

**TC. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK ANASANAT DALI**

**ESTETİK PERSPEKTİFTEKİ DALGALANMA:
FRANSIZ YENİ DALGASI VE MEKÂN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Berna BAL

KOCAELİ 2020

**TC. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK ANASANAT DALI**

**ESTETİK PERSPEKTİFTEKİ DALGALANMA:
FRANSIZ YENİ DALGASI VE MEKÂN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Berna BAL

DANIŞMAN: Dr. Öğr. Üy. Selma KAYHAN TUNALI

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 29.07.2020/ 18

KOCAELİ 2020

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamdaki katkılarından ötürü danışmanım Dr. Öğr. Üy. Selma KAYHAN TUNALI'ya ve çalışmanın odak noktası olan film analizleri bölümünde yapmış olduğu değerli katkı için saygıdeğer hocam Prof. Dr. Mehmet Lütfi HİDAYETOĞLU'ya teşekkürlerimi sunarım.

Pandeminin hayat şartlarını büsbütün etkilediği bu zor dönemde değerli varlığı ve sabrıyla hep yanımda olan ve tez sürecinde derin entelektüel birikimiyle zihnimi aydınlatan sevgili Orhan Volkan TANER'e minnettarım. Bu süreçte benimle birlikte tez çalışmalarını yürüten ve yüksek lisans dönemimi güzel anılarla dolduran kıymetli dostlarım Çağla GÜMÜŞÇÜ ve Esra HOSNY'ye sevgilerimi sunarım.

Berna BAL
Haziran, 2020

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ŞEKİL LİSTESİ	V
TABLO LİSTESİ.....	VIII
GİRİŞ.....	1
Çalışmanın Kapsam ve Yöntemi.....	3

BİRİNCİ BÖLÜM

1.SİNEMA VE MEKÂN.....	4
1.1.SİNEMA MEKÂNI, DEVİNİM VE DERİNLİK	7
1.2. TARİHİN İZİNİ SÜREN SİNEMA MEKÂNI.....	13
1.2.1. Politik Mekanın Biçimlenişi.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

2.MODERNİZME KAVRAMSAL BİR YAKLAŞIM.....	17
2.1. 19. ASRIN KITA AVRUPASI'NDA MODERNİZMİN SERÜVENİ...19	
2.1.1. La Belle Epoque.....	19
2.1.2. Fütürizm.....	23
2.1.3. Birinci Dünya Savaşı Sonrası Fransa'da Moderniteye Başkaldırı: Klasizme Geri Dönüş Hareketi.....	27
2.1.4. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Fransa'da Sanat, Estetik ve politika....	33
2.1.5. CoBrA Sanat Hareketi.....	35
2.1.6. Sitüasyonist Enternasyonel Hareketi.....	38
2.1.6.1.Sitüasyonizmde Mekanın deneyimlenmesi: Derive.....	40
2.1.7. Uzun Charles ve Onun Fransa'sı.. ..	42
2.1.8. Büyük Patlama: 1968 Baharı.....	44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.FRANSIZ YENİ DALGA SİNEMASI (LA NOUVELLE VAGUE).....	51
3.1. Auteur Sineması.....	53
3.2.Kamera Kalem Kuramı (<i>La Caméra-Style</i>)	54
3.3. Yeni Dalga Auteurslerinin Sinema Dili: Mekan.....	55
3.4. Deneyimlenen Mekan: Paris şehri.....	59
3.5. 400 Darbe (Les 400 Coups) Filminde Paris Şehri ve Mekânlar arası Karşıtlık.....	61
3.6. Cléo5'ten 7'ye / Agnes Varda, 1962.....	68
3.7. Alphaville: Godard'ın Distopik Dünyasının Mekânsal Tasviri.....	76
3.8. Entretien Sur Le Béton: Dikey Mimarının Plastiği.....	88
SONUÇ.....	100
KAYNAKÇA.....	103
ÖZGEÇMİŞ.....	113

Özet

Modern insanın hayatı daha önce hiçbir bireyin, hiçbir dönemin deneyimlemediği yeniliklerle doludur. Bu kadar fazla yeniliğin oldukça kısa bir süre içerisinde gerçekleşmesi modern çağın toplumlarının hafızasında sonu gelmeyecek travmalar yaratmış, dönemin insanının davranışlarında benzeri görülmemiş tepkilere neden olmuştur. Kendini bu ortam içerisinde icat edilmiş olarak bulan sinemanın emeklemeye başladığı yıllarda, modernizmin altın çağı yaşanmakta ve sinema onu ilk defa deneyimleyecek olan insanlara hareket ve mekân birlikteliğini beyaz bir perde aracılığıyla göstermekteydi. Modern dönemin yıldız icatlarından olan sinema sadece dönemin getirilerini insanlara aktarmakla kalmamış, önceki yüzyıldan kalma eğlence anlayışlarını modern öğelerle yoğurarak kendi eğlence ekolünü yaratmıştır. Akşam gezmelerinde ve şık davetlerde kendisinden sıklıkla bahsedilen ve kitleleri keyiflendiren, popüler kültürün yeni gözdesi olan sinema, modernizmin güçlü bir temsilcisi haline gelmiştir. Yaratılan her yeni kavram ve olgunun zaman içerisinde gelenekselleşmeye mahkûm oluşu, modernizmin “*yukarı ve ileri doğru kalkınma*” sloganının yeniye teşvik edişi, hiç kuşkusuz sinemanın mekân ile olan ilişkisini derinden etkilemiştir. Uzun ve sancılı bir sürecin sonrasında “*yedinci sanat*” olarak adlandırılacak olan “*modern sinema*”, döneminin sosyo- politik durumunu, sanatsal ve düşünsel kuramlarını kendi üslubuyla harmanlayarak yepyeni bir güncelliği modern topluma tanıtmıştır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra meydana gelen klasizm ve avangart çatışmasıyla oluşan estetik dalgalanma, 1950’lerin başında yeşerecek olan Fransız Yeni Dalga Sineması’ndaki tezahürleriyle görsel ve düşünsel anlamda belgelenmiştir. Akımın temel ilkelerini oluşturan kuramlar ise onun, geleneksel sinema kültürünün aksine, hayatı tüm gerçekliğiyle aktarmasını sağlamıştır. Sinema mekânı, sekanslarda bazen estetik bir arka plan, bazen duygusal bir deneyim, bazense politik bir unsur olarak eleştirinin ta kendisi olmuştur.

Anahtar kelimeler: Fransız Yeni Dalga Sineması, Sinema Mekânı, Politik Mekân, Modernizm, Paris, Estetik Dalgalanma

Abstract

The life of a modern individual filled with innovations that no era, no person has experienced before. Emergence of these innovations at short notice created non-ending traumas within the memory of the modern society therefore shaped unprecedented attitudes which displayed by the modern men. At the time of cinema's invention during these times with turmoil, the golden age of modernism was experienced and cinema showed to the people who will acquire it for the first time, the combination of motion and space through a white curtain. Being one of the favourite inventions of modern times, cinema not only narrated proceeds of modernity but it also fused customs, traditions and understandings of entertainment from the previous century with modern tendencies therefore built its own école of amusement. The primary topic of soirées and chic invitations and a notion which exhilarated masses, cinema the major component of popular culture became a well-rounded representative of the modernism. The obligation of newly founded notions and phenomena to become traditional and the promotion of new by "progress forward and upwards", a principle of modernism, inarguably influenced cinema's relation with space. After a long period of chaos and turmoil, the future "seventh art" modern cinema represented a new actuality to modern society by blending socio-political situation of his era with artistic, intellectual theories which enacted by nouveau thinking methods via its own style of narration. Aesthetic fluctuation formulated by the clash of classicism and avant-garde after the Great War was clearly documented in French New Wave with its visual and intellectual inclinations. Theories formulating the core principles of the movement, channeled the whole, real life as opposed to traditional cinema. Thus, in some instances cinematic space became an aesthetic background, on occasion an emotional experience and every so often a center figure of critique as a political element.

Keywords: French New Wave Cinema, Cinematic Space, Political Space, Modernism, Paris, Aesthetical Fluctuation

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1: Jean Nouvel'in mimarı olduğu Cartier Foundation binası.....	8
Şekil 2: Yurttaş kane (citizen Kane), Orson Welles, 1941.....	10
Şekil 3: Yurttaş kane (citizen Kane), Orson Welles, 1941.....	10
Şekil 4: Yurttaş kane (citizen Kane), Orson Welles, 1941.....	11
Şekil 5: Yurttaş kane (citizen Kane), Orson Welles, 1941.....	11
Şekil 6: La Belle Epoque döneminde eğlence hayatının bir temsili, A Parisian Bal, Jean Béraud, yağlı boya eser, 1880.....	20
Şekil 7: La Belle Epoque döneminde eğlence hayatının bir temsili/ Pré Catelan'da bir akşam, Henri Gervex, yağlı boya eser, 1909.....	20
Şekil 8: Edvard Munch' un 1893 tarihli 'Çılgılık' tablosu.....	22
Şekil 9: Fütürist mimar Antonio Sant'Elia' ya ait mürekkep çizim/ Uçak ve trenler için istasyon (1914)	24
Şekil 10: Tony Garnier'in endüstriyel şehir projesi (Une Cité Industrielle), 1904-1917.....	25
Şekil 11: Geleceğin şehri, Eugène Alfred Hénard, 1910.....	26
Şekil 12: Doğrusal kent, Arturo Soria y Mata, 1895-1910.....	26
Şekil 13: Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.....	30
Şekil 14: Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.....	30
Şekil 15: Şekil 15. Villa Savoye, Le Corbusier, 1929.....	31
Şekil 16: Le Corbusier'nin Modulor sistemi.....	32
Şekil 17: CoBrA Hareketinin amblemi (Artun, 2018: 1)	36
Şekil 18: Bir ütopyanın mekânı, "Yeni Babil", Constant.....	37
Şekil 19: Çıplak Kent: Paris, Guy Debord, 1957.....	41
Şekil 20: Avrupa! O benim!/ De Gaulle' e ait bir karikatür/ David Low/ 1948.....	43
Şekil 21: Mayıs 1968, Paris.....	44
Şekil 22: De Gaulle'ün "Reforma evet, bu maskaralığa [chienlit] hayır!" sözüne karşılık de Gaulle'ün silüetini afişe aktarıp, "chienlit" ifadesini kendisine yöneltmişlerdir/ "La Chienlit, en lui!", Serigrafi poster 1968.....	45
Şekil 23: Christiane Rochefort, Jean Rouch, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard ve Henri Attal, Paris, 1968.....	46
Şekil 24: Festivalin durması için bir araya gelen yönetmenler/ Sırasıyla; Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Louis Malle, Roman Polanski/ Cannes 1968.....	48
Şekil 25: Godard, kamerasıyla direnişi kaydediyor./ 1968 Paris.....	49
Şekil 26: "Cahiers du Cinema" dergisinin yayınlanan ilk dergi kapağı, Nisan 1951.....	52
Şekil 27: Yeni Dalga yönetmeni Francois Truffaut "Fahrenheit 451" adlı filmi için bir iç mekân çekiminde / 1966.....	56
Şekil 28: Serseri âşıklar(A Bout De Soufle) filminde otel odası/ Jean-Luc Godard-1960, Fotoğraf: Raymond Cauchetier.....	57
Şekil 29: Truffaut ve ekibi Paris sokaklarını çekiyor/ Çalınan Buseler (Baisers Voles)/(1968) Fotoğraf: Raymond Cauchetier	57
Şekil 30: Paris sokakları, A bout de sufle, Jean-Luc Godard (1959).....	59
Şekil 31: Hafif, elde taşınabilen kamera sayesinde mekânsal çekimler özgürleşmiştir./ "Une Femme Est une Femme" / Jean-Luc Godard/ 1960.....	61

Şekil 32: Truffaut'nun 1959'da çektiği "400 Darbe" (Les Quatre Cent Coups) adlı filmin afişi.....	62
Şekil 33: 400 Darbe'nin açılış sekansında Eyfel Kulesi'nin sahnelenişi, 400 Darbe, 1959.....	63
Şekil 34: Antoine'ın yaşadığı evden bir görünüm, 400 Darbe, 1959.....	64
Şekil 35: Baskıcı eğitimi vurgulayan mekanlardan biri olan okulda, hocası tarafından cezalandırılan Antoine, 400 Darbe, 1959.....	65
Şekil 36: Antoine ve Rene baskıyı temsil eden okul ortamından kaçıp şehirde vakit geçirirler/ 400 Darbe, 1959.....	65
Şekil 37: Rene'nin odasında, babasının atlara olan ilgisinin bir yansıması olarak, oldukça büyük oyuncak bir at bulunmaktadır/ 400 Darbe, 1959.....	66
Şekil 38: Okuldan kaçan Antoine ve Rene Paris sokaklarında, 400 Darbe, 1959.....	67
Şekil 39: "Cléo Beşten Yediye" (Cléo de 5 à 7) filminin sinema afişi.....	68
Şekil 40: Cleo'nun sokağa çıkmadan evvel kendine baktığı ayna/ Cléo 5'ten 7'ye, 196.....	69
Şekil 41: Şapka dükkânının vitrin camı: ilk fotoğrafta iç mekandaki Cleo görünmektedir, ikinci fotoğrafta ise aynı camda sokağın yansıması belirir. / Cléo 5'ten 7'ye, 1962.....	70
Şekil 42: Cleo ve yardımcısı, kadın şoförü olan bir taksiye binerler. / Cléo 5'ten 7'ye, 1962.....	71
Şekil 43: Cleo'nun gösterişli ve Barok stilinde tasarlanmış yatağı. / Cléo 5'ten 7'ye, 1962.....	72
Şekil 44: Sehpanın önünde, kuğu boynu taç süslemesiyle, Georgian Dönemine ait bir İngiliz mobilyası/ Cléo 5'ten 7'ye, 1962.....	72
Şekil 45: Yatak ile takım olan tuvalet aynası da Barok stilindedir. / Cléo 5'ten 7'ye, 1962.....	72
Şekil 46: Paris sokaklarında kadın bir flaneur; Cleo/ Cléo 5'ten 7'ye, 1962.....	74
Şekil 47: Yürüyüş esnasında Cleo'nun aklında oluşturduğu geçen imgeler. / Cléo 5'ten 7'ye, 1962.....	75
Şekil 48: Alphaville, Lemmy Caution'ın Garip Bir Serüveni/ Jean-Luc Godard, 1965.....	76
Şekil 49: Bir Elinde "Büyük Uyku" (Le Grand Sommeil) adlı roman, diğer elinde silah ile Lemmy Caution savaşa hazırlanıyor.	77
Şekil 50: Alpha-60 bilgisayarı/ Alphaville, 1965.....	78
Şekil 51: Alpha-60 sembolü/ Alphaville, 1965.....	78
Şekil 52: Gösterge ifadelerinden biri olan ok işareti/ Alphaville, 1965.....	79
Şekil 53: Mekana yerleştirilmiş bir denklem/ Alphaville, 1965.....	80
Şekil 54: Denklemler/ Alphaville, 1965.....	81
Şekil 55: Florasanların oluşturduğu geniş perspektif ve modern mimarinin sert yüzü, (solda) Elektrik Yönetim Kurulu Binası (The Electricity Board Building) ve (sağda) Radyo Evi (Maison de la Radio) Alphaville, 1965.....	82
Şekil 56: Uzun, sonu gelmeyen koridorlar/ Alphaville, 1965.....	83
Şekil 57: Natasha'nın inmekte olduğu sarmal merdiven/ Alphaville, 1965.....	84
Şekil 58: Toplu idam sahnesinin gerçekleştirildiği mekân/ Alphaville, 1965.....	85
Şekil 59: Henry Dickson'ın odasındaki Victoria Dönemi stilinde duvar kağıtları/ Alphaville, 1965.....	85
Şekil 60: Geniş perspektifli iç mekanları aydınlatan florasanlar/ Alphaville, 1965....	86
Şekil 61: Dikdörtgen formları ve denetimi vurgulayan mekanlar/ Alphaville, 1965..	87
Şekil 62: (Solda) Sainte Marie de la Tourette- Le Corbusier, 1960.....	89

Şekil 63. (sağda) Brazilya Ulusal Kongresi/ Oscar Niemeyer, 1960	89
Şekil 64. (Solda) Modern sanat müzesi, Affonso Eduardo Reidy, 1955.....	89
Şekil 65. (sağda) Marchiondi Spagliardi Enstitüsü, Vittoriano Vigano, 1952.....	89
Şekil 66. (Solda) Pier Luigi Nervi, Palazzetto Dello Sport- 1957	89
Şekil 67. (sağda) TWA Havaalanı, Eero Saarinen, 1962.....	89
Şekil 68. (Solda) Kagawa Hükümet Konağı, Kenzo Tange, 1958.....	90
Şekil 69. (sağda) Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1939.....	90
Şekil 70. Sainte Bernadette du Banlay, Claude Parent – 1966.....	90
Şekil 71. Saint Jean de Montmartre Kilisesi’ne ait bir iç mekan görünüşü./ Entretien Sur Le Béton, 1969.....	91
Şekil 72. Saint Jean de Montmartre Kilisesi’nin nervürlü tonoz detayı./ Entretien Sur Le Béton, 1969.....	91
Şekil 73. Centennial Hall/ Max Berg, 1913/ Entretien Sur Le Béton, 1969.....	92
Şekil 74. Centennial Hall’ın günümüze ait bir görünüşü./ Max Berg, 1913.....	92
Şekil 75. Değirmen sahipleri derneği binası, le corbusier – 1954/ Entretien Sur Le Béton, 1969.....	93
Şekil 76. Değirmen sahipleri derneği binası ve “iskele efekti”, le corbusier – 1954/ Entretien Sur Le Béton, 1969.....	94
Şekil 77. Brütalist mimaride lirizm/ Entretien Sur Le Béton, 1969.....	95
Şekil 78. Yapımına 1959’da başlanan, 1973’te bitirilen Sidney Opera Binası, Jørn Utzon/ Entretien Sur Le Béton, 1969.....	95
Şekil 79. Sidney opera Binası, Jørn Utzon, 1959-1973.....	96
Şekil 80. (solda) Olimpik Tesis, Kenzo Tange, 1964/ Entretien Sur Le Béton, 1969..	96
Şekil 81. (sağda) Finlandiya Salonu, Alvar Alto, 1962-1971/ Entretien Sur Le Béton, 1969.....	96
Şekil 82. Block house örnekleri / Entretien Sur Le Béton, 1969.....	97
Şekil 83. Block house örneği/ Entretien Sur Le Béton, 1969.....	98

TABLO LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1: Klasik ile romantik arasındaki farkı ifade eden kavramlar tablosu.	28
---	----



GİRİŞ

Sinema, ortaya çıktığı 1895 yılından itibaren kendisini mekân ile sonu gelmez bir diyalogun içinde bulmuştur. Çok boyutlu bir sanat dalı olması sebebiyle çeşitli disiplinlerle etkileşim halindedir. Fakat mekânın sinemada bu denli önemli olması onu en çok mimarlık sanatı ile etkileşim halinde gelişmeye teşvik etmiştir. Sinema gibi zaman ve hareket boyutunda var olan ve gelişen mimari sadece mekân ve form olarak tanımlanamamaktadır. Mimari, mekânın çepeçevre sardığı, olaylar, hareketler ve algının oluşturduğu bütünlüğü de kapsamaktadır. Mimarlık sanatının yalnızca salt bir yapı olamayacağı, mekâna bütünselci bir yaklaşımla bakıldığında onun iç ve dış mefhumlarla sıkı bir diyalog içinde olacağı saptanmalıdır. Burada Tanyeli'nin şu sözlerini hatırlatmak doğru olacaktır; *“Her mimarlık yapısı bir iç mekâna sahiptir ve tek başına ya da başka yapılarla birlikte bir dış mekânın oluşmasına katkıda bulunmaktadır”* (Sevilop, 2017: 10). Bu nedenle mimarlık ona göre bir mekân yaratma sanatı olarak da tanımlanabilmektedir.

Lumiere kardeşlerin 50 saniyelik kısa ve sessiz filmi (*The Arrival of a Train at La Ciotat Station*) modernizmin, şehirleşmenin, hızın, sinemanın ve şehrin simgelerini birbirine entegre etmiştir (Mennel, 2008). Yuri Tsivian' ın *“tren efekti”* olarak tanımladığı film sonrası tepki, Vicky Lebeau' ya göre heyecanın yanı başındaki terörün paniğe dönüşmesiydi. Bu gösteride izleyicilerin üzerinde şok etkisi bırakan nosyon, 50 saniye içinde kurgulanan zaman, mekan (space) ve hareket (motion) üçgeninin dışavurumuydu. Kavramsal olarak sabit olan zaman, aynı anda geleneksel ve modern olan mekan ve sonuna kadar çağdaş bir mefhum olan hareketle iletişiyordu. Dolayısıyla, çağının bütün özelliklerini bir araya getiren bu fenomenin 20. yy'ın gerçek sesi olması kaçınılmaz bir sonuçtu.

Gerçek mekânı ve sinema mekânını deneyimlemek belirli hudutları olmayan zihinsel mekânda bir varoluşu başarmaktır. Bir mekânın yaratım sürecinde tasarımcının amacı, kendi deneysel dünyasından gözlemcinin zihinsel dünyasına tasarlanan görüntüyü aktarmaktır. Burada mekân yalnızca somut görsel bir obje olma görevini üstlenmektedir. *“Bir filmi izlerken duyumsadıklarımız veya bir mekânı deneyimlerken hissettiklerimiz daha sonra belleğimizde canlanırken, gözümüzün*

önünde beliren imgeler, yaşadığımız an üzerinde izlerini bırakmış olan varoluş mekânlarına ait olanlardır” (Sevilop, 2017: 15). Sinemada özenle yerleştirilen ve anlam kazandırılan imgelerle ortaya çıkan sinemasal mekân ile bir yönetmen yahut sahne tasarımcısı, aslında mimarın yaptığıının aynısını yapmaktadır.

Zaman içerisinde gelişen ve evrilen sinemanın ticari potansiyeli, estetik potansiyelinden çok daha fazla ön plana çıkmıştır. Geleneksel ekolde ‘sinema’ yalnızca bir eğlence aktivitesi olarak görülürken, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa’da bir grup sinemasever gencin, Nazilerden özenle saklanmış filmlerin gösterildiği Fransız Sinemateki’nde (*François Cinémathèque*) ellerinde not defterleri ile birer eleştirmen edasıyla filmleri izlemeleri, sinemanın ilerde “yedinci sanat” olarak var olabilmesini mümkün kılacaktı. Bu gençler, 1951’de basımına başlanan, fikir babalığını ünlü teorisyen Andre Bazin’in yaptığı *Cahiers du Cinéma* dergisinde, sinema alanında yeni yaklaşımlar üzerine yazılar yazacak, teoriler üretecek, mevcut geleneksel sinema ekolü üzerine eleştirilerde bulunacaktı. Geleneksel sinemanın koyduğu bütün kuralları yok sayarak hâkim anlatı yapısını reddeden ve dikkatleri üzerine çeken bu genç Fransız sinemaseverler söyleyeceklerini filmler aracılığıyla ifade etmeye karar verdiler.

Yeni Dalga ve sinema tarihinin kritik isimlerinden Jean-Luc Godard’ın söylediği şu söz dönemde sinemaya ne denli geniş bir perspektif katıldığı anlaşılmaktadır;

“Film yapmanın çeşitli yolları vardır; Jean Renoir ve Robert Bresson’un müzik, Sergei Eisenstein’in resim, Alain Resnais’nin heykel, Socrates’in felsefe yapması ve Stroheim’in roman yazması gibi... Diğer bir deyişle sinema, bir anda her şey olabilir, hem yargıç, hem davalı.”

Julhani Pallasmaa, Godard’ın film yapımındaki alternatif yollarının kesin bir yöntemle daha da genişletilebileceğini söyler: “Mimari olarak sinema.” (Pallasmaa, 2008: <https://v3.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html?year=&aID=2623>) Estetik ve imgesel öğelere sıkça rastlanılan mimari, sinemanın perspektifini genişletmesi için en uygun araçlardan biriydi.

Çalışmanın Kapsam ve Yöntemi

Bu tezde, Fransız Yeni Dalga Sineması'nda, bir filmin sanat eserine dönüşmesinde rol oynayan estetik duruşun, mekânda ne şekilde vücut bulduğu araştırılmaktadır. Çalışma çerçevesinde bütüncül ve kapsayıcı bir bakış adına disiplinler arası bir araştırma uygun görülmüştür. Tarih, felsefe, estetik teorisi, sanat tarihi, sinematografi, iç mimarlık ve mimarlık disiplinlerinin konu bağlamındaki diyaloglarının oluşturduğu bütünsellik uyarınca kompozit bir araştırma ortaya koymak zaruri olmuştur. Bu bağlamda öncelikle mekân ve sinemanın indirgenemez, kuvvetli bağı üzerine durulmuş, sonrasında bu bağı meydana getiren diğer faktörler irdelenmiştir. Bu faktörleri en doğru şekilde anlayabilmek ve anlatabilmek adına bir kavram olarak “modernizm” ele alınmış, sonrasında onun Fransa ve Kıta Avrupası'ndaki serüveni irdelenmiş, Fransa'nın iki cihan harbi arasındaki ve sonrasındaki toplumsal yapısına, dönemin politik olaylarına ve bütün bunlarla etkileşimi vasıtasıyla evrilen estetik yönelimlere değinilmiştir. 1945 sonrası ortaya çıkan Yeni Dalga sinema akımının auteurleri tarafından eleştirilen toplumsal ve sanatsal mefhumların mekân aracılığıyla beyazperdeye nasıl aktarıldığına yakından bakılmıştır. Bununla beraber akımın bel kemiğini oluşturan “auteurlük kuramı” ve “kamera kalem” anlayışının açıklanması bir gereklilik arz etmiştir. Çeşitli Yeni Dalga yönetmenlerinin bazı filmleri izlenerek çalışma çerçevesinde değinilen mekânsal unsurlar, imgeler üzerinden okunmuş, görseller ile belgelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SİNEMA VE MEKÂN

Kavramsal kökenlerinin Antik Yunan felsefesine dayandığı bilinen, “*Arapça’daki “kevn” (oluş, oluşum) mastarından türetilen ve bir şeyin meydana geldiği yer*” (Karadaş ve Muhammed, 2008: 246) anlamına gelen mekân kavramı, Özer’in sözleriyle “*insanın varlığını, yaşamını anlamlandırmak için sonsuz evrene getirdiği sınırlama ile oluşmaktadır*” (2013: 3). Malpas’ a göre ise mekân, basitçe fiziksel olsun ya da olmasın “uzanım” olarak görülebilir (Üngür, 2011: 10). Mekân ile ilgili çok sayıda çalışması olan Fransız şehir teorisyeni Henri Lefebvre, mekânın hiç bir zaman boş olmadığını; her zaman bir anlam içerdiğini söylemiştir. Bunun yanında insanın mekân yaratma ihtiyacının özünde, dünyanın sonsuzluğunu, belirsizliğini sınırlamak ve çevresini anlamlandırmaya çalışma çabası yatmaktadır.

İnsanın mekânla olan derin bağının, mekânı yaratma ihtiyacının ve ona anlam yükleyişinin, onun iç dünyasını ve varoluşunu mekânla açıklama çabasından ileri geldiği hatta mekân üretiminde katkısı oluşundan doğduğu düşünülmektedir. Çakıcı (2007: 4), insan-mekân ilişkisi üzerine yaptığı çalışmada “insan”ın özünde “duygu” kavramının olduğundan, duygunun “mekân” kavramı ile özdeşleşebilmesinin sonucunda ortaya çıkan “aidiyet” duygusunun da “sosyal”lik kavramıyla iç içe geçtiğine vurgu yapmıştır. Mekânın deneyimlenmesi neticesinde insan ile mekân arasında gözle görülmeyen bir bağ kurulmaktadır. Dünya üzerindeki diğer türlerden “fetişleştirebilme” yetisi ile ayrılan insan türü, doğal olarak mekân ile de özel bir ilişki kurmuştur. İnsanoğlunun hayalleri, ikircikleri, sorgulamaları, yanılgıları ve başarıları ile iletişen mekân, kimi düşünürlerce algısal deneyimlerinin basit bir formuydu. Sosyolog Gabriel Tarde ise aksine mekânın algılardan kopuk olarak da var olabileceğini iddia eder.

“Zaman ve mekân belki de, yargılarımızın ve dolayısıyla bütün konseptlerin, bizden farklı olan ruhani varlıkların inançlarının, arzularının derecelerinin ve

modlarının bize çevirisinin alışılmış kaynağı olan iki melekemiz “arzu” ve “inanç” vasıtasıyla ilkel konseptler veya süregelen orijinal yarı sansasyonlar değillerdi” (Tarde, 2012: 17).

Mekân somut şekilde saptanamayan varlığının yanında, elle tutulur gözle görülür sınırlar içerisinde varlığını sürdürmektedir. Tümer, mekânı bir nesne olarak ele alır ve varlık ile yokluk arasındaki derin diyaloguna vurgu yapar. İnsanın mekânla bağı ise yine hisler ve düşünceler birlikteliğinde düğümlenir. Bu bağ aidiyet kavramıyla desteklenir. *“İnsanın mekân ile arasındaki bağ, yalnızca madde ya da beden açısından değildir; insan, duygu ve düşünce bakımından da mekâna bağlı ve bağımlıdır”* (Tümer 1979: 4). Özer’e göre mekân; toplumsal ve kültürel oluşumlarının dışında, soyut insan düşüncesinin bir başka dışavurumu olan sanat ile anlamlı hale gelmektedir (2013: 3).

Sinema ve mekân varoluşlarının doğal yapısı gereği güçlü ve değerli bir diyalog içerisinde gelişmiş ve gelişmeye de devam etmektedir. Bir mekân yaratma sanatı olan mimarlık ise mekân konusunda sinema sanatını, tarihteki başlangıcından bu yana beslemiştir. Dönemin kültürel yapısını, toplumsal yaşamını, estetik anlayışını ve tarihini üzerinde bir kimlik gibi taşıyan mimarının filmlerdeki sunumunun önemini vurgulayan Agrest, *“Mimarlık ve sinema arasındaki ilişki bilindik mimarının bir fon olarak kullanılması ya da; filmin içeriğine destek olmasından daha karmaşık bir yapıdadır”* der (Öztürk, 2012: 4). Modern sinema yaşantıyı referans alır. Jean Luc Godard’ın sözleriyle zaman ve mekânı yeniden yaratma sanatıdır sinema. Gerçekliğin yeniden azledilişi söz konusu olduğunda ise gerçekte var olan mekânların filmde yer almasının önemi mutlaka vurgulanmalıdır. Sinema ve mimarlık sanatı mekânı yaratma hususunda aynı zemine oturmaktadır. Katherine Shonfield bu ortak paydanın “gerçeklik” olduğunu şu sözlerle daha anlaşılır kılar;

“Filmler her gün şehirlerde, binalarda ve odalarda oluşturulmakta ve her gün mimarlar, şehir planlamacılar; kentler, binalar ve odalar hakkında karar vermektedirler. Ustalıkları aynı konuya adreslenmiştir; ancak farklı dünyalarda yaşamaktadırlar.” (Öztürk, 2012: 30)

Film sekanslarına yönetmen tarafından yerleştirilen ve biteviye devam eden bir dizi obje, izleyicinin algısını filmin özünde yatan fikre adresler. Bu nesneler Mitry'nin ifadesiyle *“Mekânîk olarak nesnenin yeniden kaydı olmakla beraber nesne çekimden önce, çekim için hazırlanmış olabileceği, çekim anında da yalnız belirli bir bakıştan gösterilebileceği gerçeği nedeniyle artık bir nesne değil, imgedir”*. Nesnenin insan algısında, hayal gücünün de etkisiyle bir yansıma yaratma gücü sinema mekânında vurucu bir etki sağlar. Seyircinin seri şekilde yerleştirilmiş nesneleri derin bir farkındalıkla takibi filmin gizli dilini açığa çıkarır. Mitry imgenin düşünsel tarafını sandalye örneğiyle tarifler;

“Örneğin; bir ‘sandalye’ imgesi, oturmaya yaramaz. İmgenin kendisi değildir. Zihinde üretilmiştir, düşseldir. İmgeyi gerçek nesneden ayıran şey, onun düz bir yüzeyde gerçeklik dayanağına sabitlenememesidir. Böyle olabilmesi için mekânsal boyutlarda da aynısı olmalıdır. Bu da ikinci bir sandalyenin varlığını zorunlu kılar. Sinemanın fotogramlar üzerinden yaptığı sadece ‘sandalye’ nesnesini çağrıştırmaktır.” (Mitry, 1989: 85- 87)

Mekânın olayın etrafını çepeçevre sardığı bir sahnede, izleyici fark etmeden mekânda görülmesi istenen objeleri görür, imgeleri sezer, böylece sahneden izleyiciye geçmesi gereken hissiyatın ve düşüncenin aktarımı başarılı bir şekilde sağlanır.

“Her imgede böylece bir görme biçimi yatar. İmgeyi üretme olduğu kadar, algılama, yorumlama da görme biçiminden kaynaklanır. İmgeler zamanla gösterdikleri nesnelerin önüne geçmeye başlamışlardır” (Berger, 2006: 7–10)

Sinema mekânı, karakterlerin özleriyle biçimlenirken aynı zamanda sekansların olaylarla bağını bünyesinde bütünleştirir. Seyirciye duygunun büsbütün aktarılabilmesi için mekândaki devinim ve derinlik algısı sinematografide önemli bir yere sahiptir.

1.1.SİNEMA MEKÂNI, DEVİNİM VE DERİNLİK

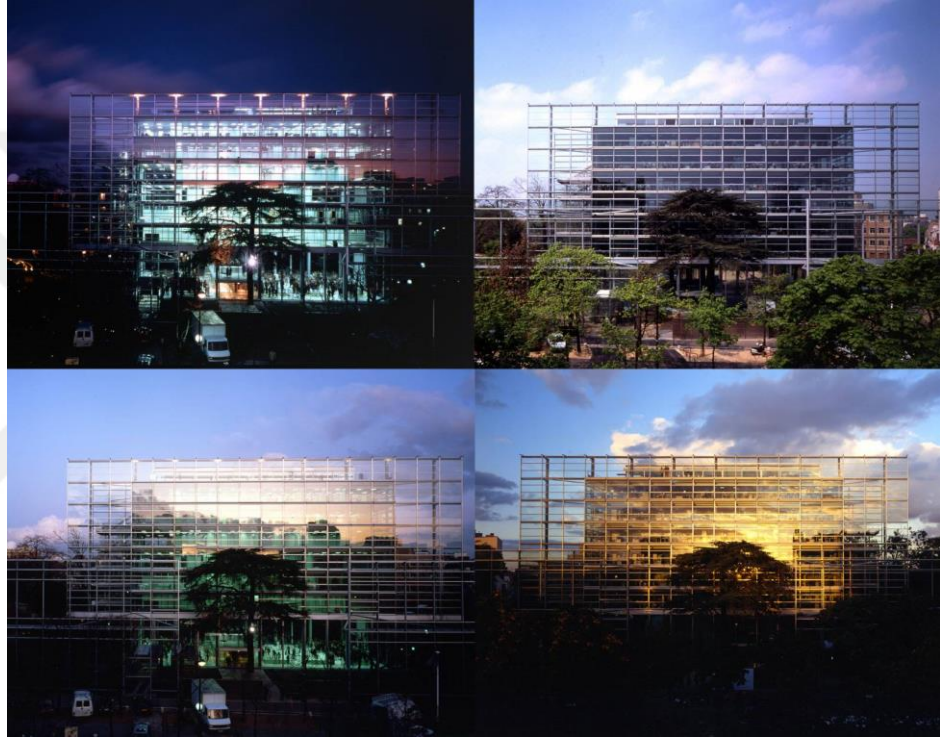
Gerçeklikte özne, akıp giden zaman mefhumu paralelinde, mekânı dolaşarak deneyimler. Sinemada ise özne statik durumdadır. Kamera, seyirciye mekânı, objeleri ve olayları olduğundan daha anlamlı, algılanabilir ve derin gösterebilmektedir. Seyirci öznenin yerini alır ve Vertov'un tanımını yaptığı *"kamera-göz"* kuramı harekete geçer. İzleyici kamera aracılığıyla filmin bir parçası haline gelir. *"Sinema ve mimarlık, zamanı ve hareketi beraber kullanırlar, dolayısıyla imajların konu olduğu vakanın sekansını da birlikte kullanırlar"* (Beşışık, 2013: 38). Burada hareketin mekânı oluşturduğu düşüncesi çok önemlidir. Kamera, mekânın içerisinde hareket ederken izleyici, hareket eden karakterin bizzat kendisine bürünmekte ve mekânı onun gözleriyle görüp deneyimlemektedir.

Mekân yaratma düşüncesi temelinde yükselen mimarlık sanatı ile yaşamı yeniden, gerçek yahut hayali mekânlarla, azleden sinema sanatının benzerliği, irdelenmesi zaruri bir konudur. Sinema ve mimarlığın ortak bağı varlığını, mekâna bağlı oluşturulmuş görsel temsile ve harekete dayanan uzamsal anlatıya borçludur. Deneyim her ikisinde de ancak mekân ve mekândaki hareket olgusu ile ortaya çıkmaktadır.

Hareket olgusu, mimarlıkta mekânın deneyimlenmesi, sinemada ise zaman ve mekâna eşlik etmesi sebebiyle iki alanda da mekânın yaratılışında en önemli faktörlerden biri olarak görülmüştür. *"Zaman ve hareket boyutunda var olan mimariyi filmin doğasıyla benzeştiren Jean Nouvel' e göre bir şehri veya binayı algılamak için üç boyutlu bir vizyon ve hareket gereklilik arz etmektedir"* (Sever, 2015: 22). Fillion 1997' de bir çalışmasında Nouvel'in mimari alanı basit bir hacim veya yansımalar kombinasyonu olarak görmek yerine onu sıralı bir gidiş, yöneliş olarak gördüğünü belirtmiştir. Jean Nouvel: *"Seyahat, yolculuk kavramları mimariyi oluşturmanın yeni yoludur"* (Fillion, 1997: 119).

Nouvel'in mimarı olduğu Cartier Foundation binası için ise gerek mekân ve hareket gerekse sinematografik yöntemlerle uyumlu tasarım süreçleri üzerine oldukça enteresan saptamalar ortaya konmuştur. Cairns, sinematik ve olgu bilimsel bir mimari

olarak tanımladığı Cartier Foundation Binası'nın, Nouvel'in filmi ve olgu bilimini soyut, kısa süreli optik efektlerin oluşturduğu bir mimari ile anlama çabası olduğunu söyler (2012: s.1-2, s.8). Tasarımda özenle düşünülmüş olan cam yüzeyler binanın kabuğunu oluşturmakta, mekânı çepeçevre sarmakta ve iç mekândan gözlemlenebilen dış mekân uzamsal konfigürasyonu açısından irdelendiğinde bir filmin sahnelerini andırmaktadır. Nouvel yarattığı zengin ve karmaşık algı oyunları ile büyük, gösterişli binasını muğlak algı serilerine dönüştürmüş böylece algıyı manipüle etmiştir.



Şekil 1. Jean Nouvel'in mimarı olduğu Cartier Foundation binası

Kaynak: <http://www.jeannouvel.com/en/projects/fondation-cartier-2/> erişim: 08.02.2020

Bu yapı, gerçek hayatta üretilen bir mekânın yaratılışında, somut, yani elle tutulan ve gözle görülen varlıktan ziyade, ona yüklenen anlam ve algının önemi ile tasarımda uygulanan sinematografik yöntemlerin güçlü etkisine kanıt niteliğinde, etkin bir örnektir. Mekân deneyimlenirken ona yüklenen anlam, deneyimleyenin zihninde zuhur etmektedir. Deneyim sinema seyircisinin algısında devrim yaratmıştır. Derinlik mefhumu ise sekansların deneyimlenmesi söz konusu olduğunda elzem bir rol üstlenir.

Mimari mekân, matematiksel ve sanatsal yönden sinemanın özünü oluşturmaktadır. Eisenstein 1938 tarihli çalışmasında, kameranın iki boyutluluk

problemini çözdüğünü belirtir, mekân ve derinlik mefhumları bu hususta oldukça elzemdir. Burada filmin bir düzlem (ekran) yüzeyinde gösterildiği halde iki boyutluluktan kurtulabilmesi vurgulanmıştır. Film bu etkiyi mekânda uygulanan derinlik algısı, perspektif ve sinematografik çekimlere borçludur. Heath'e göre *“aktörlerin ve objelerin hareketleri mekânı ortaya çıkarır ve bir derinlik hissiyatı gösterir”* (Kaçmaz, 2009: 23). Derinlik hissiyatı, seyirciye mekânı deneyimleme imkânı vermekte, filmdeki mekânların farkındalığını artırmaktadır. Walter Benjamin yazısında, mimarlık ve sinemanın aslında dokunma duyusuyla algılanabilen sanatlar olduğunu öne sürmüştür. Şu sözleri ise konuya daha net bakmamızı sağlayacaktır;

“Bir filmi izleme durumu izleyiciyi bedensiz bir gözlemciye dönüştürüyor. Sinemasal illüzyonla oluşan mekân, izleyiciye bedenini geri veriyor, dokunsal ve güçlü devin-duyumsal deneyimler yaratıyor. Çünkü bir film gözlerle olduğu kadar kaslarla ve deriyle de izleniyor. Mimarlık da sinema da, mekânı deneyimlemekte devin-duyumsal bir yol belirtiyor ve hafızalarda saklı görüntüler, dokunsal retinal resimler olarak şekilleniyor.” (Pallasmaa, 2008: <https://v3.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html?year=&aID=2623>)

Sinema tarihini klasik-modern olarak ele alan, Fransız Yeni Dalgası'nın akıl hocası olarak bilinen Fransız film eleştirmeni ve kuramcısı André Bazin ise derinlik mefhumunu gerçekçiliğin vazgeçilmezi olarak görür. Ona göre Orson Welles'in 1941'de yönetmeni, senaristi ve başrol oyuncusu olduğu *“Yurttaş Kane”* adlı filmi ilk modern sinema örneğidir. Bunun en önemli sebebi ise filmin mekân çekimlerinde ön plana çıkan derinlik ve plan-sekans yöntemidir. Bazin için gerçekliğin müdahale edilmeden beyaz perdeye yansıtılması modern sinemanın en zaruri şartlarından biridir. *“Yurttaş Kane”* filminde olduğu gibi derinlik kavramı filmlerde, gerçekliğin aktüelitesini seyircinin algısına sunar.



Şekil 2. Yurttaş Kane (Citizen Kane), Orson Welles, 1941

Kaynak: <https://erickimphotography.com/blog/2018/10/08/philosophy-and-cinematography-lessons-from-citizen-kane/> erişim: 12.02.2020



Şekil 3. Yurttaş Kane (Citizen Kane), Orson Welles, 1941

Kaynak: <https://erickimphotography.com/blog/2018/10/08/philosophy-and-cinematography-lessons-from-citizen-kane/> erişim: 12.02.2020



Şekil 4. Yurttaş Kane (Citizen Kane), Orson Welles, 1941

Kaynak: <https://erickimphotography.com/blog/2018/10/08/philosophy-and-cinematography-lessons-from-citizen-kane/> erişim: 12.02.2020



Şekil 5. Yurttaş Kane (Citizen Kane), Orson Welles, 1941

Kaynak: <https://erickimphotography.com/blog/2018/10/08/philosophy-and-cinematography-lessons-from-citizen-kane/> erişim: 12.02.2020

Sekanslara inceliklerle yerleştirilmiş obje ve karakterler mekândaki derinlik olgusunu vurgulamaktadır. Perspektifin keskin şekilde algılandığı uzun koridorlar,

gösterişli kemerler ve sonsuz yansımalar, siyah beyaz olan sahnelere lirizm katmaktadır. Işık gölge oyunları ise sekanstaki mekânı belirsizleştirir, karakterleri ön plana çıkarır. Arkadan gelen keskin ışık sayesinde oluşan karanlık silüetler karakterlerin yüz ifadelerini ve hareketlerini vurucu hale getirir. Sekanslarda hissedilen derinlik ve devinim mekânları deneyimlenebilir kılınmış ve gerçekliğin muğlak yapısını adeta esere nakşetmiştir.

Kurgu yoluyla filme apriori (önsel) bilgiler yerleştirmek ve gerçeği biçimlendirmek, Bazin'ın doğasını tanımladığı üzere bir “gerçekçi sanat” olan sinemanın (Aytaman, 2019: 57) asıl amacını tabiri yerindeyse baltalamaktaydı. Sinemayı “zamanın içindeki objektiflik” olarak tanımlayan André Bazin'ın yücelttiği “aktüelitate estetiği” kavramı da “*hayatı taklit yoluyla obfektif ve gerçekçi bir şekilde temsil eden filmler*” (Rowlings, 2012: 141) için kullanılmaktaydı. Her film mutlaka gerçekliğe bir şekilde değmekte ve ideolojik unsurlar içermekteydi. Modern sinema özünü buradan almaktaydı. Aytaman politik gerilim sineması üzerine yaptığı bir çalışmada şu sözlere yer verir;

“Her yönetmen filmini bilerek ya da bilmeyerek bir dünya görüşü doğrultusunda çeker. Ve bu dünya görüşü bir ideolojiye yaslanmak zorundadır. Bundan dolayı “her film, konu (tema) düzeyinde olsun veya olmasın politiktir. Kısacası siyasidir” deme hakkımız bulunmaktadır.” (Aytaman, 2019: 38)

Aytaman, politik filmin aslında izleyici kitleyi bilinçlendirmeyi amaçladığını söyler. Toplumda akla gelebilecek her konuda sorgulama kabiliyeti geliştirmek ve hatta yeni ideolojiler oluşturmak için oldukça uygun bir sanat olan sinema, Aytaman'a göre egemen ideolojinin en güçlü silahlarından biridir. “*Kültürel, ekonomik, politik, sanatsal, psikolojik gibi birçok açıdan egemen ideoloji, sinemanın yanındadır ve sinemayı bir güç olarak kullanmaktadır*” (Aytaman, 2019: 40).

Tezin ilerleyen safhalarında bahsedilecek olan “68 Baharı”nın patlak verdiği dönemde, modern estetik üsluplarıyla, otoriteye olan başkaldırıyı ve dönemin sosyo-kültürel yapısını tüm gerçekliğiyle beyaz perdeye yansıtan “*Fransız Yeni Dalga Sineması*”, oldukça vurucu olan politik filmleriyle sinema tarihine damgasını

vurmuştur. Sinema, tarihin belirli bir noktasında durup, mekân ve zamanı giyinip gerçeği anlatmayı kendine bir tür görev addetmiş ve bu konuda başarılı da olmuştur.

1.2. TARİHİN İZİNİ SÜREN SİNEMA MEKÂNI

“Mimarlık belli bir kültürün mekânı yaşayışının sinematografik imgelerini oluştururken, sinema o kültürün zamansal ve kültürel arkeolojisini betimler.”
(Pallasmaa, 2008: 13)

Ait olduğu yahut temsil ettiği döneme dair derin izleri üzerinde taşıyan mimarlık ve sinema sanatı, doğdukları vakitten bu yana birçok araştırmaya kaynak olmuş ve olmaya devam etmektedir. *“Her yapı, yapıldığı tarihi yansıtan bir ayna gibidir”* (İnce, 2007: 27). Sinema sanatı ise mimariyi görsel ve işitsel bir temsil olarak yeniden yorumlar ve mekân üzerinden anlatımını kuvvetlendirir. Dönemin sosyo-kültürel durumundan mevcut coğrafyanın yapısına ve iklimine kadar tüm özellikleri bünyesinde barındırabilen sinema mekânı, bu bilgiler ışığında filmi sarıp sarmalayan bir dünya oluşturur. Mimari unsurlar ile birlikte yaratılan karakterler, kullanılan diller, müzikler, dönemsel kıyafetler ve diğer birçok unsur dönemin özellikleri açısından bir uyum içerisinde filme işlenir. İnce (2007; 27) çalışmasında, mimarinin sinema tarafından bu şekilde kullanımının, gerçek olan iç ve dış mekânların birçok kere film sahnelerine yerleştirilmesinin aslında mimariyi belgelediğini ve dolayısıyla sinema sanatının çok büyük bir kaynak yarattığının altını çizer.

Politik biçimleniş ise mekândan önce hayatın kendisinde zuhur etmiştir. Ulus Baker *“Modern Zamanlar Dergisi”*nde yazdığı bir yazıda toplumsal yaşamın büsbütün politikleştiğinden bahseder. Zapt edilemez bir yabancılaşmanın toplumdaki ifadesi en çok modern dönemde gözlemlenir. Modernitenin getirdiği rasyonellik, mekanikleşme ve yaşamın büyüünün kaçması, toplumsal yabancılaşmayı kaçınılmaz hale getirmişti. Mekânlar ise modernizm kisvesi altında, denetim ve rasyonalite çerçevesinde biçimlenmekteydi. Mekânlar da ideolojiler doğrultusunda form ve kimlik değiştiriyordu. Henri Lefebvre, *“Mekânın Üretimi”* adlı eserinde, tarihin bir ürünü olan mekânın politik duruşunu şu sözlerle açıklamıştır;

“Mekân, kendi içinde ve kendi için tahayyül edilir; siyasetin dışında, bir ideolojinin söz konusu edildiğine delalettir (...) Mekân stratejiktir. Mekânı oluşturmuş bu eski stratejilerin izlerini bulmak gerekir.” (2019: 14- 15)

Mekân, bir ideolojinin etkisinde biçimlenebilirken aynı zamanda politikanın ta kendisi olabilmektedir. Yalnızca fiziksel bir üretim değil, aynı zamanda zihinsel ve sosyal katmanlardan oluşan karmaşık bir mefhumdur. Siyasi mekânlar sinema mekânlarında zaman zaman eleştirilmiş yahut temsil gücü açısından bir arka plan olarak kullanılmıştır. “Politik mekân”, başta *mekân* konusunu toplumsal analizin, Marksist felsefenin ve sol siyasetin gündemine taşıyan ilk düşünürlerden *Henri Lefebvre* olmak üzere birçok farklı düşünür tarafından irdelenmiş bir mevzu olmuştur.

1.2.1. Politik Mekânın Biçimlenişi

Çeşitli alanlarda birden çok tanıma sahip olan mekân kavramı, yalnızca gözün algıladığı somut öğelere indirgenemeyecek kadar girift ve derin bir anlam ve ruh taşımaktadır. Döneminin mevcut düzeninden ve insani ilişkilerden etkilenir. Fransız sosyolog, entelektüel ve felsefeci olan *Henri Lefebvre* İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa’yı ve özellikle Paris’i gözlemlemiş o dönemin yaşantıya etkisini detaylıca göz önünde bulundurarak mekânı kapsamlı şekilde ele almıştır. Lefebvre 1968 yılında mekân üretimi düşüncesi üzerine güçlü bir zemin hazırlayacak olan *Espace et Société* dergisini yayınlamış ve altmışlı yıllarda kent ve mekân üzerine yapılanları, söylenenleri değerlendirmiş ve mekânın üretimini etkileyen faktörleri ele almıştır. Mekân mefhumu üzerine derinlemesine düşünmeyi ve kapsamlı bir bakış açısı yaratmayı amaçlayan Lefebvre’ın çalışmak için sosyolog, mimar ve siyaset bilimciler ile bir araya gelmesi ise altı çizilmesi gereken bir bilgi olacaktır.

Lefebvre, mekânın siyasal olduğunu, âdemi merkezîyetçiliğin devletin merkezîyetçiliğine karşı çıkarılması gereken bir koz olduğunu gösteriyordu (Lefebvre, 2019: 15). Mekânın varlığı net bir şekilde açıklanamayan tüm kavramsal mefhumlarla birlikte “mekân- zaman” birlikteliğinin kıyısında var oluyordu. Lefebvre’ın mekânın biçimlenişi ile ilgili şu mühim sözleri ise çalışmasında sözü geçen politik kavramının ardında gizlenen gerçeği açıklar nitelikteydi;

“Onlar (siyasetçiler mi? Hayır; daha ziyade önemli bir yetkiye ve otoriteye sahip olan işbirlikçileri ve teknokrat yardımcıları), mekânsal planlamayı icat etmişlerdi; özellikle de Fransa’da. “olayların akışına” bırakıldığında kötü bir görünüm edindiği (haklı gerçeklerle) görülen Fransa mekânını rasyonel olarak şekillendirmek, biçimlendirmek öneriliyordu...” (2019: 22)

Üretim şekline göre dönüşen mekânın tarihsel sürece adapte olması kaçınılmazdır. *“Mekânın tarihi vardır.”*(Lefebvre, 2019: 25). Gelişen teknoloji, ekonomik yenilikler, toplumsal meseleler, yaşam koşulları ve yönetim şekli mekânı biçimlendirmekte ve mekân, zamanla kendine ait tarihsel bir süreç oluşturmaktadır. Bu süreç dış etkenlerden kopuk gerçekleşmemektedir. *“Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar”* (Lefebvre, 2019: 25). Lefebvre çalışmasında 1960’ları, tam da kapitalizmin ekonomiyi ve üretimi etkilediği, ülkeler arası kültürel etkileşimin hızlandığı ve mimarinin dönüştüğü dönemleri eleştirirken –kaçınılmaz olarak- modernizme atıfta bulunmayı da ihmal etmemiştir;

“Karların azamileştirilmesinden başka stratejisi olmayan, yaratıcı özgünlükten ya da rasyonaliteden yoksun, kütleli ve “vahşi” kentleşme ve inşaatlar, her yanda saptanabilen ve gözlemlenebilen felaket etkilerini daha o dönemde “modernite” kisvesi altında doğuruyordu.”(Lefebvre, 2019: 23)

Modernitenin başkenti sayılan ve dünyanın en önemli şehirlerinden biri olan Paris, bu anlamda ünlü düşünürlerin araştırma alanı olmuştur. Modernizasyonun pratiklerini bizzat orada, Fransa’da deneyimleyen insanlardan biri de 19. yüzyılın en önemli Fransız şairlerinden, deneme yazarı ve sanat eleştirmeni *Charles Pierre Baudelaire* idi. Erken modernizmin ilk kuramcılarında olan Baudelaire, moderniteyi sosyal yaşantı üzerinden incelemiş, eleştirilerini kaygılardan arındırmış ve estetiğe odaklanarak modernizmi ve modern sanatçıyı tanımlamaya çalışmıştır. *“Modern Hayatın Ressamı”* adlı eserinde modernizmi *“bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır”* (Baudelaire, 2004: 214) şeklinde tanımlamıştır.

Modernizmin toplum ilişkileri, tüketim alışkanlığı, kültürel dönüşümü üzerinden mekânı nasıl biçimlendirdiği üzerine derin düşünceler ortaya koymuş ve modernizmin erken dönemlerinden hem geç modern döneme hem de postmodern zamana ışık tutmuştur.

Araştırmanın bel kemiğini oluşturacak olan “modernizm”in akıbetini coğrafya üzerinden takip etmenin, önce Kıta Avrupa’sına sonra da Fransa’ya odaklanmanın, estetik yönelimlerin sebep ve sonuçlarını algılamak açısından bütünsel bir bakış açısı yaratacağı düşünülmektedir. Bunun için “*modernizm*”e kavramsal bir tanım oluşturmak, tarihsel serüvenine sağlam bir zemin yaratmak adına uygun olacaktır. Sürecin irdelendiği bölümde iki büyük Dünya savaşının toplumsal, sanatsal, kültürel, politik ve travmatik etkisi oldukça derin bir önem arz etmektedir. Konuların birbiriyle olan bağı, tarihte sivrilen politik olaylar ve estetik akımlar, Fransız Yeni Dalga filmlerindeki mekânların eleştirisini yönetmenlerin gözünden görebilmek ve filmlerin alt metnini onların dilinden anlatabilmek açısından araştırılması zaruri konular olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

2.MODERNİZME KAVRAMSAL BİR YAKLAŞIM

Kavramsal doğuşunun temelleri din tarihinde ortaya çıkan “modern” kavramının ilk önce M.S. 5. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülmektedir. Kavramın o dönemde Hristiyanlık dininin yeni döneme geçişini ve antikiteden sonraki dönemi temsilen kullanıldığı bilinmektedir. Sanat ve edebiyat alanlarında ise daha yakın bir dönemde, 17. yüzyılda, yeni gelişmeleri ifade etme amacıyla kullanılmıştır.

Film çalışmaları profesörü Andras Balint Kovacs, “*Modernizmi Seyretmek*” adlı kitabında Hans Robert Jauss’dan alıntılararak, “modern” kavramının karşıladığı iki önemli anlamı şu sözlerle açıklamıştır:

“Modernus o dönemde (5. yüzyılda) yalnızca ‘tam şimdi’, ‘bir an için’, kesinlikle değil ama belki de muhtemelen ‘şimdi ‘şu an’ anlamına modo’ dan gelir ve anlam Latin dillerinde daimi hale gelmiştir. Modernus yalnızca ‘yeni’ değil, aynı zamanda ‘güncel’ anlamına da gelir” (Kovacs, 2010: 8).

Dönemsel bir aralığa atıfta bulunan “modern” kavramı genel anlamda eskiyi temsil eden zamanların karşısında durmakta ve yeni olanı temsil etmektedir. Modern, yaygın olan bu kullanımı ile tarih, sanat ve mimarlık alanlarında antikitenin karşısında durmuş ve onu geride bırakmıştır. “İki zıt kavram olan ‘antik’ ve ‘modern’e ilk olarak 17. yüzyıl Fransız edebiyatındaki “les anciens” ve “les modernes” tartışmasında net değer yargıları yüklendi” (Kovacs, 2010: 8). Farklı anlam arayışlarına giren bu görüşler, antikite ve modern anlayışı irdeleyerek “güzellik ideali”ni anlamlandırmaya çalışmışlardır.

“‘Ancien’ler antikitenin bu ideali en mükemmel şekilde göstermiş olduğunu savunurken, ‘modern’ler insanın rasyonelliğinin gelişmesinin kaçınılmaz olarak bu

klasik idealin temsilinin sürekli ilerlemesiyle sonuçlanmak zorunda olduğuna inandılar” (Kovacs, 2010: 8).

Klasik kavramı ise 19. Yüzyılda, kaskatı bir anlam karşıtlığının iki kutbunda bulunan modern ve antik kavramlarının arasındaki uçurumu dengelemek ve bu sert karşıtlığı biraz olsun yumuşatmak adına, Alman estetik düşünürler tarafından ortaya çıkarılmıştır. Amacına başarıyla ulaşan “*klasik*” kavramı bir kategori olarak var olmakla kalmamış, sanatsal yeni eğilimlerin karşısında ifadesini yitirmiş olan modernizmi kendisine çekmeye başarmıştır. Habermasa göre modernite kendi klasizmini doğurmuştur (Kovacs, 2010: 10) fakat klasik kavramı zamanla geçersiz ve eski olarak anılmaktan kurtulamamıştır.

19. yüzyılda bir kültür olarak avrupa’da beliren modernizmin, asrın sonlarında çeşitli sanat dallarında bir dizi kopuşa ön ayak olduğu bilinen bir gerçektir. Sanat tarihinin köşe başı, kırılma noktası olan ve iki büyük savaş geçiren “modernizm”, toplumda ve kültürde çok farklı tezahürlerle seyretilmiştir.

Raymond Williams’ın “*Politics of Modernism: Against the New Conformists*” adlı kitabında dediği gibi “*Modernizm ânını sabitleyen süreci belirlemek, çoğunlukla olduğu gibi, seçici bir geleneğin işleyişini teşhis etme meselesinde dögümlenir.*” (1989: 49). Bu düşüncenin ışığında Kıta Avrupası’nda modernitenin seyrini incelemek adına öncelikle onun bir kültür olarak toplumun kalbinde atmaya başladığı önemli dönemlerden “*La Belle Epoque*”, politik, düşünsel ve mimari alanda çok farklı bir dönemin kapısını aralayan: “*Fütürizm*” ve Birinci Dünya Savaşı sonrası Fransa’da moderniteye yükselen bir başkaldırı: “*Klasizme Geri Dönüş Hareketi*” incelenecektir. Ardından İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa’da sanat, estetik ve politika üzerinde durulacak ve iki büyük savaşın, modernizmin tarihi seyrinde ne denli benzer sanatsal, toplumsal eğilimler yarattığı vurgulanacaktır. 20. asrın avangard sanat hareketinin mirası olan “*estetik modernizm*”in, savaş sonrası Fransızların milli bir kanon haline getirdiği “*klasizm*”e uyum sağlamış olan “*modernite*”den ayrılışı araştırmanın çekirdek bilgisi olarak görülmelidir. Zira “modern sanat” icra eden Yeni Dalga yönetmenlerinin eleştirdiği, oldukça politik olan “*modernleşme hareketi*”, mekânlar üzerinde bu çekirdek bilgi ışığında açıklanabilir olacaktır. İşlenen konular ve başlıklar

filmlerde etkisi bariz görülen, tarihsel süreçte kırılma noktaları sayılabilecek yönelim ve olaylar olmaları yönüyle irdelenmesi zaruri görülmüş ve buna uygun olarak seçilmiştir.

2.1. 19. ASRIN KITA AVRUPASI'NDA MODERNİZMİN SERÜVENİ

2.1.1. La Belle Epoque

Kadim kültürlerin yozlaştığı, toplumsal zihniyetin değiştiği, her şeyin mantık süzgecinden geçip, mantıksız olanın reddedildiği ve rasyonelliğin pratiğe döküldüğü “modernizm”den bahsedeceğiz. Kavramın, anlam olarak 16. asrın sonlarındaki “şimdi” manasından kopup, geçmişteki tarihi bir aralığa karşılık geldiği dönem 19. ve 20. yüzyıla tekabül etmektedir. Bu süreçte oldukça sert dalgalanmalarla, başlı başına kültürel bir hareketin tanımını yapan Modernizm, dolayısıyla ideolojik bir bakış açısı olarak da karşımıza çıkar.

19. yüzyılda toplumun “Modern” düşüncesine olan olumlu yaklaşımları modernist modernite ve modernizm gibi kavramsal çeşitlilikleri de beraberinde getirmişti. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Paris ve Viyana başta olmak üzere modernist yaşamın benimsendiği sanayinin, sanatın, teknolojik gelişmelerin zirveye ulaştığı, eğlence sektörünün ve estetik anlayışının ise boyut değiştirdiği bir dönem yaşandı: *La Belle Epoque*. Fransa merkezli olsa da Avrupa’nın önemli şehirlerini etkisi altına almayı başarmış olan *La Belle Epoque (Güzel Devir)*, modernizmin izini sürmek için incelenmesi zaruri olan önemli bir tarihsel aralığı (1871-1914) temsil eder. Ülkeler arası gerginliklerin ve savaşların olmadığı bu refah döneminde toplumun, burjuva olarak anılacak olan belli bir kesiminin zenginleştiği ve geri kalan kesimin ekonomik düzeyinin aşırı düşük olduğu görülmüştür. Toplumdaki hiyerarşik düzenin, özellikle 19. ve 20. yüzyıl Avrupa başkentlerinin mimari biçimlenişinden toplumun sosyo-kültürel dönüşümüne kadar birçok alanda önemli etkileri olduğu gözlemlenmiştir. Bu dönüşümün kısa bir tanımını yapmak gerekirse Gültekin’in şu sözlerini alıntılama uygun olacaktır;

“Bu dönemde geleneksel hayatı yaşama, kültürel varlıkları muhafaza etme, günceli, sanatı ve estetiği yaşama, bireye odaklı kahramanlıklar sergileme anlayışları yerini akılcı tutumlara, rekabete, kendini ve başkalarını yönetme endişelerine bırakmıştır” (Gültekin, 2007: 82).



Şekil 6. *La Belle Epoque* döneminde eğlence hayatının bir temsili, *A Parisian Bal*, Jean Béraud, yağlı boya eser, 1880

Kaynak: http://www.galerieheim.ch/oeuvre-details3.php?id_oeuvre=11&lng=2# erişim: 18.02.2020

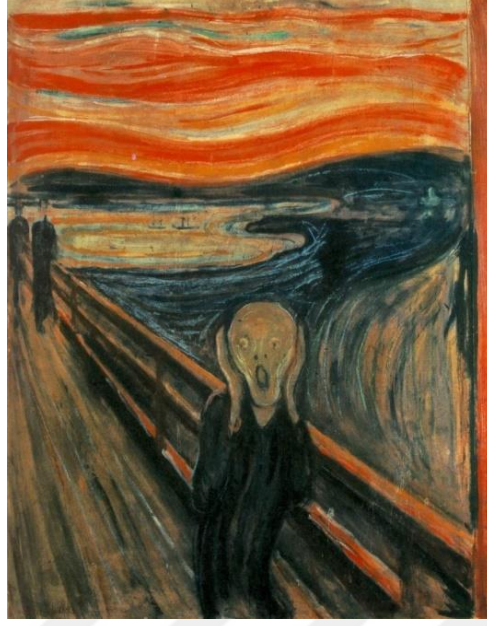


*Şekil 7. La Belle Epoque döneminde eğlence hayatının bir temsili/ Pré Catelan'da
bir akşam, Henri Gervex, yağlı boya eser, 1909*

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Alexandre_Gervex_-_Une_soir%C3%A9e_au_Pr%C3%A9_Catelan_-_1909.jpg erişim: 18.02.2020

İki önemli savaş arasında (1871 Fransa-Prusya Savaşı ile 1914 Birinci Dünya Savaşı) yaşanan bu dönem bölgesel barışın, ekonomik refahın ve çeşitli alanlarda yeniliklerin görüldüğü bir dönemdir. Sanat yeni akımlara kapılarını açmış, kıyafet kültüründen mimariye kadar çok geniş bir alanda makineleşmenin etkisi görülmeye başlanmıştır. Fransa’da araba üretimi, fabrikada seri üretilen mobilyalar, aydınlatmada elektriğin kullanımı, mimaride tercih edilen yeni malzemeler ve çözümler endüstrileşmenin getirdiği yeniliklerden bazılarıdır. Fransa bu dönemde erken sinema teknolojisine öncülük etmiştir. Augusto-Louis Lumiere kardeşler tarafından kullanılan sinematografi sayesinde ilk filmlerin gösterimi tüm dünyaya sunulmuştur.

Tüm bu istikrarlı refah ve gelişimin, dönüşen topluma adeta bir kıyafet gibi giydirilen bu modern hayatın ve kültürün bazı etkilerinin toplumun bir kesimini korkuttuğu, rahatsız ettiği de inkâr edilemez bir gerçektir. 19. yüzyılın sonlarından başlayıp 20. yüzyıla ilerleyen bu muhteşem dönemin çizdiği kusursuz görünüşü zedeleyen bazı unsurlar vardı ve özellikle resim sanatında bu karanlık yönler sıkça vurgulanmaktaydı. Modern kültürün biteviye yalnızlığa ittiği, yavaş yavaş parçalanın toplumun unutulmuş bir parçası haline gelen bireyin ruhani boşluğa düşmesi ve Avrupa’da artan maddeciliğin toplumsal yapıyı sarsması sonucu duyulan kaygılar sanatçıların eserlerinde adeta bir tepki ve durumun vahametini gözler önüne seren bir yakarış olarak zuhur ediyordu. Belki de bir yüzyılın bitişinin de verdiği duygusal ve düşünsel baskılarla resimlerde ruh hali değişmiş, Monet' nin ışık huzmeleriyle süslü bahçelerinin yerini Edvard Munch' un varoluşsal ızdıraplarını anlatan “Çılgılık” tablosu almış, eserlerde endişenin ve karamsarlığın, yabancılaşma duygusunun egemen olduğu fark edilmiştir. Bu tavır entelektüellerin aydınlanma ideali gayesiyle ruhun tek ihtiyacının mantık ve ilerleme olduğunu savunan düşüncesine bir eleştiri ve karşı çıkış niteliğinde idi.



Şekil 8. Edvard Munch' un 1893 tarihli 'Çığlık' tablosu

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_(tablo)) erişim:

21.02.2020

Modernitenin desteklediği akılcı bilim, sarsılmaz bilgi üzerinden adeta bir proje tasarımlar gibi kusursuz olan toplumu yaratmayı amaçlar. İdealize edilen bu toplumda insani duygulara ya da mistisizme verilen değer yok denecek kadar azdır. *“Modernleşme süreci içinde, tarihin bütün tortuları atılır ve akıl ve bilimin süzgecinde sürekli bir aydınlanmaya doğru gidilir”* (Gültekin, 2007: 82). Tüm bu katı kurallardan ve dayatmalardan benliğini sıyrıp modernizm tablosuna uzaktan bakabilmeyi başarmış olan Baudelaire ise her dönem gibi bu dönemin de kendine özgü bir karakteri ve güzellik ideali olduğunu savunmuş ve modernizmi yararlı ve zararlı yönleri ile ele almayıp, olduğu gibi görmeyi ve irdelemeyi tercih etmiştir. O bu anlayışı sayesinde kendini körü körüne modern çağın parçalanışına bırakmamış, geçmişi reddetme yoluna gitmeden moderniteyi anlamış, ona katkıda bulunmuş bir modernist olmuştur. Modern döneme katkısı, entelektüel bir zemin oluşması açısından oldukça önemlidir.

Gelenekten büsbütün koparak gerçek bir modernist olunamayacağının, antikiteye açılan kapıları aralık kalmaksızın kapatmanın, yeniye atılan adımları yolundan saptıracağını düşünen tek düşünür Baudelaire değildi. Berman 1994 tarihli çalışmasında tarihin ancak bu ihanet ışığının -modernite ışığının- kapatılmasıyla berrak bir şekilde görülebileceğinden bahseder. Ona göre bu çağın insanları

görevlerinin sorumluluğundan sıyrılmış ve toplumun ruhani bağları kopmuştur. “*Bu zıvanadan çıkış çoktan apaçık olmuş bir çöküşün belirtisidir.*” (Berman, 1994:175)

20. yüzyılın ilk çeyreğinde kendini gösteren *fütürizm akımı* ise modernizm ile bağlantılı olan bütün bu ikirciklenmeleri ve korkuları daha da körüklüyordu. Fütürizm makineyi hayatın kalbine yerleştirmeyi vadediyordu. Mutlak güç ve denetimin karşısında zayıflayan hümanizm, geleneksel olan tüm mefhumlar gibi yavaş yavaş varlığını hayattan siliyordu. Teknolojik gelişmelere duyarlı şekilde gelişen bu akım tüm olumsuzluklara karşı politik, sanatsal ve toplumsal yönden tarihin seyrini etkileyecek modern bir yaklaşımın kapısını aralıyordu.

2.1.2. Fütürizm

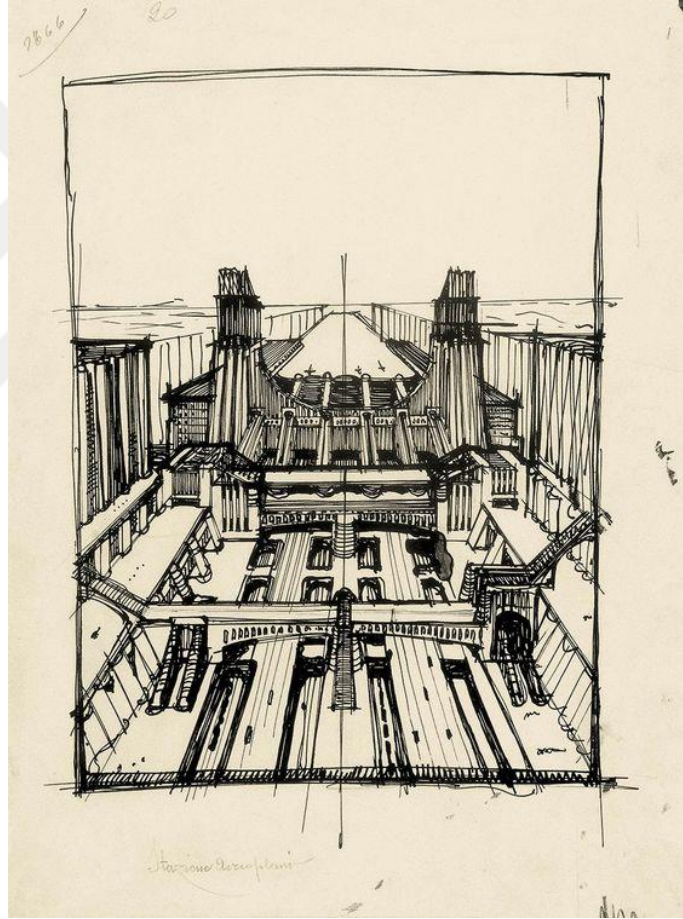
Sanayi devrimi ile makineleşme, büsbütün yeni bir mimari oluşturma ve sistemi hayata katma gereksinimi duyuyor, tıkr tıkr işleyen bir şehir ideali yaratıyordu. Bu idealin ilk adımı büyük bir İtalyan fenomeni olan “fütürizm” (Gelecekçilik) akımı ile atılmıştır. Modern sanat ve toplumsal bir hareket olan fütürizm akımı, 1909 ile 1920 yılları arasında kendini göstermiş, önce doğduğu yer olan İtalya olmak üzere Kıta Avrupa’sını etkisi altına alabilmiş önemli bir tarihi dönemdir. Sanat alanında önemi indirgenemeyecek kadar derin bir etkisi olmuştur. Resim, iç mimarlık, edebiyat, endüstriyel tasarım, tiyatro, mimarlık ve moda fütürizmden etkilenen alanlardan yalnızca bazılarıdır.

Modern bir başkaldırı olan fütürizm akımının öncelikli amacı, geçmişteki geleneksel ve estetik değerleri büsbütün yok saymak, toplumun geleceğinin “modernite” olduğunu müdafaa etmek, dolayısıyla toplumları evvel ki dönemlerin külfetinden kurtarıp çağdaşlaştırmaktır. Fütürizmin öncüsü Marinetti’nin 1909’da yayımladığı bildiri¹, siyasi ve sanatsal tüm durumlardan uzak durulması gerektiğini vurgulamış, geçmişe ait tüm gelenekleri yermiştir. Akımın temsilcileri “*makineleşme*” ve “*sürat*” kavramlarını toplumsal hayatın ve onu oluşturan diğer mefhumların

¹ 20 Ocak 1909'da "Le Figaro" Gazetesinde F.Thomass Marinetti'nin yayınladığı "Le Futurisme" bildirisi.

omurgasına yerleştirip, “şehirleşmiş medeniyet” düşünüy keskin bir kararlılıkla geleceğe hazırlamışlardır.

Bir mekan oluşturma sanatı olan mimarlıkta tesiri makro derecede hissedilen fütürizm, 20. yüzyılda şehri ve mimariyi “süratle gelişen bir makine” olarak idealize etmiştir. Hayatı ve toplumu rasyonel bir zihniyetle işlerken şehri geniş bir açıyla ele almış, tüm strüktürü adeta büyük bir enerji santrali gibi mihrak bir oluşum etrafında toplamayı amaçlamıştır. Sant’ Elia’ ya göre ‘şehir’ fütürist hayatın dinamizminin gerçekleşip yansıdığı bir arka ekrandır.



Şekil 9. Fütürist mimar Antonio Sant'Elia' ya ait mürekkep çizim/ Uçak ve trenler için istasyon (1914)

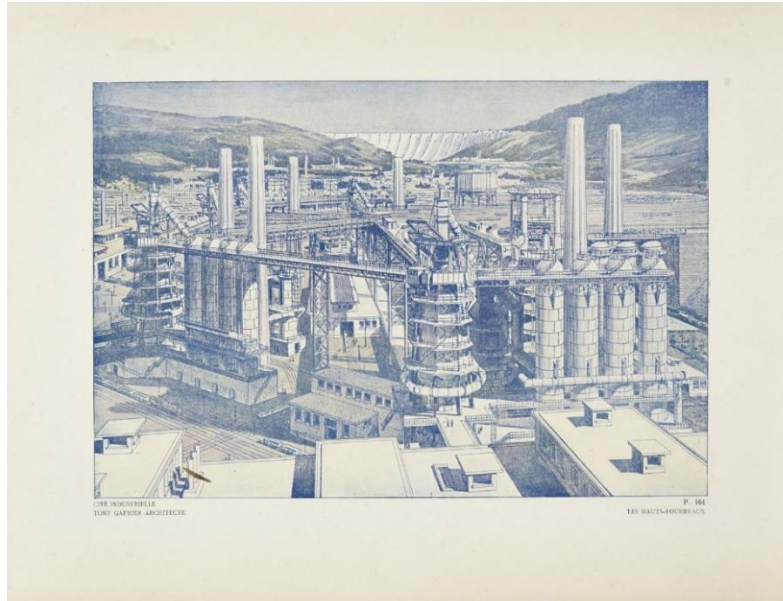
Kaynak: <https://mymagicalattic.blogspot.com/2014/03/italian-futurism-at-solomon-r.html> erişim:

28.02.2020

Dinamizmi, sürati ve biteviye ilerlemeyi temsil eden tasarılarıyla Sant'Elia, yükselen gökdelenleriyle, kendi içinde işleyen kaotik düzeniyle, sonraları birçok filme referans olacak olan şehir hayalini işte şu sözlerle betimliyordu;

“Modern şehri yeni bir plan doğrultusunda tasarlayıp inşa etmeliyiz: Şehir adeta gürültülü ve hareketli bir gemi şantiyesine, modern evler ise dev birer makineye dönüşmeli... Boyasız, işlemesiz, yalnızca çizgilerinin ve biçimlerinin güzelliğini taşıyan ve gerisi, sınırlayıcı yasalar bir yana, sade tekniğin kabalığını yansıtan ve gerektiği kadar büyük olan çimento, demir ve camdan oluşan evler gürültülü uçurumlar olan caddelerin kenarında yer almalıdır. Caddeler artık eşiklerin önüne paspas gibi serilmemeli, yerin altına dalmalı ve derinlere doğru kat kat inmeli, büyük şehrin tüm trafiğini toparlamalıdır.” (Ragon, 2010: 318)

“Makine”nin büyük kentlerin omurgasına yerleştirilmesi ise endüstri devrinin kaçınılmaz ve en önemli sonuçlarından biri olduğu muhakkaktır. 20. yüzyılın Fransız öncü mimarlarından Tony Garnier ve etkili bir şehir planlamacısı olan Fransız mimar Eugène Alfred Hénard kent üzerine işlevsel ve rasyonel projeler yürütmüştür. İspanyol bir inşaat mühendisi olan Arturo Soria y Mata ise “doğrusalkent” tasarımıyla uluslararası etki yaratmış bir diğer modernisttir.



Şekil 10. Tony Garnier'in Endüstriyel Şehir projesi (Une Cité Industrielle), 1904-1917

Kaynak: <https://thebigbubblemiami.com/2016/08/21/the-wolfsonian-puts-up-a-small-exhibition-on-one-of-the-most-remarkable-attempts-to-reimagine-the-modern-city/> erişim: 16.05.2020

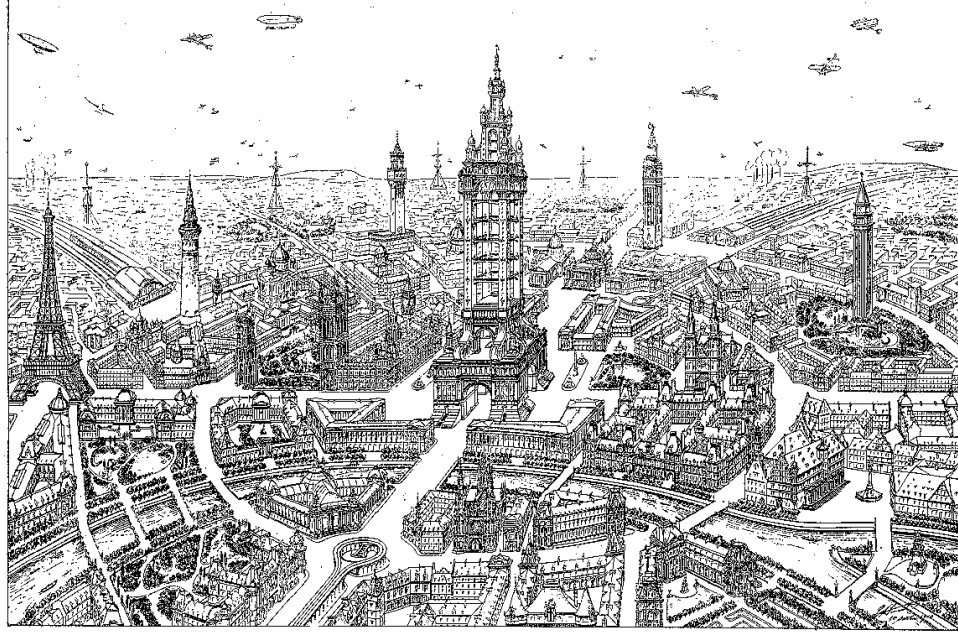
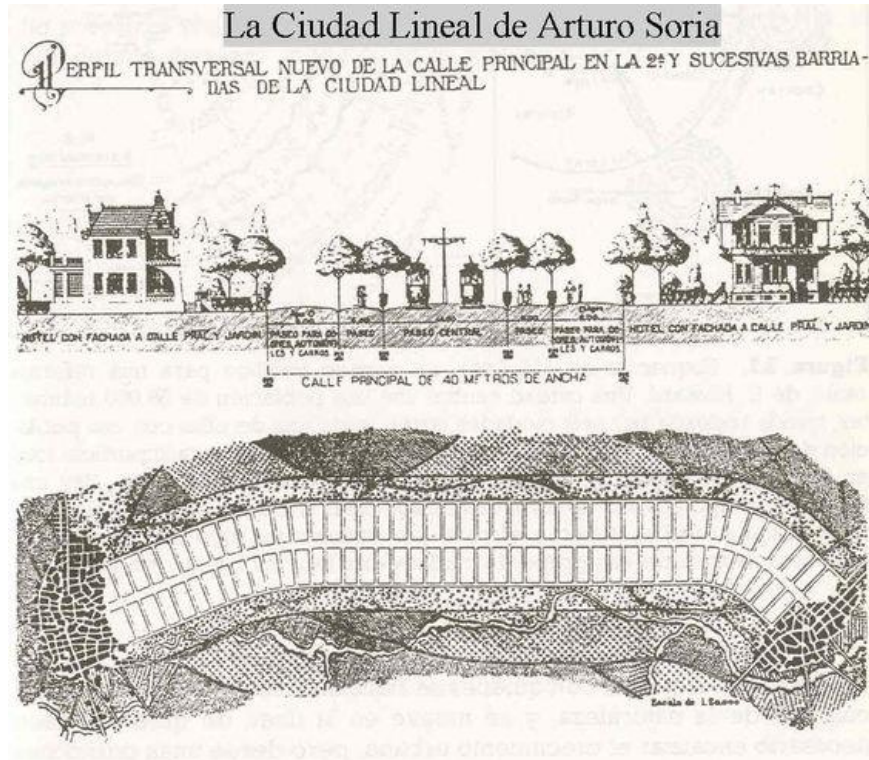


FIG. 4.—UNE VILLE DE L'AVENIR: VUE A VOL D'AÉROPLANE.

Şekil 11. Geleceğin şehri, Eugène Alfred Hénard, 1910

Kaynak: <http://urbanplanning.library.cornell.edu/DOCS/henard.htm> erişim: 16.05.2020



Şekil 12. Doğrusal kent, Arturo Soria y Mata, 1895-1910

Kaynak: <http://luz-historia-arte.blogspot.com/2014/04/la-arquitectura-del-siglo-xix.html> erişim: 16.05.2020

Tüm bu örneklerde olduğu üzere modern ideolojinin en baskın yüzlerinden biri olan fütürizm, kenti ve hayatı bir mekanizma olarak idealize etmekte ve bunu yaparken geleneksel olanla büsbütün ilişkisini kesmektedir. Temelinde barındırdığı zapt edilemez “şiddetli mantık”, sayesinde mutlak zaman ve mekânın içinde yaşadıklarını iddia ettikleri “*edebi sürat*” ve geçmişini reddeden “*yeni estetik*” algıları onları tarihi seyirde devrim niteliğinde bir etki yaratmaya sürüklüyordu. Tasarımların büyük bir kısmı -oldukça ileri bir teknoloji gerektirdiğinden olacak- asla hayata geçirilememiş, Birinci Dünya Savaşı’nın getirdiği büyük buhrandan sonra fütürist fikirler bir süreliğine rafa kaldırılmıştır. Fakat yarattıkları idealin gelecekte doğacak olan modern eğilimlerde yeniden zuhur ettiği görülmüştür.

2.1.3. Birinci Dünya Savaşı Sonrası Fransa’da Moderniteye Başkaldırı: Klasizme Geri Dönüş Hareketi

1914’ te başlayıp dört yıl sürecek olan Birinci Dünya Savaşı ise Fütürizm akımını temelden sarsmış, yeni bir estetik dalgalanma başlatmış ve kavram farklı boyutlara intikal etmiş ve toplumu, etkisi uzun sürecek bir karamsarlığa mahkûm etmiştir. Savaş sırasında Fransa’nın geçmiş yıllarda Almanya ile yaşadığı gerginlikler nedeniyle duyduğu öfke ve düşmanlık artmış, zihinlerine 1871 yılında Prusya karşısında uğradıkları bozgunun intikamını alma düşüncesi yerleşmiştir. Bu gerginlikten önemli düzeyde payını alan, Fransa’nın kültürel ve sanatsal tarafı ise modernizme ve onun beslediği diğer unsurlara karşı mücadele başlatmıştır. Kenneth Silver’a ait şu saptamalar durumu özetler niteliktedir;

“Bütün sanatların ve duyuların birleştiği Gesamtkunstwerk, “topyekûn sanat eseri” tasavvurunu ortaya atan Wagner, Fransız kültürünü yozlaştırmış, Nietzsche, Schopenhauer, Hegel gibi Almanlaştırmıştı, millî özünü imha etmişti. 1870 sonrasındaki modernist ve avangard sanat hareketleri, empresyonizm, sembolizm, fütürizm, pointillizm, fovizm ve kübizm, çoğunluğun gözünde Fransa’ya karşı yürütülen Alman manevralarıydı.” (Artun, 2018: www.e-skop.com/skopdergi/duzene-cagri-rejimi-andre-lhote-ve-turkiyenin-sanat-tarihi/3760)

David Batchelor’ın savaşlar arası dönemin kültürel ve estetik dalgalanmasını konu alan kitabındaki “*The Liberty and This Order: Art in France After the First World War*” adlı yazısında yer alan şu tablo ise Fransa ve Almanya arasındaki yüksek gerilimi ve klasik ile romantik arasındaki mücadeleyi kavramlar üzerinden fark etmemize olanak sağlayacaktır;

Klasik	Romantik
<i>Fransa</i>	<i>Almanya</i>
<i>Batı (Garp)</i>	<i>Doğu (Şark)</i>
<i>Düzen (kozmos)</i>	<i>Kaos</i>
<i>Rekonstrüksiyon</i>	<i>Revolüsyon</i> <i>(devrim)</i>
<i>Uygarlık</i>	<i>Barbarlık</i>
<i>Kolektif</i>	<i>Bireysel</i>
<i>Kültür</i>	<i>Doğa</i>
<i>Akıl</i>	<i>Duygu</i>
<i>Disiplin</i>	<i>Kapris</i>
<i>Sentez</i>	<i>Analiz</i>
<i>Açıklık</i>	<i>Karmaşa</i>

Tablo 1. Klasik ile romantik arasındaki farkı ifade eden kavramlar tablosu.

(Batchelor, 1993: 83)

Özellikle milliyetçi Fransızların düşüncesinde, kendi kültürlerine ve milli ruhlarına bir bozgun ve yozlaştırma operasyonu olarak görülen kübizm hareketi sonraki yıllarda diriltilecek ve dönüşümün bir parçası olacaktır. Fransızların yeni olana karşı geliştirdikleri bir savunma ve mevcut sanat anlayışına bir restorasyon girişimi “düzene dönüş” (*le retour à l'ordre*) rejiminin doğuşunu kaçınılmaz kılmıştır. Bu dönem Birinci Dünya Savaşı’ndan İkinci Dünya Savaşı’na dek, başta doğduğu yerde, Fransa’da olmak üzere tüm Kıta Avrupa’sını etkisi altına almış, sanata ve estetiğe yön vermiştir.

Düzene çağrı rejiminin estetikle diyalogu modernizmin bertaraf ettiği klasizm üzerinden kurulmuş, Fransa bu dönemde kendi modern sanat üslubunu oluşturmak için

hazırlıklarını yapmıştır. Yalınlığa, orana, geometriye, aritmetiğe, form ve sayılara tamamen bağlı olan klasik estetik anlayış Fransız kültürünü -onların deyimi ile- Alman istilasından kurtaracak, iki savaş arasındaki dönemde mimarlar, ressamalar, müzisyenler ve sanatın diğer kolları ile uğraşan her sanatçı klasizmin bayrağını gururla taşıyacaktır. Aklın ve rakamların desteklediği tüm bu mefhumların temsillerini ortaya çıkaran ve öncüsü olan Platon ve Pythagoras' ın üstün dehası, bu dönemin tasarımcı ve düşünürlerine yol göstermiştir.

Sanatın 19. yüzyıldaki özerkleşme sürecini başlatan bu ilkelerden hareket eden modernistler ve avangardlar, aklın yerine duyuya ve hayalgücüne öncelik vermişler, gerçekliği parçalamışlar, düşüncenin (ideaların) yerine eylemi geçirmişlerdir. İşte düzene çağrı yapanların görevi, bu 'kaosa, kargaşaya, yıkıcılığa' son vermek ve klasik idealleri ihya etmektir. İkinci Dünya Savaşı'na kadar sürecek bu hareket giderek o kadar keskinleşecektir ki, canlandırmaya çalıştığı Greko-Romen ve Rönesans doktrinlerinden de daha dogmatik bir mahiyet alacaktır. (Artun, 2018: <https://www.eskop.com/skopdergi/%E2%80%9Cduzene-cagri%E2%80%9D-rejimi-andr%C3%A9-lhote-ve-turkiyenin-sanat-tarihi/3760>)

Modern dönemin şahit olduğu bu estetik dalgalanmaya, Artun'un ifadesiyle (2018) estetik modernizmin karşısında örgütlenen klasizmin diriltilmesine önyak olan öncü isim Andre Lhote'a göre Fransız bir sanatçı klasik geleneğe bağlı olmalı çünkü Fransız kültürü özünde klasik estetiğe dayanmaktadır. Doğada, sanatta formların dünyasını büsbütün etkileyen güzellik idealinin merkezinde yer alan altın oran, uzun zaman sonra Fransız klasizminde yeniden doğmuş, sanattaki etkisinin bu dönemde çok yoğun olduğu görülmüştür. Kübist hareket ise klasizmin asrileştirilmesinde yüksek bir rol üstlenmiş, empresyonist anlayıştaki duyuların egemenliği karşısında aklın eseriyle ilerleyip sanatını ortaya koymuştur.

Mimarlık âleminde ise oldukça sert bir stil dönüşü ve zapt edilemez bir mekanikleşme söz konusu idi. Le Corbusier ve Ozenfant tarafından 1920'de bir manifestoyla "Pürizm" ilan edilmiş, "yalın ve matematiksel bir estetiğin" tanımı yapılmıştı. Biçim işlevi izlemeliydi, duygu ve dışavurumun ise pürist kompozisyonda yeri yoktu. Aslında kübizmde hissedilen hareketli motiflere ve süslemeye getirilmiş

yeni ve daha yalın olmayı savunan bir doktrindi “pürizm”. Corbusier tarafından Modern Fransız banliyö evi olarak tasarlanan Villa Savoye bu anlamda incelenmeye değer bir örnek olacaktır.

Dev pencere açıklıkları ve sınırları olmayan iç mekânlarıyla Corbusier’in mimarisinde hissedilen sürat ve dinamizm, öyle ki akıp giden sinema filmi benzetmesiyle karşı karşıya kalıyor, kullanıcıya büsbütün yeni bir deneyim yaşıyordu. Yapıyı çevreleyen geniş bant pencerelerle içeriden dışarısını gözlemleyen bir kişiyi, önceden Corbusier tarafından tasarlanmış akışkan, görsel bir seyir bekliyordu. Adeta bir yönetmen tarafından özenle, ardı sıra eklenmiş sekanslar gibi.



Şekil 13. Villa Savoye, Le Corbusier, 1929

Kaynak: https://divisare.com/projects/199426-le-corbusier-cemal-emden-villa-savoye?utm_campaign=journal&utm_content=image-project-id-199426&utm_medium=email&utm_source=journal-id-6 erişim: 17.05.2020



Şekil 14. Villa Savoye, Le Corbusier, 1929

Kaynak: https://divisare.com/projects/199426-le-corbusier-cemal-emden-villa-savoye?utm_campaign=journal&utm_content=image-project-id-199426&utm_medium=email&utm_source=journal-id-6 erişim: 17.05.2020



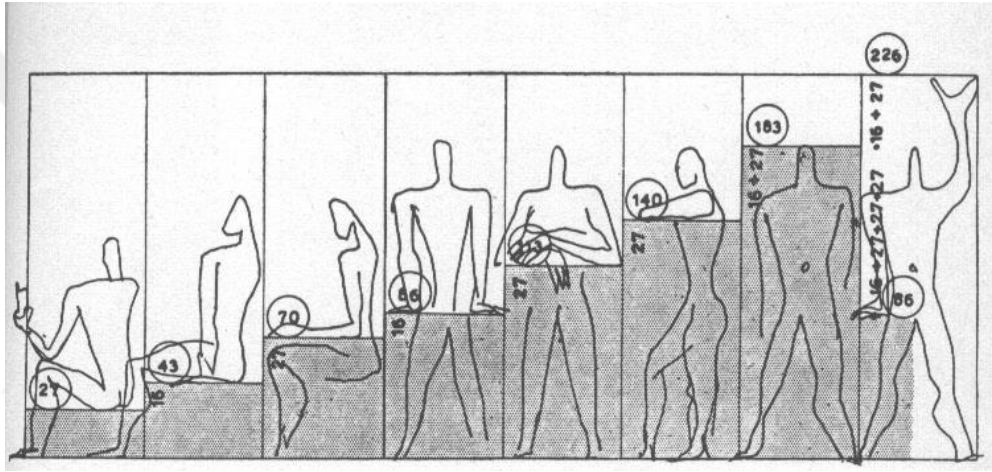
Şekil 15. Villa Savoye, Le Corbusier, 1929

Kaynak: https://divisare.com/projects/199426-le-corbusier-cemal-emden-villa-savoye?utm_campaign=journal&utm_content=image-project-id-199426&utm_medium=email&utm_source=journal-id-6 erişim: 17.05.2020

1950’li yıllarda ise yeni malzeme arayışları sonucu oldukça kullanışlı bir materyal olacak olan “beton”, mimariye damgasını vurmuştur. “Brütalizm” dikey mimariye olanak sağlamakta, dolayısıyla savaş sonrası yaşanan konut problemine oldukça etkili bir yaklaşım sergilemekteydi. Ayrıca görünüm olarak da yapılarda oldukça modern bir üslup oluşturunuyordu. Pürist bir mimar olan Le Corbusier’nin Brütalist mimarilerinde ve yapıların iç mekânlarında net bir şekilde gözlemlenen modernite bu başlık altında bahsedilen tüm estetik mefhumlarla bir şekilde bağlantılıydı. Her ne kadar savaş sonrası fütüristik fikirler rafa kaldırılmış olsa da ondan geriye kalan “makine gibi işleyen mekân” ve ihtiyaçlara mantıksal bir yaklaşım hala klasizm dönemindeki modern mimarların eserlerinde varlığını sürdürmekteydi. Mimarlık tarihine çok başarılı eserlerle iz bırakan Le Corbusier’nin tasarımlarında da mantık- dolayısıyla geometri-, hız, yalınlık ve mekanik oluşum ön plandaydı. Mekân, makine ve dinamizmin hüküm sürdüğü bir ortamda şekillenmekte ve mantığın ışığında gelişimine devam etmekteydi. Ragon, Le Corbusier’nin makine ve mekân arasında kurduğu bağlantıyı şu sözlerle aktarmıştır;

“Bir ev ikamet için yapılmış bir makinedir. Banyolar, güneş, sıcak su, soğuk su, isteğe göre sıcaklık, yemeklerin saklanması, hijyen, güzellik, oran gibi... Bir koltuk oturmak için yapılmış bir makinedir” (Ragon, 2010: 435).

Le Corbusier de klasik estetik anlayışından, dolayısıyla altın oran ve matematikten etkileniyordu ve onun için insan ölçeği çok önemliydi. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra klasik mimarlık ışığında hümanist bir yaklaşımla, tasarımın odağına “*insan*”ı alan Le Corbusier bunu “*modulor*” ile oluşturduğu ölçü sistemine uygun tasarımlar meydana getiriyor ve bu tasarımın ergonomisine dikkat çekiyordu.



Şekil 16. Le Corbusier'nin Modulor sistemi

Kaynak: <https://alicia-moreira.com/research/2018/9/18/universal-design-details> erişim: 19.05.2020

Sistemin mekânsal ve mekanik olan tüm tasarımlarda uygulanabilir olduğu görüşü ise tasarımda evrensellik özelliğini ön plana çıkarıyordu (Modulor sistemi, sonraları ergonomi ve evrensellik hususları açısından eleştirilere tabii tutulmuştur). Modulor sisteminin özünde de elbette matematik bulunmaktaydı. Klasik olanın geçmişten gelip tasarımcı ve düşünürlerin yolunu aydınlatması fikri bu dönemde bir gerileme olarak görülmüyor bilakis kararlı bir ilerleyiş olarak algılanıyordu. Kübizmin asrileştirilmesi ve klasizm ile entegrasyonu ise eklektik bir estetik anlayışı ortaya çıkarıyordu.

20. asırdaki estetik dalgalanmayı anlamlandırma çabası sosyolojik bir saptamayı da beraberinde getirmektedir. Dünyanın ağır bedeller ödediği iki büyük

savaşın ardından, özellikle sanatçı kesimin (seslerini eserleriyle tüm dünyaya duyurabilme gücüne sahip olmaları onları özel kılıyordu) formlardan kopuşu, onların oldukça özgün bir üslup yaratmalarını sağlıyordu. Travmatize olmuş bir toplum, mevcut sistemin ağırlığını uzun süre kaldırmış, savaş ise bardağı taşıran son damla olmuştur. Her iki savaştan sonra sanat, politik bir kimliğe bürünmüş ve sanatçı iktidarın tam karşısında yer almış, ondan kopmuştur. Raymond Williams'ın sözleriyle *“19. Yüzyılın sonunda “sanatçı artık bir dandy, veya ticari zihniyete karşı çıkan bir radikal olur, bazen ikisi birden.”* (1989: 50) İkinci Dünya Savaşı daha büyük kayıplar yaşatmış gibi görünse de bahsedilen toplumsal ve sanatsal kopuş Birinci Dünya Savaşı'nın neticesidir. 1916 da Hugo Ball'ın *Cabaret Voltaire* 'inde filizlenen Dadaizm akımı, başkaldırı denince akla gelen sanatsal hareketlerin başını çekmektedir. Akımın savunucuları savaş ve otoritenin baskısından kaçmış, harp ve her türlü sistemin karşıtı, anarşist sanatçılardan oluşmaktaydı. 11 Nisan 1919'da Berlin'de Arp, Baumann gibi önemli sanatçılar tarafından yazılan manifestoda *“...biz sanatçılar ülkenin ideolojik gelişmesine katılmak istiyoruz, biz devleti ele geçirmek istiyoruz...”* gibi radikal ve iddialı söylemlerde bulunulmuş, amaçları ise “sistemin eksikliklerine ve gücü tahrip edenlere savaş” olarak belirtilmiştir. (Yeşil, 2014: <https://etilen.net/anarko-art-ya-da-dada/>).

Sanatın yalnızca aristokrat ve yüksek mevki sahibi insanların tekelinden çıkıp, genel olarak toplumun, halkın yaşamına dâhil olduğu bu yeni dönem bu durumla bağlantılı olarak toplumsal olayların, günlük yaşantının, siyasetin ve hayata dair birçok farklı meselenin sanatın konusu olabildiği dönemdir. Yeşil 2014'teki yazısında otoritenin sanatı bir propaganda aracı, muhaliflerin ise bir eylem biçimi olarak kullanmaya başladığını söyler. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise zaten mevcut olan sanatsal başkaldırı yeniden patlak verir. Buna bir nevi tarihin tekrarrüü de denebilir.

2.1.4. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Fransa'da Sanat, Estetik ve politika

Bütün dünyayı etkisi altına alan, maddi ve manevi ağır bedeller ödeten İkinci Dünya Savaşı büyük buhranları, başkaldırıları, kültürel ve toplumsal dönüşümleri beraberinde getirmiştir. 19. yüzyılda özgünlüğü ve özerkliği içselleştiren kültür kavramı özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yapı ve anlam açısından büyük bir

değişim geçirmiştir. Adorno'ya göre kültür, amaçsallığa ve rasyonaliteye karşı oluşunun yanında olumsuzlamaya, karşıtlığa ve eleştireliliğe dayanmaktadır. Ne var ki, giderek "*Kendi karşıtına evrilerek*", "*maddi üretim süreçlerine eklemlenmiş ve onun yönetimi altına girmiştir*" (Adorno, 2001: 126). Deleuze her toplum tipine bir makine tipinin karşılık geldiğini söylemekte, denetim kavramı hayatın en küçük detaylarına sızmayı başarmakta, bireyler ve mekânlar dijital ortamda gözetilmektedir. Adorno 1960 tarihli "Kültür ve Yönetim" adlı çalışmasında Weber'e ait şu cümleleri aktarır: "*Bürokratik bir mekanizmanın öteki formlar karşısındaki konumu, tam da, mekanik olmayan üretim karşısında bir makinanın konumu gibidir.*" (Artun, 2016: <http://www.aliartun.com/yazilar/burokrasi-teknokrasi-artokrasi-bir-sanat-yonetimi-arkeolojisi/>). Mimari mekân artık politik ajandalar tarafından biçimlendirilir. Denetlenen mekânlarda yaşayan insanlar yine denetlenen sistemlerin birer parçası oluverirler. Kentin içindeki modern ofis kuleleri ya da yüksek modern yapılar tüketim kültürünün bir yansıması olarak, toplumun elit kesimi tarafından yüceltilen "kapitalist anlayış"ın kendini var etme yollarından biri olmaktadır. Deleuze, mekânın ve bireyin dijital ağlara eklemlenerek biteviye denetlendiğini vurgular, denetimin toplum hayatına nasıl sızdığını ise şu sözlerle açıklar;

"Bireyler bölünür hale gelirken, kitleler örneklemlere, verilere, piyasalara, ya da 'banka'lara dönüşürler... Sanat bile artık kapatıp-kuşatma mekânlarını bırakarak bankanın açık uçlu devrelerine dâhil olur... Şimdi artık toplumsal denetim aracı, piyasaların işlemleridir."(çev. Baker: <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-denetim-toplumlari/391>)

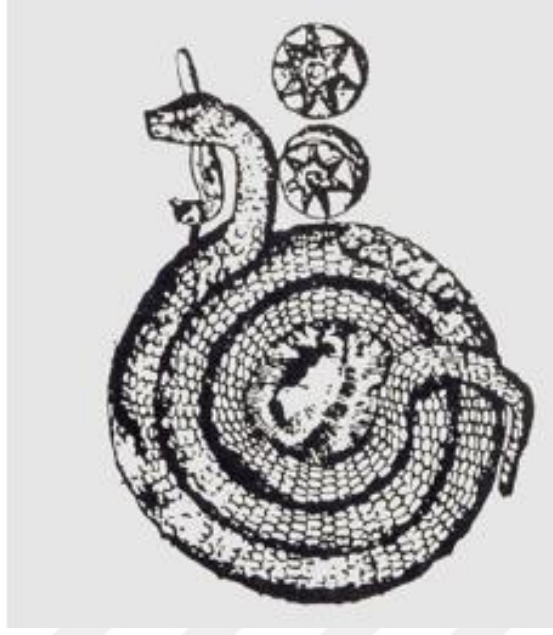
Sanat tarihsel süreçteki kuşkusuz en keskin dönüm noktalarından birini yaşamaktadır. Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı öncesi siyasetin gitgide daha da baskıcı olması sonucu, sanatta görülen milliyetçi, klasik ve realist yaklaşımların görüldüğünden bahsetmiştik. Savaş sonrası dönemde geleceğe olan umudu büsbütün sönmüş, yaşadığı derin sarsıntıdan dolayı ruhani boşluğa düşmüş sanatçılar, mevcut düzene ve politikaya, öfkelerini eserleriyle göstermiştir. İki savaş arası dönemde yaşanan estetik devrim, İkinci Dünya Savaşı sonrasında da devam edecek, bir Fransız kanonu olan klasizmin en etkin üsluplarından "kübizm", temsil ettikleri açısından

çeşitli sanat alanlarıyla eklemlenecek, istikameti ilerleyen vakitlerde toplumsal ve siyasal mefhumlara adreslenecektir.

İkinci dünya Savaşı sonrası avangart hareketlerin sanat camiasındaki etkileri önemi indirgenemez gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Araştırmada dönemin düşünürleri ve sanatçıları tarafından gündeme getirilen ya da yaratılan mekânsal ve estetik kuramlar, Fransız Yeni Dalga Sinemasındaki mekânsal ve düşünsel analizlere ışık tutması açısından oldukça önemli bir altyapı oluşturacaktır. bu amaç doğrultusunda dönemin önemli avangart topluluklarından olan “Cobra” ve “sitüasyonist enternasyonel” sanat hareketlerinin araştırılması uygun görülmüştür.

2.1.5. CoBrA Sanat Hareketi

Savaş sonrası avangart gruplardan olan *Devrimci Gerçeküstücü Hareket*’in Fransız kesiminde oluşan *Abstraction Lyrique* (Taşizm) akımı etkisi neticesinde farklı yönelimler meydana gelir. Bu yönelimler uyarınca Belçikalı, Danimarkalı ve Hollandalı bir grup sanatçı 8 Kasım 1948’de Paris’te bir araya gelip “CoBrA” hareketini başlatırlar. Temsilcilerinin memleketleri olan “Kopenhag”, “Brüksel” ve “Amsterdam” kentlerinin baş harflerinin kombinasyonu ile oluşan “Co-Br-A” sanat hareketi başlangıçta mimarlar tarafından, bilhassa Amsterdamlı mimar Constant tarafından kurulmuştur. Amblemi ise Babillilerin cenneti simgeleyen yılan figüründen esinlenilerek tasarlanmış, aynı zamanda yırtıcı ve ölümcül bir tür olan “Cobra” ile manidar bir bağ kurulmuştur.



Şekil 17. CoBrA Hareketinin amblemi (Artun, 2018: 1)

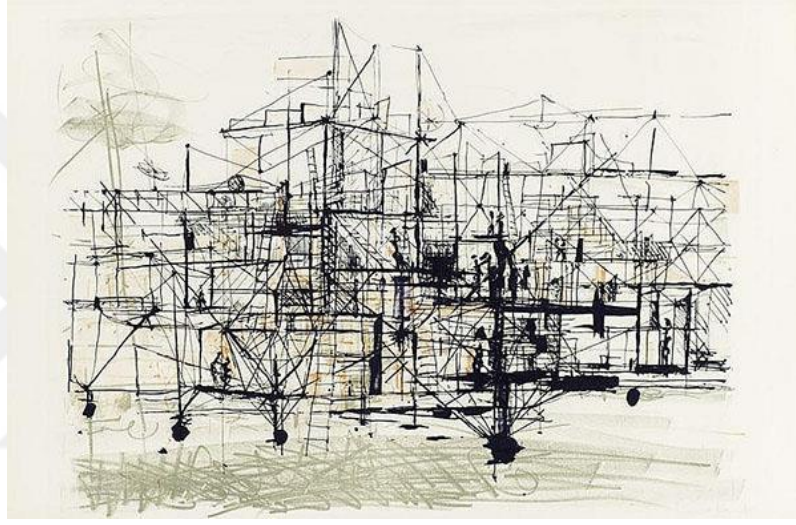
İkinci Dünya Savaşı'nın ardından dada ve sürrealizmin misyonunu üstlenen en önemli avangard oluşumlardan biridir. Artun yazısında CoBrA ile ilgili şu önemli saptamayı yapar;

“Cobra ile Dada ve sürrealizmi bağlayan sadece temel güdüleri değildir. Edebiyat, müzik, sinema, grafik, fotoğraf, mimarlık gibi diğer ifade biçimleriyle kaynaşmaları, felsefe, psikoloji ve politikayla ilişkileri, kollektif üretim tutkuları, yayınlarıyla yaptıkları deneyler ve hatta Lautreamont'a olan düşkünlükleriyle de benzeşirler. Tam da bu nedenle Cobra, kendi farklı konumunu, bu iki akıma yaptığı gönderme ve eleştirilerle belirler.” (Artun, 2012: <https://www.e-skop.com/skopbulten/cobra/806>)

Tüm estetik sınırlamaların saf dışı kalması gerektiğini savunan Cobra, bireyin bilinçaltındaki ifadelerin en saf haliyle dışarı çıkabilmesini buna bağlar. İnsan kurallar olmadığına daha özgür formlar yakalamakta, dışavurumcu bir üslup kazanmaktadır. Sanatçıların kendi özgürlükleri için açtığı savaş mevcut düzene ters düşmektedir ve fakat aynı savaş onların yeniden doğuşunu sağlamaktadır. Constant tarafından kaleme alınan ve hareketin yayın organı *Reflex*'te yayınlanan manifestoda insan ruhunun

pasiflikten kurtuluş anahtarı tam olarak bu yıkım eylemine bağlanır.² Sanatın uzman ve erbaplar zümresinden çıkıp herkesin erişebileceği bir deneyime dönüşmesi düşüncesi ise manifestodaki bir diğer dikkat çekici öğretilerdir.

Ütopik yaklaşımlarıyla öne çıkan Constant'ın, “geleceğin kenti” düşüncesiyle çizdiği “Yeni Babil” şehir ütopyası, Cobra'nın savunduğu dışavurumcu üslubu en somut haliyle aktarmaktadır. Eser ayrıca anlamsal bir ironi yaratmakta ve provokatif idealini başarıyla yerine getirmektedir.



Şekil 18. Bir ütopyanın mekanı, “Yeni Babil”, Constant

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistler-uzerine/4308>

CoBrA Hareketi İkinci Dünya Savaşı ve Batı'nın klasizmi uyarınca yüceltilen akılcı doktrini yok saymakta, Jorn'un ifadesiyle “*Aklın tiranlığından kaçarak hayatın egemenliğini kurmak*” (Artun, 2018: www.e-skop.com/skopdergi/“duzene-cagri”-rejimi-andré-lhote-ve-turkiyenin-sanat-tarihi/3760) amacını gütmektedir. Batı kültürünün aksine doğuyu referans almakta ve geleneksel kültürün derinliklerindeki yaratıcılığın keşfine çıkmaktadır. Efsaneler, hat sanatı, büyü, folklor, çocuklar ve akıl hastalarının yaratıcılıklarıyla ilgilenme eğilimi de yine bilinçaltına duyulan merak ve saf bir dışavurumun arayışından mürekkeptir.

² Reflex # 1, Manifesto, 1.

Modernizmin ve daha özetde batı klasizminin dayattığı rasyonalist mimarlığın ve kent anlayışının eleştirildiği bu dönemde, ilerde sitüasyonist mimarinin tanımını yapacak olan düşüncenin yerleştğini söyleyebiliriz. 50’li dönemlerin öncü mimarı olan Le Corbusier’nin tasarım ve estetiğe formalist yaklaşımı ve hatta fonksiyonu estetiğin önüne koyan mimari anlayışı Cobra tarafından eleştiriliyordu.

Bir “durumcu” olan Chtcheglov’un (*Gilles Ivain*) -ilerde sitüasyonistlere de ilham olacak olan- “*Yeni Bir Şehircilik İçin Formüller*” (Chtcheglov, 1953: <http://www.bopsecrets.org/SI/Chtcheglov.htm>) adlı makalesinde, dışavurumcu bir üslup ile duyguların şekillendirdiği, içerisinde labirentlerin, gizli geçitlerin, karmakarışık yolların, mazgalların ve hiçbir yere ulaşmayan merdivenlerin var olduğu bir mekânı tasvir ediyordu Constant bu kent idealinden oldukça etkilenmiş ve “*Bir Durum Mimarlığı*” (*Une architecture de situation*) adlı makaleyi kaleme almıştır. Ross’un 1983’te gerçekleştirdiği bir söyleşisinde Lefebvre bu yazı için “*Mimarlığın gündelik gerçekliği dönüştürmeyi mümkün kılacağı fikrinden yola çıkan temel metindir*” der (Ross ve Lefebvre, 1983: <http://revueperiode.net/sur-les-situationnistes-entretien-inedit-dhenri-lefebvre-avec-kristin-ross/>). Kendi eseri olan “gündelik hayatın eleştirisi” ile aynı mefhum üzerinde temelleniyordu bu yazı; durumlar yaratan mimari. Eser ayrıca durumcuların “mekânın deneyimi” üzerine gerçekleştirecekleri araştırmaların kapısını da aralamayı vadediyordu. 1951’de yapılan son sergilerinden sonra resmen dağılacak olan Cobra’nın idealize ettiği estetik anlayış ve politik tavır, düşünsel olarak aynı zeminde yeşeren farklı bir hareketin çatısı altında varlığını devam ettirecektir. Bu hareket şüphesiz ki “*Sitüasyonist Enternasyonel*”dir.

2.1.6. Sitüasyonist Enternasyonel Hareketi

Estetik ve politik bir devrim ile yola çıkmış ve idealini “durumlar yaratma” kuramı ile -sanatın gündelik hayatla bütünleşmesi üzerinden- gerçekleştiren Sitüasyonist Enternasyonel’in temelleri 1956’da “Özgür Sanatçılar Birinci Dünya Kongresi”nde atılmıştır. Sanatta Dada, Sürrealizm, Letrizm, CoBrA ve Hayalperest Bauhaus akımlarının yaklaşımlarından etkilenen Sitüasyonistler, Kıta Avrupası’nda uzun süre varlığını sürdürmüş (1956-1972), politik ve sanatsal düşünceleriyle

otoriteye başkaldırmış, sesleri küresel düzeyde yankı uyandırmıştır. SE manifestosunda geçen şu ifadeler hareketin evrensel yanını vurgulamaktadır;

"Öncelikle biz dünyanın değişmesi gerektiğine inanıyoruz. Bizi her şekilde sınırlandırmış hayatın ve toplumun en özgürleştirici değişimini talep ediyoruz. Uygun eylemler ile bu değişimin mümkün olduğunu biliyoruz." (Debord, 1957: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>)

Sanat-hayat bütünleşmesini savunmuş, her ne kadar varlığını bir tür Avangart sanat olarak ilan etseler ve klasik kültürü sert eleştirseler de, asla kültür karşıtı bir tarafa yönelmemişlerdir. Bilakis onlara göre kültür üzerinde çalışılması gereken apayrı, önemli bir mefhumdur. Hareketin yayın organı SE dergisinde kültürle ilgili tanımlamalar yapmakta ve onun yaşamsal değerleri meydana getiren bir kavram olarak görmektedirler. Kültür, onların sözleriyle *"Bir topluluğun, ekonomi tarafından nesnel olarak belirlenen hayat üzerinde etkide bulunduğu, estetik, duygu ve törelerden oluşan karmaşık bütün"* dır (IS#1, 1988: 62).

Sitüasyonist Enternasyonal'e mensup olan bir diğer oluşum ise (Giuseppe Pinot Gallizio, Asger Jorn, Water Olmo, Piero Simondo ve Elena Verrone ile). Hayalperest Bauhaus Hareketi'dir. Bu oluşum, modern ve endüstri toplumunda sanatın konumunu irdelemek, belirginleştirmek ve bu doğrultuda özgürce üretim yapmak için varlığını sürdüren bir laboratuvar niteliğindedir. 1919 yılında Weimar'da kurulup birçok farklı yerde varlığını sürdürmüş ve 1933 yılında Naziler tarafından kapatılmış olan Bauhaus Okulu'nun sanatsal birikimini ilerletmek isteyen Mimar Max Bill 1953'te *"Yeni Bauhaus"* okulunu kurar. Francesca Corniso'nun *İmajinist Bauhaus* sergisinin kataloğundaki metinde Jorn ve Bill arasında geçen şu yazışma savaş sonrası dönemde akılcı doktrinin, hayal gücüne dayalı düşünsel tavır karşısında nasıl bir darbe aldığının açık bir kanıtıdır;

Jorn'a göre Bauhaus bir "sanatsal esin" in adıydı. Max Bill ise, Bauhaus'un "kesin olarak tanımlanmış bir doktrin" i temsil ettiğini savunuyordu. Jorn cevabında esinsiz bir Bauhaus'un ölü demek olduğunu yazdı. Bill "Yeni Bauhaus" un "özgür sanatçılar" ın yeri olmayan akılcı bir tasarım okulu olduğunu söylüyordu. Bunun

üzerine Jorn, akla değil de hayale dayalı, deneysel teoriye ve pratiğe yönelik "özgür sanatçılar"dan oluşan bir hareket ortaya attı: Hayalperest (İmajinist) Bauhaus. (Corniso, 2016: <https://www.e-skop.com/skopdergi/imaginist-bauhaus/4578>)

Klasik mimarinin modern dönemdeki temsillerine muhalif yaklaşımlar, özellikle Le Corbusier gibi klasizm savunucusu tarafların akılcı doktrin ile bütünleştirdiği dikdörtgen formuna olan karşıtlık, Sitüasyonizmin “birleşik urbanizm” politikasını desteklemiştir. Dikdörtgen klasizmin yeniden doğduğu savaş öncesi dönemde edindiği misyon nedeniyle bu süreçte birçok avangard yaklaşım tarafından otoriter düzene hizmet eden bir kavram olarak görülmüştür. “*CoBrA, dikdörtgeni, devletin kent hayatını düzene sokan ve ekspresyonizm ile özgür ifadeyi baskılayan akılcılığın metaforu olarak görür.*” (Artun, 2009: 38)

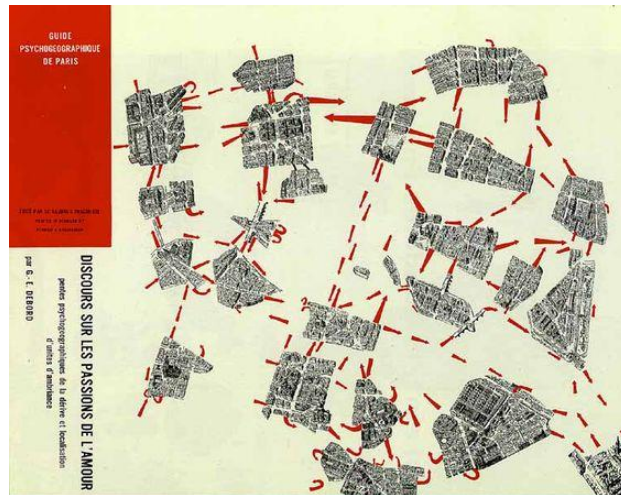
Cobra da sitüasyonizm de politikayı, toplumu, bilinci, bilinçaltını, kenti ve mekânı derinlemesine irdeliyor ve eleştiriyordu. Bu eleştirel tavır ve başkaldırı, 68 devrimine zemin hazırlamakla kalmıyor, o dönemdeki felsefe, mimarlık, edebiyat, müzik ve sinema gibi çeşitli sanatsal ve düşünsel alanlara yön veriyordu. 50’li yıllarda Fransa’daki Yeni Dalga yönetmenlerinin, özenle seçilen sinema mekânlarının, görünenden daha fazlasını, taşıdıkları manada ve uyandırdığı imgelerde var olduğunu düşünmeleri tesadüf değildi. Zira mekânın deneyimlenmesi üzerine Sitüasyonist yaklaşımı ve deneyimleyen figür (*flâneur*) üzerine Baudelaire’i kaynak olarak almakta ve beyaz perdeye aktarma gayretini göstermekteydiler. Filmlerinde, aslında apaçık, hayata dair durumları aktarmayı amaçlıyorlardı. Mekân ise onlar için bir yandan sinematografik bir dil, diğer yandan eleştirilmesi zaruri olan politik bir kavram olmaktaydı.

2.1.6.1. Sitüasyonizmde Mekânın deneyimlenmesi: Dérive

Sitüasyonistler “durum” yaratma üzerine derin, kuramsal çıkarımlar yapmakta, ütopyacı Constant tarafından yapılan mekânsal deneyler ise (birleşik urbanizm), topluluğun sanatı hayatın omurgasına yerleştirme idealini uygulama yöntemlerinden biri haline gelmektedir. Mekânın deneyimi ise Baudelaire’in *flâneur*’ünün deneyimini anımsatan, fakat küçük farklılıklarla ondan kavramsal olarak ayrılan, başlı başına bir

eylem niteliğindeki “*dérive*” (sürüklenme) adı altında tanımlanıyordu. Baudelaire’ce bir sürtme sanatı olan Flaneurden farkı ise kentlinin, kentin sokaklarını, mahallelerini arşınlarken mevcut bağlamlardan büsbütün kopup, deneyimlenmemiş yeni duygu alanlarının keşfine çıkması ve kentin bu deneyimdeki mekânsal rolüdür. Kent adeta bir oyun alanı olur. Bireyin ruh halini ve davranışını derinden etkileyen coğrafi haritanın incelemesini yapan *Psikocoğrafya* kavramı *dérive* ile doğrudan bağlantılıdır. Lefebvre “*Mekân içinde birbirinden ayrılmış mahalleleri, semtleri ilişkiye geçirmek*” der, “*Dérive’nin ilk anlamı buydu.*” (Ross, 1983: <http://revueperiode.net/sur-les-situationnistes-entretien-inedit-dhenri-lefebvre-avec-kristin-ross/>). “*Situationist International anthology*” adlı eserde ise “*dérive*” kavramı şu sözlerle tanımlanır; “*Şehir toplumunun koşullarıyla bağlantılı olan deneysel bir davranış tarzı*”; *insanların sürekli olarak şehrin farklı mahalleleri arasında dolandıkları, “çeşitli ortamlardan aceleyle geçilmesi tekniği”* (Knabb, 2006: 52)

Guy Debord ve İmajinist Bauhaus tarafından 1957’de yayınlanan harita, temsil ettikleri bakımından “*Psikocoğrafya*”, “*dérive*” ve “*birleşik urbanizm*” kavramlarını bünyesinde barındırıyordu. “*Çıplak Kent*” isimli temsil, Paris haritasındaki sokaklardan kesilen parçalarla, kolaj tekniğiyle oluşturulmuştur. Le Corbusier’nin temsil ettiği klasizme, akılcılığın metaforu olarak görülen geometrik formlara ve otoriteye muhalif bir yaklaşım sergilenir. Harita, Artun’ un (2018) ifadesiyle “akılcı, işlevsel, yönlendirici bir düzene sahip olan kentin, arzulara, deneyci-özgür davranışlara, toplumsal hareketlere, oyunsu yaratıcılığa, kısacası sanata ve şiire, teslim edilmesini” ifade eder.



Şekil 19. Çıplak Kent: Paris, Guy Debord, 1957

Kaynak: <http://edelbartley.blogspot.com/2011/05/psycho-geography.html>

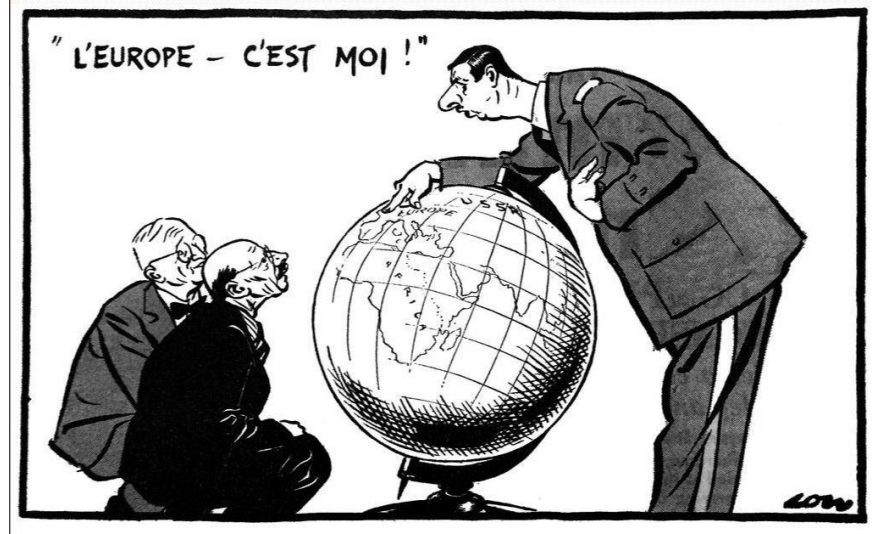
“*Dérive*” kavramı, Baudelaire’ in erken modern dönemde tanımladığı “*Flâneur*” kavramıyla merkezde aynı davranışı içeriyordu; mekânı deneyimlemek. Dönemin Fransız Yeni Dalga filmlerinde gerek karakter üzerinde gerekse sekanslarda güçlü şekilde hissedilen mekân etkisi özünü “psikocoğrafya”, *derive* yahut mekânı deneyimleyen “*flâneur*” kavramından alıyordu. Yeni Dalga yönetmenlerinden Jean-Luc Godard ise zaten bir sityasyonist idi.

Filmlerin mekân analizi için oluşturulmuş olan sanatsal ve düşünsel yöndeki bu araştırma, devamında Fransa’nın politik kanadına yönelecek ve ülke özelinde gerçekleşen fakat etkisi küresel olacak olan bir takım siyasi olayları yakın markaja alacaktır. Hayatın doğal seyri ve onun yeni bir temsili olan sinema sanatını derinden etkileyen Charles De Gaulle’ün modernleşme politikası, kapitalizmin ezici gücü altında sabrı taşan bir toplum ve 68 Baharı’nı tetikleyen sanatsal başkaldırıları, filmlerin anlaşılması için araştırmaya eklenmesi gereken mühim konular olmuştur.

2.1.7. Uzun Charles ve Onun Fransa’sı

Dördüncü Cumhuriyet döneminde Fransa’da Vietnam Savaşı ve Cezayir Sorunu gündemde idi. 1953’te siyasetten ayrılmış olan de Gaulle, 1958’de ona gelen “siyasete dön” çağrısını bir şart ile kabul edecekti: “Yüksek yetki ve yeni bir anayasa.” Fransa’nın çalkantılı siyasi durumuna çare olarak başvurulmuş de Gaulle, Savaş sırasında direniş kuvvetlerinin lideri idi. Bu dönemde ise Vietnam ve Cezayir meseleleri için kurtarıcı bir rol üstlenmekteydi.

Neupert dönemin Fransa’sını şu sözlerle özetlemiştir: “*Çaresiz, tembel ve efektif olmayan askeri güç, değerli bir müttefik fakat sakat kalmış bir endüstriyel güç*” (2002: 4). Bu duruma neden olan etkenler ise hiç kuşkusuz Vietnam ve Cezayir yenilgileridir. De Gaulle büyük hüsrana uğramış, ülkenin büyük bir duygusal çöküş ve askeri kayıp yaşadığı Vietnam’daki başarısızlıktan sonra Cezayir’de yenilgiye uğramış, ardından yaşanan maddi kayıplara ölümler de eklenmiştir.



Şekil 20. Avrupa! O benim!// De Gaulle' e ait bir karikatür/ David Low/ 1948

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/ca/77/9d/ca779d6100a237af15b51a5a54ff2489.jpg>

Beşinci Cumhuriyetin ilk başkanı de Gaulle'ün başlıca idealleri Fransa'nın Avrupa'da yeniden odak noktası olması ve bağımsızlığını kazanmasıdır. Fransa'nın ütopyacı *Gaullist* anlayışı ve Fransa tarihinin mesihvari vizyonu, ülkenin küresel prestijini yeniden sağlamayı ve onun geçmiş ulusal utançlarından arındırılmasını içermektedir (Kritzman, 2006: 51). Fransa'yı savaşın yıkıcı etkisinden kurtarmak, onu yeniden dünyanın gözdesi haline getirmek ve özellikle Paris'in ekonomik durumunu canlandırmak için çok kısa bir sürede ülkede modernleşme hareketi başlatır. Ne var ki siyasi-sosyal yaklaşımları ve topluma olan sert tutumu neticesinde kimi taraflarca “yumuşak bir faşist” ilan edilmiştir.

Özgürlüğü ve hümanizmi savunusuyla bilinen, içerisinde *Fransız Yeni Dalga Sineması* yönetmenlerinden dönemin felsefecilerine kadar birçok farklı alandan insanın katıldığı Sitüasyonistler ise de Gaulle'ün sağladığı totaliter rejimden hoşlanmamakta, başlattığı modernleşme hareketine, inkılaplarına karşı çıkmaktadır. Onlara göre Fransa'nın modernleştirilme çabası kültürel değerleri yozlaştırmakta, yaşamın insani yönlerini zayıflatmaktadır. “1950'lerin sonu ve 1960'ların başı hayata karşı narsistik bir yaklaşıma ve yeni bir tür bireyselliğe tanık olmaktadır” (Girling, 1998: 165).

2.1.8. Büyük Patlama: 1968 Baharı

Modernitenin topluma, sanata ve kültüre tesir eden, varlığı ile çepeçevre saran etkisinin artık o kadar da baskın olmadığı savaş sonrası bu dönemde Fransa merkezli sarsıcı bir olay yaşandı: 1968 Devrimi. Sitüasyonistlerin kuramları ve kullandıkları dil ile kitleleri derinden etkilediği bir dönemde, kendini “Öfkeliiler” (*Les enragés*) olarak adlandıran bir grup üniversiteli gencin fitilini ateşlediği bir devrimdi bu. Fakat üniversiteliler ile kısıtlı kalmamış, sistemin baskısıyla yıllarca görünmez bir fanusun içinde, keskin kurallarla patronlar ve egemen güçler tarafından bastırılmış her yurttaş eyleme katılmıştır.



Şekil 21. Mayıs 1968, Paris

Kaynak. <https://marksist.net/TRH/Mayis%2068%20-Fransanın%20Devrim%20Ayi.htm>

Devrimde Guy Debord’un “Gösteri Toplumu” isimli eserinin de etkisi büyüktü hiç kuşkusuz. Bu direniş, 1945’ten itibaren Amerikancı meta kültürü ile yaşayan Fransa’yı kökünden sarsmıştı. Tarihte eşine az rastlanan, tüm dünyayı etkileyen,

dayanışmanın ve derin mücadelenin zuhur ettiği bu hareket, siyasi ve aynı zamanda sanatsal bir devrimdi. De Gaulle'ün ise otoritesi sarsıntıdaydı.

İşlerini bırakan halk sokaklara akın etmiştir, herkes neşe içinde özgürlüğünü ilan etmekte ve belki de ilk kez tatili tatmaktadır. Bastırılmış ifadelerin ve duyguların etrafındaki duvarlar yıkıldıkça yaratıcılık da sınır tanımamış, sanat direnişin dillerinden biri olmuştur. Pek çok farklı yöntemle afişler tasarlamış, siyasetçilere göndermeler yapılmış, sloganlara resim ve fotoğraflar eşlik etmiştir.



Şekil 22. De Gaulle'ün “Reforma evet, bu maskaralığa [chienlit] hayır!” sözüne karşılık de Gaulle'ün silüetini afişe aktarıp, chienlit ifadesini kendisine yöneltmişlerdir/ “La Chienlit, en lui!”, Serigrafi poster 1968, © Bibliothèque nationale de France (Considine, 2015: 12)

Paris'teki direnişte, devrimi psikanalitik bir yaklaşımla karşılayıp, arkasındaki akli ve tasarımı anlamaya çalışan düşünürler de bulunmaktadır. Foucault, Deleuze, Lyotard, Baudrillard, Lacan, Guattari bu isimlerden bazılarıdır. Bu isimler Artun' un ifadesiyle “Modernliğin ve onun eserleri olan tarihin, toplumun, devrimin, ütopyanın, sanatın sınırlarını tartışmaya açarlar.” (2009: 43)

Fransada başlayıp tüm dünyaya yayılan 1968 devriminin beklenmedik bir olay olduğunu söylemek pek gerçekçi olmayacaktır. Sitüasyonistler erken vakitlerde şu sözleriyle gelmekte olanı haber veriyordu aslında: “İnsanları para karşılığında envai çeşit nesneyi biriktirmeye teşvik eden yaygın sistem, tüketim makinesi muamelesi edilerek aşağılanan kitleleri er geç öfkeye sevk edecektir (Sitüasyonist International, 1968: <https://www.e-skop.com/skopbulten/1968-devrimi-ve-situasyonistler/1426>)

Yaşanan bazı olaylar ise 68 Devrimi’nin bir tezahürü olarak görülmüştür. 68 yılının kış aylarında de Gaulle yönetiminin kültür bakanı Malraux tarafından görevden alınan Fransız Sinemateki (*Cinémathèque Française*) yöneticisi Henri Langois için Yeni Dalga yönetmenlerinden Godard ve Truffaut başta olmak üzere birçok meslektaşının sokaklara çıkıp kararı protesto edişi büyük yankı uyandırmıştır. Bakan Malraux, Hitchcock’tan Kurosawa’ya ve Fellini’ye kadar uzanan tepki yağmuruna maruz kalınca kararından vazgeçmiştir lakin gerçekleşen protesto doğacak olan toplumsal bir bilincin fitilini ateşlemiştir bile. Bu başkaldırının, sonraları birçok tarihçi tarafından 68 devriminin ilk sinyalini veren olay olarak yorumlanması hiç de yersiz değildi.



Şekil 23. Christiane Rochefort, Jean Rouch, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard ve Henri Attal, Paris, 1968

Kaynak: <https://moreliafilmfest.com/en/mayo-del-68-quincena-de-realizadores/>

68'in Mayıs ve Haziran aylarında yeşerecek olan taze ve özgür bir ruhun ve gerçekleştirilen devrimin böyle bir olayla ilişkili olması oldukça mühim bir detaydır. Fransız Sinemateki sayesinde yeni bir sinema kültürü yaratan Yeni Dalga yönetmenleri ve diğer meslektaşları, bu otoriter davranışın karşısında kalabalıktan doğan gücü göstermiş, başarılı olmuş ve toplumun potansiyelini ortaya çıkarmıştır.

Bir diğer belirti ise Yeni Dalga Sineması'nda modernitenin kültürel etkisinin dönemin sosyo-politik manzarasının ve ülkedeki otoriter rejime eleştirel yaklaşımların konu edilişidir. 1965'te Godard'ın *Alphaville*'inde, 1959'da Truffaut'nun *400 Darbe*'sinde ya da Varda'nın 1962 yapımı filmi *Cléo Beşten Yediye*'sinde de Gaulle rejimi ile vücut bulmuş olan modernizm, benzersiz bir aktüellik ile yansıtılmış, eleştirilmiş ve irdelenmiştir.

Yeni Dalga yönetmenlerinden özellikle Godard ve Truffaut, Mayıs olaylarında, *“sanatı ve hayatı disipline sokan her türlü bürokratik ve teknokratik yönetimi hedef haline getirmiş”* (Artun, 2009: 43) direnişçilerin safını tutmuş ve o yıl düzenlenecek olan Cannes film festivalinin iptalini talep etmiştir.

Fransa bu kadar kritik günlerden geçerken festival yapmanın yersizliğini oradaki diğer insanlara anlatma çabasına giren ve tepki gören yönetmenler yaklaşık bir haftanın sonunda Louis Malle'in *“Parise, barikatlara gideceğim!”* sözleri ve Michel Piccoli'nin eylem çağrısı üzerine olaylar süratle gelişmeye başlamıştır.



Şekil 24. Festivalin durması için bir araya gelen yönetmenler/ Sırasıyla; Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Louis Malle, Roman Polanski/ Cannes 1968

Kaynak: <http://www.bakiniz.com/cannes-1968-devrim-festivalde/>

Yeni Dalga yönetmenleri Langois için otoriteye karşı nasıl sert bir tavır aldılar ise 1968 Mayıs'ında da aynı tavrı net bir şekilde göstermekten çekinmiyorlardı. Yönetmenler başta olmak üzere, eleştirmenler de festivalin iptaline destek verince gözler yönetime dönmüş fakat onlar bu kararın Fransa'nın itibarını sarsacağını düşünmüş, hükümete yakın durmuştur. Çok geçmeden direnişçiler gösterimlere engel olmaya başlamış fakat festivalin tam olarak iptal edilmesini sağlayamamışlardır.

Sinema anlayışı, hayatı tüm gerçekliğiyle aktarmak ve anlamlandırmak olan Yeni Dalga'nın yönetmeni Godard, özellikle işçilerin ve öğrencilerin dertlerine dair filmlerinin olmamasına içerler ve en azından bu dayanışmada onlara destek verilmesi gerektiğini söyler. *"Biz burada öğrenci ve işçilerle birlik ve dayanışmadan bahsediyoruz. Siz dolly-shot'lardan, close-up'lardan bahsediyorsunuz."* (Godard, 1968: <http://www.bakiniz.com/cannes-1968-devrim-festivalde/>)



Şekil 25. Godard, kamerasıyla direnişi kaydediyor./ 1968 Paris

Kaynak: <http://www.bakiniz.com/cannes-1968-devrim-festivalde/>

Modern bir sinema akımı olan Fransız Yeni Dalgası gerçekliğe müdahale etmeden hayatı beyaz perdeye aktarma arzusunun altında aslında topluma ve hayatın kendisine yahut durumun gerçekliğine olan saygı yatmaktaydı. Bu durum onların sinemasını – geleneksel sinema kültürünün aksine- dürüst kılıyordu. Hayatı tüm çıplaklığıyla yeniden diriltmek, ona anlam katmak ve yaşam hakkında fikir yürütmek... Truffaut “*Yarının Filmi Serüvenciler Tarafından Çekilecek*” adlı makalede şöyle diyordu;

“Genç yönetmenler kendilerini birinci tekil şahısla ifade edecekler ve başlarına gelenleri anlatacaklar: bu onların ilk ya da son aşklarının öyküsü, politik bilinçlerinin artması, bir yolculuk, bir hastalık, askerliklerinin, evliliklerinin, tatillerinin bir öyküsü olabilir ve biz zorunlu olarak bu öyküyü seveceğiz, çünkü bu gerçek ve yeni olacak... Yarının filmi onu yapan kişiye benzeyecek.” (Baecque, 1998: 89)

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından travmatik bir toplumun içinde filizlenen bu ruh, şüphesiz ki tarihini bilen, güncel kuramlara kulak veren ve düşünen bir grup gence ait idi. Modernizmin özellikle Kıta Avrupası’nda, sonrasında Fransa ve Paris sınırları içindeki seyrini gözlemlemek Yeni Dalga filmlerini farkındalık içerisinde izlemek için elzem bir süreçti. Zira filmlerde işlenen Modern toplum sıkıntısını, modern mimari eleştirisini, mekânı deneyimlemeyi ve psikocoğrafik etkileri, iç mekânlardaki imgeleri

ve sinematografik unsurları filmlerin sekanslarından görüntüler almak suretiyle açıklamanın, tarihi süreç olmaksızın, asla yeterli olamayacağı düşünülmüştür.

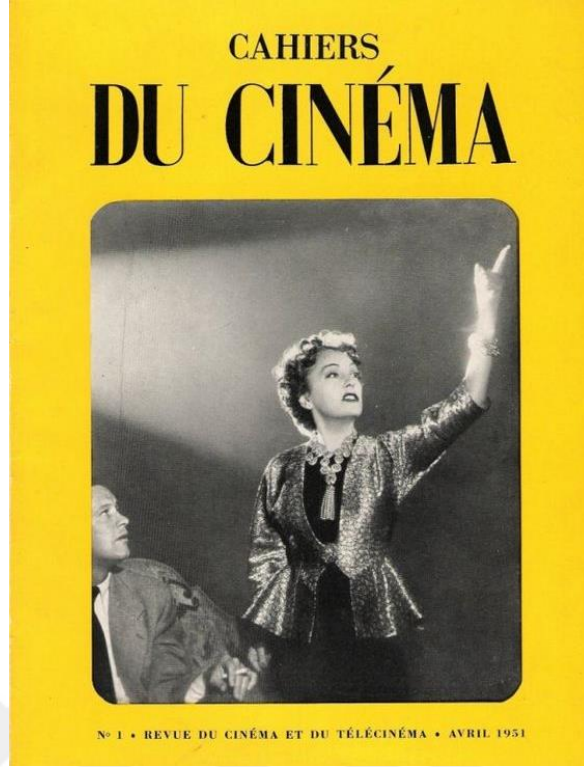
Çalışmanın bu bölümünde Fransız Yeni Dalgası'nın kısa bir tanımı ve tarihi, akımın yapıtaşı niteliğindeki kuramlar, Yeni Dalga Akımı'nda mekânın önemi ve ardından film mekânları ele alınmıştır. Film mekânları öncelikle yönetmenlerin doğup büyüdüğü ve sinema sanatını icra etmeye başladıkları, filmlerin geçtiği mekân olan "Paris Kenti" özelinde irdelenmiştir. Ardından sırasıyla François Truffaut'nun "400 Darbe"si (*Les Quatre Cent Coups*), Jean-Luc Godard'ın "Alphaville"i, Agnès Varda'nın "Cleo 5'ten 7'ye"si (*Cléo de 5 à 7*) ve Éric Rohmer'in "Beton Üzerine Röportaj"ı (*Entretien Sur Le Béton*) mekânsal, düşünsel ve sosyo-politik yönleriyle analiz edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.FRANSIZ YENİ DALGA SİNEMASI (LA NOUVELLE VAGUE)

İkinci Dünya Savaşı sonrası, 1940'ların sonunda, Paris'te birbirini tanımayan bir grup sinema tutkunu gencin yolları, Fransız Sinematek'te (Cinematheque Française) yüksek bir ilgi ve istikrarla izledikleri filmler aracılığıyla kesişmişti. Filmleri izlerken eleştiride bulunuyor, bütünüyle irdeliyor ve notlar alıyorlardı. Yeni Dalga Sineması'nın öncülerinden olacak bu isimler hiç kuşkusuz Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol ve Éric Rohmer idi. Fransız Yeni Dalgası yeni yaklaşımları sayesinde sinema tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. *“Kültürel bir gelenek olarak sinema ilk olarak Fransız Yeni Dalgasının auteursleri tarafından keşfedilmiştir”* (Kovacs, 2010: 16).

Sanat sinemasının festivaller ile gitgide kurumlaştığı 1950'li yıllar, entelektüel anlamda sinemanın desteklenmeye başlandığı önemli dönemleri içerir. Yeni Dalganın manevi babası sayılan Fransız film eleştirmeni ve kuramcısı, Andre Bazin'ın editörlüğünde, 1951 yılında Fransa'da yayımlanmaya başlayan *Cahiers du Cinéma* (Sinema Defterleri) dergisi sonraları Yeni Dalga stilini oluşturacak başlıca isimlerden Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette'yi kadrosunda barındırmasıyla sinema tarihinde önemli bir yer tutacaktır. Derginin bir araya getirdiği isimler dışında, Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy ve Louis Malle gibi isimler de kısa metraj filmleriyle ön plana çıkan Yeni Dalga'nın kıymetli isimlerinden olmuştur.



Şekil 26. “Cahiers du Cinema” dergisinin yayınlanan ilk dergi kapağı, Nisan 1951

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Cahiers_du_cin%C3%A9ma erişim: 20.05.2020

1960’lı yıllarda Fransa mozaik toplumun yıkımını ve sosyal köklerin dağılışını deneyimler. Toplumda gözle görülür olan amerikanlaşma yönelimi ise sonraları Charles de Gaulle’ü dahi rahatsız etmeye başlar. Amerikanlaşma hiç şüphesiz Yeni Dalga yönetmenlerini de rahatsız etmektedir. Çünkü yalnızca Amerikan kültürü değil, Amerikan sineması da ilgi görmeye başlar. Eve giren televizyon ile Fransız toplumunda ortaya çıkan “reality show” kültürüne, “müzikaller”e ve “talk-show”lara olan ilgi Fransız sinemasını arka planda bırakma tehlikesi taşımaktadır. Godard emperyalizminin bir formu olarak gördüğü Amerikan sinemasını, eğlence sektörüne hizmet eden, toplumsal ve kültürel dönüşüme ilgisiz ve yüzeysel olmasıyla eleştiriyordu. Hâlbuki Yeni Dalga’ya göre sinema politik, eleştirel ve düşündürücü olmalıdır. Bir sanat olan sinema, keyifli akşam gezmelerinde, bir şeyler içerken sohbet edilecek hafif diyaloglardan çok daha fazlasıdır.

Geleneksel sinema kültürüne bir reaksiyon olarak ortaya çıkan ve klasik üslubu büsbütün reddeden Chaiers eleştirmenleri, sanatsal bir filmde, çekim tekniklerinden senaryo ve oyunculuğa kadar her unsurun yönetmenin gözetiminde olması gerektiğini

savunur. Yönetmen bir başkasının seçimleri doğrultusunda yol almamalı bilakis özgür olmalıdır. Sanatsal bir film ancak bu şekilde bütüncül ve özgün olabilir; yeni bir sinema dili ancak bu şekilde yaratılabilirdi. İzlerine nadiren İkinci Dünya Savaşı öncesi sinema sanatında rastlanan “yönetmenin özerkliği” düşüncesi yıllarca süren tartışmaların ardından, Cahiers du Cinema eleştirmenleri tarafından son kez gündeme getirildi ve “*auteur sineması*” kuramlaştırıldı.

3.1. Auteur Sineması

Türkçede “*yaratıcı-yönetmen*” ya da “*sanatçı yönetmen*” olarak karşılığını bulan “*Auteur*” ifadesi 1950’li yıllarda yönetmenin, filmin yaratım sürecindeki etkisinin giderek artması ile özellikle Fransız Yeni Dalgası’nın omurgasına yerleşmiş bir kavram olmuştur. “Auteurün doğuşu” Kovacs’ın ifadesiyle;

“Yönetmenin özerkliğinin yapımcının ya da yazarın rolüne eşit olduğu ve dahası filmin gerçek yaratıcısının yapımcı ya da yazardan ziyade yönetmen olduğunu ifade eden kavramdır” (Kovacs, 2010: 230).

Auteurlük, yeni bir sinema dilinin oluşmasında, sinemanın tasarımı sürecinde ve ifadesinde önemi indirgenemez bir unsur oluşuyla sinema tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. *Auteur* kavramı her ne kadar Truffaut’nun kaleminden çıkmış gibi görünse de aslında bir ekip çalışması ürünüydü. Cahiers du Cinema eleştirmenleri (Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette) “*Yaratıcı Yönetmenler Politikası*” (*Politique des Auteurs*) yaklaşımını Fransız sinemasının merkezine yerleştirdiler. Yeni Dalga’nın ve auteur kuramının fikir babası olan Andre Bazin’ın 1967’de yayımladığı “*What is Cinema?*” adlı eserinde geçen şu ifadeler film yaratım sürecinde auteurün kullandığı dil ve biçimlerin ne derece önem kazandığını gözler önüne sermektedir;

“Sanat için Sanat düşüncesi sinemada diğer sanatlardan daha fazla olarak reddedilmiş bir görüştür. Diğer taraftan yeni bir biçim arayışı içine girildiği tartışmasız bir gerçektir. Artık filmin ne anlatmak istediği düşüncesi, yerini bunu nasıl anlattığı sorusuna bırakmaktadır.” (Bazin, 1967: 41)

Kuramsal bir tez olarak ilkin eleştirmen, yazar ve yönetmen olan Alexander Astruc tarafından formüle edilen bu anlayış aslında süreç bakımından edebi yaratım ile örtüştürülüyordu. Bir yazarın eserini yaratırken duygu ve düşüncesini aktarması gibi auteurlük kuramında da yönetmenin dışavurumcu bir tavırla sinema yapıtını yavaş yavaş işlemesi amaçlanıyordu. Aslında film çekmek eylemiyle yazı yazmak eylemi artık aynı amacı güden farklı biçimler olarak algılanıyordu. Başka bir deyişle; “kamera”, “kalem” görevi görüyordu.

3.2. Kamera Kalem Kuramı (*La Caméra-Style*)

Astruc Yeni Dalga için önemli ve yol gösterici olacak “*The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra Style, in The New Wave*” adlı makaleyi yazar. Bu makalede sinema sanatının “*yazılı dil kadar esnek ve ustaca bir yazı aracı*” haline gelmesi için auteurlerden olanakları ve sınırları büsbütün zorlamalarını istemiş, ileride Yeni Dalga’nın dışavurum aracı olacak olan bu unsura ise “*Kamera-Kalem*” (*Camera-Style*) adını vermiştir. Astruc’un, 1948 de yazmış olduğu bu makalede çalışmanın ileri safhaları için alt yapı niteliğinde olacak olan şu sözler, sinemanın dilini vurgulayarak aslında auteurlüğü yeniden tanımlamaktadır;

“*Sinema tıpkı kendinden önceki sanatlarda, özellikle de resim ve romanda olduğu gibi, tam bir dışavurum aracı haline geliyor. (...) Sinema giderek bir dil oluyor. Dil derken, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade edebileceği ya da tutkularını tıpkı bir makalede ya da romanda yaptığı gibi tercüme edebileceği bir biçimi kastediyorum. Sinemanın bu yeni dönemine Kamera- Kalem (Caméra Style) dememin sebebi budur.*” (Monaco, 2006: 13)

Yeni bir sinema dili yaratılmalıydı ve dönemin sinema kuramcılarının neredeyse hepsi zihinlerini oluşacak bu yeni dil üzerine meşgul ederken tek bir ortak noktada buluşuyordu: bu dil oluşturulurken politika, felsefe ve sinema dışındaki sanat dallarından yararlanılmalıydı. Yeni Dalga’nın auteurleri de bu yaklaşımı özümseyecek ve sinemayı yedinci sanat konumuna getireceklerdir. Resim, edebiyat, tiyatro, mimarlık ve daha birçok farklı alana göndermeler yapan filmleriyle Astruc’un dediği gibi sinema yazı diline meydan okuyacak kadar güçlü bir dışavurum aracı olacaktır.

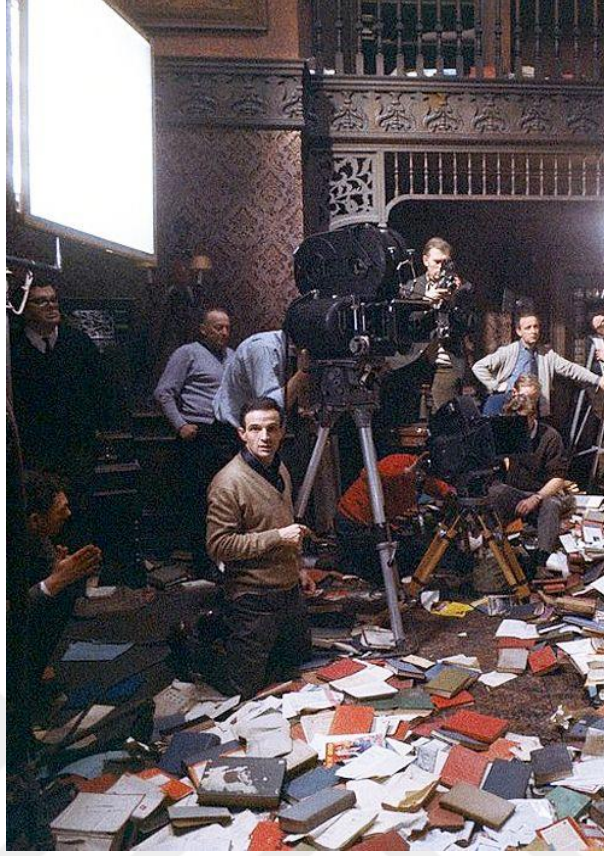
Monaco, yönetmenlerin estetik ve düşünsel anlamda sahip oldukları beceri ve cesarete şu sözlerle vurgu yapar;

“Godard filmlerinde filozoflar kadar ressamlardan da alıntı yapar. Chabrol'ün muazzam manzara duygusu, Truffaut'nun kentin zamanları ve mekânlarının ışık değişimlerinden aldığı izlenimci haz ve Rohrer'in dikkatle seçilmiş mekânlarının niteliklerini ve çağrıştırmacı doğasını titizlikle gözlemesi de görsel sanatların mecazlarına kendilerinden emin hâkimiyetini gösterir.” (Monaco, 2006: 17)

Mekân, filmlerin dışavurumcu üslubu uyarınca oldukça güçlü bir dil oluşturmakta ve estetik bir arka plan olmanın yanında, politik bir eleştiri malzemesi haline de gelebilmektedir. Modernitenin zaman içinde topluma dayattığı Amerikancı kapitalist sistem çerçevesinde biçimlenmiş olan mekânlar bazen sert eleştirilere tabii tutulmuş bazense filmlere akıl almaz bir lirizm katmıştır. Yeni Dalga filmlerindeki mekânların gerçek olması ise filmlere dönemin tarihsel arkeolojisini gün yüzüne çıkaran birer belge olma niteliği kazandırmıştır.

3.3. Yeni Dalga Auteurslerinin Sinema Dili: Mekân

Yeni Dalga'nın yapıtaşı olan auteur kuramı anlayış olarak stüdyo sistemine karşıdır. Sadece bu yanıyla bile geleneksel sinema kültürüyle taban tabana zıt olduğu söylenebilir. Yeni Dalga sineması yapaylıktan uzak bir anlayışa sahiptir. Bu doğrultuda senaryodan çok doğaçlamanın kullanıldığı filmler, insan yapımı set dekorlarından ziyade Paris kentinin gerçek sokaklarında, gerçek binalarında ve gerçek odalarında geçer.



Şekil 27. Yeni dalga yönetmeni Francois Truffaut “Fahrenheit 451” adlı filmi için bir iç mekân çekiminde / 1966

Kaynak: <https://bookmania.me/post/150926330697/director-francois-truffaut-during-the-shooting-of>

“Gerçek mekân çekimi yapan auteurler, böylece loş ışıktaki, hafif kameralarla, minimal tarzda, düşük bütçeli filmler ortaya koymaya başlarlar” (Mennel, 2008: 62). Bu durum auteurlerin elinden çıkan filmlere otantik bir ruh kazandırır. Ayrıca 20. yüzyılın Paris’inin birincil kaynaktan keşfini sağlar; böylece Yeni Dalga sineması, belki de farkında olmadan, belgesel misyonu edinir. Mennel “*Cities and Cinema*” adlı kitabında Yeni Dalga filmlerinde yaratılmak istenen otantik düşünceyi filmlerde rol alan, tanınmamış insanlara, kullanılan gerçek seslere, sahnelerin gerçekte var olan mekânlarda çekilmesine bağlar.



Şekil 28. *Serseri aşıklar*(A Bout De Souffle) filminde otel odası/ Jean-Luc Godard-1960

Fotoğraf: Raymond Cauchetier

Kaynak: <https://www.lagaleriedelinstant.com/raymond-cauchetier/>



Şekil 29. Truffaut ve ekibi Paris sokaklarını çekiyor/ *Çalınan Buseler* (Baisers Voles)/ (1968) Fotoğraf: Raymond Cauchetier

Kaynak: <http://www.pariscinemaregion.fr/le-coin-cinephile/paris-vu-par/paris-de-francois-truffaut>

Geleneksel sinema kültürüne adeta bir tepki olarak meydana gelen Yeni Dalga akımının filmlerinde kurulan mekânsal bağlantılar oldukça travmatiktir. Bu durum savaş sonrası bunalıma girmiş bir kuşağın gerçeğini aktaran “*Yeni Dalga*” ifadesini kendine kimlik edinmiş bir akım için oldukça normal bir yaklaşım olmuştur. Naomi Green, Yeni Dalga’nın mekânlarından biri olan Paris Şehri’nin, savaş sonrası yok oluşu, altüst olan düzeni ve endişeleri vurguladığını düşünmektedir. Bu şehir, sadece bir filmin arka planı değil, auteurlerin doğup büyüdüğü, dönüşümüne şahit olduğu ve özlem duyduğu kenttir. Filmlerde görüntülenen iç ve dış mekânlar birbiriyle sıkı bir diyalog içindedir. Paris şehri temsil ettikleri açısından irdelenmeden ne onun içerisine yerleştirilmiş binalar ne de o binaların içindeki mekânlar anlamlandırılabilir.

İçlerinde bir sitüasyonist olan Godard’ ın da bulunduğu yönetmenler, Fransa’daki kültürel bozulmalardan -o dönemin yakıştırmasıyla- “*yumuşak bir faşist*” olarak görülen Charles de Gaulle’ü sorumlu tutmaktadır. De Gaulle Fransa’yı, tıpkı eskisi gibi yeniden güçlü ve gözde konumuna döndürmek için modernist bir hareket başlatmış fakat bunu çevresindeki atmosfere dikkat etmeden ve öylesine vulgarca uygulamıştır ki Fransa’da toplumsal sorunlar zuhur etmiş, kültürel çatışmaların dozajı artmıştır. “*Godard’a göre, bu modernleşme çabası, kültürü ve değerleri insanlık dışına çekmektedir.*” (El-Ghani, 2018: 4)

Toplum üzerinde ciddi seviyelerde seyreden narsistik yaklaşımlar iletişimi daha da azaltmış, bireysellik baş göstermiştir. Modern insan, geleneksel kültürden büsbütün sıyrılmış, meta âleminin ortasında, modern dünyanın durmaksızın akan trafiğinin içerisinde ve otoritenin baskısı altında mutsuz bir hayat yaşamaktadır. Ne var ki gelenekten kopan yalnızca insanlık değildir. Dönüşen kültür, tüketim alışkanlıkları ve modern yaşam koşulları hiç kuşkusuz mekânlara da tezahür etmiş, yaşam alanları geleneksel kültürden uzaklaşmış ve “bireyselleşme”yi destekleyecek şekilde biçimlenmeye başlamıştır.

Greene’e göre 1960’ların Paris’i çok önemlidir çünkü tüm bu olayların yaşandığı “mekân”dır. Kendilerini olan bitenlerden uzak tutamayan Yeni Dalga auteurleri sonunda kendilerine politik bir rol biçmiş ve bu kültürel savaşı ekrana

taşımayı kendilerine misyon edinmişlerdir. Sinematik bir dil olarak kullanılan en önemli mekânlardan biri kent mekânıdır. Araştırmanın bu kısmında filmlerin arka planını oluşturan, olayları ve karakterleri saran, *psikocoğrafik* yönüyle karakterlerin çeşitli duygusal deneyimler edindiği 1960'ların Paris kent mekânına daha yakından bakılmış ve şehir, temsil ettikleri açısından irdelenmiştir.

3.4. Deneyimlenen Mekân: Paris şehri

“Sadece Fransa’da Yeni Dalga’nın tek ve spesifik bir şehirle güçlü bir bağlantısı vardır: bu şehir Paris’tir” (Mennel, 2008: 64). Yeni Dalga filmlerinde Paris’in vazgeçilmez bir mekân olmasının sebeplerinden biri auteurlerin Parisli olmasıdır. “Yeni Dalgayı Weimar ve Hollywood Noir’ından ayıran gerçeklerden bir tanesi yönetmenlerin hiçbirinin göçmen olmayışıdır” (Mennel, 2008: 62). Bu durum Yeni Dalgayı eşsiz kılan bir özelliktir çünkü auteurler çocukluk zamanlarındaki Fransız kültürünü, Paris şehrini ve toplum yapısını 1950’ler-60’lar dönemi ile karşılaştırabilmektedir. Eserlerini sadece yönetmenler olarak değil dönüşüme şahit olan Fransız birer *citoyen* (yurttaş) olarak yaratmaktadırlar. Paris Şehri auteurler için çoğu zaman filmdeki karakterlerden daha önemli bir yer tutar.



Şekil 30. Paris sokakları, *A Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard (1959)

Globalizasyonun Amerikanlaşmış bir formu olarak Fransa’da zuhur eden tüketim kültürü kaçınılmaz olarak Paris’teki hiyerarşik düzeni değiştirmiştir. Bu politik, ekonomik ve toplumsal dalgalanmayı Mennel’in ifadesiyle (2008: 62) “*Orta sınıf mahallelerinin nezhleştirilmesi, zengin banliyölerin büyümesi ve bunlarla beraber ıssız ev projelerinin yükselişi izler*”. Robert Gildea 60’ların Fransasıyla ilgili şöyle bir gözlemde bulunmuştur;

Fransa özellikle 1960- 2004 yılları arası oldukça şüpheli ve endişelidir. Bu süre zarfında Nazi işgalinin mirası, imparatorluğun kaybedilişi, yabancı göçmen sorunu, İslam’ın yükselişi, geleneksel- kırsal hayatın çöküşü ve Anglo Amerikan kültürünün Fransız diline ve medeniyetine tehdit oluşturması Fransa’yı içinden çıkılmaz bir endişe ve karamsarlığa sürüklemiştir. (1997: 1)

Film çekimlerinin auteurler tarafınca küçük ve hafif, taşınabilir kameralarla, yeni editleme teknikleri ve kaydetme olanaklarıyla oldukça çağdaş şekilde formüle edilecek olmasının yanı sıra filmlerin düşük bütçeli oluşu ve aucturlük kuramının getirdiği özgünlük, eserleri eşsiz birer belgesele dönüştürecektir. Kameralar geleneksel sinema çekimlerinde ağır ve bu nedenle çoğu zaman sabittir. Yeni Dalga auteurleri ise kameralarının hafif oluşunu avantaj olarak görmüş ve mekân seçimlerinde özgürleşmişlerdir. Paris sokaklarını rahat ve dinamik şekilde görüntüleyebilmelerini ve doğaçlama hareket edebilmelerini de bu teknolojiye borçludurlar.



Şekil 31. Hafif, elde taşınabilen kamera sayesinde mekânsal çekimler özgürleşmiştir./ "Une Femme Est une Femme" / Jean-Luc Godard/ 1960

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/1e/c6/5b/1ec65be3b1dc787238000c4f1bc27958.jpg>

60'ların kentlilik anlayışı; aile yapısının bozulması, arkadaşlık bağlarının yozlaşması, geleneksel ve ahlaki yapının kaybolmasından mürekkeptir. Modernitenin zaman içinde dikte ettiği hayata uyum sağlamak zorunda kalan ve yalnızlaşan birey kültürel yozlaşmada başroldedir. François Truffaut'nun kendi hayatını anlattığı otobiyografik özellikteki üç filmde ilki olan 400 darbe (*Les Quatre Cent Coups*, 1959) adlı filminde (diğer iki film: *Antoine ve Colette*, 1962/ *Çalınmış Buseler- Baisers Voles*, 1968) Paris'teki kültürel dönüşümü başarılı şekilde işlemiştir.

3.5. 400 Darbe: Paris Şehri ve Mekânlar Arası Karşıtlık

Sinemanın erken tarihine, potansiyeline zaman ve mekânı manipüle ederek bağlanan Truffaut için Paris kenti çok önemlidir. Kendi hayatını anlattığı film üçlemesinden ilk filmi -ayrıca ilk uzun metraj filmi- 400 Darbe'nin belgesel niteliğinde olduğu bilinmektedir. Zaten Truffaut'nun ilerleyen zamanlardaki genel sinema anlayışı da belgeselvari bir tutumla ilerlemiştir.



Şekil 33. 400 Darbe'nin açılış sekansında Eyfel Kulesi'nin sahnelenişi, 400 Darbe, 1959

Kuleye iyice yaklaşıldıktan hemen sonra hızlıca uzaklaşılır ve açılış sahnesi kompozisyon olarak tersine akmaya başlar. Sahne oldukça dramatiktir. Hiç şüphesiz Truffaut bu sahnede özlem duyduğu çocukluğunun hatırlanışını canlandırmıştır. “400 Darbe'nin açılış sahnesi nostaljinin kutlanmasını; şehirde geçip gitmiş gençlik

vasıtasıyla, geçmişin içine şimdinin yerleştirilişini sembolize eder” (Mennel, 2008: 67). Kent mekânının araba ile deneyimlenmesi ve görüntülerin hızla akışı ise moderniteyi temsil eder. Auteurün düşüncesindeki imgelemi, özgürce çekebildiği mekânlar ile canlandırabilmesi, taşınabilen hafif teçhizat sayesinde. Auteur, kent mekânını eşsiz bir aktüelitleyle yansıtarak gerçek mekânları, insan yapımı dekorlarının karşısında yüceltmıştır.

Jean Pierre Léaud’un Truffaut’nun çocukluğunu canlandığı “Antoine Doinel” karakterinin yetişkinler dünyasına olan yolculuğu filmin başından sonuna kadar geçen olaylar silsilesine yön verirken, bir çocuğun kendini var etme mücadelesi üzerinden Fransız toplumuna karşı eleştirel bir tavır icra edilir. Filmin özünü oluşturan realist yaklaşım, baskıcı eğitim sistemine kafa tutan Antoine’ın ev-okul-sokak üçgeni içinde hayatı anlamlandırma mücadelesinin dolaysız bir şekilde yansıtılmasını sağlar.



Şekil 34. Antoine’ın yaşadığı evden bir görünüm, 400 Darbe, 1959

Antoine’ın ailesiyle yaşadığı ev oldukça köşk ve karamsardır. Mutsuz bir kadın olan annesi, sürekli üvey babasıyla kavga etmektedir, dolayısıyla evde kaos hali hakimdir. Sekiz ya ına kadar anneannesiyle yaşayan ve onun vefatından sonra ailesinin yanına dönmek zorunda kalan Antoine ebeveynleri tarafından gerçek anlamda bir sevgi ve ilgi görmemiştir. Hayatındaki hiçbir yetişkin kişi ile gerçek ve derin bir diyalogu olmayan Antoine köklenme sorunu yaşamaktadır. Annesinin   vey babasını aldattığını, onu bir başkasını sokak ortasında öperken görerek   ğrenen Antoine annesini zihninde öldürür (gerçekten okula gidemediğı gün için annesinin öldüğü yalanını söyler). Aile içinde yaşadığı ahlaki travmalar Fransız toplumundaki

geleneksel aile kavramının anlamını yitirilişini vurgular niteliktedir. Antoine'ın, mutfağın yanındaki küçük koridorda, yıpranmış döşegün üzerinde uzanıp (kendine ait bir odası yoktur) saatlerce Balzac okuması dışında eviyle hiçbir bağı yoktur.



Şekil 35. Baskıcı eğitimi vurgulayan mekânlardan biri olan okulda, hocası tarafından cezalandırılan Antoine, 400 Darbe, 1959

Baskıcı kuralları olan eğitim sistemi ise filmin ilk sahnelerinden biri olan sınıf mekânında, öğrencilere karşı öfkeli ve sert davranan öğretmenin görünümünde tezahür etmiştir. Baskıcı bir sistemin hüküm sürdüğü okul ortamı Antoine ve film boyu ona eşlik eden yakın dostu Rene için oldukça can sıkıcıdır. Antoine biteviye bastırıldığı bu mekânlarda kendi benliğini gerçekleştirememekte ve bu durum onu bu mekânların dışına, sokaklara ve eğlence mekânlarına iter. Antoine belki de benliğini gerçekleştirmek, toplumda varolduğunu hissetmek için sürekli yalan söyler, bazen de hırsızlık yapar.



Şekil 36. Antoine ve Rene baskıyı temsil eden okul ortamından kaçıp şehirde vakit geçirirler/
400 Darbe, 1959

Antoine'ın yakın dostu René de travmatik aile yapısı konusunda neredeyse Antoine ile aynı kaderi yaşamaktadır. Maddi durumu Antoine'dan daha iyi olan René evinde, aile fertlerinin denetiminden uzak korunaklı odasında kendi dünyasını yaratmıştır. Antoine'ın evinden kaçtığı bölümde onu evinde misafir eder. Oldukça büyük olan evlerinde neredeyse hiç karşılaşmadığı alkolik annesi ve at yarışı düşkünü babası ile yaşayan René'nin yaşamı, manen parçalanmış olan aile yapısıyla yeniden toplumsal bir tartışmayı gündeme getirir.



Şekil 37. René'nin odasında, babasının atlara olan ilgisinin bir yansıması olarak, oldukça büyük oyuncak bir at bulunmaktadır/ 400 Darbe, 1959

Antoine ile aynı varoluşsal mücadeleyi veren René kentin sokaklarında ona eşlik eder. “Şehir onlara özgürleştirici bir eğitim sunar. Truffaut'nun çocukken bildiği mekânları kutlarlar” (Greene, 2004: 248).

Filmde iç mekânlarla kent mekânları, temsil ettikleri üzerinden bir karşıtlık içindedir. Truffaut mekânlar arası bu karşıtlığın ifadesini güçlendirmek için müziği kullanır. Antoine evinden ayrılıp, sokağa adımını attığı an neşeli bir müzik sahneye eşlik eder. Bu, Paris sokaklarını kendince macera dolu bir oyun alanına çeviren Antoine için şehirdeki cazibeyi ve neşeyi temsil etmektedir. Eve döndüğünde ise müzik kesilir. Mennel'in 400 Darbe ile ilgili şu tespiti bahsedilen karşıtlığı destekler

niteliktedir: *400 Darbe*, iç ve ev mekânlarındaki insani dramayla aşkı manipüle eden şehrin dış bağlamı arasındaki gerilimi özgüler (2008: 67).

Kent mekânında karmaşa hâkimdir. Modern kültürün bir yansıması olarak kentte hayat hızlı akmakta, birbirinden habersiz yüzlerce kişi bu dinamizmin içinde oradan oraya yürümekte ya da koşmakta ve kimse etrafında olan biteni umursamamaktadır. Antoine ve René okuldan kaçıp şehirde özgürce gezebilmekte, kimse onları sorgulamamaktadır.



Şekil 38. Okuldan kaçan Antoine ve René Paris sokaklarında, *400 Darbe*, 1959

Bu durum, mekânın dinamizmi içinde adeta kaybolan modern insanın “bireyselliğini” temsil eder. Walter Benjamin’e göre mekânları deneyimleyen yüzlerce insanın habersizce karşılaşması, şehir mekânını cazip kılan unsurdur. Ünlü sosyolog George Simmel ise bu duruma farklı bir açıdan bakar ve mekândaki bu kontrolsüz etkileşimlerin bireyi yabancılaşmaya ve dışlanmaya ittiğini savunur.

“*Şehir dil haline gelmiş bir söylevin ta kendisidir.*” Roland Barthes Yeni Dalga filmlerindeki şehir mekânının, hele ki 60’lar Paris’inin, geçirdiği modernizasyon neticesinde tartışılması zaruri bir unsur oluşunu ve şehri anlamının onu deneyimlemekten geçtiğini şu şiirsel ifadelerle anlatmaya devam eder: “*Şehir sakinlerine konuşur, biz şehrimizi konuşuruz, kendimizi içinde oturarak, etrafında dolanarak, ona bakarak kendimizi bulduğumuz şehri.*” (Stark, 2012: 3). Şehirde dolanan, mekânı ve mimariyi deneyimleyen bu figür erken modernizm ile tanışılan “*flaneur*”den başkası değildir. “*20.yy filozofları, Walter Benjamin, Michel de Certeau,*

Henri Rousseau, Roland Barthes ve Henri Lefebvre sokak mekânını ciddi bir sorgu konusu olarak benimsemişlerdir.” (Stark, 2012: 4)

3.6. Cléo 5’ten 7’ye / Agnes Varda, 1962

1962 yılında Yeni Dalga akımının tek kadın yönetmeni Agnes Varda’nın auteurlüğünü yaptığı “Cléo 5’ten 7’ye” (*Cléo de 5 à 7*) filminde, 19. Yüzyılda Baudelaire’in tanıttığı “*flaneur*” kavramı –alışılanın aksine bir kadın olan- Cléo karakterinde vücut bulmuştur.



Şekil 39. "Cléo Beşten Yediye" (*Cléo de 5 à 7*) filminin sinema afişi

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9o_Be%C5%9Ften_Yediye

Film, kameranın Parisli bir şarkıcı olan Cléo’nun gelecek kaygısıyla gittiği falcının tarot kartlarını yakından çekimiyle başlar. Kameranın masayı tepeden görüntülediği bu sahne filmin renkli olan tek bölümüdür, saatin tik-tak sesi sekansa eşlik eder. Falcı Cléo’ya hayatıyla ilgili bazı doğru bilgiler verir ve ardından kötüye işaret eden kartlardan bahseder. Cléo kanser şüphesiyle biyopsi sonucunu beklemektedir ve falcı hastalığıyla birlikte film boyunca olacak olanları öngörür. Karakterler kadrage alındığında sekans siyah beyaza döner. Cléo büyük bir hayal kırıklığıyla Falcının odasından ayrılır ve müzik eşliğinde merdivenlerden inmeye başlar. Sokağa çıkmadan evvel duvarlarda karşılıklı duran aynalardan birinde kendine bakar, kederi bir anda silinmiştir. Genç ve güzel kadın özgüvenli bir tavırla içinden şu

sözleri söyler; “Çirkinlik ölümün farklı bir şekli. Güzel olduğum sürece yaşıyorumdur”.



Şekil 40. Cléo'nun sokağa çıkmadan evvel kendine baktığı ayna/ Cléo 5'ten 7'ye, 1962

Varda bu sahnede, Cléo karakterinin korkularına karşı direnişini gözler önüne serer. Yaşadığını kanıtlar gibi aynaya bakan ve varoluşunu güzelliğine bağlayan Cléo'nun görünüşü yansıma yoluyla çoğalır, yaratılan sonsuzluk hissiyatı Cléo'nun fikrini desteklemektedir. Yardımcısı ile buluştuktan sonra birlikte bir şapkacıya giren Cléo'yu yeniden aynalar karşılar.

Aynaların yüzeyleri iç mekânı parsellere böler ve Cléo mekândaki estetik olan yegâne varlık olarak yansılarda ön plana çıkar. Kendi güzelliğiyle baş başadır. “Estetik” onu modern hayatın endişelerinden koruyan en güçlü mefhumdur. Cléo dükkânın içerisinde şapkalara bakarken kamera camın ardından yani dış mekândan içerisini görüntüler. İç mekânı apaçık gösteren cam malzemenin yüzeyinde bir anda sokak yansıması gözlemlenir. Varda cam yüzeyin yansıma özelliğini kullanarak onu güçlü bir metafor haline getirir ve sekansın anlamsal içeriğini güçlendirir. Stark, dükkânın vitrin camındaki bu yansıma oyununun mekân ve karakter ile olan diyalogunu şu sözlerle yorumlar;

“Sahnenin çoğu iç mekânda çekilmişse de, Varda kamerayı cam pencerenin dışına yerleştirir, böylece ortaya şehrin yansıması çıkar. Bu çekimlerde, dışarıdaki dünyanın yansımaları ile Cléo’nun görüntüsü üst üste biner ve aynı mekânı kaplıyormuş gibi görünürler; fakat mekânsal olarak modern toplumun akışı, Cléo’nun narsistik, iç dünyasının karşısında, dışarıda konumlanır.” (2012: 35)



Şekil 41. Şapka dükkânının vitrin camı: ilk fotoğrafta iç mekândaki Cleo görünmektedir, ikinci fotoğrafta ise aynı camda sokağın yansıması belirir. / Cléo 5’ten 7’ye, 1962

Cléo filmde bir yere gitmek ya da sokaklarda gezintiye çıkmak için sık sık arabayı tercih eder. Agnès Varda, bir flaneürün yürüme eylemi ile gerçekleştireceği düşünsel deneyimi, araba ile seyahat ederek de pek tabi gerçekleştirebileceğini savunur. Filmde ise her iki eylem de ayrı ayrı deneyimlenir. Fakat Varda, araba ile Paris’in bir haritasını çıkarmayı ve geniş açılardan kenti göstermeyi amaçlar. Cléo film boyu kendi kullanmadığı araçlarda mekânları deneyimler, modern kentin içerisinde mesafeler arası kısılır, kontrol edilemez hareket ön plana çıkar.



Şekil 42. Cleo ve yardımcısı, kadın şoförü olan bir taksiye binerler. / *Cléo 5 à 7*'ye, 1962

Kristen Ross'un modernitenin hâkim olduğu bu dönemde “mucizevi bir obje” olarak gördüğü otomobil (1995: 55), kişinin toplumdan fiziki anlamda kopmasını sağlamaktadır. Ona göre sert kabuğuyla içindekileri çepeçevre saran otomobil yeni bir iç mekân yaratır, kişiyi modern kentin kargaşasından ve toplumdan ayırır. Cléo kentte araba ile gezintiye çıkarken sürekli etrafı gözlemler: binaları, insanları ve doğayı. Eve gidene kadar geçen süredeki diyaloglar içeriği yönüyle önemlidir. Toplumsal ve politik konulara sık sık değinen Varda filmde, taksi şoförlüğü gibi “zor” bir mesleği kadının icra edişini sahneler ve arabada geçen sekansa bu konu üzerine kısa diyaloglar yerleştirir. Üstelik dönemin politik durumlarından biri olan “Cezayir Sorunu” da filmin muhtelif yerlerinde kısa diyaloglar ile eleştirilir. Filmde aralara serpiştirilmiş bu küçük diyaloglar Cléo'nun yaşamından küçük bir kesit sunarken 60'ların Paris'ine de ışık tutar.

Cléo'nun evi geniş, aydınlık ve baskın beyaz rengiyle (film siyah beyaz olduğundan açık tonda farklı bir renkse bile sekanslarda beyaz görünmektedir.) oldukça dikkat çekicidir. Mekânda “Barok Stili”, “İngiliz Stili” (Georgian dönemi) ve “Thonet Stili” mobilyalar ile 18. ve 19. yüzyıla gönderme yapılır.



Şekil 43. Cleo'nun gösterişli ve Barok stilinde tasarlanmış yatağı. / Cléo 5'ten 7'ye, 1962



Şekil 44. Sehpanın önünde, kuğu boynu taç süslemesiyle, Georgian Dönemine ait bir İngiliz mobilyası/ Cléo 5'ten 7'ye, 1962



Şekil 45. Yatak ile takım olan tuvalet aynası da Barok stilindedir. / Cléo 5'ten 7'ye, 1962

Beyaz, büyük bir kutuyu andıran bu mekânın içerisindeki geleneksel dönem ahşap mobilyalar ayırık görüşleriyle modern kimliğin yanı sıra postmodernizmin eklektik duruşuna işaret eder. Varda aynı zamanda, geleneksel dönem ile modern dönemin üslup açısından ne denli zıt ve farklı olduğunu gözler önüne serer: bir tarafta duyguları uyaran gösteriş diğer tarafta ise mantıksal sadelik. Mekânın büyük bir bölümünde sınır bulunmamaktadır. Stüdyo hissiyatı veren bu evin mutfak ve banyo dışındaki tüm mekânları aynı ortamdadır. Yatak odasını çalışma alanından yahut spor alanından ayıran bir sınır yoktur. Bu belirsizlik hali mantıklı görünmese de modern dönemin hayata kattığı hıza uyum sağlamak için gerekli bir durumdur. Cléo kısa bir egzersizden sonra hemen dinlenmek için yatağına gider, ardından eve gelen çalışma arkadaşları ile bir anda piyano başına geçerler. Her şey oldukça seri halde seyreder. Cléo, ona ölümcül hastalığını hatırlatan şarkıdan sonra peruğunu aynanın kenarına takar ve siyah bir perdenin arkasında beyaz, uçuşan kıyafetlerini siyah bir elbiseyle değiştirir. Bu siyah elbise onun kederidir.

Zaman filmin bel kemiğidir, Cléo'nun akşamüstü 5 ile 7 arasında geçen "süre"de tahlil sonucunu beklerken varlığını sorgulayışı deneyimledikleri üzerinden aktarılır. Fakat bu süre adeta bir metafor gibi filmin içerisinde erir, Cléo mekana ait zamandan sıyrılır ve kendi deneyimi süresince Henri Bergson'ın tabiriyle heterojen zamanın içinde akışa kapılır. Tedirginlikle başlayan serüven bu güzel ve genç kadının bir flaneur olarak gezintiye çıkmasıyla yön değiştirir. Certeau'nun da dediği gibi

"Yürüme eyleminde bir retorik vardır ve şehirde yürümek bir telaffuz formudur; filozofa göre, "yürümek mekânı olmamaktır, yok olmanın belirsiz sürecidir. Kişinin kendisinde bir şey aramasıdır" (Sheringham, 2006: 225)

Şair ve bir şehir filozofu olan Charles Baudelaire'in 1863 tarihli *"Le Peintre de la vie Moderne"* (Modern Hayatın Ressamı) adlı eserinde tanıttığı *"flaneur"* kavramı 19. asırdan bu yana anlamsal olarak küçük bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşüm, erken ve geç modernist dönemlerinin şartlarına bakıldığında gayet anlaşılır

olmaktadır. Baudelaire, 19. yüzyıl flaneurünü “tutkulu bir izleyici” olarak tanımlamaktaydı. Sitüasyonistler ise bu eylemi “*dérive*” adı altında yeniden anlamlandırdılar. Baudelaire’in tanıttığı flaneur profilinin öncelikle eğitilmiş bir “erkek” olduğunu belirtmek önemli olacaktır (Cleo ise bir kadındır). Ona göre “*flaneur sürtme sanatının erbabıdır*” (Artun, 2004: 34). Bu “tutkulu izleyici” kentin sokaklarında bir nevi keşfe çıkar. “*En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder*” (Artun, 2004: 33). Üstelik bu aylaklığı yapacak kadar maddi rahatlığa da sahiptir, çalışmaya ihtiyacı yoktur. Kalabalıkların içerisine tebdili kıyafet girip, imgelerin (özellikle modern kent imgeleri) peşine düşen bu figür aslında bunu yaparak kendini, aksiyonun merkezine yerleştirmekte fakat aynı zamanda ondan ayrılmaktadır. Cléo’nun yaptığı da buydu. Yürürken biteviye düşünmekte, içsel dünyasıyla dışarıdaki gerçeklik arasında bağ oluşturmaktadır. Yahut Silverman’ın sözleriyle “*dış mekânın topografisi ile iç dünyanın hayali topografisi arasında bir köprü*” (1999: 82) kurmaktadır. Siyah elbisesiyle, sokakta yürürken kamera ona eşlik etmekte, sokağı onun gözünden görmektedir.



Şekil 46. Paris sokaklarında kadın bir flaneur; Cléo/ Cléo 5’ten 7’ye, 1962

Cléo sokakları arşınlarken zihninde gün içinde yaşadıklarına geri dönüş yaşar. Aklından geçenler kısa süreli sekansa yansır. Önce onun yeteneklerini küçümseyen besteci arkadaşını, ardından zamanı sembolize eden saati, ona yeterince vakit ayırmayan sevgilisini, batıl inançlarıyla onun hayatına müdahale eden asistanını ve saçlarını, belki de benliğini maskeleyen peruğunu hatırlar. Cléo’nun bu imgeleri zihninde belli mekânlara yerleştirışı ise oldukça ince bir detaydır.



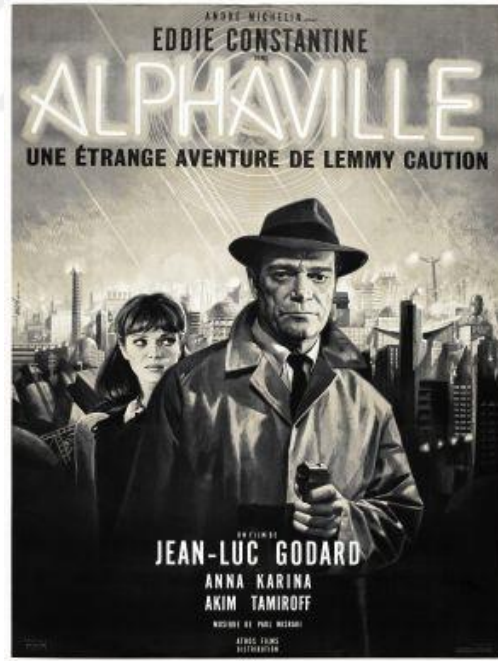
*Şekil 47. Yürüyüş esnasında Cléo'nun aklında oluşturduğu geçen imgeler. / Cléo
5'ten 7'ye, 1962*

Filmde içinde olduğu modern hayatın dinamizmine ayak uydurmanın ruhani yorgunluğunu yaşayan ve her şeye karşı bir korku duyduğunu itiraf eden Cléo, tüm bunların yanında yürüyüş boyunca bir yandan sağlık sorununu düşünmekte diğer yandan da kendi varlığını sorgulamakta yani benliğini keşfe çıkmaktadır. Bu yönüyle Cléo, 19. Yüzyılın flaneüründen ayrılır. Varda, 20. asrın toplumunda flaneürün sadece

sokaklarda artistik bir ilham yakalamak için gezmediğini, varlığını sorgulayarak hayattaki yerini araştırdığını ve bunu yaparken mekânı deneyimlediğini anlatır.

3.7. Alphaville: Godard'ın Distopik Dünyasının Mekânsal Tasviri

Yeni Dalga'nın öncü ismi ve bir sitüasyonist olan Jean-Luc Godard'ın 1960'lar boyunca Paris Kenti'ni politik bir sahne olarak görmesinin ardında de Gaulle ün baskıcı modern inkılapları, bunun neticesinde kültürel bir eğilim olarak baş gösteren Amerikalaşma ve kaçınılmaz olarak Fransız toplumundaki ayrışmalar yatmaktadır. Toplumda 1950'lerin sonunda görülmeye başlanan narsistik yaklaşımlar parçalanmayı beraberinde getirmiş, artık eski bir anlayış olan “toplum” bilinci yerini “birey” bilincine bırakmıştır. 1960'lı yıllarda geleneksel köklerin dağılışı ve mozaik toplumun yıkılışına şahit olan Paris Kenti Godard'ın filmlerinde teatral bir sahneye dönüşmüştür.



Şekil 48. *Alphaville, Lemmy Caution'ın Garip Bir Serüveni*/ Jean-Luc Godard, 1965

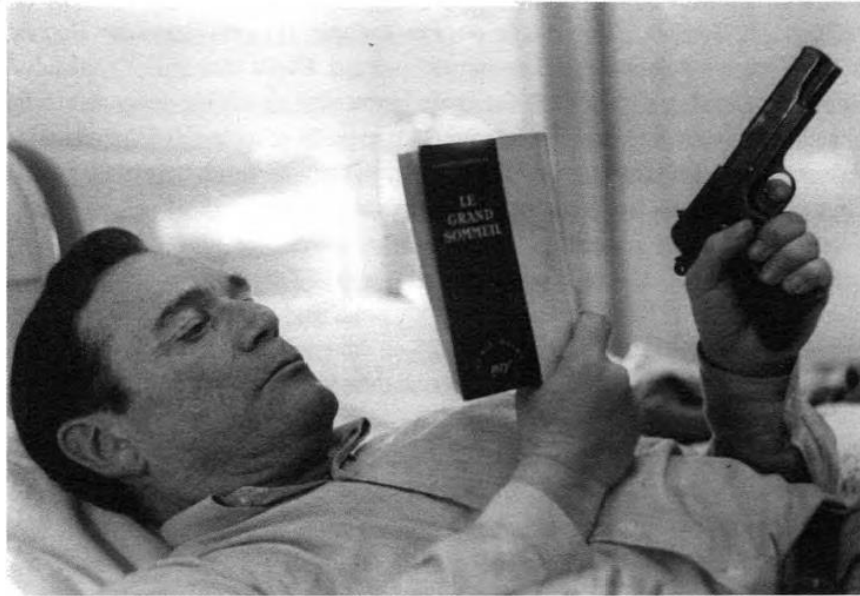
Kaynak: <http://www.beyazperde.com/filmler/film-87989/>

1965 yılında Jean-Luc Godard tarafından çekilen “*Alphaville, Lemmy Caution'ın Garip Bir Serüveni*” adlı bilim kurgu filminde, Paris'in karanlık, soğuk (film Ocak ve Şubat aylarında çekilmiştir) kent tasvirine, makinenin denetimiyle

çevrili iç mekânlara ve bu mekânlarda özenle seçilmiş mimari öğelere yer verilir. Godard distopik bir dünyayı fütürist bir anlayışla yorumlamış fakat bunu yaparken mevcut mekanları ve yaşanan zamanı kullanmıştır. Bu detay, korkutucu olanın gelecekte değil yaşanan dönemde var olduğunu vurgulamasıyla oldukça önemlidir.

“Alphaville ‘bilim kurgudur’, ama çok iyi bilim-kurguların çoğu gibi o da bilimin matematiksel mantığından çok şiirini, kurmacanın fantezisinden ziyade onun yaşanan güne uygunluğunu görmeyi tercih eder” (Monaco, 2006: 153).

Godard Lemmy Caution karakterini toplumun bir yansıması olarak idealize etmiştir. Bu karakter fütüristik filmlerden beklendiği gibi gelecekte yaşamamakta bilakis geçmişten, yaşanan döneme seyahat etmekte ve korkunç bir tezatlığın içinde Monaco’nun deyişiyle *“tutkulu aklın”* (*la raison ardente*) otoritesine karşı *“buz gibi şiiri”* (*la poésie glacée*) silah olarak kullanır. Filmde geçen diyaloglar kurguya şiirsel bir zemine oturtur.

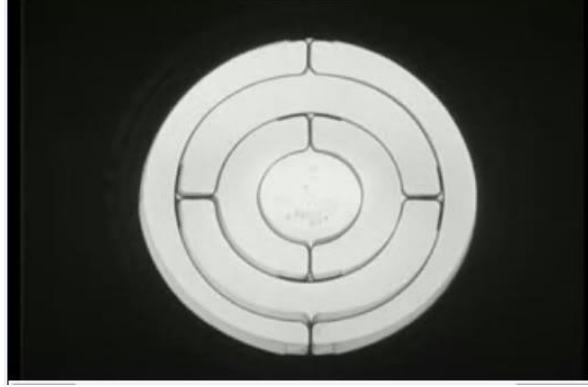


Şekil 49. Bir Elinde “Büyük Uyku” (*Le Grand Sommeil*) adlı roman, diğer elinde silah ile Lemmy Caution savaşa hazırlanıyor.

Jean-Luc Godard’ın özenle seçtiği iç mekânların ve Paris Kenti’nin dilini anlamak, filmin kendisini anlamlandırmak için elzemdir. Filmdeki diyalog ve imgelerin güçlü diyalogu ifadeyi kuvvetlendirmektedir. Filmin bu özelliği Adanır’ın

sinemayı temellendirdiği sözünü akıllara getirir; “Sinemanın kendini ifade yöntemi olan imgeler arası ilişkiler ve imge-söz ilişkileridir” (Adanır, 1986: 101) Sekanslarda kadraja özenle yerleştirdiği metaforlar oldukça dikkat çekicidir. Sembolik imajlar ve mekânsal unsurlar adeta filmin alt metnini oluşturur. Godard bu metaforları modern mekâna, faşist bir otoriteye ve onun dizginsiz mantığına atfeder ve imgeler üzerinden toplumsal bir eleştiriyi gündeme getirir. Filmde “Alpha-60” adlı bir bilgisayar tarafından sürekli analiz edilen toplum, Deleuze’ün denetim toplumu tezini akıllara getirir. Deleuze bir korporasyona dönüşmüş olan bu toplum tipini şu ifadelerle anlatır;

“Denetim toplumu açık ortamlardan, açık uçlu devrelerden oluşur. Sermayenin akışkanlığı, her mekânı, her insanı dijital ağlara eklemler. Artık protezlerimiz haline gelen 'akıllı' dijital cihazlarla, finans ağlarına olduğu kadar, iletişim ve enformasyon ağlarına bağlanırsınız. Ve bu ağları yöneten dev şirketlerin çalışanları olursunuz. Sürekli denetlenir ve gözetlenirsiniz.” (Artun, 2016: <https://www.e-skop.com/skopbulten/burokras-teknokras-artokras-br-sanat-yonetm-arkeolojs/2978>)



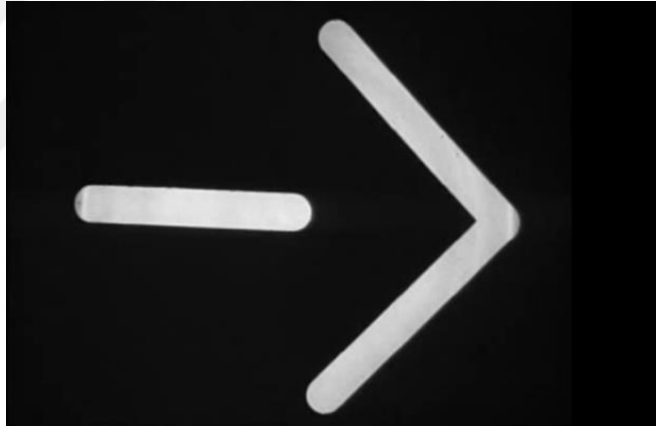
Şekil 50. Alpha-60 bilgisayarı/ Alphaville, 1965



Şekil 51. Alpha-60 sembolü/ Alphaville, 1965

Godard'ın filmin başından sonuna kadar yer yer kullandığı işaretler ise izleyicide algı yaratması yönüyle oldukça ilgi çekicidir. Bu işaretler Godard'ın kendi üslubuna uygun olarak filmde sekanslar arası anlık görünüp giden hareketli ya da hareketsiz görseller olarak yer alır: soyut imgeler, spontane atlamalar, çerçevenin içinden çıkan yanıp sönen ışıklar. Bir göstergeler kenti olarak kurgulanan Paris Kenti'nde bilgisayar'ın otoritesi bu imgelerle sürekli hissedilmektedir. Göstergeler insanlar içindir, bilgisayar onların yerine karar verir.

“Donuk, duygusuz, tatsız ve robotik ifadeler ok işareti ile vurgulanmaktadır. Ok doğru yol demektir. Seçim yapamamanın, özgür irade sahibi olamamanın ve determinizmin baskınlığının sembolüdür.” (El-Ghani, 2007: 10)



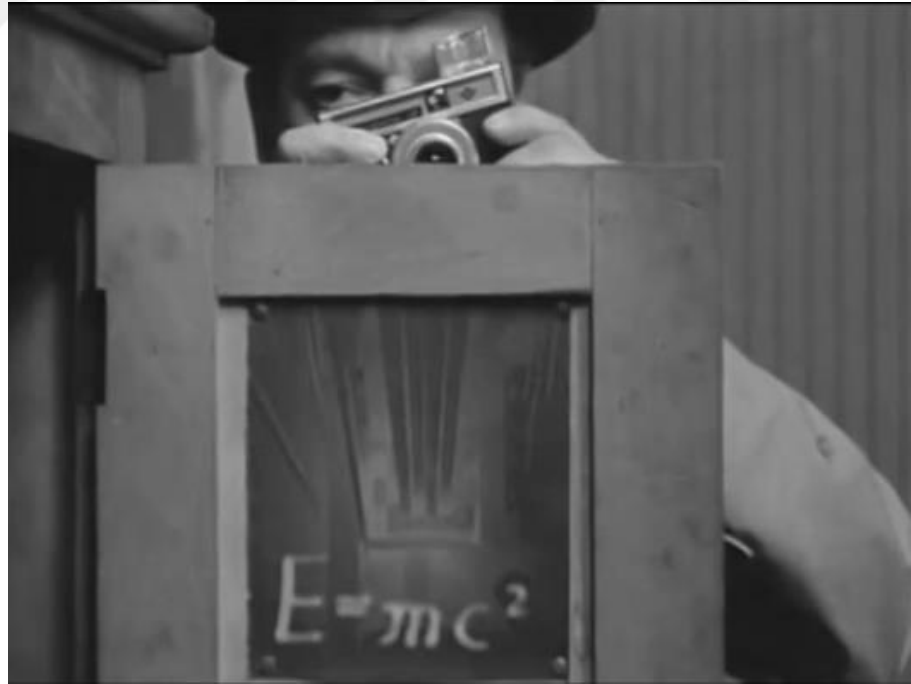
Şekil 52. Gösterge ifadelerinden biri olan ok işareti/ Alphaville, 1965

Bilgisayarın bir üst bilinç olarak insanlığa hükmedişi, onu yönlendirmesi ve bunu çok uzun bir süre yapmış olması toplumdaki düşünme potansiyelini düşürmüş ve onu sorgulayamaz hale getirmiştir. İnsanlık makinenin mantığına ve denetimine muhtaçtır. Karakterler arası diyaloglar şöyle dursun kişinin kendi kendine söylediği sözler dahi bilgisayar tarafından kodlanmakta ve denetim kendini sekansın içinde mors benzeri sinyal sesi olarak göstermektedir. Duygular otorite tarafından mantığın önünde yerle bir edilmiş ve yasaklanmıştır. “Aşk”, “vicdan” ya da “neden?” gibi ifadeler insanların artık unutmuş olduğu yasaklı, duygu dolu ya da sorgulayıcı ifadeler arasındadır. Sorgulamanın cezası ise ölümdür.

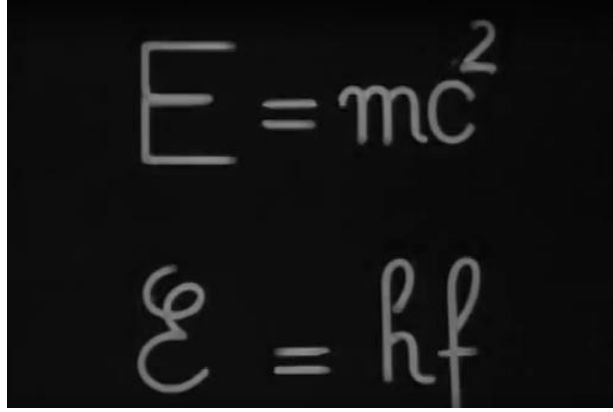
“1984 stili bir gözetim mekanizması ve Cesur Yeni Dünya metalaştırması ve pasifliği vasıtasıyla, Alpha 60 duyguyu, sanatı ve neredeyse tüm kültürü ortadan kaldırmıştır” (Mortice, 2015: <https://www.intjournal.com/thinkpieces/alphaville-is-50-after-modernism-lost-it-meaning-it-still-had-its-looks>).

Lemmy Caution’ın karşılaştığı duyuru panelinde *“sessizlik, mantık, ihtiyat”* kelimeleri dikkat çekicidir. Bu kavramlar ne olursa olsun insanların uyması gereken kurallardan bazılarıdır. Filmdeki muhtelif mekânlara iliştirilen ve bazen de siyah arka plan ile çerçeveyi saran ara sekanslarda görülen *“denklemler”* ise temsil ettikleri yönüyle oldukça dikkat çekici bir diğer semboldür.

“Denklem, dijitalleşme dönemini ve ileri teknolojik aletleri sembolize ediyordu. Denklem sadece seçimi sınırlamakla kalmıyordu aynı zamanda aksi yönde ilerlemenin düşüncesine korku ve delilik empoze ediyordu.” (El-Ghani, 2007: 10)



Şekil 53. Mekâna yerleştirilmiş bir denklem/ Alphaville, 1965



Şekil 54. Denklemler/ Alphaville, 1965

Filmde umutsuz, soğuk ve karanlık oluşuyla yaşamın karşısında dikilen Paris kenti, göstergelerle dolu bir yer altı dünyası olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Kent manzaralarında dikkat çeken modern mimari yapılar eleştirilmiştir. Bu tarz mimarlık anlayışına, şehrin düzenini ve estetiğini bozduğunu düşünerek, pek sıcak bakmayan Godard, filmde özellikle 1950’ler sonrasında meşhur olan brütalist mimariyi ve geniş cam yüzeylerin etkisini tedirginlik duygusuyla bağdaştırır. “Soyut ve anonim olan kent çevresinin hızlıca genişlemesi Paris’in kendisinin doğasını, kalitesini zorluyordu.” (Webb, 2014: 239).

Bir makine gibi işleyen ve süratle gelişen Paris Şehri, dinamizmin ve modern hayatın arka planını oluşturur. *İnşa edilmiş modern mekân, postmodern mekânın aksine esnek olmayan, sert, kalıcı ve müzakere edilemez bir mekân olarak belirlenmiştir* (Bauman, 2006: 25). Rasyonaliteyi ve mantığı temsil eden kenti görüntüleyen Godard, onu bir makine gibi idealize eden fütürist mimariye de bu yolla eleştiri getirir.

Mimariye tercüme edildiği şekliyle Alpha 60’ın dünyası, kolayca tanınabilen modernist mecazlar içeriyordu: uzun, pürüzsüz, sürtünmesiz, mermer salonlar. Sonsuz, tekrar eden dış yüzeyler. Pahalı, kesintisiz yer planları. Rasyonel, mantıklı, kaçınılamaz. Ve korkunç. (Mortice, 2015: <https://www.intjournal.com/thinkpieces/alphaville-is-50-after-modernism-lost-it-meaning-it-still-had-its-looks>)



Şekil 55. Florasanların ouşturduğu geniş perspektif ve modern mimarinin sert yüzü, (solda) Elektrik Yönetim Kurulu Binası (The Electricity Board Building) ve (sağda) Radyo Evi (Maison de la Radio) Alphaville, 1965

Tüketim kültürünün topluma yeni bir hiyerarşi getirişi, işçi ve orta sınıf mensubu halkı kentin dışına ötelemiştir. Kent merkezinde elit tabakanın kutladığı Amerikancı kapitalist anlayış, kentte modern ofis kuleleri ve modern yapılar olarak vücut bulmuştur. Alphaville gerçek mekanları dolaysızca ele almış, mekan üzerinden toplumsal, ekonomik ve politik bir eleştiriyi gündeme getirmiş ve bu yönüyle diğer bilim kurgu filmlerinden ayrılmıştır.

“Godard’ın sinematografi Raoul Coutard, Elektrik Yönetim Kurulu Binasını, Otel Sofitel’i, Le Scribe’i ve Radyo Evi’ni seçmişti. Bu seçimleri sadece araba geçişleri ve ofis odalarının florasanları ile aydınlanan karanlık otobanların uzun çekimleri için yapmıştı.” (Vince, 2016: <http://sensesofcinema.com/2016/feature-articles/alienation-alphaville-playtime/#fnref-26897-4>)

Modernizm, mekânlarda akan lineer çizgilerin oluşturduğu keskin ve mantıksal formlarda kendini var ediyordu. Godard bu mekânları özenle seçiyordu. Modern mekanlar yalnızca metafor olarak kalmıyor, filmdeki diyaloglarda eleştirel şekilde dile getiriliyordu. Lemmy Caution karakterine Alphaville hakkında ne düşündüğü sorulduğunda verdiği “Nerede olduğumu bilseydim, çok kötü değil.” cevabı bu diyaloglara bir örnektir. Caution karakterinin, kaldığı otel binasında ve ofislerde geçtiği uzun, kimi florasanla aydınlatılmış, sert köşeleriyle keskin bir perspektif oluşturan ve sonu olmayan bir yol gibi görünen koridorlarda, mekânda belirsizlik ve kaybolmuşluk halinin işlendiği görülür. Koridorlarda bulundan kapılar ise önlerinden geçildiğinde ait oldukları odanın müsait olup olmadığını Fransızca

“occupé” (dolu) ve “libre” (boş) ifadeleriyle sesli şekilde bildirir. Bu tip modern mekânların büsbütün kontrol edilebilir, öngörülebilir ve denetlenebilir oluşu toplum üzerinde hegemonik bir kontrol icra etmekte, böylece toplum kimliksizleşmeye ve tek tipleşmeye itilmektedir.



Şekil 56. Uzun, sonu gelmeyen koridorlar/ Alphaville, 1965

Natasha’nın sakince inmekte olduğu sarmal merdivenler, bireyin hissettiği yönsüzlük ve kararsızlığı, amaçsız bir hareketi, iradesiz bir yönelişi sembolize etmektedir. Kamera Natasha’ya merdiven boyunca - ve eksen etrafında dönerek - eşlik eder, sahne oldukça şiirseldir. Woolfok filmdeki sonu gelmeyen ofis koridorlarının, otel odalarının ve sarmal merdivenlerin “geçişken alanların yamaları” olduğunu söylemiştir (El-Ghani, 2018: 11).



Şekil 57. Natasha'nın inmekte olduğu sarmal merdiven/ Alphaville, 1965

Jean-Luc Godard, rasyonalite ve ileri teknoloji temelinde örgütlenen ve denetlenen modern mekanı filmin sekanslarında vurgular. Bauman'ın sözleriyle bu tip bir modern mekanın, “*eti çelik ve çimentodan, damarları demiryolu ve otoyol ağlarından*” (2006: 25) meydana gelir. Distopik filmlerde önemi indirgenemez unsurlardan olan mekan, politik ajandalarla biçimlenmektedir. Karamollaoğlu, Habermas'ın “*aydınlanma projesinin çöküşü*” üzerine savunduğu teze dayanarak distopyan filmlerin, aydınlanma projesinin çöküşünden duyulan korkuları ve aynı zamanda insanlığın umutlarını, arzularını yansıttığını vurgulamıştır (2012: 7). Alphaville'de bu umut ve arzu en başta Lemmy ve Natasha'nın arasındaki etkileşimde, edebi eserlerde ve toplu idam sahnesinde cezalandırılan insanların isyanlarında vuku bulur. Bununla beraber törensel bir üslupta gerçekleştirilen idam sahnesinin geçtiği mekan oldukça anıtsal bir kimlik taşımakta, olayın dehşeti uyarınca mekanın büyüklüğü ve mantıksal donukluğu gözler önüne serilmektedir.



Şekil 58. Toplu idam sahnesinin gerçekleştirildiği mekân/ Alphaville, 1965

Jean-Luc Godard'ın, kurumsal olarak modernizmin, geçmişini yok sayan; toplumu, kültürü ve yaşamı yeniden inşa etme arzusunun yıkıcı yönünü mekansal mesajlarla filme yerleştirmesi sekansların düşünsel yanını kuvvetlendirmektedir. Seyirciden mekanların yapısı ve formu üzerinden yaşamı sorgulaması istenir. Godard modern kültürün yozlaştırdığı hatta geride bıraktığı geleneksel mekânın eleştirisini ise mekanda vadesi dolmuş malzemeler ile “geçmiş”e atıfta bulunarak yapar.



Şekil 59. Henry Dickson'ın odasındaki Victoria Dönemi stilinde duvar kağıtları/ Alphaville, 1965

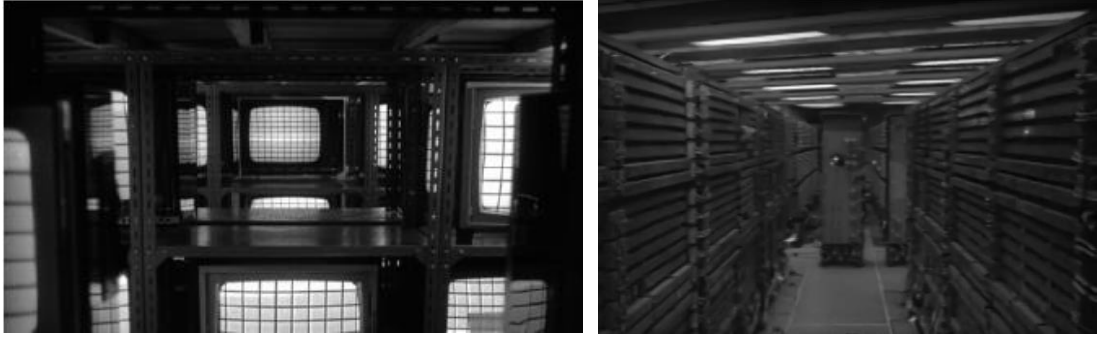
Caution'ın ziyaretine gittiği Henry Dickson'ın yaşadığı mekândaki duvarlar, Victoria dönemi stilinde duvar kâğıdı ile kaplıdır. Ne var ki duvarlar oldukça yıpranmış ve kirli görünmektedir. Sekansta sembolik bir unsur olarak imgeleşen duvar kâğıdı seyircinin zihninde eskide kalan, yozlaşmış ve ölmekte olan bir kültür ile bütünleşir. Mekânda malzemenin öne çıktığı diğer sahneler ise geniş perspektifleri ve büyük cam yüzeyleriyle oldukça dikkat çekicidir. Sokaktan bakıldığında geniş cam yüzeylerden içerisinin görülebilmesi bu şeffaf malzemenin mekânlar arasındaki iç-dış ilişkisini kökten değiştirdiğini gözler önüne serer. Geniş mekanların tavanlarını baştan sona aydınlatan parlak florasenlar ise yönlendirici dizilimleri ile geniş perspektifleri güçlendirmektedir.



Şekil 60. Geniş perspektifli iç mekânları aydınlatan florasenlar/ Alphaville, 1965

İnsanlığın yok oluşuna hizmet eden, mantıksal bir aygıt olan Alpha 60 sorgu sırasında Caution'ın ona yönelttiği bilmecedeki metaforu anlayamaz, Caution bu düşünceye karşılık verirse sistemin kendini yok edeceğini söyler. Alpha 60 metaforun içinde kendini kaybeder ve son sözleri filmin çekirdek fikrini bir kez daha gözler önüne serer;

“Şimdiki zaman korkunç, çünkü tersine çevrilemez... çünkü çelik gibi, zincirlenmiş, sabittir... Benim yapıldığım madde Zaman'dır... Zaman beni taşıyan bir ırmaktır... ama Zaman benim... zaman beni parçalayan bir kaplandır... ama ben de kaplanım... Talihsizliğimiz yüzünden, dünya bir gerçekliktir... ve ben... talihsizliğim yüzünden... ben, benim -Alpha-60.” (Monaco, 2006: 154)



Şekil 61. Dikdörtgen formları ve denetimi vurgulayan mekânlar/ Alphaville, 1965

Alpha 60 kontrolünü kaybettiğini insanların dengesini kaybedişinden anlarız. Arka planda akan bu cümlelere modern mimari yapılar eşlik eder. Kamera, Caution'ın makineler arasında dolanışını ve Natasha'yı kurtarmak için uzun koridorlardan, kendini kaybetmiş insanların arasından geçişini görüntüler. Mekânlarda klasizm döneminde mantıksal bir form olarak yüceltilen dikdörtgen formlara atıfta bulunulur. Kübist mekân dizginsiz mantık ve denetim ile bağdaştırılır.

Yeni Dalga filmlerinde geleneksel mekânlara zıtlık oluşturarak yer edinmiş bu modern ekol, akımın önemli yönetmenlerinden Éric Rohmer tarafından da irdelenir. Rohmer mekân mefhumu üzerine derin düşüncelere dalmış ve araştırmalara girmiş bir auteur olarak dikkat çeker. *“Mekânların organizasyonu, büyük Rohmerian fantezisi: Bir şeyler gerçekleşir ve onunla (mekânla) anlaşılabilir hale gelir”* (Baecque, 2014: 380). Aynı zamanda Rohmer birçok çalışmasında mevcut mimari eğilimleri yansıtmayı amaçlar. Ona, mimarinin neden ilgisini çektiği sorulduğunda Rohmer iki sebebi olduğunu belirtir ve ilkinin şu sözlerle açıklar: *“Klasik olmak istiyorum, ama aynı zamanda modern de olmak istiyorum. Ben zamanımızın mimarisini gösterme görevini üstlendim.”* (Baecque, 2014: 381).

“Entretien Sur Le Béton isimli” çalışmasında, 20. asrın mimarisinde devrimiyle boy gösteren Brütalizmin modern yaşamla, hareketle ve şehirle birleşimini sorgulayan Rohmer, modernizmi yermek yahut yüceltmek amacını gütmeksizin modern bir malzeme olan brüt beton üzerine akademik bir tartışmayı yirmi dokuz dakikalık bir belgesel konu eder. Çalışmada yer alan mekânlar Yeni Dalga filmlerinde konu edilmiş yahut eleştirilmiş mekânlarla aynı döneme ışık tutmaktadır. Dönemin

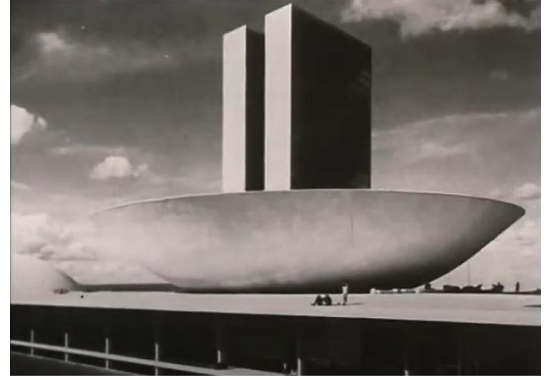
sinema sektöründeki mekânsal algıya alternatif bir bakış açısı yaratması yönüyle filmin araştırılması zaruri olmuştur.

3.8. Entretien Sur Le Béton: Dikey Mimarinin Plastığı

Éric Rohmer, mimarlık alanı için bir antoloji haline gelecek, mimar “Claude Parent”, mimar, kent bilimci ve estetik felsefecisi “Paul Virilio” ile mimarlık ve sanat tarihçisi “François Loyer”ın katılımıyla gerçekleşen “*Entretien Sur Le Béton*” (*Beton üzerine röportaj*) adlı çalışmayı 1969’da hayata geçirmiştir. Belgesel niteliği taşıyan bu röportajda alternatif bir mimarinin tanımını yapan ve savunan Claude Parent ve Paul Virilio’ya karşın, diyaloglar boyunca daha çok sorgulayıcı bir tavır takınan François Loyer, beton malzemenin fonksiyonları ve estetik üslubu üzerine yirmi dokuz dakika boyunca sohbet ederler.

Tarihsel olarak betonun doğuşu 19. yüzyıla tekabül etmektedir. Brütalist mimari ise 20. asrın ortasında zuhur eder. Sanayileşmenin, savaş sonrası toplumda meydana gelen bazı sorun ve ihtiyaçlara çözüm oluşu, mimariye de hiç şüphesiz yansımıştı. Artan nüfusun yerleşme ihtiyacı karşısında yatay mimari yetersiz kalmakta ve dikey mimariyle yer değiştirmekteydi. Yükselen yapılar için ise daha fonksiyonel, maliyeti düşük ve kuvvetli malzeme arayışı kaçınılmaz oluyordu. Üstelik kabuğa ve mekânlara modern duruşu bir kıyafet gibi giydirmesi, 20. asırda duyulan estetik kaygıyı yani klasizmi yetkin şekilde bünyesinde taşıması bu malzemenin en asri görevlerinden biri olacaktı. Bu malzeme hiç şüphesiz brüt betondur.

Film, döneme damgasını vurmuş, brütalist mimari eserlerin seri şekilde geçen görselleriyle başlar. İlk görsel Fransız modern mimarinin öncü isimlerinden Le Corbusier’in 1960 tarihli “*Sainte Marie de la Tourette*” adlı eserine aittir. Ardından sırasıyla: Oscar Niemeyer’in Brezilya Ulusal Kongresi, Affonso Eduardo Reidy’nin Modern Sanat Müzesi, Vittoriano Vigano’nun İtalya’daki Marchiondi Spagliardi Enstitüsü, Eero Saarinen’in TWA Havaalanı, Kenzo Tange’nin Kagawa Hükümet Konağı, Frank Lloyd Wright’ın Şelale Evi ve programın katılımcılarından olan Claude Parent’un Sainte Bernadette du Banlay Binası gelmektedir.



Şekil 62. (Solda) Sainte Marie de la Tourette- Le Corbusier, 1960

Şekil 63. (sağda) Brazilya Ulusal Kongresi/ Oscar Niemeyer, 1960

Kaynak: *Entretien Sur Le Béton*, 1969



Şekil 64. (Solda) Modern sanat müzesi, Affonso Eduardo Reidy, 1955

Şekil 65. (sağda) Marchiondi Spagliardi Enstitüsü, Vittoriano Vigano, 1952

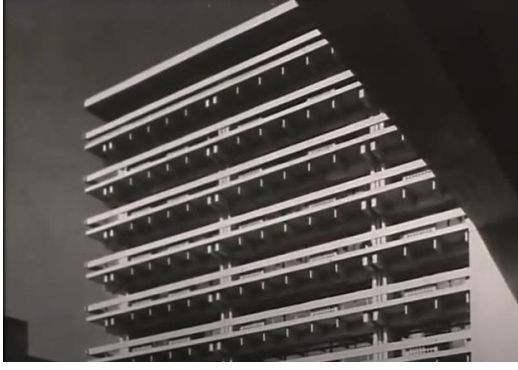
Kaynak: *Entretien Sur Le Béton*, 1969



Şekil 66. (Solda) Pier Luigi Nervi, Palazzetto Dello Sport- 1957

Şekil 67. (sağda) TWA Havaalanı, Eero Saarinen, 1962

Kaynak: *Entretien Sur Le Béton*, 1969



Şekil 68. (Solda) Kagawa Hükümet Konağı, Kenzo Tange, 1958

Şekil 69. (sağda) Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1939

Kaynak: *Entretien Sur Le Béton*, 1969



Şekil 70. Sainte Bernadette du Banlay, Claude Parent – 1966

Kaynak: *Entretien Sur Le Béton*, 1969

Claude Parent beton malzemenin nasıl kullanıldığını bizzat inşaat ortamında anlatır, iskelet sistemi ve betonun dayanımı üzerine kısa açıklamalı bir giriş yaptıktan sonra asıl oturum başlar. Masanın bir yanında Paul Virilio ve Claude Parent diğer yanında ise François Loyer ve moderatör oturmaktadır. Parent ve Virilio, kütle, devamlılık, sıkıştırma, karşıtlık fikirlerini ve malzemenin yüzey özelliklerini yüceltmektedirler. Nevers'deki Sainte Bernadette Kilisesi betonun bu özelliklerini açıkça gösteren örneklerden biridir.

Roma mimari geleneğinde de görülmüş olan betonarme ve metal malzeme birlikteliği gelişim göstermiş, kiriş kolon sistemi sayesinde betonarme mimaride formel çeşitliliği sağlamıştır. Anatole de Baudot tarafından inşa edilen ilk betonarme kilise olan Saint-Jean de Montmartre Kilisesi, betonun üstün yapısal özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Güçlendirilmiş betonarme ile tasarlanan nervürlü tonozları taşıması gereken kalın duvarların yerini ise kullanılan çağdaş yöntemler sayesinde daha ince duvarlar almıştır. İç mekânda oldukça geniş bir perspektif oluşmaktadır.

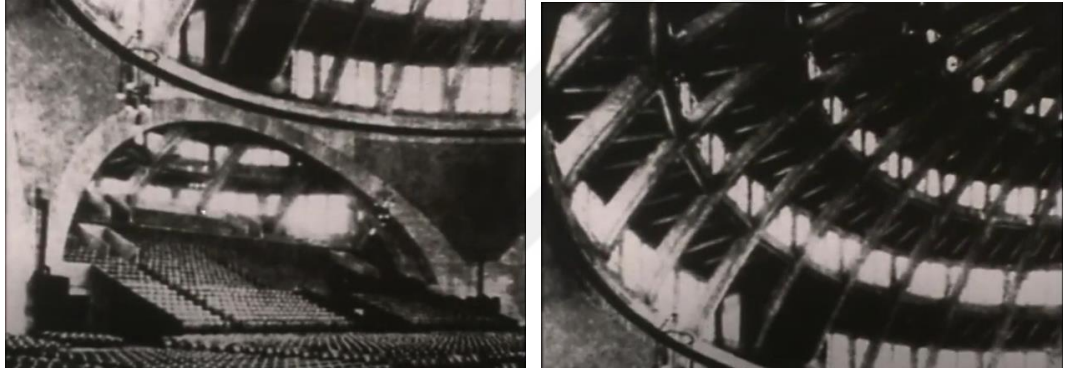


*Şekil 71. Saint Jean de Montmartre Kilisesi'ne ait bir iç mekân görünüşü./ Entretien
Sur Le Béton, 1969*

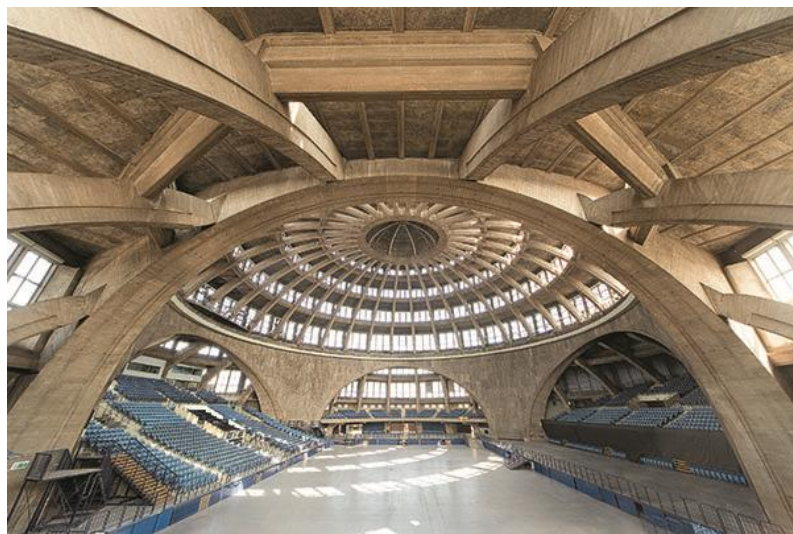


Şekil 72. Saint Jean de Montmartre Kilisesi'nin nervürlü tonoz detayı./ Entretien Sur Le Béton, 1969

Filmde Max Berg'in Breslau'da 1913'te yapımını tamamlamış olduğu Centennial Hall binası iç mekân görselleriyle belgelenir. Moderatör betonun, ilk defa kubbelerde ve gövdelerde görülmeye başlanan bir ölçüye dönüştüğünü vurgular. Bu malzeme ortalama bir fabrikasyon süreci ile alışılmışın dışında, yeni bir mimari oryantasyonu yaratmayı başarmıştır. Alman mimar Max Berg'in UNESCO Dünya Mirası seçilen bu tarihi yapısı, beş adet geniş pencere ve zarif, eğimli kubbeyi destekleyen devasa beton kemerleri ile çevrili açık bir kat planına sahip oluşuyla dönemin dünyadaki en büyük betonarme yapısı idi.



Şekil 73. Centennial Hall/ Max Berg, 1913/ Entretien Sur Le Béton, 1969



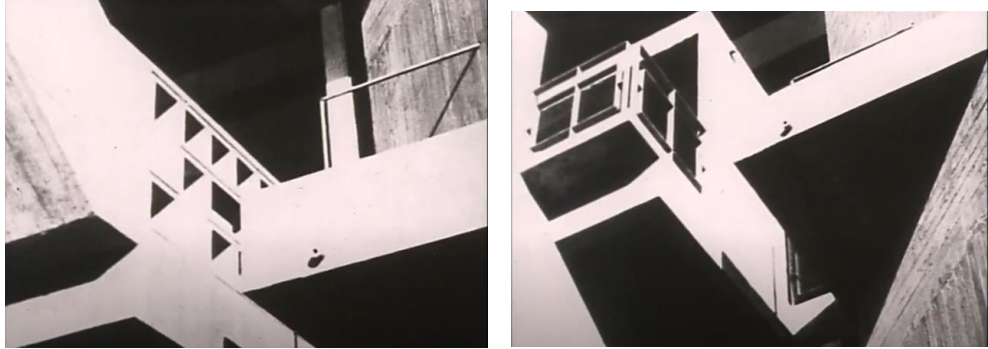
Şekil 74. Centennial Hall'ın günümüze ait bir görünüşü./ Max Berg, 1913

Kaynak: <https://blogs.getty.edu/iris/keeping-it-modern-in-poland-the-conservation-of-max-bergs-centennial-hall/>

67 metreyi bulan serbest duruşlu kubbesi 20. asrın başlarındaki modern mimari anlayışında devrimsel bir etki yaratmıştır. Beton malzemenin bu denli geniş bir kubbenin tasarlanışına katkısı indirgenemeyecek bir önem arz etmektedir.

Beton malzemenin mimariye girişi ve fonksiyonel gelişimi oldukça hızlı olmuştur. Parent, betonarmenin ilk dönemlerdeki sempatik tarafını bu duruma bağlar. Onun için beton malzemede evrimsel bir süreç mevcut değildir. Bütün problemler bir anda meydana gelmiş, mimar ve mühendisler bu problemlere aynı zamanda çözüm aramışlardır. Prefabrikasyon, montaj, betonda devamlılık, gövdeler, betonun analitik iletimi... Parent durumun ilginçliğini vurgular. Ona göre bu üslup, sanki geçmiş hiç yokmuş gibi kullanılmıştır. Virilio ise betonu plastik malzemeye benzeterek konuya enteresan bir tanjant açar;

“Plastik keşfedildiğinde betonun (önceden) plastik olduğunun farkına vardık. Plastik, hafif ve konsantre olmasından ötürü sonsuz bir hareket ve sirkülasyon olasılığı yaratamaz. Fakat beton ile bunu yapabiliyoruz. Bu durum betonun, kapasitesi yüksek bir materyal olduğunu izah ediyor.” (Virilio, 1969)



Şekil 75. Değirmen Sahipleri Derneği Binası, Le Corbusier – 1954/ Entretien Sur Le Béton, 1969

Le Corbusier ise bir plastik sanatçısıdır. Betonarmeyi estetik formlara sokabilmektedir. Şüphesiz ki Corbusier yüzeyi çok seviyor ve önemsiyordu. Betonarmenin soğuk, realist ve pürist duruşunun yanında corbusier bu malzemeyle mekanda akıl almaz bir lirizm yaratıyordu. Değirmen Sahipleri Derneği Binası bu üslubu ifade etmek için uygun bir Corbusier yapısı olacaktır. Le Corbusier hem iskele

efektini (*L'effet d'échafaudages*) hem de kapasite efektini (*L'effet de capacit  s*) kullanmıştır.



şekil 76. Değirmen Sahipleri Derneği Binası ve “iskele efekti”, Le Corbusier – 1954/
Entretien Sur Le B  ton, 1969

Fransız klasizminin savunucularından olan Le Corbusier'nin mekânlara yansıttığı bu şiirsel üslup tasarımlarındaki mantığın ifadesi olan geometriye, fonksiyonalizme ve realiteye estetik bir cazibe katıyordu. Parent'a göre onun bu anlayışı betonun yüzeyini y  celtmekteydi. Doğal taç malzeme ile beton arasında bir karşılaştırma yaparak, modern bir eğilim olan br  tlizme gösterilen dirence sitem eden Parent, betonu tarifler ve metheder;

“İlk dönemde, beton yüzeyinin ayrı bir dünya olan ve taştan çok daha güzel, ona nazaran çok daha canlı olan bu materyalin gerçek güzelliğini görmeyi   ğrenememişlerdi. Beton m  kemm  l bir şekilde yaşlanır ve güzel atmosferlerde varolabilir: deniz kıyısı gibi. Beton renklendirilebilir, katmanlar haline getirilebilir. Betonun eskimesine, yaşlanmasına   şık olunur.” (Parent, 1969)



Şekil 77. Brütalist mimaride lirizm/ *Entretien Sur Le Béton*, 1969

François Loyer, Parent'un deyişiiyle betonun kalıplaşmış karakteri ve kazandığı devamlılık üzerinden yeni bir lirik mimarinin keşfedildiğini vurgular. Mekanda yaratılan bu romantizmin avangart sanat anlayışındaki romantizmden büsbütün farklı olduğu aşikardır. Onlar için “*estetik*”in manası değişmiştir. Virilio şu sözleriyle anlatılmak isteneni pekiştirir;

“Biz anti-estetikler için, “*estetik*” kavramı “işlevsellik” karşısında etkinliğini yitirmiş, önemini kaybetmiştir. Eğer mimaride bir estetizm varsa bu bir hacim içerisindeki insanların yer değiştirmesidir, bir yüzey veya bir materyal değildir. Bizim için lirizm şu şekilde çevrilebilir. Olağanüstü bir işlevselliğin önsezisiyle mimariyi yeniden icat etmek: Sidney Opera Binası gibi...” (Virilio, 1969)



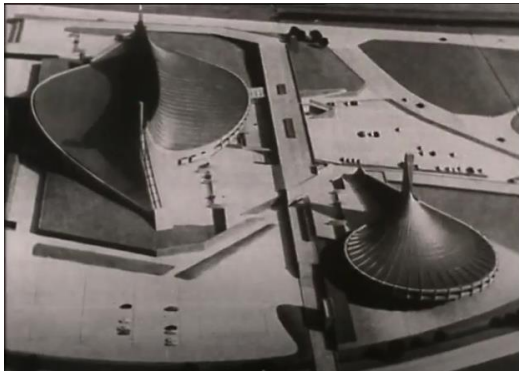
Şekil 78. Yapımına 1959'da başlanan, 1973'te bitirilen Sidney Opera Binası, Jørn Utzon/ *Entretien Sur Le Béton*, 1969



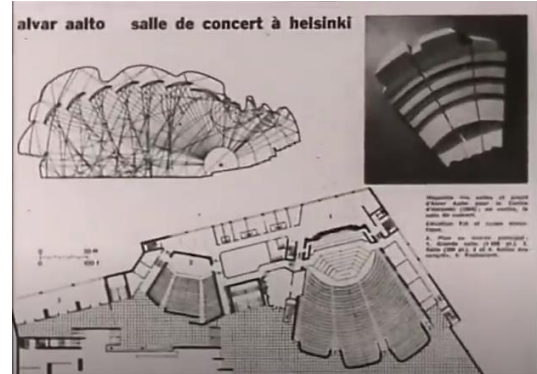
Şekil 79. Sidney Opera Binası, Jørn Utzon, 1959-1973

Kaynak: <https://www.aco.com.au/your-visit/concert-venues/sydney-opera-house>

Modern mimarideki lirizmi tanımlarken Kenzo Tange'nin "Olimpik Tesisi" yapısı üzerinden örnek veren Virilio, mimarın ortaya çıkardığı eserin romantik bir özgürleşme sağladığını söyler. Bu durum insan özünde yaşanmış bir maceraya dönüştür ve bu macera zeminlerde deneyimlenebilir. Betonun fonetik ve akustik ile de sıkı bir bağı vardır. Konser salonlarının mimarisi sesle meşguldür. Beton, iç mekânda akustik sağlanması için başvurulan işlevsel bir malzeme olmaktadır.

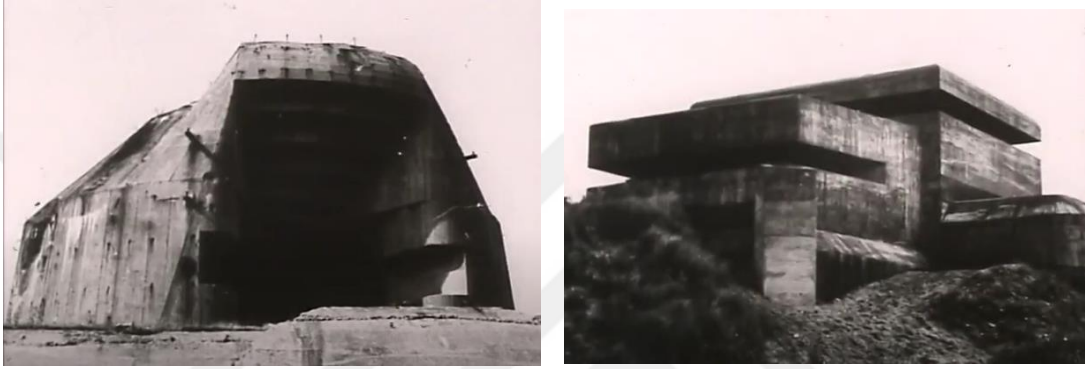


Şekil 80. (solda) Olimpik Tesis, Kenzo Tange, 1964/ *Entretien Sur Le Béton*, 1969



Şekil 81. (sağda) Finlandiya Salonu, Alvar Alto, 1962-1971/ *Entretien Sur Le Béton*, 1969

Malzemenin örtücü olma özelliği ise oldukça eski dönemlere dayanır. Bu konuda Virilio, “Block House” türündeki yapılardan bahseder. Betonarme olan bu yapıların birer “giyim mimarisi” olduğunu söyler: *“Bu mimari, ırkları örtmekle meşguldür.”* Eski dönemlerde kriptik (mahzen mezar) yapılarda gözlemlenen bu yapı tipi oldukça içe dönüktür. Bu tür mimarinin halen devam ediyor olmasının yanında üslubun artık içe dönük değil, aksine dışa dönük olduğu vurgulanır.



Şekil 82. Block House örnekleri / *Entretien Sur Le Béton*, 1969

Moderatör zaman zaman beton malzemenin dezavantajlarına yönelik görüş ve sorularını beyan eder. Şüphesiz ki Rohmer, betonarme üzerinden modernizme olan zıt görüşleri aynı potada eritmeyi amaçlamıştır. Moderatör betonun kapatıcı, sınırlayıcı yanını hatırlatır ve şu sözlerle devam eder;

“Betonda frapan olan onun statik ve kesin karakteridir. Aynı zamanda bu hasımsal -düşmancıl- bir durumdur. Beton ı ışık mimarisine karşı çıkar. Çünkü yılarca endüstriyel olarak kullanılmıştır.”



Şekil 83. Block House örneği/ *Entretien Sur Le Béton*, 1969

Oldukça eleştirel olan bu sözler Parent'un sert tepkisiyle karşı karşıya kalır. Parent için ışık mimarisi diye bir mefhumdan bahsedilemez. *“Işık belirli yollarla mimarinin içine girer. Bu yanlış bir şiirselliktir.”* (Parent, 1969)

Yeni Dalga sineması'nın adeta yerden yere vurduğu, eleştirdiği bu tip modern mekanlar dönemin çağdaş mimar ve estetik tarihçileri tarafından oldukça farklı algılanıyordu. Onlar için estetik, fonksiyonalizm karşısında açıkça anlamını yitirmişti. Farklı bir deyişle onların yarattığı yeni estetik kaygı kendini mekanlarda göstermekteydi. Yeni estetik, “mantık” idi.

Brütalizm, yapıya kattığı politik duruş ve pürist anlayışıyla mimaride devrim yaratmış, kimilerine göre dahiyane olan bu stil kimilerince oldukça sert eleştirilmiştir. Betonun sadık savunucusu olan modern mimar Claude Parent'un oturumun sonundaki tanımı, ardından sert ve vurucu bir toplumsal eleştiriye de beraberinde getirir;

“Beton gerçekliğin içindedir, aynı zamanda geleceğin oryantasyonunu barındırır. Beton uyarıcı bir materyaldir, taktığı, insanlığa kendini sunuşu gereği erkeksidir. Serttir, bir yaşamı vardır. Işıkla etkileşime girer. Bir varlığı vardır. Beton varlığını empoze eder. Yastıkların ve onları isabet ettirmenin dışında bir şeyin sevilmediği yüzyıllardaki insanların, beton gibi bir materyalle karşılaştıklarında,

endişe içinde kalacakları kesindir. Çünkü onlar cilalı, tatlı yüzeylere alışkındır. Bu yüzeyler onlara kötü bir şey yapmaz. Ve her an erişilebilirlerdir.” (Parent, 1969)

Modernizmin eseri olan bu mentalite Rohmer tarafından filmde adeta mekandaki bu çağdaş materyal üzerinden tanımlamakta, Yeni Dalganın eleştirel tavrıyla başbaşa kalmakta, belki de yüzleştirilmektedir. Mekanlara farklı bir pencereden bakabilme yetisini ortaya çıkarmaktadır. Ne var ki bu film üzerinden Rohmer’i modern mimari yanlısı olarak görmek anlamsız olacaktır. 1955 yılında, savaş sonrası ev krizinin dorukta olduğu dönemde, yazılan *“Felaketin Mimarisi”* (*Architecture d'Apocalypse*) adlı eserin ikinci bölümünde modernist eğilimler sonucu parçalanan kültür ve toplum bilincinden, çağdaş yapıların uyumsuz ve baskın duruşundan ve dikey yapılaşmadan sitem eden de Éric Rohmer’den başkası değildir. *“Aslan Burcu”* (*Le Signe du Lion*) adlı filminde ise Paris’in metalaşmasını eleştirir.

Rohmer gerçekte şüphesiz modern bir birey olmak istemekte fakat sosyo-kültürel kırılmanın yol açacağı zapt edilemez tehlikenin de farkındadır. Tıpkı Baudelaire’in 19. yüzyılda yaptığı gibi Rohmer de modernizm mefhumuna- ondan sıyrılarak- dışarıdan bakmakta, onu tanımlamaya çalışmakta ve bunu yaparken yalnızca yazıyı değil kamerayı da kullanmaktadır. Rohmer’e göre *“Maddeyle ilk elden etkileşime giren ve bu şekilde yaratan ressamdan ayrılan yönetmenin işi, “ikincil bir azledıştır” çünkü o daha önce var olan unsurları kullanır.”* (Anderst, 2014: 164). Bu azlediş sinemayı “gerçekliğin sanatı” olarak gören Rohmer’in üslubu olmuştur.

SONUÇ

Literatürde Sinema ve mekânın ilişkisi üzerine çokça yayın olduğu fakat mekânsal öğelerin derinliklerinde gömülü olan nedenleri yüzeye çıkarıp onların adreslendiği tarihi olaylara yahut oluşumlara yakından bakan ve onları sanatsal, felsefi ve politik açıdan irdeleyen Türkçe kaynakların azlığı dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda tarihin en vurucu olaylarından olan İkinci Dünya Savaşı sonrasında travmazite olmuş bir toplumun içerisinde yeşeren Fransız Yeni Dalga Sineması'nın yalnızca fiziksel mekânlarına değil, bu mekânların estetik, sosyo-politik ve kültürel arka planlarına odaklanan bu çalışma, literatüre disiplinler arası, kompozit bir araştırma kazandırmak amacıyla icra edilmiştir. Farklı alanlara ait bilgilerin aynı potada eritilerek oluşturulduğu bu çalışmanın bir diğer amacı da yalnızca iç mimari değil aynı zamanda tarihsel, felsefi mimari yahut sosyolojik bir araştırmaya da kaynak olabilmesidir.

Tarihsel süreçte kendini var eden - dolayısıyla bir tarihi olan- ve geçmişi tasvir eden, zaman, devrim ve derinlik birlikteliğinde zuhur eden sinema ve mimari, mekân kavramı söz konusu olduğunda aynı zemine oturur ve aralarında derin bir iletişim gerçekleşir. Mimari mekân gerçekliktir, sinema ise gerçekliğin yeniden azledilişi. Bu denklem oldukça önemlidir çünkü aralarında oluşan bu kuvvetli diyalog sayesinde “gerçeklik” mimari mekândan sinema mekânına aktarılır. Yeni Dalga Sineması'nın özellikle araştırılmasının sebebi de aslında bu bilginin temelinde yatmaktadır. Bu akımdaki yönetmenlerin önceliği, gerçekliği tüm güncelliğiyle yansıtmak, eleştirmek yahut belgelemektir. Yeni Dalganın babası sayılan Andre Bazin'in sinema hakkındaki görüşleri de bu bilgiyi desteklemektedir. Ona göre yönetmenin film içerisinde gerçekliği biçimlendirmesi ve izleyiciyi yönlendirmesi, modern sinemanın asıl amacını baltalamaktadır.

Modernizmin kültürel, sosyo-politik ve sanatsal unsurlara etkisi, amacı gerçekliği en saf hali ile aktarmak olan Yeni Dalga Sineması'nda, vurucu tezahürleriyle kendini göstermiştir. Zaman ve mekân boyutunda var olan filmlerde modern üslup sinematografik anlamda olduğu kadar anlatım dilinde de hissedilmiş, daha önce uygulanmamış yeni kuramlar geliştirilmiştir. “Auteur sineması” ve “kamera

kalem” (*camera-stylo*) kuramları Yeni Dalganın bu anlamda mihenk taşları olmuş ve bu doğrultuda geleneksel sinema kültürünün aksine anlatıma, yeni bir aktüaliteye ağırlık verilmiştir. Bu kuramlar sayesinde yönetmen, adeta bir yazıyı kaleme alır gibi film çekmekte, yani filmin tüm detaylarına üslubunu katmakta ve dönemin elle taşınabilen hafif kameralarıyla oldukça özgür kadrajları filme ekleyebilmektedir. Filmlerin anlatımını kuvvetlendiren en önemli unsurlardan biri de hiç şüphesiz “mekân”dır. Modern yapılarıyla ön plana çıkan Paris Kenti ve özenle seçilmiş iç mekânlarda hissedilen imgesel unsurlar, bazen eleştirel bir karşıtlık göstermiş bazense dönemin gerçekliğini tüm doğallığıyla yansıtmıştır.

Auteurlerin filmlerinde özellikle mekânlarla kurulan bağlar ve duygusal deneyimler ön plandadır. Bu düşünce İkinci Dünya Savaşı sonrası avangart bir oluşum olarak bilinen Cobra, İmajinist Bauhaus, Letrizm ve Sitüasyonist Enternasyonal gibi akımların oluşturduğu düşünsel birikimden ileri gelmiştir. Tüm bu akımların temsilcilerinin bir araya gelerek ve bu bilgi birikimiyle bir temel oluşturarak meydana getirdiği Sitüasyonist Enternasyonel ise film mekânlarında kuramsal etkisi en baskın olan hareket olmuştur. Yeni Dalga yönetmenlerinden Jean-Luc Godard da bir sitüasyonisttir. 1965’te distopik bir hayatı konu edindiği “*Alphaville*” adlı filminde modern bir akım olan “fütürizm” akımının etkileri göze çarpar. Filmin odak noktasında yer alan makine ve onun durmadan denetlediği toplum, Godard’ın eleştirdiği durumlardan yalnızca biridir. Erken modern dönemin ileri gelen şairi ve düşünürü Baudelaire’in mekânı deneyimleyen figür olarak tanıttığı *flaneur* kavramı ise zaman zaman karakterlerin mekânlar arası seyahat ederken içinde büründüğü bir kimlik oluvermiştir. Agnès Varda’nın Cléo 5’ten 7’ye adlı filmi alışılanın aksine kadın bir flaneur olan Cléo’yu izleyiciye tanıtır. Varda teknolojik unsurların “eski”nin yerini alışını ince bir dokunuşla filme yerleştirir ve Paris’in bir haritasını çıkarır. Bir diğer yandan postmodernizme evrilen estetik duruşun bir temsili Cleonun evinde gözlemlenir. Truffaut’nun 400 Darbe’sinde ise parçalanmış aile kavramı, dönüşen toplum yapısı ve modernitenin yeniden yapılandığı kültür ön plana çıkar. Zor bir çocukluk yaşamakta olan Antoine Doniel modern hayatın akışta olduğu Paris Kenti sokaklarında eğlenceli bir hayat sürerken ev ve okul gibi kapalı mekânların onun için oldukça karamsar ve otoriter etkileri mevcuttur. Mekânlar arası karşıtlık filmde vurucu şekilde işlenir. Modern mimarinin en önemli akımlarından brütalizm ise Éric

Rohmer'in beton üzerine röportaj adlı çalışmasında irdelenir. Oldukça öğretici olan belgesel niteliğindeki bu filmde bir masanın iki yanında oturan üçü mimar, estetik teorisyeni ve düşünür ve biri de sunucu olmak üzere dört kişinin beton malzeme üzerine entelektüel bir tartışmasını konu edinmektedir. Burada önemli olan betonun yalnızca fonksiyonel bir malzeme oluşunun savunmasından ziyade, kültürel bir dönüşüm yaşayan toplumun böylesi yalın, sert ve yüzeysel özellikleri ön planda olan bir malzemeyi karşılayışıdır. Mimari mekân oldukça entelektüel bir zeminde, kültürel, estetik ve fonksiyonel yönüyle irdelenir ve görüntüler bu sohbete eşlik eder. Yeni Dalga'nın bu kıymetli dört yönetmeni ve dört özel çalışması, tezin altyapısını oluşturan tarihi dönüm noktalarının, politik olayların ve estetik dalgalanmanın tezahürlerini somutlar nitelikli oluşuyla özellikle seçilmiştir. Çalışmanın, sinema mekânı üzerine yapılacak olan nice çalışmaya farklı boyutlar katabilmesi yahut yeni bir perspektif yaratabilmesi umut edilmektedir.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

Adanır, Oğuz (2003) Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Alfa Yayınları.

Adorno, Wiesengrund, Theodor (2001). "Culture and Administration" Şu kitapta: The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture. Londra: Routledge, s. 126

Anderst, Leah (2014). The Films Of Eric Rohmer: French New Wave To Old Master. New York: Palgrave Macmillan.

Artun, Ali (2010) Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş, İstanbul: İletişim Yayıncılık. s. 261-268.

Artun, Ali (ed. ve der.) (2003) Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm (Modern Hayatın Ressamı'na Sunuş), Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

Astruc, Alexandre (1948). "Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo" Şu kitapta: The French New Wave: Critical Landmarks. İngilizce çeviri: Peter Graham (İngiltere: Palgrave Macmillan / British Film Institute, 2009). Orijinal makale: L'Écran Française (Der.) Mart sayısı, s. 144

Atayman, İpek Elif (2019). Costa Gavras ve Politik Gerilim Sineması. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baecque, Antoine de (1998). La Nouvelle Vague: Portrait D'une Jeunesse. Paris: Flammarion.

Baecque, Antoine de, Noel Herpe (2016). Eric Rohmer: A Biography. (Fransızca'dan çev: Steven Rendall ve Lisa Neal). New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

Batchelor, David (1993). "The Liberty and This Order: Art in France After the First World War" şu kitapta: ed. Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood. Realism, Rationalism, Surrealism-Art Between the Wars. Londra: Yale University Press.

Baudelaire, Charles (1965) The Painter of Modern Life and Other Essays. (Çev. ve der: Jonathan Mayne). New York: Phaidon Press.

Bauman, Zygmunt (2006). Küresellesme: Toplumsal Sonuçları. (Çev: Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bazin, André (2011) Sinema Nedir?, (çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Berger, John (2006), *Görme Biçimleri*. (çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

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

Chtcheglov, Ivan (1953) "Formulary for a New Urbanism." Şu kitapta: Çev/ Der.: Ken Knabb. *Situationist International Anthology* (2006). Kanada: Breau of Public Secrets.

Debord, Guy (1957) "Report On The Construction Of Situations and On The International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action" şu kitapta: *Situationist International Anthology* (2006) Kanada: Bureau of Public Secrets.

Eisenstein, Sergey (1938). "Montage and Architecture." Şu kitapta: ed. M. Glenny ve R. Taylor, (Ed.), *Towards a Theory of Montage* (1991). 2. Cilt. London: BFI Publishing.

Fillion, Odile. (1997). *Life into Art, Art into Life: Fusions in Film, Video and Architecture*. Şu kitapta: (ed.) Penz Francois ve Thomas Maureen. *Cinema&Architecture*. London: British Film Institute, s. 119

Gildea, Robert (1997). *France Since 1945*. Oxford: Oxford University Press.

Girling, John (1998). *France: Political and Social Change*. London, UK: Routledge.

Greene, Naomi (2004) "Representations 1960–2004: Parisian Images and National Transformations," şu kitapta: (ed) M. Temple ve M. Witt. *The French Cinema Book*. Londra: British Film Institute, s. 247–55.

Jung, Carl Gustav (1960) "Le problème psychique de l'homme moderne." şu kitapta: *Problèmes de l'âme moderne*. Paris: BUCHET/CHASTEL, s. 166.

Kaçmaz Erk, Gül (2009). *Architecture in Cinema: A Relation of Representation Based on Space*. İngiltere: Lambert Academic Publishing.

Silver, Kenneth E. (1989) *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1925*. Londra: Thames and Hudson.

Kovács, András Bálint (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (çev. İbrahim Şener). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Kritzman, Lawrence ve Reilly, Brian (Ed.) (2006). *The Columbia History of Twentieth Century French Thought*. NY, USA: Columbia University Press

Lefebvre, Henri (2019) *Mekanın Üretimi*. (çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Mennel, Barbara (2008) *Cities and Cinema*. İngiltere, Amerika, Kanada: Routledge.

Mitry, Jean (1989) *Sinema Estetiği ve Psikolojisi* (çev. Oğuz Adanır). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Neupert, Richard (2002). *A History of the French New Wave Cinema*. Madison, USA: The University of Wisconsin Press.

Pallasmaa, Juhani (2008). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto Publishing.

Ragon, Michel (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*. (çev. Murat Aytaç Erginöz). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ross, Kristin (1996) *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge: The MIT Press.

Sheringham, Michael (2006) *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford University Press.

Silverman, Max (1999). *Facing Postmodernity: Contemporary French Thought on Culture and Society*. New York, London: Routledge.

Situationist International, “Definitions” (1958). (çev./ ed. Ken Knabb) şu kitapta: *Situationist International Anthology* (2006) Kanada: Bureau of Public Secrets.

Tarde, Gabriel (2012) “*Monadology and Sociology*”, ed./ çev. Theo Lorenc. Melbourne: Re-Press.

Tümer, Gürhan.(1979). *İnsan Mekan İlişkileri ve Kafka*. İzmir: E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı İşliği.

Webb, Lawrence (2014). *The Cinema of Urban Crisis: Seventies Film and the Reinvention of the City*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Williams, Raymond (1989). *Politics Of Modernism Against the New Conformists*. Londra: Verso.

2. Tezler

Beşışık, Gökçe (2013). *Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı*, Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Çakıcı, Gülçin (2007). *Suha Arın Belgesellerinde İnsan-Mekân İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi, Radyo Sinema Ve Televizyon Anabilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Deniz, Dilan (2010) Bir Avant-Garde Hareket Olarak Sitüasyonist Enternasyonal'in Çağdaş Sanata Etkisi. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İnce, Tahsin Erbil (2007). Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekanı Üzerinden İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Karamollaoğlu, Aslı (2012). Distopyan Filmlerde Mekân ve Zaman İlişkisi. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Özer, Yavuz (2013). Sinemasal Anlamanın Oluşumunda Mekânın Etkisi Ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekân Kullanımı. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Öztürk, Belis (2012). Sinemada Mekân Tasarımının incelenmesi: Bilim Kurgu Sineması Örneği. Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Rowling, James (2012). Deadly Deviations, Subversive Cinema: The Influence Of Hollywood Film Noir On The French New Wave. Ph.D Dissertation University of Southern California. College of Letters, Arts and Sciences, California.

Sever, Müge (2015). A Critical Review Of Literature On Space And Cinema. Yüksek Lisans. İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Sevilop, S. (2017) Sinemada Kurgusal Mekân Oluşumu Ve Yaratılan Mekânların Resimsel Estetiği. Yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Stark, Karly (2012). The Modern Flâneur: Representations Of Walking and Driving In French New Wave Cinema. University of California, College of Arts and Sciences, California.

Üngür, Erdem (2011). Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekân İlişkileri. Yüksek Lisans tezi. İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

3. Makaleler

Abd El-Ghani, Taher (2018). "The Conspicuous Past-Present Similitude In Godard's Alphaville" International Journal Of Social Sciences And Interdisciplinary Studies (IJSSIS), 3, 2.

Cairns, Graham James (2012). "Cinematic Phenomenology in Architecture: The Cartier Foundation, Paris, Jean Nouvel." Akademeia, 2, 1-8.

Muhammed, Kadir, Karadaş, Cağfer (2008). Ebü'l-Muîn en-Nesefî'ye Göre Allah ve Mekan. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 17 (1) , 245-262 .

4. Dergi

Artun, Ali (2009). "Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji." Sanat Dünyamız, (Bahar) sayı 110, s. 32-47

Baker, Ulus (2009). "Yılmaz Güney Sinemasının Bir Özelliği Üstüne." Modern Zamanlar Dergisi, Antalya, Sayı: 12, Ekim.

Gültekin, Metin (2007). "Charles Baudelaire ve Modernizm." Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 19, s.82-94

IS#1. (1988). "Tanımlar", çev: Nurdan Gürbilek, Defter (dergi), Nisan: 62.

5. Elektronik Kaynaklar

Artun (2012) "CoBrA" e-skop Dergi.: <https://www.e-skop.com/skopbulten/cobra/806> erişim: 14.04.2020

Artun, Ali (2016). Bürokrasi, Teknokrasi, Artokrasi: Bir Sanat Yönetimi Arkeolojisi. e- skop Dergi. <https://www.e-skop.com/skopbulten/burokras-teknokras-artokras-br-sanat-yonetm-arkeolojs/2978> erişim: 31.03.2020

Artun, Ali (2018). "Düzene Çağrı" Rejimi, André Lhote ve Türkiye'nin Sanat Tarihi. e-skop Dergi, sayı 12. www.e-skop.com/skopdergi/duzene-cagri-rejimi-andre-lhote-ve-turkiyenin-sanat-tarihi/3760 erişim: 18.03.2020

Cahiers du Cinéma (2020). https://en.wikipedia.org/wiki/Cahiers_du_cin%C3%A9ma erişim: 20.05.2020

Cannes 1968, Devrim Festivalde! (2017). erişim: 20.04.2020 <http://www.bakiniz.com/cannes-1968-devrim-festivalde/>

Considine, Liam (2015). "Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire." Tate Papers, sayı 24, Sonbahar <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire> erişim: 07.04.2020

Constant (1948) Manifesto. Çev. Leonard Bright. Reflex #1 Situasyonist international online. <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/manifesto.html> erişim: 02.05.2020

Debord, Guy (1957) Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action, (çev. Ken Knabb). Situationist international online. <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html> erişim: 18. 05. 2020

Deleuze, Gilles (1992). "Denetim Toplamları", (çev: Ulus Baker, 2011) skop Bülten. <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-denetim-toplamlari/391> erişim: 31.03.2020

Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations (1968). (Hazırlayan: Sitüasyonist Enternasyonel) Paris: Gallimard. (İngilizceye çeviren: Loren Goldner ve Paul Sieveking- New York: Autonomedia, 1992) <https://libcom.org/library/enrag%C3%A9s-situationists-occupations-movement> (Türkçe çeviren: Elçin Gen, e- skop, 2013) <https://www.e-skop.com/skopbulten/1968-devrimi-ve-situasyonistler/1426> erişim: 12.04.2020

Marinetti, Filippo Tommaso (1909). “The Founding and Manifesto of Futurism” <http://www.italianfuturism.org/manifestos/foundingmanifesto/> erişim: 16.02.2020

Mortice, Zach (2015). Alphaville is 50: After Modernism Lost it Meaning, it Still had its Looks. INT Journal. <https://www.intjournal.com/thinkpieces?author=55a587cee4b0dccce16c48db> erişim: 03.05.2020

Pallasmaa, Julhani (2008). Sinema ve Mimarlık. (Çev. Ilgın Külekçi) Calgary Üniversitesi. Arkitera Gündem. <https://v3.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html?year=&aID=2622> erişim: 25.11.2019

Pallasmaa, Julhani (2008). Yaşayan Mimarlık. (Çev. Ilgın Külekçi) Calgary Üniversitesi Arkitera Gündem. <https://v3.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html?year=&aID=2623> / erişim: 25.11.2019

Ross, Kristin (1983). “Sur les situationnistes.” (Çev. Uraz Aydın, 2019). Skop Bülten. <https://www.e-skop.com/skopbulten/stuasyonstler-uzerne/4308> erişim: 02.04.2020

Saint- Jean Montmartre (2020) https://en.wikipedia.org/wiki/Saint-Jean_de_Montmartre erişim: 02.06.2020

Sonu Olmayan bir dünya savaşı, başlangıcı olmayan bir devrim: Dadaizm. (2016) Düşünbil Portal. <https://dusunbil.com/sonu-olmayan-bir-dunya-savasi-baslangici-olmayan-bir-devrim-dadaizm/> erişim: 15.03.2020

Spannos, Chris (2004) Architecture of the New Society. <https://www.geocities.ws/anarsistbakis/makaleler/chtcheglov-yenisehircilik.html> erişim: 13.06.2020

Sur les Situationnistes entretien inédit d’Henri Lefebvre Avec Kristin Ross (1983) Revue Période (2014) <http://revueperiode.net/sur-les-situationnistes-entretien-inedit-dhenri-lefebvre-avec-kristin-ross/> erişim: 24. 06.2020

Vince, Owen (2016). Anxious Metropolis: Alienation and the Cinema of 1960s Paris in Alphaville and Playtime. <http://sensesofcinema.com/2016/feature-articles/alienation-alphaville-playtime/#fnref-26897-4> erişim: 25.05.2020

Wilmerin, Antoine (2016). Keeping It Modern in Poland: The Conservation of Max Berg's Centennial Hall. The Iris- Keeping It Modern: <https://blogs.getty.edu/iris/keeping-it-modern-in-poland-the-conservation-of-max-bergs-centennial-hall/> erişim: 14.05.2020

Yeşil, Bal (2014). Anarko- Art ya da Dada. <https://etilen.net/anarko-art-ya-da-dada/> erişim: 21.03.2020

Yeşil, Bal (2015). Kapitalist Günlük Yaşamın Eleştirisi Olarak Sitüasyonist Enternasyonel. <https://etilen.net/kapitalist-gunluk-yasamin-elestirisi-olarak-situasyonist-enternasyonel/> erişim: 16.04.2020

6. Filmler:

Beauregard Georges de (Yapımcı), Varda, Agnès (Yönetmen ve senarist) (1962). Cléo 5'ten 7'ye" (Cléo de 5 à 7) [Dram]. Fransa ve İtalya ortak yapımı: Rome Paris Films.

Url: <https://unutulmazfilmler.pw/cleo-from-5-to-7.html>

François Truffaut (Yapımcı ve yönetmen) (1959). 400 Darbe (Les Quatre Cent Coups). Fransa: Les Films du Carrosse.

Url: <https://www.filmmodu.org/les-quatre-cents-coups-turkce-dublaj-izle>

Michelin, André (yapımcı), Godard, Jean- Luc (yönetmen) (1965) Alphaville, Lemmy Caution'ın Garip Bir Serüveni (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution) [Polisiye, bilimkurgu, dram]. Fransa, İtalya: Athos Films, Chaumiane, Filmstudio.

Url: <https://altyazilifilm.live/alphaville-izle.html>

Rohmer, Éric (yönetmen), Rudel, Jean (yazar) (1969) Beton üzerine bir röportaj. (Entretien Sur Le Béton) [Belgesel Film]. Fransa: Institut français de l'Éducation [IPN - Institut pédagogique national]

Url: <https://www.youtube.com/watch?v=c0lgnoIO6y4>

7. Görsel Kaynaklar

URL 1: <http://www.jeannouvel.com/en/projects/fondation-cartier-2/> erişim: 08.02.2020

URL 2: <https://erickimphotography.com/blog/2018/10/08/philosophy-and-cinemato-graphy-lessons-from-citizen-kane/> erişim: 12.02.2020

URL 3: <https://erickimphotography.com/blog/2018/10/08/philosophy-and-cinematography-lessons-from-citizen-kane/> erişim: 12.02.2020

URL 4: <https://erickimphotography.com/blog/2018/10/08/philosophy-and-cinematography-lessons-from-citizen-kane/> erişim: 12.02.2020

URL 5: <https://erickimphotography.com/blog/2018/10/08/philosophy-and-cinematography-lessons-from-citizen-kane/> erişim: 12.02.2020

URL 6: http://www.galerieheim.ch/oeuvre-details3.php?id_oeuvre=11&lng=2# erişim: 18.02.2020

URL 7: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Alexandre_Gervex_-_Une_soir%C3%A9e_au_Pr%C3%A9_Catelan_-_1909.jpg erişim: 18.02.2020

URL 8: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_(tablo)) erişim: 21.02.2020

URL 9: <https://mymagicalattic.blogspot.com/2014/03/italian-futurism-at-solomon-r.html> erişim: 28.02.2020

URL 10: <https://thebigbubblemiami.com/2016/08/21/the-wolfsonian-puts-up-a-small-exhibition-on-one-of-the-most-remarkable-attempts-to-reimagine-the-modern-city/> erişim: 16.05.2020

URL 11: <http://urbanplanning.library.cornell.edu/DOCS/henard.htm> erişim: 16.05.2020

URL 12: <http://luz-historia-arte.blogspot.com/2014/04/la-arquitectura-del-siglo-xix.html> erişim: 16.05.2020

URL 13: https://divisare.com/projects/199426-le-corbusier-cemal-emden-villa-savo/?utm_campaign=journal&utm_content=image-project-id-199426&utm_medium=email&utm_source=journal-id-6 erişim: 17.05.2020

URL 14: https://divisare.com/projects/199426-le-corbusier-cemal-emden-villa-savo/?utm_campaign=journal&utm_content=image-project-id-199426&utm_medium=email&utm_source=journal-id-6 erişim: 17.05.2020

URL 15: https://divisare.com/projects/199426-le-corbusier-cemal-emden-villa-savo/?utm_campaign=journal&utm_content=image-project-id-199426&utm_medium=email&utm_source=journal-id-6 erişim: 17.05.2020

URL 16: <https://alicia-moreira.com/research/2018/9/18/universal-design-details> erişim: 19.05.2020

URL 17: <http://edelbartley.blogspot.com/2011/05/psycho-geography.html> erişim: 17.05.2020

URL 18: https://i.pinimg.com/originals/ca/77/9d/ca779d6100a237af15_b51a5a54ff2489.jpg erişim: 15.04.2020

URL 19: <https://marksist.net/TRH/Mayis%2068%20-Fransanin%20Devrim%20Ayi.htm> erişim: 15.04.2020

URL 20: <https://moreliafilmfest.com/en/mayo-del-68-quincena-de-realizadores/> erişim: 12.05.2020

URL 21: <https://moreliafilmfest.com/en/mayo-del-68-quincena-de-realizadores/> erişim: 13.05.2020

URL 22: <https://moreliafilmfest.com/en/mayo-del-68-quincena-de-realizadores/> erişim: 06.05.2020

URL 23: https://en.wikipedia.org/wiki/Cahiers_du_cin%C3%A9ma erişim: 20.05.2020

URL 24: https://en.wikipedia.org/wiki/Cahiers_du_cin%C3%A9ma erişim: 20.05.2020

URL 25: https://en.wikipedia.org/wiki/Cahiers_du_cin%C3%A9ma erişim: 20.05.2020

URL 26: <http://www.pariscinemaregion.fr/le-coin-cinephile/paris-vu-par/paris-de-francois-truffaut> erişim:06.05.2020

URL 27: <http://www.pariscinemaregion.fr/le-paris-de-jean-luc-godard> erişim:06.05.2020

URL 28: <https://i.pinimg.com/originals/1e/c6/5b/1ec65be3b1dc787238000c4f1bc27958.jpg> erişim:06.05.2020

URL 29: <https://www.filmaffinity.com/es/film258365.html> erişim:14.05.2020

URL 30: https://tr.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9o_Be%C5%9Ften_Yediye erişim:21.05.2020

URL 31: https://tr.wikipedia.org/wiki/C1%C3%A9o_Be%C5%9Ften_Yediye
erişim:21.05.2020

URL 32: <https://www.aco.com.au/your-visit/concert-venues/sydney-opera-house>
erişim:21.05.2020



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Berna BAL
Doğum tarihi ve yeri: 14 Ocak 1995, Rize
E-Posta: bal.bernaa@gmail.com

Eğitim

Lise: Rize Ali Metin Kazancı Anadolu Lisesi, 2009-2013

Lisans: Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi/ İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı, 2014-2018

Uluslararası Sempozyumda Sunulmuş, Bildiri Kitabında Yayımlanmış Tam Makale:

Erten Bilgiç, Didem ve Bal, Berna (2019) “İslam Mimarisinde Geometri ve Elhamra Sarayı Örneği”, Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi (UBAK), Yalova.

Erten Bilgiç, Didem ve Bal, Berna (2019) “İslam Mimarisinde Geometri ve Elhamra Sarayı Örneği” şu kitapta: (ed.)Bülent Okur, Gül Banu Dayanç Kıyat, Ebru Ateşok. Eğitim ve Sosyal Bilimlerde Araştırmalar. Ankara: Berikan Yayınevi. s. 581, 591.

Uluslararası Jürili Karma Sergi

1. 1st International Action Art Fair in Chalkida, Yunanistan, 2018

Uluslararası Dijital Karma Sergi

1. Out Of Zone/ Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2020