

PAPER DETAILS

TITLE: YENİ ROMAN-YENİ DALGA SINEMASI ETKİLESİMİ BAĞLAMINDA BİR SANAT YAPITI
OLARAK FİLM (BİR DEĞERLENDİRME)

AUTHORS: Dilek TUNALI

PAGES: 27-36

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/29009>

YENİ ROMAN-YENİ DALGA SİNEMASI ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA BİR SANAT YAPITI OLARAK FİLM (BİR DEĞERLENDİRME)

Dilek TUNALI*

ÖZET

Sanatsal disiplinlerin birbirlerinden etkilenmeleri ortaya çıkan yapıtın anlam ve dil oluşturmaları bakımından bir zenginlik olanağı sunar. Bu bakımdan sanat yapıtının kendine özgü bir dil oluşturmaları aynı zamanda bir deney ve araştırma alanı haline gelir. Modernist sinemanın önünü açan oluşum Fransız Yeni Dalga Sineması gibi görünse de, aslında onu tetikleyen ve bu zemini hazırlayan oluşumu Yeni Roman akımında aramak gerekir. Alain Robbe-Grillet'in öncülüğünü yaptığı Yeni Roman politikası, dönemin yazar, sinemacı ve göstergebilimcilerinin düşünceleriyle yeni bir hedefe doğru yol almaya başlar. XX. yy.ı belirleyen sinema, kurgusu, ses teknolojisi ve anlatısıyla romancılara yeni bir anlatı olasılığı yaratır. "Kalem-Kamera" olarak adlandırılan bu edebiyat akımı aslında sinemanın kurgu mantığını anlatıya aktararak, gerçekliği bölme ve parçalama işlemi içinde daimi bir şimdiki zamanı bu oluşuma yerleştirir. Benzer bir şekilde Yeni Dalga Sinemacıları da "kamera-kalem" düşüncesini bu akımdan etkilenerek filmlerine uygular. Amaç, dikte edilen klasik anlatı yerine, seyircinin imgelemine oluşturan, zihinsel işlerliği kazandıran filmler yapmaktır. Yeni Roman'ın Refleksivite ve Soyutlama kavramlarının sinemaya imgelem yaratma yoluyla geçmesi sağlanır. Alain Robbe Grillet, Margurite Duras ve yönetmen Alain Resnais bu etkiye son derece uyum gösteren eserler ortaya çıkarmışlardır. Sonuçta Yeni roman etkileşimiyle gelişen Yeni Dalga Sineması, klasik kalıpların yıkılması, gerçeğin parçalanması ve çağın en önemli aracı olan sinemanın, düşünsel, zihinsel etkinliği çoğaltması yolunda modernist sinemanın kapılarını açmıştır.

MOVIE AS A WORK OF ART WITHIN THE CONTEXT OF INTERACTION OF NEW NOVEL / NEW WAVE CINEMA - AN EVALUATION

The interaction of artistic disciplines contains richness since it causes to the emerged work of art composing a meaning and language. Therefore, composing and having a unique language of a work of art has become an experiment and research area. While, the creation which paving the way for modernist cinema might seem French New Wave Cinema, the creation which triggered it and forming basis for it should be sought in the New Novel stream. New Novel politics, by pioneering of Alain Robbe-Grillet, have turned its head to a new way with the contribution of writers', film makers' and semiologists' ideas of the period. The cinema identifying the 20th century had created a new narrative probability to novel writers with its fiction, audio technology and narrative style. This current literature called as "camera-pen" by transferring the fiction idea of cinema; within the reality separation and decomposition procedure, places the present current time to this formation. In a similar way, New Wave Film-makers too, being impressed by this movement, apply this concept of "camera-pen"(camera stylo) into their films. The aim is to make films, which are not dictating the classic narrative, instead, which are shaping the fantasy of spectator and bringing the mental function. The reflexivity and abstraction concepts of New Novel are provided to permeate into cinema by creating fantasy. Alain Robbe Grillet, Margurite Duras and the director Alain Resnais had exhibited pieces of work immensely harmonising with this interplay. To sum up, New Wave Cinema developing with the impact of New Novel has showed the way to modernist cinema through the demolishing of classic structures, the decomposition of reality and the increasing of intellectual and mental activity by cinema being the most important tool of the age.

Anahtar Kelimeler : Refleksivite, soyutlama, anti-roman, anti-sinema, biçem

Key Words : Reflexivity, Abstraction, Anti-novel, Anti-cinema, Style,

Sanat disiplinlerinin etkileşimleri, ortaya çıkarılan yapıtın anlam katmanları oluşturmaları ve dil yetisi haline gelmesinde etkindir. Bu etkileşimde diğer sanat disiplinlerinden biçim/biçem yönünde eklemlenen, kaynaşan unsurlar, harici yapılar gibi dursa da, paradoksal bir şekilde eserin giderek özünü yakalama ve kendi özgün "dil"ini oluşturmaları anlamında önemli bir deney ve araştırma alanı haline gelir.

Sinema ve diğer sanatların etkileşimi konusunda, Sinema Tarihi'nde çığır açan ve "modernist" sinemanın zeminini hazırlayan en önemli oluşum Yeni-Roman ve Yeni-Dalga Sineması arasındaki etkileşim olarak anılır. 1950'li yıllara rastlayan bu radikal değişim, kendisinden önceki (gerek

* Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü, İzmir, dilek.tunali@deu.edu.tr

roman gerekse sinemada) argümanları yapılanmasına taşır.*

1940'lı yıllarda ilk kez yazar Alexander Astruc'un "Kalem-Kamera Politikası" yazarların birbirlerinden bağımsız olsalar da benzer eğilimleri gösterdikleri yapıtları aracılığıyla yeni bir yön bulur. Bu yönün belirlenmesinin ve ilerleyişinin nedenini XIX. yy. sonu edebi anlatının yavaş yavaş kalıplarının dışına çıkmaya başlamasında aramak gerekir. Fotoğrafın çoğaltılabilirliği, sinemanın kurguya dayalı biçimi ve diğer sanat formlarında soyutlamaya taşınan gerçeklik artık bütünsel bir yapıya sahip değildir. "Gerçeğin" parçalanması doğrultusunda yeni bir "gerçeklik" olgusunun "zaman" ve "bellek" denilen bir karakterle var olması, bu etkileşimi neredeyse hem tarihsel hem de estetik anlamda zorunlu kılan öğeler haline gelir.

Araştırmalar ışığında, Yeni-Roman'ın kuram bazında öncüsü sayılan Alain Robbe-Grillet, (aslında Yeni-Roman'ın bir kuram değil, araştırma ve politika olduğunu belirtir) olmuştur. "Anti-Roman" düşüncesi ışığında, sinemasal kurgunun yazıda kullanılması bu akımın oluşmasındaki en önemli ilham kaynağıdır. Böylece zaman-mekan-insan ve hikaye tek bir bütünde buluşur. Bu bütün görünürde biçim olarak beliren ancak biçem olarak adlandırılabilen eserin yazılış biçimi yani kurgusudur. Kısacası eserin yazılış biçimi, eserin yapısıdır denilebilir. Bu anlayış, Yeni-Roman'ın oluşturulma biçimini kendi yapısına kuram ve uygulama alanında uyarlayan Yeni-Dalga Sineması için de geçerlidir. Çünkü Yeni-Dalga yönetmenleri için de; "film yapmak değil, filmin nasıl yapıldığını anlamak"¹ önemlidir.

Alain Robbe-Grillet kadar, (kendisi Yeni-Roman akımına dâhil olmayı reddetse de eserlerinin bütünlüğünde Yeni-Roman özellikleri barındıran) Marguerite Duras da, senaryoları ve metin-film-tiyatro olarak adlandırdığı yapıtlarıyla gündeme gelmiştir. Umberto Eco'nun belirttiği gibi, sinemanın "Açık Yapıt" haline gelmesinde, kendi dilini oluşturma yetisinde özellikle Alain Resnais'in yönetmenliğini yaptığı "Hiroşima Sevgilim" ve "Geçen Yıl Marienbad'da" isimli filmler, Yeni-Dalga ve Yeni-Roman etkileşimi çerçevesinde ele alınabilecek başlıca yapıtlar olarak değerlendirilebilir.

I-ANTI-ROMAN OLARAK YENİ-ROMANI HAZIRLAYAN KOŞULLAR

Gerçekçi roman anlayışı, XIX. yy. sonunda "klasik" diyebileceğimiz anlatı özelliklerini sürdürürken, bu bütünsel yapı dönemin felsefi ve estetik değerleri doğrultusunda kendi kalıplarını yavaş yavaş yeni bir biçime/biçeme terk etmeye başlar. "Anlatıcının" bir "tanrı" görevi üstlendiği ve ince detaylara varan betimlerle, karakterlerinin, tragedyadan devraldıkları zorlu görevlerin üstesinden gelmelerini gerektiren zorlu mücadeleler yerine, "zaman" ve "mekân"ın genleşmesine dayanan soyutlamalar hâkim olur. Bu noktada "zaman" bir karakter haline gelir.

Yeni süreç, teknolojinin yapıtı çoğaltabilmesi özelliğiyle sanat eserinin "biricikliği" ortadan kaldırarak, sanat eserine yeni bir açıdan bakmayı gerektirir.** Walter Benjamin, sanat eseri ile izleyici arasına teknolojinin girmesini bir anlamda mülkiyet ilişkileri, sanat eserinin aurasını yitirmesi ve sanat eserinin kitleselleşmesi olarak özetler. Bu yaklaşımın ve bu dolayısıyla kitleye hitap eden ve kitleyi değiştiren sinema için en fazla kullanılacak ve tartışılacak olan bir "gelişim!" olduğu söylenebilir. Benzer bir şekilde Theodor Adorno da; "Resim nasıl geleneksel görevlerinin birçoğunu fotoğrafa bırakmak zorunda kaldıysa, romanın işlevlerini de röportaj ve kültür endüstrisinin araçları (media), özellikle de sinema devralmıştır"² der. Adorno, gerçekçi romandaki detaylı betimleme alışkanlığının öz'ü gizlediğini iddia eder. Çünkü toplumsal yaşamın yüzü alabildiğine yoğun ve deliksiz kalmıştır. Bu nedenle gerçeğin altındaki "öz" kendisini açığa çıkaramamaktadır. Adorno; "Eğer roman geleneksel mirasına sadık kalmak ve gerçeğin nasıl olduğunu anlatmak istiyorsa, dış görünüşü yeniden

* Sinemada Sergei Einsteinstein, Dziga Vertov ve Pudovkin'in çalışmaları, romanda XIX. yy.'ın sonunda başlayan ve XX. yy.a uzanan kurgusal denemeler, edebiyatın göstergebilimi alanındaki çalışmalar, linguistik çalışmaları, geleceğe uzanan sinema ve edebiyatın neredeyse birbirlerinin yerine geçme konusunda keskin kalıpları ortadan kaldırmaya başladıkları aşamalardır.

1- James Monaco, **Yeni Dalga**, çev. Ertan Yılmaz, +1 yayınları, Kasım 2006, s. 18.

** "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı metninde Walter Benjamin, sanat yapıtının her zaman yeniden üretilbilir olduğunu, fotoğrafla birlikte insan elinin resmi yeniden üretim süreci içerisinde, ilk kez en önemli yükümlülüklerinden kurtularak artık bu yükümlülüğün yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildiğini belirtir. Benjamin, en etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan olduğunu ve bunun sanat yapıtının şimdi ve buradılığı olduğunu söyler. Kısacası bu, sanat eserinin bulunduğu yerde "biriciklik" niteliğini taşıyan varlığıdır. Özgün yapıtın şimdi ve buradılığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur ancak "hakikilik", teknik yolla (ya da başka yollarla) gerçekleştirilen yeniden-üretimin bütünüyle dışında kalır. Böylece, sanat eserinin, tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir.

"Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı", Pasajlar içinde, Walter Benjamin, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 1993, ss. 46-62.

2- Theodor W. Adorno, **Edebiyat Yazıları**, çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Eleştiri, Mayıs 2004, ss. 40-41.

üretmek bunun aldatıcılığına katkıda bulunan bir gerçeklikten vazgeçmek zorunda olduğunu³ belirtir. Sinematografin icadı ile sanat yapıtının estetik anlamda “biricikliğini” yitirmesi ve yeni bir “hakikat”e doğru yol alması, kimilerine göre “çoğaltılabilir” özelliği nedeniyle kitleselleşmesini ve bu bağlamda “araçsallaşmasını” öneren bir eleştirel yaklaşımla tartışma zemini yaratır. Bunun yanı sıra, XX. yy.ın ilk yarısı, sinema kurgusundan biçimsel olarak etkilenen edebiyat alanında bir takım denemelerin, düşüncelerin ve kuramların yolunu açar. Kuşkusuz, bu etkileşimi filmin salt kurgusal yapısına bağlamak yanlış olur. “Gerçekçi” olandan, “gerçeklik” alanına doğru evrilen bu yeni anlayış, dönemin sadece sanat alanındaki manifestolarını değil, sanat manifestolarını ortaya çıkaran kültürel, ideolojik ve toplumsal değişimlerin yansımasını sunar. Yazarların artık sinemadan etkilenmelerine ilişkin, eserlerindeki değişiklikler ve bu farklı yapıtlara verdikleri isimler bile sinemayı hatırlatır düzeydedir. Yazarların sinemayla olan yakınlıkları sonucunda yayıncılarla işbirliğine gidilerek; “Roman-cinéma, Cinario, Romans cinéoptiques, Ciné-Roman”⁴ tarzındaki çalışmalar ortaya çıkmış, sinemanın başlangıç yıllarında popüler filmlerin romanlaştırılması söz konusu olmaya başlamıştır. Yüzyılın başında, sinemayla birlikte, yazma, okuma ve algılama edimine yeni bir pencere açan bu yaklaşım, yine yayınevlerinin senaryo-roman karışımı bir tür yaratmak ve sinema tekniğini yazılı olarak ortaya çıkaran denemelere girişmesine neden olmuştur. Gallimard Yayınevi bu serinin amacını; “sinemanın özüne uygun yeni bir yazın türü yaratmak ‘sinema için yazı’ türünü yazarlar arasında yaygınlaştırmak”⁵ olarak ifade eder.

Yeni-Roman, terim olarak ilk kez Jean Paul Sartre tarafından, Natalie Sarraute’un “Bilinmeyen Bir Kadının Portresi” (Portrait d’un inconnu-1947) adlı romanı için kullanır. Yukarıda da belirtildiği gibi, aslında XX. yy.ın sonunda başlayan zaman-bellek konusunun klasik anlatının yerine yavaş yavaş geçmeye başlaması ve XX. yy.ın ilerleyen dönemlerinde (özellikle II. Dünya Savaşı yıllarında) edebiyatın göstergebilimi alanındaki çalışmalar, birbirinden ayrı, çoğu kez birbirinden habersiz gelişen yeni ve ortak bir duyarlılığa doğru yol almaktadır. Sartre’ın ilk kez Yeni Roman (Nouveau Roman) terimini kullanması, “Varoluşçuluk” felsefesinin de, dönemin duyarlılığını etkilemesi anlamında kaçınılmaz gibi görünmektedir. Çünkü romancılar, yapıtın “öz”ü ile ilgilenmektedirler. Hatta karakter yapıtın ya da seyircinin kendisidir derler. Bu anlamda “öz”, zihin ya da imgelem demektir. Varoluşçular bu felsefeyi ; “her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluluğudur. Varlık (ya da varoluş) ise dünyada etkin (actif) olarak bulunuş demektir”⁶ biçiminde açıklar.

Birbirinden habersiz ya da kısmen birbiriyle ilgili olarak gelişen bu yeni duyarlılık alanı, daha sonradan “Yeni-Roman’cılar” başlığı altında, yaklaşık olarak II. Dünya Savaşı sıralarında oluşmaya başladıkları biçimsel yenilikler nedeniyle bazı isimleri aynı çatı altında toplar. Ancak “Yeni-Romancılar”^{*} bir akım ya da bir ekol oluşturdukları düşüncesini tıpkı Yeni-Roman’ın bir kuram olmadığı yönündeki savları gibi kabul etmezler. Sadece yazarların birbirleriyle örtüşen ve zaman zaman da birbirlerinden ayrılan özellikleri, onları bu “yeni” başlığı altında toplar. Alain Robbe-Grillet’in 1940’larda başlayan çalışmaları, romanı parçalamaya yönelik (anti-roman) bir harekettir. Bu parçalanma ya da klasik anlatı dizgesinin (ağır ağır da olsa) bozumu; Proust, Joyce, Kafka, Beckett gibi yazarların eserleriyle kendini hâlihazırda ortaya çıkarmıştır. Bu yeni perspektif doğrultusunda Roland Barthes’in yine 1940’lı yıllarda başlayan edebiyat göstergebilimine ilişkin çalışmaları, Alain Robbe-Grillet’in çalışmalarıyla uyumludur.

Zaman-mekân-insan ve hikâyeyi tek bir yapıda buluşturması ve yapıta biçim-içerik ilişkisi yorumlaması yerine salt “biçem” olarak yaklaşılması aslında artık yapıtın biçiminin bir içerik haline

3- Theodor W. Adorno; *a.g.e.*, s. 42.

4- Ahmet Göğercin; *Marguerite Duras’ın Romanlarında Sinema Tekniği*, Sinemasal Ortak Kitap,Dokuz Eylül Yayınları,Bahar 2004, s.2.

5- Ahmet Göğercin; *a.g.e.*, ss. 2-3.

6- Jean Paul Sartre;*Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, Say yay. 10. basım 1990, s. 8.

* Michel Butor, “Değişme (1957) ile deneysel roman tekniğini doruğa çıkarır. İkinci çoğul şahıs kullanarak yaptığı anlatım, noktalama işaretleri ve kurgu onu sıra dışı ve özgün kılar. Julio Cortazar, “Bestiario” (1951) ile öykülerinde fantastik öğelere yer verir. Gerçek dünyayla, olağandışı yaşantıları iç içe geçirir. Marguerite Duras, “Alan” (Le Square-1955)’de “alt-konuşma” tekniğine çok yakın bir yazı cinsinin doğuşuna damgasını vurur. Makale ve röportajlarında toplum dışına atılmış insanlarla ilgilenir. Metinlerinin başlığında “metin-tiyatro-film” ibaresi görülür. 1975’de çektiği “India Song” da ilk kez metin dışı sesler ağırlığını fazlaca hissettirir. Robert Pinget, Samuel Beckett’in eserleriyle karşılaştırılan pek çok roman ve düzyazı yazar. Yeni Roman düşüncesi içinde yer alır. Alain Robbe-Grillet, yazı üzerine farklılık ve yenilikçi anlayışı içeren araştırmalarda bulunduktan sonra yazarlığa başlar. 1953 yılında yazdığı “Silgiler” 1950’li yıllara damgasını vurur ve birçok yazarın benimsediği Yeni Roman anlayışını simgeleyen bir eser olduğu anlayışıyla gündeme gelir. Bu eserle birlikte geleneksel tarzda roman yazarlığı yadsınır. “Geçen Yıl Marienbad’da” adlı senaryosu, sine-roman tipinde yayınlanır.

gelmesiyle eş anlamlıdır. Yani eserin yazılış biçimi eserin biçimi haline gelmektedir. Bu anlamda “nesne” önem kazanır ancak nesnenin sadece dış yüzeyiyle bir varlık haline gelmesi değil, nesnenin insanı yansıtmayı dolayısıyla imgelem yaratmasından kaynaklanmaktadır bu önem. Bir bakıma; “nesnenin tüm olanaklarıyla yeniden tanımlandığı bir uzay değişkesidir... Bu geniş hareket alanında ki bütün veriler mekânın dönüştüğü temel fiziksel dürtüyü, nesnenin bağımsız ve nüfuz edilemez doğasından itibaren tanımlar ve bu bakışı özgür kılan bir boşlukta her cisim bir anlatı momentine dönüşür.”⁷

Barthes ve Robbe-Grillet’in metinsel yakınlaşmasında, metnin içindeki “boşluk, hiçlik, insan-sızlık” eğilimi, metnin tam tersine doluluğuna işaret eder. Eco’nun deyimiyle “Açık Yapıt” a dair düzgüleri ortaya koyar. Umberto Eco, yapıtın bir olanaklar alanı, seçim yapmaya bir çağrı olduğunu belirtirken; “...artık belli bir yapısal doğrultuda yeniden düşünülüp yaşanmayı isteyen yapıtlar karşısında değil, yorumcunun araya girmeye kalkıştığı anda gerçekleştirdiği ‘açık yapıt’lar karşındayız”⁸ der. Bu bağlamda her sanat yapıtı kendi yetkinliği içinde tamamlanmış ve “kapalı” bir biçim olsa bile, en azından, biricik tekilliği içinde asla bozulmaksızın değişik yollarla yorumlanabilmesiyle yine bir “açık” yapıttır. Bu yaklaşım, Roland Barthes’ın “Yazının Sıfır Derecesi”^{*} adlı metniyle ve Althusser’in “Semptomatik Okuma”^{***} kavramıyla uygunluk gösterir.

Barthes’ın deyimiyle, Alain Robbe-Grillet’in eserleri; “bahanesizdir, ne katmanı ne de derinliği vardır: nesnenin yüzeyinde kalır ve şu ya da bu niteliğe ayrıcalık tanımaksızın bu yüzey üzerinde ilerler: bu şiirsel yazının zıddıdır.”⁹ Bu yaklaşım bir bakıma yine Roland Barthes’ın “page blanche” (boş sayfa) diye adlandırdığı tanıma uyar; “...page blanche (boş sayfa) belirlenimci bir zaman-mekân tasvirindeki tüm estetik/ideolojik bağlamların yerinde yazının yıkıcı sessizliğini bulur. Her aldatıcı görünüm ya da his, baskın bir dürtünün mutlak gerçekliğinde kendince belirlenmiş bir dış dünya tasvirinin çözümüdür... Boş sayfa bir uçurum sezincinde başlayıp biten dingin beyazlıktır ve bilinç her nesnesinde bu düşsel atılımın izini sürer.”¹⁰

“Boş sayfa” yaklaşımı “Yazının Sıfır Derecesi” içinde değerlendirilebilir. Bu noktada “yazı” yani “écriture”; dil ve biçimden daha önde gelir. Barthes’a göre, “her Biçim aynı zamanda Değer’dir; bunun için, dil ile biçim arasında bir başka biçimsel gerçeğe de yer vardır. Bu gerçek de ‘yazı’dır.”¹¹ Yazı, “öykü anlatma” ve “yazma” arasında temel bir farklılığı ortaya koyar. Buradan hareketle Yeni-Roman’ın politikasını geliştiren Robbe-Grillet artık eski biçimiyle öykü anlatmanın mümkün olmayacağına belirtir; “günümüzde dünyamız kendisine dair daha az kesindir. Belki daha mütevazıdır, çünkü kişiliğin her şeye gücü yetmesinden vazgeçmiştir, ancak aynı zamanda daha hırslıdır, çünkü kişiliğin ötesine bakmaktadır. ‘İnsana’ dair benzeri olmayan kült, yerini daha genel ve daha az insan merkezli görüşe bıraktı. Roman en iyi desteği olan kahramanı kaybettiği için sendelemiş görünüyordur.”¹²

Yeni-Roman içerdiği politika itibarıyla, yani o güne değin “insanın” merkeze alındığı ve tüm hikâyenin “insan” üzerinden ilerlediği anlatıcılığa son verip, bunun yerine “insansız”, “nesnelere çarpan insan sesleriyle insanı algılayabildiğimiz, gerçek zaman ile sinemasal zamanı eşşüremli hale getiren ve en önemlisi Refleksivite^{***} ve soyutlama öğeleriyle, artık sinema ve roman arasındaki sınırları kaldıran bir yapıyı savunmaya başlamıştır. Alain Robbe-Grillet, refleksivitenin önemine, yazar, yapıt ve seyirci bazında vurgu yaparken; “imgelem ve zihinsel işlemlerin farklı biçimlerinin olay örgüsünün temel konusu haline geldiğini, romanın merkezi unsurunun anlattığı öykü değil, öyküyü anlatan metni yaratmak için kullanılan zihinsel işlemler”¹³ olduğunu belirtir. Artık öykünün

7- Ali Karabayram, **Anti-Roman, Anti-Sinema**, Robbe-Grillet, www.iletisim.bahcesehir.edu.tr , 06.12.2009.

8- Umberto Eco, **Açık Yapıt**, çev. Yakup Şahan, Kabalcı yay. İstanbul, 1992, s. 13.

* Roland Barthes’ın “Yazının Sıfır Derecesi” makalesinden sonra yazınsal olgulara eskisi gibi bakma olanağı kalmamıştır. Barthes, tarihsel verilerin ışığında yazarın toplum ve yapıt karşısındaki konumunu irdelerken “yazı” ve yeniden tanımlanan “biçim” kavramının yardımıyla, çağdaş yazının koşullarını belirler. Roland Barthes, **Yazı ve Yorum**, Metis yay. Çev. Tahsin Yücel, 2. basım 1999, s. 17.

** Bu tür okumanın temel işlemlerinden biri söylenenleri söylenmeyen, yani baskılanan semptomları (belirtileri) olarak değerlendirmektir. Althusser’in bir metindeki “planlanmış yoklukları” belirleyen ideoloji olmasıdır. Yazarı, söylediklerinden değil, söylemediklerinden yola çıkarak okuma denemesi. Ayr. İçin bkz. James Roy Mc Bean, **Bazın Sonrası Estetik: Marksist Film Eleştirisinin Kuram ve Uygulaması**, çev.Ertan Yılmaz, Sinemasal Ortak Kitap 1, 1997, s. 78.

9- Andras Balint Kovacs, **Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980**, The University of Chicago Pres, 2007, s. 234.

10- Ali Karabayram- a.g.e. www.iletisim.bahcesehir.edu.tr , 06.12.2009.

11- Roland Barthes, **a.g.e.**, s. 18.

12- Andras Balint Kovacs, **a.g.e.**, s. 236.

*** Olay örgüsünün inşasına izleyicinin bilinçli zihinsel katılımı, András Balint Kovács, Screening Modernism: European Art Cinema, **a.g.e.** s. 231.

13- Andras Balint Kovacs, **a.g.e.**, s. 237.

ardında tutarlı bir zemin olmadığı için bu tutarlılığın yazıyla (yani filmsel olarak düşünüldüğünde kurguyla) sağlandığını belirtir.

Refleksivite, eski roman geleneğinden ayrılan bir şekilde roman karakterlerinde de etkili hale gelir. Bir bakıma, eski roman karakterlerinin biyolojik-psikolojik ve sosyolojik yapılanmasının, karakteri harekete geçiren somut öğeleri, yeni romanda tamamen soyut bir biçim alır. Robbe-Grillet'ye göre, bu "yeni insan" hiçbir amacı, mesleği, geleceği olmayan bir insan da olabilir. Bu nedenle; "İyi yazılmış karakterlerin olduğu romanların yeni bir şey yaratamadıklarını, onların sadece prefabrike kuklalar olabildiğini." vurgular.¹⁴

Zihinsel inşa, seyircinin yapıtı yeniden tanımlaması ve yapıya devam etmesinde ve yapıtta zamanın kullanımınıdır. Artık modern sinema ve Yeni-Roman arasındaki anlatıda bir ayrımın kalması ve ikisinin de alanlarının bir olması, bir bakıma "soyut" bir kavram ve karakter olarak yer alan "zaman" olgusunun, daimi bir "şimdiki zaman"da odaklanması olarak açıklanabilir. Robbe-Grillet, kendi stili üzerinden genel olarak Yeni-Roman anlayışına yayabileceğimiz zaman kavramının "durağan, hareketli ve düşsel olduğunu, insanın dışında bulunmakla birlikte, onun zihninde de durmadan yaratıldığını; Yeni-Roman'ı sinemaya yaklaştıran (ya da ikisini birbirine yaklaştıran) en temel özelliğin tek bir gramer kipinde, şimdiki zamanda geliştiğini"¹⁵ ifade eder. Dolayısıyla modern bir anlatının zamanı (filmde ve romanda) izleyicinin filmi izlerken ya da romanı okurken yaşadığı zamandır. Böylece, doğru ile yanlış, geçmiş ve şimdi, gerçek ile düşsel arasındaki ayrımları yok edebilir. Modern film, bu türden yaratıcı, inşa edici zihinler/imelem yaratabilme olanağını barındırmaktadır.

II-KALEM- KAMERA, KAMERA-KALEM/ YENİ-ROMAN, YENİ-DALGA

Sinemanın dil yetisi haline gelmesi kadar Yeni-Roman'ın da temellerini atmış olan Alexander Astruc, sinemanın temel probleminin "düşünce"nin nasıl ifade edileceği sorunu olduğunu belirtir. Bu ifade aslında, başlangıç aşamasında "düşünce," "düşünme" ve "imelem"e olanak tanımaya çalışan Yeni-Roman'ın da problematiğini oluşturmaktadır.

Bir öykünün film ortamında nasıl anlatılacağı sorunu üzerinden (bunun tersini de söylemek mümkün), veya bir filmin yazı ortamında nasıl anlatılacağı sorunundan hareketle imelem yaratmak. Yeni-Roman'cıların "kalem-kamera" olarak nitelendirdikleri/oluşturdıkları kavram, Yeni-Dalga sinemacıları tarafından da "Kamera-Kalem" olarak adlandırılacaktır.

"Cahiers du Cinéma" dergisi etrafında; Truffaut, Godard, Chabrol ve Rivette, sinemanın bir dil ve düşünce haline gelmesinde, "modern sinema" kavramının yolunu açan yazı, yapım ve düşünceleriyle yeni bir oluşum başlatmışlardır. Dergiyi çıkaran ve vefatına kadar başında olan Andre Bazin de kuramsal bir destekçi ve fikir öncüsü olarak bu yolu açanların başında yer almaktadır. André Bazin; alan derinliği ve zihinsel işlerliği bir bakıma sinema dilinin ileriye doğru atılmış diyalektik bir adımı olarak ifade eder. Yeni-Roman'ın refleksivite ve soyutlama alanına sinema ortak bir duyarlılık/eğilim/politika düşüncesi ile dahil olmaktadır. Bazin'in yeniden ifadelendirdiği Auteur Kuramı, bir anlamda bu yeni hareketin (tartışmalı da olsa) hedeflerini ortaya koyar. Bu anlayış özet olarak;

"1-) Bu kuram yönetmen ile filmin seyircisi arasındaki kişisel ilişkide ısrar eder. Filmler artık çok sayıda izleyici tarafından sadece tüketilen ürünler olmamalıdır. Film, perdenin karşısındakiler ile kameranın arkasındakiler arasındaki içten bir konuşmadır.

14- Andras Balint Kovacs; *a.g.e.*, s. 236.

15- Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, Yazko, 1981, ss. 74-76.

- 2-) Film süreci diyalektiktir. Bir Film;
a-Auteur ile tür,
b-Yönetmen ile izleyici,
c-Eleştirmen ile film,
d-Kuram ile uygulama,
e-Yöntem ile duygu arasındaki bir dizi karşıtlığın özetidir.”¹⁶

Anlaşılabileceği gibi Yeni-Roman ve Yeni-Dalga Sineması’nın özellikleri, yapısı ve iletisi iç içe geçmiş durumdadır. Bu özelliklere yazının bir işlev haline gelmesi kadar, filmin de bir işlev haline gelmesini ekleyebiliriz. Bu önemli işlev, yaratım ile toplum arasındaki bağlantı ve toplumsal amaçla dönüşmüş “yazınsal/sinemasal dil” olarak ifade edilebilir. Refleksivite kavramı bu noktada her ikisini de belirleyen bu yeni pratiğin temel niteliği olarak bir çok ortak özellikte ortaya çıkar. Bu bağlamda; “film artık tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir”. Yine bu noktada Yeni-Roman’cılarının olduğu kadar Yeni-Dalga yönetmenlerinin de birleştikleri ortak noktalar şu şekilde belirtilebilir;

- “1-) Filmin kendi ham malzemesi olan yaşamla nasıl bir ilişki kurduğu,
2-) Filmi nasıl kullandığı,
3-) Filmin bizi nasıl değiştirdiği,
4-) Filmin varlığını açıklamaya nasıl yardım ettiği,
5-) Bir dil olarak filmin nasıl işlev gördüğü.”

Alexander Astruc’un 1940’lı yıllarda yazdığı kamera-kalem (caméra-stylo) manifestosu; “Sinemanın, ‘görsel olanın’ zulmünden, kendisi için imgeden, anlatımın acil ve somut taleplerinden, tıpkı yazılı dil kadar esnek ve ustaca olan bir yazım aracı olma yönünde giderek özgürleşeceğini”¹⁷ haber verir. Özgürlük, anti-sinema anlayışı doğrultusunda, Yeni-Dalga yönetmenleri tarafından sinemanın politik bir referansı olması düşüncesi ile Yeni-Roman’ın bir ölçüde varoluşçu felsefeden devraldığı estetik anlayışla birbirini tamamlar. Özgürlük aynı zamanda “zihnin özgürleşerek yeni bir imgelem yaratması ve seyircinin izlediği filmi kendi imgeleminde yeniden oluşturması”dır. Robbe-Grillet; “gören, duyan, düşleyen insan kendi kendinin anlatıcısıdır.”¹⁸ demektedir.

Filmlerin ya da romanların “insansız” olduklarına dair eleştiriler, aslında “insana” dolaylı yoldan ulaşan ya da insanı/insanlığı hissettiren bir alegoridir. Gerek Yeni-Roman’da, gerekse Yeni-Dalga’daki bu eğilim, insanı tanrılaştıran ya da merkeze alan klasik yöntemler yerine; nesne, zaman ve belleği ön plana alarak biçimi oluştururlar. “İnsansızlık” sadece alışlagelmiş kamera odaklarının değişmesi ve “gerçeklikteki” algıya en yakın hale gelmesiyle ilgilidir. Bir somutluk olarak “nesne” bu noktada önem kazanır. Robbe-Grillet, nesneyi yüceltir gibi görünmekle birlikte, onun gerisindeki insanı, anıyı ve zamanı bulmaya çalışıyor gibidir: “Kendi hayatımda bu nesneler odamın döşemesi, duyduğum sesler, sevdiğim kadın ya da onun hareketidir. Daha geniş anlamda (sözlükte ‘nesne’ için ‘zihni etkileyen herşey’ deniliyor) anı (geçmiş nesnelere onun yardımıyla dönerim), tasarı (geleceğin nesnelere beni o götürür)...ve her türlü imgelem de birer nesnedir.”¹⁹ demektedir.

Bu yaklaşım Jean Mitry’nin sinema ve nesne bağlantısında da belirginleşir. Mitry, her şeyin somut bir şekilde görüldüğü sinemada her şeyin bir düşünceye gönderme yaptığını ve; “...nesnelerin sinemada bir anlama sahip olmak durumunda olduğunu, nesnelerin yönlendirilmiş bir gerçeğin içinde olduğunu ve filmsel imgenin, nesnenin altını çizdiğini.”²⁰ vurgular. Daha da önemlisi, yine Yeni

16- James Monaco; **Yeni Dalga**, çev. Ertan Yılmaz, a.g.e., s. 15.

17- James Monaco; **Bir Film Nasıl Okunur**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yay. 2001, s. 387.

18- Alain Robbe-Grillet, a.g.e., s. 48.

19- Alain Robbe-Grillet; a.g.e., s. 46.

20- Jean Mitry; **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, çev. Oğuz Adanır, g.s.f. İzmir 1989, s. 115.

Roman politikası ve Yeni-Dalga duyarlılığı ile bütünleşen görüşü ise; “kendiliğinden bilinç” olamaya-
cağıdır. “Bilincinde olduğum şu şey, benim bilincimdir, bilinç ise bitmiş, gerçekleştirilmiş algıla-
manın kendisidir: algılanmış olan aracılığıyla kendini ‘tanıyan’ bir algılama. Nesne bilinci, bilincinde
olunan nesnenin kendisiyle karışmaktadır... Bilinç ancak nesne aracılığıyla var olabilir, aynen ‘nes-
nenin’ ancak bilinç aracılığıyla var olabilmesi gibi.”²¹

Yeni-Roman’ın, sinemanın kendisini baz alarak oluşturduğu biçem, Yeni-Dalga Sineması ve
dolayısıyla modernist sinemanın yolunu açan bir gelişim olmuştur. Daha da önemlisi, Yeni-Dalga,
belleği çoğaltan, düşünce üretmeyi ve sorgulamayı gerektiren, farkındalığı arttıran bir açılış sağla-
maktadır. Bu noktada yine Umberto Eco’nun “tamamlanmış yapıt” ve “açılış” kavramlarına gön-
derme yapacak olursak; “tek bir yorumun okura dayatılmasından uzak durulmalı”²² yaklaşımı,
Brechtien açılış devrimci bir araca dönüştürür: “Brecht’in oyun poetikasında dramatik eylem, kimi
gerilimli durumların sorunlu bir sergilemesi olarak düşünülür ama dramaturg bunlara bir çözüm öner-
mez... Bir yana çekilerek ‘epik’ oyun tekniğini izler. Brecht’in dramaları gerçekte ikirciklik içinde
son bulur. Bu noktada ikirciklik gizemli bir sonsuzluğun marazlı ikircikliği değil, bir çözüm bulun-
ması gereken sorunlarla karşılaşma şeklindeki toplumsal bir varoluşun çok somut ikircikliğidir...
Yapıt bir tartışma anlamında ‘açık’tır: Bir çözüm istenir, beklenir ama bu, seyircinin bilinçlenmesin-
den doğmalıdır. Böylece ‘açılış’ devrimci bir eğitim aracına dönüşmektedir.”²³

Biçem üzerinde yürüten bir derinlik söz konusudur. Ancak bu derinliği klasik anlamda biçim-
içerik karşılaştırması olarak düşünmemek gerekir. Örneğin Barthés, Alain Robbe-Grillet’in eserlerinin
katmansız olduğunu söyler. Grillet’nin eserleri nesnenin yüzeyinde kalır ve şu ya da bu niteliğe ayrı-
calık tanımaksızın bu yüzey üzerinde ilerler. Bu bakış açısı yine “eserin yazılma biçimi, eserin kendi-
sidir ya da filmin yapılma biçimi filmin kendisidir” düşüncesinde birleşir.

SONUCA DOĞRU

Yeni-Roman ve Yeni-Dalga bütünlüğü bağlamında, yönetmen Alain Resnais, türün iki önemli
örneğini, “Hiroşima Sevgilim” ve “Geçen yıl Marienbad’da” isimli eserleri sinemaya uyarlayarak,
yeni bir araştırma, düşünme ve uygulama alanında tartışma başlatmış olur.
Filmin yüzeyi yani biçemi içinde mekân-zaman-bellek ve insanı tek bir olgu halinde sunan Resnais,
bu kavramların birbirine dönüşebilme ve birbirini yaratabilmesi üzerinden, Yeni-Roman ve Yeni-
Dalga’nın önemle üzerinde durduğu refleksivite, soyutlama ve imgelem yaratma düşüncesini görsel
kavramlar haline getirir. Resnais için sinema, düşlerde ve imgelemede yapılabildiği gibi zamanla
oynayabilmektir.

Sinema tarihine, modernist yönetmenler içinde “zaman” kavramına en yetkin ve özgün
biçimde yaklaşan bir yönetmen olarak anılan Resnais, Marguerite Duras’ın senaryosunu yazdığı
“Hiroşima, Sevgilim” (Hiroshima Mon Amour, 1959)’de daha fazla ön plana çıkan “bellek”
kavramını tartışır. Film; “Geçmiş hatırlamak bizim şimdiki yaşam tarzımızı nasıl etkiler? Anılarımız
bir yabancıya anlattığımız takdirde bozulacak özel şeyler midir? Yaşamımız belirli bir modeli izlemek
zorunda mıdır, bu nedenle de sürekli olarak aynı tür zor durumların içine mi düşeriz?”²⁴ tarzındaki
sorularla ilgilenmektedir.

Hiroşima’da “barış” konulu filmde rol alan Fransız bir kadın ve Japon bir erkeğin, kentin
farklı mekânlarında süren ilişkisi üzerinden “bellek” kavramına, savaşın hatırlanması/hatırlanmaması
üzerinden yoğunluklu bir şekilde yaklaşır. Belgesel bir duyarlılıkla Hiroşima’nın yıkımı, tarihe

21- Jean Mitry, *a.g.e.* s. 95.

22- Umberto Eco, *a.g.e.*, s. 18.

23- Umberto Eco, *a.g.e.*, s. 21.

24- Roy Ames, *Resnais ve Zaman*, çev. Zeynep Özen, Sinemasal Ortak Kitap 10, Dokuz Eylül Yayınları, 2004, s. 49.

yayılan ve kapanmayacak gibi görünen yaraları, aslında sansasyonel bir özdeşleşme ve duygulanım biçimi yerine, “savaş” kavramını yeniden sorgulamak, savaşın anlamsızlığını ve ısrarlı bir şekilde hatırlatılmasını, sık sık tekrarlanan “Sen Hiroşima’da Hiçbir Şey Görmedin” cümlesi aracılığıyla tezatlık kurarak zihne yerleştirir. Andre Hodier’in deyimiyle; “Hiroşima savlı bir film değil.

Yaratıcıları herhangi bir öğretiyi savunmaktan kaçındılar: yargılanan insandır, sadece insan...

Hiroşima bir şeyi açıklıyorsa bu temel özlemlerinde toplum tarafından hakarete uğrayan insanların acısıdır.”²⁵ yorumunu yapar. Bu acı sadece Hiroşima’da yaşananların değil, tüm dünyada yaşanan savaşların ve savaşın anlamsızlığına dair derin bir sorgulamadır. Dolayısıyla, “Hiroşima Sevgilim”, sadece Hiroşima’yı değil, bu dolayım ile II. Dünya Savaşına dair bir sorgulamayı daha dile getirir. İşte bu kurguda, yani Nevers-Hiroşima paralelliğinde zaman ve bellek boyutu hissedilir düzeye gelir. Kronolojik dizge parçalanarak, Duras’ın önemseydiği “belleksel izlek” devreye girer. Artık bu aşamada, zihnin çalışmasına, düşünmesine ve imgelem oluşturmaya dair çağrışımsallık, filmin izleğini (ve kurgusunu) belirleyerek “şimdiki zaman” derinleştirilir. Bu noktada, “Duras’ın anlatısına hakim olan zaman, durağan ve yavaşlatılmış bir zamandır... Zaman akıyor gibidir. İnsanların durağanlıklarını, can sıkıntılarını, yalnızlıklarını yansıtırçasına yerinde sayar. Kahramanlar devamlı bir beklenti içindedir.”²⁶ Roy Armes’in deyimiyle bu bir öyküden ziyade tema ve çeşitlemelerle bezenmiş bir müzik parçası gibidir; “Filmde iki zaman düzlemi tek bir düzlem haline gelir. Fransa’nın görüntülerini görür ancak Hiroşima’nın seslerini duyarız.”²⁷

Aynı düzlemde ilerleyen bu iki farklı zamana ilişkin paralellik hem iki karakter hem de izleyici için yine belleği harekete geçiren, tıpkı aynı düzlemde ilerleyen zaman gibi imgesel anlamda da iç içe geçmiş iki ayrı zamanı bütünler. Kadın, Fransa’dayken Hiroşima onun için “savaşın sonu” anlamına gelmektedir. Onun için savaşın sonu olan tarih, Hiroşima için uzayıp gidecek yeni bir başlangıçtır. Diğer yandan Nevers’de savaşın sonu, kadının (genç bir kız iken) yaşadığı aşkın son bulmasıdır. Alman bir askerle olan ilişkisi, askerin öldürülmesiyle sona erer, bu arada savaş da biter. Benzer bir şekilde, karşıt kavramlar ve durumlar üzerinden kurulan bütünlük, bellek, zaman ve mekânı yeniden birleştirir. Bu karşıtlık, unutmak/unutmamak üzerinden sağlanır. Kadının; “Hiroşima’dan çiçekler fişkırıyordu, tıpkı aşkta olduğu gibi bir sanrı belirliyor insanın içinde. Hiç unutamayacağı sanrısı, ben hiç unutamayacağım sanmışım Hiroşima’yı bu yüzden” sözleri, aslında, Yeni-roman’ın nesneler üzerinden hatırlamak konusuna veya Barthes’in deyimiyle “boş sayfa” kavrayışına uyum sağlar.

“Geçen Yıl Marienbad’da”(L’Année dernière à Marienbad-1961) yine Resnais’in yönettiği ve Robbe-Grillet’in yazdığı, sinema tarihinin soyut ve minimalist anlatı üzerinden “dil” yetkinliğine ulaştığını kanıtlayan bir filmidir. Filmin yazarı Robbe-Grillet; “Marienbad’ı” Alain Resnais için bir senaryo olarak değil bir “hikâye tahtası” biçiminde yazdığını belirtir; “her çekimin alıcı hareketlerine ve konuşmalarına kadar, tüm detaylarını yazdığını, filmin geleneksel bir şekilde yazılmaktan çok kendisi tarafından betimlendiğini ve seyirciden istediğinin, açıkladığı durumları, anlamına değil, sırlarına bakarak izlemesi”²⁸ olduğunu dile getirir.

Filmin hikâyesi, evli bir kadınla bir yıl önce Marienbad’da karşılaştıklarını iddia eden ve kadının bu karşılaşmayı bir türlü hatırlayamadığı, emin olamadığı veya bazı durumlarda hatırlar gibi görüldüğü bir adamla yaşadığı bir bellek (ve yine unutmak/unutmamak) egzersizi biçiminde ilerler. Yeni-Roman’ın “insansız ve koordinatsız mekân” anlayışı bu filmde belirgindir. İnsanların içinde olduğu bir insansızlıktan söz edilebilir. Filmin giriş sekansı eski bir konağın; duvarlarına, tablolarına, parkelerine, tavanlarına, heykellerine yansıyan ve gidip gelen (zaman zaman duyulmayan ve yeniden belirginleşen) dış ses bir anlatıcı ile açılır.

25- Andre Hodier’den akt. Giovanni Scognomillo, **Alain Resnais ve Filmleri**, Yeni Sinema, sayı 5, 1967, s. 12.

26- Ahmet Gögercin; **a.g.e.**, s. 10.

27- Roy Armes, **a.g.e.**, s. 49.

28- Alain Robbe-Grillet’den akt. Giovanni Scognomillo, **a.g.e.**, s. 13.

Bu filmlerin ve romanların insansız olmasına ilişkin olumsuz eleştirilere yanıt olarak “Geçen Yıl Marienbad’da” aslında, bilindik anlamda her şeye (öyküye, gerilime, kameraya) hâkim olan insana değil, belki de gerçek insana (ya da insanın özüne) soyutlama yoluyla gidilebilen insanı ya da yansımasını vermeye çalışır. Filmin, soyutlama anlayışı çerçevesinde değerlendirilebilecek “bahçe” sahnesinde, insanların gölgesi uzarken, ağaçlar gölgesizdir. Bu görüntü zihinsel bir süreçten geçerek insanın varlığına ait bir imgelem yaratır.

Film, hikâye beklentisi içindeki seyirciye bekledikleri tarzda bir hikâye sunmaz. Aslında, bir klasik anlatı sinemasında, yatay bir ilerleyiş ve gerilim doğrultusunda ele alındığı takdirde çok daha farklı bir biçime bürünebilecek olan bu yapıt, beklentileri boşa çıkarır. Filmi bu anlamda klasik anlatıdan ayıran öğeler; “...karakterlerin güçlü bir istem ve bu yönde harekete geçirecek iradelerinin yokluğu, ...Kadının iç dünyasında yarattığı zayıf çatışma dışında, olay gelişimini dinamize edecek kuvvetli bir dışsal çatışma ve buna bağlı aksiyonun olmaması”dır.²⁹

Robbe-Grillet’in eserlerindeki özellikler, Resnais’in çekim yapma ve görsel/zihinsel imge oluşturma anlamında neredeyse birbiriyle örtüşür düzeydedir;

- 1-) İnsan ile çevresi arasındaki ilişkinin görsel temasa uygun olarak indirgenmesi,
- 2-) Zamanın mekânlaştırılması; dairesellik, spiral zaman, psikolojik tanımlamanın olmayışı,
- 3-) Görsel ve yoğun optik anlayış,
- 4-) Minimalist tavır, homojen mekânsal yüzey,
- 5-) Tanımlamayı işleme biçimi (bu tanımlama yapmaktan daha önemlidir),
- 6-) Dolaysız tanımlama.

Bu uylaşımlar bağlamında filmin evreni; unutulmuş, hatırlamak ve geçmiş üzerinden değil şimdiki zaman üzerinden yapılandırıldığı için Geçen Yıl Marienbad’da tanışıp tanışmadıkları önem taşımaz. Robbe-Grillet bu durumu; “Bu kadınla erkek ancak perdede görününce varlaşmaya başlamışlardır, daha önce yokturlar. Varoluşları filmin gösterildiği süredir. Seyrettiğimiz görüntülerin ve duyduğumuz seslerin dışında bir gerçeklik taşımazlar”³⁰ demektedir. Bu noktada kadının ya da erkeğin kafasından geçenler, hatırlananlar, unutilanlar önem taşımaz. Önemli olan seyircinin kafasından geçen öykü ve onun tarafından bu öykünün tasarlanmasıdır. Bu bağlamda okurdan ya da seyirciden istenen; “kapanmış, bitmiş, dolmuş bir dünyayı kabul etmesi değil, yaratışa onun da katılması sırasındaki eseri-ve dünyayı- onun da doğurması, kurması, böylece öz hayatını kendisinin doğurup kurmayı öğrenmesidir.”³¹

“Öz”e ulaşmak adına yüzeyi kapatmamak gerektiği referansıyla Adorno’ya göndermede bulunurken, benzer biçimde yapıtın “tamamlanmamışlığı”nın aslında evrensel bir mesele olduğunu öne süren Eco’yu hatırlamak gerekir. Bu düşünceye göre dünya da henüz tamamlanmamıştır.

Sanatın işlevi, “dünyayı tanımak (bilmek) değil, dünyanın tamamlayıcılarını ortaya koymaktır; o var olan biçimlere eklenen özerk biçimler yaratır, ama bunların da bir yaşamı ve kendilerine özgü yasaları vardır.”³²

Yeni-Roman ve Yeni-Dalga, mikro ve makro ölçülerde yenilenme, tamamlanma, inşa etme üzerine bilindik kalıpları kıran bir biçim anlayışı ortaya çıkarır. Dünyanın fizik yasası aslında sanatın oluşumundan ya da yapıtın inşasından bağımsız değildir. Bu anlamda Yeni-Roman’dan ilham alan Yeni-Dalga; zihni yenileştiren, imgelemi çoğaltan bir biçim olmasının yanı sıra, bilimsel olmasıyla da önem kazanır. Yeni-Roman, edebiyat alanında ancak ortaya çıktığı dönemde bir önem ve değer kazanırken, sinemaya Yeni-Dalga aracılığıyla “modernist” bir yaklaşım sunması, sinemanın dil ve dil yetisi anlamında bir sanat yapıtı haline gelmesi bakımından son derece önemlidir.

29- Yörükhan Ünal, **Öncü Bir Karşı-dramatik deney:Geçen Yıl Marienbad’da**, Sinemasal Ortak Kitap 7, 2002, s. 48.

30- Alain Robbe-Grillet; **Yeni Roman**, a.g.e., s. 78.

31- Alain Robbe-Grillet; **a.g.e**, s. 81.

32- Umberto Eco, **a.g.e**, s. 25.

KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor W.; **Edebiyat Yazıları**, (çev. Sabir Yüçsoy-Orhan Koçak), İstanbul, 2004
- ARMES, Roy; **Resnais ve Zaman**, (çev. Zeynep Özen) Sinemasal, sayı 10, İzmir, 2004
- BARTHES, Roland; **Yazı ve Yorum**, (çev. Tahsin Yücel), İstanbul, 1999
- BENJAMIN, Walter; **Pasajlar**, (çev. Ahmet Cemal), İstanbul, 1993
- ECO, Umberto; **Açık Yapıt**, (çev. Yakup Şahan), İstanbul, 1992
- GÖGERCİN, Ahmet; “Marguerite Duras’ın Romanlarında Sinema Tekniği”, **Sinemasal**, S. 10, 2004, İzmir
- HODIER, André; “Alain Resnais ve Filmleri”, (çev. Giovanni Scognomillo) **Yeni Sinema**, sayı 5, İstanbul, 1967
- KARABAYRAM, Ali; **Anti Roman, Anti Sinema, Robbe-Grillet**
- KOVACS, András, Bálint; **Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1980**, The University of Chicago Pres, 2007
- McBEAN, James Roy; **Bazin Sonrası Estetik: Marksist Film Eleştirisinin Kuram ve Uygulaması**, (çev. Ertan Yılmaz), Sinemasal Ortak Kitap 1, 1997
- MITRY, Jean; **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, (çev. Oğuz Adanır), İzmir, 1989
- MONACO, James; **Bir Film Nasıl Okunur**, (çev. Ertan Yılmaz), İstanbul, 2001
- MONACO, James; **Yeni Dalga**, (çev. Ertan Yılmaz), İstanbul, 2006
- ROBBE-GRILLET, Alain; **Yeni Roman**, (çev. Asım Bezirci), İstanbul, 1981
- SARTRE, Jean Paul; **Varoluşçuluk**, (çev. Asım Bezirci), İstanbul, 1990
- ÜNAL, Yörükhan; “Öncü Bir Karşı-Dramatik Deney-Geçen Yıl Marienbad’da”, **Sinemasal**, sayı 7, İzmir, 2002
- <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr> (erişim tarihi: 06.12.2009)