

Yıkım, Bellek ve Temsil: Belgesel Filmlerin Mekânsal Hafızayı İkame Edebilme Potansiyeli Üzerine Bir Araştırma¹

Destruction, Memory and Representation: A Study on the Potential of Documentaries to Substitute Spatial Memory

Mehmet Köprü²
Fazil Akdağ³
Ceyhun Bağcı⁴

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 10.08.2023 | Kabul Tarihi: 02.11.2023

Özet

Konutlar sadece fiziksel barınaklar değildir. Özneyi oluşturan hatıraları da saklarlar. Deneyimler gerçekleştikleri mekanlarla birlikte bellekte yer edinirler. Ancak günümüz kentlerindeki hızlı dönüşümler, mekanların geçmiş ve gelecek arasındaki köprü işlevini zayıflatmakta ve kentsel-mekânsal hafızayı kesintiye uğratmaktadır. Özellikle fiziksel çevrenin yıkımı ve aynı çevredeki yeni yapılanmalar bireysel ve toplumsal belleğin devamlılığını olanaksız kılmaktadır. Böyle durumlarda mekânı imge üzerinden korumaya çalışmak bir alternatif olarak ortaya çıkmaktadır. Yıkılmak ya da dönüşmek üzere olan mekanların belgesel kayıtlarının mekânsal bellek açısından ikame bir işlevinin olup olmayacağı metnin temel meselesini oluşturmaktadır. Çalışmada öncelikle mekân ve bellek ilişkisi; mimarlık, sosyoloji, felsefe ve kültürel çalışmalar alanından metinlerle tartışılmaktadır. Arkasından belgesel filmlerin ikame bellek olarak işlevselliği sanat ve sinema alanından metinlerle ele alınmaktadır. Son olarak da yıkılan bir mahalle üzerine yapılan iki belgesel film üzerinden konu örneklendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Mekân, Bellek, Belgesel Sinema, Kentsel Dönüşüm, Görsel Temsil*

Abstract

Dwellings are not only physical shelters. They also store the memories that constitute the subject. Experiences take place in memory together with the places where they take place. However, rapid transformations in today's cities weaken the bridge function of spaces between the past and the future and interrupt urban-spatial memory. Especially the destruction of the physical environment and new constructions in the same environment make the continuity of individual and social memory impossible. In such cases, trying to protect the space through images emerges as an alternative. The main issue of the text is whether the documentary recordings of places that are about to be demolished or transformed will have a substitute function in terms of spatial memory. First, the relationship between space and memory is discussed with texts from the fields of architecture, sociology, philosophy and cultural studies. Then, the functionality of documentary films as a substitute memory is discussed with texts from the fields of art and cinema. Finally, the subject is exemplified through two documentary films about a demolished neighborhood.

Keywords: *Space, Memory, Documentary, Urban Transformation, Visual Representation*

¹ Bu çalışma Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından (SBA-2022-11913 kodlu proje) desteklenmiştir.

² Erciyes Üniversitesi, mehmetkopru@erciyes.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3528-8820

³ Erciyes Üniversitesi, fazilakdag@erciyes.edu.tr, Orcid: 0000-0002-3316-8104

⁴ Erciyes Üniversitesi, ceyhunbagci@erciyes.edu.tr, Orcid: 0000-0001-5282-2653

Giriş

Gündelik hayata dair her türlü deneyim bir mekân bağlamında gerçekleşir (Lefebvre, 2014). Mekânda gerçekleşen deneyimler, belirli bir süre sonra anımsamalarla birlikte belleğin bir parçası haline gelir. Toplum yaşantısının gerçekleştiği fiziksel çevre ve mekanlar, kişisel ve kolektif belleğin bağlamına zemin oluşturur. Mekân hem kişisel hem de kolektif belleğin oluşumunda “yer” görevi görür (Rossi, 1982, s. 6). Bu süreçte mekânın da kendi belleği eşzamanlı olarak oluşur. Rossi, kentin kendisini kentlilerin toplumsal hafızası olarak tanımlar ve hafızanın nesnelere ve yerle ilişkili olduğunu ifade eder. Rossi’ye göre kent hafızanın ‘yer’idir ve yerden bağımsız bir hafıza düşünülemez. Kent mekânları içinde geçmişle bağların kurulması kimlik ve aidiyet duygusunun tesisinde ve toplumsal belleğin gelişmesinde önemlidir. Bu nedenle, kent için tarihi ve kültürel değerleri olan yapılar ve çevrelerin korunması ve yaşatılması, kentin ve belleğin sürdürülebilirliği için önemlidir.

Kentler, çok uzun süreçlerde pek çok değişim ve dönüşüme uğrayarak şekillenirler. Kentin oluşum süreci, zamanla kente ait değerlerin gelişmesini sağlar ve bu değerlerin oluşturduğu aidiyet olgusu, kente kimlik kazandırır. Kentte gerçekleşen herhangi bir eylem, bulunduğu yerellikten bağımsız olarak değerlendirilemez. Yer, varoluşun ayrılmaz bir parçasıdır ve soyut olmaktan çok, biçimsel ve fiziksel özellikleri ile bulunduğu yerelliğe bir karakter kazandırmaktadır. Yerin kendine özgülüğü ve ruhu, kentsel karakter ve kimliğin oluşmasında oldukça önemlidir. Bu bağlamda kentin fiziksel biçiminde meydana gelen değişim ve dönüşümler kentin hem ruhunu hem de kimliğini etkilemektedir. Her dönemde kentte yaşayanlar, mekânın ruhunu kişisel deneyimlerle üretmekte ve kolektif belleğin mekânda nesnelleşmesini sağlamaktadırlar. Kent mekanının işlenmesiyle ortaya çıkan yapılar çevre, kentlinin yaşam pratikleri için bir üretim ortamı haline gelir. Toplumsal ilişkilerin üretildiği kamusal mekanlar, kolektif belleğin ve kentsel kimliğin oluşmasına hem zemin oluşturmakta hem de tanıklık etmektedirler.

Mekân ve zaman odaklı bellek araçları birden çok duyuya hitap eden farklı bileşenlere sahiptir. Bir mekânı anımsama aracı haline getiren tek bir unsur yoktur. Kokusu, dokusu, görüntüsü, ışığı ya da bir bütün olarak atmosferi birleşerek bir bellek haline gelmektedir. Tarihsel değer atfedilen ya da farklı gerekçelerle özel olduğu düşünülen bazı yapıları korumak ya da yeniden işlevsel hale getirmek amacıyla gerçekleştirilen kapsamlı restorasyon ya da renovasyon çalışmalarının bazen hayal kırıklığıyla sonuçlanmasındaki en önemli gerekçelerden biri de, farklı bileşenlerden oluşan bu atmosferik *aura*’nın aslında hiçbir zaman tam olarak korunamamasıdır. Diğer taraftan bu tür yenileme işlemleri çok sınırlı sayıdaki yapı için mümkündür. Oysa bireysel ya da toplumsal bellek işlevi açısından bakıldığında gündelik mekanların da bir değeri vardır. Herhangi bir resmi ya da tarihsel işlevi olmayan herhangi bir sokaktaki sıradan bir ev, kişisel ya da toplumsal bellek işlevi açısından bir kaleden ya da saraydan çok daha önemli olabilir. Ancak bunların çok az bir bölümü kentlerin dönüşümleri sırasında ve yoğunlukla da şans eseri korunarak gelecekte ayakta kalabilmektedirler. Büyük bir bölümü ise kalıntı haline bile gelemeden yeni yapıların altında kaybolup gitmektedir. O nedenle bu belleği korumanın daha ulaşılabilir ve pratik başka yolları da düşünülmelidir.

İşte bu çalışmada, mekânsal belleği korumanın bir aracı olarak imgesel kayıttan faydalanılıp faydalanılamayacağı tartışılacaktır. Çalışmanın çıkış noktasında bulunan iki belgesel film, şu an tamamen yıkılmış olan kentsel mekanların kayıtlarının farklı yaklaşımlarla çekilmesiyle ve kurgulanmasıyla üretilmişlerdir. Kentsel dönüşümün en yoğun yaşandığı şehirlerden biri olan Kayseri’de çekilmiş ve amaçlı örneklem yöntemine göre belirlenmiş olan bu filmlerden *Metruk Vaha* (yön. Mehmet Köprü, 2019⁵), henüz yaşamın devam ettiği ama yıkımın da yaklaştığı bir alana odaklanırken diğer belgesel film *Kalıntılar* (yön. Mehmet Köprü, 2023) yıkım için tamamen boşaltılmış olan binalarda çekilmiştir. Çalışmada öncelikle mekân ve bellek ilişkisi irdelenecek ve devamında film kaydının mekânsal belleği koruma noktasındaki üstünlükleri ya da eksiklikleri başka kayıt şekilleriyle de kıyaslanarak tartışılacaktır. Arkasından filmlerin çekildiği Sahabiye Mahallesinin kent kimliği, tarihi

⁵ Bu filmin, jenerik kısmına yıkım görüntülerinin de eklendiği 2020 tarihli başka bir versiyonu daha vardır.

ve belleği açısından öneminden bahsedilecek ve son olarak da bu iki filmin yapım öyküleri ve genel üslup özellikleri üzerinden konu örneklenilmeye çalışılacaktır.

1. Mekân, Bellek ve Kent Kimliği İlişkisi

Rossi'ye göre tarih, kentlilerin ortak hafızasıdır ve tarihselliğin kent üzerinde etkisi önemlidir. Tarih kendisini 'Artifakt'⁶lar üzerinden ifade eder. Rossi'nin tabiriyle artifakt, yalnızca kentte bulunan bir yapı değil, aynı zamanda kentin bir parçasıdır, hatta kendisidir. Kentsel artifaktlar fiziksel şeyler olmaktan öte, kentin bütün tarihidir, coğrafyasıdır, strüktürüdür ve sosyal yaşantısıyla olan bağlantısıdır. Kentin kendisi de tekil yapılara ve bölgelere bölünmüş bir artifaktır (Rossi, 1982, s. 93). Bu bağlamda kentteki her bir fiziksel nesne potansiyel olarak bir artifaktır. Binalar, caddeler ve bölgeler kente dair/ait kültürel ve sosyal göstergelerdir. Artifaktları özel kılan ise, nitelik, özgünlük ve ünikliğidir. Artifaktın özgünlüğü, malzemesinden çok formuna, zamanla ve mekânla oluşmuş karmaşık yapısına, tarihi zenginliğe ve yaşanan bütün deneyim ve hatıralara/anımsamalara dayanmaktadır. Rossi, yapıların üzerinde bulunduğu yer ve tarihsel bağlamı ile bir 'Locus'⁷ olabileceğinden ve artifaktların kendi lokuslarıyla bir bütün olarak simgeleşebileceğinden bahsetmektedir (Rossi, 1982, s. 93).

Bellek kavramı, genelde birbirinden bağımsız olmayan iki grupta incelenir: öznel-bireysel ve kolektif bellek. Deneyimlerin anlamlı anılar olarak bilinçte yer edinmesi kişisel belleği oluşturur. Bu deneyimler kentteki her birey için farklı şekillerde yaşanır ve biriktirilir. Bu yüzden aynı bağlamda bile olsa yaşanan benzer deneyimlerin anımsanma şekli ve uyandırdığı duygular birbirinden farklı olmaktadır. Halbuchs belleğin toplumsal boyutu üzerinde durur ve belleğin bireysel bir oluşum olduğunu fakat içinde yer aldığı sosyal ve fiziksel çevreden bağımsız olamayacağını ifade eder. Bu bakımdan belleğin kolektif bir süreç içinde oluştuğunu ve çoğul bir yapıda olduğunu savunur (Halbwachs, 1992). Her kolektif belleğin bir sosyal grubu işaret ettiğinin ve günün şartlarına ve önceliklerine göre sürekli değiştiğinin altını çizer ve bu nedenle toplumsal belleğin sabitlenemeyeceğini düşünür. Belleğin sürekli güncellenen ve değişen dinamik yapısı, zaman kavramının bellek üzerindeki önemini ortaya koyar. Bireyin hatırladığı her anı, geçmiş zamanda ifade bulur ve oluştuğu zamanla birlikte anlamlı hale gelir. Bireysel bellek toplumsal belleği oluştururken, aynı zamanda toplumsal bellek tarafından da şekillendirilir.

Anderson'a göre ise bellek, somut toplumsal deneyimlere bağlı olarak, geçmişle günümüzün ortak paydalarından oluşmaktadır (Anderson, 1999). Bellek oluşumunda kentler, kentin okurları olan kentliler için bir zemin oluşturur ve her bireyin kendi okumasındaki ana nesne olarak bellekte yer edinir. Kent belleği, zaman ve mekân kavramlarından bağımsız olarak değerlendirilemez. 'Yer' kolektif belleği oluşturan bireysel deneyimler 'zemin'ini oluştururken, zaman kavramıyla bu deneyimler tanımlı ve anlamlı bir anı olarak kaydedilir. Zaman soyut ve homojen bir kavramken, süreç ve an somut ve ölçülebilirdir. Zaman Mekânsallaştırıldıktan sonra algılanabilir, ölçülebilir ve bellekte yer edinebilecek bir anlam kazanır. "Zaman mekândan ayrılmadığında, birinin anlamı diğerinde dolaysızca (entelektüel dolayım olmadan) keşfedilir" der Lefebvre (Lefebvre, 2014, s. 252).

Kent belleğinin zeminini oluşturan çevreler de zaman ve süreç bağlamında ele alındığında anlamlı nesnelere haline gelirler. Kentlerin hafızaları da tıpkı insanlar gibi zamanla oluşur, değişir ve dönüşür. Kentin sahip oldukları, hatırladıkları ve unuttukları, kentlinin de hatırlama ve unutma eylemleriyle ilintilidir. Kent kimliği, ortak hafıza ve ortak geçmişten beslenir ama kökleri toprakta değil 'yer'de ve mekândadır. Lynch, "[H]er bir kentlinin kentin bazı kısımlarıyla uzun bir münasebeti olmuştur ve ona ilişkin imgesi hatıra ve anlamlarla yüklüdür" derken kentlinin belleğinde kentin nasıl

⁶ Rossi'ye göre şehri oluşturan kentsel artifaktlar, tarih, coğrafya ve toplumun oluşturduğu kentleri geçmişten geleceğe bağlayan fiziki aktörlerdir (Rossi, 1982, s. 93).

⁷ Aldo Rossi, Şehrin Mimarisi'nde Locus'un belirli bir yer ile oradaki binalar arasındaki ilişki olduğunu ifade eder ve hem tekil hem de evrensel olduğunu vurgular. Locus'un tekil ve fiziksel bir yer olarak önem taşıdığını ve kentsel artifaktın anlaşılması için zorunlu koşul ve nitelikleri vurguladığından bahseder (Rossi, 1982, s. 93).

anlamlandırıldığına dikkat çeker (Lynch, 1960). Kente eklenenler kadar kentten eksilenler ve kentte değişenler de zamanla kentin belleğine yerleşir ve kimliği dönüştürür.

Rossi, kenti mimarlık nesnesi olarak anlamayı tercih eder. Burada kastedilen mimarlık, kentin görünen imgesi veya kentteki farklı mimarlıkların toplamı değil, kentin zaman içerisinde inşasıdır. Bu inşa geçmişle bugünü bağlarken aynı zamanda kolektif belleğin de zeminini oluşturur. Rossi'ye göre mimarlık, toplumdaki ve yaşantıdan ayrı tutulamaz. Rossi, kentleri tıpkı insanlar gibi benzersiz deneyimleri bünyesinde barındıran nesnelere olarak değerlendirir. Kentlerin, kentte bulunan yapılar aracılığıyla hatırlama eylemini gerçekleştirdiğini ve kentteki yapıları korumanın kent belleğinin korunması ile benzerlik gösterdiğini ifade eder (Rossi, 1982, s. 93). Kimliği kentteki bütün izler oluşturur, kentteki yapılar silinir veya aslından uzaklaştırılarak değiştirilirse, hafıza kaybı ve kimlik krizi ortaya çıkar ve kent, içinde yaşayan insanlar için tarihi bir gösterge ve referans olmaktan uzaklaşır.

Rossi'ye göre toplumsal bellek, mimarlık ve kenti oluşturan her türlü değerlerin ortak birlikteliğinden oluşmaktadır. Rossi'nin belleğe ilişkin tanımları, Halbwachs'a göre daha mekânsaldır. Rossi, kentin kendisini orada yaşayanların kolektif belleği olarak tanımlar. Kente ilişkin her parça, içinde kentten izler barındırmaktadır. Kenti oluşturan mimariler, mekânlar üzerinden üretilen sosyal ilişkilerle kent belleğinin bir parçası haline gelmekte, bu ilişkiler ağı da kentin tarihi içinde akararak zamanla onu biçimlendirmekte ve sürekli yeniden üretmektedir. Kenti yaşayan bir organizmaya benzeten Rossi, kent ve mimarlığı belleğin dolaylı özneleri olarak yorumlamıştır (Rossi, 1982, s. 96). Yerin zaman içerisinde biriktirdikleri, onun anlamını ve ruhunu oluştururken, kendisinin de bir belleği ve kimliği oluşmaktadır.

Kentsel mekânın kimliği, kentlinin kent mekanıyla etkileşimi ile şekillenir. Kent kimliği, kenti oluşturan fiziksel, sosyal ve doğal yapıların sürekliliğiyle geleceğe taşınır. Kimlik, Lynch (1960) tarafından bir nesnenin diğer nesnelere farklı ve özgün olma durumu olarak ifade edilmekte ve kimliğin benzersiz, tek ve biricik olduğu savunulmaktadır. Lynch, şehirlerde eşzamanlı ve sürekli olarak var olan üç bileşenden bahsetmektedir; kimlik, yapı ve anlam. Kenti anlamaya yönelik çalışmalarında, kent imgesinin içeriğini yollar (*roads*), kenarlar (*edges*), bölgeler (*areas*), düğüm noktaları (*nodes*) ve işaret noktaları (*landmark*) olarak beş bileşen ile tanımlar. Lynch'e göre kentte her zaman duyumsanandan fazlası vardır ve kent kendini oluşturan bütün parçaların toplamından daha fazlasıdır. Kent sürprizlerle doludur ve kentte her an keşfedilmeyi bekleyen yeni sahneler ve manzaralar bulunmaktadır. Kentin manzaraları ise hiçbir zaman kendi başına algılanmaz. Kentteki sosyal ve kültürel donatılar, bu manzaranın zeminini oluşturan, bazen de bu manzarayı oluşturan bileşenlerdir. Kentteki bu tür okumalar ise, her bir kentli hafızasında anımsamalar ve anlamlandırmalarla şekillenen imgeler olarak saklanmaktadır.

Homojenlikten uzak bir yapıda olan kentte her bir katman bütünden bağımsız olarak okunur. Kentlerin bu çok parçalı yapısı, onu algılanması zor karmaşık bir forma dönüştürür. David Harvey (2009) kent mekanını iki farklı açıdan ele alarak tanımlar ve mekânın sadece fiziksel görünümünün ötesinde olduğunu savunur. Harvey'e göre fiziksel mekanlarla birlikte sosyal mekanlar da bulunmaktadır ve sosyal mekân, karmaşık, düzensiz, belki de kesintiye uğrayan ve neredeyse fiziksel mekândan tamamen farklı bir yapıdadır. Sosyal ve fiziksel bileşenler mekânın kimliğini oluşturmaktadır. Yaşam tarzı, tarihi ve kültürel özellikler, gelenekler ve toplumsal değerler gibi girdiler de en az fiziksel mekanlar, yapılar ve binalar kadar mekânın kimliğini belirleyen faktörlerdir. Anlam ve mekân-insan ilişkisinden bağımsız sadece fiziksel bileşenler üzerinden yapılan değerlendirmeler, kimlik kavramını anlamak için yeterli olmayacaktır.

Norberg-Schulz (1980), sonradan Castello (2010) tarafından "aura" olarak benzer şekilde ele alınan "Genius Loci" kavramı üzerinden kimlik meselesini ele alır. Norberg-Schulz, her mekânın farklı bir ruha sahip olduğunu savunur ve bireyin kimliğinin de mekanlar gibi içinde bulunan fiziksel ve çevresel şartlar dahilinde geliştiğini ifade eder. Yerin sosyal ve fiziksel karakteri aynı zamanda o yerin ruhunu da yansıtır ve "Genius Loci" olarak ifade edilen bu ruh, kent kimliğinin en önemli parçalarından biridir.

Norberg-Schulz'a göre, yapılı çevre kendiliğinden ortaya çıkmış bir şey değildir, aksine bünyesinde anlamlar barındıran bir yapıdadır (Norberg-Schulz, 1980).

Tanyeli, kimliğin en azından dört anlamda⁸ tekil olmadığından bahseder ve gerçek veya mutlak kimliğin olanaksızlığını savunur. Tanyeli'nin bahsettiği bu dört parametreden üçüncüsü zaman kavramıdır (Tanyeli, 2013, s. 459). Kimlik, sadece zamanla açıklanamayacak fakat ondan bağımsız da var olamayacak bir kavramdır. Zaman kavramı kimliği/kimlikleri dönüştürür, değiştirir, çoğullaştırır. Zamanla var olan kimlik yine zamanla değişmekte, kaybolmaktadır. Kentlerin kimliği de yine aynı senaryoya tabi olur. Zamanla oluşan kentler, yine zamanla kaçınılmaz olarak dönüşür, değişir veya yok olur. Bu dönüşüm ve değişim ise, fiziksel olanı biraz daha geriden takip ederek imgelere, kimliklere yansır.

Kent ve kimlik konusunda yapılan çalışmalar genel olarak değerlendirildiğinde, kentlerin ve kentlilerin karşılıklı etkileşimle zaman içerisinde birbirlerini oluşturan iki farklı özne oldukları anlaşılır. İnsan kente kimlik kazandırırken aslında kendi kimliğini de oluşturmuş, kenti inşa ederken kendini de inşa etmiş, kenti dönüştürürken kendini de dönüştürmüştür. Kente fiziksel olarak yapılan her müdahale aynı zamanda kentin sosyal yapısına da etki etmektedir. Kentin okurları olan kentlilerin okuyacağı sayfaları değiştirmek/dönüştürmek, okurun kente dair farklı bilgilere, deneyimlere ulaşmasına ve dürüst olmayan toplumsal yansımalara sebep olacaktır. Bu yüzden kente yapılacak müdahaleler basit fiziksel süreçler değil, kentteki insanların ve hatta belki de sonraki jenerasyonların üzerindeki önemli etkileri olan müdahalelerdir.

2. Mekânı Mumyalamak

Sinema teorisinin ve eleştirisinin önde gelen isimlerinden biri olan André Bazin, fotoğrafın özünü ve doğasını tartıştığı "*Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi*" adlı önemli bir makalesinde, plastik sanatların psikanalitik ve evrimsel kökenlerine dair ilginç bir tespit bulunur. Bazin'e göre resim ve heykel sanatı "mumya kompleksi" adını verdiği bir güdüden beslenir. Buna göre, dünyaya dair imgeleri taklit etmenin kökeninde, tıpkı ölümlerin mumyalanmasında olduğu gibi, ölümün ve dolayısıyla da zamanın yok edici etkilerine karşı bir tür direnme arzusu yatmaktadır. "Ölüm, zamanın zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddi görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip almaktır, yaşama kavuşturmadır" (Bazin, 1966, s. 30).

Fotoğrafın, icat edildiği ilk günlerden itibaren, yaygın kullanım alanlarından birinin portre fotoğrafçılığı olması bu nedenle şaşırtıcı değildir. Toprağa karışıp gidecek olan birinin görüntüsünü kurtarmak için onun fotoğrafı çekmek, bedenini mumyalamaya göre hem çok daha kolay hem de daha işlevseldir.⁹ Çünkü yaşayan birinin fotoğrafı, ölmüş birinin bedeninin mumyasından farklı olarak, halen o kişinin enerjisini ve *aurasını* kısmen taşıyacaktır.

Benzer bir kolaylık ve işlevselliğin mekân fotoğrafçılığı için de geçerliği olduğunu söyleyebiliriz. İnsan bedeni gibi mekanlar da zamana karşı direnememekte ve onlar da toprağa karışıp gitmektedir. Bu süreç doğal yollardan olduğunda binlerce yıla yayılabilirken, insan eliyle gerçekleştiğinde çok kısa sürede olup bitmektedir. Özellikle de kentsel dönüşümlerin oldukça hızlı gerçekleştiği bölgelerde ve dönemlerde bu yok oluş on yıllar içerisinde gerçekleşmektedir. Böyle bir durumda toplumsal bellek ya da kent kimliği açısından önemli olan yapıların bir şekilde korunması daha da önemli hale gelmektedir.

⁸ Tanyeli'ye göre kimlik öncelikle nesnel değil öznel olduğu için tekil değildir. Kişinin kendi sahip olduğu kimlikle başkalarının o kişinin sahip olduğunu düşündüğü kimlik aynı değildir. İkinci olarak birey, ait olunan toplumsal grup, cemaat, sınıf, ulus, meslek, cinsiyet, meslek, kent vs gibi sayısız ölçüte göre farklılaşan çok sayıda ayrı kimliğe sahiptir. Kimliği çoğullaştıran üçüncü parametre ise zamandır. Zamanın dönüştürücü gücü kimlik üzerinde de etkilidir. Kimliğin tekilliğini mümkün kılın dördüncü ve son parametre ise bağlamdır. Tanyeli bağlamın kimlik üzerindeki etkisini şu basit örnekle açıklar: Çin'e giden biri kendini batılı kimlikli hissedebilirken, Fransa'da şarklıym demeye yüksünmeyebilir. Tüm bu parametrelerin ışığında Tanyeli gerçek kimlik nedir sorusuna "Çok basit; "gerçek kimlik" diye bir şey yoktur." Diye yanıt verir (Tanyeli, 2013, s. 461).

⁹ "Bütün fotoğraflar *memento mori* niteliği taşır, yani ölümü akıldan çıkarmamaya yarar" (Sontag, 2008, s. 19) diyen Susan Sontag da, fanilik ile fotoğraf arasındaki bu ilişkiyi tersinden doğrular.

Ne tür yapıların bu bağlamda önemli olduğu ya da bunların hangi şekilde korunabileceği konusu ise tartışmaya açıktır.

Korunmaya değer denildiğinde genellikle tarihsel önemiyle, manevi kimliğiyle, ticari değeriyle ya da mimari işçiliğiyle dikkat çeken anıt ya da ‘etiket’ yapılar akla gelmektedir. Kale, saray, köşk, ibadethane gibi dini, askeri ya da önemli sivil mimari yapılar ya restorasyon gibi mimari tekniklerle ‘mumyalanmakta’ ya da resim ve fotoğraf gibi görsel kayıt araçlarıyla kayıt altına alınmaktadır. Çoğunlukla da bunların her ikisi birden kullanılmaktadır. Örneğin çoğu şehirde bulunan kaleler ya da kent surları yüzlerce yıldır fiziksel olarak korunmalarının yanında, eski tablolarla, tarihi fotoğraflarla, turistik kartpostallarla ya da farklı amaçlarla çekilen filmlerle görsel olarak da kayıt altına alınmışlardır. Böylece iki defa korunmuşlardır. Bugün bu tür yapılarla ilgili araştırma yapmak isteyen biri, ister mekânın doğrudan kendisine ulaşabilir, isterse de yüzlerce yıl öncesinden kalma görsel materyallerini kullanarak karşılaştırmalar yapabilir. Ancak aynı kişi bu şehirdeki çoğunluğu oluşturan normal insanların yüzyıl önce nasıl evlerde yaşadığıyla, yemeklerini ne tür mutfaklarda yaptığını ya da geceleri nasıl odalarda uyduklarıyla ilgili bir değerlendirme yapmak istediğinde ise hem fiziksel hem de görsel olarak çok daha az materyale ulaşabilecektir. Oysa bu tür ‘sıradan mekanlar’ ya da Paul Connerton’un değimiyle “mahaller”¹⁰ oradaki gündelik yaşama, toplumsal belleğe ve kentin gerçek kimliğine dair şehir surlarından çok daha fazla veri barındırmaktadır. Çünkü gerçekte insan yaşamının büyük bölümü, bağlama göre konut, ev ya da yuva denilen bu mekanlarda geçmiştir. Ancak yıkımlar söz konusu olduğunda ilk gözden çıkarılan yerler de buralar olmaktadır. O nedenle mekânın imge üzerinden korunmaya çalışılması en çok da daha az önem verilen bu yapılar için gereklidir.

2.1. Mekân Nasıl Kaydedilir?

Mekanları kayıt altına almanın çok farklı nedenlerinden ve yollarından bahsedilebilir. Kenti geçici süreliğine ziyaret eden bir seyyah, gezgin ya da turist burayla ilgili dikkat çeken ya da kendinde iz bırakan yapıları, ilerde tekrar hatırlamak ya da başkalarına da göstermek için elindeki teknik imkanlara göre sözlü, görselle ya da her ikisini de kullanarak kayıt altına alabilir. Bu tür kayıtların öncülerinden ve ilk akla gelenlerinden olan seyahatname benzeri gezi kayıtları ya da rehberleri, bazı harita çizimleri içerseler de büyük oranda metne dayanırlar.

Metne dayalı kayıtların başka bir gerekçesi de kurmaca metinlerdeki olayların talep ettiği zaman-mekanların yaratılmasıdır. Bilindiği gibi her olay bir zaman-mekân içerisinde gerçekleşir ve roman benzeri anlatılar da olay örgülerini kurmak için öncelikle bu zaman-mekanları ya da Bakhtin’in değimiyle “kronotoplar”¹¹ (2001) kurarlar. Bu tür kurulumlarda önemli olan mekânın gerçekçi şekilde betimlenmesinden ziyade anlatının talep ettiği uygun ruh halini ve atmosferi kurmak olsa da gerçek mekanlarda geçen bazı kurmaca metinler, doğrudan bu amacı taşımaları bile, mekanlara dair bir tür kayıt işlevi de görebilirler. Örneğin Dostoyevski’nin *Beyza Geceler* isimli öyküsü, olayların geçtiği dönemin St. Petersburg’unun hem kamusal hem de bireysel mekanlarına dair bazı detayları bize aktarır.

Ancak edebi ve sözlü aktarım, ne kadar detaylı olursa olsun mutlaka bir şeyleri atlamak zorundadır. Çünkü bir mekânı, tüm statik ya da dinamik unsurlarıyla olduğu gibi söze dökmek, neredeyse imkansızdır. Bu durumda görsel kayıt, renkten dokuya ve ışıktan eyleme kadar barındırabileceği sayısız detayla sözlü betimlemenin önüne geçmektedir. O nedenle “[G]örsel temsiller gerek bir kentin bütününe gerekse belirli kentsel mekanları tanımlamakta ve bunlarla özdeşleşme sağlamakta oldukça etkin araçlardır” (Batuman, 2019, s. 16). Ancak temsiliyet yetkinliği ve gerçeğe yakınlık bu aracın tüm formlarında aynı değildir. Derinlik algısının olmadığı Mısır hiyeroglifleri ile perspektifle ilgili keşiflerin

¹⁰ “Hatırlama eylemlerinin birçoğu belirli bir bölgeye özgüdür” (Connerton: 2012, s.17) diyen Connerton, mekan ve hatırlama eylemi arasındaki ilişkiyi açıklarken iki farklı kategoriden bahseder. Bunlardan birisi, belirli olaylarla bağlantılı isimler almış olan “anıt mekanlar” (Connerton: 2012, s.20) iken diğerleri “kültürel belleğin yeri olan” (Connerton: 2012, s.28) ev ve sokak benzeri mahallerdir.

¹¹ Bakhtin, romanlardaki zamansal ve mekansal bağlantıları incelemek amacıyla matematikte kullanılan kronotop yani zaman-uzam kavramından faydalanır. Böylece “edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi” olarak gördüğü zamanı ve mekânı ayrı ayrı ele almak yerine, tıpkı fizik ve matematikteki gibi tek bir unsur olarak inceleyebilmiştir. (Bakhtin, 2001, s. 315-316)

zirveye ulaştığı Rönesans tablolarındaki mekânsal temsiller birbirinden ne kadar farklıysa, mekânı sadece statik unsurlarıyla kaydedebilen fotoğraf makineleri ile video kamera ve sinema kamerası gibi hareketli kayıt araçlarınınki de en az o kadar farklıdır.

1800'lerden itibaren kullanılan fotoğraf makineleri, nesnelere yansıyan ışığı, lensinde (ya da konu bağlamında daha anlamalı olan şekliyle 'objektif'inde) yoğunlaştırarak doğrudan duyardan (gümüş levha, fotoğraf filmi, elektronik sensor vs.) aktardığı için, mekânın aslına uygun kaydında önemli bir aşamayı temsil etmektedir şüphesiz. Özellikle de artık var olmayan mekanlara ait fotoğraflar sadece belgesel değil, duygusal olarak da önemli materyallerdir. Örneğin *'The History of Photography: From 1839 to the Present'* isimli eserinde Beaumont Newhall, "Marville'in çektiği, III. Napoléon devrinde kaderine terk edilen Paris sokaklarına ve evlerine ait fotoğrafların, 'kaybolup giden bir geçmişin melankolik güzelliğine' sahip olduğuna dikkat çeker" (Kracauer, 2015, s. 92). Böyle durumlarda fotoğraf, John Berger'in bahsettiği gibi bir tür 'uzamsal bellek'¹² işlevi yüklenerek kaybolup giden yerlerin hatırasını kısmen yaşatabilir. Diğer taraftan fotoğraflanan mekânın kendisi de Susan Sontag'ın bahsettiği "*pathos*"¹³ ile yüklenir. Böylece fotoğraf ile fotoğraflanan mekân arasında simbiyotik bir ilişki ortaya çıkar. Fotoğraf ortaya çıkmak için mekânı kullanırken onu melankolik ve dokunaklı bir bellek aracına dönüştürebilir.

Ancak ilişkideki bu verimlilik, fotografik kayıta bazı sorunlar ve eksikler olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Özellikle de söz konusu gerçekçi ve ideal bir mekân deneyimi aktarımı olduğunda bu sorunlar daha fazla ön plana çıkmaktadır. Çünkü insanın mekân deneyimi sadece durağan bir imgeden ibaret değildir. Doku, koku, devinim, atmosfer, ısı, nem gibi birçok duysal bileşenle mekân algımız bütünlüklü bir olgudur. Fotoğraf ise bunların birçoğundan yoksundur. Fotografik uzamın iki boyutlu ve hareketsiz doğası gerçekçi deneyimden oldukça uzaktır. "Üstelik bu o kadar farklı bir doğadır ki, fotoğraf karesinde, 'oradaki' bir insanın bilinçli biçimde ördüğü bir mekân yerine, bilinçsizce şekillenmiş bir mekân görünecektir" (Benjamin, 2013, s. 11). Çünkü mekân deneyimini oluşturan çoğu duysal bileşen fotoğrafta yoktur. "Fotoğraf, zamanın olduğu denli mekânın da ince bir dilimidir. Fotografik görüntülerin idare ettiği bir dünyada bütün sınırlar ('çerçeveleme') keyfi ve yapay görünür" (Sontag, 2008, s. 27-28). O nedenle, Frederic Jameson da fotoğrafı mimari yapılar için "kötü" bir ikame aracı olarak görür ve şöyle der:

Mevcut bir binanın fotoğrafı ise farklı bir ikame -isterseniz 'kötü' bir ikame diyelim, şeylerle ilgili bir düzenin bir diğerinin yerini alması, binanın kendi görüntüsüne -hatta 'düzmece' bir görüntüsüne dönüşümü olmaktadır. İşte bundan dolayıdır ki mimarlık tarihinde ve mimari yayınlarda klasik ya da modern binaların çok sayıda fotografik görüntülerini alımlarız ve sonunda bu fotografik imgelerin şeylerin kendileri olduklarına inanırız. Hiç değilse Proust'un Venedik resimlerinden bu yana hepimiz, çerçeve ve görüş açısının bizlere binanın kendisi ile karşılaştırıldığında her zaman ayrı, oldukça farklı bir şeyler veren fotoğrafının oluşturucu görsel yarıltıcılığına karşı duyarlılığımızı muhafaza etmeye çalışırız. (Jameson, 2011, s. 188).

Tek bir görüş noktasını dayatan fotografik imge, çekilen şeylerin alımlanışını o derece dönüştürür ki, fotoğrafa bakan insanların "kendilerini içinde güvenli hissetmedikleri bir mekânı ellerinde tutmalarına da yardımcı olur" (Sontag, 2008, s. 10). Bu güvenin nedeni fotoğraftaki mekanla gerçek mekân arasındaki mesafedir. Zamanın donduğu ve sabitlendiği bir aracın böyle bir mesafeye neden olması kaçınılmazdır. O nedenle, devinim sayesinde zamanı da algılanabilir hale getiren ve kamera hareketleri sayesinde çerçeveyi de sabit olmaktan kurtaran hareketli kayıt araçları (sinema ve video) bu mesafeyi bir parça da olsa aşabilir.

¹² "Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce fotoğrafın yerini ne tutuyordu? Bu soruya gravür, resim ve yağlıboya diye yanıt verilmesini bekleriz. Daha aydınlatıcı yanıt belki şu olabilir: bellek. Fotoğrafların dışarıda, uzamda yaptıklarını, önceleri düşüncede yapıyordu" (Berger, 2015, s. 71).

¹³ "Fotoğrafi çekilen kişi, olay ya da durumların çoğu, sırf fotoğraflarının çekilmiş olmasından dolayı, *pathos*'la kuşanırlar. Çirkin ya da grotesk bir (fotoğraf) malzeme(si), fotoğraf çeken kişinin dikkatine mahzar olunca, pekâlâ dokunaklı bir etki sağlayabilir" (Sontag, 2008, s. 18-19).

Mekanların filmsel kaydı, en azından hareket deneyimi açısından bakıldığında, fotografik kaydın neredeyse tam tersi bir yerde durmaktadır. Yer görüntüleri fotoğrafta gerçekte olduğundan daha sabitken filmlerde gerçektekinden çok daha akışkan olabilmektedir. Bu aslında filmlerin diğer tüm sanatsal ifade türlerinden ayrıldığı en temel noktalardan biridir. “Sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel farklılık, filmde mekân ve zaman sınırlarının akıcı oluşudur, mekân bir bakıma zamansal, zamansa bir bakıma mekânsal niteliktedir” (Hauser, 2006, s. 389). Bu durum sinemaya, uzamı eğip bükebilme, esnetebilme ve şekillendirebilme yetisi kazandırmıştır. Film üreticileri, kurmak istedikleri atmosferlere ve bu atmosferlerin anlatıyla olan ilişkisine göre mekâna çok farklı şekillerde müdahale edebilmektedirler. Onu aslına uygun bir şekilde kaydedebilmek ve yansıtabilmek de bu seçeneklerden biridir ve bunu birçok filmci denemiştir.

Örneğin İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin önemli filmlerinde ele alınan toplumsal meseleler kadar bunların aktarıldığı ve kurulduğu mekanlar da gerçektir. Vittorio De Sica ve Luchino Visconti gibi yönetmenler, anlatılarını zamanın fiziksel gerçekliğine dayandırmak için, *Bisiklet Hırsızları (Ladri Di Biciclette)*, Vittorio De Sica, 1948) ya da *Yer Sarsılıyor (La Terra Trema)*, Luchino Visconti, 1948) gibi toplumsal gerçekçi filmlerinde, genellikle gerçek mekanları ve kentsel manzaraları kullanmışlardır. Bu mekânlar sosyo-ekonomik koşulları, kültürel arka planı ve savaş sonrası yeniden yapılanma çabalarını tasvir etmede temel anlatı unsurları olarak hizmet etmişlerdir. Örneğin, *Bisiklet Hırsızları*'nda, Roma sokakları başlı başına bir karaktere dönüşür ve çalınan bisikletini arayan kahramanın mücadelesini ve çaresizliğini tasvir eder.

Bu ve benzeri gerçekçi kurmacalarda mekanlar belge amacıyla çekilmemiş olsalar da olayların geçtiği şehirlere ya da köylere dair belge niteliğinde manzaralar barındırırlar. Bunları izlerken, dönemin sivil mimarisine, toplumsal yaşamına ve kentsel düzenine dair kısmen fikir yürütülebilir. Ancak yine de çekimler mekân değil karakter öncelikli olduğu ve daha da önemlisi belgeleme amacından ziyade bir tür öykü evreni (*diegesis*) kurma amacı taşıdığı için mekânsal belleği koruma ve aktarma işlevleri sınırlıdır. Oysa doğrudan mekâna odaklanan ve onun ruhunu yakalamaya çalışan belgeleme amaçlı filmlerin bu konudaki işlevselliği daha yüksektir.

2.2. Belgesel Sinema ve Mekân

Belgesel sinemayı mekânsal bellek bağlamında kurmaca filmlerden ayıran ve bir adım ileri taşıyan şey aslında bir olgunun eksikliğidir. Belgesel sinema, en azından kabul edilmiş şekliyle mizansene, yani sahnelemeye izin vermez. Senaryoya göre planlanmış oyuncu hareketleri, diyaloglar ya da sahne tasarımları yoktur. Kamera gerçeklik içerisinde bir seçim yapıyor olsa da kadrajladığı parça gerçektir (ya da öyle olması beklenir). Çünkü “[A]maçları ne olursa olsun, belgesellerin fiili varoluşa bir meyli vardır” (Kracauer, 2015, s. 393). Bu meyil sayesinde mizansen devre dışı bırakılır ve böylece sadece karakterlerle değil, mekanla da çok daha samimi bir ilişkinin önü açılır. Çünkü mizansenin statik bileşeni olan dekor ve kostüm gibi yapıntı unsurlar belgeselde gerçekleriyle yer değiştirir. Ama bu durum belgesel filmlerin mekanla çok farklı ilişkiler kurmasını engellemez. Aksine yaratıcı süreçlerin önünü açar.

Örneğin, *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) filminin zorlu yapım sürecini izleyen *Düşlerin Ağırlığı (Burden of Dreams)*, Les Blank, 1982) isimli kamera arkası belgeselinde, Amazon yağmur ormanlarının uçsuz bucaksız genişliği, filmin kahramanlarının mücadelelerini ve hırslarını etkileyerek neredeyse bir film karakterine dönüşür. Benzer şekilde, Ai Weiwei tarafından yönetilen ve küresel mülteci krizini ele alan *İnsan Seli*'nde (*Human Flow*, 2017) toplanma merkezleri, ülke sınırları ve çadır kentler, yerinden edilmiş bireylerin yaşadığı yersiz yurtsuzluk duygusunu daha da güçlü hissettirir. Bunlar, mekânın filmdeki temaya ve anlatıya hizmet edişiyile ilgili tipik örnekler olarak sunulabilir.

Bir de mekânın kendisinin doğrudan anlatıyı şekillendirdiği yapımlar vardır ki bunların en önemlileri iki dünya savaşı arasında çekilen ‘şehir senfonileridir’. Şehir senfonisinin ilk örneklerinden biri olan *Manhatta* (Paul Strand & Charles Sheeler, 1921) New York şehrindeki devasa yapılara ve bunların arasında karınca gibi işleyen insanlara odaklanır. Sonrasında bu form Avrupa kıtasında yaygınlaşır.

Modern şehirler üzerinden yaşamın ritmi yakalanmaya çalışılır. Çünkü bu dönem, coşkulu deneylerin ve uluslararası iletişimin olduğu bir dönemdir. *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) ve *Film Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929) gibi heyecanlı yapımlarda modernistlerin kent, makine ve ilerleme aşkıyla beraber, sürrealizm ve fütürizm gibi sanatsal akımların izleri de belirgin şekilde görülür. (Aufderheide, 2007, s. 14-15).

Mekânları daha metaforik ve dokunaklı kullanan başka belgeselerde ise olayların geçtiği yerler basit birer anlatı unsuru olmanın ötesine geçerek önemli sembollere dönüşebilmektedir. Örneğin Claude Lanzmann'ın yönettiği ve Nazi toplama kamplarının yaşayan tanıklarına yer veren *Shoah*'ta (1985) Auschwitz kampı, terk edilmiş görünümüne rağmen tarifsiz acıların anısıyla dolu bir metafora dönüşür. Lanzmann'ın bu boş alanda bilinçli olarak kullandığı uzun ve durağan çekimleri, tarihin ağırlığını artırarak izleyicileri soykırımın dehşetiyle yüzleşmeye zorlar. Kamp görüntülerinin benzer bir kullanımı *Gece ve Sis*'te de (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1956) görünür. Bu iki filmde de yönetmenlerin beslendiği temel yer aslında kolektif hafızadır. Aynı kamera hareketleri toplama kampları yerine terk edilmiş herhangi başka mekanlarda yapılmış olsaydı muhtemelen aynı etkiyi uyandıramayacaktı. Kampların tarihsel kayıtlar üzerinden toplumsal belleğe işlenen hatırası, bu çekimlerle beraber tekrar gün yüzüne çıkmıştır.

Önemli tarihsel olaylarla ilgili bu gibi belgeselerde kayıt altına alınan mekanlar, genellikle korunmaya devam eden yerlerdir. Burada kaybolup giden ya da dönüşen mekanları görsel olarak kayıt altına alma amacından ziyade, özellikle *Shoah*'ta belirgin bir şekilde hissedildiği gibi, bir tür sözlü tarih inşası yaklaşımıyla insanların belleklerinde kalan olayların kayıt altına alınması daha önceliklidir. Mekanlar değil, o mekanların temsil ettiği olaylar ön plandadır. Bizim konumuz açısından daha önemli olan bazı belgeselerde ise, değişen, dönüşen ya da kaybolmaya yüz tutan yerleri kayıt altına alma kaygısı daha fazladır.

Yukarıda bahsedilen kullanım şekillerinin hiçbirinde belgesel filmlere, mekân üzerinden ikame bir bellek işlevi yüklenmez. Her ne kadar anlatıyı şekillendiren temel unsur mekanlar olsa da şehir senfonileri de buna dahildir. *Sacro GRA* (Gianfranco Rosi, 2013) gibi daha yeni örneklerde de görebileceğimiz gibi bu tür yapımlarda kaybolup giden bir mekânın yası tutulmaz. Daha ziyade oradaki yaşama göz atmak için şehirdeki yapılar (*Sacro GRA*'da bu bir çevre yoldur) anlatı çatısı kurmak için bir bahane olarak kullanılır. Mimari ya da kültürel olarak dönüşüm içerisinde olan yerlerin kayıt altına alınması amacıyla çekilen filmler ise bu bağlamda başka bir kategoriye dahildirler.

Bu bağlamda, isminin de etkisiyle akla gelen ilk örnek, kısmen yakın tarihli diyebileceğimiz *Hafızanın Yıkımı*'dir (*The Destruction of Memory*, Tim Slade, 2016). Özellikle çatışma bölgelerindeki kültürel miras alanlarının, anıtların ve tarihi eserlerin kasıtlı olarak yok edilmesini konu edinen bu belgesel, yıkımın kolektif hafıza, kimlik ve kültürel miras üzerindeki etkilerini büyük oranda uzmanlarla ve yetkililerle yapılan röportajlar üzerinden ele alır. Benzer aktivist amaçlarla çekilen *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* (İmre Azem, 2011) ve *Citizen Jane: Battle for the City* (Matt Tyrnauer, 2016) gibi yine yakın tarihli başka örneklerden de bahsedilebilir. Bu filmler genel olarak neo-liberal kapitalizmin kentler üzerindeki ölümcül dönüştürücü etkisine politik bir karşı duruş amacı taşırlar ve ağırlıklı olarak röportaj tekniğini kullanırlar. Kent kimliğinin korunması anlamında yaptıkları şey oldukça değerli olsa da bu filmler mekanları yok olmadan önce kayıt altına almaktan ziyade bunların yok olmaması için verilen ya da verilmesi gereken mücadeleye odaklanırlar. Ama bazı filmler koruma eylemine odaklanmak yerine doğrudan kendileri birer koruma nesnesine dönüşebilmektedir. Yok olmaya yüz tutan mesleklerin, yaşamların ve bunlarla birlikte mekanların belgelenmesi ve kayıt altına alınması amacıyla çekilen bu belgesellere Türkiye'den Suha Arın'ın filmleri örnek gösterilebilir.

“Filmlerinin çoğunda kültürel süreklilik ve kültür mirası kavramlarını işleyen Suha Arın Türkiye’de belgesel sinema alanında bir ekol sayılmaktadır ve bu ekole dâhil edilebilecek yönetmenlerin çoğunda da benzer yaklaşımlar görülmektedir” (Aytekin, 2018, s. 59). Yönetmenin “Anadolu topraklarındaki

kültürel mirası konu alan filmleri, günümüz insanı ile geçmiş uygarlıklar arasında bir bağ kurarken, zengin kültürel mirası geleceğe aktarma kaygısı da güder” (Çöm, 2021, s. 171). Bu kaygının en net görülebileceği yapımlardan biri de *Safranbolu'da Zaman* (Suha Arın, 1976) belgeselidir. Yapım sadece konusuyla ya da sinematografisiyle değil, “kültür mirası” ve “çevre korunması” gibi kavramları gündeme getirmesi açısından da oldukça önemlidir (Aytekin, 2017, s. 138). Karabük iline bağlı olan ve eski Osmanlı sivil mimarisinin izlerini canlı olarak taşıyan Safranbolu ilçesini konu edinen *Safranbolu'da Zaman*'ın ortaya çıkışı ve devamında yaşananlar, belgeselin bir mekânı sadece görsel olarak değil, somut olarak da koruyabileceğinin bir kanıtıdır.

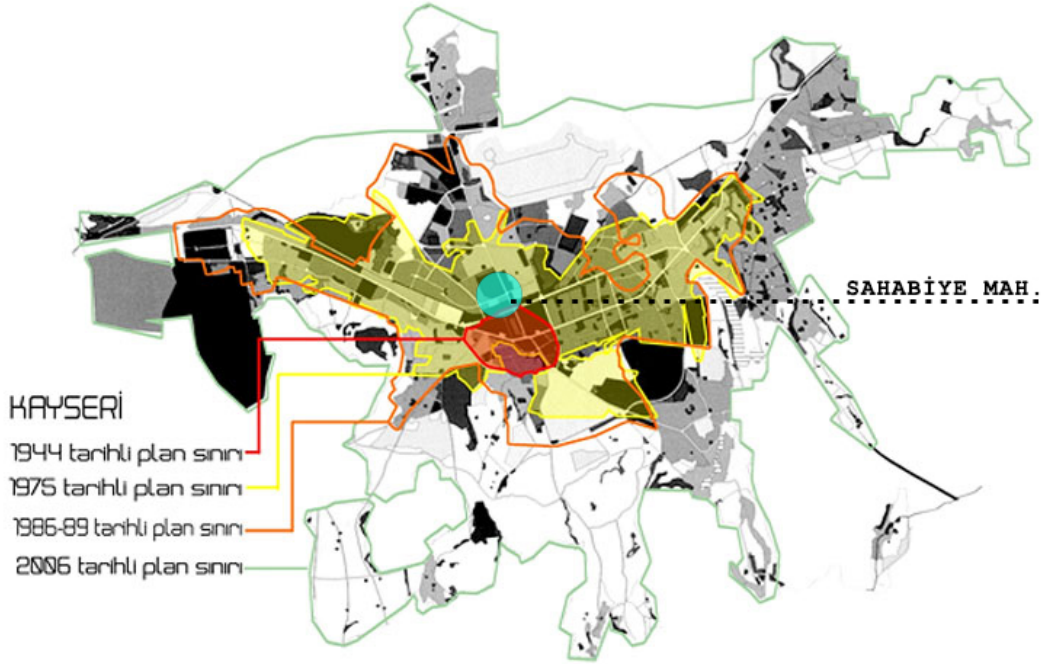
Bölgede açılan demir çelik fabrikasının neden olduğu göçler sonrasında Safranbolu'daki geleneksel evlerin küçültülerek dönüştürülmesinin yaratacağı tehlikeyi fark eden yetkililer ve gönüllüler bununla ilgili bazı koruma çalışmaları başlatırlar. 1970'li yılların ortalarından itibaren hızlanan bu çalışmalar kapsamında imar planı değişiklikleri ve koruma odaklı mimari faaliyetler gerçekleştirilir. 1976 tarihli *Safranbolu'da Zaman* belgeseli de bu faaliyetlerin bir parçasıdır. Yapım gerek metniyle, gerek sinematografisiyle ve gerekse de müziğiyle hüznü ve melankolik bir hava taşır. Bu duygunun yanında belgeleme ve koruma amacı da belirgin bir şekilde hissedilir. Filmin Ankara, İstanbul ve TRT gösterimlerinden ve Antalya'da aldığı önemli ödülünden sonra bölgenin korunmasına yönelik duyarlılık artar. Böylece filmin duygusu ve bu duygunun yarattığı etki karşılığını bulur (Koca & Akbulut, 2021, s. 24-25).

Safranbolu bugün UNESCO dünya mirası listesine giren ve korumaya alınan önemli bir kültürel değer olarak varlığını koruyorsa bunda Suha Arın ve arkadaşlarının yaptığı belgeselin de katkısı büyüktür. Diğer taraftan böyle bir somut karşılık bulmamış olsaydı film bu kez başka bir anlam ve değer kazanacaktı. Belgeselde, metindeki ve atmosferdeki melankolik veda duygusunun da belli ettiği gibi zamanla kaybolup giden bir değer yası tutulur sanki. Evlerin fiziksel olarak korunmuş olması bu yas ve veda duygusunu çok da anlamsız hale getirmez aslında. Çünkü şu an turistik bir beldeye dönüşmüş olan Safranbolu'daki gündelik yaşam artık hiçbir zaman filmdeki gibi otantik ve gerçekçi olamayacaktır. *Safranbolu'da Zaman*'da kameranın şahit olduğu yaşamların ve mekanların kaybolmakta olduğuyla ilgili bir ima ve ihtimal söz konusudur. Çalışmanın örnek olarak aldığı iki filmde ise bu ihtimal kesinliğe, ima ise somut bir olguya dönüşmüştür.

3. Tek Mahalle İki Film

3.1. Dönüşen Semt Bulanıklaşan Bellek: Sahabiye Mahallesi

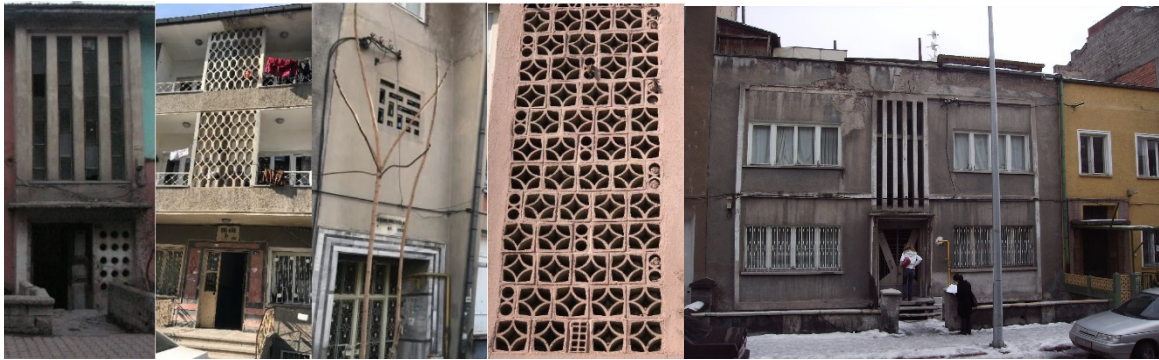
20. Yüzyıl'da Kayseri'de modern kentleşmeye yönelik ilk adımlar cumhuriyetin ilanıyla birlikte başlatılan ulusal kalkınma hareketi kapsamında gerçekleşmiştir. Mübadele döneminde kentin sosyal yapısında gözle görülür değişiklikler yaşanmış olsa da erken cumhuriyet döneminde Osmanlı'dan miras kalan kentsel ve sosyal dokusunu korumuştur (Yücel vd, 2020). Araştırma kapsamında değerlendirilen belgesel filmlerin odaklandığı Sahabiye Mahallesi, binlerce yıllık zengin bir geçmişe sahip, farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış Kayseri'de tarih boyunca merkezi bir konumda yer almış ve farklı dönemlerde şehir merkezi için geliştirilen planlarda da (J.S. Euthychides, 1882, B. Çaylak, 1933, Gustav Oelsner-Kemal Ahmet Aru, 1944, Y. Taşçı, 1975) bu merkezi rolünü korumuştur (Görsel 1).



<

Görsel 1: Kayserinin farklı dönemlerdeki kent planı sınırları (Yılmaz Bakır, 2017).

Kentteki bu merkezi konumu, mahallenin her zaman popüler bir yerleşim merkezi olmasını da beraberinde getirmiştir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında daha çok müstakil tek veya iki katlı konutlardan oluşan mahalle dokusu, 1950'lerden itibaren betonarme yapıım tekniğinin yaygınlaşmasıyla birlikte ağırlıklı olarak birkaç kattan oluşan betonarme apartman yapılarından ve yine betonarme sıradüzen konut bloklarından oluşan bir dokuya dönüşmüştür. Mahallenin kent belleği için öne çıkan tarafı ise, yapıldığı dönemin mimari özelliklerini ve özgün yaklaşımlarını etkili bir şekilde temsil eden ve çoğunda incelikli bir mimari hassasiyetin gözlemlenebildiği yapı stoğudur (Görsel 2).



Görsel 2. Mahalleden özgün doku örnekleri (Akdağ, 2013).

Son birkaç on yılda Kayseri'de gerçekleştirilen kentsel dönüşüm uygulamaları genel hatlarıyla; ulaşım ve altyapı yatırımlarının dönüştürücü etkisi (hafif raylı sistem çevresinde yapısal faaliyetlerin ivmelenmesi), kentsel projelerin yarattığı dönüşüm (AVM'ler, terminal ve stadyum gibi çevresini dönüştürme etkisi olan projeler) ve konut alanlarında meydana gelen dönüşüm olmak üzere üç farklı

kategoride değerlendirilmektedir (Baydoğan, 2013). Bunlardan “geleneksel konut alanlarında gridal dokunun, çok katlı ayırık yapı düzeninin ve karma kullanımın yaygınlaşması” olarak tanımlanan konut alanlarının dönüşümü, Sahabiye Mahallesi’nde gerçekleşen dönüşümü de açıklamaktadır.

Sahabiye Mahallesi’nin farklı bölgeleri ilki 13.01.2017 tarihli Bakanlar Kurulu kararı ile olmak üzere farklı tarihlerde riskli alan ilan edilmiş ve bu tarihten itibaren mahalledeki kentsel dönüşüm süreci resmen başlamıştır. Büyükşehir belediyesinin web sitesinde “Viraneler yıkılıyor, geleceğe dönüşüm başlıyor” başlığıyla haber yapılan yıkım sürecinin başlangıcıyla birlikte, mahallenin kendine özgü dokusu hızlı bir dönüşüm geçirmeye başlamıştır. Günümüzde mahallenin ve özgün yapı stoğunun tamamına yakını yıkılmış durumdadır (Görsel 3).



Görsel 3. Yıkım öncesi ve sonrası mahalleden bir bölüm
Kaynak: (Kayseri Büyükşehir Belediyesi, 2021)

Mahallenin dönüşüm sürecinin ilk ayağında, davetli yarışma usulü ile gerçekleştirilen projelendirme sürecinde üç mimarlık ofisinden tasarımı çalışmaları alınarak halk oylamasına sunulmuştur. Oylama sonucu üç proje sırasıyla 617, 496 ve 250 oy almıştır. Nüfusu 1,5 milyona yaklaşan Kayseri’de kent için oldukça önemli bir projenin belirlenmesinde 1363 kişi oy kullanmıştır. Diğer taraftan bu oylama sadece mevcut projeler için yapılmıştır. Yani Kayseri kent belleği için oldukça önemli olan mahallenin dönüştürülmesi kararının kendisi aslında tamamen belediyenin inisiyatifiyle alınmıştır. Bu kararda gerekçe olarak; mahallenin işlevselliğini kaybetmesi, maddi değerini yitirmesi, güvenlik sorunlarının yaşanması, yol ve otopark yetersizliği, ağır alt yapı sorunlarıyla karşı karşıya kalınması, eski yapılarında nefes alınmaması, deprem ve afet riski gibi etkenlerden bahsedilmiştir. (Kayseri Büyükşehir Belediyesi, 2023).

Üç aşamada gerçekleştirileceği duyurulan proje ile modern bir yaklaşımla üretilmiş, Kayseri kenti için bir ilk olma özelliği taşıyan bahçeli düzende düşük katlı erken dönem betonarme konut yapıları tamamen yıkılarak yüksek katlı yapılardan oluşan, bölgenin sosyal, kültürel ve tarihsel dokusu ile temas kurmayan, bağlamla ilişkilendirilmeyen ve bölgenin tarihsel sürekliliğini ve önemini göz önüne almayan bir proje geliştirilmiştir. Şu anda uygulanmakta olan proje kapsamında mahallenin belirli bölümleri ilk etap uygulaması kapsamında, metruklaşmış olan bazı çok eski bölümler ise etap sırası gözetilmeksizin yıkılmıştır.

Aşağıda bahsedilecek olan belgesellerden ilki, yani *Metruk Vaha*, henüz dönüşüm için yıkımların başlamadığı bir dönemde ve ilk etaba dahil olmamasına rağmen en erken yıkımı beklenen küçük bir sokakta çekilmiştir. İkinci belgesel olan *Kalıntılar* ise, ikinci etap yıkım için boşaltılan bir bölgeyi konu edinmiştir. Konu edinen mekanlar arasındaki bu farklılık, filmlerde kullanılan anlatısal ve sinematik teknikleri de etkilemiştir.

3.2. *Metruk Vaha* (2019)

Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi bünyesinde faaliyet gösteren Erciyes Film Atölyesi (EFA) çatısı altında serbest bir proje olarak ve tamamen atölye imkanları kullanılarak çekilen *Metruk Vaha* belgeselinin prodüksiyon anlamında oldukça sade bir yapım olduğu söylenebilir. Çekimlerde bir DSLR fotoğraf makinesi, bir tripod ve çok nadiren de kamera kaydırmaları için raylı bir çekim aparatı (şaryo) ve hava kamerası kullanılmıştır. Yapımdaki bu sadelik ses ve aydınlatmayla ilgili bazı teknik problemlere neden olmuş olsa da tercih edilen gözlemci üslup bu sayede daha rahat uygulanabilmektedir.

Çekimlerin başladığı 2013 tarihinde Sahabiye Mahallesinde henüz tam olarak dönüşüm kapsamındaki yıkım çalışmaları başlamamıştır. Çekimlerin yapıldığı küçük sokak da zaten dönüşüm planında son etapta yer almaktadır. Ancak sokağın gittikçe metruklaşan yapısı ve girişe konulan inşaat şirketi tabelaları (filmde de gösterilmiştir) burasının çok yakın bir gelecekte yıkılacağı izlenimini doğurmuştur. Ayrıca tamamen iş merkezlerinin ortasında kalan (Görsel 4) konutlarda çok sınırlı da olsa gündelik yaşamın devam ediyor oluşu burasını belgesel konusu olarak daha öncelikli hale getirmiştir. Dolayısıyla çekimlerde sadece yapıların değil, bu yapılardaki yaşamların da kayıt altına alınması hedeflenmiştir.



Görsel 4: *Metruk Vaha* filminden ekran görüntüsü

Yaklaşık 15 saati bulan ham görüntülerin¹⁴ tamamı üç farklı dönemde çekilmiş olsa da bunun büyük bir kısmı ilk aşamada gerçekleştirilmiştir. Yaklaşık 2 ay boyunca sokağın ziyaret edilmesiyle gerçekleşen bu aşamadaki çekimlerde orada yaşayan bazı ailelerle beraber boşaltılmış olan binalardan da görüntüler alınmıştır. Filmin kurgu süreci bitmek üzereyken kentsel dönüşümün başlaması ve sokağın tamamen boşaltılması üzerine yeni görüntüler çekilip kurguda eklenmiştir (Görsel 5). Film tamamlanıp farklı etkinliklerde ve festivallerde gösterilmeye¹⁵ başlandığı 2019 yılında sokak halen yıkılmamıştır. O nedenle 2020 yılındaki yıkım ve yıkım sonrası görüntüler, anlatı akışını bozmamak için jenerik bölümüne eklenmiştir ve böylece film nihai şeklini almıştır.

¹⁴ Görüntüler sadece belgesel film yapma amacıyla değil, aynı zamanda kayıt altına alma amacıyla da çekildiği için halen saklanmaktadır.

¹⁵ Film, o yılın en iyi kısa filmlerini derleyip seyirciyle buluşturan Mithat Alam Film Merkezi'nin Hisar Kısa Film Seçkisi'nin de aralarında olduğu Ulusal ve Uluslararası birçok etkinlikte gösterim şansı bulmuştur.



Görsel 5: Metruk Vaha filminden ekran görüntüsü

Süresi 20 dakika olan nihai film, belgeseldeki karakterlerden birisi olan ve çekimlerden sonra yaşamını yitiren Şaban Serim için yapılan bir anma yazısıyla başlar ve arkasından yer ve zaman bilgileri verilir. Eski bir mutfağa ve banyoya ait ilk görüntüler olayların taşra ya da sayfiye benzeri sakin bir mahalde geçeceği izlenimi uyandırır da bu yanılsama belgeselin diğer bir önemli karakteri olan Fazlı Dumlu'nun zemin kat balkon kapısını açmasıyla bozulur. Bu eski ev aslında yoğun kent yaşamının tam ortasıdır. Belgeselin ele aldığı genel çatışmanın bir özeti olduğu için filmin adı da burada girer (Görsel 6). Devamında görünen diğer yaşamlar ve yerler de bu eski-yeni kırılmasını yansıtacak mahiyettedir. Bir tarafta eski sokak, sakin bahçe yıllanmış binalar varken varken diğer tarafta yeni iş merkezleri ve hareketli şehir yaşamı vardır (Görsel 7).



Görsel 6: Metruk Vaha filminden ekran görüntüsü



Görsel 7: *Metruk Vaha* filminden ekran görüntüsü

Filme hâkim olan genel ruh hali ise bu çatışmada yeninin kazanacağı ve şu an şahit olunan mahalle kültürünün tamamen yok olacağını hissettirmeye çalışır. Zaten beklenen finalde de bu gerçekleşir ve sokak tamamen yıkılır. Geriye ise bu kayıtlar kalmıştır. Röportaja ve üst anlatıcıya hiç yer vermeyen bu gözlemci belgesel şu an bir pazar yerine dönüştürülmüş olan bu sokağın kısa bir kaydını göstermiş olsa da film için çekilen ve saklanan ham görüntüler çok daha fazlasını barındırır. Bu kayıtlar şu an var olmayan bir yerin kısmen ikamesi olarak dijital ortamda varlığını sürdürmektedir.

3.3. *Kalıntılar* (2023)

Kalıntılar belgeseli de yine EFA (Erciyes Film Atölyesi) bünyesinde¹⁶ ve Sahabiye Mahallesi özelinde yapılmıştır. Ama bu kez çekim yerleri ve belgesel üslubu olarak bazı farklar söz konusudur. Öncelikle bu kez çekilen yerlerde yaşam değil boşluk ve yıkım vardır. Çekimler, 2. Etap yıkımlar için boşaltılmış olan çok daha geniş bir alanı kapsamaktadır (Görsel 8). Yani küçük bir sokakta değil, farklı caddeleri ve sokakları kapsayan daha geniş bir ölçekte kayıtlar alınmıştır. Ama iki film arasında farkı yaratan asıl unsur, bu ölçek farkından ziyade mekanların genel nitelikleri ve durumlarıdır.

¹⁶ Çalışma önceki projeye nazaran daha geniş ölçekli bir alanı kapsadığı ve belgeleme amacı daha ön planda olduğu için Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'nden de (BAP) destek alınmıştır. Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi ile ortak yürütülen "Sahabiye Mahallesi Yıkım Öncesi Belgeleme Çalışması" başlıklı proje kapsamında öncelikle dijital depolamayla ve kurgu sürecinin daha sağlıklı yürütülebilmesiyle ilgili ekipmanlar alınmıştır.



Görsel 8: Yıkım için boşaltılmış olan bölgenin genel görünümü (Arşiv amacıyla proje kapsamında çekilen görüntülerden).

Çekimlerden hemen önce boşaltılmış olan¹⁷ bölgedeki konutların çoğu kısmen daha sağlamdır. Çok kısa bir süre öncesine kadar burada yaşamış olan insanlar, gerekli ve değerli eşyalarını alarak ya hemen yanı başlarında yükselen yeni konutlara ya da tamamen başka bölgelere taşınmışlardır. Geride ise boş binalar, bazı duvar yazıları / çizimleri ve önemsiz görünen ufak tefek eşyalar kalmıştır. Ama geriye kalan bu küçük ipuçları, buradaki çok kültürlü ve çok katmanlı gündelik yaşamlara dair önemli bilgiler içermektedir. Boş binaların yapısal ve mimari özellikleri Sahabiye Mahallesi'nin yukarıda bahsi geçen kentsel niteliklerine dair veriler barındırırken, insanların duvarlarda ya da yerlerde bıraktıkları izler de yaşama dair izleri saklar. Bu nedenle belgesel filmin anlatısı da bu izler ve 'kalıntılar' üzerinden kurulur. Filmin ismi bir yönüyle buna atıf yaparken diğer taraftan bir olanaksızlığı da içinde barındırır. Çünkü arkeolojik, antropolojik ya da tarihsel uygulama anlamında kalıntı, geçmiş topluluklara ya da medeniyetlere dair bugüne aktarılabilmiş olan ve onlara dair fikir yürütebilmemize olanak tanıyan maddi nesnelere çağrıştırmaktadır. Ancak filmde gösterilen hiçbir yapı ya da eşya gelecek nesillere kalamayacaktır. Yıkımlar devam ederken eşyaların zamanla silinmesi (Görsel 9), belgeselin ismiyle tezatlık yaratan bu 'kalamama' durumuna basit bir göndermedir aslında.



Görsel 9: Kalıntılar filminden ekran görüntüsü. Yıkımlar devam ederken geride bırakılan eşyalar da yavaş yavaş kaybolur.

¹⁷ Çekimlerin başladığı 2021 yaz aylarında bir taraftan yıkımlar devam ederken bazıları yabancı uyruklu olan birkaç aile halen oturmaya devam etmektedir aslında. Ancak birkaç hafta sonra bölge tamamen boşaltılmıştır.

Diğer taraftan bu kaybolup gitme durumu, eldeki görsel materyalin belge niteliğini de artırmaktadır. *Kalıntılar* belgeseli için sadece 30 dakikalık bir bölümü kullanılmış olsa da, arşiv amacıyla binaların iç ve dış bölümlerinden yaklaşık 25 saatlik görüntü alınmıştır. Bu görüntülerin bir bölümü mahallenin kent planına, mimari yapısına ve yıkımına dair genel görüntülerken büyük bir kısmı buradaki yaşama ve kültüre dair detaylardan oluşmaktadır. Duvarlardaki Tükçe ve Arapça yazılar ya da farklı görsel çizimleri, yerlerdeki ayakkabılar, mutfaklarda bırakılan araç-gereçler, tavanlardaki süslemeler ve bazı avizeler, oturma odalarındaki eski koltuklar ve dolaplar, banyolardaki temizlik gereçleri gibi ‘kalıntılar’ buraların nadiren eski ama en çok da boşaltmadan hemen önceki sakinlerine dair önemli kültürel izler barındırmaktadır. Böylece, bir süre öncesine kadar burada yaşamış olan insanların mekanla nasıl bir ilişki kurdukları, onların geride bıraktıkları izler üzerinden takip edilmeye çalışılmıştır.

Bu tür detaylar genellikle yakın ve genel plan ölçeğinde çekilirken, bunların buldukları mekanla kurdukları uzamsal ilişkiler için genel planlarla birlikte farklı kamera hareketlerinden de faydalanılmıştır. Bu durağan görüntülere ek olarak, belgeselde hepsi kullanılmasa bile birer tarihsel kayıt olması açısından bazı binaların yıkım görüntüleri de gözlemci belgesel tekniğiyle farklı açılardan kayıt altına alınmıştır.

Bu durağan ve dinamik görüntüler, planlı bir anlatı çerçevesinde ve uyumlu bir şekilde kurgulanmaya çalışılmıştır. Filmin genel kurgusunda ve anlatısında eklektik bir yöntem kullanılmıştır. Evlerin boşaltılması ve yıkımı gözlemci belgesel üslubuyla ve sınırlı bir sinematik müdahaleyle sunulurken, bırakılan izler ve boş evler, orada hala yaşanıldığı izlenimi uyandıran deneysel bir kurguyla ve ses tasarımıyla verilmiştir. Böylece kayıtların arşiv değerinin yanında, geçmişin kaybolup gitmesi üzerinden işleyen belirli bir duygu yaratılması da hedeflenmiştir. Bu duygunun sadece bu mahallede yaşayanlar için değil de mekanlardaki hızlı dönüşümün toplumsal ve bireysel bellek üzerindeki evrensel etkilerine maruz kalan her izleyicinin kendinden bir şeyler bulabilmesi için de özel bir çaba harcanmıştır¹⁸.

Sonuç

Mekânın bireysel ve toplumsal hafıza için önemini ve belgesel filmlerin bu konuda bir ikame işlevi yüklenip yüklenemeyeceği meselesini ele aldığımız bu çalışmada, konuyu mimarlık, toplumbilim ve sinema alanından metinler ışığında ve örnek filmler üzerinden tartışmaya çalıştık. Özellikle kentsel mekanların, bireyin ve toplumun kimlik ve geçmiş inşasındaki önemi beklenebilecek çıkarımlardan biriydi. İçinde yaşadığımız fiziksel çevre, ortak deneyimlerimizin ve bu deneyimlerle ilgili belleğin oluşmasında temel bir rol oynar. Ancak, giderek hızlanan kentsel dönüşümler, anılarımızı barındıran fiziksel mekanların korunmasını zorlaştırmaktadır.

Bu noktada imgesel kayıtlar, bireysel ve kolektif hafızamızın ayrılmaz bir parçası olan mekanların özünü korumak ve aktarmak için güçlü bir ikame işlevi olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle belgesel filmler, kurmacalara göre daha az müdahale içerdikleri için, bu mekânların görüntülerini ve seslerini kayıt altına alarak kısmen korunmalarını sağlayabilirler. Geçmiş ve bugün arasında bir köprü kurarak izleyicilerin artık var olmayan ya da önemli dönüşümler geçirmiş gündelik mekânları yeniden hatırlamalarına ve bu mekânlarla ilişki kurmalarına olanak tanıyabilirler.

Ancak bu hatırlamanın yine de, mekanın kendisini ziyaretle kıyaslandığında bazı eksikler taşıyacağını da belirtmek gerekir. Çünkü ne kadar tarafsız ya da müdahalesiz çekilmiş olursa olsun filmler, çok farklı duylara aynı anda hitap eden fiziksel deneyimin yerini alamaz. Ayrıca fotoğraflarda ve filmlerde seyirci yaratıcıların perspektifine mahkumlardır. Hem kadraj seçiminde hem de elde edilen görüntülerin sunumunda üreticilerin öznel duyguları ve düşünceleri de mutlaka karşılık bulacaktır. O nedenle fotoğraflardaki ya da belgesellerdeki görüntüler, gerçekteki mekân deneyiminden oldukça farklıdır. Ama bu farklılık, yıkılıp gitmiş yerlere ait imgelerin bir hatırlama aracı olmasına engel değildir.

¹⁸ Arşiv amacıyla çekilmiş olan uzak genel planlar bu nedenle kurguda özellikle kullanılmamıştır. Ayrıca mekân ve zaman bilgilerine metin olarak film içerisinde yer verilmemiştir. Filmin çekim yeri bilgisi arka jeneriğe eklenmiştir sadece.

Nitekim yukarıda adı geçen diğer filmlerle beraber güncel örnek olarak sunduğumuz iki belgesel film ve onlar için çekilmiş arşiv görüntüleri, tüm duyuların devreye girdiği mekânsal deneyimi tam olarak ikame edemeseler bile, en azından imgesel düzlemde artık var olmayan mekanların hatırlanmasına katkı sağlamaktadırlar. Yıkılmış konutlara ve sokaklara ait kayıtlar, ileriki yıllarda, sadece konuyla ilgili araştırma yapmak isteyen şehir-planlamacılarına, etnograflara, mimarlara ya da toplum bilimcilerle değil, artık var olmayan bu yerlerle bir şekilde bağı bulunan insanlara da önemli bir hafıza kaydı ve görsel belge olarak hizmet edecektir. Sadece bu ve benzeri filmlerin yapılmış olması değil; bunlarla ilgili yazılı-sözlü yayınların, akademik toplantıların, sivil toplum kuruluşu etkinliklerinin çoğalmasa; farklı vesilelerle bu filmlerin gösterilmesi ve kamuoyuyla daha çok paylaşılması da kent ile toplumsal hafıza arasındaki bağı korunmasına katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

- Anderson, S. (1999). Memory Without Monuments: Vernacular Architecture. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, 11(1 (Fall)), 13-22.
- Akdağ, F. (2013) Kişisel Fotoğraf Arşivi, Sahabiye Mahallesi, Kayseri
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: OxfordUniversity Press.
- Aytekin, H. (2017). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*. İstanbul: BSB Yayınları.
- Aytekin, H. (2018). Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiastes Olabilir mi? "Hakikati Söylemek" Üzerinden Türkiye'de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış. *SineFilozofi Dergisi*, 3(5), 45-66.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Batuman, B. (2019). *Kentin Suretleri: Mekân ve Görsel Politika*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Baydoğan, M. Ç. (2013). Talas'taki Kentsel Dönüşüme Eleştirel Bir Bakış. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (35), 95-130.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafi Anlamak*. (G. Dyer, Dü., B. Eyüboğlu, Y. Salman, M. G. Sökmen, & S. Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Connerton, P. (2012). *Modernite Nasıl Unutturur*. (K. Kelebekoğlu, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Çöm, Ş. (2021). Hakan Aytekin'in 'Kültürel Hümanizma' Kavramsallaştırması Çerçevesinde Suha Arın Belgeselleri. *Turkish Studies*, 16(1), 169-185.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory (Heritage of Sociology Series)*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harvey, D. (2009). *The The Urban Experience*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*. (Y. Gölönü, Çev.) Ankara: Deniz Kitabevi.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (N. Plümer, & A. Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.
- Kayseri Valiliği. (1978). *Kayseri İl Yıllığı: Cumhuriyetin 50. Yılında Kayseri*. Kayseri: Kayseri Valiliği.
- Kayseri Büyükşehir Belediyesi. (2023). <https://www.kayseri.bel.tr/kentsel-donusum> adresinden alındı

Kayseri Büyükşehir Belediyesi. (2021, Kasım). Büyükkılıç, Sahabiye Kentsel Dönüşüm Projesinde Son Durumu Açıkladı. <https://www.kayseri.bel.tr/haberler/buyukkilic-sahabiye-kentsel-donusum-projesinde-son-durumu-acikladi7894>

Koca, Y. N., & Akbulut, A. (2021). Mekân ve Miras: Safranbolu'da Kültürel Varlıkların Korunmasında Belgesel Sinemanın Katkısı. *Journal of Strategic Research in Social Science*, 7(2), 1-28.

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

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lynch, K. (1960). *Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci-Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.

Rossi, A. (1982). *The Architecture of the City*. Cambridge: MIT Press.

Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tanyeli, U. (2013). *Rüya İnşa İtiraz (Mimarlıkta Kimlik Üzerine İleri Geri)*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Yılmaz Bakır, N. (2017) . *Üretmek mi? Tüketmek mi? Kayseri'nin Son Dönem Kentsel Projeleri Üzerine ...* <https://www.arkitera.com/gorus/uretmek-mi-tuketmek-mi-kayserinin-son-donem-kentsel-projeleri-uzerine/>

Yücel, C., Kocatürk, F., Baydoğan, M. Ç., Kiraz, F., 2020, Chapter III, Urbanization Process of Kayseri in the 20th Century, Academic Studies in Architectural Sciences, Editör Kozlu, H., Livre de Lyon, Lyon, ss.39-74. ISBN: 978-2-38236-056-9, (Erişim: 05.08.2023).