışıklar içine çıktım..."[288]

Böylece Marlene Dietrich'in Goethe'yle hayal ettiği "ışık", kameranın Leonardo da Vinci'si olarak gördüğü Sternberg'in "*Mavi Melek*" filmindeki biçimlendirişiyle vücut buldu.

Alman sineması özellikle Berlin'i fon olarak kullanarak, geleneksel Almanya'yı ön plana çıkarmıştır. Almanya'nın geleneksel tarihine, efsanelerine dönüş bir yanıyla realiteyi anlamlandıramayan ve artık ötesini göremeyen akıl dışı bir düşünceydi. Ayrıca "Büyük Alman ulusu", "Büyük Alman Tarihi" ve aralıksız biçimde çalışmanın kutsanması, çalışmanın, sosyal demokratlardan, komünist ve faşistlere kadar "kutsal" bir eğilim olarak yüceltilmesi, gibi demokrasi ve mutluluk karşıtı sloganları çöküntü halindeki bir toplumun sahte mutluluklarıydı.

Marcuse, mükemmel bir biçimde mutluluğun, sadece gerçekten yaşanılan mutluluklar olduğunu ifade etmişti.[289] Jean-Michel Palmier, dışavurumculuk ve romantizm arasında kurduğu ilişkide dışavurumcu estetiğin romantizmin düşleri, arzuları ve sıkıntılarıyla kaplı olduğunu; "*Praglı Öğrenci*" ve başka pek çok filmde karakterlerin romantik giysilere bürünmüş olduklarını; Max Reinhardt'ın sahneye koyduğu oyunlardaki Almanya'yı büyülemiş olan gölge ve ışıkların Goethe'den etkilenerek yansıtıldığını; Novalis'in düşte görünen "*Blaue Blume*"nin (Mavi Çiçek) etkisinin Franz Marc'ın resmettiği büyük mavi atlara yansıdığını; aynaya yansıyan görüntüsünü şeytana satan Praglı Öğrenci'nin romantik bir masaldan çıkıp geldiğini saptayarak, şunu öne sürer:

> "Romantizm ve dışavurumculuk, her şeyle bağlantı kurmuş bir gençliğin benimsediği iki başkaldırı, iki kendini feda etme ve iki intihar biçimini belirtir... Schiller, Goethe ve Novalis kuşağının içinde yaşadığı dönem hâlâ Werther'e acı çektiren, önyargıların derin izlerini taşıyan ve yavaş yavaş sanayileşip burjuvazinin niteliklerini kazanacak olan feodal Almanya'dır. Dışavurumcu şairlerse bu tamamlanmış sanayileşmenin sonuçlarına ürkerek bakarlar; kentlerden, toplumsal karşıtlıklardan ve sefaletten büyük ölçüde etkilenmişlerdir..."[290]

Palmier'nin iddiasına göre ekspresyonistler mükemmel "romantik" şiirler yazmıştır; Goethe'de de "tipik ekspresyonist" pasajlar bulmak mümkündür.[291] Her iki akım arasında bazı ortak noktalara rağmen, farklı noktalar da ortaya çıkarılabilir: Yitirilmiş hayatın yeniden yaşanabilmesi için romantikler, "yitik cennetler" düşlerken, dışavurumcular ürkünç imgeleriyle "cehennem" kurarlar. Hölderlin, mutlu ya da trajik bir Antik Yunan dünyasını bulmayı arzularken, dışavurumcular, iblisler, hayaletler, vampir ve hortlaklar, çılgın bilim adamları ve deformasyona uğramış "insan" tipleriyle büyülenirler. Bütün bunlar ise "cinnet" geçiren bir topluma ait belirtilerdir.

Özgürlük, eşitlik ve kardeşlik vaat eden Fransız Devrimi hayranı olan Romantik çağın şairi Hölderlin'in arzuladığı cennetin karşılığı, ekspresyonist bir filmde değil, romantik olandaki ışığı, Akdeniz'in aydınlık ve maviliğinden, Yunan mitolojisi ile Brigitte Bardot'nun çıplak güzelliğinden süzebilen Godard'ın "*Horgörme*" filminde görülebilir ki, 1920'lerin sembollerinden biri olan Fritz Lang da bu filmde rol almıştır.

Berlin'e özgü görüntülere bakıldığında arzuya ve neşeye dair yansımalar yoktur; bunun yerine, hortlaklar, dökülmüş çirkin kadınlar ile sakat, üniformalı çökmüş erkekler, metamorfoza uğramış -ne kadının kadına, ne erkeğin erkeğe benzediği- şekiller çizilmiştir. Berlin, Palmier'nin deyişiyle sosyal ve politik yaşamı ile sanatsal sunumunda cin çarpmış kanlı bir alandı.[292] Murnau'ın "*Nosferatu*", "*Sonuncu Adam*", "*Faust*" gibi filmlerinde ise, kentin kendisi bir vampire dönüşüyor; Jean Douchet'ye göre de kamera, Murnau'da vampiriktir.[293]

1920'lerde Berlin, modern dünyanın sinemasal, teatral, resimsel, psikanalitik ve sosyal bilimsel çalışmaların en dikkat çekici volkanik metropolisiydi. Berlin, geçirmekte olduğu tarihsel evrimiyle tam bir "Dünya Sahnesi"ydi (Weltbühne). 1920'lerin "mahşeri" sahnesi olarak Berlin'in sinemasal, teatral, edebi, mimari, resimsel sunumu pek çok estetik anlayış ve tarzla stilize edilmişti. Aynı zamanda zihinsel bilimler, felsefe, estetik ve sinema sanatı üzerine yetkin çalışmalar da yapılmıştı. Berlin aynı zamanda Rus avangard sanatın en dikkat çekici durağıydı: Biely'nin sembolizmi, Mayakovski'nin fütürizmi, Yesenin'in

imajizmi, Lissitsky'nin konstrüktüvizmi Berlin'de temsil ediliyor; Vertov ile Ruttmann aynı sinematografik deneyleri yapıyorlardı. Ayrıca Dadaizm, kübik-fütürizm ve doruğa varan modern tiyatro Berlin'de gelişti. Bunun yamnda Berlin, "Yahudi-Marksist ve Bolşevik" enternasyonalizmin başkentiydi.[294] Ama bütün yaratıcılığına rağmen kültür ve sanat, barbarlığın yükselişini önleyemedi. Bu yüzden Brecht, yaşanılan barbarlık karşısında ortaya çıkarılan sanat ve kültür eserlerinin bir "köpek boku" kadar önemsiz kaldığını; Adorno ise Auschwitz toplama kampından sonra lirik şiir yazmanın barbarlık olacağını ileri sürmüştü.

Stefan Zweig'ın oksijenini fazla bulduğu Berlin'deki siyasal ortam "şu" ya da "bu" kutuplarıyla belirlenirken, "Altın Çağ"ındaki Alman sineması şeytani bir ekrandı ve Alman seyircisinden, yapımcı ve yönetmenine kadar herkes bu "estetik" görüntülere kendini kaptırmıştı. Hermann Bahr ise bu dönemde şu sözleri not etmişti:

> "Daha önceki hiçbir dönem, böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şeye gebe olan zamanımız bir büyük ıstırap çığlığı !"[295]

Ölmeden önce Franz Biberkopf, köpeklerin önüne atılacak bir yem olduğunu düşünüyordu; Almanca konuşan Joseph K.'nın bir köpek gibi öldürülmesi gibi, Franz Biberkopf da aynı şekilde şehrin bir kenarında öldürülmüştü. Kentin "temel direkleri" ise, Grosz'un resmettiği gibi, metamorfoza uğramış burjuvalar, Naziler, papazlar ve politikacılardı. Orson Welles'in Barok yorumu "*Dava*" gibi, Phil Jutzi'nin, karakterlerini ancak siluetler şeklinde gösterdiği "*Berlin Alexander Meydanı*" da insan ruhu için ağlayan büyük bir ıstırap çığlığıydı ve bu "çığlık", genç Werther'in ve onun kuşağının "çığlık"larıyla karşılaştırılamayacak kadar hüzün vericiydi. Genel olarak Berlin'in realitesi ve onun sanatsal ve özel olarak sinemasal sunumu, Berlin'deki o sözünü ettiğimiz afişte ifade edilmişti: "Senin sevgilin ölümdür Berlin!"

"Petersburg'un Sonu"ndan "Stalker"e:

Katı Olan Her Şey Buharlaşır

"Petersburg'da hep muhteşem
ve yüce bir şeyler olacakmış gibi gelirdi bana. "
(Osip Mandelstam)

"Rusya dün bize dedi ki: 'Ben Hıristiyanlığım'.
Yarın bize diyecek ki: 'Ben sosyalizmim'"
(Jules Michelet)

1917 Sosyalist Devrimi, siyasal, ekonomik ve sosyal yaşamdan başka kültürel alanlarda da radikal dönüşümlere yol açarak yeni kültür anlayışlarının yaratılmasını sağladı. Devrim, sinema endüstrisinde yeni bir yapılanmaya yol açtığı gibi, yeni film kompozisyonlarının ortaya çıkarılmasında da esin kaynağı olmuştu. Sovyet sineması da genel olarak, sosyalizmin vaat ve "ütopya"larını paylaştı.

Petersburg'un düşmesinden sonra Moskova'nın politik ve sinematografik yönlerden değer kazanması yeni film biçimlerinin doğmasına yol açmıştı. Bu, "yeni bir toplum"un ortaya çıkışı ve kuruluşunu dile getiren filmlerden, *"Ekim"*, *"Kameralı Adam"*, *"Petersburg'un Sonu"* gibi ideolojik ama deneysel filmlerden görülebilecektir. Marshall Berman, *"Katı Olan Herşey Buharlaşır"* çalışmasında Petersburg ve Moskova'daki sosyal, siyasal ve kültürel dönüşümleri sanat yapıtları üzerinden ortaya sererken, Avrupa'ya doğru bir "pencere" açan Petersburg modernleşmesi ile "pencere"yi kapatan Bolşevik Moskova'yı karşı karşıya getirerek -Moskova'nın Marksizmini, yine Marx'ın diyalektiğiyle ters yüz ederek- Gogol, Puşkin, Dostoyevski, Biely gibi Petersburglu yazarların

imgeleri üzerinden değerlendirir. Moskovalı Bolşevik Ninotchka'nın bir Avrupa şehrinin, Paris'in "pencere"sinden baktığı dünya, "ışıl"dayan bir dünyayken, Moskova "pencere"sinden baktığı dünya ilkbaharda bile hâlâ "soğuk" ve "buz"lanmış bir dünyaydı. Berman'ın, Goethe, Marx ve Benjamin'e yaslanan diyalektik aklı, "buz"lanmanın eriyeceğini göstermiştir. Ayrıca Berman, "*Ekim*", "*Petersburg'un Sonu*", "*Potemkin Zırhlısı*" gibi filmler üzerinden 19. yüzyıldan 1917Devrimi'ne varan sürecin dönüşümlerini saptamıştır. Hatta Gogol'ün Petersburg'a özgü anlatımında, Eisenstein'ın montaj tekniğini, Berlin ekspresyonistleri ile Paris Yeni Dalga'sını görmüştür. Berman'ın eseri de, Kracauer'in "site-sinema" konusundaki refleksiyonları ile Benjamin'in sinema ve modern kente yönelimli olan yazılarıyla birlikte bu çalışmanın kuramsal ve yöntemsel çerçevesini oluşturmaktadır.

Sessiz sinema döneminde film estetiğinin kalbi sayılan montaj tekniğiyle Sovyet Devrimi coşkulu bir stille ifade edilmişti. Sovyet sineması keşfettiği montaj teknikleri sayesinde, yapmacık duran ekspresyonist Alman filmlerinin sahneleme tarzı ile Hollywood sinemasını aşarak dikkat çekti. "*Potemkin Zırhlısı*" veya "*Petersburg'un Sonu*" gibi eserleri gördükten sonra Kracauer, ekspresyonist Alman filmlerinin Sovyet filmleri karşısında ne içerik ne de kurgulama bakımından karşılaştırılamayacağını öne sürmüş; "*Kameralı Adam*"da "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*" filminden daha çekici bulmuştu.[296] Siyasette olduğu kadar sinemada da devrimci bir yol izleyen Pudovkin, Kuleşov, Medvedkin, Eisenstein, Room, Vertov, Dovjenko gibi rejisörler, yeni anlatı teknikleriyle Devrim'i ekrana taşımışlardı. Sovyet sinemasının dinamizmi ve montaj tekniğinin hızlı özelliği ise Sovyet toplumunun içinde bulunduğu hareketlilikten geliyordu. Sinemanın ruhu, Sovyetler'de zamanın ruhuna bağlı kaldı. Aslında "zamanın ruhu"na bağlı olmak sadece Sovyetler'e özgü değildir; sinema ve genel olarak sanatın bir karakteridir bu.

Devrim Sineması

Rusya'da ilk film gösterimi 1896 yılında Avrupai bir kent olan Petersburg'da gerçekleşmiş; Çarlık Rusyası'nın başkenti olan Petersburg

da, Bolşevik Devrimi'nden sonra ikinci plana itilerek Moskova başkent yapılmıştı. "Büyük İmparatorluklar"ın düşüşü gibi gösterişli kentler de düşüyordu. Öte yandan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin kuruluşundan 1960'ların sonlarına kadar bin iki yüz yeni kent inşa edilmişti.[297] Sosyalizm zaten endüstriyel ve kentsel bir toplum şeklinde tasavvur edilmişti. Bu amaçla Sovyetler Birliği'nde binlerce tarımsal alan, hızla büyüyen işçi sınıfını yerleştirmek için büyük sanayi merkezleri haline dönüştürülmüştü.[298] Toplumsal eşitlik uğruna, kentsel bir standartlaşma görülmüşken, insanların barınma ve iş bulma sorunları çözülerek, liberal kapitalist ve Üçüncü Dünya kentlerinde varlığını sürdüren Malthus'yen konut ve kent politikalarına yer verilmemiştir.

Pudovkin, Çarlık Rusyası'nın ve burjuvazinin "kale"si olan Petersburg'u "*Petersburg'un Sonu*" filmiyle temsil ederek, bu şehrin sonunu, bir çağın ve bir yaşam dünyasının sonu şeklinde ele almıştı. Pudovkin'in de kalbi artık "Kızıl Moskova"dadır, tıpkı "*Ekim*"in yönetmeni Eisenstein, "*Yeni Moskova*" filminin köylü kökenli yönetmeni Medvedkin, "pelikül üzerine şiir yazan" "*Kameralı Adam*"ın yönetmeni Dziga Vertov ile yeni ve "özgür toplum"daki aşk ilişkilerini sosyalist Moskova'da, "*Bir Bodrumda Üç Kişi*" filmiyle tasvir eden A. Room gibi. Bundan böyle "muhteşem" ve "yüce" şeylerin Petersburg'da değil, Moskova'da olacağı düşünülmüştür. 1920'lerin Moskovası, Sovyet sinemacılarından başka Bertolt Brecht, Louis Aragon, André Breton, Nâzım Hikmet gibi sanatçılara da belirli ölçülerde bir yön vermişti. Hatta Nâzım Hikmet, Sovyet fütürizminin izinden giden ve makinizasyonu yücelten, ama kendi lirik sesiyle uyumsuz olan şiirler de yazdı. Nâzım Hikmet'in yapıtlarında 1920'lerin sosyalizmi hayli önemli bir sanatsal öğe olduğu kadar, şiirleri de sinemayı anımsatan akıcı bir ritme sahiptir.

Lenin'in 1919 yılında açıkladığı, "Sinema, bizim için sanatların en önemlisidir" görüşü genç Sovyet sinemacılarını heyecanlandırarak, Devrim'in, hem gerekliliği, hem de tarihsel zorunluluğu ile sağlayacağı olanak ve mutluluklar gösterildi. 1919 yılında Lenin, sinemanın ulusallaştırılması kararnamesini imzaladıktan sonra politik iktidarın tercihiyle sinema, hem endüstri, hem de sanat olarak gelişti. 1920'lerin

sonlarında Sovyetler Birliği'ndeki sinema salonu sayısı da 30 bine yaklaşmıştı. Sinema, kısa süre içinde Sovyet iktidarı ile seyirciler arasında bir propaganda aracı oldu. Troçki de halkçı bir eğitim aracı olarak sinemaya karşı ilgiliyken, eğitim komiseri Lunaçarski de sinemaya aynı ilgiyi göstermişti. "*Sinema ve Tarih*"in yazarı ve Bolşevik Devrimi uzmanı Marc Ferro ise, Sovyetler Birliği'ndeki sinemasal ilginin 1927-1928 tarihlerine doğru Stalin tarafından sömürgeleştirildiğini öne sürmektedir.[299] Öyle ki Stalinci dönemin dramaturji modeli bile yeniden düzenlenmişti. 1934 yılındaki yazarlar kongresinde öne sürülen sosyalist gerçekçilik teorisinde, işçilerin eğitiminde ve onların ideolojik dönüşümlerinde sosyalist bir zihnin gerekliliği öne çıkarıldı. Yeni sinematografik dramaturjide ise hayatın basit ve naratif (anlatımcı, öykülemeli) bir üslupla sunulması, tipik bir kişiliğin bir kahraman şeklinde anlatının merkezinde somutlaşması ve gündelik yaşamda sosyalizmin zaferini bir destan gibi doğrudan sunan dramatik bir konunun işlenmesi belirlenmişti. Önce 1928 parti kongresinde halkın anlamayacağı gerekçesiyle sembolizm, formalizm, avangard gibi biçim ve anlayışların kullanılmaması talep edilmiş, daha sonra 1934 yılında ortaya atılan sosyalist realizmle Sovyet film sanatı, dikte edilmiş yeni bir anlatı modeline kaymıştır. Bu "devletçi sanat modelleri" hem sanatsal, hem etik, hem de pedagojik olarak bir fiyaskoyla sonuçlanacaktır.

Sovyet Rusya'da sanatın tamamıyla bir amaç olarak ve sadece yararcı boyutuyla kullanıldığını öne süren Hauser, sanatın rejime köle edilmesinin kısa amaçlar açısından bile hiç tehlikesiz bir durum olmadığını ve bu yönelimin sanatın bir propaganda aracı olarak taşıdığı değerin de büyük bir bölümünü yitirebileceğim belirtmiştir. Hauser'e göre, "kendine özgü, ilerici ve yaratıcı sanat, günümüzde yalnız karmaşık bir sanat anlamına gelir."[300] Hauser'in sözünü ettiği sanat ise modern sanattır ve Baudelaire ile Rimbaud'nun şiirlerinden başlayarak Dostoyevski, Döblin, Proust ve Kafka'ya, Picasso ve Schönberg'e kadar uzanır; Eisenstein, Vertov, Bunuel, Welles, Resnais, Godard, Antonioni gibi yönetmenlerle de yeni biçimler kazanır.

1920'lerin sonlarından itibaren Sovyet sineması karmaşık bir sanat

değil, "öyküsel" ve kahramancı bir sinemaya dönüşerek, Kruşçev'e bile "Bu filmler bizi hasta ediyor" dedirtmişti. Öte yandan Barthelemy Amenguel, bütün popüler kültür eserlerinde pozitif bir kahramanın merkezi varlığından söz etmiştir. Ayrıca sosyalist gerçekçiliğin "arzulanan düşler"i halka değil, iktidarını sağlamlaştırmak isteyen politik çevrelere yaramıştı.[301] Marcuse'ye göre ise, Sovyet devleti, baştan sona dek proletaryaya karşı olan siyasal ve yönetimsel fonksiyonlar uygulamaktadır: "Tahakküm, iş bölümünde, uzmanlaştırılmış bir fonksiyon olarak kalmakta ve bir siyasal, ekonomik ve askeri bürokrasi tekeli sürmektedir."[302] Böylece "Sovyet gerçekçiliği, baskıcı devlet düzenine uydurulur."[303] Yaratıcılıkları Devrim'den beslenen Sovyet sinemacılarının filmlerindeki dinamizm, gündemlerindeki problemlerden geliyordu. Kitlelerle kurulacak iletişim için etkili bir araç olan sinema, Devrim'i filmleştirirken, film formunda da bir devrim açıyordu. Böylece Sovyet yönetmenlerinin benimsedikleri diyalektik ilişkinin maddi koşulları kurulmuş oldu. Öte yandan Amerika'da sinema, kapitalizmin kristalizasyonu işlevini üstlenirken, "*Kameralı Adam*", "*Ekim*", "*Petersburg'un Sonu*", "*Mutluluk*", "*Toprak*" gibi filmlerle Sovyet sineması, sosyalizmin kristalizasyonu işlevini üstlenmişti. Fakat kesin olarak 1920'lerin Sovyet sinemacıları, filmsel estetik devrimi, estetik bir biçimde gerçekleştirdiler.[304] Sovyet sineması, 1920'lerde kendine özgü bir anlatım tarzına kurmaca ile gerçekliği birleştirebilen özelliğiyle kavuştu. Tarihin bir mizanseni olarak Sovyet sineması, Bolşevik Devrimi'nin tarih yarattığını gösterdi. Tarih, temel bir filmsel malzeme olduktan sonra, Sovyet sineması, tarihi hem yeniden yorumladı hem de seyirciyi politik-psikolojik bir "eğitim" sürecinden geçirerek yeni bir tarihi empoze etti. Tarihi, görsel ve sanatsal bir şekilde "yazan" Sovyet sineması, "bilimsel bir laboratuvar" konumuna gelmişti. 1920'lerdeki ışık, montaj, kadraj gibi sinema teknikleri de bilimsel olarak ele alınmıştı. Eisenstein da, sinemanın gitgide sanatsal ile bilimsel olanın bireşimine doğru ilerlediğini öne sürüyordu. "Ona göre bilimde nasıl iyonlar, nötronlar ve elektronlar varsa sanatta da 'atraksiyonlar' vardır."[305]

Eisenstein'a göre, sanatın son amacı sanat ile bilimin birleşmesidir ve sinema bu birleşmeyi sağlamaya en yatkın sanattır. Bu yüzden Ei-

senstein'ın entelektüel ilgi alanında, Freud, Marx, Joyce, Delacroix, Holbein, Beethoven, Prokofiev, Leonardo da Vinci, Pavlov, Newton vs... gibi düşünür, bilim adamı ve sanatçılar vardı. Eisenstein'ın Goethe'nin Eckermann'la yaptığı konuşmalardan alıntıladığı şu bilgece düşünce onun sanat anlayışı da olmuştu: "Doğada hiçbir zaman hiçbir şeyi tek başına görmeyiz; her şeyi, önündeki, ardındaki, altındaki ve üstündeki bir başka şeyle bağlantılı olarak görürüz."[306]

Ayrıca entelektüel yetenek sadece Eisenstein ve diğer Sovyet sinemacılarına özgü bir nitelik değildi; Marc Ferro, Bolşeviklerin genel olarak entelektüel kişiler olduklarını belirtmektedir.[307] Arnold Hauser ise, sinemanın devrimci bir sanat olduğunu öne sürerken, Bolşevizme uygunluğunu da dile getirmişti:

> "... Sinema, tekniğin ruhsal temellerinden çıkmış bir sanattır ve bu nedenle de onun içindeki sorunlarla daha iyi uyum gösterir. Makine, sinema sanatının kökeni, ortamı ve elle tutulur nesnesidir. Motor, mekanik ve otomatik hareket, filmin temel olaylarıdır. Koşma ve yarışma, gezme ve uçma, kaçma ve kovalamaca, uzaysal zorlukların üstesinden gelme sinema anlatımında çok kolaydır... Makinenin romantizmiyle, teknik fetişizmiyle ve etkinliği açısından beğenilmesiyle Bolşevizme uygun düşmesini tam olarak anlamak mümkündür..."[308]

Sinemasal Mekanik-Bolşevik Göz

Dziga Vertov, Devrim'den esinlendiği "*Kameralı Adam*" filminde oldukça hareketli bir hayatı ve endüstrinin şiirselliğini ifade etti. Politik yönden "devrimci romantizm" e uyan ve "idealist" bir çalışma olan "*Kameralı Adam*", sosyalizmin ütopyasına angaje olmuş belgesel tarzda bir filmdir. Bu filmle gerçekliğin montaj tekniğiyle nasıl yorumlanıp gösterilebileceğini ve kurgulanabileceğini başaran Vertov, kentsel yaşamın dinamizmini sundu. Bunun yanında insanın, endüstriyel sosyalist düzen içindeki yeni konumunu ve insanın makineyle olan ilişkisini yorumladı. Vertov, bununla hem yeni, enerjik ve Devrim'i heyecanla yaşa-

yan Sovyet insanını, hem de endüstrinin, makinenin, hareket ve hızın önemini gösterdi. Sovyet toplumu da oldukça hareketli bir devri yaşıyordu. Diğer Sovyet sinemacıları gibi sınıfsız bir toplum modeli için filmler yapan Vertov, Chaplin'in "*Modern Zamanlar*" filmindeki endüstriyi olumsuzlayan tutumunun tersine, endüstrinin Sovyet sosyalizmini ilerleteceği noktasında durdu. Şarlo, endüstriyel yaşamı insani değerlerin azalması ve bir yabancılaşma şeklinde hicvederken, Vertov bunu idealize etmişti. "*Kameralı Adam*", hızlı bir endüstriyelleşme ile sinema endüstrisi ve montaj tekniği arasındaki ilişki üzerine tipik bir örnektir. "*Kameralı Adam*", Jacques Aumont'nun yorumuna göre sinema sanatında bir "manifesto" ve "teorik" bir film özelliğine sahiptir.[309]

"*Kameralı Adam*", hakikatten ziyade Sovyet rejiminin realite ve ütopyasına bağlı bir filmdi. Yeni rejim, yeni toplumun ideal biçimini yaratmak istiyordu. Filmdeki sahneler, hemen hemen herkesin mutlu ve neredeyse çelişkisiz bir toplumda yaşadıklarını göstermiştir. Aşağı yukarı 10 yıllık bir süre içinde çelişkileri bu denli ortadan kaldıran bir toplum, sanatın kendisini de ortadan kaldırabilirdi. Zira Marksist literatürde sanatın varlık nedenlerinden bir tanesi, çelişkilerin ifadesi yoluyla çelişkilerin gitgide ortadan kaldırılmasına katkıda bulunmaktır. Başka sözlerle sanatın ortadan kaldırılması sanatın gerçekleştirilmesiyle olur, felsefenin kaldırılmasının onun gerçekleştirilmesi yoluyla sağlanacağı gibi. "*Kameralı Adam*", "sanatın sonu"nu mu müjdeliyordu yoksa?

Askoldov'un 1967 yılında gerçekleştirdiği "*Komiser*" filmi ise Devrim'in ve onun ideolojisini paylaşan filmlerin vaatlerinin uğrattığı hayal kırıklığına verilmiş bir yanıttı; oysa film 1987 yılındaki Perestroyka politikasına kadar yasaklıydı. Devrim'in yediği çocuklardan biri olan Isaac Babel'in 1926 yılında yazdığı "Kızıl Kavalye" kitabından uyarlanan "*Komiser*", hem devrimin bireysel iradeye karşı duran çelişkisini hem de Kızıl Ordu içindeki anti-semitizmi ifade eder. Beyaz at imgeleriyle şekillenen ve Bolşevikler ile Menşevikler arasındaki çelişkileri yansıtan "*Komiser*"e göre devrim, mutluluk sağlamadı, kırsal alan öne sürüldüğü gibi ilerlemedi, Yahudi zanaatçı Magazanik de Odessa kıyılarında bir türlü tatil yapamadı, köyünden de tren geçmedi. Filmdeki komünist rejime sadık olan kadın komiser ise otoriter bir karakterle çizilmiştir.[310]

Buna karşılık Vertov'un kamerasında şeyler, rejimin hayal ettiği biçimdeydi ve bu yüzden belgesel de olsa Vertov'un filmi, bir illüzyon boyutunu da taşımaktadır. Marcuse gibi özgürleşmeden ödün vermeyen bir düşünür, sanatın gerçekliğinin nerede yattığını şöyle ifade etmişti: "Dünya, gerçekte sanat yapıtında göründüğü gibidir."[311] "*Kameralı Adam*", Bolşevizmin hayran kaldığı hızlı bir sanayileşme atılımını yüceltir. Başka deyişle Vertov şehirleşmeye dayalı makineleşmeyi estetize eder. Oysa sanayileşme ve kentleşme anlayışı bir standardizasyon ve hizaya getirme biçimine dönüşecekti. Vertov'un kamerası, Bolşevik Devrimi için araçsaldır ve aynı şekilde insan bedeni araçsallaştırılmıştır. Şarlo ile Vertov'un ayrılma noktaları da buradadır. Modern endüstriyel kentin itilmiş çocuğu olarak Şarlo, endüstriyel olanın zedeleyici, gayri-insanı boyutlarını hissetmiş biridir. Roland Barthes'a göre ise, yalnız insanı ele alması gerektiği ve insana güvendiği için Şarlo ve Brecht'in yapıtları dışındaki yapıtlar, işçiyi Dava ve Parti'yle paylaşılan, bilinçli bir savaşa katılmış olarak göstermekle, gerekli, ama sanatsal güçten yoksun bir siyasal gerçeği sunarlar.[312] Vertov'un "sine-göz"ü de, Bolşevik "askeri göz"ün siyasal bir sunumudur. "Ben sinema gözüyüm, " diyordu bu konuda Vertov; "Ben mekanik bir gözüm. Ben, yani makine, size dünyayı sadece benim görebildiğim gibi gösteriyorum. Bugünden itibaren ve bütün 'gelecekler'de kendimi insani hareketsizlikten kurtarıyorum. Ben kesintisiz hareket halindeyim. Nesnelere yakınlaşıyor ve onlardan uzaklaşıyorum, altlarında sürünüyor, onlara tırmanıyorum, dörtnala koşan bir atın ağzının yanında hareket ediyorum, kendimi sırtüstü yere atıyorum, uçaklarla birlikte havalanıyorum, yükselen ve düşen bedenlerle birlikte yükselip düşüyorum."[313]

Vertov'un, "Filmcinin Silahlanmış Gözü"nde ortaya koyduğu düşünceler, Bolşevizmin ideolojisi ile örtüşmekteydi. Paul Virilio'nun "*Savaş ve Sinema*" kitabında gösterdiği gibi Vertov'un kamerası, şeyleri Lenin'in gözüyle gören, bir propaganda ve bir sanatsal savaş aygıtıydı.

"*Kameralı Adam*"da, her birey, birer yoldaş, birer asker gibi var gücüyle çalışır. Aydınlanma ideolojisine denk düşen bu anlayışta birey yüceltilmiş gibi görünse de, gerçekte "homo economicus"a düşürül-

müştür. Vertov'un kamerası, atlarla birlikte koşmakta, tren, otomobil ve makinelerin dişlileriyle birlikte hareket etmektedir. Hatta yakın çekimlerle makinelerin devinimi, işçilerin gayretli çalışmalarıyla kaydedilip montajlanarak bir birliğin varlığı gösterilmiş; spor ve eğlencelerle de işçilerin bir sömürü düzeninde yaşamadıkları vurgulanmıştır. Kamera ile teknik objeler arasındaki bu uyum, sinema ile Bolşevizm arasındaki uyumdur. Şarlo'nun yapıtında ise modern estetik ruh'a uyan bir özellik vardır: Özne ile nesne arasındaki uyumsuzluğun ifadesi. Vertov'un yapıtı ise özne ile nesne arasında, gerçeklikte varolmayan, ama sosyalist bir ideali yansıtan bir uyumu gösterir. Anti-kapitalist Şarlo'ya göre makine, işçi için şeytani bir araçken, Bolşevik Vertov'a göre bu, mutluluğa hizmet eden bir araçtı.

"Eros ve Sovyetler" üzerine bir inceleme yapan Françoise Navailh'ın bir iddiasına göre, "*Kameralı Adam*"daki erkekler neşeli bir havada iken, kadınlar tatsız bir şekilde gösterilmiştir. Ayrıca Vertov, geleneksel bir zihniyete bağlı kalarak kadınları niteliksiz iş alanlarında kullanmıştır. Kadınların filmlerdeki sunumlarının halkın genel psikolojisini yansıttığını öne süren Navailh, "*Ekim*" filminde de, Kızıl Muhafız Birliği'nin erkekliği; buna karşılık Çarizm ve onun uzantısı olan Menşevikler, kadınsı şeklinde temsil edilmiştir.[314]

Marcuse, devrimci sanat üzerine verdiği Delacroix'nın "Halka Öncülük Eden Özgürlük" tablosu örneğinde, mücadeleye katılan kadının üniformayla değil, memeleri açık bir biçimde eros'un gücüyle katıldığını ve güzel yüzünde şiddetin izinin bile bulunmadığını dile getirmişti. Marcuse, bu konuda şunları öne sürmüştü: "Sanatın politik gizilgücü yalnızca kendi estetik boyutunda yatar... Sanat yapıtı ne denli dolaysızca politik olursa, yabancılaşmanın gücünü ve köktenci, aşkın değişim hedeflerini o denli azaltır. Bu anlamda, Baudelaire ve Rimbaud'nun şiirinde Brecht'in didaktik oyunlarından daha devirici bir gizilgüç olabilir..."[315]

Vertov'un yapıtı da devirici değil, yapılaştırıcıdır ve aynı zamanda bir iktidar biçiminin de paylaşımıdır. Çünkü "*Kameralı Adam*"da bütün

bir kent halkı, "sosyalist bir üniforma"yla yaşamaktadır, daha doğrusu çalışmaktadır. Enerjik olan genç bir toplumun çalışkanlığı Faustyen iradeci bir kültürün tehlikesini taşır. Oysa ki bastırılmış olan her türlü dürtü bir şekilde ortaya çıkar. 1920 ve 1930'larda gerek Sovyet Rusya'da, gerek Almanya ve Türkiye'de bastırılmış olan bilinç ve duygular taşkın bir biçimde su yüzüne çıkmıştır ve çıkmaktadır.

Gündelik kentsel hayatı makineyle birlikte estetize eden Vertov, "*Kameralı Adam*"da, Kracauer'a göre, modern hayatın ressamı olmuştu.[316] Kentsel bir portreyi gösteren Vertov, kent hayatının kolektif biçimde gündelik akışı üstünde durdu; kolektif bilinç de sosyalist düşüncenin önemli dayanaklarından bir tanesidir. Kracauer'e göre filmin iki temel aktörü vardı: "Şeylerin kollektivitesi ve kentin insanları. Bir yanda nesne, diğer yanda Sine-Göz."[317] Ve bu Sine-Göz, ideolojize edilmiş **"hayat tabloları" sunar.**

Vertov'un kentsel hayatın gündelik akışkan ritmini gösterdiği "*Kameralı Adam*"da sinema bir gösteri değildir, ama toplumun bir temsilidir. Başka bir anlatımla 1920'lerin Griffith ve Eisenstein'ın filmleri ile "*Metropolis*" ve Abel Gance'un "*Napolyon*" vb. gösterişli ve teatral filmlerinin tersine "*Kameralı Adam*" gösterişli olmaktan uzak "anti-spektakel" bir filmdir. Bu film, senaryo, dekor ve oyuncu olmaksızın; ayrıca tiyatro ve edebi geleneklerden uzak yeni bir anlayışla stilize edilmişti. 25-30 yıllık sinema geleneğiyle uzlaşmayan "düzensiz" kompozisyonuyla "*Kameralı Adam*", sadece Bolşevik düzenle uyum halinde olmasına rağmen, Sovyet eleştirmenler bu filmi "formalist" (biçimci) olarak görmüş ve kitlelere ulaşamaz gerekçesiyle saldırmışlardı; Amerikalılar ise filmi, düzensiz ve üstünkörü olarak önemsememişlerdi. Paris ve Berlin gibi kültürel metropollerde ise "*Kameralı Adam*" ilgiyle karşılanmıştı. Sinemayı, tiyatro, dekor ve diğer sahne sanatlarından bağımsız kılma deneyimi olarak "*Kameralı Adam*", 1920'lerin modern sanat yapıtları gibi karmaşıktır. Ama sonuçta, "*Berlin Aleksander Meydanı*", "*Yitik Zamanın Peşinde*", "*Ullyses*", "*Dava*" gibi romanlar da karmaşıktır. Aslında Arnold Hauser'in öne sürdüğü gibi, ilerici sanat modern çağda artık karmaşık olan sanattır.

Sovyet kolektif kent hayatı hakkında deneysel bir belgesel olan "*Kameralı Adam*"da Vertov, kamerasını bir motosikletin veya bir lokomotifin üzerinden kullanarak, film aygıtının kullanım tekniğini geliştirdi. Kameranın sağladığı olanaklarla kentteki hayatı canlı, kent halkını da Devrim'i dolu dolu yaşayan bir kitle şeklinde[318] gösteren Vertov'un, "Sinema Göz"ü, gözün görmediği şey olarak, zamanın mikroskop ve teleskobu, teleskop kamerası mercekleri olarak, X ışını gözü olarak kavramaktadır. "Sinema-göz, her türlü sinematografik araç ve imgeleri; doğruyu ortaya çıkarıp gözler önüne serebilecek bütün süreçleri içerir."[319] Görüldüğü gibi Vertov'da da sinema, aynı zamanda "bilimsel bir laboratuvar"dır. Nitekim Vertov, "*Kameralı Adam*" filmini, "gerçekliğin yüksek matematiği" şeklinde tanımlamış, filmin karmaşık yapısını da Engels ve Lenin'in ciddi denemelerinin yapısına benzetip bunların da zor olduğunu hatırlatmıştır.[320]

Sinema-Gerçek, Moskova'dan başka Sovyetler Birliği'ndeki pek çok kentin işçi kulüplerinde gösterilmekteydi. Vertov'un dilediği seyircisi, her türlü düşünce önünde boyun eğmeye hazır bilinçsiz olanı değil, bilinçli olanıydı. Ne var ki köylü kökenli olan proletarya sınıfı Ferro'ya göre, Vertov'un estetiğinden, simgesel avangard buluşlarından bir şey anlamıyordu; daha sonraları gündeme gelecek olan "sosyalist gerçekçiliğin başarısı da buradan geldi, yoksa yukarıdan verilen talimatlardan değil."[321]

"*Kameralı Adam*" "sine-jurnal" (gündelik yaşamın sineması) olarak film sanatında heyecan yaratmıştı. İtalyan Yeni Gerçekçi sinemacıları da Vertov'un sinema-verite anlayışından etkilenecek; Godard da Paris'te "Vertov grubu"nu kuracaktı. Ancak De Sica'nın gerçekçiliği, ideolojize edilmemiş hümanist bir öze sahiptir; Godard'ın Parisyen yaşama ilişkin görüntüleri de daha ziyade anti-kapitalisttir. Vertov, René Clair'in 1924 yılında gerçekleştirdiği "*Uyuyan Paris*" filmini gördükten sonra, iki yıldır böyle bir filmi yapmayı düşünmüş olduğunu söylüyordu: "Durmadan bu filmi yapma olanağını araştırdım. Ama asla fırsat bulamadım. Şimdi, yurt dışında çekilmiş bulunuyor."[322] Vertov'un filmi de Clair'in filmi gibi sinema alanında heyecan yarattı. Hatta Benjamin

ile angaje Alman tiyatrosu da -Piscator ve Brecht gibi- Vertov'a, Eisenstein'a baktıkları gibi dikkatle baktılar.

Yeni Bir Tarih, Yeni Bir Montaj, Yeni Bir Mizansen

Vertov, sinemada düşüncelerin en kolay biçimde montaj aracılığıyla aktarılabileceğini söylerken, bütün Genç Sovyet sinemacıları, montajı filmin en önemli oluşturucu öğesi olarak görmüşlerdi. Vertov'a göre, "Çekilen parçalar kurgu sırasında sanat değeri kazanacaktı. Sinema gerçeği nesnel gerçekten çok ayrı, çok daha güzeldi. Sinema gerçeği sinema gözüyle (kino-glaz) saptanabilirdi. Sinema gözü insan gözünün göremediklerini görüp ortaya çıkartabilirdi. Kameranın objektifinin yakaladığı gerçekler, kurgudan sonra yepyeni bir niteliğe kavuşabilirdi..."[323]

Tolstoy'un yapıtlarının da "montajcı" olduğunu öne süren Kuleşov ise, "Sinema sanatçısı, nesneler, duvarlar ve ışıkla resim yapar. Çekilen şeyin ne olduğunun nerdeyse hiçbir önemi yoktur. Önemli olan bu nesneleri kullanmak, onları son ve ek bir düzlemde birleştirmektir," der. Tolstoy'dan başka Puşkin'in de montaj tekniğini kullandığını öne sürerek, "Puşkin'in istediğiniz bir şiirini seçin, birer çekim numarası verin; tamamen çekime hazır gerçek bir sinema decoupage'ına sahip olabilirsiniz... Amerikalıları, özellikle Griffith'i, Tolstoy'u ve Puşkin'i biraraya getirdiğimde, montajı sinema sanatının temel aracı olarak, bu aracın özgül ve temel niteliği olarak düşünmenin zorunluluğunu kavramıştım. Sinema fragmanlardan, bu fragmanların, gerçekte aynı olan unsurların toplamından oluşur... Hemingway'de kendi düşüncemin doğrulandığını keşfetmiştim; Hemingway de her zaman montaj ilkelerine uygun biçimde yazıyordu..."[324] diye hatırlatır.

Pudovkin de montajı film yönetmeninin dili olarak tanımlamıştı: "Bir roman yazarının kendine has bir stili varsa, film yönetmeninin de böyle bir stili vardır ve bu da montaj sırasında, gerçekliği yeniden inşa biçiminde kendini gösterir. Yönetmen, seçer, duraksar, yadsır, yeniden ele alır, tek tek çekimlerin karşısında durur ve bilinçli bir sanatsal kompozisyon yoluyla montaj cümlelerini oluştururken film de adım adım ilerler..."[325]

"Atraksiyonlu montaj" tekniğini yaratan Eisenstein ise, düşüncelerini Freud ve Pavlov'la bağlantı kurup seyirciler üzerinde şok bir etki yaratacak şekilde aktararak politik bir bilinç vermek ve seyircileri sosyalist devrime yönlendirmek istedi; bunu da Marksist diyalektik süreçle (tez-antitez-sentez), "çatışan kurguy"la ele aldı. Eisenstein'ın filmlerindeki en önemli anlatısal araç, öğelerin çok hızlı bir tempoyla stilize edilmesidir. Eisenstein'ın en önemli yönü olan dinamizm yönteminde şeyler, hazır olmayıp diyalektik süreçteki gibi oluşum halinde -"her şey oluşum halindedir" misali- ortaya çıkar. "Çatışma"yı her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin varoluşunda temel ilke şeklinde tanımlayan Eisenstein'a göre montaj, filmin etkililiğini sağlayan diğer öğeler denli film yapımının temel parçalarmdan biridir.

Sovyet sinemacıları, Hauser'in öne sürdüğü gibi, başka herhangi bir sanat dalında görülemeyecek etkiler yaratabilen ve bazı sinirsel ritimleri, çırpıntılı ruh durumlarını belirtebilen ve diğer sanat türlerinde erişilemeyen yeni bir dışavurumcu film anlatım yolu bulmuş oldular. Bu montaj tekniğinin devrim yaratıcı niteliği, kısa çekimler, ritim hızlanması, çekim noktalarının değişkenliği ve sinemada uygulanabilecek diğer yöntemlerden çok daha fazla, homojen bir eşyalar dünyasını değil, gerçeğin yeterince heterojen öğelerini yansıtmasına ve bunları yüz yüze getirmesine bağlıdır.[326]

Radikal bir sinema teorisi olan montaj tekniği teorisi, denetim altında film yapan yönetmenin otonomisiydi aynı zamanda. İktidar, senaryo üzerinde bir kontrol yapabilse de, otonom bir teknik olan montaj, iktidarın bilmediği yeni bir kompozisyon kurma şekliydi. Montaj, devrimin pratiğini göstermede bir araç olduğu gibi, tarihin değiştirilmesi, çarpıtılması, yorumlanması konusunda da bir yöntemdi. Sovyet sineması da, yeni sosyalist rejimin meşruiyetini montaj tekniğinin gücüyle gösterdi. Bu montaj teknikleri ise günümüzde özsel değilse de, biçimsel yönden kullanılmaktadır; özellikle reklamlarda, kliplerde ve film tanıtımlarında.

1927 yılında Devrim'in onuncu yıldönümü dolayısıyla yapılan "*Ekim*" ile "*Petersburg'un Sonu*" ise, Petersburg'u kendine başkent seçmiş

aristokrat ve burjuvaların Bolşevikler karşısındaki yenilgisini belgeledi. Marksist düşünceye uygun olarak Eisenstein'ın, kitleleri filmin "kahraman"ı yapmasına karşılık Pudovkin, genç bir köylünün Petersburg'a gelişini, iş aramasını ve kendini devrimin dalgasında buluşunu gösterir. Kentin ortasında başta ne olduğunu anlayamayan köylü genç adam, Çar'ı at üstünde gösteren devasa bir heykelin kitleler tarafından yok edilişine tanık olur. Filmin başlığı gibi bu olaylar "*Petersburg'un Sonu*"dur. Bu filmden de anlaşılabileceği gibi Rus toplumunun büyük bir kısmı hâlâ köylü-tarım toplumudur.[327] Pudovkin, "*Ana*" filminde olduğu gibi "*Petersburg'un Sonu*" filminde de bireysel bir kahraman üzerinden bir hikâye oluşturmuştu.

Alacakaranlığın Yüreği Petersburg: Edebi İmgelerden Öncü Film Manzaralarına

Marshall Berman, Rus edebiyatının sadece bir kuşak içinde dünyanın en büyük edebiyatlarından birini yarattığını ve Petersburg'un modernliğe ait en güçlü ve uzun ömürlü mitos ve simgelerinden bazılarını ürettiğini öne sürmüştür:

"Küçük Adam, Lüzumsuz Adam, Yeraltı, Öncü ve nihayet Sovyet ve İşçi Konseyi. Modernliğin en berrak ifadeleri de imparatorluk başkenti Saint Petersburg'tu."[328]

Hauser de, Rus romanının Fransız ve İngiliz romanlarından daha üstün bir duruma geldiğini ve devrin en ilerici ve canlı edebiyat formunu temsil ettiğini iddia etmiştir: "Dostoyevski ve Tolstoy ile karşılaştırıldığında, yüzyılın ikinci yarısındaki Batı edebiyatının bıkkın ve durgun olduğu görülür...[329] Edebiyattaki bu zengin ifadelere karşın, sinema alanında da aşağı yukarı on yıllık bir süre içinde Sovyet filmleri harika filmler olarak değerlendirildi ve yeni film biçimleri yarattı.

19. yüzyılın ikinci yarısmda Rus toplumu yoğun bir şiddet ortamı içindeyken ve kitlelerin siyasal ve toplumsal bilinci güçlü biçimde gelişmişken, "sanat için sanat" gibi bir ilkenin kabul görmesinin mümkün olmadığını belirten Hauser, çağdaş Rus edebiyatının tümünün, karşı olma düşüncesinden çıktığını belirtmektedir. Hauser'e göre toplumsal

eleştirinin en yetkin biçimi olan roman, Rusya'da, Avrupa romanının hiçbir zaman sahip olamadığı, etkinci, pedagojik ve peygamberlere özgü, gelecekten haber veren bir nitelik kazanır. Bu yolla Rus yazarları, halklarının öğretmenleri ve peygamberleri olma (Maksim Gorki, Tolstoy'u görünce, "Bu adam Tanrı'ya benziyor" demişti) durumunu korurlar.[330] Bu eğilim Sovyet sinemacılarında da mevcuttu.

Film yoluyla kitlelere ulaşmak roman ya da diğer edebi biçim ile sahne sanatlarına oranla çok daha kolaydır ve kitleleri yönlendirmeye daha müsaittir. Sinema ister Amerika, ister Sovyet Rusya'da olsun bir "manipülasyon" aracıdır aynı zamanda. Ama Sovyetler Birliği'nde sinema, ideolojik bir devlet aygıtı olmasına rağmen deneyseldi ve bu yüzden film sanatı açısından önemliydi.

Bu bölümde Berman'ın yorumlamaya ve yeni fikirler üretmeye olanak tanıyan "*Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*" çalışmasından yararlanarak aktaracağım Petersburg'un kuruluşu ve modernleşmesi süreçleri, yukarıdan aşağı, zorbaca yürütülen ve dayatılan, dünya modernleşme tarihinin belki de en dramatik aşamasını temsil eder. Gogol ve Dostoyevski'nin Petersburg tasvirleri ve bizzat kendilerinin orada düştükleri trajik durum, bu hüzün verici aşamayı gözler önüne serer. I. Petro, (Peter) kendi adıyla anılacak olan şehri, 1703 yılında "çamur" anlamına gelen Neva Nehri'nin Lagoda gölünden topladığı suları getirip Baltık denizine açılan Finlandiya körfezine döktüğü yerde kurmaya başlar. Petersburg, "Avrupa'ya açılan bir pencere" olacaktı (Aynı niteleme 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Pera için de kullanılacaktı).

Petro'nun amacı, Rusya'nın başkentini Petersburg'da kurarak yüzyıllara dayalı bir geleneği ve dinsel havası olan Moskova'nın işini bitirmekti. Petersburg, bütünüyle Avrupai olarak düşünülmüş, bu nedenle de şehrin kuruluşu için İngiltere, Fransa, Hollanda ve İtalya'dan mimar ve mühendisler getirilmişti. Petersburg, Amsterdam ve Venedik gibi bir adalar ve kanallar sistemi üzerine yayılacaktı. Bu model Rönesans'tan beri Avrupa'da geçerli olan standartlara uygundu. Şehrin nüfusu 20 yıl içinde bataklıkların ortasında 100 bine yaklaşmış ve bir gece içinde Avrupa'nın büyük metropollerinden biri olmuştu.

Petersburg'un nüfusu, 1800'lü yılların başında 220 bine, 1850 yılında 485 bine, 19. yüzyılın sonunda bir milyonun üzerine, 20. yüzyılın başında ise 2 milyona ulaşarak Londra, Paris ve Berlin'in ardından Viyana'yla aynı düzeye ulaşmıştı.[331] 1917 Devrimi gerçekleştiğinde ise Petersburg'un nüfusu 2. 5 milyona yükselmişti. Öte yandan 19. yüzyılda ulaşım ağının ve uluslararası ilişkilerin gelişmesine bağlı olarak sanayileşme hız kazanmış, 1861 yılında da serfliğin kaldırılmasıyla köyden kente göç artmış ve işçi sınıfı kendini yavaş yavaş belli etmeye başlamıştı. Lenin'in bilgilerine göre, ...1863'ten 1897 yılına kadar kentli nüfus yüzde doksan yedi oranında artmıştı. Saint Peterburg ile Moskova'daki artış oranları ise %41 şeklinde gerçekleşmişti.[332]

Petersburg'da yaşayan işçi kesimi Rusya'nın diğer bölgelerine göre daha bilinçli ve örgütlüydü. Aralık 1825 tarihindeki Çarlık düzenine karşı ilk önemli isyan bastırılmışsa da, işçiler arasındaki devrimci faaliyetler 19. yüzyıl boyunca devam etmişti. 1905 yılında kentte kitlesel grevler başgöstermiş, Birinci Dünya Savaşı sırasında düzenlenen genel grev, Petrograd Sovyeti'nin Mart 1917 tarihinde Çarlık'ı devirmesiyle sonuçlanmıştı. Bertram Wolfe'nin bu konuda verdiği bilgilere göre, "Hiçbir ülkede, hiçbir zaman, o günkü Rusya'da olduğu kadar grev olmamıştır. Hükümet raporlarına göre, grevlere katılan işçiler -resmi işçi sayılarının toplamından bile çok- 2 milyon 800 bini bulmuştu. Yani, o yıl, her işçi en az bir greve katılmıştı. Grevlerde Saint Petersburg önderdi. Fakat şimdi Petersburg işçileri yorgun ve zayıf düşmüşlerdi..."[333]

1918yılında yeni Sovyet devletinin başkenti Moskova'ya taşınmış, 1924 yılında da Lenin'in ölümünden sonra iç savaş sırasında Petersburg'un önemi azalmıştı. Petersburg'un kısa sürede muazzam bir şekilde büyümesini (görüyoruz ki, bütün iktidar coğrafyalarında, o coğrafyayı simgeleyen "muhteşem" bir kent tasavvuru söz konusudur) sağlamak amacıyla Petro, Rusya İmparatorluğu'nun her yerindeki tüm taş ustalarının yeni inşaat alanına taşınmasını emretti ve başka yerlerdeki taş inşaatını yasakladı. Soyluların büyük bölümünün Petersburg'a taşınmasını ve orada saraylar yaptırmalarını emretti; aksi halde ünvanları geri alınacaktı. Şehrin inşaatı uğruna tebasını kitlesel biçimde yok ede-

bilecek bir güce ve iradeye sahip olan Petro, Berman'a göre, çağdaşı Batılı mutlak hükümdarlardan çok eski devirlerin Doğulu despotlarına benziyordu. Petersburg'un dehşet verici insani bedeli, en görkemli anıtlara da bulaştı.[341] Anna, Elizabeth ve Katerina devirlerinde Petersburg, Batı tarzı mimari ve tasarım, klasik perspektif ve simetri, Barok anıtsallık, Rokoko gösterişçiliği ve neşesi uygulanarak süslendi. Çarlığın, barok biçimindeki süslü hilesini de kullanarak ezdiği kitlelerin durumu ise "*Ekim*" filminde gösterilmiştir. Bütün kent bir siyasal tiyatroya, gündelik hayat da bir seyirliğe dönüştürüldü. İlk emperyal malikâne olan Kışlık Saray barok bir stille 18. yüzyılın ortalarında yapıldı ve binalarda Batı tarzı dış cepheler zorunlu tutuldu. Petersburg, fantastik dekoru, abartılı ve görkemli barok, klasik üslubu ve Neva'nın sularıyla "Kuzey'in Venedik"iydi. Sapkınlığa varan "Batı hayranlığı" karşısında Büyük Petro'nun gerekçesi ise tam bir komediydi: "Birkaç yıl kadar Avrupa'ya gereksinme duyacak fakat sonra ona sırtımızı çevirebileceğiz."[335] 1789 sonrasında Avrupa'yı saran devrimci dalgalar karşısında Büyük Katerina ve halefleri dehşete kapılmışlar ve 19. yüzyıl boyunca Rusya'nın üstlendiği siyasal rol, Avrupa'daki devrime karşı öncülük yapmaktı. Oysa Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinin gerçekleştiremediği sosyalist devrimi 1917 yılında Rus halkı gerçekleştirecekti. Önceleri Sorbonne, Glasgow ve Almanya'ya eğitime gönderilen kişiler geri çağrılıp daha fazla öğrenmeleri yasaklanıyordu. Marshall Berman ise, "Devrimden kaçmaya çalışmak," diye yazıyor bu noktada, "güneşten kaçmaya çalışmak kadar boştu belki de.[336]

14 Aralık 1825 tarihine kadar Petersburg'un tüm sakinlerini şehire getiren devlet olmuş, hatta pek çoğu buna zorlanmıştı. 14 Aralık'taki reform istekli gösteri, Berman'a göre, Petersburgluların kendilerini birer hemşehriye, kentlerini de birer şehre dönüştürme girişimleridir. "Petersburglulların yaptığı," diye belirtiyor bu konuda Berman, "yarım yüzyıl boyunca kendine özgü ve parlak bir edebiyat geleneği, takıntı halinde, örselenmiş ve acılı modernleşmenin bir simgesi olarak kendi şehirleri üzerinde odaklaşan ve Petersburg'un yarattığı modern insanlar adına, tasavvurlar alanında şehri ele geçirmek için mücadele eden bir gelenek yaratmak oldu..."[337]

Petersburg üzerinden bu gelenek, Dostoyevski, Gogol, Puşkin ve diğer yazarlar tarafından dile getirilmişti. Hauser de çağdaş büyük kentin sıradan, dar kafalı burjuvasını ve emekçi sınıfını, ufak dükkân sahiplerini ve resmi görevlilerini, öğrencilerini ve fahişelerini, işsiz güçsüzlerini, düşmüş insanlarını ve itilmişlerini natüralist bir biçimde yazmanın ilk kez Dostoyevski tarafından gerçekleştirildiğini belirtmektedir. Balzac'ın yarattığı Paris, henüz romantik bir çöl, gerçeklikten uzak serüvenlere ve mucizevi karşılaşmalara sahne olan bir kent, açık-koyu karşıtlıkları ile boyanmış bir tiyatro dekoru, göz alıcı zenginliklerin ve resimlerdeki yoksulluğun yan yana bulunduğu bir periler ülkesi iken, Dostoyevski, büyük kenti, karanlık, renksiz bir yoksulluğun, mutsuzluğun ve perişanlığın egemen olduğu bir alan olarak görür ve onu ciddi, ağır ve koyu renklerle tasvir eder. Renksiz, ruhsuz resmi binaları, bunaltıcı bir havası olan içki dükkânlarını, kendi deyimiyle 'tabut'lara benzeyen döşeli odaları anlatır. Buralarda büyük kent yaşamının en büyük kurbanları, yaşamlarını tüketmektedirler.[338]

Alexander Sokurov, 19. yüzyıl Rus düz yazıları ile Dostoyevski'nin "*Suç ve Ceza*" romanından yararlanarak gerçekleştirdiği "*Gizli Sayfalar*" filminde Petersburg'un "küçük", "lüzumsuz adam", "yeraltı adamı" gibi karakterini ciddi, ağır, gri renklerle göstermişti. Sokurov, Petersburg'un "sefil adam"ını, sefil sokaklarla, harap olmuş kaygılı yüz ifadeleriyle, hastalıklı bir ruhla tasvir etmiştir. Geleneksel film sanatına oldukça yabancı olan Sokurov'un pitoresk filmi "*Gizli Sayfalar*", 19. yüzyılın trajikomik Petersburg karakterleri üzerine Berman'ın anlattıklarını, Goya ve Rembrandt'ın tabloları ile birlikte Mahler'in "Kindertotenlieder" (Ölü Çocuklar Şarkısı) müziğini içinde barındırarak canlandırdı. Bu film, umutsuz bir dünyaya, hüzün verici tipik Dostoyevski karakterlerine dair, yorumcu ve film sanatında yeni bir tarz yakalamış bir yapıttır. Gerek Berman, gerekse Hauser'in Dostoyevski ile Petersburg hakkındaki değerlendirmelerine uyan görüntüler yaratan Sokurov'un film sahneleri de, "entelektüel kavramların sanatsal bir yorumu"ydu.[339] Dostoyevski'nin etkisi Nuri Bilge Ceylan'ın "*Uzak*" (2003) ile Zeki Demirkubuz'un "*Bekleme Odası*" (2003) filmlerinde devam edecektir.

"Genç bir başkentin karşısında solgun kalıyor yaşlı Moskova, " diye yazmıştı Puşkin. Ama Berman, Petersburg'un bir tasavvur ürünü olduğunu öne sürer: "Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı'nın belirteceği gibi 'yeryüzündeki en soyut ve önceden tasavvur edilmiş şehirdir. ' Ve elbette Aydınlanma'nın ürünüdür..."[340]

Puşkin'in, "Bronz Süvari, Bir Petersburg Masalı" öyküsü, "Acılı bir çağ idi anlatacağım," şeklinde başlar ve "Petersburg'u bulutlar örtmüştü" diye devam eder: "... Bir tufan! Bir kasırga! Dalgalar, vahşi hayvanlar gibi tırmandı pencerelere... Çarlara bahşedilmemiştir havaya, toprağa, suya hükmetmek; Tanrı'ya aittir onlar... Hüzünlü, yaşlı gözlerle seyretti bütün bu eziyeti. Büyük meydanlar birer göl olmuştu ve sokaklardan nehirler akıyordu..."[341]

Bu bölümleri yorumlayan Berman, söz konusu imgelerde gelecek doksan yıl boyunca, 1917'deki devrimlere kadar Petersburg'un sürdüreceği siyasal hayatın billurlaştığını öne sürmektedir. "*Ekim*"deki Eisenstein ve "*Petersburg'un Sonu*"ndaki Pudovkin gibi devrimci yönetmenler, Puşkin'in modern Petersburg tarihinden gelmiştir; fakat gerek Eisenstein gerekse Pudovkin ve bütün bir "Devrim Sineması" kuşağı, 1917'den itibaren yorgun düşmüş "Beyaz Petersburg" yerine dinamik "Kızıl Moskova'mla, yani yeni "ütopya" ların başkentiyle 1920'lerin sonlarına kadar coşacaklardır. Üstelik bu coşku başka metropollere de sıçrayacaktır: Berlin'de Brecht ve Benjamin; Paris'te Breton ve Aragon; Budapeşte'de Lukacs; İstanbul'da Nâzım Hikmet...

1820 ve 1830'ların Rusya'sından bahsederken, "henüz hesaplaşmadık!" diyen Puşkin'i, Berman şu şekilde yorumlar: "Bu romantik çağın büyük, radikal anlarından biridir: Ezilen sıradan insanın ruhundan fışkıran Prometeusvari meydan okuma."[342] "*Ekim*" ve "*Petersburg'un Sonu*" da tabloların, imgelerin ve Prokofiev'in müzik dilinin -"*Ekim*" filminin müziği Prokofiev'e aittir- kompozisyonuyla birlikte Bolşeviklerin Çarlık Rusyası'yla bir hesaplaşması, bir meydan okuması ve yeni bir dünyaya geçişin tarihi belgesel-kurmaca belgeleridir. Eisenstein'ın "*Ekim*"de temsil ettiği yığınlar ise, daha önceleri yeraltına kaçan sefil, lüzumsuz, solucan gibi görülen insanların sokak ve meydanlara çıkmış ve örgüt-

lenmiş halleri olarak, Habermas'ın "baldırı çıplaklarm kamusallığı"[343] dediği tarihsel bir durumun sanatsal şekildeki ifade biçimiydi. .

"Petersburg'un sıradan insanları, " diye devam eder Berman, "gelecek kuşaklarda yavaş yavaş kendi varlıklarını hissettirmek, şehrin büyük meydanlarını ve yapılarını kendilerine ait kılmak için yollar bulacaklardır. Ama şimdilik geri çekilecek, gözden kaybolacaklar: Dostoyevski'nin 1860'larda kullandığı imgeyle, yeraltına inecekler..."[344] Fakat belirli bir öfke ve bilinçleri de vardı yeraltındakilerin. Dostoyevski'nin "yeraltındaki" "lüzumsuz adam"ı Heinrich Heine'yi, Rousseau'yu, Puşkin'i, Gogol'ü ve Shakespeare'i de biliyordu. Leninistler ise bunların yanında Fransız devrimcilerini, Alman filozoflarını ve İngiliz ütopik sosyalistlerini çalışmışlardı. Daha önce de belirtildiği gibi Marc Ferro, Bolşeviklerin entelektüel olduklarını saptamıştı. Lenin ve Troçki gibi Devrim'in en önemli iki örgütleyicisi, felsefi ve siyasi bilgilerinin yanında edebiyat ve sanatı da bir teori öne sürebilecek denli detaylı bir şekilde incelemişlerdi; Sovyet sinemacıları da aynı entelektüel yeteneğe sahipti. Aksi halde, bu entelektüellik olmasa, Devrim gerçekleşebilir, Sovyet sineması da avangard bir boyut kazanabilir miydi?

Kitlesel bir biçimde "yeraltı"ndan çıkıp meydanlara hâkim olmayı da "*Ekim*" ve "*Petersburg'un Sonu*" görüntüledi. Alexander Sokurov'un "*Gizli Sayfalar*"daki bitkin, tabuta hazırlanan zavallı Petersburglu tiplerin torunları artık kendilerine gelmiş, hayatın devam eden bir olgu olduğunu kavramış ve azimli bir şekilde kendilerine de yer veren yeni bir hayat düzenine geçmek üzere rol sahibi olmuşlardı. Yazar Alexander Herzen, "Tanrı, Rusya'yı burjuvaziden korusun!" derken, Sovyet filmleri Herzen'in dileğini yıllar sonra gösterecekti.

Dostoyevski, zorbalık rejimi olan Nikolas devrinde, 1848 yılında sanki Sokurov'un filmine esin veren şu tasviri yapmıştı:

> "Dumanlı ufukta ölmekte olan güneşin batışından kalma son morluğun da birden sise dönüştüğü, puslu, donuk, solgun manzaraya bir göz attım. Gece şehrin üzerine çökmüştü. Yorgun atlardan, koşuşan insanlardan buhar

çıkıyordu... Soğuk göğü dolduruyor, yolda bükülüyor, sarılıyor ve dağılıyordu, havada yeni bir şehir oluşuyordu... Güçlüsü, zayıfıyla bütün sakinleri, konutları, yoksulların barınakları, şaşaalı konaklarıyla tüm bu dünya bu alacakaranlık anında fantastik büyülü bir görünüme, biraz sonra apansızın yok olup koyu mavi gökyüzüne doğru bir buhar halinde uçuverecek bir rüyaya benziyordu..."[345]

Sokurov'un gri renkteki koyu ve solgun manzaralı "hayalet şehri" Petersburg, Dostoyevski'nin de betimlediği gibi yüzyıl süren görkemini puslu havada eritiyordu. Sonuçta, katı olan her şey buharlaşmaz mı? Petersburg'un buharlaşması gibi, Kızıl Moskova da buharlaşmadı mı? Uzun süre yağan Petersburg'daki karların erimesi gibi, Paris'in tadını aldıktan sonra Moskova'ya dönen Ninotchka'nın pencereden beklediği ilkbahar da gelip geçmedi mi acaba?

Rusya'nın dinamik ve modern olma fikri Petersburg olarak tasarlanmışken, Moskova da yeni sosyalist rejimin dinamik simgesiydi. Fakat her iki şehir de modernliği yukarıdan aşağıya doğru devlet otoritesiyle kurdu. Bunun dayatılmış bir modernleşme olduğunu öne süren Berman, Petersburg'u "azgelişmişliğin modernizmi" şeklinde tanımlamıştır.[346] Aynı tanımlamayı çekinmeden İstanbul ve Ankara hakkında yapmak mümkündür. Ancak İstanbul'daki modernleşme Petersburg'takinden daha sonraları başlamıştır. "Modernliğin eleştirisi"ni yapan sosyolog Alain Touraine'in iddiasına göre, tarihsel deneyim göstermiştirki modernleşme, Fransa'dan Almanya'ya, Japonya'dan İtalya, Türkiye, Brezilya veya Hindistan'a kadar devletin rolüyle ve baskıcı bir şekilde yapılmıştır.[347]

Bulvarları, modernitenin mekanizması olarak gören Berman, Petersburg'un Nevski Bulvarı'nda kitle gösterilerinin, sinemaların, elektrik ışığı, demiryolu, troleybüs, otomobil gibi araçlarla tüketim ekonomisinin harika ürünlerinin sergilendiğini belirterek, mobilya ve gümüş donanımların, dokumaların ve giysilerin, çizmelerin ve kitapların, Fransız modası ve mobilyalarının, İngiliz tekstili ve eyerlerinin, Alman porselenleri ve saatlerinin, yabancı insanların... dışardaki dünyanın tüm o

yasak çekiciliğinin de ortalığa döküldüğünü söyler. Berman'a göre, Petersburg'da devletin hâkimiyetinde olmayan tek kamusal mekân Nevski Bulvarı'ydı. Nevski Bulvarı toplumsal ve psişik güçlerin kendiliklerinden kaynaşabildiği bir tür özgür alan olmuştu.[348]

Bir karnaval çığırtkanının coşkusuyla 1835 yılında yayımlanan "Nevski Bulvarı" öyküsüyle Gogol, modern edebiyatm başlıca tarzlarından birini icat etmiştir Berman'a göre: "Sokağın bizzat bir kahraman olduğu, şehir sokaklarının romansı." "İşiniz ne denli önemli olursa olsun, " diye yazmıştı öyküsünde Gogol, "bu sokağa adımınızı attınız mı unutup gidersiniz onu... Nevski, St. Petersburg'un ortak buluşma zemini, haberleşme hattıdır. Ne bir rehberde ne de danışma bürosunda bulunabilir Nevski'deki kadar doğru malûmat. Her şeyi bilir Nevski Bulvarı!. . Ne de hızlıdır burada, tek bir gün içinde ortaya çıkıveren fantazmagorya! Ne şekillere girer çıkar yirmi dört saat içinde!.."[349]

Gogol'ün "Nevski Bulvarı" ile Benjamin'in Paris bulvarları konusundaki bilinç ve düşleri birbirine benzemektedir. "Aman sakın güvenmeyin Nevski Bulvarı'na!" diye "endişe"sini dile getirir Gogol: "Ne zaman orada yürüsem pelerinime sımsıkı sarınır ve karşılaştığım nesnelere bakmamaya çalışırım... Vitrinlere bakmayınız, sergiledikleri incik boncuk güzeldir güzel olmasına, ama ayartmalarla doludur."[350] Gogol böyle yazsa da, "Nevski'yi maskesinin ardından baştan çıkmışçasına gözetlediği bellidir. "[351] Benjamin de Paris bulvarlarına son bir kez dönüp bakmadan edemez. Ninotchka'dan vazgeçmek kolay olmadığı gibi, Gogol'ün tasvir ettiği, kol yenleri üzerinde havalanan ince bilekli Petersburg'lu hanımdan da vazgeçmek kolay değil; Paris ve Petersburg'tan da, oralardaki "ışıltılı" burjuva hayattan da. Stalinciliği anımsatan "çelikleşmiş" bir komünist olan Ninotchka'nın bütün sertliğini de yumuşatmıştı "Parisyen ışıltılar." "Beyaz Geceler"in Petersburg'u ve onun Nevski'deki güzellik vitrini, Gogol gibi "Moskovalı Kızıl Ninotchka"yı da yumuşatırdı. Paris'in "burjuva" şampanyası, modası ve aşkı Ninotchka'yı baştan çıkarıp vatanseverliğini buharlaştırmadı mı? Ninotchka, Gogol ve Benjamin gibi ya Petersburg ya da Paris'i seçerdi belki de. Gogol de, Benjamin de bunun fantazmagorya olduğunu yaz-

salar da, kentsel "illüzyon"u onlar da yaşamışlardı. Demek ki fantazmagoryanın sadece Baudelaire'in Paris'ine özgü olmadığını, modern kentsel bir ruh hali olduğunu görüyoruz. Benjamin, "kalabalık gerçekliği örten bir tül" derken salt Paris bulvar ve caddelerini kastetmiyordu; başka kentler için de geçerlidir bu. Petersburg'un fantazmagorik özelliği ise Viyana'nınkine benzemektedir. Jean Baudrillard'ın hakikat ile illüzyon hakkındaki bir görüşü de bu durumu mükemmel bir şekilde özetlemektedir: "Gerçek, demokratik, illüzyon ise aristokratiktir."[353] İllüzyon imgeleriyle çevrelenmiş olan Viyana ve Petersburg, sonuçta demokratik değil, aristokrasinin ve daha sonra da burjuvazinin gösteri dekoruydu.

Gogol'ün, "Ölü Canlar" romanında Çiçikov, "Kente girerken insanın cennete giriyormuş gibi bir duyguya kapıldığını, yolların kadife gibi güzel olduğunu" söyler.[353] Gogol'ün bahsettiği "cennet"de Petersburg'dur. Bu içine girilen kent, Paris veya Viyana, veyahut İstanbul ya da bir başka "cennet-kent" de olabilirdi.

Berman'a göre fantastik bir dekor olan Nevski Bulvarı, gün ilerledikçe her türden insanla dolup enerji ve hız kazandıkça Gogol'ün anlatımı da hızlanır ve yoğunlaşır.[354] Böylece modern kent ve bulvar ritminin sanatsal üretime açtığı olanak sadece tematik olmakla kalmaz, aynı zamanda yapısal bir kompozisyona da dönüşür. Paris'in, Balzac, Rimbaud, Baudelaire, Proust gibi sanatçılara açtığı yeni ifade olanaklarına karşılık, Petersburg Gogol, Dostoyevski, Puşkin gibi yazarlara yeni bir kulvar açtı. Berlin ise ilk kez Alfred Döblin'in yeni bir montaj tekniğiyle yazdığı "Berlin Alexander Meydanı" romanına şekil vermişti. Pierre Bourdieu'nün Paris ile Flaubert'in "Duygusal Eğitim" romanı arasındaki ilişkisi üzerinden öne sürdüğü "kültürel üretim alanı" modeliyle Marshall Berman'ın kurduğu çerçeveye baktığımızda modern kentin olağanüstü çeşitlilikte tematik ve biçimsel unsurlar sunduğunu görüyoruz. Modern kentsel hayat, görsel bir ifade biçimi olan sinemaya oldukça uyan bir alandır. Bu yüzden Vertov ve Eisenstein'ın dinamik filmleri Bolşevik Devrimi'nden olduğu kadar kentsel yaşamın dinamiklerinden de etkilenmiştir. Ayrıca Devrim'in kendisi kentsel alanda

oluştu, Fransız Devrimi ile 1848 devrimlerinin kentsel alanlarda -Paris, Berlin, Viyana vs - oluşmaları gibi. Ayrıca Sovyet filmlerinden başka, Walter Ruttmann'ın "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*", René Clair'in "*Uyuyan Paris*", "*Paris Damları Altında*", Jean-Luc Godard'ın "*Serseri Âşıklar*" gibi filmleri, Amerikan gangster filmleri ile kentsel hayatın ritmi arasında ilişki kurulabilir.

Petersburg'da, "Olağanüstü bıyıklar göreceksiniz, " diye yazmıştı Gogol, "... Ne kalem ne de fırçanın taklit edemeyeceği... Burada, hiç düşleyemeyeceğiniz öylesine ince bileklerle karşılaşacaksınız ki, dikkatsiz bir soluğunuzla bu doğa ve sanat harikasını incitmekten korkacaksınız. Ve öyle hanım yenlerine rastlayacaksınız ki Nevski Bulvarı'nda! Beyefendinin biri yetişip tutmasa hanımı havalara uçuracak iki balona benzer yenleri..."[355]

Benjamin ve Kracauer gibi "kentsel sanat"a eğilimli olan Berman'a göre, "Nevski Bulvarı, Gogol'ü kendi zamanından alıp bizimkine getiriyor sanki, kol yenleri üzerinde havalanan o hanım gibi. Joyce'un "Ulysses"i, Döblin'in "Alexanderplatz"ı, Berlin'in, kübik-fütürist şehir manzaraları, dadacı ve gerçeküstücü kurgu, Alman dışavurumcu sinema, Ayzenştayn ve Dziga Vertov, Parisli nouvelle vague, hep bu noktadan yola çıkar; Gogol 20. yüzyılı kafasının içinde kurmaktadır sanki..."[356] Acaba Berman'ın adını andığı kişi ve yapıtlar da mı Gogol'ün "Palto"sundan çıkmıştır?

Berman'ın, "Petersburg'un Gogol tarafından kristalize edilmiş sanatsal tasviri çağımızı göstermektedir" tezinde neredeyse tamamen 1920'li yıllar görünmektedir. Parisli "Nouvelle vague" dışında -ki bu akımın başında anılan Godard'ın film kompozisyonunda Sovyet montaj sineması ile 1920'lerin Alman sinema ve tiyatrosunun etkileri görülebilir- Berman'ın söz ettiği bütün sanat akımları, sanatçı adları ve kavramlar 1920'li yılların metropoliten düşünsel dünyasını ve modern kentlerin artistik sunumlarını içermektedir.

Puşkin, Dostoyevski ve Gogol'ün kaleminden süzülmüş 19. yüzyılın Petersburg'u, "azgelişmişliğin modernliği" olmakla birlikte, 1920'lerin

avangard sanatlarının da habercisidir -şüphesiz Paris'le birlikte. Prus köylüleriyle şişirilmiş olan 19. yüzyılın Berlin'inde ise böylesi bir sanatsal yaratıcılık henüz mevcut değildi; Alman düşünce ve sanatının odak noktasını o zamanlar "Almanya'nın Atinası" olan, Goethe ve Schiller'in şehri Weimar oluşturmuştu.

Avrupa'nın en katı biçimde katmanlaşmış toplumunda Nevski Bulvarı, Petersburgluların kendilerini devletten bağımsız geliştirebildikleri ve kendilerini özgür bireyler gibi hissedebildikleri tek mekândır. Ama bir teğmenle bir memur karşı karşıya gelince bulvarın akışkanlık ve devingenliğinin yanıltıcı bir görüntü, otokratik erkin parlak bir örtüsü olduğu ortaya çıkar. [357] Otokratik erkin parlak örtüsü, Viyana ve onun zihniyetinde olan Prag'ı da kaplamıştı. İstanbul'un doğal parlak görüntüsü de Osmanlı teokrasisinin "kara peçe"sini ve zorbalığını gizleyemez.

Gerek Gogol gerekse Dostoyevski ve daha sonra Çehov, başka bir alan üzerinden "küçük insan" ile "büyük insan" arasındaki karşılaşmaları hikâye etmişlerdi. "Bir Delinin Güncesinde" Gogol'ün, itilip kakılan dertli memuru, insanların yanında ezilip büzülür. Ama köpeklerin yanında birden rahatlar ve canlı bir sohbete girişir. Daha sonra Çar arabasıyla sokaktan geçerken tırsmadan, hatta şapkasını bile çıkarmadan bakmayı başarır. Ama artık iyice delirmiş olduğu için yapabilir bunu; Çar'ın eşiti İspanya Kralı olduğuna inanmaktadır."[358]

Anton Çehov'un "Memurun Ölümü" hikâyesi ise, bir memurun hapşırması sonucunda önünde oturan bir generalin kel kafasını kirletmesiyle başlar. Memurun bağışlanması dileğini general kabul etmesine rağmen memur kendini bir türlü iyi hissedemez. Ertesi gün, generali bulup özür dilemek için yollara düşer; onu bulur ve defalarca özür diler. General usandıktan sonra memuru, "Yıkıl karşımdan!" diyerek yanından kovar. Memur, generalin sert çıkışı karşısında bir anda şaşkına döner, karnı ağrımaya başlar, adeta görmeksizin ve işitmeksizin evine koyulur, kanepenin üzerine uzanır ve can verir.[359]

İtalyan tiyatro yazan ve yönetmeni Giorgio Strehler'in doğan, büyü-

yen, yaşayan, seven, sevmeyen, kazanan, kaybeden, anlayan, anlamayan, ömrü geçen, ölen insanın sonsuz parabolü (mesel) ve insan serüveninin büyük evi olarak gördüğü Çehov'un Vişne Bahçesi ise, bir dönemecin eşiğinde olan Rus toplumu üzerine bir "ezgi"dir."[360] 2000 yılında Michael Cocoyannis tarafından sinemaya uyarlanan Vişne Bahçesi'nin sonlarındaki bir sahne, sonsuz bir rahatlık ve güzelliği simgeleyen vişne ağaçlarının sert balta sesleriyle kesildiği sahne, Rus topraklarındaki gerginliği ve yaklaşmakta olan "savaşları" sezmiş gibiydi.

Petersburg alt sınıfına mensup çoğu insan Nevski Bulvarından, zengin kesimden biriyle karşılaşmaktan korkarken, yüksek sosyete de bu bulvardan çekilmektedir artık, çünkü avam takımı, zanaatkâr ve memurlarla fiziksel temastan korkmaya başlamıştır.[361] Nevski Bulvarı cazip bir özgürlük vaadi sunan modern bir kamusal mekân olmakla birlikte, yoksul memur açısından feodal Rusya'nın kast yapıları her zamankinden daha katı ve daha aşağılayıcıdır.[362] Dostoyevski ise Zavallılar'da, bir memurun "hayatındaki en önemli olaylar hiç olmayanlardır" diye yazar; çünkü bu tür bir insan her şeyi kafasında ve yüreğinde kurar, hayal gücüyle geliştirir, ama hakikat anında kaçıverir. Berman, sıradan ve yoksul memur için Nevski Bulvarı ile Rus edebiyatının elde edilemez umudu temsil ettiklerini belirtir: "Tüm insanların birbiriyle özgürce iletişim kurabileceği ve birbirleri tarafından eşit kabul edileceği bir hattır bu bulvar. "[363] Dostoyevski'nin "yeraltı insanı" sokakta sarsıcı bir karşılaşma arzuluyordu. Başına dert açılma ihtimali heyecan veriyordu ona. "Yeraltı insanı" ya da bir memur, "pencereden fırlatılacak kadar bile eşit değildir" bir subay ya da bir soylu karşısında:

> "... Akşamüstü üçle dört arasında Nevski'nin güneşli kısmında gezinirdim. Aslında gezmekten çok sayısız eziyete, itelenmeye ve aşağılanmaya maruz kalırdım... Gelip geçenler arasında bir solucan gibi, en uygunsuz şekilde kıvrılır; generallere, subaylara, süvarilere ya da hanımlara yol vermek için oradan oraya savrulurdum. O anlarda takıntılı bir sancı saplanırdı yüreğime ve geri dönerken giysilerimin rezilliğini, küçük sürüngen görüntümün rezilliğini ve baya-

ğılığını düşünüp kıpkırmızı kesilirdim... bütün dünyanın gözünde böcek, pis, iğrenç bir böcek olduğumu düşünmek -onların hepsinden daha zeki, daha kültürlü ve daha soylu elbette, ama gene de herkesin yoluna çıkıp duran bir böcek. Kendime bu eziyeti reva görüyor, neden Nevski'ye gidiyordum, bunu bilmiyorum. Ama her fırsatta oraya koştururdum..."[364]

"Yeraltı insanı" her şeye rağmen kendisinin de yukarıda gururla söylediği gibi az çok kültürlüdür; Puşkin, Shakespeare, Rousseau, Heine, Lermontov gibi yazarlar hakkında fikir yürütebilmektedir. Entelektüel olan Bolşevikler de, "lüzumsuz adamlar"ı, "zavallılar"ı örgütleyerek ve Çernişevski ile Maksim Gorki'nin "eğitiminden geçirerek başarılı olmuşlardı. "*Ekim*" filmi de, o kitlenin ulaştığı zirveyi kristalize etmiştir. Diğer yandan Vladimir Medvedki'nin "*Mutluluk*" (1934) filmi, kırsal alanda serf, ortodoksi ve çarist devlet bürokrasisi altında ezilen köylü sınıfın zavallı durumunu temsil etmiştir. Bu film de Devrim'in aynı zamanda köylüler için gerekliliğini göstermiştir. Medvedkin'in etkisi de 1968-70 tarihleri arasında Fransa'daki militan sinema çalışmalarında bir daha ortaya çıkacak ve Chris Marker'in işbirliğiyle Medvedkin grubu kurulacaktır.

Sokağın vaat ettikleriyle sundukları arasındaki karşıtlıktan söz eden Berman, Dostoyevski'den şu alıntıyı da ihmal etmez:

"Neden ilk kenara çekilen hep sen olmalısın ki?.. Bu konuda bir kural filan yok; yazılı bir yasa yok... O zaman bu iş eşit olmalı, medeni insanların karşılaştığında olduğu gibi: Biraz o çekilir kenara biraz da sen; karşılıklı saygıdır bu."[365]

Berman, Dostoyevski'nin yazdıklarının dikkate değer devrimci keşifler olduklarını iddia ederek, sokağın yeni bir ufuk açtığını ve alt sınıfların düşünmeyi, yeni bir yolda yürümeyi, sokakta yeni bir varlık ve güç göstermeyi öğrendiklerini belirtmektedir. Bir Dostoyevski hayranı olan Marcuse de, Dostoyevski'nin yapıtlarını birer protesto ve "büyük reddediş" sayarak, Dostoyevski'nin, siyasal alandaki demeçle-

rini sanatsal bir biçimde geri aldığını ve demecini ilerici kıldığını dile getirmişti. Dostoyevski'nin yazdıkları da, Lenin'in, Tolstoy için kullandığı "Devrimin aynası" nitelemesine uymaktadır. Dostoyevski'nin yapıtı, Marcuse'nin bir sanat önermesinin harika bir örneğidir: "Her asıl sanat yapıtı" diye yazar Marcuse, "algıyı ve anlağı devirici, yerleşik olgusallığın bir suçlanışı, kurtuluş imgesinin görünüşü olacaktır."[366] "*Petersburg'un Sonu*", "*Ana*", "*Mutluluk*" ve "*Ekim*" filmleri, "solucan", "böcek" gibi yaşayan düşkün insanların kitlesel bir biçimde kurtuluşlarını ifade etmiştir. Berman'ın öne sürdüğü gibi söz konusu filmler, Marksist literatürle birlikte Petersburg'un modernleşmesi ile onun sanatsal sunumundan güç almıştır. Petersburg'a özgü sanatsal ve politik ifade biçimleri "Henüz hesaplaşmadık!" diye uyarıyordu. Dostoyevski'nin "yeraltı insanı" da, "soylular" karşısında "bir sinekti sanki":

> "Şu subay düello kabul edenlerden olsaydı, ah ne iyi ederdi! Bunlar düelloya yanaşmazlar, hele bizim gibi başıbozuklarla dövüşmeyi bütün bütüne yakışıksız sayarlardı... Onu nefretle, kin dolu gözlerle süzüyordum; bu durum böylece birkaç yıl sürdü. Yıllar geçtikçe ona karşı duyduğum kin çoğalıyor, her geçen gün içime kök salıyordu..."[367]

Toplumsal bir safhaya kök salan, politik ve psikolojik bir boyuta dönüşen bu nefret ve düşmanlık kaçınılmaz bir düelloyla tamamlanarak Bolşevik Devrimi'ne doğru yön aldı. Berman'ın verdiği ve yorumladığı bilgilerden destek alarak şu iddiayı öne sürebiliriz: "*Petersburg'un Sonu*" ile "*Ekim*" filmleri bu "düello"nun[368] sınıfsal karakterini, temellerini ve oluşum sürecini sinemasal bir dil'le yazdı.

1900'lerin başında Petersburg'u fabrikalar kuşatmıştı. İki yüz bine yakın işçi bu kentte yaşıyordu, ki bunların yarısından fazlası 19. yüzyılın sonunda köylerden göç etmişti. 9 Ocak 1905 yılındaki halk gösterisinin kanlı bir şekilde bastırılmasıyla Bertram Wolfe'a göre, "Milyonlarca ilkel kafa bir anda ortaçağdan 20. yüzyıla sıçradı." Çünkü artık halk kendi başlarının çaresine bakmak gerektiğini öğrenmişti. 9 Ocak 1905 tarihindeki gösteri Berman'ın iddiasına göre, Petersburg'un ken-

dine özgü toprağında yükselen bir modernlik biçimidir. Troçki'nin, Petersburg Sovyeti'nin hiçbir geleneği olmadığı savına karşılık Berman, Sovyet'ın doğrudan doğruya Petersburg'un zengin ve canlı kişisel politika geleneğinden, şehrin sokaklarında dolaysız kişisel karşılaşma aracılığıyla politika yapma geleneğinden doğduğunu ileri sürmektedir. Ayrıca Dostoyevski'nin kendi bilinç ve ruhu ile çevresini gözlemleme yeteneğine sahip biri olarak yarattığı "yeraltı insanı", şehir sokaklarının kaçamak, kaygan ışıkları ve gölgelerinin hem kişisel, hem politik bakımdan, "hesaplaşmak için" meydan okuyan insanlara daha canlı olmaları konusunda yardımcı olabileceğini düşünür.[369] 1905 yılındaki hareketin, aşağı yukarı 50 yıl önceki "yeraltı insanı"ndan bu yana Petersburg'daki hayatın ne kadar değiştiğini ve Petersburg işçi sınıfının "öteki dünyasına işaret ettiğini belirten Berman, "1905 yılı boyunca Petersburg'da, hemen ardından da tüm Rusya'da milyonlarca insan, kent caddelerine ve köy meydanlarına giderek otokrasiye karşı açıkça kafa tutuyordu... " diye belirttikten sonra 1917 yılında Petersburg'un dünyanın en bilinçli ve bağımsız eylemliliğe sahip bir kent nüfusunu barındırdığını savunur.[370]

1905 tarihindeki Potemkin ayaklanmasının "*Potemkin Zırhlısı*" olarak filmsel ifadesinden sonra, Petersburg'un geçirdiği dönüşümün en bilinen sinematografik "kurgulanışı" -"kurgulanır", çünkü Pudovkin'e göre, film çevrilmez, kurgulanır- "*Petersburg'un Sonu*" ile Devrim'le sonuçlanan pratik deneyimi gösteren "*Ekim*"de gerçekleştirilmiştir. Eklektik montaj teknikleriyle yapılaştırılan bu üç filmden birkaç yıl öncesinde Biely, "Petersburg" romanını, hızlı sıçrama, geri dönüşler ve montajla şekillendirmişti. 1910 ve 20'lerde montaj tekniği sadece Sovyet sinemasında değil, aynı zamanda romanda, şiir ve tiyatroda da söz konusuydu. Kısa ve ani değişimli parçalara dayalı olan modern montaj tekniği, 19. yüzyılda değişime uğrayan modern kentten -Paris, Petersburg, Viyana, Berlin'den... - ve onun gündelik ritminden bağımsız değildi.

Katılaşan Moskova'dan "Stalker"e

Berman'ın bir savına göre Bolşevikler, 1917 Devrimi'nden ve 1921'den sonra kendi iktidarlarını pekiştirdikleri ve tüm kendiliğinden halk inisiyatifini ezdikten sonra onları iktidara taşıyan Petersburg'dan uzaklaşmışlardı. Petersburg'un devrimci hareketini yaratan ve yöneten, resmi tarihçilerin söylediklerinin aksine, Lenin ve Bolşevikler değildi; Bolşeviklerin yaptığı şey Petersburg'daki kendiliğinden gelişmiş hareketin dinamizm ve potansiyelini yeniden örgütlemekti. Berman, Stalin'in başa geçmesiyle Moskova'nın, Petersburg'dan intikamını aldığını ve yeni Moskova iktidarının "Batı'daki pencere" nin simgeleyegeldiği, yerinde duramayan radikalizm ve eleştirel kozmopolitizmi silip atmak için harekete geçtiğini öne sürmektedir.[371]

Petersburg'un "sönüşü"ne üzülen Berman, bu şehri Atina ve Venedik'i andıran bir Akdeniz, hatta kimi zaman bir Helen şehri gibi tasavvur eden şair Osip Mandelstam'ın düşlerini paylaşır.[372] Yeni Moskova devletinin gözünde Petersburg "anlamı olmayan kutsanmış söz" iken, Petersburg'u Sovyet düzeninin terk ettiği tüm insani vaatlerin simgesi olarak tanımlayan Berman'a göre, uluslararası Marksizmin son kalıntılarını da terk eden Sovyet Rusya -Stalin'den Brejnev'e kadar-1. Nikolas'a yakışır hamasi ve bağnaz bir resmi milliyetçilikle Petersburg'un yeraltından fışkıran gerçeküstü tasavvur ve gözükara enerjisiyle bir kez daha hayat buldu. Berman, Sovyetler'deki örtük muhalefetin Petersburg modernizminden gelen bir tını -"Henüz hesaplaşmadık!" tınısı- olduğunu 1970'lerin sonlarında sezmişti.[373]

Enternasyonalizm yerine devletçiliğe ve milliyetçiliğe kayan Stalinci rejim, Sovyet çıkarlarının, uluslararası proletarya sınıfının çıkarlarıyla özdeş olduğunu öne sürerek, "Tek ülkede sosyalizm" gibi dayatmacı bir anlayışla enternasyonal hareketi politbüroya bağımlı kıldı; Komintern'in dağıtılması da aynı döneme rastladı. Sovyet sinemasında ise 1930'lardan itibaren Rus tarih ve geleneğine dönüşler başladı; Genç Sovyet filmlerindeki deneysel model de terk edilip popüler, tarihi, kahramancı filmler tercih edildi. Bu dönem içinde Eisenstein "*Korkunç İvan*" filminde Sovyet rejiminin ürkütücü bir despotizme yöneldiğini alegorik manzaralarıyla ifşa etmeyi ihmal etmedi.

Sovyet sineması 1930'lara kadar formalist, sembolist, fütürist vb. anlayışlarla, çağının en ilginç sinema kompozisyonlarını yaratmıştı; sinemadan önce de Rus edebiyatı bunu başarmıştı. Sovyetler Birliği'nde sinema ve diğer bütün kültürel form ve "ideolojik aygıt"lar devlet tarafından finanse edildiği gibi -ki yeni rejimde başka bir seçenek yoktu- aynı zamanda kontrol de ediliyordu. 1928 yılından itibaren yeni sanat ve sinema politikasında ideolojik sansür başladı. Politik-kültürel bir misyon üstlenen Sovyet sineması, bütün burjuva kültürünü reddeden bir tutum izleyerek, toplumsal hayatın politize edilmesinde etkin bir ideolojik aygıt olmuştu. Oysa Pasolini'ye göre Stalincilik de, Sovyet küçük burjuva kesimi tarafından üretilmişti.

Eğitim komiseri Lunaçarski'nin yönetimindeki yeni sanat politikası, Jidanov'un "devrimci romantizm" diye anılan idealist kurmaca estetiğiyle dejenereleşti; fakat bu dejenereleşme, sinemaya da hükmeden Stalinci politikanın bir sonucuydu. Stalinci yeni sanat politikasını değerlendiren "estetik'in Marx"ı Lukacs ise şunu öne sürmüştü:

> "Gerçek gerilim yerine polis romanının uydurma gerilimiyle karşılaşıyorduk. Bu eserler doğrudan düzmece etkilere dayandıkları için, gerçekliği doğru bir şekilde yansıtmayı başaramıyor, çoğu zaman da inandırıcılıktan epeyce yoksun oluyorlardı. Sınırlı ve yavan doğalcılıkları ise devrimci romantizmin katkısıyla yapay bir şekilde zenginleştiriliyor ve kurumsal açıdan doğrulanıyorlardı... Devrimci romantizmin 'düşleri' ise, Lenin'in söz ettiği düşlerin tam tersidir..."[374]

Marx ve Engels gibi, Lenin ve Lukacs da "gerçekçi" yazarlara -Balzac, Goethe vb- hayrandı. "Gerçeklik"ten çekinmeyen bu düşünürler, Hegel'in, "en üstün gerçek, en üstün çelişkinin ve karşıtlığın çözümünü sağlar" önermesiyle toplumsal bir tahlil ve değişimi varsayarlar. Oysa ki 1928 kongresi, "realite"yle yüzleşmekten korkmakta ve onu baskı altında tutmayı amaçlamaktaydı. Marcuse'den sonra Berman, bastırılmış olanın bir şekilde kendini ifade edeceğini ortaya koymuştu. Berman,

1930'larda iktidarını pekiştiren ve despotik bir rejime dönüşen "Moskovacı Stalinci Sosyalizm"in kırılma noktalarını tanımlamıştı. Alain Touraine'e göre de, Sovyet modeli 1970'lerde artık bloke olmuştu.[375] "Penceresini Batıya"[376] kapatan Moskova rejimi, Stalin'den Brejnev'e kadar Çarlık Rusyası'nı anımsatan "kapalı bir toplum"a gömülmüştü. Kapalı ve katı bir hayata gömülüşün peşinde iz süren ve Kafkaesk bir esrarengiz atmosfere sahip olan Andrey Tarkovski'nin büyüleyici yapıtı "*Stalker*" ise katılaşmış bürokratik bir dünyanın buharlaşma belirtilerini öngördü. Çelik gibi sert Brejnev döneminde, 1979 yılında yapılan "*Stalker*", mutsuz ve yalancı bir realiteden kurtulup mutluluk peşinde olan, biri yazar diğeri profesör iki insanın, mutluluğun vaat edildiği "Zone"a ulaşmak için yola koyuluşlarını ele alır. İnsanların zayıf anlarından yararlanan ve kendisi de mutsuz olan Stalker'in (iz sürücü) peşinden giden bu iki insan, yeryüzündeki bütün dileklerin gerçekleşeceğini sandıkları bir yola koyulurlar. Yaşadıkları mutsuz dünyadan kurtulup yollara düşünce başka zorlu ortamlarla karşılaşırlar: Eski hurda objeler, doğallığını yitirmiş bir tabiat, bataklık, koku vermeyen çiçekler, harabeye dönmüş bir çevre... Korku verici, güvensiz ve bir polis devletini andıran bir ortamdan geçen "iz sürücüler", gittikçe umutsuzlaşan ve yalnızlaşan tiplerdir.

Gergin bir dünyanın insanları olan film tipleri, yaratıcılığı, heyecanı, vaatleri ve ütopyası tükenmiş bir toplum düzenini teşhir ederler. Oysa Marcuse'nin iddia ettiği gibi, siyasal eylem, yani devrim, üretim güçlerinin gelişmesiyle sanatta dile gelen promesse du bonneur'ü ("mutluluğun vaadi" ni) gerçeğe çevirmekle yükümlüdür.[377]

Rejimin vaatlerine güvenmeyen ve Eisenstein'ın "otokratik montaj sineması"na itibar etmeyen ve onu insani duygudan mahrum bulan Tarkovski ise, ölümle eşdeğer olan katılık ve direnç yerine, hayatın birer parçası olan esneklik ve yumuşaklığı tavsiye eder; sertlikten yana olanlarınsa hiçbir zaman muzaffer olamayacaklarını gösterir. Yalancı ve hissiz bir dünyayı yavaş kamera hareketleri ve şiirsel bir "dil"le tasvir eden Tarkovski, sanatsal bir formla anlam ve duygusunu yitirmiş hüzün verici bir fiziki gerçeği kurtarır.[378] Üstelik bunu en basit sinema

teknikleriyle yaparak film sanatında yeni bir çığır açar. Tarkovski'nin film dili ve ruhuna yakın olan Angelopulos, Wim Wenders ve Bela Tarr; ayrıca Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz da tasvir ettikleri fiziki gerçeği sinemasal bir yolla kurtaracaklardır.

Mekanikleşen kolektif bir benliğin çözülüşü, gereksizliği ve insani eksikliğini gösteren "*Stalker*", aynı zamanda krallar, büyük adamlar, önderler, zenginler gibi bir dünyanın varlığını bir şiddet şekli olarak tanımladıktan sonra, "Bu şiddete kim dayanabilir?" diye sorar. Başsavcıların ve führer'lerin olduğu, ahenksiz, darmadağın, çirkin ve tehlikeli bir dünyanın yönü neresidir ve ömrü ne kadardır? Dostoyevski, Eisenstein ve Kafka'nın parçaladıkları taşlaşmış dünya gibi, Tarkovski de bir başka taşlaşmış ve yalanlarla varlığını sürdürmek isteyen Sovyet dünyasını parçalamıştır. Mutluluğunu başkalarının mutsuzluğu üzerine kuran ve "Büyük Yılan" lakabıyla anılan adamın vaat ettiği "*Zone*", bir çeşit Kafkaesk Şato'dur.[379] Karakterlerin ulaşmak istedikleri ve adeta bir dipsiz çukur içinde yuvarlandıkları "*Zone*"nun vaat ettiği mutluluk, özgürlük ve saygınlığın asılsızlığı gibi Brejnev'in sosyalist dünyası da asılsızdı.[380] Ciddi bir dünyayı temsil eden "*Stalker*"in üslubu ciddiydi ve Kafka ile Beckett'vari bir çaresizliği yansıttı. "*Stalker*"de kent, kır, toplum, birey ve duygu hüzün vericidir.

Bazı tarihçiler -örneğin Gordon Childe ve Fernand Braudel- hangi çağ ve coğrafyada olursa olsun, kapalı bir düzen halinde yaşayan bütün toplumların zaman içinde hareket alanlarını kaybettiklerini; bu yüzden de "ilerleyen dünya"nın gerisine düştüklerini, hatta kimi toplumların da "yok olduğu"nu -daha doğrusu başka bir toplumsal yapıya girdiklerini- ortaya çıkararak, gelişen toplumların, "açık" ve başka coğrafyalarla etkileşim içinde bulunanlar olduğunu öğretmişlerdir. Oysa ki otoritesi uğruna Sovyet Rusya kapalı bir model içinde kalarak -şüphesiz bunda uluslararası kapitalizmin paranoyası ve savaş stratejilerinin sorumluluğu da vardır- kendi kendini yedi. Ayrıca devrim, kendi çocuklarını yedikten sonra, düşünce özgürlüğüne de saldırdı. Devrimin, Stalinci rejim altında bir "Moloch" gibi çocuklarını yemesi hakkında Mihalkov'un 1994 yılında gerçekleştirdiği "*Güneş Yanığı*" filmi örnek veri-

lebilir. Daha 1920'lerde Lukacs, en gelişkin ve entelektüeller üzerinde en çok heyecan uyandıran kitabı "*Tarih ve Sınıf Bilinci*"ni Moskova'dan gelen baskı karşısında geri alıp düşüncelerini inkâr etmek zorunda kalmış; Karl Korsch ise "*Marksizm ve Felsefe*" kitabındaki görüşlerinden dolayı Alman Komünist Partisi'nden ihraç edilmiş; Eisenstein da alegorik filmi "Korkunç İvan'da despotik rejimi sezdiği ve ifade ettiği için sansüre uğramış; "*Ekim*" filminde yer alan Troçki'li sahneler de kesilmişti. Özetle, Sovyet rejimi 1920'lerde ne kadar "ütopik" ve coşku verici olursa olsun sansür, katılık, öndercilik gibi diktatörlüklere özgü baskı da onun tarihine aittir.

Heyecanla karşılanan Devrim gibi, Devrimin sineması da aşağı yukarı sadece on yıl sürebildi. Bir zamanlar Devrim'i yazan Sovyet sineması, 1928 yılındaki anlayıştan sonra iktidarın yazdıklarını "yazmak"la yükümlü oldu. Başka sözlerle, tarihi artık kitleler değil, parti yazacaktı. Ama "*Stalker*", katılaşan ve hem kentsel hem de kırsal alanda uyumsuz olan bir dünyanın -gerçekleri gizleyen ve proletaryanın önderi rolünü oynayan Moskova'nın- atmosferini hissettirdi. Marx'ın dediği gibi sonuçta, "Katı olan her şey buharlaşır. "

Aşk Çemberi'nden Neşesiz Sokak'a Viyana

"Viyana, neşemiz bizim.

Yaşa ve hayat bırak bize!"

(Eski bir Viyana sözü)

Modernitenin laboratuvarı olan Berlin ve Viyana'nın kültürel yaşamı hakkında tarihi incelemeler yapan Jean-Michel Palmier'nin bir benzetmesine göre Viyana, hem "kuğunun şarkısı" hem de "dekadansın serabı"ydı. Bu modern şarkı ve serap Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka, Gustav Klimt, Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Broch, Elias Canetti vb. sanatçıların renkli ve ince tonlarında mevcuttur.[381]

19. yüzyılın sonundan "Belle Epoque"un bitimine kadar Viyana'nın gündelik hayatında güzel sanatlar, dans, müzik ve tiyatro, kente neşe katıp günlük alışkanlıklara şık bir hava vermişti. Hatta bu dönemde güzel sanatlar ve tiyatro, Viyana nüfusunun bütün toplumsal katmanlarına yayılmıştı.[382] Stefan Zweig'ın çocukluk ve gençliğinde yaşayıp gözlemlediği gibi, Avrupa'nın hiçbir kentinde, Viyana'da olduğu kadar aşırı bir istekle kültüre düşkünlük görülmüyordu.[383] *Fin-de-siècle*'in Viyanası'nda modernist kültürel dinamiğin biçimlenmesinde kent deneyiminin oldukça önemli bir payı olduğunu kültür tarihçisi Cari Schorske ortaya çıkarmış; David Harvey de, Viyana'nın, Paris'le

birlikte düşünsel ve estetik modernizmin en büyük mayalanmasına sahne olduğunu öne sürmüştü.[384] Üstelik Avrupai ve evrensel düşüncenin bu iki kenti aynı zaman diliminde, 19. yüzyılın sonunda modernize edildi ve her iki spektaküler (sahnesel, gösterişli) metropol, kültürel üretim alanı olarak şehircilik, mimari, edebiyat, müzik, resim ve sahne sanatlarında parlak devirlerini yaşadı[385] Ayrıca "*joie de vivre*" (hayatın neşesi) en açık biçimde bu iki kentte sanatla birlikte yaşandı; dekadans da bu iki "sanat şehri"ne özgü olduğu gibi, zevk de bu iki "Modern Babil"e özgü yaşam biçimleriydi.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda büyük imparatorluklar teker teker yıkılmıştı: Alman, Habsburg, Rus, Osmanlı imparatorlukları... Öte yandan 1917 yılındaki Bolşevik Devrimi'nden itibaren devrimci işçi konseyleri Münih, Berlin, Hamburg gibi Alman kentlerinde kurulmuştu. 1919 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nda da cumhuriyetçi mücadele, İstanbul'dan kopup Anadolu'da başlamıştı. Bu radikal dönüşümler Berlin, Viyana, Moskova, Petersburg, İstanbul gibi büyük kentleri ciddi bir şekilde etkileyecekti.

Paris'in sanat ve entelektüel kapasitesiyle ölçüşebilecek tek yer olan Viyana, 1910'larda Avrupa'nın kültürel merkezi konumuna yükselmişti. Uzun bir süre taşra kenti olarak kalan Viyana, 30 yıl içinde deneysel çalışmalarla modernize edildi. 1910'larda iki milyonluk bir nüfusa ulaşan Viyana'da burjuvazi gitgide artan bir yoğunluğa sahip oldu; bunun yanında monarşinin modernleşmesinde yarar bulan ticaret ve zanaattan yükselen bilinçli bir orta sınıf burjuvazisi de vardı. Viyana, doruğunda olan büyük bir imparatorluğun tamamen kendi yönetimindeki modernleşmesinin son derece incelikli kentsel yaşamının sembolüydü.[386] Aslında Viyana, S. Zweig'ın öne sürdüğü gibi, politik alanda hırs beslemeyen Habsburg İmparatorluğu'nun sanat alanındaki şaheseriydi.

Viyana'nın yeniden şekillendirilme koşulları ise, Paris'teki gibi politik iktidarın yönetiminde olduysa da, bu, Viyana'da daha liberal bir biçimde yapıldı. Örneğin oldukça büyük bir cadde olan Ringstrasse'nin

etrafında müzeler, opera ve tiyatro salonları, parklar, Rathaus (Belediye Meclisi) üniversite ve parlamento yer aldı. Viyana'da, eski ve yeni kent birbirinden ayrıldıysa da, buradaki yeni cadde ve alanlar, Paris'teki Haussmann'cı bir askeri-politik "stratejik güzelleştirme" modeliyle yapılmadı. Ayrıca Paris'teki işçilerden daha yoksul olan Viyana'daki işçiler, merkezden uzak olan modern banliyölerde oturuyordu. Ayrıca 19. yüzyılın Viyana'sında, Paris'teki gibi şiddetli siyasal mücadeleler de söz konusu değildi. Ringstrasse ve civarı ise, yeni burjuvazinin buluşma ve eğlenme noktalarıydı. Hayatın kentsel düzenlemeyle estetize edildiği Viyana'da sanat, burjuva entelektüel ve sanatçılarının yaşama biçimlerini renklendiriyordu. Ünsal Oskay'a göre, "Çöküşü görülmez kılmaya yönelmiş sanat", depolitize olan Ringstrasse'nin müdavimleri olan dandy'lere "yanılsamadan yaratılmış bir cennet sunar". Habsburg İmparatorluğu'nun toplumsal formasyon olarak Batı Avrupa toplumlarının gerisinde olduğunu belirten Oskay'a göre Viyana'da, "Estetize edilmiş hayat alanları ile bu toplumsal ilişkilerin aslı, sahih hali bulanıklaştırılır..."[387]

Viyana üzerine bir araştırma yapan Wladimir Krysinski'ye göre ise, Viyana'nın tarihsel zaferi, Saint Petersburg'unkiyle karşılaştırılabilir. Emperyal iktidarın kültürel, ekonomik ve sembolik üretiminin yayılması öylesine büyük olmuştu ki, zafer ve ihtişam, kentin gerçekliğini örtmüştü. Krysinski'ye göre bunun anlamı da, "şölensel bir hile"nin siyasi ve tarihi bir projenin hizmeti adına yapılmasıydı.[388] Kentin gerçekliğinin barokla süslenip şölensel bir hileyle örtülmesinin politik özü ise, yine Baudrillard'ın o güzel cümlesiyle ifade edilebilir. "Gerçeklik demokratik, illüzyon (yanılsama) ise aristokratiktir.[389] Viyana monarşisi ve daha sonra Viyana burjuvazisinin hilesinin sinema yoluyla ifadesi "*Neşesiz Sokak*" filminde karşılığını bulmuştur. Viyana zihniyeti de, aristokrasiden faşizme doğru bir seyir almış ve 1934'te, Nazizme karşı olan direniş sadece bir gün sürebilmiş; yapılan plebisist bir seçimde de halkın %99'u Avusturya'nın III. Reich'ın bir parçası olması kabul edilmişti. Paris ve Petersburg'da olduğu gibi, Viyana'nın kentsel yenilenmesi de bir aldatma manevrasını içinde barındırıyordu. Zaten Ringstrasse ve

civarı çökmekte olan 650 yıllık Habsburg İktidarının ihtişamını kanıtlamaya yönelikti.

Estetik Bir İletişim Ütopyası

Viyana hakkında kültürel tarih araştırmalarıyla tanınan Carl Schorske, Vienne *fin-de-siècle* adlı yapıtında Ringstrasse'nin modern kent düşüncesinin bir misali; Burgtheater'ın Rönesans stiline karşılık ise, üniversitenin açık bir biçimde liberal kültürün simgesi olduğunu belirtmiştir.[390] Burgtheater, Viyanalıların renkli ve zarif yaşam biçimleri ile güzelliklerini ortaya serdikleri estetik bir alandı. III. Napolyon'un çağdaşı olan Ringstrasse'nin tarzı ise historizmin (tarihsicilik) belirtilerini taşıyordu. Carl Schorske'nin ortaya çıkardığı bilgilere göre liberalizm, hoşgörü, evrensellik, kozmopolitizm gibi olgular Viyana'da 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak aşağı yukarı 19. yüzyılın sonlarına kadar sürmüştür. Daha sonraları bu ortam kaybolarak kendini kiliseciliğe (clericalism), anti-semitizme, milliyetçiliğe ve devrimci sosyalizm gibi ideolojik olgulara bıraktı.[391] Romy Schneider'in oynadığı "*Sissi*" filmleri de Viyana'nın kozmopolit ve liberal dönemine nostaljik bir tutum sergiler.

Viyana'nın genel şehircilik özelliğine bakıldığında orada Rönesans, Barok ve modern stiller göze çarpar. Viyana şehirciliği, sanat tarihinin büyük çağlarıyla birleştirilmiş ve bütün tarzlarıyla buluşmuştur. Sonuçta, Viyana şehirciliği, hayranlık verici bir şekilde parladı; yeni alanlar ise geniş perspektiflerle kusursuz biçimde kullanıldı.[392] Orta Avrupa'nın ekonomik, politik ve idari merkezinin Viyana olması da, zenginliğin burada toplanmasını sağlarken, Viyana güneyde İtalyan, kuzeyde Alman, doğuda Bohemya ve Macar kültürleriyle besleniyor; ayrıca daha uzaktaki Paris'i de takip ediyordu; Balkan ve "barbar" olarak gördükleri Osmanlı kültürleri de bu kozmopolit kente bir renklilik katmıştır. Yahudiler ise, Viyana düşünce ve sanatının en dinamik kesimini oluşturuyordu. Yahudilerin gettolara hapsedilmelerinden dolayı bu halkın bütün darlıklardan, küçüklüklerden ve eksikliklerden, ancak evrensel bir kültüre ayak uydurmakla kurtulabileceğini, hiç değilse kurtulmaya başlayacağını öne süren Stefan Zweig'a göre, bu durumları

nedeniyle Yahudiler, ulusal duyguların üstüne çıkıp evrensel düşünce ve sanat yaratarak Viyana kozmopolitizminin odak noktasını oluşturmuştu.

Viyana'ya zevk ve neşe katan cafeler ise, toplumsal buluşma alanları olduğu gibi, entelektüel ve sanatsal tartışmanın da zemini konumundaydı. Batı Avrupa'nın kentleşmesi sırasında cafeler, buluşma alanları gibi bir role sahipti. Marcel Roncayolo'nun belirttiğine göre, kadının işi ile erkeğin işinin, iş yeri ile evin birbirinden ayrı olduğu bir toplumda cafeler önemli bir buluşma mekânıydı. Ayrıca cafeler, kadın ile erkeğin birlikte olabilme olanağını da veriyordu.[393] Sosyal iletişimde önemli bir rol oynayan cafeler, kültürel üretim alanlarının birer parçası, ayrıca aşk hayatına ilişkin önemli bir işleve de sahiptiler. Bunun anlamı da kültürel olguların popülerleşmesi ve paylaşılması, gündelik hayatın da incelmesidir. Pek az mekânda gerçekleşebilen neşeli bir yaşam tarzıyla Viyana, "cennetlerin cenneti" oldu. "Belle Epoque"un Viyanası da etkin bir avangard sanatın üretim yeriydi. Jean-Michel Palmier, Viyanalı modern yazarlar üzerine ince bir soru sorup şöyle yanıtlamıştı:

> "Stefan Zweig'ın romanları veya Hermann Broch'un, Robert Musil'in yapıtları, Schnitzler'in piyesleri bizi neden bu kadar etkiliyor? Yaprakları dökülmüş çiçeğin çekiciliği mi? Bir hassasiyet mi? Şüphesiz; ama aynı zamanda 'formalist', 'soyut', 'deneysel' bir takım avangard'ın tükenmiş sembolüdür bunlar."[394]

Viyana sanatı, bireylerarası iletişimin etkin olduğu ütopik bir dünya yarattı; üstelik kaba ve vahşi bir modern dünyanın güçlü bir şekilde kendini hissettirdiği bir dönemde! Bu "ütopya", çağdışı bir elitizme rağmen sanat yoluyla milliyetçi tutkuların üstüne çıkmayı ümit ediyordu. "Belle Epoque" Viyanası'ndan sonra iki dünya savaşı arasında da kendini tekrarlamış bir talepti bu. S. Zweig da, halkın günlük yaşayışına olabildiğince giren "sanat ütopyası" karşısında hayran kalmış ve hislere duyarlı olan bu kentin sanat yoluyla ulusallığı aşıp kozmopolitleştiğini ve evrensel yurttaşların yetişmesini sağladığını beyan etmişti.[395] Ancak politikadan uzak duran "neşeli sanat"ın, Habsburg otokrasisi karşısında

herhangi bir gücü de yoktu. Aslında estetiğe verilen yüksek değer, Zweig'ın söylediği gibi hastalık boyutuna varmıştı. Özgürleşmeye yönelik bir politikayla ilgilenmeyen ve "gerçek hayat" a yabancılaşmış olarak yaşayan Viyanalılar, sadece bir kuşak içinde hemen Nazi duyguları içine batmıştı.

Viyana'nın ihtişam ve çöküntüsünü bir arada yaşayıp ifade eden Karl Kraus, Viyana'yı "Kakania" şeklinde yazan Robert Musil, hatta Paul Celan, Viyana'yı lanetledikleri halde oraya başedilmez bir tutkuyla bağlılık duymuşlardı. Viyana'da "Çözülmeyi, çürümeyi, kokuşmayı her köşe başında görürsünüz ya, döndüğünüzde görkem, uyum, refah teraziyi bütünleyecektir.[396] Viyana, bu özelliğiyle, Petersburg, Versailles ve Paris gibi görkemli iktidar kentlerini anımsatıyordu. Ancak Paris ve Petersburg'taki yoksulların ayaklanmaları devrimlerle sonuçlanırken, Viyana'da özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında birtakım isyanlar çıktığı halde bir devrim gerçekleşmemiştir. Belki de "Viyana'da yaşanan sokaktaki hayat", Oskay'ın belirlediği gibi, "çökmekte olan toplumsal formasyonu oluşturacak yeni insan ilişkilerini kurmak yerine varolan toplumsal ilişkileri kutsamak için geliştirilmiş ritüellere dönüşmüştü. Hayatı estetize etmekle işlevlendirilmiş sanatlar, bu estetizm içinde, köhnemiş toplumsal formasyona biraz daha varlığını sürdürme olanağı sağlayacağını sanıyordu."[397]

Ne var ki, iki dünya savaşı arasındaki sanatsal sunum -özel olarak da sinemasal sunum; örneğin "*Neşesiz Sokak*", vampirli, hortlaklı, cani figürlü idealist-romantik veyahut metafizik Alman filmleri yanında iyimser kalır- "Belle Epoque" Viyanası'nın incelmiş sunumundan hayli farklı olmuş ve "*Neşesiz Sokak*" filmi, ihtişam ile çöküntüyü temsil etmişti. Aslında Orta Avrupa, 20. yüzyılın başından itibaren insan soyunun en dehşet verici sürecine girerek, Viyana da dahil olmak üzere, Avrupa kıtasının bir "güvenlik dünyası" olmadığı gerçeğiyle karşı karşıya kalmıştı.[398]

Viyana Kültür Tablosu, Freud ve Sinema

Viyana, Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler

gibi büyük burjuva kökenli genç yazarlarla 1900'lerin başında edebi bir merkeze ulaşmış olmasından başka, kadın güzelliğini yücelten sembolik resim sanatıyla da -G. Klimt, E. Schiele, O. Kokoschka'nın tablolarıyla- parladı. Ayrıca Robert Musil, psikanalizin merkezi olan Viyana'da psikanalitik bulgulara yer veren yapıtlarıyla -"*Genç Törles*", "*Niteliksiz Adam*", "*Üç Kadın*" gibi- edebiyata yeni bir aşama katarken, "polemikçi" bir yazar olan Karl Kraus, çıkardığı "*Die Fackel*" (Meşale) dergisinde Viyana toplumunun muhafazakârlarına sert ve bilinçli bir istekle saldırdı.[399] W. Krysinski'ye göre, Karl Kraus'un *Die letzten Tage der Menschheit* (İnsanlığın Son Günleri) adlı kitabı da Kavafis'in Barbarları Beklerken şiirine tekabül ediyordu, ki hiçbir Viyanalı şair böylesi bir kitap yazmış değildi.[400] Bir çağın bitmekte olduğunu görebilen Karl Kraus, daha sonraları Benjamin'in de kullanacağı "alıntılar yöntemini bulmuştu. Aynı zamanda tiyatro alanında ekspresyonist sahneleme biçiminin[401] yaratıcısı Max Reinhardt; müzikte armoni anlayışında yenilik açan Arnold Schönberg, Gustav Mahler, Alban Berg ve Anton von Webern; felsefede Wittgenstein; siyaset felsefesi ve praksisinde Friedrich ve Max Adler, Karl Renner, Ernst Thâlmann ve Otto Bauer gibi Avustro-Marksistler; mimaride fonksiyonel bir tarz yakalayan Adolf Loos, modern Viyana'ya yeni bir şekil veren Otto Wagner; psikanalizde Freud, Jung gibi sanatçı ve düşünürler, Jugendstil sanat anlayışı ve Sezession sanat derneği, Viyana modernliği ve "mitosu" nun anahtar isimleriydi. Ayrıca bazı düşünürlere göre -örneğin "*Viyana 1900, Örselenmiş Bir Kişilik*"in yazarı Michael Pollak'a göre- modern fikir ve hayatını psikanaliz ve Freud'suz düşünmek artık mümkün değildir.[402]

Viyana, modern çağa özgü olan düşüş, dekadans, "benlik"in kültü, kişiliğin örselenmesi gibi fenomenlerin ve modernitenin krize girişinin "tablo"sunu sundu. Başka sözlerle Viyana'ya özgü sanat yapıtları, emperyal değerler uğruna şölensel hileyi ve "taşlaşmış dünyayı konuşturarak, ona şarkı söyleterek, onu dans ettirerek"[403] ve onu ışıldayan renklerle tasvir ederek o "şölensel hile"ye itiraz etmiştir; Petersburglu yazarlar, Parisli şairler, Flaman ressamlar, Berlinli tiyatrocular ve Romalı sinemacıların kendi kentlerini tasvir ederken yaptıkları gibi.

"Viyana diyalektiği" ise Adorno'ya göre, "müziğin gerçek dünya dilidir."[404] Modern zamanların özne ile nesne arasındaki uyumsuzluğunu, Viyana klasisizmindeki müzikal öznelliği en yüksek noktaya ulaştıran Beethoven'dan sonra Schönberg de öznenin bastırılışını ve kendisini denetleyen nesneler içinde nasıl kendisine yabancılaştığını notalara dökerek protesto etti. Schönberg'in eserleri, bireyin acılarını, güçsüzlük ve parçalanma deneyimini ifade ederken, Adorno, acı ve zevkin dizonans (ahenksiz nota bileşimleri) içinde ifade edilmesinin, modern çağın otantik sanat eserlerinde birbirinden ayrılmaz biçimlerde iç içe geçtiğini öne sürmüştü. Modernliğin ve emperyal değerlerin yaşattığı mutsuzluk, Palmier'nin yukarıda ifade ettiği gibi, Viyana sanatında hem "kuğunun şarkısı" hem de "dekadansın serabı" şeklinde ifadesini buldu. Schönberg'in müziği gibi, resim ve edebiyat ile, doğrudan konumuzla ilgili olan, "*Neşesiz Sokak*" filmi de "acı" ve "zevk"in çelişik, ama ahenkli bir sinematografik sunumudur.

"Cennetlerin cenneti", zevk ve neşe şehri Viyana, modern dünyanın kültürel merkezi konumuna geldiğinde, sinemacıları etkileyecek olan Freud ve psikanaliz (Benjamin, Freud'un 1901 yılında yazdığı "Günlük Yaşamın Psikopatolojisinin önemi üzerinde durmuştu) eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştı; başka sözlerle modern kent, sinema, Viyana modern sanatı ve psikanaliz aşağı yukarı aynı zaman diliminde belirdi. Freud'yen psikanaliz ile sinema arasındaki ilişki konusunda ise şunları öne sürmüştü Benjamin:

> "... Sinema, algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir. Bundan elli yıl önce konuşmada yapılacak bir yanlışlık, az çok ayırdına varılmaksızın geçip gidebilirdi. Böyle bir yanlışlığın daha önce yüzeysel bir akış sergiler gibi olan konuşmaya bir anda bir derinlik boyutu kazandırması, herhalde kuraldışıydı. Oysa Günlük Yaşamın Psikopatolojisi'nden bu yana bu durum değişmiştir. Bu eser, daha önce ayırdına varılmaksızın, algılananların tümünden oluşan nehirde kayıp giden şeyleri aynı zamanda hem ayrıksı kılmış, hem

de çözümlenebilir konuma getirmiştir. Sinema ise görsel algılar evreninin bütününde ve şimdi de akustik algılar evreninde tam algılama açısmdan buna benzer bir derinlik boyutunun kaynağı olmuştur. Filmin sergilediği edimlerin, tabloda ya da tiyatro sahnesinde betimlenenlerden çok daha kesin ve çok daha kabarık sayıda bakış açılarından çözümlenebilir olması, sözü edilen olgu bağlamının yalnızca öteki yüzüdür..."[405]

"Ben"in değeri ve kült oluşu sanat eserlerinde olduğu gibi psikolojik ve psikiyatrik araştırma ve deneylerde Viyana'da ortaya atılmıştı. Ayrıca Eugene Lunn'ın tespit ettiği gibi, Walter Benjamin gibi modernist bir düşünür özellikle 19. yüzyıl ile 1920'lerin Paris'inin kültürel-siyasal hayatını incelemek suretiyle bir felsefi-estetik düşünce oluştururken, Viyana'nın "elitist" modern kültürel formları da "elitist" ve "olumsuzlamacı" olan Adorno'ya mükemmel bir alan açmıştı. Biri Paris sembolizmi ve sürrealizmine, diğeri Viyana ekspresyonizmi ve psikanalizine yoğunlaştı.[406] Adorno'nun, "Sanat ve gerçekliğin birbirine eklemlenmesi ancak ve ancak, sanatın, nesneleri realitede nasılsalar öyle kabul etmesiyle değil, kendi biçimsel yasalarını kristalize edebilmesiyle olanaklıdır. Sanatta bilgi, estetik olarak dolayımlanır" estetik önermesit[407] sanki Viyana sanatından çıkmış veya onu tanımlamış niteliktedir. Bu arada Viyana modern sanatında ifadesini bulmuş olan estetik yüceltme, Marcuse'nin "Estetik Boyut"ta. öne sürdüğü gibi, "Böylece mutluluğun ve üzüntünün çocukluk ve yetişkinlik düşlerini kurtarır ve geçerli kılar."[408]

"Şölensel Scheinwelt"in Teatral-Sinemasal Sunumu

Viyana, sinemasal bir üretim alanı olarak Max Ophüls'ün, Arthur Schnitzler'in bir oyunundan 1950 yılında uyarladığı "*Aşk Çemberi*" filminde hem aşk, hem neşe, hem de sahne sanatlarının bir cenneti şeklinde gösterilir. Oscar Strauss'un neşeli müziğiyle yaratılan "*Aşk Çemberi*", teatral bir sahne düzeniyle başlar. Sahnede bir adam sesli monolog biçiminde konuşup dolaşırken Viyana, mitsel bir manzarayla, genel bir çekimle gösterilir. Stüdyoda çekilmiş olan "*Aşk Çemberi*", ada-

mın anlatmaya başladığı bir hikâyeyle 1900'lerin Viyana'sının ilkbaharına döner. Bir karusel (dönme dolap) döner ve orada güzel bir kadın (Simone Signoret) zuhreder. Filmdeki anlatıcı, Schnitzler'in oyunundaki gibi seyircilere konuşarak bir aşk hikâyesinin başladığını bildirir. Üniformanın değerli olduğu Avusturya zihniyetinde bir askerle kadın arasında aşk ilişkisi başlar. Filmde hemen göze çarpan manzara, Viyana'nın güzel kadın ve üniformalıların mekânı olduğudur. "Cennetlerin cenneti" Viyana'da aşk müzik ve vals eşliğinde; güzel park, cafe ve gösterişli evlerde yaşanır. Film, pek çok aşk hikâyesini gösterir: Bir sokak kadını ve bir asker; işe yeni başlayan bir Don Juan ve meraklı bir kadın; bir şair ve cilveli bir kadın; bir kont ile bir askeri seven bir başka sokak kadını, vs.

"*Aşk Çemberi*"ndeki hem modern Avrupa'ya özgü hem de Yahudi ve Arap-Osmanlı-İslam dünyasına özgü dekorlarla Viyana, düşsel bir kent, başka sözlerle modernliğin "*Binbir Gece Masalı*" gibi tasvir edilmiştir. Aristokrasi ile burjuvazi de Viyana'yı kendisine bir "dekor" yapmıştı. Ayrıca Viyana, özellikle Fransız, İtalyan ve Bohemya'ya özgü neşeli yaşam biçimini de kendi içinde barındıran bir alandı. Hayatın, mutluluk ve neşeden oluştuğu ve bir tiyatro sahnesine dönüştüğü Viyana, gününü gün etmek isteyen zengin tabakanın kentidir. "Geçmiş melankoliktir. Gelecek ise bilinmeyendir. Bize sadece şimdi kalıyor, " diyen karakterlerin mâbedidir Viyana.

Fakat film boyunca gösterilen toplumsal kesim, aristokratlar ve burjuvalardır. Yoksul kesim ise yukarıda belirtildiği gibi banliyölere itilmiştir. Viyana'da belli bir toplumsal kesime ait olan aşk ve seksin, vals ve müzikle yüceltilmesi; baş döndüren bir zevk-ü sefa, film boyunca eğlence semti olan Prater'e özgü atlıkarınca[409] imgesiyle temsil edilmiştir. Dönme hareketlerine dayanan valsler ile dönme dolap, "*Aşk Çemberi*"nde sinemasal sembolik bir figür olarak kullanılarak, Viyanalıların yaşam biçimleri sunulmuştur. Ancak bir Scheinvelt (yanılsama dünyası) yaratan Viyanalılaştırılmış "bir hayat, Viyanalıların yaşadığı gerçekliğin sahih halini unutturmaya yarıyordu"[410] "*Aşk Çemberi*"de yalnızca cennetten bir Viyana göstererek geçmişe dair melankoli duy-

gusu verir. Bu göz kamaştıran ve baş döndüren Viyana tablosu, Stefan Zweig başta olmak üzere büyük burjuva kökenli Orta Avrupalı sanatçılarda melankolik hisler bırakmıştı.

Georg Wilhelm Pabst'ın, sinema sanatında önemli bir yeri olan ünlü yapıtı "*Neşesiz Sokak*" (Die freudlose Gasse) ise, Viyana'daki sefalet ve sefahat'ın tezatlığını montaj tekniğinin sağladığı olanaklarla gösterdi. Teatral bir biçime sahip olan eser, sinematografik anlatımın yeni olanaklarını da sergilemiştir. Pabst, 1920'lerin sanatında sık sık görülebilecek olan sınıfsal bakış açısıyla Viyana'daki sefalet ve bolluğu paralel kurguyla ortaya koydu. Sınıfsal politik mücadele Avrupa'yı kaplayan apaçık bir gerçekti ve pek çok sanatçı bu gerçekten uzak durmadı; Thomas Mann, Alfred Döblin, Bertolt Brecht gibi farklı "Weltanschauung" lara (dünya görüşü) sahip olan sanatçıların yapıtlarında toplumsal sınıfların tasviri açıkça görülebilir. Öte yandan Viyana'da Ernst Thälmann gibi sosyalist devrimciler de aktifti.[411] Almanca yazılan Georg Lukacs'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* ile Karl Korsch'un *Marksizm ve Felsefe* yapıtları da entelektüeller arasında heyecanla karşılanmış; Avustro-Marksizmi de bu yıllarda etkin bir kamuoyu oluşturmuştu. Üstelik işçi sınıfı mücadelesi bütün Orta Avrupa'da kitlesel bir taban bulmuş ve kentlerdeki kitlesel gösteriler, müzakere forumu olarak Viyana, Budapeşte, Berlin, Milano gibi şehirlerde parlamentoların yerini almıştı. Hatta Viyana, Avustro- Marksizminin egemenliği nedeniyle 1919'dan 1934'e kadar "Roter Wien" (Kızıl Viyana) şeklinde görülmüştür. "Roter Pabst" (Kızıl Pabst) olarak görülen Pabst da, 20. yüzyılın ilk çeyreğinin "belgesel-kurmaca" anlayışının yönetmeni olarak sosyal sınıfların genel insanlık durumlarını yansıtan filmler yapmıştı.[412]

İlkin 1925 yılında Berlin'de gösterime giren "*Neşesiz Sokak*", 1921 Viyana'sındaki bir sokak sahnesiyle başlar. Akşam loş bir ışıkla aydınlatılan sokakta iki kadın ve özürlü bir adam -belli ki I. Dünya Savaşı'na katılmış Habsburg monarşisi ve Orta Avrupa burjuvazisinin bir kurbanıdır- yürümektedir. Sokağın despot kasabı Josef Garringer'in dükkânının önünde et alabilmek için kuyruğa dizilmiş yoksul bir kalabalık da mevcuttur. Başka bir yerde lahana yiyen diğer bir yoksul aile, 'yarın'

et yiyebilme umuduyla yaşamaktadır. Bu arada polislerin hizaya dizdiği kalabalık arasında yaşlı ve çocuklar da vardır. Daha ilk sahnelerden itibaren Viyana'nın, nüfusun bir kısmı için bir neşe şehri değil, sefil bir kent olduğu görülebilir.

Savaştan sonraki ekonomik kriz zamanında savaş vurguncuları, fırsatçı tüccarlar yoksul halkı iliğine kadar sömürüyor, orta sınıflar da yoksullaşıyordu. Paralel bir kurguyla Pabst, spekülasyondan kazanç elde eden bir burjuva kesimini sefahat içinde gösterir. Bu sahnede Viyana'ya özgü dans, güzel giysili şık kadınlar ve aynı mekân içinde ticaret konuşan baylar ile parasal güce dayalı aşk teklifleri ifşa edilir.

Mizanseni teatral olan "*Neşesiz Sokak*"ın birinci sahnesi sefalet görüntüsüyle başladıktan sonra sefahat görüntüsüyle tamamlanır ve ikinci sahne tekrar polis denetiminde et almak isteyen halkın perişan durumuyla açılır, ikinci sahnenin başında kamera, güçlü bir ışığın yansıtılmasıyla Neşesiz Sokak'ta kuyrukta bekleyen kalabalığı boydan boya gösterir: Bu, Viyana'da belli bir toplumsal kesimin içinde bulunduğu "insanlık durumu"nun açığa çıkarılmasıdır. Filmde eğlenceli "Viyana Geceleri" ile Neşesiz Sokak, paralel montaj tekniği kullanılarak karşıt tezler şeklinde stilize edilmiştir. Aynı sahnede yorgunluk ve açlıktan bayılan bir kadının görüntüsünden sonra ünlü bir Viyana eğlencesi daha geçer. Burjuva ve aristokrat çevreler, hedonistçe, piyano eşliğinde alkol içerek kendinden geçmiş ve çılgınca eğlenmektedir. Eğlenenler birden bir adamın kaldırdığı kadehin şerefine eşlik ederek; "Auf das Wohl des schönen, lustigen Wien!" (Güzel, neşeli Viyana'nın şerefine!) dedikten sonra hızlı bir paralel kurguyla Pabst, Neşesiz Sokak'taki halkı gösterir. Tez ve antitez biçiminde Pabst, bir geçişle tekrar sefahat içindeki geceye döner. İçki kadehleri yine kaldırılmıştır: "Und die Weltberühmten lustigen Wiener mädchen!" (Ve dünyanın en ünlü neşeli Viyana kızlarının şerefine!). Neşesiz Sokak'a yeniden geçişle birlikte genç bir kız bayılır. Bu, Viyana'nın belki de en güzel kızı Fräulein Rumfort'dur (Greta Garbo). F. Rumfort sıradaki bir kadın tarafından evine getirilir; fakat kadının bir kaygısı vardır: Bırakmak zorunda kaldığı sırasına dönmek!

Sosyal sınıflar arasındaki ayrımın keskin oluşu 1920'lerde hızlı bir montaj tekniğiyle ifade edilmişti. Bu teknik, Pabst'dan başka Pudovkin, Vertov ve özellikle Eisenstein tarafından kullanılmıştı. Bu hızlı montaj tekniği, Avrupa ve Rusya'daki uzlaşmaz ve kendini "şu" ya da "bu" şeklinde ilan eden keskin siyasal hareketlerden bağımsız değildi; tersine o durumun bir sonucu, o duruma eşlik etme anlayışından doğmuştu. Tiyatrodan kopmaya çalışıp kendine özgü bir ifade biçimi bulmaya çalışan 1920'lerin sineması da, montaj tekniği sayesinde tiyatroda var olamayan bir etki gücüne sahip oldu. Bu yenilik, çağının tiyatrosunun yenilikçi sanatçılarından biri olan Brecht'in ilgisini hemen çekmiş, Benjamin de bu yeniliğin farkına varmıştı; ikisi de Sovyet kökenli montaj yöntemini ilgiyle izliyordu.

Filmin ikinci sahnesinde kuyrukta altı saat bekledikten sonra etin bittiğini söyleyen sokağın despotu olmuş kasap, polis çağırarak kalabalığı dağıttırır. Oysa eti depoda saklayarak fiyatını yükseltmektedir; köpeğini ise bol etle beslemektedir. Fakat köpeği, sadece bir "köpek" değildir; "köpek" aynı zamanda bir "gestus"tur, başka deyişle "köpek", "*Neşesiz Sokak*"ta, toplumsal alanda "bekçi" işlevi olan bir sosyal varlıktır.

Viyana'nın mitos oluşuyla ilgili bir değerlendirme yapan André Reszler, "Hayallerin Sitesi Viyana"nın hızlı bir biçimde insanın tahammül edemeyeceği bir karabasana dönüştüğünü ve Habsburg otokrasisinin yanılsama dünyasında (Scheinwelt), sertliğin hâkim olduğunu öne sürer. Pabst da sürekli polis kontrolü altında bulunan Neşesiz Sokak'taki sefalet ile "Viyana Geceleri" arasındaki karşıtlığı montaj tekniğiyle ortaya çıkarırken bir "Scheinwelt" ortamını mükemmel bir şekilde sahnelemeyi başardı. Pabst, savaş vurgunculanının lüks içindeki hayatı ile savaşın kurbanları arasındaki çelişkiyi sadece "üsttekiler" ve "alttakiler" veya "zenginler" ve "yoksullar" gibi düz bir yöntemle değil, aynı zamanda "ahlaki" ve "ahlak dışı" şeklinde de ayırdı.[413]

A. Reszler, tatlı, hoş Viyana ile sert polis devleti Viyana'nın ikili görüntüsünün bizleri "rüyalar şehri"nin (Venedik'tir bu rüyalar şehri) mitlerine hem hayranlık hem de nefret duygularıyla götürdüğünü belirt-

mektedir. Viyana, dükaların cumhuriyetlerinin -Venedik ve Ceneviz gibi şehir devletleri- çöküşünden az önceki karşıtlıklarını bulmuştu. "Özgürlüğün Sitesi Venedik" de (Venizia cittâ di libertâ) engizisyonun ve jurnalcilerin yuvasıydı.[414] Prag Yahudilerinden olan fakat Almanca yazan Kafka da, Viyana ve bütün Orta Avrupa'yı saran otokratik ve jurnalci bir atmosferin yazarıdır, ki Kafka, yapıtlarında özellikle "muhbirler"e yer vermiştir. Bu özellik, Orson Welles'in "*Dava*"sında olduğu gibi, Steven Soderberg'in "*Kafka*" ile Michael Haneke'nin "*Şato*" yorumlarında da canlandırılmıştır.

Hermann Broch ise, Viyana'yı "mahşeri neşe"nin bir mekânı şeklinde tanımlarken, Pabst ikili bir Viyana göstererek Broch'un düşüncesini paylaştı. Paul Rotha'ya göre ise, "*Neşesiz Sokak*", "Sokak Filmleri" nin en iyi yapıtıydı: "Yenilginin çaresizliğini ve savaş sonrasında ortaya çıkan sahte toplumsal değerleri "*Neşesiz Sokak*" denli doğru olarak başka hiçbir film kaydetmemiştir."[415]

"Cennetlerin cenneti" Viyana'da bir toplumsal kesim zevk-ü sefa içinde yaşarken, bir kesim için bir ahırda bile yatabilmek ancak izne bağlıdır. İkinci sahne bir yoksulluk durumunu kaydederken, onun arkasındaki sahne, tüccarlar arasındaki bir diyaloğa tanıklık eder: "Şayet yarın borsaya 100 dolarla gidersem ertesi gün 500 dolar kazanırım, bir sonraki gün ise 1000 dolar... "

Pabst, kızılhaç görevlisi iki Amerikalı arasında bir Viyana gecesinde geçen şu diyaloğu da kaydederek "*Neşesiz Sokak*" filminin niyetini açığa vurmuştur:

-"Viyana hoşuna gidiyor mu?"

-"Güzel kadınlarıyla birlikte güzel bir şehir. Ama bunun için burada değiliz, tersine sefaletin nedenlerini araştırmak için buradayız!"

Bir büroda iş bulan Greta Garbo, yaşlı bir şefin ilgisini çeker ve şefi onun cebine bir miktar para koyar. Garbo, kendine bir palto alarak ayna karşısında kendini mutlu bir biçimde seyreder. Viyana, güzel giyinmek, çekici ve baştan çıkarıcı olmak isteyen kadınlarla doludur. Ama ne de

olsa "güç" erkeklerdedir. Fakat Garbo'ya göz dikip de elde edemeyen şef, onu işinden kovar ve gözünü başka bir kadına diker. Pabst, bu sahnelerle aynı zamanda burjuva ve aristokrat aşk ahlakını, onun ikiyüzlü özelliğini, para ve iktidar olanaklarıyla sevgili ve metres elde etme gücünü; ama aynı zamanda bu kesimin cinsel "suçluluk duygusu" kompleksini de gösterir. Filmin yapımından birkaç yıl önce Freud ve genel olarak psikiyatri, Robert Musil ile ressamlar (Kokoscka, Klimt, Schiele gibi), cinsellik hakkındaki düşünce ve duygularını ifade ederken bu suçluluk ve utanma duygularını dile getirmişlerdi.

Bu arada kadın güzelliği ve erotizmini öne çıkaran Schiele'nin, çıplak erkek oto portreleri, şok edici ve pornografik algılanıyordu; oysa söz konusu resimler, erkeklerin kaygı ve korkularını ifade etmekteydi. Viyana'da burjuvaziye özgü ikili bir ahlak yaşanırken, cinsellik temaları da kaçınılmazdı. Bireylerin şahsi seksüel hayatları üstünde duran Viyanalı ressamlar, erotizmi bir "arzu trajedisi" olarak ifşa ettiler.[416] A. Janik ve S. Toulmin'in ilginç bir yorumuna göre ise, Viyana'ya özgü "kültürel zayıflıklar", Habsburg monarşisinin çöküş ve düşüşünü karakterize ediyordu; hem de bu çöküş, yurttaşların hayat ve deneyimlerini derinden etkilediği gibi, yazar ve sanatçıların düşünce tarzlarını da bütün fikir ve kültür alanlarında sarsan bir durumdu. Aynı dönemde Kokoschka, portrelerinde insan ve kentlerin dramatik asabiliğini tasvir etmişti.

"*Neşesiz Sokak*" filmi, ince görünümlü Viyana'nın cimri iş adamlarının, sadece ekonomik alanda değil, aynı zamanda sosyal ve cinsel davranışlarında da azgın ve gayrı-insani olduklarını ortaya çıkarmıştır. Garbo'un babası, elindeki az ve son parayı borsada kaybedince -borsa yoksulların anlayacağı bir iş olmadığı gibi, yoksulların yatırdıkları paranın bir kısmının zengin kesime transfer edildiği karmaşık bir mekanizmadır, bu iflas zenginlerin işine yaramıştır. Bir zengin için Garbo'yu ya da onun durumunda olan bir başka genç kızı elde edebilmek amacıyla bir avantaj sağlamıştır. Viyana'nın zengin erkekleri -ki, çirkin, cimri ve kaba görünümlüdürler- kendilerine genç kadın bulsunlar diye simsar kadınlara sipariş verirler. Yoksul kesim arasındaki güzel kadın-

lar zenginlere böylece kiralanır. Zenginleşen kasap da, arabulucu bir kadın sayesinde paraya ihtiyacı olan Garbo'yu elde etmek ister. Kracauer'a göre Pabst, "*Neşesiz Sokak*"ta aile hayatına dalarak fahişeliğe düşüşün nedenlerini bir kızın karakterinde güçlü bir gerçekçilikle göstermiştir. Ayrıca enflasyon ve ekonomik çöküntü yüzünden yitirilen ahlaki değerler de zorba ve kaotik durumları tasvir eden sahnelerle açığa vurulmuştur. Pabst, "seksin rolünü sosyal bir bağlam içinde çözümlemiştir."[417] Fahişelik, o zamanlar o denli yaygındı ki, "Kadın eti, bir mal olarak her an her fiyatla piyasada bulunurdu... O dönemin evlilik dışı aşk hayatının temeli, fahişeliğe dayanıyordu; burjuva toplumunun göz kamaştıran pırıl pırıl süslü yapısı, az buçuk da olsa, fahişeliğin karanlık mahzen kemerleri üstünde yükselirdi..."[418]

Karl Marx'ın *1844 Elyazmaları-Ekonomi Politik ve Felsefe*'de Shakespeare'in *Atinalı Timon* ile Goethe'nin *Faust* yapıtları üzerinden değerlendirdiği paranın gücü tam da, "*Neşesiz Sokak*" filmindeki bazı sahnelere denk düşmektedir:

"Hay Allah! Ellerinin de ayaklarının da kafanın da kıçının da
senin oldukları açık;
Ama sevine sevine zevkine vardığım tüm bu şeyler

Bu yüzden daha mı az benim?
Eğer altı damızlık atın parasını verirsem,
Onların güçleri benim güçlerim olmaz mı?
Dörtnala gidenim ve kodaman bir beyim ben,
Sanki yirmi dört ayağım varmış gibi. "

Mefistophelestik olan bu sözlerden -Goethe de zaten Mephistofeles'e söyletiyor bu sözleri- sonra Atinalı Timon'dan bir alıntı yapar Marx:

> "... Altın! Sarı, pırıl pırıl, değerli altın! Hayır gök tanrıları, ben hafifmeşrep bir âşık değilim... Şu azıcık altın, akı kara, güzeli çirkin, haklıyı haksız, soyluyu soysuz, genci yaşlı, yiğidi alçak kılmaya yeter... Bu altın sizin rahip ve hizmet-

kârlarınızı mihraplarınızdan uzaklaştıracak; can çekişenlerin başı altından başyastığını çekip alacak; bu sarı köle anıtları tutturup bozduracak, kargışlıları kutsayacak, cüzamlıya taptıracak, hırsızlara senatörler sırası üzerinde yer, şan, saygı ve övgü kazandıracaktır; iki gözü iki çeşme dulu yeniden evlenmeye götüren de odur. Bir iğrenç yaralar hastanesinde memelerini kestirecek kadını, altın güzel kokular sürer, mis gibi yapar, yeni baştan bir nisan gününe çevirir onu. Hadi, kargışlı maden, tüm insanlığın orta malı orospu, sen ki uluslar arasına anlaşmazlık sokarsın... "

Bu metinleri, *Burjuva Toplumunda Paranın Gücü* adı altında Marx şu cümlelerle yorumlar:

"Para sayesinde benim için olan şey, ödeyebildiğim, yani paranın satın alabildiği şey, ben kendimim, para sahibi olan ben. Paranın gücü ne kadar büyükse, benim gücüm de o kadar büyüktür. Paranın nitelikleri benim niteliklerim ve özsel güçlerimdir. Ne olduğum ve ne olabileceğim demek ki hiç de benim bireyselliğim tarafından belirlenmemiştir. Ben çirkinim, ama en güzel kadını satın alabilirim. Demek ki çirkin değilim, çünkü çirkinliğin etkisi, gerileten gücü, para tarafından yok edilmiştir. Bireyselliğim bakımından ben kötürümüm, ama para bana yirmi dört ayak sağlar; öyleyse kötürüm değilim; ben kötü, namussuz, vicdansız, kafasız bir insanım, ama para saygındır, öyleyse sahibi de öyledir; para en yüksek iyiliktir, öyleyse sahibi de iyidir, para beni ayrıca namussuz olma güçlüğünden de kurtarır; bunun sonucu beni dürüst sayarlar; ben kafasızım ama para her şeyin gerçek aklı, zekâsıdır, nasıl olur da sahibi kafasız olabilir?.. İnsan olarak yapamadığım şeyi, demek ki bireysel yeteneklerimin yapamadıkları şeyi, para aracıyla yapabilirim. Demek ki para bu öz güçlerden her birini aslında olmadığı bir şey durumuna getirir; yani onu kendi karşıtı yapar.[419]

"*Neşesiz Sokak*" filminde gördüğümüz bazı sahneler de, parasal güçle elde edilmek istenen "özsel" olmayan başka bir "nitelik"tir. Çirkin, kötü ve cimri bir kasap nasıl olur da Viyana'nın en güzel kızını -Greta Garbo'yu- elde etmeye kalkışırdı yoksa? Hangi nitelik ve hangi cesaretle?

"*Neşesiz Sokak*"ta sefalet içindeki halk ise sonunda dayanamayarak zenginlere karşı isyan eder. Ödlek ve bencil olan zengin kesim ise o anda şahsi dertlerine düşüp kaçışır. Bu da gerçekte aristokrasi ve burjuvazinin özsel olarak zayıflığını ifade ederken, bu kesimin "silahlı güçler"e olan ihtiyacını da ortaya koymuştur. Aynı kesimin, insanlığın "gün doğumu" ile "gün batımı" dönemecinde, "gün batımı"nı (barbarlığı) tercih ettiği bilinmektedir.

Başka bir sahnede Greta Garbo, güzel bir evde, kadın güzelliğini yücelten Viyana sembolizmine özgü bir tablonun önünde görünür. Garbo, zevk, neşe ve lüks şehri Viyana'da sanki Schiele, Kokoschka veya Klimt'in tasvir ettiği bir tablonun içindedir. Fakat Garbo'nun duruşu ve bakışı "Kokoschka'nın tasvir ettiği kızlarını incelmiş vücutları ve onların umutsuz bakışları"nı çağrıştırmaktadır.

Viyana'nın sefil koşullarında açlıktan ölmekte olan çocuğu için bir kadın, kasabı öldürerek et çalar. O sırada evde yangın çıkar ve kadın içeride kalırken, çocuk kurtarılır. Kamera, kalabalık arasındaki çocuğa yönelerek halkın arasmdan kaygılı bir soruya tanıklık eder: "Çocuğun geleceği ne olacak?" Başka sözlerle, "İnsanlığın geleceği ne olacak?" Veya Krauss'vari başka bir kaygılı soru: "İnsanlığın Son Günleri mi?" Viyana, barokla kendine kılıf arayan Katolik ve emperyal geçmişin içi boş kabuğu olarak yaşıyor; savaştan ve Habsburg hanedanlığının çöküşünden sonra da yeni yoksullukla boğuşuyordu.[420]

Orta Avrupa zihniyetinin merkezlerinden biri olan Viyana, anti-semitizm, devrimci sosyalizm ile nasyonalizm dönemecindeyken Alman zihinsel hayatına (Deutsches Geistesleben) girmişti. Zweig, "Alman halkı için neşe kavramı, çalışmaya, üretmeye, başarıya, zafere bağlılıktır" diyerek Viyana'nın hayat biçimini (lebensform) Alman hayat biçiminden uzak tutma eğiliminde olmuş, Avusturya ile Almanya arasında

koskoca bir dünya olduğunu düşünmüş.[421] hatta Viyana'nın, Paris kadar neşeli ve hafif havasında hayatın tadı bulunduğunu öne sürmüştü. Zweig, Viyanalılar hakkında adeta zevk-ü sefaya düşkün Babil halkı gibi söz etmişti: "Bu kentin insanları mutfak işlerinde ağzının tadını bilir, şarabın iyisi, biranın taze ve kekremsi olanı, bol hamur tatlısı ve pastayla pek ilgilenirdi. Çalgı çalmak, dans etmek, çene çalmak, kibar ve zarif davranmak bu kentte özel bir sanat halini almıştı. Tek tek kişilerin olsun, bütün toplumun olsun yaşayışında askerlik, politika ve alışveriş ağır basmazdı. Orta halli bir Viyanalı sabahları gazeteyi ele alınca ilk işi parlamento tartışmaları ve dünya olaylarına bakmak değil, tiyatroların neleri oynadığına bir göz atmaktı."[422] Zweig, "Avrupalılık" düşüncesi gibi "Viyanalılık" düşüncesini de idealize etmişti. Sonuçta, ne Viyana ne de Avrupa kıtası, yazara bir hayat alanı bırakmış ve Zweig eşiyle birlikte 1942'de Brezilya'da intihar etmişti. Ancak Zweig, Avusturya'nın bir "üniforma" içinde yaşadığını ifade etmeyi unutmuş değildi: "Dünün Avusturyası, 1914'ten önce ve sonra şahsi mikrokozm ve kolektif makrokozm boyutunda üniformize edilmiş bir şekilde yaşıyordu."[423]

"*Neşesiz Sokak*" ile "*Aşk Çemberi*" filmleri de "neşeli hayat" ile üniformize edilmiş çöküntü halindeki bir Viyana ikilemini temsil eder. Pabst, "*Neşesiz Sokak*", "Bu çocuğun geleceği ne olacak?" sorusuyla bitirirken, estetizm ve siyasi kültür arasında bir yakınlaşma gelişmişti. Kraus, Broch ve Hofmannsthal'de beliren etik'in, estetiğin ölçütü olarak seyir alması gibi, Pabst'ın filminde de bu ölçüt kendini belli etti.

Öncelikle Orta Avrupa'yı kaplayan anti-semitizmin, 1920'lerde Viyana'nın yüksek burjuva kesimlerinde var olduğunu Vera Belmont, "*Milena*" filminde göstermiştir. Franz Kafka'nın hayranı ve sevgilisi olan Milena, Prag ve Viyana çevrelerinde yaşayan Yahudi bir gazeteci olarak entelektüel bir ortam olan Viyana cafelerinde Hermann Bahr, Franz Werfel gibi sanatçıların mekânlarını paylaşır. Filmde, bu mekânların bir eğlence olduğu kadar, kültürel üretim alanları şeklinde değerlendirildikleri de temsil edilmiştir. Ama aynı zamanda Viyana zihniyetinin bir karabasanın eşiğinde olduğu ve eleştirel sosyalizme de -Lukacs'a

verildiği gibi- gözdağı verildiği yansıtılmıştır. Viyana, Prag, Budapeşte gibi kentlerin parlak sanat ve düşünce hayatları, Milena'nın, Yahudi halkının ve daha sonra Nazi olmayan herkesin uğradığı trajediyi önleyebilmiş değildi. Bu da bir yandan Marcuse'nin, kültürün, barbarlığı engelleyecek bir güce sahip olmadığını ortaya koyarken, angaje iki yazarın, Brecht ve Sartre'ın sanat ve edebiyatın gücünün sınırlı olduğu görüşünü özetlemektedir. Sonuçta sanat ve edebiyat, yaşamın tamamı içinde sadece "bir şeyler" dir. Zweig da, barbarlığın, insanlığı programlı ve bile bile insanlık düşmanı görüşlere boyun eğdirmesi karşısında elinden hiçbir şey gelmeden edebiyat ve sanatın sadece tanıklık ettiğini acı acı yazmıştı.[424]

Viyana'ya özgü müzik, dans, tiyatro, opera gibi kültürel formlar gündelik olmuş, bütün toplumsal kesimlere yayılabilmiş ve bedensel bir gereksinim ve hareket noktasına varmıştı. Bu "burjuva-aristokrat" kökenli zarafet yerine, bir asır sonra Viyana'da bir başka "burjuva" kökenli Haider'e "ihtiyaç" duyulmuştur. Viyana'daki yeni politik ve kültürel durumlar, Viyana'yı Orta Avrupa bağnazlığına gömmektedir. Dünya kültürlerinin çeşitliliklerine hayran olan Zweig, 20. yüzyılın başında Viyana'nın gidişatına "ağlarken", herhalde milenyumda da bu tutumunu sürdürürdü. Üstelik şoven siyasi ve toplumsal eğilimler günümüzde sadece Almanya ve Avusturya'yla sınırlı kalmadı; bu dalga, Avrupa'yı kendine benzeten Alman politikacılarının arzuladığı gibi İtalya'dan Danimarka'ya, İspanya'dan Fransa'ya kadar yayıldı. "Viyana, mutluluğumuz; bize neşe ve hayat ver!" diyerek Viyana'yı Alman tinsel dünyasından ziyade Paris'e daha yakın bir konumda gören Zweig'ın, güzel hülyaları somut olarak son bulmuştu. Alman Nazileri Avrupa'yı ve özellikle Yahudileri -ki Viyana'nın zihinsel ve kültürel zenginliğinde Yahudiler oldukça önemliydiler- yakarken, bu barbarlığın karşısında Zweig, Güney Amerika'da "güneşin doğuşunu bekleyecek gücüm kalmadı" diyecek ve karısıyla birlikte intihar edecekti. Polemikçi bir yazar olan Karl Kraus da "*İnsanlığın Son Günleri*"ni (Die letzten Tage der Menschheit) Zweig gibi sezmişti. Artık Töton kökenli ultra şoven ve süper militer Cermen barbarları umarsızca beklenmek-

tedir. "Kuzey" ve "Doğu" barbarlarının istila edemediği Viyana'yı en sonunda Naziler ele geçirmişti. Zweig, kültürü sevmeyen kişilerin gerçek Viyanalı olmadığını öne sürerken, Alman Nazileri, "kültür" sözcüğünü duydukları zaman tetiğe basmak istiyorlardı. Ve bilindiği gibi Naziler sonuçta, "Kültürlü Viyana"lıları -bunların başında da Yahudiler geliyordu- kurşuna dizdiler. Aslında Avrupa, günümüzde, tekrar benmerkezci ırkçı bir seyir alıyor. Avrupa'da son yıllarda yapılan siyasi seçimler, Hollanda, İtalya, İsviçre, Almanya, Fransa, İspanya ve Danimarka'da yükselen neo-faşist tehlikenin ne denli yakın olduğunu gösteriyor. 19. yüzyılda yaygınlaşan milliyetçilik, Zweig tarafından daha 20. yüzyılın başında bütün bulaşıcı hastalıkların başı ve Avrupa kültürünü zehirleyip körleten bir olgu şeklinde görülmüştü. Oysa bunu yaratan da yine Avrupa'nın kendisiydi. Bugün Avrupalı politikacıların siyasi ve dinsel bir içeriğe çektikleri "Avrupalılık" kavramı kabul edilemeyecek olduğu gibi, Zweig'in Avrupalılık ütopyası da sorgulanabilir; çünkü onun zihninde de evrensel düşünce ve kültür ile hümanizma Avrupa merkezli olarak yer almaktadır.

Bugün Viyana'nın siyasi-kültürel yönü neo-faşist bir şiddet tehlikesini taşımaktadır. Monarşik Habsburg İmparatorluğu hayranı olan Avusturya Halk Partisi'nin yükselen siyasi gücü de, demokratik olmayan yeni bir durumu özetlemektedir; liberal Avrupa demokrasisi de Avusturya'daki yeni siyasi oluşuma olan çekincesini dile getirmişti. Parlak döneminde Balkanlar'a, İtalya'ya, Bohemya ve Macar kültürlerine açık ve kozmopolit olan ve 19. yüzyılın ikinci yarısında liberal bir hayat tarzına ulaşan bir "Viyana zihniyeti", 20. yüzyılın sonunda aynı toplumlara karşı Orta Avrupa ırkçılığını "büyük ağabey"i Almanya'dan güç ve cesaret alarak dayatmaktadır. Balkan halkları bir trajedi geçirirken sertleşen ve güç durumda olanlara karşı alınan merhametsiz tavır ne anlama gelmektedir acaba?

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Viyana'nın değer kaybetmesi ve Berlin'in 1920'lerde ön plana geçmesiyle, Viyana kökenli pek çok sinemacı -Lang, Pabst, Von Sternberg, Ophüls ve ekspresyonist sinemacıları dekor yaratma ve ışık gölge efektlerinde etkileyecek olan Reinhardt-

Berlin'e göç edecekti. Böylece Berlin, hem siyasi ve askeri alanda, hem de kültürel alanda Viyana'yı yutacaktı.

Şayet Dostoyevski'nin dediği gibi, "dünyayı güzellik kurtaracak" sa Viyana'nın modern sanatında bu boyutun mükemmel örnekleri görülebilir; çünkü modern Viyana sanatı Mahler'den, Klimt ve Schnitzler'e değin bir "estetik yüceltme" dir; "güzelin duyusal tözü de" Marcuse'nin öne sürdüğü gibi, "estetik yüceltmede saklanır." Tıpkı Visconti ve Thomas Mann'ın yapıtları gibi, Viyana'ya özgü yaşam biçimlerini güzellik ve eros duygusuyla tasvir eden sanat eserleri de -Max Ophüls'ün filmleri de- estetik yüceltmelerdir.

3. BÖLÜM

Yeni Bir Kentsel Sinema

Açık Şehir Roma'da Bisiklet Hırsızları ve Tatlı Hayat

"İyi kent iyi düş demektir. "

(Kevin Robins)

Mussolini rejimi, sinemayı "en güçlü silah" olarak tanımlayıp 1937 yılında Roma'da Cinecittâ'yı kurduğunda, diktatörün Roma ve sinemaya olan ilgisine rağmen Ettora Scola, *"Özel Bir Gün"* filminde Mussolini ve onun peşinden giden kent halkına tepki gösterip rejimi protesto eder. Scola, *"Özel Bir Gün"*de, objektifi yaşlanmakta olan bir kadın ile bir erkek arasındaki ilişkiye çevirerek "İtalyan klasizmi ile Alman romantizmi"nin sentezi olarak gösterilmek istenen Roma-Germen ittifakını itibarsızlaştırıp aşkı yüceltti. Yeni Gerçekçi sinemanın ölçütlerini ortayan koyan *"Roma Açık Şehir"*, *"Bisiklet Hırsızları"* gibi, *"Özel Bir Gün"* de eski rejime karşı bir protestoydu. *"Özel Bir Gün"* filminde İtalyanlar, Mussolini ile Hitler'in Roma'daki buluşmasına tanıklık etmiş olmaktan ileri gelen saadetlerini, şöyle ifade etmişlerdi: "Çocuklarınıza bu özel günde ben de oradaydım diyebileceksiniz. "

Visconti, Scola, Rossellini, Antonioni, Dos Santis, Fellini, De Sica gibi sinemaya yeni "görme biçimleri" katan sanatçıların doğuşu, savaşın bi-

timiyle başlayan Roma'nın dirilişi ile eşzamanlıydı. Roma fonunda geçen büyüleyici filmlerde de, hem gerçekçiliğin hem de düşselliğin boyutları mevcuttur. Bu iki boyutun birlikteliği bir karşıtlık değil, tersine, sinemasal bir zenginliktir. Kaldı ki sinema sanatı, biri gerçekçi ötekisi hayali iki "çelişik" yön üzerinde ilerledi. İtalyan yeni gerçekçiliğinde bu iki çelişik estetik anlayışı kentsel motiflerle bir arada kullanarak sinemaya damgasını vurdu. İtalyan sinemacılar, ekspresyonist ekol ve 1920'lerin diğer avangard "Başkent filmleri"nden (Berlin, Paris, Moskova) ve bu arada Paris'i nostaljik bir alan şeklinde stüdyo dekorlarıyla temsil eden şiirsel realizm film anlayışından farklı konu ve biçimler yarattılar.

Sinemasal Bir Hümanizma

Gerçeği, ideolojik şekilde yorumlamak yerine, onu anlamlandırmayı tercih eden İtalyan sinemacılar, toplumsal bir alan olan gerçekliği yeni bir dramaturji anlayışıyla yansıttılar. Belki de De Sica, Zavattini ve Rossellini'yi 1920'lerin kent portrelerini temsil eden Alman ve Rus sinemacılarından farklı kılan nitelikleri, modern rasyonel mimari ve genel kentsel manzaralar yerine, dramatik bir biçimde geçen kentsel hayatta, insanın dramını filmin odağına yerleştirmeleriydi. Böylece "*Bisiklet Hırsızları*" ve "*Milano'da Mucize*" gibi filmler, sinematografın hümanist yapıtları olarak tarihe geçtiler. "*Bisiklet Hırsızları*"nın tamamına yayılmış olan kentsel dramatik durum ve bunun kurbanı olan bir karakter, filmsel dramaturjinin odağını oluşturur. "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*", "*Metropolis*", "*Kameralı Adam*", "*Ekim*" gibi filmlerde ise, bireyin varlığı, kitlesel bir biçimde yaşanan kentsel alanda asli gözükmez. 1920'lerin filmlerinde modern kent kutsanırken, İtalyan filmlerinde zorluklar içinde yaşayan kentsel insan kutsanarak, dramaturji, insanın durumunu belgesel ve kurmaca bir tarzda işleyerek ortaya çıkarır.

Yeni Gerçekçi estetiğin tüm unsurlarını içinde barındıran "*Bisiklet Hırsızları*", André Bazin'e göre, bir baba ile oğlunun Roma boyunca yürümelerinin filmidir. Bisikleti çalınan ve yeniden iş bulabilmesi için bisikletini arayan, bulamayınca da bir bisiklet çalmaya yönelen bir baba

ile oğulun gerçeklikleri, sosyal bir yapı üzerinde şekillendirilirken, Bazin'in iddia ettiği gibi, çocuğun babasıyla giriştiği maceraya ahlaki bir boyut katılır.[425] Bu arada bir bisikletin kaybedilmesinin, bir hayatın yitirilmesine yol açabileceğini ve sosyal gerçekliğinin sefilliğinden dolayı Roma'daki bir hayatın bir kâbusa dönüşebileceğini görürüz.

Cinecittâ'dan Fellini'nin "İnsanlık Komedyası"na

"*Tatlı Hayat*" filminde Roma, bir sefahat alanıdır. Ne var ki, sefahat ve "Cennetten Roma" manzaralarına rağmen karakterler, ruhsal çöküntü halindedir. "*Tatlı Hayat*"taki Roma, Viyana'nın o bir yandan parlak öte yandan çöküş dönemine tekabül eder. Vatikan katoliklerinin şiddetli bir karşı kampanya başlatmalarına yol açan "*Tatlı Hayat*", onlara ahlaki açıdan kabul edilemez gelmiş; İtalyan parlamentosunda da bu filmin yasaklanması için pek çok soru önergesi verilmişti. Romalı bir gazeteci Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) etrafında yedi episoddan oluşan film, zevk ve umutsuzluk arasında yaşayan "soylu" bir Roma toplumunu canlandırır. Gösterişli Roma hayatına güzelliği ve şöhretiyle Anita Ekberg de katılınca baştan çıkarıcı sahneler ekranı kaplar. Ve zenginlerden birinin evinde düzenlenen bir eğlencenin ertesi sabahı, herkes kendini sevgilisinden başka birinin kucağında bulur. Bunalımlı bir hayatın yaşandığı "Tatlı Roma"da Marcello'nun bir arkadaşı (Steiner) intihar eder. Filmini toplumsal bir bağlam içinde görmeyen Fellini'ye göre "*Tatlı Hayat*", balad gibi öykülenmiş bir Roma masalıdır. Toplumsal kavrayışlarla pek ilgili olmayan (hele hele Rossellini, De Sica, Visconti gibi yönetmenlerle karşılaştırıldığında) Fellini, "*Tatlı Hayat*"ta, kendi otobiyografisini sahnelemiştir. Fellini, film boyunca Marcello'nun sefil ruhsal karakteri ve hastalıklı varlığını gözlemlemiştir.[426] Aslında Fellini, bu filmde Marcello'ya, dolayısıyla kendi kendisine bir "ışık" arıyor. Ve bu "ışık", Roma gibi baştan çıkarıcı olan Anita Ekberg'tir. Roma, "*Bisiklet Hırsızları*"nda bisiklet sahibi olamayan ve hayat karşısında mağdur olanların natüralist dekoruyken, "*Tatlı Hayat*"ta "mutsuz soylular"ın teatral dekorudur. Fellini'nin "*Roma*" filmi ise, bu kez otomobil bolluğuyla çekişen tarihi kenti karşı karşıya getirir.

Cinecittâ'nın kuruluşundan itibaren Mussolini rejimi aktüel filmlerle ("Cinegiornali Luce") sinemaya yansımıştı; buna rağmen Cinecittâ neorealizmin en büyük İtalyan film sanatçılarına bir kulvar açacaktı. Cinecittâ, aynı zamanda kent(ler) yaratan bir "sine-kent"tir. Fellini'ye "Hangi kentte yaşamayı seviyorsunuz?" sorusu yöneltildiğinde, "Cinecittâ" cevabını vermişti: "Çünkü Cinecittâ her şeyi içine alabilir. Cinecittâ'da Roma, Londra, New York veya Paris'i yeniden kurabilirim."[427] Fellini, "Satyricon"un renkli manzaralarıyla Cinecittâ'da Antik Roma'yı yeniden kurmayı başardı. Kafka'nın "*Amerika*" romanını uyarlama konusunu ele alan "Intervista" filmi ise Cinecittâ'ya melankolik bir dönüştür. 1940'larda aşağı yukarı yüz filmin çekildiği bu stüdyolarda Rossellini, Fellini, De Sica gibi yönetmenlerin filmlerinden başka, Mankiewicz'in "*Kleopatra*", LeRoy'un "*Quo vadis?*", Wyler'un "*Ben Hur*" gibi antik çağı canlandırdığı filmler de gerçekleştirildi.

Savaşın bitimindan sonra ise Roma, filmleri oluşturan en dikkat çekici sinemasal figür ve malzemeydi. Paris, Lumière'lere ilk filmsel malzemeleri sağlarken, Roma, Lumière'lerin geleneğinden giderek, onlardan yarım yüzyıl sonra, sinemaya yeni bir yön kazandırdı. Roma, film sanatının en güzel laboratuvarlarından biri olmadan önce de uzun bir tarih boyunca sanatsal bir laboratuvardı. Antik çağda modern cumhuriyet ideolojisinin merkezi olan Roma, bir "dünya kenti" olarak megapolün habercisiydi.[428] 1530 yılından itibaren Roma, papalık makamı rolüne uygun işlevsel bir yeniden yapılanma geçirdi. 16. yüzyılın ikinci yarısında ise, bir sanat laboratuvarına dönüşmüştü. Papalar ise, Roma'nın bütün Katoliklerin başkenti olmasını istiyordu ki bu talep, mimari alanda kendini göstermişti. 17. yüzyılda ise barok estetik'in zaferi görüldü. Büyük dinsel yapılar ve belli başlı kentsel mekânlar şehrin gösterişli karakterini yüceltti; bütün kent de sonsuz bir tiyatro dekoru gibi kullanıldı. Katolik dünyanın merkezi vizyonu olan Roma, "Aziz Kent" olarak benimsendi. Fellini ise bunu ters yüz edip Roma'yı arzu şehri olarak kullandı. Anita Ekberg oynadığı kısa metrajlı bir filminde, poposunun Roma'daki bütün kiliseleri sallayabileceğini öne sürdü. Roma, belki de Freud'un düşlerinin de kentiydi. Freud, kentin işaret

noktalarının ortak "hatırlama sembolleri" işlevi görebileceğini söylüyordu. Kevin Robins'e göre, kentin kolektif hayal gücünü belirleyen ve yoğunlaştıran şey, *lieux de memoire*'dir (hatıra yerleri). "Ancak," diye belirtiyor Robins, "elle tutulamayan başka olgular da var; kent kültüründe birikerek kolektif duygularımıza yer açan mitler ve hikâyeler. İşte burada sinema önem ve anlam kazanmakta. Kolektif kent yaşamının düşsel işleyişinde filmsel kentin önemli bir rolü vardır. Grubun korkuları, kaygıları, fantazyaları ve arzuları filmin mizanseninde yer alır. Kent imajında, kentin tüm görünümlerine kolektif anlamlar yüklenir. Yaratılan bir kent halesi vardır; kent alanlarında nesnelerin, insanların ve çevredeki kümelenmelerin varlığı, tüm bunların coşkunluğu 'iz bırakır'. Bu, kentin düşsel alanıdır..."[429]

Fellini, "*Tatlı Hayat*" filminde Bernini'nin barok üslubundaki çeşmesinin önünde Anita Ekberg'li o ünlü sahnesini çektiğinde Roma'nın kolektif hayal gücünü yoğunlaştıran bir hatıra yerini "arzulu" bir şekilde filmin mizansenine katarken, aynı zamanda Freudyen seksüel "düşsel" boyutuna da katılmış oldu. Fellini'ye yıllar sonra "*Tatlı Hayat*" filmi üzerine bir soru sorulduğunda, aklına gelen ilk şeyin fosfor saçan bir güzelliğe sahip olan Anita Ekberg olduğunu belirtmiştir. Aynı şekilde seyirciler için ilk akla gelen şey de Ekberg'in Trevi çeşmesinde yıkandığı sahneydi. Bu sahne, barok anlamdaki gibi "coşkun", "baştan çıkarıcı", "esrik" ve "taşkın"dı.[430] Mitsel-düşsel bir alanda çekilen "*Tatlı Hayat*", aynı zamanda bizatihi bir mitos olmuştur. "*Tatlı Hayat*" ve genel olarak Fellini'de Roma, hem "*Tatlı Hayat*" hem "*Sekiz Buçuk*" hem "*Satyricon*" hem de "*Roma*" filmlerinde "iyi kent, iyi düş demektir" önermesinin "sine-masal" dekorudur. "Roma, yönetmenin kente karşı hissettiği ve bütünleştiklerinde bir kaos görünümü veren duyguların görsel bir senfoniye dönüşümüdür. "[431] Ahenkli ve rengârenk fantezileriyle bir "*İnsanlık Komedyası*"nı "*Satyricon*", "*Amarcord*", "*Sekiz Buçuk*", "*Fellinis, Roma*", "*Tatlı Hayat*", "*Intervista*", "*Kadınlar Şehri*" gibi filmleriyle yaratan Fellini, bunu geometrik değil, insanın dolambaçlı karakterine (Freud, Kafka, Dostoyevski, S. Dali'de olduğu gibi) uygun olarak tasvir etti. Onun manzaralarında düşsel, toplumsal, tinsel, politik, metafizik, cinsel, dinsel, psikolojik süreç ve allegoriler vardır.

17. yüzılın sonunda Roma, yetkin bir barok havasına ulaştı. Barok perspektif kullanma sanatı, politik ve oldukça verimsiz kültürel koşullara rağmen her zaman günceldi. Mekân, kentsel mimari ile tiyatro arasında bütünlüklü bir kaynaşma yarattı; böylece kent tam bir dekora dönüştü.[432] Barok kent, güç ve zevki gözardı etmemişti. Sanatsal bir dekora ulaşan Roma'nın şehircilik yapısı ise, faşizmin iktidara gelmesiyle radikal bir biçimde değişti. Daha az üretken bir hale getirilen Roma, bu dönemde güçlü ve merkeziyetçi bir devletin başkentiydi. Yeni rejim, ortaçağ ve Rönesans'ın Roma'ya kattığı güzel mekânlarına müdahale etmekle kalmadı, aynı zamanda Roma nüfusunun büyük bir kısmını şehrin kenarlarına iterek sağlıksız ve sefil koşullar içinde bıraktı. Roma, yeni rejimin elinde sadece modern bir kent değil, aynı zamanda "zafer"e yakışır bir kent olmalı ve faşist çağ'ın "zafer"ini durmadan genç kuşaklara sunan bir realizasyon alanı gibi olmalıydı. Siegfried Kracauer de, İtalyan faşizminin teatral bir sunumu tercih ederken, Alman faşizminin dinsel manzarayı benimsediğini belirtmektedir.[433] Öte yandan, "Roma'yı," diye nutuk çekiyordu Mussolini, "mandolin oyuncularının, aile pansiyonlarının, ayakkabı boyacılarının, orospuların, papazların ve bürokratların asalak şehri olmaktan kurtarmalı; ve onu ismine yakışır şekilde proletaryasız düzenlemeli... "[434]

Roma'da çekilen Yeni Gerçekçi filmler, faşizmin kötülüklerine karşı verilmiş mükemmel betimlemeci-eleştirel yanıtlardı. "*Kaldırım Çocukları*", "*Paisa*", "*Roma Açık Şehir*", "*Bisiklet Hırsızları*" savaşın hemen bitiminden sonra yapılmışsa da, bu filmlerin hepsi rejimin yol açtığı yoksulluğu belgeledi. Bütün bu yapıtlar, mevcut gerçekliğe itiraz ederek onu protesto ederler.

1937 tarihinde yapılan Cinecittâ'dan önce 1905'te Roma'da ilk film stüdyosu kurulmuştu; Lumière'lerden birkaç yıl sonra ise İtalya'da Lumiere'lerin kamerası biraz daha geliştirilerek gündelik hayat, daha sonra da gezici müzik ve gösteri kumpanyalarının gösterileri filme çekilmişti. Roma'dan başka 1900'lerin başında Torino, Milano ve Napoli gibi büyük kentlerde film stüdyoları kurulurken, sinema salonu sayısı da yüzü bulmuştu. Bu verilerden anlaşılabileceği gibi Yeni Gerçekçilik

sinema akımının doğması için büyük kentlerde teknik olanaklar mevcuttu.

Roberto Rossellini, "*Roma Açık Şehir*", "*Paisa*" filmleriyle, De Sica da "*Bisiklet Hırsızları*", "*Kaldırım Çocukları*" filmleriyle sinema sanatına yeni bir görme biçimi kazandırdılar. Roma'nın yoksul ve mutsuz günlerini belgeleyen bu filmler yoğun dramatik ve hümanist bir özle gerçekleştirilmişti. Realist film kuramcılarından André Bazin için gerçekçi baz, "participation" (eşlik etme) iken, bir diğer realist olan Kracauer için realist baz, belgesel bir şekilde realitenin bir film anlatısıyla somutlaştırılmasıdır. Başka deyişle, gerçekliğe eşlik etme ve belgeleme veya şeylerin gerçekliği ve oluşturmanın gerçekliği... eğilim yalındır ve tasvirci eleştirel teorilerdir.[433] Değiştirilmemiş gerçeklik olan fotografik yansıtma, sinemaya, müdahaleye uğramamış hakikatin ortaya çıkarılması için bir olanak vermiştir. Sonuçta sanatsal dönüştürme süreci realitenin filtreden geçirilerek yeniden yaratılmasındadır. Bu yanıyla sinema, tarihin estetik bir tanığıdır. "*Bisiklet Hırsızları*", "*Roma Açık Şehir*" gibi filmler, gerçeği taklit etmedi; ama sanatsal bir üslupla gerçeği anlamlandırdı. Rudolf Arnheim'ın öne sürdüğü, "Sanat, maddenin özünü açığa çıkarır"[436] önermesi gibi, bu filmler de maddenin özünü gerçekçi ve hümanist anlayışlarla açığa çıkardılar. Kracauer'in öne sürdüğü problematiği yeniden ele alan Marc Ferro da, tarih ile sinema arasında bir ilişkiyi dile getirecek ve sinemayı tarih bilimine sağladığı malzemeler açısından değerlendirecekti. Genel olarak Kracauer ve Bazin'in zihninde yapıt, anlatısal bir biçimde stilize edilerek sanatsal bir özelliğe dönüşür. Bu filmsel modele "*Bisiklet Hırsızları*", "*Roma Açık Şehir*" gibi yapıtlardan başka, "*Gelin*", "*Sürü*", "*Umut*", "*Hakkari'de Bir Mevsim*", "*At*" gibi Türk filmleri de uymaktadır. Ayrıca Kracauer ve Bazin için Yeni Gerçekçilik, sinemanın kendisini yönlendirmesi gereken bir ölçüt olmuştu.[437] Ancak Yeni Gerçekçi sinema, estetik olmaktan ziyade etik bir tutum içinde olmasına rağmen, etik tutum, estetik bir değere dönüştü. Bu sinema anlayışı gündelik yaşantı, röportaj ve günlük gibi materyalleri işleyerek kendini kanıtladı. Zaten Zavattini de, realitenin oldukça zengin olduğunu ve bunu insani yönden filmsel dramaturjiye dönüştürmenin yeterli olacağını düşünmüştü.

Kracauer'a göre, konusu olmadan, filmin salt belgesel biçimde çekilmesi yeterli değildir. Kracauer, avangard olan ve heyecan uyandıran Ruttmann'ın "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*" filmini bu yüzden beğenmemişti. Film estetiğinin oluşabilmesi için bir öykünün sağlanması gereklidir. Bazin'e göre ise, Rossellini ve De Sica, hayatın gerçeğini ve nesnelerin doğasını filmleştirirken, André Malraux ve Ernest Hemingway'in eserlerindeki gazetecilik stilinin kristalleşmiş yapısını kaynak almışlar ve bu yönetmenler büyük çalışmalarını bu yapı üzerinde şekillendirmişlerdi.[438] Zavattini'den başka, Pavese, Moravia gibi İtalyan yazarlar da Yeni Gerçekçi sinemacılara hikâye ve senaryolarıyla katkıda bulunmuştu.

Filmi sanat yapan şey, belgeleme ile öykülemenin ahenkli bir birleşimidir. "*Bisiklet Hırsızları*", "*Roma Açık Şehir*", "*Milano'da Mucize*" gibi filmler de belgeleme ile öykülemeyi öylesine güzel kurar ki, Bazin, film kuramını büyük ölçüde bu filmlerin sayesinde formüle eder. Gerek Kracauer gerek Bazin gerekse Ferro'nun sinema anlayışları ise, Lukacs'ın, gerçekliğin yansıması ya da toplumsal dünyanın "sembolik anlatım"ını anımsatmaktadır. Yeni Gerçekçi filmler de toplumsal dünyanın sembolik anlatımını yaptı. Diğer yandan İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının "kentsel filmleri" Kracauer'in realist film kuramından başka onun, sinemanın özünü sokakların kitlesinde gören "sine-site" anlayışını da hatırlatıyor.

Bu sinema akımının senarist ve felsefecisi Zavattini'ye göre sinema, öğrenme konusunda mükemmel bir araçtır ve başka hiçbir araç sinema gibi, şeyleri, gündelik konumlarındaki uzunluklarını, akışlarını, orijinallikleriyle ifade edemez. Üstelik sinemadaki her an alabildiğine zengindir. Banal diye bir an yoktur. Ve biz ne iyi, ne kötü, ne aziz, ne şeytanız; biz sadece "biziz".[439] Zavattini'ye göre, günlük yaşantı, normal görüntüsü içinde sıkıcı değildir. Kendi halinde akıp giden hayata ille de özel bir konu yüklemek amacında olan tiyatronun tutumu da yanlıştı. Pabuç satın alan bir kadın, parkta uyuklayan bir ihtiyar, sabaheyin yatağından kalkan bir genç kız, ağlayan bir çocuk, iş arayan bir adam... gibi durumlar filmsel malzemelerdir. Bazin de gerçeği montaj tekniği

sayesinde manipüle etmeyi eleştirerek, film çekiminin realiteye eşlik etmesinin yeterli olduğunu, hatta Yeni Gerçekçi montaj tekniğinin, ideolojik olan Sovyet montaj tekniğine yönelik bir başkaldırı olduğunu öne sürmüştü. Üstelik Bazin'e göre, "*Bisiklet Hırsızları*", film boyunca işlediği sosyal mesajıyla, İkinci Dünya Savaşı sonrası geçerli tek komünist filmdir. Lukacs'ın hayran olduğu, ayrıca Bazin'in de hayran kalabileceği Marx'ın, "Radikal olmak, şeyleri kökünden ele almaktır. Ama insanın kendisi için ele almak" anlayışı, Şarlo gibi, pekâlâ Yeni Gerçekçiliğin de bir bakış açısı olabilir.

Roma, barok'un sarhoş edici ve taşkın özelliğinden hakiki atmosferine kadar pek çok harika filmin dekorunu oluşturdu. "*Bisiklet Hırsızlan*", "*Roma Açık Şehir*", "*Kaldırım Çocukları*" gibi filmler, doğal mekân, ışık ve oyunculuklarla Roma gerçekliğini ona sadık kalarak belgelediler. Filmler bize "Roma, işte budur" derken, "*Tatlı Hayat*", Roma'nın bir başka yaşam tarzını gösterdi. Genel olarak Roma'yı fon olarak kullanan yönetmenler, Roma'nın gerçekliğini ve düşsel boyutunu temsil etmeyi benimsediler. Ancak Roma, 1950'li yılların sonlarında köklü bir biçimde tüketim toplumuna dönüştü. Roma ve "dölce vita" (*Tatlı Hayat*) mitosu da bu yıllarda ortaya çıkmıştı. William Wyler da "*Roma Tatili*" filmiyle "Tatlı Roma"yı yansıttı. Paris gibi Roma da (Tatlı Hayat mitosuyla) film görüntüleri sayesinde seyircilere, "Keşke ben de orada olsam!" dedirtmektedir.

İtalyan sineması sadece Roma'yı değil; aynı zamanda özellikle Antonioni'nin filmleriyle Milano'yu; F. Rossi'nin filmleriyle Napoli'yi tasvir etmiştir. Venedik'in Visconti tarafmdan (Venedik'te Ölüm) yorumu, De Sica'nın "mucizevi" filmi "*Milano'da Mucize*" ile Pasolini'nin pek çok filminde İtalyan kentleri sinema sanatına harika manzaralar katıp birer "aktör" oldular.

Paris'te Yeni Bir Devrimci Dalga

"Paris, sonsuz gençlik şehri. "

(Stefan Zweig)

"Bir sabah gün doğarken ateşli bir sabırla donanmış olarak gireceğiz görkemli kentlere... "

(Arthur Rimbaud)

DIE KUNST IST FREI[440]

(SANAT ÖZGÜRDÜR)

"Topluma meydan okumak" diye belirtmişti Theodor Adorno, "onun diline de meydan okumayı içerir."[441] "Sonsuz gençlik şehrinin sine-yazarları da toplumsal hayata meydan okuduklarında film diline de radikal bir biçimde meydan okumuşlardı; 19. yüzyılın Parisli "lanetli şairler"inin topluma ve şiirin diline meydan okumaları gibi. Dekadans ve sürrealizm gibi kültürel olguların Paris'e özgü olmaları kadar "Yeni Dalga" (La Nouvelle Vague) sinema anlayışı da bu "sonsuz gençlik şehri"ne özgü olarak ortaya çıktı ve yayıldı.

Paris, coşkulu, özenle seçilmiş, kaldırımları bol bol arşınlanmış, üzerinde birdirbir oynanmış, aşk yaşanmış ve kovalamaca yapılmış bir "oyun" alanıydı. "*Serseri Âşıklar*", "*Dörtyüz Darbe*", "*Cleo 5'ten 7'ye*", "*Zazie Paris*"te vs. gibi filmlerde Paris doğal bir dekor şeklinde kullanılmıştır. Godard'ın keyifli bir sinema tanımlaması vardır: "Sinema perdesi bir duvardır, duvarlarsa üzerinden atlamak için yapılır. Ben de kendimle birdirbir oynuyorum. "

Yeni Dalga yönetmenleri Paris caddelerinde "oyun" oynadılar. "*Serseri Aşıklar*" ise Champs- Elysees üzerinde sonu ölümle biten "eğlenceli"

bir filmdi. Agnès Varda'nın "*Cleo 5'ten 7'ye*" filmi ise, Corinne Marchand'un, Clichy Meydanı'nda, Bastille'de, Saint Germain'de, Mont Souris Parkı'nda iki saat içinde yaptığı bir "gezinti" aracılığıyla "kişilik"in tetkik edildiği bir hikâyedir.[442] Varda, iki saatlik Paris gezisinden kurmaca bir film yaratmayı başarmıştır. Bu arada "Kadınlar, " diye yazmıştı Jacobs, "kentte yaşamayı, kentleri planlayan ve inşa eden erkeklerden çok daha iyi bilir. Hem de sokak sokak, günbegün..."[443] "*Cleo 5'ten 7'ye*" filminin genç kadınının kentle olan canlı gündelik ilişkisi Jacobs'u doğrulamakta, kadının da genişlemiş özgürlüğünü hatırlatmaktadır. Ortaçağdan gelme "Kent havası özgürleştirir" düşüncesi modern Paris hayatı ve onun sinematografik sunumu için de geçerlidir.

Öte yandan "*Dörtyüz Darbe*" filmindeki erkek çocuk, okul ve aile içindeki sıkıntısını atmak için hem okul hem de evden kaçarak Paris'te dolaşır ve sinemaya gider; babası ise, "Düşünebiliyor musunuz sayın hâkim, oğlan spordan nefret ediyor. Kendini saatlerce sinemaya hapsederek gözlerini bozmayı tercih ediyor, " diye yakınır; kırsal alana gönderildiğinde ise çocuk iyice bunalıma girer; kırsal alan ona bir "hapishane" gibi gelir ve orada intihara doğru sürüklenir. Oysa Paris'teyken üzüntüsünü dağıtabileceği ve hatta mutlu olabileceği fırsatlar bulmuştur. Bu filmde hümanist François Truffaut, çocukluğu okşarcasına kamerasını Paris'in duvarları arasında usul usul gezdirir.

Luis Bunuel'in "*Gündüz Güzeli*" filminde ise, kadının durumu Balzac'ın bir gözlemine benzemektedir: "Paris kadınlarının yarısının hayatı," diye yazmıştı burjuva karakterlerini çok iyi gözlemleyip tasvir eden Balzac, "dıştan göz kamaştıran bir lüks, ruhlarındaysa, korkunç tasalar..."[444] Cinsel, politik ve dinsel allegorilerle burjuvazinin ikiyüzlülüğünü "*Arzunun Şu Karanlık Nesnesi*", "*Viridiana*", "*Mahvedici Melek*", "*Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*", "*Bir Hizmetçinin Günlüğü*" filmlerinde olduğu gibi "*Gündüz Güzeli*" filminde de açığa vuran Bunuel; Visconti, Godard, Fassbinder, Pasolini gibi yönetmenlerle birlikte yerleşik düzeni savunmaya çalışan güçlerle sürekli bir çatışma halindeydi. Marcuse, Sartre, Fromm, Camus, Beauvoir, Genet gibi yazar ve düşünürler nasıl toplumsal değerleri sarsmak istediyse, bu yönetmenler de bir yandan

toplumsal sarsıntıyı göstermek diğer yandan da bu sarsıntıya eşlik etmek istiyorlardı.

"*Gündüz Güzeli*" filminde bir burjuva kadını canlandıran Catherine Deneuve (Severine), mutsuz geçen evlilik ve aşk hayatına karşılık gündüzleri fahişelik yaparak mutlu olmaya çalışır. Bunuel, hem burjuva ahlakını, hem aşkını hem de seksüel ikiyüzlülüğünü ortaya sererken, Paris'in sağladığı bir olanağı da gösterir: Kentte "fahişe" olma olanağı veya dıştan göz kamaştırıcı bir lükse karşılık fahişelik yapıp mutlu olma şansı. Sonuçta kentsel alan her durumda kırsal alandan daha göz kamaştırıcı ve güçlüklere karşı alternatif sağlayabilen bir mekanizmaya sahiptir.[445] Severine, kocasıyla tatildeyken sıkılmış ve bir an önce kendini daha mutlu hissettiği Paris'teki randevuevine dönmek istemiştir. Bunuel, filminde ayrıca sado-mazoşist ve fetişist bir sınıfın aşka karşı da suçlu ve katil olduğunu göstermiştir. Geleneksel burjuva toplumunun sado-mazoşist cinselliğine karşılık "*Paris'te Son Tango*" (1972) filminde Bertolluci ise, aşk ve sekse ilişkin geleneksel değerlere Marlon Brando'yla meydan okudu.

"*Ve Tanrı Kadını Yarattı*"ğı İçin Teşekkürler

Claude Chabrol, François Truffaut, Jean- Luc Godard ve diğer genç sinema tutkunları, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Roberto Rossellini hakkında polemik yaparlarken, gazeteciler, "*Ve Tanrı Kadını Yarattı*" filminden sonra Brigitte Bardot'yu bir vahiy ve bir devrim gibi göstermişlerdi. Roger Vadim'in "*Ve Tanrı Kadını Yarattı*" filminden önce Ingmar Bergman da 1952 yılında "*Monika*" filmini yapmıştı. Her iki film, gençliği beden ve tabiatla provoke etmişti. Şüphesiz Paris'te uzun bir süre yaşayan Amerikalı ressam, fotoğrafçı ve sinemacı Nicolas Ray de, James Dean'in oynadığı kült filmi "*Asi Gençlik*"le yeni bir "dalga"ya alan açmıştı. Kadın bedeninin mizanseni ayrıca Dos Santis'in "*Acı Pirinç*" ve Fellini'nin "*Tatlı Hayat*" filmlerinde de mevcuttu. Bedensel mizansene Godard, detaylı çekimlerle Bardot'nun çıplak bedenini "*Horgörme*" filminde göstererek katılmıştı. Bundan önce Truffaut, Vadim'e "*Ve Tanrı*

Kadını Yarattı" filminde gün ortasında sahiden sevişen ve arzularını sergileyen genç bir kadını gösterdiği için teşekkür etmişti.[446] Söz konusu görüntüler Yeni Dalga yönetmenlerine cesaret vermişti. "Kişisel sinema" peşinde olan bu yönetmenler, sokakta, odada, sahilde, yatakta vs. yakın çekim ve ayrıntılarla bir romancı gibi herhangi bir kişiliği filmsel bir biçimde göstermeye başladılar. Bu, çağına uyan yeni bir özgürlük anlamına da geliyordu.

Her türlü otoriteden bağımsız davranmak isteyen ve "toplumu savunmak gerek"tiğini açıklayan Michel Foucault, iktidarlarla ilişkisi olmayan bir toplum anlayışını savunarak bunun soyut bir talep olmadığını dile getirmişti.[447] Bireyselliği meşrulaştırmaya girişen Yeni Dalga sineması ise, talep ve arzularını devrimci bir stille sahneledi. Montaj tekniğinin Godard ve Resnais tarafından yeni kullanım biçimi de modernitenin yönlerinin sinematografik ifadelerinden biri olmuştu.

İsyankâr bir karaktere sahip olan ve orta sınıf toplumsal değerlere meydan okuyan James Dean'le özdeşleşmek ve Brigitte Bardot gibi davranmak isteyen bir gençlik, bu görüntüleri ilgiyle izlemişti. Üstelik Paris'te gençlik 1950'lerde kitlesel bir biçimde sinemaya gidiyordu. Örneğin 1955 yılında Paris'teki sinema seyircisinin %43'ü 15 ila 24 yaşları arasındaydı. Aynı dönemde öğrenci ve entelektüellerin mahallesi olan Quartier Latin ile bulvarlarda sinema salonları çoğalmıştı. Sinema salonlarının altın çağı olan 1950'lerin ortalarında gençlik günbegün filmlerle, o filmlerin hikâyeleriyle, kahramanlarıyla yaşıyordu. Yeni Dalga kuşağı için sinema, gündelik hayatın bir başka dünyasıydı.[448]

Öte yandan 1954 yılından 1950'lerin sonlarına kadar Cezayir Savaşı için Fransız ordusu toplu olarak harekete geçen genç askerleri azgın bir biçimde istiyordu; üstelik askerlik hizmet süresi 28 aydı. İkinci Dünya Savaşı'ndan daha yeni kurtulmuş bir halk bir başka savaşa çağırılıyordu. Fransa'nın Cezayir politikasını reddeden Godard'ın "*Küçük Asker*" filmi de Fransa'da yasaklanmıştı. Buna karşın özgürlüğün bir simgesi olan ve Yeni Dalga kuşağını büyüleyen Albert Camus, şaşırtıcı bir biçimde Charles de Gaulle'ün işgalci politikasına sıcak bakmıştı.

Gerçekte Camus'nün eserlerinde de -"Veba" ve "Yabancı"da- Cezayirli karakterler pasif, Fransızlar ise aktiftir; başka sözlerle politik ve toplumsal yaşamda da Fransız egemenliği söz konusudur.[449] Camus'nün bu tutumu, sadece bir temsil ya da yansıtma değil, aynı zamanda Fransa'nın sömürgeci politikasına da bir eşlik etme biçimidir. Oysa bilindiği gibi 2000 yılına doğru işgalciliğinden dolayı Fransız parlamentosu Cezayir'den özür dileme kararı almıştı.

Bu arada Paris'te gezme eylemi, Baudelaire ve Rimbaud'dan, Yeni Dalga kuşağına kadar -örneğin Georges Perec, Paris'i boydan boya dolaşmayı hep sevmiştir- bir tercihtir. Oyuncu ve film yönetmeni Virgie Thevenet de, kırsal alanın kendisini strese soktuğunu, ajitasyonu, hareketi, insanlara bakmayı ve Paris'in gösterişli özelliğine bayıldığını söyler.[450]

"Caddelerin ruhu" olarak Yeni Dalga, genel olarak Paris'in bir topoğrafyasını temsil etti. Örneğin "*Dörtyüz Darbe*", "*Serseri Aşıklar*", "*İdam Sehpası*", "*Bütün Erkeklerin Adı Patrick*", "*Cleo 5'ten 7'ye*" vs. Sinemanın varoluşunu özellikle caddelerin ruhunda bulan Kracauer'a uyan bir film anlayışına sahip olan Yeni Dalga, 1920'lerdeki modern kentsel hayatın gündeliğini kaydeden avangard filmlerin, Rossellini ve De Sica'nın yapıtlarının ve ayrıca modernitenin mekanizmasını bulvarlarda bulan Benjamin ve onun izinden giden Marshall Berman'ın anlayışıyla paralellik taşımaktadır. Fransız film tarihinde, kentin sokak ve caddeleri pek çok filmin oluşturulmasında her zaman bir rol üstlenmiştir. Fakat ne kadar çok film çekilmiş olursa olsun (ve bunlar ister belgesel, ister kurmaca, isterse belgesel-kurmaca şeklinde çekilmiş olsun) Paris, sahnelendiğinden çok daha karmaşıktır. "Paris'in ortaçağdan kalma dar sokakları da Walter Scott'un orman yolları gibi dolambaçlıdır."[451] Umberto Eco'nun bakışına göre ise Paris, "*Foucault Sarkacı*" romanından veyahut Perec'in Parisyen bir romanından daha karmaşıktır.[452] Daha da ileri giderek, Paris'in, Balzac ya da başka bir önemli yazarın tasvir ettiğinden daha karmaşık olduğu ileri sürülebilir. Başka sözlerle hiçbir sanat yapıtı, hatta hiçbir sanat biçimi, "gerçek"i bütünüyle ifade edemez, fakat genel görünümlerini "gerçek"i kavrayabilen bir şekilde açığa

çıkarabilir. Balzac, "Goriot Baba"da Paris'in bir muamma olduğunu - şüphesiz bütün büyük kentler gibi- mükemmel biçimde ifade etmişti:

> "... Paris gerçek bir okyanustur. Oraya iskandil atın, derinliğini asla öğrenemezsiniz. Onu baştan başa dolaşın, tarif edin! Dolaşıp araştırmakta, tarif etmekte ne kadar titiz ve dikkatli davranırsanız davranın; bu denizin araştırıcıları ne kadar kalabalık ve ilgili olursa olsun, orada daima el sürülmemiş bir yer, bilinmeyen bir mağara, çiçekler, inciler, canavarlar, işitilmemiş, görülmemiş edebiyat dalgıçlarının unuttuğu bir şeye gene de rastlanır."[453]

Paris'in cadde ve meydanları yalnızca sinemasal bir alan açmamıştı, aynı zamanda, roman, şiir ve resim alanında da bir üretim ve bir yaratı merkezi olduğu daha önceki sayfalarda ifade edilmişti. 1789 yılındaki Fransız Devrimi'nden sonra 1830, 1848 ve 1871 devrimlerini yaşayan Paris, Yeni Dalga'nın açtığı sinemasal devrimden sonra sosyal ve politik bir devrime de sahne oluyordu. Sonuçta Paris modern çağda, hem sinema, hem edebiyat, hem resim, hem de politik hayatın devrimsel sahnesiydi. 19. yüzyılın Paris'inde edebi alanla sosyal ve siyasal alanın köklü bir biçimde iç içe geçmesi gibi, sinema da 1960'lı yıllarda Paris'in kinetik hayatıyla, özellikle Godard'ın filmleriyle iç içe geçti. "Parisyen sinema"da, "devrimlerin en son hedeflerini, bireyin özgürlük ve mutluluğunu"[454] temsil ediyordu. Özgürlük ve mutluluk idealları da Frankfurt Okulu[455] ve bu Okul'un hiç doğru bulmadığı Camus ve Sartre'ın da odak noktasını oluşturuyordu.[456] Ayrıca Paris'in politik ve kültürel hayatının etkin iki yazarı, André Malraux ve Sartre, Godard'ın politik ve moral referansları konumundaydılar.[457]

Yeni Dalga filmlerinde, dikkat çekecek biçimde, bireysel ve özgürce gezintiler sahnelenmiştir. Truffaut daha 1957 yılında, bireysel ve otobiyografik romanlarda olduğu gibi, kişisel sinemadan bahsetmişti. Truffaut, bir seyahat, bir hastane günlüğü, bir askerlik anısı, bir düğün anı gibi durumları filme kaydetmek üzerinde durmuştu. Truffaut'nun "*Dörtyüz Darbe*" filminden başka, "*Jules ve Jim*", "*Son Metro*" gibi filmleri ile Chabrol'un "*Yakışıklı Serge*", "*Sadakatsiz Kadın*" gibi filmleri de onun

filmsel önermesinin genel eğilimindedir; Alain Resnais'nin "*Marienbad'da Geçen Yıl*" gibi film sanatının önemli filmi ile Eric Rohmer'in "*Etoile Meydanı*" ve Jacques Rivette'in filmleri de "kişisel film" modeliyle yapılaştırılmıştır. En başta Schlöndorff olmak üzere Yeni Alman Sineması da "kişisel film" önermesinden etkilenmişti.[458] Türk sinemasından Ömer Kavur, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un filmleri de "kişisel film" anlayışını andırmaktadır.

Paris, Yeni Dalga sineması yönetmenleri, yazarları, entelektüelleri için olduğu kadar seyirci için de özgürleşme üzerine yeniden düşünme alanı açmıştı. Özgürleşme üzerine olan yeni akıl yürütme, kolektif bir bilinçle değil, bireysel olanı keşfetmeye, "ben"i ön plana çıkarmaya yönelik olarak ifade edildi. Bu kuşak, "ben"in özgürleşmesinden söz eden Erich Fromm, Herbert Marcuse, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jean- Paul Sartre, Michel Foucault, Jean Genet gibi özgürleşme yanlısı yazar ve düşünürlerin çağdaşlarıydı. Ayrıca burjuvaziye özgü olan sıkıntı verici hayat tarzı ve duygusu Chabrol, Resnais, Godard gibi sinemacılar tarafından yansıtıldı.

1789 Devrimi'nden beri Paris'te ortaya çıkan gerek politik gerekse sanatsal faaliyetler bir süre sonra Avrupa ve daha sonra diğer kıtalara yayılmıştır. Paris'teki 1968 öğrenci ayaklanmaları gibi, yeni film anlayışı da Alman, Çek, Brezilya vb. yeni sinemaları etkileyecekti. 1960'lı yılların "karşı kültür" hareketlerinden biri olan Yeni Dalga, "karşı sinema" yaratmak istemiş ve bunu başarmıştı. Kurumsallaşmış iktidar ve teknik-bürokratik rasyonaliteye karşı çıkan karşı kültürler, felsefe, siyaset, müzik, sinema, giyim, dil ve genel olarak bütün bir yaşam tarzında yeni alışkanlıklarla otoriter eğilimlere isyan etmek, günlük hayatı eleştirmek ve bireysel iradeleriyle kendilerini gerçekleştirebilme alanları üzerinde duruyordu. Büyük kentlerde -Paris, Prag, Şikago, Berlin vs-, üniversitelerde, sanat kurumlarında, caddelerde kendini ifade eden 1960'ların karşı kültür hareketi[459] geleneksel değerlere saldırırken, Godard, Straub gibi "tartışmacı karşı sinema" rejisörleri de realist anlatı filmlerinin geleneklerini açığa vurmak ve onların yetersizliklerini ortaya çıkarmak, geleneksel sinemanın montaj karakterinin de bir yanıltma manevrası,

bir yanlış bilinç ve bir ideoloji olduğunu göstermek istiyorlardı.[460] Burjuva değerlerine meydan okumak ve onun ikiyüzlü yanlarını açığa vurmak, zihinsel ve sanatsal alanlarda ifade ediliyordu; üstelik kitlesel bir destek de buluyordu.

1968'lerin özgürleşme taraftarı devrimci taleplerin hazırlanmasında pay sahibi olan Yeni Dalga sineması, aynı hareketlerden kendine malzeme bularak hayatın akışına sosyo kültürel bir aktör olarak da yön veriyordu. Gerçeküstücüler'in ve Marcuse'nin açtıkları özgürleşimci ve eros'a yer veren "ruh"tan beslenen Yeni Dalga kuşağı için artık "Devrim", Marcuse'nin ileri sürdüğü gibi "yaşam uğrunadır, ölüm değil. Sanat ve devrim arasındaki en yakın akrabalık da buradadır."[461] Zaten bu kuşak için Paris'teki hareketli siyasi ortam bir çeşit "karnaval"a dönüşmüştü.

Sinemanın "Tek Yahudi"si Godard'la Düşünerek Birdirbir Oynamak

"Kişisel filmler" yapan "Yeni Dalga" kuşağı, mutluluğu bulma ve bunu artırmanın yollarını arıyordu. Bu noktadan hareket eden Alman sinema yazarı Ulf Poschardt da, Godard'ı "Yaşama sevincinin peygamberi" olarak tanımlamış.[462] "Yasaklamanın yasak" olduğu bir kuşağın yönetmeni olarak Godard, belirlenmiş bütün film modellerini "yadsıyarak" -ve bazılarını "özümseyerek"- yeni bir film biçimi yarattı. Sinemanın maalesef bir "dil" olduğunu düşünen Godard, bu "dil"e meydan okudu. Godard'dan etkilenmiş olan Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha'nın film kompozisyonu hakkındaki bir düşüncesi Godard ve genel olarak sinema tarihi üzerine harika bir saptamadır:

> "Eisenstein düzenledi, Welles bozdu, Yeni Dalga yeniden keşfetti, Godard ise, Joyce'un romana kattığı noktaları sinemada yeniden düzenledi.[463]

Godard'a göre, sinemayı güzelleştiren an'dır; çünkü sinema, an'ı kaydetmesi için icat edilmiştir. Godard özellikle Paris'e özgü an'ın ruhunu, "güzel"in ve "doğru"nun iki kutbuyla, belgesel ve kurmaca ile

kaydeder. "Fotoğraf gerçektir.[464] Sinema ise saniyede yirmi dört kez gerçektir" noktasından hareket ederek Godard, "Bütün büyük belgesel filmler kurmacayla örülü olduğu gibi, bütün büyük kurmaca filmler de belgeselle örülüdür" estetik önermesinde bulunur. "*Ekim*", "*Petersburg'un Sonu*", "*Kameralı Adam*", "*Neşesiz Sokak*", "*Bisiklet Hırsızları*", "*M. Kent Bir Katil Arıyor*", "*Roma Açık Şehir*", "*Taksi Şoförü*", "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*", "*Sürü*", "*Gelin*", "*At*", "*Merkez İstasyonu*", "*Kahire Tren Garı*", "*Güney*" gibi değişik zaman ve kültürel coğrafyaların yapıtları Godard'ın önermesiyle yapılaştırılmıştır; üstelik bütün bu filmler kentsel anlar'ın atmosferini yansıtmıştır.

Filmleri, çelişkili ve ani değişimli olan Godard'ın, sinematografik üretim alanı Paris'tir. Richard Roud'a göre de sinema, özünde bütün sanatların en çelişkili olanıdır ve Godard'ın elinde film aygıtı daha da çelişik bir özellik kazanır.[465] Brecht'in "yabancılaştırma efekti" (Verfremdungseffekt) ile Vertov'un gerçekliği yorumlayıcı belgesel sinemacılığından etkilenen Godard, seyircileri düşünmeye kışkırtarak bir karşı sinema yarattı ki, bu özellik, Paris'in 1960'lardaki politik ve kültürel ruhu'na eşlik ediyordu; hem zamanın ruhundan etkileniyor hem de onu etkiliyordu. Paris'in okyanus gibi derin ve hareketli düşünce ortamında Godard, "Sinemanın her zaman düşünmek için bir araç olduğunu düşünmüş"tür.[466] Godard'ın film manzaraları, Hegel ve Marx'taki düşüncelerin devamlılığını hatırlatır. Sinema tarihinde az rastlanılan bu düşünsel zenginlik, özellikle Paris'e özgü olan demokratik bir kamuoyunun oluşumuna eşlik eder. Akıl yürütme ve zihinsel manzaraların giderek kaybolduğu ve sinemanın bilinç endüstrisi ve televizyona daha da güdümlendiği günümüzde Godard'ın filmleri kamusal etki alanını büyük ölçüde kaybetmiştir. Belki de kendisinin biraz abartılı iddiası gibi Godard, günümüz sinemasının tek "Yahudi"si olarak kalmıştır.

"Modernist avangard" ve tartışmacı bir yönetmen olan Godard, 1960'lı ve 1970'li yılların başlarında yeni tekniklerden yararlanarak gerçekçi anlatı filmlerinin özelliklerini açığa vurmak, yetersizliklerini ortaya çıkarmak istiyordu. Godard ve genel olarak "Karşı Sinema" anlayışında geleneksel sinemanın kurgusal karakteri bir mistifikasyon, bir

yanlış bilinç ve bir ideoloji olduğu gerekçesiyle eleştirilmişti.[467] Godard'ın dünyası ise, toplumun Paris banliyölerindeki dışlanmış bireyleridir; bunlar fahişeler, gangsterler, yabancılar, öğrenciler, serseriler vb'dir. Godard'ın filmlerindeki Paris'in dışlanmış bireylerinin varlık nedeni de, bu kentteki burjuva toplumunun ezici varlığıdır. Bilindiği gibi kentsel hayatın zorluğu ve kapitalist ekonomik düzen, yeni serseriler, aylaklar, işsizler vs. türetmiştir. "*Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey*" filmindeki kadından bahsederken Godard gerçekte kadın kahramandan değil, Paris'ten bahseder: "Kadın, neo- kapitalizmin yırtıcılığıdır, fahişeliktir, Paris yöresidir, Fransızların %70'inin sahip olmadığı banyo salonudur, büyük birliğin korkunç kuralıdır, aşkın fiziğidir, bugünün hayatıdır, Vietnam savaşıdır, modern telekızdır, modern dünyanın ölü güzelliğidir, düşüncelerin dolaşımıdır, yapıların Gestapo'sudur."

Petersburg ile New York'un ruhunu sanat eserleri üzerinden mükemmel bir şekilde ifade eden Berman, Paris'in ruhunu da sanatsal yapıtlar üzerinden okurken, Godard'ın filmlerine değinerek, Godard'ın yapıtlarında Paris sokaklarının etkin ve merkezi bir kahraman haline geldiğini belirtir. "*Hayatını Yaşamak*", "*Kadın Kadındır*" gibi yapıtlarında diye belirtir Berman, "Paris sokaklarının tereddütlü ışıklarını, dişli ya da akışkan ritmini, herkesi şaşkınlığa düşüren bir tarzda kavradı. Godard, böylece sinema sanatına tümüyle yeni bir boyut getirdi."[468]

On iki tablodan oluşan "*Hayatını Yaşamak*" filminde araba çekimleriyle Paris, belgesel bir şekilde kaydedilirken, Champs-Elysees'nin akışkan, ışıltılı görüntüsü ile Paris'in "döküntü" sokaklarında müşteri bekleyen fahişelerin çekimleri de Paris'ten değişik manzaralar sunar. "*Hayatını Yaşamak*"ta Godard, Nana'ya (Anna Karina) kısa sorular sordurarak, kendisi açıklamalar yapar. Bu açıklamalar da kadın, fahişelik, polis ve Paris hakkında bilgi verir. Godard'ın gözünde böylece kamera, Parisyen yaşam hakkında adeta bir enformasyon aracı şeklinde kullanılır. Fakat Godard, verdiği "enformasyon"ları yüz çekimleri ve hüzünlü bir müzikle yorumlarken Paris'in, aynı zamanda "yitik insanlar"ın mekânı olduğunu da gösterir. Godard da, her zaman yaşanılan an hakkında belgesel-kurmaca tarzında film yapan Vertov ve Rossellini

hayranıdır. Ayrıca portre tabloların hayranı olan Godard, Anna Karina'yı "yüzsel anlatım" ve ayrıntı çekimleriyle sunar.[469]

Paris'in akışkan ve canlı ritminin Godard'ın filmlerinde temsil edilmesi ilkin 1959'da "*Serseri Aşıklar*" filminde gerçekleştirilmişti. Yeni Dalga'nın sembolü olan "*Serseri Aşıklar*"daki monolog, diyalog, davranış ve kameranın "serbest" hareketleri tam da Paris'in "serbest"liğine uymaktadır. Paris gibi, "*Serseri Aşıklar*" da özgür bir tona sahiptir. Marsilya'da önce bir otomobil çalıp sonra bir polisi öldüren Michel (Jean-Paul Belmondo), Paris'e gelir. Michel ağzından bırakmadığı Gitannes sigarasıyla Champs-Elysees'de New York Herald Tribüne gazetesi satan Amerikalı genç bir kızla birkaç gün geçirir. Godard ve diğer Yeni Dalga yönetmenlerinin merkezi olan Champs-Elysees, filmin en önemli çerçevesini oluşturur. Zaman zaman gösterilen genel Paris çekimleri - Nötre Dame de Paris, Concorde Meydanı, Eyfel Kulesi vs - ile ışıklı, akışkan Paris sahneleri, kendini sürekli üreten bir kentsel alanı tasdik eder. Jacques Aumont ile Michel Marie'nin yorumlarına göre, modern hayatın hızlı akışından hareket eden Godard, "*Serseri Aşıklar*"da kendisinin durumu ile çağdaş sokak yaşamı arasında spontane bir ilişkiyi sunmuştur.[470] Filmdeki uzun otel odası sahnesi ise, kadın, aşk, seks hakkındaki düşünce ve duyguları yansıtır. Ayrıca diğer şehirlerdeki -New York, Roma, Meksiko City, Stockholm- hayat üzerine karşılaştırmalar yapılır. Aslında başıboş, hırsız ve katil olan Michel ile sadece kendi mutluluğunu düşünen (örneğin Michel'e gerçekten âşık olmadığı için onu polise ihbar eden) Amerikalı kız, arayış halindedir. Karakteri Michel gibi, Godard da sinemada "anarşist" tir.

1966 tarihinde çekilen "*Masculin-feminin*" filmi ise bir yandan 1968 ruhunun oluşum sürecini sunarken, diğer yandan bu süreci oluşturan kültürel bir aktör rolünü oynar. "Marx ve Coca Cola'nın çocukları"nın 1960'lardaki hayat ve politik deneyimleri ile erkek-kadın arasındaki seksüel ilişkileri hakkında fikir yürüten "*Masculin-feminin*", tipik bir Parisyen filmdir. Geleneksel sinema seyircisi, on iki bölüme ayrılmış olan Godard'ın bu filmini izlediği zaman, "Bu ne biçim film?" diye şaşırabilir; ama Godard da, geleneksel sinema ve hayata karşı, "Bu ne biçim sinema

ve hayat anlayışı?" sorusunu da kışkırtıcı bir şekilde yöneltir. Film boyunca sahnelerin arasına yerleştirilen slogancı dövizler (ara yazılar) ile röportaj tarzında uzun soru ve cevaplarla, kişisel hayat ve politika üzerine Godard, aktif bir tartışma yapar. Saatlerini cafe, sokak ve flipersların başında geçiren gençlerde karşılaştırmalı sorularla hayatlarını gözden geçirme ilgisi uyandıran Godard, böylece sadece kültürel değil, aynı zamanda sosyal ve siyasal bir aktör olur. Paris'i belgesel çekimlerle kaydeden Godard, bu "ham" çekimleri ara yazı ve filozofvari konuşmalarla destekler. Eğlenmek, özgürce yaşamak ve kendilerine yeni bir kişilik bulmak isteyen bir gençliğin ruhsal anını (Zeitgeist)[471] kaydeden Godard, aşk ve politika üzerine olduğu kadar, sinematografik ifade biçimleri üzerine de bir düşünme platformu açar. "*Masculin-feminin*"deki son ara yazı da filozof ile sineast hakkındadır: "Filozof ve sineast, bir kuşağa ait olan belirli bir yaşam şeklini, belirli bir dünya görüşünü paylaşır." Böylece sineast, kendi kuşağından olan Marcuse ve Sartre gibi düşünürlerle belirli bir dünya görüşünü paylaşır. Godard aynı zamanda "filozof romancı" olan Camus ve Sartre gibi "filozof sineast" olmasa da, sinema ve hayatın "felsefe"sini yapmak için oldukça akıl yürütmüştür. Richard Roud'un bir iddiasına göre, Godard, mükemmel bir Hegelci olmasa da Hegel'in görüşlerinden etkilenmişti. Üstelik Godard'ın gençliğinde Hegel felsefesince biçimlenmiş olan Sartre ve Merleau-Ponty Varoluşçuluğu parlak devrini yaşıyordu.[472] Fakat daha sonraları Godard, Marksist sanat ve felsefesine de ilgi gösterecektir. Bu noktada Godard'ın en çok ilgisini çeken şey, gerek Hegelci gerekse Marksist diyalektik felsefedeki ideaların karşıtlığı sorunudur.

Kentsel bir olgu olan Godard'ın sineması geleneksel topluma ve sinemaya meydan okumuştu. Aristo'dan Shakespeare ve Goethe'ye kadar bütün bir tiyatro geleneğine karşı bir tiyatro geleneği ortaya koyan Brecht gibi, Godard da, bunu Brecht'in yabancılaştırma efektinden yararlanarak yeni bir "gelenek"le sahneledi.[473] Ama Brecht ve Çehov'u modern tiyatronun iki kutbu olarak görmek yerine onları kuzen ve Shakespeare'i de onların büyükbabaları şeklinde görmenin daha doğru olması gibi, Godard'ı da "dramatik sinemacılar"ın -De Sica, Mar-

cel Carne, Renoir gibi- karşıtı şeklinde değerlendirmek yerine, aynı denize dökülen farklı nehirlerin yönetmenleri olarak görmek daha doğru olsa gerek. Başka sözlerle, herhangi bir şeyi belli bir biçim ve anlayışla değil, tersine pek çok yöntemle ifade etmek, sanata bir renklilik katar.[474]

Godard'ın filmlerinde özdeşleşme süreci çeşitli tarzlarda ifade edilirken, seyirci bazı sahneler karşısında, "Bundan sonra ne olacak?" veya "Bu neden şimdi oldu?" gibi sorularla karşı karşıya kalır. Ayrıca oyuncu doğrudan kameraya konuşur, yönetmen araya girerek, sinemayı ya da başka bir konuyu tartışır, ekrana yazılar, afişler konur vs. Seyirciyi kışkırtma, onun zihnini harekete geçirme, seyircinin gördüğü şeyin bir "temsil" olduğunu gösterme, Godard'ın filmlerinin bir özelliğidir.

Godard, Paris sokaklarındaki filmlerinde kendi kendisiyle, sinemayla, felsefeyle, estetikle, politikayla, aşkla, kısacası hayatla bir "oyun" oynadı. Ama kuralları belirlenmiş "oyun'ları ihlal ederek ve "kuralsız kurallar"dan oluşmuş bir "oyun" şekliyle. Yasaklamanın yasak olduğu, mutluluk ve özgürlüğün peşinden koşulduğu bir an'ın yönetmeni olan Godard'a filmlerinin bir başı, ortası ve sonu olup olmadığı sorulduğunda yönetmen şu yanıtı vermişti: "Evet var, ama ille de sizin yaptığınız bir sıralama içinde değil. " Dağınık bir film kompozisyonuna sahip olan Godard'ın kompozisyonunda aynı zamanda daima alıntılar mevcuttur: Bach, Mozart, Beethoven, Jan Vermeer, Picasso, Brecht, Malraux, Renoir, Dostoyevski, Rilke, Rossellini vs. Hatta Alberto Moravia'dan uyarladığı ve sinema konusunda refleksif olan "*Horgörme*" filminde yönetmen, Dante, Hölderlin, Brecht, Corneille, Fritz Lang gibi kültür adamlarını film boyunca Homeros figüründe asimile edinceye kadar "alıntısal" bir biçimde kullanır.[475] Sanatsal alıntılar Godard'ın filmlerinin oluşturucu malzemeleri olmuştur. Bu konuda "*Hayatını Yaşamak*" filminde sanat tutkusu doruğuna varır: "Sanat ve güzellik. Hayat budur işte!" Sonuçta Paris'in kültür ve toplumsal tarihinde sanat, güzellik, özgürlük gibi kavram ve düşüncelerin her zaman etkin bir yeri olmuştur.

"*Serseri Aşıklar*" filminden başlayarak Godard, Paris sokak ve bulvarlarında kamera ve oyuncularla birdirbir oynadı. Godard'a göre de

zaten, "Beyaz perde bir duvardır. Duvarlar ise üzerinden atlamak için yapılır; ben de kendimle birdirbir oynuyorum."[476] "*The Street: A Metamorphic Moral*" adlı yapıtında Claes Oldenburg, 1961 yılında, "Kendini gündelik yaşamın pisliğine bulayan, ama sonunda onun içinden temiz bir şekilde çıkmayı bilen bir sanattan yanayım," diye belirtir.[477] "*Serseri Aşıklar*", "*Dörtyüz Darbe*", "*Cleo 5'ten 7'ye*", "*Zazie Paris'te*" gibi filmler, Paris bulvar ve sokaklarının gündelik yaşamına bulaştılar; ama sonunda onun üstüne çıkıp "pislik" olandan "kurtuluş"un imgesini yansıttılar.

4. BÖLÜM

Kentsel Krizin Sinematografik Sunumu

"New York'a Hücum", "New York'tan Kaçış"

"Gerçekte savaş çoktan metropollere girdi;
metastasları büyük kentlerde günlük yaşamın
bir parçası haline geldi."
(Hans Magnus Enzensberger)

"New York, dört ayaklı uygarlık,
her yön cinayet ve yol cinayete giden..."
(Adonis)

Büyük New York'un yeniden yapılanması aşağı yukarı sinemayla eşzamanlıdır. Amerika'da ilk film gösterimi 1896 yılında gerçekleştirilmişken, büyük New York projesi 1898 yılında olmuştu. New York, modern hayat tarzının yerleşmeye başladığı bir dönemde süreğen bir biçimde gelişti. Edison'un New York'taki sinema gösterilerinden sonra film kültürü Amerikan toplumunda heyecanla karşılanmıştı. Sanayileşme, kentleşme ve nüfusun çoğunluğunun göçmen olduğu bir sırada sinema, Amerikan toplumunu büyülemişti. Üstelik nüfusun önemli bir kısmının henüz İngilizce bilmediği bir toplumda sessiz sinema dönemi, ortak bir kültürel iletişim alanı sağladığı gibi, yeni değerler sistemini de ortaya koydu. Bu değerler sisteminden bir tanesi de lâiklikti ve sinema bu yönde Amerikan toplumunun lâikleşmesinde yararlı bir rol oynadı.

Sinemadan başka müzikaller, sirk, vodvil, varyete gibi diğer gösteri biçimleri "Göç Toplumu"nun ortasında yer almıştı. Bu yüzden Amerikan toplumu alımlaması (reception) "rahat" olan gösteriye dayalı eğlenceli biçimleri kolayca benimsedi. Sinema, aynı zamanda söz konusu

temsillerden öğeler içeren filmlerle seyircilerle buluştu. 1900'lerin başında vodvil, teatral ve müzikal eğilimlerle sinema, popülerleşmeye başlamıştı; ama aynı zamanda sinema, Arnold Hauser'in ortaya koyduğu gibi orta sınıflara dayanan zihniyeti de arkasına almıştı.

Sinema, hareket halinde olan Amerikan toplumuna Bolşeviklere uyduğu gibi uyan bir kitle sanatıydı. Sovyet sinemasında kitlesel hareketler ile makineleşme filmlerin sahnelerini kaplarken, sinema, geniş ve "yeni" bir coğrafyada yer kapmaya çalışan bir göç toplumu ile kentlileşen "yeni dünya"ya adapte olmuştu. Amerikan sinemasındaki sahnelerde özellikle atlar, arabalar, koşuşturmacalar, ilgi çekici aksiyonlar olarak gelmişti seyirciye. Amerikan sineması da gerek kırsal gerekse kentsel alanlarda geçen filmlerinde aksiyona meyilliydi; daha doğrusu, Amerikan sineması hareket halinde olan toplumun bir sunumuydu.

1909 yılında New York'ta her pazar günü 500 bin kişinin sinema salonlarını doldurması, büyük salonların inşa edilmesini gündeme getirmişti. 1907 yılında ABD'deki günlük film izleyicisi iki milyonu geçmiş, 1910'dan itibaren de "üst" sınıfların sinemaya ilgi göstermesi sinema salonlarının mimari anlayışına da yansımıştı. 1914 yılında New York'un Broadway semtinde 30 kişilik orkestrası olan konforlu, mermer süslemeli, kristal avizeli, lüks koltuklu büyük ve gösterişli bir sinema salonu açılmıştı. Lüks salonların açılması konusunda bir salon işletmecisi, "Biz biletleri film izletmek için değil, salonları göstermek için satıyoruz," demişti.[478] Ne var ki 1910'larda New York'ta birkaç bin kapasiteli lüks sinema salonu açılınca, "yoksul ve sefil kesimin sinemasal güzel günleri son bulmuştu."[479]

Modern çağın Babil'i olarak New York, sinematografik sunumun dinamik bir kentidir. Gökdelenlerin bir arketipi sayılabilen "Zigurat" ve Babil imgesi 1910'larda, D. W. Grifith'in anıtsal ve temsili filmlerinde gösterilmişti. Fritz Lang da New York'un mimarisinden etkilenerek "*Metropolis*" filmini yapmıştı. New York bu özelliğini "*Matrix*", "*Beşinci Element*" gibi yeni bilim-kurgusal filmler ile Babil'e göndermelerle "*Şeytanın Avukatı*" filmlerinde korumuştur. Öte yandan New York'un tahrip

olmuş, psiko-nevrotik, damgalanmış tipleri, gettoları ve saldırgan özelliği de sinematografik temsilini bulmuştur. Örneğin "*New York'tan Kaçış*", "*Brooklyn'e Son Çıkış*", "*Dünyada Bir Gece*", "*Leon*", "*Taksi Şoförü*" gibi filmler.

20. yüzyılın başında modern sanatçılar New York karşısında büyülenmişlerdi. Onlardan biri olan avangard sanatın öncüsü Francis Picabia, 1913 yılında gerçekleştirdiği ilk Amerika seyahatinde şunları dile getirmişti: "... New York eşsiz fütürist, kübist şehirdir. New York'un mimarisi onun özgünlüğünün, ruhunun, modern düşüncenin ifadesidir..."[480]

Labirent, karmaşık, devingen, gergin, karışık halkların ve modern hayat biçiminin sembolü olan New York, tipik Amerikan yaşam stilinin de sembolüdür ve keyif ile yaratıcılığı karakterize eder. New York bir sinema şehri olduğu kadar, müzik ve gösteri sanatları ile endüstrisinin, fotoğraf ve mimarinin, ayrıca uluslararası ticaret, borsa ve bankacılığının da merkezidir. Bu kent, "Yeni Dünya"ya girişin de en büyük kapısıdır. [481]

Ticaret ve paraya dayalı ilişkiler, gündelik alışkanlık ile kültürü yakından ilgilendirir. Zira paraya dayalı ekonomik uygarlık bütün bir toplumsal hayatın biçimlenmesinde etkindir. George Simmel de 1900 yılında, paranın, sosyal ve kültürel hayatın en büyük tahrip edicisi olduğunu dile getirmişti. Aslında paraya dayalı bir uygarlık, dünyanın her tarafına asırlardan beri girmiştir. "*Bir Zamanlar Amerika*", "*Baba*", "*Şeytanın Avukatı*", "*New York Çeteleri*" gibi filmler paranın yol açtığı tahribatı New York üzerinden temsil eden popüler eserlerdir. Gangster sinemasının odağını da para oluşturur. Sonuçta New York, kapital veya paranın "çocuğu"dur.

"*Bir Zamanlar Amerika*" filminden öğrendiğimiz gibi, gangsterler şehrin adamlarıdır; onlar şehrin dilini konuşur ve kentsel hayatın bilgisine sahiptirler. Sadece para uğruna yaşayan ve çekinmeden cinayet işleyen gangsterler çeşitli dalavere ve dürüst olmayan "yetenek"lerle "gözü kara" bir biçimde cesurdurlar; aynı zamanda bu adamlar hayatlarını

bir "iskambil kâğıdı" gibi ellerinde tutarlar. Şehir gangsteri için şehrin hüzünlü ve tehlikeli bir tarafı vardır ve bu, onun modern dünyasındaki en önemli şeydir.[482] "*Bir Zamanlar Amerika*" ve "*Yaralı Yüz*" gibi filmlerin -Yavuz Turgul'un "*Eşkiya*" filminde de- karakterlerini bu düşünceler özetler. Bu filmlerin karakterleri için sevgi, aile, dostluk, aşk gibi değerler geri plandadır ve bu değerler kolayca harcanabilir. Çok sağlam gibi görünen "yol arkadaşlığı" da sahtedir. Onlar için "kanun", polise verilen rüşvet ve onunla yapılan işbirliğiyle işleyen bir mekanizmadır. Ama aynı zamanda bu filmlerin karakterleri "*Üç Kuruşluk Opera*"da Brecht'in gösterdiği gibi, "Banka soymak, banka kurmak kadar büyük bir suç değildir" düşüncesini bilirler. Ancak onların niyeti de zamanla banka kurmaktır.

Sinema Çağı'ndan Baudrillard'ın Sinemasal Şehrine

New York, dinamik iktisadi aktivitenin, ticaret ruhunun 17. ve 18. yüzyılların Londra'sının muazzam gücünü devralmıştır. New York uluslararası sermayenin merkezi olarak "kapital" in ihtişamını gösteren anıt ve gökdelenlerle kaplıdır. Başka sözlerle New York'un diklemesine olan mimarisi, bir "kudret" ve otoriteyi çağrıştırmaktadır ya da gerçekten bunun bir gösterisidir. New York'un sinemasal imajı da şehrin zaferini sunmaktadır. Mc Arthur'a göre bu sunum, gökdelenlerin ve Le Corbusier'nin sesidir.[483]

New York, yapılarının yüksekliği, siluetleri, zenginlikleri, güçleri, zarafetleri, canlılıkları, büyüklükleri ile beynelmilel bir prestijdir. Benzer yapılar günümüzde İstanbul'u da kaplarken, 1980'lerin sonlarında Paris La Defense'ta yapılan binalar da Paris'in genel mimari üslubuyla karşılaştırıldığında "hayali" ya da "bilim-kurgusal" bir mekân görünümündedir. Fakat İstanbul ve Beyrut gibi "masalımsı", "inci" gibi kentler de "globalizm"in standardizasyonunun gazabına uğramaktadır. Böylece standardizasyon sadece sinema ve bilinç endüstrisinde değil, binlerce yıllık büyük kentleri bile deforme eden şehircilik alanında da gerçekleşmektedir.

Fritz Lang'ın etkilendiği, fakat siyasi boyutunu kavrayamadığı "Metropolis"teki devasa binalar hiyerarşik ve totaliter bir zihniyetin sembolüdür. New York, Amerikalı sanatçılara olduğu gibi, dünyanın diğer sanatçılarına da mükemmel bir sinematografik ve kültürel üretim alanı olarak gelmiştir. Fritz Lang, Doss Passos, Paul Auster, Woody Allen, Roman Polanski, Andy Warhol, Martin Scorsese, Luc Besson, Elia Kazan, F. Leger, F. Picabia, Georg Grosz, J. Harzfeld gibi sanatçıların bazı yapıtları New York'tan beslenmiştir.

New York'u karışık ırklarla dolu, Atina, İskenderiye ve Persepolis'in mirasçısı şeklinde gören Jean Baudrillard, bu kentin "sokaklarında olduğu kadar başka hiçbir yerde hiçbir şey daha yoğun, daha elektrikleyici, daha hayati ve hareketli değil.' diye belirttikten sonra şu saptamada bulunur: "Amerikan sokakları belki tarihsel anları bilmez; ama her zaman canlı, yaşam dolu, kinetik, kinematiktir, ülkenin kendisi gibi... "[484]

Baudrillard'a karşılık Suriyeli şair Adonis'e göre New York, bütün soyların esir pazarıdır ve Bağdat, Şam, Beyrut, Kahire gibi "Şark" kentlerinin neredeyse bir karşı kentidir.[485]

"Sinema Çağı", New York ve Amerika'ya hücum çağıdır. Bu olgu sinemanın muazzam derecede ilgi görmesi, endüstrisinin kurulması ve bütün dünyaya yayılıp kültürel bir hegemonyaya dönüşmesiyle devam etmektedir. 20. yüzyılın başında bütün büyük ve orta büyüklükteki Amerikan kentlerinde sinema salonları açılmıştı. Sinemaya gitmek de kısa bir süre içinde alışkanlık olmuştu. Viyana gibi bir kentte bütün sahne sanatları popülerleşebilmişken, Amerikan kent halkı için özellikle sinema, bir kültürel faaliyet işlevini görüyordu. Avrupa'da seçkinci kültür adamlarının horgördüğü sinema, Amerika'da öyle karşılanmadı. Böylece sinema, "seçkin" kültür ile "düşük" kültür arasındaki ayrımı kısa sürede kırdı ve zamanla bu kültürler arasındaki mesafeyi de azalttı. Amerikan sinema endüstrisi, aynı zamanda film sanatı ve genel olarak kültürel üretim ve yaratılarda bütün dünyaya değişik ölçülerde bir etkide bulunmuştur.

Baudrillard, zaman zaman beğenerek, zaman zaman da yererek anlattığı Amerikalıların gerçeği kavramlaştırmayıp kavramı gerçekleş tirdiklerini ve somutlaştırdıklarını dile getirir:

> "... Maddecilik bile Avrupa'da yalnızca bir düşüncedir ve somutlaşması Amerika'da oluyor; nesnelerin teknik işlemden geçmesiyle, düşünce biçiminin yaşam biçimine dönüşme işleminden geçmesiyle, yaşamın 'çekimiyle' somutlaşıyor; tıpkı sinemada 'Motor' denince kameranın çalışmaya başlaması gibi. Çünkü nesnelerin maddiliği kuşkusuz onların sinemacılığıdır. "[486]

"*Taksi Şoförü*" filminde örneğin taksi bir "kamera"dır, taksinin cam ve dikiz aynası da bir çerçeve; filmin kahramanı Travis ise, politik- psikolojik bir travmaya uğramış, kendisi gibi olmayanları da "stigmalı" (özürlü, damgalı) gören, kendisi de başkaları tarafından damgalanmış "ortalama" bir ABD yurttaşıdır. Vietnam savaşından dönen Travis, Ronald Reagan ve Bush'un seveceği tiplerden biridir.

New York, gerçek bir sinemasal mekândır. Baudrillard'dan destek alarak, sinema, yaşamın çerçevelenmiş, hikâyeleştirilmiş bir biçimde somutlaştırılmasıdır; "Amerika-Sinema"dır denilebilir. Frederic Jameson'ın "Birinci Dünya" şehri ile "Üçüncü Dünya" arasındaki bir boşluk şeklinde değerlendirdiği "*Taksi Şoförü*"nde[487] dış dünya ile ilişki kurmayı bilmeyen ve kentin alt tabakasından biri olan psikopat Travis (Robert de Niro), John Orr'a göre, "Çöküş manzaralarını gözleyen bir taksi şoförüdür... Arka koltuk daima müşterilerin rezilliğini barındıran bir mekândır. Simmel'in aşırı doyum dediği şeyi beceremeyen biri varsa, bu De Niro'dur. Aynı şekilde Deleuze'ün dolaysızlığın karmaşıklığı (rastlantısallığı) üzerinde öncüllenen şizo-kültürünü cisimleştiren varsa, işte bu da De Niro'dur... "[488]

Şehir ışıklarının cehennem imgeleri şeklinde kullanıldığı "*Taksi Şoförü*"nde -oysa ki "şehir ışıkları" canlı, neşeli ve zevkli bir hayatın simgeleridir; Paris ve New York'un ışıkları karşısında büyülenen Stefan Zweig, kozmopolit bir düşünceye sahipken, "*Taksi Şoförü*"nde ırkçı olan

Travis'in gördüğü ışık, büyüleyici değil, kızgın bir ateş gibidir ve burada her an bir ateş patlayabilir- Travis için taksi, kavgaların, uyuşturucunun, fahişelerin, sahipsizlerin, psikopatların, kısacası New York'taki insanlık çöküşünün gözlemlenebildiği bir kürsüdür.[489] Fakat bu, gerici, Sosyal Darwinist bir kürsüdür. Travis, New York'u gerçek bir lağım şeklinde görür -gerçekte kendi hayatı bir "lağım" içindedir- ve bu yüzden, "Bütün bu pisliği temizlemeli. Gerçek bir temizliğe girişmeli!" der bir politikacıya. Bir "hiç" olan ve ancak sahip olduğu; üstelik sahip olduğu da değil, aylıkçı olarak çalıştığı otomobiliyle anılan bir "taksi şoförüdür. "Hiç"liğini "kahramancı" ve ırkçı bir tarzla örtmeye çalışan "taksi şoförü", gerici Amerikan politikacılarının yöntemleriyle siyahları, eşcinselleri, fahişeleri, kısacası damgaladığı kişileri "temizler". Travis, Jean-Paul Sartre'ın tanımladığı anlamda tipik bir "ırkçı"dır. "Irkçı ve anti-semitist kişi," diye belirtir Sartre, "korkusu olan insandır. Şüphesiz onun korkusu yabancılardan, Yahudilerden değildir; tersine kendi kendisindendir; kendi vicdanından, özgürlüğünden, dürtülerinden, sorumluluğundan, yalnızlığından, geleceğinden, perspektifsizliğinden, cinselliğinden, değişimlerden, toplumdan ve dünyadandır. Onun, Siyahlar, Yahudiler, yabancılar dışındaki her şeyden korkusu vardır." Travis de, "Ben yalnızım, çirkinim, anlaşılmamış biriyim; sanırım benim midemde kanser var, " diyerek içler acısı iç dünyasını itiraf eder. Dış dünyasında karşılaştığı şeyler de onu her an katil yapabilir. Demek ki New York sokakları Adonis'in dizelerindeki gibi, "cinayet" kokuyor. Amerikan sinemasındaki "cinayet filmleri" nin popülerliği nereden kaynaklanıyor acaba?

Bu arada Erving Goffman'ın belirttiğine göre "normal" bir Amerikalı erkek, genç, evli, beyaz, kentli, heteroseksüel, kolej diplomalı, sağlam bir iş sahibi, güzel görünümlü, kilosu ve boyu normal, spor yapabilen biridir. Bu "norm"lara uymayanlarsa Amerikan toplumunda "özürlü" sayılabilmektedir. [490] O toplumda ilerlemek ve uyum adına bu ölçütlere uymakta direnén bazı insanlar ise çeşitli alışkanlıklara başvurup "örselenmiş kişilik"lerini saklamaya çalışırlar. Bu yöntemle insanlar değişik rollere bürünmek zorunda kalırlar ve hayatın kendisi bir sahneye dö-

nüşmüş olur. Sonuçta da herkes "tiyatro" yapmaya başlar. Goffman'ın sosyal antropolojik çalışması, sadece Amerikan toplumu için yararlanılabilecek bir çalışma değil, aynı zamanda Pierre Bourdieu'nün de gösterdiği gibi, Almanya'daki Türklerin, Fransa'daki Arap ve Siyahların, Orta Avrupa'daki "Kafka Çağı" Yahudilerinin konumları da bu teori üzerinden daha iyi anlaşılabilir.[491] Fakat Goffman'ın teorisinde "normal" ve "özürlü" olan bireyin kendisi değildir, tersine bakış açılarıdır. Bu konuda Milos Forman'ın "*Guguk Kuşu*" filmi zihinsel, karaktersel ve fiziksel "özürlüler"i hep birlikte kapsayan harika bir örnektir.

Modernliğin sıkıntısını kavrayamayan, ona tahammül edemeyen ve tehlikeli bir hastalığa giren pek çok karakter gibi, taksi şoförü Travis de vatanseverlik ve ahlak bekçiliğine yönelir. Oysa bütün bu argümanlar basit, yeteneksiz ve sahtekâr insanlara özgü psikolojik savunma mekanizmalarıdır. "Ahlak bekçileri", "vatan kurtarıcıları" gibi şizofrenler de yaratan modern dünyada "Toplumumuz," diye yazar Deuleuze ve Guattari, "aynen Prelle şampuanı ve Ford marka otomobiller ürettiği gibi, şizofrenler de üretir; tek fark şizofrenlerin satışa çıkarılmamasıdır."[492]

Üretilen şizofrenler, sinematografik ifadesini bulduğu gibi, şizofren seyirciler için üretilmiş şizofrenik filmler de vardır ve onlar satışa çıkarılabilmektedir; yani şizofrenliğin ticari pazarı da maalesef mevcuttur.

"*Taksi Şoförü*"nün estetik kompozisyonu üzerine bir değerlendirme yapan Robert P. Kolker'a göre Scorsese, mizansene izleyicinin girme olanağını sağlamıştır. Düzenleme, ışık, kamera hareketi ve kurgu yoluyla Scorsese, izleyiciye algısal bir model, bir bakış açısı sağlar. İki karşıt sinemasal gelenek olan belgesel ve kurmaca arasında Scorsese bir gerilim yaratır ve karmaşayı artırır. "Belgesel, " diye belirtir bu noktada Kolker, "caddelerde ya da gerçek gibi görünen mekânlarda resmiyetten uzak biçimde konuşan insanları görüntüleyen, serbestçe devinen, çoğunlukla elde taşınan kamera sayesinde, filme alınmalarından önce ve sonra varolan ve varolmaya devam edecek olan karakterler, yerler ve olaylar nesnel olarak gözleniyormuş yanılsamasını sunar. New York'ta

geçen bütün filmlerinde sokak görüntüleri, karakterlerin bakış açısıyla ne kadar renklendirilirse renklendirilsin, maddi bir varlığı, gerçek bir varoluşu çağrıştırırlar... "[493]

Godard'ın belgesel-kurmaca anlayışından etkilenmiş olan Scorsese, 1970'lerin ortasında çağdaş sinemaya yerleşmiş olan dış mekân çekimlerine yapay setler, stilize edilmiş ışık ve yavaş çekim görüntülemeyle müdahale ettiğinde, kendi içinde çelişkin bir algısal yapı yaratır. Gerçekçilik ve Dışavurumculuk birbirine karşı işler ve sinemanın her yerinde bulunabilecek olan güçlü bir algısal gerilim yaratırlar. Kolker'ın önemli bir gözlemi de Scorsese'nin, ruhsal bozuklukların etkili dışavurumlarını da araştırmış olmasıdır. "Biçimi bozulmuş caddelerdeki insanların hareketi, " diye saptar Kolker, "yavaş çekimle verilir ve hareketlerinin görsel çok yönlülüğü vardır. Kamera uzaktan Travis'i caddede yürürken görüntüler. Gün ışığı arkasındaki binaları aydınlatır ama o gölgededir. Tamamen beklenmedik bir biçimde bir zincirleme geçiş yapılır. Bu geçiş, geleneksel anlamı olan başka bir zaman ve mekâna geçmek yerine yalnızca Travis'i çekimde biraz daha yakınlaştırır ve kâğıda sarılı bir şişeden içerken gösterir. Buradaki etki yeni bir enformasyonla, olay örgüsündeki bir dönüşümle ya da dramatik bir değişim ile değil, sadece beklentilere karşı işleyen ve bu nedenle rahatsız edici olup karakterle karmaşık bir ilişki oluşturan sinemasal bir aygıtla üretilir. [494] Böylece film aygıtının kullanımı sosyal ve politik özelliğinin yanı sıra sosyal antropolojik ve psikanalitik bir özellik kazanır.

Jim Jarmusch'un "*Dünyada Bir Gece*" filmindeki Los Angeles ve New York -Roma ve Paris sahneleri de öyledir- sahnelerinde de taksiler birer çekim aygıtı gibidir. Los Angeles'taki taksi şoförü de (Winona Ryder) bir "oyuncu"dur. Kendisine büyük paralar karşılığında Hollywood filmlerinde oynaması teklifini kararlı bir şekilde hemen reddeder. Onun için Hollywood'da oyuncu olmanın bir önemi yoktur. Taksi şoförü olarak Los Angeles'ta "oynamak"tadır zaten. Komünist Doğu Almanya'dan New York'a kaçan Helmut (Armin Müller Sthal) ise "film aygıtı"ndan, yani taksi'den geceleyin New York'un en şiddetli ve en sefil yerlerini görürken bile "bu şehir sakin" der. Kapalı bir toplum olan "Demir

perde" ülke insanları için New York "vaat edilmiş bir topraktır"; komünizmin vaatleriyse çoktan tükenmiştir Helmut için.

"Parantez içindeki insanlar"ın bir temsili olan "*Dünyada Bir Gece*" filminde ise taksiyle gezinti "*Taksi Şoförü*"nde olduğu gibi kentin belgesel bir deneyimini gösterir. "Tartışmacı" bir film olan "*Dünyada Bir Gece*", şehirlerdeki eklektizmi, farklılığı ve "öteki"leri ekrana yansıtır. Filmin merkezini ise genellikle günlük yaşantıda pek önemsenmeyen ayrıntılar ve kentsel hayatta kıyıda köşede kalmış insanların -oysa büyük kentlerin önemli bir bölümünü ve renkliliğini de bu kıyıda köşede kalmış insanlar kapsamaktadır; zaten modern kentlerde asli unsur sayılacak tek tek hiçbir bireyden söz edilemez- geceleyin başından geçen olaylar oluşturur.

"*Dünyada Bir Gece*" filmindeki taksi sahnesi E. Mahoney'e göre bir problematik şeklinde temsil edilmiştir. Bütün olaylar, kentlerin tarihine tanık olma, Afrika'daki sorunları tartışma, baştan çıkarma, Doğu Avrupa'dan Amerika'ya kaçma vs. taksilerde gösterilir ve tartışılır. Beş kentte (Los Angeles, New York, Paris, Roma, Helsinki) çekilen bu film, "oyunsal" bir şekilde temsil edilmiştir.[495]

John Carpenter'ın "*New York'tan Kaçış*" filminde ise kent harap olmuş ve perişan bir savaş alanıdır. Kentin bir bölgesi mahkûmlara sıkı bir biçimde kapatılmış ve mühürlenmiştir, yani şehir bir hapishaneye dönüşmüştür. Bu, hem Goffman'ın öğrettiği "damgalama", hem yüksek duvarlarla çevrilmiş olarak "getto"nun "içerik" değiştirmiş tarihsel devamı, hem de 1980'lerdeki Reagan dönemine özgü Sosyal Darwinizm'dir. Carpenter da, 1980'li yıllarda Reagan'ın iktidara gelmesiyle birlikte ülkenin Sosyal Darwinizm içine sokulduğunu ve bu olgunun ırkçılığın yeniden dönüşüne eşlik ettiğini öne sürmüştür.[496]

Carpenter, Yıldız Savaşları'na hazırlanan ve ülkesinde damgaladığı insanlara karşı ırkçı bir polis devletine dönüşen Amerika'yı göstermiştir. Ruhsal ve fiziksel "damgalılar"ın hapsedildiği bu bölgenin şefi tek gözlü "Yılan Priskin", burada hâkimiyet kurmuştur. Kocaman fareler, kanalizasyonlardan çıkan adamlar; Uzay Çağı'nda, barbarlık çağını an-

dıran çekiç, ok, taş, sopa gibi araçlarla Siyahlar, Uzakdoğu Asyalılar ve Beyazlar kavgaya tutuşurlar. New York sanki kıyamete hazırlanan bir kenttir. Çirkin ve özürlü adamlar, biçim bozumuna uğramış 1920'lerin Berlin figürlerini anımsatır. Distopyen bir şekilde yansıtılan şehir, 1980'lerin karamsarlığını ve Nükleer Savaş tehlikesini simgelemektedir aynı zamanda. Ayrıca filmin karakterlerinin acıma duyguları olmadığı gibi "yabancılara" karşı da saldırgandırlar ve ölümüne dövüşürler. Bu arada tekelci kapitalizmin simgelerinden biri olan Coca Cola amblemi bu volkanik alanda da eksik değildir. "*New York'tan Kaçış*" bir yandan içerdeki ırkçılığın; diğer yandan dışarıya yönelik emperyalizmin neden olacağı iç ve dış savaşın endişesini taşımaktadır. New York'un bir yanı tamamen terör ve faşizmdir. "*New York'tan Kaçış*"ı "sağcı" olarak değerlendiren Douglas Kellner ve M. Ryan'a göre bu film, "terörizme", sosyalizme ya da liberalizme dönük çağdaş muhafazakâr korkuları canlandırır. "Kent, azınlıklarla ve gemi azıya almış suçlularla kaynayan bir muhafazakâr karabasandır. "[497] Amerika'daki damgalama ve politik korku öylesine tehlikeli bir noktaya varmıştır ki, bugün Saddam Hüseyin ve Irak'ın hedef gösterilmesinden sonra, "şer hattı" olarak damgaladıkları İran, Suriye, Kuzey Kore gibi ülkeler de Amerika tarafından işgal edilebilir. Uluslararası hukuk ve barışı hiçe sayan Amerika'nın sömürgeci politikası, aynı zamanda Richard Sennett'in ifade ettiği gibi Amerikan kamuoyu tarafından destekleniyor. Yani Amerikan toplumunun çoğunluğu, politik iktidar gibi düşünüyor.

"Sinema Çağı"na girişte bütün dünyadan New York üzerinden "Vahşi Batı"ya, Hollywood ve Amerika'ya hücum olurken, korku, işsizlik, ırkçılık ve diğer sosyal ayrımcılık yüzünden New York'tan kaçış senaryoları da yapılmıştır. Ne var ki dünyanın başka metropolleri New York'tan daha çekici olabilmiş değildir. Modern bir "Faust" yorumu olan "*Şeytanın Avukatı*" filminde ise "New York artık eski Babil değildir" dense de, bu şehir çağımızın devasa mitosudur. Fakat taksilerin çerçevelerinden gördüğümüz -"*Taksi Şoförü*" ve "*Dünyada Bir Gece*" filmlerinde- New York'un ışıkları cehennem imgeleriyle doludur. Ayrıca New York'ta ulusal, kültürel ve toplumsal gettolaşma filmlerde rahatlıkla görülebilir.

Yahudi Gettolarından Çağdaş Gettolara

"Getto" nun kökeni, Ortaçağ Hıristiyan Batı kentlerinde Yahudi toplumunun yaşadığı mekânlara deniliyordu. Hıristiyanların başlattığı bu ayrımcı tutuma İslam ülkelerinde rastlanılmamıştır. Ayrımcılık, metinlerde görünmese de, Roma'da getto kurulmuş ve bu, yavaş yavaş genelleşip Almanya ve Polonya'ya yayılmıştı. Şehirlerde Hıristiyan ve Yahudiler arasında duvarların örülmesiyle ayrımcılık fiziki olarak başlatılmıştı. Çok sıkı bir kontrolle Yahudiler bir duvar çemberiyle örüldüler ve belirli giriş-çıkış kapıları yapıldı. Yahudiler üzerinde sıkı bir denetim uygulandığı gibi onlardan özel vergilerde alınıyordu. Ayrıca kapılar her gece ve büyük Hıristiyan bayramlarında kapatılıyordu. Hıristiyanlar bu tutumlarıyla Yahudilik'in, insanlıktan ayrı bir "insaniyet" olduğunu yaydılar ve daha sonra Yahudi düşmanlığı kanunlarla desteklendi. Avrupa'da 19. yüzyıldaki liberalizm ortamı, bazı yerlerde Yahudi düşmanı yasalarını kısmen veya tamamen ortadan kaldırdıysa da, pratik yaşamda düşmanlık ve ayrımcılık devam etti. Roma gettosu ise 1870 yılına kadar sürmüş, Nazizm ve İkinci Dünya Savaşı şırasında da Yahudi karşıtlığı, yasal düzenlemelerle yeniden ortaya çıkmış ve soykırımla sonuçlanmıştı. Getto kelimesi, başka bir realitede, yeni Amerikan kentlerinde esas manasını tam olarak kaybetmeden 1920'li yıllarda kente göç, etnik bölünmeler gibi kavramlar etrafında bilimsel bir kaygı ve tedirgin edici bir konu olmuştu. Zira Amerika'daki Yahudi mahallesini oluşturanlar başta Orta Avrupalı ve onların arkasından Amerika'ya göç etmiş Doğu Avrupalı Yahudilerdi. Avrupa'da, toplumun en dışlanmış ve en çok ayrımcılığa uğramış olan Yahudi nüfusunun yaklaşık bir milyonu 20. yüzyılın başında Amerika'ya göç etmek zorunda bırakılmıştı.

Chicago Okulu, Alman sosyolojisinin bazı konularını ele alıp mobilite, kozmopolitizm, "ilkel" ilişkilerin büyük kentlerde dağılmasını -gerçekte büyük kentlerde, yabancı, Türk, Arap, Japon, Yunan, Yahudi gibi sıfatlandırmalar uçta kalır- doğal olarak da azınlıkların kentin belirli yerlerinde, özellikle "site"lerde toplanmasını ele aldı. Azınlıklar, genellikle şehrin merkezlerine yakın olan giriş kapılarındaydılar; zamanla

zenginleşen ve kültürel yönden "entegre" olanlar ise buralardan göç edip "yerli"ler arasına karışıyorlardı. Boşalan yerler ise yeni göçmenlerle doldurulmaktaydı. Bu olgu sadece Amerikan kentlerine değil, aynı zamanda Avrupa kentlerine ve hatta İstanbul'a da özgüdür. Berlin'deki Türklerin "gettosu" olarak görülen Kreuzberg mahallesi, şehrin bir merkezinde yer almaktadır; Paris'te de şehrin merkezlerinde olan ülkelerarası tren istasyonlarının civarı Arap, Güney Asyalı, Türk ve Afrikalı yeni veya henüz "entegre" olmamış göçmenlerle doludur. Bu arada belirtmek gerekir ki, "entegrasyon" talep ve gerekçeleri de ayrımcılığın ve yabancı düşmanlığının bir başka biçimidir. Çünkü siyasal ve kültürel çoğulculukta sosyal ve kültürel bir homojenlik beklenemez; üstelik kentsel hayatın çeşitliliği buna yer vermez. Ayrıca kentsel alana özgü olan kozmopolitizm ile entegrasyon birbiriyle uyuşamaz. "Yabancı" düşmanlığı da kozmopolit olan kentlerin merkezlerinde değil, daha ziyade şehrin kenarında kalmış, birbiriyle "entegre" olmuş, cemaat (gemeinschaft) biçiminde yaşayan mahallelerde görünmektedir.

Öte yandan Yahudi gettosu, Chicago coğrafyasında bir bölge olmuştu. Aynı zamanda daha iyi bir ekonomik ve kültürel uyum aşamasına ulaşmayı bekleyen Yahudilerin -ve diğer göçmen halkların- son aşamada hayal ettikleri şey, "Vaatler Ülkesi"nde Amerikan toplumunun "tam" ve "gerçek" bir üyesi olmaktır. Chicago Okulu, Amerikan kentlerinde diğer ulusal ve kültürel azınlıklara da (İtalyanlar ve Polonyalılar, daha sonra İrlandalılar, Porto Ricolular en son olarak da Meksikalılar) aynı tip analizler yapmıştı. Fakat bu "azınlıklardan söz ederken kesin olarak getto terimi kullanılmadığı halde, Yahudiler söz konusu olunca getto terimi kullanılmıştır. Ne var ki, Siyah mahallelerin oluşmasıyla, getto terimi bu toplum için doğrudan kullanıldı.

Bu arada Amerika'nın Kuzey ve Batı kentlerinde Siyahlar, işgücü rezervi için belirli yerlerde sabit tutuldu. Yasal düzenlemeler olmadığı halde Kuzey eyaletlerinde sosyal bir ayrımcılık olarak gettolar oluşturuldu. Kuzey Afrika'dan Fransa'ya getirilen göçmenler de aynı gazaba uğramış; Türklerin 1960'larda Almanya'ya göç etmesi ise başta daha "sempatik" gerçekleşmişse de, onların daha sonra uğradığı yasal ve top-

lumsal ayrımcılık Avrupa'dakinin en şiddetlisi olmuştur. Amerika'da ise 11 Eylül 2001 tarihindeki terörist eylemden sonra Arap-İslam toplumuna karşı bir "Haçlı Seferi" ABD başkanı tarafından televizyonlardan açıkça ilan edilmişti. Yani neredeyse Avrupa ve Amerika'da; Arap, Türk ve Müslüman olanlar insanlıktan ayrı bir "insaniyet" şeklinde gösterilmek, böylece damgalanmak isteniyor; bir zamanlar Yahudilerin ve Siyahların benzer şekilde damgalanması gibi. "Batı"nın bu güncel ve faşizan şiddeti insanlığın çok önemli bir sorunu olarak duruyor.

Amerikan kentlerindeki gettolaşma, 1960'ların sonlarında sosyal patlamalara yol açarak bunun risklerini ortaya çıkardı. Siyah gettolar kentlerin merkezlerinde iken yeni eğitim anlayışına rağmen gettolaşma sona ermeyerek şehrin dışına kaydı. Bu arada Avrupa'da Nazilerden sonra gettolaşma, 1960'lardaki işçi göçünden itibaren Afrika ve Asya göçmenleri için kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin, Berlin'deki Kreuzberg mahallesinden başka, Paris'teki La Goutte d'Or mahallesi, Marsilya'daki Belsunce mahallesi... Daha önceleri gettolar, şehirlerin merkezindeyken, bu, daha sonra Sosyal Darwinist ve Maltüs'yen kent ve konut politikasıyla banliyölere doğru kaydırılmıştır. Banliyölerdeki gettolaşma ise hem daha şiddetli olmuş, hem de göçmenlerin kentsel uygarlığın olanaklarından uzaklaştırılmalarına yol açmıştır. Bu durumda gettolaşmanın gazabına uğrayan toplumların karşısında kentin "yerliler"i daha medeni görünebilmekte ve kentin sağladığı olanaklardan daha fazla yararlanabilmektedir. Mathieu Kassowitz'in Fransa'daki ırkçılığa karşı "meydan okuyucu" filmi "*Protesto*", Paris banliyösündeki gettolaşmayı, polisiye baskıyı, şiddeti, kentsel alanın zarafeti ile banliyönün "vahşi"liğini sergilemiştir.

Çeşitli önlem ve düzenlemelere rağmen gettolaşmanın sürmesi ise, toplumsal entegrasyonun nitelik ve sınır çizgisini göstermiştir. Başka sözlerle gettolaşma, sadece toplumsal ve kültürel, dil ve din gibi nedenlere bağlanamaz. Bunun ekonomik, sosyal adalet, demokratik yaşam biçimi gibi daha önemli gerekçeleri vardır. Öte yandan ekonomik seviyeleri birbirine yakın olan toplumsal kesimlerin birbirleriyle karşılaşma ve iletişim kurma olanakları mümkünken, iktisadi farklılık-

lardan dolayı başkalarının aynı veya benzer bir süreci yaşaması engellenmektedir. Sonuç olarak tek başına "entegrasyon" lafı, çözüm üretemeyen ve yeni "Yahudi" üretmek isteyen bir anlayışın izlediği politik bir manevradır.[498] Bu manevra sırasında özellikle din, gazete, sinema, televizyon, siyasal parti gibi kitlesel unsurlar harekete geçirilir.

Amerikan sineması kozmopolit kentlerin "getto'laşan mahallelerini temsil eden filmlerle doludur: "*Chinatovon*", "*Taksi Şoförü*", "*Dünyada Bir Gece*", "*New York'tan Kaçış*", "*Kansas City*" vs. Aslında sorun sadece "getto"larla sınırlı değildir. Kentsel kriz ve toplumsal kırılmaların kökünde ekonomik farklılıklar, işsizlik, gelir eşitsizliği gibi doğrudan siyasal sisteme bağlı nedenler söz konusudur. Ama ulusal, dinsel ve kültürel farkları öne sürmek daha kolay göründüğü için politikacılar, kitlesel medya, dinsel ideoloji ve topluluklar bu tür ırkçı söylemlere başvuruyor. Bu tehlikeli politika, Amerika'da, Vatikan'da, Almanya'da, Fransa'da, İtalya'da, her yerde kitlesel bir destek bulabiliyor. Bu da gösteriyor ki dünyamız evrensel demokrasi, eşitlik, kardeşlik, hoşgörü gibi değerler açısından hâlâ tehlikeler içindedir.

"Cin"leri Çağıran Kişi Onlardan Bir Daha Kolay Kurtulamaz

Sinema, "kötü şeyler"i de "güzel" gösterebilir. Bu, kötü realitenin film yoluyla kurtarılmasıdır. Ancak Nicolas Boileau'nun, "Sanatın aynasında güzelleşmeyen hiçbir canavar yoktur!" fikrini düşündüğümüzde, bilinç endüstrisi olarak Amerikan sinemasının, "canavar"ları nasıl da "güzel'leştirdiğini, "yakışıklı"laştırdığını da görebiliriz. Terminatör ve Rambo da sine-gerçektir, Reagan'ın sine-gerçek olması gibi. Reagan Kaliforniyalı bir Hollywood "yıldız"ıdır; Terminatör de ya da benzeri bir "Sosyal-Darwinist" kahraman da "Yıldız Savaşları Projesi"nin yıldız "askeri-oyuncu"sudur. Paul Virilio'nun Rus ve Alman sinemalarında ortaya çıkardığı gibi Amerikan sineması da aynı zamanda bir "savaş" aygıtıdır. Baudrillard'ın sözleriyle "Amerika"ya dönersek, "Amerika'da sinema gerçektir, çünkü tüm mekân, tüm yaşam biçimi sinemaya uygundur. Yaşam, sinemadır..."[499]

Ama sözü edilen yaşam endüstriyel bir yaşam olduğu için endüstriyel bir sinemadır bu; kimya, metal, silah, petrol, otomotiv endüstrilerine dayalı gündelik ve politik yaşamın sineması. Theodor Adorno ile Max Horkheimer'in "*Aydınlanma'nın Diyalektiği*" (Dialektik der Aufklârung) teorisinde "Bilinç Endüstrisi"nin özellikleri açığa vurulmuştu. Kitle iletişim araçlarının, kitlelerin manipülasyonu ve kontrol edilmesi sorununu ele alan ve onu formüle edip ona meydan okuyan "*Aydınlanma'nın Diyalektiği*" teorisi, sadece sinema alanında değil, bütün medya eleştirisi ve araştırmalarında da önemli bir zihinsel etkiye sahiptir. Adorno'ya göre, "... Endüstri, sözcük anlamında ele alınmamalıdır. Endüstri, maddenin kendisini standardize ediyor; hemen hemen her sinema seyircisini Western'e çekiyor...[500]

Dünya film izleyicisi, şoförler ve arabaları, hükümet politikaları - "Senaryocu" Turgut Özal'dan Vaclav Havel'e kadar-; ayrıca sinema salonları ve kentlerin mimarisi de "Kaliforniyalı"dır. İstanbul ve Beyrut gibi iki zarif "Doğu" kenti de sanki yarış halinde "Kaliforniyalı" olabilmek için biçim bozumuna uğramaya devam ediyor.

Baudrillard'vari ifade biçimine göre Amerika, makyajdan geçmiş, estetize edilmiştir, kurgulanmış ve hesaplanmış mizansendir; bazıları güzel görünümlüdür, bazılarıysa çirkin. Bu arada içindeki pek çok "rasyonel" yapıyı görebilmek, iş zamanı dışında pek "rasyonel" olmayan seyirci açısından kolay değildir, hatta kafa karıştırıcıdır, iyisi mi kafa yormamak! Zaten bu bir filmdir. Ölümüne kadar eğlenmeyi seven Amerikalılar için de film, eğlenmek demektir.[501] Bu "eğlenceli paket"i Türk televizyon ve sineması da, başka ülkelerin televizyon ve sinemaları da hedonistçe ve zombice izliyor.

Hollywood sineması ve Amerikan politikasının paranoyası, 11 Eylül 2001 tarihinde New York'a yapılan terör saldırısıyla gerçeğe dönüştü. ABD'nin "sine-gerçek" politikasındaki Arap, İslam, Siyah, Komünist ve Asyalılarla dolu olan düşmancı film kareleri, "televisuel" olarak kendine döndü. Goethe, çılgınlığa varacak böylesi bir politikanın sonucunu tek bir cümleyle ifade etmişti: "Cin'leri çağıran kişi onlardan bir daha

kolay kurtulamaz!" "Cin'ler yaratan -kendisine ayaklanan teröristleri Amerika'nın kendisi üretti- Amerikan "sine-politika"sını cin çarptı. Artık Afganistan, Irak ve diğer topraklarda İslamiyet, Hıristiyanlık ve Musevilik iddialarıyla "cin"ler hesaplaşıyor. Ama asıl "cin"ler, bir "cinlik" yapıp kendilerini kurtarabiliyor. Tanrı ve dinlerin bu denli "aktif" göründüğü "Ortadoğu savaşlarında iblislerin zulmünün süreğenliği ya bir yanlışlık -veya günah-; ya da Franz Kafka'nın dünyasındaki gibi tanrı ve dinselliğin yokluğundan olmalı!

Amerikan kentleri filmlerden çıkmış gibidir görüşü, sinemanın kentlerle olan sıkı ilişkisini özetler. Bu bölümde üstünde durulan filmlerden başka "*Batı Yakasının Hikâyesi*" (Robert Wise), "*Sabotajcı*" (Alfred Hitchcock), "*Şehir Nevrotiği*" (Woody Allen), "*Baba*" (Francis Ford Coppola), "*Tarzan'ın New York Macerası*" (R. Thorpe), "*Rosemary'nin Bebeği*" (Roman Polanski), "*New York New York*" (Martin Scorsese), "*Manhattan*" (Woody Allen), "*Radio Days*" (Woody Allen) gibi filmler New York'un topografyasını sundu. Gerçekte dünya kentleri, hatta kırsal alanlar filmler yoluyla gözünü New York'a dikmiş durumdadır. Oysa New York, gökdelenleri ve "sineması"yla dünyaya "tepe"den bakıyor. Michel de Certeau'ya göre, dünyaya tepeden bakmanın esrikliğinde erotik bir şeyler vardır: "İçindeyken büyülenip sürüklendiğimiz dünyanın efendisi oluruz yukarıdan bakarken. Ancak bu yücelik duygusu aşağıya, kalabalıkların koşuştuğu karanlığa düşmek korkusunu da içerir. İkarus'un düşüşü gibi."[502] Amerikan "sine-politika"sı gibi, New York'un da bir kriz içinde bulunduğunu film görüntüleri ortaya sermektedir. Sadece "King Kong"un film afişi bile, New York uygarlığı üzerindeki dehşete işaret ediyor. Aslında "*King Kong*", "*New York'tan Kaçış*", "*Taksi Şoförü*" gibi filmler, tufan öncesi bir diyarı sahnelemiştir.

Lautreamont ve Rimbaud'nun "asi yol"undan giden Adonis de, New York uygarlığını olduğu gibi kabul etmektense, dünyanın bir tufana gereksinim duyduğunu öne sürer: "Bir sarsıntı, bir çatırtı bekliyoruz. Wall Street ile Harlem buluşuyor; buluşuyor toz ve kasırga...[503] Gerçekte Amerikan sineması ve kentlerinin "*Binbir Gece Masalları*"na ihtiyacı var; petrol, kovboy, Rambo, işgal, ceset ve diktatörlere değil...

Michael Moore'un "*Fahrenheit 9/11*" filmi, Amerikan siyasi ve ekonomik çıkar gruplarının yalanlarını ve yol açtıkları barbarlığı deşifre etmişse de Amerika, 2 Kasım 2004 tarihindeki demokratik seçimlerde Bush'un kovboy söylemini ve maceralarını izlemeyi tercih etti. Ama böylesi bir saldırgan "sine-politika", New York'u ve bütün Amerikan toprağını korku içine gömmüştür. Üretilmiş olan bu korku, bütün dünyayı savaş ve terör tehlikesine sokmuştur.

Berlin Üzerinde Gökyüzü

"Berlin, doğal çevresinden ziyade daha çok gökyüzüne yakındır."
(Kurt Ihlenfeld)

"Yıldızlarla dolu pırıl pırıl bir gökyüzü insanlığın karanlık kentlerine bakıyor."
(Alfred Döblin)

Melek, gökyüzü, cennet gibi imgeler Goethe, Schiller, Hölderlin gibi Romantik Alman sanatçılarında; ayrıca Rainer Maria Rilke'nin şiirlerinde oldukça yer edinmişti. Şüphesiz bu imgeler, maddi dünyada yaşanılamayan bir hayatın, bir mutluluğun sanatsal bir yolla ifade edilip yitirilmiş "cennet"lerin dile getirilmesiydi; ama aynı zamanda dünyanın da "kurtarılması"ydı. Sanatın, hayatın yitirilmesinden kendini sorumlu tutması ise Romantizm'den beri süregelmiştir.[504] Çağdaş Alman sineması ise, ekrana vampirler, hayaletler ve daha başka korkunç görüntüler saçmak yerine -bir tek Werner Herzog'un "*Nosferatu*" yorumu hariç- yaşanılan an'ın ruhunu, şeyleri, Weimar ekspresyonistleri'nin yaptığı gibi deformasyona uğratarak değil, oldukları gibi stilize ederek ifade etmeyi tercih etti. Hayaletler, deformasyona uğramış tipler hayatın mahvolacağının simgeleriyken, gökyüzü, melek gibi imgeler hayatı kurtaracaktı. Bu anlamda sinema, hayatı, "*Mavi Melek*" ile Wim Wenders'in Berlin'deki melek figürleriyle kurtarma girişimiydi. Çünkü gökyüzünden bakıldığında Berlin üzerinde hastalıklı bir manzara görünüyordu. Wenders'in melekleri de, nadasa bırakılmış bu kente kay-

gıyla indiler. Wenders'in "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*" ile onun devamı olan "*Ne Kadar Uzak O Kadar Yakın!*" Berlin'in sinemasal sunumunun belki de en güzel filmleridir. De Sica'nın "*Milano'da Mucize*"de yaptığı hayatı kurtarma ve onu gökyüzünde yaşama mucizesini Alberto Moravia'ya göre Wenders, Peter Handke'yle birlikte Berlin fonunda denedi.[505] Fakat Wenders, De Sica'nın tersine "insancık"larını göğe yükseltmek yerine, melekleri Berlin'e indirmeyi sahnelemiştir.

Geriye doğru baktığımızda İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminin aynı zamanda Alman sinemasını da bitirdiğini görürüz. Alman sinemasının yeniden doğuşu ise 1962 yılında "*Papas Kino İst tot*" (Babacık'ın sineması öldü!) sloganını atan "Oberhausen Manifestosu" ile oldu. Theodor Adorno'nun Frankfurt Üniversitesi'nden asistanı olan Alexander Kluge'nin başını çektiği Yeni Alman sinemacıları, eski sinemanın öldüğünü ve yenisine inandıklarını dile getirmişlerdi. Kluge'nin 1966 tarihinde gerçekleştirdiği "*Abschied von Gestern*" (Düne Veda) filmi, Yeni Alman Sineması tarihinde Rönesans açan bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. Wim Wenders ise, Almanya'da olduğu gibi, hiçbir yerde, kendi resimlerine, kendi hikâyelerine ve efsanelerine karşı böylesi bir güven kaybı olmadığını düşünmekteydi: "Biz yeni kuşak sinema yönetmenleri olarak, bu kaybı daha açık görüyoruz ve geleneğimizdeki boşluğu, eksikliği bir 'baba kaybı' olarak algılıyoruz. Aslında bu güvensizlik iyi bir gerekçeye dayanıyor. Çünkü başka hiçbir ülkede resimler ve dil, yalanların aktarılması için böyle alçaltılmamıştır..."[506]

Fransa'da Yeni Dalga sineması uluslararası bir çapta sükse yapar ve parlak yıllarını yaşarken, Alman sinemacıları Parisli yönetmenlerden etkilenip yeni bir sinema anlayışını ancak hayal edebiliyordu. 1961 yılında Paris'te Louis Malle'ın asistanlığını yapan Völker Schlöndorff, Cahiers du cinema'ya, "ülkeme dönüp -olmayan ülkeme- film yapacağım," demecini vermişti. "Babacık'ın sineması öldü" sloganı da Fransa devlet başkanı Charles de Gaulle'ün, "*Papas Algerien İst tot*" (Babacık'ın Cezayir'i öldü) sözünden sonra ortaya çıkmıştı.[507]

"Kişisel film" ler yapan Resnais, Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol, Rohmer, Maile gibi yönetmenlerden sonra genç Alman yönetmenleri

de "kişisel film"lere yöneldiler. Yeni Alman Sineması kuşağı da, protest bir gençlik olgusu olan Rock'n Roll kültürü (Elvis Presley'den Beatles'a kadar gelmiş bir kültürdü bu) ile kitlesel medyanın hızla geliştiği bir döneme aitti. Bu kuşak, güncel hayata itiraz eden, onu sorgulayan isyankâr bir tutum içinde olduğu gibi, karşı bir kültür yaratma iddiasını da taşıyordu. Bununla birlikte Alman toplumunun bir tüketim toplumuna sıçraması savaş sonrası Almanya'sının "vicdanı" olan Heinrich Böll'ün gözünden kaçmamıştı. "Alman toplumunun, " diye ifade etmişti Böll, "tüketim toplumu olması, onu bencil kılmıştır. " Böll'ün bu saptaması, Marcuse, Adorno, Horkheimer gibi meta toplumunun radikal düşünürleri tarafından da paylaşılarak dile getiriliyordu. Tüketim ve şeylere sahip olma duygu ve ediminin mükemmel bir sinematografik ifadesi ise, Alman bir yönetmen tarafından değilse de, Adorno'vâri bir anlayışla Fransız yönetmen Godard'ın "*Hafta Sonu*" filminde gerçekleştirilmişti. Zaten kimi yazarlara göre Godard, büyük felsefi sistemler arasında Frankfurt Okulu'na dahil edilebilir.[508] Ama bu Okul'un, Godard'ı kendi estetik anlayışlarına ne kadar yakın bulacağı tartışmalıdır.

Karşı kültür yaratma eğilimleri Amerika, İngiltere ve Fransa'dan sonra Almanya'ya da sıçramıştı. Weimar Sineması'nın büyük başarısından sonra Alman sineması III. Reich'la birlikte, doğru bir ifadeyle "kül" olmuştu. Berlin-Babelsberg'in zengin sineması da büyük ölçüde Hollywood'a göç etmek zorunda kalmıştı. Ernest Lubitsch, Billy Wilder, Fritz Lang, Marlene Dietrich, Michel Curtiz artık Kaliforniyalı'ydı; Alexander Kluge, Edgar Reitz, Rainer Werner Fassbinder, Völker Schlöndorff, Wim Wenders, Werner Herzog, Hans-Jürgen Syberberg, Margarathe von Trotta gibi yönetmenlerse Yeni Toplum'un Yeni Sineması'nı yapacaklardı. Ayrıca Max Frisch, Robert Musil, Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Heinrich Böll, Günther Grass, Peter Handke gibi Alman dilinin büyük yazarları da sinemacılar için ufuk açıcıydı. 1966 yılında Schlöndorff'un, Musil'den uyarladığı "*Genç Törles*", Grass'tan "*Teneke Trampet*", Fassbinder'in televizyon için çektiği 16 dizilik "*Berlin Alexander Meydanı*" gibi edebi uyarlamalar Yeni Alman Sineması'nı renklendirmişlerdi.

Çağdaş Alman sinemasının kült yönetmeni olan Fassbinder, "*Aşk Ölümden Soğuktur*", "*Katzelmacher*", "*Bay R. Amok Neden Koşuyor?*" gibi belgesel değerlerle yaptığı ilk filmlerinde toplumun "alt kültür"lerindeki kişilikleri tasvir etti. Bu filmlerin arasında "*Katzelmacher*", 1960'larda Almanya'ya "misafir işçi" (Gastarbeiter) olarak giden "yabancı insanlar"ın durumunu kaydederken, Alman küçük burjuva kesiminde yabancı düşmanlığının mevcut olduğunu sezdi. Yıllar geçtikçe yabancı düşmanlığı eğilimlerinin arttığı ve bunun muhafazakâr, liberal, sosyal demokrat ve milenyuma doğru hükümete ortak olan Yeşiller'e doğru değişik dozajlarda yayılmış -özellikle "entegrasyon" bahaneleriyle- olduğu fark edilebilir. Fassbinder yabancı düşmanlığı eğilimlerinin 1960'larda küçük burjuvalar arasında mevcut olduğunu ortaya koymuştu; günümüz Almanya nüfusunun önemli bir kısmının ekonomik gelişmeyle küçük burjuva özelliği kazandığını düşündüğümüzde yabancı düşmanlığı boyutunun yayıldığını anlayabiliriz. Daha da dramatik olanı daha ziyade sosyal demokratlar ile Yeşiller arasında, Alman politikası içinde kendilerine yer kapmaya çalışan Türk kökenli politikacıların da bu kervana katılmış olmalarıdır. Bu politikacıların Türkiye için bir lobi oluşturabilecekleri ve Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne üyeliği konusunda yardımcı olabilecekleri düşüncesinin evrensel eşitlik ve kozmopolitizm açısından bakıldığında bir itibarı yoktur. Bir zamanlar örtük olan yabancı düşmanlığı ve ayrımcılık, hem gündelik hayatta zemin bulmuş, hem de yasalarla desteklenmiştir. Başka sözlerle ayrımcılık "kanuni" olmuştur ve kanunlara uymak vatandaşlığın vazifelerinden biridir. Demokratik olmayan bu gerekçeler, hemen hemen bütün siyasi yelpaze ve yurttaşların itiatkârcı bilincine saplanmıştır.

Tüketim toplumu seviyesine yükselen Almanya'daki dönüşümleri sezen Fassbinder'in filmleri ise Hoffmann'a göre, Adorno'yu andıran sözlerle, toplumsal eğilimleri gösteren "şifre"lerdir.[509] Yeni Alman sinemasının odağında yer alan Fassbinder, Almanya'nın büyük veya küçük kentlerindeki hayatları ve portreleri "*Maria Braun'un Evliliği*", "*Lola*", "*Veronika Voss'un Arzusu*", "*Lili Marlen*" gibi filmleriyle tasvir ederek sinemasal bir "İnsanlık Komedyası" yaratmıştır.[510]

"Alman Melekleri" Berlin'de

Wim Wenders ise, 1987 tarihli "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*" filminde, Berlin Duvarı'nın yıkılışından önceki, "*Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın!*" filminde de duvarın yıkılışından sonraki Berlin fonunda şiirsel "hikâyeler" anlatmıştır.[511] Wenders bu filmlerden başka, "*Alice Kentlerde*", "*Zamanın Akışında*", "*Dünyanın Sonuna Kadar*", "*Sırlar Oteli*", "*Lizbon Hikâyeleri*" gibi filmlerinde her zaman kentsel hayat biçimlerine ve bireylerin ruh hallerine ilgi göstermiştir.

T. S. Eliot'ın kent hakkındaki büyülü dizeleri gibi Wenders'in resimleri de aynı büyülü bakışa sahiptir. Ama Verlaine'in bütün kalbiyle kentin üzerine yağan gözyaşları gibi Wenders'in kentsel melankolik resimleri de hüzünlüdür. David Harvey'e göre Wenders'in senaryo ve diyaloglarını Peter Handke'yle birlikte yazdığı "melankolik bir melek fantezisi" olan "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*" filminde, "Meleklerin görüş açısından bakıldığında ortaya çıkan Berlin tablosu, kendi içinde hiçbir bütünleştirici mantığı olmayan, parçalanmış uzamlardan ve gelip geçici olaylardan oluşan olağanüstü bir peyzajdır. Açılış sahneleri bizi yukarıdan aşağıya doğru, 19. yüzyıl işçi konutlarının iç avlularına ve bölünmüş mekânlarına taşır." Harvey'e göre, filmin sunduğu kentsel peyzaj, Marx'tan ziyade "Metropol ve Zihinsel Yaşam" denemesiyle Simmel'e yakındır.[512] Çıplak ve soğuk görüntülerle kaydedilmiş olan kentli insanların dağılmış zihinleri, yabancılaşmaları, sıkıntıları, yalnızlıkları ve yorgunlukları filme bir melankoli katmıştır. Duvarla ikiye bölünmüş Berlin ise, filmin "asıl" aktörüdür. "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*"nde de Berlin, "asıl" aktör olsa da, "sanatsal ruh" bakımından ikisi arasında oldukça fark vardır. Wenders'in filmi, sanat ve edebiyatın hassasiyetiyle Berlin'i tasvir etmiş; buna karşılık Ruttmann'ın filmi, kameranın mekanik ve objektif özelliğiyle Berlin'i kaydetmiştir.

Nicolas Ray, Tarkovski ve Yasujiro Ozu hayranı olan Wenders'in Homeros'vari baladı, Rilke'nin idealist edebi dünyası, Simmel'in kentsel hayata dair refleksiyonları, Benjamin'in kentsel ilgi ve fragmanlara dayalı bakış açısı ile Joyce'un monolog tekniğini hatırlatmaktadır. Filmde

kentsel hayata dair olan yalnızlık, yabancılaşma, usanmışlık gibi duygulara sahip yetişkin insanların şeylere karşı şaşkınlık ve ilgileri kaybolmuştur. Kentin "yaşayan" tek insan topluluğu olan çocuklar ise çocuklukları gereği durumlara karşı şaşkın ve ilgilidirler. Wenders de şaşkın- lık duygusunun insanda mevcut durumunu değiştirme ilgisini uyandıracağını düşünmüştü. Çocukların "masal dünyası"na başvuran Wenders, filmi "Çocuk Olmanın Şarkısı"yla açar (Lied vom Kindsein):

"Çocuk çocuk iken, çocuk olduğunu bilmezdi Çocuk çocuk iken,
Şu soruların zamanıydı:
Neden ben benim de, sen değilim?
Zaman ne zaman başladı ve mekân nerede biter?
Güneşin altındaki hayat sadece bir hayal değil mi?
Gördüğüm ve duyduğum ve kokladığım şey,
Bu dünyadan önceki bir dünyanın sadece
görünüşü değil mi?
Gerçekten kötülük
Ve kötü insanlar var mıdır?"

Handke'nin bir şiiriyle başlayan "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*"nde metafor olan melekler şehre iner ve sürekli melekten insana, insandan da meleğe dönüşür. Film hikâyesinin temelini oluşturan melekler, İncil'deki gibi -ya da başka bir kutsal kitaptaki gibi- değildir ve aralarındaki konuşmalar şiirsel bir dille gerçekleşir. Ayrıca melekler, dünyayı bazen siyah beyaz, bazende renkli görebildikleri için film, meleklerin gördükleri andaki rengi alır. "Filmlerdeki melekler nasıl meleklerdir?" sorusuna Wenders bir mülakatta şu yanıtı vermiştir:

> "Melekler açıkça maddeyi etkileyemezler, yani maddenin fiziksel gerçekliğiyle ilgileri yoktur; onlar maddenin önceki varlığını tanıyorlar. Duygunun önemi ya da maddenin niteliği onlara yabancıdır. Benim için renkler, geçmişte maddenin görünüşüne dairdir. Buna karşın melekler, insanlık tarihinin sorunlarının uzmanıdırlar; çünkü her şeyi insanlarla birlikte yaptılar, her deneyimde bulundular. Ve bir de-

neyimleri de renklerdi -kahve içmek, sigara tüttürmek gibi, her şeydeki gibi. Meleklerin siyah beyazla canlandırılması film için her bakımdan önemli bir düşünceydi; çünkü onlardan birisi ne zaman insan olarak görünse renkleri de görebiliyordu."[513]

Anlayabilen, ama hissedemeyen melekler, ancak insani durumlarını ya da insani davranmaları gerektiğini duyumsayınca insanlaşan varlıklardır. Örneğin Melek Damiel, dünyayı siyah beyaz renklerle görürken yalnızca anlayabiliyordu. Fakat bir trapezci kadını görünce, hissedebilen bir insana dönüşür ve dünyayı da renkli görmeye başlar. Dünyası "gri" olan Damiel, trapezci kadına âşık olunca Berlin'de sadece hüzünlü bir hayatın olmadığını düşünür ve kendini meleklikten kurtarır. Melekler birer flâneur'den (aylak veya düşünür-gezer) ziyade, insanlık sorunlarıyla ilgilenmiş ve gökyüzünden inmiş birer Schiller ve Goethe, Thomas, Heinrich ve Klaus Mann veya Brecht ve Benjamin gibi, şiirsel ve felsefi bir "Berlin gezintisi" ne çıkmışlardır. Yani bu "melekler" Alman edebiyatı ve düşüncesinin yoğun ve trajik tarihini biliyorlar ve kullandıkları dili olsa olsa büyük Alman(ca) sanatçıları konuşabilir. Berlin'de "hedefsiz" bir biçimde dolaşırken, insana dönüşen ve âşık olan Damiel'in artık bir hedefi olur; bu hedef daha önce kendisi gibi melek olan trapezci kadınla sevgili olmaktır.

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

etmek ister, ama kentin kurallarını iyi bilen gangsterler, Cassiel'i filmin sonunda öldürürler.

Wenders'te karakterlerin mekân değiştirmesi ise, duygu dünyalarıyla ilgilidir. Duygulardan yoksun bir hayat biçiminin verdiği hüzün ve sıkıntı, müzikle bezenir. Ancak müziğin etkin rolü resimleri kuşatmaz; tersine, resimlerin güzelliği, müziği içine alır ve izleyici müziği duymaktan çok, resimler üzerinde yoğunlaşır. Işığın mükemmel kullanıldığı bu eserde harika resimler yaratılarak, film bir "göz musikisi"ne dönüşmüştür.

Berlin, insani ilişkilerin asgari düzeyde olduğu, iç karartıcı bir kenttir. İç burukluğu duygusu ise müzikle yansıtılmıştır. Her iki filmin orijinal müziğinden ziyade Rock müziğine yer verilir ve şarkılar, filmlerdeki karakterlerin, yitirilmiş özlemlerinin bir anlamını bulup sevinmeleri içindir. Şarkıların doğrudan içeriksel rolleri vardır ve U2'dan Zülfü Livaneli'ye kadar -"Karlı kayın ormanında yürüyorum geceleyin. Efkârlıyım, efkârlıyım... " müziği çalınır-[514] farklı kültürel coğrafyalar filmlere eşlik eder. Böylece Berlin'in Türkler ve diğer göçmenler sayesinde kozmopolit bir atmosfere sahip olduğunu görürüz. Nick Cave'in müziği ise, şehrin kalbiyle buluşan ve Berlin'in tanıdığı bir müziktir: Berlin gibi ciddi, karanlık ve ümitsiz. Wenders için Rock müzik, belki abartılı bir ifadeyle "Beethoven'a tek alternatif" idi: "Çünkü bana önerilmiş olan kültüre güvenim yok. Bunların hepsinin faşizmin bir parçası olduğunu düşünüyorum. Ve güvendiğim, bana faşizmle bir ilgisi olmadığı hissini veren tek şey de Rock müzikti..."[515]

Berlin'in ruhunu, heykel, kütüphane ve başka "hatıra yerleri"yle tasvir eden Wenders'in bu iki "tarihi film"i, "gri" ve "bulutlu bir gökyüzünden inen meleklerle, Alfred Döblin'in hüzün verici kentini yansıtmaktadır. Berlin; Berlinliler ve "göçmenler" için hüzün ve kaygı vericidir. Berlin'in iç karartıcı olan gökyüzünü ve mutluluktan mahrum olan yeryüzünü ise ancak film görüntüleri kristalize edebiliyor. Sonuçta Berlin'in ölgün ve kötü manzaraları, film estetiğiyle kurtarılarak coşku verici manzaralara dönüştürülmüştür. Başka deyişle, film kamerası, "negatif" bir dünya gerçeğini "pozitif" bir "sanat gerçeği"ne çevirmiştir.

Alman kent hayatını ancak "Alman melek"leri kurtarabilir; yani Goethe ve Schiller, Rilke ve Thomas Mann, Brecht ve Döblin, Böll ve Grass ve şüphesiz bu sanatçıların hümanist kültürünü tasvir edebilen film sanatçıları; yani Fassbinder ve Herzog, Wenders ve Schlöndorff... Ve bu hümanist ve kozmopolit kültürü sinemasal filtresinden damıtabilir ve çeşitli klişelerden sıyrılabilirse Fatih Akın neden olmasın?

5. BÖLÜM

Modernleşen İstanbul'da Sinema

Saraylardan Cadde-i Kebir'e Yeni Bir Frenk Eğlencesi

"İstanbul'un orta yeri sinema. "

(Orhan Veli)

1895 yılından aşağı yukarı 1910'lara kadar sinema, Avrupa kentlerinde "küçük insanlar"ın eğlencesi olarak karşılanırken, "padişahlar kenti" İstanbul'da ilkin saray ve konaklarda gösterime girerek "büyük adamlar"a takdim edildi. İslamiyet'te resim yasak olmasına rağmen, Osmanlı İmparatorluğunda hareketli bir görüntünün saray ve çevrelerinde hemen kabul edilmesi, çökmekte olan bir imparatorluğun girdiği Batılılaşma ("Tanzimatçılık") hareket ve hayalleri karşısındaki çelişkili bir ruh halini gösteren işaretlerden biriydi. Aksi halde "küçük sokak insanları"nın bir eğlencesi nasıl oluyordu da "büyük adamlar"ın da eğlencesi olabiliyordu? Böylece "sokak serserileri"nin, Şarlo'ların hikâyeleri -bilinçli olsa da, olmasa da- ironik bir biçimde padişah ve "padişahçılara", ayrıca Osmanlı rejiminden ekonomik pay sağlayan "Ayrıcalıklı Batılılar"a sunuldu. Osmanlı ve Türkiye'nin siyasi tarihi de demokratik ve ekonomik değerlerin paylaşılmasına, genişlemesine sert bir devlet gücüyle müdahalelerde bulunulması ve kültürel olguların tutarsız, zaman zaman da gülünç bir tarzda yaşanması tarihidir. Sınıfsal ayrım çizgisi, hayatın her alanında olduğu gibi, sinema alanında da hemen konmuştu. Aynı zamanda "Batılı" bir olgu, "zengin" ve "kibar" olanla neredeyse özdeşleşmişti.

Mısır'ı 1517 yılında ele geçiren Yavuz Sultan Selim, orada Cize şehrinde seyrettiği bir "hayal oyunu"nu beğenmiş ve oğlunun eğlenmesi için Mısır'lı bir "hayalci"yi İstanbul'a getirtmek istemişti.[516] Frenk icadı olan sinema aygıtı ise yalnızca saray ve konak âlemini eğlendirmekle kalmayarak, zamanla İstanbul'un eğlence hayatına yayıldı. Fakat Batı'dakinin tersine, üst tabakalardan alt tabakalara doğru giden bir yayılmaydı bu. Öte yandan Osmanlı münevverleri, kültürel alanda Fransız etkisinde iken, devlet politikasında Alman hayranlığı başlamıştı. Dönemin Savunma Bakanı İttihatçı Enver Paşa, sinemaya yakınlık gösteren Kaiser II. Wilhelm'in yolunu bıyık taklidinden başlayarak izliyordu. II. Wilhelm yüzyılın başında film kamerasına öyle çok görüntü vermiş ki, Alman sinema tarihinde ilk "film starı" olmuştu.[517] Enver Paşa da 1915 tarihinde Almanya dönüşünde "Merkez Ordu Sinema Dairesi"ni kurdu; ama Enver Paşa bu daireyi kurdururken bir yandan kameranın savaşta sağlayabileceği faydalar öte yandan onun "star"ı II. Wilhelm'i hayal etmiştir. Bilindiği gibi Enver Paşa 1908 yılından sonra "Alman Davası"na kazanılmıştı.[518]

Daha başından itibaren sinema da, çelişkili bir siyasi-kültürel seyir izleyen Osmanlı devlet erkinin yörüngesindeydi. Sinemanın yeni bir sanat biçimi olduğu, yani sadece Frenklerin bulduğu komik bir eğlence olmadığı ancak Cumhuriyet rejimiyle birlikte kavranıldı. Aynı tarihlerde ise pek çok ülkede sinemanın alt yapısı kurulmuş, Amerika, Fransa, Almanya, Sovyetler Birliği gibi ülkelerde de film sanatı için belli başlı estetik kompozisyonlar bile geliştirilmişti. Bilim ve teknolojide, ekonomik ve demokratikleşmede, akıl kullanma ve özgürleşmede olduğu gibi sinema alanında da Osmanlı, bir devri "ıskalamıştı."

Her demokratikleşme, yeni kültürel davranış biçimini ve bunun tüketimini vareder ve yayar. Osmanlı'da modern demokratikleşme ya da özgürleşmeden söz edilemeyeceği için yeni bir kültürel değer olan sinema da, ancak o ölçülerde değer kazanmıştı. Sinema, her şeyden önce zengin olan "azmlık"ların mekânlarında, Pera'da gelişti; başka sözlerle, sinema yerel bir alanla sınırlıydı. Paris'teki ilk film gösterimlerini hatırlarsak zenginlerin, entelektüel ve sanatçıların sinemaya akın ede-

ceği sanılmış, oysa sinemaya akın edenler Paris bulvar ve sokaklarının "müdavim"leri olan avareler, aylaklar; ayrıca işsizler, işçiler, Paris "sokak çocukları" gibi toplumun yoksul kesimleri olmuştu. Oysa Paris'te de, beklentiler doğrultusunda sinema salonunun yeri olarak ekonomik ve kültürel yönden şık bir burjuva mahallesi seçilmişti.

19. yüzyılın sonunda önce saray, daha sonra birahane ve kıraathanelerde gösterilen sinema, İstanbul'da 1950'lerin sonlarına kadar yalnızca zengin ve orta sınıfların, "Frenklerin buluşu olan bir eğlence aracı" olarak takip edildiği gibi, şimdiki adıyla İstiklâl Caddesi olan Cadde-i Kebir'de Batılılar gibi giyinmeyenler bazı sinema salonlarına sokulmazlardı. Cumhuriyet'in ilk yıllarında da sinemaya rastgele seçilmiş kıyafetlerle gitmek âdaba aykırı görülmüştü; kadınlar ise en şık giysileriyle yarı Osmanlı, yarı Avrupai bir tarz ve tavırla sinemaya giderlerdi. Beyoğlu'nda film izlemenin bir lüks ve keyfine doyulmaz olduğu o dönemde yaşamamış olsanız dahi "hayalinizde o dönemin sinema keyfini, zarafetini ve tadını yakalamak için ister istemez geçmişe doğru bir yolculuğa çıktığınızı" düşlediğinizi belirten Ali Özuyar, bu açıklamalarla Pera sevdasının, hayalinin ve nostaljisinin birkaç kuşak sonra bile etkisini bilinç ve bilinçaltında sürdürdüğünü göstermektedir.[519] Smokinli erkekler ile tuvaletli kadınlar salonları doldurur, takım elbise giymeyenlerle, sakallı olanlar içeri alınmazlardı.[520] Bu tutum, kimilerince sinema görgüsü olarak değerlendirilmişken, sinema görgüsüzlüğü olarak da değerlendirilebilir. Öyle görünüyor ki, Şarlo gibi bir karakterin Beyoğlu'nda normal koşullarda film izleme şansı olmazdı. Ama Şarlo yine de bir numara yapıp Osmanlı, Türk, Frenk karışımı bir üslup bulup, biletçiye son tekmeyi attıktan sonra sinemaya girerdi. Kılık kıyafet konusunda ise Mithat Cemal Kuntay "Üç İstanbul" romanında alaycı bir üslupla İstanbul'da "üç şapka" takıldığı üzerine bir tartışma açar:

> "... Azizim Behçet, sen taşradan yeni geldin; daha İstanbul'u bilmiyorsun galiba. Sana ben anlatayım da öğren... İstanbul'da üç şapka vardır. Çamlıca tepesinden evvel bu üç şapka görülür, Reji'deki Ramber'in, Düyunuumumiyeci

> Berje'nin, şimendiferci Hügnen'in kafasında duran üç serpuş! Bu üç şapka, bu üç kafadan bazen kaldırıma iner, bazen bulutlara fırlar. Şimdi iki elde bir topaç olur, döner, şimdi iki çatık kaş üstünde bir umacı olur, durur. Osmanlı İmparatorluğu denen uşak odasını bu üç şapka idare eder. Hidayet'in konağına bu üç şapkadan biri girdiği gün Hidayet yerlere kadar eğilir. Kafasının durduğu yerde beli titrer... [521]

Osmanlı İmparatorluğu'nun modernlikten anladığı, Batı şekilciliğiydi ve bu yüzden gündelik hayat zaman zaman gülünçleşebiliyordu. Ayrıca 1950 ve 60'lı yıllardaki filmlerin İstanbullu kahramanları da "Batı Sinema" perdelerinden çıkmış gibidir. Örneğin Ayhan Işık, Clarke Gable gibidir, İstanbullu burjuva karakterler de "Batılı" bir yüze, giyim, yeme, içme, dans etme, oturma şekline göre biçimlendirilmiştir; kadınlarsa sarışın, beyaz tenlidir, ki, bu da Türk erkeklerinin özlem duyduğu bir tiptir. Gerçekte Türk sinemasının estetik başarısı bu filmlerde değil, Türkiye'ye özgü figürleri stilize edebilen yapıtlarda görülebilir: "*Susuz Yaz*" (Metin Erksan), "*Vesikalı Yarim*" (Lütfü Akad), "*Gelin*" (Lütfü Akad), "*Seyyit Han*" (Yılmaz Güney), "*Sürü*" (Yılmaz Güney/Zeki Ökten), "*Yol*" (Yılmaz Güney/Şerif Gören), "*Umut*" (Yılmaz Güney), "*At*" (Ali Özgentürk), "*Hazal*" (Ali Özgentürk), "*Hakkari'de Bir Mevsim*" (Erden Kıral) gibi filmler...

Türkiye'den bir "İnsanlık Komedyası" sunan bu filmlere sadece Türkiye hakkında öğrenilecek sosyolojik belgeler olarak değil, aynı zamanda kendilerine özgü estetik ifade biçimlerine sahip sanat yapıtları gözüyle bakılabilir. Bu filmlerin çoğu da "İstanbullu" olmaktan ziyade kırsal alanları tasvir etmiştir. "*At*", "*Gelin*" gibi filmler kırsal alanlardan İstanbul'a göç eden insanların deneyimlerini; Sait Faik'in "Menekşeli Vadi" isimli hikâyesinden uyarlanan "*Vesikalı Yarim*" ise pavyonda çalışan şehirli bir kadınla Anadolu kökenli bir manav arasındaki, sonu hüsranla biten bir aşk hikâyesini anlatır.

Türk sinemasının en güzel yapıtları belki de kentsel hayata dair olmaktan ziyade, kırsal alana dair tablolara sahip olanlardır. Türk

sinemasının oldukça film ürettiği 1960 ve 70'lerde Türkiye'nin kentsel nüfusunun çoğunluğu kırsal kökenliydi. Günümüzde kent nüfusu kırsal alandakinden daha fazla olmasına rağmen, bilinç ve duygulara egemen olan kültürel gelenekler ve diğer alışkanlıklar henüz feodal-ataerkil bir özelliğe sahiptir. Çünkü genelde maddi alandaki olguların değişmesiyle zihinsel hayatın değişmesi birebir örtüşmez; zihinsel deneyimler ancak belirli bir olgunlaşmadan sonra maddi hayata uyum sağlar.

Sinemanın özelliklerinden bir tanesi, günlük elbiselerle, günün herhangi bir saatinde gidilebilen bir kültürel olgu olmasıdır. Cadde-i Kebir'de ise seyircilerden bale, opera veya tiyatroya gider gibi önceden hazırlık yapılması, özel giysiler giyilmesi talep edilmekteydi. Bu talep bir yandan salon sahiplerinden gelmişse de, bir yandan da "Batılılaşma" yı benimseyen bir kesimin içselleştirmiş olduğu bir davranış biçimiydi. Gerçekte böylesi aristokrat-burjuva karakterli beklenti ve özentiler aslında, Paris ve Viyana'nın "Belle Epoque" anlayışına denk düşmektedir. Üstelik aynı dönemdeki kentlerde de film seyircisinin önemli bir kısmını belirtegeldiğimiz gibi "küçük sokak insanları" oluşturmuştu; hatta entelektüeller, öğretmenler, subaylar ve diğer orta sınıfa mensup toplumsal tabakalar kendilerini sinemadan uzak tutuyor ve film gösterim yerlerini kendilerine yakıştırmıyorlardı. Bu yüzden de yüksek sosyete için gösterişli salonlar inşa edilmişti.

İstanbul'da sinemanın tam anlamıyla popülerleşme süreci ve Yeşilçam diye adlandırılan -ki, Yeşilçam da Pera'lıdır- olgunun bütün Türkiye'de etkili olması ise 1950'lere rastlar. 1920'lerin sonunda İstanbul'daki sinema salonu sayısı otuz beş iken, 1940'ların sonunda bu rakam sadece kırka ulaşabilmişti. Fakat İstanbul'da sinemaya gidenlerin sayısı, örneğin 1933 tarihinde üç milyona yaklaşmıştı. Sinemaya giden kesimi de özellikle okumuş kimseler oluşturmuştu. Buna karşılık 1928-1938 tarihleri arasında Türkiye'de yapılabilen film sayısı sadece üçtü. [522]

İmparatorluk Dağılırken İstanbul

Sinemanın ilk çeyrek yüzyılı, İstanbul'un çalkantılı dönemlerinden birine rastlar. Bu yıllar, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir yandan Batılılaşmasına, diğer yandan yavaş yavaş -ya da hızlı hızlı- çöküşüne, beri yandan sömürgeciliğin onu parçalamasına, fakat diğer yandan Batıyı kendisine model alan modern bir ulusal devlet kurma girişimlerine denk düşer. Ama modern ulus-devlet anlayışı, kozmopolit kenti zamanla tarihe gömecekti. Oysa romantik şair Gerard de Nerval, İstanbul'da farklı halkların birbirinden nefret etmeden birlikte yaşamalarına tanık olduğunda şaşkına dönmüştü. Leonardo Benevolo ise Konstantinopolis'in, ortaçağ boyunca Caesar'ların ardıllarının yeri ve Akdeniz havzasında en arı sanat ve elsanatı yapıtlarının kaynağı olarak hem Doğu'nun hem de Batı'nın ortak imgelemine egemen olduğunu belirtmektedir.[523] Nerval'den bir asır sonra ise milliyetçilik ve savaşın yol açtığı nefret ve düşmanlık, Osmanlı kentini darmadağın edecekti.

İstanbul'daki Levantenler, Rumlar, Yahudiler, Ermeniler gibi gayrımüslimlerin ve Batıya 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 da böler. Üstelik bu ayrım iki alanı kültürel çatışma noktasına vardırmıştır ki, bu özellik günümüze değin farklı eğilimlerle devam etmektedir. Muhafazakâr bir yazar olan Peyami Safa'nın "Fatih-Harbiye" romanı da bu derin ayrımı ifade ederken, yazarın gönlü "Doğu'yu, Müslümanlığı" ifade eden Fatih'tedir. Peyami Safa, sinema karşısında da beklenebileceği gibi muhafazakâr kalarak, sinemayı, "zekânızın merkezini uyutarak sathını oyalama" şeklinde tanımlamıştı. Sinemaya bir sanat dalı olarak bakan Cumhuriyet kuşağından N. Yoncaova ise sinemayı şairane bir "göz musikisi" gibi zarif bir biçimde görmüştü.[524] Benzer bir nitelemeyi Thomas Mann da yapmıştı. Film görüntüleri -henüz masum ve naif olanlar bile- Peyami Safa'nın ufkunun çok ötesindeydi. Safa ve

onun Osmanlıcı, modernleşme karşıtı bütün kültürel geleneği, Méliès'in kadın güzelliğini gösteren düşsel filmlerini, 1920'lerin Greta Garbo'lu filmlerini ya da Cahide Sonku'nun ve Türkân Şoray'ın filmlerini "günah" sayıp yasaklardı.

Öte yandan Stefanos Yerasimos, iki bölge -İstanbul ve Pera- arasında bir karşılaştırma yaparak, Türk-Müslüman'ın Osmanlı zarafetinin öteki ucunda yer alan kaba saba, yontulmamış Anadolu köylüsünü temsil ettiğini, Ermeniler dışındaki gayrı-müslim toplulukların ise "kentli" insanlar olduklarını dile getirmektedir. [525] Yahya Kemal ise İstanbul (tarihi yarımada), Eyüp, Üsküdar ve Boğaziçi semtlerinin yeryüzünde görülmüş semtlerin en güzelleri olduklarını dile getiriyordu: "... Her biri diğerinden başka, kendine benzer, şekli, havası birbirinden çok farklı semtlerdi. Bir semtten diğerine geçerken, bir yıldızdan bir yıldıza geçmiş kadar başkalık duyulurdu..."[526]

19. yüzyılın ikinci yansından itibaren tarihi yarımada (eski İstanbul) ve Haliç kıyıları prestij kaybederken, Dolmabahçe çevresi, Nişantaşı, Pera, Boğaziçi ve Kadıköy ile Yeşilköy gibi alanlar değer kazanıyordu. Haliç'in iki yakasındaki mahalleler ise sefalet içinde kalmıştı.[527] Buna karşın Pera, Avrupa tarzı yaşamıyla gösteriş içindeydi. "Sinema Çağı"nda Peralılar, "*Binbir Gece Masalları*" ile Paris taklidi dekorlar altında bir "Oryantalist Belle Epoque" yaşıyordu.

Sefalet ve para kazanma hırsı, İstanbul'u ziyaret edip burayı "kentlerin cenneti" olarak gören Le Corbusier'nin gözünden kaçmamıştı. "Sokaklar" diye yazmıştı bu konuda Le Corbusier, "çılgın gibi yukarı tırmanarak, para kazanma hırsıyla soluğu kesilmiş insanları soluksuz bırakıyor. Bağrışmalar, itişip kakışmalar!, insanların ezildiği, denize dalmış, pis kokulu binalarını yan yana sıralamış bu yerin adı Galata... Sokaklar fuhuş yapıyor, yüzyıllarca sürmüş Türk yaşamlarını inkâr ederek kendilerini açgözlü satıcılara satıyor; Allahın tapınakları bile bu lekeye bulaşmış... "[528]

Fakat Le Corbusier, bu kentin "ruh"unda görkemli bir birlikteliğin var olduğunu, özellikleriyle derinden, birbirlerinden ayrılan ve bir üç-

lem olarak Pera, İstanbul ve Üsküdar'ın birbirlerini tamamladıklarını hissetmişti. "Burada, sınırsız bir huzur hüküm sürüyor, " diye yazdıktan sonra ünlü mimar, hayranlık verici bir biçimde İstanbul'dan bazı manzaraları tasvir eder:

> "Taşkınlıkları, frenlenemez öfkeleri, görkemli bir manzara oluşturur herhalde! Pembe ruhlarının derinliklerinde korkutucu ve acı veren bir ejderha gizli... İstanbul, kendisini çılgınca sunarak alevler içinde yanıyordu. Onları koyu sofuluklarıyla, Allahın huzurundayken gördüm; umut! Ve onlara ait her şeye hayranlık duydum; suskunluklarına, yüzlerindeki katı maskeye, bilinmeyenden dilenen lütfa ve güzel dualarındaki acılı inanca. Ve sonra kulaklarım, onların kendinden geçişleriyle, İstanbul'un mehtaplı ve kapkaranlık geceleriyle doldu. Ve bütün müezzinlerin, her minareden ezan okuduklarında, dalga dalga yayılan yakarışlarıyla!..[529]

Yerasimos ise, 20. yüzyılın başında İstanbul'un yaşlı imparatorlukların çöküşüne eşlik ettiğini ve "akreplerin kaynaştığı bir çukur"a benzediğini belirtir.[530] "Sinemaya Giriş Çağı", Osmanlı İmparatorluğu'yla birlikte Rus, Avusturya-Macaristan, Alman imparatorluklarının da çöküş devridir. Başka sözlerle, "Avrupai Petersburg"un da çöktüğü ve yerine "Bolşevik Moskova'nın geçtiği; "Belle Epoque Viyanası"nın biterek yerine "Neşesiz Sokak"ların ve daha sonra Stefan Zweig'ın arkasından hüzünlendiği yitirilmiş Viyana'nın Alman tinsel yaşam (Geistesleben) dünyasına girdiği; Fransız, İngiliz ve Ruslar arasında paylaşılması tasarlanan "kozmopolit", ama batağa saplanmış bir halife sultanın başkenti olan İstanbul'un kendi yerini ise, milliyetçi ve cumhuriyetçi bir Anadolu kasabasına, Ankara'ya terk edeceği bir devirdir. Zweig'ın "yitirilen" Viyana'nın arkasından hüzünlenmesi gibi, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal de, İstanbul'un "yitirilmesi"ne hüzünleneceklerdi.

Bu dönemde sinematografik üretim açısından ilk film gösteriminden Cumhuriyetli yıllara değin film sanatı açısından önemli hiçbir film ger-

çekleştirilememiştir. Diğer başkentlerde ise sinema ve başka sahne sanatları yeni biçimlerle yüksek bir gelişme seyri izlemekteydi. Modern kentsel hayatın estetik bir günlüğü olarak sinemada harikûlade deneysel filmler yaratılmıştı: "*Neşesiz Sokak*" (Georg Wilhelm Pabst), "*Uyuyan Paris*" (René Clair), "*Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi*" (Walter Ruttmann), "*Kameralı Adam*" (Dziga Vertov) vs.

Osmanlı İmparatorluğu'nda sinema ve sahne sanatları, tıpkı demokrasi gibi deneyimi henüz olmayan, daha doğrusu yeterince olmayan olgulardı. Cumhuriyet'in kültür politikasında da sinemanın fiili olarak önemli bir yeri olmamıştı. Sinema, salt tiyatronun bir "kolu" şeklinde Muhsin Ertuğrul'un yeteneğine bırakılmıştı. Genç Cumhuriyet Türkiyesi'nde gerek tiyatro, gerekse sinema alanlarının kilit ismi olan Muhsin Ertuğrul, "*İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*" (1923) ile "*İstanbul Yollarında*" (1931) filmleriyle İstanbul'u ilk kez tematik olarak stilize etti.

Bu bölgede yer alan Cadde-i Kebir, güncel adıyla İstiklâl Caddesi, Türkiye'nin Batı'ya açılan yüzü olarak tanımlanır. İstiklâl Caddesi, yapıldığı 19. yüzyılın sonlarından günümüze değin "Doğulu" bir toplumun "Batı" karşısındaki "eziklik" ve "aşağılık" kompleksine dair davranış ve sembolleriyle doludur. Ama belki de Pera hakkındaki en iyi tanımlamalardan birini Ahmet Hamdi Tanpınar "Beş Şehir" adlı yapıtında dile getirmişti:

> "... Beyoğlu, hamlesi yarı yolda kalmış Paris taklidiyle hayatımızın yoksulluğunu hatırlatırken; İstanbul, Üsküdar semtleri kendisine yetebilen bir değerler dünyasının son miraslarıyla, biz farkında olmadan içimizde bir ruh bütünlüğü kurar, hülyalarımız, isteklerimiz değişir..."[531]

Pera ve Galata öylesine "Batılı" bir noktaya varır ki, bu bölge François Georgeon'a göre elçilerin, Avrupalı bankacıların ve tüccarların oturduğu Batı fikirlerinin, etkinliklerinin ve uygarlığının "ileri karakolu" idi. Fransız tarihçileri Georgeon ve Paul Dumont'un iddiasına göre Osmanlı modernleşmesi daha çok geçici bir "güzel dönem"di ve bu da çok dar bir seçkin kesime yarar sağlıyordu. [532] Türkiye'nin "Batıya

açılan yüzü" gibi pozitif, okşayıcı bir yakıştırmayla "ödül'lendirilen Galata-Pera, Batılı fikirlerin ve yeniliklerin bitmez tükenmez yayılmacılığına karşı İstanbul, istemeyerek de olsa teslim olmuştur. Ayrıca II. Wilhelm'in Abdülhamid'e armağan ettiği ve onunla övünülen Sultanahmet At Meydanı'ndaki "Alman Çeşmesi", Georgeon'a göre, "Alman kaskı biçimindeki modern çirkin bir çeşmedir."[533] Osmanlı İmparatorluğu "Alman kaskı"nı giymişti artık. Mithat Cemal Kuntay'ın "Üç İstanbul" romanında ise Beyoğlu, fethedilmeyen İstanbul'dur. "Beyoğlu!" diye yazar muharrir Adnan'ın ağzından Kuntay, "... damarsız, kansız bir toprağın ayağa kalkmasını andıran bu beyaz binalar... Çamurun bayramlık elbisesini giydiği, taşın sonradan görme olduğu bu caddeler... Panayır tiyatrolarına benzeyen bu evler... Bu yerde en korkunç gözler, bir şapkanın gölgesinde, korkunç olur ve bir şapkanın altında bu sokaklarda Samatyalı Şarlmanlar, Tatavlalı Venedik Dojları dolaşır. Bu tahta bıçaklar, bu mukavva bombalar, Moskof bayrağının altında durduğu gün demirdir, alevdir. Şebinkarahisarlı kadar alaturka dalavereye aklı eren bu yerli frenk! Eski ter ve ekşi lavanta kokan bu kokona! Sonra bu konsolos medeniyeti..."[534]

Avrupalı'nın sokağın ortasında yüksek sesle konuştuğunu, güldüğünü, şakalaştığını; Müslüman'ın ise burada -Pera'da- "ev"inde olmadığını hissettiğini ve Haliç'in öte yakasına kıyasla başını daha az dik tuttuğunu İtalyan seyyah Edmondo De Amicis gözlemlemişti. "Ezeli ve ebedi Konstantinopl," diye yazar varılan durum hakkında Yerasimos, "kimileri için sömürgeci bir yayılmacılığın basit bir ara istasyonu idi... "[535] Osmanlı devrinin İstanbul'unun bir dönemecini dile getiren Recaizade Mahmut Ekrem'in "*Araba Sevdası*" romanı da Frenk hayranlığının bir hicviydi. Bu, hem sömürgeci hayranlığı hem de yozlaşmakta olan bir toplumsal kesimin geçirmekte olduğu bir dönemdi.

Osmanlı'nın dört yüzyıllık bir saltanata sahip olduğu bir başkentte ayrımcılık nereden geliyordu acaba? Kanuni Sultan Süleyman'dan, III. Selim ve Abdülhamid'e varan "Batı hayranlığı" ve "Batı"yı "üstün", "Doğu"yu da "aşağı" görme hastalığı kuşaktan kuşağa aktarıla aktarıla gündelik hayat ve bilinçaltına yerleşmiştir. Asırlar boyunca süren bu

eziklik politik ve kültürel alanda kendini savunmacı olarak göstermektedir. Türkiye'nin Avrupa karşısındaki politikasının savunmacı olması gibi, "*40 Metre Kare Almanya*", "*Otobüs*", "*Berlin in Berlin*" gibi filmler de kendini Avrupa toplumuna karşı savunmacı ve ezik bir şekilde sunmuştur. Almanya'daki Türklerin daha ziyade feodal oldukları doğrudur; fakat filmlerde gösterildiği gibi gaddar ve asosyal değillerdir. Bu filmlerin, gerçek hayat karşısında "doğru" bir imgeye sahip olduklarını söylemek zordur ve eleştirel olmaktan ziyade başkalarını "damgalayan", "özürlü" bulan ve "yabancı"larda kabahat arayan liberal, muhafazakâr veya sosyal demokrat politikacıların bakış açısına sahiptirler. Ayrıca "*40 Metre Kare Almanya*"daki kadının hayatı Kafka'nın Dönüşüm öyküsündeki Gregor Samsa'yı hatırlatmaktadır. Ekspresyonizm ile "Kammerspielfilm"i çağrıştıran bu film, "estetiğin büyüsü"ne saplanmıştır. Ekspresyonizme özgü olan gaddar ve asosyal bir kişilik, Alman ağır sanayisi tarafından ezilen bir Anadolu köylüsüne giydirilmiştir. Politik ve kültürel yönden birer kısırdöngü olan söz konusu filmler ekspresyonist estetiğin tartışmalı olan "fantezilerini hatırlatmaktadır. Oysa "fantezi'ler de kimi zaman estetik formu lekeleyebilir.

Günümüzün Eminönü-Beyoğlu kutuplarını düşündüğümüzde Doğu Anadolu kökenli göçmenlerin "cennet"i olan Eminönü'nün "çığırtkan müdavimleri" için Beyoğlu da yabancıdır; Beyoğlu müdavimleri içinse Eminönü uzak durulması gereken başka bir "yabancı" mekândır. İstanbul'daki bu ayrım çizgisi, önyargıyı, "öteki"ye karşı korku ve düşmanlığı beslemektedir.

İstanbul, Paris gibi kentsel bir dönüşümle halkın, kendi kentlerine karşı yabancılaştığı bir süreçten geçmediyse de, bir yabancılaşmayı, bir deformasyon ve bir metamorfozu anımsatmaktadır. Öte yandan Tanzimat döneminde kent reformundan bahsedilmekteydi. 18. yüzyılda Viyana ile Napolyon döneminde Paris'te görev yapan Osmanlı elçileri bu kentlere hayrandılar.

Hatta Ahmet Mithat Efendi, Paris binalarını bir elinde dürbün öbür elinde rehberle inceleyerek geziyordu; Viyana Ringstrasse'de dolaşır-

ken gördüğü manzaralar ise onu şaşkına çevirmişti. Ama Ahmet Mithat Efendi, Viyana'da Sadullah Paşa ile konuşurken, Avrupa'nın maddi ilerlemesinin sadece yüksek binalar ve temiz sokaklardan dolayı değil, aynı zamanda kütüphaneler, müzeler ve kamusal anıtlardaki düzenlemelerden dolayı olduğunu düşünmüştü.[536] Yerasimos ise, İstanbul'un konumunun doğal güzelliği ile kent dokusunun geri kalmışlığı arasındaki karşıtlığın, Batı yargılarının yinelenmesinden başka bir şey olmadığını öne sürerken Meclis'i Vâlâ'nın bir belgesinden yola çıkar:

> "... Halifeliğin ikâmetgâhı İstanbul kentinin dünyada eşsiz olan doğal güzelliğine yapay güzelleştirme de eklendiğinde, bu şehrin Avrupa'nın en meşhur kentlerinin en güzeli haline geleceğine kuşku yoktur..."[537]

1866 tarihli bir başka raporda da İstanbul'da düzeni sağlamanın balta girmemiş bir ormanın korunması kadar zor olduğu tespiti yapılmakta ve bir ucundan bakıldığında öbür ucu gözükebilen sokaklar yapılabilirse, aynı güvenlik hizmeti eldeki kolluk kuvvetlerinin yarısıyla sağlanabilecektir, denmektedir. Benzer iddialar 19. yüzyılda Paris'teki isyanların bastırılması amacıyla dile getirilmişti. Yerasimos'un iddiasına göre, "İstanbul, iktidarın en gösterişli günlerinde bile rahat olmadığı ve en az denetleyebildiği bir kentti... "[538] Günümüz İstanbul'unun da denetimsiz bir kent olduğunu belirtmeye devam eden Yerasimos, "İstanbullu yaşadığı mekâna egemen olamayınca hiçbir şey anlayamaz olup çıktı, bu nedenle de bütün belanın köylerini bırakıp gelenlerin başının altından çıktığına inanmaya başladı... Oysa Bizans zamanında da Konstantinopolis'e hep başka yerlerden gelinmişti; ataları peş peşe üç kuşak boyunca bu kentte doğmuş olanların sayısı son derece azdır; göçmenler, kökü çok eskilere uzanan başkenti soluk almaz hale sokan, çağdaş bir yaşam sanatından haberi bile olmayan cahiller sürüsü olarak suçlandılar hep... "[539] Ayrıca Londra, Paris, Berlin, Petersburg, Kahire vs bütün modern büyük kentlere sanayileşmeyle birlikte bir göç dalgası olmuştu.

İlk Sinema Mekânları: "Doğu" "Batı" Ayrımı

Avrupai bir tarzda yaşayan Pera'da, Yıldız Sarayındaki ilk film gösteriminden sonra Galatasaray Hammalbaşı sokak Avrupa Pasajı Sponeck Birahanesinde halka açık ilk projeksiyon yapılmış ve daha sonra film gösterimi Haliç'in diğer yakasına, Şehzadebaşı'ndaki Feyziye Kıraathanesine geçmiştir. Kamuya açık ilk film gösteriminin ilanı Osmanlıca ve Fransızca olarak hazırlanmış ve sinema, reklamda "PHOTOGRAPHIE VIVANTE" (CANLI FOTOĞRAF) sözleriyle tanıtılmıştı.[540] Feyziye Kıraathanesi'ndeki filmler ise üç beş dakika sürerdi ve seyirciler bir seansta on, on iki film birden seyrederlerdi. "İlk zamanlarda, " diye belirtir Rakım Çalapala, "Feyziye Kıraathanesi'nde, meşhur Karagözcü Katip Salih'in beyaz perdesine misafir olan canlı fotoğraf, pek büyük bir rağbet görmemişti. Fakat sonra işi azıttı. Dağdan gelip bağdakini kovarcasına, Karagöz'e de; tiyatroya da kuvvetli bir rakip oldu, kaldı."[541]

Karagöz, meddah gibi Osmanlı toplumunun temsilî eğlencelerinden sonra, tiyatro ve sinema da kendine bir yer edinmişti; hatta sinema, Ramazan gecelerine de renk katmaya başlamış ve gündelik hayatta yavaş da olsa bir alışkanlık haline gelmeye başlamıştı. Ancak II. Meşrutiyet'in ilanına kadar (1908) sinema, seyyarlıktan kurtulamamıştı. Elektrik de sadece padişahın rızasıyla alınabilirdi, ki Abdülhamit devrinde elektrik tesisatı şehrin sayılı binalarına yapılabilmişti. Pera Palas'ta da bir süre film gösterimi yapıldıktan sonra 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Cadde-i Kebir'de Fransızca adlarla sinema salonları açılmıştı: Pathe (1908), Eclair (1909), Cine Palace (1914), Cine Magique (1914), Electra (1920), Opera (1924) gibi. Fatih yakasındaki sinema isimleri ise "Doğu"luydu: "Milli Sinema", "Şark Sineması", "Alemdar Sineması", "Ali Efendi Sineması", "Ertuğrul Sineması" gibi. İstanbul'daki sinema isimlerini değerlendiren Fatih Özgüven ise, isimlerin genelde toplumun düşlerini yansıttıklarını öne sürmektedir: "... 'Lale', 'Saray', 'Süreyya', 'Konak' adları yitip gitmiş peri masalları İstanbul'una duyulan özlemi yansıtırsa da, 'Mulen Ruj', 'Lüksemburg', 'Gloria' ve 'Eclair'in 'Paris' olduğuna kuşku yok... "[542]

Bu arada sinema işletmeciliği 1908'de başlamış ve 1914 yılından itibaren haftanın belli günlerinde yalnızca kadınlara film gösterilmiştir. Bazı sinemalarda da "haremlik" "selamlık" usulüyle film oynatılıyordu. Ancak "kibar" bayanlar sinemayı konaklarda ve özel seanslarda seyrederlerdi. Meşrutiyetin ilanından sonra da uzun yıllar sinema, tiyatroda olduğu gibi, kadınlara ayrı, erkeklere ayrı olarak gösterilmiştir. İstanbullu bayanlar ilk defa Pangaltı'da Asaduryanlar'ın açmış olduğu sinemada film seyrettiler; orada haftada iki gün kadınlara film gösteriliyordu. Rakım Çalapala'nın verdiği bilgilere göre Ramazan bayramlarında da Anadoluhisarı'nda, Kadıköy Yoğurtçu Çayırı'nda açık havada film gösterileri yapılıyordu. Buralarda kadınlar bir yana, erkekler bir yana oturur, araya da bir perde gerilerek erkeklerin kadınları gözetlemesine mani olunurdu. Kadınlarla erkeklerin ilk kez birlikte sinemaya gidebilme olanakları ise İstanbul'da değil, ancak Atatürk'ün isteğiyle Ankara'da gerçekleşebilmişti. Anadolu'da gelişen lâik Cumhuriyetçi rejim, İstanbul'un mutlak, teokratik ve "Batı sömürgeciliği" ne güdümlü otoritesini kırmaya başlamıştı. Ne var ki sinemanın otoritesi İstanbul'da süreğen olacaktır.

Şehirleştikçe Köylüleşen İstanbul'un Sinemasal Konumu

"İstanbul'un taşı toprağı altın."

(Bir halk sözü)

İstanbul için büyük bir sorun haline gelen göç, yeni bir olgu değildir, ancak göç 1950'lerden itibaren hız kazandı. Örneğin 1950'de %18. 5 oranında olan Türkiye'deki kentsel nüfus, 1960'ta %25.2'ye, 1975'te ise %41.4'e yükselmiştir.[543] Bu oran günümüzde %60'ı bulmuştur. Bu hızlı artışın sonucunda göç, pek çok sosyal patlamaya yol açmıştır. Ancak sosyolog Cavit Orhan Tütengil'in saptadığı gibi, "Türkiye'de kentleşme, sanayi ve hizmetlerdeki gelişmenin sonucu olan bir kentleşme değil, tersine kırsal kesimdeki yapısal bozuklukların nüfusu köylerden itici etkilerinin sonucu olan, sağlıksız bir kentleşmedir."[544] Ayrıca kentleşme sadece Türkiye'ye özgü bir olgu değil, bütün dünyaya, özellikle de az gelişmiş ülkelere özgüdür. Ve bazı uzmanlara göre az gelişmiş ülkelerdeki kentleşme "bağımlı kentleşme" şeklinde oluşmaktadır. Batı kapitalizminin bu ülkelerdeki iktisadi ve kültürel yatırımları nüfus ve ekonomik etkinlikleri sürekli büyüyen kentler (Kahire, İstanbul, Ankara,[545] Meksiko City, Kalküta, Brazil vb.) üzerinden ülkenin diğer bölgelerine yayılmaktadır. Böylece bu kentler, uluslararası kapitalizmin, bölgesel istasyon rolünü üstlenmişlerdir. Turgut Özal'ın İstanbul'daki lüks otel ve gökdelen mimarisiyle yapmak istediği şey de bu süreci hızlandırmaktı.

Kent bilimcisi Ruşen Keleş'in bilgilerine göre, Türkiye'de kentleşme düzeyi 1990 yılında yüzde 55. 4 dolaylarındadır.[546] Şehirlerin nüfus artışı Üçüncü Dünya ülkelerinde genel nüfus artışının çok üstünde seyretmektedir. Tütengil'in verdiği bilgilere göre, "Az gelişmiş ülkeler-deki şehirleşme vetiresi, sanayi kesiminde çalışan işgücünden daha hızlı bir seyir takip etmekte, şehirleşme hızı da sanayileşmenin önünde gitmektedir. Ayrıca kırsal alanın fakirliğine karşılık, şehirlerin, hele hele İstanbul'un zengin olması büyük şehirlerde yaşama eğilimlerini artırmıştır.[547] Gerçekte Türkiye ve özelinde İstanbul, daha ziyade demografik anlamda kentleşmekte ve böyle olduğu için kentleşme arttıkça, "kentsel medeniyet" zayıflamaktadır. Bir diğer husus da, az gelişmiş ülkelerdeki kentleşmenin, gelir artışını sağlasa bile, adaletli gelir dağılımına katkı sağlamadığı; sınıflar ve bölgeler arasındaki gelir dağılımım da olumsuz yönde etkilediği gerçeğidir. Türkiye'deki kent-lerden konuşacak olursak, İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentler diğer bölgeleri emmekte, dolayısıyla, bunun sonrasında o bölgelerden bu kentlere göç olmaktadır. Ruşen Keleş'in öne sürdüğü gibi, kentleşmeyi her zaman ve her yerde, kalkınmanın bir ölçüsü sanmak yanıltıcıdır. Her şeye rağmen, dünyanın her tarafında kentsel alandaki olanaklar (iş bulma, özgürleşme, arkadaş ve sevgili seçme, kültürel etkinlik, eğitim ve sağlık, daha yüksek bir gelir seviyesine ulaşma, başka bir ülkeye seyahat etme vs.) kırsal alandakinden kat kat daha fazladır. Aslında göç, neredeyse insan tarihiyle eşzamanlıdır ve Türklerin tarihinde, ortaçağdan günümüze değin bir ilerleme motivasyonu olmuştur. Bu olgu, sağlıksız bir biçimde gerçekleşmesine rağmen, dinamik ve arayış içinde bir toplumu karakterize eder.

1950'den itibaren aşağı yukarı iki kuşak boyunca nüfusunun yaklaşık olarak %45'inin gecekondularda yaşadığı İstanbul, denetlenemeyen bir kent konumuna gelmiş; "eski İstanbullular" ya da kendilerini "gerçek İstanbullu" olarak addeden bazı kesimler de İstanbul dışından, özellikle Türkiye'nin en fakir bölgelerinden, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinden gelenlere karşı ayrımcı bir tutum takınmışlardır. Söz konusu göçmenler, Amerikalı sosyal antro- polog Erving Goff-

man'ın kullandığı anlamda "stigmalı" ("damgalı") olarak görülmektedir. Bu ayrımcı ve küçük düşürücü tutum, pek çok Amerikan filmi üzerinden de fark edilebilir. Jim Jarmusch'un "*Dünyada Bir Gece*" filminde özellikle New York ve Paris'te renklerinden, ulusal kimliklerinden dolayı damgalanan, hatta kendini "damgalayan" insanlar gösterilmiştir. Ronald Reagan'ın teknolojik Sosyal Darwinist politikasını New York dekorunda dehşet verici olarak gösteren "*New York'tan Kaçış*"tan başka, "*Taksi Şoförü*"nde şoför Travis de aynı politik- psikolojik zihniyetle, New York'u bütün "stigmalı"lardan "temizleme" niyetindeydi; Mathieu Kassovitz'in "*Nefret*" filminde, (bu film Türkiye'de "*Protesto*" adıyla gösterilmiş ve 1995 yılındaki Gazi Mahallesi olayları hatırlatılarak tanıtılmıştı) Fransız polisinin Paris banliyölerinin "gettolarındaki Siyahları, Arapları vb. "temizleme" niyetini göstermesi gibi. İstanbul'da ise, ekonomik sorunlardan dolayı insanlar birbirlerini ezmeye, yutmaya, temizlemeye itilmişlerdir. Bu olguyu "*Eşkiya*", "*Yusuf ile Kenan*", "*At*", "*Ağır Roman*" gibi filmlerden görmek ve tanımlamak mümkündür. Böylece Sosyal Darwinizmin, başka deyişle sosyal ve ekonomik farklılıkların tehlikesi, damgalanan kesim için gündelik olduğu gibi, psikolojik ve fiziki bir tehdittir. Bu sorunların varlığı da polis ve askeri müdahaleleri sürekli gündemde tutmaktadır.

Gerçekte hiçbir kent, hele hele büyük bir modern kent, homojen sosyal ve kültürel topluluklardan oluşmaz. Roncayolo'nun belirttiği gibi, farklı uluslara ait olmak, farklı dinsel, siyasal inanç ve kanaatler taşımak gibi özelliklere mensup olmak, kentin tamamı düşünüldüğünde göze batıcı değildir. Zaten kozmopolitizm, çeşitli renk, din, kültür vb. değişik tarzdaki insan ve hayat biçimlerine yer verir; aksi halde önyargı, xenophie, öteki korkusu, yabancı düşmanlığıyla kent, kozmopolit olmaktan çıkar. Söz konusu bu endişe İstanbul'da var olduğu gibi, dünyanın en kozmopolit kentlerinde, Paris ve New York'ta bile mevcuttur. Ve bugün, metropoller bile kozmopolitizmden ziyade öncelikle iktisadi bir kavram olan "globalizmin" tekelciliği altına girmişlerdir. Globalizm de çelişik bir biçimde demokrasilerde itibarı olmayan milliyetçiliği ve dinciliği körüklemiştir.

"Dersaadet": Globalizm ile Taşralılık Arasında

Globalizm ve taşralılık arasında sallanan İstanbul ise, "küçük kıyamet"leri ekonomik, siyasal, ekolojik nedenlerle aralıklarla yaşayan "azgın" bir kent durumuna gelmiştir. Ayrıca hayatın cemaat ideolojisiyle yaşanması ve ekonomik sorunlarm sürekli varlığı, bu kentin insanlarını birbirlerine karşı tahammülsüz, asabi ve öfkeli yapmıştır. Bir zamanlar Anadolu'dan İstanbul'a "masum" olarak gelenlerse, zamanla ekonomik sıkıntı, yeni kentsel hayata uyumsuzluktan dolayı "azgınlaşmak"tadır. Öte yandan köylülüğe ait kurnazlık ile metropollere özgü olan ataklık, bireysellik vb. özellikler birbirine eklenince ayrıca bu "gayri-insani" davranışlara da son 15-20 yılın siyasi-iktisadi sistemi, "Ne şekilde olursa olsun zenginleşin!" primini verince, ortaya her türlü fırsatçılar, sahtekârlar, "zübük"ler, yağdanlıklar ve silahlı çeteler çıkmıştır.

Göç eden insanların İslami feodal bir geleneğe sahip olmaları ve Türkiye tarihinde gelir düzeyinin en adaletsiz döneminin yaşanması, insanların sorunlara çözüm bulamayışı, ekonomik ve siyasi çıkar gruplarının güçlü varlığı, kısa sürede en düşük maliyetle en yüksek oranda kâr elde etme üzerine kurulu bir ekonomik mekanizmasının işlemesi, vb. İstanbul'un manzarasının değişmesinde ve gündelik yaşamda yeni davranış ve üslupların belirmesinde etkili olmuştur. Ayrıca yoksullar ile zenginler arasındaki refah seviyesinin keskin varlığı, "küçük kıyamet"lerin bu kentteki oluşum nedenlerini göstermektedir. Goethe'nin İstanbul için de geçerli sayılabilecek ve zamana dayanıklı bir sözü burada anılabilir: "Cin'leri çağıran kişi onlardan bir daha kolay kolay kurtulamaz!"[548]

İstanbul, "belalar"dan, "cinler"den nasıl kurtulabileceği bilgisinden yoksun olduğu gibi, bu durumdan kazanç elde eden "cin" gibi "belalı çıkar grupları"yla çevrelenmiştir. Yavuz Turgul'un yazıp yönettiği "*Eşkiya*" (1996) filmi de bu noktada, İstanbul'un yeni özellikleri hakkında aydınlatıcıydı. "*Eşkiya*" tam da İstanbul'un yoksul mahallelerinde yaşayan ve "göçmen" olan gençliğin yeni değerleri üzerine kentsel sosyolojik bir düşünme alanı açmıştır. Kısa sürede meşru ya da gayrı meşru yollarla para kazanma ve güç sahibi olma hedefi alabildiğine olağanlaşmış, "başarı" ve yeteneğin ölçütünün "güç" sahibi olma durumuna

göre belirlendiği sürekli telkin edilmiş; bu "değer"ler de özellikle Özalcılık'ın dayatmasıyla hız kazanmıştır. Böylece haksız olana "olağanüstü" bir alan açılmıştır. Sanki "*Eşkiya*"daki gangster tiplerin ön figürü olan "*Yusuf ile Kenan*" filminin kahramanları da, İstanbul'daki azgın hayatı yansıtır. Filmin kahramanları Yusuf ile Kenan, babalarının Doğu Anadolu'da öldürülmesinden sonra canlarını kurtarabilmek için İstanbul'a kaçarlar. Belgesel sahnelerle bir yandan ayakkabı boyacıları, çöplükten yemek toplayanlar, özürlüler, dilenciler, hamallar; öte yandan oyun oynayan çocuklar paralel kurgu tarzıyla kaydedilerek İstanbul'daki yoksul ve zengin yaşama biçimleri karşılaştırılır. Kentte yaşayan, hırsızlık yapan ve cinayet işleyen çocuklar, feodal düzenden sonra bu kez İstanbul'un vahşi ticari kapitalizmine kurban olurlar. 1970'lerin İstanbul'unu kullanarak bir mikro toplum yapısını göz önüne seren "*Yusuf ile Kenan*", dünyayı görme biçimi, belgesel-kurmaca stili ve gerçekçi tiplemeleriyle "*Ayşecik*", "*Ömercik*" ve "*Sezercik*" gibi "melodramatik" filmlerin anti-tezidir.

Bu arada İstanbul'a göç, işsizlik, barınma sorunları, kozmopolit yaşantıyla kültürel-ahlaki uyum zorlukları, göç eden insanların özlemleri, hayalleri, düş kırıklıkları, genç kızların "kötü yola düşme"si, "kötü adamlar" gibi temalar, Türk sinemasının belli başlı konuları olmuştur. Ancak Türk sineması 1980 yılındaki askeri darbeden sonra yıllarca süren bir apolitik kulvara girmekle kalmamış, ahlaki yönlerden kendini herhangi bir ilkeye bağlamayan alaycı ve kinik bir düzeye de gerilemiştir.

Türk sineması genellikle İstanbul motiflerini iyi değerlendirerek, okuma yazma oranının düşük olduğu, edebi ve güzel sanatların popüler olmadığı, geleneksel bir hayat biçiminin hâkim olduğu, devletin kültürel yaşama katkıda bulunmak yerine ona sürekli gözdağı verdiği bir yaşam dünyası içinde seyircilere yeni ufuklar, alışkanlıklar ve yeni hayaller katmayı başardı. Bu hayallerin odağı da çoğunlukla İstanbul olmuştur. İstanbul hakkındaki bitmeyen hayaller, umutlar bir efsaneye dönüşmüştür. İstanbul, her zaman bir mitostu ve bütün sorunlarına, bütün sızlanmalara karşın bu özelliğini korumaktadır.

Ayrıca Türk sineması üzerinden İstanbul'un modernleşmesinin Beyoğlu'yla sınırlı olmadığı ve çoktan beri bu olgunun bütün İstanbul'da kendini hissettirdiği görülebilir. Ancak Beyoğlu demek olan İstiklâl 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 İstiklâl 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 İstiklâl Caddesi'nde fark edilebilir.[549]

Türk sinemasından pek çok film, İstanbul'un Batı'ya özlem duyan zengin kesiminin gösterişli hayatından kesitler sunarak seyircileri, "Batılı İstanbul hayatı"na doğru yönlendirir ve seyirciler özellikle Türk sinemasının popüler olduğu 1960 ve 70'li yıllarda bu "hayaller'le avutulurdu. Böylece "Doğulu" ve köylü yaşayanlar, "Batılı" ve kentli hikâyeleri izlediler. Bu tür filmleri izleyenler, "Keşke ben de orada, İstanbul'da olsam!" duygusuna kolayca kapılabilir. Genel olanak bir yanda "Batılılık" ve "dünyanın zenginliği", diğer yanda feodal Anadolu'nun cehalet ve yoksulluğu tipik "İstanbul manzaraları" olarak tasvir edilecektir; hatta bu ikili çatışma pek çok filmin dramaturjisine şekil verecektir.

Sinema, John Berger'in öne sürdüğü gibi, ekonomik ve siyasal zorluklardan dolayı "Dayatılmış Yolculuklar" çağı olan 20. yüzyıla uyan bir biçimdir. [550] Sinema, İstanbul'da karşılaşılan güçlüklere karşı bir çare gibidir: "Sinemasal" sözde bir çare! Ayrıca Hint ve Latin Amerikan kentlerinde olduğu gibi İstanbul'un sinemasal sunumu da devasa bir açık "hapishane"yi andırmaktadır. Örneğin "*Los Olvidados*", "*Neşe Şehri*", "*Merkez İstasyonu*", "*At*" gibi filmler. Ayrıca Yılmaz Güney ve Zeki Ökten'in "*Sürü*" de gösterdiği Ankara ile Güney'in gösterdiği "*Umut*"taki Adana katlanılamaz derecede zordur ve kırsal alandaki hayat gibi çetindir. Yılmaz Güney de, kentlerdeki kapitalizm ile kırsal alanlardaki feodalizm arasında ezilen insanları "*Sürü*" ve "*Umut*" filmlerinde bir "sine-şair" gibi tasvir etmiştir.

"*Gurbet Kuşları*" (Halit Refiğ) gibi bir filmin karakterleri olsun, çaresizce en son İstanbul'a, İstiklâl Caddesi'ne gelmek zorunda kalan "*Masumiyet*"in (Zeki Demirkubuz) kahramanı ile yanındaki kız çocuğu olsun umarsız bir biçimde dolanıp -Şarlo'nun "Yumurcak" afişinin önünden de geçerler- bir yere çömelirler. Bu karakterler İstanbul'da gözden kaybolacak olan yitik insanlardır; veyahut Berger'in bahsettiği çaresizlikten dolayı yollara düşen "yolcular"dır.

Le Corbusier'nin "kentlerin cenneti" olarak tanımladığı İstanbul'a, gece gelen yabancılar bu şehri "muhteşem" olarak görür. Filmler de, ilk sahnelerde İstanbul'u enerji dolu, "büyük umutlar" vaat eden yeni bir yaşam alanı şeklinde gösterir. İstanbul'da uzun bir süre yaşayıp da hayal kırıklığına uğrayanlar ise, İstanbul'u katlanılmaz ve "kötü hayat"ların yaşandığı, kalabalıklar arasında bir "dipsiz çukur" olarak görür ve bu şehri lanetlerler. Bazı filmler de tükenen umutları ve kararan hayatları gösterebilmiştir: Halit Refiğ'in "*Gurbet Kuşları*" (1964), Ali Özgentürk'ün "*At*" (1982), Yavuz Turgul'un "*Eşkıya*" (1996) filmleri gibi. Ancak "*Gurbet Kuşları*", taşralılık, geleneksellik telkiniyle modernlikten korkan muhafazakâr bir eserdir. Ayrıca Halit Refiğ'in "*Şehirdeki Yabancı*" (1965), Orhan Elmas'ın "*Altın Şehir*" (1965), Atıf Yılmaz'ın "*Ah Güzel İstanbul*" gibi filmleri de İstanbul'a göç konusu üzerinde durmuşlardır. Gülseren Güçhan'ın verdiği bilgilere göre, Türk sineması her dönemde ve her türde "köyünden kalkıp, büyük kente gelen insanlar"ı ele almıştır. Ancak Güçhan'a göre, "Göç eden insanları, göç nedenleri ile birlikte ele alan; kente uyum, karşılaşılan güçlükler, köylü-kentli çelişkileri vb. boyutları ile bu konuya 'sorunsal' olarak yaklaşan filmlerin sayısı pek fazla görünmemektedir."[551]

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

genç gelin, İstanbul'daki kadına da bir yaşama alanı sağlayan hayat düzenine kocasıyla birlikte katılmaya karar verir.[552] Gelin, artık gelenekleri reddederek isyan etmiş, geleneksel aile tipinden kurtulma yolunda adım atmıştır. Kadın, kocasıyla birlikte artık fabrikada çalışabiliyordur ve kentsel sınıfsal bir olgu olan sendikal örgütlenmenin farkına varmıştır. Gelin'in İstanbul'daki yaşam deneyimi onu özgürleşme talebine yöneltir. Alman ortaçağ kentlerinden kalma, "Kent havası özgürleştirir" vecizesi, modern İstanbul'a göç eden "cahil" insanlar için de geçerlidir. Kültürel bir formasyonun varlığını gerektiren kentsel bir yaşamda ve bütün yaşam alanlarında bir çocuğun Hazreti İbrahim'e kurban edilmesi, dinsel bir inancın, bağnazlığa ve "çocuk katilliği"ne yönelebileceği gerçeği filmde görülebilir. Ancak ticari kapitalizme doğru konum değiştirmek isteyen Gelin'in kayınbabası Hacı İlyas Efendi sürekli feragat ederek mutsuz bir hayatı yeğlemekte, hatta torununun ölüme sürüklenişine para hırsı uğruna sebep olmaktadır. Kentsel ticari ilişkilerinde gündelik hayata uyum sağlayan Hacı İlyas Efendi, evinde gerici bir taşralıdır. Dinsel bir allegoriyle Gelin'in çocuğu da kurban bayramında "kurban" edilmiştir. 19. yüzyılın hızlı modernleşmesi sırasında Paris'teki taşralılık eğilimlerinin gerici olması gibi, İstanbul'un modernleşmesi sırasındaki taşralılık da gericidir; bunun kültürel ve siyasi olarak bu noktaya vardığı ortadadır. Oysa her yerde bilindiği gibi kentler, toplumsal değişimleri başlatma, hızlandırma ve başka alanlara yaymada en önemli politik ve kültürel aktör konumundadırlar.[553]

Türkiye'nin en muhafazakâr kentlerinden biri olan Yozgat'tan İstanbul'a göç eden bir ailenin Haydarpaşa garına[554] inişiyle başlayan "*Gelin*" filmi, kentsel bir dinamizmi gösterirken, onun devamı olan "*Düğün*", Urfa'nın ölgün ve tekdüzeliğini kaydeden bir çekimle başlamış, daha sonraki sahneler ise İstanbul'un canlı ve hareketli hayatını göstererek kırsal ile kentsel alan arasındaki farklılıkları belgesel bir biçimde ifade etmiştir. Ancak "*Gelin*"deki ailenin yaşam alanı bir Anadolu köy ya da kasabasını andıran bir gecekondu mahallesinde geçer. Ev ise geleneksel duvar halısı, sandık, Kur'an, yer sofrası ile modern nesneleri temsil eden radyo, çalar saat gibi eşya ile bezenerek ikili bir

durum oluşturulmuştur. Ne var ki İstanbul'daki ekonomik ve siyasi kültür en azından aile bireylerinin bir kısmının bu dar alandan geniş alanlara açılma fırsatlarını sağlamış, hastalıkların da üfleyip püfleme ve dualarla değil, tıbbi yöntemlerle önlenebileceğini ortaya koymuştur.

Kentlere göç eden insanların kültürel değerlerini yaşamaya devam etmeleri genellikle yakınılan bir durumdur. Oysa nerede olursa olsun kuşaklar boyunca edinilmiş deneyimlerin değişmesi yine birkaç kuşak sürebilir. Bu yüzden sürekli göç alan İstanbul, bu tür farklılıkları yoğun bir biçimde yaşamaktadır. Lütfü Akad'ın başarılı yanlarından biri, geleneksel kültürün, kent hayatında durağan kalamayacağını, tersine değişken olduğunu ve yeni yaşam tarzlarına dönüşebileceğini zarif bir sinema diliyle ifade etmesidir.

Kentler, tarih boyunca okuma-yazma kültürü olan alanlardır. İstanbul, şüphesiz Türkiye'nin en önemli kültürel üretim merkezi olmakla birlikte, birkaç milyon insanın kent kültürü ile etkileşimi en az düzeydedir. "Kültürel gecikme" olarak tanımlanabilecek bu durumun temel nedeni de, üretilen ekonomik ve kültürel değerlerin nüfusun büyük bir oranını oluşturan alt toplumsal kesimlere yayılmaması ve onlar ile paylaşılmamasıdır. Ertem Göreç'in 1965 yılında gerçekleştirdiği "*Karanlıkta Uyananlar*"da, ekonomik değerlerden hakça pay talep eden işçi kesiminin İstanbul'daki sendikalaşma ve sınıf politikasını dile getiren ilk filmdi. Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı "*Karanlıkta Uyananlar*", 1961 Anayasası'nın sağladığı olanaklarla Türkiye'deki sol hareketin, özel olarak da Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) ve "*Onlar Uyanırken*" kitabının isyancı yazar ve milletvekili Çetin Altan'ın yükselen sesine eşlik eden bir yapıttı. Bu arada Korkut Boratav'a göre, "Uzun yıllardır şehirde yaşamakta olan veya şehirde doğmuş işçiler, durumlarını diğer sınıflarla ve özellikle burjuvaziyle karşılaştırmaya yönelirler. Bu yüzden en azından ilerici ve devrimci bir potansiyel taşırlar."[555] "*Karanlıkta Uyananlar*", İstanbul'daki işçi sınıfının sendikal örgütlenmesini, bu sınıfın burjuvaziyle karşılaşmasını ve iki sınıf arasındaki uzlaşmaz çelişkileri ortaya sermiştir. Kentsel bir siyasi hareket olan sendikalaşma, filmde İstanbul fonunda kullanılır. Film, sabah çekilmiş bir rıhtım gö-

rüntüsüyle açıldıktan sonra, gecekondu halkının işine doğru yola koyulmasını belgeler.

"*Karanlıkta Uyananlar*", patrona karşı haklarını arayan ve daha yeni yeni sendikal mücadeleyi öğrenén işçileri yansıtırken, sendika içindeki ispiyoncu karakterler de göze çarpar. İşten atılan bazı işçiler ve aileleri ise kabahati ve belaların nedenini sendikada bulur: "Başımıza ne geldiyse sendika yüzünden geldi" gibi doğru olmayan savlar, sendikal kültürün sınır çizgisini ifade etmektedir. Sonuçta sendika ve çoğulcu siyasi rejim belirli düzeyde bir bilinci var sayar. Türkiye bu konuda yeterince bilinçlenmediği için, sendikalarda kabahat aramak kolay olagelmiştir. "Büyük Grev" sırasında sol kesimin bile saldırdığı Aziz Nesin'in başına gelenler, siyasi cehaletin sendika ve sol çevreler içinde çok belirgin olduğunu göstermişti. "*Karanlıkta Uyananlar*", daha "Büyük Grev" den önce kapitalizmin ekonomi-politikasını, dalaverelerini; Türk burjuvazisinin yabancı sermayeyle olan işbirliğini deşifre etmiş bir eserdir. Grevle yeni tanışan Türk halkı ise aslında şaşkındır. Belki de Türkiye, siyasi ve kültürel olguları yukarıdan aşağıya doğru devlet kadrosunun talepleri doğrultusunda yaşadığı için sık sık şoklarla karşı karşıya geliyor. 1961 Anayasası'nın sağladığı demokratik haklar da, elit bir kadro tarafından kaleme alınmış; başka bir tutucu-gerici kadro tarafından da lağvedilmiştir. İşçiler, öğrenciler, öğretmenler, gazeteciler, aydınlar da kendilerini bir kaosun içinde görmüş, aralıklarla da sıkıyönetim ve askeri darbeler Türkiye'de egemen olmuştur. Sağ ve sol çevrelerde etkin olan Türkiye'deki devletçi ve merkeziyetçi siyasi görüşler, ne demokratikleşmeye bir hız katıyor ne toplumsal refahı sağlıyor. Bu merkeziyetçi yapı, sadece çıkar gruplarının ve iktidar seçkinlerinin işine yarıyor.

Modern "Binbir Gece Masalları" "Arabesk"in İstilası Altında

İstanbul'da "köy-kent"i birarada yaşayan toplumsal kesimin müzik ve film biçimi olarak ortaya çıkan arabeskin, sado-mazoşist psikolojiyle açıklanabilen bir yanı bulunmaktadır. Orhan Gencebay bu düşün-

celeri bir beyanında doğrulamıştır: "Bizim kültürümüz mazoşist bir kültürdür, ben de onun için böyle müzik yapıyorum..."[556] Bir zamanların Thomas Mann hayranı olduğunu öne süren gazeteci Ertuğrul Özkök de bu müzikten "zevk" aldığını belirterek Adnan Şenses, Muazzez Abacı gibi şarkıcılardan, televizyon şovmeni Cem Özer'e kadar "sanatsal zevk"inin geniş olduğunu "itiraf" edebilmektedir; Sosyolog Meral Özbek de "devrimci" düşünürlerin argümanlarıyla arabeski "ideolojik" saflar içinde estetize etmeye girişmişti. Materyalist estetik uzmanı Murat Belge bile arabeskin öncüsü Orhan Gencebay'ın yenilikçi olduğunu iddia ediyordu: "Gencebay gibi arabeskçiler daha genel bir duyarlığa hitap etmeye çalışıyorlar. Bunda başarılı da oluyorlar. Her yaştan olduğu gibi çeşitli sınıflardan insanlarca dinleniyorlar. Gencebay şüphesiz bir yenilikçidir. Ama gelenekle bağını da koparmamıştır. Kendini yepyeni bir hayat içinde bulan, bunun sarsıntısını yaşayan, kişilik arayan insanlara geleneksel kültürden süzdüğü değerleri sunmaya çalışıyor. Mertlik, fedakârlık, vefakârlık gibi değerleri dile getiriyor. 'Hor görme garibi' derken, kendi yurdunda bir çeşit gurbet yaşayan insanlara tutunacak bir dal uzatıyor. Yeniyle eskinin kendine göre bir bileşimi..."[557]

Kent, göç, arabesk gibi konular arasındaki ilişkiyi saptamış olmasına rağmen Murat Belge, arabeskin içindeki olumlamacı karakteri duyamamış ya da bununla ilgilenmemiştir. Meral Özbek ise, "popülist devrimci" bir yaklaşımla acılardan, bahtsızlıklardan bahsediyor diye Gencebay ve arabeski estetik ve ideolojik yönlerden haklılaştırmaya girişmişti: "Gecekondulu değildim, bir memur kızıydım, iyi bir eğitim görüyordum, ama Orhan Gencebay'dan zevk alıyordum..." diye "hatıralar"ını belirttikten sonra Özbek, "...Halkın önemli olduğu ve kazanılması gerektiğini varsayan bir perspektifte, halkın kurucu öğelerinden biri haline gelmiş kentli halk sınıflarına ait bir kültürün küçümsenemeyeceğini..."[558] vs. söyleyerek, ideolojik bir gerekçe bulmaya çalışır.

Oysa ki sürekli acı çeken, kinik ve feodal "intikam" duygularıyla oluşturulmuş bulunan "arabesk" filmlerin ve müziğinin karakteri sadomazoşisttir ve olumlamacı bir kültürel özelliğe sahiptir. Sado-mazo-

şistler de bütün otoriter rejimlerin dayandıkları bir toplumsal kesimdir. Otoriter karakterler de sonuçta sürekli kendi çilelerinden bahsederler. Arabesk filmde ya da şarkıda sözü edilen çilekeş, derbeder durum sadece bireyseldir ve "kahraman"ın çilesi bitip de kendisi düzlüğe çıkınca, dünya güzelleşir. "Batsın bu dünya!" gibi yakarışlar havada toz olup gider. Arabesk, seyirciyi ve dinleyiciyi avlayan tipik bir politik-kültürel ve psikolojik manevradır. Bu "sanat", daha doğrusu, ticaret biçimi, "hükümdarın her şey, kulların ise hiçbir şey olduğu" fikriyle kuşatılmıştır. Bir yandan "hiç", bir yandan "kahraman", bir yandan "sado-mazoşist" duygularla yüklü olan arabeskin Türkiye'de kitlesel bir beğeni kazanması ve kentsel gündelik yaşama hükmetmesi, bu toplumun travmatik sosyal, cinsel ve siyasal psikolojisiyle ilgilidir.

Metafizik bir kültür içinde "devrimci" potansiyel bulmak için kendini zorlayan ve artık ötesini göremeyen bir "ideolojik" yaklaşım, nereden geliyordu ve bu yaklaşım acaba sado-mazoşizmi neden görememiştir? Ayrıca materyalist düşünürlerden "ödünç" alınan bilgiler üzerinden, dinsel bir zihniyete sahip olan arabeski haklılaştırmaya girişmek politik yönden sorgulanabilirdi. Üstelik böyle bir yaklaşım sosyal bilimsel yöntemlere de ne denli uygun düşebilirdi ki? Yoksa bu yaklaşım popülist ideolojik bir tutum muydu?

Böylesi bir kültürü -ve realitedeki mutsuzluğu hafiflettiği sanılan ve bu konuda işlev yüklenmiş bulunan her türlü olumlamacı kültürü- "volkanlar üzerinde bir dans", "matem içinde bir kahkaha" şeklinde tanımlayan Herbert Marcuse ise, gerçek mutluluğun sadece realiteden mutluluk duymak anlamına geldiğini savunarak, insanı hiçleştiren "kahramancı" bir kültürün negatif yanlarını göstermişti. Bu konuda Marcuse için tek bir kültürel alternatif vardı; bu da klasik estetiğin -Goethe, Schiller, Beethoven vb- ve onun içindeki ideallerin devam ettirilmesiydi.[559] Modern dönemde Adorno, bu sanatçılara Baudelaire, Schönberg, Kafka gibi sanatçıları ekler.

Mutsuzluktan bahsediyor ve onu "dindiriyor" sanılan "arabesk kültür", -1960 ve 1970'li yılların Zeki Müren'li, Emel Sayın'lı popüler filmlerinde de bu öğeler kullanılmıştı- haklı olmayan bir realiteyi yeniden

üretiyor. Ayrıca "arabesk" denilen Arap müziğinde (Feyruz, Um Kalsum gibi) neşe, zevk, aşk ve eros'a değin öğeler vardır.

İstanbul'a özgü ve genel olarak kentsel bir olgu gibi görünen arabesk, gerçekte modern kentsel bir öze sahip değildir, tersine feodal'dir ve taşralılaşan İstanbul'un Unkapanı pazarından çıkan ticari bir metadır; "yenilikçi" de değil, aksine modern kentsel yaşamdaki bütün taşralılık nostaljisi gibi gericidir. Arabesk sineması, acı çekenlerin feryatlarını ve kahırlarını canlandırırken romantik ve modern sanattaki Weltschmerz (dünyanın gidişatından duyulan sızı, acı) duygusundan haberdar olmadığı gibi, protest de değildir. "Zalim felek"ten bahsederken arabesk filmleri de, müziği de zulmetmektedir. Hayat karşısında aciz ve kendini belli bir iktidar biçimine teslim eden arabesk, mutluluğa karşı düşmanlık ve çilecilik gevelemektedir. Bu çilecilik, "kemer sıkma" politikacılarıyla -Özal'dan Demirel, Erbakan, Çiller ve Ecevit'e kadar vs. - uyum halindedir. Bu noktada Leo Löwenthal, üzüntü ve keder konularının, yani sado-mazoşizmin, burjuva edebiyatına ait özsel öğeler olduğunu belirtmektedir. Arabesk de Türkiye'deki "yeni zengin" ve burjuvazinin "kültür"ü oldu.

Arabesk, acı çeken ve o denli acı çektiği için de acı çektiren merhametsiz bir tona sahiptir. Sado-mazoşist merhametsiz bilinç ve duygu ise bir hastalıktır, bireysel ve toplumsal boyutta bir hastalık... Bu hastalık da ekonomik, seksüel ve sosyal boyutludur. Arabesk bu hastalıkları ne ifade edebiliyor ne dindirebiliyor; tersine hastalığa bir hastalık daha katarak dipsiz bir çukur içinde yuvarlanıyor ve yuvarlıyor; yuvarlıyor, çünkü sadist ile mazoşist arasında birbirine gereksinim duyacak yakın bir ilişki vardır. Bağıran ve çığırtkan bir özelliğe sahip olan arabesk, hem müzik hem sinemada milliyetçi ve İslamcı ekonomik, zihinsel ve ideolojik çevrelerle uyum içindedir. Modern yapıtlar, modernliği anlayabilir, onu ifade edebilir ve onun aşılabilir bir olgu olduğunu kavrarken, -bu konuda "*Gelin*", "*At*", "*Masumiyet*", "*Uzak*", "*Duvara Karşı*" ve "*Sürü*" gibi filmler örnek verilebilir- arabesk müzik ve sinema, özgürleşimci ve mutluluk vaat eden kentsel formasyonun renkli toplumsal kültürel hayatına da katılabilmiş değildir. Daha da kötü yanı,

kentselliğe "taşra kabalığı" ve gericiliğiyle katılmıştır. Örneğin İbrahim Tatlıses'in "*Sevmek*" filminde İstanbul "6-7 milyonluk bir ejderha" şeklinde görülmüş ve taşralılık kutsanmıştır. Arabeski, kadınsızlığın ve erkeksizliğin yarattığı ahlaktan kopan bir yakınma şeklinde tanımlayan Çetin Altan'a göre, "Yetmiş bin erkek erkeğe konuşulan kahveler ortasında elbette ki arabesk yeşerir."[560] Oysa kadın ile erkeğin birlikte oturduğu Viyana kahvehane ve kent ortamından Mahler veya Schönberg gibi besteciler; Paris ortamından da Edith Piaf'ın şansonları; İstanbul'u da modern bir alan biçiminde yorumlayan Zülfü Livaneli'nin şarkıları ortaya çıkmıştır. Ayrıca arabesk, Orta Avrupa ve Amerika'daki gibi basit ve sahtekâr -milliyetçi, dinci gibi- söylemlere yönelmiştir. Aslında "İyi bir müzik dinleyicisi, " diye uyarmıştı T. Adorno, "kötü müziği dinlemeye tahammül edemeyen kişidir. " Ayrıca kötü filme de, şiire veya tiyatroya da tahammül edemeyen kişidir. Güzel sanat yapıtları ise, ne çığırtkan ne de sado-mazoşisttir; Gustave Flaubert'in mükemmel bir tanımlamasıyla, "Güzel yapıtlar duru görünümlüdür ve kavranılması zordur. Onlar falezler gibi hareketsiz, okyanus gibi dalgalı, ormanlar gibi yapraklarla, yeşillik ve çağıltılarla dolu, çöl gibi hüzünlü, gökyüzü gibi mavidirler..."[561]

Aynı zamanda merhametlidirler ve zevk ile neşe tattırırlar; hatta modern insanın ızdırabından bahseden Dostoyevski'de, Kafka'da, Beckett'de ve Orhan Kemal'de olduğu gibi mutluluğun bir vaadini aktüel dünyayı olumsuzlayarak içlerinde barındırırlar.

Arabesk, onu çevreleyen zihinsel dünya görüşü bakımından sadece basittir ve gerici bir kulvar içindedir. Arabeskin ne denli basit ve kandırmaca olduğunu Ertem Eğilmez, "*Arabesk*" adlı filminde karikatürize etmişti. Bu arada İstanbul'daki hayat, başka metropollerdeki gibi karmaşık ve zordur, ama aynı zamanda İstanbul bir mutluluk ve özgürleşme vaadini içinde barındırır. Her şeye rağmen İstanbul'a eski isimlerinden birini, neşe, zevk ve mutluluk yerini ifade eden "Dersaadet"i yakıştırabiliriz. Arabesk ise İstanbul'u salt kader kurbanlarının "cehennemi" gibi göstererek, şehrin pek çok niteliğini görememiştir. Anadolu'dan İstanbul'a büyük umutlarla göç eden insanların durumunu da

"*Gelin*" ve arabeskin gelişmekte olduğunun farkında olan ve haklı olarak onu alaya alan "*At*" gibi filmler stilize etmiştir. "*At*" filminde Boğaz'da çekilen tek bir sahne bile arabeskin erkçi ve kahramancı hastalıklı psikolojisini özetlemiştir.

Izdırap çığlıklı müzikle yapılaştırılmış olan arabesk filmler, gerçekte İstanbul'un bütünlüğünü sunmaktan uzaktır; filmlerin ilgisi ve enerjisi de, ataerkil olduğu için "kahraman erkek" şarkıcı-türkücünün kendisindedir, kendi narsist beklenti ve arzularındadır. Hırslanan, haksızlığa ve ihanete uğrayıp âşık olduğu kadını kaybeden ya da terk edilen yoksul gariban, intikam alabilmesi için şöhretli bir şarkıcı, mal ve mülk sahibi olmalıdır. Bu yeni "İstanbullu tip" zenginleşme ve hatırı sayılır bir toplumsal kesim olma özlemleriyle yanıp tutuşan orta sınıfın karakterini ifade eder. Sadece arabesk filmler değil, ondan önceki melodramlar, müzikal melodramlar da orta sınıfın alımlama estetiğiyle uyum halindedir ve Türk sinemasının popülerleşmesinin önemli nedenlerinden biri de -Hollywood sinemasında olduğu gibi- budur. Özalcılık'ın ve bütün otoriter zihniyetlerin dayandığı zihinsel taban da budur. Özalcılık'ı sadece Özal'ın iktidar olduğu zaman dilimi olarak değil, 1980 yılındaki askeri darbeden günümüze değin bir süreç olarak düşünmek gerekir, ki artık ötesini göremeyen ve erk'e tapınan pek çok "yağdanlık" ve "zübükzade" aydını da yutmuştur. Çetin Altan gibi bir kültür adamı bile 1980'lerde, güncel politikada artık ötesini göremiyor ve Özal'ın methiyecisi oluyordu. Altan'ın parlak kültürel ve politik tarihi "Özalcı"lığa göz kırpmasıyla lekelenmiştir.

"İş"ini halleden arabesk film sektörünü de "iş"ini halleden tüccar, esnaf, entel, politikacı, bürokrat kesimden ayrı düşünmemek gerekir. Öte yandan arabesk filmlerde mekânsal düzenleme ve öykü olarak İstanbul oluşturucu bir öğe olsa da, büyük kente özgü hayat tarzları sunulmamıştır. Ayrıca İstanbul'da kendine bir pazar bulduktan sonra arabesk, 19. yüzyılda olduğu gibi gerici bir kulvarda olan taşralılık nostaljisine yönelmiştir. Ferdi Tayfur'un bir şarkısındaki şu sözler durumu özetlemektedir: "Hadi gel köyümüze geri dönelim." Bundan başka arabesk filmlerde kırsal alan iffetli; kentsel alan ise iffetten yoksun olarak

yansıtılmıştır. Zihinsel, kültürel ve sinematografik yönden katlanılmaz derecede "ilkel" olmasına karşın arabesk filmler, İstanbul'daki "sınıf toplumu"nun keskin varlığını, Doğulu ile İstanbullu, "cahil" ile "kültürlü", köylü ile kentli arasındaki gerginliği, toplumsal kırılma ve kentsel krizi ortaya sermiştir. Örneğin çocuk şarkıcıları sömüren "*Hep Ezildim*" (Yön: Temel Gürsu), "*Boynu Bükükler*" (Yön: Ümit Efekan), "*Acıların Çocuğu*" (Ümit Efekan) gibi filmlerde bu olgular fark edilebilir. Aslında bütün bu ekonomik ve toplumsal olgular "*Canım Kardeşim*" (Yön: Ertem Eğilmez), "*Suçlu*" (Yön: Atıf Yılmaz), "*Büyük Adam Küçük Aşk*" (Yön: Handan İpekçi), "*Ayşecik*" (Yön: Memduh Ün), "*Sultan*" (Yön: Kartal Tibet) gibi değişik anlatı biçimleri ve içeriklere sahip filmlerde de göze çarpar. Demek ki, çıplak gözle olduğu kadar film kamerasıyla da gördüğümüz İstanbul'un varoş, gecekondu ve varoşlaşan şehir merkezleri ve toplumsal manzaraları çeşitli sorunlarla doludur.

Anadolu'dan İstanbul'a göç edenler, pek çok filmde Eminönü-Galata üzerinde görünür. Bu semtler ise Orhan Veli'nin, "İstanbul'un Türküsü" şiirinde "İstanbul'un orta yeri sinema" dediği canlı ve gösterişli, sahnesel bir alandır.[560] Fakat Brueghel ve Bosch'un tablolarındaki gibi Eminönü'ndeki gerçek de, hüzün vericidir. Eminönü'ndeki "cıvıl cıvıl şenlik" görüntüleri Hollandalı Rönesans ressamlarının canlı temsilleri gibidir ve Yılmaz Güney'in sinema anlayışı için sinematografik malzeme oluşturup kristalize edilebilecek manzaralarla doludur. Her bir tip adeta kurtarılmayı bekleyen belgesel sahnelerin birer "Çirkin Kral"ıdır. Sinirsel gerginliğin patlama noktasındaki canlı ve renkli bir karnaval alanıdır burası, ama ritmik yapısı olmayan bir karnaval. Hemen hemen herkesin çığlık attığı, fakat kimsenin birbirini duymadığı ve görmediği matem içindeki bir karnaval. "Erkek"lerin mekânı[563] olarak işini bilenlerin "cenneti", bilmeyenlerinse "cehennemi"! Mizansene gerek olmayan bir sinematografik mekân, çünkü burası spektakel'ın (gösteri) kendisidir. Fiksiyona uğramamış bir yaşam bulma alanıdır burası. Onlara en yakın karakterler ise bir yerden bir yere dolaşan "vatansız" Şarlo ve "*Milano'da Mucize*"yi yapan De Sica ve Zavattini -ve şüphesiz Yılmaz Güney ile "*At*" filminden dolayı Ali Özgentürk- ol-

duğu halde onlar bir "kahraman"ın kurtarıcılığını beklemektedirler: Bir politikacı, bir peygamber, yahut bir general, belki de bir türkücü; en "gerçekçi" olanıysa "Nimet Abla"nın "devletçi" piyangolarıdır. Çoğunun gönlündeyse İstanbullaşmış "arabesk" bir hayat tarzı var. Oysa onlar, burjuvaların gözünde Dostoyevski'nin Petersburg'daki "lüzumsuz adamlar"ı gibi karşı karşıya gelmeye tenezzül edilmeyen uğuldayan birer sinek; "Aman gözüm görmesin!" diye çekinilen "kırolor", "maganda" veya "zontalar!" Burası ekonomik, kültürel, seksüel nedenlerden dolayı cinnetin eşiğindeki bir topluma dair semptomların "karnavalesk kliniği"dir veyahut Robert Musil'in kastettiği modern insanın açık kliniği!

Ali Özgentürk, bir yanda Yeni Gerçekçi öte yanda şiirsel sürrealist sahneleriyle "*At*" filminde bu alanı sinemasal bir şekle çevirerek İstanbul'un güzelliklerinden bir tanesini kurtarmıştır. "Tarifsiz keder içinde" olan Orhan Veli'nin yanı sıra Sait Faik'in, Orhan Kemal'in yapıtlarında da Eminönü-Galata kültürel bir üretim alanı olarak sanatlarından süzülmüştür.

Büyük hayal ve umutlarla İstanbul'a gelenler bu kinetik ve kinematik alanda bir karnaval görüntüsü oluştururlar. "Köyden indim şehre" filmlerinin dekoru özellikle burasıdır. Bu durumu tasvir etmeyi başaran "*At*" filminin başarılı yanlarından biri de Eminönü, Süleymaniye gibi yerleri mükemmel bir dekor olarak kullanabilmesi ve oradaki topluluğun varlık nedenlerini bir karakter çözümlemesi yaparak, bunu tabloların diliyle temsil etmesidir. Eminönü, insanların yaşamlarını kötü de olsa sürdürebilmek için çırpındığı, boğuştuğu, dövüştüğü, birbirlerini öldürdüğü Sosyal Darwinist bir alandır. Oğluyla İstanbul'a gelen adam (Genco Erkal) ve "arkadaş"larının yaşadıkları mekân ise Malthus'yen sosyal konut politikasını da açığa vurmuştur. "*Bisiklet Hırsızları*" gibi hümanist bir film olan "*At*"ta, İstanbul'da çocuğuyla birlikte çırpınarak yaşayan bir babanın dramı, Kafkaesk bir atmosfer ile Aziz Nesin'in "*Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*"daki mizahına dönüşür. Şayet "*Bisiklet Hırsızları*"nın kamerası, Roma'nın bazı mahallelerinde gezinmişse, "*At*" da İstanbul'un bazı semtlerinde gezinerek bir gözlem yapmış ve

birtakım gerçekleri anlamlandırmıştır: "Taşı toprağı altın İstanbul", yoksul, okuma-yazma bilmeyen göçmenler için bir karabasandır.

İstanbul, Simmel'in tanımladığı modern kentteki bencillik, ataklık ve her şeyin "Kaç para?"ya indirgendiği bir para şehridir. "Gecikmiş" kapitalistleşmenin kendini azgın bir biçimde hissettirdiği bu kentin gündelik hayatında ise sinema ve diğer kültürel araçlar asgari düzeye düşmüştür. İstanbul, "Atını yürüten Üsküdar'ı çoktan geçti", "Burası İstanbul İstanbul. Uyan artık!" denilen "Özalcı" bir şehire dönüşmüştür. Bu "taşı toprağı altın" Para Şehri'nde ise, sinema kültürü geçmişteki popülerliğini kaybetmiştir. İstanbul, "Özal döneminin deyişiyle köşeyi dönmeye bakanlarla, açık gözlülük yaparak pay kapmayı yeğleyen ve çalışıp üreteni horlayan, asalak ve türedi servet transferleriyle zenginleşmiş hodbin ve görgüsüz türedi çığırtkan zenginlerle kirli bir kentleşme yaşamıştır."[564] İstanbul'daki film izleyicileri ise günümüzde daha ziyade multiplekslerde -Capitol, Akmerkez, Movieplex-Odeon, Galeria, Bağdat Caddesi'ndeki sinema salonları gibi- boy gösteren orta sınıflara ve İstiklâl Caddesi'nin öğrenci kesimine görüntü yansıtmaktadır. Çocukların, yoksul kesim ile öğretmenlerin sinema kültürüyle ilişkileri ise "tarih" olmuştur. Gündelik yaşamın estetize edilmesinde ve sokaklara kamusal bir nitelik katmasında sinemanın gücü oldukça zayıflamıştır. Artık gecekondu semtlerinde yaşayanların çoğunluğu (%76) sinemaya ya hiç gitmemekte ya da pek seyrek gitmektedir.[565] Korsan satılan VCD ve DVD'ler ise sinemayı evlere taşırken bir yandan sinemanın toplumsal rolünü daha da zayıflatıyor ama diğer yandan yoksul kesimin film izleme şansını artırıyor. Ayrıca popüler sinema ile futbol seyircisi arasında hemen hemen hiçbir kültürel beğeni farkı kalmamıştır. Bu, kültür endüstrisinin "şeyler"i standardize etmesinden kaynaklanan bir durumdur. Günümüzde Kültür Endüstrisinin onayından geçmeyen bir ürünün kitlelere ulaşması ve kamusal bir özellik kazanması oldukça zor görünmektedir. "*Mayıs Sıkıntısı*", "*Kasaba*", "*Uzak*" (Yön: Nuri Bilge Ceylan), "*Masumiyet*", "*Yazgı*", "*İtiraf*" (Yön: Zeki Demirkubuz), "*Güneşe Yolculuk*" (Yön: Yeşim Ustaoğlu) gibi prodüksiyon yönünden mütevazi filmlerin ifade biçimlerine ve uluslararası festival-

lerdeki başarılarına rağmen Türkiye'de "yeterince" ilgi göremedikleri; buna karşın tecimsel sinemanın gördüğü ilgi -medyatize edilmiş bir toplumda- medyadan gelmektedir. Kitlesel medya, politik tercihlerde olduğu gibi, kültürel beğenilerde de dayatmacı ve totaliter bir politika izliyor; bu yüzden de "renk"siz ve tek "ses"lidir; o tek "ses" de, gürültülü ve çığırtkan tonludur.

Bir başka nokta da Türk sinemasının, ister arabesk filmleri, ister müzikal melodramları, isterse Cüneyt Arkın ya da Yılmaz Güney'in vurdulu kırdılı, kabadayı, silahlı filmleri olsun bir "kahraman" ideolojisi etrafında örülmüş olmasıdır. "Kahramanlık"a dayalı eğilimler ise bir yandan toplumsal bir güçsüzlük ve mutsuzluğu ifade ederken, bir yandan da özgürleşmeden feragat etmeyi ve bunu başkasına devretmeyi dile getirir. Türk sinemasının bu tür filmleri üzerinden 1970 ve 80'li yılların politik karakteri ve kitle psikolojisi de deşifre edilebilir. Çağdaş düşünceler öğretmiştir ki, ne demokrasi ne de devrimin bir kahramana ihtiyacı vardır.[566]

İstanbul, her şeye rağmen -zira bu kentten hemen hemen herkes sızlanır, ama neredeyse hiç kimse de ondan vazgeçemediği gibi, Türkiye'deki hemen herkesin yaşamak istediği bir yerdir- sönmeyen hayallerin şehridir. Jean Baudrillard'ın New York için "Başardım, yaşıyorum" diye yazdığı şeyleri, İstanbullu "lanetli göçmenler"in, "bugünü de kurtardım, ne mutlu yaşıyorum!" diye sevindiği efsanevi bir kenttir. İstanbul, New York gibi düz ve diklemesine bir şehir değildir; yedi tepeli, vadili, inişli çıkışlı, çok basamaklı kötü merdivenleri olan kaotik, yorucu bir şehirdir. Ama "*Binbir Gece Masalları*"nı andıran doğal bir dekoru, "*Vesikalı Yarim*"deki Türkân Şoray gibi "düşsel" bir güzelliği olan İstanbul'un manzarasıyla gündelik yaşamı arasında derin bir uçurum vardır ve İstanbul halkının önemli bir kısmı bu uçurumun stresiyle yaşamaktadır. Özetle, İstanbul aynı zamanda bir hayal kırıklığıdır.

İstanbul'un Türk sinemasındaki konumu, Kahire'nin Mısır, Roma'nın İtalyan, Bombay'ın Hint sinemasındaki etkinliği gibidir. Fakat İstanbul'un sinemasal seyri "kalpler" çok istese de "Batılı" değil, "Şark"

lıdır ve bunda "kötü" bir taraf olmadığı gibi, böyle bir isteğe de gerek yoktur. "Batı hastalığı" bütün dünyaya giydirilmiş "şık bir üniforma" gibidir. Ayrıca üçüncü dünya kentlerinin sinema alanındaki özgünlükleri kanıtlanmıştır. Satyajit Ray, Yusuf Şahin, Fernando Solanas, Glauber Rocha, Yılmaz Güney, Ali Özgentürk, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Abbas Kiarostami gibi sineastların yapıtları sinema sanatına harika manzaralar katmıştır. "*Gelin*", "*At*", "*Vesikalı Yarim*", "*Ah Güzel İstanbul*", "*Uzak*" gibi "İstanbullu" filmlerde de harika manzaralar sunulmuştur. Anton Çehov'un, "sanatın akla uygun doğru sorular sorması yeterlidir" estetik önermesi gibi bu filmler de ("*Ah Güzel İstanbul*" filmi hariç; çünkü bu film haklı olmayan "ulusal sinema" ideolojisine göre şekillendirilmiştir; harika İstanbul manzaraları tasvir eden filmin estetiği, "yerli" olan iyi, "yabancı" olan kötü gibi basit ve muhafazakâr şeklinde karikatürize ettiği için lekelenmiştir.) doğru soru ve güzel biçimlendirmelerle kentsel kültürel hayata katkıda bulunmuştur.

Yedi tepeli "Aziz İstanbul"a bir jeografın bir ormanı deşifre etmesi gibi girilmesi halinde kameranın, kuşbakışı şeklinde gösterdiği canlılık ve karnaval atmosferinin içinde bir traji-komediye rastlanır. Chateaubriand'ın, "İstanbul, evrenin en güzel manzarasını sunar" düşüncesine karşılık olarak İstanbul'un gündelik yaşamı kaba, çirkin ve azgındır. Uzak bir noktadan, bir tepe ya da boğazdan bakılınca İstanbul, Yahya Kemal'in dediği gibi bir yıldızdan diğer bir yıldıza geçmiş kadar bambaşka bir kent izlenimi verir.

"*Binbir Gece Masalları*" ve sinema gibi İstanbul, hayallere yeni istikâmetler verebilen, mutluluğu vaat edebilen "sine-masal" bir dekordur. Chateaubriand'ın bahsettiği İstanbul manzaraları son olarak Cannes Film Festivali'nde büyük başarı elde eden "*Uzak*" filminde ve Berlin Film Festivali'nde en iyi ödülü alan "*Duvara Karşı*" filminde de tasvir edilmiştir. İstiklâl Caddesi tamamen ruhsuzlaşmış, şehir merkezleri (Eminönü, Kadıköy, Üsküdar, Beşiktaş...) taşralaşmış veya varoşlaşmış; küreselleşme, İstanbul'un bir yarısını "New Yorker" bir dekor ve kültürsüz bir burjuva hayat biçimine dönüştürmüşse de, film sanatı her durumda harikulade manzaralar yaratmayı biliyor.

Sonuç

Kentsel gündelik hayatın incelmesi, dahası estetize edilmesinde kültürel formların her zaman bir katkısı olmuştur. Şehir yönetimleri bilhassa ortaçağda şehrin genel görünümünün güzelleşmesi ve sanatsal üretimin gelişmesi için teşvik edici idi. Modern çağın kentlerinin güzelleşmesi ve gündelik hayatın estetize edilmesi için de çeşitli çalışmalar yapılmıştır ve yapılmaktadır. Örneğin Berlin'in Potsdamer Alanı'nda adeta bir "sine-site"nin kurulması günümüzde yapılan bu çalışmaların en ilgi çekici olanlarından biridir. Ayrıca Paris La Villette'teki La Geode sineması bambaşka bir sinemasal deneyim katıyor Parislilere. İstanbul'da da kent merkezlerinden ziyade, plazalardaki yeni sinema salonları kentsel gündelik hayata eşlik etmektedir. Yalnız günümüzde sinemaya ilişkin bir değişim söz konusudur; bu da, sinemanın "sokak kültürü"yle olan ilişkisinin hem kamusal hem de sanatsal yönden zayıflamış olmasıdır. Sinemanın "sokak kültürü"yle olan etkileşimi Türkiye'de belki sadece İstiklâl Caddesi'nde etkin gözükmektedir. Yeni sinema kompleksleri ve gösterime giren çoğu film ise doğrudan kapitalizmin tüketim ideolojisiyle ortaya çıkıyor. Estetik ve bilimsel boyutları olan şehircilik de sinema da, özellikle estetik özelliğinden hayli uzaklaşmış ve kendi çıkarı için rasyonalist olan "kapitalist uygarlık"ın boyunduruğuna girmiştir. Bu yüzden "güzel kent" ve "güzel film" anlayışı "kâr ideolojisi"ne bağlanmış ve kent de sinema da seyirlik, düşsellik, kamusallık ve toplumsallık vb. niteliklerinden çok şey kaybetmiştir.

"Yeni Berlin": Duvar'ın yerine bir "Sine-Kent"

Bütün bir dünya coğrafyasmda kentsel mekânlar, diğer mekânlara oranla daha gelişmiş, daha zevkli ve neşeli, daha zarif, daha özgürleşimci yaşam alanları olmuş ve sanatsal ilgi ve üretimin temel dinamikleri olmuşlardır. Ama aynı zamanda kentler yırtıcı, mücadeleci, zorba, kaotik gibi özellikleri de şiddetli bir biçimde içlerinde barındırmışlardır. Neşe, zevk, özgürleşme ve mutluluk vaat eden bir alan olarak kentin sinemasal sunumu Méliès'in fantastik filmlerinde, *"Ninotchka"*, *"Vene-*

dik'te Ölüm", "*Aşk Çemberi*", "*Tatlı Hayat*", "*Bulutların Ötesinde*", "*Paris Damları Altında*" gibi eserlerde sağlanmıştır. Kargaşa, yırtıcı, gayrı-insani gibi durumların sunumu da, "*Metropolis*", "*Neşesiz Sokak*", "*M. Kent Bir Katil Arıyor*", "*Taksi Şoförü*", "*Blade Runner*", "*Protesto*", "*Eşkiya*" gibi filmlerde gerçekleşmiştir. Düşmancı ve "mahşeri" bir kentsel atmosfer gösteren bu filmler, Hans Magnus Enzensberger'in ifade ettiği gibi, "İç savaş çoktan metropollere girdi; metastasları büyük kentlerde günlük yaşamın bir parçası haline geldi, " saptamasını belgelemiştir. Öte yandan Kültür Endüstrisi, Terminatör ve Rambo'larıyla metropollerin iç savaşını şiddetlendirmektedir. Bir başka nokta da Kültür Endüstrisine hayran olan film seyircisinin futbol, rugby, basketbol vb. kitlesel ve saldırgan-savunmacı spor seyircisiyle aynı özellikleri taşımasıdır, daha doğru bir deyişle bu tür filmlerin seyircisi ile bu tür spor seyircisinin aynı veya benzer bir kitleyi oluşturmasıdır. Belki de bütün kentlerde iç savaş, sinema ve spor aktivi- telerinin katkısıyla gündelik olmuştur. Oysa gündelik hayatın estetize edilmesine sinema ve diğer kültürel olguların etkin bir biçimde katılması ve popülerleşmesi halinde kentsel yırtıcılık ve düşmancı eğilimler azalabilecektir.

Kentin kronolojik biçimde farklı bir hayat biçimine uğraması gibi, materyallerini özellikle kentlerden alan sinema sanatında da sürekli bir değişim olmaktadır. Ayrıca "Sinema Çağı"nın kentlileri de hayatı, kentlerin sağladığı miraslarla ve sinemayla birlikte yaşamaktadır. Modern kentsel hayatın estetik bir gündeliği olarak sinema, kentlilerin hayatına canlı, renkli bir boyut, hem de gerçekçi ve düşsel boyut(lar) katmıştır. Sinema, geceleyin yağmurlu ve ışıklı bir kentte dolaşan insanın melankolisi ve rüyasına -aradığı veya yitirdiği rüyasına- uyan bir sanat ve toplumsal bir alandır. Bu yanıyla sinema, kentsel bir müzik ve şiirdir: Edith Piaf ve Bob Dylan'ın, Jacques Prevert ve Arthur Rimbaud'nun, Sait Faik ve Zülfü Livaneli'nin kentsel şarkı ve şiirleri gibi.

Ancak kentsel vaatler gibi, sinemanın yanılsamacı özelliği de bir gerçektir. Bu durum, Şarlo, Wim Wenders'in Melekleri ile Marcel Carne ve De Sica'nın çocukları, ayrıca Lütfü Akad'ın İstanbul'da bocalayan Anadolulu yitik karakterlerinde de teşhis edilebilir.

1920'lerden başlayarak sinema, tabloların diliyle, şiir ve müzik gibi bir ahenk ararken, "*Uyuyan Paris*", "*Paris Damları Altında*", "*Orfe*", "*Kameralı Adam*", "*Cennetin Çocukları*", "*Tatlı Hayat*", "*Satyricon*", "*Sekiz Buçuk*", "*Venedik'te Ölüm*", "*Dava*", "*Milano'da Mucize*", "*Vesikalı Yarim*", "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*", "*Bulutların Ötesinde*", "*Uzak*", "*Aventura*", "*Kahire Tren Garı*", "*Gecenin İçinde*", "*Gizli Sayfalar*" gibi kentsel alanı fon olarak kullanan filmlerle bu ahengi yakaladı ve onu sürekli yeni "görme biçimleri"yle renklendirdi.

Genel olarak Fransız ve İtalyan sinemalarında, özellikle Paris ve Roma övgüsel bir biçimde, doğal haliyle, "hemen oracıkta" şeklinde; "*Blade Runner*", "*New York'tan Kaçış*" gibi filmlerde ise kent, distopyen bir biçimde sunulmuştur. "*Protesto*", "*%100 Arabica*" ile "*At*", "*Eşkıya*", "*Paramparça. Köpekler ve Aşklar*" gibi filmler ise açık ve yoğunluğunu artırmış bir kentsel kriz ve toplumsal kırılmaları tasvir etmişlerdir. Mexico City'de geçen "*Paramparça Aşklar ve Köpekler*" filmi metropollerin, özellikle de Üçüncü Dünya metropollerinin, yırtıcı ve azgın hayat koşullarını belgelemiştir. Bu film, kentsel alandaki yaşamın ölümün eşiğinde geçtiğini göstermiştir. Aslında zengin dünya metropollerinin varoşlarında da yoğunluğunu artırmış yaşam tehlikesi mevcuttur. İşte sinema, böylesi bir metropol hayat biçimine karşı bir "itiraz" da olmuştur. Sonuçta sinema, gündelik hayatın ve "sokak kültürü"nün "pis"liğine bulaşabilmeli ama oradan tertemiz bir şekilde çıkmayı da başarabilmelidir. Sinema tarihi bunu başaran örneklerle doludur: Chaplin, Clair, De Sica, Godard, Scorsese, Wenders, Satyajit Ray gibi.

Kevin Robins, "Vizyon alanında kent" konusundaki düşüncelerini dile getirirken Wim Wenders'in Paul Cezanne'dan "Her şey gözden kayboluyor. Bir şeyler görmek istiyorsanız acele etmelisiniz" düşüncesini hatırlatır.[567] Kent, Robins'a göre, kendi başına potansiyel bir alan olma işlevini kaybetti. Sinemanın çözümleyiciliği ve düşselliği de eskisi kadar güçlü değil. Hayal gücü çöküş halinde, kentle kurulan görsel ilişki ve bağlantı da çöküntüye uğruyor.

Kent gözden kayboluyor, görsel anlamını ve görsel olanaklarını kaybediyor. Wim Wenders'in Berlin atmosferini gösterdiği "sine-site" kul-

varındaki iki filmi ise -"*Berlin Üzerinde Gökyüzü*" ve "*Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın!*"- kentsel yaşamın ve sinemanm kriz dönemine tekabül ettiği gibi, kentle doğrudan bir görsel ilişkiye girmiştir. Ayrıca İtalyan ve Fransız kentlerini düşlenen ve arzulanan birer kadın gibi tasvir eden Antonioni'nin "*Bulutların Ötesinde*" filmi, hatıralar eşliğinde doğrudan kentlerle bir görsel ilişkiye girmiştir. Antonioni, Godard, Fellini, Wenders ve Jim Jarmusch gibi yönetmenlerin filmleri, sinemanın kentlerle resimsel ve şairane bir ilişkiye girebileceğini kanıtlar. Çağımızda dünya nüfusunun büyük bir kısmının kentli olduğunu göz önüne aldığımızda, sinemanın ve görsel kültürün kentle olan ilişkisinin değişik biçimlerde devam edeceğini kestirebiliriz. Bugün filmlerin yaklaşık olarak %80'i zaten kentsel manzaralara sahiptir. Kentsel düzenlemeyle görsel ilişki, gerek ortaçağ gerekse Rönesans dönemlerinde -hem şehircilik ve mimari sanatlarda hem de diğer kültürel biçimlerde- sağlanmıştı. İlk film görüntülerinden, 1920'lerin deneysel çalışmalarına, sessiz sinemanın komedilerinden, Amerikan gangster filmleri ve müzikal komedilerine, önemli bir kısmı stüdyolarda çekilen Şiirsel Gerçekçi filmlerden, savaş sonrasındaki İtalyan sinemasının parlak yapıtlarına, Yeni Dalga'dan çağdaş filmlere kadar sinema, her zaman kentlerin doğal, "gizli" ve düşsel manzaralarım ve insan portrelerini tasvir etmiştir.

Wachovski Kardeşler'in Jean Baudrillard ve Paul Virilio'nun "simulacre", trans" halinde tanımladığı dünyanın adeta bir temsili olan "*Matrix*" filmleri de değişen durumları -postmodern şeklinde tanımlanan yeni kent alanları ve ilişki biçimlerini- yansıtmayı başarmıştır. Diğer yandan Angelopoulos "*Puslu Manzaralar*" ve "*Ulis'in Bakışı*" Kusturica "*Çingeneler Zamanı*" ve "*Underground*"; Lars von Trier "*Avrupa*" ve "*Karanlıkta Dans*"; Sokurov "*Ana ve Oğul*"; Kiorastami "*Ve Rüzgâr Bizi Götürecek*"; Bela Tarr "*Werckmeister'in Armonileri*" gibi filmleriyle birbirlerinden farklı olan filmsel tabloları bize "kentsel portreler" sunmasalar da, bu filmler, sinema sanatının harika yapıtlarıdır. Bu filmler çağdaş sinema sanatının geldiği nokta üzerine bilgi veren yapıtlardır. Thomas Mann, Franz Kafka, Yaşar Kemal, Sait Faik, Anton Çehov, Gustav Mahler, Johann Sebastian Bach, Albrecht Dürer, René Magritte gibi

sanatçıların yapıtlarından nasıl estetik tat alınabiliyorsa, Orson Welles, Andrzej Wajda, De Sica, René Clair, Visconti, Bela Tarr, Angelopoulos, Lütfü Akad, Nuri Bilge Ceylan, Yılmaz Güney veya Ali Özgentürk'ün yapıtlarından da benzer bir zevk duyulabilir.

Yitirilmiş "Modern Cennetler"de Sinemanın Rolü

Kentin mekân ve zamanını kurmaca bir fotojeniyle birleştiren sinema, bir seraptır; modern kent ise kesinliği, istikrarı seven bir yapıdır. Üstelik modern kent şiirsel, düşsel ve görsel olan ortaçağ ve Rönesans kentlerinden daha az seyirlik, daha az fantastiktir. "Bilim-kurgusal" devasa kentler fantastik görünse de, onların fantezisi, insanın kendi zevk tutkusuyla değil, mühendislik ve ekonomik mekanizmaların koşullarıyla yapılaştırılmıştır. Örneğin bir ortaçağ şehri ve Almanya'daki ilk film gösterim yeri olan Köln'ün, para ve imparatorluk şehri olan Berlin ya da Frankfurt City'den daha masalımsı, daha seyirlik olduğu öne sürülebilir; ortaçağın Arap, Kuzey İtalya, Endülüs ve Flaman kentlerinin endüstriyel kentlerden çok daha zarif olmaları gibi. İstanbul'un tarihi yarımadası da gökdelenlerle doldurulan Levent-Maslak gibi semtlerin yanında harika bir görsel alandır. Ne var ki tarihi yarımadanın sinema ve genel olarak sahne sanatlarıyla yazık ki hemen hemen hiçbir ilişkisi yoktur.

Mühendisliğe dayalı bir kentsel alan ve mekanikleşen modern toplumsal hayatta film sanatı, bizi bir süreliğine de olsa bu dünyadan uzaklaştırır ve gördüğümüz manzaralar sayesinde bilinç ve duygularımız renklenebilir. Sinema seyirciyi, "Bütün insanların rüyalarından oluşmuş bir dünyanın hayali ne olur?" ütopyasını düşlemeye yöneltebilir. Charlie Chaplin ve René Clair, Vertov ve Dovjenko, Win Wenders ve Jim Jarmusch, De Sica ve Fellini, Marcel Carne ve Godard, Tarkovski ve Antonioni, Visconti ve Ophüls ve şüphesiz Homeros ve onun sitelerinden zuhreden Angelopoulos'un manzaraları bu hayalleri hissettirdi. Popüler ve evrensel bir sanat biçimi olarak sinema, kentsel kriz, toplumsal kırılma, yabancılaşma ve nasyonalist durumları sunmakla kalmaz aynı zamanda bu koşulları aşıp insancıl, kozmopolit ve büyü-

leyici kentsel manzara ve hayat tarzlarını oluşturmada bir "rol" üstlenebilir. Babil, Antik Yunan ve Rönesans kentleri gibi her şeye rağmen modern kentler de (Paris, Roma, Lizbon, İstanbul, Kahire, Kalküta, Barcelona, Sevilla, Şam, New York, Moskova, Buenos-Aires, Prag, Amsterdam, Viyana vs.) sinema aracılığıyla duru ve masalsı olarak düzenlenmiş bir "ideal kent" tasavvur etmemize katkıda bulunabilir. Yitirilmiş birer "modern cennet" olan kentler T. S. Eliot'ın veya Arthur Rimbaud'nun düşlediği parıltılı yaşam alanlarına dönüşebilir. "*Aşk Çemberi*", "*Lizbon Story*", "*Bulutların Ötesinde*", "*Milano'da Mucize*", "*Tatlı Hayat*", "*Horgörme*", "*Binbir Gece Masalları*", "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*", "*Paris Damlan Altında*" gibi filmler bu ışıltıyı saçmışlardır.

Seyirciler bir şehir ya da kırsal bir alanda yaşarken filmin sağladığı, örneğin Venedik, İstanbul, Paris, Kahire, Buenos Aires, New York vb. manzaralarla hülyalara dalarlar. Çünkü sinema, nerede ve hangi sosyo-kültürel kesimden olursa olsun, seyirciye "keşke ben de orada olsam!" duygusunu verebilir; "*Binbir Gece Masalları*"nın "*Decameron*" hikâyelerinin ve Italo Calvino'nun tasvir ettiği kentlerde olma arzusunu hissettirmesi gibi. Zira sinema, belgesel-kurmaca yapısıyla modern kentsel hayatın bir tanığı ve bir hikâyecisi olduğu kadar, seyirciyi kendine çeken modern bir "masal"dır da. Ama aynı zamanda Fellini'nin "*Tatlı Hayat*"ındaki Anita Ekberg gibi, güzel kent de, sinema sanatı da baştan çıkarıcı bir seraptır veya Benjamin'vari bir ifadeyle, sinema da kent de, gerçekliği örten rengârenk bir "tül"dür. Ama yine de kent ve sinemanın, Özne'nin mutluluk ve özgürleşme arzusu ve idealarına dair manzaraları bu rengârenk "tül"ün içinde tasvir etme, yaratma veya hissettirme yeteneği vardır.

Dipnotlar

1. Bu konuda ayrıntılı bilgi ve yorumlar için bkz. Benjamin, "Tekniğin Ola naklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, çev. A. Cemal, İstanbul, 1993, s. 45-76. Ayrıca gündelik yaşamda sanatın gerekli liği üzerine Greverus, Kultur und Alltagswelt, München, 1978,s. 93-156. Toplum ile sinema arasındaki ilişki hakkında da M. Osterland, Gesellsc haftsbilder in Filmen, Stuttgart, 1970 ile R. Winter, Filmsoziologie, Münc hen, 1992.

2. Benjamin, agy, s. 64.

3. K. Robins, *İmaj. Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. N. Türkoğlu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, s. 211.

4. Bu incelemede "spektakel" sözcüğü, "gösterişli" bir anlamın yanında, "sahnese!", "temaşa", "teatral" bir biçim anlamında kullanılmıştır.

5. Mimari sanat ölçütleriyle yapılan kent merkezlerindeki gösterişli sinema salonlarından günümüzdeki mültiplekslere kadar yayılan sinema salonları ve modern kent ile sinema arasındaki ilişki hakkında bkz. G. Claudel-K.Fei gelson, *Le cinéma dans la cité*, Ed., Felin, Paris, 2001, özellikle bkz. s. 33-50; Ayrıca "Mimari obje olarak sinema" konusu için s. 101-114.

6. L. Grenier, *Cités-Cinés*, ed. Ramsay, La Vilette, 1987, s. 9.

7. Godard'la söyleşi, "Le cinéma a perdu son oeil documentaire", *Positif*, 1999, s. 456, s. 54.

8. J. Delfeil'den zikreden Jerome Prieur, Le spectateur nocturne, Paris, 1999, s. 117.

9. Fransızca flâner (gezip tozmak) sözcüğünden türetilen flâneur, Türkçe'de avare, berduş, düşünür gezer, aylak şeklinde kullanılmaktadır. Gerçekte bu sözcüklerin hiçbiri flâneur'ü tam olarak karşılamaz. Biri Farsça, diğeri Arapça kökenli olan ve Türkçe'ye giren avare ve berduş sözcükleri, flâne ur'ü ifade etmeye en yakın anlamlan karşıladıkları halde flâneur'ü, Türk çe'de W. Benjamin'in Almanca'da kullandığı gibi flâneur olarak kullanmak daha doğru olacaktır. Flâneur'lüğün oluşum süreci ve karakteri üzerine ay rıntılı bilgi ve yorumlar için bkz. Benjamin, agy, s. 113 vd. Bir başka yoruma göre, flâner, insan yüzleri, gösteri, vitrin, kafe, tren, otomobil vb. şeylerle dolu olan modern kentin "okunma"sından bir çıkıştır. Bkz. H. Zischler, *Kafka va au cinéma*, s. 33.

10. Gavroche'lar, "sahipsiz Paris çocukları" olarak tanımlanan çocuklardır. Bu çocuklar, Victor Hugo'dan, Eugene Delacroix, Jacques Prévert ve Char lie Chaplin'e kadar pek çok sanatçının yapıtında tematik unsur olarak işlen mişlerdir.

11. Bkz. Hilmar Hoffmann, 100 Jahre Kino. Von Lumière bis Spielberg, Düsseldorf, 1995, s. 38.

12. S. Kracauer, Le Voyage et la Danse. Figures de la ville et vues de films, Vincennes, 1996, s. 12.

13. Dünyanın gidişatından duyulan sızı anlamına gelen ve Alman edebiyatı ile felsefesine özgü olan Weltschmerz kavramı, Goethe ve Schiller; Baude laire ve Rimbaud; Marx ve Lukacs; Brecht ve Thomas Mann; Dostoyevski ve Camus; Bosch ve Brueghel; Beethoven ve Mahler; Benjamin, Adorno ve Marcuse gibi sanatçı ve düşünürlerde; ayrıca Cocteau, Chaplin, De Sica, Orson Welles, Tarkovski, Godard, Angelopulos, Yılmaz Güney gibi si neastların filmlerinde de kendini hissettiren bir özelliktir.

14. Benjamin, agy, s. 62.

15. Apollinaire'den zikreden R. Davray-P. Pickoleck, Paris Grand-Ecran. Splendeurs de s salles obscures 1895-1945, Paris, s. 7.

16. Jewette'den zikreden Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Si neması*, Ankara, 1992, s. 63.

17. Kafka'nın sinemayla olan ilişkisi hakkında bkz. Hanns Zischler, *Kafka va au cinema*, ed. Cahiers du cinema, Paris, 1996. Kafka, sinemanın bakışı hareketsizleştirdiğini, canlı realiteden ziyade mekanik bir realiteyi ürettiğini, hatta o âna kadar çıplak olan göze zorla bir üniforma giydirdiğini; ayrıca yazarın yazma ve görme biçimini kendi boyunduruğu altına alan hemen hemen şeytani bir teknik şeklinde algılamıştı. Filmleri "demirden panjurlar" şeklinde gören Kafka'ya göre, görüntülerdeki olayların çabukluğu ve ard arda hızlı bir biçimde birbirini izleyen hareketler, görüntüyü altüst ediyor ve yüzeysel bir görme biçimi veriyordu. Daha da ileri giderek Kafka, 1907'de Prag'da "Bio slepcu" (Âmâlar Sineması) adıyla bir salonun açılmasını uygun bulmuş ve bütün salon adlarının "Bio slepcu" olmasını dilemişti; çünkü O'na göre dans gibi hareket eden görüntüler, seyirciyi realiteye âmâ olarak geri getiriyordu. Sinematografın kapasitesi 1910'larda Kafka'ya ancak bir "oyuncak" gibi gelmişti; fakat Kafka, O. Welles'in

"*Dava*" yorumunu veya Tarkovski'nin "*Stalker*" ya da Lars von Trier'in "*Avrupa*" filmini görmüş olsaydı bu konuda ne düşünürdü acaba?

18. Bkz. Eisenstein, *Film Biçimi*, çev. N. Özön, Payel Yay., İstanbul, s. 124 vd.

19. Örneğin R. Clair'in Paris manzaralarıyla stilize edilmiş olan 1924 tarihli avangard filmi "Entr'acte"ın senaryosunu Picabia yazmıştı. Hatta sinema tarihçilerine göre, modern sanatta avangardist film çalışmaları Fransız ressamları F. Leger ve F. Picabia ile başlamıştır. Hans Richter ve Viking Eggeling gibi ressamlar da Dadaizm'den etkilenerek soyut olan "*Orchestre Horizontal-Vertical*" (1919), "*Diagonal Symphonie*" (1921) ve "*Rhythmus 21*" (1921) filmlerini gerçekleştirdiler. L. Bunuel'in "*Bir Endülüs Köpeği*" (1928) ile "*Altın Çağ*" (1930) filmleri ise Salvador Dali'yle çalışılarak ortaya çıkmıştır. Böylece Dadaist estetiğin yanında Sürrealizmin şiir ve resim estetiği sinema sanatına hemen yansıdı. Bu konuda geniş bilgi için bkz. Hoffmann, agy, s. 67-74.

20. Film estetiğinde resimsel model konusunda bkz. J. Aumont-M. Marie, L'Analyse des films, Ed. Nathan, Paris, 1988, s. 119.

21. L. Goldmann'dan zikreden, Herbert Marcuse, *Estetik Boyut*, çev. A. Yardımlı, İdea Yay., 1997, s. 22.

22. "Moloch", İncil'de geçen ve çocukları yiyen kötülük tanrısı anlamına gelmektedir.

23. Bu eğilim, hayatının tek tutkusunun korku olduğunu söyleyen Thomas Hobbes'tan, seyirciyi ölüm ve korku duygularıyla odalarına hapseden Alfred Hitchcock'a değin mevcuttur. Hitchcock da dahil olmak üzere Alman ve Amerikan sinemacıları bu duygulan sömürmüştür. Hobbes'un yukarıdaki düşüncesi için bkz. Roland Barthes, Le plasir du texte, Paris, 1973, s. 94.

24. Bkz. D. Clarke, *The Cinematic City*, Yayınlanmamış kısmi çeviri, N. Tüzel, Routledge, 1997, s. 2.

25. Kent bilimcisi Ruşen Keleş de, Türkiye'deki kentleşmenin Tunus, Cezayir, Mısır gibi ülkelerin seviyesinde olduğunu belirtmiştir. Bkz. R. Keleş, *Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu*, Gerçek Yay., İstanbul, 1978, s. 7.

26. Bu film Türkiye'de "*Protesto*" adıyla gösterilmişti.

27. Bu konuda Bourdieu'nün, Paris'in Flaubert'deki edebi bir üretim alanına dönüştürülmesi ile Prag'daki Yahudilerin Kafka'nın yapıtlarında, kristalize edilerek sanatsal bir üretime dönüştürülmeleri konusundaki düşüncelerinden yararlanılmıştır. Bu konuda bkz. Sanatın Kuralları ile Meditations pascalliens.

28. Bu konuda Adorno, Marcuse, Benjamin, Horkheimer ve Löwenthal arasındaki materyalist estetiğe ve yöntemine ilişkin bir tartışma için bkz. Rolf Wiggershaus, "Die Ideologiekritiker Herbert Marcuse und Leo Löwenthal über Kuntst" bölümü, Frankfurter Schule. Geschichte, The Theorische Entwicklung, Politische Bedeutung, München, 1988, s. 246-250.

29. Bkz. D. Bordwell-K. Thompson, Film Art, Yayınlanmamış kısmi çeviri, Nurçay Türkoğlu, McGraw-Hill, New York, 1990, s. 364.

30. Film analizi konusunda J. Aumont'nun 1999-2000 öğretim yılındaki ders notları ile J. Aumont-M. Marie'nin, L'Analyse des films, ed. Nathan, Paris, 1999 kitabından yararlanılmıştır.

31. Metinsel ve özel olarak filmsel analiz modellerinin tartışmalı oldukları ve Metz, Lacan, Barthes, Eco, Propp, Arnheim'ın bu konudaki görüşleri konusunda bkz. Aumont-Marie, agy, s. 66 vd. ile s. 201.

32. Bkz. Winter, agy, s. 97.

33. Bkz. Bourdieu, *Sanatın Kuralları*, s. 441.

34. Winter, agy, s. 88.

35. Bkz. Kracauer, agy.

36. E. Begel, "*Kentlerin Doğuşu*", çev. Ö. Arıkan, Cogito "Kent ve Kültürü" özel sayısı, Yaz 1996, s. 7.

37. Bkz. G. Childe, *Kendini Yaratan İnsan*, çev. F. Ofluoğlu, Varlık Yay., İstanbul, 1996, s. 103-104.

38. Bkz. E. A. Gutkind, Le crepuscule des villes, Ed. Stock, 1962, s. 16.

39. Fernand Braudel, *Uygarlıkların Grameri*, çev. M. A. Kılıçbay, İmge Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 41.

40. Childe, agy, s. 109 vd.

41. Agy, s. 123.

42. Agy, s. 157 vd.

43. Zikreden F. Braudel, agy, s. 28.

44. Childe, agy, s. 158.

45. L. Benevolo, *Avrupa Tarihinde Kentler*, çev. N. Nirven, Afa Yay., İstanbul, 1995, s. 19.

46. M. Bookchin, *Kentsiz Kentleşme*, çev. B. Özyalçm, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, s. 61 vd.

47. J. -C. Margueron, Les Mesopotamiens. Le Cadre de vie et la Pensée, Paris, 1991, s. 30.

48. J. L. Huot, J. P. Thalmann, D. Valbelle, *Kentlerin Doğuşu*, çev. A. Girgin, İmge Yay., İstanbul, 2000, s. 331.

49. L. Benevolo, agy, s. 21.

50. Bkz. E. J. Owens, *Yunan ve Roma Dünyasında Kent*, çev. C. Bilsel, Homer Kitabevi, 2000, s. 1-8.

51. Agy, s. 123.

52. H. Pirenne, *Ortaçağ Kentleri. Kökenleri ve Ticaretin Canlanması*, çev. Ş. Karadeniz, İletişim Yay., İstanbul, 1991, s. 103.

53. Agy, s. 149.

54. Leo Huberman, *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*, çev. M. Belge, İletişim Yay., 1991, s. 38.

55. H. Pirenne, agy, s. 118-119.

56. J. Michelet, *Rönesans*, çev. K. Berker, MEB Yay., İstanbul, 1996,s. 219.

57. H. Pirenne, agy, s. 173.

58. F. Borsi, Architecture et Utopie, ed. Hazan, Paris, 1997, s. 8.

59. H. Pirenne, agy, s. 173.

60. M. Bookchin, agy, s. 139.

61. E. Begel, agy, s. 13.

62. L. Benevolo, agy, s. 60 vd.

63. Maritens'ten zikreden Bookchin, agy, s. 139.

64. J. Michelet, agy, s. 302 vd.

65. T. Mann, *Venedik'te Ölüm*, çev. B. Necatigil, Adam Yay., İstanbul, 1998, s. 29.

66. T. Mann, agy, s. 74.

67. Benevolo, agy, s. 101 vd.

68. M. Bookchin, agy, s. 170.

69. H. Lefebvre, Le droit â la ville. Espace et politique, Ed. Anthropos, Paris, 1972, s. 12.

70. H. Pirenne, agy, s. 177.

71. E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. B. Cömert, Remzi Kitabevi, 1993, s. 345.

72. M. Roncayolo, La ville et ses territoires, Ed. Gallimard, Paris, 1997, s. 73.

73. Gombrich, agy, s. 184.

74. Bkz. L. Benevolo, agy, s. 94 vd.

75. F. Braudel, "Quotrocento Florensası", çev. M. A. Kılıç-bay, Gergedan, s. 182 vd.

76. F. Braudel, *Uygarlıkların Grameri*, s. 337.

77. Agy, s. 339.

78. Agy, s. 42.

79. M. Roncayolo, agy, s. 149.

80. Raymond, agy, s. 121.

81. Aynı çağ içinde Osmanlı sultanı Yavuz Selim, Alevi toplumuna karşı bir katliam düzenlemişti.

82. F. Braudel, agy, s. 89.

83. Bkz. R. Rerolle, "Mahfouz sous l'empire de la litterature", Le monde, 22 Ocak 1999.

84. S. Yerasimos, "Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine", *Modernleşme Sirecinde Osmanlı Kentleri* içinde, çev. A Berktay, Tarih Vakfı Yay. İstanbul, s. 13.

85. Raymond, agy, s. 128.

86. Agy, s. 123.

87. F. Braudel, agy, s. 90.

88. A. Raymond, *Osmanlı Döneminde Arap Kentleri*, çev. A. Berktay, Tarh Vakfı Yay., 1995, s. 74.

89. J. Weulersse'ın 1930 tarihli "Antioche" incelemesinden yararlanarak bir araştırma yapan Raymond'a bkz. agy, s. 120.

90. Agy, s. 121-123.

91. N.Berkes, *İslamlık,Ulusçuluk, Sosyalizm*, Bilgi Yay., Ankara, 1975, s.21 vd.

92. Farley'den zikreden Ç. Keyder, Y. E. Özveren, D. Uantaert (editörler), *Doğu Akdeniz'de Liman Kentleri*, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1993, s. 75

93. F. Braudel, *Uygarlıkların Grameri*, s. 91.

94.B. Lewis, *Histoire du Moyen Orient*, s. 349.

95. İslami kent kültürü konusunda bkz. Gutkind, agy, s. 22 vd.

96. Rafik Schami, *Gece Masalcısı*, çev. S. Günersel, Kabalcı, İstanbul, 1998, s. 7 vd.

97. F. Braudel, agy, s. 360.

98. J. Michelet, agy, s. 5 vd.

99. Agy, s. 4.

100. A. Hauser, "Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu", çev. A. Cemal, *Gergedan*, s. 13, Mart 1998,s. 127 vd.

101. A. Hauser, agy, s. 118 vd.

102. Borsi, agy, s. 23.

103. M. Ragon, Histoire mondiale de l'architecture et de l'urba- nisme moderne, Paris, 1971, s. 277.

104. P. Brizon, *Emeğin ve Emekçilerin Tarihi*, çev. C. Süreyya, Onur Yay., Ankara, 1997, s. 107 vd.

105. F. Braudel, *Akdeniz: Mekan ve Tarih*, s. 51.

106. R. Ledrut, Sociologie urbaine, Paris, s. 200.

107. L. Benevolo, agy, s. 151.

108. Agy, s. 157.

109. Bkz. Gombrich, agy, s. 350.

110. Ledrut, agy, s. 187 vd.

111. Agy, s. 5.

112. "Kameralı Adam" ile "Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi" filmleri hakkında ileriki bölümlerde geniş bir şekilde durulacaktır.

113. C. Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, çev. F. Elioğlu, Oda Yay., İstanbul, 1994, s. 5.

114. M. Ragon, agy, s. 277.

115. A. Hauser, agy, s. 64.

116. P. Brizon, agy, s. 184.

117. Bkz. M. Ragon, agy, s. 26 vd.

118. W. Benjamin, "Chaplin'i Anmak", çev. İ. A. Işığan, *25. Kare*, s. 20, 1997, s. 34.

119. Büyük kent tutkunu olarak Dickens'ın bu özelliği hakkında bkz. Benjamin, *Pasajlar*, s. 143.

120. M. Martin, *Şarlo*, çev., Bilgi Yay, Ankara, 1972, s. 57.

121. R. Barthes, *Çağdaş Söylenler*, çev. T. Yücel, Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul, 1990, s. 26 vd.

122. Le Nouvel Observateur dergisinden zikreden M. Martin, agy, s. 85.

123. D. Harvey, *Postmodernliğin Durumu. Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. S. Savran, Metis Yay., İstanbul, 1997,s. 46 vd.

124. M. Roncayolo, agy, s. 74.

125. M. Ragon, agy, s. 135.

126. Bu konuda F. Engels'in görüşlerini yorumlayan M. Ragon'a bkz.s. 317.

127. F. Engels, *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*, çev. O. Emre, Sosyalist Yay., 1994, s. 77.

128. Shelley'den zikreden, M. Ragon, agy, s. 36.

129. Honore de Balzac, *Goriot Baba*, çev. N. Altınova, Remzi Kitabevi İstanbul, 1972, s. 123.

130. M. Ragon, agy, s. 47.

131. Zikreden, D. Harvey, agy.

132. Baudelaire'den zikreden D. Harvey, agy, s. 34.

133. Agy, s. 39.

134. Bu konuda bkz. Malcolm Bradbury, "*Modernizm ve Kentler*", çev. N. Hacıislamoğlu, Cogito, "Modernizmin Serüveni" özel sayısı, YKY, İsanbul, s. 138-144. -

135. A. Hauser, agy, s. 363.

136. K. Robins, agy, s. 209 vd.

137. H. Balzac, agy, s. 208.

138. K. Robins, agy, s. 212.

139.M. Roncayolo, agy, s. 81.

140. Robins, agy, s. 214.

141. Agy, s. 216.

142. M. Bradbury, agy, s. 140.

143. Nazilerin mimarı A. Speer'den zikreden, Delfante, Grande Histoire de la ville, Paris, 1997, s. 334.

144. Robins, agy, s. 214.

145. Bu konuda Cronenberg'in filmlerine ilgi gösteren bir yorum için bkz. Jean Baudrillard, tchange impossible, Paris, 1999, s. 68 vd.

146. Goethe'den zikreden, N. Öztürk, "Der umgang mit rassismus und Fremdenfeindlichkeit", Einwanderung und Gewerkschaften içinde, Bund Verlag, Köln, 1994.

147. "Sinemada Post-Modernizm" konusunda bkz. R. Winter, agy, s. 96 vd. Ayrıca D. Harvey, agy, s. 317-358 ile S. Connor, *Postmodernist Kültür*, çev. D. Şahiner, YKY, İstanbul, 2001, s. 257-266.

148. Bkz. J. Aumont-M. Marie, Estheticjue du film, Ed. Nathan, Paris, 1983, s. 5. V. Pinel, Louis Lumière. Inventeur et cineaste, Ed. Nathan, Paris, 1994, s. 59.

149. Benjamin, *Pasajlar*, s. 233.

150. Helmut Kommer, Früher Film und spate Folgen, Berlin, 1979,s. 20.

151. Benjamin, agy, s. 52.

152. Roncayolo, agy, s. 79.

153. A. Döblin'den zikreden H. Hoffmann, agy, s. 38.

154. Bkz. Hoffmann, agy, s. 27.

155. S. Kracauer, "Temel Kavramları", çev. E. Mutlu, *Sinema Kuramları* (Der. S. Büker- O. Onaran), Ankara, 1985, s. 82.

156. Zikreden R. Winter, agy, s. 11.

157. Bkz. F. Niney, agy, s. 9.

158. Fin-de-siècle'in Parisi'nin kültürel tarihi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. C. Prochasson, Paris, 1900. Essais d'histoire culturelle, Paris, 1999, s. 88 vd.

159. Balzac, agy, s. 35.

160. S. Zweig, *Fredrike'ye Mektuplar*, çev. B. Arpad, Düşün Yay., İstanbul, 1983, s. 25.

161. M. Dietrich, *Benden Sonra Tufan*, çev. M. Özcan, Ekin Yay., Ankara, 1994, s. 254.

162. S. Zweig, *Dünün Dünyası*, s. 103.

163. B. Marchand, Paris, histoire d'une ville. XIX'-XX siècle, Paris, 1993, s. 12.

164. Paris'in 19. yüzyıldaki sosyal ve politik ile edebiyat ve sanat arasındaki ilişkisi hakkında bkz. J. Y. Tadie, Introduction â la vie litteraire du X1X' siècle, Paris, 1984, s. 46 vd; G. Flaubert'in Duygusal Eğitim romanı ile Paris'in toplumsal ve siyasal koşullarını kültürel üretim alanı modeliyle in-

celeyen P. Bourdieu, Sanatın Kuralları; Baudelaire ve Paris arasındaki ilişki için de bkz. Benjamin, agy, s. 95-176; Paris'in Rousseau ve Baudelaire'in yapıtlarındaki özelliği için Ü. Oskay, Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri; ayrıca M. Berman, agy, ile R. Sennet, Kamusal İnsanın Çöküşü.

165. A. Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim*, çev. Ö. İnce, Can Yay., İstanbul, 1997, s. 57.

166. Sefiller'de olduğu gibi, Eugene Delacroix'nın "La liberté guidant le peuple" tablosunda da gavroche, çıplak göğüslü kadının yanında Paris'te çarpışır. Gavroche üzerine bir inceleme için bkz. Michel Meylan, Gavroche. Les enfants dans la ville. Hugo, Rimbaud, Prevert, Paris, 1978.

167. Benjamin, agy, s. 135.

168. Bkz. Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. M. H. Doğan, Payel Yay., 1987, s. 125-127.

169. H. Marcuse, *Estetik Boyut*, s. 29.

170. Bkz. Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, s. 368.

171. Lautreamont, *Maldoror'un Şarkıları*, çev. Ö. İnce, Gece Yay., Ankara, 1989, s. 12.

172.A. Rimbaud, agy, s. 62.

173. "Sarhoş Gemi" üzerine şu yoruma bakılabilir: "Marx ve Engels "Sarhoş Gemi"yi okumuş olsalar, onların, şiirin dile getirdiği büyük tarihi hareketi sezeceklerini düşünüyor Brecht. Marx ve Engels, Brecht'e göre, şiirin betimlediği şeyin, garip bir şairin gezintileri değil, o sıralarda -Kırım Savaşıyla, Meksika serüveniyle- en uzak ülkeleri bile kendi ticari çıkarlarına açmaya başlayan bir sınıfın dünyasında yaşamaya daha fazla dayanamayan bir insanın yaşadığı yerden uzaklaşması, kaçması olduğunu açıkça görürlerdi. " W. Benjamin, "Brecht'le Söyleşiler", Estetik ve Politika (Der F. Jameson) çev. Ü. Oskay, Eleştiri Yay., 1985, s. 120.

174. Rimbaud, agy, s. 98.

175. Hauser, agy, s. 411.

176. Agy, s. 416.

177. Tadie, agy, s. 127 vd.

178. Bu konuda Bkz. Barthelemy Amengual, René Clair, Paris: Seghers, 1963, s. 23 vd. Amengual'in verdiği bilgilere göre, R. Clair'in çocukluk ve gençliği Paris'te sinemayla geçti ve Clair, bir "Belle Epoque" hayranıydı.

179. Marchand, agy, s. 213.

180. Bkz. J. Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. T. Bora-M. Sancar, İletişim Yay., 1996, s. 17.

181. M. Berman, *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, çev. Ü. Altuğ-B. Peker, İletişim Yay., 1994, s. 291.

182. Marcand, agy, s. 102.

183. Baudelaire, Savie, son oeuvre. Yayma hazırlayan, Marcel Jullian, Paris, 1992, s. 137.

184. R. Ledrut, agy, s. 6.

185. Ragon, agy, s. 90.

186. Bkz. Benevolo, agy, s. 167-171.

187. Ü. Oskay, *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, s. 47.

188. Benevolo, Histoire de l'Architecture moderne: La revolution industrielle, Paris, 1998, s. 81.

189. Ü. Oskay, *"Walter Benjamin Üzerine"*, s. 22.

190. Agy, s. 21.

191. Benjamin, agy, s. 87.

192. Paris'in politize olduğu 19. yüzyılın devrimci hareketlerine Courbet, Rimbaud, Verlaine gibi sanatçılar ile V. Hugo'nun karakterleri (yoksullar, sokak çocukları, öğrenciler vs.) katılırken, flâneur, siyasal mücadelelere sırtını çevirerek kelimenin tam anlamıyla Paris'in yeni burjuva mekânlarında tozuyordu.

193. Agy, s. 115.

194. P. Bourdieu, agy, s. 95.

195. H. Miller, *Rimbaud ya da Büyük İsyan*, çev. M. Tüzel, İstanbul, Kabalcı, 1994, s. 8.

196. M. Berman, agy, s. 185.

197. Agy, s. 185.

198. E. Lunn, Marksizm ve Modernizm, s. XVIII. E. Lunn, Benjamin'in kentin büyüsüne kapılması konusunda en kusursuz değerlendirme olarak Henning Günther'in Walter Benjamin: Zwischen Marxismus und Theologie çalışmasını önermektedir.

199. Benjamin, agy, s. 170.

200. Marcuse, *Estetik Boyut*, s. 11.

201. S. Zweig, *Dünün Dünyası*, s. 104.

202. Bkz. Issakson-Fuhrhammar, Politik und Film, Ravensburg, 1974, s. 171.

203. S. Kracauer, Le Voyage et La Danse. Figures des villes et vies des films, s. 103.

204. C. Mauriac, l'amour du cinéma, Albin Michel, Paris, 1954, s. 70.

205. Kracauer, agy, s. 102.

206. Ekspresyonist sokak ile R. Clair'in filmlerindeki sokak karşılaştırması için bkz. Jean Mitry, René Clair, Ed. Universitaires, Paris, 1960 s. 39-41.

207. Hoffmann, agy, s. 82.

208. S. Zweig, *Fredrike'ye Mektuplar*, s. 19-26.

209. H. Kommer, agy, s. 18.

210. Bkz. H. Hoffmann, agy, s. 33.

211. Bkz. J. Grant'nun "De l'Expressionisme â l'anarchie" incelemesinden zikreden Palmier, agy, s. 22 vd.

212. D. Harvey, agy, s. 25.

213. Bkz. Hanns Zischler, Berlin est trop grand pour Berlin, Ed. Mille et une nuits, 1999, s. 9.

214. J. Chopin'den zikreden, W. Moser, F. Latraverse, Vienne au tournant du siècle, Paris, 1988, s. 286.

215. Bertolt Brecht, *Faşizm Üzerine Yazılar*, çev. A. Sait, Ortam Yay., İstanbul, 1979, s. 81.

216. K. Tucholsky, *Mektuplar*, çev. S. Şolçön, Düşün Yay., İstanbul, 1984, s. 76.

217. Agy, s. 122.

218. Agy, s. 111.

219. Alfred Döblin, *Berlin Aleksander Meydanı*, çev. B. Arpad, Alan Yay., İstanbul, 1989, s. 52.

220. Bkz. E. Lunn, agy, s. 183.

221. Walter Schobert, Der Deutsche Avangard Film der 20'er Jahren München, 1989, s. 39.

222. C. McArthur, The Cinematic CITY içinde, (Der. D. Clar- ke, s. 36.

223. Kracauer, agy, s. 90.

224. H. Heine, *Mektuplar*, çev. M. Togar, Düşün Yay., İstanbul, 1983, s. 141.

225. Tucholsky, agy, s. 34 vd.

226. Agy, s. 69.

227. Bu dönemin Almanya'sının sosyal ve politik koşullarını ve bu koşulların sanatsal sunumlarını inceleyip zaman zaman Berlin'e özgü olan Ekspresyonizm ile Paris'e özgü olan Sürrealizm arasında bir karşılaştırma yapan harika bir çalışma için bkz. Jean-Michel Palmier, l'Expressionnisme comme revolte, ed. Payot, Paris, 1978.

228. Bkz. Alim Şerif Onaran, *Sessiz Sinema Tarihi*, Kitle Yay., Ankara, 1994, s. 214.

229. N. Pietri, Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914, Paris, 1992, s. 137.

230. Bkz. Fragen an die deutsche Geschichte. Ideen, Krafte, Entscheidungen von 1800 bis zur Gegenıoart, haz. ve yay., Deutscher Bundestag, Bonn, 1994, s. 173.

231. Tucholsky, agy, s. 173. Adorno ise, Almanya'daki nasyonalizme karşı, Almanca'daki "yabancı kelimelerin" (Fremdwörter) önemi üzerinde durarak, çocukken bu kelimelerin "yabancı ve saldırgan" karakterinden nasıl zevk duyduğunu ve bunun da Alman şovenizminden bir kaçış sağladığını anlatmıştır. Adorno'ya göre Fremdwörter, "milliyetçiliğe karşı minik direniş hücreleri oluşturur. " Naziler ise, anadilin "saflığını" korumak üzere bu yabancı kelimeleri sistematik bir biçimde temizlemeye girişmişlerdi. Nazilerin yönetiminde ırk ve vatan anlamına gelen "Heimat", nasyonal sosyalistlerin yönetiminde "Alman olmayan" her şeyin canice ortadan kaldırılması anlamına geliyordu. Bu konuda bkz. D. Morley-K. Robins, *Kimlik Mekânları*, çev. E. Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997, s. 137.

232. Z ikreden Nihat Öztürk, agy, s. 99.

233. Bkz. Pietri, agy, s. 170.

234. Döblin, agy, s. 63-64.

235. Bu değerlendirme için bkz. Ü. Oskay, agy, s. 26-27. Durumun ne denli trajik olduğunu önceden sezen Kafka ise Max Brod'a yazdığı bir mektubunda Orta Avrupa'daki anti-semitizm ile Almanca konusunda şunları ifade etmişti:

'Tek bir imla yanlışı yapmadan yazsak bile, bir gün, bu dil'in hırsızlığı ile suçlanmak vardı kaderde. " Bkz. Ü. Oskay, agy, s. 28. Bu arada Kafka sert olan ve Alman sisteminin egemen olduğu Orta Avrupa yaşam biçimini aynı şekilde "sert" ve sistematik olan Almanca diliyle açığa vurmuştur. Gilles Deuleuze'ün öne sürdüğü gibi, Kafka, belki ancak Almanca yazarak Alman sistemini ifşa etmiştir.

236. Pietri, agy, s. 170. Heine, agy, s. 41.

237. S. Kracauer, De Caligari à Hitler. Une histoire Psychologiuque du cinema allemand, Lausanne, 1973, s. 41.

238. J. -M. Palmier, agy, s. 25.

239. V. Schlöndorff'un 1979'da sinemaya uyarladığı "*Teneke Trampet*", büyümek istemeyen bir çocuğun (Oscar) gözüyle Alman halkının önce istekli bir şekilde (Beethoven'in duvar resmi indirilip Hitler'inki asılır) daha sonra zorla III. Reich'a teslim oluşunu sunmuştur. Mizahi bir üslupla 1920'lerin G. Grozs, O. Dix, J. Heatrfied, A. Döblin, K. Tucholsky ve B. Brecht'in bozguncu ve mizahi tasvir ve yorumlarının kulvarında olan bu eser, aşağı yukarı 1899'dan II. Dünya Savaşı'nın bitimine kadar Alman tarihinden manzaralar sunar.

240. Bkz. Günther Grass, "Je cherche une utopie", Magazine litteraire, S. 23, s. 381, Kasım 1999.

241. Hauser, agy, s. 103.

242. B. Brecht, *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, çev. A. Cemal-K. Güven, İstanbul, 1980, s. 29.

243. Zikreden Palmier, agy, s. 37.

244. Agy, s. 54.

245. T. W. Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, Barıd II, Frankfurt a. M., 1977, s. 332.

246. Palmier, agy, s. 68.

247. Palmier'nin detaylı olan çalışmasından başka bkz. E. Bloch, "Dışavurumculuğun Tartışılması", s. 17-33 ile G.Lukacs, "Gerçekçilik Değerlendiriliyor", s. 34-80, Estetik ve Politika (Der. F. Jameson).

248. Lotte Eisner, Die dämonische Leinwand, Frankfurt a. M., 1980, s. 30.

249. Nazizmin, sinema ve propaganda konusundaki görüşleri için bkz. Hoffmann, agy, s. 137.

250. Bkz. Benjamin, Pasajlar, s. 69.

251. Belgesel bir "spor filmi" ve Antikite ruhundan yola çıkmış gibi gözüken "*Olympia*", spora bir kültür, estetik ve barışın etik bir olgusu olarak bakmıyor; tersine kamera, atletlerin adale güçlerine odaklanarak ırk ve toplumsal ayıklama ile savaşçı karakteriyle ortaya çıkıyor. Disiplin, mücadele ve zafer (Almanca "Disziplin", "Kampf", "Sieg" anlamına gelen bu terimler, Alman yaşam biçiminde "başarı ve mutluluğa" erişmenin ölçütleri şeklinde görülmüştür. Nazizmin literatürüne bakıldığında da bu sözcüklerin sık sık övünülerek kullanıldığı fark edilebilir) zihniyeti etrafında gerçekleştirilen "*Olympia*", Susan Sontag'ın öne sürdüğü gibi "faşizme büyülenen" bir filmdi. Bu konudaki yorumlar için bkz. Hoffmann, agy, s. 149-154.

252. Kracauer'den zikreden, N. Abisel, *Sessiz Sinema*, Ankara Üniversitesi Yay., 1993, s. 77.

253. Kracauer, De Caligari â Hitler, s. 166.

254. Zikreden, C. J. Philippe, *Metropolis*, Paris, 1985, . s. 7.

255. Bkz. Ü. Oskay, *Çağdaş Fantazya*, Der Yay., İstanbul, s. 136.

256. Weimar Cumhuriyeti'nin ekonomik ve siyasi tablosu ile faşizmin yükselişi konusunda bkz. Phil Slater, *Frankfurt Okulu. Kökeni ve Önemi*, çev. A. Özden, BFS Yay., İstanbul, 1989, s. 37-46.

257. R. Musil'den zikreden, J. Clair, Les annees 20. L'Âge des metropoles, Montreal, 1991, s. 27.

258. Eisner, agy, s. 221.

259. Bkz. N. Owens, "İmge ve Nesne: Hegel, Madonna, Metropolis", Yayınlanmamış Çeviri N. Türkoğlu, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 1995, s. 4.

260. Marcuse'nin bu konudaki görüşleri için bkz. Slater, agy, s. 43.

261. M. Ferro, *Tarih ve Sinema*, çev. T. Ilgaz-H. Tufan, Kesit Yay., İstanbul, 1995.

262. Michel Marie, M. Le Maudit, Paris, 1989, s. 95.

263. M. Ferro, agy, s. 219.

264. Bkz. Palmier, agy, s. 56.

265. Bkz. S. Zweig, *Dünün Dünyası*, s. 276.

266. Agy, s. 71.

267. Horkheimer'dan zikreden Palmier, agy, s. 68.

268. Horkheimer'dan zikreden Slater, agy, s. 43.

269. Agy, s. 44.

270. Agy, s. 129.

271. P. Guislain, Fritz Lang, Paris, 1990, s. 176.

272. Agy, s. 78.

273. Bkz. agy, s. 28.

274. Kracauer, De Caligari a Hitler, s. 242.

275. Hoffmann, agy, s. 129.

276. Kracauer, agy, s. 268.

277. Agy, s. 280.

278. Brecht'in sinemaya etkisi üzerine bkz. Mutlu Parkan, *Brecht Estetiği ve Sinema*, Donkişot Yay., İstanbul, 2004.

279. Eisner, agy, s. 335.

280. Kracauer, Le Voyage et la Danse, s. 83 vd.

281. Konusu Viyana'da geçen bu film ayrıntılı olarak "Aşk Çemberi'nden Neşesiz Sokak'a Viyana" bölümünde incelenecektir.

282. J. Clair, Les annees 20, s. 27.

283. R. Arnheim, Kritiken und Aufsatze zum Film, Frankfurt a. M., 1979, s. 150.

284. H. Heine, agy, s. 35.

285. M. Dietrich, agy, s. 39.

286. Agy, s. 66.

287. Bkz. Wiggershaus, agy, s. 246.

288. Palmier, "Das Wort ve Dışavurumculuk Üstüne Tartışma", çev. S. Rıfat, Cogito, "Modernizmin Serüveni" özel sayısı, YKY, Mart, 1997, s. 250 vd.

289. Agy, s. 16.

290. Palmier, l'Expressionnistne comme revolte, s. 25.

291. Jean Douchet, Cités-Cinés kitabında (Der. Grenier), s. 65.

292. Bkz. Palmier, agy, s. 449.

293. Hermann Bahr, "Dışavurumculuk", çev. D. Şahiner, Cogito, "Modernizmin Serüveni" özel sayısı, YKY, Mart 1997, s. 227.

294. Bkz. S. Kracauer, Le Voyage et la Danse, s. 89 vd.

295. Bkz. M. Ragon, agy, s. 336.

296. Sovyetler Birliği'nde kentleşme politikası konusunda bkz. R. Keleş, agy, s. 13-17. Ne yazık ki, Türkçe'de sosyalist kent politikası ile Üçüncü Dünya ülkelerinin kentleşme olguları hakkında yeterince bilgi yoktur. Oysa sadece Paris hakkındaki incelemeler, diğerlerinin toplamından belki daha fazladır.

297. Ferro, agy, s. 55.

298. Hauser, agy, s. 429.

299. Bu konularda ayrıntılı bilgi için bkz. "Il était une fois dans l'Est. 1917-1991", Les Cahiers de la cinematheque, No: 67/68, 1997 dergisinin Doğu Avrupa Sinemasına ayrılan sayısı ile Isaksson-Fuhrhammar, agy, s. 19-49.

300. H. Marcuse, *Sovyet Marksizmi*, çev. S. Çağan, May Yay., İstanbul, s 118.

301. Agy, s. 144.

302. Bu konuda P. Bourdieu'nün, Marcuse ve Adorno'ya meyleden, "Estetik devrim, ancak estetik olarak gerçekleştirilebilir," sanat önermesinden yararlanıyorum. Bkz. Bourdieu, Sanatın Kuralları, s. 171.

303. Abisel, agy, s. 127. Eisenstein'dan başka F. Lang'ın "*Metropolis*" ve "*M.*" gibi filmleri de bilimsel ve sanatsal yöntemlerle ortaya çıkmıştı.

304. Goethe'den zikreden Eisenstein, *Film Biçimi*, çev. N. Özön, Payel Yay., İstanbul, 1985, s. 60.

305. Ferro, agy, s. 55.

306. Hauser, agy, s. 427.

307. J. Aumont, M. Marie, agy, s. 125 vd.

308. "Komiser" üzerine bir çalışma için bkz. Françoise Navailh, "Le drapeau rouge et les gants blancs", Les Cahiers de la Cinémathèque, s. 14-18.

309. H. Marcuse, *Estetik Boyut*, çev. A. Yardımlı, İdea Yay., İstanbul, 1997, s. 11.

310. R. Barthes, agy, s. 27.

311. Vertov'dan zikreden Paul Virilio, Krieg und Kino, Frankfurt a. M., 1989, s. 35 vd.

312. Bkz. F. Navailh, "Eros et Soviets", agy, s. 31-34. Bu arada klasik Rus edebiyatında da kadın, zayıf ve hain şeklinde tasvir edilmiş; Tolstoy da, kadının doğuştan şeytani bir varlık olduğuna inanmıştı.

313. H. Marcuse, *Karşı Devrim ve Başkaldırı*, çev. G. Koca-V. Ersoy, Ara Yay., İstanbul, 1991, s. 72.

314. Kracauer, Le Voyage et la Danse. Figures de la ville et vu es de films, s. 14.

315. Agy, s. 90.

316. P. Weis, Cinema d'avangard, Paris, 1989, s. 102.

317. Vertov, Devrim Sineması kitabında, (Der. Martin- Schnitzer), s. 104.

318. Bkz. Vlada Petric, *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*, çev. G. Yamaner, Öteki: Ankara, 2000, s. 127 ve s. 195.

319. M. Ferro, agy, s. 210.

320. Vertov, Devrim Sineması kitabında, (Der. Martin- Schnitzler), s. 109.

321. Bkz. P. Houston, *Çağdaş Sinema*, s. 116.

322. Kuleşov, Devrim Sineması, (Der. Martin-Schnitzler), s. 93.

323. Zikreden Abisel, agy, s. 125.

324. Bkz. Hauser, agy, s. 424.

325. *"Ekim", "Petersburg'un Sonu" ve "Kameralı Adam"* filmleri hakkında bir değerlendirme için bkz. J. H. Lawson, Le cinema. un art du XXè siècle, Paris, 1965, s. 104-128.

326. Berman, agy, s. 2XIX.

327. Hauser, agy, s. 330.

328. Agy, s. 329.

329. Ayrıntılı bilgi için bkz. Berman, agy, s. 221 vd.

330. V. İ. Lenin, *Rusya'da Kapitalizmin Gelişmesi*, çev. S. Er- doğdu, Sol Yay., Ankara, 1988, s. 484 vd.

331. B. D. Wolfe, *Devrim Yapan Üç Adam*, çev. Ü. Oskay, Türk Siyasi İlim. Der. Yay., 1969, s. 391.

332. Berman, agy, s. 223.

333. Bkz. Hauser, agy, s. 328.

334. Berman, agy, s. 226.

335. Agy, s. 227.

336. Hauser, agy, s. 335-336.

337. Bkz. J. Morice, "Sokourov et la misère du monde", Beaux Arts, Aralık 1998, s. 21.

338. Berman, agy, s. 230.

339. Puşkin'den zikreden Berman, agy, s. 231-233.

340. Agy, s. 236.

341. Fransız Devrimi'nin evresinde bir anlığına, edebi kılığından sıyrılmış bir kamusallığın devreye girdiğini belirten Habermas'a göre, "bunun öznesi artık 'tahsilli zümreler' değil, tahsilsiz 'halk'tır (avam)". Bkz. Habermas, agy, s. 11. Sovyet Devrimi'nin evresini gösteren "*Ekim*" filminde de tahsilsiz halk, kamusal devreye girmiştir.

342. Berman, agy, s. 237 vd.

343. Zikreden Berman, agy, s. 241.

344. Agy, s. 243.

345. A. Touraine, Critique de la modernité, Paris, 1992, s. 237.

346. Berman, agy, s. 245.

347. Gogol'den zikreden Berman, agy, s. 247.

348. Agy, s. 253.

349. Agy, s. 254.

350. J. Baudrillard, Echange impossible, s. 88.

351. Gogol, *Ölü Canlar*, çev. A. Ekeş, Cem Yay., İstanbul, 1992,s. 13.

352. Berman, agy, s. 249.

353. Zikreden Berman, agy, s. 249.

354. Agy, s. 250.

355. Berman, agy, s. 257.

356. Agy, s. 259.

357. Anton Çehov, "*Memurun Ölümü*", s. 20-23.

358. "Vişne Bahçesi" hakkında bir yorum için bkz. G. Strehler, Un Theatre pour la vie, Paris, 1980, s. 312.

359. Berman, agy, s. 260.

360. Agy, s. 285.

361. Agy, s. 265.

362. Zikreden Berman, agy, s. 284.

363. Agy, s. 285.

364. Marcuse, Estetik Boyut, s. 10.

365. Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev. M. Özgül, Adam Yay., İstanbul, 1989, s. 51.

366. Rus edebiyatçılarında düello yapmak yaygındı. Örneğin, Puşkin bir

düelloda öldürülmüş; O'nun arkasından bir şiir yazan Lermontov da bir başka düelloda can vermişti. Rus edebiyatının "peygamberi" Tolstoy ise kendisiyle fikir ayrılığına düşen Turgenyev'i düelloya davet etmişti.

367. Berman, agy, s. 366.

368. Agy, s. 342 vd.

369. Agy, s. 346.

370. Agy, s. 348.

371. Agy, s. 363.

372. G. Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. C. Çapan, Payel Yay., İstanbul, 1986, s. 149. -

373. A. Touraine'in bu görüşü 1999-2000 öğretim yılında Paris-EHESS'de verdiği derslerinden aktarılmıştır. "Penceresini Batıya Kapatmak" deyimi M. Berman'ın biraz da "Batı Merkeziyetçi" yaklaşımına aittir. "Penceresini Batıya Kapatma" yerine "Özgürlüklere Kapatmak" şeklinde kullanmak daha doğru olacaktır; zira zaman zaman Batı'nın da "Özgürlüklere Kapalı" olduğu bilinen bir gerçektir. Berman bu çalışmasında "Batının Penceresi"ni biraz abartıyor ya da idealize ediyor.

374. H. Marcuse, Sovyet Marksizmi, s. 146.

375. Bir Tarkovski hayranı olan W. Wenders de, modern kentsel hayatın hislerden yoksun yaşam biçimini Tarkovski gibi yavaş kamera hareketleri, uzun planlar ve şiirsel bir "dil"le yansıtır; örneğin "*Berlin Üzerinde Gökyüzü*", "*Alice Kentlerde*", "*Zamanın Akışında*" gibi filmler.

376. Mutluluğunu başkalarının mutsuzluğu üzerinde kuranlar, Çarlık Rusyası'nı ele veren Eisenstein'ın filmlerinde ve Habsburg monarşisi ile Viyana burjuvazisini ele veren "*Neşesiz Sokak*"ta da görülebilir.

377. Yalancı ve asılsız bir realiteyi "*Stalker*"den başka özellikle Gürcü sineması, absürd, lirik, sürrealist, folklorik, parabolik, mitolojik, grotesk, pitoresk gibi çok renkli formlarla C. Abuladze, O. Ioselliani gibi yönetmenlerle açığa vurmuştur.

378. J. -M. Palmier, "Berlin-Vienne. Reveries sur deux apocalypses", Revolution, No. 233, 1994, s. 42 vd.

379. Moser-Latraverse, Vienne au tourmant du siècle, Paris, 1988,s. 37.

380. S. Zweig, Dünün Dünyası, s. 19.

381. Harvey, agy, s. 41.

382. Viyana ile Paris'teki kentsel dönüşüm ile modernleşmeyi karşılaştıran bir inceleme için bkz. Marchand, agy, s. 171.

383. Pietri, agy, s. 200.

384. Bkz. Ü. Oskay, "Günümüzü Anlama Açısından Viyana Baroku: 1848-1933", "Yıkanmak İstemeyen Çocuklar" Olalım kitabında, s. 286 vd.

385. W. Krysinski, "Le metatexte viennois. De Hofmannsthal â Oswald Wiener", Vienne au tournant du siècle kitabında, (Der. Moser-Latraverse), s. 259.

386. Baudrillard, échange impossible, s. 88.

387. C. Schorske, agy, s. 36.

388. Bkz. Moser-Latraverse, agy, s. 119.

389. Bkz. Pietri, agy, s. 192.

390. Roncayolo, agy, s. 86.

391. Palmier'den zikreden, Moser-Latraverse, agy, s. 91.

392. S. Zweig, agy, s. 20.

393. Enis Batur, *Viyana İçin Siyah Vals*, BFS Yay., İstanbul, 1987, s. 39.

394. Ü. Oskay, agy, s. 303.

395. Avrupalılar, asırlar boyunca Asya, Afrika ve Amerika kıtalarını kendi refahları uğruna "güvenli" olmaktan çıkarmış; ne var ki, 20. yüzyılın ilk yarısında kendi kıtalarını da "mahşeri" bir alana çevirmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise, Amerika Birleşik Devletleri'nin yayılmacı politikalarıyla hareket ederek Ortadoğu'yu "güvenlik" yönünden tehlikeli bir duruma sokmuştur. Bu kez özellikle Arap ve Yahudi halklarını karşı karşıya bırakmıştır. Hatta yanı başlarındaki Balkan halklarını bile savaşa sürüklemişlerdir.

396. Pietri, agy, s. 200.

397. Bkz. Moser-Latreverse, agy, s. 261.

398. Reinhardt'ın sahneleme biçimi, Alman Ekspresyonist sinemasının dekor yaratma biçimi de olmuştu.

399. Bkz. Moser-Latreverse, agy, s. 6.

400. Marcuse, Estetik Boyut, s. 62.

401. Bu konudaki bir değerlendirme için bkz. Lunn, agy, s. 319 vd.

402. Benjamin, Pasajlar, s. 63 vd.

403. "Benjamin ve Adorno. Düşüncelerinin Gelişimi" konusunda bkz. Eugene Lunn, agy, s. 216-267.

404. Bkz. Adorno, "Baskı Altında Uzlaşma", Lukacs'a karşı yazılmış bu makale için bkz. Jameson'ın Estetik ve Politika kitabında, s. 242. Adorno'nun öne sürdüğü bu artistik oluşturmayı Welles, Visconti, Tarkovski, Abuladze, Bunuel, Angelopulos, Lars von Trier gibi sinema tarihinin değişik zaman ve kültürel coğrafyalarının sanatçılarının yapıtlarında görmek mümkündür. Ayrıca "*Sürü*", "*Gelin*", "*At*", "*Hazal*" gibi Türk sinemasına ait filmlerde de estetik olarak dolayımlanan toplumsal bilgiler temsil edilmiştir.

405. Marcuse, agy, s. 42.

406. "Aşk Çemberi"nin en belirgin sembollerinden biri olan dönme dolap ve atlıkarıncalar, 1897 yılında Viyana'da yapılmıştır ki, bunlar Avrupa'nın en büyük atlıkarıncaları idi. Oskay'ın belirttiğine göre Viyanalılar, üretim ilişkilerini değiştirip üretim süreçlerine katamadıkları, aktaramadıkları teknolojideki gelişmeleri eğlence endüstrisinde hiç kaçırmıyordu. Bkz. Oskay, agy, s. 301.

407. Agy, s. 302. Ernst Thälmann'ın kişiliğinde Avustro-Marksizmi'nin 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki mücadelesi Kurt Maetzig'in 1952 tarihinde gerçekleştirdiği "Ernst Thälmann, Sınıfının Çocuğu" (Ernst Thälmann, Sohn seine Klasse) ile "Ernst Thälmann, Sınıfının Önderi" (Ernst Thälmann, Führer seiner Klasse) filmlerinden görülebilir.

408. "Roter Pabst" konusunda bkz. Palmier, l'Expressionisme comme revolte, s. 54.

409. Hoffmann, agy, s. 83.

410. Bir karşılaştırma için bkz. Moser-Latraverse, agy, s. 40.

411. P. Rotha'dan zikreden Abisel, agy, s. 100.

412. Bkz. Moser-Latraverse, agy, s. 28.

413. Bkz. Kracauer, De Caligari à Hitler, s. 173-199.

414. Viyana'da fahişelik konusunda bkz. S. Zweig, agy, s. 69.

415. Alıntı ve yorumlar için bkz. K. Marx, *1844 Elyazmaları*, çev. K. Somer, Sol Yay., 1993, 206 vd.

416. Bu konuda ayrıca W. Johnston'dan yararlanan E. Lunn'a bkz. agy, s. 244.

417. S. Zweig, Pays, Villes, Paysages, Paris, 1996, s. 109 vd.

418. S. Zweig, Dünün Dünyası, s. 21.

419. S. Zweig'tan zikreden Moser-Latraverse, agy, s. 278.

420. S. Zweig, Dünün Dünyası, s. 9.

421. Bu filmin detaylı bir analizi için bkz. A. Bazin, agy, s. 169-182.

422. Bkz. Fellini'yle görüşme, Les cahiers de l'Express, No. 27,Mayıs 1994, s. 13 vd.

423. Fellini'den zikreden, F. Niney, agy, s. 10.

424. R. Ledrut, agy, s. 196.

425. K. Robins, agy, s. 118 vd.

426. Barok yorum konusunda Heinrich Wöllflin'in, Barock et Rennaissance, ed. de Poche, Paris, 1961, s. 81 vd. çalışmasından yararlanılmıştır. Açık, gösterişli, sahnesel ve pitoresk bir forma sahip olan barok, Fellini gibi fantezi yeteneği yüksek ve tabu yıkan bir yönetmenin elinde harika bir sinematografik araç olmuştur.

427. Bkz. Gökhan Erkılıç, Cinema Paradiso Italiano, Spot Yay., Ankara, 1993, s. 125.

428. Bu konuda geniş bilgi için bkz. C. Briçe, C. Moatti, Ro- me. L'Art et les grandes civilisations, Paris, 1999, s. 316-334.

429. Kracauer, agy, s. 228.

430. Zikreden, C. Briçe, C. Moatti, agy, s. 425.

431. Bu konuda bkz. F. Casetti, Les theories du cinema depuis 1945, Paris, s. 44.

432. Rudolf Amheim, Film als Kunst, Frankfurt a. M., 1979, s. 346.

433. R. Winter, agy, s. 17.

434. A. Bazin, agy, s. 123.

435. Bkz, F. Casetti, s. 30.

436. "SANAT, ÖZGÜRDÜR" anlamına gelen bu Almanca cümle, Godard'ın "La Nouvelle Vague" filminde bir ara yazı şeklinde kullanılmıştır. "Sanat, özgürdür" düşüncesi, Godard'ın çağının ruhuna (Zeitgeist) eşlik etmektedir. Hayatta özgürleşme talebinde bulunan bir anlayış şüphesiz sanatın kendisinde de özgürlük talebinde bulunur; özgür olan sanat da, özgür bir hayat talep eder.

437. Adorno'dan zikreden, M. Jay, *Diyalektik İmgelem*, çev. Ü. Oskay, Ara Yay., İstanbul, 1989, s. 255.

438. Bkz. C. Anger, "Paris espace vital d'une espece en liberté", Cahiers du cinema, Aralık 1988, s. 20.

439. Zikreden, Berman, agy, s. 412.

440. Balzac, agy, s. 160.

441. Fransız edebiyatında da Paris'e ulaşma tutkusu belirgindir. Kırmızı ve Siyah'ta Julien Sorel'in; Duygusal Eğitim'de Frederic'in hedefi Paris'tir; Madame Bovary'nin de hedefi onu boğan ve sıkıntı içinde bırakan kırsal alandan kurtulup arzu ve hayallerini gerçekleştirebileceğini umduğu Paris'e gitmektir.

442. Bkz. A. De Baecque, La Nouvelle Vague. Portrait d'une je- unesse, Paris, 1998, s. 38.

443. J. -C. Girardin, "Avec Michel Foucault", Les Temps Modernes, s. 601, 1998, s. 178.

444. Ayrıntılı bilgi için bkz. Baecque, agy, s. 71 vd. Ayrıca M. Marie, La Nouvelle Vague, Paris, Nathan, 1997.

445. Camus'nün Cezayir konusundaki görüşlerini değerlendiren bir çalışma için bkz. Albert Camus Afa Yay., ayrıca H. Wernicke, Albert Camus. Unter dem zeichen der Freiheit, Hamburg, 1993.

446. J. Douchet, G. Nadeau, agy, s. 198.

447. A. Astruc, "Balzac et l'idée fixe", Magazine litteraire, 1999, No: 373, s. 24.

448. U. Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. K. Atakay, Can Yay., İstanbul, 1995, s. 100.

449. Balzac, agy, s. 16.

450. Marcuse, Estetik Boyut, s. 59.

451. Godard'ın film estetiğinin ise, Frankfurt Okulu'nun genel estetik anlayışına, hele hele sanat formlarında elitist olan, buna karşın politik eyleminde "sessiz" olan Adorno'nunkine uyacağı ve onların beğenisini kazanıp kazanmayacağı tartışmalı bir konudur. Her şeye karşın Godard'ın "*Weekend*" filmindeki ara yazılar, kapitalizmin tüketim ideolojisini olumsuzlayan Adornyen bir öze sahiptir. Hatta Mc Cabe'e göre, Godard'ın montaja olan bağlılığı, görsel alanın heterojenliği üzerindeki ısrarı, imgelerin düzeninin

paranın düzeni tarafından belirlendiğini söyleyip duran sisteme karşı verilmiş tek yanıttır. Ayrıca Godard, resimlerin tecimleştirilmesine Adorno'nun anlayışıyla cevap verir. Bu konuda bkz. R. Winter, agy, s. 104-109. Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün Camus ve Sartre'a yönelik olumsuz yaklaşımları için bkz. H.Marcuse'nin Camus ve Varoluşçuluğu incelediği "Existantialisme", Kultur und Gesellschaft içinde, Band II,Suhrkamp Verlag ile T. Adorno'nun Brecht ve Sartre'ı angaje sanat açısından değerlendirdiği çalışması, "Bağlanma", Estetik ve Politika'da (Der. Jameson).

452. Bkz. Aumont-Michel, agy, s. 181.

453. Yeni Dalga ile Yeni Alman Sineması arasındaki ilişki hakkında bkz. Hoffmann, agy, s. 264 vd.

454. Bkz. Harvey, agy, s. 153.

455. Winter, agy, s. 107.

456. Marcuse, agy, s. 51.

457. U. Poschardt, "Das Reich der Sinne", Der Spiegel, Special 100 Jahre Kino, Dezember 1994, s. 102.

458. G. Rocha'dan zikreden, C. Anger, agy, s. 97.

459. Zikreden, J. Douchet, "le théorème de Godard", Cahiers du cinema, 10 Ağustos 1991, s. 12.

460. R. Roud'un görüşleri için bkz. Jean-Luc Godard. *Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema* (Der. E. Yılmaz), Gece Yay., Ankara, 1993, s. 9.

461. Godard'la söyleşi, "JLG/JLG", Cahiers du cinema, No. 490, Nisan 1995, s. 9.

462. Bkz. Winter, agy, s. 107.

463. Berman, agy, s. 409.

464. Godard'ın filmlerinde kadının yeri üzerine bir inceleme için bkz. Deniz Derman, Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden sunumu, Değişim Yay., Ankara, s. 77 vd.

465. Bkz. Aumont-Marie, Esthetique du film, s. 181 vd.

466. Godard, film pratiği ve tartışmalarında sık sık Alman düşünür ve sanatçıları (Hegel, Marx, Hölderlin, Brecht, Bach, Beethoven, F. Lang vs.) referans olarak kullanmıştır.

467. Bkz. R. Roud, Jean-Luc Godard kitabında (Der. E. Yılmaz), s. 8.

468. Godard'ın Brecht estetiğiyle olan ilişkisi hakkında bkz. Parkan, agy, s. 60 vd.

469. Bu konuda farklı estetik biçim ve anlayışların tartışıldığı iki derleme için bkz. F. Jameson, Estetik ve Politika, E. Lunn, Marksizm ve Modernizm.

470. Bu filmin bir analizi için bkz. Aumont-Marie, l'Analyse des films, s. 183.

471. Zikreden, H. Schâfer, Film im Film, Frankfurt a. M., 1985,s. 115.

472. Zikreden, Berman, agy, s. 409.

473. F. Bordat, Cent ans d'aller au cinema aux Etats-Unis. 1896-1995, Rennes, 1995, s. 12.

474. Agy, s. 35.

475. Picabia'dan zikreden, J. Clair, agy, s. 454.

476. Agy, s. 473.

477. Bu konuda bkz. Clarke, agy, s. 28.

478. Agy, s. 26.

479. Jean Baudrillard, *Amerika*, çev. Y. Avunç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996, s. 29.

480. Bkz. Adonis, *New York'a Mezar*, çev. Ö. İnce, Varlık Yay., İstanbul, 1989, s. 17, 27.

481. Agy, s. 101.

482. Jameson'un görüşleri için bkz. Clarke, agy, s. 31.

483. John Orr, *Sinema ve Modernlik*, çev. A. Bahçıvan, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1993, s. 170.

484. Agy, s. 195.

485. Bu konuda bkz. E. Goffman, Stigma, Frankfurt a. M., 1980,s. 158 vd.

486. Stigma, getto gibi konular ve aynı zamanda kültürel üretim alanı olarak Prag şehri ile Yahudiliğin Kafka'daki konumu için bkz. P. Bourdieu, Meditations pascaliennes, Paris, 1997, s. 271-284.

487. Zikreden, Harvey, agy, s. 70.

488. R. P. Kolker, *Yalnızlık Sineması*, çev. E. Yılmaz, Öteki Yay., İstanbul, 1999, s. 253 vd.

489. Agy, s. 279.

490. Bu filme dair bir değerlendirme için bkz. Clarke, agy, s. 173 vd.

491. Bkz. John Carpenter, "Freres humanines", Cahiers du cinema, Nisan 1998, No. 523, s. 45.

492. M. Ryan-D. Kellner, *Politik Kamera*, çev. İ. Özsayar, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997, s. 391-396.

493. Getto sözcüğünün kökeni ile gettolaşmanın ortaçağ kentlerinden metropollere kadar olan tarihsel sürecini sosyal, politik ve ekonomik yönleriyle ortaya koyan detaylı bir araştırma için bkz. Roncayolo, agy, s. 171 vd.

494. Baudrillard, agy, s. 118.

495. Zikreden Winter, agy, s. 90.

496. Ölümüne kadar eğlenmeye düşkün olan Amerikan toplumunun televizyon eğlencesiyle olan ilişkisi hakkında harika bir çalışma için bkz. N. Postman, *Televizyon: Öldüren Eğlence*, Ayrıntı Yay., İstanbul.

497. Bu konuda bkz. Nurçay Türkoğlu, *Görü-Yorum. Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*, Der Yay., İstanbul, 2000,s. 38.

498. Bkz. Adonis, agy, s. 31.

499. Bu konuda bkz. Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, s. 400 vd.

500. Bu filmin "edebi" bir yorumu için bkz. A. Moravia, Tren t ans au cinema, Paris, s. 348.

501. W. Wenders'ten zikreden, Zeynep Dadak, "*Bir Wim Wenders Filmi*" Yayınlanmamış Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, 1999, s. 9.

502. Bkz. Hoffmann, agy, s. 267.

503. U. Poschardt, agy, s. 102.

504. Ayrıntılı bilgi ve yorumlar için bkz. Hoffmann, agy, "Papas Kino stirbt" bölümü, s. 255-282.

505. Bkz., Hoffmann, agy, s. 363.

506. Doğu ile Batı Berlin'in birleşmesi konusunu yoğun bir dramatizasyon şeklinde M. Von Trotta 1990'larda "Vaat" filminde sahnelemişti. Ancak bu film, sinema sanatı açısından önemsiz olduğu için üzerinde durulmayacaktır.

507. Bkz. Harvey, agy, s. 342.

508. Bu görüşme için bkz. Uwe Künzel, Wim Wenders, Freiburg, 1989, s. 180.

509. Nazım Hikmet'in bir şiirinden bestelenen bu melankolik şarkı, beste-

cinin 1980'lerin ilk yarısındaki "Paris sürgünlüğü"ne eşlik eder. Modern çağın ve John Berger'ün ifade ettiği "Dayatılmış Yolculuklar Çağı"nın "sürgünleriyle dolu olan Wenders'in karakterleri melankolik bir ruhla stilize edilmiştir. Aynı filmsel ruh Arjantinli sürgünleri anlatan F. Solanas ile Gürcü yönetmen O. Iosseliani'nin filmlerinde ve şüphesiz Homeros'un dizeleriyle yetişmiş olan Angelopulos'ta, aynca Şarlo'nun filmlerinde yoğun bir biçimde hissedilir. "Sinema ve Sürgün" konusunda bkz. 24 Images, "Cinema et exil" özel sayısı, İlkbahar 2001, s. 106.

510. Wenders'ten zikreden Z. Dadak, agy, s. 11.

511. Bkz. Cevdet Kudret, Karagöz, Bilgi Yay., Ankara, 1992,s. 24.

512. 20. yüzyılın başında film kamerasının II. Wilhelm'in elinde Krallık Çağı'nın (Kaiserzeit) medyatikleştirilmesi ve kitlelerin nasyonalistleştirilmesi konusunda bkz. H. Hoffmann, agy, s. 33 vd.

513. Osmanlı devletinin Fransız ve İngiliz eğilimli politika- larından sonra Alman hayranlığına yönelmesi konusunda bkz. Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni, Kitap I*,Tekin Yay., İstanbul, 1982, s. 254.

514. Geniş bilgi için bkz. A. Özuyar, Sinemanın Osmanlıca Serüveni, Öteki Yay., İstanbul, 1999, s. 29.

515. Seyirci kültürü konusunda bkz. G. Scognamillo, Cadde-i Kebir'de Sinema, Metis, 1991, s. 109.

516. Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, Sander Yay., İstanbul, 1976, s. 90.

517. Bkz. N. Abisel, Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge, İstanbul, 1994, s. 14.

518. L. Benevolo, *Avrupa Tarihinde Kentler*, s. 26.

519. Agy, s. 30.

520. S. Yerasimos, *"Kozmopolit Bir Yapıdan Milliyetçiliğe", İstanbul 1914-1923* içinde, İletişim Yay., çev. C. Akalın, İstanbul, 1997, s. 12.

521. Yahya Kemal'den zikreden, K. Bumin, *Demokrasi Arayışında Kent*, Aynntı Yay., 1990, s. 10.

522. İ. Tekeli, Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri adlı kitapta, TVY, İstanbul, 1996, s. 29.

523. Le Corbusier, "Konstantinopol", çev. A. Derman, Mediterraneans, 1997, s. 37.

524. Agy, s. 40.

525. S. Yerasimos, agy, s. 15.

526. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh Yay., 1979,s. 16.

527. P. Dumont, F. Georgeon, *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, Ç. Berktay, İstanbul, 1996, s. ix.

528. F. Georgeon, "Savaşın Arefesinde Gezginler", İstanbul 1914-1923 içinde, s. 28.

529. Mithat Cemal Kuntay, agy, s. 76.

530. Yerasimos, agy, s. 15.

531. Bu konuda Ahmet Mithat Efendi'nin 1889 tarihinde Paris, Viyana, Stockholm, Berlin, Petersburg gibi kentlere yaptığı seyahatlerini ele alan bir inceleme için bkz. Carter V. Findley, *Ahmet Mithat Efendi Avrupa'da*, çev. A. Anadol, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1999, s. 15-47.

532. Meclis'i Vâlâ'nın 9 Kasım 1857 tarihli protokolünden aktaran Yerasimos, "Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine", Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri içinde (Der. P. Dumont, F. Georgeon), s. 4.

533. Yerasimos, agy, s. 6.

534. S. Yerasimos, "Denetimsiz Bir Kente İlişkin Umutlar ve Ütopyalar", Mediterraneans, 1997, s. 26.

535. A. Özgüç, *Türk Sinemasında İlk'ler*, Yılmaz Yay., İstanbul, 1990, s. 11.

536. R. Çalapala, "Türkiye'de Filmcilik", Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Dergisi, İstanbul, 1946.

537. F. Özgüven, "İstanbul ve Sinemaları: Ahmakça Bir Aşk Öyküsü", Mediterraneans, 1997, s. 227.

538. Bkz. R. Keleş, Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu, s. 7.

539. Tütengil'in bu konudaki görüşleri için bkz. G. Güç- han, agy, s. 2.

540. Öyküsü Ankara'da devam eden Yılmaz Güney ve Zeki Ökten'in "*Sürü*" filmi Ankara'ya egemen olmaya başlayan söz konusu kapitalist yatırımları sezerken, Zeki Demirkubuz'un "*İtiraf*" filmi, cep telefonları ve otomobil sektörünün Ankara'yı sardığını göstermiştir. Ve "*Sürü*", "ulusal bağımsızlık, anti-emperyalizm ve sosyalizm" "bildiri"sine sahip, "*İtiraf*" ise sadece kişisel bir psikolojiye odaklandığı halde son sahneleriyle kentsel eşitsiz gelişme ve gecekondulaşma olgularına tanıklık etmiştir. R. Keleş'in verdiği bilgilere göre Ankara'daki kent nüfusunun %65'i gecekondularda yaşarken, bu oran İstanbul'da %45'tir. Bkz. R. Keleş, agy, s. 189.

541. Kentleşme olgusunun dünyadaki ve Türkiye'deki genel seyri hakkında geniş bilgi için bkz. R. Keleş, *Kentleşme Politikası*, İmge Kitabevi, 1993, İstanbul ve Türkiye genelindeki bilgiler için s. 41-59.

542. C. O. Tütengil, *Az Gelişmenin Sosyolojisi*, s. 162 vd.

543. Goethe'den zikreden, N. Öztürk, agy, s. 111.

544. Nevski Bulvarı ile İstiklâl Caddesi arasında bir karşılaştırma için bkz. Berman, agy, "Azgelişmişliğin Modernizmi", s. 217 vd. Berman, İstiklâl Caddesi'nden bahsetmemekle birlikte, Nevski Bulvarı'ndaki pek çok sembolün İstiklâl Caddesi'nde de mevcut olduğu fark edilebilir. Aynca Berman'ın az gelişmiş ülkelere -Brezilya, Meksika gibi- önerdiği Petersburg modernleşmesi, İstanbul'u da akla getirmekle beraber, gerçekte günümüz dünyasında Berman'ın önermesi "ütopik"tir. Onun abartarak önerdiği "Penceresini Batıya açan"- modernleşme biçimi İstanbul'da yeterince gerçekleşemediği gibi Mexico City, Buenos Aires ya da başka metropollerde de gerçekleşebilmiş değildir ve bunun için özgül koşullar da yoktur. Ayrıca Nevski Bulvarı'nın iktidar için gösterişli bir "hile" barındırdığı; Viyana ve Paris'in modernize edilmelerinde de iktidarların bir yarar sağladıkları bilinmektedir. Ancak Petersburg modernleşmesi, belli bir siyasal ve kültürel ısınmayla birlikte Berman'a göre devrimci bir seyri yarattı. İstanbul'da başlayan Osmanlı'daki modernleşme hareketleri de Kemalizme doğru evrilerek teokratik imparatorluk devrilmiş ve cumhuriyetçi-lâik bir düzen ortaya çıkmıştır. Ayrıca Türkiye'de "katılaşmış" olan günümüzün siyasi rejimine karşı olan muhalefetin tınıları da kamusal bir nitelikte zaman zaman İstiklâl Caddesi ile Ankara'da Kızılay Meydanı'yla buluşan Sakarya Caddesi'nden yükselmektedir.

545. İlgi çekici bir yorum için bkz. J. Berger, "Hep Elveda Diyoruz", çev. F. Aydoğan, Kuram, 1995, s. 13 vd.

546. Bu konu hakkında geniş bilgi için bkz. Gülseren Güçhan, agy, s.11 vd. Bu konuda Mübeccel Kıray'ın bir saptamasına göre, kentlerdeki "kadınlar neresi olursa olsun iş bulup çalışıyorlar. Ayrıca kendilerini değiştirmeye uğraşıyorlar. " M. Karay'dan zikreden, G. Güçhan, agy, s. 49.

547. Aynı görüşler için bkz. R. Keleş, *Türkiye'de Şehirleşme*, s. 20.

548. Haydarpaşa Garı, İstanbul'a göç konusu olduğunda Eminönü-Galata civarıyla birlikte en çok kullanılmış sinematografik bir dekor olagelmiştir.

549. K. Boratav'dan zikreden, D. Avcıoğlu, agy, s. 1214.

550. Zikreden Ünsal Oskay, "*Yıkanmak İstemeyen Çocuklar*" *Olalım*, s. 27.

551. Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yay., İstanbul, 1986.

552. M. Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yay., İstanbul, 1994, s. 9.

553. Bkz. Wiggershaus, agy, München, 1998, s. 248 vd. Marcuse'nin değerlendirmelerini okuduktan sonra Adorno, Marcuse'nin klasisist estetiğine Baudelaire, Kafka, Schönberg gibi modernist sanatçıları da katmıştır.

554. Çetin Altan, "Arabesk Üzerine Görüşler", Handan Öztürk'le Söyleşi, Gelişim Sinema, İstanbul, s. 4, Ocak 1985,s. 23. Çetin Altan, arabeskin karakterini tek bir cümleyle bile yüzlerce sayfa yazan akademisyenlerden daha isabetli bir şekilde tanımlayabiliyor.

555. Maurice Nadeau, "Preface pour Madame Bovary", Madame Bovary içinde, Paris, 1972, s. 9.

556. Ali Özgentürk'ün "*At*" filminden başka Yeşim Ustaoğlu'nun "*Güneşe Yolculuk*" filminde de Eminönü, film anlatısının önemli bir konumundadır.

557. Göçmenlerin özellikle erkeklerden oluştuğu ve buraya akın ettikleri bilinmektedir. C. O. Tütengil'e göre, büyük şehirlerde erkek nüfus oranının yüksekliği ile cinsel suçlar ve fuhuş arasmda bir münasebet kurmak mümkündür. Bkz. Tütengil, agy, s. 170. Türk sinemasındaki bir kesim filmci de (yapımcı, senarist, yönetmen, oyuncu vs.) buna dayanarak pornografik sinemayla servet yapmışlardır. Kentsel ve İstanbul'a özgü olan Türkiye'deki pornografik sinema, kurnaz İstanbul sinemacısının elinde dinci, milliyetçi ve arabesk türlerle birlikte bir malzeme olmuştu. "*Taksi Şoförü*"nde gördüğümüz adi ve siyasi pezevenklere İstanbul'da pornocu sinematografik pezevenkler de eklenmiştir.

558. Bkz. Ü. Oskay, "Kent ve Kentlilik Üzerine", "Yıkanmak İstemeyen Çocuklar" Olalım, s. 349 vd.

559. G. Güçhan, agy, s. 52.

560. Marcuse ve Foucault'dan aşağı yukarı bir kuşak sonra demokrasi, özgürleşme konusunda harika yorumlar için bkz. J. Baudrillard, L'Echange impossible, s. 75 vd.

561. Bkz. K. Robins, agy, s. 207.

Bibliyografya

Abisel, Nilgün, *Sessiz Sinema*, Ankara Üniversitesi Yay., 1993.

Abisel, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İmge Yay., İstanbul, 1994.

Adonis, *New York'a Mezar*, çev. Ö. İnce, Varlık Yay., İstanbul, 1989.

Adorno, Theodor. W., *Kulturkritik und Gesellschaft*, Band II, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1977.

Adorno, Theodor W., Horkheimer Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar I-II*, çev. O. Özügül, Kabalcı Kitabevi, İstanbul, 1995.

Altan, Çetin, "Arabesk Üzerine Görüşler", *Gelişim Sinema*, Ocak, S. 4, 1985, s. 23.

Amengual, Barthelemy, *René Clair*, Seghers, Paris, 1963.

Amos, Thomas-Gerhard Goebel, "Die Kleine Stadt de Heinrich Mann dans son contexte europeen", *Revue de Litterature comparee*, S. 4, 1998.

Anger, Cedric, "Paris, espace vital d'une espece en liberte", *Cahiers du Cinema*, "Nouvelle Vague" özel sayısı, 1998.

Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt a. M., 1979.

Amheim, Rudolf, *Kritiken und Aufsatze zum Film*, Fischer, Frankfurt a. M., 1979.

Astruc, Alexandré, "Balzac et l'idee fixe", *Magazine litteraire*, S. 373, Şubat, 1999.

Aumont, Jacques-Michel Marie, *l'Analyse des films*, Nathan, Paris, 1988.

Aumont Jacques-Michel Marie, *Esthetique du film*, Nathan, Paris, 1983

Avcıoğlu, Doğan, *Türkiye'nin Düzeni, I.II.*, Tekin Yay., İstanbul, 1982

Boecque, de Antoine, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Flamnarion, Paris, 1998.

Bahr, Hermann, "Dışavurumculuk", çev. D. Şahiner, *Cogito* "Modernizn" özel sayısı, YKY., İstanbul, 1997, s. 224-229.

Balzac, Honore de, *Goriot Baba*, çev. N. Altınova, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.

Baron, Anne-Marie, "Balzac et Cinema", *Magazine litteraire*, S. 33, 1999.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

Barthes, Roland, *Çağdaş Söylenler*, çev. T. Yücel, Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul, 1982.

Basutçu, Mehmet, der., *Le cinema turc*, Georges Pompidou, Paris, 1986.

Baudrillard, Jean, *Amerika*, çev. Y. Avunç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1993.
Baudrillard, Jean, *Echange impossible*, Galilee, Paris, 1999.
Bazin, André, *Sinema Nedir?*, çev. İ. Şener, Sistem Yay., İstanbul, 1993.
Begel, Egon E., "Kentlerin Doğuşu", çev. Ö. Arıkan, *Cogito* "Kent ve Kültürü" özel sayısı, Yaz 1996, s. 7-16.
Belge, Murat, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yay., İstanbul, 1986.
Belmans, Jacques, *La Ville dans le cinema*, De Boeck, Bruxelles, 1978.
Benevolo, Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne*, Tome 1: *La revolution industrielle*, Dunos, Paris, 1998.
Benevolo, Leonardo, *Avrupa Tarihinde Kentler*, çev. N. Nirven, Afa Yay. İstanbul, 1995.
Benjamin, Walter, *Pasajlar*, çev. A. Cemal, YKY, İstanbul, 1993.
Benjamin, Walter, "*Chaplin'i Anmak*", çev. İ. Işığan, *25. Kare*, S. 20, 1997, s . 33-34.
Berger, John, "Hep Elveda Diyoruz", çev. F. Aydoğan, *Kuram*, İstanbul, Ocak 1995, s. 13-XVIII.
Berkes, Niyazi, *İslamlık, Ulusçuluk, Sosyalizm*, Bilgi Yay., Ankara, 1975.
Berman, Marshall, *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, çev. Ü. Altuğ, B. Peker, İletişim Yay., İstanbul, 1994.
Bookchin, Murray, *Kentsiz Kentleşme*, çev. B. Özyalçın, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999.
Bordat, Francis-Etcheverry Michel, *Cent ans d'aller au cinema. Le spectacle cinematographiques aux Etats-Unis*, 1896- 1995, Presses Universitaires, Rennes, 1995.
Borsi, Franco, *Architecture et Utopie*, Hazan, Paris, 1997.
Bourdieu, Pierre, *Sanatın Kuralları. Yazınsal Alanın Oluşum ve Yapısı*, çev. N. K. Sevil, YKY, İstanbul, 1999.
Bourdieu, Pierre, *Meditations pascaliennes*, Seuil, Paris, 1997.
Bradbury, Malcolm, "Modernizm ve Kentler", çev. N. Hacıislamoğlu, *Cogito* "Modernizmin Serüveni" özel sayısı, YKY, İstanbul, s. 138-144.
Braudel, Fernand, *Uygarlıkların Grameri*, çev. M. A. Kılıçbay, İmge Yay. İstanbul, 1996.
Braudel, Fernand, *Akdeniz. Mekân ve Tarih*, çev. N. Erkut, Metis Yay. İstanbul, 1990.

Braudel, Fernand, "*Quotrocento Florensası*", çev. M. A. Kılıçbay, Gergedan, s. 182, 1988.

Brecht, Bertolt, *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, çev. A. Cemal- K. Güven, İstanbul, 1980.

Brecht, Bertolt, *Faşizm Üzerine Yazılar*, çev. A. Sait, Ortam Yay., İstanbul, 1979.

Brice, C. -Moatti C., *Rome. L'Art et les grandes civilisations*, Citadelles-Brice, Paris, 1999.

Brizon, Pierre, *Emeğin ve Emekçilerin Tarihi*, çev. C. Süreyya, Onur Yay. Ankara, 1977.

Bumin, Kürşat, *Demokrasi Arayışında Kent*, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1990.

Burckhardt, Jacob, *İtalya'da Rönesans Kültürü II*, çev. B. S. Baykal, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1978.

Casetti, Francesco, *Les Theories du cinema depuis 1945*, Nathan, Paris, 1999.

Childe, Gordon, *Tarihte Neler Oldu?*, çev. M. Tuncay-A. Şenel, Alan Yay., İstanbul, 1993.

Cladel, G. -Feigelson K. vd., der., *Le Cinema dans la cite*, Felin, Paris, 2001.

Clair, Jean, der., *Les annees 20. L'âge des mitropoles*, Gallimard, Montreal, 1991.

Clarke, David B., der., *The Cinematic City*, Routledge, London/New York, 1997.

Çehov, Anton P., "Memurun Ölümü", *Korkunç Bir Gece*, çev. - M. Özgül, Çağdaş Yay., İstanbul, 2000.

Connor, S., *Postmodernist Kültür*, çev., D. Şahiner, YKY, İstanbul, 2001.

Dadak, Zeynep, "*Bir Wim Wenders Filmi*", Yayımlanmamış Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi-İletişim Fakültesi, 1999.

Derman, Deniz, *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden sunumu*, Değişim Yay., Ankara.

Delfante, Charles, *Grande Histoire de la ville. De la Mesopotamie aux Etats-Unis*, Armand Colin, Paris, 1997.

Dickens, Charles, *İki Şehrin Hikayesi*, çev. F. Elioğlu, Oda Yay., İstanbul, 1994.

Dietrich, Marlene, *Benden Sonra Tufan*, çev. M. E. Özcan, Ekin Yay., Ankara, 1994.

Dostoyevski, Fyodor, *Yeraltından Notlar*, çev. M. Özgül, Adam Yay., İstanbul, 1989.

Douchet, Jean-Nadeau Gilles, *Paris cinema. üne ville vue par le cinema de 1895 â nos jours*, May, Paris, 1987.

Douchet, Jean, "Le theoreme de Godard", *Cahiers du cinema, special Godard*, 10 Ağustos 1991.

Döblin, Alfred, *Berlin Alexander Meydanı*, çev. A. Arpad, Alan Yay., İstanbul, 1989.

Dumont, Paul-Georgeon François, der., *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, çev. A. Berktay, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1996.

Dupeux, Louis, *Histoire culturelle de l'Allemagne 1919-1960*, Presses Universitaires, Paris, 1989.

Eco, Umberto (1995), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. K. Atakay, Can Yay., İstanbul, 1995.

Eisenstein, Sergey, *Film Biçimi*, çev. N. Ozön, Payel Yay., İstanbul, 1985.

Eisner, Lotte H., *Die damonische Leinvand*, Fischer, Frankfurt a. M., 1980.

Engels, Friedrich, *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*, çev. O. Emre, Sosyalist Yay., İstanbul, 1994.

Erkılıç, Gökhan, *Cinema Paradiso Italiano*, Spot Yay., Ankara, 1993.

Feigelson, Kristian (1997), "Le cinema georgien â la croisee des generations", *Cahiers de la Cinemathecjue*, No: 67/68, 1997, s. 57-65.

Ferro, Marc, *Tarih ve Sinema*, çev. T. Ilgaz-H. Tufan, Kesit Yay., İstanbul, 1995.

Findley, Carter, *Ahmet Mithat Efendi Avrupa'da*, çev. A. Anadol, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1999.

Fuhrhammar, L. -Isaksson, F., *Politik und Film*, Otto Maier, Ravensburg, 1974.

Gauthier, G., *Le documentaire un autre cinema*, Nathan, Paris, 1995.

Georgeon, François, "*Savaşın Arefesinde Gezginler*", çev. C. Akalın, İstanbul 1914-1923, (der. S. Yerasimos), içinde, 1997 s. 25-38.

Girardin, Jean-Claude, "Avec Michel Foucault. Theorie Politi- que et Racisme", *Les Temps Modernes*, No. 601, 1998, s. 5.

Godard, Jean-Luc, "JLG/JLG", *Cahiers du cinema*, No: 490, Nisan 1995.

Godard, Jean-Luc, "Le cinema a perdu son ceil documentaire", *Positif*, No. 456, 1996, s. 54.

Goffman, Erving, Stigma. *Über Teckniken der Benaltigung beschcidigter İdentitat*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1980.

Gogol, Nikolay, *Ölü Canlar*, çev. A. Ekeş, Cem Yay., İstanbul, 1992.

Gombrich, Ernst H., *Sanatın Öyküsü*, çev. B. Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

Grass, Günther, "Je cherche une utopie", O. Mannoni ile söyleşi, *Magazine litteraire*, No. 381, 1999, s. 20-25.

Grenier Lise, der., *Cites-Cines*, Ramsay, La Vilette, 1987.

Greverus, Ina-Maria, *Kultur Und Alltagszvelt. Eine Einfuhrung in Fragen der Kulturanthropologie*, C. H. Beck, München, 1978.

Guislain, Pierre, M. *Le Maudit-Fritz Lang*, Hatier, Paris, 1990.

Gutkinde, A., *Le crepuscule des villes*, Ed. Stock, 1962.

Güçhan, Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Yay., Ankara, 1992.

Habermas, Jürgen, *Kamusalhğın Yapısal Dönüşümü*, çev. T. Bora-M. Sancar, İletişim Yay., İstanbul, 1996.

Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu. Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. S. Savran, Metis Yay., İstanbul, 1997.

Hauser, Amold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Y. Gülönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.

Hauser, Amold, "Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu", çev. A. Cemal, *Gergedan*, S. 13, 1988, s. 118-131.

Heine, Heinrich, *Seçilmiş Mektuplar*, çev. M. Togar, Düşün Yay., İstanbul, 1983.

Hoffmann, Hilmar, *100 Jahre Kino. Von Lumiğre bis Spielberg*, Econ, Düsseldorf, 1995.

Houston, Penelope, *Çağdaş Sinema*, çev. D. Gürün, KLO, İstanbul, 1966.

Huberman, Leo, *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*, çev. M. Belge, İletişim Yay., İstanbul, 1991.

Huot, J. L., *Les premiers villageois de Mesopotamie. Du village d la ville, Armand Colin*, Paris, 1994.

Huot J. L. -Thalmann, J. P. -Valbelle, D., *Kentlerin Doğuşu*, çev. A. B. Girgin, İmge Yay., İstanbul, 2000, s. 331.

Jameson, Fredrick, der., *Estetik ve Politika*, çev. Ü. Oskay, Eleştiri Yay. İstanbul, 1985.

Jay, Martin, *Diyalektik İmgelem*, çev. Ü. Oskay, Ara Yay., İstanbul, 1989.

Jevakof, A., "Çanakkale'nin İstanbul'dan Görünüşü", *İstanbul 1914-1923* içinde, 1997 s. 61-77.

Keleş, Ruşen, *Türkiye'de Kentleşme, Konut ve Gecekondu*, Gerçek Yay., İstanbul, 1993.

Keleş, Ruşen, *Kentleşme Politikası*, İmge Yay., İstanbul, 1993.

Kellner, D. -Ryan, M., *Politik Kamera*, çev. E. Özsayar, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997.

Keyder, Ç. -Y. E. Özveren-D. Uantaert, der., *Doğu Akdeniz Liman Kentleri*, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1993.

Kolker, Robert P., *Yalnızlık Sineması*, çev. E. Yılmaz, Öteki Yay., Ankara, 1999.

Kommer, Helmut, *Früher Film und spdte Folgen*, Basis, Berlin, 1979.

Kracauer, Siegfried, *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Une histoire psycholo- gicjue du cinema allemand, L'âge d'homme*, Lausanne, 1973.

Kracauer Siegfried, "Temel Kavramlar", çev. Erol Mutlu, *Sinema Kuramları*, (der. S. Büker- O. Onaran) içinde, Dost Yay., Ankara, 1985.

Kudret, Cevdet, *Karagöz*, Bilgi Yay., Ankara, 1992.

Kuntay, Mithat Cemal, *Üç İstanbul*, Sander Yay., İstanbul, 1976.

Kunzel, Uwe, *Wim Wenders*, Freiburg, 1989.

Lautreamont, *Maldoror'un Şarkıları*, çev. Ö. İnce, Gece Yay., Ankara, 1989

Lawson, John Howard, *Le cinema, un art du XX' siècle*, Buchet-Chastel, Paris, 1965.

Le Corbusier, "Konstantinpol", çev. A. Derman, Mediterraneans, "*İstanbul*" özel sayısı, 1997, s. 35-41.

Ledrut, Raymond, *Sociologie urbaine, Presses Universitaires de France*, Paris, 1973.

Lefebvre, Henri, *Le droit a la ville. Espace et politique, Anthropos*, Paris, 1972.

Lenin, Vladimir İ., *Rusya'da Kapitalizmin Gelişmesi*, çev. S. Erdoğdu, Sol Yay., Ankara, 1988.
Leprohon, Pierre, *Le cinema İtalien*, Paris, 1978.
Lukacs, Georg, "Bir Sinema Estetiğine İlişkin Düşünceler", çev. A. Cemal, *Dün ve Bugün Felsefe*, İstanbul, Nisan 1995,s. 242-247.
Lukacs, Georg, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. C. Çapan, Payel Yay., İstanbul, 1986.
Lukacs, Georg, *Avrupa Gerçekçiliği*, Payel Yay., İstanbul, 1987.
Lunn, Eugene, *Marksizm ve Modernizm*, çev. Y. Alogan, Alan Yay., İstanbul, 1995.
Mann, Thomas, *Venedik'te Ölüm*, çev. B.Necatigil, Adam Yay. İstanbul, 1998.
Marchand, Bernard, Paris, histoire d'une ville. *XIX"-XX' siècle*, Seuil, Paris, 1993.
Marcuse, Herbert, *Karşı Devrim ve Başkaldırı*, çev. G. Koca-V- Ersoy, Ara Yay., İstanbul, 1991.
Marcuse, Herbert, *Estetik Boyut*, çev. A. Yardımlı, İdea Yay. İstanbul, 1997.
Marcuse, Herbert, *Sovyet Marksizmi*, çev. S. Çağan, May Yay., İstanbul.
Margueron, J. C., *Les Mesopotamiens. Le Cadre de vie et la pensee*, Armand Colin, Paris, 1991.
Marie, Michel, M. Le Maudit. Fritz Lang. *Etüde critique*, Nathan, Paris, 1989.
Marie, Michel, *La Nouvelle Vague, üne ecole artistique*, Nathan, Paris 1997.
Martin, Marcel, *Şarlo*, çev. T. Yekta, Bilgi Yay., Ankara, 1972.
Martin, Marcel. -Schnitzer J., der., *Devrim Sineması*, çev. O. Akınhay, Öteki Yay., Ankara, 1993.
Marx, Karl, *1844 Elyazmaları-Ekonomi Politik ve Felsefe*, çev. Kenan Somer, Sol Yay., İstanbul, 1993.
Mauriac Claude, *L'Amour du cinema*, Albin Michel, Paris, 1954.
Meylan, Michel, *Gavroche. Les enfants dans la vilie.* Hugo, Rimbaud, Prevert, Paris, 1978.
Michelet, Jules, *Rönesans*, çev. K. Berker, MEB Yay., İstanbul, 1996.

Miller, Henry, *Rimbaud ya da Büyük İsyan*, çev. M. Tüzel, Kabala, İstanbul, 1994.
Mitry, Jean, *René Clair*, Ed. Universitaires, Paris, 1960.
Moravia, Alberto, Trente ans au cinema, *Flammarion*, Paris, 1990.
Morice, Jacques, "Sokourov et la misere du monde", *Beaux Arts*, içinde No. 21, 1998, s. 175.
Morley, D.-Robins, Kevin, *Kimlik Mekânları*, çev. E. Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997.
Moser, M.-Latraverse, F., der., *Vienne au tournant du siècle*, Albin Michel, Paris, 1988.
Nadeau, Maurice, "Preface pour Madame Bovary", *Madame Bovary*, içinde, Paris, 1972.
Navailh, Françoise, "Le drapeau rouge et les gants blancs", *Les cahiers de la Cinematheque*, 1997.
Navailh, Françoise, "Eros et Soviets", *Les cahiers de la Cinematheque*, 1997
Niney, François, der., *Visions Urbains. Villes d'Europe â l'Ecran*, Georges Pompidou, Paris, 1994.
Onaran, Alim Şerif, *Sessiz Sinema Tarihi*, Kitle Yay., Ankara, 1994.
Orr, John, *Sinema ve Modernlik*, çev. A. Bahçıvan, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 1993.
Oskay, Ünsal, *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, Der Yay., İstanbul, 1993.
Oskay, Ünsal, *Çağdaş Fantazya*, Der Yay., İstanbul.
Oskay, Ünsal, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Der Yay., İstanbul, 1995.
Oskay, Ünsal, *"Yıkanmak İstemeyen Çocuklar" Olalım*, YKY, İstanbul, 1999.
Osterland, Martin, *Gesellschaftsbilder in Filmen, Cari Hanser*, Stuttgart, 1970.
Ovvens, E. }., *Yunan ve Roma Dünyasında Kent*, çev. C. Bilsel, Homer Yay., İstanbul, 2000.
Owens, Nancy, *"İmge ve Nesne: Hegel, Madonna, Metropolis"*, Yayımlanmamış Çeviri, N. Türkoğlu, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, İstanbul, 1995, s. 4.
Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yay., İstanbul, 1994.

Özgüç, Agâh, *Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yay., İstanbul, 1990.
Özgüven, Fatih, "İstanbul ve Sinemaları: Ahmakça Bir Aşk Öyküsü", çev. A. Tümertekin, *Mediterraneans "İstanbul" özel sayısı*, 1997, s. 274-279.
Öztürk, Nihat, "Der Umgang mit Rassismus und Fremden- feindlichkeit", Eimuanderung und Geıverkschaften (Hrsg. P. Kühne-N. Öztürk), içiıde, Bund Verlang, Köln, 1994.
Özuyar, Ali, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Öteki Yay., İstanbul, 1999.
Palmier, Jean-Michel, *l'Expressionnisme comme revolte. YApocalypse et laRevolution*. Contribution a l'etude de la vie artistique sous la Republique de Weimar, Payot, Paris, 1978.
Palmier, Jean-Michel, "Berlin-Vienne. Reveries sur deux apocalypses", *Revolution*, No. 223, s. 42-44
Palmier, Jean-Michel (1997), "Das Wort ve Dışavurumculuk Üstüne Tartışma", çev. S. Rifat, *Modernizmin Serüveni*, YKY., İstanbul, 1997., s. 289-300.
Parkan, Mutlu, *Brecht Estetiği ve Sinema*, Don Kişot Yay., 2004.
Passeron, René, *Sürrealizm*, çev. S. Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
Pickolek, René-Davray, der., *Paris Grand-Ecran. Splendeurs des salles obscures 1895-1945*, Musees de la Ville de Paris, Paris, 1994.
Pietri, N. -Michel, B. -Buffet C., *Villes et Societes urbaines dans les pays germaniques* (1815-1914), Sedes, Paris, 1992.
Philippe, Claude-Jean, *Metropolis, La Cinematheque Française*, Paris, 1985.
Pinel, Vincent, Louis Lumière. *Inventeur et cineaste*, Nathan, Paris, 1994.
Pirenne, Henri, *Ortaçağ Kentleri. Kökenleri ve Ticaretin Canlanması*, çev. Ş. Karadeniz, İletişim Yay., İstanbul, 1991.
Prieur, Jeröme, *Le spectateur nocturne. Les ecrivains au cinema, Etoile-Caiers du cinema*, Paris, 1993.
Prochasson, Christophe, *Paris 1900*. Essais d'histoire culturelle, Calmanne Levy, Paris, 1999.
Poschardt, Ulf, "Das Reich der Sinne", *Der Spiegel*, Aralık 1994.
Ragon, Michel, Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanismemodernes, I, II, III, *Casterman*, Paris, 1971.

Raymond, A., *Osmanlı Döneminde Arap Kentleri*, çev. A. Berktay, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1995.
Reroller, "Mahfouz sous l'empire de la litterature", *Le Monde des livres*, 22 Ocak 1999.
Rimbaud, Arthur, *Cehennemde Bir Mevsim-Illuminations*, haz. ve çev. Ö. İnce, Can Yay., İstanbul, 1993.
Robins, Kevin, *İmaj. Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. N. Türkoğlu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999.
Roncayolo, Marcel, *La ville et ses territoires*, Gallimard, Paris, 1997.
Ruiz, Raoul, "Dans le laboratoire de La Recherche", *Cahiers du cinema*, S. 535, Mayıs 1999, s. 46-53.
Schâfer, Horst, *Film im Film*, Fischer, Frankfurt a. M., 1985.
Schami, Rafik, *Gece Masalcısı*, çev. S. Günersel, Kabalcı, İstanbul, 1998.
Schobert, Walter, *Der Deutsche Avangard Film der 20'er Jahrer*, Goethe Institut, München, 1989.
Schorske, Carl, Wien. *Geist und Gesellschaft im fin de siècle*, Frankfurta. M. 1982.
Scognamillo, Giovanni, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, Metis Yay. İstanbul, 1991.
Simmel, Georg, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", çev. B. Ö. Düzgören, Cogito, "*Kent ve Kültürü*" özel sayısı, Yaz 1996,s. 81-89.
Slater, Phil, *Frankfurt Okulu. Kökeni ve Önemi*, çev. A. Özden, BFS, İstanbul, 1989.
Strehler, Giorgio, *Un Theâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1980.
Tadie, Jean-Yves, *Le roman au XXe siècle*, Belfond, Paris, 1990.
Tadie, Jean-Yves, *Introduction â la vie littiraire du XIXe siècle*, Bordas, Paris, 1984.
Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, Dergâh, İstanbul, 1979.
Tekeli, İlhan (1996). "19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü", *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri* (der., P. Dumont-F. Georgeon) içinde, 1996, s. 19-30.
Touraine, Alain, *Criticjue de la modernite*, Artheme Fayard, Paris, 1992.
Tucholsky, Kurt, *Mektuplar*, çev. S. Şölçön, Düşün Yay., İstanbul, 1984.
Tucholsky, Kurt, "Denetlenen İnsan", *Mektuplar* içinde, çev.
S. Şölçön, Düşün Yay., İstanbul, 1984.

Türkoğlu, Nurçay, *Görü-Yorum. Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*, Der. Yay., İstanbul, 2000.
Tütengil, Cavit Orhan, *Az Gelişmenin Sosyolojisi*, Belge Yay. İstanbul, 1984.
Virilio, Paul, *Krieg und Kino*, Fischer, Frankfurt a. M., 1989.
Vlada, Petric, *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*, çev. G. Yamaner, Öteki Yay., Ankara, 2000.
Weiss, Peter, *Cinema d'avangard*, L'Arche, Paris, 1989.
Wiggershaus, Rolf, *Die Frankfurter Schule. Geschichte, Theoretische Entvicklung, Politische Bedeutung*, Deutscher Taschenbuch, München, 1988.
Winter, Rainer, Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhaltnis von Film, *Kultur und Gesellschaft*, Quintessenz, München, 1992.
Wismann, Heinz, der., *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris, 1986.
Wolfe, Bertram D., *Devrim Yapan Üç Adam*, çev. Ü. Oskay, Türk Siyasi İlimler Demeği Yay., Ankara, 1969.
Wölflinn, Heinrich, *Renaissance et Barocjue*, Poche, Paris, 1961.
Yerasimos, Stefanos, *İstanbul 1914-1923. Kaybolup Giden Bir Dünyanın Başkenti ya da Yaşlı İmparatorlukların Can Çekişmesi*, çev. C. Akalın, İletişim Yay., İstanbul, 1996.
Yerasimos, Stefanos, "Kozmopolit Bir Yapıdan Milliyetçiliğe", *İstanbul 1924-1923* içinde, çev. C. Akalm, İletişim Yay., İstanbul, 1997, s. 11-24.
Yerasimos, Stefanos, "Denetimsiz Bir Kente İlişkin Umutlar ve Ütopyalar", çev. A. Tümertekin, Mediterraneans, "*İstanbul*" özel sayısı, 1997, s. 24-33.
Yerasimos, Stefanos, "Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine", *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri içinde*, çev. A. Berktay, 1996, s. 1-18.
Yılmaz, Ertan, der. ve çev., *Jean-Luc Godard*, Gece Yay., Ankara, 1993.
Zischler, Hanns, *Kafka va au cinema*, Cahiers du cinema, Paris, 1996.
Zischler, Hanns, *Berlin est trop grand pour Berlin*, Mille et une nuits, Paris, 1999.
Zweig, Stefan, *Dünün Dünyası*, çev. B. Arpad, Can Yay., İstanbul, 1996.
Zweig, Stefan, *Pays, Villes, Paysages*, Belfond, Paris, 1996.
Zweig, Stefan, *Fredrike'ye Mektuplar*, çev. B. Arpad, Düşün Yay., İstanbul, 1983.

Filmografi

"Aşk Çemberi", Max Ophüls, Eser: Arthur Schnitzler, 1950, Fransa.

"Ağır Roman", Mustafa Altıoklar, 1997, Türkiye.

"Ah Güzel İstanbul", Atıf Yılmaz, 1966, Türkiye.

"Alice Kentlerde", Wim Wenders, 1974, Almanya.

"Alphaville", Jean-Luc Godard, 1965, Fransa.

"Arabesk", Ertem Eğilmez, 1988, Türkiye.

"At", Ali Özgentürk, 1982, Türkiye.

"Barut Fıçısı", Goran Paskeljeviç, 1998, Yugoslavya.

"Batı Beyrut", Z. Dourei, 1998, Fransa-Lübnan.

"Berlin Alexander Meydanı", Phil Jutzi, Eser: Alfred Döblin, 1931,Almanya.

"Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi", Walter Ruttmann, 1927, Almanya.

"Berlin Üzerinde Gökyüzü", Wim Wenders, 1987, Almanya.

"Beşinci Element", Luc Besson, 1997, Fransa.

"Binbir Gece Masalları", Pasolini, 1974, İtalya.

"Bir Avuç Cennet", Muammer Özer, 1985, Türkiye.

"Bir Bodrumda Üç Kişi", A. Room, 1927, Sovyetler Birliği.

"Bir Zamanlar Amerika", Sergio Leone, 1983, ABD.

"Bisiklet Hırsızları", Vittorio de Sica, Senaryo: Cesare Zavattini, 1948, İtalya.

"Blade Runner", Ridley Scott, 1982, ABD.

"Bulutların Ötesinde", Antonioni, 1995, İtalya.

"Cennetin Çocukları", Marcel Came, Senaryo: Jacques Prevert, 1945, Fransa.

"Cleo 5'ten 7'ye", Agnès Varda, 1961, Fransa.

"Danton", Andrzej Wajda, 1982, Fransa-Polonya.

"Dava", Orson Welles, Eser: Franz Kafka, 1962, Fransa.

"Decameron", Pier Paolo Pasolini, 1971, İtalya.

"Doktor Caligari'nin Muayenehanesi", Robert Wiene, 1919, Almanya.

"Dörtyüz Darbe", François Truffaut, 1960, Fransa.

"Duvara Karşı", Fatih Akın, 2004, Almanya.

"Dünyada Bir Gece", Jim Jarmush, 1992, ABD.

"Ekim", Sergey Eisenstein, 1927, Sovyetler Birliği.

"Eşkiya", Yavuz Turgul, 1996, Türkiye.
"Fahrenheit 9/11", Michael Moore, 2004, ABD.
"Faust", Friedrich Wilhelm Murnau, 1926, Almanya.
"Gelin" Lütfü Akad, 1973, Türkiye.
"Genç Törless", Völker Schlöndorff, Eser: Robert Musil, 1966, Almanya-Fransa.
"Gizli Sayfalar", Aleksander Sokourov, Eser: Dostoyevski, 1993, Sovyetler Birliği.
"Gurbet Kuşları", Halit Refiğ, Eser: Orhan Kemal 1964, Türkiye.
"Gündüz Güzeli", Luis Bunuel, 1967, Fransa.
"Güneşe Yolculuk", Yeşim Ustaoğlu, 1999, Türkiye.
"Güney", Femando Solanas, 1988, Arjantin.
"Hafta Sonu", Jean-Luc Godard, 1967, Fransa.
"Hayatın Dışında", Maroun Bağdadi, 1991, Fransa.
"Hayatını Yaşamak", Jean-Luc Godard, 1962, Fransa.
"Horgörme", Jean-Luc Godard, Eser: Alberto Moravia, 1963, Fransa.
"Hötel du Nord", Marcel Carne, Senaryo: Jacques Prevert, 1938, Fransa
"Intervista", Federico Fellini, 1986, İtalya.
"JLG/JLG Aralık", Jean-Luc Godard, 1995, Fransa.
"Kafka", Steven Soderbergh, ABD.
"Kameralı Adam", Dziga Vertov, 1928, Sovyetler Birliği.
"Karanlıkta Uyananlar", Ertem Göreç, Senaryo: Vedat Türkali, 1965, Türkiye.
"Komiser", Askoldov, 1968, Sovyetler Birliği.
"Korkunç İvan", Eisenstein, 1944, Sovyetler Birliği.
"Köprüüstü Âşıkları", Leos Carax, 1992, Fransa.
"Kraliçe Margot", Patrick Chereau, 1994, Fransa.
"Kuhle Wampe", Slatan Dudow, Senaryo: Bertolt Brecht, 1932, Almanya
"Kahire Tren Garı", Yusuf Şahin, 1958, Mısır.
"Leon-Sevginin Gücü", Luc Besson, 1994, ABD-Fransa.
"Los Olvidados", Luis Bunuel, 1950, Meksika.
"M. Kent Bir Katil Arıyor", Fritz Lang, 1931, Almanya.
"Masculin-Feminin", Jean-Luc Godard, 1965, Fransa.
"Masumiyet", Zeki Demirkubuz, 1997, Türkiye.

"Matrix", Wachovski Kardeşler, 2000, ABD.
"Mavi Melek", Joseph von Sternberg, Eser: Heinrich Mann, 1930, Almanya.
"Mephisto", Istvan Szabo, Eser: Klaus Mann, 1981, Almanya-Macaristan.
"Merkez İstasyonu", Walter Salles, 1998, Brezilya.
"Metropolis", Fritz Lang, 1926, Almanya.
"Midak Sokağı", Arthur Ripstein, Eser: Necip Mahfuz, 1996, Mısır-Meksika-Küba.
"Milano'da Mucize", Vittorio De Sica, Senaryo: Cesare Zavattini, 1951, İtalya.
"Milena", Vera Belmont, 1990, Fransa.
"Modern Zamanlar", Charlie Chaplin, 1936, ABD.
"Moulin Rouge", John Huston, 1952, Fransa-ABD.
"Muhacir", Yusuf Şahin, 1994, Mısır-Fransa.
"Mutluluk", Medvedkin, 1934, Sovyetler Birliği.
"Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın!", Wim Wenders, 1993, Almanya.
"Neşesiz Sokak", Georg Wilhelm Pabst, 1925, Almanya.
"New York'tan Kaçış", John Carpenter, 1981, ABD.
"Ninotchka", Ernst Lubitsch, 1939, ABD.
"Othello", Orson Welles, Eser: Shakespeare, 1952, ABD-Fas.
"Özel Bir Gün", Ettora Scola, 1977, İtalya.
"Özgürlük Bizimdir", René Clair, 1931, Fransa.
"Paramparça. Aşklar ve Köpekler", Alejandro Gonzâlez Inârritu, 2000, Meksika.
"Paris'te Son Tango", Bemardo Bertolluci, 1972, İtalya-Fransa.
"Petersburg'un Sonu", Pudovkin, 1927, Sovyetler Birliği.
"Potemkin Zırhlısı", Sergey Eisenstein, 1925, Sovyetler Birliği.
"Protesto", Mattieu Kassovitz, 1995, Fransa.
"Roma Açık Şehir", Roberto Rossellini, 1945, İtalya.
"Rosa Luxemburg", Margarethe von Trotta, 1986, Almanya.
"Satyricon", Federico Fellini, 1969, İtalya.
"Sekiz Buçuk", Federico Fellini, 1963, İtalya.
"Serseri Âşıklar", Jean-Luc Godard, 1960, Fransa.
"Sisler Rıhtımı", Marcel Carne, 1938, Fransa.

"Sokak Kızı İrma", Billy Wylder, 1963, Amerika.
"Stalker", André Tarkovski, 1979, Sovyetler Birliği.
"Sürü", Yılmaz Güney-Zeki Ökten, 1978, Türkiye.
"Swann'ın Bir Aşkı", Völker Schlöndorff, Eser: Marcel Proust, 1983, Fransa-Almanya.
"Şehir Işıkları", Charlie Chaplin, 1931, ABD.
"Şeytanın Avukatı", Tony Hackford, ABD.
"Taksi Şoförü", Martin Scorsese, 1976, ABD.
"Tatlı Hayat", Federico Fellini, 1960, İtalya.
"Teneke Trampet", Völker Schlöndorff, Eser: Günther Grass, 1979, Almanya.
"Umut", Yılmaz Güney, 1970, Türkiye.
"Uyuyan Paris", René Clair, 1924, Fransa.
"Uzak", Nuri Bilge Ceylan, 2003, Türkiye.
"Üç Kuruşluk Opera", Georg Wilhelm Pabst, Eser: Bertolt Brecht, 1931, Almanya.
"Vadim O Kadar Yeşildi ki", John Ford, 1941, ABD.
"Varoluş", David Cronenberg, 1999, ABD.
"Venedik'te Ölüm", Lucino Visconti, Eser: Thomas Mann, 1971, İtalya.
"Vesikalı Yarim", Lütfü Akad, Eser: Sait Faik, 1968, Türkiye.
"Yeni Dalga", Jean-Luc Godard, 1990, Fransa.
"Yitik Zamanın Peşinde", Raoul Ruiz, Eser: Marcel Proust, 1999, Fransa.
"Yumurcak", Charles Chaplin, 1921, ABD.
"%100 Arabica", Mahmoud Zammourie, 1997, Fransa-Cezayir.
"Zamanın Akışında", Wim Wenders, 1976, Almanya.
"Zazie Paris'te", Louis Malle-Eser: Queneau 1960, Fransa.

MEHMET ÖZTÜRK

SİNE-MASAL KENTLER

MODERNİTENİN İKİ "KAHRAMANI" KENT VE SİNEMA ÜZERİNE BİR İNCELEME



Bu kitap, 20. yüzyılın en etkili fenomenlerinden biri olan sinemanın, modernitenin hem mekanizması hem de "kahraman"ı olan kentler ile etkileşimini ve simgesel kentlerin (Paris, New York, Berlin, İstanbul, Roma, Petersburg) sinemasal sunumlarını incelemektedir.

Sinema ve şehircilik sanatı, izleyicisini, "Bütün insanların rüyalarından oluşmuş bir dünyanın hayali ne olur?" ütopik sorusunu düşlemeye ve gerçekleştirmeye yöneltebilir.

Chaplin, Vertov, Renoir, De Sica, Fellini, Lütfü Akad, Yusuf Şahin, Wenders... hep bunu denediler.

www.dogukitabevi.com

ISBN:978-605-5296-78-0

9 786055 296780

25 TL