

## Alain Resnais Sinemasında Modernite Eleştirisinin Uzamsal İzleri, Zaman ve Bellekten Arta Kalan: Geçen Yıl Marienbad'da ve Hiroşima Sevgilim

Yüksel Doğan\*

### Özet

Çağdaş sinemanın önde gelen auteur yönetmenlerinden Alain Resnais, sinema sanatını entelektüel bir deneyime dönüştürme ustalığıyla bilinen önemli yönetmenlerden biridir. Sineması içinde bulunduğu çağa; mekân, zaman ve hatırlama kavramları çerçevesinde eleştirel bir bakışla yaklaşabilmiştir. Savaş sonrası dönemin sorgulayıcı düşünsel ikliminin izlerini taşıyan Resnais'in, filmlerinde kullandığı biçimin, zamana ve belleğe yönelik düşünsel perspektifinin izleri, sinemasının uzamsal inşasında saklıdır. Bu uzamsal inşa sürecinin öğelerini tartışmak ve içinde bulunduğu dönemin düşünsel ve estetik ikliminden nasıl etkilendiğini vurgulamak amacıyla yönetmenin *L'année Dernière À Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da, 1961) ve *Hiroshima, Mon Amour* (Hiroşima, Sevgilim, 1959) adlı iki filmi belirlenmiştir. Bu iki film hem Resnais'in belgesel ve kısa filmlerinden sonra ilk kurmaca çalışmaları olması nedeniyle hem de dönemin iki önemli yazarıyla - Marguerite Duras ve Alain Robbe-Grillet - yapılan ortaklaşa çalışmaların ürünleri olduğu için tercih edilmiştir. Çağdaşı olduğu Yeni Dalga sinemacılarından Resnais'i farklı kılan noktalar; dönemin mekân ve zaman algısı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Çalışmanın amacı bu zaman ve mekân algısının Resnais'in anlatısında hangi araçlarla şekillendirildiğini irdelemektir. Dolayısıyla hatırlamanın ve unutkanlığın imkânsız uzamını; gerek kurgu gerekse görüntü ve sanat yönetimindeki kendine has biçimiyle oluşturmayı başarmasının izlerini tartışmak için *Geçen Yıl Marienbad'da ve Hiroşima, Sevgilim* filmleri; mekân, zaman ve bellek üzerinden metin analizi yöntemiyle incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Alain Resnais, modernite, zaman, uzam, bellek

\*ORCID: 0000-0002-9652-3273

E-Mail: yuksel.bdogan@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675118

Geliş Tarihi - *Received*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.04.2020

---

**The Spatial Points of Critique of Modernism in Alain Resnais Cinema,  
Remains of the Time and Memory: *L'année Dernière À Marienbad* and  
*Hiroshima, Mon Amour***

Yüksel Doğan\*

**Abstract**

*Alain Resnais, who is one of the important directors of contemporary cinema, transforms the art of cinema into an intellectual experience. His cinematographic style includes a critical perspective of his own age via space, time and memory. The points of memory and time are implicated in spatial construction of his films as an intellectual perspective. The theme of the article will be discussed through the spatial, time and memory vision of the films; *L'année Dernière À Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da, 1961) and *Hiroshima, Mon Amour* (Hiroşima, Sevgilim, 1959) for reliving the attraction between his style and the intellectual characteristic of his age. The films are the first fiction films of Alain Resnais after his short and documentary films and also produced with the collaboration of well known New Novel stream's main authors; Marguerite Duras and Alain Robbe-Grillet. The difference in his stylistic approach from the other directors of New Wave Cinema is implicit in the special characteristic of modern age's time and space. The essay aims to clarify the cinematographic instruments of his style due to the mentioned characteristics of modern age. Thereby Alain Resnais creates the infeasible spatial of remembering and forgetting with the unique style of editing, cinematography and art directing.*

**Keywords:** Alain Resnais, modernity, time, spatial, memory

---

\*ORCID: 0000-0002-9652-3273  
E-Mail: yuksel.bdogan@gmail.com  
DOI: 10.31122/sinefilozofi.675118

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020  
Accepted - *Kabul Tarihi*: 30..04.2020

## Giriş

Alain Resnais, çağdaşı olduğu Yeni Dalga yönetmenlerinden belirli noktalarda ayrılarak sinemanın modern anlatı geleneği içinde kendine has biçimiyle özel bir yer edinmiş yönetmenlerden biridir. Çalışma, Resnais sinemasının izleyicide yarattığı düşünsel ve eleştirel perspektifin yönetmenin sinemasında nasıl biçimlendirildiğini irdelemeyi amaçlamaktadır. Yönetmenin sinematografik öğeleri kullanımıyla, içinde bulunduğu dönemin düşünsel ikliminin etkileşimi çalışmanın ana eksenini olarak belirlenmiştir. Bu çerçevede dönemin düşünsel iklimi, savaş sonrası süreçte yeniden yapılanmaya çalışan kapitalist modernitenin; mekân, zaman ve bellek çerçevesinde eleştirel bir değerlendirmesini kapsamaktadır. Alain Resnais sinemasını oluşturan düşünsel iklimin, yönetmenin sinemasında nasıl uzamsallaştığını belirginleştirmek; dönemin mekân, zaman ve bellek ekseninde açtığı eleştirel perspektifi görünür bir hale getirir. Böylece tarihsel olanın estetik mekândaki izleri somutlaşmaktadır.

İnsanlık tarihi boyunca zamanın, mekândaki somut karşılıkları bireyin maddi çerçevesini biçimlendiren bir mücadele alanı olarak karşımıza çıkar. Bireyin kendi varlığını konumlandığı bu mücadele alanı modern çağla birlikte yoğun bir sürece girer. Bu yoğunluğun yarattığı dönüşüm Rönesans döneminden başlayarak, kapitalizmin tarih sahnesine çıkışıyla doruk noktasına ulaşır. Lefebvre; yaşanan ve mekânda içkin olan zamanı; modernitenin toplumsal mekânında ölçülebilir parçalara ayırarak görünmez kıldığını böylece zamanın sembolik anlamda içeri boşalttığını belirtir. İçi boşaltılan zaman, bireyin yaşam zamanıdır (2014:120). Kapitalist modernitenin sunduğu deneyim bireyin algıladığı ve yaşadığı zamanına yabancılaşarak; yeniden biçimlendirilmiş, parçalara ayrılmış mekân ve zaman deneyiminin soyutlanmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla gerçekliğin temsiline, anlamın yakalanma çabasına odaklanan düşünsel ve sanatsal iklim, modernin sunduğu gündelik yaşamın zaman ve mekânından çok yönlü biçimde etkilenir. Aynı zamanda bu mekân ve zamanda kendine hızla devinerek bir yer açma çabasına girişir ve modern anlatının temel eksenlerini oluşturur. Lefebvre (2014:68), mekân ve zamandaki üretim biçimi ve ilişkilerini; algılanan mekânsal pratik, tasarlanan temsil mekânları ve yaşanan mekân temsilleriyle birlikte tartışmaya açarak kapitalist modernitenin ve onun mekân üretiminin kapsamlı bir eleştirisini de sunmaktadır. Lefebvre'nin (2014) eleştirisi Alain Resnais sinemasının içinde bulunduğu dönemin değerlendirmesindeki temel yaklaşım olarak göz önünde bulundurulacaktır. Modern çağın dahası kapitalizmin ve teknolojik gelişmelerin yoğun hızı kısacık bir dönemde iki dünya savaşına sebep olmuştur. Savaşın ve ölümün yarattığı yıkılmış uzamın izleri özne haline gelirken giderek parçalanmış bireyin belleğinde kalıcı hasarlar bırakır. Lefebvre; kapitalist modernitenin; algılanan mekânsal pratiğini ağırlıklı olarak üretim biçimi ve ilişkilerinin gündelik yaşamdaki yapısını olarak vurgularken, onun yarattığı temsil mekânlarının içinde yaşadığımız soyut imge ve sembollerinin daha çok sanatçıların ve düşünürlerin soyut alanına girdiğini belirtmektedir. Yaşanan ve algılanan ayrımında tasarlanan mekân temsillerinin ise mimarların, şehir planlamacılarının dahası tüm teknokratların çerçevesi içinde kaldığını açıklamaktadır (2014:67-68). Dolayısıyla bu kapsayıcı sınıflandırma tüm bu kavramsal çerçevenin gerilimli ilişkisinin ve giderek bütünleşen karmaşık ilişkiler ağının bireyin içinde bulunduğu uzamı nasıl biçimlendirdiğini de tanımlamaktadır. Bu nedenle savaşın ertesinden gelen uzamın yeniden yapılandırılma süreci aynı zamanda gerçekliğin, varoluşun anlamıyla çarpıştığı bir

mücadele alanına da dönüşmektedir. Tüm bu yaşanan süreçte mekân ve zamanda meydana gelen geri dönülemez dönüşümleri izleyen, yaşayan ve bir sonraki kuşağa aktarmak isteyen bireyin; içinde bulunduğu döneme yaslanarak zaman, bellek, kimlik ve onun travmaları gibi kavramları estetik epistemolojinin dolayısıyla anlatının ilgi alanına dâhil etmesine neden olmuştur. Bu gerilimli ilişki aynı zamanda temsil sürecinin olasılıklarını ve imkânlarını da sorgularken modern anlatının kendisine yönelik öz-düşünümsel bir çerçeveyi de oluşturmasını sağlamaktadır.

Sinema hem modern çağla birlikte ortaya çıktığı hem de kendi yapısal özelliklerinden dolayı bu ilginin tam da merkezindedir. Diğer sanat dallarına kıyasla zamanı, mekânı ve insanı çok farklı boyutlarla aynı anda yakalama, hareket ettirme ve kaydetme özelliğine sahip tek aygıttır. Anlatısını oluştururken çok katmanlı ilişki düzlemleri kurabilir. Gerçeklik ve zaman üzerinden kurduğu ilişkiyi mekân, beden ve varlık üzerinden uzamda somutlaştırabilme etkisine sahiptir. Andrew'ın da vurguladığı gibi; sinema tarihi boyunca gerek bu sanatın uygulayıcıları gerekse sinema kuramcıları, sinemanın yöntem ve tekniklerinin; anlam yaratma sürecini nasıl oluşturduğunu, bu çerçevede zaman, mekân kullanımlarını başta fotoğraf ve diğer sanatlarla ilişkili olarak nasıl dönüştürdüğünü denemiş ve tartışmaya açmışlardır (2010:49-50). Dönemin düşünsel iklimi özellikle, sinemanın kendi aracından yola çıkarak kurgu, görüntü yönetimi ve kameranın konumunu kullanarak biçimlendirdiği farklı anlatı denemelerini doğurur. İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ortaya çıkan atmosferin sinema tarihindeki karşılıkları Yeni-Gerçekçilik, Yeni Dalga, Cinema-verite, İngiliz Belge Okulu, Amerikan bağımsız sinemacıları, Kara Film gibi akımlar üzerinden dönemsel olarak sinema tarihindeki yerini almaktadır.

Alain Resnais, savaş sonrası ortaya çıkan ve yeniden kapitalist modernitenin üretim biçimi ve üretim ilişkileriyle yapılandırılan uzamın, geçmişin izleriyle dolu olduğu bir dönemin sorgulayıcı düşünsel ikliminde ortaya çıkan kuşağın önemli temsilcilerinden biridir. Burch (aktaran Andrew, 2010:346); bu çerçevede Resnais, Antonioni gibi yönetmenleri mekân ve zaman ilişkilerini çok farklı kompozisyonlarda kullandıkları için överken; Deleuze (1997); Resnais'yi zaman imge olarak somutlaştırdığı sinema anlayışına sahip bir yönetmen olarak vurgulamaktadır. Birçok araştırmacı ve kuramcının Resnais'nin sinema anlayışının modern anlatıyı dönüştüren ve onu birçok alanda ileriye taşıyan bir yönetmen olduğuna dair vurgusu ortaklaşmaktadır. Lefebvre'nin (2014) mekânın eleştirisinde temel aldığı kavramlar üzerinden değerlendirmeye alınacak olan Resnais sinemasının; bir yandan kapitalist modernitenin yarattığı temsil mekânlarının dönemin mekansal pratiği ve mekân temsilleriyle olan gerilimli ilişkisini, hangi imge ve sembollerle sorguladığı vurgulanırken diğer yandan da bu sorgulama çerçevesinde modern anlatıya sağladığı katkı değerlendirilecektir. Bu değerlendirme için 91 yaşında vefat eden Resnais'in, *L'année Dernière À Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da, 1961) ve *Hiroshima, Mon Amour* (Hiroşima, Sevdiğim, 1959) adlı iki filmi belirlenmiştir. Bu iki film hem Resnais'in belgesel ve kısa filmlerinden sonra ilk kurmaca çalışmaları olması nedeniyle hem de dönemin iki önemli yazarıyla Marguerite Duras ve Alain Robbe-Grillet'le birlikte yapılan ortaklaşa çalışmaların ürünleri olduğu için tercih edilmiştir. Birbirinin çağdaşı olan pek çok sinemacı, içinde buldukları çağın mücadele alanlarını sinemadaki temsil sürecine yansıtır. Deleuze (1997:204), bu noktada Resnais'yi çağdaşı olduğu Yeni Dalga sinemacılarından ayırarak onun bir 'beden sinemasından' çok entelektüel bir 'beyin sineması' yaptığını belirtir. Döneminin

düşünsel iklimini somutlaştırmak, temsilin gerilimli yapısının olanaklarını sorgulamak için bellek ve hatırlama üzerine özellikle eğilen Resnais, bu edimlerin içinden çıktığı uzamı ise birçok farklı sinematografik öğeyi ustaca kullanarak özellikle belirginleştirmektedir. Dolayısıyla hatırlamanın ve unutmanın imkânsız uzamını; yinelenen ve zamanın geçişken yapısını belirginleştiren kurgu anlayışıyla, görüntü ve sanat yönetiminde vurguladığı siyah-beyaz karşıtlığında somutlaştırdığı perspektifle, edebiyat alanından beslendiği diyaloglar ve oyuncu yönetimiyle modern anlatı tarihine kendi biçimiyle katkıda bulunur. Bu çerçevede her iki filmin sinematografik yapısı metin analizi yöntemiyle irdelenirken Lefebvre'nin (2014) vurguladığı mekân eleştirisinin kuramsal yaklaşımı yol gösterici olacaktır. Bu eksen boyunca; öncelikli olarak kapitalist modernitenin mekân ve zaman deneyimini biçimlendiren praksisin temel çerçevesi tanımlanacaktır. Bu sayede modern anlatıyı içinde bulunduğu döneme taşıyan mekân temsilleri ve temsil mekânlarının karşılıklı ilişkisi görünür olmaktadır. Bu tarihsel eksenin sinema tarihini biçimlendirmesi; Resnais'nin sinemasını oluşturan dönemi meydana getirmektedir. Analiz bölümünde seçilen iki film üzerinden çalışmanın izleğini şekillendiren kuramsal yaklaşım irdelenecektir.

Böylece modern anlatıyı dönüştüren dönemin düşünsel atmosferi ve sinemacılarının yeni bakış açısının, modern dönemin devamı olan postmodern dönemi de beslediğinin altı çizilebilecektir. Modern dönemin eleştirel perspektifini biçimlendiren bu sosyo-kültürel eksen aynı zamanda kendinden sonra gelen dönemin de biçimsel ve içeriksel öğeleri için bir yol gösterici olur. Sonuç olarak Alain Resnais'nin açtığı izlek seçilen iki film üzerinden tartışılırken kendinden sonra gelen sinemacılara gösterdiği yolun izleri de belirginleşmektedir. Dolayısıyla sanatçı ile eseri arasındaki mücadele alanı, sanatçıyı oluşturan mekân ve zamanın izlerini nesnel olarak taşıırken aynı zamanda sanatçının öznel alanının kendisinden sonra geleni de doğurarak mekân ve zamanda genişlemesini de sağlar.

## **Kapitalist Modernitenin Mekân ve Zaman Deneyimi**

Filmin çekildiği 1960'lı yıllara gelene dek tarihsel olarak belli başlı gelişmelerin izini sürmek yönetmenin ortaya çıktığı dönemin düşünsel iklimini belirginleştirir. Bu başlık altında kapitalist modernitenin gerek toplumsal gerekse bireysel alanda yarattığı dönüşüm irdelenecektir. Bu dönüşüm ağırlıklı olarak kapitalizmin yarattığı mekânsal pratiğin oluşturduğu ve değiştirdiği toplumsal mekân ve zaman üzerinden vurgulanacaktır. Bu vurgu aynı zamanda onun temsil sürecini içine alan soyut mekânın yapısal düzlemini de belirginleştirmektedir. Dolayısıyla ilk aşamada mekânsal pratik ve onun soyutladığı mekân temsillerinin tarihsel olarak ele alınması ilk bölümün ana çerçevesini oluşturmaktadır.

Coğrafi keşiflerle başta kıta Avrupa'sında ortaya çıkan dönüşüm, Rönesans ve Aydınlanma düşüncesinin eşlik ettiği modern zamanlar, Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali gibi öncü ve kapsayıcı kırılmalar günümüz toplumun temel yapıtaşları olarak 20. yüzyılın başlarında sürecini tamamlar. Böylece kapitalizm tüm dünyada egemen üretim biçimine dönüşerek kendi ilişkilerini zaman ve mekânın yapılışında egemen kılar. Modernite ise egemen düşünce biçimi olarak sosyo-kültürel alanda farklı tartışmaları ve akımları ortaya çıkarır. Tüm bu devrimler insan varoluşunun kendini anlamlandırma sürecinin temel direkleri olan mekân ve zaman algısında da aynı oranda büyük dönüşümleri beraberinde getirir. Harvey (2012:232), bu dönüşümleri giderek sıkışan mekân ve zaman deneyiminin kapitalizmin sürekli yıkan ve yeniden yapılandıran doğasının sosyo-kültürel çerçevede

"mekânın, zaman tarafından sürekli parçalanışı" olarak karşımıza çıktığını belirtir. Kern (2013:141), ise gerek teknolojik gerekse ekonomi-politik dönüşümlerin modernitenin ilk döneminde ortaya çıkan 'eşzamanlılık' kavramıyla "şimdinin hem mekânsal hem de zamansal olarak genişlemesi"nin altını çizer. Her iki yaklaşımın da odak noktası Berman'ın modern deneyime yönelik vurgusunda saklıdır: "Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi" (2013:27). Sonuç olarak Berman'ın altını çizdiği paradoksal yaklaşım hem toplumsal hem de bireysel alanlarda çoklu ve karmaşık bir modernite deneyimini özellikle vurgulamaktadır.

Kapitalist modernitenin gelişimi sırasında mekân ve zaman deneyimlerini şekillendiren belli başlı gelişmeler bulunmaktadır. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin hızı, kentsel uzamın gerek demografik gerekse mimari anlamda büyük dönüşümleri, özellikle ekonomi-politik temelinde yükselen ortak zaman kullanımlarının ortaya çıkışıyla bölünebilen ve parçalara ayrılabilen zaman ve mekân kavramları, trenler, arabalar ve uçaklarla birbirine yakınlaşan uzamlar günümüzde artık aşına olduğumuz modern hayatın öncül gelişmeleridir. Birincil doğaya aklıyla bilimsel olarak hükmeden ve bu doğayı hızla dönüştüren insanlık; bireysel ve kolektif bellekte her şeyin sürekli devindiği ve yeniden biçimlendirildiği modern bir deneyim oluşturdu. Modern deneyimin algılanışında mekân ve zaman kavramlarının belirleyici ve iç içe geçmiş karmaşık ilişkisini Lefebvre (2014:25) şu şekilde özetlemektedir:

Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur: (yeni, meçhul mekânların, kıtaların ya da evrenin) *keşfi*; (her topluma özgü mekânsal örgütlenmenin) *üretimi*; (yapıtların: manzaranın, anıtsallığı ve dekoruyla birlikte şehrin) *yaratılması*. Bu evrimsel ve (doğuyla birlikte) işlese de bir mantığı vardır: *aynı zamanlılığın* genel formudur bu mantık; çünkü her mekânsal düzenleme, zekânın üst üste binmesine ve eşzamanlığı *üreten* öğelerin maddi olarak bir araya gelişine dayanır.

Modern zamanın deneyimi sürekli akan zamanın yarattığı hızın kalıntılarını, geçmişi ve geleceği sonsuz bir şimdide eritmek olarak belirginleşmektedir. Gerçekliğin hızlı bir biçimde devinen hali insan düşüncesinin, içinde yaşadığı uzamının ve dilin; zamanı yakalama, anlamlandırma ve dönüştürme mücadelesinin farklı biçimlerine sahne olmaktadır. Zaman kavramıyla girilen bu mücadele modern insanın deneyiminin de parçalanmış, yinelenen ve unutmaya meyilli bir çerçeveye sıkışmasına sebep olur. Mekânı genişleten ve zamanı sıkıştıran bu deneyim tarihsel olarak bilimsel ve teknolojik dönüşümler, ekonomi politiğin yeni üretim şekli ve ilişkileriyle mekânın büyük kentlere doğru kaymasını içerir. Dolayısıyla Lefebvre'nin de vurguladığı gibi; "kesinlikle soyut olan mekân temsilleri toplumsal ve politik pratiğe nüfuz eder" (2014:70). Modern dönemin bilimsel, toplumsal ve estetik bilgisini biçimlendiren ana çerçeve; büyük şehirlerin mimari uzamı, ekonomi-politik dönüşümlerin zamansal izleri ve insan deneyiminin kişisel ve kolektif belleğine dayanmaktadır. Nora (2006:28) ve Connerton'un (2012:11) da belirttiği gibi; "Bergson ile felsefi düşüncede, Freud ile psişik kişiliğin merkezinde ve Proust ile edebiyatında ortasında" beliren en önemli eksen; anlatı ve akımları da biçimlendiren bireyin yani modern öznenin belleği olarak öne çıkar.

Modern çağın ilk dönemi olarak Kern (2013), 1880 ve 1918 arasında kalan dönemin mekân ve zaman algılarına ve onu şekillendiren farklı etkilerin etkileşimine odaklanmaktadır. İlk dönemde ortaya çıkan ilerlemeci tavır sayesinde, modernite öncelikli olarak bilimsel, toplumsal ve estetik düşüncedeki klasik anlayışın yerine kendi düşünsel temellerini oluşturur. Bu düşünsel temeller; nesnelerin giderek mekânla birleştiği, mekânın farklı hallerinin aynı anda eşzamanlı bir algıyla -ki bu algıda Öklid dışı mekân, Einstein'ın görecelilik kuramı gibi kuramların da etkisiyle- yeniden biçimlendirilmesini kapsamaktadır. Homojen bir mekân zaman algısı yerine heterojen bir mekân zaman çoğulluğunun yerleşmesiyle dönüşüme uğrayan modern çağ, hız çağı olarak kendi akımlarını yaratırken, insanlığın deneyimini de dönüştürür. Bu çoğulcu algılayış, hem kolektif hem bireysel algıyı da parçalayarak modern öznenin kimliğinin bir parçası haline gelir. Modern öznenin kimliği içinde bulunduğu parçalanmanın ve hızın etkisiyle geçmişin ve geleceğin sonsuz bir anda, şimdide erimesiyle yüzleşmek durumunda kalır. Öznenin kendini anlamlandırma, tanımlama ve aktarma süreçleri de bu dönüşümden fazlasıyla payını alır. Kapitalist moderniteyle uyum sağlamaya çalışan özne bu noktada giderek kentlere yığılan kalabalıklar içerisinde, duygu ve deneyim yoksunluğundan kaynaklı olarak tekinsiz, aidiyeti zedelenmiş bir çerçeveye boğuşur. Bu dönüşümün kutsanması kadar dönüşümün yarattığı anlam ve deneyim yoksunluğu da aynı oranda eleştirilir.

Marksist literatürün sunduğu ekonomi politik bakış açısı, özellikle Fordist üretim tarzıyla yabancılaşan ve uzmanlaşan bireyin çıkmazını açıklamaya çalışır. Frankfurt Okulu'un etkisiyle dönüşmeye başlayan dönemin eleştirel bakış açısı modern hayatın sunduğu kentsel uzamın dönüşen çerçevesi; tarihsel olarak iki dünya savaşına giden atmosferin dinamiklerini yakalamak açısından yol göstericidir. Bu algı Benjamin'in (2002:19-20) belirttiği gibi "en yeni, en modern olanın sansasyonu"yla öte yandan "hep aynının sonsuz geri dönüşü"ne ilişkin bir mekân ve zamandan kaynaklı olarak modernin yarattığı çerçevenin tanımı "cehennemin sergilenmesi" demektir. Kapitalizmin tarihin bireyin varoluşunu parçalayarak yuttuğu noktaya geldiği savaş ve yıkıcı ortam, bireyin kötürümleşen bedeninde, dilinde ve belleğinde somutlanmaktadır. Diğer taraftan da heterojen ve çoklu sosyo-kültürel birikim hem mimari uzamda hem de kültürel iklimde giderek katılaşmaktadır. Lefebvre (2014:26) modernitenin uzam anlayışının; homojenleşerek, parçalanarak toplumsal bir izolasyona dönüştüğünü böylece katı bir hiyerarşileşmeyle nasıl buluştuğunun altını çizerken savaş sonrası ortaya çıkan toplumun ana dinamiklerini de özetlemeye çalışır. Aynı şekilde Harvey (2012:312-315), Aydınlanma felsefesinin sorgulanmasına gerek duyan ilk avangart yaklaşımların dinamik yapılarının ve eleştirel çerçevelerinin sonunda estetikleştirilen bir politikaya ve sermayenin gücüne yenik düşerek kendisine ait olmayan amaçlarla anıldığı bir dönüşüme yenik düştüğünün altını çizer. Bu yenilgi kapitalist modernitenin yarattığı iki dünya savaşına, atom bombası felaketine, soykırımlara ve katliamlara sebep olur. Bu çerçevede modern çağın ilk süreci ve dönüşümü de ikinci dünya savaşı sonrası bireyin içinde bulunduğu bunalım ve yabancılaşma ortamını imleyen tüm eleştirel düşünce geleneğine kaynak teşkil etmektedir. Modern deneyim artık iki dünya savaşının, büyük göçlerin ve soykırımların travmatik izlerini taşır haldedir.

İkinci dünya savaşı sonrası dönemde kapitalist modernite kaldığı yerden savaşın yıkılmış kentlerini yeniden yapılandırmaya, daha geniş bir çerçevede modern gündelik hayatı yeniden ve kapsamlı bir şekillendirmeye girişti. Mekânsal düzenlemeler, sınırlar, yeni

devletler, dönüşen ekonomi-politik süreç kendini yenileyerek ve yaygınlaştırarak kaldığı yerden devam etti. Lefebvre'ye (2007:71-72) göre sömürgelerdeki yapılanmalarını geri çekerek ulus devletler kendi içlerine döndü. Böylece kırsal ve tarımsal üretim alanlarını, çevre bölgelerini, banliyölerini ve oralarda yaşayan tüm el emekçileri, memurlar, teknisyenler gibi geniş çaplı bir kitlenin uzamsal dönüşümünü de hedeflediler. Sonuç olarak tüm toplumun modern gündelik yaşamına yayılan tüketim üzerinden ve tüketim aracılığıyla yeniden yapılandırılması, mekânsal olarak ve zamansal olarak bölümlenmesi gerçekleşti. Bu homojenleştirerek bölümlenmenin doğurduğu izolasyon, mekânı ve zamanı dahası gündelik yaşamı katı parçalara ayırdı. Çalışma zamanları ve alanları, boş zaman, eğlence zamanı ayrımları kendisini keskin sınırlarla dayattı. Tüketim için ve tüketimle dönüşen topluluklar giderek anlamlandırma ve temsil ekseninde daha fazla yoksunluk çekmeye ve tek tipleşmeye doğru itildiler. Toplumsal ve kolektif bellek, modern özne, bir taraftan bu deneyimleri kaldığı yerden devam etmek için unutmaya, diğer taraftan da travmalarıyla baş etmeye çalışmak durumunda kaldı. Modern öznenin kötürüm kalan yanı sadece bedeni değil, dilsel ve düşünsel düzlemi de parçalanarak kendine bir temsil alanı açmaya çalıştı.

Bu yıkıcı deneyimlerin izleri ve boyutları dönemin entelektüel tartışmalarının da odağındadır. Bir taraftan kapitalist modernitenin insanlığın ve öznenin varoluşuna verdiği zararlar, bunların boyutları tartışılmakta öbür yandan da bu etkilerin temsillerinde farklı anlatı kalıplarına ihtiyaç duyulduğu irdelenmektedir. Marksist geleneği takip eden ve içinde buldukları çağı sorgulayan Frankfurt Okulu farklı teorisyenlere rağmen ortak düzlemde hem Aydınlanmayı hem de erken modernist dönemi sorgulamaktadır. 1950'li yıllarda Yapısalcılıkla ivme kazanan düşünsel iklim, sonrasında Yapı-sökümcüleri doğurur. Kapitalist modernitenin eleştirel süreci Marksist geleneğin takipçileri olarak Frankfurt Okulu'ndan başlayarak Gramsci, Althusser, İngiliz Kültürel Çalışmaları gibi birçok eleştirel teorisyenlerin kuramsal yaklaşımlarından tarihsel olarak ilerletilebilmektedir. Best ve Kellner (2011:261); eleştirel geleneğin izleğini tartışırken; bu eleştirel geleneğin izleğinden kendilerine yol açarak Marksist geleneğin bazı argümanlarını çerçeve dışında bırakıp ağırlıklı olarak modernitenin eleştirisine ve devam eden süreçte de postmodern kuramlara dönüşen farklı bir kuşağın da özellikle altını çizmektedirler. Yapısalcılar ve ardından gelen kuşak hem postmodern kuramcıları, hem de eleştirel kuramcıların bazılarını yönetsel olarak beslemiştir. Eleştirel teori ve postmodern kuramcıların ortaklaşan temel noktaları ise tam da savaş sonrası kuşağın modernite eleştirisinden beslenmeleridir. Kapitalist modernitenin yarattığı katılaşmış, tek tipleşmiş, "araçsal aklın" rasyonelleşmiş iktidarına ve onun yarattığı toplumsal, kültürel ve felsefi geleneğe itiraz edilen bir dönem kendi modern anlatı geleneğini oluşturur.

## **Modern Anlatı, Bellek ve Sinema**

Modernitenin yarattığı uzamın gerçekliğinin temsil sorunsalı modernitenin tarih sahnesine çıkışıyla estetik bilgiyi oluşturan tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Mekân temsillerinin dönüştürdüğü temsil mekânları belirli temaları öne çıkarmaktadır. Perspektif algısının, bakışın değişen rolü, bireyin modern özneye dönüşümü, nesnenin mekânla bütünleşmesi, hızın ve hareketin yarattığı algı gibi birçok bileşen gerek resimde, gerek edebiyatta gerekse müzikte devrimsel nitelikte gelişmeleri de beraberinde getirir. Eşzamanlı bir zaman algısı, giderek heterojenleşen mekân başta İzlenimciler olmak üzere, klasik



geleneği yıkararak ilerleyen aralarında Dışavurumcular, Gerçeküstüçüler, Kübistler ve Dadacılar olmak üzere erken dönem modern anlatının avangart akımları ortaya çıkmıştır. Edebi gelenek ise çoklu zaman ve mekân algılarını yazın dilinde yaratmaya çalışan aralarında James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Franz Kafka gibi birçok yazarın tarih sahnesine çıkışına sebep olur. Tüm bu modern anlatı yaklaşımı; yeni ortaya çıkan mekân zaman çerçevesinde oluşan gerçekliğin dönüştürülerek ya da tümünden reddedilerek temsil edilmesinin olanaklarını sorguladılar.

Fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkışı gerçekliğin parçalanmış temsilinde önemli etkiler yarattı. Çağının mekânsal ve zamansal çerçevesine gerek teknik gerekse yapısal olarak hâkim olan bu iki türün yarattığı etki alanı estetik tartışmaların içine dâhil edildi. Yeni bir icat olan sinematografi, ortaya çıkan yeni gerçekliğin sonsuz sayıda mekân ve zamana bölündüğü bir ortamda en avantajlı konuma iten durum; tam da bu dönüşümün bir sonucu olarak ortaya çıkmış olmasıdır. Bu noktada; Deleuze'un vurgusu önemlidir: "sinema o en eski yanılısamanın mükemmelleştirilmiş aygıtı değil, aksine yeni gerçekliğin mükemmelleştirecek organı olacaktır" (2014:19). Sinema; zamanın, sonsuz imgesini kullanarak, bilindik anlamdaki mekânı önce yok etti, sonra sürekli birbirine açılan devingen bir hale sokarak yeniden yapılandırdı. Bu yeni uzamı kendinden önceki temsil biçimlerinden (resim, fotoğraf, tiyatro, vb) daha derin algılatan en önemli özelliği canlı ve hareket halinde olmasıydı. Bonitzer (1995:14), sinemada montajın, değişik planların ve kameranın deviniminin klasik tiyatro senografisini tamamen parçaladığını belirtmektedir. Bu sayede oluşan senografik kübün daha akışkan, biçimlendirilebilir bir çerçevede değerlendirilmesini, gerek görüntüde gerekse işitsel alanda zaman ve hareket eksenli bir boyutun oluştuğunun özellikle altını çizmektedir. Sinemanın, tarihi boyunca kendisine ait öğeleri nasıl kullandığı ve birbiriyle nasıl ilişkilendirdiğiyle ilgili yaklaşımlar; farklı kuramların, yönetmenlerin ve akımların doğmasına sebep oldu. Bu çerçevede; Elsaesser (2011:295), klasik film anlayışının şimdiki zamanın kendi içindeki hareketin sürekliliğine odaklandığını belirtirken sanat filminin ise geçici bir şimdiki zaman ile sonsuz değerler kapsamında beden ve zihin arasındaki gerilimi imlediğini vurgulamaktadır. Deleuze (2014:13-14) ise sinemanın ilk yıllarını daha çok montajın ve hareket kazanan kameranın mekânı biçimlendiren temel öge olarak öne çıkmasıyla sinemanın kendi özünü keşfetmeye başlamasının, böylece hareket-imgenin keşfedilmesinin tarihi olduğunu belirtir. Dönemin avangart hareketlerinden ağırlıklı olarak beslenen sinema; gerçekliğin sinematografik olarak temsili noktasında Deleuze'a (2014) göre hareket-imgeden, zaman-imgeye geçişle modern bir anlatı kalıbı oluşturmayı başarmaktadır. Benzer bir ayrım Kolker'in (2010) yaklaşımında da bulunmaktadır. Kolker (2010) de sinematografik anlatıyı; klasik anlatı kalıplarıyla uzlaşan ticari sinema ve ona karşı bir anlatı geliştirmeye çalışan modern anlatı üzerinden sınıflandırmaya çalışır. Bu çerçevede klasik dönemin anlatı özelliklerinin, onun öznel olarak altüst edilişiyle arasındaki mücadele modern anlatı evreninin altyapısını oluşturmaktaydı. Kovács (2010:54) modern anlatıyı iki evreye böler, ortaklaşan ve farklılaşan özelliklerini bu çerçevede değerlendirir. Ona göre; 1919-1929 arası erken dönem modern düşünce 1950-1975 yılları arası ise geç dönem modernlerdir. Her iki dönem, tarihsel olarak içinde buldukları dönemin sorgulayıcı modern anlatı kalıplarından beslendiler. Her iki kuşak da anlatı ve temsil evrenlerini kurarken soyutlamaya dayanan, kendisini yansıtan öznel bir yaklaşım benimsediler. Aynı zamanda yaşanan ve algılanan eksenini tasarımla birleştirmeye çalışan mekân temsillerinin özünde yarattığı deneyimin, ebedileştirilen temsil mekânlarıyla gerilimli

ilişkisi bu kendisine dönük, sınırlarını tartışan öz-düşünümsel çerçeveyi hem beslemekte hem de ona dâhil olmaktadır.

Modern anlatının biçimsel ve içerik özelliklerine göre yapılan tanımlamalar; tarihsel olarak Alman Dışavurumcuları, Rus Montaj sinemacıları, Gerçeküstücüler, İzlenimciler ve Sembolistler, Film Noir sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiler, Cinema-Verite, İngiliz Belgeselcileri, Amerikan Bağımsız sinemacıları, Yeni Dalga sinemacıları gibi sinema tarihinin belli başlı akımlarını kapsamaktadır. Sonuç olarak hem sinema hem de diğer sanat dalları, içinde buldukları gerçekliği sorgulayan, birbirini etkileyip dönüştüren anlatı kalıplarında ortaklaştılar. Bu anlatı ve temsil olanakları dönemin felsefi, toplumsal çerçevelerinden de yoğun olarak beslendi. Bu sorgulama zamanın, mekân üzerindeki yıkıcı etkisini, insanlığın tüm etkinliklerini parçalayan hatta onu yok ettiğini iddia eden radikal sonuçlar da doğurdu. Zamanın değişen görünümünün türdeş ve tekil bir uzamdan koparak değişen bilinç ve duyu hallerine göre nitel olarak birbirinden farklı çok sayıda uzama dönüşmesine sebep oldu. Lefebvre'nin (2014:243) sanatın ve sanatçının ulaşmaya çalıştığı yegâne amacın mekânsal pratiğin soyutlandığı mekân temsillerinin en uzak olan sembolik temsil mekânlarına yaklaşma çabası olarak belirttiği çerçeve; modern anlatının yeni karakterlerini insanlığın bu parçalanmış gerçekliğini ifade aracı olarak zaman ve bellek olarak ortaya çıkarmasına sebep oldu.

Tüm bu devrimsel dönüşümler geçmişin ve onun taşıyıcısı olan mekânın zaman tarafından parçalanışının izini sürdüler. Bu parçalanma geçmişle olan zihinsel ve dilsel bağları da zedeledi. Sonsuz bir şimdinin içinde devinen bireyin içinde bulunduğu süreç belleğin giderek parçalanmasına ve yok olmasına doğru ilerledi. Hatırlamak ve unutmamanın yani bellek sanatının temel dinamikleri bireyin; zaman ve mekânla kurduğu ilişkide saklıdır. Öznenin belleği zaman ve mekânla kurduğu ilişki çerçevesinde kendisini yapılandırır. Connerton (2012), Assmann (2015) ve Halbwachs (2007) gibi birçok yazarın üzerinde ortaklaştığı üzere hatırlamak ağırlıklı olarak sabit bir mekân kavramıyla sıkı sıkıya bağlyken, unutmak ise zaman ile ilişkilendirilen bir durumdur. Dolayısıyla bellek sanatını etkileyen temel çerçeve bireyin kendi öznel koşullarından ziyade içinde bulunduğu mekân ve zamanla kurduğu toplumsal ilişkide saklıdır. Bu ilişkiyi etkileyen, dönüştüren her türlü etken bireyin belleğini de etkiler. Mekânsal ilişkileri zaman tarafından sürekli parçalanan modern öznenin belleği tam da bu nedenle daha çok unutmaya yatkındır. Connerton (2012:14), bu unutkanlığın tarihsel sürecini şu şekilde özetlemektedir: Klasik kültürde belleğin mekânsal düzlemi sistematik bir retoriğe dayalıdır. Dil, iletişim, mekân arasındaki güçlü bağ zaman kavramının tanımlarıyla pekiştirilmiştir. Ortaçağda yeni bir retorikle şekillendirilen "bellek sanatı" Rönesans'tan matbaanın icadına kadar olan süreçte sürekli bir gelişme göstermesine rağmen on sekizinci yüzyıldan itibaren bellek mekânsal bir çöküş dönemine girmiştir. Connerton'un özetlediği sürecin gerçekliğin temsil süreci ve anlatıyla girdiği ilişki estetik tarihinin temel sorunsalı olarak belirginleşmektedir. İlk dönem modernin sanat akımlarında vurgulanan çoklu zaman ve mekân deneyimiyle yaşanan deneyimin ana karakteristik öğelerinin zaman ve bellek olarak belirginleşmesinin altında yatan temel neden olarak düşünülmelidir. Bu durum; içinde yaşanan çağla bağ kurmakta zorlanan bireyin yani modern öznenin, moderniteye özgü yoğun bir unutmama, hatırlayamama haliyle boğuşarak kimliğinde yaşadığı bunalımı doğurmaktadır. Bellek yitiminden kaynaklı olarak, hatırlama ve bellek saplantısının ortaya çıktığı da bir gerçektir (Huyssen, 2006:7). Özellikle

soykırım, savaş deneyimlerinin travmatik yapısından kaynaklı gibi görünen bu durum kapitalist modernitenin yıkıcı bir ürünü olarak da yorumlanmalıdır. Bu yıkıcı etkiyi mekân ve zaman deneyimi üzerinden Connerton (2012:15), şu şekilde açıklamaktadır:

"Modemiteye özgü unutkanlığın başlıca kaynağının, toplumsal yaşamı yerellikten, insani ölçeklerden ayıran süreçlerle ilişkilendirilebilir olduğudur: insanüstü hız, akılda tutulamayacak denli büyük megakentler, emek süreciyle bağı kopmuş tüketicilik, kent mimarisinin kısa ömrü, içinde yürünebilir kentlerin ortadan kalkması... Modemitenin unutturduğu şeyler oldukça derin, geniştir; hayatın ölçüsünün insan olması, aşına olduğumuz toplumsal ilişkilerle örülmüş bir dünyada yaşayıp çalışma deneyimi... Ortak anılara dayanarak hayatın anlamı diye niteleyebileceğimiz şeylerde köklü bir değişimden söz ediyoruz. O anlam, modemitenin sunduğu yaşam alanlarında meydana gelen yapısal bir dönüşüm ile birlikte erozyona uğruyor.

Modern anlatının temel çerçevesini zaman, mekân ve bellekle kurduğu çerçeveyi belirginleştirdikten sonra, sinemanın modern anlatısını, Deleuze'un (1997) zaman-imgesini yaratan Yeni Dalga sinemacılarının genel özelliklerini vurgulamak çalışmanın dönemsel döngüsünü tamamlayacaktır. Yeni Dalga sineması tarihsel olarak 1958 ve 1964 yılları arasında Fransa'da ortaya çıkan bir kuşağı tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu genç kuşak; Strauss ve Barthes'ın yapısalci felsefesi, Andre Bazin'in çalışmaları, kendilerinden önce gelen İtalyan Yeni Gerçekçiler, Film Noir, Amerikan tür sineması, yeni-roman anlayışı gibi birçok kaynaktan beslendiler. Dönemin hükümetinin finansal yardımları ve teşvikleriyle, dış alanlarda çekimi kolaylaştıran hafif kameraların da ortaya çıkmasıyla sinema tarihindeki yerlerini aldılar. Kuşak birçok farklı yönetmeni kişisel biçim yaratma becerileri, her yönüyle yeni bir çerçeve yaratma ve kurumsal olana bir karşı başkaldırı girişimleri sebebiyle aynı akım içerisinde toplamayı başardı. Aralarında Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer gibi isimlerin bulunduğu *Cahiers du Cinema* ekibinin yanı sıra Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda, yazar Alain Robbe-Grillet, Jacques Demy'den oluşan *Left Bank* grubu Yeni Dalga'nın öne çıkan yönetmenleri olarak nitelendirilmektedir (Neupert, 2016:91).

Yeni Dalga sinemacılarının sinema tarihine ve kuramına çok önemli katkıları bulunmaktadır. Klasik anlatı geleneğine bir başkaldırı olan bu akımı, kendinden önceki kuşaktan farklı kılan temel özellikleri modern anlatının doruk noktası olan anlatı kalıplarını yaratabilmeleridir. Bu çerçevede Kolker (2010:236); klasik anlatı kalıbını hem sinematografik öğelerin kullanımıyla hem de izleyici de yaratmayı başardıkları düşünsel deneyimle kırdıklarını vurgular. İzleyicinin deneyimini özdeşleşme deneyiminden kurtararak, Brechtien bir anlatı sayesinde izleyici için düşünsel bir özgürleşme sağladıklarının altını çizer. Gerçekliğin temsil sürecini düşünsel bir çerçeveye taşıyabilmek amacıyla sinematografik öğeleri çok farklı biçimlerde ve her yönetmenin kendi kişisel tavrını yansıtmasını sağlayabilecek kadar ustalıklı kullanmayı başarmışlardır. Hareket-ingenin hâkim olduğu sinema anlayışında kurgu yoluyla dolaylı yoldan aktarılan zaman kavramının, doğrudan temsilini mümkün kılan bu kuşak için Deleuze (1997) sinemada zamanı özgür bıraktıklarını vurgular. Aynı zamanda Yeni Dalga sinemacıları içinde buldukları savaş sonrası kuşağın politik atmosferinden yoğun biçimde etkilenmişlerdir. Yarattıkları başkaldırı, modern anlatının biçimsel özellikleri çerçevesinde politik ve eleştirel

bir tavrı da geliştirmelerini sağlamıştır. O dönem çekilen birçok filmin konuları dönemin güncel politik olaylarından esinlenmiştir. Genel olarak kapitalist modernitenin yarattığı yeni uzama eleştirel bir yaklaşım benimsemişlerdir. Yarattıkları etki ilerleyen dönemlerde birçok ülke sinemasında benzer bir sorgulamaya yol açan, tüm yenilikçi filmlerinin aynı adla anılmasını sağlamıştır: Çek Yeni Dalgası, İran Yeni Dalgası gibi.

Çalışmanın konusu olarak seçilen *Geçen Yıl Marienbad'da* ve *Hiroşima Sevgilim* filmleri

bu kuşağın önemli temsilcilerinden biri olan Alain Resnais'in iki önemli yapıtı olarak anılmaktadır. Bu yapıtların zaman, mekân ve bellek çerçevesinden irdelenmesi çalışmanın ana hedeflerindedir. Bu ekseninde yönetmenin; biçimini oluşturan sinematografik öğelerin kullanımında bu kavramları nasıl tartışmaya açtığına altı çizilecektir. Ağırlıklı olarak metin analizi yöntemiyle adı geçen kavramların her iki filmde de izleri belirginleştirilecektir. Her iki filmin anlatısının ilişkisel yapısı vurgulanarak yönetmenin biçiminin modern anlatıya yaptığı katkı netleştirilecektir.

### **Hatırlamanın ve Unutmanın İmkânsız Uzamı**

Alain Resnais, 1922 yılında doğmuş, 2014 yılında 91 yaşında vefat etmiştir. Yaşamının son dönemlerine kadar üretmeye devam eden, sinema dilinin sınırlarını farklı arayışlarla zorlayan bir yönetmendir. "Bir yönetmen olarak izleyici izleyiciyi şaşırtmaktan keyif alıyorum, tıpkı bir izleyici olarak şaşırtılmaktan hoşlandığım gibi. Ve malum, bir yönetmen kendi filminin ilk izleyicisidir" (Adair, 2010, <https://www.theguardian.com/film/2010/jun/22/alain-resnais-interview>)

Yeni Dalga film yönetmenleri arasında anılmasına rağmen Alain Resnais; Chris Marker, Agnès Varda, yazar Alain Robbe-Grillet, Jacques Demy ile birlikte *Left Bank* olarak adlandırılan ayrı bir grubun üyesidir. Bu grup kendi kişisel biçimlerini diğer Yeni Dalga yönetmen kuşağından belirli bir oranda ayırmış; fakat yenilikçi ve farklı denemeleri barındıran eksenleriyle bu kuşak içinde anılmışlardır. Sinema eleştirmenliği kökeninden gelen diğer gruptan ayrılan *Left Bank*, ağırlıklı olarak yeni roman ve fotoğraf sanatını da kapsayacak şekilde diğer sanat dallarıyla daha fazla bağlantılı ilerlediler. Bu kuşak kısa belgesel ve kurmaca çalışmaları nedeniyle belgeselle kurmaca arasında daha esnek bir dil yakaladı böylece sistematik olarak farklı sinema biçimlerini sorguladılar. Aynı zamanda özellikle Chris Marker ve Alain Resnais'in başından beri İkinci Dünya Savaşı'nın sinema kültürü çerçevesinde ilerleyerek, gerek içerik ve konu seçimlerinde gerekse savaşın yıkıcı deneyimin aktarılmasında savaş sırasında oluşan sinema kültürünün de bir parçası oldular (Neupert, 2016:90-92).

Küçük yaşlardan itibaren sinemaya ilgi duyan Resnais, bir süre oyuncu olmayı hedefledikten sonra kurgu okumaya başlar. Sinemanın zaman ile kurduğu ilişkinin en önemli öğelerinden biri olan kurgunun, ilerleyen zamanlarda Resnais'in sinematografisinde zaman ve bellekle ilgili sorgulamaları pekiştirdiği bir gerçektir. Agnès Varda'nın *La Pointe-Courte* (*Paralel Yaşamlar*, 1955) filminin kurgusunu da yapan Resnais, aralarında Van Gogh, Picasso, Goya, Gauguin gibi ressamın eserlerini ve sanat anlayışlarını içeren çok sayıda kısa ve belgesel çalışması yapar. Modern anlatı olanaklarını sorgulayan ressamın dönüştürdükleri zaman ve mekân algısını; filmin temsil düzleminde yine farklı biçim denemeleriyle ifade etmeye çalışan Resnais; şiirsel, dramatik, dinamik bir kurgu anlayışı için

siyah-beyaz bir çerçeveyi kaydırmalı çekimlerle harmanlamak, dış ses ve anlatıcının yabancılaştırıcı etkisi gibi birçok arayışı erken dönemlerinde gerçekleştirir. Böylece klasik anlatı tarzından sıyrılarak seyircide düşünsel bir eksen yaratmayı hedeflemektedir. Farklı kurumların kendisine sipariş olarak verdiği birçok kısa ve belgesel yapan yönetmen, Chris Marker ile birlikte çalıştıkları *Les statues meurent aussi* (*Heykeller de Ölüyor*, 1953) filminde kolonyalist Avrupa'nın Afrika sanatından geriye bıraktığı yıkımı eleştirir ve kapitalist modernite tarihinin yuttuğu koca bir uygarlıktan geriye sadece kötürüm bedenlerinin kaldığını vurgular. Jean Cayrol ile birlikte çalıştıkları, *Nuit et brouillard* (*Gece ve Sis*, 1956) filminde Holokost sırasındaki bir toplama kampını; arşiv görüntüleri, dış metin ve savaş sonrası kamp görüntüleriyle kurgulayan Resnais, soykırım, kitlesel imha gibi tarihsel travmaları kapitalist modernitenin bir ürünü olarak eleştirel bir biçimde sorgular. Her iki filmde sipariş üzerine yapılmalarına rağmen, Resnais'in ve dönemin muhalif ve eleştirel çerçevesini barındırır. *Gece ve Sis*, o yıl gösterileceği Cannes Film Festivali'nde yarışma dışı bırakılıp özel gösterim programına alınır; filmdeki kampları bekleyen Fransız asker görüntüsü devlet tarafından sansürlenmiş film ancak o sahnenin filmde çıkartılması şartıyla gösterilir. *Heykeller de Ölüyor*, adlı filmine Cannes film festivalinden sonra sansür uygulanır ve uzun süre gösterim ve dağıtım şansı bulamaz (Wilson, 2006:22-24).

Sonuç olarak Resnais'in ilk kısa ve belgesel çalışmalarından kurmaca dönemine kadar benzer bir yaklaşımla ele aldığı tutarlı bir auteur tavrı bulunmaktadır. Resnais kapitalist moderniteyi, onun yarattığı yıkımın travmatik izlerini her daim sinemasında irdeler. Bu çerçevede modern anlatı kalıplarının zaman ve belleği öne çıkaran yaklaşımını benimsediği gibi, sinemanın giderek artan modern araçlarını, zaman ve mekânı yönlendirdiği farklı biçimsel denemelerini sinemasında çekinmeden kullanır. Böylece izleyicinin izleme deneyimini zihinsel bir aşamaya taşımakta, dönüşen zaman ve mekân algısının sinematografik temsil olanaklarına çeşitlendirmektedir. Böylece döneminin mekânsal pratiklerinden beslenen ve soyutlanan mekânsal temsillerin, estetik epistemolojinin temsil mekânlarıyla olan çelişkili halini birçok farklı düzlemde sorgulamayı denemektedir. Bu nedenle Deleuze tam da bu noktada Resnais'yi çağdaşı olduğu Yeni Dalga sinemacılarından ayırarak onun bir 'beden sinemasından' çok entelektüel bir 'beyin sineması' yaptığını belirtir (1997:204). Yönetmenin sinematografik analizi çerçevesinde seçilen filmlerin mekân, zaman kullanımlarının; kurgu, görüntü yönetimi, oyuncular ve diyaloglar yoluyla izleyicide yaratmaya çalıştığı anlam katmanlarının bütünsel bir değerlendirmeyle ele alınması gerekmektedir. Böylece yönetmenin içinde bulunduğu kuşağın etkileriyle yapılandırılan biçimi de belirginleşecektir.

Çalışmanın konusu olan *Geçen Yıl Marienbad'da* ve *Hiroşima, Sevdim* filmleri de Resnais'in en öne çıkan kurmaca yapımları olarak benzer bir yaklaşımı ve düşünsel ve eleştirel çerçeveyi barındırmaktadır. Filmlerin değerlendirilmesi sırasında modernitenin dönüştürdüğü zaman ve mekân algısının Resnais'in sinematografisine nasıl yansıdığı tartışılması amaçlanmaktadır. Bu ekseninde dönüşen modern anlatının biçimsel özelliklerinin altı çizilerek özellikle hatırlamak ve unutmak yani bellek deneyimini nasıl eleştirel bir gözle yorumladığı irdelenecektir. Wilson (2006:1), yönetmenin sinemasını kişisel ve kolektif bellek deneyimi üzerine yapılandığını, neyi nasıl hatırladığımızı ve unuttuğumuzu sorguladığını ve bu deneyimi nasıl biçimlendirdiğimize odaklandığını belirtir. Bu odaklanma elbette soyut bir zaman deneyiminden ziyade mekânsal olanın içinde gömülü

olan zaman kavramı çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu sorgulamanın oluşmasında dönemin savaş ve savaş sonrası travmatik deneyimlerinin izleri oldukça belirgindir. Soykırım, sömürgecilerin katliamları, atom bombası, savaşın yıkıcı izleri gibi birçok tarihsel sürecin bellek üzerine yapılan sorgulamalarda önemli bir payı vardır. Sancar (2010), "unutma kültüründen hatırlama kültürüne" geçiştir; tarihin, ulusal kimlik ve belleğin manüpülâtif bir yolla yüzleşmek istemediği rahatsız edici bulduğu gerçeklikleri bastırmasından kaynaklı olarak, bir süre sonra yoğun bir hatırlama deneyimini "hafıza patlaması" olarak yaşadığının altını çizer. Bu eksen de sorgulayıcı iklimin gerçek bir yüzleşme deneyimine dönüşmesi için eleştirel bir çerçeveyi de barındırması zorunlu hale gelmektedir. Gerçek bir hesaplaşma ve yüzleşmenin gerçekleştirilmediği durumlar, daima dönem dönem kendini hem kolektif hem de bireysel bellekte tekrar gün yüzüne çıkaracaktır.

*Hiroşima Sevgilim*, atom bombası üzerine Resnais'ye sipariş olarak gelen bir filmidir. Resnais, yeni roman akımının yazarlarından biri olan Marguerite Duras ile birlikte kaleme aldıkları senaryoyu filme çeker. Hem yönetmenin hem de Duras'ın bu kadar büyük bir yıkımın gerçekten temsil edilip edilemeyeceği sorgulamasının filmin anlatı yapısında önemli bir payı vardır. Duras, felaketi gazetelerden öğrendikten sonra derin bir suskunluğa büründüğünü, birkaç sayfa dışında hiçbir şey yazamadığını belirtir ve ekler: "Hiroşima'yı ismarlamamış olmasalardı, Hiroşima üstüne de bir şey yazmazdım, ve yazdığım da görüyorsunuz, Hiroşima'daki korkunç sayıda ölüme karşı ben, kendi uydurduğum tek bir aşkın ölümünü koydum" (aktaran Öperli, 2014:65).

Resnais, *Hiroşima Sevgilim* filminde barış konulu bir film için Hiroşima'da bulunan Fransız bir aktrist ile Japon mimarının 24 saatlik ilişkisini konu edinir. Japon mimar Hiroşima'daki atom bombası felaketinde ailesini yitirmiştir. Fransız aktris ise 2. Dünya Savaşı'nın son günlerinde Alman bir askerle Nevers şehrinde yaşadığı ilişki nedeniyle hem ailesi hem toplum tarafından cezalandırılmıştır. Ailesi onu bir mahzene kapatır, orada aklını yitirecek kadar yoğun bir travma yaşar. Her ikisi de evli olan çiftin yaşadıkları kısa süreli ilişki bir bellek deneyimine ve yolculuğuna dönüşür. Biro (2011:108); belleğin zıtlıkların alanı olduğunu belirtir ve *Hiroşima, Sevgilim* filmindeki karakterlerin hem unutmaya hem de anımsama deneyimlerinin acı dolu işleyişinin onun temsil sürecini de değişken bir yapıya büründürdüğünün altını çizer.

Tüm film boyunca iki karakterin belleklerdeki acı deneyimlere vurgu yapan Resnais tüm bu süreci Hiroşima ve Nevers şehirleri üzerinden bize gösterir. Karakterlerin belleğindeki izler sanki tek bir mekânmuşcasına iki şehir arasında eşzamanlı bir kurguyla anlatılır. Böylece kameranın bir hareketiyle Hiroşima ve Nevers arasında şiirsel bir biçimle salınırız. Hiroşima'nın 1959 yılındaki hali, atom bombasının atıldığı sıradaki haber görüntüleri, müzenin görsel dökümanları, Nevers'in görüntüleri ve kadının yaşadığı deneyimin hatıralarıyla harmanlanır. Atom bombasını protesto eden haber görüntüleriyle onu temsil eden filmin çekimleri birleşir. Filmin kendi zamanında ve mekânında gerçekte birbirine yakın olmayan Hiroşima ve Nevers, nehirler arasındaki kaydırmalı çekimle yumuşakça birbirine bağlanır. Karakterlerin travmatik deneyimleri, Hiroşima ve Nevers şehirlerinin belleğine bağlanır. Savaş ve atom bombası gibi insanlık tarihinin yıkıcı deneyimleri karakterlerin travmalarının yıkıcı izleriyle birleşir. Böylece çok uzamlı eş zamanlı bir anlatı dili yakalanır. *Hiroşima, Sevgilim* filminin zaman katmanları mekânlar,

karakterlerin beden parçaları, belleklerindeki izlerin diyaloglarıyla yeniden biçimlendirilir. Mekânların ve bu mekânlar içindeki öznelere aktarımı hem Bruno'nun (2018:62) vurguladığı gibi arkitektonik bir yapı içerir-ki bu mekânsal temsil düzleminde değerlendirilmelidir. Hem de iki öznenin, iki sevgilinin karşılaşması Deleuze'un (1997:116-118) da belirttiği gibi insanlık tarihinin belleği olarak karşımıza çıkar-ki bu eksenden bakıldığında filmin zamansal boyutu varoluşun temsil mekânlarına ulaşma çabası olarak görülmelidir. Böylece hem mekânsal hem de zamansal olarak birbirine gömülü olan mekânsal temsil ile temsil mekânlarının gerilimli yapısı; kişisel ve kolektif olanın birleşimi aracılığıyla filmin kendi zamanı Hiroşima ve Nevers'in geçmiş ve şimdiki zamanları gibi katmanlarla buluşarak; filmin geniş zamanına ustaca yayılarak kendini gerçekleştirmektedir.

Filmin yapısı Linda Williams'ın (1976) belirttiği gibi eğretilmeli bir dille anlatısını oluşturur. Kurgusu çağrışım yoluyla şiirsel olarak ilerler böylece dramatik bir etkiden çok düşünsel bir deneyim yaratır. İki felaketin yıkıcı etkisinin gerçekte olduğu haliyle temsilinin imkânsızlığını sorgular böylece yüz binlerce insanın öldüğü, sakat kaldığı bu travmaya sebep olan kapitalist ekonomi politığı karşı yüzleşmeye dayalı eleştirel bir çerçeve yaratır, böylece Lefebvre'nin (2014) vurguladığı mekânda saklı olanın, gizlenenin eleştirisini de yapmaktadır. Nichanian (2011:32-33)., soykırım ve felaketten kurtulanların; hayatta kalmak için inkâr ettiklerini; soykırım ve felaket gibi insanlık onurunun ayaklar altına alındığı, çaresizce insanlıktan dışlandıklarını hissettikleri bir anın dilsel bir edim yoluyla ifade edilemeyeceğine inandıklarını belirtir ve sorar: "Gerçekten de tanıklık etmenin imkânsızlığına nasıl tanıklık edilir? Sadece tanıklığın ötesindeki bir dilsel edim, tanıklık etmenin imkânsızlığına tanıklık edebilir. Bunun dilin sınırında konumlanan bir dilsel edim olması" gerektiğini vurgular. Sonuç olarak Hiroşima ve Nevers unutmamanın imkânsız olduğu bir uzama dönüşerek yeni ve eleştirel bir anlam kazanır.

1959 yılında ilk defa Cannes'da gösterilen film oldukça ses getirir. Resnais anlatıyı oluştururken, karakterlerinden uzaklaşarak, onların arayışlarını ve zihinsel çerçevelerini mekân ve zaman deneyimiyle somutlaştırmaya çalışır. Klasik anlatının olay örgüsüne dayalı biçimini tamamen dönüştüren film, harekete dayalı anlatıyı zaman-mekân ve karakterlerin belleği üzerinden yeniden kurar. Böylece unutmak ve hatırlamak gibi soyut görünen konuları anlatının merkezine koyar. Bunu da mekân ve zaman katmanlarının belleğin temsil edilmesinde oynadığı işlevsel rol üzerinden biçimlendirir. Bu sayede açık uçlu bir biçimi oluşturur. Kovács (2010:319), modern anlatının erken ve geç dönemleri arasındaki sınır filmi olarak belirlediği *Hiroşima, Sevgilim'in* modern anlatıyı başlattığını, yönetmenin bir diğer filmi olan *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin de ikinci dönemi hızlandıran bir etki yarattığını vurgular.

*Geçen Yıl Marienbad'da* filmi 1961 yılında ilk gösterimini yaptığı Venedik Film Festivalinden Altın Aslan ödülüyle döner. Filmde eski ve görkemli bir oteldeki bir yabancı evli bir kadını kendisiyle kaçmaya ikna etme çabalarını, geçmişte kendisiyle yaşadığı ilişkiyi kadına sürekli hatırlatmaya çalışmasını izleriz.

Lefebvre (2014:35); kapitalist modernitenin fiziksel ve toplumsal mekânları dönüştürürken aynı zamanda zihinsel, bedensel ve felsefi mekânları da etkisi altına alarak kapsamını yaygınlaştırdığının altını çizer. Bu kapsamlı yapının tüm veçhelerini irdelemek

için "teorik (epistemolojik) olandan pratiğe, zihinselden, toplumsala, filozofların mekânından nesnelere işi olan insanların mekânına" bağlı bir değerlendirmenin önemli olduğunu belirtir. Böylece her türlü "felsefi-epistemolojik mekânı fetişleştirerek, zihinsel mekânın fiziksel ve toplumsal mekânı kapsayan" (2014:37) bir eksene sıçramalı olarak çıkartılmasını onaylamadığını özellikle vurgular. Bu nedenle filmin tek mekânı olan Marienbad otelinin tarihçesini ve mekânsal temsilini kısaca özetlemek yerinde olacaktır. Mirjam Zadoff (2012), *Next Year in Marienbad: The Lost Worlds of Jewish Spa Culture* kitabında değindiği gibi filmde tek mekân olarak kullanılan Marienbad; Marienbad-Carlsbad- Frederiksbad bölgelerinde bulunan ağırlıklı olarak Yahudi sermayesi ve kültürel kimliğiyle oluşturulmuş kaplıca otellerinin oluşturduğu bir yerdir. Filmin çekimleri doğrudan orada gerçekleştirilmemiş olsa da mekânın tüm özellikleri filmin mimari ve mekânsal düzenlemesinde temel alınmıştır. Zadoff, kitabında; 1900'lerin başından 2. Dünya Savaşına kadar başta Avrupa burjuvazisi olmak üzere modern dönemin farklı entelektüel ve popüler simalarını da ağırlayan bölgenin ve otelin detaylarını açıklarken; otellerin mimari detaylarının düzenlenişine ve burjuva yaşantısı için kültürel önemine değinir. Barok üslupla döşenmiş iç mekânlar, aynalı uzun koridorları, modernist bahçe düzenlemeleri dönemin burjuva sınıfının ruhunu okşayan bir alandır. Burjuva bireyi, gerçek gündelik hayatın kentsel uzamdaki karmaşası ve çelişkilerinden uzaklaşarak, kendine bir boş zaman mekânı oluşturur. Bu nedenle Zadoff, bu alanı heterotopya olarak tanımlar. Özellikle modernist bahçe düzenlemesi birincil doğanın sistematik olarak kontrol altına alındığı, akılcı, tek biçimli, çok açılı kübik bir düzenlemeye sahiptir. Dolayısıyla tüm bu detaylarıyla Marienbad hem Avrupa'nın kültürel belleği için sembolik değeri olan hem de modernitenin yaşanan deneyimini içeren mekân temsilinin ilk dönem özelliklerini barındıran ve Resnais'in bilinçli olarak tercih ettiği bir mekândır.

*Hiroshima, Sevdiğim'den farklı olarak Geçen Yıl Marienbad'da*, tek bir mekânda geçer. Film boyunca; erkek karakter, evli olan kadın karakteri geçmişte yaşadıkları bir ilişkinin varlığına ikna etmeye çalışır. Erkek karakter birlikte kaçmak için birbirlerine söz verdiklerini ve yaşadıkları günleri kadına hatırlatmak için oldukça yoğun bir çabanın içine girer. Filmde, bu mekânda karşılaştığı vurgulanan iki insanın hatırlama deneyimlerine tanıklık ederiz. Resnais bu hatırlama deneyiminin önemi konusunda izleyiciyi farklı bir eksene sürükler. Filmin başında bu ilişkinin varlığının dramatik bir öge olarak kurgulandığı izlenimi yaratılsa da film ilerledikçe izleyicinin algısı; öykü ile olay örgüsü arasındaki farkın ortadan kaldırılmasıyla düşünsel bir çerçeveye evrilir. Godard, bu düşünsel çerçevenin izleyicinin otoriter ve bilmek isteyen egosunu kırdığını, izleyicinin izleme deneyimini zorlaştırarak ona düşünme fırsatı yarattığını belirtir (aktaran Wilson, 2006:6).

Resnais bunu gerçekleştirirken zaman ögesini birçok farklı biçimle ve her seferinde sıfırdan başlayacak şekilde kurgular. Karakterlerin mekân içerisindeki eylemleri bir donup, bir yeniden başlar. Wilson (2006:5) savaş sonrası Fransız sinemasında karşılaşılan karakterlerin dönemin travmatik izlerini taşımalarından kaynaklı olarak; uyuşmuş ve geçmiş deneyimlerine zincirli yapılarından dolayı donuk olduklarını vurgular. Resnais tam da bu nedenle karakterlerin fiziksel ve ruhsal olarak parçalanmış hallerinin doğrudan deneyimine değil, bu halin temsiline odaklanmaktadır. Bu nedenle film boyunca otelin koridorlarındaki insanlar, kadın ve erkek karakterin hareketleri bir donup bir başlar.



Kadının veya erkeğin eylemlerindeki devamlılık halleri olay örgülerine değil doğrudan zaman ögesine gönderme yapar. Zaman vurgusu hem mekânda saklı olanın vurgulanmasını hem de algılanan, tasarlanan ve yaşanan arasındaki gerilimi yansıtmak amacıyla ikili bir eksende kullanılır. Zaman, bir yandan otelin topografik harita olarak çizimlerinin gösterildiği modernitenin tasarlanan mekân temsilleriyle; dış sesin anlatisıyla birlikte sevgililerin aynı bahçede, koridorlarda her seferinde yeniden karşılaşma hallerinin yenilenecek yinelenmesiyle algılanan ve yaşanan mekânsal pratiğin karşıtlıkları olarak vurgulanır. Diğer yandan da karşıtlıklar küçük açı farklılıkları, paralel kurgular, değişen kostümler vb sinematografik yöntemlerle mekânda saklı olan ve sürekli yinelenerek açığa çıkan bir öge olarak özellikle belirgin bir hale getirilir. Tüm bu ikilik birleştiğinde farklı zaman dilimlerine ait anların yoğunlaşmalarını hissederiz. Filmin yinelenen sahneleri, uzun koridorlardan defalarca geçen kaydırmalı uzun çekimler, koridorlar boyunca aynadan yansıyan karakterler mekâna zamansal bir çerçeve ekler. Böylece mekân dokunacak kadar yakın, aynalardan yansıyanlar ise bir o kadar yankılı ve uzaktır. Dolayısıyla mekânın içinde saklı olan zaman ögesi eleştirel bir anlamlandırmanın yolunu açmaktadır. Resnais, egemen olanın soyutlayarak tarih temsiline indirgediği bireyin ve insanlığın yaşam zamanını ve onun içerdiği şiddeti görünür kılar. Bu sayede mekânda gizlenmiş bireyin gerçekte algıladığı yaşanan zamanı kendi gerçekliğine iade eder. Bu anlamlandırma çabası öznenin varoluşuyla ilgili temsil mekânına ulaşma çabasını imler.

Erkeğin dış sesinin anlattıkları sürekli yinelenir bir taraftan da küçük farklarla yenilenir. Kadının odasının, buluşmalarının detayları sürekli değişken olarak anlatılır. Anlatı Marienbad'ın uzamında çınlar, yankılanır ve her seferinde farklı bir olasılığa, gerçekliğe kapı aralar. Deleuze (1997:76); bunun gerçeklik ile onun temsili arasında hem geçirgen hem opak bir yapı oluşturduğunu vurgular. Film ilerledikçe tüm bu sinematografi, mekânın topografik temsili ve eklenen zaman katmanları anlatıyı dönüştürür. Mekânsal olarak Marienbad labirentvari bir dehlize; zaman sarmal bir döngüye sıkışır, erir ve yok olur. Geçmiş-gelecek şimdi genişleyerek yayılıp geçirgenleşir. Deleuze (1997:103), hareketsizlik, bloke etme, taş kesilme, sürekli tekrarlar aracılığıyla çınlayan bu uzamın; bir temsil stratejisi olduğunu belirtir. Böylece gerçek ile fantezi arasında salınan zaman katmanları, gerçeğin yinelenen temsilleri kristalleşerek gerçekliğin film boyunca tomurcuklanarak kendini çoğaltmasına sebep olur. Böylece hareket imge, çözülür ve zaman imgeye evrilir. Tarihsel ve felsefi olan ilişkiselliği, sinema tarihiyle birlikte kurulur. Sonuç olarak Williams'ın (1976) da belirttiği gibi *Hiroshima, Sevdim* bir metafora, *Geçen Yıl Marienbad'da* bir metonomi haline gelir.

Tüm bu biçimsel öğelerin planlanışı; olay örgüsünün, anlatının sınırlarını belirsizleştirir ve anlatıyı uzamda kaybeder. Filmin karakterleri giderek yabancılaşır ve öznelliklerini yitirirler. Kendi varoluşlarını anlamlandırmakta zorlanan karakterler giderek duyarsızlaşır. Bu eksenle ortaya çıkan sözcükler bir biçim ve form kazanır, Marienbad'ın uzamını bir düz değişmeye dönüştürür. Bizler gerçeğin temsili olan bu uzamı duyumsar ve ona dokunacak hale geliriz. Böylece anlatı metninin dışında bir evrenin olmadığı bir uzam kurar. Bu uzamda varılmaya çalışan bireylerin parçalanmış halleri dönemin modern öznesinin yok oluşu olarak değerlendirilebileceği gibi; bir diğer taraftan bu yok oluş kapitalist modernitenin dönüştürdüğü uzamın bir ürünü olarak düşünülmelidir. Bu eksenle değerlendirildiğinde modern öznenin, oluşmasında ve kimliğini aktarmasındaki en anahtar edimlerden biri olan bellek zedelenmiştir. Agamben (2006:15-16); çağdaş insanın

deneyimleme ve deneyimleri aktarma yetisinden yoksun kaldığının altını çizer; Benjamin bu yoksunluğun travmatik olarak savaş ve sonrasında kaynaklı olduğunu vurgulasa da Agamben, günümüzde çağdaş insanın bu yıkımı ve yoksunluğu yaşamayı için büyük bir kentte rutin gündelik bir varoluşun artık yeterli olduğunu belirtir. Dolayısıyla, *Geçen Yıl Marienbad'da*, hatırlamanın imkânsız uzamına dönüşür.

## Sonuç

Sonuç olarak her iki film de kapitalist modernitenin ve onun iki farklı coğrafyadaki yüzünün temsilidir. *Hiroshima Sevdiğim* ve *Geçen Yıl Marienbad'da* filmleri bizler için belleğimizin tam da böyle parçalı, donuk, uyuşmuş giderek anlam yoksunluğuna saplanmış haline gönderme yapar. Bu halin içindeki özneye ayna tutar ve sorgular. Hem kolektif hem de bireysel bellek çerçevesinde; büyük felaketler ve rutin gündelik varoluşlar ekseninde bu sorgulamayı gerçekleştirir. Bu çerçevede rutin gündelik varoluşun anlamsız yineleyişinin büyük travmaların yıkıcı deneyimleriyle birleşmesi modern öznenin bunalımını yaratır. Kapitalist modernitenin yaşattığı bu yıkıcı deneyim temsil sürecinde de bir anlam arayışına ve anlamın giderek önemini yitirmesine ve kaybına denk düşer. Resnais, yapıtlarıyla unutkanın ve hatırlamanın imkânsız uzamlarını oluşturur. Bu süreci düşünsel bir çerçevede eleştirel bir perspektifle ele alır. Bu eleştirel perspektifi kurarken de modern anlatıyı dönüştürdüğü gibi Lefebvre'nin (2014) mekânın çok katmanlı eleştirisini yaptığı kuramsal çerçeveye sanat aracılığıyla yakınlaşır. Modern anlatının en yetkin örneklerini sunan Resnais, diğer taraftan moderniteye yönelttiği bu keskin eleştiri kalıplarıyla postmodern estetiğin temel dinamiklerine de kapı aralar. Kovács (2010:319-320), modernist sanat filminin gelişimini iki kola ayıran filmin *Geçen Yıl Marienbad'da* olduğunu vurgular. Aynı zamanda filmin tamamen kendine gönderme yapan, anti-anlatı yapısı kendinden sonraki postmodern dönemde giderek radikalleşen egemen bir üslup olarak belirginleştiğini belirtir. Anlatı dışında bir evrenin kalmadığı, teatral, derin perspektifli, sürekli yinelenen tekrarlar ve oyun vurgusuyla özellikle Peter Greenaway sineması üzerinde önemli etkiler yaratır. Peter Greenaway'in uzun yıllar işbirliği yaptığı görüntü yönetmeni Sacha Vicery'nin aynı zamanda *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin de görüntü yönetmenidir.

Özetle Resnais, bir sonraki kuşağı da güçlü biçimde etkileyecek hatırlama ve zaman algısının sınırlarını zorlayan arayışların yönetmenidir. Bu arayışın etkileyici biçemi günümüzde bile gücünü korumaktadır.

## Kaynakça

- Adair, G. (22 Haziran 2010) "Alain Resnais: Vive la Différence". The Guardian. (<https://www.theguardian.com/film/2010/jun/22/alain-resnais-interview>)
- Agamben, G. (2006). Çocukluk ve Tarih. B. Parlak (Çev.) İstanbul: Kanat Yayınları
- Andrew, J.D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. Z. Atam (Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları
- Assmann, J. (2015). Kültürel Bellek. A. Tekin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Benjamin, W. (2002). Pasajlar. A. Cemal (Çev.Derl.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Ü. Altuğ, B. Peker (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Best, S., Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. M. Küçük (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları  
Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman/Ritmik Tasarım, Türbülans ve Akış*. A.C. Altunkanat (Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları

Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. İ. Yaşar (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bruno, G. (2018). *Atlas of Emotion*. London, New York: Verso Books

Connerton, P. (2012). *Modernite Nasıl Unutturur*. K. Kelebekoğlu (Çev.) İstanbul: Sel Yayınları

Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: Time Image*. H. Tomlinson, R. Galeta (Trans.). Minnesota: University of Minnesota Press

Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. S. Özdemir (Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları

Elsaesser, T., Hagener, M. (2011). *Film Kuramı*. B. Soner, B. Yıldırım (Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları

Halbwachs, M. (2007). *Kolektif Bellek ve Zaman*. *Cogito Düşünce Dergisi*, Sayı.50:55-76

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. S. Savran (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

Huyssen, A. (2006). *Nostalgia for Ruins*. *Grey Room*, Spring.23:6-21

Kern, S. (2013). *Zaman ve Uzam Kültürü*. A. Selman (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*. E. Yılmaz (Çev.) Ankara: De Ki Yayınları

Kovács, A. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. E. Yılmaz (Çev.) Ankara: De Ki Yayınları

Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. I. Gürbüz (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. I. Ergüden (Çev.) İstanbul: Sel Yayınları

Neupert, R. (2016). *Fransız Yeni Dalgası*. L. Badley, R.B. Palmer, S.J. Schneider (Ed.). S. Yılmaz (Çev.). *Dünya Sinemasında Akımlar* (s.79-95) İstanbul: Doruk Yayınları

Nichanian, M. (2011). *Edebiyat ve Felaket*. A. Sönmezay (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. M.E. Özcan (Çev.) Ankara: Dost Yayınları

Öperli, N. (2014). *Hiroşima Sevgilim*. *Altyazı Sinema Dergisi*, Sayı.138:65

Sancar, M. (2010). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları

Williams, L. (1976). Hiroşima and Marienbad: Metaphor and Metonymy. *Screen*, Vol.17:34-39

Wilson, E. (2006). *Alain Resnais (French Film Directors)*. Manchester & New York: Manchester University Press

Zadoff, M. (2012). *Next Year In Marienbad: The Lost Worlds of Jewish Spa Culture*. W. Templer (Trans.) Pennsylvania: University of Pennsylvania Press