

Bir Pazar Günü (1930) Filmi Üzerinden Kracauer'ın Bulunmuş Öykü Kavramına Bakış

Geliş Tarihi/Received: 18.04.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 24.08.2022
DOI: 10.46372/arts.1104989

Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif DEMOĞLU
Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi
ekurtoglu@marmara.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1448-6991

ÖZ

Gerçekçi kuramcılardan Siegfried Kracauer, sinemaya toplumbilimsel açıdan yaklaşan ilk kuramcılardan biridir. Caligari'den Hitler'e (1947, 2011a) eserinde Weimar dönemi sinemasını incelemiş ve Nazi Partisi iktidara gelmeden önce filmlerde faşist eğilimlerin simgelerinin görülebileceğini dile getirmiştir. Sinemanın toplumu gerçekçi biçimde yansıtması gerektiğini ifade eden Kracauer, fiziksel gerçekliğin sinemada 'bulunmuş öykü' (found story) ile yakalanabileceğini belirtmiştir. Bulunmuş öyküde, hayatın doğal akışının yakalanması, belirsizlik gibi unsurlar önem kazanmaktadır. Bulunmuş öykü, sinemada gerçekliğe ulaşmada işlevsel bir biçim olmasına rağmen toplumun gerçekliğini yansıtma tek başına yeterli değildir. Naziler iktidara gelmeden hemen önceki yılların Berlin'ini belgeleyen, sıradan insanların kendi gündelik yaşamlarını canlandırdığı Bir Pazar Günü (1930, R. Siodmak, E. Ulmer) filmi, Weimar dönemi sineması içerisinde çekim koşulları, belgesel ve kurmaca arasında kurduğu köprü açısından ayrıksı bir yerde dururken, filmde bulunmuş öykü yapısı görülmektedir. Aynı zamanda, Kracauer'ın Caligari'den Hitler'e (2011a) kitabında eleştirdiği Weimar dönemi sinemasının ürünü olmasıyla, eleştirel bir okumaya imkân tanımaktadır. Bu çalışmada, bulunmuş öykü yapısını, sinema ve toplum ilişkisi bağlamında incelemek amacıyla Bir Pazar Günü filmi toplumbilimsel yöntemle analiz edilmiştir. Kracauer'ın Caligari'den Hitler'e (2011a) kitabında eleştirdiği film, yazarın Film Teorisi (2015) kitabında ideal film biçimi olarak öne sürdüğü bulunmuş öykü yapısını taşısa da, bu yapının toplumun, dönemin gerçeklerini aktarmada tek başına yeterli olmadığı ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: sinema, toplum, kracauer, bulunmuş öykü, menschen am sonntag

Demiroğlu, M. E. (2022). Sanat Alanının
Bir Pazar Günü (1930) Filmi Üzerinden Kracauer'ın Bulunmuş Öykü Kavramına Bakış.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 128-150.

A View on Kracauer's Concept of Found Story Through *People on Sunday* (1930)

ABSTRACT

Siegfried Kracauer, is one of the first theorists who approached cinema from a sociological perspective. In his book *From Caligari to Hitler* (1947, 2011a), he examined the cinema of the Weimar period and stated that symbols of fascist tendencies can be seen in films before Hitler came to power. Expressing that cinema should reflect society realistically, Kracauer states that physical reality can be captured in cinema with a 'found story'. Although the found story is a functional form in capturing reality in cinema, it is not sufficient by itself to reflect the reality of society. *People on Sunday* (1930, R. Siodmak, E. Ulmer), which portrays the daily lives of ordinary people, is in a unique place in terms of shooting conditions, the bridge it builds between documentary and fiction in Weimar cinema era. And also structure of found story can be seen in film. At the same time, it allows for a critical reading as it is a product of the cinema of the Weimar period, which Kracauer criticizes in his book *From Caligari to Hitler* (2011a). In this article, in order to examine the found story structure and Kracauer's understanding of realistic cinema in the context of the relationship between cinema and society, the film *People on Sunday* will be analyzed with the sociological method. As a result, although the film overlaps with the found story structure, it has been seen that it is not sufficient on its own to reflect the period and society.

Keywords: society, film, kracauer, found story, people on sunday,

GİRİŞ

Tolstoy (2013)'un deyimiyle sanat, başkası tarafından yansıtılan duyguları duyarak ya da görerek algılayan birinin, algıladığı duyguların aynısını yaşamasını temel alan bir etkinliktir. Sanata konu olan duygu, güçlü ya da zayıf, önemli ya da önemsiz, yüce ya da bayağı nasıl olursa olsun dinleyene, okuyana ve izleyene geçebilen her duygudur (Tolstoy, 2013, s. 49-50). Bu anlamda, 'onaylanmış olanı ve paylaşılanı yüceltilmiş hale getiren bir güç' olarak toplum (Bauman, 2018, s.10) ve duyguları etkileme ve topluma ulaşma anlamında sanatın etkileşimi kaçınılmazdır.

Savaş gibi yıkıcı toplumsal olayların yaşandığı dönemlerde sanatın etkileme gücünden propaganda aracı olarak yararlanıldığı görülmektedir. Örneğin I. Dünya Savaşı'nda verilen ağır kayıpların ardından asker toplamada geleneksel yöntemler yetersiz kalmış; halk gazete, afiş ve sinema gibi kitle iletişim araçları yoluyla devlet propagandasının hedefi haline gelmiştir. Propaganda aracı olarak sinema, 1917 sonrası Sovyet Rusya ve 1933 sonrası Nazi Almanya'sı gibi tek parti devletlerinde açıkça kullanılmıştır (Clark, 2004, s.12). Arnold Hauser ise filmi, *Sanatın Toplumsal Tarihi* kitabında, günümüzün bireysel uygarlığının başlangıcından bu yana kitle için sanat yapma yolunda atılan ilk adım olarak nitelendirmektedir (1984, s. 421).

Sinema ortaya çıktığı ilk dönemde, bilimsel bir icattır. Seyircilerin algısında o zamana kadar var olmayan yeni bir algılama biçimidir. Bu yeni bakışın ve aygıtın özelliği, görüntüleri, gündelik hayatta kavradığımız gibi hareketli biçimde kaydedebilme gücüdür. Seyircilerin algısına, görüntülerin hareket etmesi yerleşince etkisini yitirmeye başlayan sinema; tarihin tozlu sayfalarına kalkma tehlikesiyle karşı karşıyayken, düş gücüyle birleşerek kendine sınırsız bir kapı aralamıştır. İlk görüntüler, gerçekliği olduğu gibi kaydederken, kurmaca öykünün ve düş gücünün sinemayı kucaklamasıyla, iki farklı alan da belirlenmiş olur. Bu iki ve en temel eğilim olan, gerçekliğin olduğu gibi kaydedilerek aktarılması ve öykülü bir gerçekliğin düzenlenmesi, sinemada gerçeklik tartışmalarını da beraberinde getirmiştir.

Bir yandan sessiz olan sinemanın imgelerle bir öykü yaratabilmesi; diğer yandan da gündelik hayatın ve toplumun gerçeklerini olduğu gibi kaydederek geleceğe taşıyan bir bellek işlevi görmesi, sinemada gerçekliğe farklı yaklaşımların oluşmasına neden olmuştur. Bu noktada ortaya çıkan Biçimci Kuram ve ardından gelişen Gerçekçi Kuram, sinemanın seyirci üzerindeki etkisini, topluma yön vermede bir araç olma yetisini ve etkili bir propaganda aracı olma özelliğini tartışmaya açmıştır.

Gerçekçi Kuramcılardan Siegfried Kracauer, sinemanın toplumun gerçeklerini göstermesi gerektiğini savunmaktadır. 1932 yılında Frankfurter Zeitung Gazetesi'nde yayınlanan 'Sinema Eleştirmeninin Görevi' adlı yazısında filmleri, kazanç sağlamak için üretilen ortalama filmler ve kitleleri aydınlatmayı amaçlayan, sanat değeri taşıyan gerçekçi filmler olmak üzere ikiye ayırmıştır (Aktaran, Özden, 2004, s.39). Kracauer'in ilgilendiği ve önemli gördüğü alan sanatsal değer taşıyan gerçekçi filmlerdir. Kracauer, bu filmler incelenirken yalnızca toplumbilimsel bir analiz üzerinde durulmaması gerektiğini, buna ek olarak filmlerdeki estetik unsurlarının da çözümlenmesi gerektiğini belirtmiştir (Aktaran Özden, 2004, s.40). Kracauer, yalnızca gerçekleri olduğu gibi gösteren bir sinemadan bahsetmemektedir. Bahsettiği sinema, gündelik hayatta var olan, hep orda olan, arada kalmış bir gerçekliğe, hikâyenin de gücünü katan bulunmuş bir öykünün yaratıcı biçimde işlenmesidir. Diğer gerçekçi kuramcılarla arasındaki fark hem biçimcilere hem de gerçekçilere yakın duran bir tarza sahip olmasıdır.

Bu çalışmanın amacı sinemanın toplumu yansıtmaya gücünü, toplumsal gerçeklikle kurduğu ilişkiyi önemseyip eserlerinde öne çıkaran Kracauer'in öne sürdüğü bulunmuş öykü biçiminin toplumu yansıtmada tek başına yeterli olup olmadığını tartışmaktır. Bu bağlamda örneklem olarak *Bir Pazar Günü* (Menchen Am Sonntag, Yön: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, 1930) adlı Alman yapımı film seçilmiştir.

Kracauer'in savunduğu bulunmuş öykü, gerçek hayatta var olan sıradan bir öykünün keşfedilerek canlandırılmasından oluşmaktadır. *Bir Pazar Günü* (1930) filmi, Alman yapımı olması, Kracauer'in toplumsal gözlemlerini Frankfurter Zeitung adlı gazetede kaleme aldığı bir dönemde çekilmesi, gerçekte var olan sıradan hikayeleri konu alması, filmde Kracauer'in eserlerinde önem verdiği kent ile toplum etkileşiminin görünürlüğü ve dönemin yaşamını gündelik hayattan rastlantısal olarak çekilen görüntüler eşliğinde ortaya koyması açısından bu çalışmada Kracauer'in bulunmuş öykü kavramının tartışılmasını olanaklı kılmaktadır.

Diğer yandan *Bir Pazar Günü* (1930) filmi Kracauer'in *Caligari'den Hitler'e* (2011a) kitabında eleştirdiği filmler arasında yer almaktadır. Bu kitabında Kracauer, Weimar Dönemi sinemasını olumsuz eleştirmektedir. Bu anlamda filmin, hem Kracauer'in önerdiği bulunmuş öykü yapısına uygun olduğu diğer yandan toplumu ele alış biçimi ile, dönemin gerçeklerini tam olarak yansıtamadığı görülmektedir.

Film ele alınırken, öncelikle Kracauer'in önemseydiği toplumbilimsel yapının

incelenmesine olanak tanıyan toplumbilimsel analiz yöntemi seçilmiştir. Özden, *Film Eleştirisi* kitabında, 'bir filmin toplumla kurduğu ilişki, toplumsal bir dışavurum sağlama yönüyle ön plana çıktığı zaman' toplumbilimsel analiz yöntemiyle incelenebileceğini ifade etmektedir (Özden, 2004, s. 13). Toplumbilimsel analiz yönteminde, filmin çekilmiş olduğu dönemin toplumsal koşullarının incelenmesi gerekmektedir. Film, hangi türde olursa olsun sosyolojik veriler içeren bir belge niteliğindedir. Bu yaklaşım filmleri, içinden çıktığı toplumun 'değerlerini, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü' olarak incelemektedir (Özden, 2004, s.155).

Güçhan'ın ifade ettiği üzere, sinema ve toplum ilişkisini bir filmde inceleyen araştırmacıların, filmlerin içeriği ile sosyo-kültürel yapı arasında nasıl bir ilişki olduğunu ve filmin ait olduğu toplumu nasıl yansıttığını sorgulaması gerekmektedir (Güçhan, 1992, s. 56).

Bu çalışmada, bulunmuş öykü bir film üzerinden toplum ve sinema ilişkisi bağlamında değerlendirilirken, Kracauer'in da yukarıda vurguladığı üzere estetik, biçimsel yaklaşımı da ele alınacaktır. Toplumu yansıtırken sinemaya özgü görsel-ışitsel dilin nasıl kurulduğu biçimsel bir yapı olarak bulunmuş öykünün incelenmesinde önem arz etmektedir.

Çalışmada, öncelikle sinema ve toplum ilişkisi genel hatlarıyla hatırlanacak, ardından Kracauer'in eserlerinde toplumu nasıl tasvir ettiği ve sinema kuramında ideal film biçimi olarak sunduğu bulunmuş öykünün ne olduğu üzerinde durulacaktır. Örneklem olarak seçilmiş olan *Bir Pazar Günü* (1930) filmi toplumbilimsel yöntemle analiz edilerek, bulunmuş öykü yapısının dönemi toplumu yansıtmada yeterli olmadığı ortaya koyulacaktır.

Sinema ve Toplum Etkileşimi

Sinema, aygıtın fiziksel varoluşundan kaynaklanan sınırlı çerçevesi sebebiyle ilk gösterimden itibaren toplumun parçası olan yönetmenin bakışını yansıtmaktadır. Bu anlamda ister gerçekçi ya da belgesel sinema olsun; ister öykülü ya da dışavurumcu öğeler taşıyın, her şekilde içinden çıktığı toplumu, dönemi ya da toplumun parçası olan bireyin ruh halini yansıtmaktadır. Diğer yandan sinema bir kitle iletişim aracı olarak halkın eğilimlerinden de bağımsız değildir. Gülseren Güçhan, sinemanın ait olduğu toplumun karmaşık yapısını bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak yansıttığını belirtirken, tüm filmlerin yönetmenlerinin deneyimlerinin yanı sıra geniş halk kitlelerinin isteklerinin sonucu ortaya çıktığını da eklemektedir (Güçhan, 1992,

s.5).

Zizek, *Filmlerle Sosyoloji* kitabının *Sunuş* yazısında 'bir film asla yalnızca bir film değildir... filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı...' (Diken, Laustsen, 2010, s.15) anlattığını belirtmektedir. Benzer biçimde Douglas Kellner *Sinema Savaşları* (2013) adlı kitabında Bush-Cheney döneminin siyasal çatışmalarının Hollywood filmlerine yansımalarını ele alırken sinemanın siyaset ile ele el toplumu yönlendirme gücüne odaklanmaktadır. Filmlerin, tarihsel bir dönemin gerçekliğinin toplumsal göstergeleri olduğunu ifade etmektedir (Kellner, 2013, s.16, s. 58).

Bu anlamda sinema, bir hatırlama, toplumsal bellek işlevi görmekte; dönemin belgelenmesi, görsel hafızanın oluşturulmasında önemli rol oynamaktadır. Asuman Susam (2015), belleğinkurgulanmasında, travmatik hatırlamanın anlatıya dönüştürülüp iyileştirilmesinde, sinemanın da önemli role sahip olduğunu vurgulamaktadır. Tarihsel dünyanın yeniden üretimini temsil yoluyla yapan sinema, iktidarların söylemini pekiştirme, bu yolda toplumu biçimlendirme konusunda etkiliyken; alternatif bir tarih üretmek bilinemeyeni, görünmeyeni de kitlelere göstererek farklı bakış açıları sunmada da etkindir. Sinema, geçmişi bugüne taşıyarak yüzleşme sağlayan ya da baskın ideolojiyi güçlendiren bir bellek aracıdır (Susam, 2015, s. 17).

Sinemanın toplum ile bağını somutlaştıran en belirgin süreç, sinema tarihinin kendisidir. Sinemanın büyük kitlelere ve uzak coğrafyalara ulaşabilen yapısı ile toplumsal değişim dönemlerinde farklı biçimde şekillendiği, bu değişimin de sinemaya yeni ufuklar açtığı görülmektedir. Sinema tarihinin başlangıcından itibaren akım ve kuramların ortaya çıkmasında bu durum netleşmektedir.

1917 Ekim Devrimi sonrası Sovyet Rusya'nın ideolojisini kitlelere yaymak ve yaşanan toplumsal dönüşümü desteklemek amacıyla sinemadan yararlanan yönetmen ve kuramcı Sergey Eisenstein Kurgu Kuramını geliştirmiştir. Aynı coğrafyada, benzer tarihlerde Dziga Vertov, *Sinema-Göz* manifestosunda sinema ile toplumsal kalbindeki gerçeği, mekanik göz ile daha net göstermeye çalışmıştır. Dönemin baskın sanat akımı Konstrüktivizmden etkilenen Vertov, bu anlamda ideolojiyi desteklemek amacıyla yenilikçi biçimde sinemayı geliştirmiştir. Almanya'da Dışavurumcu Sinema, Weimar Dönemi'nde kaçışçı bir anlayış ile, anlatılmayan bir baskıyı sessiz bir çığlığa dönüştürerek gerçeklikten uzaklaşmış olsa da dönemin, bireye etki eden ruh halini yansıtmıştır. Savaş yılları, sinema ve toplum ilişkisinin değişime uğradığı, yeni akımların ortaya çıktığı yıllardır. Nazi Almanyası ve 2. Dünya Savaşı dönemi

sinemanın propaganda amacıyla nasıl etkin biçimde kullanılabileceğini tüm dünyaya göstermiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği dünya sinemasını toptan değişime uğratan, içinde bulunduğu koşullardan ortaya çıkan 2. Dünya Savaşı'nın yenilgisini, yıkımını gerçek mekanlar ve amatör oyuncularla düşük bütçe ile belgeleyerek ardından gelecek olan pek çok endüstrileşmemiş ulusal sinemaya örnek olmuştur. 1960'lı yıllarda sinemada teknolojik yeniliklere bağlı olarak gelişen hafifleyen sinema aygıtları, toplumsal gerçekçi akımları ve belgesel sinemayı geliştirirken ortaya çıkan İngiliz Özgür Sinema, Amerikan Dolaysız Sinema, Fransız Sinema-Verite gibi sinema-gerçek akımları gerçekçi bir sinema anlayışına yeniden dikkat çekmiştir. 1960'ların sonlarına doğru Latin Amerika'da ortaya çıkan Üçüncü Sinema Kuramı, sinemayı devrim yolunda etkili bir silah, ulusların bağımsızlaşmasında bir araç olarak kullanmış, sömürgeciliğe emperyalizme karşı yeni bir sinema dili oluşturulmasında Latin Amerika'dan Afrika'ya az gelişmiş ve gelişmekte olan ulusal sinemaları etkilemiştir.

Bu etkileşim sinemanın kurmaca dahi olsa her zaman topluma ve insanın gerçekliğine yakın oluşunu ortaya koyar ki bu noktada belgesel kuramcılarından Bill Nichols'ın (2001) iki tür film ayrımını belgesel sinema üzerinden tanımlamasını hatırlamak faydalı olacaktır. Nichols'a göre iki tür film vardır: Birincisi Arzuları Gideren Belgeseller diğeri ise Sosyal Temsil Belgeselleridir. Sosyal Temsil Belgeseli genel tanımıyla belgesel sinemaya işaret ederken gerçek insanlar, mekanlar ve belgelere dayalı bir anlatım üzerine kuruludur. Arzuları Gideren Belgeselleri ise Nichols, Alfred Hitchcock'un *Vertigo (Ölüm Korkusu, 1958)* filmi örnek vererek açıklar; film seyirciye obsesyonun doğasıyla ilgili gerçek bilgiler verdiği sürece inandırıcı olabilecektir (2001, s.1-2).

Bu noktada Diken ve Laustsen (2010) hatırlanabilir:

"Sinema bir bakıma, toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, üretir, yerinden eder ve eğip büker. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır" (s. 24).

Diken ve Laustsen (2010), sinemanın toplumsal tahayyülü derinleştirdiğini 'hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış adımların sonuçlarını tasavvur etmeyi mümkün kıldığını' (s.19) dile getirmektedir. Benzer biçimde Kellner (2013) filmlerin, dönemi yansıtma ve muhafaza etme olanaklarının yanı sıra, öngörü boyutlarından söz etmektedir. Filmlerin, belli bir dönemin toplumunu belgelemenin ötesinde gelecekte meydana gelebilecek olası durum ve olayların ifadesi olabilecek sanatsal vizyonlar sunduğunu ifade etmektedir

(Kellner, 2013, s. 30).

Sinemanın bu öngörüsüne işaret ederek toplumla etkileşimini ortaya koyan en temel metinlerden biri Kracauer'ın *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (2011a) kitabıdır. 1947 yılında tamamlanmış olan bu çalışmayı Dudley Andrew, 'tartışmasız en derinlikli toplumsal sinema tarihi analizi' olarak nitelendirmekte ve kitaptaki 'derinlikli psikososyal analizin, yaklaşmakta olan Nazizmin çirkin yüzünün çeşitli filmler üzerinden doğuşunun ayak sesleri' olduğunu belirtmektedir (Kracauer, 2011a, s.182-183).

Kovacs (2015) ise Kracauer'ın Dışavurumcu Alman Sinemasını, Nazi iktidarının Alman toplumunun ruhundaki belirtisi olarak yorumlamasına kuşku ile yaklaşırsa da bu filmlerin 'öngörülemez ve irrasyonel tehditlerle dolu ve tehlikeli olarak temsil edilen toplumsal gerçekliğin tahrik ettiği akıldışı korkuyu ya da bilinçdışı endişeyi anlattığına' katıldığını ifade etmektedir (2015, s.193).

Kracauer'ın *Caligari'den Hitler'e: Alman Filmlerinin Psikolojik Tarihi* (2011a) eseri, bazı sinema kuramcıları tarafından abartılı bulunsa da Kovacs'ın belirttiği gibi sinema toplum ilişkisi üzerine önemli bir analizdir. Kracauer'ın sinemayı ele alış biçiminin izleri, gazete yazılarında görülmekte ve bu eserinden sonra ürettiği *Film Teorisi* (2015) kitabında da benzer biçimde devam etmektedir.

Kracauer'un Eserlerinde Toplum ve Sinemaya Genel Bakış

Kracauer'ın, hem kent ve toplum hem de sinema üzerine yazılarında toplumsal bir analiz görmek mümkündür. Kracauer, 1920'li yıllardan başlayarak 1933 yılına kadar liberal günlük gazete *Frankfurter Zeitung*'da makale, inceleme ve eleştiriler yazmıştır. Bu yazılarında modern kentin kıyıda köşede kalmış ya da sıradan mekanları, gündelik kullanılan harita, daktilo, şemsiye gibi nesnelere, tüketim kültürünün mecralarını ve ritüellerini incelemiştir. Mimar olmasının da etkisiyle Kracauer, pasaj, gar, barınak, bar gibi toplumun içinden geçtiği mekanlara ilgi duymuştur.

Kitle Süsü (2011b) adlı eserinde mekân ve kent tasvirlerinde, görselliği özenle tasvir eden sinematografik bir anlatı görülmektedir. Yazarın bu tasvirlerinde, kentin hareketini de betimlemeye özen gösterdiği ifade edilebilir:

"Bu kalabalığı dolanıp durmaya zorlayan ne bir amaç ne de saat; zamana aldirmeden usul usul akıyor. Zamanla silikleşip hayatlarına imge olarak devam eden konakların kırılğan silüetinin takati, insan ve araba keşmekeşine söz geçirmeye pek yetmiyor artık" (Kracauer, 2011b, s.19).

Kracauer'in kent tasvirlerinde durağan bir yapıya bile hareket ve örüntü katan betimlemeleri göze çarparken durağan imgeler arasında dahi kent ve toplumun etkileşimini vurguladığı görülmekte ve -aşağıda detaylı biçimde ele alınacak- bulunmuş öyküde bahsettiği örüntülere yer vermektedir. Örüntü, kent tasvirlerinde odaklandığı ayrıntıları betimlemesinde karşımıza çıkmaktadır. Bulvardaki bir gazete bayiiine odaklanan aşağıdaki paragraf, Kracauer'in bu anlatımına örnektir:

Curcunanın dışında gazete bayileri, dünyanın dört bir yanından gelen yayınların bulunduğu küçük tapınaklar yükseliyor. Gerçek hayatta birbirini düşman belleyenler buralarda başılı halde yan yana yatıyor; bundan daha büyük bir uzlaşma olamazdı...Kağıtların ilerlettiği yakın fiziksel münasebete karşın, haberleri her türden ilişkinin o kadar uzağında ki, birbirlerinden bhaberler. Aralarındaki boşluklarda dalgınlık iblisi hüküm sürüyor (Kracauer, 2011b, s. 20).

Kracauer'in sinemaya ilgisi, zamanın tarihsel süreçte tuttuğu yeri belirleme, modernliğin anlamlarına dair bir incelemeyle bağlantılıdır. *Film Teorisi* (2015) kitabının *Sunuş* yazısını kaleme alan Miriam Bratu Hansen'in ifade ettiği gibi sinema, modernleşme sürecine katıldığı ve süreci öteye taşıdığı gibi, modernleşmenin insan üzerine etkilerinin tartışılması, yeniden biçimlendirilmesi ve dönüştürülebilmesi için en kolay ulaşılabilir kurum olarak ortaya çıkmıştır (Kracauer, 2015, s.20-21). Kracauer'in yazılarındaki bakış açısı da, toplumu anlamak için sinemaya bakmak gerektiği yönündedir.

Kracauer, *Film Teorisi* (2015) başlıklı kitabında sinemaya bakışını ortaya koyarken, fiziksel varoluşun kurtuluşu olarak filmi odağına almaktadır. Yazarın Gerçekçi Kuramını ortaya koyduğu temel eseri *Film Teorisi*'nde sinemanın teknik ve estetik nitelikleri, insan yaşamı ile olan ilişkisi ve amacının, konusunun ne olması gerektiği ele alınmaktadır (Kılıç,1981, s. 218). Kracauer'in sinemasal gerçekçiliğe dair teorisi ya eleştirilmiş ya da yanlış anlaşılmış ya da göz ardı edilmiştir (Eitken, 2015, s. 308).

Kracauer da Andre Bazin gibi gerçekliği olduğu gibi kaydedebilmenin sinema sanatının en önemli özelliklerinden biri olduğunu, bizzat bu yönünün kurmaca eserlerde bile en temel çıkış noktası yapılması gerektiğini hem felsefi hem de sosyolojik olarak anlatan eserler vermişlerdir. Bu nedenle her iki kuramcı da sinemanın yorumlanmasında, gerçekçiliğin içinde taşıdığı erdemlere değinmiştir (Andrew, 2010, s. xx).

Sinema, dönemin içinde taşıdığı gerçekliği tıpkı hayat gibi hareketli biçimde muhafaza edebilme özelliğiyle toplumsal bellek oluşturmada, bir ayna gibi toplumun

kendisiyle yüzleşmesinde önemli bir araçtır. Kracauer'in *Caligari'den Hitler'e* (2011a) kitabı, sinemanın bu özelliğini açığa vuran bir eserdir. Kracauer bu çalışmasında, Hitler ile Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi, iktidara gelmeden önceki Weimar döneminin sinemasını incelemiştir. Eitken (2015), Weimar dönemi sinemasını anlamak için, Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmış, Versay Anlaşması'nı kabule zorlanmış, toplumsal, ekonomik ve siyasal anlamda çalkantılı bir dönem geçirdiğinin düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir. Artan toplumsal ve ekonomik istikrarsızlık, toplumsal bir tedirginlik yaratmış ve Weimar Cumhuriyeti boyunca süren travma, kendisini bu dönemin filmlerinde de göstermiştir (Eitken, 2015, s.146).

Bu dönemin önde gelen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Robert Wiene, 1920), *Golem* (Paul Wegener, Carl Boese, 1920) gibi filmlerinde, yabancılaştırma, nihilizm, delilik, kendi kontrolünü yitiren bir despotun ya da insanüstü güçlerin egemenliğine giren birey gibi konular görülmektedir. Kracauer'a göre, Weimar sineması, faşizmin ve Hitler'in iktidara gelişine neden olan huzursuzluk ve kolektif zihniyetin etkilerini açığa vurmaktadır (Kracauer, 2011a, s.6).

Kracauer, Weimar döneminin dışavurumcu filmlerini toplumun gerçekliğini yansıtmadıkları sebebiyle eleştirilmektedir. Günümüzden geriye bakıldığında o dönemin filmleri, günün gerçeğini dile getiremeyen bireyin, kapana kısılmış, güvensiz, paranoyak ve korku dolu iç dünyasının dışavurumcu temsilleri olarak, dönemin birey üzerindeki yıkımının ifadesini sunmaktadır.

Kracauer 1960'larda tamamladığı *Film Teorisi* (2015) kitabında ise ideal bir öykünün sinemada nasıl kurulması gerektiğini belirtirken 'bulunmuş öykü' terimini öne sürmektedir.

Kracauer'in Bulunmuş Öykü Kavramı

Kracauer, ilk sinema deneyimi sonrasında heyecanını yazıya dökme ihtiyacı duymuştur. *Film Teorisi* (2015) kitabında, *Gündelik Hayatın Harikalarının Kâşifi Olan Film* başlığı altında, sinemanın etkileyici bulduğu yanını şu şekilde ifade etmiştir: 'Beni etkileyen aslında şehrin alelade bir sokağıydı, ama ışık ve gölgeler onu bambaşka bir şeye dönüştürmüştü...' (Kracauer, 2015, s.68).

Kracauer'in tanımladığı ilk deneyim, *Film Teorisi* (2015) kitabında detaylandıracağı 'ideal sinema'nın özeti biçimindedir. Var olanın keşfedilmesini önemseyen Kracauer'in, bulunmuş öykü kavramının özünde de bu fikir bulunmaktadır.

Kracauer'e göre bulunmuş öykü, mevcut fiziksel gerçekliğin malzemesi içinde

bulunan bütün hikayeleri kapsamaktadır (2015, s.449). Kracauer'in film teorisinin özünü oluşturan, Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu ile kastettiği mesele, bulunmuş öykünün kapısını aralamıştır. Kracauer, fiziksel gerçekliğin malzemesi olarak bulunmuş öyküyü bir nehir üzerindeki örüntüler ile tasvir etmektedir:

Bir nehrin veya gölün yüzeyini yeterince uzun zaman izlerseniz hafif bir esintinin veya girdabın yaratabileceği birtakım örüntüler görebilirsiniz. Buluntu hikayeler de doğaları gereği böyle örüntülerdir. Uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş olan bu hikayeler belgesele özgü niyetlerin yön verdiği filmlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Buna bağlı olarak hikayesiz filmin rahminde tekrar ortaya çıkan hikâye talebini karşılamaya en çok onlar yaklaşıyor... Belgesel ile arasındaki ortak yaşam ilişkisi dolayısıyla etrafımızı saran dünyanın tipik olaylarını sunmaya meyleder. Bu tür hikayeli filmlerin belki de en eski örneği Lumiere'in komik olayların tesadüfen bir araya gelmesinden oluşan aksiyonu doğrudan sahnelenmemiş gündelik hayattan çıkarılmış gibi görünen sulayan sulayıcıdır (Kracauer, 2015, s.449-450).

Bulunmuş öyküler, uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş hikayeler biçiminde, belgesel sinemaya özgü niyetin ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir. Bulunmuş hikayeler pek çok belgeselde vardır, belgeselin önemli parçasını oluşturan gözlem, farkına varma, önem verme sonucu fiziksel gerçekliğin kamera ile yakalanması biçiminde gerçekleşmektedir. Kracauer, bulunmuş hikayeleri yoğunluk ve özgünlük dereceleri bakımından birbirinden ayırmaktadır. Bu iki ucun orta yerinde ise Robert Flaherty'nin, belgesel filmlerindeki hafif anlatısı bulunmaktadır (2015, s.450).

Paul Rotha (2000) Flaherty'nin hafif anlatısının kaynağında, kurmaca olayların veya aralara eklenen süslemelerin değil, hafif bir anlatının yani yerli halkların gündelik rutininin filme dahil edilmesi olduğunu belirtmektedir. Rotha, Flaherty'nin *Moana* (1926) ve *Kuzeyli Nanook* (1922) filmlerinin o dönemde yarattığı yeniliği, filmlerin öncelikle gözlem odaklı olmasına bağlamaktadır. *Kuzeyli Nanook* (1922), gerçek yaşamın görüntülenmesine dayanmaktadır. Etnografik gözlem sonrasında gerçeklik kaydedilmekte; görüntülerin seçilmesi ve onların varlığının anlaşılması ile film bir yorumlamaya dönüşmektedir. Rotha, belgesel sinemada doğalcı gelenek olarak andığı Flaherty'nin filmlerinin, doğal sahnelerin ve gündelik olarak çevrede bulunan olguların kullanımına dayandığını ifade etmektedir (Rotha, 2000, s. 52-56).

Kracauer (2015), ideal sinemasını tarif ederken Flaherty'nin hafif anlatısı üzerinden dört maddeye dikkat çekmektedir. Birincisi, belgesel bir film içinde dahi olsa Flaherty'nin, hikâyeyi makbul bulduğuna işaret etmektedir. İkincisi hikâyenin, bir halkın hayatından doğup gelişebileceği gibi, sokaklardan, kalabalıklardan da ilham alabileceğini belirtmektedir. Üçüncüsü, geleneksel olarak bireyi öne çıkaran

bir hikâyenin, bitirilmiş, kurmaca hikâyenin kamerayı sözünü söylemekten mahrum bırakması yerine, hafif anlatıyı tercih ettiğini ifade etmektedir. Sonucusunda ise Flaherty'nin hikâyeyi, hayatın hammaddesinden çıkardığına dikkat çekmektedir (Kracauer, 2015, s. 452-453).

Daldal (2004), Kracauer'ın basit anlatısında hikâyenin hayatın içinden gelmesinin önemine değinmektedir. Bu tür filmlerin konusu genellikle gündelik yaşamın kendisidir. Hayatın akışını yakalamak, bunu yaparken de akışa müdahaleyi en aza indirmek önem taşımaktadır. Bu öykü kalıbının sanatsal yönü, var olan hayatın içindeki ritmi, şiirselliği yakalayıp aktarmasında yatmaktadır. Basit anlatıda, klasik anlatı biçiminde görülen giriş, gelişme ve sonuç yapısından ziyade hayat, bitmiş, tamamlanmış değil, devam eden bir süreç olarak ifade edilmektedir (Daldal, 2004, s.265).

Kracauer, ideal film biçimini açıklarken yukarıda saydığımız gibi belgeselvari niteliklerden yararlanmaktadır. Fakat Kracauer, belgesel filmle oldukça az ilgilenmiştir, odaklandığı asıl yer, kurmaca filmidir. Bulunmuş öykü de kurmacadır ama icat edilmekten ziyade keşfedilmiştir. Kracauer'ın dikkate aldığı nokta, filmin saf bir estetik obje olarak kendisi için var olmasından çok kendisini çevreleyen dünya için var olması yani bir amaca hizmet etmesidir (Monaco, 2013, s. 377-378). Kracauer (2015) Rotha'nın hikayeli denilen film ile belgeselin giderek birbirine yaklaştığını ifade etmesine değinmiş ve hafif anlatının ötesine geçen hikayeli belgesel filmlerin sayısındaki artışa vurgu yapmıştır: 'Bu tarz filmlerin temelinde yatan belgesel niyetler iç içe geçer veya birbiriyle yarışır ve kurmaca olayları tamamlama ve yoğunlaştırma eğilimindedirler' (Kracauer, 2015, s. 454).

O halde Kracauer'ın belirttiği gibi, bulunmuş öykünün bir film üzerinden saptanabilmesi oldukça zordur. Diğer yandan bulunmuş öyküde öne çıkan terimler şu şekildedir: hayatın akışı, öykü, belgesel niyet, icat edilmiş değil, keşfedilmiş olan. Bulunmuş öykü, belgeselvardır ama daha çok yarı belgeseldir. Hayatın akışını önemsemesiyle de açık uçluluk, rastlantısallık, belirsizlik gibi öğeler ön plana çıkmaktadır.

Weimar döneminde, Nazilerin iktidara gelmesinden 3 yıl önce Berlin'de sıradan insanların sıradan bir gününü anlatan *Bir Pazar Günü* (*Menschen am Sonntag*, Yön: Robert Siodmak, Edgar Ulmer, 1930) filmi, yapısı gereği bulunmuş öykünün tanımlanmasına elverişlidir. Bu film üzerinden sinemada gerçekliği temsil etme, dönemi ve toplumu yansıtmada Kracauer'ın tarif ettiği bulunmuş öykünün

yeterli olup olmadığı tartışılacaktır.

***Bir Pazar Günü (1930)*'nde Kracauer'in Bulunmuş Öyküsü**

Bir Pazar Günü (1930) filmi, sinema tarihinde genellikle Dışavurumcu Alman sinemasıyla ilişkilendirilmiş olan Weimar dönemi sineması içerisinde yer alan hem yenilikçi hem de -özellikle Türkiye'de- çok fazla incelenmemiş bir filmidir. Bağımsız yapısıyla açık biçimde dışavurumculuğun teatrallığının, stüdyo estetiğinin, dekor ve abartılı makyajının, ağır temalarının dışında yer almaktadır. Genç, gelecek vaat eden, çoğu Yahudi olan ve sinema kariyerlerine, Nazi Partisi'nin politikaları nedeniyle zorunlu olarak terk etmeleri gereken, Almanya'nın dışında Hollywood'da devam eden bir ekibin de ilk çalışması niteliğindedir. Aynı zamanda Stiftung Deutsche Sinematek bu filme, en önemli 100 Alman filmi sıralamasında *M-Bir Şehir Katilini Arıyor* (Fritz Lang, 1931), *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Robert Wiene, 1920), *Berlin, Bir Kent Senfonisi* (Walter Ruttmann, 1926) ve *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) gibi dönemin sinema tarihinde sıklıkla anılan filmlerinden sonra beşinci sırada yer vermektedir (Reimer ve Reimer, 2010, s. 333).

Bir Pazar Günü (1930), Robert Siodmak, Edgar Ulmer tarafından çekilmiş 74 dakikalık sessiz bir filmidir. 1930 yılı Berlin'inde geçen film, o güne kadar alışılmadık bir önerme ile ortaya çıkmıştır. Filmin ilk başındaki seyirciyi izleyeceğine dair hazırlayan açıklayıcı yazıda filmin isminin hemen altında 'oyuncusu olmayan bir film' ifadesi yer almaktadır. Filmde yer alan beş kişinin, hayatlarında ilk defa kamera karşısına çıktıkları ve çekimler bittikten sonra kendi işlerine geri döndükleri belirtilmektedir. *Bir Pazar Günü (1930)* filmi, farklı işlerde çalışan beş kişinin çalışmadıkları tek gün olan bir pazar günü bir araya gelmelerinin hikayesini anlatmaktadır.

Film, sıradan hayattan bir kesit olduğu için tam olarak bir olay örgüsü bulunmamaktadır. Akış, genel olarak şöyle ifade edilebilir: 1929'un yaz ayları Berlin kentinin fonunda Christl ve Wolfgang ilk kez karşılaşır, tanışır ve kahve içerek pazar günü tekrar buluşmaya karar verirler. Wolfgang'ın arkadaşı taksi şoförü Erwin ve Christl'in arkadaşı plak dükkanında çalışan Brigitte de pazar günü programlarına dahil olurlar. Filmin beşinci karakteri olan Erwin'in eşi Annie ise pazar gününü evde uyuyarak geçirir. Tek çalışmadıkları gün olan pazar günü, diğer pek çok kent sakini gibi keyifli bir gün geçirmek üzere kent merkezinin dışına yeşil alanlara, göl kenarına giderler. Wolfgang ile Brigitte burada yakınlaşır ve gün bittiğinde, herkes kendi yönüne giderken ikili bir sonraki pazar günü buluşmak için sözleşirler.

Yarı Kurmaca, Yarı-Belgesel: Filmde Yer Alanlar ve Rol Alanlar

Filmdeki karakterler, filmde kendilerini oynarlar. Filmin, çekildiği dönemde, baskın olan Weimar sinema endüstrisinden ayrılan en önemli yanı budur. Filmde kendilerini oynayan karakterlerin yer alması, belgesel ve kurmaca film arasındaki temel farkın yıkıldığını gösterir. Bill Nichols (2017), kurmaca filmlerde aktörlerin 'rol aldığı' kendilerinden başkalarını canlandırarak yeni rollere büründüklerini, belgeselde görülen kişilerin ise filmde 'yer aldıklarını' ifade eder. Buradaki temel fark, yeniden canlandırma ya da öyküleme olsa da karakterlerin kendileri olarak filmde yer almalarıdır. Bu anlamda ilk olarak filmin belgesel ile kurmaca arasındaki sınırdan olduğunu belirtmek gerekir. Film, *100 Documentary Films (2009)* adlı kitapta, belgesel filmler arasında incelemeye alınmış, gözlem ve röportaja dayanan senaryosu ve gerçek kişilerin kendini 'oynaması' nedeniyle yarı-kurmaca yarı-belgesel olarak sınıflandırılmıştır (Grant ve Hillier, 2009, s. 269). Bu sınırları bulanık olan yarı belgesel niteliği Kracauer'ın ideal sinemasında görülen unsurlardandır.

Film en başında bulunan açıklayıcı yazılar ile bir belgesel filmde rastlanabilecek gerçeklik iddiasını ortaya koyar: filmin Kurt Siodmak tarafından yapılmış bir röportajı temel aldığı belirtilir. Bu ve bunun gibi, girişte yer alan açıklayıcı ifadeler ile film, özgünlük ve nesnellik iddiasında bulunur. Filmin baş rol oyuncularından Brigitte ile yapılmış olan *Weekend am Wannsee (Gerald Koll, 2000)* adlı televizyon belgeselinde filmin neredeyse tamamen doğaçlama olduğu dile getirilir: Yönetmenlerin bir senaryosu ya da yazılı bir materyali yoktur. Yalnızca o gün ne yapılacağı birlikte kararlaştırılmıştır (Isenberg, 2011).

Filmin diğer bir öncülüğü de gerçek insanların, gerçek mekanlarda rol alması durumudur ki sonradan 1940'ların ortasında görülecek İtalyan Yeni Gerçekçiliği Akımı'nın da temelini oluşturacaktır; bu sebeple *Bir Pazar Günü (1930)*, bu akımın da atalarından sayılabilir (Dixon, 2011, s. 166).

Filmde kendileri olarak yer alan karakterler üzerinden Kracauer'ın bulunmuş öyküsünden söz edilebilir. Kurmaca bir yapı içerisinde olan film, her gün orada var olan ve kendi rutinleri içerisindeki insanlara kamerasını döndürmüştür. Filmde beş karakter dışında çok fazla 'yer alan' da bulunmaktadır. Filme çekildiklerinin dahi farkında olmayan, Berlin'in sıradan bir gününde sokaklardaki insanlar kamera farkındalığı olmadan filmde yer alırlar. Filmin hikayesi içerisinde anlatıyı bölen Berlin kentinin kendisidir. Anlatıyı, kurgu ile kesintiye uğratan bir diğer unsur ise filmde sıradan bir günü fotoğraflayan, çerçeve içinde görünür fotoğrafçı ve donuk kare

çektığı fotoğrafların filmde yer almasıdır. Fotoğraflarda yer alan kişiler doğrudan fotoğraf makinesinin merceğine bakarak seyirci ile göz göze gelmektedir. Rastgele insanların seyirciyle göz göze geldiği bu anlar, filmin anlatısını duraklatırken, hayatın akışında da kesikler açmaktadır.

Hayatın Akışı, Kent Senfonileri: 1930'ların Berlin'inde Bir Pazar Günü:

Hareketli resmi kesintiye uğratan bu donuk anlar dışında filmde gündelik rutin ön plandadır. Bu rutin içerisindeki önemli nokta ise mekânın, kentin kendisi, yani Berlin'dir. Bu bakış açısı kentin bir karakter gibi baş rolü oynadığı, özellikle modernleşen kentte hayatın akışına odaklanan 1920'li yılların sonlarında görülen kent senfonilerini akla getirir. Kent senfonileri kentlere, makineleşmeye ve gelişime duyulan modernist ilginin bir parçası şeklinde bu dönemde ortaya çıkmıştır. Kent senfonileri, sürrealizm ve fütürizm gibi öncü sanat akımlarının öğelerini de içinde barındırır; hayatın rutin akışı, zaman, kentte zaman temaları öne çıkmaktadır. Senfoni ile anılmasının sebebi ise kente odaklanan bu sessiz dönem filmlerinde klasik müziğin, kurgu ile kent üzerine bir ritim oluşturmasındandır (Tağ-Kalafatoğlu, 2016, s. 69). Diğer yandan kentlerin gün doğumundan gün batımına, yaşayan bir organizmayı andıran bir ritimleri vardır, günün bazı saatlerinde ritim hızlanır, bazı saatlerinde ise yavaşlar.

Bir Pazar Günü (1930) filminde de öne çıkan hayatın rutin akışı, çalışan, işe giden, işten gelen insanların, trenlerin, garların, kafelerin, arabaların oluşturduğu bir ritmin ve hız duygusunun öne çıkmasıdır. Filmin belgesel olarak nitelendirilebilecek bu kent gözlemlerinin içerisinde, 1920'lerin *Rien que les heures* (1926) ve *Berlin, Bir Kent Senfonisi* (1927) ve *Kameralı Adam* (1929) gibi kent senfonilerinin öncü örneklerinden farkı, kent içerisinde sıradan beş kişi seçerek onlara odaklanmasıdır (Dixon, 2011, s. 166). Film, dinamik kamera kullanımı ile seyircisini gözlemci ya da yargılayıcı mesafeli bir tavır takınmadan, işleyen kentin doğrudan içerisine çeker (Koepnick, 2009, s. 239). Hayatın olağan akışı içerisinde seçtiği beş kişi ve tek tatil günü olan pazar gününe odaklanması kentin, keyif içinde olduğu, gülümseyen insanların dinlenip eğlendiği bir Berlin'i göstermesine neden olmaktadır.

Kent senfonileri arasında sayılan Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmi aynı zamanda film yapımının kendisini de gösteren özdüşünümsel bir yapıdadır. Bir filmin gösterim, çekim ve çekim sonrası aşamalarını da film içinde bir kamera arkası gibi görünürleştirir. Yukarıda belirtildiği gibi, *Bir Pazar Günü* (1930)'nde fotoğrafçının görünür makinesiyle fotoğraf çekme eylemi ve kamerasına yansıyan fotoğraflara yer verilir. Koepnick (2009), bu çekimleri öncelikle filmin yaratıcılarının amatör oyunculuk

başta olmak üzere filmin gerçeklik illüzyonunu da kıran bir noktada gerçekliğe bağlılığının göstergesi olarak ele alır. Film kamerasının hareketli görüntüyü kaydetme yetisine tezat olarak fotoğrafın zamanın akışını durduran niteliği görünürleşir. Bu kareler ile film, doğrudan kameranın kendisine dikkati çekmektedir (Koepnik, 2009, s.248).

Filmin Çekildiği Dönem: 1930'lu Yıllar Weimar Döneminin Sonuna Doğru Almanya:

Toplumbilimsel analiz yöntemi ile filme yaklaşırken, yukarıda Özden (2004) ve Güçhan (1992)'nin belirttiği üzere, filmin ait olduğu toplumu nasıl yansıttığının anlaşılması açısından filmin çekildiği dönemin toplumsal koşullarının incelenmesi de gerekmektedir. Bu açıdan filmin çekildiği 1929, 1930 yıllarında Berlin'ndeki yaşam koşullarına genel olarak bakmakta yarar vardır.

Palmier (2021), tüm kaynaklara rağmen, 1920'leri 1930'lara bağlayan dönemin Berlin kentinde 'hüküm süren şaşırtıcı atmosferin, gerçeğe sadık bir manzarasını çizmenin zor olduğunu' dile getirmektedir. Berlin, uzun zamandır sanat, edebiyat ve siyasetin kesiştiği bir noktadır. 'Bir burjuvazinin Berlin'i, bir de işçilerin Berlin'i, Rus göçmenlerin Berlin'i, bir de kafelerde tartışan Biely, Ehrenburg, Mayakovski ve Yesenin ile Sovyet göçmenlerinin Berlin'i' yer almaktadır. Fakat tüm bu tasvirlerdeki çarpıcı unsur, bu büyük şehri vuran, sürekli artmakta olan sefalettir' (Palmier, 2021).

Bir Pazar Günü (1930), 1920'lerin sonunda çekilmiş, Berlin'i belgeleyen bir filmidir. Film yarı belgesel niteliğiyle şehrin yaşantısını müdahalesiz, olduğu gibi belgelerken, ele aldığı beş kişi ise işçi, işsiz ya da geçici işlerde çalışanlardır. Bu kişilerin yaşamının yalnızca bir günüdür görünürleştirilen, bu gün ise boş zamana, eğlenceye ve keyif almaya yöneliktir. Filmde yer almayan ise, çalışmakla geçen diğer altı gündür. Aynı yıllarda 1929'da ilk kez yayınlanan Alfred Döblin'in *Berlin Alexandrepplatz* romanı dönemin Berlin'ini belgeleyen en önemli eserlerden sayılmaktadır. Romanda Berlin, 'çağın ruhunu yansıtırken tüm ahlaki değerleri yutan kapalı bir mekândır ve tüm renkliliğine rağmen toplumsal çözülmenin ve bireyselliğin arttığı bir merkez' konumundadır (Kırmızı, 2018, s. 198).

Bu eserlerin belgediği Almanya'nın hatta Avrupa'nın en önemli kentlerinden olan Berlin'de yaşamın nasıl olduğu önem taşımaktadır. Almanya'da altın dönem olarak anılan yirmili yılların sonuna gelinmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde patlat veren ekonomik kriz tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Bu dönem Birinci Dünya

Savaşı'ndan yenik çıkan Almanya'da, savaşın ardından, 1918'de kurulan Weimar Cumhuriyeti (1918-1933) ile anılan bir dönemdir. On beş yıl gibi kısa bir tarihi olan Weimar dönemi de kendi içerisinde farklı biçimlerde dönemselleştirilerek incelenmiştir. Weimar Cumhuriyeti, genellikle dört kısma ayrılmaktadır: Cumhuriyetin kurulması (1918-1919), kriz yıllarının başlangıcı (1919-1923), altın yirmili yıllar (1924-1929) ve son olarak ekonomik kriz ve demokrasinin sonu (1929-1933) (Demirel, 2017, s.33-34).

Almanya, 1919 yılında ağır şartları kabul ederek imzalamak zorunda kaldığı Versay Anlaşması'yla birlikte özellikle 1920-1923 yılları arasında buhranlı bir dönem geçirmiştir. New York Borsası'nda, Ekim 1929'da başlayan ekonomik kriz dünyayı etkisi altına almış Almanya'yı da olumsuz etkilemiştir. Altın yirmili yıllar (1924-1929) olarak anılan ekonomik refah dönemi de büyük bunalım ile sona ermiştir. Tüm bu koşullar, Almanya'da artan işsizlik ve fakirleşen halkın milliyetçi parti olan NSPAD (Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi)'yi desteklemesine neden olmuştur. Bu dönemlerde Almanya'da işsizliğin hızla yükseldiği görülmüş, 1932'de yapılan bir araştırmada işsizlik oranı %30 olarak belirlenmiştir (Demirel, 2017, s. 34-35).

Dönemi ele alan *Berlin Alexanderplatz*, Weimar Cumhuriyeti'ni, siyasi ve ekonomik bunalımın yaşandığı, başarısız bir iktidar olmakla eleştirirken, insanların zorlu yaşam koşullarını betimlemektedir. Dönemin Berlin'inde küçük insanın yaşama şansı yoktur (Kırmızı, 2018, s.200). Döblin'in romanı, büyük kentte yaşayanların açlık, işsizlik, barınma gibi problemlerine dikkati çekmektedir. Kırsal alanlardaki yardımlaşma ve iletişim, büyük kentte görülmemekte, birey yalnızlığa itilmektedir. Eser, bu bağlamda toplumsal gerçekçi bir roman olarak anılmaktadır (Kırmızı, 2018, s. 200).

Aslında tüm bunlar, savaştan yenik çıkmanın getirdiği sonuçlardandır, fakat Weimar Cumhuriyeti de bu süreci başarılı yönetememiştir. Savaş sonrası özellikle dullar, yetimler ve gaziler de artan enflasyondan ve savaş sonrası ekonomik kısıtlamalardan zarar görmüştür. Hem beyaz yakalılardan hem de vasıfsız işçilerin altın yirmili yıllarda dahi iş güvencesi oldukça azdır (Storer, 2015, s.179).

Bir Pazar Günü (1930) filminde vasıfsız işçiler görünür olsa da ekonomik, sosyal, sınıfsal sorunlarına yer verilmemiştir. Film, bir 'boş zaman' anlatısıdır (Hung, 2020), odaklandığı noktanın dışına çıkmamaktadır. Diğer yandan belgeselvari çekimlerde de kent, kendi akışı içerisinde mutlu görünmektedir. Matthias Uecker, *Bir Pazar Günü* (1930) filminin, toplumsal, ekonomik ya da içsel bir kriz durumlarına değil, bunun yerine bir normallik duygusu inşa etmeye odaklanan bir estetiğin az sayıdaki örneği olduğunu ifade etmektedir. Uecker, filmin akademik çalışmalarda ilgi görmeme

sebebine de farklı bir yaklaşım getirerek, bu ihmalin filmin popüler eğlence üretmeye çalışmadan, herhangi bir krize yönelmemeyi tercih ettiğine bağlamaktadır (Uecker, 2012, s. 162).

Kracauer'e Göre Bir Pazar Günü: Melankolik Gözlem

Kracauer *Caligari'de Hitler'e* (2011a) adlı kitabında *Bir Pazar Günü* (1930) filmini incelerken en önemseydiği nokta sıradan insanların fotoğraflandığı, donuk karelerdir. Kracauer (2011a)'e göre bu fotoğraflar kurgu ile öyle bir şekilde araya sokulur ki görüntülenen insanlar aksiyonun ortasında birden hareketsizleşirler:

Bu filmdeki fotoğraflar alt orta sınıftan insanlara ne kadar az önem verildiğini göstermek için tasarlanmış gibidirler. Boşalmış Berlin sokaklarının ve evlerinin çekimleriyle birlikte bunlar... çalışan kesimlerin gerçekten içinde yaşadığı tinsel boşluğu doğrularlar. Bununla birlikte bu, bir filmde çıkarılabilecek tek açıklamadır ki, bu da genelde filmin diğer kesit filmleri kadar suya sabuna dokunmadığını gösterir. Kraszna-Kiausz filmde şöyle bahseder: 'Melankolik gözlem. Ne daha azı ne de daha fazlası' (Kracauer, 2015, s.184-185).

Kracauer, bulunmuş öykü ile ideal sinema yaklaşımını açıklarken öne çıkardığı unsurların hayatın akışı, sonsuzluk, belirsizlik olduğundan yukarıda söz edilmiştir. *Bir Pazar Günü* (1930), tüm bu anlatsal düzene uymaktadır. Diğer yandan Weimar sinemasının suya sabuna dokunmayan, toplumun sorunlarından uzak yapısını da içinde barındırmaktadır. *Bir Pazar Günü* (1930) filmi yarı belgesel niteliğiyle kente ve döneme dair bir belge oluşturur. Filmin yapımında yönetmenlerin temel amacı endüstrinin dışında, düşük bütçe ile alternatif ve yenilikçi bir film yapmaktır. Toplumsal sorunlar ile ilgili bir mesaj verme kaygısından çok sinemada yeni bir deneme yapma niteliği öne çıkmaktadır.

1930 ilkbaharında gösterilen filmin başarısı, dönem sinemasına hâkim olan filmlerin içerisinde gerçek ve sıradan insanlara dikkat çekerek insanlara kendilerini olduğu gibi göstermenin yarattığı heyecan olduğu dile getirilmektedir. Film, stüdyoya bağlı kalan Alman sinemasına bir gün ışığı olan taze bir nefes olarak tanımlanmıştır (Kehr, 2011).

Kracauer, filmde Weimar sinemasında 'önemli bir anlatı' olarak söz ederken filmin başarısının o döneme kadar seyrek görülen bir hayat alanını göstermedeki tavrı olduğunu dile getirmektedir. Filmin sıradan hayatı ikna edici biçimde belgelediğini fakat daha fazla hiçbir şey söylemediğini de eklemektedir (2015, s. 184-185).

David Thomson (2008), bu filmin 1929 Almanya'sında nasıl yapıldığı sorusuna odaklanmaktadır. O dönemde yapılan az sayıdaki, 'hem Alman hem sıradan olmak'

üzerine bir film olduğunu ve bu filmin o dönemin sinemasında artistik ve sinematik bir gelişim olmasının yeterli görülmesi gerektiğini; bunun dışında politik bir mesaj aramanın yersiz olduğunu dile getirmektedir (Thomson, 2008, s.655).

Kracauer ise görüldüğü gibi filmde daha fazlasını beklemektedir. Çünkü film sonraki yıllarda incelendiğinde Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelişinden ve Berlin başta olmak üzere tüm Almanya'nın çehresinin dönüşümünden yalnızca üç yıl önce; işçi sınıfından kişilere odaklanmış olmasına rağmen, herkesin keyfinin yerinde olduğu, olumlu, güneşli, sakin bir Berlin portresi çizmiştir. Koepnik (2009) de filmin olumlu kent tasvirinden söz etmektedir. *Bir Pazar Günü* (1930) filmi kenti, izolasyon ve çözümlenmeden arınmış bir yaşam sağlayabilecek şekilde tasvir etmiştir. Filmde Berlin, "yapıcı" modern bir eğlence alanı olarak sunulmuş, iş gücünün ise kendine sağlanan bir gün olan pazar gününde yenilenebilecek olduğunu göstermiştir. Film, Berlin'in yoksuzluğunu, ekonomik sıkıntılarını ortaya çıkarmak yerine yeni, olumlu bir metropol inşa etmeyi tercih etmiştir (Koepnik, 2009, s.248).

SONUÇ

Filmler tarihsel bir dönemin gerçekliğinin göstergeleri, toplumsal deneyim ve gerçekliklerin ifadesidir; bu anlamda toplumsal bellek işlevi görür. Gerçekçi kuramcılardan Kracauer'in, sinema ve kente dair yazılarında her daim toplumsal bir analiz görülmektedir. Weimar dönemi sinemasını *Caligari'den Hitler'e* (2011a) adlı kitabında analiz ederek dönem filmlerini, toplumu gerçeklerden uzaklaştırdıkları ve sonrasında yaşanan Nasyonal Sosyalistlerin yükselişinin de kültür hayatındaki göstergeleri olarak eleştirmiştir.

Kracauer, 1960'lı yıllarda yazdığı *Film Teorisi* (2015) kitabında ideal sinemanın nasıl olması gerektiğini tartışmış ve bulunmuş öykü formundan söz etmiştir. Bulunmuş öykünün temel özellikleri, belgesel ve kurgu arasındaki yapı; hayatın akışı, sonsuzluk, belirsizlik, sıradan olarak ele alınabilir. Bulunmuş öykü icat edilmekten ziyade keşfedilmiştir. Kracauer'in dikkate aldığı bu nokta, filmin saf bir estetik obje olarak kendisi için var olmasından çok, kendisini çevreleyen dünya için var olması yani bir amaca hizmet etmesidir.

1930 tarihli *Bir Pazar Günü* filmi Weimar döneminin sonlarında ve Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelişinden üç yıl önce çekilmiş olması açısından tarihsel bir dönüm noktasını belgelemektedir. Filmin diğer önemi ilk kez kamera karşısına çıkan kişilerin, kendilerini ve yaşadıkları sıradan bir tatil gününü kamera karşısında yeniden

canlandırmalarıdır. Berlin'in de bir karakter olduğu film, kentte hayatın akışını belgeselvari biçimde göstermesi ile kent senfonileri ile benzerlik taşır.

Bir Pazar Günü (1930), Kracauer'ın ortaya koyduğu bulunmuş öykü ile örtüşmektedir. Sıradan insanların gerçek mekanlarda kendileri olarak yer almaları, dönemin Berlin'inin belgelenmesi açısından ideal sinemaya işaret ederken Kracauer'ın deyimiyle Weimar sineması içerisinde ise farklı yapısı açısından önemli ama daha fazla hiçbir şey söylemeyen bir kesit filmi olarak nitelendirilmektedir. Bu demektir ki Kracauer'e göre ideal sinema yalnızca yapısal özellikler ile keşfedilemez. Öykünün nasıl kurulduğunun ötesinde ve bu yapıya ek olarak Kracauer'ın önem verdiği ideal olan; topluma dair meselesinin ne olduğu, fiziksel gerçekliğin kefaretni ödemesi gereken sinemanın da hem estetiği hem de çok yönlü bir gerçeği amaç edinmesi gerektiği vurgusudur. Gerçeğin amaç edinilmesi, kurmaca ve belgesel sinemanın ayrılacağı noktada, yönetmenin niyeti meselesinde kendini gösterir.

Bu anlamda *Bir Pazar Günü* (1930) filmi Kracauer'ın ideal sinemasını tanımlarken başvurduğu bulunmuş öykünün nitelikleriyle biçimsel olarak örtüşse de yazarın eserlerinde önem verdiği toplumun açıklanması, toplumun gerçekçi açıdan yansıtılması niyetini karşılamada yetersiz kalmıştır.

KAYNAKÇA

- Bauman, Z. (2018). *Bireyselleşmiş Toplum* (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Ayrıntı.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda* (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı.
- Daldal, A. (2004). Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, 'Basit Anlatı' ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu Batı*. Sayı: 25. 2003-2004 (s. 255-273).
- Demirel, M.R. (2017). Weimar Dönemi Kültür Politikaları ve Altın Yirmili Yıllar. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. 2017-Yaz. (s.30-42)
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis.
- Dixon, B. (2011). *100 Silent Films*. New York: Bloomsbury Publishing PLC.
- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk.
- Eitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları* (Çev. Z. Atam, S. Akgül, B. Erzi). İstanbul: Doruk.
- Grant B. K. Ve Hillier, J. (2009) *100 Documentary Films*. London: Palgrave Macmillan.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev. Y. Gölönü). İstanbul: Deniz.
- Isenberg, N. (2011). People on Sunday: Young People Like Us <https://www.criterion.com/current/posts/1904-people-on-sunday-young-people-like-us> / Erişim Tarihi: 4 Mart 2021
- Kehr, D. (2011, 10 Temmuz). Frolicking in Berlin and Outer Space. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2011/07/10/movies/homevideo/new-dvds-people-on-sunday-battle-beyond-the-stars.html> Erişim Tarihi: 2 Şubat 2021
- Kılıç, L. (1981). Siegfried Kracauer'in Sinema Kuramı. *Kurgu*. 4 (1). (s.217-229).
- Koepnick, L. (2009). The Bearable Lightness of Being People on Sunday (1930). N. W. Isenberg (Ed.), *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era* (s. 237-254) New York: Columbia University Press.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis.
- Kırmızı, B. (2018). Romanında Mekân Berlin Alexanderplatz. *Nevşehir Hacı*

Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi. 8 (2) (s. 198-216).

Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: DeKi.

Kracauer, S. (2011a). *Caligari'den Hitler'e: Alman sinemasının psikolojik tarihi*. (Çev. E. Yılmaz) Ankara: De Ki.

Kracauer, S. (2011b). *Kitle Süsü*. (Çev. O. Kılıç). İstanbul: Metis

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

Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak.

Nichols, B. (2001). *Introduction To Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (Çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge.

Palmier, J. M. (2021). 1930'larda Berlin Kabareleri: Marazi Belirtiler ve Nazi Karşıtı Direniş. (Çev. U. Aydın). *E-Skop Dergi*. 25.4.2021. <https://www.e-skop.com/skopbulten/1930larda-berlin-kabareleri-marazi-belirtiler-ve-nazi-karsiti-direnis/6135>. Erişim: 20.03.2022.

Reimer, R. C. ve Reimer, C. J. (2010). *The A to Z of German Cinema*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm.

Storer, C. (2015). *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*. (Çev. S. Özge). İstanbul: İletişim.

Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı.

Tağ Kalafatoğlu, Ş. (2016). Şehir Senfonileri: Modern Şehir Hayatının Belgesel Filmlerdeki Yansımaları. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*,10, (s. 63-83).

Tolstoy, L. N. (2019). *Sanat Nedir?*. (Çev. M. Beyhan). İstanbul: İş Bankası.

Thomson, D. (2008). *Have You Seen*. London: Penguin.

Uecker, M. (2012). Das Leben [...] So ist es und nicht anders. Constructions of Normality in Menschen am Sonntag. Jochen Hung, Godela Weiss-Sussex, and Geoff

Wilkes (Ed), *Beyond Glitter and Doom. The Contingency of the Weimar Republic*. (s. 162–75). Munich: Iudicium.