T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

BERLİN ALEXANDER MEYDANI UYARLAMALARININ KENT VE MODERNİTE BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLEMESİ

Yüksek Lisans Tezi

ASRA ÇIRA

İstanbul, 2023

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

BERLİN ALEXANDER MEYDANI UYARLAMALARININ KENT VE MODERNİTE BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLEMESİ

Yüksek Lisans Tezi

ASRA ÇIRA

Danışmanı: PROF. DR. FATİME NEŞE KAPLAN

İstanbul, 2023

ÖZET

BERLİN ALEXANDER MEYDANI UYARLAMALARININ KENT VE MODERNİTE BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLEMESİ

19. Yüzyılda gerçekleşen Sanayi Devrimi beraberinde yeni ekonomik yapıları ve sosyal değişimleri getirdi. Modern kentlerin inşası ile kırsaldan kente kitlesel göç başladı. Farklı etnik ve sosyal grupların birleştiği modern kentler, kente özgü yeni bir insan ve şehircilik yarattı. Bu yeni kent insanının yaşamı özellikle hareketlilik ve değişime dayanıyordu. Şehir ışıklarının büyüsü altındaki şehirli insan, şehrin özgürleştirici havasını solurken aynı zamanda bu hız ve değişim ile adeta felç oldu. Kentin ritmi daha önce var olan toplumsal ve kültürel yapılardan bağımsız yeni bir yapıyı beraberinde getirdi. Modernizmin insan hayatına kattığı olumlu değerlerin yanı sıra olumsuz yanları da büyük kentlerde kendisini çabuk gösterdi. Bireyin yüzeysel ilişki ağları içerisinde toplumsal kontrol zayıfladı; modern büyük kentler insan doğasında var olan iyi ve kötünün açığa çıkmasında en uygun ortam haline geldi.

Bu çerçevede çalışmada 1929 yılında Alfred Döblin tarafından yazılan Berlin Alexander Meydanı romanının sinema uyarlamalarını, kent kuramları ve modernite eleştirileri bağlamında içerik analizi yöntemiyle çözümlenecektir. Romanın farklı zamanlarda birbirinden oldukça farklı uyarlaması yapılmıştır. Phil Jutzi tarafından yönetilen 1931 tarihli ilk uyarlama, Yeni Alman Sineması'nın en etkileyici yönetmeni olan Rainer Werner Fassbinder'in 1980 yılında 14 bölümden oluşan televizyon filmi ve son olarak Burhan Qurbani'nin 2020 tarihli Berlin Alexander Meydanı uyarlaması, Berlin'in tarihsel koşulları da göz önünde bulundurularak karşılaştırmalı bir yaklaşımla incelenecektir. 20. Yüzyıldan 21. Yüzyıla uzanan süreçte şehrin bu üç uyarlama aracılığıyla ne şekilde temsil edildiği ortaya koyulacaktır. Döblin, Berlin Alexander Meydanı'nda modernizm ve kent arasındaki ilişkiyi ortaya koyarak romanının anti kahramanı Franz Biberkopf'un ve Berlin'in iç içe geçen hikayesi aracılığıyla Avrupa'nın en büyük metropollerinden olan Berlin'in akışkan, hızlı ritminin bir görüntüsünü sunar. Hapishaneden çıkan Biberkopf'un namuslu bir hayata adım atacağına dair kendine verdiği sözün Berlin'in çürümüşlüğü içerisinde nasıl yok olduğunu anlatır. Biberkopf'un yaşamı aynı zamanda kentsel deneyimin de bir yansımasıdır. Döblin'in romanının sinema uyarlamalarında kentin, yüzyıl boyunca değişmeyen olumsuz niteliklerini sürdürdüğü; sömürüye, eşitsizliğe ve insani değerlerin yıkımına dayalı bir mekân olarak tasvir edildiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Berlin Alexander Meydanı, kent çalışmaları, Alfred Döblin, Werner Rainer Fassbinder, Burhan Qurbani

ABSTRACT

ANALYSIS OF BERLIN ALEXANDER SQUARE ADAPTATIONS IN THE CONTEXT OF CITY AND MODERNITY

The Industrial Revolution that took place in the 19th century brought with it new economic structures and social changes. With the construction of modern cities, mass migration from rural to urban began. Modern cities, where different ethnic and social groups come together, have created a new dweller and urbanism. The life of this new urban dweller was primarily based on mobility and change. City people, under the spell of city lights, were paralyzed by this speed and change while breathing the liberating air of the city. The rhythm of the city brought along a new structure independent of the social and cultural structures that existed before. In addition to the positive values that modernism added to human life, its negative aspects quickly showed itself in big cities. Social control weakened within the individual's superficial networks; modern big cities have become the most suitable environment for the manifestation of good and evil inherent in human nature.

In this context, the film adaptations of the Berlin Alexander Square novel written by Alfred Döblin in 1929 will be analyzed with content analysis method in the context of urban theories and criticisms of modernity. The novel has been adapted quite differently from each other at different times. In the first adaptation in 1931 directed by Phil Jutzi, the 14-part television movie in 1980 by Rainer Werner Fassbinder, the most influential director of the New German Cinema, and finally Burhan Qurbani's adaptation of Berlin Alexander Square in 2020, the historical conditions of Berlin will be analyzed with a comparative approach in the study. In the process from the 20th century to the 21st century, it will be revealed how the city is represented through these three adaptations. By revealing the relationship between modernism and the city in Berlin's Alexander Square, Döblin presents an image of the fluid fast rhythm of Berlin, one of the biggest metropolises of Europe, through the intertwined story of the anti-hero Franz Biberkopf and Berlin. He tells how Biberkopf, who was released from prison, had promised himself that he would step into an honorable life, and was destroyed in the decay of Berlin. Biberkopf's life is also a reflection of urban experience. In the film adaptations of Döblin's novel, the city has maintained its unchanging negative qualities throughout the century; It has been determined that it is depicted as a place based on exploitation, inequality and the destruction of human values.

Keywords: Berlin Alexander Square, urban studies, Alfred Döblin, Werner Rainer Fassbinder, Burhan Qurbani

ÖNSÖZ

Tez sürecimde sonsuz desteği ile çalışma enerjimi yükselten, yanımda olan danışman hocam Prof. Dr. Fatime Neşe Kaplana; tez jürimde önerileriyle bana fikir veren değerli hocalarım Prof. Dr. Ayşe Koncavar ve Dr. Öğr. Üyesi Buket Akdemir'e çok teşekkür ederim.

Araştırma aşamasında arşivini benimle paylaşarak tezimi zenginleştirmeme katkıda bulunan CineGraph Araştırma Merkezine minnettarım.

Beni her daim destekleyen, varlığıyla güç veren, cesaretlendiren sevgili annem, babam ve abime,

Aramızdaki mesafeye rağmen bu süreçte her daim varlığını hissettiğim sevgili Ecem Önal'a,

Bu süreçte beni motive eden tüm arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

İstanbul, 2023

Asra ÇIRA

ÖZET ..... i.
ABSTRACT ..... ii.
Önsöz ..... iii.
İçindekiler ..... iv.
Görsel Listesi ..... v.
GİRİŞ 1
1.Bölüm Sinema ile Modern Kent İlişkisi 8
1.1. Metropolün Doğuşu 9
1.2. Modern Kentin Yeni Bir Aktörü: Sinema 16
1.3. Büyüyen Berlin'de Alman Sinemasının Altın Çağı 22
2. Bölüm Berlin ve Alexander Meydanı'nın Yüzyıllık Tarihi 29
2.1. Weimar Dönemi'nde Berlin'in Kültürel Ortamı 30
2.2. Bölünmüş Berlin 42
2.3. Duvar'sız Berlin 45
2.4. Alexander Meydanı'nın Berlin'deki Konumu 48
3. Bölüm Romandan Sinemaya: Franz Biberkopf'un Berlin Trajedisi 53
3.1. Modern Kent Miti: Berlin Alexander Meydanı Romanı 53
3.1.1 Alfred Döblin'in Yaşamı 54
3.1.2. Berlin'in Yeniden Keşfi: Hapishaneden Akıl Hastanesine Franz Biberkopf'un Sefaleti 55
3.2. Phil Jutzi'nin Berlin Alexander Meydanı Uyarlaması (1931) 65
3.2.1 Phil Jutzi'nin Yaşamı 65
3.2.2 Berlin Alexander Meydanı'nın (1931) Analizi 65
3.3. Rainer Werner Fassbinder'in Berlin Alexander Meydanı Uyarlaması (1980) 71
3.3.1. Yeni Alman Sineması'nın Taşkın Yönetmeni: Rainer Werner Fassbinder 71
3.3.2. Berlin Alexander Meydanı'nın (1980) Analizi 76
3.4. Çağdaş Bir Berlin Tasviri: Burhan Qurbani'nin Berlin Alexander Meydanı Uyarlaması (2020) 83
3.4.1.Burhan Qurbani: Afganistan'dan Yeni Berlin Modernitesine 83
3.4.2. Berlin Alexander Meydanı'nın (2020) Analizi 84
SONUÇ 91
KAYNAKLAR 96

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1. Metropolis'in Tasarımı (Eric Kettelhut, 1927, Deutsche Kinemathek)…… 20

Görsel 2. Praglı Öğrenci (Der Student von Prag)…….……... 26

Görsel 3. Weimar Almanya'sında Berlinli bir kadın (1924)……..... 36

Görsel 4. George Grosz'un cehennem kenti, Berlin. (Metropolis)…….. 39

Görsel 5. Dancing To Freedom (Jolly Kunjappu, 1990, East Side Gallery)…… 46

Görsel 6. 1920'lerde Berlin Alexander Meydanı…….…… 49

Görsel 7. Günümüzde Alexander Meydanı…….…….…… 49

Görsel 8. Dünya Saati (Erich John)…….…….…… 50

Görsel 9. Dünya Saati ve Berliner Fernsehturm……..……..... 52

Görsel 10. Phil Jutzi'nin tramvay sekansı…….…….…….. 70

Görsel 11. Biberkopf ve Reinhold'un kadın takası ……..…... 80

Görsel 12. Fassbinder'in sonsözünden bir kare……..…..……. 82

Görsel 13. Reinhold ve Francis …….…….…..…… 85

Görsel 14. Francis Alexander Meydanı'nda…….…….…….. 89

GİRİŞ

19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da büyüyen metropollerin başında gelen Berlin, I. Dünya Savaşı sonrası modernist sanatın merkezlerinden biri haline geldi. Kentsel mekânın ve kentin yarattığı yeni insan biçimlerinin hem kültürel hem zihinsel bilimlerde incelendiği ve tartışıldığı bu metropol aynı zamanda modern kentlerin hızına yetişebilecek belki de tek sanat olan -aynı zamanda en yeni sanat biçimi olan- sinemanın eşsiz bir çalışma laboratuvarı, bir üretim alanı oldu. Çalışmada incelediğimiz *Berlin Alexander Meydanı* romanı ve sinema uyarlamaları, kent üzerine ortaya konan en önemli eserlerden biridir. Üstelik roman, 20. Yüzyıl modernist edebiyatın en güçlü eserlerinden biri olarak kabul edilir. [1]

Berlin Alexander Meydanı, 1920'lerin Berlin sokakları ve meydanlarını çok etkileyici bir biçimde betimlemiştir. Bu dönemden itibaren önemli bir Alman sinema kuramcısı olan Siegfried Kracauer'a göre sokak, "korkunç belirsizliği ve büyüleyici heyecanları ile ekran üzerinde cezbedici bir güce sahiptir." (Kracauer, 2015:166-167). 1920'lere gelindiğinde sokaklar-kentler, avangard sinema için önemli bir temaydı. Hatta bu tarihlerde sokak, cadde veya şehir isimli birçok Alman filmi çekilmiştir. Bu bağlamda özellikle Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (1927), modernist estetiğin hakim olduğu; modern kitlelerin kayda alındığı, tıpkı şehir gibi parçalı süreklilikten uzak kurgusuyla çağdaş Berlin'in ruhunu ortaya koydu. Ruttmann, trenler, istasyonlar, makineler, mağazalar ve yollara dökülen kitleler ile sokağın kaleydoskopik görünümünü, aynı zamanda 1920'lere gelindiğinde büyük bir dönüşüm içerisinde olan ve adeta yeniden inşa edilen Berlin'in ritmini belgeledi. Bu filmin ardından, çağdaşı olan romanın yayınlanmasından iki yıl sonra, 1931'de Phil Jutzi *Alexander Meydanı* romanını ilk kez uyarladı. Romanın önemi çeşitli zamanlarda başka yönetmenler tarafından uyarlanmış olmasıdır. Romanı, 1980'de Yeni Alman Sineması'nın kült yönetmeni Rainer Werner Fassbinder, daha sonra 2020'de bambaşka bir bakış açısı ve biçimiyle Burhan Qurbani uyarladı. Bu tez, kronolojik bir yaklaşımla farklı üç uyarlamayı Berlin'in takriben 100 yıllık tarihi çerçevesinde inceleyip değerlendirecektir.

Alfred Döblin'in *Berlin Alexander Meydanı*, dönemin Berlin'inin toplumsal ve kültürel yaşamına detaylı bir bakış sunmaktadır. Roman, Weimar döneminin kültürel ortamından doğan "Yeni Nesnellik" (Neue Sachlichkeit) akımının en kayda değer eserlerinden biridir. Kaotik Berlin sokaklarını belgeselvari bir üslupla ele alan akım, sokaklarda kol gezen suçluları, fahişeleri ve katilleri, tekinsiz sokakların hikayesini anlatmakta; Avrupa'nın kültürel yönden en dinamik metropollerinden biri haline

[1] İngiliz Guardian gazetesine göre tüm zamanların en önemli 100 kitabı listesinde yer alır. https://www.theguardian.com/world/2002/may/08/books.booksnews

gelen Berlin'in görkemli ve neşeli gecelerinin ardındaki ahlaki çözülmeye dikkat çekmektedir. Yeni Nesnellik akımı tam anlamıyla Weimar Almanya'sına özel, Weimar Cumhuriyeti'nin çöküşüyle etkinliğini kaybeden bir akımdır. Dönem içerisindeki kültürel üretimler, I. Dünya Savaşı sonrası siyasi-toplumsal dönüşümün etkisindeki Almanya'nın, aynı zamanda kitleleri ve bireyleri etkisi altına alan modern kent ortamının tasvirini yapmaktadır. Sokaklarda gezen başıboş işsizler ordusu, şiddet ve suç, dönemin romanlarındaki ana temadır. İncelemede kent ve sinema ekseninde ele aldığımız Alfred Döblin'in 1929 yılında yazdığı *Berlin Alexander Meydanı*, Weimar döneminde Berlin sokaklarında gezen sıradan bir karakter olan Franz Biberkopf'un Berlin ile iç içe geçen hikayesini olağanüstü biçimde anlatmaktadır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, sinema ve kentin bağlantıları kurulmadan önce, çözümlemenin kapsamı doğrultusunda "Metropolün Doğuşu"da, 19. Yüzyıldan itibaren sanayileşmeyle beraber genişleyen kentlerin değişen yaşam koşulları incelenecektir. Teknolojinin, nüfusun ve ekonominin yoğunlaştığı sanayi kentleri, yepyeni bir toplum yapısını meydana getirirken, kentlerin görünümünü de büyük ölçüde dönüştürmektedir. Kent tarihçilerinin ve kuramcıların çalışmalarından yararlanılan bu bölümde, ilk sanayi kentlerine dair sayısal verilerle de desteklenen bir araştırma ortaya koyuldu. Almanya'nın kentleşme sürecine dair incelemede, çalışmanın araştırma alanına dahil olan Alman modernleşmesi ve kentleşmesine dair bilgilerle çözümleme tarihsel süreçlerle desteklendi. Alman metropolleri ile etkileşim içerisinde olan Alman sanayi kentlerine dair gözlemler, büyük metropollerin proletarya ve orta sınıfına dair izlenimleri güçlendirmektedir. Devamında günümüz küresel kentlerine dair yapılan incelemede, çağdaş kentlerin görünümünü tasvir edildi. Ardından modern kentlerin yaratıcısı olan rasyonel aklın durumu çözümlenerek Aydınlanmaya ve moderniteye dair görüşler değerlendirildi. Böylece kuramsal düzlemde moderniteye ve modern özneye dair görüşler ortaya koyularak, çözümlemenin ana teması olan modern özneye dair incelemeleri derinleştirmenin yolu açıldı. "Modern Kentin Yeni Bir Aktörü: Sinema" bölümünde, kent sanatı olarak nitelendirilen sinema sanatı ve kent ilişkisi üzerinde durularak sinemanın modernizmi ve kenti nasıl belgeleyip yorumladığı araştırıldı. Coşkun bir ritme sahip, sürekli dönüşümlerin yaşandığı kent mekânının incelenmesinde sinema, kent ortamının kültürel bir uzantısı kabul edilerek incelenmektedir. Mark Shiel ve Tony Fitzmaurice sinemayı "kültürün tuhaf bir uzamsal biçimi" olarak tanımlamaktadır (Fitzmaurice, Shiel, 2001:5). Bu anlamda sinema, kent motifleri taşıyan ve mekânı yeniden üreterek bize yeni görme biçimleri sunan bir sanattır. Bizzat kenti bir tema haline getiren kent senfonilerini incelediğimiz bu bölümde, sinemanın kenti sunuş olanakları ortaya koyulacaktır. Sinema tarihinde kenti merkezine alan Alman sinemasının çeşitli örnekleri; İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının filmlerinin kent ile etkileşimleri incelenerek kent-sinema bağlantısı güçlendirilecektir. "Büyüyen Berlin'de Alman Sinemasının Altın

Çağı" bölümünde, Alman sinemasının merkezi olan Berlin'de yapılanan sinema sistemi incelenerek Alman sinema tarihinin başlangıcından, "altın yıllar" olarak adlandırılan 1920'lerin sonlarına uzanan süreçte Alman filmlerinin ana temaları ve Alman sinemasının, Kracauer'ın aynı zamanda topluma dair büyük izlenimler edinilebileceğini ifade ettiği toplumsal motifleri incelenecektir. Kent öznelerinin sinema ile yakın ilişkisi incelenirken aynı zamanda bu kitlelerin peliküldeki yansımaları da araştırılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Berlin'in 20. yüzyıldaki durumu ve sinema uyarlamalarındaki Berlin temsili, şehrin tarihsel dönüşüm ve modernleşme süreci de göz önünde bulundurularak çözümlenecektir. "Weimar Döneminde Berlin'in Kültürel Ortamı" bölümünde, *Berlin Alexander Meydanı*'nın yazıldığı Weimar Dönemi'nin kültürel ve siyasi ortamının araştırılacak, bu dinamiklerin toplumsal yaşam ve gündelik hayat üzerindeki etkileri incelenecektir. Metropol yaşamının en katı şekilde hissedildiği kentlerden biri olan Berlin'de gerçekleşen dönüşümlerin izlerine kentin birçok noktasında rastlamak mümkündür. *Alexander Meydanı*'nın odağına aldığı Berlin sokakları, Almanya'nın kaotik dönüşümlerinin izlerini taşımaktadır. I. Dünya Savaşı ve enflasyondan etkilenen orta sınıf çoğunlukla profesörler, yazarlar, sanatçılar, bilim insanları ve gazetecilerin oluşturduğu entelektüel kesimden oluşuyordu. Eğitimli orta sınıfa indirilen bu darbe aynı zamanda Alman kültür tarihinin de gelişiminde rol oynayan bu kesimin hakimiyetinin son bulmasına ve Weimar Almanya'sında kapitalin bir uzantısı olan modern kitle ve mistifikasyonlarla işleyen bir medya kültürünün yükselmesine neden olmakta; Alman ruhunun yerini tüketilebilen kültürel üretimler almaktadır. Nazi iktidarının Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, "var olan tüm kötülüklerin birleşim noktası-fuhuş, içki evleri, sinemalar, Marksizm, Yahudiler, striptizciler, zenciler, dans ve sözde modern sanatın tüm aşağılık dalları." 'nı (akt.White-Spunner, 2020:20) içerdiğini söylediği Berlin'i aynı zamanda günahın şehri Babil'e de benzetmektedir. "Bölünmüş Berlin" bölümünde, Nazi ideolojisinin kontrolünde Berlin'e bakış atarak, bir diktatörün kontrolündeki kentin yaşadığı yıkım çeşitli filmler üzerinden ortaya koyulacaktır. Nazi iktidarının yönettiği şehir, II. Dünya Savaşı sonrası harabeye dönmüş; Berlin'in nüfusu da yarı yarıya düşmüştür. Şehrin bazı bölgeleri tamamen yıkıma uğramıştır. Berlin sakinleri, Doğu ve Batı ayrımı ile bir taraftan Sovyet rejiminin baskıcı iktidarı, öbür tarafta Amerikan kapitalizmi ile yönetilmektedir. Çeşitli ideolojilerin iktidarının taşıyıcısı olan Berlin kentinin yakın tarihi bu anlamda çalışmanın konusu olan *Berlin Alexander Meydanı* uyarlamalarının çözümlenmesinde önemli bir dayanaktır. "Duvar'sız Berlin" bölümünde ise Berlin Duvarı'nın yıkımı sonrasında Berlin'in durumu incelenecektir. Modern Almanya'nın yeni kimliğinin inşa edildiği, liberal bir görünüme büründüğü bu dönemde geçmiş ve gelecek arasında sıkışan bir ulus gözlemlenmektedir. Son olarak "Alexander Meydanı'nın Berlin'deki Konumu" bölümünde, çözümlenen roman ve sinema uyarlamalarının ana odağı olan Alexander Meydanı'nın tarihsel dönüşümüne dair bilgiler sunulacaktır.

Alexander Meydanı'nı "uçsuz bucaksız bir şantiye sahası"na benzeten Walter Benjamin, Döblin'in modernist yazım tekniği ve romanın ana kahramanı olan Franz Biberkopf'un hikayesi arasında bir paralellik bulunduğunu, Franz'ın hikayesinin mikro ölçekte bir şehrin hikayesi olduğunu ifade etmektedir (Benjamin, 1999:302).

Üçüncü ve son bölümde, Döblin'in *Berlin Alexander Meydanı*'nda oluşturduğu dönemin sosyal ortamını yansıtmada önemli bir araç olan edebi dili tartışılarak çeşitli kuramcıların görüşleri ortaya konulacaktır. Döblin'in belgeselvari gerçekçiliği ve fiksiyonu ile lirizmi *Alexander Meydanı*'nı dönemin ve tüm zamanların en önemli eserlerinden biri olarak nitelendirilmesinde rolü olan "montaj" tekniği, kent ortamında reklamlar, gazeteler, televizyon aracılığıyla kesintisiz bir bilgi bombardımanına maruz kalan kent insanını, edebiyatı sinemaya yaklaştıran bu üslupla ortaya koymaktadır. Döblin'in yazım tekniğini 1930 yılında roman üzerine yazdığı eleştiride ilk defa "montaj" olarak adlandıran kuramcı Walter Benjamin, tekniğin gündelik yaşamın doğal akışı içerisinde sürüklenen Franz'ın, Berlin'le iç içe geçmiş yaşamının ifadesi olduğunu belirterek Döblin'in üslubunu "geleneksel epiğin modernizasyonu" olarak nitelendirir (akt. Lewis, 2017:177). Montaj tekniğinin ritim hissi, sonsuz bilgi akışının ve aynı zamanda kişinin maruz kaldığı yeni uyaranların yanı sıra eskinin tekrarlayan uyaranlarını da içermektedir. Döblin hikâyede kent mekânında herkesin ve her şeyin dikkat çekici olduğu hissini yaratmıştır (Dollenmayer, 1980:321). George Simmel ise *Metropol ve Zihinsel Yaşam* adlı makalesinde, kent öznesinin maruz kaldığı kesintisiz ve hızlı iç ve dış uyarımların ruhsal yaşamda da belirli değişimlere neden olarak bireyselleşme eğiliminde artışa neden olduğunu ifade etmektedir (Simmel, 1903:318). Bu anlamda modern kent mekânı, özneler için bir yalnızlaşma mekânıdır. Romanın kent teorileri bağlamında incelemesinden sonra, Phil Jutzi'nin, (1931) R.W. Fassbinder'in (1980) ve son olarak Burhan Qurbani'nin (2020) Berlin Alexander Meydanı sinema uyarlamaları, kent ve modernite düşünürlerinin kuramlarından hareketle çözümlenecektir.

Amaç: Bu çalışmanın amacı, Berlin Alexander Meydanı romanının 1931, 1980, 2020 yıllarında Phil Jutzi, Rainer Werner Fassbinder ve Burhan Qurbani tarafından farklı dönemlerde uyarlanan filmlerini inceleyerek, bir bütünün içindeki parça (figür) olan Franz Biberkopf'un hikayesi ve aynı zamanda Berlin tabloları üzerinden, 20. Yüzyılın başından 21. Yüzyıla uzanan süreçte kent insanının kimi zaman özgürlüğün mekânı, kimi zaman da sistematik şiddetin taşıyıcısı olarak nitelendirilen metropol içindeki durumunu roman, karakter ve Berlin üzerinden analiz etmektir.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve: Bu çalışmada, Alfred Döblin'in Berlin Alexander Meydanı romanı ve Jutzi, Fassbinder ve Qurbani tarafından yapılan sinema uyarlamaları, nitel araştırma

yöntemlerinden biri olan içerik analizi yöntemiyle incelenecektir. Bu filmlerin içerik analizi yapılırken özellikle; birer sosyolog ve kent kuramcısı olan George Simmel, Émile Durkheim, Henri Lefebvre, Ferdinand Tönnies, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, ve Marshall Berman gibi klasik ve çağdaş kuramcıların ve düşünürlerin çalışmalarından yararlanılarak çözümleme yapılacaktır. Böylece kentleşmenin ve modernitenin sunduğu çoğulcu hayat biçimi, diğer yandan kentleşmenin saldırgan ve insanlık dışı nitelikleri açığa çıkarılacaktır.

Tümevarımcı bir araştırma tekniği olan içerik analizi, verilerin altında yatan kavramların ve bu kavramların arasındaki ilişkiyi açığa çıkarılmasına olanak verir. Nitel araştırmada elde edilen veriler sistematik yapılara dönüştürülerek çözümleme gerçekleştirilir (akt. Baltacı, 2019:377-378). Bu çalışmanın veri tabanını ise kent ve modernite üzerine düşünen George Simmel, Émile Durkheim, Henri Lefebvre, Ferdinand Tönnies, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Marshall Berman gibi kuramcıların düşünceleri ve Berlin kenti üzerine düşünen *Berlin Alexander Meydanı* adlı romanı ile uyarlandığı üç sinema filmi oluşturmaktadır. Romanın ve uyarlandığı filmlerin kent mekânı ve kent insanı üzerine geliştirdiği söylem açığa çıkarılarak modernite ve kent teorileri bağlamında yorumlanacaktır. Söz konusu bu uyarlamalar, üretildikleri dönemler de göz önünde bulundurularak karşılaştırmalı bir perspektifle incelenecektir.

Araştırma kapsamında yararlanacağımız kent kuramcıları, modern kentler ve kent özneleri üzerine çeşitli görüşler ortaya koyar. Bu kuramcılardan biri olan George Simmel, kent mekânını ve kent insanını tanımlarken kuramını taşra-kent insanı ayrımına yaslar. Taşra insanının günlük yaşamı küçük bir halka içerisinde akarken kentlerdeki insanın durumu farklıdır, taşrada duygular ve duygusal ilişkiler ön plandayken kentlerde insan eylemleri duygusal motivasyonlardan yoksundur, eylemlerin düşünsel yanı güçlüdür. Bundan hareketle kırsal alanlarda insan edimlerinin daha günlük hayatın akışında ilerlediği ve ruhun bilinçsiz katmanlarından kaynaklandığı görülür. Büyük metropollerde ise düşünsel ve zekayı öne çıkaran bir yönde seyreder. Metropol insanı kendisini süreklilik içerisindeki dinamik dış yapıya uydurmak için sürekli bir bilinçlilik halindedir. Dünyayı matematiksel formüller ile kesin denklemlere sıkıştıran modern zihin, hayatı oluşturan unsurları, gündelik yaşamı da bu kesinlik ile düzenler. Metropol yaşamının karmaşık ilişki ve iş ağları bu kesinliğin varlığını elzem kılar. Kentin bünyesinde barındırdığı çeşitliliğin bir düzen içerisinde var olması gerekmektedir; bu dakiklik olmazsa tüm yapı kaosa sürüklenir. Metropol içerisindeki bütün faaliyetler bu dakiklik içerisinde bütünleştirilmelidir. Buna karşın taşrada zihinsel imgelerin ritmi daha yavaş ve daha düzenli işler (Simmel, 2009:318-320).

Marksist perspektiften hareketle kentin özneyi silikleştirdiğini savunan Henri Lefebvre ise toplumun işlevleri, yapıları ve biçimlerinin incelenmesi aracılığıyla çözümleneceğini ekleyerek modern toplumu "tüketim toplumu" olarak tanımlar (Lefebvre, 2007:95). Yegâne amacı tatmin olan öznenin bu

tatmini koruma aracı tüketimdir (Lefebvre, 2007:95). Bireyin gündelik yaşamı bu tüketim tutkusu ile şekillenir. Tatminden tatmine koşan özne sonsuz tatminin peşindedir ve mallardan çok onların "göstergelerini" tüketmeye meyillidir (Lefebvre, 2007:105). Bu toplumda her şey tüketilebilen, gelip geçici bir hal alır. Kültür ve kent mekânının kendisi de bu anlamda bir tüketim nesnesidir (Lefebvre, 2007:78). Sistem aynı zamanda büyük bir sömürüyü de beraberinde getirir; sömürü yaygınlaştıkça daha da gizli bir hal alır (Lefebvre, 2007:106). Bu anlamda tüketim toplumu hem refahın hem de yoksulluğun aynı anda yaşandığı toplum modelidir (Lefebvre, 2007:158).

Varsayım ve Sorular: Bu araştırmanın varsayımı, değişim ve dönüşüm içindeki kentlerin, bünyesinde yaşayan özneleri, bu sonsuz ve hızlı dönüşüme ortak ederek odağını kaybeden bir toplum yarattığı; yabancılaşmanın had safhada olduğu bir yalnızlık ve sömürü mekânı ürettiği yönündedir. Çalışmada incelenecek olan *Berlin Alexander Meydanı* uyarlamaları aracılığıyla farklı dönemlerde metropolün kişiler üzerinde bu etkilerini farklı perspektiflerle tespit etmek mümkündür.

Bu çalışmada aşağıdaki soruların cevapları aranmış ve cevaplanmaya çalışılmıştır:

- Berlin Alexander Meydanı uyarlamalarında, değişen dönem şartları da düşünülerek kent insanının durumu ne şekilde ele alınmıştır?

- Kent mekânının toplum ve özne psikolojisi üzerindeki etkileri nedir?

- Şehrin ritmi, duygusu, insanları, roman kahramanı (Franz Biberkopf) nasıl bir değişim geçirmiştir?

- Roman ile uyarlamalar arasında ne gibi benzerlikler ve farklılıklar vardır?

Önemi: Bu tezin önemi, sinemada kent temsillerinin incelenmesine ve dinamik biçimde değişen modern kent çalışmalarına *Berlin Alexander Meydanı* uyarlamalarının incelenmesi aracılığıyla katkı sağlamaktır. Alfred Döblin'in *Berlin Alexander Meydanı* üzerine daha önce yapılan çalışmalar, Döblin'in romanı üzerine kent teorileri ışığında karşılaştırmalı incelemeler üzerine yoğunlaşırken, bu çalışma, *Berlin Alexander Meydanı* romanın sinema uyarlamalarını kentsel bağlamda değerlendirerek daha önce yapılan tez çalışmalarına yeni bilgi ve bakışlar getirecektir.

Tezin kapsamı ve sınırları: Bu tezin kapsamı, sinema ve kent ilişkisi oluşturmaktadır. *Berlin Alexander Meydanı* romanı ve 1931, 1980 ve 2020 tarihli sinema uyarlamaları ise tezin sınırlılığını oluşturmaktadır. Böylece bu çalışma ile bir taraftan sinema ve kent ilişkisi konusunda teorik bir zemin oluşturulurken diğer yandan *Berlin Alexander Meydanı* örneklemleri üzerinden kentin ve toplumun dönüşümü derinlemesine incelenecektir

Literatür: Yapılan literatür çalışmasında, Alfred Döblin'in *Berlin Alexander Meydanı* ve sinema uyarlamaları üzerine daha önce yapılan araştırmaların, daha ziyade Döblin'in romanı üzerine kent teorileri ışığında karşılaştırmalı incelemeler üzerine yoğunlaştığı görülmüştür. Gülsüm Kuş'un, *Berlin Alexander Meydanı ve Ankara Mahpusu Eserlerinde Kent Sorunsalı* Yüksek Lisans tezinde, Alman ve Türk modernleşmesi üzerine karşılaştırmalı bir analiz sunulur. Benjamin Davis'in, *100 Yıl Berlin Alexanderplatz: Döblin, Fassbinder ve Qurbani'de Engellilik, Toplumsal Cinsiyet ve Irk* başlıklı tezi, engellilik, toplumsal cinsiyet ve ırk konu başlıkları ekseninde Qurbani ve Fassbinder uyarlamalarını ele alır. Jill Richards'ın *Berlin Alexander Meydanı'nın Kadın Dizisi* adlı makalesi, Fassbinder'in uyarlaması çerçevesinde roman ve sinema uyarlamasını kadın çalışmaları kapsamında değerlendirir. Mario Slugan ise *Algısal Deneyim Olarak Montaj* kitabında, Alfred Döblin'in montaj stilinden hareketle, Phil Jutzi'nin ve R. W. Fassbinder'in sinema uyarlamalarında montaj stili uygulamalarını karşılaştırmalı bir perspektifle inceler. Görüldüğü üzere romanın sinema uyarlamalarının kent ve modernite bağlamında incelendiği geniş bir literatür bulunmamaktadır.

1. BİRİNCİ BÖLÜM: SİNEMA İLE MODERN KENT İLİŞKİSİ

Kentleşme ve modernite kavramları ışığında yapacağımız çözümlemeyi sağlam bir zemine oturtmak adına birinci bölümde bu kavramları irdelenecektir. "Metropolün Doğuşu" bölümünde, çalışmanın konusu olan roman ve uyarlamaların geçtiği dönem, 19. yüzyıldan itibaren sanayi kentlerinin tarihsel süreci incelenecektir. Teknolojinin, nüfusun ve ekonominin yoğunlaştığı sanayi kentleri, yepyeni bir toplum yapısını meydana getirirken, kentlerin görünümünü de büyük ölçüde dönüştürdü. Kent tarihçilerinin ve kuramcıların çalışmalarından yararlanılan bu bölümde ilk sanayi kentlerine dair sayısal verilerle de desteklenen bir araştırma ortaya koyuldu. Almanya'nın kentleşme sürecine dair incelemede, çalışmanın araştırma alanına dahil olan Alman modernleşmesi ve kentleşmesine dair bilgilerle çözümleme tarihsel süreçlerle desteklendi. Alman metropolleri ile etkileşim içerisinde olan Alman sanayi kentlerine dair gözlemler, büyük metropollerin proletarya ve orta sınıfına dair izlenimler güçlendirildi. Günümüz küresel kentlerine dair incelememizde çağdaş kentlerin görünümünü tasvir edildi. Ardından modern kentlerin yaratıcısı olan rasyonal aklın durumu ortaya koyularak Aydınlanmaya ve moderniteye dair görüşler değerlendirildi. Böylece kuramsal düzlemde moderniteye ve modern özneye dair görüşler ortaya koyularak, çözümlememizin ana teması olan modern özneye dair incelemeleri derinleştirmenin yolu açıldı.

"Modern Kentin Yeni Bir Aktörü: Sinema" bölümünde, sinemanın başlangıcından itibaren kentlerle oldukça ilintili olan sinema sanatının bu ilişkisi araştırılarak sinema ve kent ilişkisi ortaya koyuldu. Başlangıcında New York, Londra, Berlin ve Moskova gibi merkezlerde kısa sürede yayılan sinema, kentlilerin önemli bir eğlence aktivitesine dönüşmüştür. Kent sanatı olarak görülen sinema sanatının, bizzat kenti bir tema haline getirdiği kent senfonileri incelenerek sinemanın kenti sunuş olanakları incelendi. Sinema tarihinde kenti merkezine alan Alman sinemasının çeşitli örnekleri; İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının filmlerinin kent ile etkileşimleri incelenerek kent-sinema bağlantısı güçlendirildi.

"Büyüyen Berlin'de Alman Sinemasının Altın Çağı" bölümünde, Alman sinemasının merkezi olan Berlin'de yapılanan sinema sistemi incelenerek Alman sinema tarihinin başlangıcından, Altın Yıllar olarak adlandırılan 1920'lerin sonlarına uzanan süreçte Alman filmlerinin ana temaları ve Alman sinemasında, Kracauer'ın aynı zamanda topluma dair büyük izlenimler edinilebileceğini söylediği toplumsal motifler incelendi. Kent öznelerinin sinema ile yakın ilişkisi incelenirken aynı zamanda bu kitlelerin peliküldeki yansımaları da araştırıldı.

1.1. Metropolün Doğuşu

En büyük ve karmaşık sosyal örgütlenme biçimi olarak kentin, kent sosyolojisinde ortak bir tanımı olmadığı görülür. Kentsel yaşamın doğasının topluluklar arasında farklılık göstermesinin yanı sıra tarihin farklı noktalarında, aynı toplum içerisinde de farklı işlevlere sahiptir. Kentin tarihsel süreçte farklılaşan işlevlerine rağmen, tarih öncesi kentlerden Rönesans kentlerine, Sanayi Devrimi kentlerinden modern metropollere uzanan süreçte birleşim noktası, insan zihnini değiştiren devrimsel bir mekân olmasıdır. Mumford'a göre insan zihni ve davranışları üzerinde etkin bir rol oynayan kent mekânı, geçmiş, gelecek ve şimdinin kaydını tutan, muazzam bir genişleme kapasitesine sahiptir; ona göre "kent bir biriktirme faaliyeti"dir (Mumford, 2007:123-124). Düşünce sistemlerini biriktiren kent aynı zamanda teknik bilgilerin de kümelendiği, yerlerdir. Modern kentlerin dönüm noktası olan Sanayi Devrim ise kümelenen bilgi sistemlerinin ve kademeli olarak dönüşen ekonomik sürecin doruk noktasıdır.

17. yüzyılda başlayan Aydınlanma Çağı'nın bilim, kültür ve toplumda yarattığı büyük dönüşümler Sanayi Devrimi'ni başlatırken aynı zamanda modern kentlerin de bir habercisi olur. Aydınlanma, insanın kökten kopuşunu temsil ederken, akıl çağında temel hedef insanın yaşam koşullarının iyileştirilerek "ilerleme"dir (Callinicos, 2005: 47). Dini inançların sınırlayıcılığından kurtarılan insan aklı, Aydınlanma ile hümanizm, rasyonalite, insan hakları, demokrasi ve özgürlük gibi konuları tartışmaya başlarken bu konular önem kazanarak yeni bir toplum modeli oluşacaktır. Hegel "insan, doğası gereği özgür olmaya mahkumdur" (akt. Callinicos, 2004: 71) derken, moderniteyle beraber yükselen bireysel özgürlüklere ve sekülerliğe vurgu yapar. Modernitenin kökeni olan Aydınlanma birçok yönden doğa üzerinde kurulan hakimiyet ile insanlığın elindeki tüm bu güç ile, daha refah ve işlevsel bir dünyada yaşamasını amaçlar; buna karşın modernitenin işlevsel uzvu kentlerde gündelik yaşam, nüfusun büyük bir bölümü için hiç olmadığı kadar sıkışık ve karanlıktır.

Kimi zaman yurttaşların güvenliğini sağlayan bir sığınak kimi zaman da dini bir merkez olarak öne çıkan kent niteliğinin hiç kuşkusuz ticari bir merkez olarak yükselişi Sanayi Devrimi'ni ve beraberinde bugünkü kentleri meydana getirir. Orta Çağ kentleri bu anlamda kentsel dönüşüm için bir dönüm noktasıdır; Sanayi Devrimi'nin kökenleri Orta Çağ'a dayanmaktadır. Orta Çağ kent sınırlarının kalkması ve yeni dünyaların keşfi ile büyüyen ve genişleyen kentler, kendinden önceki kentlerden oldukça farklıydı. Dini liderlerin ve soyluların elinden kayıp giden güç, artan ticaret faaliyetleri sonucu tüccarlara akarak bu sınıfın yükselişiyle sonuçlandı. Bu dönem ticaret faaliyetleri genişlerken tarım ve sanayi toplumu arasındaki farklar kendisini gösterdi. Kentsel büyümenin merkezi olan Avrupa'da yaşanan ticari büyümenin ardından bununla orantılı olarak gelecek 4 yüzyılda, sömürgecilik faaliyetleri ve keşiflerle beraber kentler bu faaliyetlerle orantılı olarak genişledi (Flanagan, 2010:45-47).

16. yüzyılın başlarında İngiltere'de yoğunlaşan yerel sanayiye dair bulgular mevcuttu. Tekstil ve metal sanayisinin görüldüğü İngiltere'de kasabaların ve kentlerin nüfusu artarken aynı zamanda iş bölümü ve uzmanlaşma da artıyordu. Endüstri kentlerinin bu erken döneminde nüfus artarken aynı zamanda tarım ve sanayi arasında ayrımlar açığa çıkmaya başladı. Yaşanan bu gelişmeler kentleri makineleşen yeni bir dünyaya hazırlayarak 19. Yüzyılda Sanayi Devrimine zemin hazırladı. Sanayi Devrimi, sermaye birikimi, bilim ve teknolojide ilerlemeler, buharlı makinelerin üretimde güç kaynağı olarak kullanılması ve kömürün demir eritmede kullanılmasıyla gerçekleşti. Değişen ekonomik ve siyasi dengeler ile kentin büyümesinde sermayedarlar ve onların hizmetindeki toprak sahipleriyle ilişkili hale geldi. Sanayinin yükselmesiyle beraber yeni bir gücü temsil eden kurum, kapitalizm, tüm dünya kentlerini etkisi altına aldı (Mumford, 2007:123-500).

Endüstri kentlerinin yüzyıllar içinde gelişimi incelendiğinde nüfusun hızlı artışı göze çarpar. 1700'lerin sonlarında kentlerin artan nüfusuna ayak uyduran kırsal nüfusun durumu 1800'lere gelindiğinde geriler. Kentsel nüfusun artışı, birer sanayi merkezine dönüşen küçük şehirlerin de büyümesine imkân verdi. 1800 yılında St. Petersburg ve Moskova'nın nüfusu 100,000 civarıyken 1910 yılına gelindiğinde 12 şehrin daha nüfusu bu kentin nüfusuna yaklaştı- ki 1910 yılında Moskova'nın nüfusu 1.5 milyon, St. Petersburg'un nüfusu neredeyse 2 milyondu. Bunun yanı sıra 1891 yılında Londra'nın nüfusu 4 milyona yükselerek 1801 yılındaki nüfusundan 5 misli daha büyüdü. Dünya kentlerinden Paris'in nüfusu ise 19. Yüzyılda 2.5 milyondu. Berlin'de 1820 yılında kent nüfusu 201,138 iken bu sayı 1933'e gelindiğinde 4,242,501'e çıktı. Berlin'deki nüfus oranları kentlerin 19-20. Yüzyıldaki dramatik artışını yansıtır. Büyük kentlerin nüfus oranlarındaki yükselen artışa rağmen, sanayinin merkezi sayılan İngiltere'nin Liverpool, Birmingham, Leeds, Sheffield ve Manchester kentleri 1821 ve 1831 yılları arasında 10 yıllık kısa bir zaman aralığında %40 büyüyerek, başkentlerin oranlarını geçti. Nüfusun bu denli hızla arttığı "endüstriyel kentler" tam anlamıyla yeniden inşa ediliyordu. Bu yeniden inşa, şehrin tarihselliğinin hiçe sayılarak yalnızca sermayenin kârı gözetilerek yapılıyordu; kapitalizm modelinde hayatın her alanı sermayenin kazancına yönelik düzenleniyordu. İşçi konutları, meydanlar, dükkanlar ve şehrin geri kalan tüm noktaları bir saat gibi sermayenin lehine konumlanıyordu. Bu anlamda kent, sermayenin sahip olduğu arazilerin değerini arttırmaya yönelik, estetik ve işlevsellikten yoksun bir hale bürünüyordu. Endüstri kentleri, zarif Rönesans ve Orta Çağ kentlerinden, Roma ve Floransa gibi büyülü şehirlerden sonra proletaryanın yaşam mücadelesi verdiği, kir ve duman kaplı kâbus kentlere evrildi. Bu tam anlamıyla bir gerilemeydi (akt. Flanagan, 2010:49-50).

Antik kentlerden bu yana kentlerin ruhu olan kamusal alanlar ve Rönesans ve Barok dönemin ürettiği insancıl meydanların görünümü ve içeriği sanayi kentlerinden dışlanarak işçi için kent hayatı

açık alanlardan eksik bir hapishaneye dönüştürülüyordu. Meydanlar araç trafiğinin sağlandığı büyük, biçimsiz caddelere sığdırılırken, yürüyüş ve oyun parkı işlevini üstlenen bu caddeler kentlerin gurur kaynağı haline geliyordu. Ticari değerler gözetilerek yapılan kent planları, işçinin gündelik yaşamını da düzenleyerek kentleri büyük fabrikalara çeviriyordu. Yalnızca bu düzenleme biçimi kapitalist büyümenin ihtiyaçlarına cevap verebiliyordu. Kentlerin ulaşım ağları, sermayenin kazançları gözetilerek gelişiyor; 19. Yüzyıldan itibaren büyük metropollerde adeta metro ağlarından bir yer altı kenti kuruluyordu. Ulaşım ağları büyüyen kentlerin büyüyen nüfusuna yönelik bir ihtiyaçtan doğarken aynı zamanda kentlerde gayrimenkul fiyatlarının ve arsa değerinin arttırılmasına yönelik de bir girişim oldu. Sermaye ve iktidarın birliği sanayi kentlerinin başlangıcından bu yana doğal bir ilişkiye dönüşmüştür (Mumford, 2007:525-526).

"Sanayileşmeyle neredeyse doğru orantılı olarak büyüyen kentler" gittikçe daha sıkışık bir hal almaktaydı. Oluşan yeni kentler, fabrikalar etrafında düzensiz yerleşim birimlerini yaratırken büyük kentlerde bahçeler ve evler küçülerek yaşam alanları gittikçe sıkıştırıldı. Mumford, sanayileşmeyi "dev bir kentsel doğaçlama dönemi" olarak niteler. Bu dönemde metropollerde ve yeni kentsel yerleşim bölgelerindeki doğaçlama etkinliklerini şöyle anlatır: "Dev yapılar neredeyse bir gecede yükseliyordu. İnsanlar hızla yeni yapılar inşa ediyor, ilk inşa ettikleri yapıları yıkıp yerine yine aynı amaçsızlıkla yenilerini dikene kadarki kısa zaman içinde hatalarını düzeltme imkânı bulamıyorlardı." (Mumford, 2007:551). Bu anlamda metropol yurttaşları, gözden uzak kırsal bölgelerin bile yurttaşlarına sağladığı imkanlardan yoksun, düzensiz kentleşmenin ve altyapının kurbanı haline geliyordu. Kentin merkezi fabrikalara kayarken sermayenin ihtiyaçlarının öncelikli olduğu kent planında, sömürülen işçinin su gibi temel gereksinimleri geri plana atılıyordu. Fabrikalar kentlerin en gözde yerlerine inşa edilirken sonsuz bir kömür bulutuyla havayı, atıklarıyla suyu kirletiyor; yerleşim alanları ise çöplüklerin üzerinden yükseliyordu. İnsan sağlığı açısından büyük sakıncaları olan kentler içinde yaşayanlar için kasvetli, kirli bir görünüme bürünüyordu. Fabrikalara çok yakın yerlere inşa edilen yerleşim yerleri bu sağlıksız koşullarla birlikte fabrikadan ve fabrikanın çevresini kuşatan demiryollarının gürültüsüyle boğuşuyordu. 19. Yüzyılın sanayi kentleri oldukça gürültülü mekânlardı. Kentin insani yönden işlevsizliği yurttaşların yuvalarına da yansır; penceresiz ve havasız evler, sokaklarda biriken çöp kokularının havasıyla dolarak insani yaşamı imkânsız hale getirirdi. Nüfusun büyük çoğunluğunun yoksul olduğu bu kentlerde, bahsedilen yaşam tarzına sahip olmak yine de uzun çalışma saatlerinden elde edilen büyük bir emeğin sonucuydu (Mumford, 2007:566). Sanayi kentlerinde işçiler için kiralık odaların olduğu binalar inşa edilmeye başlanarak bu binalar tekdüze, kasvetli sokaklar yaratmıştı. Bu kenar mahalleler yoksul kent sakinlerinin standart yaşam alanları haline gelir.

Almanya'da sanayileşmenin etkileri, sanayileşmenin merkezi İngiltere'den daha yoğun yaşanmaktaydı. İngiltere'de sanayi endüstrisi tekstile dayanırken Alman İmparatorluğu kömür, demir ve demiryolu için üretimler yapmaktaydı. Alman İmparatorluğu'nda sanayi, kendine elverişli konumları tercih ederek eski sanayi bölgelerinde ekonomik gerileme süreçlerinin başlamasına neden oluyordu. Kırsal alandan kentlere büyük bir iş gücü akarken, bu eski sanayi kentleri artan nüfusa yeni iş kolları sunmakta yetersiz kalıyordu.

Sanayileşmenin erken dönemlerinde, 18. Yüzyılın sonlarında, Alman İmparatorluğu'nda ilk fabrikalar kuruldu. 1780'lerde kurulan ve sayısı gittikçe artan bu iplik fabrikalarının üretimlerine başlarken henüz buhar gücü devreye girmemişti. Temel tüketim ürünlerinden olan tekstil, sanayileşme yolunda ilk adımken Almanya'nın temel endüstrisi demir olacaktı. 1850'lerde taş kömürünün kullanılmaya başlanmasıyla Almanya'da Sanayi Devrimi tam anlamıyla kendisini gösterir. Bu dönemde demir ağlarına olan ihtiyaç gittikçe artarken bu ağları inşa etmek adına büyük yatırımlar yapılır. 1807 yılında ilk buharlı makineler kullanılmaya başlanırken 1830'lara gelindiğinde demir yolları inşası için bu sayı artar. 1858'de Almanya, dünyada üçüncü en büyük lokomotif üreticisi olur (Blickle vd. 2005:10).

Tarımsal üretimin öne çıktığı Alman topraklarında, sanayileşmenin erken dönemlerinde kırsal nüfus baskınlığını korudu. Çiftçiler, üretimde maliyetlerin artmasıyla tarımsal işçilerin yerine makineleri kullanmaya başladı; böylece tarımsal işçiye belirli dönemlerde ihtiyaç duyarak maliyeti düşürmeyi hedefledi. İşlerini kaybeden kırsal işçi ise denizaşırı ülkelere-çoğunlukla Amerika- göç etti, bir kısmı da yoğun iş gücüne ihtiyaç duyulan endüstri kentlerine yerleşti. Kırsal bölgeler gün geçtikçe endüstri kentlerine dönüşürken yaşanan iç göç, sanayi toplumunu yaratıyordu. İç göç oranı, sanayi kentlerindeki artan doğum oranlarından daha fazlaydı. Böylece 19. Yüzyılda sanayide gerçekleşen sıçramalarla beraber kırsal nüfus şehirlere akmaya başladı, endüstriyel iş gücü arttı. 10.000'den fazla nüfusu olan şehir sayısı 1875'te 271'den 1910'da 576'ya yükselmişti. 1882 yılında sanayideki işçiler ise işgücünün neredeyse yüzde 40'ını oluşturuyordu. Sanayide ve ekonomide yaşanan sürekli bir ekonomik büyüme döneminden sonra, Alman ekonomisi 1873'te "Uzun Buhran"ın başlamasıyla dengesiz bir hal aldı. 1878 ile 1895 yılları arasındaki büyüme 1895 ile 1913 yılları arasındaki toparlanmaya kadar daha dengesizdi. Fakat 1873 yılındaki buhranın derin sonuçları oldu. Bu dönemde şovenist nitelikteki milliyetçiliğin, militarizmin ve modern anti-semitizmin yükseldiği görülürken 20. Yüzyıla gelindiğinde bu ideolojiler Alman halkının siyasi ve toplumsal yaşamında köklü değişikliklere neden olacaktır (Abrams, 2007:9-10).

Almanya'nın modern bir sanayi ekonomisine dönüşmesine, sosyal yapısındaki büyük değişiklikler eşlik etti. En çarpıcı gelişme, iki yeni sınıfın -sanayi burjuvazisi ve proletaryanın-

yükselişiydi, ancak geleneksel sosyal tabakalar da kendilerini hızla değişen koşullara uyum sağlamaya zorladılar. Tüccarlardan oluşan alt-orta sınıf ise sanayileşmenin tehdidi altındaydı. Artan tüketim ihtiyacına rağmen sanayi ile rekabete giren bu tüccar sınıfı günün sonunda kendisini proletarya sınıfına dahil olma tehlikesiyle yüz yüze buluyordu. Lefebvre, modern kentlerin yaşam tarzlarına değinerek orta sınıfların proletaryadan farksız bir konumda olduğunu belirtir; proletarya ile orta sınıf arasındaki tek fark belirli ek gelirlerdir (Lefebvre, 2015:108). Almanya'da da ekonomik durumu tehlike altındaki orta sınıfının durumu kritikti. Bunun yanı sıra sanayi ile zenginleşen girişimci bir yeni sınıf oluşuyordu. Bu sınıfın artan ekonomik gücüyle birlikte politik gücü de artıyordu; buna rağmen siyasi bir figür olarak etkileri olmadı. Sanayileşmenin yarattığı diğer yeni sınıf ise sanayi proletaryasıydı. Farklı grupları birleştiren kentler bünyesinde kırsaldan göçenler Almanlar ve Polonyalı göçmenleri, Protestan ve Katolikleri barındırıyordu. Fabrikaların kadın ve erkek kas gücünü oluşturan proletarya geleneksel değerlerini korurken kentsel mekânın kendine özgü yeni gündelik yaşamına direniyordu. Sanayinin devleştiği, 19. Yüzyılın sonlarında kent ve kırsal ayrımı üzerine çalışmalar yapan Ferdinand Tönnies'in belirli ayrımlar yaptığı köy ve kent mekânlarında toplumu cemaat (*gemeinschaft*) ve cemiyet (*gesellschaff*) kavramlarıyla tanımlar. Tönnies, kent hayatının duygudan yoksun yanını vurgularken, köy hayatında dostane ilişkilerin yoğun olduğu, kişilerin birbirine bağlı olduğu bir topluluk içerişinde olduğundan bahseder. Cemaat özelliklerin zayıflamakta olduğu sanayi toplumlarında, kapitalizmin genişleyerek hesapçı ilişkilerin öne çıktığını ekler (Slattery, 2010:61). Alman kırsal nüfusuna bakıldığında geleneksel yapısını belirli ölçüde koruyan, cemaat yapısından tam anlamıyla ayrışmayan kırsal nüfusun, kilise ve kendi topraklarıyla bağını belirli ölçüde koparmadığı söylenebilir. Tatil günlerinde köylerinde vakit geçirmeyi tercih eden büyük bir kesim, kentin ruhsuz atmosferinden sıyrılarak nefes alırken kutsal günlerde de çalışmayı reddediyordu.

İşçiler arası iş birliği ve örgütlenme, daha iyi bir ücretin arayışında olan işçilerin sabit bir yerde kalmaması sonucu, kendiliğinden engelleniyordu. Daha yüksek ücretler için sürekli hareketlilik halinde olan işçiler için değişmeyen tek şey ise sömürü ve kötü yaşam şartları oluyordu. Temiz içme suyundan mahrum olan Hamburg'da 1892 yılında yükselen kolera salgınında çoğunluğu alt sınıftan olan 9.000 kişi hayatını kaybeder. 1870'lerde tipik bir çalışma günü 12 saatten oluşurken, haftada 6 gün çalışan işçilerin iş kazası oranı oldukça yüksekti. 1890 ve 1900'lü yıllara gelindiğinde işçiler sendikalar etrafında örgütlenerek uzun çalışma saatlerine ve düşük ücretlere karşı birleşip işverenlere meydan okumaya başlar (Abrams, 2007:11-12).

Kentler, yaşam tarzlarının bir deney alanı olurken, küreselleşen dünya sistemine ayak uyduran yeni bir yüze sahip olacaktı. Kültürlerin, kimliklerin ve dillerin birleştiği yeni küresel kentler, çok sesli yurttaşları içinde barındırır. Ekonominin yoğunlaştığı dünya metropolleri, dünya çapında büyük göçler

alırken, kapitalist sistemin düzenini yerleşik hale getiren, vazgeçilmez yaşam alanları haline gelir. Flanagan, küresel kentlerin eşitsizlikleri derinleştirdiğini vurgularken, paranın yoğunlaştığı merkez olarak göçmenleri ve kaçak göçmenleri kendisine çektiğini belirtir. Ekonomik ve politik nedenlerden yerlerinden edilmiş milyonlar ise kendi yaşam stillerini küresel kentlere taşıyarak yeni bir yaşam inşa ediyor; bu küresel kentlerde yaşayanlar arasındaki sınıfsal ayrımları derinleştirir (Flanagan, 2010:178). İletişimde, ulaşımda ve teknolojide yaşanan büyük gelişmeler refah, güvenilir ve sınırların kalktığı yaşam alanları imgesini canlandırırken küresel kentler, kentin değişmeyen olumsuz niteliklerini tekrardan açığa çıkarır.

Rasyonel aklın eseri olan modern kentler, doğaya tahakküm kuran insanın özgürleşme edimi olmayı amaçlarken sıkışık, karanlık kâbus kentlere dönüşür. Bu kentler insanlığı Orta Çağ'ın açık alandan yana zengin; Rönesans'ın çekici kentlerinden de geriye götürerek teknolojinin tahakkümü altına giren bir insan kitlesinin yuvası haline getirir. Sosyal eşitsizliklerin hakim olduğu kömür kentler, zenginliğini proletaryaya borçludur; Mumford'un da ifade ettiği gibi işçinin hayat kalitesi ne kadar düşerse, sermayenin kazancı bir o kadar artıyor, kentler gittikçe genişliyordu (Mumford, 2007:501).

Kentleri ve özneleri kuşatan modernite, tüm değerlerin yıkımı, aynı anda yeni değerlerin sonsuz üretimiydi. Geçmişinin yıkılmasıyla özgürlüğüne kavuşan özneler, aklın onlara açtığı yolda coşkun bir ilerlemeyi arzuladı. İnsan zihninin tümden dönüşümü, Marx'a göre "katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği" bir evrenin parçası olmaktı. (Berman, 2013:27). Geleneklerinden, metafizikten ve nihayetinde tanrının ölümüyle ondan kopan bireyler yeni bir kimliği üstlenir. Bu kimlik aklın ve bilimin yolunda, sosyal biz düzenin tesis edildiği, insancıl bir yaşam doğrultusunda birleşmeyi amaçlıyordu. Aklın egemenliği ve Tanrı'nın yok oluşu doğanın ve toplumun metafizik bir güçten bağımsız bir makine gibi algılanması fikrini doğururken insan bu makinenin işleyişini öğrenerek kendi çıkarları doğrultusunda kontrol etme gücüne sahip olacaktır. Modernlik düşüncesi, aklı merkeze alarak toplumu yasalar altında birleştirip düzene sokarken, demokrasiyi tek akılcı yönetim biçimi olarak görerek özneleri ulus devletler altında birleştirecekti. Böylece insan aklın yolunda mutluluğa, özgürlüğe ve refaha kavuşacaktı. (Touraine, 2002:13) Modernlik düşüncesi yalnız siyasi ve toplumsal dönüşümleri değil, aynı zamanda iktisadi dönüşümlerin de başlangıcı olur. Piyasa ekonomisi ve devamında kapitalizme giden süreçte akıl, modernitenin özünü oluşturan sonsuz ilerlemeyi merkezine alarak sadece fikirlerde değil, 'üretim ve çalışma biçimlerinin de ilerlemesi' anlamına gelir. Bu ilerleme sanayinin yükseldiği kentlerde yaşayanların hayatını altüst eder. (Touraine, 2002:80). Teknik ilerlerken, Sanayi Devrimi'yle birlikte emek süreci insana değil, makinelere bağlı olur (Jeanniere 1994:20). Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor'*da, Rönesans ve reform çağıyla başlayan modern dönüşümü Marx'ın *Komünist Manifesto'*su üzerinden yorumlayarak, modernizm okumalarında uçları birleştirilmeyen kavramları bu

başlık altında birleştirir. Berman'a göre Marx'ın modern burjuva toplumu tasviri, aynı zamanda modernizmin dinamiklerinin bir tasviriydi. "Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve insanlar nihayet kendi gerçek yaşam koşullan ve diğer insanlarla ilişkileriyle yüzleşmeye zorlanıyorlar." Rasyonel düşüncenin, pozitivizmin öne çıktığı akıl çağında kutsal değerler dünyevileşirken, özneler içinde bulunduğu bu radikal değişimin hem bir nesnesi hem de bir öznesi haline geliyordu (akt. Berman: 127-128). Marx, Manifesto'nun ilk bölümünde modernizm süreçlerine dair tespitlerde bulunurken büyük metropollerin oluşumuna dair bilgiler verir. Bir dünya pazarının oluşması ve büyümesi, ardından üretim ve tüketimin kozmopolit bir nitelik kazanması ile kapitalist süreçler bağımsız üretici güçsüz bir hale getirir. Üretim ve sermaye gittikçe daha da merkezileşir; kapitalizmin yarattığı yeni yoksullar, üretimin merkezlerinde, fabrikalarda çalışmak üzere büyük, büyülü kentlere akın eder. Böylece işçi sınıfının sefaleti başlar (Berman, 2013:129). Marx'ın kapitalizmi, modernitenin dur durak bilmeyen ritmini taşır; dünya darmadağın olurken tanınmaz bir hale gelir, katı olan tüm toplumsal yapılar ve kurumlar hacim değiştirir. Touraine, Marx'ı sanayileşmenin toplumbilimcisi olarak görür; köklü dönüşümler fabrika toplumlarını yaratmıştır. Böylelikle insan varlığı ticaret ve üretim ile büyük bir tehdit altına girerek insanların metaya indirgendiği, varlıklarının para ve ideolojilerin egemenliğinde tutsak edildiğini ifade eder (akt. Touraine, 2002:97). Touraine, akılcılığın, güçlülerin ve otoritelerin verimi ve karı her amaçtan üstün tutarak, bilimin ve aklın bu noktada araçsallaştırıldığını vurgular; Taylor'cılık, bilimsel katılığa göre düzenlenen çalışma ritminin işçinin fizyolojik ve psikolojik süreçlerini göz ardı ederek refah toplumunda nüfusun büyük bir çoğunluğunu boyunduruğu altına alır. Touraine modernite üzerine şunu söyler: "Modernliğin kurtarıcı gücü, modernlik başarıya ulaştıkça tükenir." (Touraine, 2002:109). Berman ise modernitenin çıkmazları üzerine şunu ekler: "İnsanlık doğaya hükmettikçe, insan öteki insanlara ya da kendi lanetine köle oluyor. " (Berman, 2013:33) İlerleme, tüm değerleri ve sistemleri dönüşüme uğratırken insan yaşamının her bir alanını maddileştiriyordu. 20. Yüzyıla gelindiğinde dünyaların birbirine yaklaşarak sınırların ortadan kalktığı, toplumsal ve bireysel özgürlüklerin kutsandığı modernite, özneleri kitle toplumuna ve kâbus kentlere hapsediyordu. (Touraine, 2002: 109). 20. Aklın iktisadi ve siyasi devrimleri öznenin gündelik yaşamını da tümden dönüştürerek, kitleleri yönsüz ve kimliksiz kalabalıklara dönüştürür. Yıkımlar ve yeniden inşaların ortasında özneler merkezini şaşırarak, kimlikleri de akışkan bir hale geldi. Tüketimin yüceltildiği bu yeni çağda kitleler kendilerini metalar ile tanımlamaya başlarken, yıkılan kimlikler bütünlüğünü yitirmiş yeni kimlikleri yaratır. Modernliğin araçları ise bu akıldışı kitlelerin akıldışı taleplerinin hizmetine giriyordu (Touraine, 2002:171).

1.2. Modern Kentin Yeni Bir Aktörü: Sinema

> *Sinema nerede? Dışarıda, şehrin her yerinde, filmlerin ve senaryoların o harikulade, sürekli performansı etrafınızda* (Jean Baudrillard, 1988:56).

20. Yüzyılın kitle kültürünün ürünü sinema, başlangıcından itibaren kent yaşamından türeyen ve kentin ritmiyle hayat bulan en yeni sanat dalıdır. Yeni yüzyılda, sanayileşmenin etkisiyle derin değişimler yaşayan kentler, bilgi ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi, elektriğin günlük rutinin ayrılmaz bir parçası olmasıyla içinde yaşayan zihinleri de dönüşüme uğratır. Yeni kitle kültürünün en yeni sanat formu sinema, bu dönemde hızla yükselir. 1895'te Paris'te, Le Grand Café Capucines'te, Lumière kardeşlerin ilk gösterimlerini yapmasıyla beraber Paris'ten diğer kentlere de yayılır. Seyircilerine başka diyarların kapısını açan bu gelişme aynı zamanda siyasi ve sosyal dönüşümleri deneyimleyen yeni dünyanın da yeni teknolojisi, gerçeği kaydeden ve kaydedilen gerçekliği yeniden üreten bu aygıtın olanaklarının henüz anlaşılmadığı erken yıllarında sadece heyecan verici bir deneyimdir. Bu yeni aygıt kısa sürede New York, Londra, Berlin ve Moskova'da da yayılır.

1905 yılında Amerika'da film gösterimlerine tahsis edilen binalar inşa edilir, *Nickeledeon*'lar alt sınıfların ve göçmenlerin eğlencesi olur. 1908 yılına gelindiğinde Amerika'da beş bin nickeledeon olduğu görülür. Paris, Berlin ve Moskova sinema salonlarında orkestralar eşliğinde yapılan gösterimler, kitlesel ve kente özgü bir eğlencedir. Erken yıllarında düşük sınıfın boş zaman aktivitesi olan sinema, ancak 1920'lere gelindiğinde değişen temasıyla orta sınıf eğlencesine dönüşür. (Abisel, 2003:43). Böylelikle 1920'lerde sinema, kültüre, felsefi tartışmalara yön vermeye başlar (Mennel, 2008:6-7). Kentin kaotik ve parçalı yapısının, bitmek tükenmek bilmeyen sokaklarının ve bu sokaklarda dolaşan işçinin, burjuvanın yaşamından kesitleri çağdaş ve teknolojik bir flanör[2]edasıyla sunan hareketli görüntüler, modern kentin ve insanının gerçekliğini yakalama gücü bakımından diğer sanat dallarından üstün gelir. Kracauer sinemanın, "gerçeği devinirken sunduğunu" ifade ederek bu işlevi bakımından sinemanın fotoğraftan üstün geldiğini ifade eder (Kracauer, 2015:125). Walter Benjamin, "mekanik yeniden üretim çağında", insanlığı bir hapishane gibi çevreleyen kent sokaklarını "saniyenin dinamitiyle patlatan" sinemanın, kent insanını özgürleştirdiğinden bahseder (Benjamin, 1939:265).

Sinemanın modern yaşantıyı ifade etmedeki gücü belirginleşir. 20. Yüzyılda modernliğin şok edici yenilikleri, kitle kültürü, üretimde yaşanan gelişmeler, insanlığa bilim ve teknoloji vasıtasıyla bahşedilen tüm bu yeniliklerin ve yaşam tarzlarının gerçekleştiği mekân, kent ve kentin dokusu tüm sanat dallarının ana konusuydu. Thomas Mann, Marcel Proust, Alfred Döblin ve James Joyce edebiyat alanında modern kentlerden ilham alarak Simmel'ın kuramında bahsettiği metropol insanının bezgin ve

[2] Fransızca avare gezinen anlamını taşıyan *flâneur*, bir şehir gözlemcisi-dedektifidir. Walter Benjamin flanörü, "kalabalıkta yaşayan bir terk edilmiş kişi" olarak tanımlar (Benjamin, 1993:355).

karmakarışık zihnini, yapıtlarına taşıdılar. Alfred Döblin, 1929 yılında yazdığı *Berlin Alexander Meydanı* romanında kent insanını modernist bir üslup-montaj tekniğiyle ortaya koyarak sinemadaki ritim duygusunu romana taşıdı. Döblin, Berlin'i merkezine aldığı romanın farklı sanat dallarında ifade olanaklarını tartıştığı söyleşide şunu söyledi: "film sınır tanımıyor. Yazar, kendini aniden bir odadan çıkıp büyük, açık bir manzaraya veya büyük bir toplantıya giren biri gibi hissetmelidir (Balach, Bock, 1996:237-238). Sinemanın kenti tasvir etmedeki etkinliğinden etkilenen Döblin'de modernist bir anlatım olan montaj tekniği ile edebiyatı sinemaya yaklaştırdı.

Lumière kardeşlerin sinematografı çoğunlukla bu yeni aygıtın hareketi kaydetme yeteneğini kullanarak sinemanın ilk izleyicilerini yaratıcılıktan yoksun, kısa olay örgüleriyle büyüledi. *Fabrikadan Çıkış* (1895, *la sortie de l'usine lumiere a lyon*), *Trenin La Ciotat İstasyonuna Varışı* (1896, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), basit hareketlerin kaydı, dünyanın salt bir sunumudur. Kamusal alanların ve kalabalıkların ardındaki gerçekliğin peşinde olan sinemanın, bu belgeselvari ilk örneklerine ilgi 1895'teki gösterimden iki yıl sonra azalır. Lumière'lerin şehir manzaraları yerini Georges Méliès'in illüzyonlarına bırakır. Sinemanın teknik ve olanaklarını araştıran Méliès, negatif üzerinde yaptığı oyunlarla ve mizansenle sinematik bir biçim keşfindedir. Modern insanın fantezilerini kendine özgü mizahi üslubu ve illüzyonlarıyla süslediği filmi *Aya Yolculuk* (1902, *Le Voyage dans la lune*), seyirciyle buluştuğu dönem oldukça popüler olur. Sinemanın, salt gerçeği kayda almasının ötesindeki özü, Méliès'in denemeleriyle açığa çıkarak sinemanın aynı zamanda bir dil olduğu ve bu alandaki sanatçıların da anlamı, bu dili kullanarak farklı yollarla keşfe çıkılabileceği ortaya çıkar. Méliès'in film negatifinde uyguladığı gizemli tekniklerin kısa süre sonra diğer sinemacılar tarafından ortaya çıkarılmasıyla birlikte sinemanın olanaklarının keşfi hız kazanır ve sinemada anlamı yaratan en önemli öge olan "montaj" film tekniğinde öne çıkan kavram olur.

20. Yüzyılda kent dokusu sinemada yenilikçi bir üslupla ortaya konur. Sinemanın erken dönemlerinde deneysel kent senfonileri çekilir: Charles Sheeler ve Paul Strand'ın *Manhatta* (1921), Alberto Cavalcanti'nin *Zaman Dışında Hiçbir Şey* (1926, *Rien que les heures*) André Sauvage'nin *Paris Üzerine Çalışmalar* (1928, *Études sur Paris*) Walter Ruttmann'nın, *Berlin: Bir Büyük Kent Senfonisi* (1927, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*), Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmleri 20. Yüzyılın metropollerini sunar. Sovyet yönetmen, Vertov'un *Kameralı Adam*'ı modern kentin objelerini -otomobil, tren, tren, telefon- agresif kesmelerle birbiri ardına sıralarken teknolojik kentlerinde makine ve insan ayrımının silikleştiğini vurgular. "*Kameralı Adam* [1929] şehri, her yerde hazır ve nazır görme makinesi olan kamera tarafından görülen, uçsuz bucaksız bir makine olarak resmeder." (Perez, 1998:159). Vertov'un "sine-gözü"nün kaydettiği çeşitli kent mekânlarının ve yüzlerinin, yenilikçi montaj tekniği ile birleşiminden doğan ritim hissi, doğrusal olmayan bir zamanın ve sürekliliğini kaybeden uzamın bir ifadesine dönüşür. "Ben Sine-gözüm, mekanik bir gözüm. Bir makine olan ben,

size dünyayı ancak benim görebileceğim şekilde gösteriyorum" (Vertov,2007: 18). Onun *Sine-göz* kavramı, bir senaryo ya da oyuncu olmadan kameranın kayda aldığı yalın gerçekliği aktarmaktır. Ona göre sinemanın temel görevi: "tek bir bilinç, tek bir bağ, komünizm mücadelesindeki tek bir kolektif irade aracılığıyla birleştirmek" (Vertov, 2007: 59)

Kameralı Adam, Vertov'un "sine-göz" manifestosunun temel ilkelerinin aktarımı ile başlar. "İzlemekte olduğunuz film görsel sahnelerin sinemasal bir dilde vücut bulmasıdır… senaryo olmaksızın… sahne olmaksızın" (Vertov, 1929:00:24). Sinemasının ilkelerini açıklayan Vertov, filminin başlangıcında kamera operatörünü, gösterime hazırlanan bir sinema salonunu ve sinema perdesi önündeki seyircilerini kayda alır. Böylelikle filmin bir öznesi olduğu pekişen seyirci, herhangi bir makyaj yapılmadan belgelenen gündelik yaşamlarının akışını izlemeye hazırlar. Ardından henüz uyanmamış olan Moskova'nın dingin sokakları kadrajdadır; sokaklarda uyumakta olan evsizler, işe hazırlanmakta olan işçiler, arabacılar, boş fabrika ve ofisler… Uzun bir iş günü başlamadan önceki son saatlerde sokaklar gürültüye ve kalabalığa hazır bekler. Kentin uyanmasıyla dükkanların kepenkleri açılır, sokaklar ve tramvaylar aceleci bir kalabalıkla dolar ve makinelerin mesaisi başlar. Terziler, hamallar, inşaat ve fabrika işçileri artık işlerinin başındadır. Zaman zaman Moskova sokaklarında kamerasıyla dolaşan biri belirir. Kameralı adam kayda alacağı özneleri ve objeleri arıyordur. Kent, makine ve insan gücünün ahenginin, modern bir yaşamın alanıdır. Vertov, Bolşevizmin tahayyülündeki bir toplum vizyonunu kayda alarak "sine-göz"ün olanaksızlığını ortaya koyar; *Kameralı Adam* rejimin idealize ettiği bir endüstri kentini, makinelerle aynı mücadele içinde kitlelerin şiirsel bir ifadesi olurken, Fritz Lang, *Metropolis*'te makinaları, işçileri yutan şeytani canavarlar olarak tasvir eder.

Walter Ruttmann'ın *Berlin: Bir Büyük Kent Senfonisi'nde* kent Vertov'unkinden farklı bir görünüme sahiptir. Vertov'un kenti, idealist, kolektif bir rüya olan, kitlelerin mekanik emeğiyle yükselen bir kent iken, Walter Ruttmann'ın Berlin'i kaotik ve başıboş bir atmosfere sahiptir. Berlin'in dört bir yanında düzeni tesis eden polisler bulunur. Ruttmann, sokakta gezen insanlardan bir maymuna kesme yapar; modern kentleri inşa eden rasyonel akıl, doğa karşısında üstünlüğünü sağlar fakat bu sefer de yarattığı kentlerin boyunduruğuna girer.

Modern kentlerin fetiş objeleri olan tren, tramvay ve otomobiller Ruttmann tarafından sıkça kayda alınır. Berlin'in yoğun bir araç trafiği vardır, film boyunca bu araç trafiğinin ortasında kalan Berlinlilerin mücadelesi göze çarpar. Berlin, Vertov'un tıpkı bir makine gibi işleyen kentiyle kıyaslandığında bozuk bir saati andırır. Berlin'in kent havası hızlı ve tehlikeli bir moderniteyi barındırıyordur. Öztürk, Simmel'ın "Metropol ve Zihinsel Yaşam"ı ile *Berlin: Bir Büyük Kent Senfonisi* arasındaki bağı vurgulayarak çeşitli zamanlarda ekranda beliren saatlerin, işyerlerine yetişmeye çalışan kitlelerin hızlı adımlarının, kentleri birbirine bağlayan ulaşım ağlarının kentin sayısallığını ve

dakikliğini vurguladığını belirterek kaotik kentsel yaşamın bütünlüğünün ortaya koyulmaya çalışıldığını ifade eder (Öztürk 2007:175).

Ruttmann'ın Berlin'i, politik bir kentin de tasviridir. Paris, Londra ve New York metropollerinden daha politize olmuş bir havaya sahip olan Berlin'de kamera, ateşli siyasi toplantıları ve gösterileri kayda alır. Montajında tezatlıklardan da yararlanan Ruttmann, sınıfsal ayrımların şekillendirdiği kent deneyimini belgeler. Sokaklarda salınan son moda kıyafetler içindeki hanımların ve büyüleyici vitrinlerin göz kamaştırıcı havasının dışındaki Berlin'de, dilenen bir yaşlı kadın, hatta intihar teşebbüsünde bulunan genç bir kız vardır. Kracauer, Ruttmann'ın sinemasının içerikten zayıf, biçimsel yanına dikkat çekerken *Berlin: Bir Büyük Kent Senfonisi'nin,* "Berlin'in yüzeysel bir yaklaşımı" olarak nitelendirdi. Toplumsal karşıtlıkları çeşitli biçimlerle sergilediği belgeselde kesin bir başkaldırının bulunmadığını ve sadece biçimsel tercihlerin gölgelediği temalar olduğunu belirtir. "Bunların Berlin'in "temposu"' denmiş olanı simgeleyebilirler; ancak bunlar artık makinelerle ve işlevleriyle ilişkili değildir." (Kracauer, 2011:180).

Ruttmann'ın tıpkı Vertov gibi, kendine özgü bir ritim hissiyle sıraladığı Berlin görüntüleri, kent üzerine farklı görme biçimleri sunar. Ritim hissi müziğin temposuyla desteklenerek Ruttmann'ın kent senfonisi modern insanın ahenkli, çalışkan, kente özgü yaşamını resmeder. Bu kent tasviri makineye bir övgüyken tehlikeli derecede Nazi ideolojisine de atıfta bulunur. Berlin'in gündelik yaşamının belgeseli olan film, kentin ritmi içerisinde normalde görülmeyen sıra dışı detayları, kanalizasyon ızgaralarını, sokaktaki çöpleri kayda alarak -Cavalcanti'nin tıpkı *Zaman Dışında Hiçbir Şey*'de yaptığı gibi- günlük yaşantıda aşina olduğumuz nesneleri görünür kılar (Kracauer, 2011:142). Onun bütünlükten yoksun kent görünümleri, kitlesel hayatın merkezini şaşmış özünü ortaya koyar.

Kentlerin heyecan verici, senfonik görüntülerini sunan Ruttmann ve Vertov'un bu iyimser yaklaşımlarının yanı sıra aynı yıllarda kentleri filmlerine taşıyan yönetmenlerin bu mekân üzerine farklı vizyonları vardır. Yenilikçi teknolojilerin yükseldiği modern kentlerin gündelik akışı, sanatta insanlığın geleceğine dair belirli tasavvurların oluştururken, kent sinemada bir distopya olarak vücut buluyordu. Fritz Lang'in 1927'de, Weimar Cumhuriyeti'nin en güçlü döneminde çektiği *Metropolis*, fütüristik bir kâbus kentin hikâyesini anlatır. Mühendislik ve resim eğitimi alan Lang, New York'un siluetinden aldığı ilhamla inşa ettiği Metropolis'i, Babelsberg Stüdyoları'nda çeker. *Metropolis*'te Alman Rasyonalitesinin inşa ettiği bir şehrin hikâyesini; Babil Kulesi'ni andıran merkeziyle faşist bir kenti anlatır. Şehri yöneten ve şehrin mutlak sahibi Joh Fredersen, tüm bu gücü miras bırakacağı oğlu Freder ile diğer üst tabakayla beraber Babil Kulesi'nin tepesinde zevki sefa içerisinde yaşarken, Metropolis'in işçileri yer altına sıkıştırılmıştır. Freder'in yer altı şehrini keşfetmesiyle başlayan değişimi Maria ile tanışmasıyla devam eder.

Lang'in *Metropolis*'i de düzene ve dakikliğe ve hıza vurgu yapar; vardiya değişim sahnesinde işçilerin stilize edilmiş bir mizansen ile gerçekleştirdiği iş devralma töreni, makinenin bir parçası olan insanın korkutucu bir tasviridir. Ekonomist Karl Bücher, 1896 yılında yazdığı *İş ve Ritim* makalesinde, modern endüstriyel toplumlarda insanın bedeni üzerinde hakimiyetini kaybettiğinden bahseder; geleneksel toplumlarda araç-gereçleri kontrol eden insan artık kendisini makinenin kontrolüne bırakır.



Görsel 1. Metropolis'in Tasarımı (Erich Kettelhut, 1927, Deutsche Kinemathek)

"Endüstrinin ritmi bedenin ritmini geride bırakır." (akt. Cowan, 2007:228). Metropolis'in işçileri de zorba bir iktidar altında kendilerini makinelerin ritmine kaptırır, film aklın ve ellerin kalp aracılığı ile uzlaşacağı düşüncesini ortaya koyar. Filmin finali işçilerin ve "zorba"nın anlaşmaya varması ve sahte bir huzur hissiyle son bulur, oysa zorbanın iktidarı gizli bir hale bürünür.

UFA stüdyolarında çekilen *Asfalt*'ta, (Joe May, 1929, Asphalt) Berlin'in zarif meydanları stüdyoda tekrardan inşa edilir; kent trafiği stüdyoda canlandırılır. Düzenbaz genç bir kadının, lüks bir yaşama kavuşmak için hırsızlık yapan Else'nin, kendisini yakalayan polis memurundan kurtulmak için onu baştan çıkarması işlenir. Aynı dönem Phil Jutzi tarafından çekilen *Berlin Alexander Meydanı*'nda (1931) ise cezaevinden çıkan Franz'ın tekrardan suç dünyasına çekilişini izleriz. George ve Werner Hochbaum'un yönettiği *Römorkör M 17*'de (1932, Schleppzug M 17) ise eşi ve oğluyla teknede yaşayan Henner Classen'in Berlin'e yolculuğunu izleriz. Şehre vardıklarında bir suç çetesinin üyesi olan Gescha ile yolları kesişen Henner, kadını polislere teslim etmez ve korur. Gescha'ya duyduğu aşk uğruna ailesini terk eden Henner bir dolandırıcıya dönüşür. Alman sinemasında sokağı ilk kez merkezine alan film, Karl Grune'nin çektiği *Sokak* (1923, *Die Straße*), Dışavurumcu bir kâbus olan Berlin sokaklarını

merkezine alır. Filmde sokaklar, hırsızların ve fahişelerin kol gezdiği tehlikeli bir mekândır. Bahsedilen söz konusu filmler, büyük şehir Berlin'in kaotik, tehlikeli ve zaman zaman ürkütücü bir temsilini, dönemin Berlin'i üzerine belirli izlenimlerini sunar. Kentin tekinsiz sokaklarını anlatan bu kurmaca filmlerden hareketle kent yaşamının geleceğinin -Metropolis filminde olduğu gibi- karamsar, ürkütücü bir distopya olarak belirmesi şaşırtıcı değildir.

Modern kent yaşamının en yoğun hissedilen şehirlerinden biri olan Berlin'in meydanları ve sokakları birçok romanın ve filmin ana teması olur. Büyük kent Berlin'in ve sinemanın ilişkisi edebiyatın da önemli bir temasıdır; Döblin'in *Berlin Alexander Meydanı*'ında meydanlar ve sokakların yanı sıra sinema salonları, film afişleri uzun uzun tasvir edilir. Ana karakter Franz sık sık sinemaya gider ve sinema üzerine belirli izlenimleri açığa çıkarır. Bunun yanı sıra bir dönem Berlin'de yaşayan Amerikalı yazar Vladimir Nabakov, Berlin'de geçen öyküsü, 1932 yılında yazdığı *Karanlıkta Kahkaha*'da, bir sanat eleştirmeni olan Albinus'un baştan çıkarıcı sinema ile yakından ilişkisini ve Berlin'deki burjuva yaşamını ele alır.

İtalya'nın erken dönem sineması Roma, Venedik, Napoli, Floransa kentlerinin büyüleyici mimarisini ve sanatını burjuva turizmi için parlatır. 1896 ve 1902 yılları arasında İtalya'nın çeşitli kentlerinden 100 kare çeken Lumière kardeşlerin İtalyan kentleri bu bağlamda huzurlu ve çekici bir rüyayı andırır (Bertozzi, 2000:222). İtalyan sinemasının ilerleyen dönemlerinde değişen koşullar ve değişen siyasi yaşam ile paralel olarak acı bir gerçekliğe evrilen kentlerin acımasız yüzü sinemada ifade bulur. II. Dünya Savaşı'nın sonlarında, kent ve sokak manzaralarını sunan "Yeni Gerçekçilik" akımı doğar. Yeni Gerçekçi sinema, İtalya'daki ekonomik krizi, yoksulluğu, işsizliği işler; zaman zaman Alman sineması ile kesişen bir sokak tasviri sunar. Yeni Gerçekçi sinemanın önemli mekânlarından biri olan Roma'da, antik zenginliğin ve estetiğin yanı sıra Mussolini'nin yönetiminde faşist bir hava hakimdir; bu dönem geçmişin izlerine müdahalede bulunan iktidar şehrin mimarisini de dönüştürür. Yeni Gerçekçi filmler Mussolini'nin geride bıraktığı kentin ve bu kentin insanlarının hikâyelerini anlatarak faşist bir yöneticinin yol açtığı sefilliği ve yıkımı sunar.

Akımın önde gelen filmlerinden, Vittorio De Sica'nın yönettiği *Bisiklet Hırsızları* (1948, *Ladri di biciclette*), uzun bir işsizlik döneminden sonra bir afiş asma işine giren Antonio'nun hikâyesini anlatır. Afişleri zamanında asabilmek için evdeki çarşaflarını satarak aldığı bisikletini çaldıran Antonio, oğlu Bruno ile Roma sokaklarında karış karış bisikletini ve bisikletini çalan hırsızın peşine düşer. Oğlu karşısında mahcup bir hale düşen Antonio, son çare olarak başka birinin bisikletini çalmaya karar verir. Berlin ve Roma'da, farklı dönemlerde çekilen filmler kentin acımasız yönünün değişmeyen yüzünü gösterir. Kent filmlerde, içerisinde yaşayan alt sınıfı zamanla yok eden, en namuslu insanı bile bir hırsıza çeviren yıkıcı ve yozlaşmış mekânlardır. Yeni Gerçekçiliğin ilk örneği olduğu kabul edilen Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir*'i (1945, *Roma, Città Aperta*), Nazi işgali altındaki Roma şehrindeki bir

grup insanın hikâyesini anlatır. *Almanya Sıfır Yılı* (1948, *Germania Anno Zero*) ve *Hemşehri* (1946, *Paisan*) filmiyle birlikte Savaş Üçlemesini oluşturan Rossellini, *Almanya Sıfır Yılı*'nda, savaş sonrası büyük bir enkaz yığınına dönen Berlin'i kayda alır. 20. Yüzyılın başında modernitenin etkisiyle coşkun bir hal alan kent, savaş ile yeni trajedilere sahne olur. Yeni Gerçekçi yönetmenlerin II. Dünya Savaşı ile sarsılan kent sakinlerini bizzat oyuncu olarak seçmeleri ve filmlerinde gerçek mekânları tercih etmeleriyle Yeni Nesnelcilerin estetik anlayışına benzer tercihler yaptıkları görülür. Böylece sokağın ilgi çekici, kendisinden kaynaklı doğal mizanseni sinemacılar tarafından duyumsanarak bir kez daha peliküle yansır.

Büyüleyici bir Roma'yı anlatan *Tatlı Hayat* (Federico Fellini, 1960, *La Dolce Vita*), gazeteci olan Marcello Rubini'nin İtalyan aristokrasisi üzerine yazacağı köşe yazıları için sosyetenin arasına karışarak Roma'nın ihtişamlı, hayatı maceralarını işler. Bu tatlı maceraları bir süre cazip gelse de Marcello ahlaki olarak yozlaşmış birine dönüştüğünü fark eder; dışarıdan tatlı gözüken bu eğlenceli ve tasasız yaşam onun için sefil bir hal alır. Hazzı öne çıkaran, tüketimi yeni dini hale getiren ve kendisine yeni ikonlar yaratan modern toplumların ahlaki çözülüşünü, Roma'nın kaybedilen ruhunu işaret eden film bir parazite dönüşen aristokratların hayatını anlatır. "Roma, "Bisiklet Hırsızları'nda bisiklet sahibi olamayan ve hayat karşısında mağdur olanların natüralist dekoruyken, "Tatlı Hayat"ta "mutsuz soyluların teatral dekorudur. " (Öztürk, 2007:313). 1960 yılında çekilen film, *Roma, Açık Şehir*'de tasvir edilen yoksul kentin değişen yüzünü; çekici, sürprizlerle dolu Roma'yı; aynı zamanda her kesimden insanın şehrin bu büyüsünün arkasına gizlenen hayal kırıklıklarını da anlatır.

Hareketli görüntülerin gösteriminden ilk sinema gösterimlerine kadar, şehir manzaralarının en çarpıcı anları sinemanın önemli konularından biri olur. Sinemanın anı yakalama kabiliyeti, modern kentlerin karmaşık, durmak bilmeyen temposunu kaydedebilen; edebiyatın ve fotoğraf sanatının eksik olduğu bu hızı yakalama kabiliyetinin açığını kapatarak sinema bizzat kentin bir sanatı olur. Kracauer, Benjamin gibi kuramcıların çalışmalarında sinema ve kentin bu yakın ilişkisi üzerine kuramsal incelemeler rastlarken aynı zamanda sinemanın erken yıllarında kente adanmış filmleri görürüz. Toplumun ve bireyin dönüşümünün şahidi kentler bu anlamda bir anlatım aracı olarak sinemanın da önemli bir konusudur.

1.3. Büyüyen Berlin'de Alman Sinemasının Altın Çağı

1 Kasım 1895 yılında, Lumière kardeşlerin film gösteriminden iki ay önce Max ve Emil Skladanowsky kardeşler, Berlin Wintergarten'de hareketli görüntüyü ilk defa halka izletti. "Bioskop" adındaki aletleri saniye başına 16 kareyi gösteriyordu. Mucit kardeşler 1896'da Unter den Linden ve Alexander Meydan'larının koşuşturmasını kaydeder. Hareketli görüntünün ilk kayıtlarından olan bu Berlin manzaraları tramvayların kesiştiği, at arabalarının yoğunlaştığı Alexander Meydanı'nı ve insan

kalabalığının aktığı Unter den Linden'in bir konu olarak cazibesini açığa çıkarıyordu. Bu önemli başlangıca rağmen Alman sineması uzun süre ulusal bir sinema endüstrisini kuramadı. Kracauer, I. Dünya Savaşı öncesi Alman sinemasını "tarih-öncesi dönem" olarak adlandırarak, *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* adlı incelemesinde, Alman toplumunun iç dünyasının bir tezahürü olan Alman sinemasında bu tarih-öncesi dönemin atlanmaması gerektiğini vurgular (Kracauer, 2010:15).

Alman sinemasının erken döneminin öncü ismi Oskar Messter, Lumière'lerin projektörlerinden daha iyisini geliştirmekle kalmayıp aynı zamanda film ekipmanları üretir ve bir yapım şirketi kurar. Messter, aynı zamanda kurmaca ve haber filmlerinin yönetmenliğini yaparak ilk film setini kurar ve dağıtım ile gösterim aşamalarında da aktif rol oynar. 1905-1910 yılları arasında gösterimde olan filmlerin %30'u Fransa, %25'i İtalya ve %15'i İskandinavya'dan ithal edilirken Alman ulusal sineması pazarın %10'unu oluşturan cılız bir sesti (Elsaesser, Wedel, 1996:23). Yabancı gösterimlerin hakim olduğu sinema sektöründe Messter'in melodramları, dedektif filmleri, operaları öne çıkıyordu. Alman sinemasında yıldız sisteminin temellerini atan Messter, Henny Porten, Ossi Oswalda, Emil Jannings, Reinhold Schünzel, Erna Morena gibi isimleri tanıtarak ticari Alman sinemasının geleceğine yön verdi. 1911 yılında yapımcılığını yaptığı, 8 dakikalık dram filmi *Körlerin Aşkı*, (*Das Liebesglück einer Blinden*) Henny Porten'in bir yıldız olarak parlamasını sağlar. Messter, Robert Wiene'nin yönettiği *Frau Eva*'nın (1916) yapımcılığını üstlenir. Erna Morena'nın oynadığı sessiz film aynı zamanda Emil Jannings'in ilk başrolüdür. Messter film üretim süreçlerini bir bütün olarak tekeline alıp bütünleştiren önemli bir girişimciydi. (Elsaesser, Wedel, 1996:16).

Erken dönemde Messter'in yanı sıra Alfred Duskes, Vitascope, Paul Davidson'ın, Projektions-AG Birliği, Alman Bioskop ve Continental Films bir diğer prodüksiyon şirketleriydi. Savaş döneminde sinemanın bir propaganda aracı olarak gücünü fark eden hükümet, film şirketlerini destekler. 1917 yılına gelindiğinde ise bu şirketleri tek bir çatı altında toplayarak Universum Film Aktiengesellschaft'ı (UFA)'yı kurar (Abisel, 1989:157). Alman sinemasının öncüleri olan bu şirketlerin bazıları-Messter ve Duskes- film stüdyolarını sonrasında UFA'ya devreder. Sessiz film döneminde Alman sinemasına azımsanamayacak bir ilgi mevcuttu; Paul Davidson, hareketli görüntü salonunun ilkini 1906 yılında açar; 1910 yılına gelindiğinde ise 600-1000 koltuklu büyük lüks sinema salonu zincirlerinin sahibidir (Elsaesser, Wedel, 1996:24). Alfred Döblin 1909 yılında yazdığı yazıda sinema salonlarından bahseder:

> *Şehrin kuzeyinde, güneyinde, doğusunda, batı tarafındalar, duman dolu odalarda, hangarlarda, kullanılmayan dükkanlarda, büyük salonlarda, geniş cepheli tiyatrolarda… bir erkekten daha büyük olmayan perdenin karesi, bu beyaz gözle büyülenmiş ve koltuklarına kök salmış bir kitle olan canavarca halka parlıyor. Sert bakışlarıyla. Hoş olmayan kokular yayan erkekler, gözleri yuvalarından düşmeye hazır*

olana kadar bakarlar. Kadınlar, bayat kokulu giysiler içinde, boyalı sokak fahişeleri, başörtüsünün boynundan aşağı kaymış olmasından habersiz koltuklarının kenarında öne doğru eğilirler (Döblin, 1978:37-38).

Küçük İnsanların Sineması yazısında Döblin, sinema filmlerini bir "çöplük" olarak görür ve bu küçük insanların sinemaya bağımlılığını alkolizmle eş değer tutar (Döblin, 1978:38). Ona göre sinema salonlarının ışık saçan afişleri eğitimsiz kesimi adeta hipnotize eder ve gelişmekten yoksun bu kesim kendisine bir çatlak bularak sinema salonlarına sızar. Alman yazar Walter Serner, 1913 yılında yazdığı *Sinema ve Şehvet* (Kino und Schaulust) yazıda da Döblin'in sinema üzerine benzer görüşler yer alır. Serner sinemanın yarattığı illüzyona dikkat çekerek seyircinin "görmenin şehveti ile ekranda beliren ışıklar karşısında büyülendiğinden" bahseder (Serner, 1978:54). Serner'e göre sinemanın en büyük tehlikesi, kitleleri kendisine çeken cezbedici ve gerçeklikten uzak hikâyeleridir. Döblin de benzer bir gözlemle sinemayı bir çöplük olarak görür; fakat 1930'lara gelindiğinde Yeni Nesnelliğin sinemadaki etkisiyle birlikte ekrana sokağa dair gerçekçi görüntülerin yansıdığı görüşünü belirtir. Döblin'in estetik anlayışına yaklaşan sinemanın bu yeni yüzüyle beraber, onda *Berlin Alexander Meydanı* romanını senaryolaştırarak bir filme dönüştürme motivasyonunu yaratacaktır.

Sinema erken Alman sineması döneminde çoğunlukla işçinin, alt sınıfın bir eğlencesidir. Kracauer, sanatsal seyirliklere katılmamış bu alt sınıfın sinemaya ilgi duymasıyla birlikte sirk koltuklarının boşaldığını ifade ederek sinemanın kötü ününe dikkat çeker ve ekler: "Bazen çılgın bir entelektüel yolunu şaşırıp bir sinemaya gidiyordu." (Kracauer, 2010:16). Elsaesser, erken dönemde alt sınıfın sinemaya göstermiş olduğu bu yoğun ilgiye rağmen yapım şirketlerinin daha geniş bir izleyici grubunu hedeflediğini belirterek, üretilen filmlerin çekici kadın oyuncularla genç erkekleri cezbettiğini ve zaman zaman hikâyelerinde yer verdikleri güçlü kadın karakterlerle kadın izleyiciyi de sinemaya çekmeyi amaçladıklarını ifade eder (Elsaesser, Wedel, 1996:22). Sinema seyircisi yapım şirketleri tarafından bir tüketim kitlesi olarak görülürken, sol kanat entelektüeller tarafından ise "asalaklar" olarak görülür. Kendilerini dedektif ve aşk hikâyelerinin büyüsüne kaptıran bu kitle değişim ve dönüşüm çağındaki Alman toplumunun gerisindedir.

Danimarkalı oyuncu Asta Nielsen'ın Alman sineması üzerinde merkezi bir etkisi vardır; Nielsen, filmlere artı bir seyir değeri katarak Alman sinemasının başlangıcında yıldız sisteminin bir temsilcisi olur. Nielsen'ın oyunculuğu teatrallikten uzak ve dönem içerisinde yenilikçi bir havaya sahiptir. Danimarkalı yönetmen Urban Gad ilk ortaklığı *Uçurumlar* (1910, *Afgrunden*)'dan sonra Danimarka'dan aradığı ilgiyi göremeyen oyuncu, bundan sonra *Sıcak Kan* (1911, Heißes Blut)'da Alman Biscope prodüksiyon şirketiyle ilk anlaşmasını yaptı ve devamında *Ölümün Dansı* (1912, *Der Totentanz*), *Süfrajet* (1913, *Die Suffragette*) filmlerini çektiler. Nielsen'ın yer aldığı filmler, yapım şirketlerini hikâyesi olan uzun metrajlı filmlerin üretmelerine teşvik etmesi açısından dikkate değerdir.

Sinema tüketim mallarının, modanın ve yaşam tarzlarının bir vitrini haline gelerek özellikle kadın seyircileri kendisini çekti. Yıldız sisteminin yanı sıra Amerikan Westernleri ve komediler de bu dönemde oldukça ilgi çekti. Barış döneminde seyircinin ilgisini çeken ithal filmlerin hakimiyeti savaşın patlak vermesiyle sekteye uğradı. Pathé'nin, Asta Nielsen ile kendisine Alman pazarında yer bulan Danimarka asıllı şirket PAGU gibi büyük yapım şirketleriyle rekabete içerisinde olan Alman filmleri bu dönem boşalan pazarda hakimiyetini kurdu. Böylelikle ulusal Alman sineması olgunlaşmak için gerekli koşulları buldu. Savaş öncesi kurulan stüdyolar dönemin artan sinema filmi talebini karşılarken, dönemin bir diğer önemli gelişmesi orta sınıfın da sinema salonlarına ilgisinin artması oldu (Kracauer, 2010:22).

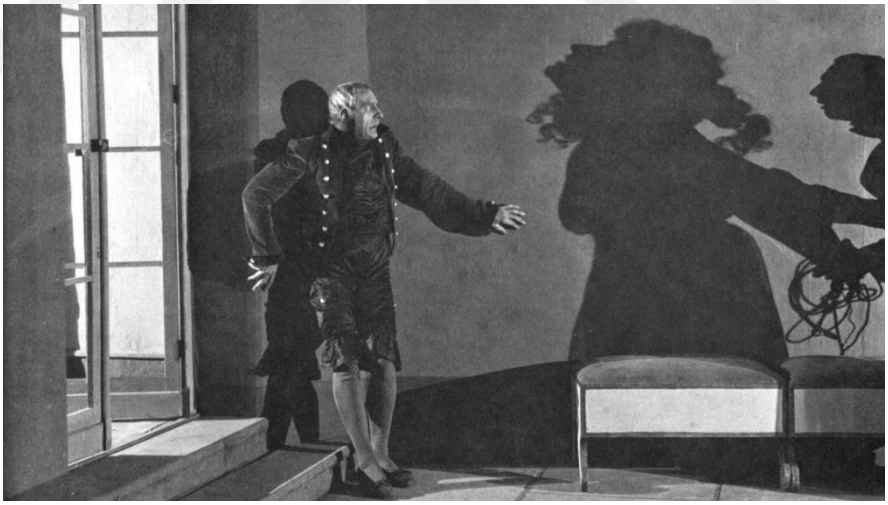
Alman sinemasının erken yıllarında izleyici kitlesinin tüketim güdülerini harekete geçiren ve Amerikan sinemasında hakim olan yıldız sisteminin görüldüğü ticari filmlerinden farklı olarak birkaç film dönem içerisinde öne çıkmaktadır. Bu filmler Alman sinemasının 20'lerden itibaren daha görünür olan ulusal kimliğinin belirli ilk izlenimlerini sunmakla birlikte ulusal sinemayı değerlendirmeden önce bir bütünlük inşa edilmesi açısından incelenmesi değerli olan filmlerdir. Bu filmlerden ilki, *Praglı Öğrenci* (Rye, S. 1913, *Der Student Von Prag*), 1820 yılında Prag'daki yoksul öğrenci, Balduin'in karışık hikâyesini anlatır. Edgar Allan Poe'nun William Wilson kısa hikâyesinden ve Faust'tan esintiler taşıyan, korku türünün örneği olan film, Alman Dışavurumcu sinemanın bir öncülü olarak değerlendirilir. Çekimleri Babelsberg Stüdyoları'nda ve Prag çevresinde yapılan filmin, 1926, 1935 ve 2004 yıllarında çeşitli uyarlamaları yapıldı.

Yoksul öğrenci Balduin'in hayatı, gizemli güçleri olan yaşlı bir beyefendi, Scapinelli ile kesişmesi ile tümden değişime uğrar. Scapinelli, Baldauin'e zenginlik vadederken bunun karşılığında Balduin'in aynadaki imgesini kendisi için ister. Baldauin antlaşmanın şartlarının farkında olmadan kabul eder fakat iş işten geçer. Bolluk içerisindeki Balduin, aristokrat bir ailenin kızı, Kontes Margit Schwarzenberg'e aşık olur. Serveti sayesinde Kontes'e olan ilgisi karşılık bulur, iki aşık gizlice Yahudi Mezarlığı'nda buluşur. Kontes'in müstakbel eşi ikili arasındaki buluşmaları öğrenir, Baldauin'e düelloda meydan okur. Bu sırada doğaüstü olaylar meydana gelir, Baldauin'e tıpa tıp benzeyen biri meydana çıkar. Bu ikiz, Baldauin'in aynadaki imgesidir. Filmin sonunda kendi imgesiyle karşı karşıya gelen Baldauin, ona ateş eder. Fakat vurulan kendisi olur.

Daha önce çekilen kısa filmler, *Rusalka* (Goncharov, V. 1910), Edison'un yapım şirketinin çekimlerini yaptığı *Frankeştayn* (Dawley, J. S. 1910, *Frankenstein*), *Korku Maskesi* (Gance, A. 1912, *Le Masque d'horreur*) filmleri, korkuyu ekrana taşımalarına karşın, *Praglı Öğrenci* korkunun, daha önce yapılan filmlerden farklı olarak derinlikli bir hikâye akışı ile, uzun metraj-85 dakikalık- bir filmde kullanıldığı ilk filmdir. Alman sinemasının halk öykülerine ilgisi zamanla kendisini gösterir, *Praglı Öğrenci*'de de halk öykülerinde olduğu gibi hakkında pek fazla bilgi sahibi olmadığız ana karakter

Bauduin'in hikâyesinin, kıssadan hisse halk hikayelerindeki gibi didaktik bir yanı da vardır. Özel efektlerden ve kamera hilelerinden yararlanılan filmde teknoloji ve hikâye anlatımı birleşerek sonraki yıllarda Alman sinemasında önemli bir tür olacak korku ögesinin öncü bir örneği olur.

Kracauer, *Praglı Öğrenci* için önemli bir saptamada bulunur: "Sinemaya Alman sinemasının takıntısı haline gelen bir temayı getirdi: benliğin temellerine yönelik yoğun ve korku dolu ilgi" (Kracauer, 2010:31). Basit bir öğrenci olan Bauduin'in, yaşamda arzu ettiği şeylere ulaşmasının tek yolu refaha ermesi ve sınıf atlamasıdır. Scapinelli ile sonuçlarını düşünmeden yaptığı antlaşma, kendi benliğinin bir kısmını alırken Bauduin, ne olursa olsun kolay yoldan kazandığı serveti ile bu antlaşmadan sıyrılabileceğini düşür. Bauduin'in peşini bırakmayan kötü ikizi, eski Bauduin ise bir hayalet gibi peşinde dolanarak yaşadığı illüzyonu ona hatırlatır. Kracauer, Ewers'in *Praglı Öğrenci*'de, orta sınıfın içinde bulunduğu belirli karmaşaları işlediğini söyler. Sosyalist düşüncenin çıkarlarına zarar vereceğini düşünen orta sınıfın dış dünyadaki belirsiz toplumsal kötü konumlarının iç yaşamlarına yansıdığını ve bu yansımanın ikilikler yarattığından bahseder. Nihayetinde Bauduin'in intiharı aynı zamanda kendi iç yaşamına çekilen orta sınıfın klostrofobik yaşamının, dış dünyanın gerçekliğiyle karşılaştığında adeta felce uğrayışını anlatır (Kracauer, 2010:31-32).



Görsel 2. Praglı Öğrenci (Der Student von Prag)

Max Mack tarafından yönetilen *Öteki* (1913, *Der Andere*), tıpkı *Praglı Öğrenci*'de olduğu gibi kişilik bölünmesini işler. 77 dakikalık uzun metraj filmin öyküsü *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ı çağrıştırır. Yüksek sosyetede bir akşam toplanmasında Dr. Feldermann, Savcı Hallers ve Yargıç Arnoldy bölünmüş kişilikler üzerine Hippolyte Taine'nin kitabından bir bölüm okuyarak bu ruh bozukluğunu tartışırlar. Fakat Savcı Haller kişilik bozukluğunu alaya alarak varlığını reddeder. Eve dönüş yolunda attan düşen

Haller'in gece yarısında uykusundan "öteki" olarak uyandığı ve bilinçsiz davranışlar içinde olduğu görülür. Haller'in benliğini esir alan bu kötü öteki benlik, kendi villasında hırsızlık yapan birine katılması ve polis tarafından suçüstü yakalanması ile sonuçlanır. Polis sorgusu sırasında kendine gelen Savcı, hafızasını kaybettiğini anlayarak kısa sürede olayları çözüme kavuşturur ve *Praglı Öğrenci*'den farklı olarak mutlu bir sonla, Haller'in dış dünyaya uyumlu bir yaşamı sürdürmesiyle son bulur. Öteki'de orta sınıfın ikiliği geçici bir hal olarak gösterilir.

Golem (Wegener, 1915), sessiz dönemde çekilen bir başka fantastik film örneğidir. Aynı zamanda ruhu olmayan, kilden bir canlı olarak tasvir edilen Yahudi efsane kahramanı Golem, Wegener'in hikâyesinde Prag'da, eski bir Yahudi mahallesinde ortaya çıkar. Bir kuyu kazımı sırasında ortaya çıkan kil heykel, Yahudi bir antika tüccarının ellerinde hayat bularak canlanır. Ağır işlerde çalışarak tüccara uşaklık eden Golem, onu canlandıran tüccarın kızına aşık olur. Bir Kont'a aşık olan kızdan karşılık bulamayan Golem'in aşkı, yıkıcı hislere bürünür ve öfkeli bir canavara dönüşür. Kızdan intikamını almak için elinden geleni yapan Golem, hikâyenin sonunda bir kuleden düşer; geriye parçalanmış kil bir heykel kalır.

Tıpkı *Golem* gibi dışlanan ve ötekinin hikâyesini anlatan, Otto Ripert'in yönetmenliğini yaptığı *Homunculus* (1916), 6 bölümlük bir bilim kurgu hikâyesidir. Bir Orta Çağ halk hikâyesinin kahramanı Homunculus, yapay bir insandır ve tıpkı Golem gibi sevgi hissinden yoksum bir varlıktır yalnız sevgi dışında hisleri hissedebilmektedir. Profesör Horttman'ın yaratmayı arzuladığı bu yapay insan, kıskanç öğrencisi Dr. Hansen tarafından yaratılır. Homunculus büyüyüp olgunlaştığında kökenine dair merakı artar ve yaratılışındaki sırrı keşfeder. Kendisini eksik yaratan Dr. Hansen'e büyük bir nefret duyan Homunculus, Hansen'in kızını ölüme sürükler ve sevgi arayışında, dünyayı dolaşma kararı alır. Macerası sırasında tekrardan kötü deneyimler, hayal kırıklıkları yaşayan Homunculus, insanlığa karşı derin bir nefret duyarak insanlığı yok etmeyi amaçlar.

Wegener'in *Golem*'ine ve Marry Shelly'nin *Frankeştayn*'ına benzerliği bulunan *Homunculus*'un öyküsü, 1927 yılına gelindiğinde, makine ve teknoloji çağında, Metropolis'in insan kopyası olan robotuyla karşımıza çıkar. *Metropolis*'teki robot, Golem ve Homunculus'tan karşıt olarak hislerden tamamen yoksundur. Sessiz dönemin filmleri, Alman sinemasının en parlak yıllarında işlediği temalarla ilham olur. Hikâyelerde öne çıkan bazı motifler ileride Dışavurumcu sinemada kendisini gösterecektir.

Kracauer, Golem ve Homunculus arasında belirli bağlar kurarak iki karakterin toplumun dışına itilen karakterler olduğundan bahseder. *Golem* ve *Homunculus*'un yanı sıra, Max Mack'in *Öteki*'sinde ve Stellan Rye'nin *Praglı Öğrenci* filmlerinin ana karakterleri de aynı dışlanmışlıkla sınanır. Golem, Homunculus ve Bauduin'in sonu tecrit ve yok oluşken, öteki benliğini kontrol altına alan Hasser ise

topluma uyum sağlayarak hayatta kalır. Kracauer, tarihsel süreçler sonucunda aşağılık duygusu içerisindeki Alman orta sınıfının, İngiliz ve Fransızlar gibi devrimler yaparak demokratik bir toplum kuramadıklarını ifade eder (Kracauer, 2010:31-34). İçinde bulundukları gerilimlerin yarattığı psikolojik çöküntü ise sessiz sinema döneminden itibaren oluşan önemli motifleri Alman sinemasına kazandırır.

Halk hikâyeleri ve peri masallarından türeyen hikâyeler ve temaların görüldüğü Alman sessiz sineması kendinden sonraki Dışavurumcu sinemanın bir öncülü olurken film mekânları daha abartılı, ürkütücü bir hal alacak; Hitler iktidarının habercisi şiddet ve nefret unsurlarını barındıran Homunculus'un hikâyesi bu sefer savaş sonrası, 1920 yılında *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nde (*Das Cabinet des Dr. Caligari)* ortaya çıkacaktır. Robert Wiene tarafından yönetilen filmde Caligari, Alman sinemasının en etkili zalim iktidar figürlerinden olur. Bir hipnoz ustası olan Caligari, panayırda gösteri düzenlemektedir. Korkutucu bir görünüme sahip Caligari'nin hipnozu altına aldığı Cesare, hipnozun etkisi altında bir dizi cinayetler işlemeye başlar. Caligari'nin panayırdaki çadırını ziyaret eden iki gençten birinin öldürülmesi ile kuşku çeken Caligari hikâye boyunca yakalanamaz. Arkadaşının ölümünden sonra Caligari'nin peşine düşen Francis, onun bir tımarhaneye saklandığını görür. Fakat hastaneye vardığında Caligari'nin bir hasta değil, doktor olduğunu anlar. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi,* Alman sinemasının Dışavurumcu ilk örneği sayılır. Savaş sonrası toplumun korkunç hatıralarını, hipnoz ve cinayet öyküsüne gizleyen Weine, bu travmaları güçlü gölgeleri ve çarpık mekânları ile ürkütücü, soyut ve kaotik bir ifadesini ortaya koyar.

Dr. Mabuse, Kumarbaz, (Lang, F. 1922, *Dr. Mabuse, der Spieler*) ise Caligari ve Homunculus'ta tekrar eden bilim adamı, doktor karakterini merkeze alır. Yaratıcı, yıkımın başkarakteri olan doktor figürleri Alman sinemasının en çarpıcı karakterleridir. Bir psikiyatrist ve doktor olan Mabuse tıpkı Caligari gibi bir hipnoz ustasıdır. Mabuse de, Caligari gibi hipnozu kötülük için kullanmayı tercih ederek, hipnoz ile etkisi altına aldığı insanları kumar masasında kandırır. Bu yolla kumardan büyük bir servet elde eden Mabuse, kendisine bir suç imparatorluğu kurarak zalim bir lidere dönüşür. Adolf Hitler'in bir yansıması olan Mabuse figürü çılgın bir yönetici, kurduğu korku imparatorluğunun başıdır. Kracauer'ın zorbaların geçit töreni olarak adlandırdığı 20'ler Alman sineması, Alman ulusunun siyasi ve toplumsal yaşamının bir tanıtımı olarak, Nazi iktidarının bir habercisi konumuna gelecektir.

2. İKİNCİ BÖLÜM: YİRMİNCİ YÜZYILDA BERLİN

1918 yılında I. Dünya Savaşı sonrası ilan edilen Weimar Cumhuriyeti, 1933 Hitler iktidarına kadar devam eder. İmparatorluğun geride bıraktığı enkazı üstlenen Weimar Cumhuriyeti, ekonomik, siyasal ve kamusal yaşamda büyük dönüşümler geçirir, Alman toplumu tam anlamıyla yeniden doğar. 1871'den 1914 yıllarına doğru uzanan süreçte yaşanan gelişmeler cumhuriyete zemin hazırlar. Bu dönemde ülkede sanayileşme hız kazanarak artan nüfusu doyurur, kırsaldan kentlere göçler artar. Nüfusta büyük bir artış gözlemlenen bu yıllarda iş gücünün artması sanayinin gelişmesine hız kazandırır. Büyük kentlerin süslü yapılarından uzak, şehrin ücra köşelerine bu yoksul, işçi sınıfı için kalabalık, sıkışık yaşam alanları inşa edilir ve kentlerde tam anlamıyla sanayileşmeye özgü karmaşalar gözlemlenir.

Modern kültürel ve sosyal yapı içerisinde merkezi bir role sahip olan para, aynı zamanda bu yapıların dinamiklerini de belirleyen önemli bir değere dönüşür. George Simmel, modern metropolleri para ekonomisinin yeri olarak niteler (Simmel, 2005:318). Doların değerinin 4.2 trilyon Mark'a ulaştığı kriz döneminde Alman toplumunun para ile ilişkisi belirsiz bir hal alır. Almanya'yı etkisi altına alan enflasyon ile paranın temel fonksiyonu zarar görür; bu anlamda insani ilişkilerde ve kültürde de birtakım bozulmalar meydana gelir. Walter Benjamin, Alman toplumunun enflasyon karşısındaki durumunu değerlendirerek, hayvani güdülerle hareket eden kendi refahını düşünen kitlenin, karşı karşıya kaldığı bu çaresiz durum karşısında şaşkınlık ve hüsran içinde olduğunu; Alman burjuvazisinin durumunu ise "belirsizlik, sapkınlık, yaşamsal içgüdülerin ve aklın iktidarsızlığı, hatta çürümesi", olarak tanımlar. Yaşamsal her ilginin merkezinde yıkıcı var oluşuyla para, doğal alanda olduğu kadar ahlaki alanda da güvenin yok olmasına neden olur (Benjamin, 2004:451-452). Her anlamda sefalete sürüklenen Alman halkı gerçeklikten renkli gece hayatıyla, muhteşem kabare geceleriyle kaçacaktır. İktisadi ve toplumsal buhrana rağmen bu dönemde kabareler dolup taşar. Geleceği meçhul olan, haz peşinde kitleler histerik bir coşku içerisindedir. Dönemin kültürel üretimleri bu coşku iklimini ana teması yaparak orta sınıfın korkularını ve Alman sokaklarında yükselen şiddeti ve şovenizmi ortaya koyar. Weimar Almanya'sının (1919-1933) tipik bir Berlin sanat anlayışı ve akımı olan; 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan Ekspresyonist sanat, I. Dünya Savaşı sonrası hakim olan bunalımlı ortamda yükselir. Georg Grosz, Otto Dix, Karl Schmidt Rottluff ve Ernst Ludwig Kirchner gibi ressamlar Berlin barlarını, kafelerini, sirklerini, kalabalık kabare gecelerindeki donuk yüzleri ve kimi zaman Grosz'un *Metropol* serisindeki gibi bir cehennem niteliği kazanan kenti resmeder. Dönemin sanatçıları bu boğucu havadan kaçış olarak doğanın ve kırsalın görüntülerini de eserlerine konu edinir. Kentleşme ve modernleşmeye bir başkaldırı olan Ekspresyonist sanatın özü Alman şair, tiyatro yazarı ve yönetmeni Bertolt Brecht'e göre "sınırlı ve suni, özgün düşünceden yoksun"dur. Ekspresyonist sinema, Brecht'in Dışavurumcu resim üzerine

ortaya koyduğu düşünceyi doğrular; sosyal eleştirinin eksik olduğu bu filmler yine de dönemin Alman toplumu üzerine içinde birçok ipucu barındırır. Kracauer, *Caligari'den Hitlere: Alman Sinemasını Psikolojik Tarihi* kitabında Alman toplumunun arzularını ve korkularını ana teması olarak kullanan Dışavurumcu Alman sinemasının, Weimar döneminin kültürel-sosyal ortamının bir analizini yapar. Depresif, suç ve sefaletin kol gezdiği gotik sokakları anlatan Dışavurumcu yönetmenler, ekonomik ve siyasi krizler arasında modernizmi deneyimleyen Alman toplumunun yaşadığı gerilim hissini kurdukları hikayelerde ortaya koyar. Bu anlamda Ekspresyonist Alman sineması doğrudan bir sosyal eleştiri geliştirmemiş olmasına rağmen dönemin havasını yansıtmadaki başarısı bakımından Kracauer gibi sinema kuramcıları tarafından çözümlenerek önemli bir kaynak haline gelir. Alman toplumunda yükselen milliyetçilik ve tamamen dönüşüme uğrayan kent mekânı ve kent insanının hızlı yaşamı sokaktaki gerilimi yükseltir. Kracauer'ın Nazizm'in yaklaşan ayak sesleri olarak gördüğü Ekspresyonist filmlerin yanı sıra sokaktaki şiddeti ve sefaleti gerçekçi bir üslupla işleyen "Yeni Nesnellik" akımı içerisinde değerlendirilebilecek çeşitli filmler çekilir. Karl Grune'nin *Sokak* (1923), *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1922), *Dr. Mabuse, Kumarbaz*, Robert Wiene, sokağı Dışavurumcu bir ifadesiyken, Fritz Lang'in *M- Bir Şehir Katilini Arıyor* (1931, *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*), Phil Jutzi'nin *Berlin Alexander Meydanı* (1931, *Berlin Alexanderplatz*), azılı suçluların kol gezdiği tehlikeli, tekinsiz sokakların gerçeğe yakın bir resmini çizer.

Modernitenin en yoğun hissedildiği metropollerden biri olan Berlin şehri, dönemin Alman sinemasında öne çıkarılır; sosyal ve ekonomik yaşamda meydana gelen değişimler filmler aracılığıyla sokağın bir aynası olur. Bazen korkutucu, bazen gülünç-trajikomik karakterlerin dolaştığı sokaklar sinemada her daim güvensiz, adaletsiz bir gündelik yaşamı işaret eder. Bu bölümde, Weimar Almanya'sı döneminin toplumsal ve kültürel ortamı incelenerek büyük şehir Berlin'in bunalımlı atmosferi tarif edilmeye çalışılacaktır. Ardından Berlin'in Nasyonal Sosyalizm iktidarındaki ve sonrasında görünümü ortaya koyularak, kontrolünü kaybetmiş bir diktatörün yönetiminde bir yıkıma uğrayan kent, sinema filmleri üzerinden incelenecektir. Ardından Berlin Duvarı ile bölünen kentin yakın dönemdeki durumu incelenerek ele alınan uyarlamaların tarihsel arka planı desteklenecektir. Son olarak, Berlin'de önemli bir merkeze dönüşen, kentin ideolojik ve kültürel dönüşümlerinin en yoğun hissedildiği Alexander Meydanı'nın dünden bugüne durumu incelenerek meydanın kentleşme ve modernleşme bağlamında önemi ortaya koyulacaktır.

2.1. Weimar Döneminde Berlin'in Kültürel Ortamı

Almanya'nın Weimar Dönemi kültür hayatı bölünmüş politik yapının ve gündelik hayatın bir yansımasıydı. Modenizm-anti-modernizm, liberalizm-anti-liberalizm etkisinde, kuşatılmış Almanya politik ve sosyal olarak tam bir dönüşüm içerisindeydi. Bu demokratikleşme sürecinde ifade özgürlüğü,

başta siyasi muhalifler, Yahudi toplulukları ve kadınların yararınaydı. Modern kültürün savunucusu da kaçınılmaz olarak bu gruplar oldu. Dönüşen ve değişen kültürün en çok hissedildiği yerler büyük kentler-özellikle Berlin-oldu. Hiper-enflasyon dönemi sefaletini geride bırakan kentler muazzam bir zenginlik içerisindeydi; vatandaşlarına da bu zenginliği vaat etmekteydi. Bu döneme "Altın 20"ler dendi. Weimar Dönemi'nde refah arttı; günlük çalışma süresi 8 saatle sınırlandırıldı. Devlet işsizlikle mücadele eden vatandaşlara para yardımında bulundu ve yeni toplu konut projeleriyle işçilere ve beyaz yakalara elektrik ve gaz sistemlerinin olduğu modern konutlara taşınma şansı verildi. Medya özgürleşti ve kadınlara ilk kez oy kullanma hakkı verildi (Weitz, 2007:2). Cumhuriyetin ilanından, 1918'den 1933 yılına kadar Alman toplumu hiç olmadığı kadar demokratikti. Kriz yıllarının ardından politik ve ekonomik stabilizasyon dönemine giren Almanya'da kitle kültürü hakim kılındı. Hiper-enflasyon döneminde yoksulluğa mahkum edilen kitleler günübirlik yaşamlarına devam etti ve geçmişin sefaletini unutmak için materyalleri, coşkun bir haz arayışının tatmini olarak değerlendirdiler. Bu gece hayatını canlandırarak aynı zamanda refah düzeyi artan halkın muazzam bir tüketim çılgınlığına kapılmasına neden oldu. Makineleşme, rasyonalizasyon, modern yaşam stilinin geleneksel değerleri yıkımı, kentleşme, yeni kurumların yapılanması, moda ve ulaşım ağlarının inşa edilişi, eğlence endüstrisinin ve kabarelerin yükselişi gündelik hayat içerisinde hız kesmeden vatandaşlara sonsuz zenginlik ve özgürlük illüzyonunu tesis ediyordu (Kolinsky, 1998:9-10).

Berlin, Weimar Dönemi'nde eşsiz bir büyüme çağına girdi. Kırsaldan kente gelen nüfus, kültürel faaliyetlerin Berlin'e kayması ile iş gücünün ve sanayinin merkezi haline gelen şehir bu nitelikleri ile nüfusu kendine çekiyor; şehrin yeni altyapı ihtiyacı katlanıyordu. Bu nedenle Berlin'in yeni nüfusa ve modern ve rasyonel dönüşümlere ayak uydurabilmesi için muazzam bir dönüşüm planlandı ve hem teknik hem de estetik anlamda dönüşen kent, Londra ve New York'tan sonra dünyanın en büyük üçüncü kenti oldu. Genişleyen kitleleri cazibe merkezlerine çekmek için kentin ulaşım sistemi iyileştirilmeye çalışarak yeni ve gelişmiş metro istasyonları inşa edilir. 1928 yılına ait kayıtlarda görülüyor ki, Berlin'in en yoğun meydanlarından biri olan Potsdamer Platz, taksiler, otobüsler, otomobiller ve bisikletler ile saatte yaklaşık 2,753 aracın geçiş noktasıydı (Bellmann, 1997:111). Metropol Berlin'de yeni kamusal alanlara, alışveriş merkezlerine, büyük yaşam komplekslerine ihtiyaç duyuldu (Saldern, 2009:210). İnşa edilen 500-1000 haneleri toplu konutlar ile her yıl katlanarak artan Berlin nüfusunun barınma ihtiyacı karşılanmaya çalışılarak kente modern bir yüz kazandırmak adına yaşam, eğlence, ticaret ve çalışma faaliyetleri şehrin belirli noktalarında kümelendi; Berlin baştan aşağı yeniden planlanıyordu. Fransız şair Baudelaire, Paris üzerine yazdığı şiiri *Kuğu*'da, "kentlerin görünümünün insan kalbinden daha hızlı değiştiğini" söyler (Baudelaire, 2006:210). Weimar Dönemi Berlin'inin görünümü ise "kendini yenileyen acımasız bir modernitenin" kıskacında büyük bir dönüşüm içerisindeydi (Fuechtner, 2011:3).

"Altın Çağı" yaşayan Berlin sokakları seslerin kakafonisi ve görüntü cümbüşüydü. Siyasi propagandalar, reklamlar ve kabare gecelerinin duyurularıyla dolu sokaklar savaş öncesi Berlin sokaklarının cansız görünümünden oldukça uzaklaşmıştı. Radyo, sinema ve fotoğrafın şehir hayatına dahil olması Almanlar için yepyeni bir dünyanın kapılarını açar. Yeni medya kitlelere, dünyanın öbür ucundaki müzikleri dinleyip, farklı dünyalardaki görüntülere erişebilme imkânı verir. Yeni bir kültürel hayatın başlangıcını oluşturan medya, sınırları silikleştirirken kitleleri yakınındaki gelişmelerden uzaklaştırarak uzağındaki olaylar üzerine merakını cezbeder; böylelikle siyasal hayattan uzaklaşan kitleler oluşur (Oskay, 2021:106). Almanya'da 20. Yüzyılın başlangıcında radyo ve sinema yaygınlaşır; 1926'da Funktrum radyo kulesi inşa edilerek modern anlamda yayıncılık başlar (Storer, 2013:191). 1931 yılına gelindiğinde 3.7 milyon kayıtlı radyo seti vardır. Sinema ise gündelik hayatın vazgeçilmez bir boş zaman aktivitesidir. 1920'lerin ortalarında günlük ortalama 2 milyon Alman sinemalara akın eder (Weitz, 2007:239). 1919'da 2,400 sinema salonu olan Almanya'da yaklaşık 10 yıl sonra salon sayısı 5,600'e yükselir. Berlin flanörü Franz Hessel, *Berlin'de Yürümek* kitabında Berlinlilerin sinemaya olan tutkusunu anlatır:

> *Berlinliler tutkulu sinema müdavimleridir. Haber filmleri bize bu hafta kaçırdığımız bütün dünya haberlerini sunar. Ekranda ağlayan ve gülen, iki kıtanın en güzel kadınları artık her gün bize aittir. Postdamer Meydanı'na yakın, kenar mahallelerde, Memorial Kilisesi ve Kurfürstendamm bölgelerinde ihtişamlı sinema salonları vardır, aynı zamanda her bölgede binlerce küçük sinema salonunun parlak ve cazip ışıkları donuk sokakları canlandırır. Bir de kuş sürüsü gibi matine sinemaları vardır, bu salonlar ruh ve beden için sıcak bir yuvadır. Berlinliler, sinema salonlarında eleştirel değildir; en azından tiyatro seyircileri gibi gazete eleştirmenlerine yaslanmazlar. Kendilerini maruz kaldığı illüzyona teslim ederler. Sinema, monoton rutinlerini unutmak isteyen milyonlar için vekâleten yaşamdır (Hessel, 1929:175).*

Weimar izleyicisi için sinema, süslü Berlin gecelerinin, kabarelerin ve kalabalık kafelerin bir uzantısıydı. Fakat sinema, kabare gecelerinden daha gerçekçi bir illüzyon üretiyordu. Karşılarına geçtikleri bu büyük ekran vasıtasıyla, aşk, korku gibi birçok duyguyu yaşayan seyirci, ekrandaki hikâyelerle büyülenerek kendisini bu kitlesel illüzyona teslim ediyordu. Kracauer, dönemin sinema izleyicisini şöyle anlatır: "sinema genç bir köprü altı çocuğunun özelliğine sahipti; sinema toplumun alt tabakaları arasında eğitimsiz, yabani bir yaratıktı. Filmlerin ayarttığı birçok insan daha önce asla sanatsal seyirliklere katılmamıştı." (Kracauer, 2011:16). Sinemanın güçlü potansiyelinin farkına varan Alman

hükümeti bu yıllarda ülkedeki sinema sektörünü düzenleyen önemli adımlar attı. 1917'de prodüksiyon şirketleri Universum Film A.G. (UFA) çatısı altında birleşti (Storer, 2013:191). Avrupa'da film üretiminin savaş sonrası sekteye uğraması Alman film endüstrisinin kalkınmasının yolunu açtı; Weimar sineması, avangard, Dışavurumcu sinemanın yanı sıra kitleler için basit melodramlar ve komedi filmleri de üretti. Kitlelerin akın ettiği boş zaman aktivitesi sinema, böyle ekonomik ve sosyal hayata henüz yeni sayılabilecek bir zaman dilimi içerisinde giren kapitalist değerlerin bir taşıyıcısı haline gelerek tüketim kültürünün de bir parçası oldu. Sinemanın da bir tüketim nesnesine dönüştüğünü gösteren dönemin önemli yapılarından olan, 1912 yılında inşa edilen Haus Vaterland binası, Weimar'ın eğlence ve tüketim kültürünün de önemli bir temsiliydi. 1927 yılına gelindiğinde 1,196 kişilik bir sinema salonu olarak kullanılan Haus Vaterland binası aynı zamanda içerisinde dönemin dünya çapında en büyük kafesini, bar, taverna, dans salonlarını da bulundurmaktaydı. Hessel'e göre burası "canavar Almanya'nın doğmakta olan totaliterliğini gösteren mükemmel planlanmış bir eğlence şehri" idi (Hessel, 1929:59). Siegfried Kracauer, Vaterland'i, "içinde tüm dünyayı barındıran eğlence merkezi" olarak tanımladı (Kracauer, 2017:92). Kracauer'a göre Haus Vaterland adeta Berlin'in tüketim tapınağıydı.

Weimar Cumhuriyeti'nde sosyalizmden uzak, kitle kültürünün baskın olduğu bir iklim hakimdi. Ünsal Oskay, kitle toplumunu "geleneksiz bir yığıntı toplumu" olarak tanımlar ve Amerika'dan başlayarak Batı toplumunu etkisi altına aldığından bahseder. İnsani ilişkilerin meta arası ilişkilere dönüşmesi, yabancılaşma, özgürlüğün yerini tüketim hazzına teslim etmesi kitle toplumunun ana hatları olarak belirirken kültürel ve ekonomik yaşantıdaki bu dönüşümler yeni bir gündelik yaşam düzenini meydana getirir (Oskay, 2016:34-35). Toplumun farklı deneyimlere açık olduğu bu dönem, kitle kültürünün hakim olmasıyla Alman karakterinin değiştiğini söylemek mümkündür. Belçikalı sosyalist Hendrik de Man, *Sosyalizmin Psikolojisi* kitabında, Weimar işçi sınıfının proleter kültürden çok uzakta, radyo ve sinemada kendilerine sunulan lüks ve ihtişamın izinde, kitle tüketimine ve burjuva eğlencelerine meraklı olduğunu, böylece üst sınıfın eğlencelerini deneyimleyerek aynı zamanda bu sınıfa ait oldukları illüzyonunu da yaşadıklarını ifade eder (Man, akt. Van Der Mill, 1998:167). Sovyet tarzı yaşam ve Amerikan kitlesel üretimi arasında Alman sol partileri dahi Amerikan tarzı kitlesel tüketim toplumunu destekliyordu (Nolan, 1994:63). Çoğu Alman için Amerikan ekonomik sistemi Avrupa'nın zorunlu olarak benimsemesi gereken sistemdi. Amerikan ekonomik sisteminin sol kanat tarafında bile bir mucize gibi görüldüğü Weimar Almanya'sında hayat, kentli işçi sınıfı için zorluydu. Kentli işçi sınıfı, sıkıştırıldıkları kenar mahallelerde yakacak ve gıdadan mahrum kalarak tüberküloz gibi hastalıkları kente yayıyordu. Alman orta sınıfının durumu ise en az kentli işçilerinki kadar belirsizdi. Hiperenflasyon neticesinde Alman orta sınıfı toplumun silikleşen ve kitlesel olarak fakirleşen eğitimli ve entelektüel sınıfıydı. Çoğunlukla akademisyenler, gazeteciler, doktorlar, avukatlardan; Kracauer'ın deyişiyle "maaşlı kitleler"den oluşan orta sınıf, proleterleşmeden, konumunu kaybedip işçi sınıfına dahil

olmaktan büyük bir korku duyuyordu. Parlamentolardan taşan siyaset sokaklara taşınıyor, orta sınıf dönüşmekten korktuğu sınıfın siyasi taktikleriyle, grevler ve gösteriler ile endişelerini görünür kılmaya çalışıyordu. 1919'da itibaren sürüklendikleri yaşam tarzı 1933'e gelindiğinde orta sınıfı büyük ölçüde Nasyonal sosyalizme yaklaştıracaktı. Kentli işçiler ise yıllarca süren sefalet ve işsizlik sorunlarıyla boğuşurken devletin yalnızca vasıflı işçilere sosyal yardımlarda bulunması neticesinde devlete cephe alarak tıpkı orta sınıf gibi Nazizm'e sürüklenecekti (Storer, 2013:176-179). Alman kentleri böyle bir siyasi-ekonomik atmosferde toplumsal kutuplaşmanın uç noktalara ulaştığı, şiddet ve huzursuzluğun sokaklarda kol gezdiği karışık bir dönemi yaşıyordu; modern yaşam, Alman kentlerini bir savaş alanına çeviriyordu.

Amerikancılık, modern ve verimli bir üretim modeli olmanın ötesinde birçok şeyi simgeliyordu; yeni bir dünya görüşünü ve yaşam tarzını sunarak, alışagelmiş cinsiyet ilişkilerini de dönüşüme uğratarak eve kapatılan kadınları özgür kılarak tüketim-üretim yelpazesini genişletiyordu. 1920'lerde yaşanan cinsel devrim için Storer, bu yıllardaki dönüşümlerin 1960'lardakinden daha radikal olduğunu ifade eder (Storer, 2013:181). I. Dünya Savaşı, bu dönüşümün gerçekleşmesinde önemli bir etkendi. Erkeklerin boşluğunu dolduran kadınlar çalışma hayatına girdi; davranış biçimleri, hatta görünümlerini bile dönüşüme uğradı. Kısa saçlı, bazen erkek kıyafetleri içerisinde, sigara içen, erotik, sokaklarda serbestçe dolaşan ve cinselliğini hiçbir kısıtlamaya tabi olmadan yaşayan "yeni kadın" artık erkeği ve ailesi için kendisini kurban etmiyordu (Herrmann, 1994:206). Bu dönüşüm kadınların sosyal haklarının farkına varması ve beraberinde özgürleşme arzusunu doğurdu (Canning, Mcelligott (Ed.), 2009:147-148). Kadının kamusal alana daha çok dahil olması yeni tartışmaları da beraberinde getirdi. 12 Kasım 1918'de kadınlara oy kullanma hakkı verildi. Weimar Anayasası belirli ölçüde kadın ve erkek eşitliğini güvencesi altına almıştı (Storer, 2013:182-183).

İmparatorluğu geride bırakan, demokratik bir düzene ilerleyen Alman toplumunun ahlaki ve toplumsal değerleri dönüşüme uğrar. Demokratik yapı içerisinde özgürlüğe kavuştuğunu düşünen Alman kadını, geleneksel aile düzeninde kendisine biçilen edilgen rolden sıyrılarak kendi hayatının iplerini eline alır; demokratikleşmenin sunduğu özgür bir yaşamın peşinden gider (Weitz: 2007:298). Almanya'da yükselen bu "yeni kadın", cinselliği ve bedeninin kontrolünü eline alır; liberal feministler kürtaj ve doğum kontrol hapının serbestliği için çeşitli kampanyalar yürütür (Storer, 2013:188). Modernizmin kadında uyandırdığı bu özgürlük hissi geleneksel Alman değerlerini ve aile yapısını korumayı savunan muhafazakârlar tarafından tepki çeker. Weimar döneminde ideal evliliğin nasıl olacağını ifade eden kılavuzlar yayımlanır. Bu kılavuzlar ideal erkek ve kadın imgesini tanımlayarak aynı zamanda kadın ve erkek doğasına dair saptamalarda bulunur; kadının geleneksel pasif doğası yeni ve moderne karşı muhafaza edilmeye çalışılır (Weitz: 2007:299). Weimar dönemi, Alman aile yapısına indirilen bir darbedir; 1933'e gelindiğinde Avrupa'nın en düşük doğum oranı 1000 kişi için %14.7 ile

Almanya'ya aittir ve yılda yaklaşık 1 milyon kadın kürtaj olur. 1933'te çiftlerin % 35'inin hiç çocuğu bulunmamaktaydı. Aynı zamanda boşanma oranları en yüksek seviyedeydi. (Grossman, 1950:101-102). Doğum oranlarındaki düşüşün yaşanması Alman kamuoyu arasında tartışmalara neden olur; temelinde Alman ulusu için iyi askerler yetiştirmek olan bu görüşün destekçisi muhafazakâr güruh, kadınları hedef alarak, cinsel özgürlüğe kavuşan kadınların cinsel hastalıkları yaydığına dair bir görüş ortaya atar (Storer, 2013:187). Bu dönemde Hristiyan değerlerine aykırı davranan kadınların dizginlenmesi için kilise, kapsamlı bir devlet kontrolü talep ediyordu. Bu endişeler yalnızda dindar sağcılara mahsus değildi; aynı zamanda liberal orta kesimden, kadının serbest cinsel yaşamını kabul etmekle birlikte ırk sağlığına ilişkin endişeleri ve savaş zamanı kayıplarını telafi etme arzusunu taşıyan görüşler yükselir. Kadının bir anne olarak rolünü yücelten ve cinselliği üreme amaçlı gören bu görüş devletin evlilik kurumunu korumak için gerekli adımların atılmasını ister (Storer, 2013:187).

Hessel ise muhafazakâr görüşlere rağmen yükselen, tartışmalı yeni Alman kadını imajını şöyle anlatır:

> *Yeni bir tür kadın geliyor. . . Genç avangard, savaş sonrası Berlinli kadın. Omuzları hafifçe atletik yapılı kadınlar ürettiler. Giysileri içinde çok güzel, neredeyse tüy gibi hareket ederler. Sadece azıcık bir makyajla aydınlatılan güzel tenleri parıldar. Gülümsemeleri canlandırıcı, iyi görünümlü, sağlıklı bembeyaz dişleri vardır. Kendinden emin bir şekilde ve çiftler halinde dolaşarak Tauentzienstraße ve Kurfürstendamm'ın öğleden sonra kalabalığı ve tıkanıklığını yararlar. Keskin ve net bir şekilde vitrinlere doğru yönelirler... Bu genç kadınlar, güzel bir markanın züppeliğinden ya da aynı eski şeylerden memnun olmaktan çok uzak bir tarz bulmaya başladılar. İnsanın her zamankinden daha sık duyduğu şey gerçekten doğru mu: Berlinli kadınların şıklığı Avrupalı kadınlar arasında en iyisi midir (Hessel, 1929:27-28)?*

Weimar kadınları modaya uygun giyimleri ve zarif görüntüleriyle, "evin sınırlarını gittikçe daha çok aşarak tüketimin gösterişli dünyasına giriyordu" (Weitz: 2007:56). Kadının aynı zamanda tüketici olarak potansiyelinin keşfedilmesi, giyim, ev eşyası gibi ürün reklamlarının odağını tamamen kadınlara kaydırdı (Storer, 2013:183). Özgürleşmenin yerine sınırsız tüketim olanaklarının öznelere sunulması, birçok değerin içini boşaltırken kadının özgürleşmesi ve modern bir kimliğe kavuşumu da sığ bir nitelik

kazanıyordu (Oskay, 2016:35). Berlin'de çoğalan büyük mağazalar ve alışveriş merkezleri burjuva kadınların saygıdeğer biçimde zamanlarını geçirebilecekleri gündelik mekânlardı. Bu mağazalar kadın müşterilerine seri üretimin sunduğu modaya uygun bir hayatın kapılarını açarak; sinemalarda izledikleri zarif hanımların idealize yaşamlarını taklit etmelerine olanak sağlıyordu.



Görsel 3. Weimar Almanya'sında Berlinli bir kadın (1924)

Alman dindarları rahatsız eden tek kesim özgür, kendine güvenen "yeni kadın" değildi. Toplum ahlakına ve ulusal sağlığa en büyük tehdit yaşanan cinsel devrim ile kamusal yaşamda daha görünür hale gelen eşcinsellikti. Weimar Almanya'sı tam anlamıyla "Modern Avrupalıların toplumsal ve kültürel geleneklerinin sınırlarının test ettiği bir mahşer laboratuvarı" idi (Large, 2001:158). Bu dönemde Berlin ve Hamburg gibi merkezi şehirlerde çeşitli yeraltı gey barları açılır ve eşcinsellere yönelik dergiler basılır (Weitz: 2007:305). Savaş sonrası genç nesil, eski nesilden tamamen farklı yepyeni bir zihnin temsilcisiydi. Sekse ve cinselliğe karşı tutumları basitti: "Bırakın insanlar istediklerini yapsınlar, ahlaki yargılarda bulunmayıp dürüst olmak yeterli." Bu tutum yasalarca yasaklanan

eşcinselliğin özgürce yaşanmasına olanak verdi. Berlin gibi büyük ve özgür şehirler bu özgürlüklerin belirli ölçüde serbestçe yaşandığı mekânlar oldu (Weitz: 2007:364). Zamanla eşcinsel hakları devlet tarafından da tartışmaya sunularak belirli serbestlikler getirildi. Buna karşın yasa koyucular ve toplumun büyük bir bölümü tarafından eşcinsellik hala sapkınlık olarak görülüyordu.

1920'ler Berlin'i suçun altın çağını yaşamaktadır (Storer, 2013:193). Weimar Cumhuriyeti Dönemi'nin serbest gündelik yaşamı ve toplumun büyük bir kesimi tarafından yozlaşmış olarak görülen ahlaki değerlerinin en yoğun yaşandığı kent, çoğu kuramcılar ve sanatçılar tarafından günah şehri olarak kabul edilen Babil'e benzetilir. Modern kentlerde mücadele halinde bir yaşam süren işçi sınıfı, ekonomik-siyasi istikrarsızlığın neticesinde her şeyi yapmaya hazırdı. "Sırf başkentteki hırsızlık mahkûmiyetlerinin sayısı, 1919 ile 1923 arasında, savaştan önceki üç yıla kıyasla %81 artmıştı; çalıntı mal almaktan mahkûm olanların sayısı ise %245 fazlaydı." (Storer, 2013:193). Buna karşın Avrupa şehirleriyle kıyaslandığında Berlin, tam anlamıyla bir suç merkezi değildi. Yine de suç oranlarındaki keskin artış, muhafazakarların endişelerini doğrular nitelikteydi (Storer, 2013:195). Bu dönemde şiddet Berlin sokaklarında kol geziyordu; gazeteler gizemli cinayet haberlerinin öykünmeleriyle doluydu. Natüralizm, realizm ve modernizmin birleşimi olan, Alfred Döblin'in gerçek bir cinayet haberinden yola çıkarak yazdığı *İki Kız Arkadaş Zehirle Cinayet İşledi* (1924), bu dönem okuyucu tarafından merakla okunan vaka incelemesiydi. Döblin'in erken dönem eserlerinden biri olan öykü, 1923'te gerçekleşen gerçek bir cinayet vakasını işler. Ella Klein ve Margarete Nebbe adlı iki aşığın beraber olabilmek için kocalarını nasıl zehirlediğini anlatan kitap dönem içerisinde popüler olan kadına şiddet ve kadının işlediği şiddet temalarına değinmesiyle büyük ilgi görür. Weimar Almanya'sı okuyucusunun ilgi alanları bize dönemin kaygıları ve iklimi hakkında oldukça bilgi verir; okuyucu eşcinselliğe, yeniye ilişkin merakını giderirken aynı zamanda sokaklarda kol gezen suçun da anatomisini inceler. Andreas Killes'ın gözlemine göre Berlin, paniğin ve zihinsel hastalıkların üreme alanıydı, bu anlamda şehrin paniği içerisindeki kişilerin ilgisi de istisnai kişiler tarafından işlenen suçların öyküsü olacaktır (Killen, 2006:1-2). Günah kenti Berlin'de, cinayet ve hırsızlık suçlarının yanı sıra fuhuş oranları da oldukça yükselir. Fuhuş, kalabalık kent Berlin'de artık kapalı kapılar ardında yaşanmaktan çıkarak kadınların krizle ve işsizlikle başa çıkması için yaptığı alışagelmiş işlerden birine dönüşür (Storer, 2013:194).

"Maceracı arzular pazarı"na benzeyen 20'ler Berlin'i devasa bir deney alanına dönerek farklılığın, şehvetin, queer kültürün- ötekiliğin merkezi olur (Raffeiner, 2018). Tüm bunlar Weimar Dönemi'nde, modernizmin bir göstergesi olan özgürlüğü tesis eden demokrasiye karşı bir nefret yaratarak, hali hazırda siyasi olarak demokrasiye bağlanamamış Almanya'yı Nazi iktidarına götürecektir.

Alman ulusunu etkisi altına alan modernite adeta bir şok etkisi yarattı ve Avangard sanat ile kendisine yeni bir ifade alanı buldu. Teknolojik gelişmelerin aracılığıyla yeni ifade formları keşfeden

sanatçılar aynı zamanda dans ve tiyatroda sınırları zorlayarak, yeni modern insanın-kent insanının- kendisini içinde buluverdiği ve kendisine yabancı gelen bu yaşamı keşfetme çabasını eserlerine taşıdı. Yaşam ve sanat deneysel bir hal aldı. Dışavurumcu sanat sinemaya taşındı; edebiyatta Thomas Mann, Heinrich Mann, Alfred Döblin, Franz Kafka gibi yazarlar yeni modernist stillerin denemesini yaptı. Hepsi esasında şehir insanını, şehri anlattı. Weimar Almanya'sının avangard sanatı 1931'lerin sonuna doğru ülkede yükselen korku neticesinde geçerliliğini yitirmeye başlar. Weimar kültürü ise Hitler'in iktidara gelmesi ile sona erdi; birçok sanatçı iktidarın değişmesiyle-çoğu sol kanattan yazar, gazeteci, sinemacı- ülkeyi terk ederek Avrupa ve Amerika'ya göç etti.

Modernizm ile geçmiş arasında sıkışan Almanya, Weimar Dönemi'nde tam anlamıyla yaratıcılık patlaması yaşadı. 1910'larda Alman avangard sanatı içerisinde önemli bir etkiye sahip olan Brücke grubu, 1905 yılında Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff ve Erich Heckel tarafından Dresden'de oluştu. Ekspresyonist sanatın öncülü olan grup Afrika kültüründen ve Alman geçmişinden yararlanarak oluşturdukları estetik ile ideal bir dünyanın hayalini kurdular. Bu dünya, mülkiyet, sınıfsal ayrımı, geleneksel ahlaki değerlerden sıyrılmış özgür bir dünyaydı. 1913 yılında dağılan grubun üyeleri Berlin'e taşındığında, metropol hayatının gerçekçi havasını solumuş ve Alman avangardını oluşturan ilk eserleri bu zamanlarda üretmişlerdi (Kolinsky, 1998:262). Akın akın kalabalıkları, sinemaları, kafeleri, renkli vitrinleriyle modern yaşamın merkezi Berlin, bu sanatçılara ilham kaynağı oldu. Dağılan Brücke sanatçıları, fahişelik gibi temaları resmederek ticarileşen gündelik yaşama dikkat çekti; modern yaşam tarzının öbür yüzünü açığa çıkardı.

Militarizme ve milliyetçiliğe karşı çıkan Avrupalı sanatçılar tarafsız bölge olan Zürih'te birleşerek Dada'yı şekillendirir. Amsterdam, New York, Paris gibi şehirlerde de kendisini gösteren akımın en ses getiren, tartışmalı ve çarpıcı ifadesi Berlin'de gerçekleşti (William, 2016:6). Alman Dada grubu, George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann ve Hannah Hoch ise klasik resim sanatının araçları yerine gazete kupürleri ve dergilerden yararlanarak çağdaş Weimar yaşamını yansıtmaya çalışır. Berlin Dada grubu "burjuva kalkınması"nın sona ermesi çağrısında bulunan bir manifestoyu yayımladı (Williams, 2016:12). Dada'nın Almanya'daki en önemli temsilcilerinden Grosz, eserlerinde savaşın mimarı kurumlara, savaş vurgunculara, yönetici sınıfa karşı agresif bir tutumla üretimler yapar; Berlin sokaklarında yükselen şiddet ve modernizmi ortaya koyar. Grosz otobiyografisinde Dada'yı şöyle anlatır:

> *"Her şeye hakaret ediyor, hiçbir şeye saygı duymuyor, her şeye tükürüyorduk: işte bu Dada'ydı. Mistisizm değildi, komünizm değildi, anarşizm de değildi. Bütün bu saydığım hareketlerin bir planı, programı vardı. Bizse tam anlamıyla nihilisttik, simgemiz hiçlikti, boşluktu, boş bir delikti. Ara sıra "sanat" da yapardık. Ama esas amacımız, "sanat eylemi"ni yerle bir etmekti." (Antmen, 2009:131).*

Bu dönemde Berlin'in dinamik ruhu, müziği, dansı, tiyatrosu, dönemin devrimci ruhundan gelir. Alman yazar Arnold Zweig, ekspresyonizmin, sinemanın, edebiyatın ve tiyatronun, savaş sonrası yıkımın ve devrimin güçlü yaratıcılığının çarpışması olarak niteler. Dönemin kırılgan politik ortamı sanatın konusunu da radikal bir kültürel ortamda ürkek hisler taşıyan Weimar Almanya'sı toplumuna yöneltir (akt. Weitz: 2007:27). Sinema kuramcısı Lotte Eisner ise dönemin en önemli sanatsal akımı Dışavurumculuğu, "Alman kasveti" olarak nitelendirir (Eisner, 1969:51). Bunalımlı bir dönemin ifadesi olan Dışavurumcu sanat, sanayileşmenin acı sonuçlarının yansımasıydı. Kent içinde gevşeyen insani ilişkiler, yabancılaşma, hızlanan gündelik hayat, özneleri bu kasvete sürüklüyordu. Geleneksel tüm değerlerin karşısında olan Dışavurumcular, sokaktaki ezilmiş insanın yanında duruyordu (Richard, 1991: 19).



Görsel 4. George Grosz'un cehennem kenti, Berlin. (Metropolis)

Sokağın tekinsiz havasının ve Alman halkının içinde bulunduğu korku öyküsünün izlerini dışavurumcu filmlerde görünür. Dışavurumcu sinema Max Reinhardt'ın tiyatrosundan büyük ölçüde etkilenerek Reinhardt'ın devasa dekorlarından, ışıklandırma tekniklerinden yararlanırlar. Abisel 1920'lerde sinemacıların kendilerini estetik hislere adadığını ifade eder (Abisel, 2003:154). Kendine özgü biçimsel özellikleriyle Dışavurumcu sinema, keskin gölgeler, yamuk ve bozulmuş perspektif kullanımı, gerçekdışı veya görüntüsü çarpıtılmış nesneleriyle dönemin kasvetini ve dehşetini yansıtır.

Ekspresyonist sinemanın karakterleri yaratıklar, şeytanlar, seri katiller, delilerdir. Akımın önde gelen filmleri Robert Wiene'nin *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*; F. W. Murnau'nun *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi (1922, Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)* ve Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse, Kumarbaz, M-Bir Şehir Katilini Arıyor(1931)* ve *Metropolis* (1927) filmleridir. Wiene'nin Caligari'si, Dışavurumcu üslupla çekilen ilk filmdi. Kracauer'ın zorba filmleri olarak nitelendirdiği filmlerden ilki Caligari, Nazi iktidarına yol alan Almanya'nın atmosferini taşır; zorbalıktan kaçmaya çalıştıkça kaos baş gösterir, terör, dehşet ve uğursuzluk her yere sirayet eder (Kracauer, 2010:73). Kracauer'a göre bir diğer zorba filmi *Nosferatu*'dur. Korkunç, kan emici bir zorbayı merkezine alan filmi, Bela Balazs, "kıyametten ürpertici bir taslak" olarak tanımlar (akt. Kracauer, 2011:78). Çağdaş bir zorbayı anlatan Dr. Mabuse serisi ise yönetmeni Lang tarafından "dönemin dünyası için bir belge" olarak nitelendirilir. Dr. Mabuse güce tapan, vicdansız, manipülatif bir yöneticidir; Dr. Caligari ile oldukça benzerdir. Film için bastırılan broşürlerde şu cümleler yer alır: "Savaşın ve devrimin ardından ayaklar altına alınan ve sürüklenen insanlık karşı konulamaz hazlara düşkünlük gösterilmesi... ve aktif ya da pasif bir şekilde suça teslim olunması sonucu endişe yıllarının intikamını alıyor." (Kracauer, 2011:83). Fritz Lang, *Mabuse*'de kaosun zorbalar yarattığını öne sürer, nitekim Almanya tarihi bu savı doğrular.

Weimar Dönemi kültürünün ürettiği ve kısa ömürlü Yeni Nesnellik akımı ise Dışavurumcu sanata meydan okuyarak gerçekliği, şiirsellikten uzak ve belgeselvari bir üslupla sunar. Dışavurumculuğun gerçeği gölge oyunlar, ışık patlamaları ve renk oyunlarıyla yorumlamasına karşın Yeni Nesnellik akımı sokağı ve sokağın insanını olduğu gibi, tüm karamsarlığı ve sefilliği ile resmeder (Štrajn, 2014:7). Brecht, Dada ve Ekspresyonist sanatın toplumun içinde bulunduğu belirsizliği ortaya koyduğunu fakat bir çözüm arayışında olmadığını ifade eder. Edebiyatta Irmgard Keun, Alfred Döblin, Hans Fallada, Emil Erich Kästner; tiyatroda ilk yıllarında Bertolt Brecht[3] de akıma bağlı üretimlerde bulunur. Resimde ise Georg Schrimpf, George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Ekspresyonizmin yapay stilinden koparak yeni bir estetik anlayışını, Yeni Nesnelliği benimserler. Bu dönem sinemada da Yeni Nesnellik akımına dair izler görülür. 1920'lerde sokak filmleri olarak nitelendirilen, Yeni Nesnellik ve Ekspresyonist izler taşıyan filmler çekilir.[4] Bu filmler sokakların gerçek yüzünü resmederek, kentlerin gerçekçi-ürkütücü yönünü anlatır (Abisel, 2003:188). Bu dönemde gösterime giren, Fritz Lang'in merkezine bir çocuk katilini aldığı filmi *M-Bir Şehir Katilini Arıyor*'un, sinemasal dili de Weimar Almanya'sına özgü, Yeni Nesnellik akımının diline oldukça yakındır. Filmin mizanseni, akımın belgesel tarzının bir örneğidir. Suçlular ve katiller Berlin sokaklarında sinsice geziniyordur; M, sokakta başıboş dolaşan işçi sınıfından çocukları hedef alarak şehrin sakinlerinde büyük bir tedirginlik

[3] Adam Adamdır (1926) oyunu, Yeni Nesnellik estetiğine sahip, bu akıma dair öne çıkan tiyatro oyunudur.

[4] *Karl Grune'nin Sokak* (1923), G. W. Pabst'ın *Hüzün Sokağı* (1925), F. W. Murnau'nun *Son Adam* (1924)'ı, Joe May'in *Asfalt* (1929), *Pandora'nın Kutusu* (1929), filmleri bu dönemde çekilen önemli sokak filmlerindendir.

yaratır. Bertolt Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sının (1928) hikayesine benzer şekilde katilin yakalanması için polis ve suçlular birleşir; Weimar Dönemi öykülerinde, istikrarsız siyasi yaşamın izleri bu şekilde açığa çıkar. Adalete ve otoriteye olan inançsızlık, başı boşluk ve otorite yoksunluğu, imparatorluğa ardından demokrasi ve anarşiye olan inançsızlık, Alman halkını totaliterliğe sürükleyecektir.

Alman modernleşmesinin bu hareketli yıllarında sinemaya olan ilgi bir hayli artar. Bu dönem birçok film çekilerek Alman izleyicisinin beğenisine sunulur. Müzikaller, dramlar ve güldürülerin afişlerinin çevrelediği sinema salonlarının cazibesine kapılan, çoğu işçi sınıfı izleyici, gerçek yaşamla hiçbir bağlantısı bulunmayan bu illüzyona kendilerini kaptırır. Bu gönüllü olarak gerçekten kaçıştır. Sol kanat entelektüellerin eleştirdiği bu izleyici kitlesi, afişlerin ve güzel aktrislerin büyüsüne kapılarak dönemin sinema endüstrisini besler.

Ludwig Berger'in yönettiği *Bir Vals Rüyası* (1925, *Ein Walzertraum*), dönemin en ünlü operetlerinden biri olur. Viyana'nın büyülü bir dekor olarak kullanıldığı film, bir aşk öyküsünü işler. Kracauer, geçmişin romantik bir sunumu olarak gördüğü filmin "20. Yüzyıl Viyana'sının sefaletini gölgelediği"ni söyler (Kracauer, 2011:138). Aynı yıl Johannes Guter tarafından çekilen *Ekspres Aşk Treni* (1925, *Blitzzug der Liebe*), karmaşık gönül ilişkilerinin bir komedisiydi. Berlin'de UFA'nın Palast am Zoo sinema salonunda gösterime giren film gençler için yasaklanır. Ana karakterlerin karmaşık aşk hayatları seyirciye gündelik yaşamlarında karşılaşmadıkları, sadece sinema perdesinde görebilecekleri bir aşk öyküsünü sunarak 2 saatlik süre boyunca dikkatlerini ekrana bağlıyordu. Toplumu bir tür felç durumuna sokan güldürüler zihinlerini tamamen boşaltmak isteyen kitle için uygun bir aktiviteydi.

Almanya'daki başarısının yanı sıra uluslararası başarı da elde eden, Josef von Sternberg'in yönettiği müzikal-komedi *Mavi Melek* (1930, *Der Blaue Engel*), Emil Jannings'in canlandırdığı bir profesörün düşüşünü, Marlene Dietrich tarafından oynanan kabare sanatçısının yükselişini anlatır. Profesör, kabare sanatçısı Lola'ya aşık olur, evlenmeleri için üniversitedeki pozisyonundan vazgeçer. Evlendikten sonra ise mutlulukları kısa süreli olur. Lola ise kabare sanatçısı olarak evini geçimini sağlar. Sonunda profesör eve destek olmak için palyaçoluk yapmaya başlar. Lola'yı paylaşmak istemeyen profesörün kısa sürede kıskançlığı ve öfkesi baskın çıkar. Süslü kostümler ve performanslarıyla *Mavi Melek*, Kracauer'a göre halka uygun boş bir gösteridir. Ona göre toplumla ya da gerçekle herhangi bir bağı bulunmayan bu filmler içeriklerini kayda değer bir gerçeklik olarak sunma illüzyonunu yaratarak seyirciyi uyku haline sokmayı amaçlıyordu (Kracauer, 2010:25).

Krausen Anne'in Mutluluk Yolculuğu (Phil Jutzi, 1929, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*), dönemin "Zille[5]" filmlerinden biridir. Bu filmler proletarya karakteri merkezine alarak, kişisel trajedilerin ötesindeki, sınıfsal trajedilerin kaynağını görmezden gelen filmlerdi. Fahişelerin ve hırsızların, alt sınıfın trajedilerinin anlatıldığı film, Nasyonal Sosyalistler tarafından yasaklanan filmlerden biri olur. Kracauer, toplumsal gerçekleri göz ardı etmeyen "zille" filmlerinin yine de aldatıcı ve yapay olduğunu düşündü. Film, Rainer Werner Fassbinder'in 1975 yılında gösterime giren *Anne Kusters'ın Cennete Yolculuğu* (*Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*) filminin ilham kaynağı olur.

Modern ve geleneksel olanın çarpışmasının yaşandığı Weimar'ın deneysel, özgür ruhu, savaş sonrası ekonomik-siyasi krizler ile birleşerek modern sanatta tam anlamıyla bir yaratıcılık patlaması yaşanmasını sağladı. Avrupa tarihinde istisnai olarak görülen Weimar Almanya'sının modernizm serüveni ve kültürünün ölümü, Jelavich'e göre 1933 Nasyonal Sosyalist iktidarında değil, 1931 yılında en üst noktaya ulaşan korku atmosferi ile gerçekleşti (Jelavich, 2009:1).

2.2. Bölünmüş Berlin

1933'te Hitler'in iktidara gelmesiyle Alman toplumu totaliter bir rejimin iradesinde tehlikeli bir döneme girer. *Sonderweg*, (Özel Yol) olarak adlandırılan Alman ruhu, Almanya'yı Avrupa'dan tamamen farklı kılan ulusal karakterinin çeşitli tarihçiler tarafından kavramsallaştırmasıdır. Bu ulusal ve otoriter karakter ülkeyi Nasyonal Sosyalizme sürükler (Bauer, Bankier (ed.), 2000:16). Alman toplumunun demokrasi ile arasındaki zayıf bağlar Weimar Cumhuriyeti Dönemi'nin son yıllarında varlığını sürdüren ekonomik ve siyasi karmaşalar ile pekişir; toplum Alman ruhunu ve ırkını yücelten, hitabeti son derece güçlü olan Adolf Hitler'e hayranlık duymaya başlar. Sağ kesimin yanı sıra orta sınıf ve işçi sınıfını da etkisi altına alan Hitlerci parti, küçük fabrika kasabalarında toplantılar düzenliyor, hatta partinin onayı olmadan geri kalan siyasi partilerin toplantılarının düzenlenmesine izin verilmiyordu. Hitler'in kitleleri coşturan demagojik hitabeti sayesinde destekçileri bir süre sonra toplantı salonlarından taşıyordu; parti, sol görüşten seçmenleri bile etkisi altına alıyordu (Weinberg, 1995:25-26). 1920'lerin ortasında iyileşen ekonomik koşulların, 1929 Büyük Buhran ile birlikte tekrardan çöküşe ilerlemesi; 1929-1932 yılları arasında 1 milyonu aşan işsiz sayısının 6,1 milyona yükselmesi Alman halkını korkutuyordu. Siyasette liberal demokrasilerin işlevsizliği, ekonomide bolluğun vadedildiği kapitalist yaklaşımların karşılığını alamayan Alman ulusu, Weimar döneminde süslü eğlence hayatıyla kaçtığı veya gizlediği korkularıyla baş başa kalır. Krizin baş göstermesi halkın radikalleşmesine de zemin hazırlar. Başarısız koalisyonlar, siyasette demokrasinin işleyişindeki

[5] 1925-1926 yıllarında ortaya çıkan Zille türü adını, Berlin'in proleter semtlerindeki yüzleri çizen Henrich Zille'den alır. Yoksul semtlerdeki çocukları, genç kızları ve işsizleri çizdiği portreler Almanlar arasında oldukça popüler olur (Kracauer, 2010:140).

aksaklıklar, orta-sınıfın sağ kanat partilere yönelmesi ile sonuçlanır. Nasyonal Sosyalistleri iktidara erişme başarısı Storer'e göre propaganda mekanizmasında saklı olduğunu ifade etti; Propaganda Bakanı Joseph Goebbels Alman orta ve işçi sınıfının endişelerini dikkate alarak bu sınıfların geleceğe dair korkularını dindirmeye yönelik başarılı bir kampanya yürütür. (Storer, 2013:212-218).

Nazi dönemi Alman kültürel ortamı, sansür ve propagandanın üstünlüğündeki, Alman ruhunu korumaya yönelik Nasyonel Sosyalistlerin katı politikalarının etkisi altında olduğu görülür. "Reich, sadece ilerleme çizgisini değil, zihni ve ruhani, aynı zamanda uzmanlık alanlarına da öncülük etmelidir." (Shirer, 1960:214). Günlük yaşamda ulaşabildiği her alanı düzenleyen Nazi hükümeti gazete, radyo ve sinema üzerindeki etkinliğini arttırarak içeriklerini düzenler. Goebbels gazete editörlerinin siyasi ve ırksal temizliğini vurgulayarak ideal gazeteci kimliğini ifade eder. Siegfried Kracauer'ın da Alman toplumunu eleştirel bir dille incelediği, Almanya'nın üçüncü en büyük liberal gazetesi *Frankfurter Zeitung*, bu dönem Yahudi kökenli yönetim kadrosundan temizlenerek bu baskıcı iklimde yayım hayatına devam eder. Gazeteciliğin yanı sıra bilhassa radyo, propaganda aracı olarak büyük önem taşır (Shirer, 1960:217-219). Radyo yayıncılığının devlet tekelinde olması Weimar döneminden bu yana radyonun özel sektörden korunmuş bir alan olarak oldukça ulusal nitelik kazanmasını sağlar (Jelavich, 2009:40). Bu anlamda televizyonun evlere girmesinden öncesinde radyo, Alman halkının düşünce dünyasını şekillendiren başlıca yayın organıydı.

Radyo ve gazetedeki sansür ve kontrolün yanı sıra sinema sektörü de Nazi iktidarı tarafından ele geçirildi. Belgeseller ve haber videolarının yanı sıra uzun metraj filmlerde de Nasyonal Sosyalizm rejimin ideolojilerini hikâyelerinde işledi. Filmlerde otoriter, kurtarıcı bir figür olarak "führer" temsil edildi. Veit Harlan, tüm zamanların en anti-semitik filmi kabul edilen *Jud Süss* (1940) ve beraberinde *Kolberg* (1945) filmini çeker. Propaganda filmlerinin yanı sıra sinemada, kitleleri gerçeklikten uzaklaştırmak adına komediler ve müzikaller öne çıktı. George Jacoby'nin *Hayallerimin Kadını* (1944, *Die Frau meiner Träume*), Paul Martin'in *Şanslı Çocuklar* (1936, *Glückskinder*), Carl Froelich'in *Dört Kişi* (1938, *Die vier Gesellen*) filmleri sosyal konulara yüzeysel ölçüde değinen ve kitlelerin dikkatini savaştan başka bir yöne çeken Nasyonal Sosyalist eğlence endüstrisinden çıkan filmlerdir.

Yönetmeni Leni Riefenstahl'ın en etkili eserlerinden biri sayılan *İradenin Zaferi* (1935, *Triumph des Willens*), Nazi iktidarının 1934 yılında parti kongresinden görüntüleri sunar. Leni Riefenstahl'ın yanı sıra Walter Ruttmann'ın da senaristliğini yaptığı film kitlesel bir mitingin canlı bir kaydıydı. Film, sinemanın bir kitle iletişim aracı olarak gücünün farkında olan iktidarın, kitlelerin kendisini kullanarak meşrulaştırdığı iktidarının bir gösterisidir.

1945'te Nasyonal Sosyalistlerin mağlubiyeti ile Berlin müttefik ve Sovyet Birliği arasında bölünür. Batı ve Doğu olarak ayrılan Berlin'de yaşam da ikili bir hale bürünür. Bir taraftan Sovyet yaşam

tarzı, bir yandan Amerikan kapitalizmi ile Berlin iki zıt ideolojinin oyun alanı olur. Savaş sonrasında üçte biri yıkılan şehrin yeniden inşası için planlar yapılır. Bölünen Berlin'in mimarları bu amaç için birleşerek ortak bir mimari üslubun peşine düşer. Böylelikle savaşın kalıntıları bir nebze olsun temizlenerek utanç ve acı dolu savaş yıllarından bir nevi uzaklaşılacaktır (Howell-Ardila, 1998:62). Batı ve Doğu, Almanya'nın yeni kimliğini oluştururken Nazi geçmişinin üzerini örtmemiş aynı zamanda demokratik yeni bir yönetimi de vurgulamıştı. Her iki kanat da demokrasiyi öne çıkararak inandıkları ideolojileri yüceltiyordu (Howell-Ardila, 1998:72). Geçmişinden kopartılan ve bu iki uç ideolojinin gerilimini taşıyan Berlin, tarihsel bağlamından koparak aynı zamanda belirsiz ve dağınık bir geleceğe doğru da ilerliyordu.

Batı ve Doğu'da yaşan gün geçtikçe birbirinden farklılaşır, siyasi alanda da rekabet artar. Sovyet Bloğu uyguladığı ekonomik yaptırımlarla Batı'yı yok saydığını vurgulasa da Amerikan sistemini benimseyen Batı Almanya'nın ekonomik başarısının oldukça gerisindedir. Kapitalist sistemin uygulandığı Batı Almanya'nın refah düzeyi Doğu Almanyalıları da kendisine çeker. 1940-1960 yılları arasında 2.7 milyon Doğu Berlinli Batı'ya göç eder (Ross, 2007:30). Bu Demokratik Almanya'ya milyonlar kaybettirir. Bölgeler arası geçişi engellemek ve nüfusun Batı'ya akışına önlemek için Walter Ulbricht'in imzasıyla 12-13 Ağustos 1961'de Berlin Duvarı'nın ilk temelleri atılır (CNN, 2022). Şehrin 20. Yüzyıldaki yırtıcı modernleşme sürecinin ardından, ideolojilerin tesiriyle biçimlenen kaderi dağınık ve bütünlükten yoksun Berlin görünümünü şehrin daimi geleneği haline dönüştürür.

Almanya'nın savaş sonrası durumunu ve 20. Yüzyılı kapsayan dönüşümünü filmler üzerinden okumak mümkündür. Sinemanın dış dünyayı kayda alması ve kayda alınan imajların yönetmen tarafından dönüşüme uğratılması belirli bir hakikati seyirciye sunar. Bu anlamda Berlin'in savaş sonrası sosyal, politik ve ekonomik ortamını 7. sanat olan sinema aracılığıyla çözümlemek ve Almanya'daki gündelik yaşamın akışını derinleştirilerek görünenin ardındakiler açığa çıkarmak mümkündür; savaşın merkezi olan Berlin birçok Alman ve Avrupalı yönetmenin odağındadır. Çelişkilerle dolu kent, farklı perspektifler ile birçok filme konu olur. Scott-Smith, Almanya'nın 20. Yüzyılda yaşadığı çeşitli dönemleri, Berlin'de farklı zaman dilimlerinde çekilen, şehrin tıpkı bir oyuncu gibi rol aldığı filmler üzerinden tespit ederek Berlin'in 4 devrini; "Yıkım Şehri", "Entrika Şehri", "Umutsuzluk Şehri" ve son olarak duvarın yıkılmasından sonraki dönemi kapsayan "İhtimaller Şehri" analiz eder (Scott-Smith, 2019:25). Bir "Yıkım Şehri" olarak Berlin, Roberto Rosselini'nin, 1948 yılında çektiği *Almanya, Sıfır Yılı* filminde karşımıza çıkar. Rosselini'nin bundan üç yıl önce çektiği *Hemşeri* (1946) filmine benzer bir tercihle savaşın geride bıraktığı Berlin'i kayda alır. Böylelikle bir kurmaca film olmanın yanı sıra dönemi aydınlatan bir belgeye dönüşen *Almanya, Sıfır Yılı*, harbin insan ruhunda bıraktığı izleri gerçekçi bir üslupla işler (Scott-Smith, 2019:25-26).

Bir "Entrika Şehri" olarak Berlin, Sovyet ve Amerikan bölgelerinin birbiri üstünde tahakküm kurma eylemleri ve rekabeti dönemini ifade ederken, 70'ler ve 80'leri kapsayan Umutsuzluk Şehri, ideolojileri haklı çıkarma gayesiyle mükemmeliyete ulaşmayı hedefleyen, çok çalışan, makineleşen Almanya'nın savaş sonrası yükselişinin ardındaki "refah toplumu" nu tasvir ederek dönemin Avrupa'sında en istikrarlı ekonomiden birine sahip Almanya'nın başarısına karşın, umutsuzluk içerisinde, kaybolmuş bir nesli yarattığını işaret eder. Nazi yıkımını ekonomik ve politik başarılarla, büyük ve işlevsel kentlerle örtmeye çalışan kurumlar, kendilerini yıkıma götüren düşünce ve değer sistemlerini sorgulamaktan kaçınarak toplumsal olarak belirli döngülere saplanmış; yeni nesil ise bu döngüler ve Soğuk Savaş gerilimi ortasında, "özgür" Batı Almanya'da sıkışmıştır.

Fassbinder'in *Üçüncü Kuşak* (1979, *Die dritte Generation*) filmi, Batı Almanya'da yükselen radikalleşmeyi ve terörü, karikatürize ettiği orta-sınıf üzerinden anlatarak Batı Berlin sokaklarında kol gezen şiddet ve huzursuzluğu, terörün ve şiddetin kaynaklarını araştırarak "Alman Sonbaharı" olarak adlandırılan Kızıl Ordu Fraksiyonu'nun, iş adamlarını ve sanayicileri hedef aldığı terör eylemlerinin aynı zamanda iş dünyasının kendi çıkarları adına icat ettiğini ima eder.

Toplumun, Weimar Döneminin bunalımlı ortamında sürüklendiği ve II. Dünya Savaşı'nda büyük bir ulusal travma olarak yüzleşmekten kaçındığı ırkçılık eğilimi ise yukarıda bahsedilen sonuçlanmamış döngülerden biridir. R.W. Fassbinder'in *Ali:Korku Ruhu Kemirir* (1974, *Angst essen Seele auf*) filmi, bastırılmış ve marjinalleştirilen bir sınıfın, göçmen sınıfının öyküsünü anlatır. Münih'teki Ali'nin imkânsız aşkının öyküsünü anlatan film, 80'lerde birçok ırkçı eylemde bulunacak olan Neo-Nazi'nin tutumunu inceleyerek, Batı-Doğu bloklarının siyasi düzlemde reddettiği Nazi düşünce ve değer sistemlerinden arınamamış Alman toplumunun rahatsız edici bir gözlemidir.

2.3. Duvar'sız Berlin

Berlin, Prusya'dan devam ettirdiği bütünlükten yoksun bir şehir olma geleneğini devam ettirmişti; kilometrelerce uzunluktaki Sovyet ve Amerikan bölgelerini ayıran büyük duvar ile bölünmüş Berlin, sosyo-ekonomik olarak da ikiye bölünmüş, duvarın ötesindeki Berlinlilerin gündelik yaşamlarını da ikiye bölmüştü. Doğu tarafında Sovyet yönetimi gözetiminde hayatlarını idame ettiren halkın büyük bir çoğunluğu duvarın yıkılışından sonra işsiz kalmış, bu başıboş gezen bir kitle yaratmıştı. Doğu Almanya'da kiralar artmış, devlet yönetimindeki kuruluşlar özelleştirilmişti. Doğu Berlinlilerin yaşamlarının bu dramatik dönüşümü kapitalist bir nizamı, sosyal bir kaosu beraberinde getirmişti.1989'da sınırların açılmasıyla birlikte, Berlin'in Doğu ve Batısındaki gerilim ırkçılığı tetiklemiş, Vietnamlı, Mozambikli ve Türk göçmen işçilere yönelik saldırılar artmıştı. Berlin Duvarı'nın yıkılması hem Alman hem de dünya tarihi adına bir dönüm noktasıydı. Sınırların kaldırılması küreselleşen bir kentin doğuşunun başlangıcıydı.



Görsel 5. Dancing To Freedom (Jolly Kunjappu,1990, East Side Gallery)

Yeni Berlin -duvarsız Berlin-, bölünmenin izlerini silmeye çalışırken aynı zamanda şehrin yeni mimarları savaşın travmatik hatıralarının da üzerine bir örtü çekmeyi amaçlıyordu. Bir dünya metropolü olmaya aday Berlin'in hapishaneyi andıran Doğu tarafının değerli topraklarına yapılan muazzam yatırımlarla ticarileştirilerek Sovyet izleri siliniyor; büyük alışveriş merkezleri, oteller inşa ediliyordu. İkinci Dünya Savaşı bittiğinde büyük bir bölümü yıkılan Berlin'in halkı, tekrardan geçmişi geride bırakma eğilimindeydi. Bölünmenin izlerini silmeyi amaçlayan mimarlar şehri dünya metropolleri ile yarışır düzeyde büyütmek istiyordu (Rogier, 1996:45). Berlin kültürünün bir parçası olan bölünmenin izleri buna rağmen silinememişti. "Birleşmeden sonra bile Berlinliler şehri bir bütün olarak görmekten uzaktı, kendilerine Charlottenburg'lü, Spandau'lu diyorlardı. Şehrin görüntüsü parçalı, tamamlanmamış ve yereldi." (Bernet, 2004:400).

Görünüşte parçalı olan Berlin ve içinde yaşayan halkı, duvarın yıkılması ile beraber ortak bir geleceğe doğru ilerliyordu. Soğuk Savaş'ın merkezi olan, radikal dönüşümler geçiren Berlin 20. Yüzyılın kayda değer bir hafıza mekânına dönüşür. Wim Wenders, *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* (1987, *Der Himmel über Berlin*) filminde bir hafıza mekânı olarak Berlin'i merkezine alarak, bu kentin tarihini kayda alan melekleri anlatır. Sadece çocuklara görünen bu melekler Berlin'in sokaklarında gezinerek kenti çevreleyen duvarların ötesinde turlar. Werner, gündelik yaşamın akışında görünür olmayan fakat var olan bu meleklerin unutulmamış- ama geriye itilmiş bir tarihi temsil ettiğini ifade eder (Fusco, 1988:16). Duvarın yıkılmasının ardından çektiği devam filmi olan *Uzak, Çok Yakın!'*da (Wim Wenders, 1993, *In weiter Ferne, so nah!*) ise yeni Berlin'in durumunu izleriz. Hızın ve hareketin, ışığın ve kalabalığın cümbüşünde, düşmüş melek Cassie, kendisine bir insan olarak yeni bir kimlik inşa etmeye çalışır. Cassie'nin kendi kimliğini inşa etme süreci tıpkı Berlin'inki kadar kaotiktir; kentte ayakta kalmasının tek yolu ise uyumdur. Wenders, Berlin'in-Almanya'nın geleceği adına umut vadeden bir son hazırlar. Wenders'e göre, saf, tarafsız ve açık görüşlülüğü barındıran yeni nesil önemlidir; kendi anneleri ve babaları gibi geçmişi yadsımayacak, etraflarında gezinen meleklerin farkında olacaklardır.

Duvarın yıkılışından bu yana Berlin sürekli bir dönüşüm ve oluş içerisindedir; günümüzde ise kentin görünümü öteki dünya metropollerinden farksızdır. Kracauer'ın ifade ettiği gibi "parıltının yeri olan kozmopolit merkezlerin hepsi, gün geçtikçe birbirine daha çok benziyor. Farklılıkları kaybolup gidiyor." (Kracauer, 2011:20). Büyük pazar yerlerine dönüşen metropollerin meydanları ve sokakların işlevi tüketimi olabildiğince özneler için ulaşılabilir kılmayı amaçlar. Berlin'in en önemli meydanlarından Postdamer, Alexander Meydan'ları, küresel markaların zincir mağazalarının yer aldığı, tüketimin, hız ve hazın aktığı dinamik alanlardır. Sovyet hakimiyetinin kalıntıları bu meydanlarda mevcudiyetini koruyorken, ötesini gözlemleyemediğimiz yepyeni bir düzen hakimdir.

Çağdaş Berlin'in kimliğini oluşturan ve geçmişin travmalarının, acılarının temsili olan anıtlar şehrin turistik merkezlerini oluşturur. Toplama kamplarında hayatlarını kaybeden kurbanların anısına inşa edilen bu anıtlar, şehrin en merkezi kamusal meydanlarındadır. Duvarın, Sovyetler 'in ve Nazi yıkımının hatırlatıcısı bu müzeler, anıtlar, zihinde karamsar ve bunaltıcı bir kent kimliği canlandırırken aynı zamanda bunaltıcı atmosferine karşın yılda milyonlarca turisti kendisine çeker. 20. Yüzyılın açık hava müzesine dönüşen şehir, belki de Wenders'in umduğu, geçmişiyle yüzleşmekten çekinmeyen bir neslin zihninin ürünüdür. Belki de Kracauer'ın ifade ettiği gibi, makineleşmiş ve tek düze bir hal almış çağdaş yaşamdan kopuşu simgeleyen, zaman ve uzamdan bir kaçış olarak seyahat, bugün tarih boyunca hiç olmadığı kadar rağbet görerek, öznelerin ait oldukları fakat reddedildikleri yaşam alanları olan kentlerin bir ikamesi niteliğindedir (Kracauer, 2011:40-41); Berlin, kendi bağlamından kopmak arzusunda olan modern metropol insanı için içi boşaltılan bir tarihin ve anlamın keşfedilme-tüketilme-noktasıdır.

Federal Almanya'nın imzaladığı iş anlaşması sonrasında büyük bir göçmen nüfusa ev sahipliği yapan Almanya'nın demografik yapısı büyük değişime uğrar. Duvarın varlığında ve birleşmeden sonra yoğun ırkçı saldırılar yaşanırken bir yandan göçmenlerin ülkede kalıcı olduğu ve göçmenlerin entegrasyonuna yönelik adımların önemi vurgulanır.

Göçmen nüfusun yanı sıra, 2019 yılında Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği'nin hazırladığı rapora göre Almanya 1.5 milyon sığınmacıya ve mülteciye ev sahipliği yaparak bu oranla en çok mülteci ağırlayan 4. ülke olur (Ender, 2020). Göçmen ve mülteci nüfusunun yanı sıra, Berlin'de yoğunlaşan küresel iş merkezleri kozmopolit yapıyı geliştirir. Çağdaş kentleri dönüşen nüfus yapısından bağımsız olarak ele almak mümkün değildir, nitekim Burhan Qurbani'nin 1920'ler Berlin'ini, 2020'lere uyarladığı Berlin Alexander Meydanı'nda bunu görürüz. Qurbani'nin uyarlamasında 1920'lerde geçen Alexander Meydanı'ndaki Franz Biberkopf, Afrikalı bir sığınmacı, Francis'e dönüşür. Döblin'in işçi sınıfından ana karakterinin sefaletini Qurbani'nin Francis'i üstlenir; 100 yıl içerisinde kentlerin kurbanları değişmiştir.

2.4. Alexander Meydanı'nın Berlin'deki Konumu

Geçmişten günümüze önemli bir buluşma noktası olan, Mitte bölgesinde bulunan Alexander Meydanı, Berlin'in en dikkat çekici meydanlarından biridir. Berlin'de bulunan ulaşım sistemlerinin birleştiği meydan aynı zamanda çeşitli ideolojilerin bir kesişim noktası ve vitrini oldu. 1920'lerden itibaren hızlı bir dönüşüm sürecine giren Alexander, Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla tekrardan önem kazandı. Doğu Berlin yönetiminin mimari açıdan en önemli yatırımlarının bulunduğu Alexander Meydanı, birleşmeden sonra neoliberal politikaların uygulama alanına dönüştü. Günümüzde ise mağazaların çevrelediği meydan, bu ticari nitelikleriyle öne çıkmaktadır.

18. Yüzyılda şehrin ana giriş kapılarından birinin bulunduğu meydan ve çevresi çoğunlukla ticari faaliyetlerin yapıldığı, tekstil fabrikalarının bulunduğu bir alandı. Meydanda, 1750'de inşa edilen düşkünler evinin yanı sıra bir hapishane de bulunmaktaydı. 1780'lerde bölgeye Prusya bürokrasisinin ofis binaları eklendi. Meydan, 1805'e gelindiğinde Rus imparatoru I. Alexander'ın Berlin ziyareti şerefine *Alexander Meydanı* ismini alır. 19. Yüzyılda sanayileşmeyle birlikte büyüyen Berlin'de Alexander ve çevresi kalabalıklaşır; çoğunlukla işçi sınıfının yaşadığı bölge, yüksek suç oranlarıyla anılmaya başladı (Jelavich, 2006:2). Tekinsiz bir atmosfere bürünen çevreye, polis merkezi ve hapishane inşa edildi. Meydanın kötü ünü filmlerde de karşımıza çıkmaktadır; azılı çocuk katilinin arandığı *M-Bir Şehir Katilini Arıyor*'da, polis tarafından yapılan bir baskın sonunda şüphelilerin "Alexander Merkez" e taşındığı görülür.

Günden güne önem kazanan meydana büyük mağazalar ve restoranlar eklendi. 1909 yılında Berlin'in ilk büyük sinema zinciri, *Unioun Theater*'ın Alexander'da bulunuyordu (Jelavich, 2006:3). Kent hayatının vazgeçilmez bir parçası olan sinema, Alexander Meydanı'nda da yer buldu. Biberkopf cezaevinden çıkar çıkmaz sinemaya gider, Alexander'da dolanırken UFA Sineması'nın büyük afişleri önünde büyülenir. Berlin'in en önemli noktalarından biri olan meydanda bu anlamda iki büyük sinema salonunun bulunması tesadüfi değildir; işçi sınıfının çoğunlukta olduğu bu bölgede sinemaya olan ilgi de fazladır. Sinema kitleler için bir afyondur.



Görsel 6. 1920'lerde Berlin Alexander Meydanı

Bir ticaret ve eğlence merkezine dönüşen meydanın ulaşım ihtiyacı görmezden gelinmez, raylı sistemlerin inşası başlar. Alexander ve çevresinde artan trafik yoğunluğu nedeniyle 1920'lerin sonu, 1930'ların başında yoğun yol çalışmaları-ki meydanda süregelen yol çalışmaları Phil Jutzi'nin 1931 Alexander Meydanı uyarlamasında da karşımıza çıkar- devam eder. (Jelavich, 2006:2-3). Alman kuramcı Walter Benjamin, 1930 yılında Döblin'in Alexander Meydanı romanı üzerine yazdığı eleştirisinde Alexander Meydanı'nı "son iki yıldır en şiddetli dönüşümlerin yaşandığı, ekskavatörlerin ve kırıcıların sürekli iş başında olduğu, darbelerinin etkisi altında ve otobüs ve yeraltı treni sütunlarının altında yerin titrediği yer." (Benjamin, 1930:302) olarak tasvir eder. Franz Biberkopf, genişleyen Berlin'in genişleyen ulaşım ağını ise "genişleyen iş olanakları" olarak yorumlar (Döblin, 1929:23). Fakat Berlin'deki süslü mağazaların ve işlevsel yeraltı treni ağlarının ihtişamının ötesinde büyük bir işsiz kitle vardır. Benjamin, meydanın çevre muhitlerini, Berlin'in gettolarını işaret ederek suça ve fuhuşa itilen insanların yoksulluğu ve sefaleti kendi odalarında gizlice yaşadığından söz eder.



Görsel 7. Günümüzde Alexander Meydanı

Bu anlamda Alfred Döblin'in çarpıcı romanı için Berlin'in modern, teknolojik merkezi olan Alexander Meydanı, eşsiz bir gözlem yeridir.

Berlin flanörü Franz Hessel, meydandaki dönüşümden bahseder: "Alexander Meydanı'nın dünü ve bugününden bahsetmeye değer mi? Bu satırlar yazıldığı sırada bile değişim halindedir." (Hessel, 1929:192). Meydan ve çevre sokaklarında gezintiye çıkan Hessel, Alexander'daki barları, evsizleri, fahişeleri, Berlin işçi sınıfını ve Weimar Almanya'sının gece hayatını kayda alarak meydan üzerine belirli izlenimlerini sunar. Alexander tavernaları sadece hareketli gece hayatının değil, aynı zamanda politize olan Berlin'in de kalbiydi. Ulusal marşların söylendiği, devam eden grev için destek kampanyalarının düzenlendiği bu tavernaların, su yüzüne çıkmayı bekleyen sefaleti veya tehlikeli atmosferi sakladığı sonucuna varır (Hessel, 1929:200). Alexander, Hessel'in de vurguladığı üzere 1920'lerde politik bir merkez olma niteliğini sonraki dönemlerde de koruyarak birçok gösteriye, siyasi buluşmaya tanıklık eder. 15 Ekim ve 4 Kasım 1989 tarihleri arasında yaklaşık 200.000 kişinin birleştiği meydanda Doğu Almanya'nın sınırları açmasına yönelik büyük bir protesto başlar. Büyüyen protestolar nihayetinde Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla sonuçlanır.



Görsel 8. Dünya Saati (Erich John)

Metropole özgü keşmekeşi ve istikrarsızlığı sunan Alexander bölgesinde Alfred Döblin, gençliğinin büyük bir kısmını geçirir. Aynı zamanda bir doktor olan Döblin'in kliniği de bu çevrededir. Döblin'in hastalarının büyük bir kısmı bu semtte yaşayan yoksul, işçi sınıfından kimselerdir. Bir doktor olarak hastalarıyla yaşadığı deneyimlerden beslenen Döblin'in Alexander Meydanı ve sakinleri üzerine tasvirleri de bu deneyimlerden hareketle ortaya çıkar. Bir büyük şehir romanı olarak *Berlin Alexander Meydanı*, dönemin sürekli değişim halinde ve net bir görüntüsü olmayan meydanının ve sosyal yaşamının sınırlı bir tasviridir.

20. Yüzyılda Berlin'in en önemli merkezlerinden biri olan Alexander Meydanı, II. Dünya Savaşı sonrası harabeye döner. Devasa yer altı sığınıklarının bulunduğu bölge Kızıl Ordu tarafından bombalanır. SS Birlikleri, Kızıl Ordu'nun Berlin'de ilerlemesini durdurmak için S-Bahn yeraltı treni tünellerini havaya uçurur; yer altı ağının büyük bir kısmı su altında kalırken tünellere sığınan çok sayıda kişi hayatını kaybeder. Acımasız modernitenin sürekli dönüştürdüğü Berlin ve Berlin'in mikro ölçekte bir yansıması olan Alexander Meydanı, Nazi iktidarının, savaşın kalıntılarından arınarak yeni bir dönüşüm süreci geçirecekti. Berlin'in tüm sokaklarının yeniden düzenlenmesini öngören dönüşüm planı, motorlu taşıtların şehir içinde daha etkin bir şekilde bulunmasını amaçlıyordu. Alexander Meydanı da bu çağdaş şehircilik hassasiyetiyle yeniden planlanarak ilerleyen dönemlerde Doğu Bloğunun ihtişamlı vitrinine dönüşecekti.

Sosyalist iktidarın yeni yüzü Alexander muhiti, yaya ve araç trafiğinin bir kesişme noktası olarak planlanarak, çevresindeki sokaklar yıkılarak sokaklar yeniden düzenlenir. Sosyalist meydanın tasarımı için 550 aile ve 67 ticari mülk yerinden taşınır (Fiedler-Bender, Behrens, 1993). 1969'da yeniden tasarlanan meydana Walter Womacka'nın tasarladığı Dostluk Çeşmesi ve Erich John'un Dünya Saati eklenir. Sosyalist mimarinin bir örneği olan Alexander bölgesi, II. Dünya Savaşı'ndan bu yana dört kat daha büyüyerek, aynı zamanda mitingler için de vazgeçilmez bir alana dönüştü. Aynı yıl yapımı tamamlanan Berliner Fernsehturm, GDR iktidarının adeta bir gövde gösterisiydi. Berlin'i ikiye bölen duvarın ötesinde, kilometrelerce öteden bile görülen televizyon kulesi, GDR'nin kudretini de simgeliyordu.

Berlin Alexander birleşmeden sonra, geçmiş sosyalist Berlin'in önemli bir sembolü olması bakımından dikkat çeken bir meydandı. Geçmiş GDR iktidarının yoğun izlerini taşıyan meydanın liberal Berlin vizyonuna uyumlu bir görünüme sahip olabilmesi için 1992 yılında büyük bir meydan planlaması yarışması düzenlenir. Böylelikle yeni hükümet, sosyalist alanları kapitalist alanlara dönüştürürken kent özneleri için de yepyeni bir yaşam tarzı sunuyordu. Berlin, yatırımcılar için cazip bir kent haline getirilmeye çalışılıyordu. Yarışmayı kazanan tasarımcılar Hans Kollhoff ve Helga Timmermann, Alexander'ın yeni yüzünün tasarımını yaparken çok yönlü bir meydan ortaya koyar. Meydanı çevreleyen yüksek binalar iş merkezleri olurken, meydanda inşa edilen kısa binalar kafe ve restoran işlevi görerek meydanı yalnızca ticari bir alan olmaktan uzaklaştırarak canlı bir merkeze dönüştürecekti. Nitekim, Berlin'in sosyalist geçmişini tümden dönüştürmeyi amaçlayan tasarım, kamuoyu tarafından tepkiyle karşılanır. Berlin planlamacılarının kentin geçmişini silme motivasyonları, kent yurttaşlarının beklentileriyle çelişir. Tepkilerin ardından yeni bir yarışma düzenlenir fakat kazanan tasarım tekrardan hayata geçmez. Berlin Alexander ve çevresi, geçmiş ve geleceğin iç içe geçmiş eşsiz bir birleşim alanı olarak varlığını sürdürür (Eriç, 2008:103).

Birleşmeden bu yana Alexander Meydanı merkezi olma niteliğini korurken aynı zamanda simgesel bir buluşma noktasıdır. 1990'lardan birçok ticari bina inşa edilirken günümüzde aynı zamanda ticari bir merkezdir. Berlin'in en büyük alışveriş merkezi Alexa'nın yanı sıra, meydanı çevreleyen büyük mağazalar meydanı önemli bir yatırım merkezi haline getirdi. Çağdaş Berlin'in büyüyen muhitlerine yetişmeye çalışan yer altı ulaşımı birleşmeden sonra genişletildi.



Görsel 9. Dünya Saati ve Berliner Fernsehturm

Alexander çevresi, 2017'de hazırlanan raporda suça eğilimli yer olarak sınıflandırılır. Meydan Berlin'de suç oranlarının en yüksek olduğu bölgelerden biridir. Alexander Meydanı'nın tarihini, meydan ve çevresinin sabit kalan kimi nitelikleri düşünüldüğünde Alexander Meydanı romanının geçmişten günümüze olan uyarlamalarının arasındaki bağlantıyı da açığa çıkarmış oluruz. Meydan, Berlin'in- Almanya'nın- tarihi açısından simge bir yer olmakla birlikte sosyal, siyasi yaşamın da gözlemlenebildiği önemli bir mekândır.

3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ROMANDAN SİNEMAYA: FRANZ BİBERKOPF'UN BERLİN TRAJEDİSİ

20. yüzyılda, Dada, Dışavurumculuk ve Yeni Nesnellik gibi deneysel akımlar yeniliği ve sosyal değişimleri teşvik ederken kent kültürü, tüketim kültürü ve yeni kitle iletişim araçları tüketim kültürüne kademeli bir geçişi haber verdi. Modernizasyonun ve kentleşmenin yoğunlaşmasıyla dönemin önemli bir teması haline gelen kent üzerine fikirler ve öngörüler bir temele otururken, sanatta kuramsal olarak ele alınan kent dinamizmine dair unsurlar ve kent gerilimleri bir ifade alanı buldu. Kente dair çarpıcı eserlerden biri olan *Berlin Alexander Meydanı,* basit bir adamın, Franz Biberkopf'un öyküsünü anlatarak, hikâyesinin dekoru olarak seçtiği Alexander Meydanı etrafında şekillenen anlatısı ile bir kent insanının, Franz'ın mücadelesini işledi. Franz'ın öyküsü Alexander Meydanı'yla bütünleşerek, Döblin'in onun için çizdiği kader doğrultusunda insani değerlerini korumak isteyen bir adamın yok oluşuna doğru, modern insanın trajedisine doğru ilerler.

Döblin'in çığır açıcı roman tekniği, Bertolt Brecht, Walter Benjamin gibi sanatçı ve kuramcıların estetik duygularını harekete geçirirken Berlin'in benzersiz havasının gerçek ve kurgu arasında bir ifadesi olur. Romanın zamana meydan okuyan anlatısı, 1931 yılındaki ilk uyarlamasının yanı sıra 1980 ve 2020 yıllarındaki uyarlamaları, yeni anlatım olanakları sunar. 20. Yüzyıl Berlin'inin 21. Yüzyılda görünür olan yanları, yeni kent kimlikleri ve kentin çağdaş ikilemleri Döblin'in Berlin'i üzerine inşa edilir. Çalışmanın üçüncü bölümünde, roman ve sinema uyarlamaları kent kuramları ve modernite eleştirileri ekseninde incelenerek kentleşme ve moderniteye dair analizler yapılacaktır. Döblin'den Qurbani'ye, Alexander Meydanı'nda gezinen Berlinlilerin gittikçe vahşileşen kentte görünümleri silikleşir. Döblin'in Franz karakteri, kent içindeki sosyal kimliklerin ötesinde bir mevcudiyete dönüşerek hemen hemen herkesin sıradanlaşan ve görünmez hale gelen acılarının bir taşıyıcısı olur. Uyarlamalardan hareketle kent, yüzyıl içerisinde genişleyerek hemen hemen herkesi birer kurban haline getirir.

3.1. Modern Kent Miti: Alfred Döblin'in Berlin Alexander Meydanı

Modernist edebiyatın öne çıkan eserlerinden olan Berlin Alexander Meydanı, eski ve yeninin çarpıştığı; şiddetin, yoksulluğun ve anti-semitizmin yükseldiği Berlin sokaklarının bir tasviridir. Bu bölümde, hareketli, dönüşüm içerisindeki kamusal alanın ve öznelerin durumunu, George Simmel, Émile Durkheim, Henri Lefebvre, Karl Marx, Ferdinand Tönnies'in, kentsel yaşam ve modern zihne dair kuramlarına yaslanarak Berlin Alexander Meydanı romanının çözümlemesi yapılacaktır.

3.1.1 Alfred Döblin'in Yaşamı

Orta sınıf Yahudi bir ailenin dördüncü çocuğu olan Alfred Döblin, 1894 yılında Polonya'nın liman şehri Stettin'de dünyaya gelir. Alfred henüz 10 yaşındayken babasının evi terk etmesi, onun yaşamında dönüm noktası olur. Varlıklı bir tüccarın kızı olan annesi Sophie Döblin, eşinin evini terk etmesinden sonra para kazanma umuduyla çocuklarıyla birlikte Berlin'e taşınma kararı alır. Döblin'ler için metropol Berlin'de zorlu bir yaşam başlar. Evin geçimini sağlayan annesi, bundan sonra Döblin kardeşlerin bakımını tek başına üstlenir. Aile yoksulluğun yanı sıra Berlin'de yükselen anti-semitizmden de etkilenir. Döblin ailesi sık sık ev değiştirir; bu Alfred Döblin'in küçük yaşlardan itibaren Berlin'in proletarya yaşamı üzerine çeşitli gözlemlerde bulunmasında etkili olur. Alfred Döblin'in akademik performansı oldukça düşüktür; buna rağmen lise yıllarında edebiyata olan ilgisi kendisini gösterir. 1900 yılında, henüz 22 yaşındayken ilk romanı *Avlanan Atlar*'ı (Jagende Rosse) yazar (Fickers, vb. 2013:82).

Tıp okumaya karar veren Alfred, psikoz ve hafıza bozuklukları üzerine tezini tamamlar. Öğrenciliği sırasında kısa öyküler yazmaya devam eden Döblin edebiyattan kopmaz. Berlin'de psikiyatri kurumunda doktor yardımcısı olarak görev yaptıktan sonra 1906'da Burch Akıl Hastanesi'nde çalışmaya başlar. Berlin'de 1911'de Kreuzberg bölgesinde açtığı ilk kliniğinin ardından kısa süre sonra Alexander Meydanı'na oldukça yakın olan Frankfurter Allee'de klinik açar. Burada düşük gelirli alt sınıftan hastaları tedavi eder, bu onun hikâyelerini besleyen önemli bir kaynak olur.

Döblin, yazdığı kısa öykülerin yanı sıra gazetelerde denemeler yazar, Weimar Cumhuriyeti'nin siyasi ortamına ilişkin hicivler de kaleme alır. 1924'te *Dağlar Denizler ve Devler* (Berge Meere und Giganten) adlı deneysel romanını yayınlar. Proleter Devrimci Yazarlar Birliği'nin parçası olan Döblin kendisini bir sosyalist olarak nitelendirir. 1929'da modernist edebiyatın en önemli eserlerinden olan *Berlin Alexander Meydanı*'nı yayınlar. 28 Şubat 1933 yılında, Nazi partisinin iktidarı sonrası eşi ve çocuklarıyla Almanya'yı terk eden Döblin İsviçre'ye yerleşir. Kısa süre sonra Fransa'ya temelli yerleşen Döblin ve ailesi 1936'da Fransız vatandaşı olur. Yahudi kökeniyle çocukluğundan bu yana bağı olmayan Döblin, Fransa'da ailesiyle birlikte Katolik olur. Almanya'nın Fransa işgali sırasında Amerika'ya kaçar. Burada kâtip olarak çalışarak ailesiyle küçük bir dairede yaşar. Romanlarından beklediği geliri elde edemeyen Döblin, Yazarlar Fonu'ndan ve birtakım Yahudi derneklerinden aldığı yardımlarla geçinir; bu yüzden inanç değişikliği bu dönem bir sır olur. Bertolt Brecht, Döblin'in din değiştirmesi üzerine *Utanç Verici Olay* (Peinlicher Vorfall) şiirini yazar; şiir, bir tanrı olarak nitelendirdiği Döblin'in Katolik inancına geçmesi sonrası Brecht'in yaşadığı hayal kırıklığını anlatır.

Amerika'da, aralarında Oscar ödüllü *Bayan Miniver* (William Wyler, 1942) filminin de olduğu çeşitli filmlerde sahne tasarımı yapar. Savaş sonrası Almanya'ya çeşitli ziyaretlerde bulunmasına rağmen Fransa'da yaşamaya devam eder; savaş sonrası Almanya'nın siyasi iklimi ve Nazi yıllarına dair düşüncelerin sürekliliği onda büyük bir hayal kırıklığı yaratır. Nazi iktidarının dışladığı ve yasakladığı Döblin, savaş sonrası Almanya'nın edebi dünyasından uzakta, bir yabancı olarak kalır. Buna rağmen Doğu Almanya'da yayımlanan çeşitli dergilere ve gazetelere yazılar yazar. Son romanı *Hamlet veya Uzun Gece Bitecek* (Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende)'in 1956 yılında yayınlanmasının ardından, 1 yıl sonra ağırlaşan Parkinson hastalığı sebebiyle Almanya'da kaldığı hastanede hayatını kaybeder.

İlk romanı *Papaz*'da, (Der Kaplan, 1914) *Berlin Alexander Meydanı'*nda kullandığı montaj tekniğine benzer bir anlatı kurar. *Dağlar Denizler Devler* adlı kısa romanında ise insanlığın 21. Ve 28. Yüzyılını kapsayan, dünya nüfusunun oldukça arttığı ve teknolojinin en üst seviyeye ulaştığı, Avrupa'da yükselen zalim diktatörlerin yönetimindeki distopik bir gelecek hikâyesini işler. Romanda, Berlin'in acımasız yöneticisi Marduk, Berlin-Babil ilişkisinin bir göstereni olur; Berlin günahın ve kötülüğün merkezi olarak tasvir edilir. Berlin'in 19. Yüzyıldan itibaren yaşadığı hızlı dönüşüm Döblin'in birçok edebi eserinin ana teması olur. *Bir CHI Doktorunun Danışma Saati* (Eine kassenärztliche Sprechstunde, 1928) denemesinde ise bir doktor olarak karşılaştığı hastaların dikkat çekici öykülerini anlatır. Almanya'da orta sınıf arasında oldukça popüler olan şiddet temalı hikâyeler, Döblin'in "vaka çalışmaları" olarak adlandırılan, hastalarından ilhamla yazdığı birtakım hikâyelerin öne çıkmasını sağlar. 1924 yılında yayınlanan uzun hikâyesi *İki Kadın ve Bir Zehirlenme* (Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord), gerçek bir suç öyküsüne dayanırken öyküsünü, psikanaliz uzmanlığından ve mesleki deneyiminin ona kattıklarıyla genişletir. İki kadın aşığın birlikte olabilmek için eşlerini zehirleme öykülerinin anlatıldığı hikâye aynı zamanda büyük şehirlerde cinsellik ve cinsellik-şiddet arasındaki görünmez bağı da vurgular. Modernist estetiğin bir örneği olan Yeni Nesnelliğin belgeselvari anlatı yapısının kullanıldığı hikâye oldukça ilgi çeker. *Berlin Alexander Meydanı*'ndan önceki çalışmalarında da modern metropollerin gerilimlerini işleyen Döblin, modern Alman ve dünya edebiyatının önemli bir figürü olur.

3.1.2. Berlin'in Yeniden Keşfi: Hapishaneden Akıl Hastanesine, Franz Biberkopf'un Sefaleti

Bir hamal ve çimento fabrikası işçisi olan Franz'ın yaşamı, sevgilisi Ida'yı öldürmesi sonrasında tümden değişir. Tegel Hapishanesi'nde 4 yıl geçirdikten sonra Berlin'in hareketli hayatına tekrardan döner. Bundan sonra Franz Biberkopf'un tek bir isteği vardır: Geçmişte yaptığı hataları tekrarlamamak ve kendisine namuslu bir hayat inşa etmek. Franz bunu bir süre başarır. Önce sokakta satıcılık yapar,

ardından Nasyonal Sosyalist ideolojiye ait fikirleri pazarlayan bir gazetenin dağıtıcısı olur. Bu işte de tutunamaz ve arkadaşı Lüden ile evleri dolaşarak çeşitli ürünler pazarlamaya başlar. Bu tür işlerde bir süre idare etse de kaderi onu tekrardan Berlin'in suç dünyasına sürükler. Barda tanıştığı tekinsiz bir adam, Reinhold, dost kılığına bürünerek Franz'ı kandırır ve onu bir hırsızlık işine alet eder. Franz bu hırsızlık olayında suç çetesiyle kaçtığı sırada Reinhold tarafından arabadan atılır. Franz, sağ kolunun üzerinden bir arabanın geçmesi sonucu kolunu kaybeder. Geçmişte işlediği cinayet peşini bırakmazken, Berlin ona yeni günahları bahşeder. Berlin'de namuslu bir yaşam imkânsıza yakındır. Taşralı genç bir kız olan Mieze ile tanışması onun için bir umut olur. Mieze, Franz'a oldukça bağlı, hayat dolu genç bir kızdır. Fakat yine de çok geçmeden Mieze de Ida'nın kaderini paylaşır. Genç kız geçimini sağlamak için fuhuş yapmaya başlar. Franz, Mieze'yi de tıpkı Ida'ya yaptığı gibi ölesiye döver, genç kız elinden kurtulmayı başarır. Fakat Mieze yine de ölümden kaçamaz; Franz'ın yaşamındaki bir diğer dönüm noktası olan suç makinesi Reinhold, Mieze'yi öldürür. Franz'ın Berlin'i ona sadece acı ve üzüntü vaat eder. Mieze'nin ölümünden sorumlu tutulması üzerine bir kaçağa dönüşür. Aylarca Berlin'deki evinde eski sevgilisi Eva ve arkadaşı Herbert'in desteğiyle yaşar. Reinhold'dan intikam almanın hayaliye yaşayan Franz, Alexander Meydanı'ndaki rutin bir polis kontrolü sırasında gözaltına alınır. Akıl sağlığının bozuk olması sebebiyle kendisini akıl hastanesinde bulan Biberkopf, yemek yemeyi ve konuşmayı reddeder. Hikâyemizin sonunda ise Mieze'nin davasında suçsuzluğu ispat edilir, Reinhold hapse atılır. Biberkopf ise yaşama bağlanarak hayata tekrardan başlar.

Roman boyunca Franz'ın yolunun kesiştiği Alexander Meydanı'nın, romanın başlığı olarak seçilmesi Berlin'i romanın ana kahramanı olarak ilan ederken Franz'ın öyküsünü kentin makro ölçüde öyküsü haline getirir. Lefebvre, "Kalabalık bir bedendir, beden bir kalabalıktır." (Lefebvre, 2017:70) derken, bireyde yapılanan kent zihnini işaret eder; bu anlamda Franz Biberkopf, Berlin'in bir yansımasıdır. Döblin, kaotik ve heyecanlı metropol Berlin'ini resmederken, en az kent kadar karmaşık bir biçem kullanır. Kentin değişkenliği ve çeşitliliğini yansıtmak için seçilen bu biçem, modern edebiyatta öne çıkan bir estetik yaratarak modern edebiyat üzerine yoğunlaşan çalışmaların önemli bir konusu haline gelir. Walter Benjamin, Döblin'in stilinin sinemayla bağdaşık yanına dikkat çekerek, roman üzerine ilk kapsamlı çalışma olan *Romanın Krizi* (1930) makalesinde bu stili ilk defa "montaj" olarak adlandırır (Benjamin, 2005:301). Döblin ise Benjamin'den önce *Berlin Alexander Meydanı*'nda kullandığı montaj stilini Prusya Film Akademisi'nde verdiği derste "kinostil" (film stili) olarak adlandırır. Peter Bürger, Walter Benjamin, Sergei M. Eisenstein ve Theoder D. Adorno, montajı, modern sanatların ve deneysel sanatların temel prensibi olduğuna işaret eder. Gerçeğin parçalı görünümünü sunan montaj, çeşitli şekillerde örneklendirilebilir: uzay-zamandan kopan anlatı, bağlamından kopan olaylar zincirinin akışı, içsel sesin anlatıda dalgalanması, okuyucunun/izleyicinin yabancısı olduğu karakterlerin veya olayların anlatıyı ansızın bölmesi… Adorno, *Estetik Teorisi*'nde "gizlice elde edilmiş

bir organik birliğe karşı bir eylem tasarısı" olarak ortaya koyduğu montajın ilkelerinin "organik birliğe karşı şok hissini öne çıkardığı"ndan bahseder. Peter Bürger ise deneysel sanat üzerine "bütünlüğün görünümü içinden geçerek gerçeğin parçalarına sızan estetik" (Bürger, 1984:72) tanımlamasını yaparken, bir yandan montajın işlevini de açığa çıkarmış olur. Kentsel yaşamın parçalı görüntüsünü sunan montaj, kent ve kent şoklarını sunan eşsiz bir stil olur. Yeni kent yaşamında, olguların birer şok olarak algılandığını ifade eden Oskay, gündelik yaşamda gerçekleşen olayların birbirinden kopuk; içeriksiz bir gündelik yaşamın özneyi kuşattığından bahseder (Oskay, 2014:137). Lefebvre, *Ritimanaliz*'de, tekrarların ve duraksamaların gerçeği açığa çıkaracağını ve modern sanayi kentlerinin yeni bir toplumu tesis ettiğini; metaların hâkimiyetindeki bu yeni yapının ritimler üzerinden analiz edilebileceğini ifade eder (Lefebvre, 2017:30). Böylece montaj, bu duraksamaları, tekrarları ve şokları yakalamak için bölen ve gerçeği parçalara ayırıp tüm anlamları ve anlamsızlıkları açığa çıkaran bir stil olarak değerlendirilir.

Döblin'in montaj tekniği büyük ölçüde sinema estetiğiyle ilintiliydi. Sinemanın kent yaşamını tüm iniş ve çıkışlarıyla kayda alma becerisi ve kentin hızının ekranda akıp gidişi Döblin'i etkilemiş olmalıydı. Döblin'in Berlin montajı, Walter Ruttmann'ın *Berlin: Bir Büyük Kent Senfonisi*'nin ritmiyle oldukça paraleldir fakat bu stil benzerliğine karşın Ruttmann ve Döblin'in Berlin'in özüne dair gözlemleri farklıdır. Ruttmann, Berlin'i insan dostu ve insan varlığını yücelten bir makine şehir olarak tasvir ederken Döblin, Berlin'in tüm kötülüklerini ve suçlarını ifşa ederek insanın kent yaşamına zorunluluk dahilinde nasıl uyum sağlayabileceğini anlatır. Sinema ritminin yanı sıra epik anlatımı da romanında kullanan Döblin, Weimar Almanya'sına özgü Yeni Nesnellik akımının gerçekçi sokak tasvirinden de yararlanır. Böylece roman, moderniteyle birlikte kentsel yaşamın bir şoklar zincirine dönen akışını; Slugan'ın "algısal bir bozulma" (Slugan, 2017:39) olarak nitelendirdiği kent mekânını işler. Tıpkı kentte deneyimlediğimiz gibi kentin akışında karşı karşıya geldiğimiz yüzeysel görünümlerin derinlikli özünü, modern estetiğe özgü stillerle ortaya koyar.

Montaja dair yoğun kullanım, kitabın birinci ve ikinci bölümünde gözlemlenir. Döblin'in dikkat dağıtıcı montajının bu bölümlerde yoğunlaşmasının en önemli sebebi Tegel Hapishanesi'nden henüz çıkan Biberkopf'un uzun süredir uzak kaldığı Berlin karşısında yaşadığı afallamayı vurgulamak içindir. İkinci bölümde Döblin'in Berlin'e dair birtakım amblemleri kullandığı görülür. Bu amblemler: İtfaiye, havagazı fabrikası, banka kurumları gibi çeşitli kurumların simgeleridir. Döblin, burada kelimelerdense görsel dili tercih eder ve kente dair görünümleri grafik çizimleriyle sunar; çeşitli işleve sahip bu kurumları şehrin karmaşık düzenini işaret etmek için kullanır. Kent bir anlatıcının sesinden bağımsız olarak -ve hatta Franz'dan bağımsız olarak- işleyen, özerk bir düzen olarak resmedilir. Aynı zamanda Berlin, yoğunlaşan çeşitli kurumları ile -sanat, kültür ve eğlence merkezleri, hastaneler, radyo istasyonları- özgürlüğüne kavuşan Franz için de çekici bir cazibe merkezi haline gelir. Grafik çizimlerin

ardından kente dair birbirinden bağımsız bazı haberler ve bilgilerle devam eden Döblin, önce bir caddenin arazi planının detaylı bir açıklamasını yapar. Ardından romana Alexander Meydanı'nın yanı sıra oldukça adı geçen Rosenthal Meydanı'na dair bir flanörün gözlemlerini andıran pasajı dahil edilir. Meydana giden tramvay ve metroların saatleri, ücretleri hakkında bilgilerin yanı sıra meydanda yer alan binalara, burada yürüyen, duraksayan insanlara dair parçalı izlenimler yer alır. Franz'ın öyküsü, roman boyunca kent sakinlerinin trajedilerinin aktarıldığı haberlerle veya hikâyelerle sık sık bölünürken kente dair bir dinamizmi ve algısal bozulma deneyimini taklit eder. Bu hikâyeler aynı zamanda kentin sefaletini pekiştirirken, yoksulluk, işsizlik, fuhuş, hırsızlığın kuşattığı alt sınıfın yaşamından kesitler sunar.

Burada eserin analizine katkıda bulunması bakımından, çeşitli kent ve modernite kuramcılarının düşüncelerine kısaca değinmek yararlı olacaktır. 20. Yüzyılda modern kentler sosyolojinin önemli bir konusu haline gelir; klasik kuramsal perspektifi oluşturan Ferdinand Tönnies, George Simmel, Émile Durkheim, Karl Marx, Friedrich Engels modernliğin ve kent mekânının ana hatlarını çizer. Kentin makro-sosyolojik incelemesini yapan Karl Marx ve Friedrich Engels, sanayi toplumunun tarihsel sürecini ekonomik-politik bir perspektifle ele alırken, Ferdinand Tönnies, kent ve kırsalı, modern kentsel mekânın yaşam tarzı, kırsal ve kentsel mekândaki toplumsal ilişkileri karşılaştırmalı olarak incelediği ve böylelikle aralarındaki farklılıkları ortaya koyduğu analizinde sosyal hayatın dokusunu çözümler. Kentin sosyal yapısını inceleyen Durkheim ise toplumsal düzen, toplumsal dayanışma problemi üzerinde yoğunlaşır. Ona göre modern toplumda iş bölümü genişlerken toplumsal dayanışma yapısı ve ahlak da dönüşüme uğradı. Durkheim, geleneksel toplum modelinden, modern bir topluma ilerlerken, toplumsal düzenin hızlı değişimi sonucu toplumsal düzenin nasıl yeniden kurulduğunu araştırır. "Mekanik" ve "organik" dayanışma kavramlarına yoğunlaştığı *Toplumsal İşbölümü*'nde, (1893), kolektif bilinçten bireyciliğe, dini otoriteden rasyonel aklın otoritesine, toplumun dönüşen yaşam stilini inceler. Modern toplumsal yaşantının ezici gücü altında çeşitli patolojiler geliştiren özneleri, "anomi" ve "intihar" kavramları üzerinden değerlendirir.

Mikro-sosyolojik perspektiften kenti inceleyen Simmel, para ekonomisinin merkezde olduğu, bilişsel niteliklerin ön plana çıktığı kentsel deneyimi tanımlayarak, modern kentlerin özneler üzerindeki psikolojik yansımalarına kuramında değindi. Simmel, metropolün sosyal ve ekonomik alanlarda sunduğu çeşitliliğin bireyi taşra yaşamından farklı olarak bilinçliliğe mecbur kıldığını ifade etti. Taşrada yaşamın ritmi yavaş, düzenli ve duyular daha pasifken, metropol yaşamı tüm canlılığı ve dinamizmi ile öznelerin bilincini mecburi olarak daha uyanık tutar. Böylece metropol yaşamında düşünsellik daha öne çıkarken bilincin ve duyuların sürekli aktif olması öznelerin, Simmel'ın, *blasé* "dünyadan bezme" olarak adlandırdığı duygu durumuna sürüklenmesine neden olur (Simmel, 2009:318).

Marx ve Engels, sermaye-proletarya arasındaki çatışmaya, artı-ürünün mekânı olarak kentlerin yarattığı derin sınıfsal ayrıma vurgu yapar. Marx, *Kapital*'de (1867) kapitalist üretim biçimini bir meta üretim sistemi olarak niteleyerek sanayi toplumunun merkezine koyar. Kullanım amacının yanı sıra bir değişim değerine sahip olan metaların, endüstri toplumunda nesnelerin ötesinde emeği ve işçiyi de bir meta haline dönüştürdüğünü ifade eder. Metanın bir sonucu olarak işçi öncelikle emeğine yabancılaşır, ardından yabancılaşma diğer insani ilişkilerine sıçrar. Ona göre üretim sürecine hâkim olan insan üretimin boyunduruğuna girer (Marx, 2003:84). Marx, kuramında ekonomik-politik bir perspektiften ele aldığı sanayi toplumunu doğrudan bir kent sosyolojisi bağlamında incelemez fakat kuramı kent mekânına dair göndermelerde bulunur. Marshall Berman, Marx'ın kuramını modernizm bağlamında ele alarak, 19. Yüzyıla dair görünümlerin yer aldığı *Komünist Manifesto*'yu inceler. Berman'a göre Marx'ın Manifesto'sunda, 19.Yüzyılın dinamik ve sarsıcı modernitesinin bütünlüklü bir analizi bulunur. Günümüzün gündelik hayatının parçası olan modernizmin çelişkilerinin incelendiği bu eser çağımızda parçalanmış modernite görüntülerine farklı gözlerle bakmamıza olanak verir (Berman, 1994:58).

Marx'ın modern burjuvazi ve proletaryanın gelişimine dair izlenimlerinde, modern sanayi toplumunda zorbalık ve kölelik ilişkisi üzerine sunduğu tartışmalar aynı zamanda moderniteye dair bir öngörü niteliğini taşır: "Romalı köle, sahibine zincirle bağlıydı; ücretli işçi görünmeyen iplerle bağlıdır." (Marx, 2010:554) der. Franz Biberkopf da, işçinin patron ile ilişkisi üzerine benzer söylemler de bulunur: "Bizler çalışmalıyız, eşek gibi. Yukarıda parazitler, hiçbir işe yaramayanlar. Uyuyorlar kuş tüyü yataklarında ve kanımızı emiyorlar." (Döblin, 2019:169). Marx ve Engels'in işaret ettiği kapitalist sürecin derinleştirdiği sınıfsal eşitsizlik, 20. Yüzyıl Berlin'inde toplumsal tabakalar arasındaki uçurumları daha da açarak, en çok proletaryanın hissettiği bir gündelik yaşam mücadelesi yaratır. Engels'e göre modern kentlerin yükünü taşıyan proletarya, kentlerin en kötü ve pis bölgelerinde oturarak kendilerine sunulan kötü yaşam koşullarını kabul etmekle yükümlüdür. Temel insani ihtiyaçların giderilmediği, ahlaki değerlerin gözetilmediği bu yaşam alanları bağımlıları, hırsızları ve fahişeleri barındırır (Engels, 2013:73). Engels'in proletaryanın hapsedildiği yaşam koşullarına dair izlenimleri Berlin'de de gözlemlenebilmektedir. Romanda, meydanları dolduran öznelerin kişisel hikâyelerine odaklanılırken kentsel sefalet ortaya konur. Bu hikâyelerden biri, küçük bir çocuğun basit bir hastalık nedeniyle ölümünü anlatır. Bu küçük çocuk, tedavi için kaldırıldığı hastaneden yeni bir enfeksiyon kapar ve ardından ölür. Döblin okuyucuyu ailenin trajedisine, çocuğun babasının bu kötü haberi aileye vermeden önceki bilinç akışı ile dahil eder. Baba evinin eşiğinde içinden şunları geçirir: "Bize her şey yapılabilir. Biz hayvanız değil mi? Çocuklarımız geberip gider, bizler de." (Döblin, 2019:113). Başka bir pasajda şunlar yazar: "İnsanlar ellerinden ne gelirse yapıyor. Evde çocuklar bekliyor, ağızları açık, küçük kuşlar gibi açlar. Ağzını aç, ağzını kapat, ağzını aç, ağzını kapat..." (Döblin, 2019:128). Marx'ın ve Engels'in sanayi toplumunun bir sonucu olan derinleşen sınıfsal çelişkisi, kuşaklar arası aktarılan bir

sefaleti gözler önüne serer. Bir başka pasajda Döblin, alt sınıfın kent içindeki durumunu bir mezbaha alegorisiyle birleştirir. Ona göre özneler mezbahada ölümü bekleyen hayvanlara benzer bir durumdadır. Kent ise modern insanın mezbahası olarak, sermayenin refahı için kullanılan kurbanlarını sonlarına hazırlar.

Endüstri kentlerinin trajedilerini, onun bir parçası olan toplum meraklı bir izleyici gibi seyreder. Döblin, romanda bu trajedilere gazete haberleri üzerinden değinir. Bu haberler dönemin gazete haberlerinden esinlenilerek yazılır. Haberlerden biri genç bir adamın işlediği cinayeti, biri de genç iki sevgilinin intiharını konu alır:

> *"O günlerde Berlin'de üniversite öğrencisi Aleks Frenkel, nişanlısı 22 yaşındaki güzel sanatlar öğrencisi Vera Kaminskaya'yı kaldığı pansiyonda öldürmüştü. Aynı yaştaki pedagoji öğrencisi Tatyana Sanfleben ise hep birlikte yaşama son verme planından korktuğu için kız arkadaşı yerde ölü yatarken vazgeçmiş, kaçmıştı… Aleks ile Vera evlenmek istemişti, ancak ekonomik olanaklar bu evliliği engellemişti." (Döblin, 2019:194).*

Gunther Barth, basının odağını büyük kentlerin kendisine çevirdiğini ifade eder (Barth, 1980:59); Döblin'in romanı da bu çerçevede odağını büyük kentlerin kenar mahallelerine çevirerek Berlin'e ve modern zihnin durumuna dair izlenimler sunar. Döblin, modern insanın trajedisinin izini gazete haberlerinde sürer. Kentlerin zorlayıcı yanları öznelerde içsel bir çözülmeye neden olurken kişilerin iç kuvvetlerini de zayıflatır. İntihar, modern kent mekânında had safhaya ulaşan yabancılaşmanın, eşitsizliğin, sefaletin ve çaresizliğin; kişinin dış kuvvetlere karşı cılız bir hamlesi olur. Durkheim, intiharı, toplumsal değişme ve ahlak arasındaki uyuşmazlık sonucu modern kentin patolojik bir durumu olarak nitelendirir. Bu anlamda intiharı sosyal bir sorunsal olarak ele alarak, modern toplumda bireyin eski-yeni değer sistemlerinde sıkışmasının, değerleri içselleştirememesi sonucunda "anomi"nin ortaya çıktığından bahseder. Bireyin sosyal bağlardan kopması, bireysel ve sosyal normların uyuşmazlığı olarak tanımlanan anomi, mekanik bir toplumdan organik bir topluma dönüşme sürecinde ortaya çıkar. Modern toplumda suç oranlarının ve intiharın artması gibi sapmalara sebep olur. Durkheim, kuramında dört farklı intihar tipi belirlerken *Berlin Alexander Meydanı* çerçevesinde "anomik" (kuralsız) intiharın kentsel mekânda yansımaları öne çıkar. Anomik intihar, siyasi ve ekonomik krizler gibi toplumu olumsuz etkileyen durumlarda gerçekleşirken, öznelerin beklentileri ve var olan gerçeklik arasındaki uyuşmazlık sebebiyle ortaya çıkar. Durkheim'e göre ekonomik krizin yaşandığı dönemlerde bu tip intiharlar yükseliştedir (akt. Taş, 2020:445-447). Döblin, hem politik hem de ekonomik krizlerin etkisindeki Berlin'in kötü yaşam koşullarını ve yükselen çaresizliğini bu intihar haberiyle görünür kılarak keskin bir dönüşüm döneminde olan Almanya'nın durumunu ortaya koyar. İntihar teması, romanın çeşitli bölümlerinde karşımıza çıkarak yoksul kesimin bir kaçış yolu olarak belirir.

Durkheim, kuramında modern toplumun ahlaki değerlerinde yaşanan çözülmeyi araştırır. Sınırlı iş bölümünün olduğu geleneksel toplumlarda, dinin sınırlarını belirlediği bir ahlaki yapı mevcuttur. Modern sanayi toplumuyla birlikte organik dayanışmaya geçen kitlelerin, geleneksel toplumda var olan sosyal ve dini kontrolün geçerli olmadığından bahseder. Bireyciliğin yükseldiği modern sanayi toplumlarında özneler, bireysel çıkarlarını öne çıkarırken, toplum vaat edileni yerine getirmediği durumlarda özneler geleneksel ahlaki değerlerin kontrolünden çıkar. Bu toplumsal düzensizliği ve suçu arttırır (Slattery, 2010:35). Döblin'in Berlin'i de kaosun ve düzensizliğin mekânı olarak bir suç yuvası olarak resmedilir. Yoksulluk ve işsizlik yükselirken, çok çalışarak para kazanmak romanda bir Berlin sakini tarafından "saflık" olarak nitelendirilir. "Günümüzde uyanık olmayan sürünür gider." (Döblin, 2019:153). Hırsızlık yapmak, Berlin yaşamında alışılmış bir eğilim haline gelir. Tegel'den salıverilen Biberkopf'un boğucu Berlin yaşamıyla karşı karşıya gelmesi üzerine romanda anlatıcı, "Onun cezası şimdi başlıyordu.", der (Döblin, 2019:5). Ida'yı öldüren Franz, cezasını çektikten sonra Berlin'de suça sapmadan namuslu yollarla hayatını sürdüreceğine dair söz verse de sonrasında ne kadar karşı koyarsa koysun bu sözü tutamaz. Beşinci kitabın başlangıcında Döblin, Franz'ın durumu üzerine şunları söyler: "Bütün gücüyle, bütün yürekliliğiyle karşı koyuyor. Elleri ve kollarıyla. Fakat hiç faydası yok. Üzerinden geçip gidiyor her şey, suça katılmak zorunda." (Döblin, 2019:165). Tıpkı Franz gibi, Berlin Alexander'da hemen hemen herkes bir suçludur. Alexander Meydanı'nda polisler durmaksızın devriye gezer. Meydanda ve meyhanelerde kimlik kontrolü yapan polisler, her gece buralardan topladıkları şüpheli kimseleri polis merkezine götürür. Biberkopf, ilerleyen bölümlerde hem bir katil hem de kentin bir kurbanı olarak verdiği sözü tutamayacak kaçınılmaz olarak tekrardan azılı bir suçluya dönüşecektir.

Kentsel yaşam tarzını, tarımsal hayatın benimsendiği kırsal alan ile karşılaştırmalı bir perspektifle ele alan Tönnies, kırsalda toplumun cemaat niteliği taşıdığını belirterek toplumsal ilişkilerin daha dostane şekilde ilerlediği, geleneklerin muhafaza edildiği bir topluluğu resmeder. Kent hayatı ise bir cemiyet niteliği taşıyarak sanayi sonrası toplumlarda yükselen kapitalizm ile kişiler arası ilişkilerin zayıfladığı ve hesapçı bir çehreye bürünür (Slattery, 2010:61). Bahsedilen, kentsel ilişkilerin bu hesapçı kimliği, Franz'ın ilişkilerinin temel dinamiğini oluşturur. Franz, ortak paydada birleştiği düşmanı Reinhold ile sevgili değiş tokuşu yaparak insani değerlerden yoksun bir alışveriş içerisine girer. Reinhold, sıkıldığı sevgililerini bazen bir palto, bazen bir ayakkabı ile Franz'ın kapısına gönderir; kadınları Franz'a "hediye" eder. Tönnies'in zayıflayan insani ilişkiler vurgusu bizi kente dair başka kavramlara ve durumlara taşır. Hesapçı bir kimliğe bürünen ilişkiler, kaçınılmaz olarak rekabetin yükseldiği kent mekânında kişilerin birbirinden sağladığı çıkara dayanır. Bu hesapçı zihniyet, rekabetle beraber kaçınılmaz olarak öznelerin birbirleri üzerinden yükseldiği, sömürüye dayanan bir sosyal yapıyı oluşturur. Marksist düşüncenin patron-işçi arasında var olan sömürüsü modern kentlerde gündelik yaşamının her alanına sıçrar. Biberkopf, kadınları istekleri doğrultusunda kullanan ve sömüren bir

karaktere bürünür; o artık tıpkı Reinhold gibi duygudan yoksun, kentin yeni kurbanlarını yaratan çıkarcı biridir. Simmel, *Metropol ve Zihinsel Yaşam* (1906) makalesinde metropol yaşantısında kişilerin dış ortamındaki "tehditkâr akıntılara ve uyumsuzluklara karşı kendisini koruyacak bir organ geliştirdiğini" ifade eder (Simmel, 2009:328). Franz da bu tehditkâr akıntıya kapılarak namuslu olmaya dair verdiği sözü unutur ve tıpkı eskisi gibi kadınları kullanır; tıpkı Ida'yla olduğu gibi, yeni sevgilisi Mieze üzerinden para kazanır.

Modern kentlerde kadın ve erkeğe dair sunulan birtakım izlenimler Weimar Almanya'sında ve büyük kent Berlin'de kadın ve erkeğin çalışma yaşamında eşit bir konumda olduğu ve kadının daha özgür olduğu yönündedir. Buna karşın *Berlin Alexander Meydanı*'nda kadın, bir tüketim mekânı olarak kentte hem bir tüketici hem de tüketim nesnesi konumundadır. Lefebvre modern toplumu tüketim toplumu" olarak tanımlarken, (Lefebvre, 2007:95) her şeyin bir nesneye indirgendiğini ve gelip geçiciliğin kültürü ele geçirdiğinden bahseder. Özgür Berlin atmosferinde kadın, cinselliğini kullanarak ayakta kalır. Lefebvre, "gündelikliğin yükünü taşıyan kadınları", "ezilmiş olan" ve "tarihin ve toplumsal yaşamın nesnesi" olarak tanımlar (Lefebvre, 2007:47). *Berlin Alexander Meydanı*'nın kadın karakterleri: Franz ve Reinhold arasında değiş tokuş edilen Trude, Minna, Cilly, Fränze; Franz'ın sevgilileri Eva, Mieze, Polonyalı Lina, Ida ve diğer isimsiz kadın karakterler: Babil fahişesi ve dul, çoğunlukla olay örgüsünde yer kaplamayan ve birbirinin yerini dolduracak şekilde sıralanır. Kadınlar, Franz'ın yaşamında para ve cinsellik ekseninde bir metaya dönüşürler. Bu kadınların Franz'dan bağımsız tutkuları ve arzuları bulunmazken geçmişlerine dair herhangi bir arka plan da bulunmamaktadır. Eva ve Mieze'nin hikâyedeki işlevi diğer kadınlardan bir noktada ayrılarak geçmişlerine ve isteklerine dair bilgiler ve izlenimlerden söz edilir fakat bu izlenimler gösterir ki, Mieze ve Eva'nın varlığı Franz'ın trajedisinin bir uzantısı olmaktan öteye gidemez. Eva, dişiliğini kullanarak ayakta kalan bir kadındır. Sevgililerinin sağladığı imkânlar ile geçinirken Franz'a yardımlarını kesmez; Franz'ı arzular ve ondan çocuk yapmak ister. Franz'a bir anne şefkatiyle yaklaşan ve onu her koşulda kollayan Eva'nın yanı sıra, bir kız çocuğunu andıran davranışlarıyla Berlin'in henüz dönüşüme uğratmadığı Mieze de Franz'ın hikâyesinin bir parçası olur. Franz'a yardım etmek ve evi geçindirmek için hayat kadınlığı yapmaya başlayan Mieze, ikisinin de sorumluluğunu alarak aynı zamanda modern toplumda değişen geleneksel kadın-erkek rolleri altında ezilen Franz'ın da öfkesinin bir kurbanı olur; Franz Mieze'yi, Ida'ya yaptığı gibi öldüresiye döver. Franz'dan kurtulan Mieze'nin sonu Reinhold tarafından getirilir; genç kız Franz ve Reinhold arasındaki güç savaşının bir kurbanı olarak hikâyede yer alır. Kent kendi faillerini ve kurbanlarını yaratır. Kadınlar ise baş karakterimiz için bir nesneden öteye geçemezken Döblin tarafından bir araç olarak kullanılır.

Weimar Almanya'sının özgürlükçü havası çoğu kültürel tabuyu bir ölçüde özgürleştirmişti. Bunlardan biri de kişilerin cinselliğiydi. Akademisyen Gill Valentine, kent ortamında eşcinsel grupların

durumu üzerine artan çalışmalara dikkat çekerek kentin hem özgürleştirici hem de baskıcı mekanizmalarını vurgular. Kent, özneleri anonimleştirerek özel hayatlarını koruma altına alırken, azınlık gruplar kamusal alanlarda kimliklerini çoğunlukla gizleyerek fiziksel şiddet kurbanı olmaktan kaçınır. Yine de kent, azınlık gruplarının birleşmesinde ve özel alanlarda etkileşimlerinin sağlanması konusunda birçok fırsatı barındırır (akt.Parker, 2004:145). Döblin, 20. Yüzyıl Berlin'inde özgürleşen cinselliği ve eşcinsel ilişkileri bu bağlamda kentin dönüşen toplumsal dinamiklerinin bir bileşeni olarak montajına dahil eder: "Kafası kel adamın biri gezinti yapıyor. Parkta güzel bir oğlana rastlıyor. O hemen koluna giriyor. Bir saate yakın zevk içinde dolaşıp duruyorlar. Kel kafalı istekli, içgüdüsü emrediyor, ya da arzusu, çok müthiş, birdenbire oğlana yakınlık duyuveriyor." (Döblin, 2019:69). *Eşcinsel oğlanlar Lina'ya kaygı veriyor* bölümünde Weimar Almanya'sında yaygınlaşan eşcinsel dergiler üzerine bir pasaj görülür. Bu dergileri alıp inceleyen Franz, sevgilisi Lina'nın göreceği şekilde masaya bırakır. Lina, dergiyi fark ettiğinde panikle masanın altına atar. Ardından günün geri kalanında derginin ve eşcinsellerin, Franz'ın kafasını meşgul ettiği yazar. Cinsellik daha görünür bir hal alırken belirli ölçüde ön yargılara maruz kalır. Cinselliğin görünürlüğü, 1933'te iktidara gelecek Nasyonal Sosyalist Parti tarafından günah şehri olarak Babil'in sapkın bir eğilimi olarak tanımlanır. Döblin, homoseksüellik temasını Reinhold ve Franz'ın ilişkisi üzerinden inşa ederek aralarında yaşanan rekabetin bu eğilimin bastırılmasının bir göstergesi olarak işaret eder. Franz aralarındaki değiş tokuş antlaşmasını oldukça eğlenceli bularak Reinhold'la bu oyuna devam eder. Reinhold, bu dostane antlaşmaya karşın Franz'a büyük bir kin duyar, kadınlar Franz'a ilgi duyarken aralarındaki rekabet kızışır. Reinhold, Franz'ı küçük düşürmek için önce onu kandırıp bir hırsızlık olayına davet eder. Ardından kaçtıkları sırada sırada arabadan aşağı atarak kolunun ezilmesine sebebiyet verir. Döblin, Reinhold ve Franz arasındaki gerilimi ve Reinhold'un ona duyduğu kini eşcinsel eğilimin bastırılmış, gizil bir ifadesi olduğunu işaret eder. Roman boyunca karakterler bu gerçeği kabullenmez.

Dinamizmin hüküm sürdüğü Berlin, hareketliliğin ve hızın mekânıdır. Simmel'ın, para ekonomisinin merkezi olarak nitelediği kent (Simmel, 2009:318), içerisindeki yapıları bu dinamizm etrafında düzene sokarak karmaşık organizmayı belirli bir hizaya sokarak bütünleştirir. Karmaşık organizma olarak kent yurttaşları, bu anlamda muazzam bir dakiklik ile gündelik yaşamlarını düzenler (Lefebvre, 2007:320).

> *"Caddeler nasıl da kalabalık. Her şey karmakarışık. İnsanlar koşuşup duruyor. Beynim bomboş. Kurumuş. Ne olmuş buralar? Ayakkabıcılar, şapkacılar, meyhaneler. Her yer ışıl ışıl. İnsanlar artık çok ayakkabı eskitiyor olmalı. Bu kadar çok koşuştuklarına göre. Dışarıda kaldırımda her şey hareket halindeydi. […] Yanından otomobiller gelip geçiyordu. Korna sesleri. Gürültü. Evler, yapılar uzayıp gidiyordu. " (Döblin, 2019:6).*

Biberkopf, cezasını tamamladıktan sonra namuslu bir yaşam için kendisine verdiği sözün ardından Berlin sokaklarında özgür bir adam olarak dolaşmaya başlar. Fakat büyük bir sıkışmışlık içerisindedir; "Tramvay hızla köşeyi döndü. Başı arkada, öylece kaldı. Ağaçlar, evler gelip geçti. Caddeler canlandı. Bir göl göründü. İnsanlar inip bindi. O dopdoluydu. Bağırası geliyordu." (Döblin, 2019:5). "Bakışlarını damlarda gezdirdi. Damlar kayıp aşağılara inmezdi. Evler dimdik duruyordu. Ev duvarlarına tutuna tutuna yürüdü. Duvarların sonu gelmeyecekti." (Döblin, 2019:5). Kentsel mekânın yarattığı algısal bozulma deneyimini hisseden Franz, Simmel'ın ifade ettiği "sinirsel uyarımların" yoğunlaştığı kent mekânında, içsel bütünlüğünü koruyamaz. Sochaczewer'e göre Döblin, montaj tekniği aracılığıyla hikâyenin doğrusal çizgisini çarpıtır; bu Berlin resmini özetleyen çarpıtılmış bir algının ve dikkat dağınıklığının tasviridir (akt. Slugan, 2017:78). Döblin'in montajıyla, Simmel'ın kentin özneler üzerindeki psikolojik etkilerine dair öngörüleri böylece birleşir.

Kişilikte yaşanan bu çözülmeler ve insanın kentsel alanda dönüşen, baskılanan zihinsel süreçleri Franz'ı kent mekânında savunmasız bırakır. Simmel'ın "bezginlik" olarak adlandırdığı ruh halini yaratır. Franz özgürlüğünün ilk dakikalarında boğucu atmosferi sezerek hapishaneye dönmek ister. Romanın ilerleyen bölümlerinde ise kent tarafından defalarca bozguna uğratılan Biberkopf, sevgilisi Mieze'nin, düşmanı Reinhold tarafından öldürülmesi sonucu akıl hastanesine düşer. Bu Simmel'ın tasvir ettiği bezginlik halinin bir yansımasıdır.

Yoksulluk ve işsizlikle mücadele eden Alman halkı aşırı ideolojilere bağlanırken Berlin sokaklarında şovenizm yükselir. Kendisini bir sosyalist olarak tanımlayan Döblin'in ana karakteri de bir Nazi destekçisidir. Nasyonal Sosyalistler için gazete satıcılığı yapan Franz barlarda milliyetçi marşlar söyler; sol grubun nefretini üzerine toplar. Weimar Almanya'sında politik kurumsallaşmanın yokluğu ulusu yıkıma götürürken, düzensizlik, istikrarsızlık ve şiddet sokaklarda yükselir. Nasyonal Sosyalizmin ayak sesleri duyulur olur; bu kutuplaşmaları arttırır. Weimar Almanya'sında, iki savaş arası dönemde halk kendini hükümetin ve partilerin başarısızlığı üzerine kulüplere ve organizasyonlara adar. Zayıf politik kurumsallaşma ve güçlü bir sivil toplum Nazi iktidarının başa geçmesini kolaylaştırır, Hitler sivil toplumu arkasına alır (akt.Berman, 1997:407).

Weimar Dönemi'nde, Berlin'in kaotik havasında geçen hikâyede Franz'ın suç ve ölüm temaları çevresinde şekillenen kaderi, romanın başında Alexander Meydanı'nda uyum gösteremediği kitlelerin arasına karışması ve onlardan birine dönüşmesiyle biter. Akıl hastanesinde yeniden doğan Franz, günahlarını kabul eder. Ardından sefil olarak nitelendirdiği hayatını dönüştürür. Bir fabrikada kapıcı yardımcısı olarak işe başlar. Franz artık Alexander Meydanı'nda tek değildir. Bir savaş meydanı olan Berlin'de büyük bir mücadeleye girmiş ve sonunda ona teslim olmuştur. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde *Berlin Alexander Meydanı* romanı üzerine yaptığı bir incelemede belirtir: "Geç kapitalizmde var olmak hiç bitmeyen erginlenme ayinidir." (Adorno, Horkheimer, 2014:205). Franz

böylece modern toplumun baskıcı düzeniyle özdeşleşirken kimliğini yitirir. Adorno'ya *göre Berlin Alexander Meydanı*'nda Döblin, insancılığı ana karakterine bir sığınak olarak gösterirken yaklaşan faşizminden sinyallerini verir (Adorno, Horkheimer, 2014:204).

3.2. Phil Jutzi'nin Berlin Alexander Meydanı Uyarlaması (1931)

Berlin Alexander Meydanı romanının, Phil Jutzi tarafından 1931 yılında yapılan ilk uyarlaması, romanda yer alan büyük kent Berlin ve Berlinlilerin öykülerini ve romanın kent ve moderniteye dair ürettiği söylemleri dönüşüme uğratarak farklı bir perspektiften ele alır. Bu bölümde, romanın sinema uyarlamasındaki bu tercihler incelenerek Jutzi'nin Berlin'i çözümlenecektir.

3.2.1. Phil Jutzi'nin Yaşamı

1896 yılında doğan Jutzi, bir terzinin oğluydu. Resim sanatına ilgili olan Jutzi, çocukluğundan itibaren bu ilgisini kendi çabalarıyla besledi. 1916'da bir süre film afişi çizimleri yaptıktan sonra 1919'da yönetmen olarak üretimler yapmaya başladı. 1925 yılında Berlin'e taşınarak komünist film şirketi Internationale Arbeiterhilfe (IHA)'da film kameramanı olarak çalışmaya başladı. Ardından sol ideolojiye yakın olan Prometheus Film ile antlaşarak burada dönemin yaygınlaşan film türü "zille"nin bir örneği olan *Krausen Anne'in Mutluluk Yolculuğu* 'nu (1929) çekti. Filmin başarısı ile öncü proleter yönetmenler arasına girdi. 1928'de Komünist Parti'ye üye oldu; 1929 yılında partiden ayrıldı. *Çocuk Trajedisi* (1928, *Kindertragödie*), *Yaşayan Ceset* (1929, *Der lebende Leichnam*), *Bir Madenin Gölgesi* (1929i *Um's tägliche Brot*) filmlerinin yanı sıra Jutzi'nin filmografisinde öne çıkan filmi *Berlin Alexander Meydanı* filmlerini yönetti. Bu film sonrasında politik duruşu tamamen değişti; 1933 yılında Nazi Partisi üyesi oldu. Bu tarihten sonra yalnız 3 uzun metraj film çeken Jutzi'nin, siyasi geçmişi sebebiyle daha çok kısa film çekilmesine izin verildi. Parti döneminde 49 kısa film çeken Jutzi yaşamı boyunca maddi sıkıntılarla boğuştu. 1946 yılında hayatını kaybetti (Jelavich, 2006:202-203).

3.2.2. Berlin Alexander Meydanı'nın (1931) Analizi

Berlin Alexander Meydanı, Alfred Döblin'in montaj tekniği ile Berlin'in görsel-sinematik bir temsilini sunarken, Berlin'in karmaşık sosyal hayatının bir örüntüsü olur. Bu anlamda roman, Sigfried Kracauer, Walter Benjamin gibi sinema ve kent üzerine çalışmalarda bulunan kuramcılar için çekici bir inceleme konusu haline gelir. Weimar Dönemi'nin son yıllarında, sinema ve edebiyat birbirine yaklaşarak edebi eserlerin sinema uyarlamaları yapılır; Döblin, romanının sinematik olanaklarını pelikülde yeniden keşfetmek ister.

Prusya Sanat Akademisi'nin Şiir Bölümü'nün başkanı olan, Nazilerin iktidara gelişinden sonra buradan ihraç edilen ve ardından Amerika'ya göçen Alman yazar Henrich Mann'ın, Wilhelm döneminde Alman toplumunu eleştirdiği eseri *Profesör Unrat* (1905), *Mavi Melek* (1930) adıyla Josef von Sternberg tarafından sinemaya uyarlandı. Romanın özünden uzaklaşan basit bir müzikal komediye dönüşen yapımın başrolünde en büyük Alman yıldızlarından ikisi, Emil Jannings ve Marlene Dietrich bulunuyordu. Mann, romanının uyarlanmasını isteksizce kabul etmişti. Mann'ın yanı sıra, Bertolt Brecht de *Üç Kuruşluk Opera*'sının (1928) çarpıtılmış uyarlamasından memnun değildi. Brecht'in, Marksist eğilimle bağları güçlenirken, G. W. Pabst tarafından 1931 yılında yapılan sinema uyarlamasının bu duygudan oldukça uzak olduğunu düşündü ve filmi tekrardan yazmak, anti-kapitalist bir görünüm kazandırmak istedi. Bu isteği mahkemeye taşısa da imzaladığı kontrat ona engel oldu (Jelavich, 2006:191).

Döblin, film ve edebiyat arasındaki ayrımı 1922'deki yazısında vurgular: "Yazarın aracı dildir. Sinema konuşmaz. Dolayısıyla yazarın filmle ne işi olabilir?" (akt. Jelavich, 2006:192). Sinemaya sesin gelmesi ve yazarın konuşma olanağının doğması Alfred Döblin için sinemayı daha çekici kılarak *Alexander Meydanı*'nın sinema uyarlamasına sıcak bakmasını sağlar; aynı dönemde *Mavi Melek* ve *Üç Kuruşluk Opera* gibi eserlerin de sinemaya uyarlanmış olması Döblin'i cesaretlendirir. Sinematik olanakları ile öne çıkan ve son dönemde eleştirmenler üzerinde olumlu bir etki bırakan *Berlin Alexander Meydanı*, aynı zamanda yapımcıların da dikkatini çeker ve yazara teklif götürülür. Böylelikle *Berlin Alexander Meydanı*'nın uyarlaması için kontrat imzalayan Döblin, Hans Wilhelm ve Karlheinz Martin ile birlikte senaryo çalışmalarına başlar.

Berlin'in proleter bölgesindeki bir ailenin hayatının anlatıldığı *Krausen Anne'in Mutluluk Yolculuğu* (1929) filmi ile "zille" yönetmeni haline gelen Phil Jutzi, *Berlin Alexander Meydanı* uyarlaması için de uygun bir yönetmen adayı olarak görülerek Döblin'in işçilerin ve yoksulların mekânı olarak tasvir ettiği Berlin'in gerçekçi bir ifadesini aktaracağı düşünüldü. Fakat film eleştirmenlerince uyarlama, romanın özünü büyük ölçüde görmezden gelerek başarısız bir denemeye dönüşür. Öncelikle yönetmen olarak seçilen Jutzi'nin 1929'da Komünist Parti ile bağlarını koparması sol sinemayla olan bağlarının da zayıflaması demekti. Jutzi'nin soldan kopuşu, uyarlamanın olay örgüsü ve karakterleri ele alındığında romandan oldukça farklılaşmasına ve özünü kaybetmesi ile sonuçlandı ve romanda işlenen birçok tema film uyarlamasında kayboldu. Jutzi'nin Berlin izlenimleri, Döblin'in romanda üzerinde durduğu sınıfsal çatışmaların, adaletsizliğin ve şovenizmin yükseldiği Alexander Meydanı yansımalarını taşımadı. Phil Jutzi, meydanı, Franz Biberkopf'un yönsüz modern toplumun ahlaksızlığı ve modern kültürün çarpık yapısı arasında mücadele verdiği bir savaş meydanına çevirerek hikâyeye eksik ve sığ bir görünüm verdi. 1933'te Nazi Partisi'ne üye olan yönetmenin Berlin'i, yalnızca Weimar

Almanya'sının kötü şöhretli ahlaksızlığını vurguluyordu; Weimar kültürüne dair bu görünümler Nazi Parti iktidarına gelindiğinde yok edilecekti.

Alexander Meydanı'nın tepeden çekilmiş görüntüsüyle açılan film ardından Tegel Cezaevi'ne, Franz'ın cezaevinden salıverilmesine geçer. Cezaevinin kapısında tereddütlü bir halde dikilen Franz, içeri girmeye çalışır fakat kapı kapanır. Sokağa karışarak caddede ilerler ve tramvaya biner. Bu sahne uyarlamanın Döblin'in romanda uyguladığı montaj stiline en yakın olan sahnesidir. Slugan, Jutzi'nin, montajın görsel uygulamasını gerçekleştirdiği bu tramvay sekansını kare kare irdeleyerek romanda Franz'ın adeta fırlatıldığı Berlin karşısında yaşadığı karmaşa ve şaşkınlığın güçlü bir ifadesi olan bu açılış sahnesinin önemini vurgular. Yalnızca 123 saniye süren sekans, hareket eden tramvayın çevresinde akıp giden rayların, sokakların ve Berlinlilerin görüntüsünü Franz'ın gözlerinden görmemize olanak verir. Bu kısa yolculukta atlar üzerinde polisleri, kaotik araç trafiğini ve filmin çekildiği dönemde aynı anda inşaat halinde olan tramvay yolunun görüntüsünü izleriz. Sakin cezaevi günlerinden keşmekeş Berlin'e dönen Biberkopf, gördükleri karşısında dehşete düşer. Tramvayın yavaşlamasıyla tramvaydan atlar ve karşısına çıkan ilk kapıdan içeri girer. Burada bir hamalla anlaşarak çantasını taşıtır. Sokağa karışan ikili bir düğüne denk gelir, hamal Franz'ın dikkat dağınıklığını fırsat bilerek çantasıyla gözden kaybolur. Eskiden müdavimi olduğu bara giden Franz burada Cilly ile tanışır. Franz, romandaki olay örgüsünden farklı olarak hikâyenin bu erken evresinde Reinhold'la tanışır. Reinhold, suç çetesinde yararlı olacağını düşündüğü Franz'ı Cilly aracılığıyla çeteye dahil etmeye çalışır. Biberkopf ise Berlin sokaklarında işportacılık yaparak Reinhold'u reddeder; o ahlaklı bir yaşam sürecektir. İlerleyen bölümlerde Reinhold'un tuzağına düşerek kendisini bir hırsızlık olayında bulacak ve tıpkı romandaki gibi Reinhold tarafından arabadan itilerek kolunu kaybedecektir. Reinhold tarafından uğradığı bu ihanet sonrasında sokak şarkıcısı Mieze ile tanışarak onunla sevgili olan Franz, çok geçmeden Mieze'yi de kaybedecektir. Reinhold tarafından öldürülen Mieze'nin haberi Franz'ı derinden sarsacaktır. Filmin sonunda ise Reinhold tutuklanırken Franz, Alexander Meydanı'na dönerek işportacılığa tekrardan başlar; Berlin'de ahlaklı bir adam olarak yeni yaşamına adım atar.

Phil Jutzi'nin uyarlamasında Eva, Lina, Lüden gibi önemli karakterlerden filmin süre kısıtlamasından dolayı feragat edilerek Franz, Mieze ve Reinhold arasındaki ilişkiye odaklanılır. Reinhold ve Franz arasındaki kadın-değiş tokuşu, romanda öne çıkan eşcinsellik teması, Berlin sokaklarında yükselen antisemitizm, romanda Franz için bir dönüm noktası olan Lüden karakteri ve Lüden'in Franz'a ihaneti gibi önemli ögeler filmde yer almazken bu ögelerin filme eklenmemesi yalnız süre kısıtlamasından değil, aynı zamanda dönemin yükselen sansür kısıtlamalarından da kaynaklanmaktadır. Jutzi, Döblin'in romanındaki bu sakıncalı temaları filme dahil etmeyerek dönemin Berlin'inin görünümünden uzaklaşan bir Berlin'i kayda alır. Daha da önemlisi uyarlama, Berlin'in bir

temsili olan Franz'ın hikâyesindense yalnızca Franz'ın öyküsünü öne çıkarır. Böylelikle odak Berlin'dense Franz'a kayarak Döblin'in romanının özünü büyük ölçüde değişime uğratır.

Jutzi'nin Berlin temsili, birçok kuramcı tarafından Weimar Dönemi'nde çekilen Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* ile karşılaştırılır; Berlin'in çeşitli temsilleri üzerine tartışmalar genişletilir. Kracauer, Phil Jutzi'nin uyarlamasını Ruttmann'ın yanı sıra Sovyet yönetmen Pudovkin ve Eisenstein ile karşılaştırarak uyarlamadaki Berlin görüntülerinin ve montaj tekniğinin kullanımının amaçsızlığını vurgular. "Eisenstein ve Pudovkin'in filmlerinde sokaklar ve mimari kendileriyle ilgili bir şeyler bildirir, üstelik Ruttmann'ın kıyasla zayıf olan Berlin-Senfonisi bile tartışmalı olsa da yine de belirli bir biçim niyetindedir.". Alman gazeteci ve yazar Axel Eggebrecht, *Berlin Alexander Meydanı* romanını sinema için eşsiz bir malzeme olarak görürken, kent montajı arasında kaybolan Berlinlilerin filmi, Berlin-Senfonisi'nin roman için bir ön çalışma niteliğinde olduğunu yazar (akt. Slugan, 2017:110-111). Ruttmann, zengin ve yoğun montaj kullanımıyla modern bir kentin, Berlin'in gündelik yaşamını sinemaya deneysel bir üslupla aktarırken, Döblin'in edebi alanda öne çıkan montajı, kentin kimliğinin daha derinlikli bir incelemesi ile bu biçimin harmonik bir birleşimi olur. Fakat Jutzi, Ruttmann'ın Senfonisi'nde kullanılan montajı uygulama teşebbüsünde bulunsa da kentin ritmini, hızını ve sinirsel uyarımların üst noktaya ulaştığı kent mekânının atmosferini yansıtmada başarılı olamaz. Filmin odağındaki Franz Biberkopf, sınırlı, kişisel bir öykü haline gelerek basit bir adamın öyküsüne dönüşür. Böylelikle Alfred Döblin'in Berlin'in sosyal adaletsizliğini, renkli gece hayatının ardında yükselen yoksulluğu ve işsizliği anlattığı, ekonomik krizlerin çıkmazındaki Alman ulusunun kendisini tehlikeli bir iktidara teslim etme sürecini; tüm bunların yanı sıra özgürleşen, yeni fikirlerin filizlendiği kent mekânı üzerine detaylı bir çalışması olan romanının, filmde büyük ölçüde sınırlandığı ve özünden koparıldığı görülür.

Döblin'in uzun ve detaylı romanının 90 dakikalık bir uzun metraja sığdırılması ve dönemin sansür düzeneğinden geçmesi özüne dair birçok ögenin filmde yer almamasına neden olsa da tüm bunlara karşın sansür ortamında yasaklı olan temaların, filmin satır aralarında açığa çıktığı görülür. Jutzi'nin ihtişamlı kabare sahnesinde Franz, Reinhold'un çetesiyle yaptığı işten kazandığı parayla eğlenir. Salondaki kadınları masasına çekerken Reinhold Franz'a "kadınlardan sıkıldığını" söyler. Jutzi, Weimar Berlin'inin kötü şöhretli cinsel özgürlük ortamının, kadın ve erkek eşcinselliğine dair izlerini siliyor gibi olsa da Franz ve Reinhold arasındaki gerilim varlığını sürdürür. Berlin'in politize olan gündelik yaşamını ve romanda yer alan politik referanslar üzerinde durmayan film, Franz'ın Nazi gazetesi için çalışmasını ve "kızıllar" ile girdiği münakaşayı da işlemez. Filmin aynı zamanda senaristliğini yapan Döblin, 1930'da yapımcılara cesur olma çağrısı yaparken yapımcılar bu fikre karşı çıkarak Alman sinema endüstrisinin politik eğilimli filmlere yer vermediği cevabını verir. Romanda yer alan önemli bir sahneyi, Nazi yanlısı Franz'ın Komünist Parti destekçisi arkadaşlarıyla atıştıkları

sahneyi filme dahil etmek bu yüzden tehlikeli bir hal alır (Jelavich, 2006:212). Döblin Franz'ı, eski bir komünist ve çağdaş bir Nazi üyesi olarak resmederken, Simmel'ın kent insanı üzerine çalışmalarından hareketle kimliğini ve geçmişini yitiren insana dair bir temsile dönüşür. Bu anlamda Berlin'de yönünü şaşırmış kitleyi temsil eden Franz, ideolojiler ve partiler arasında kararsızca salınırken daha büyük ölçekte modern kent insanının zihinsel dünyasındaki karmaşayı ortaya koyar. Bu temanın eksikliği uyarlamanın, kent ve moderniteyle dair bağlarını ve Döblin'in Berlin'e dair gözlemlerini zayıflatır. Bunun yanı sıra Berlin'de yükselen antisemitizm ve romanda yer alan Yahudi karakterler de filmde yer almaz. Franz'ın hapishaneden çıktıktan sonra yaşadığı şok dalgası esnasında onu yatıştıran Yahudi karakterin yerini filmde evsiz bir Alman alır. Ayrıca Nazi destekçisi Franz'ın, zaman zaman açığa çıkan milliyetçi eğilimi ve antisemitist fikirleri de senaryoya dahil edilmez. Phil Jutzi'nin *Alexander Meydanı,* Weimar Dönemi'nin çalkantılı yaşamından uzak "steril" bir Berlin'i anlatır.

Biberkopf'un Berlin'in yer altı dünyasından kaçışı ve tekrardan buraya çekilmesi filmin ana temasını oluştururken Kracauer, *Berlin Alexander Meydanı* uyarlamasının "basit bir gangster filmine dönüştüğü" eleştirisinde bulunur. Jutzi, suç ve fuhuş şehri olarak tasvir ettiği Berlin'de, bu çarpık atmosferin siyasi ve ekonomik temellerine tam anlamıyla ışık tutmaz ve Franz'ın öyküsü Kracauer'ın da ifade ettiği gibi ticari bir gangster filmi olarak kendisini gösterir.

Tematik olarak sınırlı bir pencereden kente dair görünümler sunan *Berlin Alexander Meydanı*'nın belge niteliğine sahip görüntüleri ise Berlin'in Weimar Almanya'sına dair bilgiler barındırır. Jutzi, iç mekân çekimlerini stüdyoda yaparken sokakları ve Alexander Meydanı'nı gerçek mekânlarda çekmeyi tercih eder; bu meydanın günlük akışına dair doğaçlama ve akışında gelişen bazı detayların da kayda alınmasını mümkün kılar. Açılışta yer alan tramvay sahnesinde tramvay ilerlerken meydanda hızla yürüyen işçiler ve beyaz yakalılar görülür. Bunun yanı sıra büyük kalabalıklar meydanlarda koşuştururken kentte yükselen modern ofis binaları bu görüntülerde öne çıkar. Walter Benjamin'in "yerin titrediği yer" dediği Alexander Meydanı'nda bir tren inşaatı devam ederken, otomobiller ve otobüsler yolları dolduruyordur. "19. yüzyılın sonunda metropolün ortaya çıkmasından önce, Almanya'daki modernite deneyimi en çok demiryoluyla ilişkilendiriliyordu." (Killen, 2006:85).



Görsel 10. Phil Jutzi'nin tramvay sekansı

Bu anlamda teknolojinin bir nimeti olan taşıtların varlığı önemlidir. Jutzi, Berlin'de devam eden modernizasyonu, modern insanın zaman ve mekân üzerine değişen algısını bu tramvay yolculuğu aracılığıyla ortaya koyar. Film, Franz'ın Berlin'e karışırken tüm bu şiddetli yenileşme süreci karşısında yükselen anksiyetesi üzerinde durur. Yine de kent insanının zihnini adeta felç eden bu hız, hikâye boyunca Franz'ı durdurmaz. Romanda akıl hastanesine düşen ve burada yemek yemeği keserek intihar etmeye karar veren Franz, filmde yaşadığı tüm zorluklarla başa çıkan, yenilmez biri olur. Finalde tekrardan işportacılığa dönen ve cesaretlendirici bir monolog ile Berlin'de varlığını kesinleştirdiğini ilan eden Franz, kendisini izleyen seyircilere de aynı şeyi yapmalarını salık verir. Böylece film, uyumu ve düzeni teşvik ederek Alman gençleri için güvenli bir boş zaman geçirme aktivitesi haline gelir.

Uyarlamada yer almayan diğer önemli unsurlar, Reinhold ve Franz arasında gerçekleşen kadın takası ve Weimar Almanya'sında değişen ve dönüşen modern kadın üzerine gözlemlerdir. Alfred Döblin, iki arkadaş arasında gerçekleşen alışveriş ile tam anlamıyla bir meta haline gelen kadının durumunu ele alır. Kadınların bu alışverişin pasif bir nesnesi olmak dışında elinden gelen bir şey yoktur; Berlin'de yoksulluk yükselirken bedenleri kadınların sermayesi haline gelir. Bu sakıncalı konuları filme dahil etmeyen Jutzi, Döblin'in kadın karakterlerini, olduğundan daha iyi niyetli ve saf resmeder. Böylelikle marjinal karakterlerden ve karmaşık olay örgüsünden kaçınarak dönemin filmlerinde var olan kadın stereotiplerine sarılır. Böylece Jutzi, Döblin'in bir kurban ve suçlu olarak resmettiği karakterlerini iyi ve kötü kalıplarına sığdırarak anti kahramanın varlığından kaçınır. Franz'ın kız arkadaşı Ida'yı öldürmesi filmde yalnızca başlangıçta duyulur; Franz, Jutzi'nin uyarlamasında, acımasız Berlin sokaklarında tam anlamıyla bir kurbandır.

3.3. Rainer Werner Fassbinder'in Berlin Alexander Meydanı Uyarlaması (1980)

Bu bölümde, Rainer Werner Fassbinder tarafından 1980 yılında yapılan Berlin Alexander Meydanı uyarlamasının kente ve moderniteye dair sunduğu anlatı çözümlenecektir. Fassbinder'in sinemasında önemli bir tema olan modernite eleştirisi, bu uyarlamasının da ana anlatısını oluşturacaktır. Bu bağlamda, onun moderniteye dair görüşlerinin Alfred Döblin'in 1929 tarihli romanı ile birleştiği bu televizyon uyarlaması, Marshall Berman ve Zygmunt Bauman'ın kuramları ışığında analiz edilecektir.

3.3.1. Yeni Alman Sineması'nın Taşkın Yönetmeni: Rainer Werner Fassbinder'in Yaşamı

Savaş sonrası Alman sinemasında eşsiz bir yere sahip olan Fassbinder, 1982'de henüz 37 yaşındayken hayatını kaybettiğinde ardında büyük bir filmografi bırakır. Onun filmleri Alman sinemasının belki de en tartışmalı, cesur filmleridir. Radikal sineması yalnız Almanya'da değil, Avrupa sinemasında da önemli bir yere sahiptir. Alman tarihini filmleriyle baştan yazan Fassbinder, II. Dünya Savaşı Almanya'sına yeni ve radikal bir bakış getirir. Alman sinema tarihçisi Thomas Elsaesser, Fassbinder üzerine detaylı incelemelerinin yer aldığı *Fassbinder'in Almanya'sı* kitabında, yönetmenin filmlerinde, karmaşık kişisel hayatı ile Almanya'nın tarihi arasında bir paralellik yakaladığını; filmleri arasında yaptığı alegorik göndermelerle bu paralelliği ortaya koyduğunu yazar (Elsaesser, 1981:10). Yönetmen, Alman toplumuna ve modern bireye dair düşüncelerini kendine has anlatısıyla ifade ederek filmlerinde tercih ettiği estetik yapı ile seyircinin eleştirel bir tutum içerisinde izleme eyleminde bulunmasını hedefledi. İdeolojilerin dünyayı yorumlarken tek yönlü ve kısıtlayıcı bir eğilim içerisinde olduğunu düşünerek bu kısıtlayıcı ideolojilerin etkisi altındaki bireylerin-büyük ölçekte bireyin parçası olduğu toplumun- eylemlerinin kökenlerini, yazdığı senaryolar ve tiyatro oyunları ile araştırdı. 16 yıllık kariyerinde çoğunluğu kendi senaryolarından oluşan 36 uzun metraj film, 2 televizyon dizisi, 4 kısa film, televizyon için çekilen 2 belgesel film, 24 tiyatro oyunu ve 4 radyo oyunu yönetir. Buna ilaveten 31 tiyatro oyununun da ortak yazarı ve yardımcı yazarı olur. Aynı zamanda tiyatro oyunculuğu geçmişi bulunan Fassbinder, tiyatro oyunlarında yaptığı oyunculuğun yanı sıra, çoğunluğu kendi yönettiği filmler olmak üzere 36 filmde oyunculuk yapar. Film yönetmeni olduğu süreçte sette birçok görevi üstlenen ve film çekmenin inceliklerini öğrenen yönetmen, bu deneyimlerden hareketle kendi filmlerinde kameranın başına geçer.

Elsaesser, II. Dünya savaşı sonrası Alman sinemasını, 1910 ve 1920'lerden beri süre gelen Alman eğlence sinemasının bir uzantısı olarak görür. Çoğunluğu aile komedilerinden, kahramanlık öyküleri ve müzikallerden oluşan Alman sineması, Amerikan kitle kültürünün artan etkisiyle beraber kitlelerin önemli bir boş zaman aktivitesi olarak endişe verici bir görünüme sahipti. Nazi Dönemi'nde popüler olan türlere değişmeyen bir ilgi mevcuttu; Nazi Almanya'sının yönetmenleri ve oyuncuları

değişen iktidar ve travmatize olmuş bir ulusun eğlence ihtiyacını özü tartışmalı olan eğlence filmleriyle karşılıyordu. Bu durum ulusal Alman sinemasının geleceğine dair birtakım endişeleri doğuruyordu. Yeni Alman Sineması yönetmenleri ise sinemanın bu ticari prangalardan kurtulması gerektiğini, 1962 yılında Batı Almanya'da deklare edilen Oberhausen Manifestosu'nda "Babamızın sineması öldü" sloganıyla yeni bir ulusal sinema anlayışıyla ortaya koydu. Onlar, savaşın korkunç yüzüyle sarsılan ve travmatize olmuş ulusun bastırdığı hayal kırıklıklarını filmlerinde işleyerek savaş sonrası Alman sinemasının cesaret edemediği konulara eğildiler. Alman kimliğinin yeniden tanımlanması adına Batı Almanya'nın çağdaş sorunlarına eğilmeyi ve Nazi geçmişiyle yüzleşmeyi amaçladılar (Moulden, 2006:242). Frankfurt Okulu'nun felsefesinden beslenerek, kültürün bir meta haline geldiği, yanılsamalarla dolu kültür endüstrisini eleştirerek yeni ulusal bir sinemanın kuruluşunu gerçekleştirdiler. Alexander Kluge, Edgar Reitz, Bodo Blüthner, Boris von Borresholm'un aralarında bulunduğu 26 yönetmenin imzasının bulunduğu manifesto, Alman sinemasını canlandıracak; manifestonun 2. Nesil yönetmenleri: Herzog, Fassbinder, Wenders, Syberberg ise ulusal Alman sinemasının varlığını sağlamlaştıracaktı. Tahayyüllerinin aksine, Yeni Alman Sineması, kendi ülkesinde yeteri kadar ilgi görmedi ve popülerliği yakalayamadı; kitleler, ulusal bir sinema kurma arzusunda olan bu grubun sunduğu Alman ulusu temsili ile özdeşleşemedi. 1970'lere gelindiğinde, Oberhausen Grubu'nun arzuladığı gibi Alman ticari sinemasına olan ilgi azaldı fakat Fransız ve Amerikan blockbuster filmlerine ve televizyon ekranına ilgi yoğunlaştı.

Yeni Alman Sineması'ndaki 2. nesil yönetmenler grubuna dahil olan Fassbinder, Alman sinemasının yeniden inşasında ve uluslararası düzeyde kaybettiği saygınlığa tekrardan kavuşmasında büyük rol oynadı. Akım içerisinde ortak bir stil birliği bulunmamasına rağmen yönetmenler kendilerine has ifade biçimleri ve auteur kimlikleriyle ve deneysel yaratım süreçlerinde bulunmalarıyla ortak noktada buluştu (Bilis, 2017, s.100). Sinema kariyerine başlamadan önce Aksiyon-Tiyatro grubu altında birleşen bir tiyatro topluluğuna katılan Fassbinder, burada gelecekte filmlerinde oynayacak oyuncularla birlikte çalıştı. 1967'de katıldığı bu tiyatro topluluğunda kısa sürede öne çıkarak grubun lideri oldu. Grup 1968 yılında dağılarak Fassbinder'in öncülüğünde yeni bir topluluk, anti-tiyatro fikri etrafında birleşti. Bu dönem, ilk uzun metraj filmini, *Aşk Ölümden Soğuktur*'u (Liebe ist kälter als der Tod) 1969 yılında çekti. Kendisinin de oyunculuk yaptığı filminde sinemasında önemli bir figür olan Hanna Schygulla ile çalıştı. Rainer'in erken dönem filmleri, haydutların, fahişelerin ve katillerin hikayelerini anlatırken Alman orta sınıfına dair izlenimler de sunuyordu. "Aynı yönde asla art arda iki adım atmayan", (Pflaum, 1993, s.16) Fassbinder, yarattığı her filmi bir önceki filminden edindiği deneyimler üzerine inşa ederek aynı zamanda kendine ait bir auteur kimliği de inşa ediyordu. *Aşk Ölümden Soğuktur*'un ardından çektiği *Katzelmacher* (1969), Münih'te genç avare bir grup arkadaşın yaşamına giren Yunan göçmen, Jorgos'un öyküsünü anlatır. R.W. Fassbinder tarafından canlandırılan Yunan

göçmen aynı zamanda "Almanların kendi hayal kırıklıklarını gaddarca üzerine kustukları, Yunanistanlı bir yabancı işçinin" (Pflaum, 1993, s.17) öyküsüdür. Onun sinemasının en önemli meselesi gündelik yaşamda köklenen sömürü düzeniydi. Tüm ilişkilerin birer sömürü sistemi olduğuna inanan Fassbinder, sistemin en çok baskıladığı grupları-göçmenler, homoseksüeller ve kadınları- filmlerinin merkezine yerleştirerek sömürü sisteminin en derinlerine iniyordu. Ona göre ezilen sosyal gruplar da sömürü sisteminin bir parçası haline gelirken bir kurbandan suçluya dönüşüyordu. Fassbinder, sineması üzerine şunları söyler: "Azınlıkların davranışlarına bakarak çoğunluk hakkında en çok şeyin öğrenilebileceğini her zaman savunmuşumdur. Ezilenlerin yaptıklarını, daha doğrusu mazlumların zulüm karşısında nasıl ayakta kalmaya çalıştıklarını gösterdiğimde zalimleri daha iyi anlayabiliyorum." (akt. Elsaesser, 1981:30). Onun sinemasında her özne içinde insani bir kötülük taşıyordu: Yahudiler, homoseksüeller, kısacası azınlık gruplar da acımasız, ahlaki yönden zayıf kimseler olarak resmediliyordu. *Katzelmacher*'da, bir azınlık olarak ötekileştirilen Yunan işçi, Türkiyeli yabancı bir işçi karşısında tehdit altında hissettiğinde en az hâkim sınıf kadar şovenist ve ırkçıydı.

Yönetmen, *Çöp, Şehir ve Ölüm* (1975) ve *Borç ve Kredi* (1977) eserlerinde, anti-semitizmin 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla uzanan süreçteki kökenlerini araştırırken savaş sonrası çağdaş Batı Almanya'daki durumunu inceler. Yönetmen, televizyon film projesi Berlin Alexander Meydanı'nda da Nasyonal Sosyalizm'in Berlin sokaklarındaki yankıları üzerine eğilecektir.

Eşcinsellik, sinemasında öne çıkan temalardan biri olmasına karşın, homoseksüel yönetmenin sineması "eşcinsel" ve "queer" hareketin bir temsiline dönüşmez. Eşcinsellik, *Veba Tanrıları* (1970, Götter der Pest), *Amerikan Askeri* (1970, Der amerikanische Soldat*), Petro von Kant'ın Acı Gözyaşları* (1972, Die bitteren Tränen der Petra von Kant), *Fox ve Arkadaşları* (1975, Faustrecht der Freiheit) filmlerinde ana temayken, filmlerinin çoğunda eşcinsel karakterler karşımıza çıkar. Fakat Fassbinder'in sineması 70'lerin eşcinsel özgürleşmesinin bir ürünü değildir. *Fox ve Arkadaşları*, sirkte çalışan Franz Biberkopf'un, -Döblin'in Berlin Alexander Meydanı, Fassbinder'in kişiliği ve sinemasında oldukça büyük bir etkiye sahiptir, Döblin'in Franz'ı çeşitli karakterlerinde vücut bulurken 1980 yılına gelindiğinde hep hayalini kurduğu uyarlamayı yapacaktır.- işçi sınıfından bir homoseksüelin öyküsünü anlatır. Franz'ın lotoyu kazanması ve Eugene ile tanışması hayatını tümden değiştirecektir. Eugene ona burjuva yaşam tarzını öğretecek ve Franz'ın saflığını kullanarak parasını elinden alacaktır. Fassbinder'in homoseksüel karakterleri, şehvet düşkünlüğü ile kendi sonlarına giden yolu açarlar; bu kurban olmanın gönüllü bir yoludur. Bu anlamda onun sinemasında eşcinsel ilişkiler, heteroseksüel ilişkiler gibi sömürüye ve güvensizliğe dayalıdır.

Sol düşünceye yakın olan Fassbinder sinemasında işçi sınıfı meselelerine de değinir fakat onun sinemasında hem savunduğu değerlere hem de reddettiklerine karşı radikal bir saldırı hali görülür. Bu hali şöyle açıklar: "Ben her yerde bir şeylerin yandığını, bir şeylerin ters gittiğini ve bir şeylerin

kokuştuğunu görüyorum yalnızca. Ve bu ister sağda olsun, ister solda, ister yukarıda, ister aşağıda: ben her yana saldırıp duruyorum işte." (akt. Pflaum, 1993, s.37) O bir sanatçı olarak, tüm ideolojilerden özgürleşerek yaşamı olduğu gibi, kendi gözleriyle ortaya seriyordu. Bu yüzden birçok eleştiriye maruz kaldı; filmleri tam anlamıyla anlaşılmadı. Frankfurt Okulu'nun negatif estetiğini benimseyen Fassbinder, çeşitli filmleri üzerinden kimi zaman homofobik, kimi zaman da şovenist olmakla suçlandı.

Fassbinder, Brecht estetiğini ve Alman asıllı Hollywood yönetmeni Dougles Sirk'in melodram kalıplarını sinemasına taşıyarak benzersiz bir üslup yaratır. Warren Buckland, *Sinemayı Anlamak* çalışmasında, melodramın bir nevi dinin yerini aldığını ve gündelik yaşamda ahlakın ve ahlaki tercihin izini sürdüğünü ifade eder. Melodram, sıradan insanın ahlaki çatışmalarına eğilir. Kadına özgür bir janr olarak nitelendirdiği melodramın, erkek egemen bir toplumda yaşamını sürdüren kadınların arzularına, anksiyetelerine odaklandığını yazar. Arzu, çoğunlukla toplumsal normlar karşısında eriyip gider: melodram, eril bir dilin baskılayıcı ifadesidir (Buckland, 2013:132-133). Sirk'in melodramlarında aşkın imkansızlığı ve burjuva aile yaşamında köklenen mutsuzluk temaları öne çıkarken onun melodram kalıpları Fassbinder'in sinemasında oldukça etkili olur. Fassbinder'in sinemasında melodram kalıpları işçi sınıfının hikayelerini anlatır. *Dört Mevsim Tüccarı* (1972, Händler der vier Jahreszeiten) filmi onun melodram döneminin başlangıç filmi olur. Çağdaşı Avrupalı yönetmenlerden oldukça farklı bir eğilimle gerçekçilik yerine melodram kalıplarını takip ederek kendine has bir stil yaratır (Elsaesser, 1981:21). Fassbinder, sinemasında iki uç anlatım biçimini, melodramı ve Brechtyen estetiğin bir sentezini yapar; melodramatik ögeleri yıkarak Brecht'in epiğiyle onlara yeni bir biçim verir. Brecht, epik tiyatrosunda tragedya geleneğinde var olan katarsis kavramını seyirci için tehlikeli bir kavram olarak görür. Katarsis seyirciyi pasif bir konuma iterek eleştirel düşünme yeteneğini elinden alır. Brecht, diyalektik bir estetik anlayışı oluşturarak eleştirel bir seyir deneyimi yaratmayı amaçlar (Parkan, 1983:28). Epik estetiğinin 8 temel unsurunu belirleyen Brecht'in epizodik anlatımı Fassbinder'in estetiğinin de önemli bir unsuru olacaktır. Epik şiirde, farklı hikayeler ve durumlar tek bir bütünü oluşturacak şekilde birbirine eklemlenirken uzun bir anlatım ortaya çıkar; şiir epizotlarla süslenerek konu zenginleştirilir. Brecht, modern tiyatro anlayışını ortaya koyarken bu epizodik anlatımdan yararlanarak olay örgüsünde eğrilerin çizildiği ve böylece seyirciye eleştirel düşünme olanağının verildiği bir anlayışı ortaya koyar. Katarsis sınırlandırılarak seyircinin düşünceleri üzerindeki hakimiyet son bulur. Bu noktada yabancılaştırma kavramı onun tiyatrosunda önemli bir yer tutar. Görünenin ardındaki gerçeği ortaya çıkaran davranış, "gestus" ile yabancılaştırma etkisini yaratırken aynı zamanda ışık, dekor, ses-görüntü çelişkisi gibi unsurlarla da bunu destekler. "Modern toplumlarda yabancılaşma 'insancıl anlamların yitirilmişliği'dir. Brecht ise, 'insancıl anlamları' bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir." (Parkan, 1983:42). Brecht'in 8 unsurundan biri olan, yabancılaştırma kavramıyla bir hayli ilişkisi bulunan "tarihselleştirme" kavramı ise güncel yaşama naiv bir bakışla uzaktan, dışarıdan bir bakışı anlatır. Var

olan toplumsal sistemin başka gözlerle izlemek onun var olan dinamiklerini açımlamada önemli bir adım olacak, böylece Brecht estetiğinin temel özünü oluşturan eleştirel süreç gerçekleşmiş olacaktır (Parkan, 1983:42-43).

Elsaesser, R. W. Fassbinder'i Batı Almanya'nın Balzac'ı olarak görür; onun sineması Almanya'nın siyasi ve sosyal yaşantısının bir yansımasıdır. "İnsanlık Komedyeni Fassbinder'in eserlerinde geride bıraktıklarını, sinemasal anlatılarının Almanya bağlamında insanlarla, siyasetle, tarihle ve günlük yaşamla ne kadar yoğun bir şekilde dolduğunu ancak geriye dönüp bakıldığında görmek mümkündür." (Elsaesser, 1981:19). Fassbinder'in filmlerinde çağdaş Almanya'nın tüm karakterleri mevcuttu: işçiler, sanayiciler, burjuvalar, entelektüeller, yazarlar, anarşistler, homoseksüeller, haydutlar, askerler, seks işçileri, dolandırıcılar… Filmlerindeki karakter ve olay örgüsü çeşitliliği, bölünmüş Almanya'nın durumuna dair detaylı bir izlenim sunuyordu. Batı Almanya 'nın modernizasyonunun tarihini incelediği filmlerinde, melodram kalıpları ardına gizlediği izlenimleri döneminde çoğu zaman tam anlamıyla anlaşılmayacaktı. Batı Almanya'nın detaylı bir incelemesi olan "BRD Üçlemesi"nin ilk filmi olan *Maria Braun'un Evliliği*'ni (1979, Die Ehe der Maria Braun) *Veronika Voss'un Tutkusu* (1982, Die Sehnsucht der Veronika Voss) ve *Lola* (1981) takip eder. *Maria Braun'un Evliliği*'nde, savaş sonrası Almanya'da eşini kaybeden bir kadının, Maria'nın öyküsü anlatılır. Maria, savaşın bitimiyle yerle bir olan Berlin'in kiremitlerini diğer kent sakinleriyle toplayacak ve yükselen sefalet karşısında ayakta kalmak için elinden geleni yapacaktır. Bedenini satarak para kazanmak yükselmenin bir anahtarı olurken, Maria, yeni liberal toplumun kurallarına gittikçe hâkim olmaya başlayacak ve kendi kimliğinden feragat ederek zenginliğe kavuşmayı göze alacaktır. Onun yaşamı, geçmişiyle yüzleşmekten kaçınan bir ulusun, Alman ulusunun hikâyesiyle oldukça yakından ilintilidir. Rekabetin üst seviyede olduğu kapitalist ekonomi sisteminde bir metaya ve kurbana dönüşen Maria, aynı zamanda gücü elinde bulunduracak ve kendi kurbanlarını yaratacaktır. Tüm isteklerine kavuşan Maria'nın dönüşüme uğrayan kişiliği onu kaybedilmiş bir zafere götürecektir. Maria'nın öyküsü, büyük, yeni şehirler inşa eden, ekonomik mucizelerle geçmişin yaralarını sardığına inanan Alman ulusunun alegorik bir hikâyesidir. Savaş sonrası Almanya'nın kitlesel çöküşünün/yükselişinin anlatıldığı üçleme, Almanya'nın panoramik ve çok katmanlı bir görüntüsüdür. Fassbinder'in kadın karakterlerinin trajedileri anlattığı üçlemesinde, Lola'da bir fahişenin, Veronika Voss'un Tutkusu'nda ise morfin bağımlısı bir aktristin hikâyesini anlatır. Filmler Almanya'nın modernite yolculuğunu, toplumsal dinamiklerini bu kadınların hikâyeleri çevresinde birleştirir.

Phil Jutzi'nin Krausen Anne'in Mutluluk Yolculuğu filminin uyarlaması olan *Küsters Annenin Cennete Yolculuğu*'nda (1975, Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel), bir fabrika işçisinin patronunu öldürüp ardından intihar etmesi sonrasında yaşanılanları anlatır. Medyada büyük yankı uyandıran olay, çeşitli siyasi oluşumların desteğini bulurken, kocasının intiharı ile sarsılan Emma Küsters, bu siyasi

grupların oportünizmi ile yüzleşecektir. Fassbinder bu filmiyle medyayı, siyasi oluşumları- çağdaş toplumun bencil doğasını bir kez daha sinemasına taşır.

1980 yılında bir televizyon filmi olarak yayınlanan *Berlin Alexander Meydanı*'nda ise sinemasına kaynaklık eden birçok temanın kökenlerini görmek mümkündür. 14 bölümden oluşan, 15 saatlik televizyon filmi, Franz Biberkopf'un Berlin'de namuslu bir hayat sürme mücadelesini işler. Dizi, 13 milyon Mark olan bütçesiyle o zamana kadarki en yüksek bütçeli televizyon yapımı olur. Dönemin sağ kanattan televizyon seyircilerinin rahatsız olduğu temalara değinen dizi, şiddet sahneleri dolayısıyla tepki çeker; yayınlanma saati olağan akıştan daha geç bir saate çekilir. Venedik Bienali'nde ise oldukça ilgi çeker (Der Spiegel, 1980). Henüz 14 yaşındayken okuduğu roman, o zamanlardan beri karakterinin ve sinemasının büyük bir parçası olurken Franz Biberkopf adı çeşitli filmlerinde karakterlerinin ismi olur. Fassbinder, televizyon filmi üzerine yaptığı bir söyleşide, Weimar Almanya'sı ve Batı Almanya arasında gördüğü ortak yanları işaret ederek şunları söyler:

> "*son zamanlarda artan bir yoğunlukla bu romanla ilgilenmemin, bugün bana yine korku veren pek çok şey görmemle de ilgisi var mutlaka. Yani bugün, yine huzur, düzen ve disiplin isteyen bir vatandaş tipine rastlıyorum yeniden: üstelik, aslında pek çok bakımdan olumsuz biçimde çözülen bir toplumda…*" (akt. Pflaum, 1993, s.61).

1982 yılında, yoğun uyuşturucu kullanımı nedeniyle geçirdiği kalp krizi ile 37 yaşında hayatını kaybeden R. W. Fassbinder, Alman ulusunun tarihini; modernitenin tehlikeli yönlerini, faşist bir iktidarın izlerini filmleri aracılığıyla ortaya koyarken aynı zamanda metaların etkisi altında, aynı zamanda metalara dönüşmüş öznelerin, değerlerin ve şeylerin öyküsünü anlatır. Onun sinemasında melodramatik kalıplara sığdırılan gerçeklik, güç ilişkilerine dayalı, paranın ve hazzın yönlendirdiği insani ilişkilerinin çarpık bir ifadesidir.

3.3.2. Berlin Alexander Meydanı'nın (1980) Analizi

R. W. Fassbinder, *Berlin Alexander Meydanı* romanı uyarlamasında, romanda Weimar Almanya'sı bağlamında ortaya koyulan modernizme, kente ve insanlığa dair görünümlerin çağdaş Batı Berlin'de süregelen yansımalarını kavramsallaştırdı. Sinemasında gündelik yaşamda ilişkilerde köklenen sömürüye ve baskıya dayalı söylemlerin üzerine giden yönetmen, bu uyarlamasında aynı şekilde merkezine insanı ve insan davranışını alarak bu bağlantıları açığa çıkarır. Böylece *Berlin Alexander Meydanı* romanında ortaya koyulan çılgın modernitenin sarstığı insani değerler onun uyarlamasının ana teması olur. Döblin, modern kentin tasvirini yaparken Fassbinder, odağını modernitenin kurbanı öznelere yoğunlaştırarak kendi radikal estetiğiyle modernizmin eleştirisini sundu. R. W. Fassbinder'in *Berlin Alexander Meydanı*, çok sesli bir şehrin gürültüsü içinde, insani değerlerin

yok oluşunun alacakaranlığında kendi kimliğini korumaya çalışan Franz'ın öyküsünü anlatır. 14 bölümlük bir televizyon filmi olarak tasarlanan film, Alfred Döblin'in moderniteye dair görüşlerinin detaylı bir incelemesi olurken Fassbinder'e de bir "son söz" ekleme olanağını verir. Döblin'in çok katmanlı romanının Fassbinder uyarlaması, romanda yer alan karakterleri herhangi bir süre kısıtlaması olmadan filme dahil ederken onların hikayelerine yönelik anlatımı da detaylandırır. Böylece onun uyarlaması, Döblin'in Berlin'inin gölgesinde kalan; çoğunlukla kentin araya girdiği, böldüğü ve parçalara ayırdığı olay örgüsünü ve karakter arasındaki ilişki ağlarını öne çıkararak hikâyeye bir süreklilik tesis eder. Melodram kalıplarıyla yeniden inşa ettiği filminde, Brecht'in epik anlayışı ve Döblin'in benzersiz montaj tekniğini bir araya getirir. Fassbinder, Alfred Döblin'in montajını işitsel düzlemde uygulamayı tercih eder. Döblin'in yabancılaştırmayı üst noktaya çıkaran görsel montajı, Fassbinder'in diyalogları aracılığıyla belirir. Romanda yer alan gazete haberleri ve Berlin sakinlerinin anlatımı bölen trajik hayat hikâyeleri filmde kimi zaman üst anlatıcı tarafından seslendirilir, kimi zaman da Franz'ın Berlin sokaklarında attığı monologlarda veya sayıklamalarında karşımıza çıkar. Onun işitsel montajı yabancılaştırma etkisini filmde güçlendiren bir kullanım olarak belirir; Franz'ın cani şiddet eylemleri sırasında üst anlatıcı gazetede yer alan bir arsa planını açıklar veya bir tecavüz sahnesinde başka bir Berlinlinin öyküsü anlatılır. Ulrich Greiner, Fassbinder'in montajı üzerine şunları söyler: "Roman, yirmilerin Berlin'ini ve toplumsal huzursuzluğunu görsel olarak tasvir ederken, film bunu akustik olarak tasavvur eder. Sesle bu kadar sanatsal bir şekilde çalışan bir film görmemiştim…" (akt. Slugan, 2017:143). Diyalogların yanı sıra, kente ait sesler: tramvayların, yayaların ve matkap seslerinin gürültüsü ve Fassbinder'in müziği işitsel bir montaj olarak kullanımı dikkat çekicidir. Romanda sık sık meydanları gezen karakterler filmde Alexander Meydanı'yla bir araya gelmez, kentin kaosu bu işitsel unsurlarla aktarılır. Slugan, Fassbinder'in Berlin'ini "görünmez bir şehrin senfonisi" (Slugan, 2017:138) olarak nitelendirir. Bu anlamda ilgisini kent meydanlarındansa şovenist fikirlerin yayıldığı ve yeni alıcılar bulduğu barlara, siyasi toplantılara; şiddetin, toplumsal huzursuzluğun kökenlerinin en açık şekilde gözlemlenebileceği hanelere yöneltir. Fassbinder'in Berlin'i insan ilişkilerinin modernitenin yıkımına uğradığı, Alman ulusunun faşist bir iktidara doğru ilerleyişinin-gerileyişinin cesur bir araştırmasına dönüşür. Elsaesser, Fassbinder'in ekonomik ve politik krizlerin izlerinin karakterlerinin cinsel yaşamında ya da aile hayatındaki yankılarını araştırırken, Alman tarihinin izini bu şekilde sürdüğünü söyler. Fassbinder, Elsaessere göre *Berlin Alexander Meydanı*'nda, Alman ulusunun tarihinde en önemli dönemeçleri, faşizmi ve değerler sistemini sarsan kapitalizmin ilişkilerde nasıl yapılandığını araştırır (Elsaesser, 1981:231). Štrajn ise Fassbinder'in, 1920'ler toplumunun alt katmanlarında yükselen faşist tutumu, uyarlamasında öne çıkan şiddet ve kadına yönelik şiddetin kapitalist neoliberal toplumun faşist yüzüyle belirgin bir paralellik kurduğundan bahseder (Štrajn,

2014:12). Fassbinder, ilişkilerin yüzeysel ve ekonomiye dayalı çağdaş yönünü sergilerken özneler artık bir homo economicus olarak ele alınır.

Fassbinder, 14 bölümlük uyarlamanın ilk dört bölümünde modernizmin coşkun mekânı olan Berlin'in sefaletine vurgu yapar; Franz'ın cezası Tegel'den salıverilmesiyle başlar. Berlin'in sağır edici gürültüsü Franz'ı adeta felç eder. Yüksek evlerin çatıları üzerine geliyor gibidir, başı döner. 4 yıllık tutsaklıktan sonra dünya onun için tanınmaz haldedir. Berman'ın ifade ettiği gibi, yıkımlar ve değişimlerin çağında her şey sürekli bir değişim ve dönüşüm halindedir (Berman, 2013:135). Franz da eskiden tanıdığı fakat şimdi kendisine yabancı olan bu mekânı tekrardan keşfe çıkarak Berlin'in yeni kurallarını bir an önce öğrenmelidir. Fassbinder, uyarlamanın ilk bölümünü tamamen buna adar. Döblin'in romanında yer alan bir bölüme oldukça önem verir. Franz'ın özgürlüğüne kavuştuktan sonra bir Yahudi ile karşılaştığı bu bölümde, adamın Franz'a anlattığı öykü Franz'ın Tegel'den çıktığı an kaybettiği cesareti için bir yeniden diriliş öyküsüne dönüşür. Bu öyküsünde, Zannovih adında genç bir adamın kendi sosyal statüsünü inşa edişini, her kalıba sığan karakterinin onu nasıl üst sınıfa taşıdığından bahseder. Sahtekârlıkla bulunduğu kabın şeklini alan cesur Zannovih modern çağın arzu ettiği bir insan tipinin tasviridir. "Marx'ın tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsılması, dinmek bilmeyen belirsizlik ve kaynaşma.." (Berman, 2013:135) olarak nitelendirdiği modern toplumun dinamizmi, istikrarı, ilerlemeyi ve büyümeyi öne çıkararak öznelerin kişiliğini ve toplumu merkezini kaybetmiş bir hale getiriyordu. Zannovih ise basit bir köylü çocuğu iken, eline geçen fırsatı değerlendirerek doğru hamleler ile kendi kimliğini yıkıyor ve yeniden inşa ediyordu; insanların kalbinin anahtarını taşıyan, hitabeti güçlü, zeki ve becerikli Zannovih kendisini bir prens olarak tanıtıp toplumda kabul görmeyi başarıyordu. "Babaları küçük bir bitkiyse, çocukları ağaç olmak ister. Babaları taşsa, çocuk dağ olmalıdır." (Fassbinder, 1980: 10:01). Zannovih'in öyküsü, ne pahasına olursa olsun katı bir istikrarı ve ilerlemeyi işaret ederek Franz için de aynı şeyi salık veriyordu. Fakat Franz, bu "yeni dünya"da Zannovih gibi hilekâr yollarla ayakta kalmayacak, kendisine verdiği namuslu yaşam süreceğine dair sözünü tutarak dürüst yollardan mücadelesini sürdürecekti. Buna karşın Franz'ın Berlin'e entegre olma çabası beyhudedir; Döblin ve Fassbinder, hırsızlığı, dolandırıcılığı işçi sınıfının Berlin mücadelesinde tek çıkar yol olarak işaret eder. Fassbinder'in *Alexander Meydanı*'nda Franz, bir hamala günah çıkartır. Bu hayal ve gerçeğin birbirine karıştığı sahnede işçi, bir rahibe dönüşür. Berlin'in kirli havası içindekileri zehirlerken dürüst bir yaşam kutsallık kazanır. Franz'ın Tegel hapishanesinden salıverildikten sonra "namuslu" olma girişimi, zorunlu olarak, kendisini ekonomiye yeniden entegre etme becerisine bağlıdır; "Bir adamın paraya ihtiyacı vardır," diye belirtir dizinin bir noktasında. Bu ekonominin bir parçası olma konusundaki körü körüne ısrarı, onu hızla bir nesneye indirger ve statüsünü "harcanabilir" olarak güvence altına alır. Ekonomik varoluşa/hayatta kalmaya yönelik bu odaklanma, Franz'ı sıkıntılı geçmişi üzerinde düşünmekten ve ondan ders almaktan ve dolayısıyla kendini

tanımaktan uzaklaştırır ve onu değişim yollarının dışında anlamlı ilişkiler kurmaktan alıkoyar. Sonuç olarak, Franz'ın hayatı, *Berlin Alexander Meydanı*'nda tasvir edildiği şekliyle, onun başıboş, çabasız ve bu nedenle düzensiz olduğuna dair güçlü bir duyguya sahiptir. Yalnız Franz değil, çevresinde yapılanan tüm ilişkiler çıkar üzerine kuruludur; ekonominin bir parçası olan Berlinlilerin bir ayakta kalma çabasıdır (Kinik, 1997:350). *Berlin Alexander Meydanı*'nı, Fassbinder'in sinemasında bir saplantı haline getiren ve onun için çekici kılan unsur Alfred Döblin'in modern topluma ve insani ilişkilere dair sunduğu bu görünümlerdir. Fassbinder bu noktada Franz'ın kadınlarla kurduğu ilişkiye ve Weimar Almanya'sında kadınların ayakta kalma mücadelesine oldukça önem verir. Ona göre eşcinseller ve kadınlar toplumun inşa ettiği baskı ve sömürü çemberinde ilk kurbanlardı. Franz, geçmişte Ida'yı bedenini sattığı için öldürür, kendisini aynı kadere tekrardan hapsederek bu sefer Mieze'yi öldüresiye döver. Evin geçimini sağlayan bu iki kadın için fuhuştan başka bir çıkar yol yoktur; "Kadınlar en üstün meta ve değişim değeridirler." (Lefebvre, 2007:189). Franz, hayatındaki kadınlara yaklaşımı bir nesneye yaklaşımından farksızdır; onlar üzerinden geçimini sağlayıp hayatının sorumluluğunu almazken yine de onları bir fail olarak görme eğilimindedir. Kadına şiddet burada önemli bir tema olarak öne çıkarken, şiddet, Fassbinder'in *Berlin Alexander Meydanı*'nda, bir montaj stili olarak tekrarlayan bir aksiyona dönüşür. Franz'ı Berlin'de güçsüz hissettiren kadınlar, ondaki şiddet eğilimini açığa çıkarır. Franz'ın Ida'yı öldürdüğü sahne film boyunca tekrarlanır; hikâyeyi yarıda böler veya var olan şiddet eylemlerinin yoğunluğunu arttırır. Berlin sistematik şiddetin mekânıdır.

Fassbinder'in, uyarlamasında öne çıkan bir diğer tema homoseksüelliktir. Alfred Döblin romanında, çeşitli gazete haberleri üzerinden Weimar Almanya'sında yükselen özgürlük yanılgısına dikkat çekerken Franz ve Reinhold arasındaki homoseksüel ilişkiyi işaret eder. Jutzi ise dönemin katı sansür yasakları nedeniyle temayı filme dahil etmez. Romanın 1980 yılındaki uyarlaması ise homoseksüellik temasını merkezine alarak Reinhold ve Franz'ın ilişkisini güç-iktidar ve sömürüye dayalı bir bağlama yerleştirir. Romanda ikili arasındaki rekabet ve sevgili değiş-tokuşu Fassbinder sineması için eşsiz bir konu haline gelir. Fassbinder 15 saatlik ekran süresinin 1 saatini romanda yer alan bu kısa bölümün detaylı bir incelemesine ayırır. Reinhold'un sevgilileri kimi zaman bir kürk, kimi zaman deri bir ayakkabı karşılığında Franz tarafından devralınır. Kadınlar bir nesneye dönüşürken Franz da Reinhold tarafından aynı değere indirgenir. Fassbinder, çıkara ve sömürüye dayalı ruhsuz ilişki ağlarını Franz'ın tüm ilişkilerinde görünür kılar. Franz kadınları cinsel arzularının tatmini için kullanırken Eva da Franz'ı aynı şekilde kullanır.



Görsel 11. Biberkopf ve Reinhold'un kadın takası

Fassbinder Weimar Almanya'sında sokakların politize ortamını vurgu yaparak II. Dünya Savaşı'nda gerçekleşecek soykırımın göstergelerini inceler. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'da yükselen tekelci sistem işçi sınıfını ezip geçerken yükselen işsizlik kitlelerin başıboşluğunu besliyordu. Franz işsizliğin bir hastalık gibi yayıldığını söylerken, kentte yoksulluğun gündelik yaşamı kuşattığını vurguluyordu. Almanya tarihçisi Geoff Eley, Nazizm'in kökenlerinin Weimar Almanya'sında modern kapitalist sistemden doğan siyasi krizinde bulunabileceğine inanıyordu. Eley, modernite ve Nazizm sorunlarının izini kapitalizme kadar sürerken, iktisadi gelişimin hızına yetişemeyen demokratik kurumların siyasi istikrar ortamı yaratmaktan uzak olduğunu ifade eder (akt. Harris, 2018:60). Eley'in görüşlerinin yanı sıra, Nazizm sorununun Aydınlanma rasyonalizmi ve doğaya hakim olma arzusuyla yakından bağlantılı olduğu düşüncesine yoğunlaşan kuramcılar da mevcuttur. Horkheimer, *Akıl Tutulması*'nda faşizmi, "akıl ile doğanın şeytani bir sentezi" olarak niteler (Horkheimer, 1998:151). Zygmunt Bauman, *Modernite ve Holocaust* çalışmasında, Nazi ideolojisinin modernite ve Aydınlanma rasyonalizmi ile bağını ortaya koyarak Nazi ideolojisinin, modernizmin "mükemmel dünyası"nı kendi karanlık ideolojileri ile birleştirdiğini anlatır. Bauman, Nazizm'in araçlarının ve değerlerinin kökenine inerek Nazi'lerin mükemmel Almanya hayalini Aydınlanma rasyonalizmi bağlamında bir irdelemesini yapar. Bilim ve teknolojiyi araçsallaştıran Nazi ideolojisi, modern tekniği soykırım için kullanacaktı. Bauman'a göre soykırım, "endüstriyel bir toplumun teknolojik başarısı" idi (Bauman, 1997:32). İşsizlikle baş eden, sefalet içindeki Alman halkının hedefini Yahudilere çeviren Nasyonal Sosyalistler, mükemmel dünya tasvirini Yahudilerin olmadığı bir dünya olarak tahayyül eder. Franz işsizliğin bir hastalık gibi yayıldığını söylerken, kentte yoksulluğun gündelik yaşamı kuşattığını vurgular. Gazete dağıtıcısı olarak onu işe alan adam, Franz'ın yüzde yüz gerçek bir

Alman olduğundan iyice emin olur; adama göre dünyanın çarpık düzeni değişmeli ve Almanlar ayakta kalmalıdır. Böylece Franz, bir gecede Nasyonal Sosyalist olarak faşist bir ideolojinin gazetelerini satmaya başlar.

Ekonomik çöküşün enkazı altında olan Weimar Almanya'sında toplumsal bölünmeler ve kutuplaşmalar kaçınılmazdı. Ekonomik krizlerin ağırlığının yanı sıra modernitenin sağladığı coşkun toplumsal dönüşümler, kitleler üzerinde ağırlık yaratan bir başka unsurdu. Kentlerdeki parçalanmış, bölünmüş kimlikler ise bu krizlerin sonucu yolunu kaybetmiş bir şekilde tıpkı Franz gibi, liberal demokrasiye arkasını dönerek kendilerini faşist bir iktidarın yanında buluyordu (Harris, 2018:59). Jean-Jacques Rousseau, metropol hayatının ağırlığını ifade eder: "Her daim çarpışıp duran gruplar ve hizipler, durmaksızın ortaya çıkıveren, yenilenen önyargılar ve çatışan kanaatler... Herkes sürekli kendisiyle çelişkide, her şey saçma ama hiçbir şey çarpıcı değil." (akt. Berman, 2013:31). Onun metropol tasviri, Fassbinder'in modernizmin bunalımları ile mücadele halindeki metropol öznelerinin de bir tasvirine dönüşür. Yönetmen, Franz'ın bu çelişkilerini ironik yollarla açığa çıkarır. Franz'ın, Nazi pazubenti ile satış yapması istendiğinde Franz gönülsüzce "Bu gerekli mi?" diye sorar. Fassbinder onu gazete satarken Yahudi bir satıcıyla karşı karşıya getirir. "Kişisel olarak Yahudilerle problemim yok. Ama kanunlara uyarım. Herkes de bir düzenin olması gerektiğini görmeli." der (Fassbinder, 1980:34:34). Karşısındakinin bir Yahudi olduğunu öğrendiğinde utançla başını eğer. Franz, ardından komünist arkadaşları ile karşılaşmasında enflasyonu işaret ederek Nasyonal Sosyalizmi yüceltir. Nazizm'den sonra komünist ve anarşizmi savunan Franz bu sefer düzeni arzulayan Eva'ya cephe alır. İdeolojik eğilimlerine karşın Franz'ın, gündelik yaşamda karşı karşıya geldiği Yahudi karakterlerle karmaşık ilişkileri vardır; başlangıçta onu metropolün şoklarından anlattığı hikâyeyle uyandıran adam bir Yahudi iken, onun Berlin'deki ikinci sinir atağında, tüm umudunu yitirdiği sırada tekrar cesaretlendiren kişi tekrardan bir Yahudi olur. Franz savunduğu değerlerin bilincinde olmayan, içgüdüsel kitlelerin bir yansımasıdır. Onun ideolojik tercihleri çelişki içerisinde, yönünü şaşırmış bir metropol insanının tercihleridir.

Fassbinder'in *Berlin Alexander Meydanı*, kenti kapalı mekânlara hapsederken kentin yarattığı görsel dikkat dağınıklığının önüne geçer. Alexander Meydanı, onun uyarlamasında pis, tenha Alexander metro istasyonuna sığdırılır. Fassbinder, Döblin'in "Babil Fahişesi" imgesini kullanır; fahişelerin sergilendiği tekinsiz bir sokak yaratır. Bu sokakla yolu kesişen Franz, sokağın sahibi olan adamdan her geçişinde aynı hikâyeyi, Babil'in Fahişesi'nin hikâyesini dinler; buna rağmen onu kadınlardan biriyle olmaya ikna edemez. Berlin'in kötülük yuvası olan bu sokakla yolları Fassbinder'in sonsözünde tekrardan kesişir. Bu sonsözde, Tegel'den salıverilen Franz'ın cezası sona yaklaşır, Berlin'de yaşadığı sinirsel çöküşü onu bu hesaplaşmaya götürür. Berlin'in kurbanları ve failleri dar, karanlık ve pis odalara

sıkıştırılır. Uyarlama, modern toplum bağlamında Döblin'in eserine yeni perspektifler katarak romandan daha karamsar bir Berlin atmosferi sunar; Berlin acımasız bir mezbahadır.



Görsel 12. Fassbinder'in sonsözünden bir kare

Fassbinder, Döblin'in mezbaha alegorisini genişletir; Franz'ın ve Reinhold'un kurbanları bu mezbahada çığlıklar ve yakarışlarla sırasını beklerken ortaya Otto Dix'in savaşın dehşetini yansıttığı vahşi tablolarını çağrıştıran bir atmosfer çıkar. Onun Berlin'e ve modernizme dair izlenimleri, seslerin ve görüntülerin fantazmagorik bir ifadesi olan bu sonsözde ifade bulur. Franz'ın bireysel kaderine dair hesaplaşmalar, Alman ulusunun kişisel hesaplaşmalarıyla iç içe geçer; Nasyonal Sosyalizmin yarattığı yıkım ve şiddete gönderme yapılır. Elsaesser, Fassbinder'in sonsözüne dair şunları söyler: "sonsözün işlevi, genel "alegorik" şemadaki yeri şüphe götürmez: Artık "zamanın dışında", tarihin ve anlatının dışında kalan bu dramı bir kez daha, farklı bir "olmayan" uzamda göstermektir." (Elsaesser, 1981:235). Fassbinder'ın bir söyleşisinde Batı Almanya üzerine görüşleri Elsaesser'in tespitini destekler. "Şu anda özellikle Almanya'da durumun geriye doğru ilerlediğini gösteren çok şey olduğuna inanıyorum. Daha doğrusu 1945'te savaşın sonunda Almanya'nın kendini yenileme şansının gerçekleşmediğini söyleyebilirim. Bunun yerine, şimdi bir demokrasi olarak devletimizin dayandığı eski yapılar ve değerler temelde aynı kalmıştır." (akt. Elsaesser, 1981:25). Bu anlamda Döblin'in romanı ona göre çağdaş Almanya'nın geçmişi ve geleceğine dair bağlantıları açığa çıkarırken onun modern topluma dair fikirlerini de besleyen bir kaynağa dönüşür. Onun uyarlaması modernizmin aksayan, acımasız ve vahşi yönlerinin radikal bir üslupla ifadesi olur.

R. W. Fasssbinder'in *Berlin Alexander Meydanı* sinema uyarlaması, Döblin'in romanında karakterleri arasında kurduğu çıkara dayalı ilişki ağlarını genişleterek modern toplumda yaşamın her alanına sirayet eden sömürü temasını öne çıkardığı detaylı bir anlatımı ortaya koyar. Fassbinder, toplumun bir kurbanı olarak gördüğü azınlıkların, kadınların ve homoseksüellerin durumuna yoğunlaşarak Döblin'in romanından ayrışan bir olay örgüsü kurar. Ona göre, Berlin kentinde herkes eşittir; güçlüler ve güçsüzler hem bir kurban hem de bir faildir. Döblin'in romanından daha karanlık bir Berlin imgesi sunan Fassbinder, bu imgeden hareketle 1980'ler Almanya'sına dair toplumsal-politik göndermelerde bulunur.

3.4.Çağdaş Bir Berlin Tasviri: Burhan Qurbani'nin Berlin Alexander Meydanı Uyarlaması (2020)

Berlin Alexander Meydanı romanının Burhan Qurbani tarafından 2020 yılında yapılan son uyarlaması, 21. Yüzyıl Berlin'i ve Berlinlilerin değişen hikayesini ele almaktadır. 20. Yüzyıldan, 21. Yüzyıla kentler küreselleşmenin etkisiyle bambaşka bir görünüme kavuşur. Bu bölümde, bir dünya kenti olan Berlin'in ve Berlin Alexander Meydanı'nın değişen kahramanlarının hikayesinin küreselleşme bağlamında analizi yapılacaktır.

3.4.1. Burhan Qurbani: Afganistan'dan Yeni Berlin Modernitesine

Alman yönetmen Burhan Qurbani, politik nedenlerden Almanya'ya iltica eden Afgan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Baden-Württemberg Film Akademisi'nde sanat yönetmenliği okuyan yönetmen çeşitli kısa filmlerde yönetmenlik yaptı. Qurbani'nin filmleri göçmenlerin yaşamlarına ve göçmenlere yönelik ırkçılığa odaklanır. 35 dakikalık kısa filmi *Bacaksız Kuşlar*'da (2006, *Vögel ohne Beine*), Berlin-Kreuzberg'de yaşayan Türk bir ailenin yaşamına odaklanır. Berlin'de Ramazan orucu tutan üç Müslümanın öyküsünü anlattığı *Cennete Merdiven*, (2010, *Shahada*) yönetmenin aynı zamanda bitirme projesidir. Uzun metraj filmi, 60. Berlin Film Festivali'nde yarışır. İkinci uzun metraj filmi *Biz Genciz* (2014, *Wir sind jung. Wir sind stark*.), Rostock-Lichtenhagen isyanlarını anlatır. Yönetmenin 2020 tarihli *Berlin Alexander Meydanı* uyarlaması, Weimar Almanya'sında geçen öyküyü günümüze taşıyarak Franz Biberkopf'u yasadışı yollarla Almanya'ya göçen Afrikalı bir işçi olarak karşımıza çıkar. Gösterimi 70. Berlin Film Festivali'nde yapılan film, Alman Film Ödülleri töreninden aralarında En İyi Uzun Metraj Film ödülünün de olduğu 5 ödül kazanır.

3.4.2. Berlin Alexander Meydanı'nın (2020) Analizi

Burhan Qurbani'nin günümüz metropolünde geçen hikayesi, son yüzyılda hızlı dönüşümlere sahne olan metropollerin sosyal ve kültürel yeni düzenine dair bir tasvir olur. Bilim ve teknolojinin hızlı gelişimi ile ulaşım ve iletişim ağlarının sınırların silikleşmesi sosyal etkileşimlerin de önündeki engelleri kaldırırken yeni bir dünya düzenini yaratır. Kentler, yeni yaşam stillerinin bir laboratuvar alanıdır; gelişmelerin sağladığı olanaklar, insanlık için daha yaşanabilir merkezler yaratırken aynı zamanda ilk sanayi kentlerinden itibaren gözlemlenen kentsel eşitsizlikleri derinleştirir. Küreselleşen dünya şehirleri, ekonomik ve politik olarak yerinden edilmiş birçok insanı barındırır; dünya ekonomisinin merkezi haline gelen metropoller, yoksul Üçüncü Dünya kentlerinden aldığı bu göçlerle, kentsel ortamda var olan rekabetin ve eşitsizliğin yeni biçimlerini yaratır. Şehirler, zenginlik ve yoksullukta dramatik zıtlıklar sunar; buna rağmen fırsatlarla dolu bu metropoller, refah ve özgür bir yaşamın hayaliyle yer değiştiren göçmenler ve mülteciler için bir kurtuluşu simgeler. Kitlesel yer değiştirmelerin arttığı günümüzde, göçmen konusu kent çalışmalarının ve görsel-yazılı sanatsal üretimlerin de önemli bir inceleme konusu haline gelir. Bu anlamda Burhan Qurbani'nin *Berlin Alexander Meydanı*, 1930'lar Berlin'inde geçen Alfred Döblin'in romanını, küreselleşen kentler ekseninde günümüz Berlin'ine uyarlayarak, kent çalışmalarından ayrı düşünemeyeceğimiz göçmen sorunlarını ve göçmen kimliğini işler. Onun uyarlaması, 1930 ve 1980 tarihli uyarlamalardan bambaşka bir görünüm sunmuştur.

Weimar Almanya'sında bir suçlu olan Franz, Qurbani'nin uyarlamasında Gine Bissau'dan Almanya'ya iltica eden Francis'e yerini bırakır. Döblin, Franz'ın cezasının Tegel'den kaotik Berlin yaşamına salıverilmesiyle başladığını söylerken Qurbani bunu Francis'in devrilen mülteci botundan sağ çıkmasıyla gerçekleştirir. Francis ve sevgilisi Ida dalgalarla savaşırken Qurbani, kadrajı ters yüz ederek yaşam mücadelesi veren mültecilerin sefaletini iletir. Gün ağarırken Francis'in karaya vurduğu görülür. Ida'yı geride bırakan ve kurtulan Francis, geçmişine dair bağlılıklarından ve günahlarından arınır; yaşamda ikinci bir şans elde eder. Afrika kökenli mültecilerin kalabalık yatakhanelere sıkıştırıldığı bir binada yaşamaya başlar; tıpkı diğer göçmenler gibi düşük ücret karşılığında yasa dışı işçi olarak çalıştırılır. Francis, "Beni mülteci olarak çağırma, göçmen olarak, yeni gelenler olarak çağır," der. Qurbani, Hanna Arendt'in *Biz Mülteciler* (1943) adlı yazısını işaret ederek göçmenlerin aidiyetsizliğine yönelik bir vurgu yapar.



Görsel 13. Reinhold ve Francis

Ona göre göçmenler, toplum tarafından damgalanarak belirli kalıplar içine sığdırılır; göçmen kimliği büyük oranda bastırılmış ve tutsak bir kimliği temsil eder. Arendt, bir göçmenin her daim bir yabancı olarak karşılanacağını ifade eder. Uyarlamada, Afrikalı ikinci nesil bir göçmen olarak karşımıza çıkan Eva, bu aidiyetsizliği destekleyerek, Almanlar için bir "Afrikalı", Afrikalılar için de bir "beyaz" olduğunu söyler. Alfred Döblin'in uyarlamasında Weimar Berlin'inde bir hayat kadını olan Eva'nın, Qurbani uyarlamasında gece kulübü sahibi, güçlü bir kadın karaktere dönüşümü, kentin en büyük sömürüleni olarak tasvir edilen göçmen kimliğini de üstlenmesiyle tüm gücünü yitirir. Eva, Almanya'da doğup büyüyen bir karakter olarak ne kendi köklerini kucaklayabilecek ne de Alman olabilecektir.

Romanda, Franz'ın Reinhold'la ilişkisinde güç ve iktidar temaları öne çıkar. Qurbani bu anlatımı sürdürür ve temayı filminin merkezine alır. Güç ve iktidar bağlamında şekillenen ilişkide Francis'i Reinhold'a muhtaç kılar. Suç dünyasıyla içli dışlı olan, parkta uyuşturucu satan Afrikalı bir çetenin başında olan Reinhold, Francis'e pasaport vaat ederek onun için çalışmasını sağlar. Reinhold, Francis'i aşağılar, yalan söyler. Francis'in çevresindekileri ırkçı olmakla suçlar ve Francis'i manipüle eder. Reinhold, toplumda tıpkı Francis gibi bir ötekidir; toplumda bir dışlanan olan Reinhold savunmasızlığını Francis üzerinden sağladığı hakimiyetle telafi etmeye çalışır. Francis'e "Onlara göre bir çöpüm, beyaz çöp," der (Qurbani, 2020a: 39:23). Alfred Döblin'in romanı, tüm kentlileri bir kurban haline getirirken Qurbani de aynı düşünceyi karakterleri üzerinden dile getirir. Günümüz kentleri, göçmenlerin yanı sıra gettolarda[6] yaşayan yoksul kesim için de aynı ölçüde bir savaş alanına dönüşür.

[6] Getto, bir etnik grubun yoğunlaştığı yaşam alanı olarak tanımlanır. Günümüz metropollerinde modern gettolar, farklı etnik sınıfların yanı sıra kentli yoksulları ya da kentli alt sınıfları da içine katarak bu öznelere ucuz bir yaşam alanı sunar (Parker,

Flanagan'a göre, günümüz kentleri yoksullarının göreli izolasyonuna ve toplumsal hareketlilik umutlarını yok eden yerel bir kültürün ortaya çıkışına odaklanır. Gettolar, suçun yüceltildiği, kendi ahlaki kurallarına sahip yaşam alanları olurken şiddet eylemlerinin de yükseldiği mekânlardır. Kentin dışlanmış bu bölgelerinde yaşayan alt kesim, gettonun kurallarıyla çevrelenerek ana akım beklentilere ayak uyduramaz hale gelir; böylece öznenin yukarı doğru hareketi kısıtlanarak suç ve şiddet sarmalında kimliği muhafaza edilir (Flanagan, 2010:321). Reinhold, ana akım beklentilere uymayan, büyük oranda kısıtlanmış bir topluluğun temsilcisidir. Geçmişte şiddete olan eğilimi sebebiyle defalarca ıslah evine kapatılmıştır. Döblin'in eşitsizliğin mekânı olan kenti, günümüz şartlarına uyarlandığında da kentlerin değişmeyen bu niteliğini gözler önüne serer; metropollerde yoksul kesim yoksulluğa mahkûm edilirken, çoğunlukla kontrol altında tutulur ve damgalanır. Böylece yoksulluk kendine has bir kültürü yaratır. Qurbani'nin Reinhold'u, bu damgalanmayı kucaklayarak Franz'ın Berlin'de iyi kalma çabasını küçümser. Francis'e, "Olamayacağın bir şeyi arzuluyorsun; kötü bir dünyada iyi olamazsın," (Qurbani, 2020a: 40:10) derken, sosyal tabakalar arasındaki sınırları işaret ederek Francis'in arzu ettiği normal yaşama kavuşamayacağını yüzüne vurur.

Alfred Döblin'in Berlin'i, büyük bir çıkmaz içinde olan toplumun sürüklendiği aşırı milliyetçiliğin izlerini sürerken, Qurbani, günümüz Almanya'sında yükselen ırkçı hareketlere ve politikadaki tehlikeli milliyetçi söylemlere dikkat çeker. Qurbani, yakın zamanda toplumun etkisinde olduğu coşkun misafirperverlik kültürünün yerini, yabancıya yönelik bir anksiyeteye ve korkuya bıraktığını ifade eder (Qurbani, 2020b: 49:20). Böylelikle toplulukla bütünleşemeyen, belirli sınırlılıklar dahilinde yaşamlarını sürdüren bir göçmen kimliği ortaya çıkarak, kentsel mekânda farklılıklar ve ayrımlar derinleşir. 21. Yüzyılda küresel ekonominin hakimiyeti, Üçüncü Dünya'dan yer kürenin bolluk içindeki uluslarına akan bir göçmen hareketi başlatırken aynı zamanda küreselleşme ve kültür arasında da belirli etkileşimler yaratır. Böylelikle ulus-devletlerin etnik kimliklerin homojenliği de dönüşerek, etnik çeşitliliğin yükseldiği kentleri yaratır ve topluluklar çok kültürlü bir yapıya doğru ilerler (akt. Hale, 2014:117). Bu çerçevede, Qurbani, küreselleşen kentlerin ulusötesi ekonomileri ve kültürleri bütünleştiren olumlu vaatlerinin tam anlamıyla işlevini yerine getiremediğini ortaya koyar. Onun göçmen karakterinin Berlin'e kaynaşması kimliğinin dağılmasıyla mümkündür. Filmin başında yeni bir başlangıç yapan Francis'in Berlin'e kaynaşması ise büyük ölçüde göçmenlere yönelik sınırlılıklar dahilinde olacak, Francis, Reinhold'un göçmenlere bir fırsat olarak sunduğu uyuşturucu satıcılığı işini kabul edecektir. Etik yollardan para kazanacağına dair kendisine söz veren Francis, kentin sınırlılıkları

2015:90). Böylece modern gettolar, toplumda eğitim, sağlık gibi temel haklar çerçevesinde dezavantajlı olan birçok sosyal grubun ikamet ettiği yerler olur.

dahilinde çaresiz kalırken ona layık görülen yere, suç çetesine dahil olacaktır. Berlin'e ilk geldiğinde, kendisi gibi Afrika kökenli göçmenlerle kaldığı sıkışık yatakhaneye, tıpkı kendisi gibi kayıtsız göçmenlere seslenen Franz, onlara şunları söyleyecektir: "Ben Alman hayaliyim! Kendi paramı kazanıyorum. Bir Alman arabası kullanıyorum. Bir Alman kadınım var. Hatta bir Alman ismim var. Franz, Franz, bir Alman hayali! Ben Almanya'yım!" (Qurbani, 2020a: 02:07:48). Francis'i geride bırakarak, yeni Alman kimliğini kucaklayan Franz, arada kalmış bir kimliği temsil eder. Bu anlamda Weimar Almanya'sında, modernizmin coşkun mekânı Berlin'in özneleri afallatan havası, bu çağdaş uyarlamada da kimi kuramcılar tarafından modernizmin bir devamı olarak görülen küresel kültürün havası ile benzer yönler taşır. Döblin, proletaryanın hapsedildiği kentsel sefaleti ortaya koyduğu hikayesi, Berlin'in dışladığı sorunlu karakterlerin (Reinhold, Mieze, Pums) yanı sıra, göçmenleri de bu sefalete ortak eder. 21. Yüzyılın zenginlik içindeki kentleri varlıklarını göçmen proletaryanın emeği üzerine inşa ederken kentsel sefaletin değişen öznelerini yaratır ve sefaletin alanını genişletir. Francis'in, yeni Alman kimliğine bürünmesi ve Franz'a dönüşmesi, para ekonomisine dayanan kentsel mekânda bu sömürü sistemine dahil olmadan bir yer edinmesine olanak sağlarken aynı zamanda öteki olma durumunu da korur. Qurbani'nin vurguladığı gibi, göçmenlerin bir tehdit olarak ele alınması durumunu güçlendirir.

Flanagan, kentsel politik-ekonomik perspektifin küresel sistemi eleştirel bir yorumlamayla ele aldığını, küresel metropollerin sistemik eşitsizlikleri kalıcı hale getirdiğinden bahseder. Ortak küresel ekonomik sistemde zengin ve yoksul ülkelerin ilişkilerinin, geçmişin kolonyal bağlarından koparılamayacağını ifade eder. Geçmişte tahakkümünü sömürgecilik faaliyetleriyle kuran baskın sistem, günümüzde daha az görünür sömürgecilik faaliyetleri gerçekleştirerek, yoksul ülkeleri ekonomik ve teknolojik olarak kendisine bağımlı kılarak aynı zamanda kendi ticari şartlarını da dikte eder. Böylece sistem, sınırlılıklarını çizerek seçtiği ekonomileri yükseltir. Bu baskıcı sistem, neo-sömürgecilik olarak adlandırılır (Flanagan, 2010:179). Qurbani, Alfred Döblin'in romanda eşcinsellik teması üzerine inşa ettiği Reinhold ve Franz karakterlerinin iktidar ve güç mücadelesini, yoksul-zengin ülkelerin ezen-ezilen ilişkisi çerçevesinde uyarlar; Reinhold'un güç ve iktidar hırsını bu neo-kolonyal bağlar bağlamında ele alır. Franz, kendisine yeni bir ad ve iş veren Reinhold'a büyük bir bağlılık ve minnet duyarken Reinhold için bir araç olmaktan öteye gidemez. Reinhold, "Francis onun köle ismiydi" (Qurbani, 2020a: 00:51:50) derken, onu özgür kıldığıyla övünür. Franz'ı kendisinden aşağı görerek birçok kez bunu gösterir. Eva'nın gece kulübünde düzenlenen kostüm balosuna davetli olan Franz ve diğer Afrika kökenli çete üyeleri, Reinhold'un kendileri için seçtiği kostümü giyer. Çete üyelerine eli silahlı haydut kostümlerini uygun görülürken, Reinhold'un, Franz için seçtiği kostüm bundan daha küçültücüdür. Reinhold, İngiliz sömürge kostümü giyinirken Franz'tan bir goril kostümü giymesini ister. Francis, Eva'nın imalarına

rağmen bu kostümün küçük düşürücü bir nitelikte olmadığını söyler; o kendisini Almanya'ya entegre eden, bir Alman kadınına, Alman arabasına sahip olmasını sağlayan Reinhold'a büyük bir minnet ve yakınlık duyar. Francis'in çocuğunu taşıyan Mieze, Francis'i Reinhold konusunda uyarır; fakat o, kendisini bir adam yapan Reinhold'u savunmaya devam eder ve onun yardımlarından önce hiçbir şey şeye sahip olmadığını ekler. Mieze, Reinhold'un manipülatif yüzünü göstermeye çalışırken, Francis tarafından şiddete uğrar.

Qurbani, *Berlin Alexander Meydanı* uyarlaması üzerine yapılan söyleşide, ekonomik veya politik sebeplerden iltica eden kimselerin insanlık onurlarının büyük ölçüde zedelendiğine dikkat çeker (Qurbani, 2020b: 57:40). Alfred Döblin'in Franz'ı, çatıların üzerine düşecek gibi olduğu Berlin'de onurlu bir yaşama sığınmayı seçer. Fakat onun onurlu bir iş bulma gayreti yersizdir; Franz, anti-semitist bir Nazi dergisinin dağıtıcısı olur ya da bir başka iş girişiminde, kapı kapı dolaşıp ürün satarken kendisiyle beraber olmak isteyen bir kadın, tüm ürünlerini satın alır. Berlin'de çürümüşlük hakimdir, özneler de bundan nasibini alır; Franz, Berlin'in çürümüş havasına karşı daha dirençli olduğuna dair bir izlenim verir. Francis'in Berlin'inde ise çatılar üzerine gelmiyordur, o tüm umutsuzlukları ve acıları Ida'yla yaşam mücadelesi verdiği denizde bırakır. Berlin, kendisini bekleyen fırsatların bir temsilidir. Bu anlamda Francis için Berlin, başlangıçta umut vaat eden bir niteliktedir. Berlin'e geldiğinde tıpkı diğer mülteciler gibi bir inşaatta çalışmaya başlar. İnşaatta makinenin yaraladığı yasadışı işçiyi, tüm itirazlara rağmen sağlık görevlilerine teslim ettiği görülür. İnsani değerlerini muhafaza etmeye söz veren Francis, gelecek tepkilere rağmen bu riski göğüslenir. Bunun ortaya çıkmasının ardından inşaatın amiri tarafından işten kovulur. Bundan sonra ise Reinhold'un teklifi üzerine yanında çalışmaya başlar; bu onun düşüşünün bir başlangıcıdır. Qurbani'nin Francis'i, Döblin'in Franz'ından daha dirençsizdir, onun suç dünyasına çekilişinde büyük bir mukavemet görülmez. Bunun en büyük sebebi, Qurbani'nin de işaret ettiği gibi tüm onurunu bir mülteci kimliğine bürünerek kaybetmeyi göze almasından ileri gelir. Qurbani, Döblin'in romanında yeni yaşam stillerinin bir deney alanı olarak ele aldığı kentte görünürlüğü günden güne artan homoseksüellik temasını uyarlamasına taşırken, dönüşen toplumsal dinamikleri de gözlemlememize de olanak verir. 1960'larda gey ve lezbiyen kültürlerin görünürlüğü oldukça artarken 90'larda sokaklarda yükselen queer hareket, cinsel yönelimlere hakim olan bakışı dönüşüme uğratır. 21. Yüzyıla gelindiğinde ise büyük metropollerde queer kimliklerin yaşamlarını daha özgür bir şekilde sürdürdüğü görülür (Parker, 2004:145). Qurbani'nin uyarlamasında, Eva'nın sevgilisi Berta, queer öznedir. Berta, Eva'nın gece kulübünde gerçekleşen partidekilere şunları söyler: "Burası Yeni Dünya. Bizler yeni Almanlarız." (Qurbani, 2020a: 02:12:52). Küresel kentler, her kimliğin varlığını sürdürdüğü yaşam alanları olurken grupların kültürlerini de büyük ölçüde özgürleştirir. Kent, aynı zamanda öznelerin mahremiyetini güvence altına alır; benzer değerleri paylaşan grupların etkileşimleri ve

sosyalleşme alanı genişler. Bu çerçevede, hakim etnik grubun dışında kalan Afrika kökenli mültecilerle, queer kimliklerin uyarlamada kaynaştığı görülür. Bu gruplar belirli ortaklıklar çerçevesinde birleşerek yeni kent kültürünün ve yeni küresel toplum düzeninin yüceltildiği söylemler geliştirirler.



Görsel 14. Francis Alexander Meydanı'nda

Burhan Qurbani'nin uyarlamasında mekân seçiminde, Berlin'in çoğunlukla göz ardı edilen, sinematografik yönden görece zayıf bölgelerinin tercih edildiği görülür. Afrikalı mültecilerin yaşadığı binalar, kaçak işçilerin çalıştığı tren inşaatı, Berlin'in sıkışık ara sokakları, gece kulüpleri… Berlin'in arka sokaklarına odağını çeviren film, Berlin'i bir mültecinin (Francis'in), suçlunun (Reinhold) ve bir hayat kadınının (Mieze) gözleriyle görmemize olanak verir. Jutzi, odağını Alexander Meydanı'na çevirirken Fassbinder kentin deliklerine (barlara, metroya, hane içlerine ve gece kulüplerine) çevirir.

Burhan Qurbani'nin Berlin'i, geçmiş uyarlamalardan ayrışarak Berlin'in filmlerde konu edilmeyen bölgelerini *Berlin Alexander Meydanı*'na taşır; kentin kenar mahalleleri, Berlin'in modern, zengin meydanlarından ve gökyüzüne doğru yükselen iş merkezlerinden oldukça farklı bir kent deneyimini ortaya koyar. Francis'in yolu, Alexander Meydanı ile Berlin'deki ilk düşüşünden sonra kesişir. Sarhoş bir halde meydanda dolaşan Francis yalnızca gece saatlerinde kentte özgürce dolaşabilmektedir.

Qurbani'nin Berlin uyarlaması, kendisinden önce yapılan uyarlamalardan ve Alfred Döblin'in romanından farklılaşırken Francis için yazdığı son, günümüz toplumuna dair güncel bir söylem üreterek Francis için romanda olduğundan daha iyimser bir yol çizer. Reinhold, Mieze'yi öldürdüğü için tutuklanırken Francis de bir şüpheli olarak göz altına alınır. Masum olmasına rağmen 4 yıl hapis cezasına

çarptırılır. Romanda, 4 yıllık mahkumiyetinden sonra Franz'ın Berlin'deki cezası başlar. Francis'in hikayesi ise umutsuzluğun ve sefaletin kenti Berlin anlatısını dönüştürerek Berlin'in daha iyimser bir tablosunu çizer. Reinhold tarafından öldürülen Mieze'nin bebeği kurtarılır, Francis'in yokluğunda Eva tarafından büyütülür. Tegel cezaevinden salıverilen Francis, daha önce hiç görmediği kızıyla kavuşur; bu onun Berlin'le uzlaştığı bir son olur.

SONUÇ

Kentler, sinemanın başlangıcından itibaren önemli bir mekân olur. İlk hareketli görüntüler kentin ve kent öznelerinin ritmine yetişmeye çalışırken, modern çağın dönüşen yüzüne ilişkin keşifler sinema aracılığıyla orta koyulmaya başlandı. Sinema ve kent bu anlamda önemli bir bağa sahiptir. Çalışmada, örneklem olarak alınan *Berlin Alexander Meydanı* romanının sinema uyarlamaları, modernitenin ve kentleşmenin coşkun ve çılgın mekânı olan Berlin üzerine ürettiği söylemler bakımından modernite ve kentleşme süreçlerinin anlaşılmasında güçlü bir eserdir. 1931 yılında Phil Jutzi, 1980'de R. W. Fassbinder, 2020'de Burhan Qurbani tarafından sinemaya uyarlanan roman, aynı zamanda çalışmada kentin dönüşümü ve içindeki kentlilerin bu dönüşümü nasıl deneyimlediğine dair tarihsel bir inceleme yapılmasına olanak sağladı.

Çözümlemede, romanın anlatısı çerçevesinde 20. Yüzyıldan 21. Yüzyıla uzanan süreçte yapılan uyarlamaların, kent ve kentli üzerine farklı söylemler ürettiği görülmüştür. Bu tezde öncelikle kentin dünü ve bugünü üzerine yapılan incelemelerle sanayi kentlerinden itibaren kentleşme süreci ele alındı. Ardından incelemenin konusu olan Berlin'in Weimar Dönemi'ndeki durumu, kültürel yaşantısı incelendi. Böylelikle Avrupa'da kentleşmenin en yoğun yaşandığı metropollerden biri olan Berlin'in fiziksel, kültürel ve toplumsal ortamına dair araştırmalar derinleştirildi. Sinema uyarlamalarında önemli bir konumda olan Alexander Meydanı'nın Berlin'deki önemini kavramak amacıyla meydanın tarihsel, kültürel değeri ve dönüşümü araştırıldı. Bu meydanın kentsel topografik yapısı ve siyasi tarihi oldukça değişmiştir. Çünkü hem 19. ve 20. yüzyılın başlarındaki konumu, hem II. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'nın ikiye bölünmesi, sonra 1961'de Berlin Duvarı'nın inşa edilmesiyle şehrin ikiye bölünmesi ve Doğu Almanya'nın coğrafi ve siyasal sistemi içinde kalması, son olarak Almanya'nın birleşmesi ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla Alexander Meydanı birçok kez farklı ve karmaşık konumlara girmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla bu meydanın gündelik yaşamı, ritmi, çehresi süreğen biçimde değişmiştir.

Alfred Döblin'in 1929 tarihli romanı, Weimar Almanya'sında büyük bir kentin, Berlin'in sefaletini, merkezine aldığı Franz Biberkopf'un hikayesi aracılığıyla anlatır. Franz'ın öyküsü, makro ölçekte bir kentin öyküsüne dönüşürken (Benjamin, 1999:302), modern özneye dair görünümler sunar. Alfred Döblin'in kentin dinamizmini ve algısal bozulma deneyimini üst noktaya taşıyan montajı romanın sinematografik olanaklarını genişletirken sinema-kent arasındaki bağını ortaya koyar. Kentin kaotik ve parçalı yapısını sunan hareketli görüntüler, sinemanın erken dönemlerinden itibaren önemli bir teması olur, filmsel "kent senfonileri" kalabalığın ve hareketin merkezi metropolleri kayda alır. Gerçeği devinirken sunan sinema bu anlamda kentin ritmini yakalayan, kente özgü bir sanat dalı olarak öne çıkar. Döblin'in montajı, kentin ritmini ve algısal bozulma deneyimini sinemaya yakın bir üslupla

ortaya koyarak parçalı, kaotik, görselliğin öne çıktığı bir stil olur. *Berlin Alexander Meydanı*, "merkez"ini kaybetmiş bir toplumun, bir kentin, bir kişinin ve bir kültürün betimleyicisi olur.

Berlin Alexander Meydanı'nın ilk uyarlaması, Phil Jutzi tarafından 1931 yılında yapıldı. Alfred Döblin'in de üretim sürecine dahil olduğu uyarlamanın dönemin Berlin'ine dair romanda yer verilen birçok ögeyi filme taşımadığı ve kent öznelerinin durumunu aktarmada yetersiz kaldığı saptandı. 1980 tarihli, R. W. Fassbinder tarafından 14 bölümlük bir televizyon filmi olarak yeniden uyarlanan *Berlin Alexander Meydanı*, sahip olduğu süre serbestliği ile romanın karmaşık yapısını aktarmada daha özgür olduğu görüldü. Fassbinder'in sinemasında sıkça işlediği sömürü teması, *Berlin Alexander Meydanı* uyarlamasında da hakim temasıdır. Fassbinder, modern ilişkilerde yapılanan sömürü sistemini, uyarlaması aracılığıyla irdeleyerek toplumda yapılanan bu sömürü sisteminde en alt tabaka olarak gördüğü kadınları ve eşcinselleri anlatısının merkezine taşıdı. Romanın 2020 yılında Burhan Qurbani tarafından yapılan son uyarlaması, daha toplumsal bir perspektifle Weimar Almanya'sında geçen romanı, küresel Berlin'e uyarlayarak çağdaş kentlerin en büyük çıkmazı haline gelen mülteciler ve kaçak göçmenler ekseninde ele almaktadır. Alfred Döblin'in Franz Biberkopf'u, Burhan Qurbani'nin uyarlamasında Afrikalı bir mülteci olan Francis'e dönüşerek çağdaş kentlerin yeni kahramanları olan mülteci ve göçmenlerin gözlerinden bambaşka bir Berlin'i görmemize olanak verir.

Uyarlamalar, romanda yer alan çeşitli temaları merkezine taşırken modern özneye ve kente dair farklı olgulara eğilir. Jutzi, Weimar Dönemi Berlin'inde yükselen modern kültürün yarattığı yozlaşmaya dikkat çeker; onun Berlin'i fahişelerin, dolandırıcıların, hırsızların dolup taştığı bir suç yuvasıdır. Döblin'in çeşitli öykülerle irdelediği Berlin'in yer altı insanlarının trajedileri, bu kimselerin kentin bir kurbanı olduğuna dair izlenimleri güçlendirirken Jutzi'nin uyarlamasında, derinliksiz ve basmakalıp özneler resmedilerek dönemin Berlin'ine dair yüzeysel tespitler yapılır. Uyarlaması, işsizliği ve yoksulluğu kentin kabullenilmiş bir olgusu olarak sayarken, bu olgulara detaylı bir bakış atmaktan kaçınır. Kent öznelerinin sürüklendiği suç sarmalına atılan bu yüzeysel bakış aynı zamanda bu öznelerin yaşam tarzlarını bir tercihten ibaret olduğunu işaret etmektedir. Jutzi'nin Berlin'i bu anlamda Döblin'in Berlin'inden daha olumlu bir niteliğe sahiptir. Fassbinder'in Berlin'i ise kentlilere geniş bir pencereden bakarak onların çelişkilerine ve belirsiz kaynaşmasına detaylı bir bakış olur. Yoksullukla mücadele eden kitlelerin günübirlik yaşamlarına atılan bakış, Nazi ideolojisine sürüklenen Alman halkının motivasyonlarına dair daha derinlikli bir anlatım sunar. Kent öznelerinin en mahrem alanlarına, hanelerinde olup bitenlere, hanelerde yükselen ve ardından sokağa taşan şiddete, barlarda ve siyasi toplantılarda kitlelerin uyuşmaz, kaotik ideolojik çıkmazlarına bakış atar. Aydınlanma rasyonalitesini büyük ölçüde eleştirdiği uyarlamasında, Nazi ideolojisinin köklendiği sokakları ifşa eder. Böylelikle geçmişten kopmak isteyen, fakat bunu büyük ölçüde başaramamış Batı Almanya'yı geçmişiyle

yüzleştirmeyi amaçlar. Ona göre Alman toplumu geçmişten günümüze demokratik bir gelenekten yoksundur.

Jutzi'nin uyarlaması, dönemin yaklaşan faşist iktidarının bir işareti olan sansür yasasının etkisinde kalarak romanda yer alan eşcinsellik ve fahişelik temalarını ekrana taşımaz; bu steril bir kentin resmidir. Fassbinder ise bu temalar ekseninde şekillendirdiği anlatısını modern öznelere dair tespitleriyle devam ettirir. Ona göre sömürüye ve rekabete dayalı bir toplumda, kişisel ilişkiler de aynı görünümdedir; toplumda birer ezilen olan kadınlar ve homoseksüeller de bir ezen, edimleri hakim grup kadar cani olabilir. Kadınlar bir meta olarak kurban edilirken kendileri bir faile dönüşebilir, homoseksüel ilişkiler en az heteroseksüel ilişkiler kadar sömürüye dayanabilir. Fassbinder'in *Berlin Alexander Meydanı*'nda, öznelerin, kentin ve modern toplumun çözülüşünde kaçacakları herhangi bir yer bulunmazken kurtuluş oldukça uzaktadır. Bu görünmez kentin senfonisinde kent bir suçlu değil, aynı zamanda içerisindeki kentlilerin kurbanıdır.

Qurbani'nin uyarlamasına baktığımızda ise özgür ve çağdaş kent ortamının olağanlaşmış kimlikleri olan eşcinselleri ve fahişeleri görürüz. Kentin sağladığı anonimlik hissi mahremiyeti güvence altına alırken, benzer kimlikler örgütlenme fırsatı bulur. Kentte öteki olan fahişeler, queer kimlikler ve mülteciler bu öteki olma halini benimseyerek bir topluluk oluştururlar. Bu kimlikler, çok sesli küresel kentlerin bir görünümünü sunarken, hakim gruba dahil olamayan bu kent kimliklerinin, toplumla kaynaşmak adına kimliklerini ters yüz ettiğini; ya da bir öteki olarak yaşamlarına devam ettiğini görürüz. Bu anlamda günümüz küresel kentleri etki alanını genişleyerek, sosyal adaletsizliğin ve eşitsizliğin kalıcı hale geldiği mekânlar olarak karşımıza çıkar.

20. yüzyıldan günümüze, uyarlamaların Berlin'i ele alış biçimlerinin birbirinden ayrıştığını, yönetmenlerin kente ve moderniteye dair farklı izlenimler sunduğu görüldü. Yapılan sinema uyarlamaları, modernite deneyiminin Avrupa'da en yoğun yaşandığı kentlerden biri olan Berlin'in, eski-yeni çatışmasının yaşandığı bir metropolden, küresel bir dünya kenti olan Berlin olarak dönüşümünün gözlemlenmesine olanak verir. Phil Jutzi'nin uyarlaması, Berlin sokaklarında ve meydanlarında yaptığı çekimlerle belge niteliğinde görüntüler kayda alırken, romanda bahsi geçen kent insanının gündelik yaşamını da bir fon haline getirir. Kracauer'ın basit bir gangster filmi olarak gördüğü Jutzi uyarlaması, meydanların ve sokakların ritminin bir dekor olarak kullanılması kentin gözlemlenmesine olanak sağlaması bakımından değerlidir. Alexander Meydanı'nında gerçekleştirilen çekimler, Benjamin'in bir şantiye sahasına benzettiği Alexander Meydanı'nın dönüşümünü ortaya koyar. Meydanın çevresinde yükselen ofis binaları, kalabalıkların doldurduğu meydanlar ve trafiğin kesişim noktası olan meydanda süregelen yoğun araç trafiği modernitenin dinamik ruhunu yansıtır. Fassbinder'in uyarlamasında ise Berlin, görünmez bir kentin senfonisine dönüşür. Romanda, karakterlerin hayatlarıyla bütünleşen

meydanların ve sokakların yoğun kullanımı, Fassbinder'in uyarlamasında yer almaz. Fassbinder'in kent özneleri, çoğunlukla barlara, siyasi toplantılara ve hanelere sıkıştırılarak kentin dış uyarımlarından uzaklaştırılır; Fassbinder, şovenist fikirlerin filizlendiği, rekabetçi, bunalımlı modern zihnin zehrini saçtığı bu mekânlara yoğunlaşır. Pis, tenha ve tekinsiz sokakları kayda alan yönetmen, Alexander metrosunda gezinen Berlinlilerin etkileşimlerine odaklanarak her birini mezbahada sırasını bekleyen kurbanlar olarak resmeder. Onun Berlin'i, uyarlamalar arasında en acımasız, karanlık ve kaotik atmosferi taşır. Burhan Qurbani'nin uyarlamasındaki Berlin, Weimar Dönemi Berlin'inden oldukça ayrışarak küresel bir kentin tasvirini yapar. Berlin'in ötekileştirilen karakterlerine odaklanan Qurbani, kentin meydanlarını ve ara sokaklarını geceleri kayda alarak Berlin'in dışlananlarının, mültecilerin ve suçluların yaşamına bakış atar. Onun Berlin'inde, daha önceki uyarlamalarda yer almayan kentin dışlanmış bölgeleri, gettoları yer alır. Böylelikle uyarlamalar, Berlin'in ve Alexander Meydanı'nın yüzyıl içerisinde değişen ritmini ortaya koyar. Jutzi'nin uyarlamasında montaj tekniğinin ışığında modernitenin dinamizmi aktarılırken, Fassbinder'in uyarlamasında modern öznelerin hanelerinde yükselen kaos ortaya serilir. Bunun yanı sıra Qurbani'nin Berlin'i, çok sesli küresel bir kentin ötekileştirilen karakterlerinin oyun alanı olan Berlin'in bir sunumudur.

Çalışmanın sınırlılığını oluşturan *Berlin Alexander Meydanı* sinema uyarlamaları kent üzerine farklı perspektifler ortaya sererken, sinema-edebiyat ilişkisi, sinema-mekân bağlantısı bağlamında kapsamlı çalışmalar önerilebilir. Araştırmada ele alınan *Berlin Alexander Meydanı* romanı ve sinema uyarlamaları, 20. Yüzyılda hızlanan kentleşme süreci ve modern toplum üzerine çok yönlü fikirler ve bakışlar sunmaktadır. Uyarlamaların ortaya koyduğu düşünce, metropollerin ve modernitenin etkisinin gitgide arttığı 20. Yüzyıldan günümüz küresel kentlerine uzanan süreçte, kentlerin daima içindeki kentlileri olumsuz yaşam koşullarına mahkum etmekte olduğudur. Olumsuz niteliklerine karşın kentler, aynı zamanda vazgeçilmez yaşam alanlarıdır. Dinamik, karmaşık, özgürleştirici havasıyla kentler, öznelere refah ve çekici bir yaşamı vaat ederken aynı zamanda yoksulluğu üretip çoğaltmakta; bireyselleşmenin ve yabancılaşmanın hakim olduğu bir sosyal yaşam sunmaktadır. Romandan sinemaya *Berlin Alexander Meydanı*, kent mekânında var olmaya çalışan basit bir adamın öyküsü üzerinden insani değerlerin yok olduğu, kentsel sefaletin kalıcı bir hale geldiği, eşitsizliklerin ve sömürünün mekânı olarak Berlin'in karamsar bir tablosunu çizmektedir. Biberkopf, 20. Yüzyılın metropol yaşamının heyecan verici ve tehlikeli uyaranlarının bombardımanına maruz kalarak, yaşaması güç olan Berlin'de direncini ve iradesini korumaya çalışmış, fakat başarısız olmuştur. Ekonomik krizin geriliminin hakim olduğu Berlin sokaklarında, sıkışmışlığın ve şiddetin kurbanları çoğalırken, yükselen anti-semit (Yahudi düşmanlığı) söylemler özneleri de etkisi altına almıştır. Siyasal ve sosyal yaşamda modernleşme, Alman ulusuna beklenen refahı sağlamamakta; modernitenin şeytani yüzü kendisini göstererek yakın yüzyılda

gerçekleşen trajik soykırımına zemin hazırlamaktadır. *Berlin Alexander Meydanı* romanı, 1931'den 2020 yılına kadar yapılan uyarlamalarıyla, özünde kent ve moderniteye dair değişmeyen bir hikâye örgüsü barındırdığını göstererek modern kent mekânını anlamamızda önemli bir eser olduğunu kanıtlamaktadır.

KAYNAKLAR

Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. İstanbul:Om Yayınevi.

Abrams, L. (2007). *Bismarck and the German Empire: 1871–1918*. England:Routledge.

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul:Sel Yayıncılık.

Balach, H. B. H. M. (1996). *Berlin Alexanderplatz: Drehbuch von Alfred Döblin und Hans Wilhelm zu Phil Jutzis Film von 1931*. München:Edition Text + Kritik.

Bankier, D. (2000). *Probing the depths of German antisemitism: German society and the persecution of the Jews, 1933-1941*. New York:Berghahn Books.

Baudelaire, C. (2006). *Kötülük Çiçekleri*, (Çev. A. Necdet). İstanbul:Dharma.

Bauer, Y. (2000). "Overall Explanations, German Society and the Jews, or: Some Thoughts About Contex". Bankier,D. (Ed.). *Probing the Depths of German Antisemitism: German Society and the Persecution of the Jews 1933-1941*. Oxford: Oxford University Press.

Bauman, Z. (1997). *Modernite ve Holocaust. (*Çev. S. Sertabiboğlu). İstanbul:Sarmal Yayınları.

Bellmann, G. (1997). *Potsdamer Platz: Drehscheibe der Weltstadt*. Berlin:Ullstein.

Benjamin, W. (2005). *Selected Writings: 1931-1934. Edited by Michael W. Jennings and Marcus Bullock. Vol. 2. In: Cambridge Mass*. England:Harvard University Press.

Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Çev. Ü. Altuğ), Bülent Peker. İstanbul:İletişim Yayınları.

Berman, S. (1997). "Civil society and the collapse of the Weimar Republic". *World politics*, 49(3), 401-429.

Bernet, C. (2004). "The 'Hobrecht Plan'(1862) and Berlin's urban structure". *Urban History*, 31(3), 400-419.

Bertozzi, M., & Bertellini, G. (2000). "Visualising the past: The Italian city in early cinema". *Film History*, 12(3), 322-329.

Bilis, P. Ö. (2017). "Alman Sineması: Yıldızı Bir Parlayan Bir Sönen Ülke Sineması Üzerine Tarihsel Bir Değerlendirme". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi| Istanbul University Faculty of Communication Journal*, (52), 89-108.

Blickle, P., Fehrenbach, E., Fried, J., Hildebrand, K., Kaufhold, K. H., Möller, H., Oexle, O. G., Tenfelde, K., & Hahn, H.-W. (2005). *die Industrielle Revolution in deutschland*. Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH.

Buckland, W. (2013). *Sinemayı Anlamak*, (Çev. T. Göbekçin), İstanbul: Optimist Yayın.

Bürger, P. (1984). *Theory of the avant-garde. Theory and history of literature*. vol. 4. Trans. Michael Shaw. Minneapolis:University of Minnesota Press.

Callinicos, A. (2004). *Toplum Kuramı-Tarihsel Bir Bakış* (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul:İletişim Yayınları.

Canning, K. (2009). "Women and the Politics of Gender". *Weimar Germany*, 146-174.

Clarke, D. B. (1997). "Introduction: previewing the cinematic city". *The cinematic city*, 1-18. England:Routledge.

CNN. (2022, 1 Ağustos). *Berlin Wall Fast*. https://edition.cnn.com/2013/09/15/world/europe/berlin-wall-fast-facts/index.html

Cowan, M. (2007). *The Heart Machine:" Rhythm" and Body in Weimar Film and Fritz Lang's Metropolis*. Modernism/modernity, 14(2), 225-248.

Der Spiegel. (1980). *Fassbinder: "Biberkopf, O Benim"*. No. 42.

Dollenmayer, D. B. (1980). "An Urban Montage and Its Significance in Döblin's Berlin Alexanderplatz". *German Quarterly*, 317-336.

Döblin, A. (2019*). Berlin Alexander Meydanı*, (Çev. A. Arpad), İstanbul: Everest Yayınları.

Döblin, A. (1978*).* "Das Theater der kleinen Leute". *Kino-Debatte Texte Zum Verhältnis von Literatur Und Film 1909-1929*, Kaes, A. (Ed.). Germany: Niemeyer.

Eisner, L. H. (2008). *The haunted screen: Expressionism in the German cinema and the influence of Max Reinhardt*. California:University of California Press.

Elsaesser, T., & Wedel, M. (1996). *A second life: German cinema's first decades*. Amsterdam:Amsterdam University Press.

Engels, F. (2013). *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*. (Çev. O. Emre), İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

Eva, K., Kolinsky, E., & van der Will, W. (1998). *The Cambridge companion to modern German culture* (Vol. 1). England:Cambridge University Press.

Fickers, A., Aalbers, J., Jacobs, A., & Bijsterveld, K. (2013). *Sounds Familiar. Intermediality and Remediation in the Written, Sonic and Audiovisual Narratives of BERLIN ALEXANDERPLATZ*.

Fiedler-Bender & G. Behrens, P. (1993). *Berlin Alexanderplatz*. In K. Die Pfalzgalerie (Ed.).

Flanagan, W. G. (2010). *Urban sociology: images and structure*. Maryland:Rowman & Littlefield.

Fuechtner, V. (2011*). Berlin Psychoanalytic: Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic*. Germany and Beyond (Vol. 43). California:University of California Press.

Fusco, C. (1988). “Angels, History and Poetic Fantasy”. *Cineaste*, 16, 14-17.

Grossmann, A. (1995). *Reforming sex: the German movement for birth control and abortion reform, 1920-1950*. USA:Oxford University Press.

Hale, L. (2014). “Globalization: Cultural Transmission of Racism”. *Race, Gender & Class*, 21(1/2), 112-125. http://www.jstor.org/stable/43496963

Harris, K. (2018). Hannah Arendt and Postwar Interpretations of National Socialism.

Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler*, (Çev. A. Deniz Temiz), İstanbul :Metis Yayınları.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Y. Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Herrmann, E. (1994). “This is the New Woman”. *The Weimar Republic Sourcebook*, 206-208.

Hessel, F. (2017). *Walking in Berlin: A flaneur in the capital*. USA:MIT Press.

Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*, İstanbul: Metis Yayınları.

Howell-Ardila, D. (1998). “Berlin's search for a" democratic" architecture: Post-World War II and post-unification”. *German Politics & Society*, 16(3 (48), 62-85.

Hölscher, L. (2013). 1914 *The Avant-Gardes at War*. Belgium:Snoeck.

Jeanniere, A. (1994*). Modernite Nedir, Modernite Versus Postmodernite*. (M. Küçük, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.

Jelavich, P. (2006). *Berlin Alexanderplatz: Radio, film, and the death of Weimar culture (Vol. 37)*. California:University of California Press.

Killen, A. (2006). *Berlin Electropolis: shock, nerves, and German modernity (Vol. 38).* California:University of California Press.

Kinik, A. (1997). Rainer Werner Fassbinder's Curious Dialectic of Enlightenment. In Seminar: A Journal of Germanic Studies (Vol. 33, No. 4, pp. 290-306). University of Toronto Press.

Kracauer, S. (1930). *Die Neue Rundschau*. No. 6.

Kracauer, S. (2010). *Caligari’den Hitler’e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, çev. In: Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Kracauer, S. (2011). *Kitle süsü* (Çev. O. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis.

Kracauer, S. (2017). “The salaried masses: Duty and distraction in Weimar Germany”. *Class: The Anthology*, 221-227.

Large, D. C. (2001). *Berlin*. Basic Books.

Lefebvre, H. (2007). *Modern dünyada Gündelik Haya*t, Işın Gürbüz (çev.), Metis Yayınları, 2. Basım, İstanbul.

Lefebvre, H. (2015). *Şehir hakkı*. (Çev. I. Ergüden), İstanbul: Sel Yayınları.

Lefebvre, H. (2017). *Ritimanaliz*. (Çev. A. L. Batur), İstanbul: Sel Yayınları.

Lewis, A. (2017). "Alfred Döblin's literary cases about women and crime in Weimar Germany". *In A history of the case study* (pp. 156-188). England:Manchester University Press.

Lionel, R. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Marx, K. (2010). *Kapital* (Cilt I), (Çev. M. Selik ve N. Satlıgan). İstanbul: Yordam Kitap.

McElligott, A. (2009). *Weimar Germany*. England:OUP Oxford.

Mennel, B. (2008). *Cities and cinema*. England:Routledge.

Moulden, K. (2006). "Fassbinder and the Search for Identity in The Marriage of Maria Braun". *Literature & Aesthetics*, 16(2).

Mumford, L., Koca, G., & Tosun, T. (2007). *Tarih boyunca kent: kökenleri, geçirdiği dönüşümler ve geleceği*. İstanbul:Ayrıntı.

Nolan, M. (1994). *Visions of modernity: American business and the modernization of Germany*. England:Oxford University Press.

Oskay, Ü. (2014). *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Oskay, Ü. (2016). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Oskay, Ü. (2021). *İletişimin ABC'si*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Öztürk, M. (2014*). Sine-Masal Kentler: Modernitenin İki"kahramanı"kent Ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara:Dost Kitabevi Yayınları.

Parker, S. (2015). *Urban theory and the urban experience: Encountering the city*. England:Routledge.

Perez, G. (2000). *The material ghost: Films and their medium*. USA:JHU Press.

Pflaum, H. G. (1993). *Her Yana Saldırıyorum* (Çev. C. Ener). İstanbul:Hil Yayınları.

Raffeiner, A. (2018). *Revue & Rave in Berlin: 1920s Club Culture and What's Left of It*. https://daily.redbullmusicacademy.com/2018/09/revue-rave-in-berlin-1920s-club-culture

Rogier, F. (1996). "Growing Pains: From the Opening of the Wall to the Wrapping of the Reichstag". *Assemblage* (29), 44-71.

Serner, W. (1978). “Kino und Schaulust.”. *Kino-Debatte Texte Zum Verhältnis von Literatur Und Film 1909-1929*, Kaes, A. (Ed.). Germany: Niemeyer.

Scott-Smith, G. (2019). “Symbolic Power”. *Atlantisch Perspectief*, 43(6), 25-28.

Shiel, M., & Fitzmaurice, T. (2011). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. USA:John Wiley & Sons.

Shirer, W. L. (1960). 1962. *The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany*. USA: Simon & Schuster.

Simmel, G., (2009). *Bireysellik ve Kültür* (Çev. T. Birkan). İstanbul:Metis.

Slattery, M., Tatlıcan, Ü., Demiriz, G., Balkız, Ö. (Ed.)33 (2010). *Sosyolojide Temel Fikirler*. Bursa:Sentez Yayıncılık.

Slugan, M. (2017). *Montage as perceptual experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder*. USA:Camden House.

Strajn, D. (2014). “The Principle of Montage and Literature: Fragmented subjectivity as the subject-matter in novel, film and in digital forms of narration”. *Primerjalna književnost*, 37(2), 5-19.

Taş, S. (2020). “Emile Durkheim’in Sosyolojik Anlayışında Toplumsal İşbölümü, Sosyolojik Yöntemin Kuralları, Din, Anomi Ve İntihar”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(29), 442-449.
Theodor, W. A., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi*, (Çev. H. Tufan). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Vertov, D., (2007). *Sine-göz*, (Çev. A. Ergenç). İstanbul:Agora Kitaplığı.

Weinberg, G. L. (1995). *Germany, Hitler, and World War II: Essays in modern German and world history*. England:Cambridge University Press.

Weitz, E. D. (2018). *Weimar Germany: promise and tragedy*. USA:Princeton University Press.

White-Spunner, B. (2020). *Berlin: The Story of a City*. USA:Simon and Schuster.

Williams, E. (2016). *The Radicalization of the Berlin Dada*. Spain:Abril de.

Ek 1 FİLM DİZİNİ

Berger, L., (1925). *Ein Walzertraum*. Almanya: Decla-Bioscop.

Bolten-Baeckers, H. (1911). *Das Liebesglück einer Blinden*. Almanya: Messters Projektion GmbH.

Carl Froelich, C., (1938). *Die vier Gesellen*. Almanya: Tonfilmstudio Carl Froelich.

Cavalcanti, A., (1926). *Rien que les heures*. Fransa: Néo Films.

Dawley, J. S., (1910). *Frankenstein*. USA: Edison Manufacturing Company.

De Sica, V. (1948). *Ladri di biciclette*. İtalya: P.D.S.

Fassbinder, R. W., (1969). *Katzelmacher.* Almanya: Antiteater-X-Film GmbH.

Fassbinder, R. W., (1969). Liebe ist kälter als der Tod. Almanya: Antiteater-X-Film GmbH.

Fassbinder, R. W., (1970). *Der amerikanische Soldat.* Almanya: Antiteater-X-Film GmbH.

Fassbinder, R. W., (1970). *Götter der Pest.* Almanya: Antiteater-X-Film GmbH.

Fassbinder, R. W., (1972). *Die bitteren Tränen der Petra von Kant.* Almanya: Filmverlag der Autoren.

Fassbinder, R. W., (1972). *Faustrecht der Freiheit.* Almanya: City Film.

Fassbinder, R. W., (1972). *Händler der vier Jahreszeiten.* Almanya: Tango Film.

Fassbinder, R. W., (1974). *Angst essen Seele auf*. Almanya: Filmverlag der Autoren.

Fassbinder, R. W., (1975). *Faustrecht der Freiheit.* Almanya: Tango-Film.

Fassbinder, R. W., (1975). *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel.* Almanya: Tango Film.

Fassbinder, R. W., (1979). *Die dritte Generation.* Almanya: Filmverlag der Autoren.

Fassbinder, R. W., (1979). *Die Ehe der Maria Braun.* Almanya: Albatros Filmproduktion

Fassbinder, R. W., (1981). *Lola.* Almanya: Rialto Film.

Fassbinder, R. W., (1982). *Die Sehnsucht der Veronika Voss.* Almanya: Tango Film.

Fassbinder, R.W., (1980). *Berlin Alexanderplatz*. Almanya: Bavaria Film.

Fellini, F., (1948). *La Dolce Vita*. İtalya: Riama Film.

Gad, U., (1910). *Afgrunden.* Danimarka: Kosmorama.

Gad, U., (1913). *Die Suffragette*. Almanya: PAGU.

Gad, U., (1916). *Der Totentanz*. Almanya: Deutsche Bioscop.

Gance, A., (1912). *Le Masque d'horreur*. Fransa: Le film français.

George, H., (1933). *Schleppzug M 17.* Almanya: Orbis-film.

Goncharov, *V, (1910). Rusalka*. Rus İmparatorluğu: Khanzhonkov.

Grune, K., (1923). *Die Straße*. Almanya: Stern-Film.

Guter, J., (1925). *Blitzzug der Liebe*. Almanya:UFA.

Harlan, V. (1940), *Jud Süss.* Almanya: Terra Film.

Harlan, V. (1945). *Kolberg.* Almanya: UFA.

Jacoby, G. (1936). *Heißes Blut*. Almanya: UFA.

Jacoby, G., (1944) *Die Frau meiner Träume.* Almanya: UFA.

Jutzi, P. (1931). *Berlin Alexanderplatz*. Almanya: Cine-Allianz Tonfilm.

Jutzi, P., (1928). *Kindertragödie*. Almanya: Prometheus-Film-Verleih und Vertriebs-GmbH.

Jutzi, P., (1929), *Mutter Krausens Fahrt ins Glück.* Almanya: Prometheus-Film-Verleih und Vertriebs-GmbH.

Jutzi, P., (1929). *Der lebende Leichnam*. Almanya: Prometheus-Film-Verleih und Vertriebs-GmbH.

Jutzi, P., (1929). *Um's tägliche Brot*. Almanya: Volksfilmverband.

Lang, F., (1922). *Dr. Mabuse, der Spieler*. Almanya: Uco-Film GmbH.

Lang, F., (1927). *Metropolis*. Almanya:UFA.

Lang, F., (1931). *M - Eine Stadt sucht einen Mörder*. Almanya: Nero-Film AG

Lumière A., Lumière, L. (1895). *la sortie de l'usine lumiere a lyon.* Fransa: Société Lumière.

Lumière A., Lumière, L. (1896). *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat.* Fransa: Société Lumière.

Mack, M. (1913). *Der Andere*. Almanya: Vitascope GmbH.

Martin, P., (1936). Glückskinder. Almanya: UFA.

May, J., (1929). *Asphalt*. Almanya: UFA.

Méliès, G. (1902). *Le Voyage dans la lune.* Fransa: Star Film Company.

Murnau, F.W., (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens.* Almanya: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal.

Pabst, G. W., (1931). Die 3 Groschen-Oper. Almanya: Tobis Filmkunst.

Qurbani, B., (2006). *Vögel ohne Beine*. Almanya: Filmakademie Baden-Württemberg GmbH (Ludwigsburg).

Qurbani, B., (2010). *Shahada*. Almanya: Bittersuess Pictures.

Qurbani, B., (2014). *Wir sind jung. Wir sind stark*. Almanya: UFA Fiction.

Qurbani, B., (2020). *Berlin Alexanderplatz*. Almanya: Sommerhaus Filmproduktion.

Riefenstahl, L., (1935). *Triumph des Willens*. Almanya: Leni Riefenstahl-Produktion.

Ripert, O., (1916). *Homunculus*. Almanya: Deutsche Bioscop GmbH.

Rosselini, R., (1945). *Roma, Città Aperta.* İtalya: Excelsa Film.

Rosselini, R., (1946). *Paisan*. İtalya: Organizzazione Film Internazionali.

Rosselini, R., (1948). *Germania Anno Zero.* İtalya: Salvo D'Angelo Produzione.

Ruttmann, W. (Yön), (1927). *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt.* Almanya: Deutsche Vereins-Film.

Rye, S., (1913). *Der Student Von Prag.* Almanya: Deutsche Bioscop.

Sauvage, A., (1928). *Études sur Paris*. Fransa: Films André Sauvage.

Sheeler, C., Strand, P. (1921). *Manhatta*. USA: Film Arts Guild.

Sternberg, J. V., (1930). *Der Blaue Engel*. Almanya: UFA.

Vertov, D., (1929). *Kameralı Adam*. Sovyetler Birliği: Dovzhenko Film Studios.

Wegener, P. (1915). *Golem.* Almanya: Deutsche Bioscop GmbH.

Wenders, W., (1987). *Der Himmel über Berlin*. Almanya: Road Movies Filmproduktion.

Wenders, W., (1993) *In weiter Ferne, so nah!*. Almanya: Road Movies Filmproduktion.

Wiene, R., (1916). *Frau Eva.* Almanya: Messter Film.

Wiene, R., (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Almanya: Decla-Bioscop AG.