

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KENTLERİN DİJİTALLEŞMESİNİN
SİNEMADA TEMSİLİ

ŞİRİN ŞEFİİ

2501160722

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. GİZEM PARLAYANDEMİR

İSTANBUL-2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : ŞİRİN ŞEFİLİ Numarası : 2501160722
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SİNEMA / YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DOÇ.DR. GİZEM PARLAYANDEMİR
Tez Savunma Tarihi : 27.06.2019 Saati : 14.00
Tez Başlığı : KENTLERİN DİJİTALLEŞMESİNİN SİNEMADA TEMSİLİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, soruların cevaplarına alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. SEÇKİN ÖZMEN		Kabul
2- DOÇ. DR. GİZEM PARLAYANDEMİR		Kabul
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ YILDIZ DERYA BİRİNCİOĞLU		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DR. ÖĞR. ÜYESİ ONUR AKYOL		
2-DR. ÖĞR. ÜYESİ UĞUR BALOĞLU		

ÖZ

KENTLERİN DİJİTALLEŞMESİNİN SİNEMADA TEMSİLİ

ŞİRİN ŞEFİİ

Bilgi ve iletişim teknolojilerinin yükselişi ve kentleşmenin artması çağımızın en önemli iki küresel gelişmesidir. Kentleşme ve nüfus artışı kentler üzerinde büyük baskı yaratmakta, yeni teknolojilerin getirdiği çözümlerle bu baskının azaltılması için çalışılmaktadır. “Dijital” veya “akıllı” olarak adlandırılabilir, altyapıların dijitalleştiği kentlerde temel ilke, kent hizmetlerinin dijitalleşme ile birbirine bağlanabilir ve iyileştirilebilir hale getirilip tek bir platformda, tek bir ağ üzerinde toplanmasıdır. Kentler her zaman toplumsal değişimin kendisini nasıl gösterdiğini anlamada önemli olmuştur. Sinema kentle olan etkileşiminde, sahip olduğu çeşitli araçlar yoluyla, kentlerin fiziksel, kültürel, mimari, tarihsel ve toplumsal biçimlerini ortaya koyabilmektedir. Lumiere kardeşlerin 1895 yılındaki Paris’inden beri sinema, kentsel mekân ve kent insanının yaşam biçimlerinin temsil edilmesine ilgi göstermiştir. Modernite ve dijitalleşme ile dönüşen kentin ve kent yaşamının, başlangıcından itibaren modernite ile ilişkilendirilmiş olan sinemadaki temsili önem kazanmaktadır. Bu kapsamda bu çalışma, öncelikle kentlerin dijitalleşmesini açıklamakta, ardından bağımsız sinema, bağımsız Türk sineması kavramlarını incelemekte, (bağımsız) sinemanın gerçeklikle ilişkisini tartışmaktadır. Alan araştırması olan son bölümdeyse temsil kavramı ele alınmakta, son olarak nitel içerik çözümlemesiyle dijitalleşme ile dönüşen kente bağımsız Türk sineması aracılığıyla bakılmakta, dijitalleşmenin bağımsız yapımlarda ne derece temsil edildiği araştırılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Kent, Dijitalleşme, Akıllı Kent, Bağımsız Sinema, Temsil

ABSTRACT

THE REPRESENTATION OF URBAN DIGITALIZATION IN CINEMA

ŞİRİN ŞEFİİ

The rise of information and communication technologies as well as the increase of urbanization are the two most important global movements of our age. Solutions created through new technologies are utilized to decrease the great pressure on the cities caused by the urbanization and population increase. In so-called “digital” or “smart” cities, where the infrastructure is increasingly digitalized, the main principle is to collect all urban services on a single platform or net by making all urban services interconnectable and improvable through digitalization. Cities have always been vital in understanding how the social change manifests itself. In its interaction with the city, cinema is able to put forth the physical, cultural, architectural, historical and social constructs of the cities with its various tools. Since Lumiere brothers’ Paris of 1895, the cinema has been interested in representing the urban space and the way of life of urban people. The representation of the city and urban life as transformed by modernity and digitalization is gaining importance in cinema, which has been affiliated with modernity since its beginning. In this regard this study first explains the digitalization of cities, then examines the concepts of independent film and independent Turkish cinema while discussing the relationship between independent films and reality. The field study in the last chapter discusses the concept of representation, looks at the digitally transformed city through the lens of independent Turkish cinema with qualitative content analysis and explores the rate of representation of digitalization in independent works.

Keywords: City, Digitalization, Smart Cities, Independent Film, Representation

ÖNSÖZ

İçinde yaşadığımız zamanın en önemli karakteristik özellikleri kentleşme ve nüfus artışı ile dijital teknolojilerin yükselişidir. Birbirleri ile olan ilişkilerini incelemek, birbirlerini nasıl etkilediklerine bakmak çalışırken benim de kendimi bu konularda geliştirmemi sağladı. İçinde doğup büyüdüğüm, geçirdiği dönüşümü hayretle izlediğim, yalnız içinden değil, lisans eğitimim süresince dışarıdan da edindiğim perspektifle baktığım ve her gün kavga ettiğim İstanbul, kent konusuna olan ilgimin kaynağıdır. Artık vazgeçilmez olan dijital teknolojilerin iletişim alanını nasıl dönüştüreceklerini ise özellikle merak ediyorum. İnsanların nesnelere ve makinelerle olan iletişimi, bir zamanlar görüntü gittiğinde tüplü televizyona vurmamızdan çok daha farklı, karşılıklı etkileşimi içinde barındıran iletişim biçimlerine evriliyor. Bu konunun iletişim alanında gelecek yıllarda çok tartışılacağını tahmin ediyorum.

Öncelikle yüksek lisansın ilk gününden en sonuna kadar yanımda olan ve yol gösteren sevgili danışmanım Doç. Dr. Gizem PARLAYANDEMİR'e, bana Basın ve Halkla İlişkiler ekibinde yer vererek alanda tecrübe ve bilgi kazanmamı sağlayan sayın Dekanımız Prof. Dr. Ergün YOLCU'ya, bana okul içinde ve dışında her zaman destek olan değerli Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN'e, tezime sunduğu değerli katkılardan ötürü sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU'na ve ufkumu açan bütün hocalarıma teşekkürlerimi sunuyorum.

Basın ve Halkla İlişkiler'de görev aldığım süre boyunca tecrübelerini aktaran, her soruma sabırla yanıt veren Arş. Gör. Damla AKAR'a, tez ve savunma sürecim boyunca desteğini her zaman hissettiğim Arş. Gör. Nurcan ÜÇ EDE'ye, başta Ebru SÖNMEZ olmak üzere birimdeki tüm çalışma arkadaşlarıma ve yüksek lisans rekabetle tatlandıran Onur KARAHAN'a teşekkür ederim.

Son olarak çalışmam boyunca bulamadığım için bana dert olan kaynakları bir şekilde bulup temin eden sevgili Semih SEVİNGEN'e, uzayıp giden eğitim öğretim hayatımda bana her zaman koşulsuz destek veren başta annem Oya ŞEFİİ, babam M. Yücel ŞEFİİ ve ablam Başak ŞEFİİ olmak üzere tüm aileme sonsuz teşekkür ederim.

Şirin ŞEFİİ
İstanbul, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
TABLolar LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM KENTİN DİJİTALLEŞMESİ

1.1. Kent	9
1.1.1. Kent Kavramı.....	9
1.1.2. Kentsel Mekân	12
1.1.3. Kentleşme ve Nüfus.....	17
1.1.4. Sürdürülebilirlik.....	21
1.1.5. Kentsel Dönüşüm.....	24
1.2. Dijitalleşme	28
1.2.1. Dijital Kent	30
1.2.2. Ağ Toplumu.....	36
1.2.3. Nesnelerin İnterneti.....	39
1.2.4. Büyük Veri.....	40
1.2.5. Ağ Toplumuna Dayanan Gözetim Toplumu	42

İKİNCİ BÖLÜM BAĞIMSIZ SİNEMA

2.1. Bağımsız Amerikan Sineması Ekseninde Bağımsız Sinemanın Doğuşu	46
2.2. Gerçek, Gerçeklik ve Bağımsız Sinema.....	51
2.3. Bağımsız Türk Sineması	54
2.4. Festivaller	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KENTLERİN DİJİTALLEŞMESİNİN BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASINDA TEMSİLİNE DAİR NİTEL ARAŞTIRMA

3.1. Temsil Kavramı	58
3.2. Çalışmanın Amacı ve Sorunsalı	59
3.3. Evren ve Örneklem.....	60
3.4. Yöntem	61
3.5. Örneklemi Oluşturan Yapımların Yer Aldığı Festivaller.....	61
3.5.1. Uluslararası Antalya Film Festivali	61
3.5.2. Uluslararası Adana Film Festivali	62
3.5.3. Uluslararası İstanbul Film Festivali.....	62
3.6. Bulgular ve Tartışma	63
3.6.1. Çekmeköy Underground.....	63
3.6.2. Takım: Mahalle Aşkına	65
3.6.3. Babamın Kanatları	69
3.6.4. Rüya.....	74
3.6.5. Son Çıkış.....	79
SONUÇ.....	83
KAYNAKÇA	86

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1	Yerleşim Yeri Büyüklüğüne Göre Dünya Nüfusu – 2018 ve 2030	18
---------	--	----

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1	İllere Göre Türkiye Nüfusu -1 Milyon ve Üzeri- 2018	19
Şekil 2	Teknolojik Gelişmelerle Kent Tarihi	32

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1	<i>Babamın Kanatları</i> – Kentleşme	70
Resim 2	<i>Babamın Kanatları</i> – Kentleşme ve Betonlaşma	71
Resim 3	<i>Babamın Kanatları</i> – Çerçeve İçinde Yoğun Yapılaşma	72
Resim 4	<i>Babamın Kanatları</i> – İbrahim	73
Resim 5	<i>Rüya</i> – Açılış	75
Resim 6	<i>Rüya</i> – Toplu Konut	76
Resim 7	<i>Rüya</i> – Ayçiçeği Tarlası	77
Resim 8	<i>Son Çıkış</i> – Navigasyon	80
Resim 9	<i>Son Çıkış</i> – Biletmatik	81

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	:	Aynı eser
akt.	:	Aktaran
bkz.	:	Bakınız
Çev.	:	Çeviren
Ed.	:	Editör
Haz.	:	Hazırlayan
M.Ö.	:	Milattan Önce
t.y.	:	Tarih yok
v.d.	:	Ve diğerleri
vb.	:	Ve benzeri
y.y.	:	Yazar yok

GİRİŞ

“Hayat problem çözmektir.”

-Karl R. Popper

Kentsel mekân ve kentler tarih boyunca her zaman toplumsal değişimin kendisini nasıl gösterdiğini anlamada önemli olmuştur. Mekân kavramı, zihinselle kültürel olanı, toplumsalla tarihsel olanı birbirine bağlamaktadır. Mekân kavramı, yeni mekanların, kıtaların veya evrenin keşfi, her topluma özgü sayılabilecek mekânsal örgütlenmenin üretimi ve kentin yaratılmasını içinde barındıran karmaşık bir sürece işaret etmektedir. Bu süreç evrimsel olarak işlemektedir (Lefebvre, 2014: 25; Mennel, 2008: 16).

Sinemanın doğuşu olan 19. yüzyılın sonundan itibaren kentin kaderi sinemaninkine ayrılmaz bir biçimde bağlanmıştır. Lumiere kardeşlerin 1895 yılındaki Paris’inden beri sinema, kentsel mekân ve kent insanının yaşam biçimlerinin temsil edilmesine ilgi göstermiştir (Shiel & Fitzmaurice, 2001). Sinemanın büyümesi ve gelişmesinin, bu dönemde kentlerin büyümesiyle orantılı olarak gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Ayrıca sinema salonları eğlence ve oyalanmanın kentsel mekanları haline gelmiştir (Mennel, 2008: 6).

Sinemanın doğduğu yer sayılan Paris, 19. yüzyılın ortalarında kentsel dönüşüm ile yeniden yapılandırılmıştır. Yeni Paris, demiryolları ve gaz lambaları gibi modern teknolojileri önemsemiştir. Trafığın tren istasyonlarına bağlanan geniş bulvarlarda akması sağlanmıştır. Binalar ve düz, özenle planlanmış caddeler daha önce görülmemiş bir biçimde muntazam ve homojen bir kent oluşturmuşlardır. Böylece Paris, planlanmış bir metropole dönüştürülmüş ve modernitenin sembollerinden biri haline getirilmiştir. Sinemanın erken dönemdeki gelişimi ile ilişkili sayılabilecek tek kent olmasa da Paris, sinema için gerçekte ve sembolik olarak önemli bir yer olmuş ve kentin kendisi de sokakları, binaları, sakinleriyle sinemasal bir doku oluşturmuştur (Mennel, 2008: 7; Öztürk, 2014: 16).

Paris sinemanın 20. yüzyılın başlarındaki gelişiminde büyük bir rol oynamış olsa da bu konuda etkili olan tek kent olmamıştır. Paris’in yanı sıra Londra, Berlin,

Moskova ve New York arasında da karşılıklı olarak sanatsal ve teknolojik anlamda alışveriş gerçekleşmiştir. Bu şehirlerin hepsi sinemanın ilk dönemlerindeki ilerleyişine katkıda bulunmuşlardır. Bu dönemde kentlerin silüetleri ve kentlerin caddeleri, barları gibi kentsel mekanlar sinemada kentlerin önemli simgeleri olmuşlardır (Mennel, 2008: 6).

Kent yaşamı bir yandan filmlerin stilistik yapısına şekil verirken diğer yandan da seyircinin bakış açısını etkileyebilmektedirler. Buna karşılık sinema da kentteki gündelik yaşamda, bireysel ve toplumsal bellekte kalıcı etkiye sahiptir. Bir başka deyişle kent ve sinema birbirleriyle etkileşim içinde sürekli olarak değişip dönüşmektedirler (Öztürk, 2014: 29).

Sinema ve kent birbiriyle ilişkilendirildiğinde konunun iki farklı boyutu ortaya çıkmaktadır: kentte sinema ve sinemada kent. Kentte sinema ile ortaya çıktığı yıllardan bu zamana kent yaşamının bir parçası haline gelmiş bir sanat, bir endüstri ve kitle iletişim aracı olarak sinema kastedilmektedir (Türkoğlu v.d., 2014: 10). Bu çalışma sinema ve kent ilişkisinin bu boyutuyla ilgilenmemekte, kentin sinemada temsiline odaklanmaktadır.

Sinema ve kent etkileşiminin bu tezin konu edindiği sinemada kent boyutunda ise kent, sinemanın tematik ve biçimsel bir ögesi, sinemasal bir mekan olarak kabul edilmekte ve incelenmektedir. Zira kentler pek çok sinema filminin içeriğinde ve biçiminde önemli rol oynamaktadır (Öztürk, 2014: 11).

Sinema kentle olan etkileşiminde, sahip olduğu araçlar yoluyla, kentlerin fiziksel, kültürel, mimari, tarihsel ve toplumsal biçimlerini ortaya koyabilmektedir (Barber, 2002). Film üretimi, kentin belli bir zamandaki iç ve dış ilişkilerini şekillendiren, birbiriyle mücadele halindeki akışlar arasında yer alan bir alan sayılabilmektedir (Hallam, 2010: 278).

En etkili kültürel formlardan biri sayılan sinema ve en önemli toplumsal örgütlenme olan kent arasındaki ilişkinin başladığı noktada hareket halindeki tren görüntüsünün yer alması dikkat çekicidir. Bu tren imgesi metaforik olarak sinema ve modernite arasında da ortaklık kurmaktadır (Shiel & Fitzmaurice, 2001; Mennel, 2008: 8).

Modernitenin sembollerinden biri olan tren, modernite ile yaşanan zaman ve uzam algısındaki değişimi somutlaştırmıştır. Uzam, kırsal karşısında kentsel; zamansa, modern-öncesi karşısında modern olarak şekillenmiştir. Demiryollarının gelişine kadar yerel olan zaman, bir yerden diğereine değişiklik gösterebiliyorken, trenin icadıyla beraber zamanın uzam boyunca tutarlı olması gerekliliği doğmuştur. Filmler zaman ve uzamı manipüle ederken, trenler ise uzamı yıkmış ve evrensel zaman kavramını şart koşturmuştur (Mennel, 2008: 8). Bir başka deyişle, “trenler, zamanın işleyişi ve hareketli görüntü yüzyılın başında yeni bir zaman imgesi yaratmak için bir araya geldi” (Christie, 1994, akt. a.e.: 9).

1990’lı yıllardan itibaren film, uzam ve mekân arasındaki ilişki, coğrafya, kent bilimleri, mimarlık, tarih, edebiyat, film çalışmaları, medya bilimleri ve kültürel çalışmalar gibi çok çeşitli disiplinler tarafından incelenmeye başlamıştır. Temelde birbirinden çok farklı olan bu alanların hareketli görüntülere ve bu görüntülerin üretimi ile gelişen dağıtım ve tüketim kültürlerine duyduğu bu ilgi literatüre kentsel modernite konusunda yeni bakış açıları kazandırmaktadır (Hallam, 2010: 277-278).

Modernite “gündelik toplumsal hayatın doğasını kökten değiştirir ve yaşantılarımızın en kişisel yanlarını bile etkiler” (Giddens, 2014: 11). Modernite ile insan yaşamı dönüşmeye başlamış, üretim kırsal bölgelerden uzaklaşarak kentlerde yoğunlaşmıştır. Bunun sonucunda insan yaşamı mekânsal olarak kent ve çevresinde şekillenmeye başlamıştır (Akdağ Satır, 2015: 55). 20. yüzyılın sonlarında ise teknoloji alanında görülen gelişmeler ve buna bağlı yenilikler, kentlerin verimli ve etkin biçimde yönetilebilmesi için vazgeçilmez olmuştur. Günümüz kentlerinde güvenlik, barınma, ulaşım, enerji gibi kent yaşamının temel unsurlarını düzenleyen kaynakların etkin bir şekilde kullanılması amaçlanmakta ve buna yönelik sistemler tercih edilmektedir. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin kent uygulamalarında kullanılmasıyla kentlerin dijitalleşmesi sürecine girilmiştir (Herzberg, 2018: 7; Hamza Çelikyay, t.y.).

Dijitalleşme basitçe telekomünikasyon, kitle ve veri iletişimidaki yeni medya ağlarının tamamını birbirine bağlayan yapı olarak tanımlanabilmektedir. Dijital sinyallerden oluşan bu yapının daha önceden telekomünikasyon ve kitle iletişimde kullanılan analog sinyallere göre bazı avantajları mevcuttur. Analog sinyaller

gönderici tarafından elektrik sinyallerine, bu elektrik sinyalleri alıcı tarafından tekrar analog sinyallere dönüştürülmekte, dolayısıyla veri aktarımı daha yavaş gerçekleşmekte ve karışmalar görülebilmektedir. Ayrıca analog sinyaller kusurlara ve yanlış yorumlamalara açıktır (van Dijk, 2016: 78). Sinyaller dijitalleşmiş iletişimde ise bit denilen, hızla iletilebilen küçük parçalara bölünerek taşınmaktadır. Dijitalleşme ile veriler kolaylıkla işlenebilir hale gelmiş, daha az hata ile daha doğru, daha kesin işlem yapılması mümkün olmuştur (a.e.: 78-79).

Bugün dünya çapında gitgide daha fazla insan kırsal kesimden kente göç etmektedir. Geçtiğimiz son on yıl içinde dünya tarihinde ilk defa kentlerdeki nüfus yoğunluğu kırsal bölgeleri geride bırakmıştır. Kentlerdeki yoğunluğun çok çeşitli sebepleri olsa da güvenlik, iklim değişiklikleri ve finansal nedenlerle gerçekleşen göçler öne çıkmaktadır. Bu durum kentlerde ciddi altyapı problemlerine yol açmaktadır. Altyapının dijitalleştirilmesi ile bunların önüne geçilmesi hedeflenmektedir (Der Standard Forschung, 2016: 51). Günümüzde bilgi ve iletişim teknolojilerinin yükselişi ve kentleşmenin artması en önemli iki küresel akımdır. İkisi de çapları ve etkileri bakımından benzersizdir ve ikisi de muhtemelen dünyayı geri döndürülemez bir biçimde dönüştüreceklerdir (Bettencourt, 2014: 12). Jan van Dijk (2016: 79) bilgisayar teknolojileri ve veri iletiminin dijitalleşme ile birlikte iletişim altyapılarında başat öge durumunda olduğuna dikkat çekmektedir. Bu durum kentsel altyapılar için de geçerli hale gelmiştir.

Dijitalleşme ile kentler değişip dönüşmeye başlamıştır. Kent yaşamının birer parçası haline gelen veri ağları, kamera ve sensör gibi dijital teknolojilerin kentteki yaşama biçimlerini değiştirmesi dikkat çekicidir. Tüm bu teknolojiler kentlerin işleyişine yeni bir yön vermektedir. “Dijital” veya “akıllı” olarak adlandırılacak, altyapıların dijitalleştiği bu kentlerde temel ilke, kent hizmetlerinin dijitalleşme ile birbirine bağlanabilir ve iyileştirilebilir hale getirilip tek bir platformda, tek bir ağ üzerinde toplanmasıdır. Bu ağ, hizmetlerin yanı sıra farklı pek çok kaynaktan gelen enformasyon ve veriyi de bir araya toplamaktadır (Herzberg, 2018: 13, 21, 26).

Dijitalleşmiş modern bir kent ile diğerleri arasındaki en önemli fark verinin nasıl elde edildiğidir. Bu noktada, dijitalleşme bağlamında, son yılların gitgide daha

çok önem kazanan kavramı “nesnelerin interneti”nden bahsetmek gerekmektedir. Nesnelerin interneti farklı disiplinlerde farklı şekillerde ele alınmakta ve hala şekillenmeye devam etmektedir. Kısaca “fiziksel nesnelerin veri toplayıp veri değiş tokuşu yapabildiği bir ağ” olarak tanımlanabilen (Herzberg, 2018: 22) nesnelerin internetinin, kent yaşamıyla bağlantılı olarak düşünüldüğünde dijital kentin en temel unsurlarından biri olduğu söylenebilmektedir. Nasıl ki her bilgisayar kullanıcısı sabit bir IP adresine sahip olabiliyorsa, kent içinde kullanılan nesnelere takılan sensörler de IP adresiyle belirlenebilmektedir. Böylelikle bu nesnelere internete bağlanabilmekte, veri toplayabilmekte ve bunları veri işleme merkezlerine iletebilmektedirler (a.e.: 38-39).

Görüldüğü gibi kentsel altyapının dijitalleşmesi sürecinin merkezinde veri bulunmaktadır. İnsanlar ve internet aracılığıyla birbirine bağlı nesnelere, sensörler, taşıtlar, makineler büyük boyutlarda veri üretmekte ve toplamaktadırlar (Herzberg, 2018: 22). Saka & Sayan (2016: 89) “büyük veri”yi “genellikle teknolojik birtakım aygıt ve yazılımlarla analiz edilebilen, bilinçli ya da bilinçsiz üretilen dijital bilgi kaynakları” olarak tanımlamaktadırlar. Kentle ilişkili olarak bakıldığında toplanan veri ideal bir durumda, tek bir kurum, grup veya birim tarafından kullanılmaktan ziyade ortak enformasyon oluşturmaktadır. Böylece toplanan veri kentte birçok işlevin yerine getirilmesi için kullanılabilir (Herzberg, 2018: 38).

Günümüzde modernite ve dijitalleşme ile dönüşen kentin ve kent yaşamının, başlangıcından itibaren modernite ile ilişkilendirilmiş olan sinemadaki temsili önem kazanmaktadır. Çam (2016: 15), Kennedy & Lukinbeal’ın çalışmasına (1997) atıfta bulunarak, bu yazarların sinemasal temsili biçimlendiren birçok unsur olduğuna dikkat çektiklerini belirtmektedir. Bunların ilki toplumsal çevredir; temsil toplumsal çevrenin içinde biçimlenmektedir. Buna ek olarak sinema yapımcısı veya yönetmenin sahip olduğu birtakım kültürel değerler ve ideolojiler, sinemasal anlatı ile onun renk ve ışık gibi araçları, konunun aktarımı ve film türü gibi değişkenler sayılabilmektedir.

Temsil, anlamın üretildiği sürecin temel parçası olarak görülebilmektedir. Bu süreçte bir anlamlandırma sistemi, dil, kullanılmaktadır. Bu aynı zamanda, dünyadaki hiçbir nesne, insan veya olayın kendi başına sabit bir anlama sahip olmadığı

önermesini taşımaktadır (Hall, 2017: 23, 81). Bu bağlamda sinema da bir dil olarak ele alınmalı, sinemasal anlatının da dil gibi yapılandırıldığı ve buna bağlı olarak her sinemasal eylemin bu dilin bir ögesi olduğu unutulmamalıdır (Çam, 2016: 16).

Sinemada temsil edilen kentsel mekanlar fiziki gerçekliğe uygun bir şekilde “gerçek” veya baştan sona imgesel veya eğretilmeli olabilmektedirler (Çam, 2016: 16). Çam (2016: 20) Lukinbeal & Zimmermann’ın (2006) gerçekçilik için “toplum tarafından gerçek kabul edilen bir olguyla onun temsilinin örtüşmesi” ifadesini kullandıklarını belirtmektedir. Fakat aynı zamanda sinemasal gerçeklik de denebilecek temsilin gerçeğin önüne geçebileceğini de eklemektedir.

Bu çalışma sinemayı bir iletişim aracı olmasının yanında, aynı zamanda sosyolojik bir araç olarak da görmektedir. “Sosyoloji bilimi, gerek sinemayla karşılaşmadan önce gerek karşılaştıktan sonra, her daim temsil sorunuyla, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı meselesiyle meşgul olmak durumunda kalmıştır” (Diken & Laustsen, 2014: 23). Sinema, nesnesi olarak ele aldığı toplum üzerine fikir sunduğu gibi, aynı zamanda o toplumun bir parçasıdır. Sosyoloji gibi sinema da “toplumsal yaşamın temsillerini ortaya koyar.” Sinemanın toplumu hem temsil hem de gösterme işlevi vardır (a.e.: 23, 24, 28).

Bu kapsamda bu tez, dijitalleşme ile dönüşen kent ve kent yaşamına sinema aracılığıyla bakmayı amaçlamaktadır. Bunun için bağımsız Türk sinemasına odaklanmaktadır. Bu çalışmanın temel sorunsalı kentin dijitalleşmesinin, endüstriyel sinemaya göre gerçekliği daha tarafsız ve olduğu gibi ortaya koyan bağımsız sinemada –bu çalışma özelinde bağımsız Türk sinemasında– temsil edilip edilmediği ve bu söz konusuysa ne şekilde ve ne derecede temsil edildiğidir.

Bu bağlamda bu tezin ana araştırma sorusu şöyle şekillenmiştir:

- 1) Bağımsız Türk sinemasında kentlerin dijitalleşmesi temsil edilmekte midir? Temsil ediliyorsa ne şekilde temsil edilmektedir?

Ana amaç-soru cümlesine bağlı olarak çalışma kapsamında ayrıca aşağıdaki alt sorulara cevap aranacaktır:

- 2) Kentlerin dijitalleşmesi ne anlama gelmektedir? Kent yaşamı dijitalleşme ile nasıl dönüşmektedir?
- 3) Bağımsız sinema ve bağımsız Türk sineması ile kastedilen nedir? Bağımsız sinemanın gerçeklik ve sinemasal gerçeklikle ilişkisi nedir?

Çalışmanın birinci bölümünde dijitalleşme ve kentin dijitalleşmesi ile neyin kastedildiğine, kentin dijitalleşmesinin nasıl bir öneme sahip olduğuna, dijitalleşmenin kent yaşamında neden olduğu değişikliklere değinilmektedir.

İkinci bölümde genel olarak bağımsız sinema ve özel olarak bağımsız Türk sineması ile neyin ele alındığı açıklanmaktadır. Gerçek, gerçeklik ve sinemasal gerçeklik kavramları tartışılmakta, bağımsız sinemanın endüstriyel sinemadan farklı olarak gerçekliği ele alış biçimlerine değinilmektedir.

Çalışmanın alan araştırması olan son bölümünde bağımsız Türk sinemasında kentlerin dijitalleşmesinin temsil edilip edilmediğine bakılmakta, eğer temsil ediliyorsa bunun ne şekilde ve ne derecede yapıldığına cevap aranmaktadır. Bu kapsamda temsil kavramına da açıklık getirilmekte, temsilin nasıl işlediğini gösteren yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı yaklaşımlar açıklanmaktadır.

Araştırma yöntemi olarak nitel içerik çözümlemesinden faydalanılmaktadır. Sosyal bilimlerde temel araştırma yöntemlerinden biri sayılabilecek olan içerik çözümlemesi, incelenen metnin içeriğinin ve biçimsel özelliklerinin sistemli ve tarafsız bir şekilde tanımlanması için kullanılan ve çoğunlukla buna dayanan yorumsal bir çıkarımı hedefleyen bir araştırma yöntemidir (Früh, 2001: 25; Çilingir, 2017: 149). Nitel bir çözümleme ise gerçekliğin betimlenmesi ve açıklanması için önemli bir işleve sahip olduğundan bu çalışma için tercih edilmiştir (Özdemir, 2010: 325). Ayrıca nitel içerik çözümlemesine ek olarak mizansen eleştiriden de faydalanılmaktadır.

Daha önce bahsedildiği gibi sinema ve kent ilişkisinin iki boyutu vardır. Bu çalışma kapsamında kent ve sinema ilişkisinin sinemada kent boyutu ele alınmakta, kentte sinema çalışmanın çerçevesi dışında kalmaktadır. Bunun yanında sinema ve dijitalleşme ilişkilendirildiğinde de konunun farklı boyutları ortaya çıkmaktadır.

Dijitalleşme ile sinema arasında bu tezin kurduğu bağın yanı sıra dijital sinema, yani sinemanın kendisinin dijitalleşmesi de geçerli bir konu olarak ön plana çıkmaktadır.

Dijitalleşme, sadece film görüntüsü ve sesinin sayısal olarak kodlanabilmesini değil endüstrinin bütününe kapsayan bir kavramdır. Dijitalleşme ile sinemanın temel aşamaları olan yapım, dağıtım ve gösterim pratiklerinin tamamının dijitalleşmesi kastedilmektedir. Yani sinemanın bütünüyle dönüştüğünü söylemek mümkündür. Bunun yanında dijitalleşme geleneksel anlatım tarzından alımlama pratiklerine ve hatta sinema teorisine kadar sinemayla ilgili her alanı yeniden şekillendirmektedir (Erkılıç, 2017: 58; Sunal, 2016: 301).

Sinemanın dijitalleşmesi ve dönüşmesi yeni bilimsel çalışmalar için güncel ve önemli bir konudur. Ancak bu tezde dijitalleşme kent bağlamında ele alınmakta, sinema dijitalleşen kentler ile ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla dijital sinemadan bu çalışmada bahsedilmemektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KENTİN DİJİTALLEŞMESİ

1.1. Kent

Kentler insanların sosyal gereksinimlerinden doğmuş, tarih boyunca ve günümüzde bir toplumun kültürü ve gücünün en yoğunlaştığı yerlerde bulunmuşlardır (Mumford, 2016). Günümüzde kent büyüklüğüyle şaşırtan, oldukça karmaşık bir olgudur (Lefebvre, 2017: 47). Çoğu insan kentlerin, içinde kitlelerin yaşadığı ve çalıştığı yerler olduğu, ayrıca yönetim, ticaret ve ulaştırma merkezleri oldukları konusunda hemfikirdir. Buna rağmen bir kentin sınırlarının nasıl tanımlanacağına yönelik bir fikir birliği bulunmamaktadır. Kentleri tanımlamak için uluslararası geçerliliği olan standartlaştırılmış kriterler de mevcut değildir (UN, Department of Economic and Social Affairs, Population Division, 2018).

1.1.1. Kent Kavramı

Kent kavramı aynı zamanda çok yönlü ve çok boyutlu olmasıyla birçok disiplini yakından ilgilendirmektedir. Kent; sosyoloji, mimarlık, coğrafya, tarih, edebiyat, şehir planlaması, sanat vb. birbirini besleyen ve destekleyen pek çok disiplinin araştırma alanıdır (Alver, 2017b: 7). Bu durum kentin tanımını yapmayı güçleştirmektedir. Kimi tanımlama çabaları kent nüfusunu ön plana çıkarırken kimi araştırmacılar kenti idari sınırlarına göre tanımlamaktadır. Kimi tanımlar kentin bitişiğindeki başka kentsel alanların kapsamını göz önünde bulundurmakta, kimileri ise kenti yakınlardaki diğer bölgelerle olan ekonomik ve sosyal bağlantılarıyla tanımlamaktadır (UN, Department of Economic and Social Affairs, Population Division, 2018). Fakat kent kavramını, kentin geçirdiği dönemleri, gelişimini, dönüşümünü ve günümüzdeki türlerini içine alacak ve kenti kendine konu edinen bütün alanlara uygun biçimde kapsamlı bir şekilde açıklayabilecek tek bir tanım bulunmamaktadır (Mumford, 2007: 13).

Kentin karmaşıklığı farklı disiplinlerin beraber çalışmasını zorunlu hale getirmektedir. Kapsamı düşünüldüğünde, kentin, sözü edilen alanların hiçbirinden

doğmadığı söylenebilmektedir. Her alan, çalışmalarında kentin kaynaklarını sonuna kadar kullanmak zorundadır fakat bu kent nosyonunun tamamını incelemek için yeterli olmayacaktır. Ayrıca disiplinler arası çalışma mecburiyeti yeni problemler de ortaya çıkarmaktadır. Ortak bir kent tanımı oluşturmak bir yana, kent terminolojisi konusunda fikir birliğine varılması da çok zordur. Henri Lefebvre buna “dil sorunu” demektedir (2017, 54). Farklı disiplinlerden kent araştırmacılarının kelime ve terimler başta olmak üzere kavramlar konusunda anlaşmalarının güç olduğunu, araştırmacıların tez ve kuramlarında da bir uyum yakalayamadıklarını belirtmektedir. Ayrıca (Lefebvre, 2017) metodolojik zorlukların da dil sorunlarına eklenerek kent alanındaki disiplinler arası araştırmaların “sonucu olmayacak şekilde açık, hatta uçurum gibi açık ve boş” kalmasına neden olmalarından yakınmaktadır. Bunun yanında farklı disiplinlerden gelen araştırmacıları, kenti incelerken kendi alanlarından; kendi terminoloji, teori ve tezlerinden yola çıkmakla ve bu süreçte diğer disiplinleri kendilerine bağımlı ve yardımcı görmekle de eleştirmektedir (54-55).

Kent kavramını tanımlamadaki güçlük yalnızca çok çeşitli disiplinlerin çalışma alanı olmasından kaynaklanmamaktadır. Ayrıca tarihin farklı dönemlerinde değişiklik göstermiş olması gibi, farklı coğrafyalarda ve toplumdaki topluma da farklılıkların söz konusu olması kent kavramının kapsamını genişletmektedir (Hayta, 2016: 166). TDK (2019) kenti, “nüfusunun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı” olarak tanımlamaktadır.

İnsanın meydana getirdiği en önemli ve karmaşık oluşumlardan biri sayılan “kent, insanlık tarihinin belli bir anında ve belli koşullarla oluşan ve süreçte sosyal, kültürel, iktisadi, tarihsel, dini, mimari, estetik yönüyle temayüz eden bir yaşam alanıdır” (Alver, 2017a: 11, 27). Bu oldukça genel ve kapsayıcı olması amaçlanmış bir kent tanımıdır. Kenti sosyal bilimlerin araştırma konusu haline getirmek içinse Özdemir (2017: 119-120) basitçe “toplumların evriminde içkin olan çelişkilerin, çatışma ve uzlaşmaların siyasal, tarihsel ve sosyolojik olarak biriktiği toplumsal ve mekânsal birim” olarak tanımlamaktadır.

Günümüz kentini anlayabilmek için tarihsel gelişimini incelemek, kenti ilkel ve eski yapılardan başlayarak anlamaya çalışmak gerekmektedir. Fakat bu tarihi keskin hatlarla ortaya çıkarmak pek mümkün değildir. Bunun öncelikli nedeni, tarihte var olmuş kentsel yerleşim yerleri ile ilgili bulguların arkeolojik çalışmalar ile elde ediliyor olmasıdır. Kent tarihinin ne kadar bir kısmının gün yüzüne çıkarıldığı ve daha ne kadarının karanlıkta olduğu kentin geçmişiyle ilgili henüz cevapları bulunamayan sorulardır. Sorunun temelindeki bir başka neden ise dünyadaki bütün bölgelerin eşit olarak araştırılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin Doğu'daki en eski kentler Batı'nın antik kentlerine nazaran daha az incelenmekte, bu nedenle bu bölgedeki kentler hakkında edinilen bilgi daha sınırlı kalmaktadır. Ayrıca en eski kentsel yerleşim yerlerine ilişkin yazılı belge bulunmamaktadır. Bu durum arkeolojik bulgulardan çıkarsama yapmayı zorunlu hale getirmekte, gerçeğin tamamının değil, yalnızca kaba hatlarının yansıtılabildiği varsayımını güçlendirmektedir (Mumford, 2007: 13-14; Hatt & Reiss Jr., 2002). Dolayısıyla kentin tarihsel gelişimini ele alırken tamamına dair bulguların henüz ortaya çıkarılmamış olduğunu göz önünde bulundurmak faydalı olacaktır.

Bunun yanında Mumford (2007: 15) kentin tarihine değinirken yalnızca fiziksel bulguların dikkate alınmasının da yeterli olmamasını başka bir nedene daha bağlamaktadır. Ona göre kent yaşamının bazı işlev ve amaçları, literatürde bulunan kent tanımlarına uyan oluşumlardan önce de görülmüş olabilir. İnsanların tarih boyunca kentlerde yaşamadıkları bilinmektedir. Kentler, insanların amaçları doğrultusunda sonradan örülmüşlerdir (Alver, 2017: 11). Buna bağlı olarak kenti anlamak için daha ilkel yapı, işlev ve amaçların da izini sürmek gerekmektedir (Mumford, 2007: 14).

Bütün bunlar kentlerin tarihte ilk olarak ne zaman ortaya çıktıklarını belirlemeyi zorlaştırmaktadır. İlk kentsel oluşumların M.Ö. 6000 yıllarında ortaya çıktığı ve M.Ö. 4000 yıllarında belirginleşmeye başladıkları söylenebilmektedir (Hatt & Reiss Jr., 2002). Bu ilk kentler dünyanın çeşitli bölgelerinde birbirlerinden bağımsız olarak doğmuşlardır (Lees, 2015: 1).

Tarihçiler ve bilim insanları kentin oluşumunu açıklarken bir araya gelen bazı ortak özelliklerden bahsetmektedirler. Onlara göre bir yerleşim yerinin kent sayılabilmesi için nispeten yüksek bir nüfus oranına ve nüfus yoğunluğuna sahip olması gerekmektedir. Bir başka önemli özellik büyüklüktür. Kentler, kırsala göre nispeten büyük ve daha sıkı, düzenli olmalıdır. Kentler ayrıca yüksek derecede kalıcılık ve süreklilik göstermektedirler (Lees, 2015: 1-2). Montgomery (1995: 101) kentlerin en belirleyici özelliklerinin yüksek yoğunluk, karma kullanım, canlılık, etkileşim ve her şeyden önce çeşitlilik olduğunu ifade etmektedir.

Kentleri daha başka açılardan ele alarak ortak özelliklerini çeşitlendirme girişimleri de olmuştur. Örneğin Childe (1950) bunlara, tarımda üretim fazlası, anıtlar ve kamusal yapılar gibi fiziksel özellikler, tam zamanlı zanaatkarlık, muhasebe ve defter tutma, yazı sistemleri, memurlar, din insanları ve dış ticaret gibi bazı başka özellikleri eklemektedir (akt. May & Steinert, 2014: 5). Fakat güncel araştırmalar Childe'nin kenti tanımlamadaki yaklaşımını evrensel olmamakla eleştirmektedir. Bunun sebebi ise bu özelliklerin her kente uygun olmamasıdır; mesela tarihte kentleri olan ama yazı sistemleri olmayan veya yazı sistemleri olup kentte yaşamayan toplumlar, anıtsal mimarisi olmayan kentler veya altyapısı güçlü olmayan açık yapılı kentler de var olmuştur (May & Steinert, 2014: 5). Görüldüğü gibi kentten kente, bölgeden bölgeye ve toplumdan topluma görülen değişiklikler kentlerin ortak özellikleri konusunda bir görüş birliği olmamasına neden olmaktadır. Kentin meydana gelmesi için en önemli üç özelliğin, yerleşim yoğunluğu, nüfus yoğunluğu ve büyüklük olduğu söylenebilir.

Kenti tanımlama konusunda tüm gayretler bir araya getirildiğinde, kentin, belli bir büyüklüğe ulaşmış, heterojen, içinde tarımsal üretimin olmadığı ve tarımsal olmayan üretimin söz konusu olduğu, birtakım kontrol işlevlerinin toplandığı, bütünleşik bir mekân olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir (Hayta, 2016: 166).

1.1.2. Kentsel Mekân

Kentten bahsetmek veya kenti tanımlamak mekânsal algı biçimlerinin tartışılması ihtiyacını doğurmaktadır. Çünkü kenti görme ve tanımlama biçimleri

mekânsal olana dayanmaktadır (Mahoney, 1997: 168). Kelime anlamı “yer, bulunulan yer” olan mekân (TDK, 2019), aslında içinde sonsuzluk bulunan bir kavramdır. Bu sonsuzluk kavrayışı göçebe toplumlar için uygun olabilecek iken yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte insanın yaşadığı mekân sınırlanmış, böylece mekân kavrayışı da değişmiştir. Artık “mekân” ile sınırlandırılmış bir alan kastedilmektedir. Bu sınırlı alanlar insanlar için ev veya vatan olmuş, kelimenin “ev, yurt” anlamları (TDK, 2019) ortaya çıkmıştır (Şimşek, 2016: 85).

Mekân algısı ne sadece zihinde oluşmakta ne de doğrudan yaşanılan çevreden edinilmektedir. Mekân kavramı bunların hepsinin bir araya gelmesiyle, biyolojik ve kognitif süreçler kadar tarih ve toplumun da etkisiyle şekillenmekte ve karmaşık bir süreçte tümünü birbirine bağlamaktadır (Doğan, 2009; Lefebvre, 2014: 25). Bunlar arasında toplumun rolü büyüktür. Mekânı toplumun meydana getirdiği bir ürün olarak ele alan yaklaşımlar mevcuttur. Buna göre toplum mekânı ortaya koyan bir bütün olarak anlaşılmalıdır. Ancak mekân sabit olmasa ve toplumla birlikte değişmekte olsa da salt toplumun aynası olarak da görülmemelidir. Çünkü toplumun bir ürünü olduğu kadar toplum dinamiklerinin de kaynağı konumundadır (Stalder, 2006: 144). Mekân toplumsal yaşamın kendisi için alan yaratmaktadır (Timisi, 2003: 142). Timisi (a.e.: 144), mekân ve zamanın doğanın bir parçası, “nesnel bir verili durum” olduklarını belirtmektedir. Fakat ona göre ancak toplumsal ilişkilerdeki öznellik mekân (ve zamanı) anlamlı hale getirmektedir. Mekân kavrayışı da buna bağlı olarak toplumsal etkinlikten bağımsız değildir. Bu da tekrardan tarihsel ve coğrafi farklılıklara bağlı olarak değişim göstermektedir. Lefebvre (2014: 25) mekân kavramının oluşumunda ortaya çıkan bu karmaşık süreci keşif, üretim ve yaratım olmak üzere üçe ayırmaktadır: yeni ve bilinmeyen mekânların keşfi, her toplumun kendisine has mekânsal örgütlenmesinin üretimi ve yapıtların, kentin yaratılması.

Lefebvre mekân algısının yanında bir başka üçlü ayrımı mekânın üretimi için yapmaktadır: algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân. Bunları ise mekân pratiği, mekân temsili ve temsil mekânları olarak yeniden kavramlaştırmaktadır. Bir üçlü

diyalektik* ilişki içinde, birbirinden farklı fakat birbirine bağlı bu üç boyutuyla mekân (toplumsal) bir üretilimdir (Lefebvre, 2014: 68-69; Arslan Avar, 2009: 7). Algılanan mekân ile doğrudan ilişkili olan mekânsal pratikler, her toplumun kendisi tarafından, etkileşim içinde, yavaşça ama kesin olarak yaratılmaktadır. Mekânsal pratikler günlük hayat pratikleri ile ilişkilidirler; algılanan mekânın içinde, özel hayat, iş hayatı ve boş zaman için tahsis edilen mekânlar birbirlerine bağlanmaktadır (Lefebvre, 2014: 67; Arslan Avar, 2009: 11).

Mekânsal pratikler aynı zamanda fiziksel yapılı çevrenin üretim süreçlerini de içine almaktadır. Buna bağlı olarak tasarlanan mekân ile yakın ilişki içindedirler. Tasarlanan mekân, yani mekân temsilleri, soyuttur, göreceli ve dönüşüm içinde olan bilgiye doğrudan bağlıdır, fakat nesnelidir. Şehircilerin, planlamacıların, mimarların, mühendislerin, bilginlerin, birtakım sanatçıların vb. mesleklerin mekânıdır. Bu profesyonellerin mekân algıları, kendilerine ait ve herkesçe bilinmeyen, belli işaretler, kodlamalar, belli bir söz dağarcığı ve nesneleşmiş temsiller içeren bir göstergeler sistemine yönelir. Mekân temsillerinin mekânın üretiminde önemli bir kapsamı ve etkisi bulunmaktadır (Lefebvre, 2014: 68-71; Arslan Avar, 2009: 11; Ghulyan, 2017: 22).

Mekânın üretiminin son boyutu olan temsil mekânları, yani yaşanan mekân, oturan ve kullananların mekânıdır. Yaşanan mekânın kökeni tarihtir, bundan dolayı mekânın beraberinde bulunan imgeler ve sembollerle doğrudan bağlantı kurulur. Bir halkın ve her bir kişinin tarihi olması temsil mekânlarının öznel olmasına neden olmaktadır. Ayrıca “bu mekânlar tutku ve eylem yerlerini, yaşanan durumların yerlerini kapsar, dolayısıyla zamanı doğrudan içerir.” Buna rağmen temsil mekânları, mekân temsillerinden daha somuttur. Çünkü tasarlanmış olmaktan ziyade doğrudan yaşanmışlardır (Lefebvre, 2014: 68-71; Arslan Avar, 2009: 13).

Mekânın üretiminin açıklanan üç boyutu arasında karmaşık ve istikrarsız bir bağlantı vardır. Mekânsal pratik, mekân temsilleri ve temsil mekânları, mekânın

* Lefebvre ikili değil, çizgisel olmayan üçlü diyalektiğe vurgu yapmaktadır. Ona göre “iki terimli bir ilişki karşıtlığa, kontrasta, engelle indirgenir; anlamlı bir etkiyle tanımlanır: yankı, yansıma, ayna etkisi” (Lefebvre, 2014: 68).

üretimini kendi nitelikleri ve özelliklerine göre, farklı dönemlere göre ve içinde buldukları topluma göre farklı şekillerde etkilemektedirler (Lefebvre, 2014: 74).

Mekânın geçmişi günümüze ve günümüz üzerinden geleceğe bağlayabilmek gibi bir özelliği bulunmaktadır. Mekân bunu, hem geçmişin günümüze ulaştığı bir yol hem de sosyal katılımcıların geleceği şekillendirmek için kendi hedef ve yeteneklerine uygun şekilde kullandıkları bir malzeme olarak gerçekleştirebilmektedir (Stalder, 2006: 144).

Mekânın geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bağ kurabilmesine değindikten sonra zaman ile ilişkisinden de bahsetmek gerekmektedir. Zaman ve mekân gündelik yaşamda sürekli karşılaşılan, buna rağmen ilişkileri pek tartışılmayan olgulardır (Akdaş, 2016: 15). Oysa ki günlük konuşma dilinde bile birbirleriyle ifade edildiklerine sıkça rastlanmaktadır. Mekân ve zaman düşünme ve algılama biçimlerini de birbirleriyle olan bağları vasıtasıyla şekillendirebilmektedirler. Örneğin, bir mekândan diğerine gitmek zaman alıyorsa eğer, bu durum mekânların aynı zamanı paylaşmadıkları anlamına gelmektedir. Ama bu, bu mekânların birbirlerine bağlı olmadıkları veya birbirlerinden tamamen bağımsız oldukları anlamına da gelmemektedir. Aralarındaki bağın tam da aynı zamanı paylaşıyor olmaları ile tanımlanabildiği çıkarımı yapılabilmektedir (Stalder, 2006: 144). Görüldüğü gibi mekân algısı zamanla şekillenebilmektedir.

Mekânla ilgili yaygın olarak kabul gören görüşlerden biri mekânın zamandan bağımsız düşünülemeyeceği ve hatta mekân ve zamanın ancak birbirleriyle ifade edilebilecekleridir (Stalder, 2006: 144). Bu yaklaşım mekân ve zamanı birbirine sıkıca bağlamaktadır. Öyle ki mekân veya uzam ile zamanın tek bir öge olarak düşünülebileceklerini ifade eden araştırmacılar da bulunmaktadır (Şevik, 2016: 110). Fakat toplum bilimlerinde zamanın mekândan daha ayrıcalıklı konumlandırıldığı görülmektedir. Hatta zamanın mekân üzerindeki üstünlüğü ilerleme fikriyle bağdaştırılmaktadır. Ayrıca teknik ilerlemeler de “zamanın mekânsal konumlara indirgenmesi” ile ifade edilmektedir (Timisi, 2003: 145). Harvey (1997) bu bağlamda, “Matbaanın icadı sözcüğü, mekânda sabitleştirmek olarak tanımlanır, yazı ise kesin bir mekânsallaştırmadır” (akt. a.e.) demektedir.

Zaman ve uzamın birbiri ile sıkı ilişkisi modern öncesi toplumlara kadar uzanmaktadır. Modernite öncesinde var olan bütün kültürlerin zamanı hesaplamak için kendi yöntemleri vardı. Örneğin tarıma dayalı toplumların ayırt edici özelliklerinden biri takvimdi. Tarım toplumlarında, toplumun büyük kısmı için günlük yaşamın temelinde zaman ve zaman hesaplamaları yer alıyordu. Bu hesaplamalarda zaman daima uzam ile ilişkilendiriliyordu. Dolayısıyla zaman hesabı kesin olarak yapılamıyor ve değişken oluyordu. Çünkü “ne zaman?” sorusunun cevabı hemen hemen tüm dünyada “nerede?” sorusunun cevabına bağlıydı (Giddens, 2016: 24).

Mekân ve zaman arasında bu şekilde oluşturulan bağ günümüz modern toplumlarına ulaşmamıştır veya değişerek ulaşmıştır. Bu bağ zayıflamış, hatta kopmuş, zamanın mekândan ayrılabilmesi ve ayrı düşünülebilmesi mümkün olmuştur. Bu süreç mekanik saatin icadı ve yayılması ile başlamıştır. Çünkü saat, zamanın günlük dilimlere ayrılarak kesin bir şekilde belirlenebilmesini mümkün kılmıştır. Bunun dışında takvimin tüm dünyada standartlaştırılması ve zamanın bölgelerden bağımsız ifade edilmesi, buna da bir standart getirilmesi uzam ve zamanın ayrılmasında etkin rol oynamıştır. Bu değişim modernite ile birlikte günümüze kadar bu şekilde gelmiştir (Giddens, 2016: 24-25).

Giddens (2016: 26), zamanın günümüzde uzamdan ayrı düşünülmesinin tek yönlü bir gelişim olarak görülmemesi gerektiğini belirtmektedir. Ona göre uzam ve zaman ayrılması sabit ve geri dönüşü olmayan bir olgu değildir. Zaman ve uzamın ayrı olması yeniden birleşmeleri için bir temel oluşturmakta, bu potansiyeli içinde barındırmaktadır. Giddens, bu görüşünü somutlaştırmak için tren sefer tarifelerini örnek göstermektedir:

“Trenlerin gidiş geliş zamanlarını belirleyen tarife benzeri bir zaman çizelgesi, ilk bakışta yalnızca iğreti bir şema gibi görünebilir. Ama gerçekte, trenlerin ne zaman, nereye varacağını gösteren bir zaman-uzam düzenleyici araçtır. Bu niteliğiyle tren, yolcu ve yükün zaman ve uzamın geniş alanı boyunca karmaşık eşgüdümüne olanak sağlar.”

Sanat yapıtlarına bakıldığında da mekân ve zamanının bir arada bulunduğu görülmektedir. Bir sanat yapıtında, bu çalışma özelinde ise bir sinema filminde, anlatıyı kuran ve şekillendiren iki temel öge mekân ve zamandır (Şevik, 2016: 110).

Toplumsal teorilerin çeşitli yaklaşımlarında ve kavramsallaştırmalarında zaman diyalektik, mekân sabit ve değişken algılandığı halde, mekân aslında sabit olmayan, önceden belirlenmemiş bir kavramdır, tamamlanmamıştır. Bir dönüşümün ürünüdür ve yeni dönüşümler daima mümkündür (Timisi, 2003: 144-145). Kendisi gibi algılanma biçimleri de dönüşmekte ve değişmektedir.

Kentin ortaya çıkışı ile birlikte mekânın algılanma biçimi tekrar dönüşüme uğramıştır. Kentsel mekân ile günümüzde “inşa edilen mekân, mimari” anlaşılmaktadır. Kent, insanın meydana getirdiği ve inşa ettiği mimari bir birimdir ve mimari kentle doğrudan ilişkilidir ki zaman içinde mimariden ne anlaşıldığı da değişmiş ve dönüşmüştür (Şimşek, 2016: 85-86; Lefebvre, 2017: 15; Alver, 2017a: 27). Çünkü Kuban’ın (1998) belirttiği gibi, “mimarlık, toplumun sosyal yapısına, ekonomik ve teknolojik olanaklarına doğrudan bağlı bir eylem alanıdır” (akt. Alver, 2017a: 29). Tüm bunların değişimi mimariyi, kenti ve kentsel mekânı direkt olarak etkilemektedir.

1.1.3. Kentleşme ve Nüfus

Kent hep aynı kalan, durağan bir yapı değildir. Teknoloji ve toplum nasıl değişiyor ve geliyorsa, kent de sürekli olarak bir devinim ve dönüşüm halindedir. Kentin en temel kaygısı küresel ve yerel koşullara ayak uydurmak, meydana çıkan çeşitli kentsel sorunlara çözüm üretmektir. Sözü geçen kent sorunları dünya çapında büyük ölçüde aynı doğrultuda seyretmektedir. Fakat bu sorunlara üretilen çözümler birbirinden başka, hatta kimi zaman tamamen farklı olabilir (Grüner, 2017: 15).

Kentlerin küresel düzeyde karşı karşıya olduğu en büyük sorunlardan biri ve belki de en önemlisi (hızlı) nüfus artışıdır. 2018 sonu itibarıyla dünya nüfusunun %55’i kentlerde yaşamaktadır. Bu oran 1950’de %30 iken, 2050 yılında %68’e çıkması

öngörülmektedir*. 1950’de 751 milyon olan kentli nüfusu 2018’de 4,2 milyara yükselmiştir. Bu sayılardaki çarpıcı değişimin iki temel nedeni vardır: genel olarak küresel düzeydeki nüfus artışı ve kentte yaşayanların oranındaki artış. Birleşmiş Milletler, artış bu şekilde devam ederse bu iki etkenin bir arada 2050 yılına kadar kentsel nüfusa 2,5 milyar insanın daha ekleyeceğini tahmin etmektedir (UN, 2018).

Büyüklik	2018			2030**		
	Yerleşim Yeri Sayısı	Nüfus (Milyon)	Dünya Nüfusunun Yüzdesi	Yerleşim Yeri Sayısı	Nüfus (Milyon)	Dünya Nüfusunun Yüzdesi
Kent	..	4 220	55.3	..	5 167	60.4
10 milyon ve üzeri	33	529	6.9	43	752	8.8
5 ve 10 milyon arası	48	325	4.3	66	448	5.2
1 ve 5 milyon arası	467	926	12.1	597	1 183	13.8
500 000 ve 1 milyon arası	598	415	5.4	710	494	5.8
500 000’den daha az	..	2 025	26.5	..	2 291	26.8
Taşra	..	3 413	44.7	..	3 384	39.6

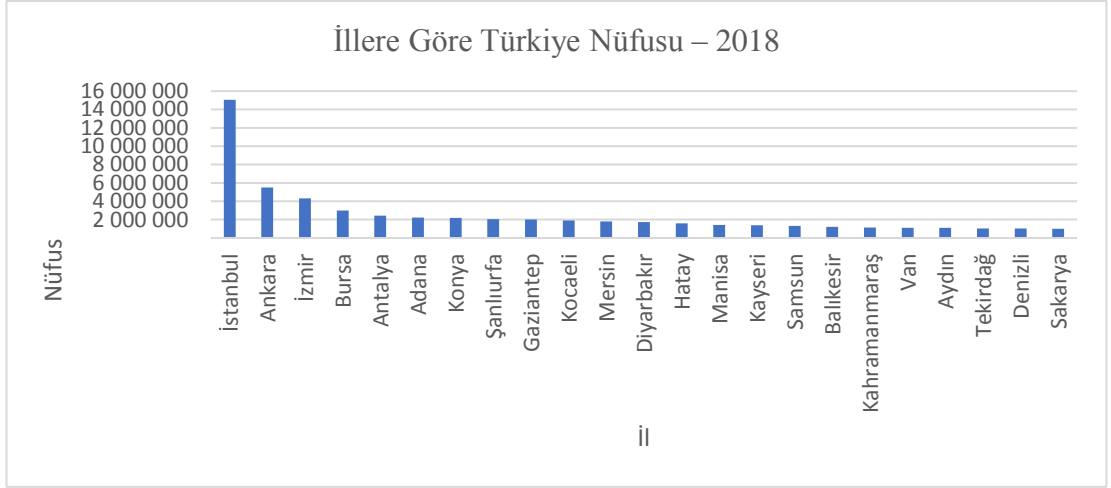
Tablo 1 Yerleşim Yeri Büyüklüğüne Göre Dünya Nüfusu – 2018 ve 2030 (UN, Department of Economic and Social Affairs, Population Division, 2018a)

Günümüzde artık dünya çapında kentte yaşayan insan sayısı taşrada yaşayanlardan daha fazladır (UN, 2018). 2018 yılı sonu itibarıyla dünya nüfusunun %23’üne tekabül eden 1,7 milyar kişi nüfusun en az 1 milyon olduğu kentlerde yaşamaktadır. Birleşmiş Milletler (UN, Department of Economic and Social Affairs, Population Division, 2018a) 2030’a kadar bu oranın %28’e çıkmasını beklemektedir. Küresel ölçekte kentli nüfusun yaklaşık yarısı, nüfusu 500 binden az olan yerleşim

* Kıtalara göre bakıldığında bu oranların değişken olduğu görülmektedir. Kentli nüfusun en çok olduğu yer olan Kuzey Amerika’da bu oran %82 iken, hala kırsal yaşamın baskın olduğu Afrika kıtasında %43’te, yani dünya ortalamasının altında kalmıştır. Avrupa nüfusunun ise %74’ü kentte yaşamaktadır. Avrupa’da kentlerde yaşayanların tüm dünyadaki kentli nüfusa oranı ise %13’tür (UN, 2018).

** Öngörülen

yerlerinde yaşamaktadır. Yaklaşık her sekiz kişiden biri ise nüfusu 10 milyonun üzerinde olan, “megakent” adı verilen kentlerde yaşamaktadır. Türkiye’de İstanbul bu 33 megakentten biridir. Bu sayının 2030’a kadar, birçoğu dünyanın gelişmekte olan ülkelerinde olmak üzere, 43’e çıkacağı tahmin edilmektedir (bkz. Tablo 1).



Şekil 1 İllere Göre Türkiye Nüfusu -1 Milyon ve Üzeri- 2018 (TÜİK, 2019)

Türkiye’ye bakıldığında ise Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) verilerine göre (TÜİK, 2018), toplam nüfusun 2018 yılının sonu itibarıyla 82 milyonu geçtiği görülmektedir. Yıllık nüfus artış hızı ise %14,7 olarak kaydedilmiştir. Türkiye’nin en kalabalık kenti olan İstanbul’un nüfusu resmî açıklamaya göre 15 milyonu aşmıştır, bu da Türkiye nüfusunun %18’den fazlasına tekabül etmektedir. Birleşmiş Milletler’in kriterlerine göre İstanbul, nüfusu 10 milyonun üstünde olduğu için bir megakent sayılmaktadır. İstanbul’u 5 milyon 500 bini geçen nüfusuyla, başkent Ankara takip etmektedir. Nüfusu 1 ve 5 milyon arasında olan kent sayısı Türkiye’de 21’dir (bkz. Şekil 1).

Nüfus yoğunluğu* dikkate alındığında ise nüfus yoğunluğu en yüksek kent olarak da yine İstanbul açık farkla öne çıkmaktadır. Nüfus yoğunluğu 2 bin 900 olan İstanbul’u 528 nüfus yoğunluğu ile Kocaeli takip etmektedir. Üçüncü sırada da Türkiye’nin üçüncü büyük kenti olan 4 milyon 320 bin nüfuslu İzmir 360 nüfus

* Nüfus yoğunluğu bir kilometrekareye düşen kişi sayısı olarak hesaplanmaktadır. TÜİK bu hesaplamada Türkiye’nin yüzölçümünü doğal göller ve baraj gölleri hariç 769.604 kilometrekare almaktadır. Nüfus yoğunluğu 2018 yılı sonunda Türkiye genelinde 107 olmuştur (TÜİK, 2018).

yoğunluğuyla yer almaktadır (TÜİK, 2018). Bu sayılara göre Türkiye’de hem en fazla hem de en yoğun nüfusa sahip olan kentin İstanbul olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bir süreci ifade eden ve Birleşmiş Milletler’in verilerinde de görüldüğü gibi tüm dünyada hızla devam eden kentleşme bir yerleşim bölgesinin kent özelliklerini taşımasıyla tamamlanmamaktadır. Kentleşme sanayileşme ve modernleşme süreçleriyle iç içe düşünülmelidir. Sanayileşme olgusu kentleşme sürecini başlatmış ve daha önceki kentleri de dönüştürerek günümüz kentlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bunun yanında kentleşmeyi yalnızca fiziksel bir dönüşüm olarak değerlendirmek de doğru değildir. Kentleşme kavramı toplumsal bir dönüşümü ve insan ilişkilerin biçimlerinde yaşanan değişimi de içermektedir. Kentleşme bir yandan insan müdahalesiyle gerçekleşirken, diğer yandan da kent insanını etkileyerek hem etken hem de edilgen bir konumda bulunmaktadır (Nacak, 2017: 102-103). Kent ve insanın karşılıklı etkileşim içinde olması gibi kentleşme ve toplumsal değişim de birbirine bağlı süreçlerdir. Fakat kent ve insan arasındaki etkileşimi gözden kaçırmamakla birlikte, kentleşme ile birlikte yaşanan toplumsal dönüşüm ve kentleşmenin insan hayatında ve kişilerarası ilişkilerde yarattığı değişim sürecine kentleşme demek daha uygun görünmektedir (Nacak, 2017: 103).

Kentleşmeyi ise basit bir şekilde “kentsel yaşam biçimlerinin, ekonomik faaliyetlerin ve kültürün genişlemesi ve yoğunlaşması” olarak tanımlamak mümkündür (Etezadzadeh, 2016: 5). Kentleşme sürecini tanımlayan kaynakların işaret ettiği bazı ortak özellikler bulunmaktadır. Nacak (2017), Güneş’e (2016) atıfla öne çıkan özellikleriyle kentleşmeyi birkaç maddede açıklamaktadır (102-103):

- Kentleşme bir taşra toplumunun kent toplumuna dönüşümü kadar kent mekânının ve toplumsal pratiklerin de dönüşümü ve evrimidir.
- Kentleşme sosyal yaşamda yüz yüze iletişimin güçlü olduğu topluluktan daha zayıf sosyal bağlara sahip bir topluma geçiş sürecidir.
- Kentleşme toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel etkinliklerin mekânı etkileme ve biçimlendirme sürecidir.

Kentleşme düzeyindeki ve hızındaki değişimlerin çeşitli sebepleri vardır. Kentsel ve kırsal bölgeler arasındaki doğal nüfus artışındaki farklılıklar, gerek taşradan

kente gerekse uluslararası göç ile kırsal yerleşimlerin kentlere eklenmesi ve yeniden sınıflandırılmasıyla kentlerin genişletilmesi bunlar arasında sayılabilir. Ayrıca kentleşme düzeyi ve hızının yanı sıra bunun altında yatan demografik nedenlerin de ekonomik dönüşüm ile barınma, altyapı ve hizmet içeren mekânsal planlama ile yakından ilişkili olduğunu belirtmek gerekmektedir (UN, Department of Economic and Social Affairs, Population Division, 2018b).

1.1.4. Sürdürülebilirlik

Büyük kentlerde nüfus yoğunluğu ve hızlı nüfus artışı en büyük baskıyı (doğal) kaynaklar üstünde yaratmaktadır (Grüner, 2017: 15). Kentleşme çoğu zaman, nerede olduğuna bağlı olmaksızın, doğal kaynakların geri dönüşü olmayan bir şekilde tükenmesine, doğal çevrenin yok olmasına ve biyolojik çeşitliliğin kaybına neden olmaktadır. Dolayısıyla kentleşmenin en belirgin etkisinin doğal çevre üzerinde görüldüğünü söylemek mümkündür (Etezadzadeh, 2016: 7). Bahsi geçen etkilere örnek olarak, ulaşım veya konut için arazi ve toprak kullanımı, kente su ve enerji tedarik etmek için doğal kaynakların kullanımı, toprak ve su gibi doğal kaynakların kirletilmesi, sanayi, trafik, ısınma gibi nedenlerle ortaya çıkan hava kirliliği ve gürültü kirliliği gibi hususlar verilebilir.

Bu nedenle kentlerin geleceği açısından, kent planlamasında kent kaynaklarının verimli kullanılmasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu da aslında kentleşme sürecinin sağlıklı bir şekilde gerçekleştiği varsayımını içinde barındırmaktadır. Fakat tüm dünyada pek çok kent ve megakent kontrolsüz büyümekte olduğu için ne kadar kritik olsa da bu konuya yeterince önem verilmemektedir (Etezadzadeh, 2016: 7). Bu bağlamda sürdürülebilirlik konusu kentler için gün geçtikçe önem kazanmakta, kentsel mekânın planlanmasında öne çıkmaktadır (Grüner, 2017: 15). Birleşmiş Milletler de (UN, 2018) gelişmeyi ve ilerlemeyi hedefleyen kentlerin başarılı olmasının yolunun sürdürülebilir kentleşmeden geçtiğini belirtmektedir.

Dünya hızla kentleşmeye devam ettikçe, özellikle 2050 yılına kadar en hızlı kentleşmenin beklendiği gelişmekte olan bölgelerde, sürdürülebilir ilerlemenin kentsel

büyümenin başarılı yönetimine bağlı olması dikkat çekicidir (UN, 2018). Nüfus artışının kaynaklar üstünde oluşturduğu büyük tehlikenin farkına varılmasıyla birlikte dünyada pek çok kent yönetimi sürdürülebilirlik planları geliştirmiştir. Standart bir sürdürülebilirlik planından söz etmekse mümkün değildir. Planlamada kentlerin öncelikleri değişken olabilmektedir, dolayısıyla sürdürülebilirlik stratejileri de kentten kente, coğrafyadan coğrafyaya değişiklik göstermektedir. İçerdikleri veya tam tersi olarak ilgilenmedikleri konulara göre, ele aldıkları bölgeye veya yerele özel problemlere göre, ele alma ve düzenleme şekillerine göre farklılık gösterme eğilimindedirler (Benton-Short & Keeley, 2017: 152-153).

Örneğin kimi planlamalar iklim değişikliklerine odaklanırken, kimileri daha yerel çevresel sorunları merkeze alabilir. Bazıları ekonomik sorunlara değinirken, bazı planlar konut ve yerleşim meselelerine, ulaşım veya enerjiye öncelik verebilirler. Sürdürülebilirlik planlarında genellikle yer alan, yer alması beklenen başlıklar şunlardır (Benton-Short & Keeley, 2017: 153):

- İklim
- Ağaç örtüsü
- Yeşil alanlar (Parklar)
- Çevreye duyarlı işler
- Kaynakları koruma (Enerji kullanımı, su kullanımı)
- Terk edilmiş endüstri bölgeleri kullanımının yeniden geliştirilmesi
- Konut
- İnsan sağlığı (Astım ve obezitenin azaltılması)
- Altyapı (Su, sağlık hizmetleri, enerji)
- Hava kalitesi
- Su kalitesi
- Ulaşım ve trafik
- Katı atık veya sıfır atık projeleri
- Yeşil binalar
- Sel riskinin azaltılması
- Çevresel adalet

Bahsi geçen bu planlar genellikle güncel durumu ve güncel sorunları tespit edip, çözümleri ve öncelik verilmesi gereken alanları belirlerler (Benton-Short & Keeley, 2017: 152). Sürdürülebilirlik planlarının öncelikli amaçları büyüyen nüfusun ihtiyaçlarını karşılamak, kentte yaşayanların yaşam standartlarını sürdürülebilir bir şekilde güvence altına almak, hatta iyileştirmek, bunu yaparken de enerji ve (doğal) kaynakları verimli kullanmaktır (Grüner, 2017: 15). Sürdürülebilir kentleşmenin başarıyla gerçekleşebilmesi için yalnızca kentlilere değil, taşrada yaşayanlara da ihtiyaç vardır. Bu bağlamda kent ve taşra arasındaki mevcut ekonomik, sosyal ve çevresel bağları güçlendirmek gerekmektedir (UN, 2018). Bu doğrultuda kentlerin bazı ortak hedeflerinden söz etmek mümkündür. Bu hedefler şimdiki ve gelecek nesiller için; öncelikli olarak doğal çevreyi, iklimi, kaynakları, diğer bir deyişle kentsel yaşam koşullarını korumayı, kent sakinlerinin yaşam kalitesini belli bir seviyede tutmayı ve üzerine çıkarmayı, kentin sosyal gelişimini teşvik etmeyi, ayrıca kentin rekabet edebilirliğini korumayı, ekonomik gelişimini teşvik etmeyi içermektedir (Etezadzadeh, 2016: 8).

Kentsel büyüme sürdürülebilir gelişmenin ekonomik, sosyal ve çevresel olmak üzere üç boyutuyla yakından ilişkilidir (UN, 2018). Sürdürülebilir gelişme Etezadzadeh'e göre (2016: 7), "sosyal, ekonomik ve çevresel boyutların tamamının aynı derecede dikkate alınması ve günümüz neslinin ihtiyaçlarının, gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını giderebilmelerini ve yaşam tarzlarını seçebilmelerini tehlikeye atmadan karşılanması" anlamına gelmektedir. Kentleşme ile ilgili politikaların, kentte yaşayan herkesin altyapıya ve sosyal hizmetlere erişiminin sağlanması, kentin korumasız ve yoksul sakinlerinin de barınma, sağlık, eğitim, çalışma, güvenli çevre gibi ihtiyaçlarının giderilmesi gibi konulara odaklanması gerekmektedir. Bu şekilde, sürdürülebilirliğin de bir ön koşulu olarak, kentleşmenin faydalarının herkesçe paylaşılması sağlanabilir (UN, 2018). Nitekim kentsel veya mekânsal ayrışma, eşitsizlik, kentsel dışlanma veya kent yoksulluğu kent bilimcilerinin de kent problemlerini araştırırken son yıllarda öncelikli olarak ele aldığı kavramlardır (Nacak, 2017: 108). Bu konuların sürdürülebilir kentlerle olan yakın ilişkisini unutmadan sürdürülebilirlik planlarını bunları da içerecek şekilde oluşturmak önem kazanmaktadır.

Sürdürülebilirlik, planlaması kolay fakat gerçekleştirilirken güçlük yaşanan bir anlayıştır. Yönetimlerin sürdürülebilir kalkınmadan ziyade öncelikli olarak ekonomik kalkınmayı gözetmeleri güçlüğü doğuran en önemli faktördür. Bunun yanında doğal kaynakları sorumsuzca tüketme eğilimleri de sürdürülebilirliğin önünde engel teşkil etmektedir. Sonuç olarak sürdürülebilir kentler neredeyse tüm dünyada benimsenmiş olmasına rağmen, hiçbir ülkede tam olarak hayata geçirilemediği görülmektedir. Keleş (2015: 77) bu alanda atılan adımları, daha çok sorunun görünüş biçimiyle ilgili olmakla eleştirmekte ve bu adımların “yavaş, küçük ve işin özüyle ilgili olmadığı” konusuna dikkat çekmektedir.

Dünyanın neresinde olduğundan veya nüfusunun ne kadar olduğundan bağımsız olarak bütün kentlerin ortak noktası, kentte yaşayanların ihtiyaçlarını belirleme, taleplerini karşılama, onlara yaşanabilir bir kent sunma yükümlülüklerinin olmasıdır. Buna uygun olarak bir kenti dönüştürmek de o kentin ve onu yönetenlerin sorumluluğudur (Etezadzadeh, 2016: 7).

1.1.5. Kentsel Dönüşüm

Kent çalışmalarında, sözü geçen dönüşümü ifade ederken geniş ve kapsayıcı olmasıyla dikkat çeken kentsel dönüşüm kavramı kullanılmaktadır. Daha yeni bir ifade gibi görünse de kentsel dönüşüm çoğu zaman kentsel yenilenme yerine de kullanılmaktadır. Aslında kentsel yenilenme veya yenileşme, kent toplumu açısından gerek mekânsal gerekse kültürel dokunun yeniden inşa edilmesini öne çıkararak kenti ve içinde yaşayan insanları da kapsayan bir yaklaşımla kent yaşamının yeniden canlandırılmasına vurgu yapmaktadır. Kentsel yenilenmeye örnek olarak tarihi yapıların elden geçirilerek restore edilmesi, kent merkezi veya meydanların etrafındaki yapılara rötuş yapılması, gecekonduların yerine daha “modern” yapıların inşa edilmesi gösterilebilmektedir (Nacak, 2017: 113-114). Kentsel yenilenmeyi Keleş’e (1980) atıfla Nacak (a.e.: 114) şöyle açıklamaktadır:

“Kamu girişimi ya da yardımıyla, yoksul komşulukların temizlenmesi, yapıların iyileştirilmesi, korunması, daha iyi barınma koşulları, ticaret ve sanayi olanakları, kamu yapıları sağlanması amacıyla, yerel tasarı ve programlar uyarınca,

kentleri ve kent merkezlerinin tümünü ya da bir bölümünü, günün değişken koşullarına daha iyi yanıt verebilecek duruma getirmektedir.”

Kentsel yenilenme sürecini başlatan çeşitli sebepler bulunmaktadır. Bunlar arasında kent planlamacılarının önerileri, kent ve kentlinin doğal ihtiyaçları ve bazı devlet politikaları sayılabilmektedir. Buna bağlı olarak politikacılar, kentte yaşayan insanlar ve kent planlamacıları sürecin birer aktörüdürler (Nacak, 2017: 114). Türkiye özelinde kentin yenilenmesi ihtiyacı ülkenin kendi kentleşme özellikleri ile kent sorunlarına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sorunlar arasında aşırı nüfus yoğunluğu başta olmak üzere, yangın veya deprem gibi afetler ile afet riskleri ve yanlış mekân tercihleri öne çıkmaktadır (Genç, 2008: 116-117).

Günümüzde Türkiye’de kentsel dönüşüm çatısı altında uygulanan dönüşümün aslında kentsel yenilenme olduğu, dolayısıyla birbirine yakın bu iki kavramın birbirinin yerine kullanılabildiği görülmektedir (Nacak, 2017: 114). Aslında yakın tarihte kentsel dönüşüm pratiklerinin yönü ve kapsamı bakımından dönemsel olarak farklı kavramlar kullanılmıştır. Bu kavramlar genellikle aynı anlamlara gelmektedir. Hepsinin ise bir “dönüşüm” ile ilgili olması nedeniyle, sonuçta kavram olarak kentsel dönüşüm çatısı altında toplanmalarında sakınca bulunmamaktadır. Türkiye’de kentleşme deneyiminin de yakından ilişkili olduğu, kentsel dönüşümde dönemlerine göre öne çıkan kavramlar şöyledir (a.e.; Şentürk, 2017: 377):

- 1950’li yıllar: yeniden inşa
- 1960’lı yıllar: yeniden iyileştirme veya canlandırma
- 1970 ve 80’li yıllar: yenileme ve yeniden geliştirme veya yapılandırma
- 1990’lı yıllar: yenileşme veya canlandırma

Kentleşme hareketleri Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi’nde başlamış olsa da 1950’lerde ve daha sonraki yıllarda Türkiye’deki sanayileşmeye ve ülkenin sosyo-ekonomisine bağlı olarak kentleşme ve göçlerle birlikte kentli nüfusunda artış görülmüştür. Kentlerin dönüşüm süreçleri de bu yıllardan itibaren ivme kazanmıştır. Yeni kent merkezleri doğmuş, özellikle İstanbul, Ankara, İzmir hızlı ve kontrolsüz bir büyüme süreciyle karşı karşıya kalmıştır. Artan nüfusla birlikte konut sorunu doğmuş,

mevcut binalar ömrünü tamamlamadan yıkılarak yerine çok katlı apartmanlar yapılmış, tarım alanları ve kentlerin yeşil alanlarına konut inşa edilmeye başlamış ve ayrıca gecekondular mahalleleri ortaya çıkmıştır (Genç, 2008: 117; Şişman & Kibaroglu, 2009; Seydioğulları, 2016: 54). Gecekondular mahallelerine yasal olarak kamu hizmetlerinin ulaşması ancak 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir (Seydioğulları, 2016: 54). 1970'li yıllarda büyük kentler büyümeye devam ederken, bir yandan da onların yükünü azaltmak için büyük kentlere bağlantılı olarak etraflarında uydu kentler oluşturulmaya başlamıştır. 1980'lerde ise kentleşme hızında azalma görülmüş, kentsel dönüşüm çerçevesinde gerek gecekondular mahalleleri gerekse kent merkezleri dönüşüme uğramıştır. Sanayi bölgeleri kent dışına çıkarılmış, kent içindeki yapılar ticaret, kültür ve konuta uygun bir şekilde yenilenmiştir. Böylece kent çevrelerine devlet kurumları, sanayi bölgeleri, üniversite kampüsleri vb. oluşumlar da eklenmiş, kentler büyümeye devam etmiştir (a.e.; TDK, 2019; Genç, 2008: 117). 1980'lerden 2000'lere kadar Türkiye'nin dışa açılma politikalarıyla kentlerde üretim ve serbest ticaret, bankacılık gibi alanlarda yeni kurumlar ve sermaye piyasaları ortaya çıkmış, telekomünikasyon alanında altyapı çalışmalarına ağırlık verilerek haberleşmede gelişim sağlanmıştır. Gecekondular apartmanlara dönüşmeye başlamıştır. Ayrıca toplu konutlar yaygınlaşmıştır. Yerel yönetimler yalnızca ıslah imar planları değil, kentsel dönüşüm projeleri de üretmiş ve uygulamaya koymuşlardır (Ataöv & Osmay, 2007: 64-65; Seydioğulları, 2016: 54).

2000'li yıllardan itibaren ise kentsel dönüşüm inşaat sektörünün ekonomi piyasasında sahip olduğu etkiye, ranta ve hükümet politikalarına bağlı olarak yeni bir ivme kazanmış ve turizm, konut ve ticareti merkeze alan dönüşüm çalışmaları görülmüştür. Bunun sonucunda kentsel dönüşüm, kentleri yalnızca mekânsal veya fiziksel olarak değil, sosyal, kültürel ve ekonomik açıdan da dönüştürmeye ve değiştirmeye devam etmektedir (Nacak, 2017: 115; Genç, 2008: 117; Seydioğulları, 2016: 55). Ancak kentsel dönüşüm uygulamalarının yalnızca fiziksel olanı merkeze alarak toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik yapılarını göz ardı etmeleri sonucunda toplum tarafından yalnızca fiziksel ve mekânsal dönüşüm olarak algılandıkları sıkça görülmektedir (Şişman & Kibaroglu, 2009).

Kentsel dönüşüm esas olarak bir mekânın sürekli yeniden düzenlenmesi ve yeniden üretilmesi ile ilgilidir. Kentsel dönüşümün bütünüyle anlaşılabilmesi için Şentürk (2017), kentsel dönüşümün amaçlarını yedi başlık altında incelemektedir (381-389): tanımlamak, temizlemek ve sağlıklı hale getirmek, düzenlemek ve estetize etmek, planlamak ve rasyonelleştirmek, ölçüyü veya ölçeği değiştirmek, güvenli hale getirmek, iktisadi canlılık.

- Tanımlamak: Kentsel dönüşümün ilk adımıdır. Dönüşümün niteliğini ve amaçlarını belirleyerek dönüşüme geçerlilik kazandırmaktadır. Örneğin “sağlıksız”, “güvenliksiz”, “çirkin” gibi tanımlamalarla toplumun karşı koymasına ihtimalinin de önüne geçilebilmektedir.
- Temizlemek ve sağlıklı hale getirmek: Temizleme amacının en önemli araçlarından biri yıkımdır. Fiziksel olarak sıkıntılı olan yapıların yıkılması ve burada bulunan insanların taşınması ile ilgilidir. Bu nedenle fiziksel yapılar kadar toplumsal yapıları da hedef alabilmektedir.
- Düzenlemek ve estetize etmek: Kentsel dönüşümün en önemli amaçlarından biridir. Temizlemede olduğu gibi içinde yıkımı ve ayrıca kamulaştırmayı barındırır. Türkiye’deki düzenleme ve estetize etme çalışmaları 19. yüzyıla kadar dayanmaktadır. “1855 yılında kurulan İntizam-ı Şehir Komisyonu’nun kuruluş beyannamesinde İstanbul’un da tıpkı Avrupa başkentleri gibi *güzelleştirilmesi, temizlenmesi, yollarının genişletilmesi, sokaklarının aydınlatılması ve inşaat usullerinin iyileştirilmesi* gerektiği vurgulanmıştır” (Şentürk, 2017: 383).
- Planlamak ve rasyonelleştirmek: Kentsel dönüşümün esaslarından biri planlamadır. Verimlilik ve kamu yararı gözeterek kenti rasyonel bir şekilde yeniden düzenleme amacı taşımaktadır. Kent bilimsel planlar ve projelerle yeniden düzenlenmektedir.

- Ölçüyü veya ölçeği değiştirmek: Mekânların ölçü olarak geçmiştekilerle farklılaşması ile ilgilidir. Örneğin kentsel dönüşüm kapsamında bir caddenin, meydanın veya binanın ölçeği değişebilmektedir. Bunun sağlanabilmesinde teknoloji ve teknolojik gelişmeler önemli bir rol oynamaktadır.
- Güvenlikli hale getirmek: Kentsel dönüşüm çalışmalarında sıklıkla karşılaşılmaktadır. Doğal afetler, emniyet ve tarihi eserlerin korunması veya güvenliklerinin sağlanması olmak üzere üç ana unsur bulunmaktadır.
- İktisadi canlılık: Kentsel dönüşümün daha önce sayılan maddeleriyle yakından ilişkilidir. Kentin ve kentsel mekânların ekonomik değerinin artırılması ve kentin ekonomik olarak canlandırılması amaçlanmaktadır.

Kentsel dönüşümün amaçları olduğu gibi elbette sonuçları da vardır. Bunlar arasında, kadastro çalışmalarıyla mülkiyet transferi, buna bağlı olarak mekânsal hareketlilik ve yer değiştirme ile mekânın niteliğinin değişmesiyle emlak ve arazi spekülasyonları sayılabilmektedir. Ayrıca yeniden düzenleme ve üretim süreçleri insanın mekânla olan ilişkisi kadar birey ve toplum arasındaki ilişkiyi de dönüştürmektedir. Mekânın kendisine ise daha farklı şekillerde etki etmektedir. Yeniden üretim metalaşmaya neden olmakta, bu da mekânın kullanım değerinin yerine değişim değerinin geçmesi sonucunu doğurmaktadır (Şentürk, 2017: 379, 389-390).

Bu tez çalışması kapsamında kentsel dönüşüm kentlerin günümüzdeki dijitalleşme çalışmaları ile dijital dönüşümünü de içinde barındıracak şekilde geniş kapsamlı bir kavram olarak ele alınmaktadır.

1.2. Dijitalleşme

Dijitalleşme günümüzün yaygın kullanılan ve gitgide daha çok benimsenen kavramlarından biridir. Dijitalleşmenin ve dijital teknolojilerin etkinliği gerek kamusal alanda gerekse özel hayatta gün geçtikçe artmaktadır. Dijital sistemlerin ağ içinde

birbirine bağılı olmasıyla ağı toplumunun da teknik temellerinden biri olan dijitalleşme aynı zamanda insanların yaşam biçimlerini, çalışma biçimlerini ve iletişim kurma biçimlerini de dönüştürmektedir (van Dijk, 2016: 78; Lauzi, 2019: 39, 63).

Dijitalleşme teleiletişim, veri iletişimi ve kitle iletişimindeki yeni medya ağlarının bütününe birbirine bağlamaktadır. Dijitalleşmenin teknolojik açıdan getirdiğı önemli kazanımlardan biri, daha önce birbirine sıkıca bağılı olan veri ve taşıyıcı belleğin, taşıyıcı materyalin birbirinden ayrılmasıdır. Dijitalleşmeden önce böyle bir ayırım teknik olarak mümkün değildi. Daha önceki dönemlerin taşıyıcıları sayılabilecek kitaplar, plaklar, manyetik bantlar, her türlü görsel materyal (ve hatta taşta oyulmuş yazılar) hacim olarak çok fazla yer kaplıyorlardı. Ayrıca verinin taşınabilmesi ve aktarılabilmesi için taşıyıcı belleğin de beraber taşınması gerekiyordu. Bunun haricinde bir aktarım veya kopyalama sırasında bilgi kaybı yaşanması riski de doğuyordu. Dijitalleşmeden sonra ise dijital veriyi taşıyıcı bellekten ayrı düşünmek mümkün olmuştur. Artık veri kolaylıkla işlenebilmekte, elektronik veya optik sinyallerle neredeyse ışık hızında ve olabildiğince az kayıpla taşınabilmektedir. Veri ile taşıyıcı materyalin birbirinden ayrılması uzun vadede mekânsal ve zamansal sınırlılıkları da ortadan kaldırmaktadır.* Ayrıca veri iletişimi dijitalleşme ile birlikte iletişim altyapılarının başat unsuru olmuştur (Lauzi, 2019: 39-40; van Dijk, 2016: 78-79).

Dijitalleşme özetle veri ve iletişimin dönüştürülme süreci; bu süreçte sözü geçen araçların, cihazların, ulaşım araçlarının vb. dijital dönüştürülmesi, bir başka deyişle sayısallaştırılmasıdır. Bilgi ve iletişim teknolojilerine bu süreçte düşen rol ise gündelik yaşamın, iş yaşamının, ev ortamının ve genel olarak tüm yaşam koşullarının makineleştirilmesi (otomasyon) ve iyileştirilmesinin sağlanmasıdır (Grüner, 2017: 26).

Bu sürecin “dijital devrim” olarak adlandırıldığı da görülmektedir. Bu yeni türde sanayi devrimi de denen sürecin unsurları arasında, büyük veri, nesnelere

* Dijitalleşme teknik olarak bu imkânı sağlasa da veri aktarımında sınırların tamamen ortadan kalktığını söylemek doğru olmamaktadır. Zaman ve mekânın yerini yeni türde sınırlılıklar almıştır. Bunlar arasında veri koruma (politikaları), çeşitli şifreler ve güvenlik kodları sayılabilmektedir (Lauzi, 2019: 40).

interneti, sanayi 4.0* sayılabilmektedir (Grüner, 2017: 26). Dijital devrimin, nesnelere sensörlerle donatarak çevrelerini algılayabilmelerini sağlama ve elde ettikleri veriyi buluta aktarma olarak açıklayarak nesnelere internetine indirildiğine, 4. Sanayi Devrimi olarak adlandırıldığına veya Sanayi Devrimi'nin dördüncü evresi olarak açıklandığına da rastlanmaktadır (Türkoğlu, 2018: 57). Jan van Dijk (2016: 16) ise, "devrim" ifadesinin sanayi ve teknoloji alanında yerli veya yersiz sıkça kullanıldığını belirtmekte ve bu kelimeyi fazla iddialı bulduğunu eklemektedir. Çünkü ona göre teknolojiadaki çok önemli gelişmeler devrimsel değil, onlarca yıl süren evrimsel süreçlerin sonucunda ortaya çıkmışlardır. Bir gelişmeyi devrim olarak nitelendirebilmek için yapısal bir değişim veya niteliksel teknik bir gelişmenin söz konusu olması gerekmektedir. Bütün bu kavram karmaşası göz önüne alındığında dijitalleşme konusunda kapsayıcı olma çabasındaki çatı kavramlardan kaçınmak daha doğru görünmektedir. Bunun yerine bu bölümde dijitalleşme sürecinin temel unsurları açıklanacaktır.

1.2.1. Dijital Kent

Dijital kentler, günümüzde daha yaygın kullanılan bir terim olarak akıllı kentler**, kentlerin çalışma, tasarım ve altyapı alanlarında dijital teknolojilerin uygulanması için kullanılan bir çatı terimdir.

Günümüz kentlerinde pek çok politik, ekonomik ve sosyal sorun ortaya çıkmaktadır. Kentlerin dijitalleşmesi kapsamında, bu sorunlara dijitalleşmenin getirdiği yeni teknolojik imkanlarla çözümler bulunması hedeflenmektedir. Kentlerin dijital tabanlı teknolojilerle dönüşmeye başlaması ise yeni bir olgu değildir. Bilgi ve

* Sanayi 4.0 literatürde 4. Sanayi Devrimi için kullanılan bir ifadedir. 4. Sanayi Devrimi'ne bilgi ve iletişim teknolojileri ile nesnelere internetinin yön verdiği söylenebilmektedir.

18. yüzyılda buhar makinesinin icadı ile 1. Sanayi Devrimi başlamıştır. Tarım ve üretimin mekanikleşmesi sonucunu doğurmuştur.

Elektrik 19. yüzyılın sonunu etkisi altına alarak köklü değişikliklere yol açmış ve 2. Sanayi Devrimi gerçekleşmiştir. Elektrikle birlikte seri üretim başlamıştır. Gelişim sürecinde yanmalı motorlar da dahil olmuştur. Ayrıca telgraf ve telefonun icadı ve geliştirilmesi de aynı döneme denk gelmektedir.

Bilgisayar teknolojileri 3. Sanayi Devrimi'ni tetiklemiştir. Bunun sonucunda üretim otomatikleşmiştir. 4. Sanayi Devrimi'nin motoru ise dijitalleşmedir (Grohmann v.d., 2017: 8).

** Kentlerin dijitalleşmesi ve dijital dönüşümü konusunda yapılan çalışmalar için son dönemlerde "akıllı kent" ifadesi yaygın kullanılmaya başlamıştır (Grüner, 2017: 33). Bu çalışmada da dijital kent ve akıllı kent arasında ayırım yapılmamakta, ikisi de kullanılmaktadır.

iletişim teknolojileri ile planlanmış kentler 1960'lı yıllara dayanmaktadır. 1980'lerden itibaren kent planlamalarında ağ ve bilgisayara bağlı tasarımlar görülmeye başlamıştır (Gabrys, 2015: 313) Tamamen yeni teknolojilerin yanında, halihazırda var olan sistemlerin de bilgi ve iletişim teknolojileri ile iyileştirilmesi ve düzenlenmesi beklenmektedir. Bu nedenle dijitalleşme sürecinde geleneksel şehir planlamacılığı ve sosyal bilimlere kadar bilgi teknolojilerinden de destek alınması gerekmektedir (Lauzi, 2019: 9). Bu durum dijital kentlere bu perspektiflerden bakmayı zorunlu hale getirmektedir.

Fakat bu disiplinler arası akıllı kentlerin tanımlanması konusunda bir görüş birliğine varılamaması sonucunu doğurmaktadır. Konuya, ilgili bakış açısına göre farklı şekillerde yaklaşılabilir. Şehir planlamacılarının, bilgi ve iletişim teknolojilerinin, kentin sakinlerinin ve diğer paydaşlarının bakış açıları birbirini tamamlamaktadır (Lauzi, 2019: 9).

Teknolojik alanda yaşanan gelişmeler ve dijitalleşme özellikle kentsel mekânı, dolayısıyla genel olarak kentlerin geleceğini şekillendiren en önemli unsurlardan biridir. Yeni teknolojiler, bilgisayarlar ve iletişim teknolojileri kentleri değiştirmektedir (Ishida, 2002: 76). Dijitalleşmenin kentin yanı sıra toplum üzerinde de kalıcı etkileri olması beklenmektedir*. Çünkü kentlerin geleneksel olarak yenilik ve ilerlemenin merkezi konumunda olmak ve bilimsel, teknolojik, kültürel ve sosyal alanlardaki yenilikleri harekete geçirmek gibi bir rolü vardır (Grüner, 2017: 10).

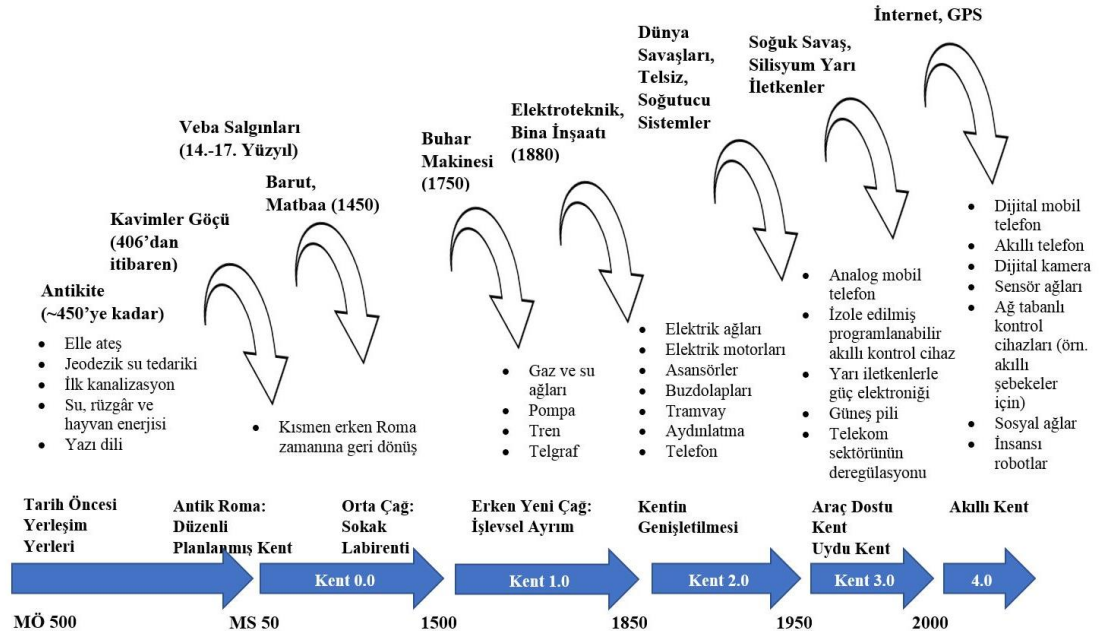
Lauzi (2019) kentin tarihsel gelişimini, dönüşümünü ve dijital kentlere gelene kadar kat ettiği uzun yolu teknolojik gelişmelerle ilişkilendirerek bir şekilde açıklamaktadır** (17-21) (bkz. Şekil 2).

* Bu anlayış teknolojinin toplumla olan ilişkisinde teknolojinin toplum üstündeki etkilerine dair yaklaşımlardan biri olan teknolojik determinizm (teknolojik belirleyicilik) yaklaşımıyla örtüşmektedir. Teknolojiyi toplumsal yaşamın merkezine koyan bir yaklaşım olan teknolojik determinizm, insanlığın gelişimini teknolojik ilerlemeyle ilişkilendirmektedir. Teknolojinin kendine özgü bir aklı, kendine özgü bir gelişim süreci vardır. Teknolojiyi toplumsal motor olarak konumlandıran bu yaklaşıma göre teknoloji ne tür bir topluma giderse gitsin aynı sonuçlara yol açmaktadır (Timisi, 2016: 18). Bu yaklaşım içinde olumlu ve olumsuz farklı görüşler mevcuttur. Teknolojik determinizmin en önemli temsilcileri sayılan Herbert Innis ve Marshall McLuhan yaklaşımı benimserlerken, örneğin Herbert Marcuse konuya pesimist yaklaşmaktadır.

** Avrupa/Batı'yı merkeze aldığı gözlenmektedir.

Geç Bronz Çağı'ndan itibaren yüzyıllarca sürdüğü söylenebilecek bir süreçte antik çağlarda ilk kentsel altyapılar görülmeye başlamıştır. Kentli nüfusa temiz su tedarik amacı taşıyan yapılar ve kirli suyun atılması için kanalizasyon bunlara örnektir (Lauzi, 2019: 17-18).

Yazarın kent 0.0 olarak adlandırdığı dönemde su ve besin tedarik edilebilmesi için yollar, ulaşım araçları ile sağlam temiz ve atık su ağları gerekli olmuştur. Enformasyonun taşınması ise genellikle insanlar aracılığıyla veya görsel sinyallerle gerçekleşmiştir. Kentsel yaşamın kendisinin işlevliği ise genellikle az ödeme yapılan veya hiç ödeme yapılmayan insan gücüne bağlı olmuştur (a.e.: 18).



Şekil 2 Teknolojik Gelişmelerle Kent Tarihi (Lauzi, 2019: 17)

Buhar makinesinin icadı ulaşım ve üretim tekniğinde devrim niteliğinde gelişmelere yol açmıştır. Şekilde kent 1.0 olarak adlandırılan dönem kentlerinde enerji tedarik etmek için ilk ağlar kurulmuştur. Bunlara örnek olarak yarı otomatik sokak aydınlatmalarına gazın dağıtılabilmesi için boru hattı örnek gösterilebilmektedir. Bir diğer gelişme ise basınç prensibiyle işleyen içme suyu ağları olmuştur. Elektrik bu dönemde bulunmuş olmasına rağmen kullanımı henüz yalnızca araştırmalarla sınırlı kalmıştır. Uzak mesafelere enformasyon taşınması konusundaki bir gelişme telgraf ile birlikte alçak gerilimin ilk defa ticari amaçla kullanılması olmuştur (a.e.: 19).

19. yüzyılın ortalarından itibaren kentlerde nüfus hızla artmaya başlamıştır. Elektriğin geniş kapsamlı kullanılmaya başlamasıyla beraber 1880’li yıllardan itibaren kentlerde köklü değişiklikler meydana gelmiş, kent 2.0’a geçilmiştir. Sokak aydınlatmaları ve tramvay buna bağlı ilk önemli gelişmeler olmuştur. Ardından binalara elektrik enerjisi verilebilmesi için kablo bağlanması gelmiştir. Elektriğin kullanılmasına ilişkin yenilikler arasında o dönem için öne çıkan aydınlatmadır. Zira aydınlatma akşam ve gece çalışmayı mümkün kılarak üretimde verimlilik arttıran bir faktör olmuştur. Bir diğer dikkat çekici yenilikse asansörler olmuştur, kısa zamanda çok katlı binalar için vazgeçilmez hale gelmişlerdir (a.e.: 20).

Yarı ve tam otomatik makinelerin çeşitli şekillerde kullanılmasıyla yazarın kent 3.0 olarak adlandırdığı dönem başlamıştır. Bu makineler başlarda sınırlı kullanım alanı bulmuşlardır. Daha önce basit makinelerin veya insanların yaptıkları işleri devralmışlardır. Örneğin trafik düzenlemede polislerin yerini trafik ışıkları almıştır. Ayrıca 2. Dünya Savaşı’ndan buraya uzanan süreçte kentler bireysel araç kullanımına ve trafiğe uygun hale getirilecek şekilde yeniden düzenlenmiştir (a.e.: 20).

Yazar, kent 4.0 olarak ise bu çalışmanın da konusu olan dijital, akıllı kentleri ele almaktadır. Bu döneme geçişte en büyük rolü internet oynamıştır. Ayrıca GPS de mekânsal konumlandırma gerektiren işlemler için vazgeçilmez olmuştur. Bu dönemin karakteristik ögesi ise ağlardır (a.e.: 21).

Kentlerin dijitalleşmesi konusu pek çok katmandan oluşmaktadır. Bunlar arasında ulaşım, ticaret, turizm, kentsel planlama, sosyal refah, sağlık, eğitim, afetlerden korunma ve politika sayılabilmektedir (Ishida, 2002: 81). Buna bağlı olarak kentlerin dijitalleşmesi ile birlikte, dijitalleşme kentler üzerinden bütün bu alanlarda etkili olmaktadır.

Dijital teknolojilerin ve dijitalleşmenin kentlerde ve kent yönetiminde kendine en çok yer bulduğu alanlar kamu yönetimi, çevre ve enerji, ulaşım ve hareketlilik, sağlık ve bakım, eğitim ve kültür ile ekonomik teşvik olarak sınıflandırılabilir (Lauzi, 2019: 101-130). Bu sınıflandırma dijital dönüşüm sürecindeki kentin katmanlarını anlama konusunda yol gösterici olma niteliği taşımaktadır.

- **Kamu yönetimi:** Kamu yönetiminin dijitalleşmesi temel olarak geleneksel işleyişin dijitalleşmesidir. En basit örnek olarak kağıt formların çevrimiçi olmaları gösterilebilmektedir. Öncelikli amaç zaman tasarrufudur ama çevre koruması gibi beraberinde getirdiği başka avantajlar da vardır (Lauzi, 2019: 103). Ayrıca dijital kentlerin ortaya çıkması ve yaygınlaşmasındaki amaçlardan biri yerel yönetimlerde bulunan kişilerin birbirleri ile daha kolay ve daha çok iletişim kurabilmeleri ile bilgi ve deneyimlerini paylaşabilmeleridir. Dijital kentler kentle ilgili verileri hem ulaşılabilir hem de gerçek zamanlı olarak bir araya getirebilmektedirler. Bu şekilde kentte yaşayan ve hatta sadece ziyarette bulunan kişiler için internet üzerinden bir kamusal alan da oluşturabilmektedirler (Ishida, 2002: 76). Kamu yönetiminin dijitalleşmesi konusunda Türkiye’den verilebilecek en iyi örneklerden biri e-Devlet sistemidir.
- **Ulaşım ve hareketlilik:** Kendi içinde oldukça geniş kapsamlı bir alandır. Yollar, seyahat şekilleri ve süreleri, trafik güvenliği, park sorunu, enerji gibi konularla ilişkilidir (2019-2022 Ulusal Akıllı Şehirler Stratejisi ve Eylem Planı, 2019). Örneğin elektrikli araçlar, sürücüsüz araçlar, araç kiralama ve paylaşımı, trafik bilgisi, drone’lar gibi yeni ulaşım ve taşıma araçları bu başlık altında incelenmektedir (Lauzi, 2019: 105).
- **Çevre ve enerji:** Kentte yenilenebilir enerji kaynakları ile yüksek verimlilik amaçlanmaktadır. Çevre ve sürdürülebilirlik gözetilmektedir. Güneş pilleri veya rüzgar türbinleri gibi enerji üreten akıllı şebekeler, sokak aydınlatmaları, akıllı evler, arıtma teknolojileri vb. örnek olarak gösterilebilmektedir (Lauzi, 2019: 110-124; 2019-2022 Ulusal Akıllı Şehirler Stratejisi ve Eylem Planı, 2019).
- **Sağlık ve bakım:** Sağlık ve bakım daha ziyade kentli insanın kişisel alanına giren konular olsa da dijitalleşmenin temel prensipleri burada da geçerlidir. Uzaktan hasta takibi, robotik cerrahi, panik butonu, e-randevu sistemleri, giyilebilir teknolojiler vb. vasıtasıyla sağlık

hizmetlerinin iyileştirilmesi ve yaşam kalitesinin yükseltilmesi ile ilgilidir (Lauzi, 2019: 125; 2019-2022 Ulusal Akıllı Şehirler Stratejisi ve Eylem Planı, 2019). Özellikle yaşlılar ve engelliler için önem taşımaktadır.

- Eğitim ve kültür: Her türde eğitim öğretim ile kültür ve sanat alanlarını kapsamaktadır. Eğitimde dijitalleşmeye örnek olarak uzaktan eğitim, kültür içinse müzelerin ve sergilerin dijital ortama aktarılarak o mecrada ziyarete açılması gösterilebilmektedir.
- Ekonomik teşvik: Ekonomi alanında dijitalleşme enerji, ulaşım, sağlık gibi diğer alanlarla iç içe geçmiştir. İnovasyon merkezleri, e-ticaret platformları, elektronik ödeme sistemleri, tam otomatik liman lojistiği gibi yapılar da bu alandaki dijitalleşmeye örnek gösterilebilmektedir (Lauzi, 2019: 127, 2019-2022 Ulusal Akıllı Şehirler Stratejisi ve Eylem Planı, 2019).

Yeni teknolojiler ve dijitalleşme yalnızca bu alanların kendisini değil, kentli insanın kentte yaşama, çalışma, seyahat etme ve hizmet alma biçimlerini de beraberinde dönüştürmektedir.

Dijitalleşme açıklanan bu alanları dönüştürürken teknoloji başat rol oynamaktadır. Dijital kentlere özgü teknolojileri Ishida (2002: 80) dört kategoride incelemektedir:

- Veriyi bir araya toplamak ve bütünleştirmek için teknoloji: Kentsel verinin toplanması ve geniş kapsamlı bir biçimde düzenlenebilmesi için önemlidir.
- Kamu katılımı için teknoloji: Bireylerin ve kurumların dijital kentleri kurmanın bir parçası olabilmeleri için bütün sistem uyumlu ve esnek olmalıdır.
- Sosyal paydaşlar için teknoloji: Henüz test edilmektedir, dolayısıyla bitmiş bir sistemden söz etmek mümkün değildir. Şimdilik çoğu dijital

kent arayüzlerini gerçekleştirebilmek için direkt elle çalıştırma yaklaşımını kullanmaktadırlar.

- Veri güvenliği için teknoloji: Dijital kente bağlanan insan sayısı arttıkça veri güvenliğinin sağlanması gitgide daha önemli hale gelmektedir.

Teknoloji, dijitalleşme ve dönüşümün bu derece merkezde olduğu dijital kentlerin olanaklarının yanında olumsuz yönlerinin olabileceği ise unutulmamalıdır. Keleş (2015) dijital veya akıllı kent nosyonuna iyimserlikle olduğu kadar ihtiyatla da yaklaşmak gerektiğini öne sürmektedir. Her ne kadar dijital teknolojilerin kentlerin planlanmasında, bina yapımında, çeşitli kentsel kamu hizmetlerinin sağlanmasında vb. kent yaşamını ilgilendiren alanlarda kullanılması verimlilik artışı, ekonomik tasarruf gibi olumlu sonuçlar doğurma potansiyeli taşısa da bu potansiyelin insana bağlı oluşu ihtiyat gerektirmektedir. Çünkü kentin planlanması, yapılaşma vb. kararlar yine insanlar tarafından alınmakta ve daha sonra uygulanmakta olduğundan, sonuçta elde edilen verim dijital teknolojilerin kendisinden çok insan etkinliğine bağlıdır (188). Dolayısıyla dijital veya akıllı kentin ön koşulu olarak yine insan ve insan aklı ortaya çıkmaktadır.

1.2.2. Ağ Toplumu

Dünyanın ağı bağlı ve ağlarla bağlı olduğu 21. yüzyıla Jan van Dijk (2016: 13) “ağlar çağı” denebileceğini belirtmektedir: “Ağlar toplumumuzun sinir sistemi haline gelmektedir ve bu altyapının hem sosyal hem de özel hayatlarımız üzerinde, geçmişte malların ve insanların taşınması için yol yapılmasından çok daha büyük bir etkiye sahip olmasını bekleyebiliriz.” Dumbill de (2013: 2) van Dijk’a benzer bir şekilde “dijital sinir sistemi”nden bahsetmektedir. Dijital sinir sisteminin beraberinde tam olarak neler getireceğinin henüz kestirilemediğini, organik ve fiziksel dünya ile dijital ve sanal dünya arasındaki çizginin kaybolmaya başladığını belirtmektedir.

Bilgi ve iletişim teknolojileri alanında son yıllarda yaşanan gelişmeler toplumu pek çok açıdan derinlemesine etkilemiş ve dönüştürmüştür. İletişim ağları hızla genişlemiş ve gitgide daha fazla insan internete erişim sağlayabilmiştir. Bağlanabilirlik ve dijitalleşme insanların dünya çapında birbirlerine ağ üzerinden bağlı

olmaları ve birbirlerine bağlanmış bir dünyada yaşamaları sonucunu doğurmuştur (Grüner, 2017: 26).

“Birbirlerine bağlanmış bir dünyada yaşama” olgusunu iki farklı ölçekte incelemek mümkündür. Öncelikle bireylerin bir ağ üzerinde birbirlerine bağlı olmaları dikkat çekmektedir. Daha büyük, makro bir yapı olaraksa ağlar toplumsal ve hatta küresel ölçekte incelenebilmektedirler. Her türlü medya ağlarının, sosyal ağlar ve ekonomik ağların dünyanın tamamına yayıldığı görülmektedir. Dünya mobil ve akıllı telefonlar, uydu ve özellikle internetin yayılması ile birlikte küresel çapta birbirine bağlı hale gelmiştir (van Dijk, 2016: 12-13).

Marshall McLuhan da çalışmalarında elektronik iletişim araçlarının dünyayı bir “küresel köy”e dönüştürecekleri savını ortaya atmıştır. Bu eğretileme yeni dünya düzeninde birbirinden gitgide daha fazla haberdar olunmasıyla ilişkilidir (Altay, 2005: 17; Timisi, 2003: 110). Küresel köy, McLuhan’ın elektrik ve elektronik medyanın yaygınlaşmasının sonuçlarını betimlemek için kullandığı bir modeldir. Radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının (ve günümüzde internetin) mesafeleri azaltması, kişiler arasında anında iletişim olanağı dünyayı bir küresel köye dönüştürmektedir (Bourse & Yücel, 2012: 106-107). McLuhan’ın 1962’de ortaya attığı bu modelin günümüzde bir nevi gerçeğe dönüştüğü söylenebilmektedir. İnternetin küresel düzeyde yayılması ve vazgeçilmez hale gelmesiyle oluşan ağ tüm dünyayı bir araya getirmiştir. “Bir zamanlar sadece etkileyici bir sözken, küresel köy artık politik ve sosyal bir gerçeklik haline geldi” (Shayon, 1998, akt. Bohrer, 2009: 146).

Ağ toplumunun oluşabilmesi için bazı teknik gereklilikler bulunmaktadır. Jan van Dijk bunları “devrim niteliğinde gelişme” olarak tanımladığı altı başlıkta incelemektedir (2016: 77-84): mikro-elektronik, dijitalleşme, depola ve ilet ilkesi, katmanlı örgütlenme, yeni bağlantılar, yöndeşme.

- Mikro-elektronik: Burada bahsedilen bilgisayar parçalarının minyatürleştirilmesinin sonucu olarak çipin icat edilmesidir. Kapasiteleri gitgide artan çipler yalnızca veri iletiminde değil, aynı

zamanda hız, depolama, kesinlik, uyarın zenginliği vb. alanlarda da büyük öneme sahiptir.

- Dijitalleşme: Mikro-elektronikle sıkı bir ilişki içinde olan dijitalleşme, bu çalışmanın ayrı bir bölümünde kapsamlı olarak açıklandığı için burada tekrar izah edilmeyecektir.
- Depola ve ilet ilkesi: Dijital mikro-elektronik ekipmanları tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu ilke dijitalleştirilmiş verinin veri tabanlarında ve elektronik hafızalarda depolanabilmesi ile ilgilidir. Ancak bu olanağın özel hayatın gizliliği açısından sakınca yarattığı da unutulmamalıdır.
- Katmanlı örgütlenme: Genellikle gözden kaçan bir özellik olan katmanlı örgütlenmeyle bilgisayarlarda bulunan ve onları çok işlevli makineler haline getiren donanım, yazılım ve uygulama katmanları ve aralarındaki ayırım kastedilmektedir.
- Yeni bağlantılar: Burada kablo ve hava aracılığıyla kurulan bağlantıların iyileştirilmesi ve geliştirilmesi söz konusudur. Böylece bağlantı hızı ve erişim kapasitesi daha iyi duruma getirilmektedir.
- Yöndeşme: Yöndeşme daha önce açıklanan diğer beş temelin üzerinde kurulmuştur. Teleiletişim, veri iletişimi ve kitle iletişiminin aşamalı olarak birleşmesi kastedilmektedir.

Ağ toplumunun teknik temellerinin yanında kısaca sosyal yapısından da bahsetmek yerinde olacaktır. Manuel Castells'e göre (2008: 621) toplumların yeni sosyal yapısını ağlar oluşturmaktadır. Ağlar toplumdaki değişim ve dönüşümün en önemli kaynaklarından bir haline gelmişlerdir. Bu nedenle toplumun yeni sosyal yapısına "ağ toplumu" ismi verilmesi uygun olmaktadır.

Her bir ağın diğerleri karşısında kendi dinamikleri vardır. Artık ağda bulunmak veya bulunmamak gittikçe önem kazanan bir ayrımdır. Ağ toplumunda sosyal yapı, sosyal eylemin kendisinden daha önde gelmektedir. Son olarak ağlar açık yapılardır,

hiçbir sınıra çarpmadan genişleyebilmektedirler. Buna bağlı olarak ağ toplumu da açık ve dinamik bir sosyal yapıdır (Castells, 2008: 623).

1.2.3. Nesnelerin İnterneti

Dijitalleşmenin en önemli unsurlarından biri de nesnelerin interneti nosyonudur. Terim olarak literatüre 1999 yılında Kevin Ashton tarafından kazandırılan (Karl, 2018) nesnelerin internetinin uzun vadede insanların birlikte yaşam koşullarını ve iletişim davranışlarını etkin bir şekilde değiştirmesi beklenmektedir. Bunun nedeni her şeyden önce nesnelerin ve makinelerin yalnızca iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda iletişim aktörü olarak iletişim sürecinin bir parçası haline gelmesidir. Ayrıca nesnelere ve makineler yalnızca insanlarla değil, kendi aralarında da iletişim kurmaya ve veri alışverişi yapmaya başlamışlardır (Sprenger & Engemann, 2015: 8; Grüner, 2017: 26).

Günümüzde yalnızca insanlar değil, nesnelere ve makineler de ağa bağlıdır ve ağ üzerinden iletişim kurabilmektedirler. Nesnelere çipler, etiketler ve sensörlerle donatılmakta ve birbirlerini algılayabilecek şekilde ayarlanmaktadır (Sprenger & Engemann, 2015: 7). Nesnelerin interneti kavramı temel olarak ağa bağlanabilen ve veri alışverişinde bulunabilen fiziksel nesnelere anlatmak için kullanılmaktadır (Karl, 2018).

Bu tip teknolojiler son yıllarda konutlar, binalar ve kentlerde gittikçe daha fazla yer bulmaya ve etkinliklerini arttırmaya başlamışlardır. Bunun sonucunda nesnelere donatılan araç, konut, kamusal alan, iş yeri gibi mekânlar enformasyondan meydana gelen biçimlendirilebilir ortamlara dönüşmektedir. Pek çok küçük, aslında kendi başına çok da güçlü olmayan ama birbiriyle etkileşim içinde olan bilgisayar, gündelik yaşamda kullanılan nesnelere entegre edilmektedir. Bu nesnelere ağda birbirlerine, buluta ve kendi veri tabanlarıyla nesnelerin internetine bağlanmaktadır. Söz konusu minyatür bilgisayarlar tek başlarına tam bir bilgisayar gibi çalışacak kapasiteye sahip olmasalar bile bir arada, ağın içinde ve birbirleriyle iletişim halinde anlam kazanmaktadır. Tek bir teknoloji, tek bir cihaz veya tek bir nesneye indirgenmesi mümkün olmayan, bütün olarak çok çeşitli şekillerde kullanım alanı bulan bu ağ

sistemi nesnelerin internetinin temelini oluşturmaktadır (Sprenger & Engemann, 2015: 9).

Dijital dönüşümde büyük bir role sahip olan nesnelerin internetinin kapsamının genişliği, kullanım alanlarının çok geniş bir yelpazede, dijitalleşen akıllı kentlerden akıllı evlere ve giyilebilir teknolojilere kadar uzanıyor olması, nesnelerin interneti nosyonu hakkında gerek olumlu gerekse olumsuz bakış açılarını beraberinde getirmektedir. Olumlu görüşler genel olarak gündelik hayatın kolaylaşması, yeni yatırım fırsatları ve iş imkanları ile sağlık alanında taşıdığı potansiyel çerçevesinde şekillenmektedir. Fakat yine aynı olanaklar yapay zekadan küresel çapta gözetlemeye varan riskleriyle kaygı uyandırmaktadır. Nesnelerin interneti, özellikle daha öncekilerden farklı gözetleme biçimlerini hayata geçireceği ve bu türde bir ağın özgürlüğe yeni bir müdahale olacağı konusunda eleştirilmektedir (Sprenger & Engemann, 2015: 9-10; Adamowsky, 2015: 121).

Nesnelerin internetinin bir sonraki aşaması olarak ise her şeyin interneti kavramından söz edildiği görülmektedir. Nesnelerin internetinde nesnelere ağa ve birbirlerine bağımlı olarak, her şeyin internetinde nesnelere, veri ve insanlar da ağ üzerinden birbirine bağlanmaktadır. Her şeyin internetinin nesnelerin internetiyle aynı olduğunu, yalnızca aynı kavramın farklı isimlendirilmesinin söz konusu olduğunu savunan görüşler de bulunmaktadır. Her hâlükârda veri güvenliği ve mahremiyet ile ilgili kaygılar ve gözetim riski ikisinde de aynıdır (Karl, 2018).

1.2.4. Büyük Veri

Günümüzde internet, mobil cihazların kullanımındaki yaygınlaşma ve bulut bilgisayarlılığı insan yaşamını bütünüyle etkisi altına almıştır. Bu teknolojileri kullanan insanlar çok fazla ve çok çeşitli veri akışları oluşturmaktadır. Verinin günbegün katlanarak artması ile “büyük veri” kavramı önem kazanmaktadır. Bunun yanında bu verinin kullanılması ve kullanılabilmesi için de analiz edilebilmesi için geliştirilen yöntemler bugün büyük veri kavramının çerçevesini çizmektedir. Bu büyük çerçevenin içinde büyük verinin, geleneksel veri tabanı sistemlerinin işleme kapasitesini aşması, eldeki veri tabanı mimarisinin kısıtlamalarına sığmak için fazla

büyük olması ve fazla hızlı hareket etmesi, ayrıca bu veriden faydalanabilmek için veriyi işlemenin alternatif yollarının bulunması gerekliliği de yer almaktadır (Dumbill, 2013: 1; Dhar, 2014: 55).

Büyük veriyi ele alan çalışmalar büyük verinin üç temel özelliğinden bahsetmektedirler. Bunlar verinin hacmi, hızı ve çeşitliliğidir*. Üçü arasında en çok tartışılan verinin hacmidir. Hacim kolaylıkla sayıya çevrilebilmekte, buna bağlı olarak da verinin niceliği kolaylıkla ölçülebilmektedir. Büyük verinin hacmiyle ilgili zorluk, gittikçe artan depolanmış verinin görüntüleme, analiz ve veri madenciliği amaçlarıyla elden geçirilmesi gerekmesinden kaynaklanmaktadır (Hendler, 2013: 18).

Veri hızının niceliksel olarak ortaya konması hacme göre daha sorunlu bir süreçtir çünkü farklı analistler bu terimi farklı şekillerde kullanmaktadır. Sensör ağlarından ve nesnelerin internetinden elde edilen verilerle ilgilenen analistler veri akışının bit hızına odaklanma eğilimi göstermektedirler. Diğer bir grup analist ise geniş veri depolarındaki büyüme hızını yönetebilmek için gerekli araçlara odaklanmakta ve geniş veri kaynaklarının tanımlanması için yeni hesaplama teknolojileri üretmeye çalışmaktadırlar. Veri hızına yönelik bu ikinci bakış açısı büyük verinin bir başka karakteristik özelliği olan çeşitliliğe uzanmaktadır. Çeşitlilikle kastedilen verinin yapılandırılmış, yarı-yapılandırılmış ve yapılandırılmamış olmasındaki çeşitliliktir. Bu özelliğin daha çok büyük internet şirketleriyle bağlantılı olarak ele alındığı görülmektedir. Sözü geçen şirketler, veri depolarında bulunan yazı, resim, video, grafik ve ses formatlarındaki veriyi tam olarak yapılandırmadan ve şekillendirmeden saklamaktadırlar. En çok talep edilen uygulamalar ise tüm formatlardaki veri için depolanmış olmak kadar tanımlanmış ve entegre edilmiş olma şartı da aramaktadırlar (Hendler, 2003: 18; Fasel & Meier, 2016: 6). Buna bağlı olarak büyük verinin üç özelliğinden veri hacminin depolama, veri hızının veriyi elde etme ve veri çeşitliliğinin veriyi tanımlama ve işleme ile ilgili olduğu söylenebilmektedir.

Büyük veri özellikle büyük kentler için vazgeçilmez olmaya başlamıştır. Altyapının ve hizmetlerin elverdiği ölçüde kendi kendini organize eden sosyal ağlar

* İngilizce kaynaklarda büyük verinin bu üç karakteristik özelliği “three Vs” olarak isimlendirilmektedir: “volume”, “velocity” ve “variety.” Bazı kaynakların bunlara “value” (değer) ve “veracity” (doğruluk) özelliklerini ekledikleri de görülmektedir (Fasel & Meier, 2016: 6).

olan kentlerde büyük verinin en önemli görevi veri akışını ve koordinasyon mekanizmalarını sağlamaktır. Ayrıca kentlerin kendi kendini organize etme, hizmetlerinin iyileştirilmesi ve yaygınlaştırılması süreçlerinde de rol oynamaktadır. Fakat bunun gerçekleşebilmesi için büyük verinin, kentlerin gelişmesi ve verimli işleyebilmesi için gerekli şartları oluşturan genel prensiplere dayanması gerekmektedir. Bu prensipler kentlerle ilgili bilimsel teorilerin gelişimiyle ilişkilidir. Bilimsel teorinin gelişmesi ise yine tüm dünyadan ve farklı gelişmişlik seviyesine sahip kentlerden elde edilen veriyle mümkün olmaktadır. Verinin ve bilgi teknolojilerinin bu şekilde kullanılmasına başarılı bir kent yönetimi ve kent politikaları için ihtiyaç duyulmaktadır (Bettencourt, 2014: 12). Görüldüğü gibi kentlerin dijitalleşmesi ve gelişmesi süreçleri ile büyük veri bir döngü içinde var olmaktadır.

Her ne kadar büyük veri kentler için yeni imkanlar yaratsa da kent sorunlarını anlamak ve çözmek için (sayısal) verinin kullanılması tamamen yeni bir olgu değildir. Sadece modern bilgi ve iletişim teknolojileri çoğunlukla mühendislik alanında olmak üzere sorunların çözümünde yeni olanaklar yaratmaktadır. Fakat kentlerin güncel sorunları yalnızca mühendislikle değil, aynı zamanda ve hatta daha çok kentte yaşayan insanların kendisiyle ilgilidir. Özellikle sosyal ve ekonomik sorunların dinamikleri dağınıktır ve tanımlamaları güç veya değişken olmaktadır. Buna bağlı olarak kentlerde eğitim, sağlık, gelir düzeyi gibi konulardaki sorunlara salt mühendislikle çözümler üretilmesi pek mümkün değildir. Günümüz kentleri insan ve teknolojinin iç içe geçtiği, sosyal ve teknolojik olarak oldukça karmaşık yapılardır. Bu karmaşık yapıların işleyebilmesi içinse hızlı ve güvenilir veri akışı vazgeçilmez olmuştur (Bettencourt, 2014: 13, 15, 18). Bütün bunlara bağlı olarak büyük verinin üretilmesi, toplanması, depolanması, işlenmesi ve kullanılması kentlerin işleyişi ve geleceği açısından kritik bir öneme sahiptir.

1.2.5. Ağ Toplumuna Dayanan Gözetim Toplumu

Bilgi ve iletişim teknolojileri ve dijitalleşmenin yükselişiyle tüm dünya ağ üzerinden birbirine bağlanmıştır. Nesnelerin interneti konsepti fiziksel nesnelere de küçük bilgisayarlar, sensörler ve çiplerle donatarak ağa bağlanmaktadır. Bu nesnelere günümüzde evlerden iş yerlerine, kentsel mekânlardan kıyafetlere kadar gündelik

yaşamın her alanında etkinlik göstermektedir. Birbirleriyle etkileşim içinde olan nesnelerin üstündeki sensörler veri alışverişinde bulunabilmekte ve veri toplayabilmektedirler. Tüm bu gelişmeler veri güvenliği konusunda soru işaretleri doğurmaktadır. Bu bağlamda veri güvenliği kadar mahremiyetle ilgili olarak risk doğuran bir başka konu da gözetimdir. Zaten hâlihazırda internet ve takip sistemleriyle var olan gözetim, dijitalleşmenin ivme kazanmasıyla yeni bir boyuta ulaşmıştır.

Günümüzde gözetimin en önemli gerekçesi olarak güvenlik, denetim ve koruma amaçları gösterilmektedir. David Lyon bu gerekçeyle gözetimin aslında bu çağa özgü bir şey olmadığını, geçmişten beri güvenliği sağlamak için nöbet tutmanın yaygın olduğunu belirtmektedir. İçinde yaşadığımız çağda ise güvenlik için gözetim yeni teknolojilerle gerçekleşmektedir. Örneğin kapalı devre kamera sistemleri, havalimanlarındaki vücut ve eşya tarayıcıları, çipli pasaportlar yeni türde gözetimin birer aracı olmuşlardır (Bauman & Lyon: 2018: 114, 116).

Yeni teknolojilerle güvenlik ve denetime ilişkin gözetimin yalnızca araçları değil, doğası da değişime uğramaktadır. Lyon'un (a.e.: 16) ifade ettiği gibi, "artık güvenlik geleceğe dönük bir projeye dönüştü ve gelecekte *olacak şeyleri* dijital teknikler ve istatistiksel akıl yürütme sayesinde denetlemeye çalışarak gözetim yoluyla işliyor." Ayrıca akıllı telefonlar, karekodlar, çipli eşyalar, etiketler, adım sayar bileklikler ve buna benzer aksesuarlar gibi nesnelere (özel) hayatın her alanına nüfuz etmekte ve gittikçe daha vazgeçilmez olmaktadır (a.e.: 20). Veri toplayan nesnelerin özel hayatın bile içinde olması mahremiyete bir müdahale olarak da yorumlanabilmektedir.

Gözetim modellerinden en bilineni ve en tartışılanı ise panoptikondur. Kökeni Yunanca olan panoptikon "pan" ve "optikon" kelimelerinden türetilmiştir ve "her yeri gören" anlamına gelmektedir. Aslında bir hapisane modeli olan panoptikonu 1787 yılında hapisane reformcusu olan Jeremy Bentham tasarlamıştır (Storey, 2012: 132; Bauman & Lyon, 2018: 22). Dairesel bir yapı olan panoptikon modelinde tek odalı hücrelerden meydana gelen halkalar birkaç katlı bir bina oluşturmaktadır. Yapının merkezinde bir kule bulunmaktadır. Gardiyan bu kuleden çevresindeki bütün mahkumları gözlemleyebilmektedir. Panoptikon modelinde mahkumların hareketleri

hücreleriyle sınırlanırken gardiyanlarınkini ise kolaylaştırılmaktadır. Gardiyanların hareket edebilmesi egemenliklerinin, mahkumların hareket özgürlüklerinin olmaması ise bağımlılıklarının bir göstergesiydi. Bu hapisane tasarımında en dikkat çekici olansa mahkumların gözlemlenip gözlemlenmediklerini bilememeleri, gardiyanların nerede olduklarını görememeleridir. Dolayısıyla mahkumlar her zaman gözleniyor olduklarını varsaymak durumundaydılar. Bentham kendi modelini “zihnin zihin üzerinde şimdiye kadar örneği olmayan bir miktarda iktidar kurmasının yeni bir biçimi” olarak tanımlamıştır (Storey, 2012: 132-133; Bauman & Lyon, 2018: 14; Bauman, 2018a: 34; Bauman, 2018b: 20). Bentham’ın panoptikon modeli, sosyal kontrol yöntemlerinde 18. yüzyılda gerçekleşen değişime işaret etmektedir: cezalandırmadan disipline geçilmiştir (Storey, 2012: 134). Bu modelin özünde görünmeden gözetlemek ve görünmeden gözetim altında tutmak bulunmaktadır.

Bentham’ın hapisane modelini modern dünyadaki gözetim ve iktidar ilişkilerini açıklamak için uyarlayan Michel Foucault’ya göre disiplin, davranışa yön verebilmek için ruha tahakküm etmenin bir aracıdır. Görünürlülükse bir tuzaga dönüşmektedir. Bu görüşünü şöyle açıklamaktadır: “Görünürlük alanına tabi kılınan ve bunun farkında olan kişi, iktidarın kısıtlayıcılıklarının sorumluluğunu üzerine alır; bu kısıtlamaların onu gelişigüzel etkilemesine izin verir; aynı anda iki role de sahip olduğu iktidar ilişkisini kendine atfeder; kendi tabiyetinin temeli haline gelir” (Foucault, 1977; akt. Bauman & Lyon, 2018: 67).

Panoptikon modeli internet çalışmaları ile yeniden gündeme gelmiştir. Bauman’a göre son teknolojilerle birlikte panoptikon, Bentham’ın, hatta Foucault’un bile tahmin edemeyeceği kadar güçlenmiştir (Bauman & Lyon, 2018: 70). 21. yüzyılda teknolojik gelişmelerle beraber kitleler artık sadece gözetlenmemekte, aynı zamanda veri toplanmakta ve arşivlenmektedir, ağda yürütülen tüm iletişim denetlenebilmektedir (Çoban, 2008: 127). İkisinin birleşimi ile veri işlemeye dayalı yeni gözetim pratikleri doğmuştur (Bauman & Lyon, 2018: 23). Roger Clarke (1988) bunu “verigözetim” olarak adlandırmaktadır. Verigözetimde, kişilerin iletişiminin ve etkinliğinin gözetlenmesi için sistematik olarak veri sistemlerinden yararlanılmaktadır (akt. Timisi, 2003: 231).

Panoptikonun günümüze uyarlanmasıyla türetilen daha başka modeller de bulunmaktadır. Bunlardan ilki olan sinoptikon çoğunluğun azınlığı gözetlemesidir (Bauman, 2018a: 134). Kitle iletişim araçları ile bağlantılı olarak da kullanılmaktadır. Omniptikon ise panoptikon ve sinoptikonu bir nevi bünyesinde birleştirmektedir. Omniptikonda çoğunluğun birbirini gözetmesi söz konusudur. Burada birey gönüllü olarak gözetimin bir unsuru haline gelmektedir (Bozoğlu, 2018: 279). Omniptikon özellikle kesintisiz veri akışının olduğu sosyal ağlarla ilişkili olarak tartışılmaktadır.

Günümüzdeki modern kentler bir gözetim alanı teşkil etmektedir. Hem mimari olarak hem de birçok insanı içinde barındırmasıyla adeta doğal bir gözetim ortamı ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda kent kültürünün bir parçası haline gelmiş kaygı, korku, şiddet durumları da kentlerdeki gözetimin önünü açmaktadır (Şimşek, 2016: 238). Güvenlik endişeleri kentlerde yoğunlaşmakta, bu durum güvenlik için gözetim anlayışını meşrulaştırmaktadır.

Bentham'ın hapisane modelinden günümüz teknolojileriyle beraber gelen gözetim ve denetim sistemlerine kadar gözetim olgusunun aynı kaldığı söylenebilmektedir. Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ve artan dijitalleşme ile değişen şey gözetimin sınırlılıkları ve biçimi olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

BAĞIMSIZ SİNEMA

2.1. Bağımsız Amerikan Sineması Ekseninde Bağımsız Sinemanın Doğuşu

Bağımsız sinema kavramı, kendi stüdyolarını ve araçlarını kullanmak isteyen film yönetmen ve yapımcılarının, film endüstrisindeki finansal anlamda güçlü, film üretimini elinde bulunduran büyük stüdyolara karşı koymasıyla ortaya çıkmıştır (Erbalaban Gürbüz, 2015: 270). Nijat Özön (2000) bağımsız sinemayı finansmanı nasıl sağladığıyla bağlantılı olarak açıklayarak bağımsız filmin “genellikle parasal kaynağı işleyim içinden bulamamış yapımcı ve yönetmenin kendi kaynaklarından, işleyim dışı kaynaklardan sağladığı parayla çevrilen film” olarak tanımlamaktadır (akt. Erbalaban Gürbüz, 2015: 270).

Andrew M. Butler ise bağımsız sinemayı şöyle tanımlamakta ve özetlemektedir:

“Stüdyo denetiminden bağımsız çekilen, genellikle düşük bütçeli filmlerdir; çoğunlukla Sanat Sineması’na yakın kişisel anlatımlardır. Sınırlı orandaki bağımsız dağıtımla birlikte, sözde bağımsız filmler genellikle stüdyoların parası ile tamamlanır ve yine onların diğer yapıtlarıyla birlikte dağıtılır. Bazı stüdyolar beklenmedik başarılar elde edecek sözde bağımsız yapım ya da ürünler ortaya koymak üzere tahsis edilen departmanlara sahiptir. Terim yalnızca 1980’ler ve 90’ların Amerikan filmleriyle ilişkili olarak gerçek bir anlama sahiptir” (Butler, 2011: 145).

Butler’in bu açıklamasında “sözde” ifadesi dikkat çekmektedir. Bir noktadan sonra stüdyo desteği alan veya stüdyo kanallarıyla dağıtılan filmleri bağımsız olarak nitelendirmemektedir. Yani bağımsız sinema için maddi olarak tam bir bağımsızlık vurgusu yapmaktadır.

Holm (2011: 12) bağımsız sinema kavramının Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük Hollywood stüdyolarına bağlı olmayan, onlar tarafından finanse edilmeyen şirketler tarafından yapılan filmler için kullanılarak 1970'li yıllarda yerleştiğini belirtmektedir. Bahsi geçen şirketler, “kitlelerin Hollywood sinemasının öngörülebilir ya da bildik hikâye yapısından soyutlanmış ve stüdyolar tarafından göz ardı edilen sorunlarla ya da politik ve toplumsal konularla ilgilenen konformist olmaktan uzak filmlerden zevk alması ilkesine dayanarak kurulmuştur” (a.e.: 14). Fakat bu şirketlerin büyük bir kısmı rekabet nedeniyle zaman içinde birleşmiş, kapanmış veya büyük stüdyolara bağımlı hale gelmişlerdir. Ticari açıdan yaşanan bu gelişmeler de “bağımsız” tanımlarının değişmesine ve kavrama yeni anlamlar yüklenmesine yol açmıştır (a.e.: 14-15).

Bunun yanında Holm (2011: 12) her ne kadar bağımsız sinema kavramının doğuşu için 1977 yılını işaret etse de “bağımsız” olgusunun sinema tarihinin en başından beri ticari film yapımcılığının içinde yer aldığına da dikkat çekmektedir. Çünkü sinemanın ilk yılları sayılan 1895-1910 yıllarında, seri üretim için kurulan ve kısa zamanda sinema endüstrisini avucunun içine alan büyük stüdyolar (1910'lara kadar) henüz ortaya çıkmamış, endüstrileşme henüz başlamamıştı. Dolayısıyla bu sürecin başlangıcından önce yapılan ilk filmler de kendi içlerinde bağımsız sayılabilmektedir (a.e.: 15-16; Erbalaban Gürbüz, 2015: 270).

Bağımsız sinemayı anlayabilmek ve tanımlayabilmek için öncelikle onun nereden bağımsız olduğu sorusunu sormak gerekmektedir. Bu sorunun cevabı Amerikan bağımsız sineması için “hem bir sanat eserini hem de bir ticari metayı geliştirme sürecinde var olan karmaşık iletişim, hiyerarşiler ve geçiş aşamaları dünyası” olan Hollywood'dur (Holm, 2011: 16). Aslında bu tanım bağımsız sinema tarihindeki bir ironiyi içinde barındırmaktadır. Çünkü Hollywood'un başlangıcı da bir çeşit bağımsızlık arayışına dayanmaktadır. Sinemanın ortaya çıktığı dönemlerde Thomas Edison ve sektörde egemen olan yapımcıların yarattığı ekonomik baskı, bazı yapım şirketlerinin ekonomik ve ticari anlamda bağımsızlık arayışıyla Hollywood'a yerleşerek Hollywood sinemasını kurlarına yol açmıştır. Fakat ticari açıdan ilk bağımsız sinema oluşumu sayılabilecek Hollywood zaman içinde bugün kullanılan şekliyle bağımsız sinema kavramının doğuşuna sebep olacak derecede tüm dünyada

film endüstrisini etkisi altına alan bir pazar haline gelmiştir (Erbalaban Gürbüz, 2015: 269).

Sinemanın endüstriyel niteliğini oldukça erken keşfetmiş Amerikan film endüstrisinde, film endüstrisinin üç temel ögesi sayılabilecek, filmlerin yapım, dağıtım ve gösterimleri için oturmuş bir sistem bulunmaktadır. Bir filmin maliyeti ve gösterimi stüdyoların elindedir, dağıtımını ise bağlantılı şirketler yapmaktadır. Buna bağlı olarak “büyük bir sinema filmi” yapabilmek için bu sistemin içinde olmak gerekmektedir. Sistemin dışında kalan film yapımcıları için bunu gerçekleştirmek hayli zordur. Özellikle dağıtımda yaşanan zorluklar gerçekten bağımsız olan pek çok film yapımcısının sonunu getirebilmektedir. Dolayısıyla sektörün kontrolü maddi olanakları ve gerek yapım gerekse dağıtım için yeterli altyapıya sahip olan büyük stüdyoların veya bankaların elinde kalmaktadır (Holm, 2011: 23, 106; Erbalaban Gürbüz, 2015: 268).

Film endüstrisinin kendi içinde ise zaman zaman değişimler gerçekleşmektedir. Bu değişimlerin çeşitli sebepleri vardır. Bunlar arasında yabancı yapımlarla rekabet etmek, sinema seyircisinin zevk anlayışındaki değişimler, üretim ve gösterim konusunda devlet yönetimi ve stüdyolar arasında yaşanan gerilimler gibi nedenler örnek gösterilebilmektedir. Stüdyoları ise salonların mülkiyet haklarını kaybetmeleri, emek ilişkileri ve ayrı bir gelişme olarak ticari televizyonculuğun doğuşu gibi faktörler etkilemiştir (Holm, 2011: 18).

Amerika Birleşik Devletleri’nde film üretiminde stüdyoların öncelikli amacı maddi kazanç sağlamak olmuştur. Bu nedenle sanatsal değeri olan eserlerden çok sinema seyircisine günlük sıkıntılarından bir kaçış yolu olarak sunabilecekleri, seyirciyi yormayacak filmler yapmayı tercih etmişlerdir. Buna bağlı olarak da yaratım sürecinde filmi üretenlerin fikirlerine doğrudan veya dolaylı olarak müdahale etmişlerdir. Yaratıcı sürece yapılan müdahaleler bağımsız sinemanın bu noktada maddi kazancı hedefleyen büyük stüdyoların yapımlarından ayrışarak “bağımsız” olmalarına yol açmıştır. Bağımsız sinema bu bağlamda “yönetmenin hem içerik hem de biçim açısından doğrudan ya da dolaylı müdahaleden bağımsızlığını vurgulayan bir tanımı içermektedir” (Erbalaban Gürbüz, 2015: 267-268). Bu tanımla bağımsızlık

kavramının içine maddi olanakların yanı sıra filmin biçim ve içeriğine dair kaygılar da girmektedir.

Berra (2008) bağımsız Amerikan sinemasını sosyal ve ekonomik açıdan geniş kapsamlı tartıştığı çalışmasında bir bağımsız Amerikan filminin senaryo aşamasından başlayarak yapım ve gösterimle beraber tipik yolculuğunu on adıma bölmüştür (78-80):

1. Senarist, ki potansiyel olarak filmin yönetmenidir aynı zamanda, ana akım sinema tarafından ihmal edilmiş bir duygu veya düşünce veya tür tanımlayarak işe başlar ve senaryosunu yazar.
2. Finansman ayarlanır, oyuncu seçimi yapılır.
3. Ardından çekim aşaması gelir.
4. Film post-produksiyona girer.
5. Festival katılımları başlar.
6. Film dağıtımçı bulur.
7. Daha başka festivallere de katılmaya çalışılır. Ayrıca bağımsız yapımları sevdiği ve takip ettiği bilinen ve eleştirileri sinemada etki yaratabilen eleştirmenler için gösterimler ayarlanır.
8. Film vizyona girer. Ancak bu adımda sınırlı sayıda sinema salonunda gösterim söz konusudur.
9. Eğer bir önceki adımda gişe başarısı elde edilmiş ve eleştirmenler olumlu eleştirilerle desteklemişlerse daha geniş çaplı gösterim gerçekleşir. Bu aşama sınırlı gösterimin sonuçlarına bağlıdır.
10. Film yeni mecralara geçer. DVD, kablolu televizyon ile izleme başına ödeme, isteğe bağlı video gibi seçenekler mevcuttur.

Bu adımlar bağımsız Amerikan sinemasında film yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerini sınıflandırmaktadır. Bu süreçler her film ve film yapımcısı için aynı olmasa da çoğunlukla bu şekilde işlemektedir.

Sinemada “bağımsız” kavramı hem ticari anlamda hem de eleştirel anlamda zaman içinde değişime uğramıştır. Film yapım modelleriyle birlikte bağımsız kelimesinin anlamı da değişmektedir. Bağımsız sinema zaman içinde bir yapım şirketine bağlı olmayan film yapımcılarının deneysel çalışmaları ile kendi içinde yeni

bir türe dönüşmüştür (Holm, 2011: 12, 29-30). Bağımsız sinemanın bir türe dönüşmesi, film festivallerinin yaygınlaşmaya ve bilinmeye başlaması, bağımsız sinema filmlerinin büyük bütçeler elde edebildiği veya büyük yapım şirketleri tarafından dağıtıldığı örneklerinin ortaya çıkması gibi faktörler bağımsız kavramının 1980’li yıllardan itibaren bulanıklaşmaya başlamasına neden olmuştur. Dağıtım sürecinde yaşanan değişiklikler bağımsız sinemanın ana akım sinema endüstrisiyle ilişkisini etkilemiştir. Dahası ortaya çıkan yeni teknolojiler, seyircinin dönüşümü ve sinemanın işleyişi kavramın sınırlarının değişmesine yol açmıştır (Erbalaban Gürbüz, 2015: 267, 269). Holm (2011: 17-18) bağımsız sinemanın günümüzdeki durumunu açıklamak için “şirket yönetiminde seri üretim film yapımını sürdüren ‘yetişkin’ dünyaya karşı çıkan asi çocuk” benzetmesini yapmaktadır.

Bağımsız sinema tanımının içinde artık içerik de ön plana çıkmaktadır. Ticari filmler, seyircinin beğenisine yönelik, genel kabul görmüş ve halihazırda onaylanmış anlatılardan faydalanırken bağımsız filmler, deneysellik, politika, felsefe, psikoloji, bireysel ve toplumsal sorunlar, toplumsal cinsiyet gibi ele aldığı konular bağlamında tartışılmaktadır (Erbalaban Gürbüz, 2015: 267, 270). Amerikalı bağımsız film yönetmeni Jill Sprecher, Holm ile yaptığı söyleşide (2011: 46) bağımsız sinemanın ana akım sinemadan farkını yapım süreçlerinden ziyade filmin kendisine dikkat çekerek şöyle açıklamaktadır:

“Bence, fark yalnızca finansal değil, daha çok biçim ve içerikle ilgilidir. Bir film bazı kuralları yıkıyor ya da ana fikre net görünmeyebilecek bir şekilde odaklanıyor veya uçlardaki karakterleri -anaakım olarak bilinenin karşısında duran herhangi bir şey- seslendiriyorsa, bağımsızlığın ayırıcı özelliği işte budur.”

Parlayandemir (2016) ise anlatıdaki bağımsızlığın bağımsız sinemanın en önemli özelliği olduğunu belirtmektedir. Anlatımsal bağımsızlık söz konusu olduğunda Avrupa kökenli sanat sinemasının dünyadaki yerine değinmekte, bu sinemanın diğerlerine de etki ettiğini eklemektedir (65).

Bağımsız sinemanın kendi içindeki etkileşimi kadar ana akım ticari sinemayla arasındaki mesafe de bağımsız sinemayı etkileyerek biçim ve içeriğinde farklılaşmalara yol açmaktadır. Örneğin ticari filmler, seyircinin filmin sonunda bir doyuma ulaşmasını hedeflerken bağımsız sinemanın böyle bir kaygısı bulunmamaktadır. Bağımsız sinema ana akım sinemada yer bulan konuları ve anlatıları eleştirmekte ve bunları yeni bir bakış açısıyla sunmaktadır. Öte yandan ticari filmler bağımsız sinemanın içerik ve anlatı tekniklerinden, bağımsız sinema ise ticari sinemanın görsel tekniklerinden faydalanabilmekte, böylece bağımsız sinema ile ana akım sinema birbirlerine daha farklı şekillerde de etki etmektedir (Erbalaban Gürbüz, 2015: 270-271).

Berra (2008) bağımsız sinemanın kimi zaman sıçrama tahtası olarak kullanılabilmesine dikkat çekmekte, bazı film yapımcılarını bağımsız sinemayı araç olarak görmelerinden dolayı eleştirmektedir. Ona göre, yönetmen, oyuncu, senarist veya yapımcı fark etmeksizin, kimi sinemacılar bağımsız sinemayı, ana akım endüstriyel sinema içinde daha kazançlı iş birlikleri bulma hedefiyle yeteneklerini gösterme alanı olarak kullanmaktadırlar. Ancak bu çaba kendi içinde bir ironiyi de barındırmaktadır. Zira öncelikle bağımsız sinemanın kendi ilişkiler ağında yükselmek gerekmektedir. Bağımsız sinema aslında endüstriyel sinema sistemlerini ve işleyişini reddeden bir duruş sergilemesine rağmen kendi içinde yapımcı, yönetmen, oyuncu, dağıtımçı, yatırımcı, sponsor ve festivallerden oluşan bir hiyerarşiye sahiptir (72).

2.2. Gerçek, Gerçeklik ve Bağımsız Sinema

Gerçek ve gerçekliğin ne olduğu sorusuna yüzyıllardır ne felsefede ne de sanatta kesin bir cevap bulunabilmiştir (Gök, 2007: 113). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük gerçeklik kavramını “gerçek olan, var olan şeylerin tümü, hakikat”, gerçeği ise “yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat” olarak açıklamaktadır (TDK, 2019). Bu tanımın kendi içinde çeliştiği söylenebilir. Çünkü “yalan olmayan” şey “doğru olan şey” olmayabilir; bir söylemin yalan olmaması, tamamen doğru olduğu anlamına gelmemektedir. Gerçek ve gerçeklik kavramlarının sözlükte bile net olmaması konunun karmaşıklığına işaret etmektedir.

Gerçek ve gerçeğin net bir çerçevesinin çizilememesi tamamen insana dair bir sorundur. Zira gerçek daima insanın kendi gözünün gördüğü gerçekliğe tabidir (Gök, 2007: 113). Oysa ki “nesnel gerçeklik kendisini yansıtan insan zihninden bağımsız olarak vardır” (Afşar, 2011, akt. Baloğlu, 2016: 121).

Bilim ve sanatta, buna bağlı olarak sinemada da gerçekliğin üretimi kadar algılanışı da farklılıklara açık olmuştur (Gök, 2007: 113). Sinemasal gerçeklik doğal bir gerçeklik değildir, inşa edilmektedir. Gerçeklik bir toplumun ideolojik, politik, ekonomik ve kültürel pratikleri ile anlamlandırma yolları içinde biçimlenmektedir (Zavarzadeh, 1991: 92). Böylece sinemasal gerçekliğin özünde iki defa inşa edildiği söylenebilmektedir; ilk olarak yönetmenin kadraja yerleştirdiği kendi gerçekliği, ikinci olarak filmin alımlanma sürecinde izleyicinin kendi gerçekliği. Ancak bunların ikisi de dünyanın kendi gerçekliği değildir.

Sinema kuramlarından gerçekçi kurama göre sinema özünde gerçeğin sanatıdır. Bu kuramın en önemli temsilcileri olan André Bazin ve Siegfried Kracauer sinemanın gerçekliği olduğu gibi kaydedebildiğini ve bunun bir sanat olarak sinemanın en temel özelliklerinden biri olduğunu savunmaktadır. Gerçeklikle ilişkisinde film gerçekliğin kayıt aracı olarak yer almaktadır. Üstelik kaydetmekle kalmamakta, aynı zamanda yeniden sunmaktadır. Bazin ve Kracauer’e göre bu özellik kurmaca filmlerde dahi filmin çıkış noktası yapılmalıdır (Gök, 2007: 114, 117; Atam, 2010: xx).

Ancak sinema kendi gerçekliğine sahiptir (Gök, 2007: 116). Bir filmin anlatısındaki bütün öğeler filmin kendi mantıksal çerçevesinde bir araya gelerek anlamlı bir bütün oluşturmaktadır (Baloğlu, 2016: 124). Bazin sinemasal gerçekliğin hiçbir şekilde gerçekliğin kendisi olamayacağına dikkat çekmektedir. Sinemada anlatılan kurmacadır. Sinemanın kurmaca gerçekliğiyle dünyanın kendi gerçekliği her ne kadar yakın bir ilişki içinde olsalar da aynı gerçeklik değildirler. Fakat sinemanın gücü, kaynağını bu gerçeklikten almaktadır (Atam, 2010: xx). Sinemasal gerçeklik tüm bu gerçekliklerin dışında kendi gerçekliğini oluşturmaktadır.

Atam (2010) gerçekçi kuramın savunduğu bakış açısının sanat ve sinema tarihinde ispatlandığını ileri sürmektedir. Bu görüşünü şöyle açıklamaktadır (xxi):

“[...] gerçek anlamda kuramsal olan, hatta sanatsal olan bizzat gerçeklikle sinemanın kurduğu bu yoğun ilişki üzerine kurulabilir tezi, bizzat sinema tarihi açısından doğrulandı. İnsan yapımı özelliğine zerre kadar beis düşürmeden son derece gerçekçi ve gerçekliği yetkin bir şekilde kavrayabilen eserler büyük sinema eserleri olarak görüldü.”

Gerçeklik ile sinemanın ilişkisinde değinilmesi gereken bir diğer nokta sinemanın her zaman doğaya öykünen bir sanat olmasıdır. Aslında doğaya öykünerek gerçekliği ifade etme çabası bütün sanat dallarında bulunmaktadır. Sanatçılar ilk çağlardan beri sanatlarını icra ederken gerçeği taklit etme kaygısı taşımışlardır. Bunu yaparken de kurmaca yöntemini kullanmaktadırlar (Kozan, t.y.).

Sinemada ise kendi mantıksal anlam bütünlüğü içinde var olan sinemasal gerçeklik, bütünlük, öz ve uyumu vurgulayan “mimesis”ten doğmaktadır (Gök, 2007: 116). Temel olarak tüm sanatların mimesise dayandığı düşüncesiyle sıkça karşılaşılmaktadır. Mimesis için “nesne ve olayların taklit edilmesi” (y.y., 2013: 21) veya “doğa ve insan davranışının sanatta taklide dayanan temsili” (Gök, 2007: 116) gibi tanımlamalar yapılmaktadır. Taklitle sanatı (şiiir sanatını) Aristoteles (2013: 39-40) insanın kendi doğasına özgü iki özellelikle ilişkilendirmektedir. Bunlardan birincisi insanda doğuştan var olan taklit isteğidir. Bu taklit isteği ve doğasında olan, ilk bilgilerini borçlu olduğu taklit yeteneği insanı diğer canlılardan ayırmaktadır. İkinci özellik ise yine insana özgü olan taklit ürünlerden hoşlanmadır. Bu hoşlanma geçicidir ve öğrenmekten doğan bir hoşlanmadır.

“Bu durumda taklit isteği insanlarda doğuştan var olduğuna ve aynı şey harmoni ve ritmin uyandırdığı duygular için de geçerli olduğuna göre, bu işler için yetenekli olan ve yeteneğini zamanla geliştiren insanlar, öncelikle uzun süre düşünmeden ortaya koydukları denemelerini geliştirerek şiiir sanatını ortaya çıkarmışlardır” (a.e.: 40).

Aristoteles’in Antik Çağ’da şiiir için yazdıkları günümüzde diğer sanatlar ve sinema sanatı için hala geçerlilik taşımaktadır. Sinemada gerçekliği kaydetme ve sunma çabasının insanların içinde doğal olarak var olan taklit etme isteğinden ileri geldiği söylenebilmektedir.

Bir olgunun gerçekliği farklı farklı algılanıp farklı yorumlansa da bu gerçekliği ve sinemasal gerçekliği birbirine en çok yaklaştıran bağımsız sinemadır. Sinemasal gerçeklik tartışmaları içinde bağımsız sinema bu yüzden ayrı bir yerde durmaktadır. Zira bağımsız filmler toplumla ilgili gerçeği anlatma kaygısı taşımaktadırlar (Ortner, 2013: 50). Buna dayanarak bağımsız sinema gerçekliği endüstriyel sinemaya göre topluma ve bireye daha yakın ve daha tarafsız sunmaya çalışmaktadır. Kendi gerçekliğini oluştururken çok daha az yorum katmaktadır. Bu şekilde ana akım filmlerden farklılığını ortaya koymaktadır.

2.3. Bağımsız Türk Sineması

Türkiye’de bağımsız sinema için kimden ve nereden bağımsız olduğu sorusu sorulduğunda, bağımsız kavramının film endüstrisinin büyük stüdyolarından finansal anlamda bağımsız olmak anlamından ziyade, daha çok yapılan filmlerin içeriği açısından bir bağımsızlığın söz konusu olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bağımsız Türk sineması içerik olarak gerek tüm toplumu kapsama çabasıyla temel sorunlar ile bireysel ve toplumsal konulara değinmekte gerekse ana akım sinemanın işlediği konuları yeni bir bakış açısıyla izleyiciye sunmaktadır (Erbalaban Gürbüz, 2015: 267).

Bağımsız Türk sineması dünyanın diğer bağımsız sinemalarıyla bazı ortak özelliklere sahiptir. Örneğin Türkiye’de 1990 sonrası yeni veya bağımsız olarak tanımlanan sinemaya, Amerikan bağımsız sinemasında olduğu gibi, ana akım film endüstrisi ile olan ilişkisi yön vermektedir. Bağımsız Amerikan sineması için geçerli olan ticari bir sistem içerisinde var olma durumu bağımsız Türk sineması için de geçerlidir. Buna rağmen yeni içerikler ve üslup oluşturmak için hareket etmek de iki geleneğin ortak özelliklerinden biridir (Akser, 2015: 133; Erbalaban Gürbüz, 2015: 271).

Biçimsel ve içeriksel açıdan daha detaylı bakıldığında bağımsız Türk sinemasının daha çok yeni denemeler kaygısı taşıdığı görölmektedir. Bağımsız Türk sinemasının yeni nesil yönetmenleri kendilerini ana akım sinemanın eğilimleri dışında tutmakta, biçimsel ve içeriksel anlamda daha önceki kuşaklardan farklı bir sinema denemektedirler (Yiğit, 2014: 7). Genel olarak sinemada pek anlatılmayan, sıradan

insanların sıradan hayatlarını hikâye etme yoluna gitmektedirler. Bunu yaparken de eski sinemacılardan daha farklı bir gerçekliğe dayanmaktadırlar. Popüler olma endişesi taşımadan, seyircilerin beklentilerine değil, kendi tercihlerine uygun hikayeleri, kendi dillerini ve tarzlarını oluşturarak anlatmaktadırlar (a.e.). Akser (2015) ise bu yönelimin öncelikli olarak fon ve finansman sağlama mekanizmaları ve dağıtım kanallarıyla doğrudan ilişkili olduğunu öne sürmektedir. Buna bağlı olarak sinemacılar apaçık politik temalardan kaçınmakta, bireysel hikayelere yönelmektedirler (134).

1990’lardan itibaren sinema salonlarının Hollywood filmlerinin egemenliği altına girmesi, özel televizyon kanallarının birbiri ardına yayına başlaması gibi faktörler ile tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de 2000’li yıllarda dijitalleşmenin artması yeni bir sinema anlayışına sahip bağımsız yapımcı ve yönetmenlere yeni film yapım imkanları yaratmıştır. Dijital kameralar ile kurgu için gerekli donanım ve yazılımlara erişim kolaylaştıkça bağımsız yapımların sayısında artış görülmüştür. Ayrıca sinemaya Kültür Bakanlığı ile Eurimages gibi ulusal ve uluslararası kurum ve kuruluşlar tarafından destek verilmesi, TRT ve özel televizyonların desteği, sponsor ve daha yeni olarak kitle fonlama gibi uygulamaların hayata geçmesi bağımsız sinemanın canlanmasına yol açmıştır (Akser, 2015: 133; Erbalaban Gürbüz, 2015: 273; Parlayandemir, 2016: 71). Yine bu dönemde bağımsız film yönetmenleri kendi yapım şirketlerini kurmaya başlamış veya kendileri finansman sağlayabilmek için girişimde bulunmuşlardır (Parlayandemir, 2016: 71).

1990 ve 2000’ler bağımsız Türk sineması Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem ve daha genç kuşaktan Emin Alper gibi kıymetli yönetmenler kazanmıştır. Bu yönetmenler sinemaya kentte yaşamın samimi tasvirlerini sunmuşlardır. Kentle ilişkili olarak özellikle kentli bireyin yabancılaşması konusunu irdelemişlerdir (Akser, 2015: 133; Erbalaban Gürbüz, 2015: 274). Bu sinemacılar “hem toplumsal alana hem de kişisel varoluşa dair sorularını ve çözümlerini kamera aracılığıyla dile getirmişlerdir. [...] filmlerinde yer alan karakterler kadar onları çevreleyen toplumsal düzen ve gündelik hayat yönetmenin topluma yönelik bakış açısının temsili olarak karşımıza çıkmaktadır” (Erbalaban Gürbüz, 2015: 274).

Bu filmlerde yalın bir dil ve anlatı yapısı tercih edilmektedir. Yönetmenler hikayeyi minimal bir ifadeyle anlatmaktadır. Filmlerde diyaloglar değil, görsel öne çıkmaktadır. Bu filmlerin bir başka karakteristik özelliği genel çekimler ve uzun planlardır. Son olarak

“minimal anlatının gereği olarak genellikle özdeşleşmeci bir izleyicilik dayatmayan ama özdeşleşmeci bir izleyiciliğe olanak sağlayan bu filmler kahramanlarının yaşadığı deneyimler üstünden izleyicisine çeşitli meseleler hakkında farkındalık sunmanın yanı sıra izleyicisinin genel itibarıyla sınırlı ve o konu hakkında farkındalığa sahip belirli bir kitle olması hasebiyle sinemasal yetkinliği incelemektedirler” (Parlayandemir, 2016: 73).

Bu yönetmenlerin sinemasında filmin kentle ilişkisinin doğrudan değil, dolaylı olduğu söylenebilmektedir. Bu filmlerde sinemasal mekân olarak kentler kullanıldığında, daha çok gelir düzeyi düşük alt sınıf ile kentsel yoksunlukların da ele alındığı görülmektedir. Örneğin gecekonduklara odaklanan filmlerde, alt ve üst sınıf farkları nedeniyle gerilim ve çatışma çıkması betimlenmektedir (Yiğit, 2014: 7, 11).

Bağımsız Türk sinemasının kentle kurduğu ilişkide sinemasal mekân olarak İstanbul öne çıkmaktadır. Yalnızca ana akım değil, bağımsız sinemanın da merkezi İstanbul'dur (Parlayandemir, 2016: 82). Geçmişten beri film yapımcıları, yönetmenler ve oyuncuların yaşadığı kent olması itibarıyla İstanbul doğal bir tercih olarak adeta bir film platosu vazifesi görmüştür.

Ancak son dönem yapımlarda anlatının kentten taşraya kaydığı görülmektedir. Parlayandemir (2016, 82) bunun film yapım maliyetlerini azaltmak için tercih edildiğini belirtmekte ve ayrıca artan dijitalleşme ile birlikte bu tercihin yaygınlaşacağını öngörmektedir.

2.4. Festivaller

Film festivallerinin sinema sektöründe önemli bir yeri vardır. Festivaller farklı tema, bölüm ve yarışmalarla çeşitli sinema tartışmaları için ortam hazırlamaktadır. Film kültürünü ulusal ve uluslararası alanda yaymak için olanak sunmaktadırlar.

Festivallere katılan filmlerle tek bir platformda farklı toplumların kültürlerine ve sinema kültürlerine ışık tutulmaktadır. Ayrıca film biçim ve estetiği bakımından sinemada güncel eğilimler gözlemlenebilmektedir. Böylece film festivalleri film endüstrisinin ve film kültürünün gelişimini yansıtarak sinema endüstrisi için bilgi alışverişi ve yeni iş birliklerine imkan sağlayan bir platform teşkil etmektedirler (Wasilewski, 2009: 301-302).

Bağımsız Türk sineması açısından bakıldığında da festivaller her zaman filmlerin, yönetmen ve yapımcılarının seyirciyle buluşabilmesi için araç olmuşlardır, hatta bağımsız Türk sineması seyircisinin çoğunlukla festival seyircisi olduğu söylenebilmektedir (Parlayandemir, 2015: 57, 67). Akser bunun nedenlerini ve sonuçlarını şöyle açıklamaktadır:

“Türk bağımsız sinemasının yaygın ve halkça kucaklanan bir üretim biçimi olmasının önünce şu engeller bulunmuştur: Film endüstrisinin ekonomisi, Avrupa özentisi ve sansür. 1970’li yıllarda sinemacıların göreceli bağımsızlığı 1980 yılında askeri darbe tarafından ezildi. 1980 sonrası dönemde Türkiye’de bağımsız sinema filminin son vardığı nokta kişisel ama politik, dijital bir festival sinemasıdır. Bu estetik, kentsel yabancılaşmanın eleştirildiği bireyci sinemadır” (Akser, 2012, akt. Parlayandemir, 2015: 67-68).

Festivallerde seyirciyle buluşma şansı yakalayan filmlere aynı ilginin endüstriyel açıdan gösterildiği söylenememektedir (Parlayandemir, 2011: 128). Ancak Türkiye’de ilgi gösterilmese bile bağımsız Türk sineması yapımları için konuşulursa, yine de yurt dışında Türkiye’yi temsil ettikleri uluslararası film festivallerinde tanınmakta ve takdir edilmektedirler (Akser, 2015: 134).

Film festivallerinin Türkiye özelinde önemi ana akım sinema salonlarında kendine yer bulamayan sinemacılar ve yapımlarının seyirciyle buluşabildikleri bir platform teşkil etmelerinden ileri gelmektedir. Film festivallerinde gösterilen filmler yalnızca değilse de çoğunlukla bağımsız yapımlardır. Dolayısıyla bu tez çalışmasının alan araştırmasında örneklemin belirlenmesinde doğal bir kriter olmuşlardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KENTLERİN DİJİTALLEŞMESİNİN BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASINDA TEMSİLİNE DAİR NİTEL ARAŞTIRMA

Tüm kültürel ürünler gibi filmlerin çözümlenmesinde temsil kavramı önemli bir rol oynamaktadır (Kırel, 2018: 400). Dolayısıyla tezin alan araştırması kısmına geçmeden önce temsil kavramını kısaca açıklamak yerinde olacaktır.

3.1. Temsil Kavramı

Temsil, anlamın üretildiği sürecin temel parçası olarak görülebilmektedir. Bu süreçte bir anlamlandırma sistemi, bir dil, kullanılmaktadır. Bu aynı zamanda, dünyadaki hiçbir nesne, insan veya olayın kendi başına sabit bir anlama sahip olmadığı önermesini taşımaktadır (Hall, 2017: 23, 81). Bu bağlamda sinema da bir dil olarak ele alınmalı, sinemasal anlatının da dil gibi yapılandırıldığı ve buna bağlı olarak her sinemasal eylemin bu dilin bir ögesi olduğu unutulmamalıdır (Çam, 2016: 16).

Çam (2016: 15), Kennedy & Lukinbeal'ın çalışmasına (1997) atıfta bulunarak, bu yazarların sinemasal temsili biçimlendiren birçok unsur olduğuna dikkat çektiklerini belirtmektedir. Bunların ilki toplumsal çevredir; temsil toplumsal çevrenin içinde biçimlenmektedir. Buna ek olarak sinema yapımcısı veya yönetmeninin sahip olduğu birtakım kültürel değerler ve ideolojiler, sinemasal anlatı ile onun renk ve ışık gibi araçları, konunun aktarımı ve film türü gibi değişkenler sayılabilmektedir.

Sinemada temsil edilen kentsel mekânlar fiziki gerçekliğe uygun bir şekilde “gerçek” veya baştan sona imgesel veya eğretilmeli olabilmektedirler (Çam, 2016: 16). Çam (2016: 20) Lukinbeal & Zimmermann'ın (2006) gerçekliğin temsille bağlantısına ilişkin olarak “toplum tarafından gerçek kabul edilen bir olguyla onun temsilinin örtüşmesi” ifadesini kullandıklarını belirtmektedir. Fakat aynı zamanda sinemasal gerçeklik de denebilecek temsilin gerçeğin önüne geçebileceğini de eklemektedir.

Stuart Hall (2017) anlamın dil yoluyla üç farklı yaklaşım içinde temsil edildiğini belirtmektedir: yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı yaklaşım.

- Yansıtıcı yaklaşım: Bu yaklaşıma göre dil bir ayna işlevi görmektedir. Dünyada halihazırda nesnelere, bireylerde, düşüncelerde, olaylarda bulunan gerçek anlamı yansıtmaktadır.
- Kasıtlı yaklaşım: Yansıtıcı yaklaşımın tam tersidir. Bu yaklaşıma göre kişi, dil aracılığıyla dünyaya dair kendi yorumunu dayatmaktadır. Dil yazarın vermeye çalıştığı anlamı anlatmaktadır.
- İnşacı yaklaşım: Dilin sosyal karakteriyle ilişkilidir. Anlam sabit değildir. Anlamı kavramları, temsil sistemlerini, işaretlerini kullanarak kişiler inşa etmektedirler. Bu çalışmada inşacı yaklaşım benimsenmektedir.

3.2. Çalışmanın Amacı ve Sorunsalı

Bu çalışma kentlerin dijitalleşmesine sinema aracılığıyla bakmayı amaçlamaktadır. Bunun için bağımsız Türk sinemasına odaklanmaktadır. Bu çalışmanın temel sorunsalı kentin dijitalleşmesinin, endüstriyel sinemaya göre gerçekliği daha tarafsız ve olduğu gibi ortaya koyan bağımsız sinemada –bu çalışma özelinde bağımsız Türk sinemasında– temsil edilip edilmediği ve bu söz konusuysa ne şekilde ve ne derecede temsil edildiğidir.

Çalışmanın amacı aşağıdaki amaç-soru cümleleriyle ifade edilmektedir. Ana araştırma sorusu şöyle şekillenmiştir:

- Bağımsız Türk sinemasında kentlerin dijitalleşmesi temsil edilmekte midir? Temsil ediliyorsa ne şekilde temsil edilmektedir?

Buna bağlı olarak öncelikle aşağıdaki alt sorulara yanıt aranmıştır:

- > Kentlerin dijitalleşmesi ne anlama gelmektedir? Kent yaşamı dijitalleşme ile nasıl dönüşmektedir?
- > Bağımsız sinema ve bağımsız Türk sineması ile kastedilen nedir? Bağımsız sinemanın gerçeklik ve sinemasal gerçeklikle ilişkisi nedir?

Bu iki alt soru tezin ilk iki bölümünde ele alınmıştır. Araştırmanın ana sorusuna ise alan araştırması olan bu bölümde yanıt aranacaktır.

3.3. Evren ve Örneklem

Bağımsız Türk sinemasında kentlerin dijitalleşmesinin temsilini araştırmak için, son beş yılda* Türkiye'nin en köklü üç film festivali olan Antalya Film Festivali, Adana Film Festivali ve İstanbul Film Festivali'nde gösterilen yerli, uzun metraj, kurmaca yapımlar çalışma evreni olarak belirlenmiştir. Bu çerçevede içinde filmler listelenmiştir.

Örneklemin belirlenmesinde amaçlı örneklem yöntemi kullanılmıştır. Örneklemi belirlerken temsil yeterliliğine zarar vermeyecek en küçük sayının bulunması amaçlanmıştır. Bunun için bazı kriterler belirlenmiştir. Öncelikle filmin anlatısının İstanbul'da geçiyor olması gerekmektedir. İstanbul Türkiye'nin en büyük ve nüfus yoğunluğunun en yüksek olduğu kentidir. Dünyada nüfusu on milyonun üzerinde olan mega kentlerden biridir. Kentleşme, kentsel dönüşüm tartışmalarının en yoğun yaşandığı, sürdürülebilirlik hedeflerinin en geçerli olduğu kent de yine İstanbul'dur.

Bu kritere uygun filmlerin listelenmesinden sonra festival ve festival dışında izleyiciye ulaşmış olma şartı aranmıştır. Ayrıca filmin birden çok ve birbirinden farklı mekânda geçiyor olmasına dikkat edilmiştir. Çünkü amaç, en çok temsil mekanizmasına sahip filmleri bulmaktır. Bir diğer kriterse, kentlerde dijitalleşme ve dijital dönüşümün bir kentsel dönüşüm olmasından yola çıkılarak filmin temalarından birinin kentsel dönüşüm olması olarak belirlenmiştir. Çalışmanın amacına uygun olarak örnekleme olabildiğince nesnel olarak belirlemek için bu kriterler oluşturulmuştur. Sonuçta aşağıdaki filmler örnekleme girmiştir:

Çekmeköy Underground (2014)

Takım: Mahalle Aşkına (2015)

Rüya (2016)

* 2014-2018 aralığı belirlenmiş, ancak çalışmanın 2019'da devam etmesi nedeniyle 2019 yılında gerçekleştirilen İstanbul Film Festivali evrene dahil edilmiştir.

Babamın Kanatları (2016)

Son Çıkış (2018)

Saf (2018)*

3.4. Yöntem

Araştırma yöntemi olarak nitel içerik çözümlemesi belirlenmiştir. Sosyal bilimlerde temel araştırma yöntemlerinden biri sayılabilecek olan içerik çözümlemesi, incelenen metnin içeriğinin ve biçimsel özelliklerinin sistemli ve tarafsız bir şekilde tanımlanması için kullanılan ve çoğunlukla buna dayanan yorumsal bir çıkarımı hedefleyen bir araştırma yöntemidir (Früh, 2001: 25; Çilingir, 2017: 149). Nitel bir çözümleme ise gerçekliğin betimlenmesi ve açıklanması için önemli bir işleve sahip olduğundan bu çalışma için tercih edilmiştir (Özdemir, 2010: 325). Buna ek olarak filmlerin çözümlenmesinde mizansen eleştiriden de faydalanılmaktadır.

3.5. Örnekleme Oluşturan Yapımların Yer Aldığı Festivaller

3.5.1. Uluslararası Antalya Film Festivali

Uluslararası Antalya Film festivali 1964 yılından bu yana Türkiye’de düzenlenen önemli bir festival olup 2015’ten önceki ismi Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali’dir. Ödülle festivalin adının yan yana olmasının hoş karşılanmamasından dolayı Altın Portakal 2015 yılında festival isminden çıkartılmıştır (Radikal, 2015). Antalya Büyükşehir Belediyesi ve Antalya Kültür Sanat Vakfı tarafından gerçekleştirilen Antalya Film Festivali Türkiye’de yapılan en köklü film festivali olmaktadır. 1950-1953 yılları arasında gerçekleştirilen festivallerin Antalya halkının büyük ilgisini çekmesi sonucu 1959 yılında Antalya Festivali düzenlenmiştir. 1960 yılında yapılan darbe sonucu festival o sene yapılamamıştır. Aynı şekilde 1980

* Bu küme oluştuktan sonra yıllara göre bir dağılım yapılması da uygun bulunmuştur. 2016 tarihli iki filmden biri olan Babamın Kanatları 2016 yılının Aralık ayında vizyona girmiş, 19 hafta vizyonda kalmıştır. 2017 yılında izleyicisiyle buluşmaya devam ettiği için örnekleme kalmıştır. Benzer olarak yapım yılı 2018 olan iki filmden Saf, Babamın Kanatları ile temaları ve hikayesini anlattığı karakterlerin demografik yapıları örtüştüğü için temsil çeşitliliği gözetilerek örneklemeden çıkarılmıştır.

tarihinde yapılan darbe sonucu da 1980 yılında festival yapılamamıştır. En son 2018 yılında 55.'si düzenlenmiştir.

3.5.2. Uluslararası Adana Film Festivali

Adana Belediyesi ve Adana Sinema Kulübü'nün öncü olduğu "Altın Koza Film Şenliği" adıyla ilk kez 1968 yılında düzenlenen etkinlik, Çukurova'nın ürünü pamuğa ithaf edilerek "Altın Koza" olarak anılmıştır. 1973 yılına kadar seyirciyle beş sefer buluşan festival ekonomik zorluklar sebebiyle on sekiz sene yapılamamıştır. 1992 yılında Ulusal Uzun Film Yarışması ile Altın Koza Kültür ve Sanat Festivali tekrar başlamıştır. Öğrenci Filmleri Yarışması yaparak bu kategoride ilk kez ödül veren festival olmuştur. 1998 yılında olan Adana depremindeki depremzedelere yardım amaçlı o yıl yapılacak olan festivalin bütçesi depremzedelere bağışlanmıştır. 1999 yılındaki Marmara depreminin ardından ulusal yas sonucu festival yapılamamıştır. 1999 tarihinden sonra kültür sanat etkinliklerine devam eden festival 12. Altın Koza Kültür ve Sanat Festivali'ni yedi yıllık aradan sonra 2005 yılında gerçekleştirmiştir (Adana Film Festivali, 2019). 2018 yılında 25.'si düzenlenmiştir.

3.5.3. Uluslararası İstanbul Film Festivali

İlk olarak "Sanatlar ve Sinema" konseptli bir film haftası olarak 1982 yılının yazında altı filmin gösterimini yaparak başlayan İstanbul Film Festivali, 1983 yılında "Uluslararası İstanbul Sinema Günleri" ismiyle otuz altı filmi bir ay boyunca izleyicilere sunmuştur. 1984 ile birlikte nisan aylarında organize edilen "Sinema Günleri" isimli bir etkinlik şeklini almıştır. Şakir Eczacıbaşı'nın destek olmasıyla beraber etkinlik kapsamında bir tane uluslararası bir tane de ulusal iki adet yarışmalı bölüm oluşturulmuştur. Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu (FIAPF) tarafından Sinema Günleri'nin, özel konulu, yarışmalı festivaller arasına alınmasıyla "İstanbul Film Festivali" ismini almıştır. Sinemada İnsan Hakları bölümü 2007 yılında yarışmalı bir bölüm olmuştur. Yalnızca İstanbul Film Festivali'nde verilen bu ödül Avrupa Konseyi fonu Eurimages desteği ile verilmektedir. İKSV Yönetim Kurulu Başkanı Şakir Eczacıbaşı'nın 2010 yılında vefat etmesi ile Uluslararası Yarışma Altın Lale Ödülü Eczacıbaşı topluluğunun desteğiyle 2010

yılından bu yana Şakir Eczacıbaşı anısına verilmektedir. En İyi İlk Film ödülü 2013 yılından bugüne genç yaşta vefat eden Seyfi Teoman adına verilmektedir. Belgesel sinemayı desteklemek için 2015 yılında belgesel kategorisi, daha sonra 2016 yılında kısa film kategorisi yarışma kapsamına alınmıştır (İKSV, 2019).

3.6. Bulgular ve Tartışma

3.6.1. Çekmeköy Underground

Filmin Künyesi

Yönetmen:	Ayşim Türkmen Keskin
Senaryo:	Ayşim Türkmen Keskin
Görüntü Yönetmeni:	Vedat Özdemir
Yapımcı:	Ayşim Türkmen Keskin
Oyuncular:	Can Sıpaşi, Kerem Can, Gözde Kocaoğlu, Barış Gönenen, Aslı Menaz, İsmail Karagöz, Ayşe Selen
Tür:	Dram, Müzikal
Süre:	96 dakika

Yapımcılığını, senaristliğini ve yönetmenliğini Ayşim Türkmen Keskin'in üstlendiği *Çekmeköy Underground* filminde hikaye bir gecekondu mahallesindeki gençler üzerinden şekillenmektedir. Gençler arabesk rap müzikle ilgilenmekte, yetenek yarışmasına hazırlanmaktadır. Tarık'ın abisi Küllü Harap Cemal hapisten çıkmak üzeredir. Yeni stüdyolarına yerleşip klip çalışmasına başlarlar. Berfin Almanya'dan gelip ailesiyle gecekondu mahallesinin yanındaki güvenli lüks siteye yerleşir. Arka planda mahallenin kentsel dönüşüm ve rant meselesi vardır.

Çekmeköy Underground filmi tek odadan oluşan stüdyo sahnesiyle başlar. Tarık tuğlalardan örülü, ne sıvası ne de boyası olan duvarın üstüne bir Müslüm Gürses posterini yapıştırır. Ayşe'nin elinde dijital bir kamera vardır. Stüdyoda klip çekerler. Mekânda dijital olan tek şey kameradır. Fakat daha sonra bir gece sahnesinde Ferhat dizüstü bilgisayarla çekecekleri klip için figür araştırır. Bunların tamamı bireysel kullanıma özgüdür. Ayrıca anlatı boyunca karakterler sıklıkla akıllı cep telefonu ile görüşür, birbirlerine fotoğraf gösterir veya telefonu yalnızca görüşme amaçlı kullanır. Fakat hiçbir kentlerin dijitalleşmesini doğrudan temsil etmemektedir.

Tarık hapisten çıkan Cemal'e evde abisi hapisteyken aldığı masaüstü bilgisayarda Facebook'u gösterir, ne olduğunu açıklar. Sosyal ağlar anlatıya dahil olur. Böylece internet ve ağ, ağa bağlı olma pratikleri temsil edilmiş olur. Ancak sosyal ağlardaki bireysel katılım kentin kendisiyle ilişkili değildir. Kentin kendi unsurlarıyla ağa bağlı olması, nesnelere interneti vb. unsurlar filmde yer almamaktadır.

Gecekondu mahallesinde kentsel dönüşüm meselesi vardır. Bu tema arka planda usulca yer almaktadır. Kentsel dönüşüm, inşaat, emlak, rant gibi konular çoğunlukla söylem düzeyinde kalmakta, görsel olarak pek karşımıza çıkmamaktadır. Beş yıl hapiste kaldıktan sonra evine dönen Cemal, sık sık mahallenin çok değiştiğini, oraları artık tanımadığını söyler. Oto yıkama dükkanının sahibi, kiracısı olan Ferhat'a artık çıkması gerektiğini, anlaşma için tehdit edildiğini anlatır. Ferhat çok sevdiği oto yıkamayı kurtarabilmek için uyuşturucu işine girer. Elde ettiği parayı dükkan sahibine verir ancak adam parayı kabul etmez, başka işler döndüğünü söyler. Ferhat dükkanı kurtarmak için hayatını mahveder ama boşunadır. Kentsel dönüşümün anlatıdaki en önemli sonucu budur.

Kentsel dönüşüm temasının söylem üzerinden ilerlemesinin istisnalarından biri Berfin ve Tarık'ın önünde oturdukları inşaat halindeki bina olmuştur. Binanın betonu dökülmüş ama inşaat yarım kalmış gibi bir görünümü vardır. Ancak bu da kolay anlaşılabilir. Karakterlere odaklanan yakın çekimler, arka plandaki binanın özelliklerini seçmeyi güçleştirmektedir.

Diğer istisna ise gecekondu mahallesine inşa edilen lüks sitelerdir. Lüks siteleri gecekondularından yüksek duvarlar ayırmaktadır. Duvarların üstünde dikenli tel, sitelerin etrafında güvenlik kameraları vardır. Bu sitelerden birinde oturan Berfin "Her tarafta kamera var ya" diyerek şaşkınlığını ifade eder. Arkadaşı ise "Alışırısın" diye cevap verir. Güvenlik kamerası filmde tekrar eden bir öğedir. Kamera dijitalleşen kentin gözetim mekanizmalarını temsil etmektedir. Gözetim güvenlik gerekçesiyle meşrulaşmaktadır. Aslında güvenlik konusu birkaç kere gündeme gelmektedir. Sitenin giriş kapısında güvenlik çalışmaktadır. Tarık ve Berfin'in arasında sokakların tehlikeli olduğuyla ilgili bir kısa konuşma geçer. Bir kere de Tarık'ın içinde olduğu araba polis tarafından durdurulur, üst araması ve GBT (genel bilgi taraması) yapılır. Kişilerin

verilerinin saklandığı veri tabanında tarama yapılır. Tarık daha sonra “Sabah akşam GBT!” diyerek isyan eder. GBT uygulamaları gözetimin bir başka boyutudur. Dolayısıyla bu filmde kentlerin dijitalleşmesine ilişkin olarak gözetim unsurunun kendine geniş yer bulduğu söylenebilmektedir.

Sonuç olarak bir altkültür anlatısı olarak nitelendirilebilecek *Çekmeköy Underground* filminde dijital teknolojilerin yer aldığı ancak kentlerin dijital dönüşümüne dair unsurların sınırlı temsil edildiği söylenebilmektedir. Dijital teknolojiler bireysel olarak kullanılmakta, bunlar arasında akıllı telefonlar öne çıkmaktadır. Kentsel boyutta ise filmde bir gözetim eleştirisi yapılmaktadır. Gözetimin gerekçesi güvenlik zeminine oturtulmaktadır. Güvenlik kameraları ve GBT uygulamaları filmde yer almaktadır. Filmin bütününe bakıldığında ise kentlerde dijitalleşmenin temsili bunlarla sınırlı kalmaktadır.

3.6.2. Takım: Mahalle Aşkına

Filmin Künyesi

Yönetmen:	Emre Şahin
Senaryo:	Emre Şahin , İnan Temelkuran
Yapımcı:	Tamer Üner, Emre Şahin, Kerem Özerdoğan, Kelly McPherson
Görüntü Yönetmeni:	Clint Lealos
Oyuncular:	Sinan Bengier, Uğur Uzunel, Kaan Turgut, Fırat Tanış, Yağız Can Konyalı, Beyza Şekerci, Pascal Nouma, Mehmet Özgür, Erkan Kolçak Köstendil, Ayça Erturan, Özgür Emre Yıldırım
Tür:	Dram, Komedi, Spor
Süre:	104 dakika

Takım: Mahalle Aşkına filmi kentsel dönüşüm geçiren bir mahalleyi merkeze almaktadır. Mahallenin merkezinde de bir hala saha vardır. Kentsel dönüşümü gerçekleştiren inşaat şirketi halı sahayı satın almak istemektedir ama aynı zamanda sahayı işleten mal sahibi satmak istememektedir. Şirketin adamları bir gece halı sahaya gelip mal sahibini tehdit eder, kafasına torba geçirir ve sonuç olarak yaşlı adam ölür. Sahayı devralan oğulları da satmak istememektedirler ancak borçları onları düşündürmektedir. Evin küçük oğlu Turgay çözüm olarak para ödüllü bir futbol

turnuvasına katılmayı teklif eder. Takım kurulmaya başlar, mahalleli turnuvaya hazırlık sürecinde tek yürek olur.

Takım: Mahalle Aşkına dış mekân gece çekimleriyle açılır. Üst üste bir kent uzak çekimi, sokak lambasına dolanmış kabloların dikkat çektiği bir sokak planı, balkona gerilmiş ipe asılı çamaşırlar ve bir üst geçit görünür. Filmin adının gözükmemesinin ardından mahalleyi tanıtan planlar gelir. Mavi dolmuş, gece sokakta oynayan çocuklar, mahalle bakkalı gibi görüntülerle birlikte mekânın gelir düzeyi düşük insanların oturduğu bir mahalle olduğu bilgisi verilir.

Ardından bir evin terasında, yemek sofrasında oturan aileye geçer. Arkada bir çanak anten görünmektedir. Çanak antenin analog uydu alıcısına mı yoksa dijital uydu alıcısına mı bağlı olduğu konusunda bir bilgi yoktur. Sofradakiler çeşitli konulardan bahsederler. İlk olarak Turgay'ın okul durumu gündeme gelir. Açık öğretimde okumaktadır. Babası okula hiç gidip gitmediğini, okulun kitabı olup olmadığını sorar. Turgay eğitimin “internette, televizyonda filan” gerçekleştiğini söyler. Filmdeki ilk dijitalleşme temsili budur. E-eğitim sistemleri eğitimin dijitalleşmesine örnek teşkil etmektedir.

Sofradaki bir diğer konu halı sahanın durumudur. Halı sahayı kentsel dönüşüm için almak isteyenlerin o gün geldikleri ama sahibinin satmak istemediği konuşulur. Üstünde olduğu arsanın değerinden bahsedilir. Böylece kentsel dönüşüm teması da izleyiciye sunulur. Mahalleli ile büyük inşaat firması arasında bir çatışma vardır. Evler yıkılacak, yerlerine daha yenileri dikilecektir. Mahallede dumanı tütmeekte olan bir sorun tanıtılmış olur.

Halı sahanın yanındaki ufak binada sahanın işletmesi yürütülmektedir. İçeride tüplü televizyon, VHS ve DVD oynatıcı bulunmaktadır. Ayrıca eski tip monitörlü bir masaüstü bilgisayar ve çevirmeli telefon da mevcuttur. Teknolojiyi yakından takip etmedikleri veya buna imkanları olmadığı belli olur. Yine de Turgay o eski bilgisayar ekranından video izleyebilir.

Babası öldükten sonra Turgay kent manzarasına karşı oturmaktadır. Sıkça olduğu gibi Boğaz, deniz vb. değil, karşısında konutlardan oluşan bir tepe vardır, tepede sivri sivri baz istasyonları görülmektedir. Ardından merhumun ailesi ve

mahalleli camide toplanır. Caminin dışında iş makinesi vardır. Sonra gece çekimlerine geçer. Önde büyükçe bir alanda temel kazılmıştır, arka planda mahalle vardır. Mahallenin içine kadar girmiş bu geniş çaplı inşaat, orada yaşayan herkesi tehdit etmektedir. Onların evleri de kentsel dönüşüm bir parçası olabilir. İş makinesi gece bile çalışır. Hafriyat kamyonları sıraya girmiş beklerler. Bir sonraki görüntü temeli kazılmış inşaatla mahalleyi karşı karşıya getirmektedir. Sol tarafta şantiye alanının kocaman boşluğu, sağda evler vardır. İkisinin arasındaki yolun sonundaysa cami görülmektedir. Şantiyenin boşluğunun arka planında uzakta ışıklandırılmış bir gökdelen ve kentin ışıkları göze çarpmaktadır. Caminin böyle bir kadrajda ortada konumlandırılması, halı sahanın sahibinin hazin sonunu çağrıştırmaktadır. Mahalleyle kentsel dönüşümü ayıran çizgide ölüm durmaktadır.

Bundan sonraki iki çekimden birinde geniş planda iş kulesi tipi çok katlı bir yapının inşaatı ve inşaat alanındaki vinçler, diğerinde sıra sıra çok katlı, yüksek apartmanlar yer almaktadır. Tahminen hepsi konut olan bu binaların pencereleri gece ışıklıdır. Sayısız küçük ışık kaynağı. Bu iki çekim İstanbul'un kaderi olan kentleşmeye dikkat çekmektedir.

Bir sonraki gündüz çekiminde halı sahanın çevre bilgisi verilir. Sahanın çevresindeki binalar gösterilir. Arkadaki tepe dahil çevresi yüksek oranda yeşillik ve ağaçtır. Daha sonraki bir çay bahçesi sahnesi de bölgenin aslında yeşil alan olduğuna ve henüz tahrip edilmemiş olduğuna işaret etmektedir. Film boyunca sahanın geniş planlarına inşaatla ait öğeler yerleştirilmiştir. Ya hemen dışına toprak atılmıştır ya yoldan hafriyat kamyonu geçmektedir ya da kamyonlar park etmiştir. Projenin halı sahayı nasıl sıkıştırdığı, adeta bir çembere aldığı dikkat çekmektedir.

Anlatı filmin başında şantiyenin içine de uzanır. Şirket sahibi, iş makinelerinin arasında dolaşır, ona eşlik edenlerle konuşur. "İstanbul dünya merkezi" olmuştur artık, bu gibi projelere "Katar'dan Almanya'dan para akıyor" denilmektedir, "Devlet güvencesi var"dır artık. Bu ifadeler kentsel dönüşümde rol oynayan güçlü aktörler hakkında fikir vermektedir. Halı sahanın inşaatla mani olduğu da konuşulur, şirket sahibi "Gerekirse kulaklar çekilsin" diye öğüt verir. Yasal yollardan değil, arka

yollardan mafya yöntemleriyle ilerlemek istediği belli olmuştur. Ertesi gün şirket sahibinin şantiyede konuştuğu İdris, halı sahaya ziyarette bulunur, mesajı iletir.

Akşam yemek sofrasında ailenin içinde bulunduğu çıkmaz konuşulur. Arsayı satmaya niyetleri yoktur, ancak borçlar nedeniyle zor durumda oldukları bir gerçektir. Turgay elindeki akıllı telefonuna bakmaktadır. Sokak futbol turnuvası düzenlendiği ve kazanana büyük para ödülü olduğu haberini okur. Heyecanla takım kurup turnuvaya katılmayı kafasına koyar. Kazanırlarsa büyük ödül bütün sorunlarını çözecektir. Turnuvaya katılma fikri, yani hikayedeki en büyük sorunun çözümü akıllı telefondan çıkmıştır.

Buradaki kilit rolü dışında akıllı telefon birçok defa daha karşımıza çıkar. Kentlerin dijitalleşmesini temsil eden bir unsur olmasa da bireysel kullanımda ne kadar yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Gülgün bankta otururken telefonuna bakar, takım minibüsün arkasında seyahat ederken cep telefonuyla video kaydı yapılır, takım antrenmandan sonra selfie çeker. Ayrıca benzer şekilde tablet kullanımı da hikâyeye eklenmiştir. Evde İdris'in şirketinin videosunu tablettan izlerler.

Kent Takım: Mahalle Aşkına filminde çok çeşitli mekânlarda temsil edilmektedir. Sur dibinden Moda'ya, Zeytinburnu'ndan Maltepe'ye uzanmaktadır. Dış mekân ve gece çekimleri ağırlıktadır. Kent manzaraları sıklıkla kullanılmıştır ama bunlar geleneksel güzel İstanbul planlarıyla değil, kentleşmenin ve betonlaşmanın izleyiciye aktarıldığı planlardır. Yalnızca bir kere Turgay ve Gülgün deniz kenarında oturup karşı kıyıyı izlerler. Karşı kıyıda Tarihi Yarımada belli olmaktadır ama bokeh efekti uygulanmıştır. O bir örnekte bile görüntü net değildir. Bu filmde İstanbul, Tarihi Yarımada, Boğaz, köprüler, Ayasofya Müzesi gibi mekânlar değil, kentsel dönüşüm tehdidi altındaki bölgeler ve mahallelerdir.

Her ne kadar kent pek çok mekânda temsil edilmiş olsa da dijitalleşmenin temsili sınırlı kalmıştır. Filmin başındaki e-egitim dijital dönüşümün filmdeki en net temsilidir. Onun dışında dijitalleşme futbol sahalarındaki led ışıklı skor tabelaları ile sınırlı kalmıştır.

3.6.3. Babamın Kanatları

Filmin Künyesi

Yönetmen:	Kıvanç Sezer
Senaryo:	Kıvanç Sezer
Görüntü Yönetmeni:	Joerg Gruber
Yapımcı:	Soner Alper
Oyuncular:	Menderes Samancılar, Musab Ekici, Tansel Öngel, Kübra Kip, Mustafa Kırantepe, Sarp Aydınoglu
Tür:	Dram
Süre:	101 dakika

53. Altın Portakal Film Festivali ve 23. Uluslararası Adana Film Festivali'nde toplam on iki ödüle uzanan *Babamın Kanatları* filminin hikayesi İstanbul'da bir toplu konut şantiyesinde geçmektedir. İnşaat işçilerinin gündelik hayatları ve çalışma koşullarını konu almaktadır. İbrahim bu şantiyede çalışan bir ustadır. Aynı zamanda Van'da yaşayan depremzede ailesine bakmaktadır. İstanbul'daki tek yakını onunla aynı inşaatta çalışan yeğeni Yusuf'tur. İbrahim filmin açılış sahnesinde kansere yakalandığını öğrenir. Artık çalışmaması gerektiği halde sigortasını henüz doldurmadığı için emekli olamaz. Sigortasını ödeyecek parası olmadığı gibi işçilere eksik ödeme yapılmasından dolayı ailesine para göndermekte bile güçlük çeker. Yusuf'un ise inşaat sektöründe yükselme hayalleri vardır.

Film iç mekânda, hastanede doktorun odasında açılır. İbrahim doktorun odasından çıkarken binanın içinden anons sesi gelir. Merdivenlere doğru ilerlerken sıra numarası ilerleme sesi gelir. Hastanede işlem için bekleyen sırasının bir numarator vasıtasıyla düzenlendiği bilgisini verir. Ancak numarayı veren makinenin kendisi görülmez. Filmde açılış sahnesi dışında bir hastane sahnesi daha var. İbrahim sigorta durumunu öğrenmek üzere hastaneye döner, oradan çalışan memurla konuşur. O esnada arkadan yine sıra numarası sesi gelir. Fakat daha önce olduğu gibi çekimde numaratorün kendisi veya sayıların yazdığı bir tabela veya ekran görülmez. Yani hastanede sistemin işleyişi için orada olan dijitalleşmeye dair bilgi yalnızca sesle verilmekte, arka planda ortam sesi olarak yer almaktadır. Varlığı sezdirilmekte ama kendisi görülmemektedir.

İbrahim hastaneden sonra otobüstedir. Camdan dışarı bakar. Kent görselleri akmaya başlar. Yönetmen daha filmin en başından İstanbul'daki kentleşmeyle ilgili çarpıcı gerçekleri seyircinin gözüne sokar. Gözün gördüğü her yerde bina, hatta çok katlı binalar, inşaat ve siteler vardır (bkz. Resim 1 ve 2). Kentteki beton yapılaşmayı gösterir. Burada dikkat çekici olan, çok sayıda çekimin art arda gelmesidir.



Resim 1 *Babamın Kanatları* - Kentleşme

Sabit olmayan, hareketli 15 çekimde film inşaat üstüne inşaat, bina üstüne bina, bazıları bitmiş ama çoğunlukla bitmemiş binalar, çoğu zaman yüksek katlı binalardan oluşan siteler ile yeşil alanı olmayan, vinçle işgal edilmiş bir kent görüntüsü sunmaktadır. Uzaktan panoramik çekimlerle de bunu desteklemektedir.

Yönetmenin henüz açılış sekansında böylesine çirkin bir görüntüyü çok sayıda çekimle seyirciye sunması dikkat çekicidir. Çünkü Türk sinemasında filmler genellikle “ilk sahnelerinde İstanbul’u enerji dolu, ‘büyük umutlar’ vaat eden yeni bir yaşam alanı şeklinde gösterir” (Öztürk, 2014: 275). Oysa ki bu filmde tam tersi bir betimleme yapılmaktadır. İbrahim’in düşünceli yüzü de “büyük umutlar”dan çok uzaktır. *Babamın Kanatları*’nın açılış sekansı, “İstanbul’da uzun bir süre yaşayıp da hayal kırıklığına uğrayanlar ise, İstanbul’u katlanılmaz ve ‘kötü hayat’ların yaşandığı, kalabalıklar arasında bir ‘dipsiz çukur’ olarak görür ve bu şehri lanetlerler” (a.e.) önermesini desteklemektedir.



Resim 2 *Babamın Kanatları* - Kentleşme ve Betonlaşma

Bu çalışmanın konusunu oluşturan dijitalleşme ise açılış sekansında numaratorün sesiyle sınırlı kalmaktadır. Kentleşmeye ve kentin başrolde inşaat sektörünün olduğu dönüşümüne dair çok şey anlatılsa da dijital dönüşümle ilgili bir şey anlatılmamaktadır. Sözü edilen 15 çekimin arasında bir metrobüs, metrobüs yolu ve bir durak da görülmektedir. Metrobüsle ilgili tek dijital öge önündeki hat bilgisidir. Ancak ulaşımda görülen İstanbulkart, dolum gişeleri, turnikeler vb. öge yoktur. Ayrıca otobüsün içinde de aynısı söz konusudur. Yalnızca burada değil, daha sonraki otobüs sahnelerinde de ne bir İstanbulkart okutulma sesi, ne durak bilgisi anonsu ne de durak bilgisi veren ekranlar yer almaktadır. Bu eğilimin film boyunca aynı şekilde devam ettiği söylenebilmektedir.

Açılış sekansının sonunda bir Beylikdüzü tabelası görünür ve ardından filmin adı belirir. Sonrasında yine inşaatla açılır ama bu sefer İbrahim inşaatla dışarıdan bakmaz, bizzat içindedir. Böylece seyirci de şantiyenin içine taşınır. İnşaat halindeki binanın içinden karşıdaki bitmiş çok katlı apartmanlardan oluşan siteler görülmektedir. Şantiyenin kendisinde de dijitalleşme adına bir şey yoktur. Hatta dijital teknolojilerin işe destek olması bir yana, aksine vinç bile bozulur.

Zaman bilgisi verme amacı taşıyan panoramik çekimlerde işçilerin kaldığı konteynırların gerisinde ışıklandırılmış yollar ve araç trafiği görülse bile dijitalleşmeye dair ilk bölümde de açıklanan hiçbir öge bulunmamaktadır.

Konteynırın içinde televizyon açıktır. Ufak, tüplü bir televizyondur. Haber Van'daki deprem sonrası barınma ve konut durumuyla ilgili gelişmelerdir. "Geçtiğimiz yıl Van'da meydana gelen 7.2 büyüklüğündeki depremin ardından Van yaralarını sarmaya devam ediyor. Bölgeyi ziyaret eden yetkililer, TOKİ konutlarının yapımına devam edildiğini belirtiyorlar. Deprem konutlarından hak sahibi yapılan vatandaşların bir kısmı evlerine kavuşmanın mutluluğunu yaşarken hak sahibi olan ancak konteynır kentlerde ikamet eden vatandaşlar kendilerine çıkan konutların..." Burada ilgi çekici olan İstanbul'daki bir şantiyedeki konteynırın içinden Van'daki konut sorununa dair haberlerin izleniyor olmasıdır. Televizyondaki görüntüler enkaz ve konteynırlardır. Doğal afet nedeniyle gerçekleşen bir kentsel dönüşüm söz konusudur. Ancak Van'da olması nedeniyle bu çalışmayı doğrudan ilgilendirmemektedir. Konut, barınma ihtiyacı ve kentsel dönüşümün Türkiye'de yalnızca İstanbul ile sınırlı bir sorun olarak kalmayıp ülkenin diğer ucuna kadar uzandığı bilgisi görüntü içinde görüntü tercihiyle desteklenmektedir.



Resim 3 *Babamın Kanatları* - Çerçeve İçinde Yoğun Yapılaşma

Televizyon örneğine görüntü içinde görüntü açısından benzer şekilde bir kere daha rastlanmaktadır. Kadrajda inşaat halindeki binanın pencere boşluğundan görülen çevredeki yapılaşma vardır. Yapılaşmayı yine inşaat halinde olan bir binanın içinden vermekte, kadraja pencerenin çerçevesini de eklemektedir. Yapılaşmayı iç içe geçirerek kadraj tercihiyle anlamı kuvvetlendirmektedir.

Kadraj tercihleriyle ilgili bir başka dikkat çeken çekimde İbrahim'in kapana kısılmış, çıkış bulamayan ruh hali tüm duygusuyla verilmiştir (bkz. Resim 4). Arka planda yine karşıdaki bitmiş siteler vardır. Betonların arasında sıkışmışlık yalnızca İbrahim değil, bütün bir kentin meselesidir.



Resim 4 *Babamın Kanatları* - İbrahim

Filmdeki Beylikdüzü dışında bir de Beykoz'daki kentleşmeye dair bilgi vardır. Beykoz'da yeni bir villa projesi başlayacaktır. "Beykoz'daki villa işini kaçırmamamız lazım." İstanbul'un Beylikdüzü ve Beykoz gibi çok uzak iki ucu söz konusudur. Buna rağmen ikisi de yapılaşma kaderiyle ortak paydada buluşmaktadır. İstanbul'un kentleşmesi ve bu yöndeki dönüşümünün boyutları hakkında ipuçları vermektedir.

Babamın Kanatları'nda kentin ne şekilde dönüştüğüne dair çarpıcı görüntüler ve dikkat çekici mesajlar verilmiş olmasına rağmen kentin dijital dönüşüme dair bir öge bulunamamıştır. Dijitalleşmeye dair bulgular filmin açılış sekansındaki

numaratörün ortam sesi olarak kullanılan sinyali ve metrobüsün camındaki hat bilgisini veren yazı ile sınırlı kalmıştır. Numaratörün sesi iç mekân bilgisi olduğu için kentin ulaşım, altyapı, enerji gibi alanlardaki dijital dönüşümüyle ilgili söylediği tek şey metrobüsün ön camında nereye gittiğini yazan yazıdır. Ancak bireysel kullanım olarak cep telefonları ve tablet görülmektedir. Mobil telefonlar hem analog hem dijital olmak üzere farklı farklıdır. Halay çekenlerin videosunu çekmek için, saate bakmak, şiir not etmek için veya salt görüşme yapmak için kullanılmışlardır. Tablet ise bir kere görünmüş, İbrahim Van'daki ailesiyle görüntülü konuşma gerçekleştirmiştir. Böylece dijitalleşmenin bu filmde bireysel kullanımla sınırlı kaldığı, kentsel mekânda dijital bir dönüşümün filmde yer almadığı ortaya konmuştur.

3.6.4. Rüya

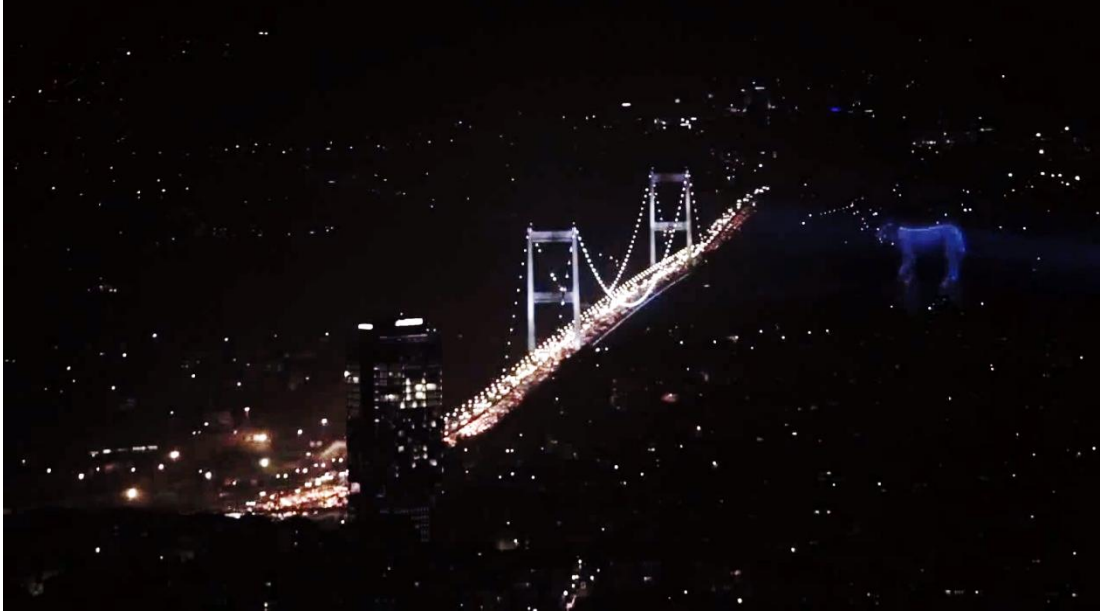
Filmin Künyesi

Yönetmen:	Derviş Zaim
Senaryo:	Derviş Zaim
Görüntü Yönetmeni:	Taner Tokgöz
Yapımcı:	Derviş Zaim, Kıvan Aslı Odabaşı, Emre Oskay
Oyuncular:	Gizem Erdem, Mehmet Ali Nuroğlu, Gizem Akman, Dilşat Bozyiğit, Ebru Helvacıoğlu
Tür:	Dram
Süre	106 dakika

Derviş Zaim'in *Rüya* filminde İstanbul'daki kentleşme, kentsel dönüşüm ve konut sorunu bir mimarlık ofisinin projeleri üzerinden anlatılmaktadır. Sine amcası Rüstem'in mimarlık ofisinde çalışan bir mimardır. Ofisin borçları ve kredi sorunları vardır, zor durumdadır. Para için yeni ihaleler almaları, ihale alabilmek içinse proje geliştirmeleri ve bazı karar mercilerini ikna etmeleri gerekmektedir. Yakın zamanda bir toplu konut projesi için ihaleye gireceklerdir. Sine bir yandan da daha önceden yaptıkları bir toplu konut projesine cami eklenmesi için tasarım yapmaktadır. Yeni ve modern fikirleri vardır. Ancak mimarlıktan keyif almamaktadır. Stres sebebi ile uyku hastalığı baş gösterir. Tedavi için bir uyku merkezine gitmeye başlar.

Rüya filmi bir İstanbul manzarasıyla açılır. Gece çekiminde Boğaz Köprüsü görülür. Köprü ışklandırmaları ve köprünün üstünde kaynağı araç trafiği olan ışıklar

göze çarpar. Daha arka planda ise irili ufaklı noktasal ışıklar görülmektedir. Köprü'nün sağında havada bir köpek imgesi hareket etmektedir. Projeksiyonla yansıtılmış veya hologram tekniği kullanılmış gibidir (bkz. Resim 5).



Resim 5 *Rüya* - Açılış

Görselin bütünü gökyüzüne köprü kurulmuş duygusu vermektedir. Şehrin minik ışıkları yıldızlar gibidir. Bütün olarak adeta bir rüyayı anımsatmaktadır. Nitekim bir sonraki çekimde Sine uykudan uyanır. Hemen ardından bir ev imgesi görünür. Kutu gövde üstünde üçgen bir çatı. Ev görüntüsü hareket halinde projeksiyonla yansıtılmaktadır.

Art arda gelen bu projeksiyon konusu filmin bütününde bulunmaktadır. İki ve üç boyutlu olmak üzere tekrar eden bir unsurdur. Projeksiyon görüntüler kent ve kent manzarasına eklenmektedir. Filmin henüz hikayeyi açtığı ve karakterleri tanıttığı başında, Sine projeksiyon gerektiren Yedi Uyuyanlar projesini anlatır. “Üç-dört metrelik bir köpek uyuyor olacak. Onu da üç boyutlu yansıtma sayesinde göstereceğiz. Dijital. Ve bu uyuyanları koruyormuş gibi görünecek. Adeta dijital bir melek.” Filmin daha başındaki dijital vurgusu bu tez çalışması için ilgi çekicidir. Sine'nin projesi dijital teknolojilere dayanmaktadır. Ardından projesi kapsamında rüyalarını internete koyacaklarını belirtir. “İnteraktif bir şey olacak.” Bu noktada dijital teknolojilerin yanında internet, ağ ve interaktivite de filme dahil olmuştur. Etkileşim günümüz

medyasının karakteristik unsurlarından biridir. İnternet üzerinde ağda birbirine bağlı ve etkileşim içinde olmak artık içinde yaşadığımız çağın olmazsa olmazıdır. Filmin anlatısına da dahil olmuşlardır. Ağ daha sonra tekrar Yaren'in söylemi içinde filmde kendine yer bulmaktadır: “Boğaz'da üç boyutlu bir yansıtma gösterimiz var. İnternette izleyebilirsin.”

Kentsel dönüşüm *Rüya* filminde daha ziyade toprak arazileri ve dere yatakları gibi doğaya ait unsurların konuta dönüşümü olarak ele alınmaktadır. Yani dönüşüm kentin genişlemesi, daha önce ev olmayan yerlerde yaşanmaya başlamasıyla ilgilidir. Filmin bunu anlatan sahnelerinde anlam, görüntüdeki doğa-kültür zıtlığıyla yaratılmış veya desteklenmiştir.



Resim 6 *Rüya* - Toplu Konut

Daha önceden bitmiş, Yaren'in oturduğu toplu konut görünür. Çok katlı binalar arka arkaya dizilmişler (bkz. Resim 6). Cıvarda benzer, öyle yüksek başka hiçbir yapı yok. Konutların yanından bir yol geçiyor. Birkaç tane beş-altı katlı bina kadrajın köşesinde yer alıyor. Geriye kalan her yer toprak arazi. Yönetmen çevre bilgisini uzak çekimlerle veriyor. Ön planda toprak arazi, arka planda yüksek binalar var. İkisi arasındaki zıtlık görüntüyle ifade ediliyor. Yönetmen o apartmanların, o çok katlı binaların oraya ait olmadığını hissettiriyor. Benzer çekimleri daha sonra da kullanıyor.

Örneğin ayçiçeği tarlalarının ardında toplu konutlar yükseliyor. Yanında ise cami inşaatı başlıyor.



Resim 7 *Rüya* - Ayçiçeği Tarlası

Filmin anlatısında toplu konutların sorunlu olduğu daha başından sezdiriliyor. Kışın rutubet olduğu bilgisi geliyor. Daha sonra istinat duvarının çatlamış olduğu görülüyor. Konutların dere yatağının üstünde inşa edildiği öğreniliyor. Nitekim şiddetli yağmurda dere taşıyor, sel basıyor. Burada iç içe geçmiş iki tane sorun sinemasal gerçeklikte kendine yer buluyor. Birinci olarak kentleşme sorunu, kentin ölçsüz genişlemesi ve doğal alanı talan etmeye başlaması. İkinci olarak inşa edilen konutların kendi yapısal sorunları.

Bir sonraki şiddetli yağmurda dere yine taşar, mahalleyi sel basar. Bu defa toprak kaymasını beraberinde getirir ve konutlarda deprem etkisi yaratır. Dere yatağındaki binalar hasar alır, kısmen çöker. Çok yeni tamamlanmış olan evler artık oturulamaz hale gelir. Sine'nin bölgeye daha sonraki gidişlerinde doğayla zıtlığının içinde sıra sıra dizilen konutların yerini, yana eğilmiş veya kısmen yıkılmış binalar almıştır. Adresi ise ironi taşımaktadır, "Tatlıdere Mahallesi, Modern Konutlar."

Rüya filmi ayrıca sisteme de eleştiri getirmektedir. Konutların inşa edileceği yerlerin denetlenmemesi veya raporların tahrifle çıkması, mimarlık ofisinin yaşanan

felakette hiçbir sorumluluk kabul etmemesi, mahkemede beraat etmek için yapılan gizli anlaşmalar, ihale alabilmek için park, bahçe ve alt geçit yapmak gerekmesi kent planlamasındaki sorunlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Projeksiyon ve internette paylaşım filmde dijitalleşmeye ilişkin majör unsurlardır. Onlardan daha küçük olarak dijitalleşme, cami projesinde su tasarrufu ve güneş kolektörü planlaması -ki bu yalnızca sözlü ifadeyle sınırlı kalmıştır-, bankadaki numarator, otobüs ve metrobüs ön camındaki hat bilgisi, arabada uzaktan kumandalı kilit, dükkanlarda led ışıklandırma ve led yazılar ile uçakta uçuş bilgi ekranı ile temsil edilmektedir.

Yine bireysel kullanımda dijital mobil telefonlar göze çarpmaktadır. Tamamı akıllı olan telefonlar çoğunlukla görüşmeler yoluyla anlatıya dahil edilmiş, bir sefer de masada dekor olarak bulunmuştur. Ayrıca masaüstü ve dizüstü bilgisayarlar film boyunca görülmektedir. Çizim yapmak üzere kullanılmakta, dizüstüye çantaya atılmakta veya proje göstermek için odadan odaya taşınmaktadır. Her şekilde film boyunca karakterler tekrar tekrar bilgisayarda çalışmaktadır. Ayrıca dijital fotoğraf makinesi ve televizyon ekranı da görülmektedir.

İstanbul filmde toplu konut mahallesi dışında genellikle Boğaz manzarası, Süleymaniye Camii, Kız Kulesi, Sultanahmet Meydanı gibi hoş gidecek mekânlarda, turistik bölgelerde ve manzara niteliğinde görüntülerle kendine yer bulmuştur. İki boyutlu veya üç boyutlu projeksiyonlar yalnızca dış mekânlarda yansıtılmıştır. Eşsiz İstanbul manzaraları da projeksiyonlara zemin olmuştur.

Rüya filminde hem kentsel dönüşüm hem mimarlık hem dijitalleşme hem de ağ bulunmaktadır. Dijitalleşme filmde esas olarak projeksiyon teması ve ağda olmak, internet ve interaktivite ile temsil edilmiştir. Belki projeksiyon cihazıyla bir kamyonetin kasasında kentin caddelerinde dolaşmak gündelik hayata özgü bir pratik değildir ama sayılan diğer unsurlar günümüz kent yaşamı için oldukça gerçektir. Üstelik bu filmin sinemasal gerçekliğinde de yer almışlardır.

3.6.5. Son Çıkış

Filmin Künyesi

Yönetmen:	Ramin Matin
Senaryo:	N. Can Kantarcı
Yapımcı:	Emine Yıldırım, Oğuz Kaynak
Görüntü yönetmeni:	Tayman Tekin
Oyuncular:	Deniz Celiloğlu, Ezgi Çelik, Kerem Fırtına, İbrahim Selim, Tevfik Erman Kutlu
Tür:	Dram, Komedi
Süre:	93 dakika

Ramin Matin'in son filmi olan *Son Çıkış*, rutin hayatından sıkılan beyaz yakalı Tahsin'in İstanbul'dan kaçıp gitmeye çalışmasını hikaye ediyor. Eski bir arkadaşının Muğla'da organik tarımla uğraşarak sürdürdüğü yaşamından etkilenen Tahsin işini bırakıp oraya gitmeye karar verir. İstifa ettikten sonra telefonu ve arabasına şirket el koyar. Havalimanına ulaşmak için İstanbul'un keşmekeşiyle mücadele etmesi gerekir. Kentleşme, yapılaşma, inşaatlar, trafik, gürültü peşini bırakmaz.

Son Çıkış filmi şantiyede kuma yatarak sigara içen Tahsin'in görüntüsüyle açılır. Aniden iş makineleri, koştururan işçiler ve şantiyenin görüntüsü ve gürültüsü bastırır. Arka planda yoğun bir yapılaşma görülmektedir. Tahsin arabaya atlar, yola çıkar. Cep telefonunu cebinden çıkarıp arabaya yerleştirir. Trafikte ilerlerken telefonuna bildirim gelir. Harita ve GPS uygulamasından yol durumuna bakar. Ekranda görünen bütün yollar kırmızıdır (bkz. Resim 8).

Tahsin de trafikte sıkışır zaten. Ardından görüntü açılarak yolun ortasından geniş planda kent gösterilir. Metrobüs durağı, metrobüsler, hafriyat kamyonları, sıkışık trafik görüntüleri birbiri ardına akmaya başlar. Yol kenarında ise yüksek binalar göze çarpmaktadır. Kimi henüz inşaat halindedir, kimi kullanılmaktadır. Tahsin sonu gelmeyen araç trafiğinin içinde sıkıldıkça sıkılır. Akşam olur ama hala trafikedir. Bu giriş sekansından sonra filmin adı belirir ve ondan sonra bir bar sahnesiyle devam eder. Tahsin içeri girer ve çok geç kaldığı için özür diler.



Resim 8 *Son Çıkış* - Navigasyon

Filmin, daha başında İstanbul ile ilgili verdiği mesaj çarpıcıdır. Kent, trafik, yapılaşma, inşaat ve gürültüden ibaret gibidir. Tahsin'in arabanın içindeki sıkışmışlığı seyirciye başarıyla aktarılmaktadır. Kentleşme, yapılaşma ve inşaatlar Tahsin'i film boyunca takip etmeye devam edecektir. Bir rezidans dairesi olan evinde koltukta yatarken bile, pencerenin dışında binalar ve akan trafik görülebilmektedir. Tahsin camı açar açmaz kentin gürültüsü evin içine dolar. Camdan dışarı bakar, başka bir cepheden tekrar bakar. Dışarıda yalnızca beton vardır. Beton yapılar, dip dibe, kimi gökdelen kimi daha alçak yapılar. Bazılarının inşaatı devam etmektedir.

Trafikteki ve yapılaşmadaki sıkışıklık iç mekânda da devam eder. İş yerine geldiğinde Tahsin'in bindiği asansör tamamen doludur. Ofise geçince hemen istifa eder. İşten ayrılması nedeniyle güvenlik görevlisi telefonunu ve arabasının anahtarını ondan alır. Tahsin otoparktan küçük bavuluyla yürüyerek çıkar. Dışarı çıkınca korna seslerinin ve şantiye gürültüsünün ortasına düşer. Taksi bulamaz, yürüyerek devam eder. Otoyol kenarında yürür, minibüse biner. Yeni hayatının sıkıntıları burada başlar. Minibüs tamamen dolar, sıkışıklık orada da devam eder. Tahsin dayanamaz iner. Yola adımını attığı anda bir motosikletle çarpışma tehlikesi atlatır. Metrobüse geçer. Bu esnada trafiğin yoğunluğunda değişiklik olmaz.

Tahsin biletmatige gider, Istanbulkartına para yüklemesi gerekmektedir (bkz. Resim 9). “Girdiğiniz para geri verildi”, makine parasını kabul etmez. Fonda kartın okutulması ve turnike sesleri vardır. Tahsin işlemini gerçekleştiremez, kaçak geçiş yapar, otobüse atlar. Otobüsün içi de tamamen doludur, orada da sıkışıklık vardır. Istanbulkart, biletmatik ve turnikeler toplu ulaşımın dijitalleşmesinin İstanbul için en güzel örnekleridir. Biletmatik kısa bir süre sonra tekrar anlatıya dahil olur. Bu defa arızalıdır. Tahsin kartına yine yükleme yapamaz. Burada dikkat çekici olan ise sistemin filmin anlatısında önemli bir rolü olmasıdır. Tahsin’in kartını dolduramaması hikayenin seyrine doğrudan etki etmiştir. Biletmatikler filmde salt dekor olarak değil, anlatının bir unsuru olarak bulunmaktadır.



Resim 9 *Son Çıkış* - Biletmatik

Her ne kadar yaşadığı hayattan kaçıp gitmek istese de havalimanına ulaşmaya çalışırken Tahsin’in yolu film boyunca defalarca şantiyelerle kesişir. Yönetmen bu planlarda genellikle alt açı kullanmış, söz konusu inşaatların ne kadar büyük olduklarını iyice vurgulamıştır. Dev binaların önüne ise insanları yerleştirmiş, bu dev projelerin karşısında etkisiz eleman olarak konumlandırmıştır. Tahsin şantiyelerin arasından kendine çıkış ararken söz konusu projelerin büyüklüğü plan tercihleriyle seyirciye iyice hissettirmiştir. Kimi zaman dev sitelerin arasında minyatür gibi kalan

gecekondu mahallelerini de beraber kadraja yerleştirerek bu zıtlıkla anlamı pekiştirmiş, aynı zamanda kentsel dönüşüm temasını işlemiştir.

Filmde biletmatiklerden sonra kendine yer bulan bir başka dijital öge bankamatiktir. Tahsin, bankacılık işlemlerini kolaylaştırması prensibiyle hareket eden bankamatikten de verim alamaz. Bankamatik Tahsin'in kredi kartına el koyar. Tahsin böylece telefonsuz, arabasız, parasız ve kredi kartsız kalmıştır. Artık elinde yalnızca hayallerinin sembolü olan bavulu vardır.

Kentlerin dijitalleşmesi *Son Çıkış* filminde cep telefonundaki yol veya navigasyon uygulaması, İstanbulkart bilet sistemi, bankamatik ve filmin en sonunda havalimanındaki uçuş bilgileri ekranıyla temsil edilmektedir. Bunların ilk ikisi ulaşımla ilgilidir. Ulaşımın dijital dönüşümü filmde kendine yer bulabilmiştir. Biletmatik ve bankamatik ise dijitalleşmenin gündelik hayatı kolaylaştırması prensibine dayanmaktadır. Biri toplu ulaşımda bilet sistemini akıllı hale getirmek için, diğeri bankacılık işlemlerinin 7/24 gerçekleştirilebilmesi için vardır. Düzgün çalıştıklarında yararlı olan bu dijital teknolojiler anlatıya tam tersi bir yön vermişlerdir. İkisinin de sorun çıkarması Tahsin'i çok zor durumda bırakmıştır. Dijitalleşme filmde hep Tahsin'in tersine gitmiştir. İstanbul'un kendisi ise filmin kötü karakteri olmuş, kahramanın önüne engeller koyarken dijital teknolojilerden de faydalanmıştır.

Son Çıkış'ta dijital teknolojilerden kendine en çok yer bulansa akıllı telefonlar olmuştur. Çeşitli akıllı telefon kullanma pratikleri de anlatıya dahil olmuştur. Örneğın filmin başında Tahsin'in eşi "Mesajları gördün. Gördüğünü gördüm" diyerek kızar. Mesajlaşma uygulamasının bu özelliğı burada ilişkiyi geren bir ögedir. Tahsin sabah uyandığında ilk iş cep telefonunu şarja takar. Telefon olmazsa olmazdır. Filmin en başında daha önce bahsedildiğı gibi trafik durumuna bakmak için kullanılır. Ayrıca ekranda bir hatırlatma bildirimini çıkar. Kahvedeki adam telefonunda okey oynar. Bunlar haricinde telefonun temel özelliğı olan görüşme yapma için de kullanılır. Bunların hepsi dijitalleşmenin temsili olabilecekken, yalnızca yol uygulaması kentlerin dijitalleşmesinin temsili sayılabilmektedir. Çünkü trafik verisini eş zamanlı olarak toplayıp dağıtmaktadır ve ulaşım alanı ile doğrudan ilişkilidir. Diğeri bireysel kullanımdır.

SONUÇ

21. yüzyılın başı küresel çapta iki önemli gelişmeye tanıklık etmektedir. Kentleşmenin hızla artması sonucu kentte yaşayan insan sayısının tarihte ilk defa taşrada yaşayan nüfusu geçmiş olması ile bilgi ve iletişim teknolojilerinin yükselişi. İkisinin de dünya üzerinde geri döndürülemez etkiler bırakacağı tahmin edilmektedir.

Kentlerin karşı karşıya olduğu en büyük tehditlerden biri hızlı nüfus artışıdır. Özellikle büyük kentler kapasitelerinin üzerinde göç almakta, kendi içlerindeki doğum oranlarının eklenmesiyle beraber nüfus yoğunlukları hızla yükselmektedir. Nüfus, kentin doğal başta olmak üzere bütün kaynakları üzerinde baskı yaratmaktadır. Ayrıca kirlilik ve trafik gibi sorunları beraberinde getirerek büyük kentleri devamlı bir mücadele alanına çevirmektedir. Bu gibi meseleler acil çözümleri gerekli kılmakta, verimlilik veya sürdürülebilirlik gibi konuları gündeme getirmektedir. Son zamanlarda benimsenen bir başka çıkış yolu ise dijitalleşmeden geçmektedir. Kent sorunlarına dijitalleşmenin getirdiği yeni teknolojik olanaklarla çözüm üretilmesi amaçlanmaktadır.

Tamamen yeni teknolojilerin yanında, halihazırda var olan bilgi ve iletişim teknolojilerinin iyileştirilmesi çalışmalarının da beraber yürütülmesi gerekmektedir. Yani kentin uzunca bir süre daha değişip dönüşüme uğrayacağı açıktır. Dijitalleşme kent yönetimi ile ilişkili kamu yönetimi, çevre ve enerji, ulaşım, sağlık, eğitim ve kültür ile ekonomik teşvik alanlarında özellikle etkili olmaktadır. Dijitalleşme bu alanları değiştirmekte ve dönüştürmektedir.

Konuya bağımsız Türk sineması açısından bakıldığında ise dijitalleşmenin kentlere günümüzde ne şekilde etki ettiği veya gelecekte onları nasıl dönüştüreceğine dair bir yoruma rastlanmamıştır. Dijitalleşmenin olumlu-olumsuz, gerekli-gereksiz unsurları bağımsız sinemada ele alınmamakta ya da sadece yüzeysel olarak ele alınmaktadır. Tabii ki bu sav, çalışma kapsamında seçilen örneklem üzerinden şekillenmektedir. Öztürk (2017), bağımsız sinema için düşün-yoğun sinema diye bir kavram ortaya atmaktadır. Ona göre düşün-yoğun filmlerde düşünceler endüstriyel sinemaya göre daha yoğun olmakta, daha yoğun işlenmektedir (189). Ancak filmlerden elde edilen bulgular dijitalleşme ve kent ilişkisi bağlamında bu görüşü

desteklememiştir. Filmlerde ortak unsur olarak inşaat yer almakta, İstanbul'un betonlaşmasına eleştiri getirilmekte, kentsel dönüşümün olumsuz yanlarına değinilmektedir. İnşaatların gündelik hayatın üzerinde nasıl bir etkisi olduğu, gerek şantiyede çalışan işçilerin gerek mahallesi kentsel dönüşüm projeleri içinde kalan sıradan insanlar gerek projeyi çizenler gerekse yeni yapılan konutlarda ikamet edenlerin bakış açısından aktarılmaktadır. Fakat dikkat çekici bir şekilde İstanbul'un dijital dönüşümü anlatıdaki projeksiyon cihazları ve metrobüs durağındaki biletmatikle sınırlı kalmaktadır.

Yeni medya uygulamaları iletişimde yeni türde sorunlara yol açmıştır. *Son Çıkış* filminde olduğu gibi özel hayatta “mesajımı gördün, gördüğünü gördüm” veya “o kadının fotoğrafını neden beğendin?” gibi daha önce olmayan tartışmaların doğmasına sebebiyet vermiştir. Akıllı cep telefonları ihtiyaç halinde *Babamın Kanatları*'nda olduğu gibi saat, *Son Çıkış*'ta olduğu gibi oyun, *Takım: Mahalle Aşkına* filminde olduğu gibi anıları kaydetmek için kullanılan bir araç olabilmektedir.

Dijitalleşme aynı zamanda bireyi ve toplumu dönüştürmektedir. Kişilerin iletişim biçimleri dijitalleşme ile değişmeye başlamıştır. Cep telefonu, farklı mecraların ve içeriklerin tek bir cihazda yöndeşmesi sonucu gündelik hayatın olmazsa olmaz bir unsuru haline gelmiştir. Akıllı telefonlar bireylerin birbirleriyle olan iletişim biçimlerini yeni biçimlere sokmuştur.

Nesnelerin ağa dahil olması ile ise nesnelere insanların gün geçtikçe daha çok iletişim kurması beklenmektedir. Zaten kentlerin dijitalleşmesi halihazırda buna yol açmıştır. Varlığı akıllı ulaşım kartına para yüklenmesi amacından ileri gelen biletmatik artık kart sahibiyle “konuşabilmektedir.” İşlemi tamamlamak için kalan süreyi geri saymakta veya *Son Çıkış*'ta Tahsin ile olan iletişimindeki gibi “girdiğiniz para geri verildi” demektedir. Ardından turnike kart okutulunca bir sinyal sesiyle yolcunun geçebileceğini ifade etmektedir, onun geçişine izin vermektedir. Hatta kimi zaman turnike de konuşmaktadır: “yetersiz bakiye.” Kişilerin kimlik bilgilerinin ve aslında her tür bilginin veri olarak toplanıp depolanabiliyor oluşuyla İstanbulkart turnikeleri doğru günde doğum günü kutlamaya bile başlamıştır. Bunun gören yolcu sevinmekte, bir bilet turnikesi insanın yüzünü güldürebilmektedir.

Nesneler ve makinelerle iletişim geleceğin en önemli konularından biri olacaktır, özellikle iletişim bilimciler için. Makinelerle etkileşimi de içinde barındıran bir iletişim biçiminin doğuyor olması özellikle heyecan vericidir.

Kentin dijitalleşmesinin getirdiği gelişim ve olanakların yanında sıklıkla gözden kaçırılan bir ayrıntı vardır. Her şey planlandığı gibi çalışmayabilir. Makineler arıza yapabilir veya sensörler bozulabilir. O zaman hayatı kolaylaştırması gereken sistemler baş ağrısına sebep olabilir. *Son Çıkış*'ta metrobüs durağında biletmatik değil de bir gişe çalışanı olsa, Tahsin'in uzattığı parayı muhtemelen geri vermeyecek, kabul ederek karta para yükleme işlemini gerçekleştirecekti. Belki de hikâye bambaşka bir yöne gidecek, Tahsin başı derde girmeden havalimanına yetişebilecekti.

Sözün özü, dijital teknolojilerin kent yaşamını ileriye taşıyacak, düzenleyecek ve iyileştirecek olması görüşü, her şeyin düzgün çalışacağı varsayımını içinde barındırmaktadır. Aynısı akıllı telefonlar için de geçerlidir. Akıllı telefonla yapılabilecek her şey yere düşüp ekranı kırılana kadar veya telefonun şarjının gittiği yere kadardır.

Bu çalışmaya ek olarak, kentlerin dijitalleşmesinin temsilinin bağımsız Türk sinemasında yalnızca kısmen temsil edilmesinin gerekçeleri araştırılabilir. Akıllı telefon veya tablet gibi bireysel kullanıma mahsus dijital teknolojiler gerçekliğe uygun olarak kendilerine bağımsız sinemada yer bulabilirken, kentteki dijitalleşmenin ihmal edilmesinin arkasında ne gibi nedenler olduğu sorgulanabilir. Ayrıca bu çalışmanın bulgularının karşısına Avrupa sinemaları, bağımsız Amerikan sineması veya popüler sinema konularak karşılaştırmalı bir çözümleme yapılabilir. Dijitalleşme gelecek yılların en çok irdelenen konularından biri olacaktır. Muhakkak ki bilimsel araştırmalar alana katkı sunmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- 2019-2022 Ulusal Akıllı Şehirler Stratejisi ve Eylem Planı (2019) “Akıllı Kent Bileşenleri”, (Çevrimiçi) <https://www.akillikent.gov.tr/#>, 01.05.2019.
- Adamowsky, Natascha (2015) “Vom Internet zum Internet der Dinge. Die neue Episteme und wir”, **Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt**, Ed. Florian Sprenger & Christoph Engemann, Bielefeld, Transkript Verlag, 119-135.
- Akdağ Satır, Dide (2015) “Dijitalleşmenin Kentsel Kimlik Bağlamında Çevresel Grafik Tasarıma Etkisi. Led Tabela Örneği”, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication**, 5/1, January 2015, 54-66.
- Akdaş, Cangül (2016) “Gizli Yüzün Peşinde. Zamanın İzinde Geçmiş, Geleceğe ve Şimdiye Yolculuk”, **Filmin Sonuna Yolculuk**, Ed. Gülbuğ Erol, İstanbul, Beta, 15-35.
- Akser, Murat (2015) “Turkish Independent Cinema. Between Bourgeois Austerity and Political Radicalism”, **Independent Filmmaking Around the Globe**, Ed. Doris Baltruschat & Mary P. Erickson, Toronto, University of Toronto Press, 131-148.
- Altay, Derya (2005) “Küresel Köyün Medyatik Mimarı Marshall McLuhan”, Kadife Karanlık-21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, Haz. Nurdoğan Rigel v.d., İstanbul, Su Yayınevi, 9-74.
- Alver, Köksal (2017a) “Kent İmgesi”, **Kent Sosyolojisi**, Ed. Köksal Alver, Konya, Çizgi Kitabevi, 11-35.
- Alver, Köksal (2017b) “Önsöz”, **Kent Sosyolojisi**, Ed. Köksal Alver, Konya, Çizgi Kitabevi, 7-8.

- Aristoteles (2013) **Poetika, Şiir Sanatı Üzerine**, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say.
- Arslan Avar, Adile (2009) “Lefebvre’in Üçlü –Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân– Diyalektiği”, **Dosya-Mimarlık ve Mekân Algısı**, 17, 7-16.
- Atam, Zahit (2010) “Türkiye’de Sinema Kuramları”, **Büyük Sinema Kuramları**, J. Dudley Andrews, Çev. Zahit Atam, İstanbul, Doruk.
- Ataöv, Anlı, & Osmay, Sevin (2007) “Türkiye’de kentsel dönüşüme yöntemsel bir yaklaşım”, **Metu Jfa**, 2, 57-82.
- Baloğlu, Uğur (2016) “Reha Erdem Sinemasında Gerçeklik Olgusu”, **Filmin Sonuna Yolculuk**, Ed. Gülbuğ Erol, İstanbul, Beta, 119-139.
- Barber, Stephen (2002) **Projected Cities Cinema and Urban Space**, London, Reaktion Books Ltd.
- Bauman, Zygmunt & Lyon, David (2018) **Akışkan Gözetim**, Çev. Elçin Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı.
- Bauman, Zygmunt (2018a) **Akışkan Modernite**, Çev. Sinan Okan Çavuş, İstanbul, Can.
- Bauman, Zygmunt (2018b) **Özgürlük**, Çev. Kübra Eren, İstanbul, Ayrıntı.
- Benton-Short, Lisa & Keeley, Melissa (2017) “Towards more sustainable cities”, **A Research Agenda for Cities**, Ed. John Rennie Short, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 151-165.
- Berra, John (2008) **Declarations of Independence. American Cinema and the Partiality of Independent Production**, Bristol, Intellect.
- Bettencourt, Luis M. A. (2014) “The Uses of Big Data in Cities”, **Big Data**, 2/1, 12-22.

- Bohrer, Clemens (2009) **Babel oder Pflingsten? Elektronische Medien in der Perspektive von Marshall McLuhan**, Ostfildern, Schwabenverlag.
- Bourse, Michel & Yücel, Halime (2012) **İletişim Bilimlerinin Serüveni**, İstanbul, Ayrıntı.
- Bozoğlu, Tülin (2018) “Teknoloji, Yönetim ve Mekân. Gözetim, Denetim, Mahremiyet ve Mekânsal Yapılandırma ile Pratiklerinin Kurumsallaşması”, **Ekonomi, Politika & Finans Araştırmaları Dergisi**, 2018, 3/3, 259-288.
- Butler, Andrew M. (2011) **Film Çalışmaları**, Çev. Ali Toprak, İstanbul, Kalkedon.
- Castells, Manuel (2008) **Enformasyon Çağı. Ekonomi, Toplum ve Kültür Cilt 1, Ağ Toplumunun Yükselişi**, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çam, Aydın (2016) “Sinemasal Mekanlar ve Sinemasal Mekanların Çözümlemesi”, **sinecine**, 7/2, 7-37.
- Çilingir, Ayşegül (2017) “İletişim Alanında İçerik Analizi Yöntemi Kullanılarak Yapılan Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri Üzerine Bir İnceleme”, **Erciyes İletişim Dergisi**, 5/1, 148-160.
- Çoban, Barış (2008) “‘Gözün İktidarı’ Üzerine”, **Panoptikon-Gözün İktidarı**, Haz. Barış Çoban & Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınları, 111-137.
- Der Standard Forschung (2016) “Zukunft der Städte–Städte der Zukunft”, **Der Standard Forschung**, 1, 50-51.
- Dhar, Vasant (2014) “Why Big Data=Big Deal”, **Big Data**, 2/2, 55-56.
- Diken, Bülent & Laustsen, Carsten B. (2014) **Filmlerle Sosyoloji**, Çev. Sona Ertekin, İstanbul, Metis.
- Doğan, Fehmi (2009) “Giriş”, **Dosya-Mimarlık ve Mekân Algısı**, 17, 2-6.

- Dumbill, Edd (2013) “Making Sense of Big Data”, **Big Data**, 1/1, 1-2.
- Erbalaban Gürbüz, Özge Nilay (2015) “Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili”, **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi**, 8/4, 266-280.
- Erkılıç, Hakan (2017) “Dijital Sinema Teorisi Üzerine. Akışkan Sinema ve Akışkan Sinema Teorisi”, **SineFilozofi Dergisi**, 2/4, 56-72.
- Etezadzadeh, Chirine (2016) **Smart City–Future City?, Smart City 2.0 as a Livable City and Future Market**, Wiesbaden, Springer.
- Fasel, Daniel & Meier, Andreas (2016) “Was versteht man unter Big Data und NoSQL?”, **Big Data. Grundlagen, Systeme und Nutzungspotenziale**, Ed. Daniel Fasel & Andreas Meier, Wiesbaden, Springer.
- Früh, Werner (2001) **Inhaltanalyse. Teori und Praxis**, Konstanz, UVK.
- Gabrys, Jennifer (2015) “Programmieren von Umgebungen. Environmentalität und Citizen Sensing in der Smarten Stadt”, **Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt**, Ed. Florian Sprenger & Christoph Engemann, Bielefeld, Transkript Verlag, 313-342.
- Genç, Fatma Neval. (2008) ”Türkiye’de kentsel dönüşüm. Mevzuat ve uygulamaların genel görünümü”, **Yönetim ve Ekonomi. Celal Bayar Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, 15/1, 115-130.
- Ghulyan, Husik (2017) “Lefebvre’nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma”, **Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi**, 26/3, Temmuz 2017, 1-29.

- Giddens, Anthony (2014) **Modernite ve Bireysel Kimlik. Geç Modern ağda Benlik ve Toplum**, ev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, Say.
- Giddens, Anthony (2016) **Modernliğin Sonuçları**, ev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı.
- Gök, Cüneyt (2007) “Sinema ve Gerçeklik”, **Sosyal Bilimler Dergisi**, 1/2, 112-123.
- Grohmann, Alexander & Borgmeier, Andt & Buchholz, Christine & Haußmann, Nathalie & Ilhan, Sinem (2017) “Digitale Transformation, das Internet der Dinge und Industrie 4.0”, **Smart Services und Internet der Dinge. Geschäftsmodelle, Umsetzung und Best Practices**, Mnih, Karl Hanser Verlag, 3-21.
- Grüner, Marie (2017) **Smart City – Die lebenswerte Stadt? Chancen und Risiken der Digitalisierung urbaner Räume und ihrer Gesellschaft**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Viyana, Viyana niversitesi.
- Hall, Stuart (2017) **Temsil. Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**, ev. İdil Dndar, İstanbul, Pinhan.
- Hallam, Julia (2010) “Film, Space And Place. Researching A City İn Film”, **New Review of Film and Television Studies**, 8/3, 277-296.
- Hamza elikyay, Hicran (t.y.) “İstanbul Perspektifinden Akıllı Şehirlere Bakış. Şehirleri Akıllı Kılan Sadece Teknoloji Mi?”, (evrimii)
<http://www.yyusbedergisi.com/dergi/istanbul-perspektifinden-akilli-sehirlere-bakis-sehirleri-akilli-tilan-sadece-teknoloji-mi20180101041634.pdf>, 27 Şubat 2018.
- Hatt, Paul K. & Reiss Jr. Albert J. (2002) “Kentsel Yerleşimlerin Tarihi”, (evrimii)
https://www.academia.edu/30231917/Paul_K._Hatt_Albert_J._Reiss_Jr._Kentsel_Yerleşimlerin_Tarihi, 24.02.2019.

- Hayta, Yasemin (2016) “Kent Kültürü ve Değişen Kent Kavramı”, **Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 5/2, 165-184.
- Hendler, Jim (2013) “Broad Data. Exploring the Emerging Web of Data”, **Big Data**, 1/1, 18-20.
- Herzberg, Caspar (2018) **Akıllı Şehirler Dijital Ülkeler. Dijital Kentsel Altyapı Yarımın Kalabalık Dünyasında Nasıl Daha İyi Bir Yaşam Sunabilir**, Çev. Nadir Özata, İstanbul, Optimist.
- Holm, D. K. (2011) **Bağımsız Sinema**, Çev. Barış Baysal, İstanbul, Kalkedon.
- Ishida, Toru (2002) “Digital City Kyoto”, **Communication of the ACM**, 45/7, 76-81.
- Karl, Angela (2018) “Internet of Everything vs. Internet of Things”, (Çevrimiçi) <http://techgenix.com/internet-of-everything/>, 06.05.2019.
- Keleş, Ruşen (2015) **100 Soruda Çevre, Çevre Sorunları ve Çevre Politikası**, İzmir, Yakın Kitabevi.
- Kozan, Tuğba (t.y.) “Gerçeğin Peşindeki Sinema”, (Çevrimiçi) <http://www.lacivertdergi.com/kultur/sinema/2017/09/15/gercegin-pesindeki-sinema>, 06.06.2019.
- Lauzi, Markus (2019) **Smart City, Technische Fundamente und Erfolgreiche Anwendungen**, Münih, Carl Hanser Verlag.
- Lees, Andrew (2015) **The City, A World History**, Oxford, Oxford University Press.
- Lefebvre, Henri (2014) **Mekânın Üretimi**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel.
- Lefebvre, Henri (2017) **Kentsel Devrim**, Çev. Selim Sezer, İstanbul, Sel.

- Mahoney, Elisabeth (1997) “‘The People in Parentheses’, Space under pressure in the postmodern city”, **The Cinematic City**, Ed. David B. Clarke, London, Routledge, 168-185.
- May, Natalie N. & Steinert, Ulrike (2014) “Introduction, Urban Topography as a Reflection of Society?”, **The Fabric of Cities. Aspects of Urbanism, Urban Topography and Society in Mesopotamia, Greece and Rome**, Ed. Natalie N. May & Ulrike Steinert, Leiden, BRILL, 1-41.
- Mennel, Barbara (2008) **Cities and Cinema**, New York, Routledge.
- Mumford, Lewis (2007) **Tarih Boyunca Kent, Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği**, Çev. Gürol Koca & Tamer Tosun, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Mumford, Lewis (2016) “The Culture of Cities”, (Çevrimiçi) https://books.google.com.tr/books?id=21hsCwAAQBAJ&dq=culture+of+cities&lr=&hl=tr&source=gbs_navlinks_s, 03.03.2019.
- Nacak, İbrahim (2017) “Kent Sosyolojisinde Temel Kavramlar”, **Kent Sosyolojisi**, Ed. Köksal Alver, Konya, Çizgi Kitabevi, 99-118.
- Ortner, Sherry B. (2013) **Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream**, Durham, Duke University Press.
- Özdemir, Eylem (2017) “Kent Sosyolojisi Yaklaşımları”, **Kent Sosyolojisi**, Ed. Köksal Alver, Konya, Çizgi Kitabevi, 119-146.
- Özdemir, Murat (2010) “Nitel Veri Analizi. Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 11/1, 323-343.
- Öztürk, Mehmet (2014) **Sine-Masal Kentler. Modernitenin İki “Kahramanı” Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme**, İstanbul, Doğu Kitabevi.

- Öztürk, Serdar (2017) "Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine", **SineFilozofi Dergisi**, 2/3, 177-198.
- Parlayandemir, Gizem (2011) **Türk Sinemasının Endüstriyel Yapısının Amerikan Sinemasının Endüstriyel Yapısıyla Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi.
- Parlayandemir, Gizem (2015) **Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi.
- Parlayandemir, Gizem (2016) **Aşk Filmlerinden Divan Şiirine, Karpuz Kabuğundan Halk Şiirine Bakmak. Türk Sinemasında Sinemanın Merkez ve Çevredeki İki Farklı Temsili**, İstanbul, Kriter Yayınevi.
- Popper, Karl R. (2018) **Hayat Problem Çözmektir. Bilgi, Tarih ve Politika Üzerine**, Çev. Ali Nalbant, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Saka, Erkan & Sayan, Anıl (2016) "Büyük Veri Nedir? Olanaklar ve Sınırlar", **Dijital. Kavramlar, Olanaklar, Deneyimler**, Ed. Nilüfer Timisi, İstanbul, Kalkedon, 88-105.
- Seydioğulları, Hatice Selcen (2016) "Yeni Yasal Düzenlemelerle Kentsel Dönüşüm" **Planlama** 2016; 26/1, 51-64.
- Shiel, Mark & Fitzmaurice, Tony (Ed.) (2001) **Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context**, Oxford, Blackwell Publishers Ltd.
- Sprenger, Florian & Engemann, Christoph (2015) "Im Netz der Dinge-Zur Einleitung", **Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt**, Ed. Florian Sprenger & Christoph Engemann, Bielefeld, Transkript Verlag, 7-58.
- Stalder, Felix (2006) **Manuel Castells. The Theory of the Network Society**, Cambridge, Polity Press.

- Storey, John (2012) **Cultural Theory and Popular Culture, An Introduction**, Harlow, Pearson.
- Sunal, Gözde (2016) “Sanal Gerçeklik ve Dijital Sinemanın Olanakları zerine Bir Değerlendirme”, **İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 1/2, 294-309.
- şentürk, Murat (2017) “Kentsel Dönüşümün Sosyolojisi”, **Kent Sosyolojisi**, Ed. Köksal Alver, Konya, izgi Kitabevi, 377-392.
- şevik, Eylem (2016) “Kosmos’da Anlam Kurucu Olarak Ses”, **Filmin Sonuna Yolculuk**, Ed. Gülbuğ Erol, İstanbul, Beta, 109-118.
- şimşek, Mehmet E. (2016) **Modernite, Postmodernite ve Bauman**, İstanbul, Belge Yayınları.
- şişman, Aziz & Kibarğlu, Didem (2009) “Dünyada ve Türkiye’de Kentsel Dönüşüm Uygulamaları”, (evrimii) <http://kisi.deu.edu.tr/erkin.baser/Kentsel%20D%C3%B6n%C3%BC%C5%9F%C3%BCm.pdf> 05.06.2019.
- TDK (2019) “Kent”, (evrimii) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c96567cd41e15.64100738 07.12.2018.
- TDK (2019) “Mekân”, (evrimii) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=mek%C3%A2n&uid=35221&guid=TDK.GTS.5c961b13e1ca13.47421474, 27.01.2019.
- TDK (2019) “Uydu Kent”, (evrimii) <http://sozluk.gov.tr/>, 06.06.2019
- Timisi, Nilüfer (2003) **Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi**, Ankara, Dost.

- Timisi, Nilüfer (2016) “Teknoloji ve Toplum, Ağlar ve Aktörler”, **Dijital. Kavramlar, Olanaklar, Deneyimler**, Ed. Nilüfer Timisi, İstanbul, Kalkedon,, 17-40.
- TÜİK (2018) “Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi Sonuçları, 2018”, (Çevrimiçi) <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=30709>, 30.03.2019.
- Türkoğlu, Nurçay & Öztürk, Mehmet & Aymaz, Göksel (Ed.) (2014) **Kentte Sinema Sinemada Kent**, İstanbul, Pales.
- Türkoğlu, Tanol (2018) **Dijital Racon**, İstanbul, Epsilon.
- UN (2018) “World Urbanization Prospects, The 2018 Revision”, (Çevrimiçi) <https://esa.un.org/unpd/wup/Publications/Files/WUP2018-KeyFacts.pdf>, 29.03.2019.
- UN, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2018a) “The World’s Cities in 2018—Data Booklet”, (Çevrimiçi) https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/urbanization/the_worlds_cities_in_2018_data_booklet.pdf, 29.03.2019.
- UN, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2018b). “The speed of urbanization around the world”, (Çevrimiçi) https://www.un.org/en/development/desa/population/publications/pdf/popfacts/PopFacts_2018-1.pdf, 29.03.2019.
- van Dijk, Jan (2016) **Ağ Toplumu**, Çev. Özlem Sakin, İstanbul, Kafka.
- Wasilewski, Viktoria Isabella (2009) **Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur**, Konstanz, UVK.
- y.y. (2013) “Önsöz”, **Poetika, Şiir Sanatı Üzerine**, Aristoteles, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say, 19-32.

Yiğit, Zehra (2014)

“Türkiye’de 1990 Sonrası Bağımsız Sinemada Alt Sınıf ve Direniş Biçimleri”, (Çevrimiçi) [http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/Ba gimsizSinemadaZehraYIGITocak2014.pdf](http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/Ba%20gimsizSinemadaZehraYIGITocak2014.pdf), 12.05.2019.

Zavarzadeh, Mas’ud (1991)

Seeing Films Politically, Albany, State University of New York Press.