**Gerçekçilik Karşıtı Şehir Senfonisi ve Sanal Gerçekçi Şehir Yürüme Turu Videosu: Gündelik İnsan ve Görsel Gizlilik**

**Doğa Çöl**

**Dr. Öğr. Üye.**

**ORC-ID: 0000-0001-8048-783X**

**İstanbul Medipol Üniversitesi**

**İletişim Fakültesi**

**Medya ve Görsel Sanatlar**

1. **Giriş**

Bu makaledeki amaç 1920’ler ve 30’larda oldukça ünlü olan ‘şehir film’inin şimdilerde YouTube’da popüler olan turistik sanal şehir yürüme videoları ile olan benzerlik ve farklılıklarını incelemektir. Bu inceleme ile ilk bakışta kültürel anlamda benzer amaçlar doğrultusunda yapıldığı düşünülebilecek olsa da uygulamada çok keskin farklılıklar olduğu ortaya çıkacaktır. Bunu yapabilmek için öncelikle *şehir senfonisi* olarak da geçen film tarzının filmik ögelerini ortaya koymak adına bu tarza adını veren film incelenmelidir: Walter Ruttmann’ın *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1927). Diğer tarafta ise şehir turlarına dair YouTube’da popüler olan birkaç hesaptan değişik şehirlerin videoları örneklendirilecektir. Birkaç örneğin nedeni yoruma bağlı küçük farklılıklar dışında bu videolar arasındaki benzerlik şehir filmlerine göre daha yakın görünmektedir. Bu film ve videoları incelemek ve çözümlemek adına izlenecek yol 1980’lerde Bordwell ve Thompson tarafından öne sürülen neoformalist yaklaşımı (Bordwell, 1985) ve Noël Carroll’ın eleştirel değerlendirme düşünceleri önderliğinde olacaktır. Yöntemden ziyade yaklaşım olarak görülen bu post-kuramsal *kuram*lar bir filmin veya herhangi bir sanat eserinin ne anlattığına dair yorum yapmadan önce filmin biçimi ve tarzına dair bir iskelet çıkarmayı hedefler. Bu yöntemle yapılmak istenilen, filmde yer alan biçimsel tercihlerin izleyici üzerindeki bilişsel ve duygusal etkilerini belirlemektir. Bu belirleme daha sonra yapılabilecek tartışma ve araştırmalar için bir ilk adım niteliğindedir.

1. **Carroll’ın Eleştirel Yöntemi**

*Berlin* filmini değerlendirmeden önce Carroll’ın rasyonel temellendirmelere dayalı bir eleştiri yapılması için önerdiği betimleme, sınıflandırma, bağlamlama, açıklama, yorumlama, ve çözümleme [description, classification, contextualization, elucidation, interpretation, analysis] ögelerine göre tutarlı bir şekilde ilerlemek uygun olacaktır (Carroll, 2009, s. 84). Konu dahilinde, Carroll’ın eleştiri yaklaşımında bu yedi ögenin hepsine birden değinmek zorunlu bulunmasa da bu yaklaşımın karşı durduğu diğer aşırıcı ‘büyük teori’ [grand theory] temelli değerlendirmelerine göre daha uyumlu görünüyor. Bu düşüncenin nedeni bu yazının alanı dışında olsa da yaklaşım pratiğe döküldüğünde önemi anlaşılabilecektir. İlk başta gelen betimleme veya tanımlama bir eserin detaylı olarak izleyiciye veya okura sunulmasıdır. Bu aşamada eserin sadece neleri anlattığı değil ne gibi amaçları olabileceği ve işlediği temalar da dahil edilir ve yoruma dair şeyler bu aşamaya dahil değildir. Sınıflandırma aşamasında eser tür ve tarz bakımından diğer benzer eserler ile doğası, gelenekleri ve temsili bakımından belli bir akım veya tarihsel dönem ile eşleştirme yapılır. Bağlamlama kültürel, tarihsel ve kuramsal olarak daha geniş bir alanda eseri öncülleri ve çağdaşları yanında diğer eserler ile aynı dünya içinde konumlandırmaktır. Açıklama aşamasında eleştirmen eserde muğlak veya çok belirgin olmayan şeyleri daha belirgin hale getirir. Yorumlama aşamasında açıklamadan öteye giderek eserin anlamına ve temalarına dair daha etraflıca bir anlayış hedeflenir, eserde daha derinde beliren sembolik veya felsefi ögeler ortaya çıkarılır. Çözümleme aşamasında eserin ögeleri birbirinden ayrıştırılarak birbirleriyle ne şekilde ilişki kurdukları ve bu mekanizmanın nasıl çalıştığı anlatılır; bu aşama bir eserin biçimini ele alır. Değerlendirme ise son aşama olarak bir eserin niteliğini veya sanatçının amacı doğrultusundaki başarısını belirler; bu aşama için eleştirmen daha önceden belirlenmiş ölçütler veya standartlara başvurabilir. Carroll’ın son aşamaya dair en önemli tespitlerinden biri ise özellikle sınıflandırmada ve önceki aşamalarda yapılan belirlemeler doğrultusunda bir eserin değerlendirilmesi gerektiğidir. Örneğin, popüler bir sanat eserinin yapılış amacı daha niş eserlere göre oldukça farklı olduğundan birbirleriyle karşılaştırarak değerlendirilmeleri bir tür kategori hatası[[1]](#footnote-2) olacaktır. Şimdi *Berlin* filmini incelemeden önce eser ve sanatçı tarihsel olarak konumlandırılmalıdır.

1. **Şehir Senfonisi**

Şehir senfoni filmleri Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında 1920’ler ve 30’larda ortak bir anlayış doğrultusunda yapılmıştır. Avrupa’daki çoğu şehir ağır bir savaş sonrası yaşanan ekonomik kriz ve yıkımın etkisinde bir buhran içindeydiler. Bu buhran kazanan ve kaybeden ülke halkları için derin bir travmaydı. İnsanlar psikolojik olarak kendilerine gelmek adına bir dizi siyasi, hukuki ve ekonomik değişimden geçmeye başlamışlardı. Hem kazanan tarafta olanlar hem de kaybeden tarafta olanlar ülkeleriyle bir şekilde gurur duymanın yollarını arıyorlardı. Bu psikolojik değişim şehir senfonisi filmlerinde açık bir şekilde görülebilir. Sanat ve teknolojik araç argümanlarının dışında film yapımı, dönemin güçlü bir propaganda ve kendini ifade etme yollarından biri olarak kabul görmeye başlamıştı. Bu anlayış ile birlikte şehir senfonileri diğer film akımlarından ayrı olarak çekilmiş olsalar da dönemin akımlarından oldukça etkilenmişlerdi. Burada bahsedilecek yönetmenlerin her biri farklı tarzda birçok film üzerinde çalışmış ve çalışmaya devam ediyorlardı ve diğer bir deyişle şehir senfonisi yönetmenlerin tarzlarını ve anlayışlarını açıklayan tek film yapım tarzı değildi. Bu filmler her ne kadar aynı döneme denk gelseler de ideolojik ve stilistik açıdan ne kadar farklı oldukları filmler karşılaştırıldığında daha kolay anlaşılabilecektir. İlk şehir senfonisi filmleri 1920’lerin başlarında ortaya çıkmaya başlamıştı ve ilk filmlerden biri sayılan *Manhatta* 1920 yılında tamamlanmıştı (Jacobs, Hielscher, & Kinik, 2018, s. 6). Her ne kadar öncülleri olsa da bu film tarzına adını veren ve tam olarak bir tür olarak anılmasını sağlayan film Ruttmann’ın *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* [*Berlin: Büyük bir Şehrin Senfonisi*]olmuştur. Bu filmlerin yapımları bağımsız ve ana akım sinema endüstrisi dışında olduğu için genellikle çeşitli sinema kulüpleri ve sivil toplum kuruluşlarının yardımlarıyla yapılmıştı. Amaç bakımından farklılık olduğu üzerine tartışılabileceği düşünülebilecek olsa da şehir senfoni filmleri de şimdi çekilen şehir tanıtımı ve turizm videoları ve reklamları gibi tamamen finansal olarak şehir tanıtımını veya şehrin bir *modernizm* nesnesi olarak dışavurumunu hedefliyordu—örneğin *Berlin* filmi Fox Europe tarafından finanse edilmiştir (Jacobs, Hielscher, & Kinik, 2018, s. 7). Şehir tanıtımını ele alış biçimleri tarz ve biçimsel olarak farklı olduğu için insanların ve şehrin tanıtımı da aynı şekilde bu tercihlerin etkisi altında kalmıştır. Filmler arasında tarz ve biçim olarak farklılıklar olsa da dönemin insanını temsilleri ve kameranın kullanımı bakımından oldukça benzer bir yol izlemişlerdir. Ruttmann’ın filminde insanların hayatlarındaki çalışma ile kurulan anlamın olumlu veya olumsuz olarak gösterildiği söylenebilir, halbuki YouTube şehir turu videolarında gördüğümüz şey daha *asosyal* ve olabildiğince yorumsuz bir şekilde sunulmaya çalışılır. Tabii herhangi bir insan aktivitesinin yorumsuz olarak ele alınabilmesinin ne kadar olanaklı olduğundan da bahsetmek gerekecek.

1. **Ruttman**

Walter Ruttmann mimarlık ve resim okumuş ve aslında reklam sektöründe çalışan bir grafik tasarımcısı olarak tanınıyordu. Öncelikli olarak çağdaşları Hans Richter, Viking Eggeling ve Oskar Fischinger gibi soyut deneysel animasyonlar ile ilgileniyordu (Cowan, 2014). 1928 yılında yazdığı ‘‘Die Absolute Mode’’ [Mutlak Mod] adlı yazısında film hakkındaki düşüncelerini şöyle özetlemiştir:

Film – Tanrı’ya şükürler olsun! – basit ve sanatsal bir uğraş değil, aynı zamanda her şeyden öte sosyal bir insan uğraşı! Hayati ve sanatsal merakları birleştirmeyi arayan ruh için en güçlü savunucudur, çünkü bu ruh aynı zamanda cazı sonatlardan ve posterleri resimlerden daha ‘önemli’ görür. Sanat, yaşayan sanat, artık okulda öğrendiğimiz gibi değil: artık dünyadan daha yüksek kürelere bir kaçış değil, aksine dünyaya girerek doğayı açıklama eylemi. Sanat artık bir soyutlama değil, ancak duruşlar sergilemektir! İçinde açıklama bulundurmayan herhangi bir sanat eseri antika müzesine aittir. Tabii ki bu açıklamanın ne olacağının hiçbir önemi yoktur: feminen güzellik; sosyalizm; teknoloji, doğa ve çeşitleri. Önemli olan basitçe bir duruş sergileme olgusudur[[2]](#footnote-3). (Goergen & Falkenberg, 1989)

Michael Cowan, Walter Ruttmann’ın soyut filmlerindeki tarzını ve bu filmlerini ‘‘Mutlak Reklam Filmi’’ olarak nitelendirmiş ve Ruttmann’ın yazısında anlatmaya çalıştığı şeyin soyut animasyondan belgesele geçiş nedeni olarak yorumlamıştır (Cowan, 2013, s. 52). Ruttmann’ın bu anlayışı film yapımcısını (filmi yapan kişi anlamında) sosyal yaşama dahil ederek filmi topluma hizmet eden bir araç olarak görür. Sanatçı toplumsal yaşama dahil olur ve toplumun bir parçası olarak görülür. *Berlin* filminde de bu düşüncesinin bir yansımasını görüyoruz. Burada unutmamak gereken iki şey: araçsallık anlamında bu film daha önce de belirttiğim gibi *sipariş* üzerine çekilir, ve filmin yaşam içerisinde garipsenmeyen bir kamera kullanımı ile toplumun bir parçası olma düşüncesi desteklenir. Ruttmann öncesinde yapılan *travelogue* (seyahatname) tarzı filmlerden farklı olarak oldukça ön planda olan bir kurgu ve kamera tekniği ile şehir senfonisini tanımlamıştır.

Ruttmann’ın şehir senfonisi filmini Grierson şu şekilde övmüştür:

Başka hiçbir film onun kadar ilham kaynağı olmamış ve taklit edilmemiştir. Her biri şafak ve uyanma ile başlayan bir crescendo ile işçilerin işe gidişlerini, sabah trafiği ve makineleri, öğle zamanı zengin-fakir zıtlığı, öğleden sonra rehaveti, gece kulüpleri ve ışıkları ile akşam saatinin sonlanmasına sahip şehirlerin senfonileri [Berlin filminden beri] ortaya çıkıyor. Bu model oldukça kalıplaşmışsa da iyi filmler ortaya çıkarıyor [[3]](#footnote-4)(Jacobs, Hielscher, & Kinik, 2018, s. 9).

Grierson’ın bahsettiği bu kalıp şu şekilde tanımlanabilir: şehir senfonisi bir şehrin enerjisi, örüntüsü, karmaşıklıkları ve inceliklerini ele alan deneysel bir belgesel tarzıdır (2018, s. 10). Ancak Jacobs, Hielscher, & Kinik’in de ifade ettiği gibi şehir senfonilerinin, bir tür olarak ‘belgesel’in daha ortaya çıkmadığı ve deneysel filmlerin de yeni yeni ortaya çıktığı dönemlere denk geldiğini de göz önünde bulundurmak gerekiyor. Bu nedenle şehir senfonileri hem belgesellere hem de daha sonraki deneysel filmlere oldukça ilham kaynağı olmuştur. Kurmaca ögeler ile deneysel belgesel ögeleri birleştiren, ‘mutlak’ ve ‘makine’ filmleri ile benzerlikleri bulunan şehir senfonisi filmlerini tür olarak bir araya getirmek oldukça zordur (2018, s14). Yine de türü veya tarzı başlatan film olan *Berlin* eserine yakından bakmak adına biçimsel olarak incelemek uygun olacaktır.

1. ***Berlin* Filminin Biçimsel Çözümlemesi**

*Berlin,* büyük olasılıkla Spree nehrine ait, bir su kaynağının yakın planı ile başlar. İkinci planda yavaşça bir jaluzi efektinin belirmesi görünür. Ekran yukarıdan aşağıya akan ve su üzerindeki minik dalgalara paralel ekranın enine dik siyah ve beyaz çizgiler ile dolar. Bu çizgilerin arkasında ise beyaz bir daire güneşin doğuşu ve batışı gibi saat yönün tersine hareket etmeye başlar. Bu hareket ve çizgilerin akışı gittikçe hızlanır ve en sonunda tren rayları üzerinde bulunan metal bariyerler ile senkronize beyaz çizgiler ile geçiş sonlanır. Hemen sonrasında Lumière kardeşlerin *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) filminin tam bir ayna görüntüsü gibi bir trenin kameraya yaklaşmasını görürüz. Trenin değişik vagonları, gittiği raylar, elektrik kabloları ve direkleri, trenin tekerleri arasında gittikçe hızlanan ve yavaşlayan kesmeler ile devam eder. Yavaşça Berlin şehrinin kırsalından, endüstriyel bölgesine ve en sonunda şehrin içine gelmesi görünür. Şimdilerde klişe denebilecek kadar fazlasıyla kullanılmış bu kalıp [trope] o dönem için bir filmi başlatmaya dair oldukça özgün bir yoldu ve şehir senfonileri de bu kalıbı etkilemiştir. Şehrin içine gelindiğinde büyük bir ‘BERLİN’ tabelası belirginleştirildikten sonra şehir uzaktan —neredeyse kuş bakışı—planlar arasında yumuşak geçişler ile gösterilir. Daha sonra günün erken saatlerindeki—erken olduğu bir saatin yakın planı ile gösterilir—boş sokaklar ve iş yerleri görünür. Daha sonra yavaş yavaş insanların sokakları doldurması, toplu taşıma ile işlerine gidişleri görünür. Şehrin insanları gündelik hafta içi rutinlerinde sunulmuştur. Kurgu ve kamera hareketleri günün değişik yoğun olan ve olmayan saatleri ile orantılı olarak ritmik bir şekilde ilerler. Çeşitli taşıma araçları görünür: tren, uçaklar, arabalar. Günün akışı bu motivasyona bağlı kesmeler ile uygun olarak insanları gündelik ve sıradan olarak gösterir. Film böylelikle beş perdeye bölünmüştür ve bu perdeler günün bölümlerine karşılık gelir. Filmin kurgusu ve yapısı büyük ölçüde Sovyet Montajından etkilendiği açıkça görülür ki bu düşünce Kracauer tarafından da önerilmiştir (Kracauer, 2019, s. 181-9). Teknik olarak etkilenmiş olsa da ideolojik olarak tamamen aynı düzlemde durduğunu söylemek o kadar da olanaklı değildir. Ruttmann film boyunca daha önce bahsedildiği gibi mutlak filmleri oluşturan grafikleri aralarda dahil eder ve bu grafikler şehir içinde kaybolmuşken bir anda *kavramlara* dikkat çeker. Örneğin, filmin sonlarına doğru gazete dağıtan bir adam görüldükten sonra göğüs plan olarak gazete okuyan bir adamdan sonra durmadan yukarıdan aşağıya akan gazete sayfaları içerisinde süperimpoze [üst üste yerleştirilmiş] sözcükler büyüyerek ekranı kaplar. Bu sözcükle dönemin olumsuz şartlarına gönderme yapar: Krise [kriz], Mord [cinayet], Börse [pazar/borsa], Heirat [evlilik], daha sonrasında altı kere Geld [para]. Hemen sonrasında birinci şahıs bakış açısı roller-coaster ve dönen kapılar art arda kesilir, hipnotize edici siyah beyaz spiral döner, mücevherci, dilenen kadınlar, fırtına sonucu oluşan küçük bir hortumun sokakta yaprakları uçuşturduğunu, fırtınadan kaçan insanlar, yerde yuvarlanan bir şapka görünür.

Birkaç kurmaca sahne bulunsa da bütüne aykırı veya bütünden bizi tamamen koparan önemli bir sahneden detaylı bahsetmek önemli olacaktır. Bu küçük montaj sekansının bir sonraki bölümünde oldukça dalgalı ve köpüren nehrin üstündeki bir köprüden aşağı sarkan bir kadın gösterilir. Kadının çok yakın plandan gözleri, gözlerini açışı, başının döndüğünü göstermek üçün kendi ekseninde gökyüzüne ve ağaçlara bakan kameranın hızla dönmesi, yine daha önce görünen spiral ve sonunda nehre düşen bir ‘şey.’ Bu şeyin o görülen kadın olduğu daha sonra çevredeki insanların koşup köprüde toplanmasıyla daha iyi anlaşılır. İnsanlar önce şaşkın bir şekilde birbirlerine neler olduğunu açıklar ve daha sonra umutlarını yitirirler, nehrin sakinleştiği görünür ve sekans biter. Belki de filme dair en *kurmaca* olan kısım burasıdır ve bu nedenle yönetmenin müdahalesi daha açık bir şekilde görünür. Aynı zamanda filmin doruk [climax] noktası burası denebilir. Daha önce de Ruttmann kendi yorumunu göstermiş olsa da bu küçük sekans filmin en eleştirel bölümüdür. Böylelikle, her ne kadar şehir filmi o şehrin güzel noktalarını, insanların bir arada uyum içinde yaşadığını gösterse de dönemin ekonomik durumunu ve insanların içinde bulundukları savaş sonrası buhranını da güçlü bir şekilde yansıtır. Bu eleştiri bahsedilen küçük montaj sekansında bariz bir şekilde ele alınır. Bu sekanstan hemen sonra ise insanların iş çıkışları ve daha sonra boş zamanlarını değişik aktivitelerle geçirdikleri gösterilir; bisiklet, yelkencilik, deniz kenarına gitmek, kürek, araba yarışı, yüzme yarışı gibi. İşçilerin iş çıkışından sonra gösterilen bu sekansta ise daha çok zengin Berlinliler gösterilir, ve intihar sonrası geldiğini düşünürsek zengin-fakir zıtlığı daha da etkileyicidir.

1. **Filmin Değerlendirilmesi**

Öyleyse, filmin hem biçimsel hem de biçemsel ögelerini kısaca ele aldıktan sonra Ruttmann’ın bu filmdeki amacına ve bu amaca ulaşıp ulaşamadığına dair neler söylenebilir? Ruttmann’ın filmdeki amacının sadece bir şehri olduğu gibi binalar, yollar içerisinde rastlantısal yürüyen ve yaşayan insanlar gibi göstermek olmadığı filmin ilk karelerinden itibaren belirlenir. Bu belirleme hem kamera kullanımı hem de kurgu ile netleştirilmiştir. Ruttmann daha sonra film içerisinde görünecek olan hızlanan ve yavaşlayan grafikler ile iç içe geçmiş planları daha ilk saniyelerde gösterir. Böylelikle seyircide filmin geri kalanına dair bir *biçimsel* beklenti oluşmuş olur. Başlangıç tren sekansı sonrasında yavaşça hızlanan boş sokaklardan insanların telaşına hareket eden planlar bu düşünceyi destekler. Filmin ritmi tekdüze veya tek yönlü değildir. Ritim şehrin içindeki yaşamın nüansları ile uyumlu bir şekilde yükselir ve alçalır. Bu ritmik yapı adında da bulunduğu gibi bir senfoni ile özdeşleştirilebilir. Senfoni sözcüğü, Yunanca ahenkli veya uyumlu anlamındaki σύμφωνος [sümfonos—tam anlamıyla bir arada bulunan ses demektir] sözcüğünden gelir (Liddell, Scott, Jones, & McKenzie, 1889). Sözcük anlamının yanı sıra bir senfoni eseri klasik müzikte birkaç bölümden [movement] oluşur ve her bölüm değişik müzikal anahtarda, tonda, hızda ve hissiyatta bestelenebilir (Benward & Saker, 2009). Ruttmann’ın filmi de senfonik müzik gibi değişik bölümlerden oluşur ve her bir bölümün kendine ait ritmi, tonu, hızı, hissiyatı ve konusu vardır. Birinci bölüm şehrin uyanışı, ikinci bölüm insanların güne başlayışını, üçüncü bölüm yoğun sokak yaşamını ve değişik kesimlerden insanların çalışmasını, dördüncü bölüm öğlen arasını ve halkın içinde bulunduğu krizi, beşinci bölüm ise insanların eğlence zamanlarını ve günün bitişini ele alır. Her bir bölümde Ruttmann’ın tarzının ve yönetmen olarak tercihlerinin genişliği görünür. Ancak tarzına dair şunları tekrarlamak önemlidir: Ruttmann’ın sanat anlayışı modernizm akımıyla uyumludur. Bu yüzden realizmi, aydınlanmayı, 19. yy düşüncelerini reddeder ve bu nedenle soyut ve daha önce sanat eseri olarak kabul edilemeyecek bazı nesnelerin ve hareketlerin sanat eseri olabileceği düşüncesini destekler. Burada aslında hem bir kültürel eleştiri denemesi, hem bir şehir tanıtımı, hem de sanatsal bir manifesto izlenir. Ruttmann’ın amacı öyleyse sadece bir şehir tanıtmak, veya anti-realist bir sanat eseri ortaya koymak değildir. İç içe geçmiş düşüncelerden ve bu düşüncelerin eleştirel aktarımından oluşur. *Berlin* filmiyle Ruttmann 20. yy’ın Birinci Dünya Savaşı travması sonrasındaki gündelik insanın her türlüsünü her bakımdan gösterirken aynı zamanda da o halde bulunmalarına dair suçladıkları varlıklı kesimin eleştirisini de sunmuş olur. Bu anlamda eğer Ruttmann, şehir senfoni filmleri, ve deneysel belgesel filmler üzerine çalışan araştırmacıların da söyledikleri göz önünde bulundurulursa burada esere dair bahsedilen çözümleme ve yorumlar desteklenir. Filmin konu edindiği şehir ve şehirdeki insanların temsili, filmin biçiminde Ruttmann’ın grafikleriyle güçlenen realizm, endüstriyel yapı eleştirisi ve son olarak filmdeki ögelerin birbirleriyle olan uyumluluğu ile değerlendirilecek olursa, Ruttmann’ın seyirci açısından görülebilecek kadarıyla amacına ulaştığı söylenebilir. *Berlin* filmine dair daha söylenebilecek ve incelenebilecek çokça şey makalenin uzunluğuna ve karmaşıklığına karşın göz ardı edildiğini belirtmekte fayda var. Ne de olsa hem Ruttmann hem de eserleri üzerine yazılmış kitaplar bu şeyleri detaylıca incelemektedir; örneğin (Cowan, 2014).

1. **Şehir Turu ve Yürüme Videoları**

Öncelikle söylenmesi gereken şey: ele alınacak videoların tarzları ve biçimleri bakımından Ruttmann’ın filmi ile aynı kategoride değerlendirmek baştan hataya düşmek olacaktır. Bu nedenle buradaki amacın tekrardan yinelemek gereklidir. Ruttmann’ın filmi YouTube sanal şehir turları ile *değer* açısından karşı karşıya getirildiğinde sanatsal, kültürel ve toplumsal olarak hangisinin daha *değerli* olduğunu belirtmek yanlış olur. Zaten, her ne kadar politik veya sanatsal olarak Ruttmann’ın görüşlerini onaylamayacak olsak bile hangi iki eserin üzerinde konuşulmaya değer olacağını tartışmak zaman kaybı olacaktır. Neyse ki bu yazıdaki amaç bu iki tarzın biçimsel anlamda (içeriğin biçimin bir parçası olduğu anlayışı ile) en basitinden benzer bir eser ortaya çıkaracakmışçasına görünüyor olsa da eser sahiplerinin amaçları açısından eserlerin hiçbir şekilde benzeşmediğini ve benzeşmelerinin gerekmediğini destekleyecekleri açıkça görülebilir. Ancak yine de arada neredeyse yüz sene bulunan bu iki hareketli görüntü tarzının bir konuda insanların şehirlerle olan ilişkilerine dair üzerinde durulması gereken bir zıtlık sunduğu üzerine tartışılması gereklidir.

Bir diğer sorunu da eleştirel yaklaşıma geçmeden önce belirtmekte fayda var: neden sanal yürüme turları ve şehir ‘tanıtım’ veya reklam videoları değil? Tanıtım veya reklam videolarında belgesel ve deneysel amaçlardan çok kurmacaya ve tamamıyla bir şehrin finansal değerine dair bir sunum olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu nedenle sanal yürüme turları aynı şehir senfonileri gibi seyirciyi şehrin içine yerleştirirler. Tabii Ruttmann’ın seyirciye sunduğu gezi deneyiminde kurmaca anlar vardır ve bu asla göz ardı edilemez ancak onun da eserde göstermek istediği şey gerçekçi bir deneyimden çok kendi gözünden şehrin bir birey tarafından ne şekilde deneyimlenebileceği olsa gerek. Sanal yürüme videolarında ise tam aksine bir gerçeklik sunma kaygısı olsa da seyirciye bir o kadar asosyal ve gerçekdışı bir deneyim sunar. Tam olarak bu iki tarz arasındaki fark da budur: gerçekçilik karşıtı deneysel belgesel bir filmin ortaya koyduğu insan içindeki şehir deneyimi diğer yanda ise olabildiğince gerçekçi olması beklenen yürüyen bir kişinin elinde taşıdığı kamera ile çektiği filmin ortaya koyduğu şehir içindeki insan deneyimi. Birinci örnekte seyirci şehrin ve toplumun bir parçasıdır, çünkü toplumun bir parçası olmak sadece fiziksel olarak (veya temsili anlamda) şehirde veya ülkede bulunmak demek değildir; bu düşünceye karşıt düşünen felsefeciler, sosyologlar ve psikologlar bile itiraz etmeyecektir. İkinci örnekte ise seyirci toplumun bir parçası değil sadece bir turisttir, hem de etrafındaki insanlar ve nesneler ile anlık etkileşimde bulunmayan oldukça asosyal, eneze ve hatta, yoruma dayalı olarak, adeta sapkın bir turisttir. Bu iki kategoriler-arası film/video tarzını bir araya getirmedeki asıl amaç da budur.

Kullanılabilecek birçok örnek bulunsa da bu tarzdaki videoları etraflıca temsil edebilecek olan yüksek izleyici sayısına sahip bir video ile devam etmek uygun olacaktır. Örnek olarak İstiklal Caddesinde 18 Temmuz 2021’de çekilmiş bir video[[4]](#footnote-5) verilebilir (Feel The World, 2021). Videoyu eleştirel olarak incelemeden önce bu tür videolara dair kısa bir giriş yapmak gerekir. Bu tür videolar tarz olarak birbirlerine benziyor olsalar da nesneleri ve biçimleri bakımından birkaç yerde ayrışırlar. İlk büyük biçimsel ayrım geniş ekran 16:9 ve 360-derece sanal gerçeklik vizörleri [VR Headset] arasındaki olsa gerek. Bunun dışında müzik kullanılan veya hiçbir şekilde kullanılmayan, sadece müzelerde veya ulusal miras alanlarında gezen[[5]](#footnote-6), tek bir sokak, cadde veya tamamen tüm şehirde gezen videolar mevcuttur. Bu çalışma ile ilgili olan tür ise Ruttmann’ın filmi ile daha rahatça karşılaştırabileceğimiz 16:9 geniş ekran, müzik kullanmayan (video tanıtım girişi dışında) ve sokakta geçen videolardır. Sokakta geçen videoların genel özelliği bir kişinin kimseyle bir iletişim kurmadan belli bir rota boyunca etrafa bakarak yürümesidir. Bu yürüyüş esnasında kameramanın birkaç seçeneği vardır, ki bu tercihler ile hem seyircinin deneyimi etkilenir hem de filmin amacı belirlenie. Bu seçeneklerden bir tanesi kamerayı hiçbir şekilde pan veya tilt yapmadan düz bir şekilde sokak boyunca yürümektir. Bu tür videolara dair yürüme deneyimi dışında amaca dair söylenebilecek pek bir şey yok veya rastlantısal olduğunu öne sürmek daha kolaydır. Diğer bir seçenek ise kameranın belli insanlara veya binalara odaklanmasıdır. Kameranın binalara odaklanmasına dair etik bir problem görünmüyor—özel bir haneyi gözetlemediği sürece—ama insanlara odaklanan videolarda etik olarak Ruttmann’ın önceden hazırlanmış ve makyajı yapılmış insanların çekimi arasında büyük bir fark vardır.

Birinci sorun videoda bulunan insanların hiçbir şekilde rıza vermiyor oluşudur (kişi sayısı bu durumu olanaksız kılıyor). İkinci sorun ise rıza vermeyen insanlar arasında bazı kadınların adeta *dikizlenerek* kaydediliyor oluşudur. Bu ikinci sorun her videoda bulunmamaktadır. Ancak bu tür videoların bazı hesaplar tarafından kadınların sokaktaki takibine yönelik reklam yaptığı söylenebilir. Birinci sorun neredeyse tüm yürüme turlarında görünmektedir, tek istisna insanların bulunmadığı alanlardaki yürüyüş videoları olacaktır. Bu çalışma için seçilen videoda her iki sorunla da karşılaşılabilir. Hem rıza vermeyen insanların internette yürüyüş videolarının bulunması hem de bazı kadınların çok açık bir şekilde kameraman tarafından seçilerek odaklanılıyor olması. Bu iki sorun da üzerine tartışılabilecek olacağı için öncelikle Carroll’ın yaklaşımı göz önünde bulundurularak video olabildiğince ön yargısız bir şekilde incelenmelidir.

Diğer sanal yürüme videoları[[6]](#footnote-7) gibi *İstiklal* videosunun tamamında gösterilecek görüntülerden bir kesit ile başladığı görülür. Diğerlerinin aksine bu hesap başlangıçta bir arkaplan müziği ile açış yapmayı tercih etmiştir. Videonun bu kısmında gösterilenlere daha sonra değinileceği için öncelikle ikinci dakikadan itibaren incelenecektir. Benzerlerinden farklı olarak pan ve tilt hareketlerinin oldukça belirleyici bir şekilde kullanıldığı ilk açıdan itibaren açıkça görülür. Giriş bölümünden sonraki ilk açı yakın plan bir kestane standından yavaşça pan ve tilt ile Taksim Meydanını gösterir. Durağan ve gidip gelen bir pan hareketinden sonra yürüyüş başlar. Kamera[[7]](#footnote-8) oldukça yavaş bir şekilde pan ve tilt hareketi yapar ve genelde ufuk çizgisi çerçevede dikey hizada tutulur. Gimbal kameraların (“Vlog #001 How I Shoot Walking Tour Video - YouTube,” 2022) doğası gereği bu yavaş hareket pürüzsüz bir video ortaya çıkarması karşılığında kameranın seyircinin çerçevedeki olan biten için aracı bir deneyim aleti olduğunu düşünürsek seyircinin deneyimine dair birkaç şey belirlenebilir.

Kamera hareketine dair birkaç tespitte bulunmak bu türe ait en belirleyici biçimsel ögelerden birini daha anlaşılır hale getirecektir. İstikrarlı yavaş kamera hareketlerinin yerinde bir insan olduğu düşünülürse—bir diğer deyişle birinci şahıs bakış açısının tam anlamıyla bir insanın baş hareketleri olduğu varsayılırsa. Yine bu insanı üçüncü bir şahıs olarak dışarıdan incelenecek olursa. Bu kişinin büyük olasılıkla ya zihinsel bir problemi olduğunu ve hastaneye kaldırılması gerektiğini veya sapkın olduğu düşünülecektir. Sokakta çok yavaş bir şekilde yürüyen ve bir o kadar yavaş bir şekilde arada bir durup etrafı inceleyen ve insanları yine aynı baş hareketleriyle takip eden bir şahıs dışarıdan bir insan gibi değil adeta bir uzaylı gibi görülebilir. Bir diğer deyişle, her ne kadar gerçekçi bir deneyim sunulması hedefleniyor olsa da bu videolara dair ancak bir adım geriden biçime dair belirlemeler üzerine rasyonel nedenler sunulduğunda hareketler ve videonun doğası sorgulanabilir. Burada bahsedilen şey aslında ‘uncanny valley’ olarak tanımlanan deneyime benzer (M. Mori, K. F. MacDorman, & N. Kageki, 2012). Bu kavram ilk olarak Masahiro Mori adındaki bir robotik profesörü tarafından 1970 yılında öne sürülmüştür. İnsanların insana benzeyen robotlarla olan etkileşimindeki robotların tam tamına insan ile ayrıştırılamayacak olan noktadan hemen önceki aşamadaki insansı [humanoid] robotların ve protez uzuvların insanlara hafif bir şekilde nükseden ürkütücü bir hissiyatı açıklamak için öne sürülmüştür. Örneğin insansı olan ama belirgin bir şekilde insana benzemeyen gümüş renkli bir robot ile, neredeyse insana benzeyen ama yakından bakıldığında tamamen yapay olduğu belli olan insansı robotlar oldukça farklı duygular uyandırır. Benzer bir şekilde bu tür gerçekliği taklit etmeyi hedefleyen filmlerde ve videolarda gerçekliğe yaklaştıkça ilk başlarda insanda empatik duygular uyandırırken tam olarak gerçekten ayırt edilemeyecek noktadan hemen önce oluşan o ‘tekinsiz vadi’ sorunu ile baş başa bırakılır. Örneğin, bir film gerçekliği *andırıyorsa* çoğunlukla bunu sorunlaştırmadan kabul edip izlemeye koyulabilir, ancak film tam olarak gerçeklik algısından bir önceki aşamadaysa rahatsız eder.

Sanal yürüyüş videolarının gerçeklikten hemen bir önceki aşamada olduklarını iddia etmek güç, ama o vadinin içerisinde bir yerde oldukları söylenebilir. Bu nedenle, videonun biçimi üzerine rasyonel bir şekilde düşünmeden hemen önce gerçek olmadığını kabul ederek izlendiğinde bir sorun yokken, rasyonel olarak çıkarımlarda bulunduğumuzda bir hayli rahatsız edici kamera hareketlerinin ne kadar *doğal* olmadığı görülebilir. Herhangi bir yönetmenin, istisnalar dışında, kamera hareketlerini tam anlamıyla gerçekten farksız bir şekilde sunmaya çalışacağını düşünmek yanlış olacaktır, ne de olsa gerçeğe yakın olması değil sadece göze batmıyor oluşu yeterli olacaktır; devamlılık kurgusu denilen teknik de zaten tam anlamıyla bu duyumsamayı anlatır. Öte yandan, sokakta yürüme deneyimine dair sanal gerçekliği hedefleyen bir film daha da ileri gitmek zorundadır. İşte bu şekilde ilerledikçe, eser, o vadi içerisine girmiş olur ve çıkmadan önce seyirciye gerçeklik algısı ile hiçbir şekilde ayırt edilemeyecek bir teknoloji sunması gerekecektir. Bu teknoloji ise tartışılacak olsa da sanal gerçeklik gözlükleri ile olmayacaktır, çünkü kişi daha sonradan unutacağı bir deneyim değil hiçbir şekilde ayırt edemeyeceği bir gerçeklik deneyimi yaşarsa vadinin dışına çıkmış olur. Bu yorumla birlikte Ruttmann’ın da bu tür videolara neden karşı çıkacağı da tahmin edilebilir.

Tekinsiz vadi ile birlikte daha da rahatsız edici hale gelen kamera hareketleri aynı zamanda seyirciyi toplumdan soyutlanmış bir konuma yerleştirir. Bu konuma dair en belirleyici *asosyal* özellik ise seyirciyi *röntgenci* [voyeur (Duff, 2018)]gibi hissettirecek olan bireylerin takibi veya bazı bireyler üzerine odaklanan çerçevelerdir. Yürüyüş boyunca kameranın bazı insanlara yönelik hareket ettiğini ve buna göre rota belirlediği 00:02:39’dan itibaren görülebilir. Bu açıda iki tane genç kadın çerçevenin solundan sağına doğru yürürken kamera bu iki kişiyi takip ederek birkaç saniye boyunca arkalarından yürümeye devam eder. Takip açısında iki genç kadın çerçevenin tam olarak ortasında konumlandığı için yapılan bu çıkarımın uzak ihtimalli bir yorum olmadığı söylenebilir. Bu açıya benzer kamera hareketlerine videonun devamında da rastlanmaktadır. Örneğin 00:05:19’da çerçeveye sağdan giren bir kadın yine kamera hareketi ile çerçevede ortalanıyor ve arkasından takip ediliyor, yine 00:28:01’de daha önce çerçevede görünmeyen bir kadın özellikle çerçevenin en uç noktasında gösteriliyor. Tüm videonun bu tür çerçevelemelerden oluştuğunu söylemek haksızca olacak olsa da böyle bir hareketin bir defa bile yapılıyor olması tartışma yaratacak bir durumdur. Bunun üstüne bir de yürüyüş videolarını bu şekilde *dikiz* veya *takip* üzerine kuran ve aynı şekilde reklam yapan YouTube hesapları mevcuttur. Zaten bu videonun sahibi olan hesabın video kapaklarına bakıldığında söylenen şeylerin abartılı olmadığı da açıkça görülebilecektir. Yürüyüş videolarını bu şekilde tanıtmayan ve videolarında bariz bir şekilde *dikizleyen* veya *takip* eden kamera hareketleri bulundurmayan videolar da mevcuttur. Bu nedenle tüm yürüyüş videolarını aynı şekilde değerlendirmek hatalı olacaktır. Ancak ele alınan videoya benzer işlere sahip hesaplara ulaşmak zor değildir.

Bu aktivite hukuken cinsel taciz sayılır ve 1990’lardan beri internette çeşitli hallerini görebileceğimiz *creepshot* [sokakta kadınların habersizce çekilmiş fotoğrafı] kavramının bir parçasıdır (Thompson & Wood, 2018). Birçok etik problem gibi bu tür videolar da iki zıt argüman kurabilmektedir. Birincisi: buradaki örneğin bariz bir şekilde rızasız video kaydı yaptığı bir kenara bırakılıp sadece iyi niyetle çekilmiş bir turizm videosu olduğunun var sayılması­, buna dair ‘City Walks’ adlı YouTube kanalı örnek verilebilir (“Sorrento, Italy Walking Tour,” 2023). Bu kanalın amacının sadece bir yürüme turu olduğu çıkarımını yapmak pek de zor olmayacaktır. Hatta kanaldaki videoların amacının yürüyüş bandında sıkılmamak için çekildikleri de belirtilmiştir. Videoları incelediğimizde sokaktaki insanlardan çok sokaklarda yürüme eyleminin öncelendiğini görmek mümkündür, ayrıca kameramanın yürürken izleyicilerle bir diyalog kurduğu ve gezdiği yerleri açıkladığı görünür. *İstiklal* videosu ve kanal sahibi ile karşılaştırdığımızda City Walks adlı kullanıcının daha ‘iyi niyetli’ olduğu söylenebilir. Peki niyet yeterli midir? Örneğin, iyi niyet ile çekilmiş bir video yine rızası alınmamış insanları gösteriyorsa yine de etik açıdan problemli değildir denilebilir mi? City Walks videolarında da rızası alınmadan kaydedilmiş insanlar görünür. *İstiklal* videosuna kıyasla cinsellik yönlü bir art niyet bulanamasa da yine de temelde açıkça videoda bulunabileceğine dair rıza veren insanların olduğunu söylemek olanaksız görünmektedir. Diğer bir deyişle, buradaki sorun sadece bir niyet açıklaması ile sonlandırılamayacaktır. Her örnek için cinsel taciz iması yapılamayacak olsa bile yine de insanın gizlilik haklarına dair bir tartışma ortadadır. İki aşırı uçta görünen cinsel taciz sayılabilecek videoları ve insanların olmadığı yürüme videoları şimdilik bir kenarda tutulursa, rıza ve gizliliğe dair neler söylenebileceğine kısaca değinilmelidir.

**8. Şehir Turu Videolarında Gizlilik ve Rıza Sorunları**

Öncelikle etik veya ahlak felsefesi olarak adlandırılan felsefe dalında en az üç tane temel normatif [eyleme dair] etik anlayışı sıralanabilir: Aristoteles’in önderliğindeki *erdem* etiği (Aristoteles, 2020), Kant’ın önderliğindeki *deontolojik* etik (Kant, 2009), ve ilk olarak Bentham ve Mill tarafından savunulan *faydacılık* (Habibi, 1998) veya G. E. M. Anscombe’ın deyimiyle ‘*sonuççuluk*, *sonuçsalcılık*’ (Anscombe, 1958).

Sonuççuluk anlayışına göre yürüyüş videoları insanların rızası olmasa da daha büyük eğitici bir değeri olduğu ve bu nedenle etik açıdan sorunlu olmadıkları savunulabilir. Sonuççuluk, tüm eylemlerin sonucunun tüm toplum için azami en iyiye ulaşılacak şekilde değerlendirir. Deontolojik etik anlayışına göre ise, Kant’ın deyimiyle, istemenin maksimi aynı zamanda evrensel bir yasa olabilmelidir. Diğer bir deyişle bir eylemin niyeti sonucundan daha önemli olmalı ki hiçbir şekilde tartışmaya yol açamayacak koşulsuz bir buyruk olabilisin. Yine burada City Walks hesabının niyetinin iyi olduğunu, diğer insanlar için eğitim ve eğlence odaklı olduğunu düşünürsek Kant’ın ahlak yasası ile oldukça uyumlu olduğunu görebiliriz. Aristoteles’in erdem etiği ise kişinin tek tek eylemlerine odaklanmaktan çok kişinin karakteri ile bazı belirlemelerde bulunur. Ne de olsa etik sözcüğü Yunanca’da *karakter* anlamına gelen *ethos ile ilgili olan* demektir ve kişinin ahlaki doğasına işaret eder (Liddell, Scott, Jones, & McKenzie, 1889).Doğal olarak etik ve ahlak felsefesi alanı sadece bu üç daldan oluşmuyor, yine de bu dallar en geniş ve tarihsel anlamda oldukça tartışılmış oldukları için bu dallardan hiçbirinde, en azından en genel kapsamıyla, ‘görsel gizlilik’ [visual privacy] sorununnun kesin bir şekilde çözülemediği görülebilir. Bunun nedeni teorilerin eksikliğinden çok kapsamlarının amacı farklı olduğundan bu bir eleştiri gibi görülmemeli, çünkü bu teoriler ortaya çıktığında şimdiki teknolojinin getirdiği gizlilik sorunu ortada yoktu iddiası yapılabilir. Şimdilerde ise görsel gizlilk iki yönden ele alınabilir: birincisi görsel gizliliğe dair çokça düşünülmeden ortaya atılacak bir yasa Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Rodney King olayının (“George Holliday, Who Taped Rodney King Beating, Urges Others to Share Videos,” 2015) gizli kalmasına yol açabileceği, ikinci görüş ise gizliliğe dair bir adım atılmazsa bu sefer insanlar cinsel taciz, şantaj, ve çeşitli kötü niyetli eylemler nedeniyle mağdur olabileceğidir. Bu nedenle böyle bir konuyu hukuki anlamda ele almak için bu konuyu çalışan uzmanların görüşünü almak oldukça önemlidir. Burada gösterilmek istenen şey ise, şehir turu videoları gibi dışarıdan oldukça iyi niyetli ve naif görünen videoların bile internet ortamında insanları mağdur edebilecek tehlikeler haline gelebilecekleridir. Sadece YouTube videoları değil aynı zamanda GPS verileri, internete açık güvenlik kameraları (Tunick & Department of Philosophy, Florida State University, 2009) ve Google StreetView (Lopez, 2010) gibi uygulamaların da aynı şekilde hem iyi niyetli hem de kötü niyetli kullanılabileceği bir gerçektir. Dijital gizlilik üzerine uzmanlaşmış olan Helen Nissenbaum’un konuyla ilgili görüşü ise toplumdaki gizlilik sorunu olarak adlandırdığı bu sorunun geçmişteki teorilerle olmasa da Ferdinand Schoeman ve Judith DeCew gibi araştırmacıların önerileriyle birlikte üzerine çalışıldığında felsefi ve hukuki olarak aşılabilecek bir şey olduğudur (Nissenbaum, 1998, s. 560). Nissenbaum’un düşüncesi daha çok toplum içinde bulunan kişilerin ne bağlamda orada oldukları ve gizlilik sorunun bu bağlam göz önünde bulundurularak tartışılması gerektiğidir (Stahl, 2020). Bu konu birçok araştırmacı tarafından çeşitli yönlerden ele alındığı ve halen buna dair net bir adım atılmadığı için sadece bu tür ve benzeri videoların etik yönden ne gibi sorunlar doğurabileceğini belirtmek ile yetinilmektedir[[8]](#footnote-9).

Etik değerlendirmenin yanı sıra video amacı doğrultusunda değerlendirilecek olursa iki seçenek çıkmaktadır. Birincisi videonun amacının İstiklal’de yapılan bir yürüyüşün simülasyonu olduğunu söylemek, ikincisi ise İstiklal’de yürüyen insanların, örnekler ile ileri sürülebileceği gibi özellikle kadınların, gözleminin belgelenmesi olacaktır. Birinci amaç doğrultusunda düşünüldüğünde biçimsel olarak kameranın motivasyonsuz çeşitli bireylere ve yerlere yaptığı hareketler yürüyüşün dışına çıktığı için amacına tam anlamıyla ulaşamamaktadır. İkinci amaç için ise yine, eğer amaç sadece bireyleri dikizlemek ise aralarda birçok gereksiz bina ve bireylerden çok insan yığınının görülüyor olması yine olumsuz değerlendirmeye yol açacaktır. Öyleyse ya bu iki amaç da videonun hedefleri değildir, veya iki amaçtan biri ya da ikisi birden düşünüldüğünde bile video eksik kalır. Burada kesinlikle yine belirtilmesi gereken bir konu ise, eğer amaç tamamıyla kadınları dikizlemek olsaydı o zaman zaten seyircinin internette farklı ortamlara yönelmesi daha olanaklıdır. Her ne kadar kameramanın amacı tam anlamıyla anlaşılamayacak olsa da, bu video ve onlara eşlik eden benzer videolar ile bu çıkarımları yapmak olanaklıdır. Bu nedenle amacına ulaşabilecek başka yürüyüş videoları ile Ruttmann karşılaştırıldığında bu tür videolardaki asosyal turist temsili bu kadar açıkça gösterilemezdi. Diğer videolarda da kadınlara yönelik bariz bir taciz durumu olmasa da genel olarak insanlara yönelik asosyal bir duruşun çokça belirgin olduğunu söyleyebiliriz.

1. **Sonuç**

Öte yandan, bu tür sanal yürüyüş ve gezi videolarının iyi yanlarını da belirtmek önemlidir. Özellikle bir şehri gezmeden önce sokaklarını kesintisiz bir şekilde görmek isteyen bir turist için veya başka bir şehri hiçbir şekilde gezecek durumu olmayan ama telefonundan da olsa YouTube’a ulaşabilen biri için bu tür videolar oldukça değerlidir. Ne de olsa, bu tür videolar fotoğrafların ve gezi yazılarının sunamadığı detay ve şahsi deneyimi gösterebilir. Bu nedenle, bu tür videoların işlevsel özellikleri teknolojik anlamda heyecan vericidir. Sanal gerçeklik teknolojisinin de gelişmesiyle bu tür videoların artacağını söylemek zorlama olmayacaktır.

Sonuç olarak, Ruttmann’ın *Berlin* filmi ile *İstiklal* videosu aynı cümle içerisinde bulunamayacak derecede birbirlerinden farklı noktalarda görülebilecek olsalar da birlikte düşünüldüklerinde yüz seneyi aşan sinema tarihinde aralarında neredeyse bir asır bulunan bu iki eserin toplumun bir parçası olan insan ve toplumda olan ama bir parçası olamayan, veya dışlanmayı tercih etmiş insanı güçlü bir şekilde gösterirler. Bu ayrım sadece teknolojinin gelişimi ile değil aynı zamanda, kuşkusuz, insanın internet ortamındaki yanılsamalı bir anonimlik duygusu ile de bağdaştırılabilir. Sosyolojik veya psikolojik anlamda bir tespit yapmak bu yazının kapsamı dışında kalacağından sadece sanatsal ve etik açıdan ele alınan bu iki eser, teknoloji ile gelen bazı kolaylıkların beraberinde bir o kadar da sorun çıkarabileceğini göstermiştir. Bu noktada da herhangi bir eserin doğasında insana dair olanın ne kadar önemli olduğunu, insana dair olanın realizm ve anti-realizm ile de ölçülemeyecek olduğu görülür. Anti-realist Ruttmann’ın *Berlin* filmi, realist sanal turlardan daha insani ve kucaklayıcı bir şekilde sunulmuştur. İnsanlar ne de olsa sadece güzel buldukları şeylerle değil, daha çok, sinema tarihine ve hatta sanat tarihine bakacak olursak, paylaşılan zorluklar üzerine bağ kurmuşlardır.

**Anti-Realist City Symphony vs. Virtual Realist Walking Tour: Everyday Human and Visual Privacy**

Abstract

The aim in this chapter is to explore the similarities and differences between the *city* *symphony* film genre of the 1920s and 1930s and the contemporary virtual city walking tours that are popular on YouTube these days, eventually discussing the change in representation of the individual in daily life over a century. The *city symphony* was born with modernism in the early 20th century initially to present an interpretation of the city with daily activities, human beings, their interaction with industrial technology and the urban environment. A significant and pioneering film of the genre is by Walter Ruttmann titled *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1927) which I will try to analyze its filmic elements in order to draft a summary of the style and vision of the director and his contemporaries. On the other hand, the virtual city walking tours on YouTube represent a very different representation of urban exploration. These videos show various cities through the act of simple walking recorded in a long one-take POV shot with a gimbal-camera. Despite minor differences in terms of commentary and music use, these videos are quite similar to each other when compared to city symphony films in general. The methodological approach for analyzing and interpreting these films and videos is guided by the neoformalist approach proposed by Bordwell and Thompson in the 1980s, along with Noël Carroll’s view on critical evaluation. Since this post-theoretical approach is non-formulaic in terms of its methodology, it fits the two examples I will provide that are stylistically very distant. After establishing the form and style of the works, I will try to follow Carroll’s suggestions in order to critically interpret, analyze and evaluate the works. The comparison between the city symphony film and virtual city walking tour reveals a complex interplay between continuity and change in regards to the individual. While both share a rather common goal of capturing the essence of urban life their differences are to be found in their stylistic choices and their interpretations of the goal itself. The city films of the 1920s and 30s were avant-garde expressions that combined artistic innovation with socio-political commentary. They were often experimental, using montage sequences, juxtaposition and abstract imagery to convey the ever changing industrialized modern city life. Ruttmann’s *Berlin* is emblematic of this approach, offering a poetic and critical reflection on urban existence. In contrast, the virtual city walking tours on YouTube are more accessible and immediate. They provide a first-person perspective that allows viewers to virtually traverse different cities, experiencing sights and sounds without the mediation of artistic abstraction. The similarity in these videos suggests a standardized format that prioritizes immersion over critique. This article offers a valuable contribution to the understanding of urban representation of the individual in film and digital media. By comparing the city symphony film with virtual city walking tours, I try to illuminate the evolving relationship between art, technology and urban life. I argue that not only is there a completely different representation of the individual within the frame, but there is also ethical considerations to be put forth regarding the one that makes the frame, or the camera. In the end I argue that the human-ness of a work of art or any type of video is more important than immersiveness.

**Kaynakça**

Anscombe, G. E. M. (1958). Modern Moral Philosophy. *Philosophy*, *33*(124), 1-19. Cambridge Core. <https://doi.org/10.1017/S0031819100037943>

Aristoteles. (2020). *Nikomakhos’a Etik* (10. Basım; S. Babür, Çev.). BilgeSu.

Benward, B., & Saker, M. N. (2009). *Music in theory and practice* (8th ed). Boston: McGraw-Hill.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

Brincker, M. (2017). Privacy in Public and the contextual conditions of agency. İçinde T. Timan, B.-J. Koops, & B. Newell (Ed.), *Privacy in Public Space: Conceptual and Regulatory Challenges*. Edward Elgar.

Carroll, N. (2009). *On criticism* (1. publ). New York London: Routledge.

Cowan, M. J. (2013). Absolute Advertising: Walter Ruttmann and the Weimar Advertising Film. *Cinema Journal*, *52*(4), 49-73. JSTOR. Geliş tarihi gönderen JSTOR.

Cowan, M. J. (2014). *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity: Avant-Garde-Advertising-Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Duff, S. (2018). Voyeurism. Içinde S. Duff, *Voyeurism* (ss. 13-29). Cham: Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97160-5_3>

Feel The World (Direktör). (2021). *Istiklal Street |Night Walking Tour In The Beating heart Of Istanbul 17July 2021 |4k UHD 60fps*. Geliş tarihi gönderen <https://www.youtube.com/watch?v=t_fA6amyfGs>

Florence, Italy 🇮🇹—VR 360° 4K Immersive Walking Tour—YouTube. (2022). Geliş tarihi 15 Ağustos 2023, gönderen <https://www.youtube.com/watch?v=Npcv4vnD1LU>

George Holliday, Who Taped Rodney King Beating, Urges Others to Share Videos. (2015). Geliş tarihi 24 Ağustos 2023, gönderen <https://www.nbcnews.com/nightly-news/george-holliday-who-taped-rodney-king-beating-urges-others-share-n372551>

Goergen, J., & Falkenberg, P. (1989). *Walter Ruttmann: Eine Dokumentation*. Berlin.

Guano, E. (2015). Touring the Hidden City: Walking Tour Guides in Deindustrializing Genoa: Touring the Hidden City. *City & Society*, *27*(2), 160-182. <https://doi.org/10.1111/ciso.12062>

Guerra, J. P., Pinto, M. M., & Beato, C. (2015). *Virtual Reality—Shows a New Vision For Tourism and Heritage*.

Habibi, D. (1998). J. S. Mill’s revisionist utilitarianism. *British Journal for the History of Philosophy*, *6*(1), 89-114. <https://doi.org/10.1080/09608789808570983>

Jacobs, S., Hielscher, E., & Kinik, A. (2018). *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. Milton: Routledge.

Kant, I. (2009). *Ahlâk metafiziğinin temellendirilmesi: = Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (Dördüncü Baskı; İ. Kuçuradi, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Kracauer, S. (2019). *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film* (First Princeton classics edition; L. Quaresima, Ed.). Princeton: Princeton University Press.

Liddell, H. G., Scott, R., Jones, H. S., & McKenzie, R. (1889). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.

Lopez, B. (2010). Privacy rights in the age of Street View. *ACM SIGCAS Computers and Society*, *40*(4), 62-69. <https://doi.org/10.1145/1929609.1929617>

M. Mori, K. F. MacDorman, & N. Kageki. (2012). The Uncanny Valley [From the Field]. *IEEE Robotics & Automation Magazine*, *19*(2), 98-100. <https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811>

Nissenbaum, H. (1998). Protecting Privacy in an Information Age: The Problem of Privacy in Public. *Law and Philosophy*, *17*(5/6), 559-596.

O’Brolcháin, F., Jacquemard, T., Monaghan, D., O’Connor, N., Novitzky, P., & Gordijn, B. (2016). The Convergence of Virtual Reality and Social Networks: Threats to Privacy and Autonomy. *Science and Engineering Ethics*, *22*(1), 1-29. <https://doi.org/10.1007/s11948-014-9621-1>

Sorrento, Italy Walking Tour: Enjoy Cardio; Stop Boring Treadmill Workout Habit; City Walks 4K - YouTube. (2023). Geliş tarihi 24 Ağustos 2023, gönderen <https://www.youtube.com/>

Stahl, T. (2020). Privacy in Public: A Democratic Defense. *Moral Philosophy and Politics*, *7*(1), 73-96. <https://doi.org/10.1515/mopp-2019-0031>

The NYC Walking Show—YouTube. (t.y.). Geliş tarihi 14 Ağustos 2023, gönderen <https://www.youtube.com/@TheNYCWalkingShow/videos>

Thompson, C., & Wood, M. A. (2018). A media archaeology of the creepshot. *Feminist Media Studies*, *18*(4), 560-574. <https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1447429>

Tunick, M. & Department of Philosophy, Florida State University. (2009). Privacy in Public Places: Do GPS and Video Surveillance Provide Plain Views? *Social Theory and Practice*, *35*(4), 597-622. <https://doi.org/10.5840/soctheorpract200935434>

Véliz, C. (2020). *Privacy Is Power*. Penguin (Bantam Press).

Vlog #001 How I shoot walking tour video—YouTube. (2022). Geliş tarihi 14 Ağustos 2023, gönderen <https://www.youtube.com/watch?v=hcweTuAX914>

Weydner-Volkmann, S., & Feiten, L. (2021). Trust in technology: İnterlocking trust concepts for privacy respecting video surveillance. *Journal of Information, Communication and Ethics in Society*, *19*(4).

1. Bu kavram ilk olarak *The Concept of Mind* (1949) kitabında Gilbert Ryle tarafından öne sürülmüştür. Bir kategoriye ait niteliklerin ve karakteristiklerin başka bir kategorideki şeylere atfedilmesi sonucu bu hata oluşur. Ryle ilk önce Descartes’ın zihnin nitelikleri üzerine öne sürdüğü tezlerde bulunan hatayı açıklamak için bu kavramı kullanır. [↑](#footnote-ref-2)
2. Denn der Film ist – Gottsei’s gedankt! – nicht nur eine künstlerische, sondern vor allem eine menschlich-soziale Angelegenheit! Er ist der stärkste Kämpfer für den Geist der Widerverschmelzung vitaler und künstlicher Interessen, für jenen Geist, der heute einen Jazz ‘wichtiger’ macht, als eine Sonate – ein Plakat ‘wichtiger’ als ein Gemälde. Denn Kunst, lebendige kunst ist heute nicht mehr das, was man uns noch in der Schule davon erzählt hat: Nicht mehr eine Flucht aus der Welt in höhere Sphären, sindern ein Hineinsteigen in die Welt und die Verdeutlichung ihres Wesens. Kunst ist nicht mehr Abstraktion, sondern Stellungnahme! Kunst, die nicht eine Äußerung enthält, gehört ins Zeughaus. Gleichgültig natürlich, worüber diese Äußerung geschicht: ob über Fraunschönheit, Sozialismus, Technik oder Natur und ihre Verkettungen. Wichtig nur die Tatsache der menschlichen Stellungnahme. [↑](#footnote-ref-3)
3. No film has been more influential, more imitated. Symphonies of cities have been sprouting ever since, each with its crescendo of dawn and coming-awake and workers’ processions, its morning traffic and machinery, its lunch-time contrasts of rich and poor, its afternoon lull, its evening denouement in sky-sign and night club. The model makes for good, if highly formulaic, movies. [↑](#footnote-ref-4)
4. Bundan böyle kısa olması için sadece *İstiklal* olarak değineceğim. [↑](#footnote-ref-5)
5. bkz. (Guerra, Pinto, & Beato, 2015) ve (Guano, 2015) [↑](#footnote-ref-6)
6. bkz. (“The NYC Walking Show - YouTube,” n.d.), (“Florence, Italy 🇮🇹 - VR 360° 4K Immersive Walking Tour - YouTube,” 2022), (“Vlog #001 How I Shoot Walking Tour Video - YouTube,” 2022) [↑](#footnote-ref-7)
7. Ruttmann’ın filminin aksine bu videoda yönetmen veya kurgucu yerine özneden ‘kamera’ diye bahsediyor olmam kameranın mistik bir şekilde kendince hareket etmesinden değil seyirci olarak bakış açımız ile bağdaştığı içindir. Her seferinde ‘video sahibi’, ’videoyu çeken kişi’ veya ‘video yönetmeni’ demek bu örnek için çok da uygun olmayacağı için böyle bir tercih yaptığımı söylemeliyim. [↑](#footnote-ref-8)
8. bkz. (O’Brolcháin et al., 2016), (Véliz, 2020), (Weydner-Volkmann & Feiten, 2021), (Brincker, 2017). [↑](#footnote-ref-9)