

**MODERN MİMARLIKTA YABANCILAŞMA SORUNU;
JACQUES TATI FİLMLERİ**

Aylin ATACAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**HAZİRAN 2012
ANKARA**

Aylin ATACAN tarafından hazırlanan “MODERN MİMARLIKTA YABANCILAŞMA SORUNU; JACQUES TATI FİLMLERİ” adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Esin BOYACIOĞLU
Tez Danışmanı, Mimarlık Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından oy birliği ile Mimarlık Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Celal Abdi GÜZER
(Mimarlık Anabilim Dalı, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü)

Doç. Dr. Esin BOYACIOĞLU
(Mimarlık Anabilim Dalı, GÜMF Mimarlık Bölümü)

Doç. Dr. Neşe GURALLAR
(Mimarlık Anabilim Dalı, GÜMF Mimarlık Bölümü)

Tarih: 04/06/2012

Bu tez ile G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu Yüksek Lisans derecesini onamıştır.

Prof. Dr. Bilal TOKLU
Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

Aylin ATACAN

MODERN MİMARLIKTA YABANCILAŞMA SORUNU; JACQUES TATI**FİLMLERİ****(Yüksek Lisans Tezi)****Aylin ATACAN****GAZİ ÜNİVERSİTESİ****FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ****Haziran 2012****ÖZET**

Bu tez Jacques Tati (1907-1982) filmlerini çalışma konusu olarak ele almıştır. Tati, filmlerinde kent ve mimarlık konularını ağırlıklı olarak işleyen bir yönetmendir. Özellikle modern mimarlık, modern mimarlığın yarattığı mekânlar ve bu mekânların kullanıcı tarafından eleştirel bir biçimde deneyimlenmesi Tati'nin filmlerinde ana tema olarak karşımıza çıkar. Jacques Tati modernleşmenin bireysel, toplumsal ve mekânsal yansımalarını, kurguladığı filmler üzerinden aktarmaya çalışır. Tez kuramsal çerçevesini modernleşme, modern mimarlık ve yabancılaşma kavramları üzerinden kurgular ve filmleri bu çerçeveden okur.

Tati'nin modern mimarlık algısı ve filmlerinde izleyiciye vermek istediği mesajlar doğrultusunda şekillenen analizlerden modern bireyin ve modernleşmeye ayak uyduramayan, eğitilemeyen bireyin 'yeni' yaşam biçimine ve modern mimarlığın getirdiklerine yabancılaşması ele alınmıştır. Tati filmlerinde eğitilemeyen bireyi anlatmak adına modern tasarım ürünlerini araç olarak kullanmıştır. Filmlerde modernite öncesi yaşam biçimlerine ait anlatımlar mevcuttur. Tati'nin araç olarak kullandığı modern mimarlık ve getirdikleri, mekânı kullanmaları açısından birbiri ile sıkı ilişki içerisinde olan sinema ve mimarlığı daha da yakınlaştırır.

Tati adeta bir mimar gibi kamerayı kullanan bir sinema adamıdır. Filmlerinde modern mimarlık için kendi manifestosunu yazar ve bize seyrettirir. Tati'ye göre yanlış olan modernizmin kendisi değil; uygulanış biçimidir. Bu sebeple; Tati filmleri üzerinden yapılan her okuma, modern konutu, kenti ve yabancılaşmış bireyi anlama da mimarlık disiplinine yardımcı olabilir.

Bilim Kodu : 802. 1. 099
Anahtar Kelimeler : Modernizm, Sinema, Mekân, Yabancılaşma, Sinema-Mimarlık
Sayfa Adedi : 90
Tez Yöneticisi : Doç. Dr. Esin BOYACIOĞLU

**THE ALIENATION PROBLEM IN MODERN ARCHITECTURE; THE
FILMS OF JACQUES TATI**

(M.Sc. Thesis)

Aylin ATACAN

**GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY**

June 2012

ABSTRACT

In this thesis Jacques Tati's films (1907-1982) are the subject of study. Tati is a director who focuses predominantly on urban and architectural issues in his films. Especially modern architecture, modern city created by modern architecture and the experiences of the users of these places under critical scrutiny are the main themes in Tati's films. Jacques Tati tries to transfer the individual, social and spatial reflections of the concept of modernity through his films. The thesis constructs its theoretical framework through the concepts of modernity, modern architecture and alienation and it reads the films with in this conceptual framework.

Tati's perception of modern architecture, the alienation of the modern individual and the individuals who can not adjust themselves to the condition of modernity or can not be trained through this 'new' way of life and modern architecture are discussed. Tati used modern design products as a tool in his films to depict these individuals who can not be educated. There are some explanations of pre-modern life styles in his films. Tati's usage of architecture as a tool in his films brings the disciplines of cinema and architecture closer to one another in terms of cities, buildings, inner spaces and objects.

Tati is a man of cinema who uses the camera like an architect. He writes his own manifesto for the modern architecture and makes us watch. According to Tati,

it's not modernity itself, it's the implementation of modernity that is problematic. For this reason, Tati can be helpful for the discipline of architecture to understand everyday life via Tati's film; modern dwellings, the city and the alienated people.

Science Code : 802. 1. 099
Key Words : Modernism, Cinema, Space, Alienation, Cinema Architecture
Page Number : 90
Adviser : Assoc. Prof. Dr. Esin BOYACIOĞLU

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca çok değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren, yapıcı eleştirileri ile tezin olumlu yönde gelişmesini sağlayan Hocam Doç. Dr. Esin BOYACIOĞLU'na, manevi olarak bana destek veren değerli arkadaşlarıma, karşılıksız sevgi ve emeklerini hiçbir zaman esirgemeyen, her zaman yanımda olan aileme teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR	xiii
1.GİRİŞ	1
2. MODERN MİMARLIK.....	8
2.1. Modernite.....	8
2.2. Yabancılaşma.....	17
2.3. Modern Mimarlık	27
2.3.1. Modern mimarlık ve yabancılaşma	28
3. MİMARLIK, SİNEMA VE MODERNİTE	43
3.1. Jacques Tatischeff	45
3.2. Jacques Tati Filmlerinde Modern Mimarlık.....	48
3.3. Jacques Tati Filmlerinde Modern Mimarlık ve Yabancılaşma.....	50
3.3.1.Tati filmlerinde konut	51
3.3.2.Tati filmlerinde kent	63
3.3.3.Tati filmlerinde trafik	73
4. SONUÇ	77
KAYNAKLAR.....	83
EKLER.....	87

	Sayfa
EK-1 ANALİZİ YAPILAN FİLMLERİN JENERİKLERİ	88
EK-1 (Devam)	89
ÖZGEÇMİŞ	90

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. “Die Wohnung” sunum posterini	31
Resim 2.2. Le Corbusier, 14-15 nolu ev iç mekân fotoğrafı	32
Resim 2.3. Walter Gropius, 16-17 nolu ev iç mekân fotoğrafı	32
Resim 2.4. Weissenhofsiedlung yerleşkesinin Kudüs’e benzetilmesi	33
Resim 2.5. Mies van der Rohe’nin eleştirilere karşı cevabı	34
Resim 2.6. “Plan Voisin” Maket Fotoğrafı	36
Resim 2.7. “Home of the Future” (Geleceğin Evi)	38
Resim 2.8. “Home of the Future” (Geleceğin Evi) plan şeması	39
Resim 2.9. Endless House plan şeması	41
Resim 2.10. “Endless House” maket fotoğrafı	42
Resim 3.1. Jacques Lagrange’in Villa Arpel için yaptığı plan ve görünüş grafikleri	52
Resim 3.2. Filmin künyesi (Mon Oncle)	53
Resim 3.3. Geleneksel ve modern arasındaki geçiş; yıkık duvar (Mon Oncle)	54
Resim 3.4. Villa Arpel ve Hulot’un yaşadığı geleneksel konut (Mon Oncle)	55
Resim 3.5. Villa Arpel’in bahçesi ve yönlendirici peyzaj elemanları (Mon Oncle) .	56
Resim 3.6. Frankfurter Küche	57
Resim 3.7. Villa Arpel’in adeta bir laboratuvarı andıran mutfak (Mon Oncle)	58
Resim 3.8. İç mekândan minimalist tasarım örnekleri (Mon Oncle)	59
Resim 3.9. Playtime’da gösterilen konut ve dış cephesi (Playtime)	62
Resim 3.10. Vitrin gibi sergilenen konut, vitrin gibi ele alınmış cephe (Playtime) ..	63
Resim 3.11. Film setinden bir imaj (Playtime)	64

Resim	Sayfa
Resim 3.12. Eiffel Kulesi ve Sacre Coeur Bazilikası'nın cam yüzeylere yansıması	65
Resim 3.13. Paris'e ait bir simge (Playtime).....	66
Resim 3.14. Lever House, Esso Binası ve Playtime'daki yapılar	67
Resim 3.15. Reichsbank Binası ve Playtime'daki kent silüetleri	68
Resim 3.16. Tek tip bürokratlar, arabalar ve insanlar (Playtime).....	68
Resim 3.17. Farklı kentlere ait aynı imgenin kullanıldığı posterler (Playtime)	69
Resim 3.18. Teknoloji ve kullanıcı ilişkisi (Playtime)	70
Resim 3.19. Ofis birimleri (Playtime).....	71
Resim 3.20. Mekânsal belirsizlik ve farklı mekân kullanıcıları (Playtime).....	71
Resim 3.21. Camı fark edemeyen bir kullanıcı, iç dış ayrımsızlığı (Playtime)	72
Resim 3.22. Geleneksel olana ait bisiklet, modern yaşamın vazgeçilmezi otomobil	74
Resim 3.23. Arpel Ailesi'nin garajdaki lüks otomobili ve içeriye alınmayan araç...	74
Resim 3.24. Trafik akışı (Playtime).....	75
Resim 3.25. Konuta dönüşebilen otomobil (Trafic)	76
Resim 3.26. Sıkışan trafik ve yayalar (Trafic)	76

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış bazı simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklama

CIAM

Congrès International d'Architecture Moderne

GÜ

Gazi Üniversitesi

İTÜ

İstanbul Teknik Üniversitesi

METU

Middle East Technical University

1.GİRİŞ

Sinema günümüzde modern dünyanın kültürel biçimini temsil eden en önemli görsel sanatlardan biridir. Sinema, modern dünyanın hızla iç içe geçen görsel ve işitsel imgelerden oluşan yapısı ve bu yapının kentlere getirdiği dinamizm içinde, modern dünya insanına yeni bakış açıları ve görünmeyi gösterebilme gücü sunar [Kale, 2004]. Sinema mekânı yarattığı çerçeveler içerisinde kurgular ve bu çerçeveler içerisinde sergiler, mimarlık ise mekânı inşa eder. Sinemanın da, mimarlığın da kullanıcı için bir sonuç ürünü oluşturduğundan bahsedilebilir. Bu yönüyle mimarlık ve kent, sinemada sergilenen, eleştirilen; en önemlisi de yönetmenin bakış açısından aktarılan bir imgeye dönüşür. Mekânın şekillenışı, kullanıcı ve mekân ilişkisi, konut, kent gibi mimarı tasarımı ilgilendiren temalar perdeye kimi zaman salt eleştiri yoluyla, kimi zaman da övgü yolu ile aktarılır. Bazen de hikâyenin arka planı, öykünün ana temasını ve anlatım amacını destekleyen bir öge olarak karşımıza çıkar.

Mimarlık ve sinema, ikisi de mekânlar tasarlar. Bu iki sanat dalı da hayata dair imajlar yaratırlar. Aynı şekilde binalar ve şehirlerde kültüre ve gündelik hayata dair imajları tasarlar, sunar, yaşamları kurgular ve yönlendirirler. Filmler de, yapılar da farklı disiplinlerin ortak çalışması ile ortaya çıkar. Her ikisi de disiplinler arası kesitlerden faydalanır. Film ve mimarlık, her ikisi de karmaşık ilişkileri ve birçok katmanı içeren bir üretim süreci gerektirir. Sinema; senaryo yazarının ve yönetmenin, mimarlık ise mimarın bireysel kültürüne ve yaratıcılığına bağlı sanatlardır.

Pek çok mimar sinemanın tasarlama eylemi üzerindeki etkilerinden söz eder ve sinema mimarlık etkileşimini açıklar. Jean Nouvel de onlardan biridir. Jean Nouvel sinemanın kendi yapıtlarına ilham kaynağı oluşunu şöyle açıklar; mimarlık da sinema gibi zaman ve hareket ölçütü ile var olur. Binalar da film kareleri gibi çerçeveler içinde algılanır ve okunur. Bir binayı ayağa kaldırmak demek birbiri içerisinden geçen bağlantıların ve zıtlıkların etkisini öngörmek demektir. Mimar tıpkı montajda olduğu gibi eklemeler ve kesmeler yaparak çalışır. Bu nedenle farklı

sahneleri birleştirir, mekânı bu derecede incelikli bir okumaya dönüştürerek tasarlar [Aktaran Pallasmaa, 2001].

Pek çok düşünür de sinema mimarlık ilişkisini sorgular. Walter Benjamin de onlardan biridir. Sinemanın da mimarlığın da dokunma ile ilgili sanatlar olduğunu belirtir. Benjamin'e göre; film izlemek izleyicide vücut yoluyla ifade edilen tepkilere yol açar. Sinema mekânı izleyicinin vücudundaki dokunma duyusu ile ilgili sınırları harekete geçirir. Bir film gözler kadar kaslar ve vücut hareketleri ile de izlenir. Sinema da mimarlık da mekânı deneyimlerken kinetik hareketi kullanırlar [Aktaran Pallasmaa, 2001].

Sinema tarihle, tarihin dönüm noktalarıyla, toplumsal dönüşümlerle her zaman çok ilgili olmuştur. Bu bağlamda; modern üretim sürecini sorgulayan pek çok film yapılmıştır. Fritz Lang ve Charlie Chaplin bu filmleri yapan yönetmenlerden öne çıkan ikisidir. Tati ise modern üretim sürecinden çok modern mimarlık ve mekân üzerine eleştirilerini yoğunlaştırmıştır. Bu yüzden bu tezin konusu olmuştur.

Binalar ve şehirler bizim dünyada olma durumumuzu kurgularlar. Kendimizi ve dünyayı deneyimleme arasındaki yüzeyle düzenlerler. Yani mekânı tasarlayan mimar, aslında varoluşumuzu deneyimlememize aracı olmaktadır. Mimarlık ve sinemanın pek çok ortak yönü vardır. Bu da bu noktada bir soru akla getirmektedir. Bir yönetmen kurguladığı imajlar ile bu aracı olma görevini üstlenebilir mi? Kurgulanan ve sadece görsel olarak algılanan mekân ve bu mekân yolu ile seyirciye aktarılan mesajlar ne kadar etkili olabilir? Bir anlamı ifade etmekte film yazılı kaynaklar kadar yol gösterici olabilir mi? Bütün bu sorular doğrultusunda tez içerisinde sinema ve mimarlık ilişkisi üzerinden çözümlemelere gidilecektir. Filmin yönetmenin kurgusu üzerinden modernite ve modern mimarlık eleştirisi incelenecektir.

Ünlü Fransız yönetmen Jacques Tatischeff (1907-1982); modernleşmenin bireysel, toplumsal ve mekânsal yansımalarını, kurguladığı filmler üzerinden aktarmaya çalışır. Filmlerinde Tati modern mekânın birçok özelliğini öne çıkartır. Bunların

başında şeffaflık gelir. Hijyen kavramı modern mekânı kurgularken vurguladığı, üzerinde durduğu bir kavramdır. Kurguladığı mekânlarda yeni ve parlak malzemeleri kullanmayı tercih eder. Bazen mekânın ne olduğunu, neye hizmet ettiğini seyirciye doğrudan anlatmayabilir. Ancak Tati, Bay Hulot karakterinin yardımı ile modernizmi en çok yabancılaşma kavramı üzerinden anlatır. Hulot, modern mekânı deneyimlerken onun modern mekâna ve mekânın donatılarına yabancı olduğunu anlarız. Onun gözünden mimarlığa baktığımızda genelde hiciv yüklü bir modernizm eleştirisi ile karşılaşırız. Bu eleştiriler modernizmin “Uluslararası Üslup” olarak yaygınlaştığı, çoğaldığı ve revaçta olduğu bir dönemde yapılmıştır. Bu nedenle Tati filmleri o dönemin yaşantısına vurgu yapar ve bu da Tati filmlerinin anlamsal içeriğini zenginleştirir. Çalışma kapsamında Tati filmlerinde belirgin olarak okunan, insanın modern mekâna yabancılaşması üzerinde durulmuştur. Bu çalışmada literatür araştırması ve örnek olarak seçilen “Mon Oncle”(1958), “Playtime”(1967) ve “Traffic”(1971) isimli üç filmde elde edilen veriler ışığında; sinema ve mimarlık başlığı adı altında, modern mimaride yabancılaşma sorunu irdelenmiştir.

Çalışma kapsamında genel olarak modern mimarlık hareketi ve sinema etkileşiminin açılımları, mimari mekânın sinema ortamında yeniden kurgulanışının etkisi, modernleşme ve yabancılaşma söylemi üzerinden ele alınmıştır.

Yabancılaşma her toplumda ve çağda yaşanan ve hissedilen bir olgudur. Özellikle teknolojik gelişme, endüstrileşme ve yaşanan savaşların etkisi ile artan yabancılaşma olgusunun, daha çok çağdaş toplumların sorunu haline geldiği ve önem kazandığı düşünülür. Yabancılaşma kavramı, felsefecilerden psikologlara kadar birçok düşünür ve bilim adamının kendi ilgi alanları içerisinde tanımladıkları çok yönlü bir kavramdır. Aydınlanma ve yabancılaşma ilişkisi, kuramlar ile birlikte süregelir. Aydınlanma ile birlikte; modern insanın kendine, çevreye ve modern mekâna yabancılaştığı gözlenir.

Amaç

Çalışmanın amacı mimarlık ve sinema etkileşimi üzerinden yola çıkarak; yabancılaşma kavramının modern mimari ile olan ilişkisini irdelemektir. Yabancılaşma kavramı pek çok düşünür tarafından ele alınmıştır. Yabancılaşma denildiğinde ilk akla gelen Karl Marx ve emeğin yabancılaşması ile ilgili söylemleridir. Bütün bu söylemlerin oluşmasında kapitalizm, sermaye, fordizm, taylorizm gibi terimler dolaylı olarak yabancılaşma ile ilgili çerçevenin içerisinde yer alırlar. Modernite ve yabancılaşma tartışmaları da bütün bu kavramlar ile sıkı ilişkiler içerisinde. Modernitenin yaşam biçimlerini belirleyen, yönlendiren, kurgulayan belki de en dışa dönük yüzü olan mimarlık da içinde bulunduğu dönemin ve söylemlerin etkisi ile şekillendiğinden, yabancılaşma kavramı da modern mimarlık tartışmalarında başat olabilmektedir. Çalışmanın asıl amacı modern mimarlık hareketinin kullanıcı tarafından değerlendirilmesini tartışmak ve eleştirilerin odaklandığı konuları tespit etmektir.

Modern mimarlık başlığı adı altında öncü olan ve farklı duruşlar sergileyen akımlardan ve oluşumlardan kısa örnekler verilecektir. Modern mimarlık olgusu genel hatları ile tartışılmaktadır. Bu tartışma modern mimarlığın gündelik yaşam pratikleri içinde algılanması üzerine yoğunlaşmaktadır. Modern mimarlık altında ortaya çıkan bütün ürünler incelenmemiştir. İçlerinden modern mimarlık için öncü olanlar seçilmiştir.

Yabancılaşma ve modern mimarlık hareketi ilişkisini anlatırken Fransız yönetmen Jacques Tati'nin üç filmi ele alınacaktır. Bu filmler; "Mon Oncle", "Playtime" ve "Traffic"tir. Bu üç filmin seçilme nedeni şudur;

- Seçilen üç film de konut, kent ve mimarlık ile yakından ilişkilidir. Dolayısıyla da filmler mimarlık disiplininin konu alanlarını kapsamaktadır. Mon Oncle'da anlatım konut ölçeğinde yoğunlaşır. İkincil konular mahalle ve modern üretim biçimidir. Modern konuta ait sorunlar işlenmiştir. Playtime'da konut ölçeğinin yanı sıra; yönetmen kamerasını kent ölçeğine ve

modernleşme ile birlikte modern kentin yeni yüzünü oluşturan hava alanları, ofis binaları gibi kamusal yapılara çevirmiştir. Traffic ise; kentin içinde yer alan ulaşım problemlerini ve modern taşıtı konu almaktadır.

- Filmlerde yönetmenin izleyiciye gösterdiği mekânlar gerçekten de modern yaşam biçiminin ve modern mimarlığın izlerini taşıyan ve üzerinde anlamsal yorumlamalar yapılabilecek niteliktedir. Jacques Tati de yarattığı mekânların, iyi örnekler olduğundan ve hiçbir mimarın bunu eleştiremeyeceğinden bahseder [Jacobson, 2005]. Tati'ye göre seçtiği örnekler ve kurguladığı mekânlar modern mimarlık ruhunu en iyi şekilde yansıtmaktadır.
- Filmlerde yabancılaşma hiciv yolu ile anlatılmaktadır. Yönetmen hem bireyin mekâna yabancılaşmasını, hem de mimari ürünlerin bulunduğu çevre içerisindeki yabancı duruşunu konu edinmektedir. Bunu yaparken yabancı bireyi de, modern dünya düzenine ayak uydurabilmiş bireyi de konu içerisine alır. İki uç arasındaki karşılaştırmayı mekânı ve yabancılaşmayı kullanarak aktarır.

Kapsam

Bu çalışmada filmlerde kurgulanan mekânlar üzerinden, modern mimarlıkta yabancılaşmanın izleri aranacak, mekânlar ve kişilerin kurduğu ilişkiler üzerinden anlamlandırmalar yapılacaktır.

Çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde tezin amacı ve yöntemi üzerinde durulmuştur. Çalışma modernleşmeyi, yabancılaşmayı, modern mimarlık ve yabancılaşmayı ve modern mimarlıkta yabancılaşmanın hiciv yoluyla anlatıldığı sinemayı da içine almak durumundadır. Bu nedenle ikinci bölümde genel hatlarıyla modernite ve yabancılaşma kavramları tartışılmıştır. Modern mimarlık hareketi içinde öne çıkan, ona yön veren, yeni ve farklı duruşlar sergileyen; döneme göre alışıl gelmişin dışında biçim kategorileri ve yaşam tipleri öneren akımlar ve örnekleri de ikinci bölüm altında yer almaktadır.

Üçüncü bölümde örnek olarak seçilen Jacques Tati filmleri üzerinden yönetmen tarafından kurgulanan modern mimarlık ve üzerine dikkat çekilen yabancılaşma konusu tartışılmaktadır. Yabancılaşan modern insan üzerinde mekânın ve mimarinin etkileşimi, filmlerde kullanılan yöntemler bazında irdelenmiştir.

Dördüncü bölüm olan sonuç bölümünde ise; modern mimarlık ve yabancılaşma ilişkisinin filmlerden elde edilen veriler doğrultusunda sorgulaması yapılmıştır. Bütün bölümler arasında geçişler yapılırken anlatılan bölümün özeti verilmiş; böylece anlam bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır.

Yöntem

Çalışmanın asıl amacı modern mimarlığı yabancılaşma olgusu üzerinden kavramsallaştırmaktır. Jacques Tati'nin filmlerinde kullandığı görsel sahneler bu tartışmayı örneklemek üzere kullanılmıştır. Sinema, göstermek istediğini diğer sanat dallarından daha iyi aktarır, çünkü kullandığı yöntem görsellikle ilgilidir. Bu anlamda filmler yorumlanıp tartışıldıklarında, metinsel bir kaynak olma niteliğini taşıyabilirler.

Film analizi Yanow'a göre araştırma yöntemlerinden “kalitatif yöntem” içerisine girmektedir. Bu yöntemde niteliksel araştırmalar yapılır. Nitel araştırmada amaç herhangi bir sayısal veriye ulaşmak değildir. Yanow'a göre yöntem kullanılırken yorumlamalar sadece metinlere bağlı olarak kalmamalı, iki boyutlu (resim, çizim), üç boyutlu eserler (mimari eserler) ve görsel eserler de (film) analiz edilmelidir [Aktaran Orhan, 2010]. Bu çalışmada bir görsel eser olan film, sahneler dondurularak iki boyutlu bir resim haline getirilir ve yorumlamalar sadece metne bağlı kalmadan görsel malzeme üzerinden yapılır. Böylece bir kalitatif yöntem izlenmiş olur.

Film analizi yapılırken sorular sormak ve cevaplarını film içerisinde aramak, analiz eden kişiye yardımcı olabilir. Bu çalışmada amaç modern mimarlık eleştirisinin ve

yabancılaşma kavramının, filmlerde nasıl sorun yapıp kurgulandığını ve seyirciye aktarıldığını açıklamaktır. Jacques Tati'nin gözünden bir döneme eleştirel bakma olanağı da sağlayan filmlerinde, yabancılaşma örneklerini metne aktarabilmek için ilgili sahneler ait kareler dondurularak görsel döküman olarak kullanılmıştır. Okumayı bilimsel bir çerçeveye oturtabilmek için; bu çalışmada literatür araştırması yapılmış, örnek olarak seçilen filmlerde yabancılaşmaya yol açabileceği düşünülen mekânlarda kullanılan sinematografik öğeler yardımı ile mekânsal analizlere gidilmiştir. Ele alınan filmlerde gözlemlenen ortak özellikler de, araştırma yönteminin çatısının kurulmasında yardımcı olmuştur.

2. MODERN MİMARLIK

2.1. Modernite

Gündelik yaşamda modern kelimesi gelişmiş, çağdaş ve yeni şeylerin önünde sıfat olarak kullanılmaktadır. Gündelik dilde çoğu kez modern kavramı ile çağdaş kavramının birbirine karıştırıldığı gözlemlenir. Modern olan şeylere bakış açısı, ortaya çıkan söylem “modernite” adını almaktadır. Modernite, kelime olarak medeniyetle ilişkilendirilmektedir. Modern kelimesi terminolojisinde kenti ve kentin kelime anlamını da barındırmaktadır.

Modernite kavramı Aydınlanma Felsefesi ile ortaya çıkan, yeni toplum modeli ile ilgili düşünceleri kapsar, yeni bir dünya görüşünü, ideolojisini temsil eder. Modernite 17.yy da Avrupa da başlar ve sonrasında bütün Avrupa’yı içine alan örgütlenme biçimlerini ve toplumsal yaşam biçimlerini kapsar [Giddens, 2010]. Modernite 18.yy civarında Batıda ortaya çıkan ve o zamanlardan bu yana, toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine göndermeler yapan bir özet terim olarak alınabilir [Sarup, 1995]. Bu açıklamalara göre; modernite tek yönlü bir terim olarak temellendirilemez, siyasi, ekonomik ve toplumsal hayatı etkilediğinden ve varlık alanının bu üç dizgenin ayrı ayrı herbirine ve kesişimlerine ait bütüncül bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Bir yaşam biçimi örgütlenmesi olarak Modernite, ekonomik ve toplumsal koşulları itibariyle esas olarak 16. yüzyıldan itibaren ele alınıp değerlendirilmelidir. Felsefi alt yapısını 18.yüzyıl Aydınlanma Felsefesi’nden alan Modernite’nin en büyük özelliği, akli ve insanı merkez olarak belirlemesi, toplumsal yaşamı rasyonalize etmesi, dini toplumsal yaşamda kişisel vicdana teslim etmesi ve buna bağlı olarak da laikliği ilke olarak benimsemesidir. Modernite özne ve özgürlük kavramlarının yaygınlaşıp güçlenmesi ve bunların tüm siyasal ve felsefi düşüncenin merkezi durumuna gelmesiyle anlamını bulur. Ayrıca terimin gelişen anlamlarının, 18. ve 19. yüzyılların keşifleri ve buluşlarıyla da ilişkili olarak boyut kazanmış olduğunu da belirtmek gerekir.

Modernite, düşünsel olarak Aydınlanma Çağı'na, politik ve sosyal olarak Fransız Devrimi'ne ve ekonomik olarak da Sanayi Devrimi'ne bağlıdır. Moderniteyi ve beraberinde getirdiği modern hayatı anlayabilmek için ekonomik bir olgu olarak endüstri devrimini başlangıcından itibaren, sonuçları ile birlikte ele almak gerekir. Endüstri devriminin oluşmasında etkili olan birçok sebep vardır. Bunlar arasında 17.yüzyılda tarımsal reformun etkisinden, iç ve dış ticaretin artmasından, teknoloji ile gelişen üretim ilişkilerinin değişmesinden, çalışan kesimin toplumsal yapısındaki değişimden ve üretimdeki hızlı değişimden söz edilebilir. Bütün bunların birleşerek oluşturduğu düzen değişikliği sonucunda artan seri üretim, işçi potansiyelindeki büyümeyi de beraberinde getirerek yeni bir sosyo-ekonomik anlayışın oluşmasına yol açmıştır.

Endüstriyi besleyen ticaretin gelişme gösterdiği dönem ortaçağda Rönesans ile birlikte hız kazanır. Ticaret ile uğraşan tüccarlar 18.yüzyılın ikinci yarısından itibaren evlerinde yaptıkları üretim işini imalathanelere taşır. İmalathaneler gelişerek fabrikalara dönüşür. Kurulan çok sayıda fabrika kitlesel üretimi sağlayabilmek adına, rasyonelleşme ve standartlaşma yoluna gider. Fabrikaların kurulduğu alanlarda kentler büyür veya yeni yerleşmeler kurulur ve nüfusta önlenemez artışlar yaşanır. Demiryolu ağları sayesinde ulaşımın kolaylaşması ile nüfus şehirlere akmaya başlar, altyapısı yetersiz kalan kentler için hızla şekillenen yeni şehircilik anlayışları ortaya çıkar. Metropollere dönüşen kentlerdeki hızlı çoğalış barınak sıkıntısını, sağlık sorunlarını bunun yanı sıra sınıfsal dengesizlikleri de beraberinde getirir. İnsanlar yığınlar halinde yaşamaya başlar, böylece hijyenik sorunlar ve salgın hastalıklar ortaya çıkar.

Fabrikalaşma ile birlikte mühendis sınıfı ve işçi sınıfının karşı karşıya geldiği üretim odaklı yepyeni bir sanayi toplumu modeli ortaya çıkar. Marcuse'ye göre; "Teknolojiyi ve bilimi ele geçiren sanayi toplumu, kaynaklarından her zaman daha etkili biçimde yararlanabilmek için insana ve doğaya egemen olmak üzere düzenlendi." [Marcuse, 1990]. Bunun sonucunda aydınlanma ile birlikte gelen özgür düşünce ve birey teması sekteye uğradı. Çünkü sanayi toplumu insan üzerinde egemenlik sağlayarak, özgürlüğe gem vurmaktaydı. Endüstri ile birlikte fabrikaların

yanlarına yeni yerleşimler kuruldu. Kentleşme ile birlikte artan esnaf ve hizmet sektörleri burjuva dediğimiz orta sınıfı oluşturdu. Burjuva, asillerin gücünün azalması ile birlikte yönetimde söz sahibi olmaya başladı. Zamanla sosyal sınıflar daha karmaşık hale geldi. Fabrikaların artması, rekabet, ucuz maliyet isteği ile birlikte işçi sınıfı üzerinde istismarlar başladı. Acımasız kötü koşullar, çalışma saatlerinin uzunluğu ve monotonluk bu dönemin üretim sıkıntılarından bazılarıdır. Endüstri devriminin getirdikleri bu durumdan kurtuluşa dair yeni senaryoların üretilmesine neden oldu. Endüstri devriminin iyi ve kötü yanları düşünürler tarafından sorgulanmaya başlandı ve Marksist düşünceler ışığında Sosyalizm fikri ortaya çıktı.

Modernite farklı biçimlerde yorumlansa da kuramcılar genellikle kapitalizm ve onun çözümlenmesi ile uğraşmışlardır. Modernite eleştirilerinin kuramsal altyapısı 1923'te Frankfurt Üniversitesi'nde kurulan ve 1930'larda kendi geleneğini oturtan Toplumsal Araştırma Enstitüsü'nün kültür ve felsefe çalışmalarıyla tekrar ele alınmıştır. Frankfurt Okulu ve diğer bir adlandırma ile Eleştirel Teori, temel olarak doğaya üstünlük atfeden, insanları efsane ve mitlerden kurtaran ve neticede bireyi, insani olmayan belirlenmiş ilişkiler yasasına mahkûm eden Aydınlanma geleneğine yönelttikleri totaliterlik iddiaları ile düşünce dünyasında yerlerini almışlardır [Larrain, 1995]. Başlangıçta Marksist düşünceden yola çıkmışlardır. Daha sonraları düşünceyi sorgulamışlar, hatta reddederek Marksizimden kopuş yaşamışlardır. En önemli temsilcileri ilk yıllarında Adorno, Horkheimer, Marcuse ve ilerleyen yıllarda Habermas'tır. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre kapitalist modelin öngördüğü çalışma biçimi insanlara hükmetmekte ve onları ağır şartlar altında köleleştirmektedir. Kapitalizm bireylerin bu koşullara başkaldırmasını önlemek için onları popüler kültür ile oyalamaktadır.

Düşünürlere göre modernite eleştirilerinde incelenmesi gereken araçsal akıldır. Weber'e göre modern çağda insan davranışlarını düzenleyen başlıca etmen araçsal akıldır [Aktaran Bauman, 2005]. Araçsal akıl, dünyayı ve diğer insanları nasıl sömürebileceğine bakmakta ve değerleri, yaşam açısından önemsiz bir hale getirmektedir.

Enstitü'nün ilk ve en önemli temsilcileri olan Horkheimer ve Adorno, Aydınlanmanın Diyalektiği kitabı ile Eleştirel Kuram'ın iki ana temasını belirginleştirmişlerdir. İlki zihinsel süreçlerin bile endüstriyel ürünler gibi çabucak tüketilmesi, ikincisi ise asıl rekabetin sınıflar arasında yaşanmadığı, insanın doğaya hâkimiyet kurabilmesi adına yaşadığıdır.

Kuramcılar Moderniteye karşı farklı kavrayışlar geliştirmişlerdir. Hegel'e göre modern hareket Rönesans ve Reform doğrultusunda 1500'lü yıllardan başlayıp 1800'lere kadar uzanır. Modernite gelenekten kopuşu temsil eder ve kendi normlarını yaratır. Gelenekten kopan ve kendine ait normlar üreten bir durum, yeni ile karşılaşmayı öneren bir durumdur. Modernitenin bu anlamda “yeni” olanı önerdiğini söyleyebiliriz. Yeni olanın içinde ise her zaman bilinmedik, tanınmadık, yabancı bir yan vardır. Hegel Aydınlanma ile başlayan modern felsefenin öznel karakterini değerlendirir ve eleştirir. Bu eleştirileri sonucunda kendi söylemini ortaya koyan Hegel modernite söyleminin ve karşı söyleminin kurucusudur. Hegelciler, devlet ve dini; oluşan burjuva toplumunu denetim altına almak ya da bu toplumun olumsuz yönlerini telafi etmek için gerekli görürler [Habermas, 1994]. Onlar ancak devlet, ekonomi ve teknoloji içinde saklı nesnel rasyonel yapılar anlamında aklı muhafaza etmeyi amaçlar ve devrim sayesinde aklın potansiyelinin gerçekleştirilebileceğine inanırlar.

Marx'ın modernite eleştirisi ise; bu tez için önemli bir kavram olan yabancılaşma çerçevesinde gelişir. Ona göre üretim sonucu elde edilen sonuç ürününün bireysel ve eşit olmadan paylaşılması üretime katılan bireyin kendine ve emeğine yabancılaşmasına yol açar [Marx, 2010]. Zaten Marx Modernleşme durumuna toplum içerisindeki güçlerin serbest bırakılması ve gelişmesi olarak bakmaz. Marx'a göre; modernleşme toplumun değil üretici güçlerin gelişmesidir.

Simmel de Marx gibi modernitenin yabancılaşmaya yol açtığını savunur. Simmel'e göre birey, modern büyük kentte dış yaşamın karmaşıklığı ve keşmekeşliği içinde giderek artan soyutlamalar nedeniyle mekânsal olarak en yakında bulunana karşı kayıtsız kalmaya başlar. Modern hayat metropolde yaşanır ve bu yaşama biçimi

yalnızlığa ve yabancılaşmaya neden olur. Simmel yabancılaşmanın bir tür toplumsal form olduğunun altını çizer. Bir anlamda modern toplumun yaygın bir tıravması olduğunu vurgular [Aktaran Frisby, 2004].

Nietzsche'ye göre Modernite arkaik zamanların çöküşü ve rasyonelleşmenin son aşamasıdır. Nietzsche modern sanatı, eski ve yeni zaman arasında ilişki kurabilecek bir aracı olarak görür ve bu anlamda olumlar [Habermas, 1990]. Nietzsche Moderniteyi eleştirirken geçmiş zamanlara da övgüde bulunmaz, onları moderniteyi yermek adına yüceltmez. Geçmiş zamanlara ait mitlere dönüşün gelecekte aranabileceğine dair inançları vardır.

Habermas için, modernite sanat ve bilim sayesinde hem doğa güçlerinin kontrolünü sağlayacak, hem de kişinin kendisini ve dünyayı kavrayışını, ahlakın ilerlemesini, toplumsal kurumlarda adaleti böylece de bireyin mutluluğunu geliştirecektir. Kültürel uzmanlaşmanın yaşam dünyasını yoksullaştırması sorunu 18. yüzyıl Aydınlanma filozoflarınca kavranmış; bilim, ahlak-hukuk ve sanattan, ilerleme, adalet ve mutluluğu geliştirmeleri beklenmiştir. 20. yüzyılda durum değişmiştir [Habermas, 2001]. Habermas'a göre;

“Modernite projesi hâlâ gerçekleştirilmeyi beklemektedir. Ama bu projeyi doğrudan yok etmeye yönelik girişimler de başarısız olmuş, umutsuzluk çağrıları karşılık bulmamıştır.” [Aktaran Anderson, 2002].

Habermas'a göre Modernite karşıtıyla doğmuş ve var olmuştur. Habermas eleştirilerini “ varlık” ve özgürlüğü üzerinden yapar. Ona göre; varlığın hem özgür olup, hem diğer varlıklar tarafından engellenmesi çelişkilidir. Önemli olan, araçsal aklın toplum hayatına egemen olmasını engelleyerek özgürleşmenin yolunu açmaktır ve bunu yapacak olan da yine akıldır. Habermas'a göre Modernitenin olumlu yönü toplumsal öznenin bireyselleşmesini sağlamasıdır. Bireyselleşen özne de özgürlük fikrini beraberinde getirebilir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinin modernliğe karşı geliştirdikleri eleştiriler kendilerinden sonra gelen düşünürler tarafından acımasız bulunmuştur. Onlara göre

Frankfurt Okulu düşünürleri modern hareketin kazandırdıklarından bahsetmeden teoriler geliştirmişlerdir. Teorisyenler modern hareketi eleştirirken mekanikleşen ve üretim bandındaki bir nesneye dönüştürülmeye çalışılan bireyi vurgulamaktadırlar.

Bauman’a göre;

İnsan faaliyetlerinin kendiliğindenliğini sınırlandıran ve zihin kullanılmaksızın mekanik bir biçimde izlenmesi gereken, rutin ve önceden tasarlanmış hareketlere indirgeyen çalışma sistemi Fordizm, memurların kimliklerinin ve toplumsal aidiyetlerinin şapka, palto ile birlikte vestiyere bırakılmasını gerektiren, böylece sadece emir ve talimatların tam egemenliğini ön gören modern bürokrasi, gözetledikleri insanlara hiç hissettirmeden sakinlerini her an gözetim altında tutan Benthamcı “Panopticon” modeli Bauman’a göre bu modern totaliterliğin belli başlı görünümünü oluşturmaktaydı [Bauman, 2005].

Oysa, öte yandan Modernitenin hayatı kolaylaştıran ve stabilize eden yönünün gerekliliği üzerinde durulmamıştır.

Eagleton’a göre modernizm, modernliğe gösterilen bir tür bağlılığa dönüştüğünden, hiç bir dönem modernliği on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ve yirminci yüzyıl gibi yaşamamıştır [Aktaran Talu, 2010]. Bu dönem üretimi standartlaştırmak amacıyla geliştirilen bilimsel yöntemler, çizelgeler ve deneyler eşliğinde hareketleri adeta robotlaştırılan rasyonel bireyi tanımlar. Modern birey yaşamı zaman odaklı olmalı ve verimliliği arttırmak uğruna makineleştirilmelidir. Frederick Winslow Taylor (1856-1915) tarafından 1900’lerde kitlesel üretimde verimliliği arttırmak için geliştirilen, sonraları özel-kamusal her iş alanına uyarlanan ana ilkesi muğlâklığı yok etmek olan “Taylorcu Bilimsel Yönetim”, sanayi toplumu insanının hayatını kökten değiştirmiştir. Taylor’a göre, üretimde ve iş ortamındaki insanın fazla verim alamamasının veya verimliliğinin azalmasının nedeni eski alışkanlıklarına bağlı kalmasıydı [Aktaran Talu, 2010].

Bu dönemde geliştirilen “Taylorculuk”, “zaman-hareket ölçümü” gibi bilimsel yöntemler sadece kitlesel üretim ve çalışma alanının yönetimi için kullanılmaz, aynı zamanda ev bilimi adı altında ev ve ev işlerinde ve tüm konutun üretilmesinde temel kavram ve araç olarak kullanılır. Bu da tüm üretim sürecini ve gündelik yaşamı mekanikleştirmenin bir yoludur.

İnsandan kaynaklanan hataları yok etmek için Taylor askeri tip organizasyon'u kendine örnek almıştı. Böylece Taylorcu yöntemde her işçi amirinin verdiği görevi sorgusuz uygulamak zorundaydı. İşin en başında bulunan yönetici görev dağılımını kartlara yazarak amirlere dağıtmak, amirlerde görevlerin işçilere dağılımı ile yükümlüydü. 'Taylorcu Bilimsel Yönetim'de 'düşünmek ve yapmak' ile 'tasarlamak ve gerçekleştirmek' son derece ayrıştırılmış kavramlardı. Taylor "her işçinin yapacağı iş yönetim tarafından tüm detayları ile tasarlanmalıdır ve kendisine yazılı olarak verilmelidir (...) Yapılacak işin sadece ne olduğu değil, aynı zamanda nasıl yapılacağı ve ne kadar sürede yapılacağı da açık bir ifadeyle belirtilmelidir" diye vurgulayarak askeri tip organizasyonun ana hatlarını çiziyordu [Aktaran Talu, 2010].

Taylorcu yöntem sonraki dönemlerde çok eleştirilecek ve sanayileşmenin mekanikleştirici ve yabancılaştırıcı karakterinin ana nedeni olarak belirlenecekti.

Modernleşme devlet mekanizmasının ve üretim sisteminin sorunlarını gidermeye çalışan, bu sırada da kendi idealini yaygınlaştırmaya çalışan bir olgudur. Modernite geçmişe ait olan değerleri geleneksel olmaları nedeniyle reddeder. Modern hareket geçmiştekini ve hatta şimdiki zamandakini kusurlu görür ve sürekli iyileştirme yoluna gider, bunun için çözüm arar. Zaman ile gelişme kavramları arasında doğru bir orantı kurar. Moderniteye göre; gelecek, doğru adımlarla ilerlendiği zaman daha iyi ve aydınlık olacaktır.

Mükemmel olmak için yola çıkan Modernitenin bu idealini gerçekleştirebilmek için kullandığı bazı kavramlar vardır; sanayileşme, seri üretim, rasyonel düşünce bunlardan bazılarıdır. Makineleşmeyi kullanarak diğer kavramları besler. Modernin makineye olan inancı, ileri derecede maddecilik olarak kavranabilir. Makineleşme, sanayi ve seri üretim ile tek tipleşmeyi beraberinde getirir.

Modernite tartışmalarının altyapısını oluşturan, modernitenin yakın ilişki içerisinde olduğu birçok kavram vardır bunlardan bazıları; kapitalizm, sosyalizm, ulus-devlet, metropol, seri üretim, bireydir. Modernitenin doğuşuyla beraber kurulu düzen yerinden oynamıştır. Ortak görüşlere göre eski yaşam tarzının terk edilerek yeni yaşam tarzlarının oluşmasına modernleşme denir. Bu yüzden "modern" olanla "modernleşmiş" olan birbirinden farklıdır. Modernleşmiş olan aslında öncü olan ve ilk olanın bir taklididir. Modernleşme burjuvazinin doğuşunun, aydınlanmanın,

kentleşmenin, endüstrileşmenin yaşandığı ilerici bir harekettir. Bu nedenle modernleşme olgusu tek bir biçimde açıklanamaz veya eleştirilemez. Modernite ansızın ortaya çıkmamıştır, onu hazırlayan ve yürüdüğü yolda eşlik eden diğer kavramların da Modernite eleştirilerinde göz ardı edilmemesi gerekir.

Modernite iki yönden gelişmelere neden olmuştur; kurumsal gelişmeler, toplumsal ve kültürel gelişmeler. Kurumsal gelişmeler; sanayileşme, modern bürokrasi, standart eğitim, uluslararası ekonomik faaliyetler, şehirleşme olarak alt başlıklara ayrılabilir. Dinin yerini alan modern eğitimin dinin yönlendirici etkisini yok etmesi, toplumsal hareketler, milliyetçiliğin doğuşu, rasyonel düşüncenin gelişmesi gibi maddeler de toplumsal ve kültürel gelişmeler adı altında incelenebilir. Bu sayılanlar her ne kadar iki alt başlık içinde incelense de, birbirleri ile sıkı ilişkiler kurarlar. Aralarında sebep sonuç ilişkileri mevcuttur. Kavramların içeriklerinde de benzeşimler vardır, kurumsal gelişmelerden olan sanayileşme sonucunda tek tip ürünler halka hızla sunulur ve hızla tüketilir hale gelir. Milliyetçilik ideali de tıpkı makinelerin yaptığı gibi bireyleri tek tip bir milli görüş altında birleştirir, farklı olanı ayırt eder.

Modernitenin getirisi olarak demokrasiden, insan haklarından söz edilebileceği gibi, aynı Modernitenin getirisi olan totaliter rejimleri, teknolojik katliamları ve bölünen ülkeleri hatırlatmak, duruma biraz daha netlik kazandıracaktır. Bu nedenle modernite eleştirilmekte; getirdikleri ve götürdükleriyle bir yerlere konulmak ve tanımlanmak istenmektedir.

Berman'ın bölümlere ayrıştırdığı Modernite tarihi, ilk olarak Rönesans, Reform ve keşiflerin olduğu yüzyıl ile başlayan burjuva dünya görüşünün önce Akıl Çağı'na, ardından da Aydınlanma'ya ulaşmasını anlatmaktadır. Bunu izleyen ikinci dönem, modernitenin siyasal kavramlardan kuramlar ve kurumlar ürettiği dönemdir. Üçüncü dönem ise; modernitenin dünya geneline yayılması ve bunun kaçınılmaz sonucu olarak alt başlıklara parçalanmasıdır. Bu durumda artık tek bir moderniteden ya da modernleşmeden değil, modernitelerden ve modernleşmeler kümesinden bahsedilmesi gerekecektir.

Modernite modern dünya görüşü, bir değerler sistemi iken; Modernizm modern olanın benimsenerek sanata ve kültüre aktarılmış halini anlatan bir biçemdir. Modernizm dinamik bir harekettir. Giddens modernliğin dinamizminin kaynağını şu sözlerle açıklamaktadır;

“Modernliğin dinamizmi, zaman ve uzamın ayrılmasından ve toplumsal yaşam içinde kesin bir zaman-uzam “dilimlendirmesini” sağlayacak biçimlerde yeniden birleşmelerinden; toplumsal sistemlerin “yerinden çıkarılması”ndan (bu, zaman-uzam ayrılmasıyla ilgili etmenlerle sıkı ilişkisi olan bir olgudur); ve toplumsal ilişkilerin bireylerin ve grupların eylemlerini etkileyen sürekli bilgi girdilerinin ışığında düşünömsel olarak düzenlenme ve yeniden düzenlenme sürecinden kaynaklanmaktadır.”[Giddens, 2010].

Giddens’ın bu açıklamasına göre modernlik değişimi içinde barındıran durağan olmayan bir harekettir. Özellikle kullandığı “yerinden çıkarma” tanımı modernlik tanımlamalarında önemli bir yere sahiptir. Giddens’a göre; modernliğe özünü veren şey, şimdiye kadar hiçbir tarihsel dönemde gerçekleşmemiş çok yönlü sosyal dönüşömlerle ilgilidir. Yerinden çıkarılan ve yeniden organize edilen eylemler “yeni” olma durumunu da içinde barındırırlar.

Modernitenin ürettiği toplumsal formların en belirginini ulus devlettir. Ulus devlet geleneksel düzen ile karşıtlık içerisinde. Ulus devletler modern çağın genel özelliklerinden olan organizasyonun ortaya çıkışının bir örneğidir [Giddens, 1994]. Ulus-devlet geleneksel tarım toplumundan endüstri toplumuna geçilirken modernizm yasalarının uygulanmasını olanaklı kılan, yeni bir güvence mekanizmasıdır. Bu bağlamda Giddens’a göre, ulus-devlet, geleneksel toplum düzenlerini dönüştüren ve modernliğin kurumsal boyutlarını oluşturan tüm unsurların taşıyıcısıdır.

Söz konusu edilen değişim ve gelişimlerin sonucu toplumsal düzende bir alt üst oluş yaşanması da olağan karşılanmalıdır. Geleneksel düzenler yerlerini “yeni” düzenlere bırakmak zorunda kalmışlardır. İşte bu değişimin, alışlagelmişin dışına çıkma, bilinmeyen ile yüz yüze olma durumunun yabancılaşma olgusunu beraberinde getirmesi, birçok düşünürün üzerinde uzlaştığı bir konu olmuştur.

2.2. Yabancılaşma

Modernleşme hareketini, tarihteki sosyal değişimlere bağlı olarak değerlendirmek gerekir. Tarihin değişen yüzünü yansıtan ve okutan modern hareket, geleneksel kalıplardan arındırılmış düşüncelerin yön verdiği bir arayıştır. Bu arayış süregelen hayatı, modern hayat kisvesi altına sokmuş, bireye ve onun yaşam standartlarına müdahale etmiştir. Böylece bir “modern hayat” ortaya çıkmıştır.

Bir önceki başlıkta değinildiği gibi Marshall Berman modernleşme sürecinin üç evrede gerçekleştiğini iddia eder ve şunları söyler;

“Kabaca 16.yüzyılın başlarından 18.yüzyılın başına kadar uzanan ilk evrede insanlar, modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır; onlara neyin çarpmış olduğunu anlayamazlar henüz(...). İkinci evre 1790’ların büyük dalgasıyla başlar. Fransız devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik biçimde doğuverir. Bu kamu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır. 19.yüzyılın modern kamu alanı, bir yandan da hiç de modern olmayan dünyalarda yaşamının madden ve manen neye benzediğini hatırlamaktadır hala. Bu içsel ikilik aynı anda, iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir. Üçüncü ve son evrede, modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan modernist dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır.” [Berman, 2010].

İkinci evrede yaşanan bu ikilik, modern insanın kendisi için şekillendirilen çevreye ve kendisine yabancılaşmasını beraberinde getirir. Çünkü “yeni” olan beraberinde farklı olma durumunu da getirir. Bu çağda, yeni olan yaşama biçimleri “öncü” olma niteliğini de kazanmış ve giderek artan bir hızla yayılmışlardır.

İlk olarak yabancılaşma kavramını belirginleştiren Hegel’dir. Hegel’in felsefesi Platon’un ve Aristoteles’in öğretilerinin devamı niteliğindedir. Hegel’e göre insanlık tarihi aynı zamanda yabancılaşmanın da tarihidir. Bu düşünceye göre insan, kendisini düşünen, duyan, seven bir kişi olarak değil, kendi güçlerinin yabancılaşmış açılımlarının bir objesi olarak algılamaktadır. Kendisiyle kuracağı ilişki ise yarattığı ürünler ile kurduğu ilişki ile sınırlıdır.

Hegel'in yabancılařma dūřuncesine gōre ruhun kendinin de dūnyanın dıřında deęil, içinde yer aldıęını anlaması ile yabancılařma bařlar. Hegel'e gōre; insanların kendi ōz bilinçlerinin farkına varması, kendilerini oluřturan ruhu tanımları ile yabancılařma son bulabilir. İřte burada ōzgūrlūk kavramını kullanır. Ona gōre insan ōzgūrlūęu ancak insanın kendi doęal varlıęını ařmaya ve kendisi için yeni bir benlik yaratmaya çalıřtıęı yerde bařlar. Hegel bu ōzgūrlūk fikrinden bahsederken tam ve ōzgūr insanı "kōlelięini ařmıř bir kōle" olarak tanımlar. Hegel yabancılařma kavramını ōzgūrlūęun yanı sıra nesneleřme ile de açıklar, ona gōre nesneleřen řeyler aynı zamanda yabancılařmıřlardır.

Yabancılařma kavramı Hegel'de olumlu bir anlam kazanmaktadır. ūnkū Yabancılařma Hegel'ci anlamda bilinci bilinç kılan řeydir, Marx'cı anlamda ise bilinci bilinç olmaktan çıkaran řeydir [Timuçin, 1992]. Hegel'e gōre bilinç kendine yabancılařarak yenilenmekte, yeniden kurulmaktadır. Hegel tarihin sonluluęuna inanmaktadır. Tarihin son bulduęu yerde liberal devletteki ōzgūrlūk ile yabancılařmanın da sonlanacaęına dair dūřünceleri vardır.

Marx'ın yabancılařma tanımı Hegel'i ařmasının yanında; ondan tūmūyle kopuktur. Marx'a gōre; bireyi kendine ve çevresine yabancılařtıran iř ortamı, iř için verilen emek ve ōzel mūlkiyettir.

Marx erken yařlarında "yabancılařma" kavramını, ilerleyen yıllarda yazdıęı "Kapital" adlı eserinde yabancılařma kavramı yerine "meta fetiřizmi"ni kullanmıřtır. Marx'a gōre būtūn sınıflı toplumlar beraberinde yabancılařmayı getiriyor olsa da, asıl yabancılařtıran sistem kapitalist sistemdir. Bundandır ki yabancılařma olgusunun ortadan kalkması ve insanların paralanmıřlıklarından kurtulup būtūnsel bir hale gelmesi için bu sistemin ortadan kalkması gerekmektedir. Kapitalist sistem ilk olarak ūretim sūrecindeki insanları daha sonrada tūm toplumu yabancılařtırır. Marx, ūretim sūrecindeki yabancılařmayı řōyle ifade eder:

"İřçi kendi emek ūrūnū karřısında, yabancı bir nesne karřısındaki ile aynı iliřki içindedir.(...) İřçinin kendi ūrūnū içinde yabancılařması, yalnızca emeęinin bir

nesne, dışsal bir varoluş durumuna geldiği anlamına değil ama emeğinin kendi dışında, ondan bağımsız, ona yabancı ve onun karşısında özerk bir erk durumuna gelen bir varlık olarak var olduğu ve nesneye geçirdiği yaşamın, hasım ve yabancı bir yaşam olarak ona karşı çıktığı anlamına da gelir. ”[Marx, 2010].

Marx sanayileşme nedeniyle emeğin yabancılaşması üzerinde durmaktadır. Ona göre buna sebep olan kapitalist düzendir. Marx’ın yabancılaşma tanımına göre; emeğine yabancılaşan insan, adeta programlanmışçasına hareket eden bir makineye dönüşmüştür. Üretim süreci içerisinde üretilen aslında, bu yeni yabancılaşmış insanın ta kendisidir.

Emek insanın doğa ile ilişki kurduğu, kendi elleriyle ürettiği bir olgudur. İş bölümü ve özel mülkiyet nedeni ile emek öz niteliğini yitirmekte, insandan bağımsız bir değer haline gelmektedir ve nesneleşmektedir. Marx’a göre; insanın kendi emeğinin ürününe, hayat etkinliğine, türsel varlığına yabancılaşması olgusunun dolaysız bir sonucu, insanın insana yabancılaşmasını da getirmektedir [Aktaran Taş, 2007].

Marx’ta yabancılaşmanın tanımı nesnelleşme sürecindeki koşullarda aranmalıdır. Bu nedenle yabancılaşma bireyden kaynaklanmamakta, toplumda bireyi şekillendiren sosyal ve ekonomik koşullardan kaynaklanmaktadır. Marx’a göre; sanayileşmeye geçiş ve sanayileşmenin bunalımlı ilk dönemleri emeğin yabancılaşmasını ortaya çıkarmıştır. Bugün adına “modern” denilen toplumsal yapı içerisinde, birey kendi yarattığı değerlerden uzaklaşmaktadır. Yarattığı dile, sanata, kültüre ciddi şekilde yabancılaşmıştır. Başka bir deyişle; insan yaptığı her türlü çalışmada, başka insanlarla birlikte iken, insanlığın yarattığı ortak değerlerden kopmaktadır. Bugün üretim süreci dediğimiz bir nesneleştirme süreci içinde, insanlar yaratıcılığını cisimleştirmekle birlikte kendinden ayrılan, kendi içinde büyük kaos yaşayan maddi nesneler haline de gelmektedir [Marx, 1999].

Marx’ın yabancılaşma öğretisinde üç ana başlık yer almaktadır; sermaye, emek, gereksinimler. Emeğin yabancılaşmasını ise; dört alt başlığa ayırmaktadır. Bunlar;

İşçinin, Emeginin Ürüne Yabancılaşması; Sonuç ürünü ortaya çıktıktan sonra işçinin emeği ile ürettiği ürün piyasada alınıp satılabilen bir nesneye dönüşür. Böylece işçi kendi ürününe yabancılaşmış olur. Ayrıca işçi üretim sürecinin tümüne değil, sadece bir parçasına hâkimdir.

İşçinin Üretim Süresince Gösterdiği Faaliyete Yabancılaşması; Üzerinde sahiplik sağlayamayacağı bir ürün üretim sürecindeki işçi, bu süreci zorla kabullenmiş ve yaptığı faaliyete yabancılaşmıştır.

İşçinin Kendi Yaşamına Yabancılaşması; Bireyden kendi ürettiği nesne koparıldığı zaman, yabancılaşan emek insanı kendi yaşamına da yabancılaştırır. Bu durumdaki birey nesnellikten uzaklaşmış olur.

İşçinin kapitale yabancılaşması; Bireyin ürettiği nesneye hâkim olabilen kendisi değildir. Ürüne hâkim olabilen kapitalisttir. Kapitalist emeğin efendisi olarak ta değerlendirilebilir. Marx’a göre bir makine gibi nitelendirilen işçi sınıfında kapitale yabancılaşma diğer sınıflara göre daha fazladır [Aktaran Taş, 2007].

Bu konu pek çok filmde işlenmiştir. Charlie Chaplin “Modern Zamanlar” filminde ve Fritz Lang “Metropolis” filminde, kapitale ve üretim sürecine yabancılaşan işçi sınıfını konu edinmiştir. Bu yönüyle bu filmler, bir Marksist eleştiridir.

20.yüzyılın başında, 1927 yılında Marks’ın, 1844 yılında yazdığı Ekonomi ve Felsefi Elyazmaları’nın Rusya’da ilk defa yayınlanması ile yabancılaşma modernlik ile birlikte tartışılan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Modernlik, varoluşuna dair gerçekliği her alanda ortaya koymaya başladığında, modern olanı anlama konusunda iki farklı uç ortaya çıkmıştır. Bir uçta olanlar modernliği benimsemişler, diğer ucu oluşturan topluluk ise bağlı olmak yerine, kökten reddetmeyi tercih etmişlerdir. Modern ile ilgili eleştirilerden orta yolu bulan çok az görüşe rastlanır. Benimseme ve aykırı durma arasındaki çizgide duranların sayısı oldukça azdır.

Berman’a göre; Modernlik ya körü körüne ve eleştirisiz bir hayranlıkla kucaklandı, ya da eski Yunan tanrılarının Olimpos’una benzer yeni bir tepeden bakışla ve hor görüyle aşağılandı. Her iki durumda da insanlarca biçimlendirilemez, değiştirilemez, kapalı, yekpare bir yapı olarak algılandı. Modern hayata açık bakışların yerine kapalı bakışlar yerleştirildi. “Hem o/ Hem bu” yerine “Ya o/ Ya bu” geldi [Berman, 2010]. Berman’ın bu açıklamasına göre birey iki şey arasında seçim yapmalıdır, bu da Modern’in her alanda dikte edici bir yanının olup olmadığına dair bir sorgulama yapılabileceğini akıllara getirir.

Heidegger’e göre modern zamanın yabancılaşmış bireyi diğer zamanlardakinden farklı bir varlık biçimi taşımaktadır. Bu kişilikten bütünüyle yoksun bir varlık biçimidir; o denli genel ve meramını anlatmaktan o denli aciz bir varlık biçimidir ki Heidegger bunu tanımlarken Almancada kişisellikten en arınmış , “birçoğu arasından biri” anlamına gelen “man” zamirini kullanır. Seçtiği sözcük, herkesin “öteki” olduğu ve hiç kimsenin kendi olmadığı bir dünyanın can alıcı niteliğini gözler önüne sermek bakımından hayli uygundur ve bu dünyada şahıs zahirinin anlamı o kadar kaybolmuştur ki “ben düşünüyorum, ben tercih ederim, ben hareket ederim” gibi ifadeler içi boşaltılmış biçimlere dönüşmüştür [Aktaran Pappenheim, 2002]. Heidegger’in öteki dediği birey aslında; modern hayatın dönüştürme süreci içerisinde var olan, her alandaki gelişmelere doğrudan dahil olan, ama gene de mesafeli bir duruş sergileyen yabancılaşmış modern bireydir.

Marshall Berman modernizmin sorunları üzerine anlatırken şunları söylemektedir;

“Önde gelen tüm roller pırıl pırıl makineler ve mekanik sistemler tarafından üstlenildiğinde, modern insana, fişi takmak dışında yapacak kayda değer bir şey kalmamaktadır” [Berman, 2010].

Berman’ın bu açıklaması içinde pek çok anlam barındırır. Bunlardan biri makinelerin egemen olduğu bir düzenin, modern düzeni oluşturduğu ve sistematize ettiği. Bir diğeri de makineleşmenin sonucu olarak insanın yaratıcılığının veya işe yararlığının ortadan kalktığıdır.

Fromm'un yabancılaşma teorisinde temel söylemi yabancılaşan insanın mutsuzluğu, acısı, bıkkınlığı üzerinedir. Fromm'a göre; tüketim toplumunun getirisi olan fazla tüketim aslında kendine yabancılaşmış bireyin, yine kendini avutmak için başvurduğu yollardan biridir. Böylece korkularını ve mutsuz olma halini gizlemiş olur. Sistemin düzgün işleyebilmesi için "kişisiz" ve "klişe" tiplere ihtiyaç vardır ve bu tipte yabancılaşan insanlar yetiştirilir.

Fromm'a göre; insan başlangıçtaki insan ve doğa birliğinden çıkıp ne denli özgürleşebilir, ne denli "birey" olabilirse, o denli kendisini dünya ile birleştirebilir. Buna karşılık, eğer bunu yapamazsa; dünya ile kendi özgürlüğünü ve bireysel benliğinin bütünlüğünü sona erdirecek nitelikte bağlar kurarak, kendisi için bir tür güvence aramak durumunda kalacaktır [Aktaran Taş, 2007]. Marx'ın ilk çalışmalarındaki "yabancılaşma" düşüncesi Fromm'un yaklaşımının temelini oluşturuyordu. Fromm'a göre yabancılaşmış bireyin ruh dünyası zayıflar, korku ve kaygılarından dolayı saldırgan bir hale gelir ve özünden uzaklaşır.

Fromm'un yabancılaşma tanımları Marks'tan etkilenen yapısalcı izler ve Freud'dan etkilenen ruhbilimsel izler taşır. Marks'tan etkilenen tarafına göre; baskıcı ve olumsuz bir toplumsal yapı yabancılaşmaya yol açabilir. Ruhbilimsel tarafı ise; bireyler arası ilişkileri ve bireyin çocuklukta yaşadıklarını yabancılaşmanın nedenleri arasında gösterir.

Frankfurt Okulu düşünürleri Avrupa'da baş gösteren siyasal olaylardan kaçarak sürgün olarak gittikleri A.B.D'de kitle toplumu, kültür endüstrisi ve tüketim toplumu konusundaki ilk sistematik çalışmaları yapmışlardır. Frankfurt Okulu düşünürleri birbiri ile ilişkisi olan üç konu üzerinde durmuşlar ve bu konuların eleştirel çözümlemesini yapmışlardır. Bunlar; sosyal bilimlerde pozitivistin eleştirisi, bilim ve teknolojinin etkisine karşı getirilen eleştiri ve kültür endüstrisine getirilen eleştiridir.

Fordist kitlesele üretim mekanizmalarının tetiklediği tüketim toplumu olgusu, kitle iletişim araçlarının artan baskı ve etkisi, özellikle politik amaçlar için kitle iletişim

araçlarının kullanılıyor olması, yeni sanat kolu olarak hızlı bir gelişme süreci içinde olan sinema'nın geniş kitleler nezdindeki itibarı, eğlencenin adeta bir endüstri halini almış olması, Amerikan ekonomisinin ve hayat tarzının gelişim süreci onların kültür endüstrisi konusundaki düşüncelerinin oluşmasını ve gelişmesini sağlamıştır [İnternet 1].

Kültür endüstrisi hakkındaki düşüncelerinin beslendiği bu kaynaklar yabancılaşma teorilerinde de girdi olarak kullanılmıştır. Yabancılaşma tüketim toplumunda bütün bu gelişmelerin yaşanması sonucunda ortaya çıkan bir olgu halini almış ve olumsuz yönde eleştirilmiştir. Eleştirel teorisyenler metalaşma, şeyleşme ve fetişleşme gibi Marksçı kategorileri kullanmışlardır

Marcuse, Fromm'unkine benzer bir görüşle işçi sınıfının yabancılaşmayı ortadan kaldıracak bir güce sahip olmadığını vurgulamaktadır. Bu düşünce temelinde Marx'ın inancına karşı çıkmaktadır. Marcuse'ye göre işçi sınıfı Marx'ın vurguladığı gibi el emeği ile iş görmemektedir. Giderek artan makineleşme sayesinde el emeğinin azalması ile işçi sınıfı da bu duruma uyum sağlamaktadır.

Marcuse, Marx'ın kullandığı yabancılaşma kavramının sadece ekonomi temelli olduğunu düşündüğünden toplumu açıklama da yetersiz olduğunu belirtir. Marcuse'ye göre Marx'ın sözünü ettiği işçi sınıfı da toplumun totaliter yapı kazanmasında etkilidir. Marcuse, modern toplumların tek boyutlu bireyler ürettiğini belirttiği "Tek Boyutlu İnsan" isimli eserinde şöyle demektedir:

"Modern toplumun üretkenliği, insan gereksinim ve yetilerinin özgür gelişimini yok edicidir. Barışı; sürekli savaş gözdağı tarafından sürdürülmekte, büyümesi; bireysel, ulusal ve uluslararası barışçılaştırmanın gerçek olanaklarının baskılanmasına dayanmaktadır. Toplumumuz, merkezkaç toplumsal kuvvetleri, terör ile olmaktan çok; teknoloji ile yenerek ezici bir etkinliğin ve yükselen bir yaşam ölçüsünün ikili temeli üzerinde, ayırt edici yanını göstermektedir" [Marcuse, 1990].

Ona göre; modern toplumların ayırt edici yönü, rahatlığın demir kafesinde, yani modern toplumda, tek boyutlu bir hale gelmiş olarak yaşayan bireylerin bir arada olmasıdır.

Marcuse'ye göre; kitle haberleşme araçlarının da vasıtasıyla, insan tümüyle sömürgeleşmekte, tutum ve eylemleri ile dış dünyayla ilişkilerinin bilincine varamayan, ama toplumu yönetenlerin istediği şeyleri, istediği ölçüde, istediği yer ve zamanda tüketen bir robot halini almaktadır [Marcuse, 1990]. Marcuse ye göre; gerçek mutluluğu elde edebilmenin yolları ve çareleri ne olursa olsun, bu mutluluğun elde edilebilmesi, özgürlüğün de bütün bir toplum tarafından elde edilebilmiş olmasından sonra mümkündür. Marcuse Tek Boyutlu İnsan adlı eserinde, modern toplumda bireyin yerini, çalışmanın “tüketici, sersemletici, insanlık-dışı bir kölelik haline geldiği” bir toplumsal dünyada “zahmet, saldırganlık, sefalet ve adaletsizliği” sürdüren “sahte ihtiyaçların” egemenliğinde bir alan olarak tasvir etmektedir.

Bir diğer düşünür Max Horkheimer'e göre sevmek, bakmak, yemek, uyumak gibi eylemler de modern çağda birer tüketime dönüşmüştü. Bu durumdan kaçış ise ancak uyku hali ile veya delilikle mümkündü. Horkheimer söyleminde Marx' ta olduğu kadar yabancılaşma ve emek ilişkisi üzerinde durmamıştır. Emek ile ilgili şunları söyler; “Emeği insan etkinliğinin aşkın kategorisi yapmak perhizci bir ideolojidir. Sosyalistler bu genel kavramı kendilerine temel almış bulundukları için, kendi kendilerini kapitalist propagandanın taşıyıcısı yapmışlardır [Jay, 2005].

Modernite ve Aydınlanma hareketi bünyelerinde ortak terimler barındırmaktadırlar. Aydınlanma dönemi aklı merkeze koyar. Aydınlanmanın aklı araçsallaştırmıştır. Araçsallaşan aklın ileriki dönemlerde totaliter sistemlerin gelişmesinde rol oynayabileceği düşüncesi Aydınlanma Hareketi için geliştirilen önemli eleştirilerden biridir. Araçlaşan akıl teknoloji ile birlikte insanları tek boyutlu hale getirmiştir. Akıl da kendi köklerinden koparılıp teknik bir boyut kazanmıştır. Horkheimer, aklın araçsallaşması üzerine şöyle demektedir:

“Aklın biçimselleşmesinin sonuçları nedir? Adalet, eşitlik, mutluluk, hoşgörü, geçmiş yüzyıllarda aklın doğasında var olduğu ya da gücünü akıldan aldığı varsayılan bütün bu kavramlar, düşünsel köklerinden kopmuşlardır. Hala birer amaçtırlar, ama onları değerlendirecek ve bir nesnel gerçekliğe bağlayacak rasyonel bir etmen yoktur” [Horkheimer, 2002]

Adorno bireyin artık makinenin bir parçası olduğunu, özne olarak davranma kabiliyetini yitirdiğini belirtir. Adorno'ya göre; burjuvazi, hayvanat bahçeleri benzeri korunaklar yapmakta ve bu demir kafeslerin içinde, güvenli olduklarını düşünen, yığılaştırılmış kitleler, ayrı ve uzak yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadır.

Adorno popüler kültürün yabancılaşmaya neden olduğunu kabul eder ve popüler kültürün yarattığı mekânlar üzerinden eleştiriler yapar. Adorno'ya göre popüler kültür yabancılaşmaya neden olurken standartlaştırmayı kullanır. Adorno'ya göre; modernliğin birey üzerindeki etkisi; bireylerin şeyleşmesi, yabancılaşması ya da "hiçleşmesi"dir.

Adorno, yabancılaşma teorisinde modern sinema üzerinde de durmaktadır. Adorno sinemanın bir kitle sanatı olmadığını aslında kitleleri yönlendirmek için üretildiğini ve tüketildiğini öne sürer. Adorno'ya göre her şeyi kapsayan bir ideoloji olarak sinemanın insanlığın nesnel çıkarlarına aykırılığı, kar güdüsünün, kendini aldatmanın ve yalanın statukosuyla iç içe geçmiş oluşu, hiçbir yanlış anlamaya imkân bırakmayacak biçimde kanıtlanabilir [Adorno, 1998]. Sinemanın insanın ve insanın içinde bulunduğu her şeyi eşyalaştırdığına ve öz niteliğini kaybettirdiğine de değinir. Adorno'ya göre; bireyin bütün nitelikleri sona erdiği için, onun ürettiği sanat eseri de önemsizdir. Adorno üretim sürecinin ve yaşam biçiminin yabancılaşmaya neden olmasının yanı sıra, iletişim ortamının da yabancılaşma durumuna katkı sağladığını öne sürer. Aslında burada Adorno sinemayı eleştirirken bir taraftan onun etki alanının genişliğine de dikkat çekmektedir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinden bir diğeri olan Benjamin'e göre; geçmiş hızla tükenmektedir. Benjamin şehrin ve mekânın da yabancılaşmaya etkili olduğunu belirtir, Berlin'den Paris'e geçerken 20.yy'dan 19.yy'a geçiş yaparmış gibi hissettiğini söyler [Benjamin, 2007].

Wright Mills, seçkinler iktidarı ve bunların oluşturduğu yeni siyasi yapı, kamu yapısında meydana gelen bozulma, yığınlardan oluşan kitle kavramı üzerinde durmaktadır. Modern dünyada bireyin tutunacağı bir inanç sisteminin yokluğundan

bahseden Mills, bireyin yalnızlığını kitle kültürünün sinema, radyo gibi yapay ürünlerinde gidermeye çalıştığını aktarır. Bu tür kitle iletişim araçlarının da yabancılaşmaya neden olduğunu vurgular. Mills de Adorno gibi sinemanın toplumlardaki önemli yerine dikkat çekmiştir. Mills ayrıca sinemanın yönlendirici gücü ve modern bireyi istediği yönde dönüştürebilecek bir araç olduğu üzerinde durmuştur.

Mills'e göre kitle iletişim araçları bireylere yeni bir öz kişilik kazandırır, bireye nasıl olması gerektiği yönünde direktifler verir, elde ettiği yeni kişiliğe nasıl sahip çıkacağını öğretir, bu yeni öz kişilik yabancılaşan insanın üzerine birebir oturmakta gerçek kişiliği ile uyum gösterse de bireye geçici ve aldatıcı bir rahatlama sağlamaktadır. Kitle iletişim araçlarının verdikleri ile beslenen kitle toplumu tek başına düşünemez hale geldiğinde yabancılaşmış yığınlardan oluşmuş bir hal almıştır.

Modern olma hali bireye kesin bir seçim yapması konusunda çok fazla sezdirmeden baskı yapma durumundaydı. Birey modern hayatı benimsemesiyle geleneğe ve eskiye göreceli olarak mesafeli duruyordu. Bireyin eski ile yeni arasındaki geçişini kuvvetlendirmek için devreye giren ise modern sanat, modern mimarlık oldu. Yaşadığı çevrenin değişmesiyle yaşam standartları da değişen bireyin eskiye olan inancı modern tasarımın hayatı kolaylaştıran, rafine eden, ikna gücü karşısında sarsıntıya uğradı. Modern mimarlık hareketi de bu bağlamda bireye istediğini vererek, misyonunu yayma yolunda emin adımlarla ilerledi.

Modern mimarlık sadece biçimsel bir oluş değildi. Sosyal devlet, özgürlük, eşitlik gibi kavramlarla beslenen modern camianın mimarlığı, teknolojik gelişmelerin de devreye girmesi ile seri halinde üretilen ve bir o kadar da hızlı tüketilen bir hal aldı. Teknolojinin eseri olan makine, mimari kalıpları da kolayca şekillendirdi. Yapıların taklit yoluyla hızla çoğalması aynılaşmayı, beraberinde de hızlı tüketimi getirdi. Hatta Fütüristler modern teknolojinin kutsanmasını grotesk ve öz yıkıcılığa varan bir uca kadar götürdüler. Buysa aşırılıklarının bir daha tekrarlanmamasını sağladı. Ama makinelere karşı düzdükleri, eleştiriye yer vermeyen romansları, halktan

kopuklukları ile birleşerek daha az aykırı ve daha uzun ömürlü tarzlarda yeniden hayat bulacaktı. Bu tarz modernizme birinci dünya savaşından sonra, “makine estetiği”nin rafine biçimlerinde; Bauhaus, Gropius ve Mies Van Der Rohe’nin, Le Corbusier ‘in teknokratik pastorallerinde rastlıyoruz [Berman, 2010].

Berman’ın da isimlerini zikrettiği modern mimarlığın öncüleri farklı olanı yaratıp modern düşünceye hizmet etme konusunda önemli görevler üstlenmişlerdir. Modern mimarlık ve yabancılaşma başlığı adı altında tarihsel grafikte sıçrama yapan önemli söylemleri irdelemek doğru olacaktır.

2.3. Modern Mimarlık

Mimarlık eylemi, geçmişten günümüze içinde barındırdığı anlamların yalınlığı ya da karmaşıklığı ile var olmuştur. Mimarlığı salt biçimsel bir öğreti olarak değerlendirmek onu tek boyutlu bir kavrayışla algılamak demektir. Oysa mimarlık, sosyal gelişmelere bağlı olarak değişen, beslenen, şekillenen, şekillendirilen çoğu zaman da gündelik yaşama yön veren bir eylemdir. Sonuna –izm eki ekleyerek, kalıplar içerisine sokmaya çalıştığımız mimarlık disiplininin, çoğu zaman bu şekilde bölümlere ayrılabilmesine olanak sağlayan; mimarlık ve sosyal tarih arasındaki kronolojik çakışmadır. Modern mimarlık ve kuramları da aydınlanma ile birlikte şekillenen sosyal tarihin kapsadığı varlık alanına nüfuz etmiş, yerleşmişlerdir.

Modern Mimarlık, modern çağı oluşturan demokratik ve endüstriyel devrimlerle, geç on sekizinci yüzyıl boyunca şekillenmeye başlamıştır. Modern Mimarlık için; modernite düşüncesinin ve dünya görüşünün, mimarlık alanında biçim bulmasıdır denilebilir. Modern Mimarlık, modernitenin düşünce kalıpları ile mekânsal ve biçimsel ruhuna kavuşur. İnsan yaşamı için özel bir çevre yaratmaya; insanın düşüncelerini, eylemlerini insanların öyle olduğuna inanmak istedikleri şekilde imgelemeye çalışmıştır [Aktaran Roth, 2002]. İmgelemeye çalışırken kullandığı yöntem, modern mimarlığa yönelik eleştirilerin ana başlığını teşkil etmektedir. Tüm mimarlıklarda olduğu gibi yoktan var ederek; adeta tanrısal bir güç elinde barındıran modern mimarlık da bu gücü kullanırken mekânı biçimlendirdiği gibi; mekânın

kullanıcısı olan bireyi de biçimlendirmeye çalışmıştır. Bireyi istediği kalıplar içine sokan modern düşünce ve onunla beslenen modern mimarlık bireyden başladığı dönüştürme sürecini topluma mal etmiştir.

“Modern Mimarlık Hareketi toplumu mimarlık yoluyla dönüştürme düşüncesini içinde barındırması ve çağın ruhunun yansıtılması söylemi bağlamında, idealist ve ütöpik bir temaya sahiptir. Ancak, ideal bir başlangıç fikri olarak alınmayıp, bir model olarak belirlenir ve modernizm biçimine dönüşür. Modernizm üretildiği “şimdi’yi” sonsuz yapar” [Yürekli, 2004].

Yürekli’nin vurguladığı gibi; Modern Mimarlık, modernizmin biçimine dönüştüğü zaman donar, kalıplaşır ve modernitenin itici gücünü, özünü üzerine kurguladığı gelişme-değişme kavramları ile çatışmaya başlar. Model olarak belirlenen modernizm, aslında kendi alanında bir özgürleşme çabasıdır.

Modern düşüncenin gelişmesiyle birlikte, mimarlık alanında geleneksel kalıplar geçerliliğini yitirirken; artan teknolojik olanaklar da mimarlığa yeni ufuklar açmıştır. Bu süreç yeni arayışlar kadar, büyük reddedişlerin de tarihidir. Böyle bir çerçeve içinde bakıldığında, modern mimarlık aslında bir özgürleşme deneyimidir. Var olan karşısında eleştiri kurma, isyan etme ve söylem oluşturma, özgürleşme deneyiminin başlangıç halkalarından üçünü temsil etmiştir [Kayın, 2008]. Geleneksel kalıpların terk edilmesi yoluyla isyan eden modern mimarlığın, alışlagelmiş olandan farklı olarak temsil gücünü arttırması, özgürlük alanını genişletmiştir.

2.3.1. Modern mimarlık ve yabancılaşma

Modern Mimarlık Tarihini, yabancılaşma başlığı altında analiz edebilmek için; ilk ve öncül olan isimlerden ve onların tasarım anlayışlarından bahsetmek gerekir. Bir ürünün aynı kategori içerisindeki diğer ürünlerden farklılaşabilmesi için bir yenilik getirmesi gerekir. Yeni olan ise tanıdık olmama riski taşır. Mimari tasarımda da gerek tasarım aşamasında, gerekse uygulanış biçiminde gösterdiği farklılıklar nedeni ile aykırı duruşlar sergileyenler yabancılaşma başlığı adı altında incelenebilir. Sadece

sonuç ürününün farklılık göstermesi gerekmez, aynı zamanda yeni söylemler ve kuramlar da farklılığı temsil gücüne sahiptirler.

Mimarlık tarihinde geleneksele aykırı duruşu temsil edenler arasında ön sıralarda Bauhaus ve Werkbund yer alır. Deutsche Werkbund 12 sanatçı ve mimarın 12 şirketle işbirliği içerisinde olmasıyla, 1907 de Münih’te kurulmuştur. Kurucu üyeler birliğin amacını sanat, endüstri ve zanaatın bir araya gelerek eğitim, propaganda ve konuyla ilgili tüm sorularda hem fikir olma sayesinde sanayinin mükemmelleştirilmesi olarak açıklamışlardır. Werkbund’un mottosu “Vom Sofakissen zum Städtebau” (Koltuk yastığından kent yapımına) idi. Endüstrileşmiş yaşamı mükemmelleştirmek ve iyi biçimlendirilmiş objelerle halkı kültürel anlamda “eğitmek”, sanatı gündelik yaşama entegre etmek Alman Werkbund’un hedefi olmuş ve yaptığı işleri belirlemiştir.

Werkbund’un başlıca iki hedefi vardır. Birinci hedefi; mobilyadan kentsel tasarıma, endüstriyel tasarımın her alanında sanatsal kalitenin yükseltilmesi olmuştur. İkinci hedefi ise; iyi tasarlanmış nesneler ile kitlelerin “eğitilmesi”dir. Tasarımın şekillendirdiği dünyanın bireyi de şekillendirebileceğine olan inançları ile hareket eden Werkbund doğrudan kapital ve mimarlık arasında güncel bir ilişki de kurmuştur.

Werkbund’un Stuttgart Weissenhofsiedlung (1927) yerleşkesi modern mimarlığın ve uluslararası üslubun en önemli örneklerindendir ve yapı alanındaki manifestosudur. Stuttgart’ın ardından Brunn (1928), Breslau (1929), Prag (1932), Neubühl (1932) ve Viyana (1932)’da yapılan aynı tür örnek konut siteleri de dönemin önemli örneklerindendir. Bunlarda çağdaş konut tipolojisi, kitlesel barınma sorunlarının çözümü, konut yapımının sanayileştirilmesi gibi başlıklar çerçevesinde deneysel ürünler ortaya koymak amaçlanmıştır.

Werkbund’un bu çalışma planını izlemekteki amacı iyi tasarımlar yolu ile sıradan beğeniye yön verme ve onu yükseltmek olmuştur. Werkbund, 1927 tarihinde

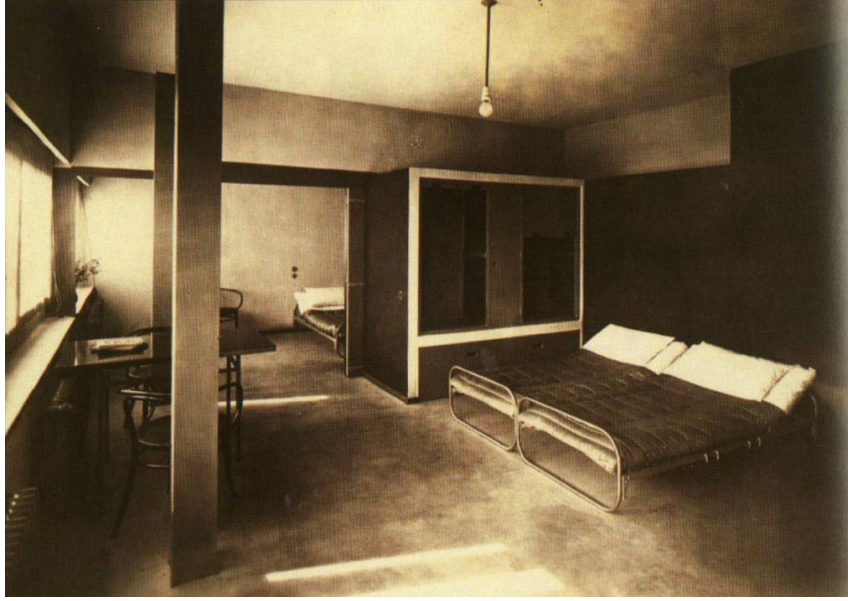
Stuttgart'ta düzenlediği sergiyi “Die Wohnung” başlığı altında gerçekleştirilmiştir. Bu sergi, Weissenhofsiedlung konut yerleşkesini oluşturmuştur. Bu yerleşke sadece dönemin öne çıkan mimarlarının tasarladığı konutların bir araya gelmesinden oluşan yaşama ünitelerinin aynı alanda yer alması olarak okunmamalıdır. Werkbund, dönemin ruhunu (Zeitgeist) anlatan bir oluşumdur. Birinci Dünya Savaşı sonrası yeniden yapılanma hareketlerinin de etkisiyle, Weissenhofsiedlung yerleşkesi mimarları sadece yapı yapmamışlar, çağdaş yaşam biçimlerini yansıtmaya çalışmışlardır. Önerdikleri yeni yaşam biçimi, mekân organizasyonu ve tefrişi bu yerleşkede açıkça vurgulanmıştır. Weissenhofsiedlung yerleşkesi modernist üslupta konutun yapısal olarak nasıl şekillenmesi gerektiğini anlatmasının yanı sıra; iç mekân çözümleri ile de modern bireyin konutu nasıl kullanması gerektiğini ve yaşama biçimini tanımlar.

Serginin sunum posterleri modern mimarlığın dönem içerisindeki misyonunun en önemli aktarımlarından biridir (Resim 2.1). Adolf Loos'un bezemeyi ve suçu bir tutmasıyla modern mimarlık mottosu haline gelen düşüncesi; sergi posterlerine de aktarılmıştır. Posterlerde bir oturma odasına dair görseller yer alır. Bu posterlerde kullanılan tefriş elemanlarında; yerdeki halıdan, duvardaki tabloya kadar geleneksel konutun iç mekânının hâkim olduğu görülür. Ahşap mobilyalarda dik açılı köşeler yerine; dairesellik göze çarpar. Bu mekânlarda yer alan tefriş elemanlarının üzerinde, bütün bu karmaşıklığın içerisinde bir de örtüler bulunur. Posterlerde anlatımların üzerine büyük kırmızı bir çarpı işareti konulmuştur. Bu da sergi hakkında ipucu vermektedir. Var olana, alışlagelmiş olana karşı çıkılması, var olanın yerini tutacak bir “yeni”nin önerildiğini algılatır. İnsanların geleneksel “ev” kavramından ve alıştıkları çevreden koparılması ile, “yeni” bir yaşam biçimi ve mekânı önerilmektedir. Değişmesi istenen sadece iç mekândaki tasarım elemanları değil, aslında bireyin yaşama dair alışkanlıklarının tümüdür. Burada kullanıcıyı tasarım yolu ile eğitme durumundan söz edilebilir. Bu da Gropius'un insanların modern çağda tarihi kıyafetlerden arınması, kendine ve çağına uygun, modern aletlerle donatılmış, modern bir konuta gereksinim duyması düşüncesi ile aynı doğrultudadır.



Resim 2.1. “Die Wohnung” sunum posteri

Bilindiği gibi Werkbund’un amacı; iyi tasarlanmış nesnelerle kitlelerin eğitilmesidir, bu yerleşke bu fikrin hayata geçirilmeye çalışıldığı bir alandır. Konutlar aynı zamanda kullanıcıya farklı yaşam önerileri sunarlar. Modern zamanlara ait konutun nasıl olması gerektiği bu konutlarda tasarlanan iç mekânlarla anlatılmaktadır (Resim 2.2-2.3). İç mekân da kullanılan mobilyaların bezemeden ve süsten arındırılmış olduğu görülmektedir. Bu yaşam biçimini yerleştirme amacı; yapılan sergide kullanılan mekân örnekleri ve geleneksel mekânların üzerine çarpı işareti konan posterlerle birebir örtüşmektedir. Mekânlarda kullanılan malzemeler nedeni ile yüzeyler steril ve parlaktır. Bu da hijyenin yeni yaşam biçiminde önemli olduğunun habercisidir. Konutlarda ihtiyaç fazlası hiçbir şey yoktur. Hatta bazı konutlarda duvardaki nişler içerisine girebilen ve ihtiyaç doğrultusunda açılan yataklar yer alır.



Resim 2.2. Le Corbusier, 14-15 nolu ev iç mekân fotoğrafı



Resim 2.3. Walter Gropius, 16-17 nolu ev iç mekân fotoğrafı

Nitekim bu yerleşke yeni olma ve farklı olma durumu ile tepkileri üzerine çekmiştir. Paul Bonatz, yerleşkenin modernist ruhu taşımadığını, kimliksiz olduğunu düşünmüş ve burayı Kudüs'e benzetmiştir. Schmitthenner ve Bonatz, 1926 yılında Weissenhofsiedlung aleyhine yazdıkları makalelerde; Weissenhofsiedlung'un vaziyet planına dair eleştirilerde bulunmuş ve bu vaziyet planının herhangi bir karaktere

sahip olmadığından bahsetmişlerdir. Ayrıca formların niteliksiz olması nedeni ile kültürel ve sanatsal bir değer taşımadığını belirtmişlerdir. Paul Schultze Naumburg, kuzey Avrupa'daki yerleşkelerle Weissenhof'u karşılaştırmış, Bonatz ise yerleşkeyi Kudüs varoşlarına benzetmiştir (Resim 2.4) [Aktaran Can, 2010]. Ancak, bu eleştiride, o dönemde politik ortamda yükselmekte olan Alman Milliyetçiliğinin de etkisi olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu eleştiri yapan yazarlar, anavatan üslubunu, geleneksele yakın konut üretimini benimseyen bir görüşe sahiptirler.



Resim 2.4. Weissenhofsiedlung yerleşkesinin Kudüs'e benzetilmesi

Mies van der Rohe bütün eleştirilere yerleşkeye ait bir görselin üzerine yaptığı eskiz ile cevap vermiştir (Resim 2.5). Bu eskizde düz çatılı yapıların üzerine kubbeler ve kırma çatılar eklemiştir. Bu görünüm tamamen “eski” olanı refere etmektedir ve bu yönüyle yerleşkenin amacından çok uzaktadır. Mies van der Rohe'nin bu görseli; yerleşke eğer karşıt görüşe sahip olanlar tarafından şekillenseydi neye benzerdi öngörüsünü aktarmaktadır. Gerçekten de bu eklemeler ile yerleşke, evrensel dilini yitirmiş, geleneksel bir dil kazanmıştır.



Resim 2.5. Mies van der Rohe'nin eleştirilere karşı cevabı

Bauhaus, modernizmin kurumsallaşması ve onay görmesinde başı çekmiştir. Modernizme dair bir dizi katı kuralları söylem haline getirmiş, böylelikle mimarlıkta modernist devrimin tartışmasız en büyük savunucularından biri olmuştur [Köksal, 2002].

Modernist söylemi benimseyenler, bireyin ve toplumun modern düşünce ile birlikte gelen dönüşüm sürecine adapte olduğuna inanmışlar ve modern bireyin ihtiyaçlarına göre tasarımlarını şekillendirmişlerdir. Gropius'un Bauhaus üretiminin ilkelerine ilişkin şu sözleri bu inancı destekler niteliktedir;

“Artık tarihi kıyafetleri bir yana atarak modern giysiler kuşanan modern insan için aynı zamanda, kendine ve çağına uygun, bütün gündelik modern aletlerle donatılmış modern bir konut gerekiyor.” [Conrads, 1991]

Bu Werkbund'un geleneksel konut mekânlarını değiştirme isteği ile benzer bir yaklaşımdır. Modern konut çağrısında bilindikten farklı olan, “yeni” bir mekân talebi vardır ve kullanıcıdan bu yeni olanı içselleştirmesi beklenmektedir.

Gropius' un sözlerinden de anlaşıldığı üzere modern donanımı içinde barındıran konutlar tasarlamak modern çağda bir gereklilik, zorunluluk halini almıştır. Standartlaşma ve seri üretim bu zorunluluğa cevap verebilmenin en etkili yolu olarak benimsenmiştir. Gropius'a göre;

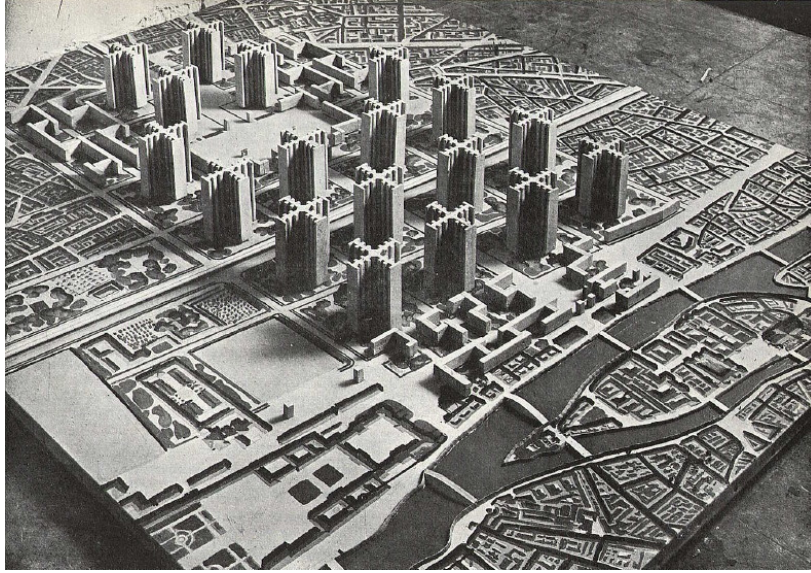
“Genelde yaşamın gerekleri insanların çoğunluğu için aynıdır. Konut ve donatımları toplu tüketim malları olup, bunların tasarımı tutkudan çok akıl işidir. Standartlaşmış ürünler üretebilen makine- buhar ve elektrik gibi mekanik yardımlarla bireyi günlük gereksinimlerini karşılamak için bedensel çalışmadan kurtaran etkin bir araçtır ve ona elle üretilenden daha ucuz ve daha iyi, toplu üretilen eşyalar sağlayabilir. Standartlaşmanın kişiye seçim yapmaya zorlama tehlikesi yoktur, çünkü doğal rekabet nedeni ile her nesnenin her zaman çok sayıda değişik tipi olacaktır, kişi bunların arasından kendine en uygun tasarımı seğebilir.” [Conrads, 1991]

Standartlaşmanın nesne çeşitliliğini arttırabileceği görüşünü savunan Gropious, standartlaşmanın yaşamı kolaylaştıracadıını söylemiştir. Bu görüşler doğrultusunda eğitim veren Bauhaus atölyeleri sanatı ve zanaati birleştiren birer laboratuvar gibi düşünölmüştür. Onlara göre nitelikli tasarım gündelik yaşam içindeki her türlü üründe varlık bulmalıdır. Bu sebeple atölyelerinde endüstri ürünleri tasarımına da önem verilmiştir. Bu endüstri ürünü malzemelerin kullanımı ile elde edilen ‘modern’ gündelik kullanım araçları, mobilyalar vs. yabancılaşma kavramının gündeme geldiği “yeniler” olarak gündelik yaşama katılmışlardır. Bauhaus; 1933 yılında Nazi rejiminin emri ile kapatılana kadar, modern söylemin tasarım alanında nasıl kullanılması gerektiğini gösteren bir kurum olarak varlığını sürdürmüştür.

Diğer taraftan Le corbusier, benzer bir söylemle kent planlamasından, mobilyaya dek her türlü tasarım alanında önemli bir modern mimarlık öncüsü olarak konuya katkıda bulunmuştur. Oran, konut, şehircilik gibi alanlarda yaptığı mimari çalışmaları ile yeni ve öncü olma durumunun en iyi örneklerini ortaya koyar. Le Corbusier de çağdaşları gibi; tasarımlarında, ideal kent nasıl olmalı sorusuna cevaplar aramıştır.

Le Corbusier üç farklı kentsel form önerir; “Çağdaş Kent” (Ville Contemporaine, 1922), “Işıyan Kent” (Ville Radieuse, 1930) ve “Endüstriyel Lineer Kent” (la Cite Lineaire Industrielle, 1942).

1925 tarihli “Plan Voisin” çalışmasında, Paris’in merkezini yeniden düzenlemeye yöneliktir (Resim 2.6). Voisin Planı, Seine Nehri’nin doğusunda, bazı tarihi eserler dışında tüm bölgedeki yapılaşmanın yıkılmasını öngörür. Yıkılan alanda, bir ticari kent ve bir konut kenti inşa edilmesi düşünülür. Bu iki kent parçası yeraltındaki istasyonlar ile birbirine bağlanacaktır. Yıkılanların yerine yapılacak; ızgara planlar arasına yerleştirilen çok katlı bloklar Paris’i dikey bir şehir haline getirecektir. Bütün ulaşım araçlarının yer altına alınması ile; büyük parsellerde geniş parklara ve bahçelere yer verilmiştir.



Resim 2.6. “Plan Voisin” Maket Fotoğrafı

Corbusier’in ideal kent ile ilgili planlamaları, çağının ötesinde öngörülerdir ve de geleneksel kent dokusuna aykırıdır. Bu nedenle çağına yabancı kalmış birçok sanayici, yatırımcı tarafından yadırganmıştır.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, Amerikalı planlamacılar gerçek binaların yapımında Le Corbusier’in fikirlerini temel almaya başladıkları zaman bu fikirleri çarpıtarak, daha küçük alanlarda daha büyük nüfus yoğunluğunun barındırılabilmesine olanak

verdiği için yüksek binaları konut olarak kullandılar.(...) Üç Milyonluk Kent'te, her biri ayrı mimari formlara sahip ticaret ve konut alanları arasındaki bu ayrım modernistlerin temel planlama araçlarından biri oldu [Roth, 2002].

Werkbund, Bauhaus, bu iki oluşumun temsilcileri ve diğer modern mimarlık öncüleri; modern mimarlığın süre giden geleneksel çevre ve ilişkileri delip geçercesine ilerlemesinde ve modern mimarlık misyonunun yayılarak uluslararası bir hal almasında öncü olmuştur. Werkbund ve Bauhaus içinde bulunduğu bağlamı değiştirmeyi talep eden örneklerdir. Geleneksel olana mesafeli durmaları ve aykırı olma durumu, düşünce sistemleri değişime uğramış bireylerde yabancılaşmaya, modern mimarlık disiplinin sonuç ürünlerinde ise; bulunduğu çevreye ve bağlama yabancı kalmaya yol açmış olabilir.

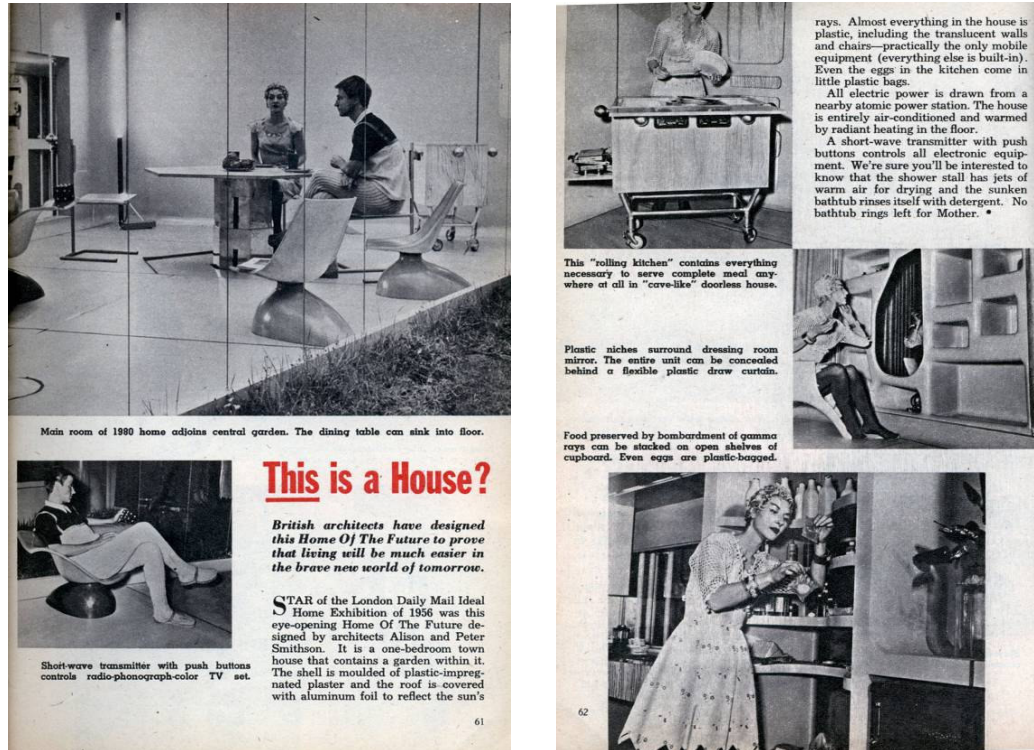
Modern mimarlığın ortaya çıkışı ve yayılma sürecinde öncü olanlar, ister istemez mimarlık alanında her alanda olduğu gibi, farklı duruşu temsil etmiştir. Yeni akımlar, tasarımlar ve söylemler alışlagelmişin dışına çıktıklarından dolayı tepkiler de almıştır. Belki de bu zamanların en önemli yabancı duruşları 1950-60 arasında yer alan geleceğe yönelik konut ve şehir tasarımlarıdır.

Mimarlık alanında kullanılan gelecek teması sinemadan endüstriyel tasarıma kadar her alana nüfuz etmiştir. Sinema alanında Jean Luc Godard yapımı Alphaville (1965), gelecek temasını kullanan yapımlardandır. Yönetmen modernizme ve makineleşmeye karşı çıkmaktadır. Kullanılan mekânlar ve yaratılan şehir modern mimarlık örnekleri ile doludur. Stanley Kubrick imzalı 2001: A Space Odyssey (2001: Bir Uzay Destanı) ve François Truffaut yapımı Fahrenheit 451 de aslında gelecek zaman teması üzerine kurgulanan, asıl göstermek istediği modernizmin ve kapitalizmin ezici gücü olan bilim-kurgu başlığı adı altında incelenebilecek filmlerdir.

Bu dönemde geleceğe dair öngörüler ile şekillenen farklı alanlarda kendini gösteren gelişmeler, bir tasarımcı olarak mimarı ve dönemde etkisini gösteren modern mimarlık akımını da etkilemiştir. Teknolojinin en verimli, belki de en abartılı şekilde kullanıldığı geleceğin konutu ile ilgili üretilen projeler getirdiği farklı çözümler ile

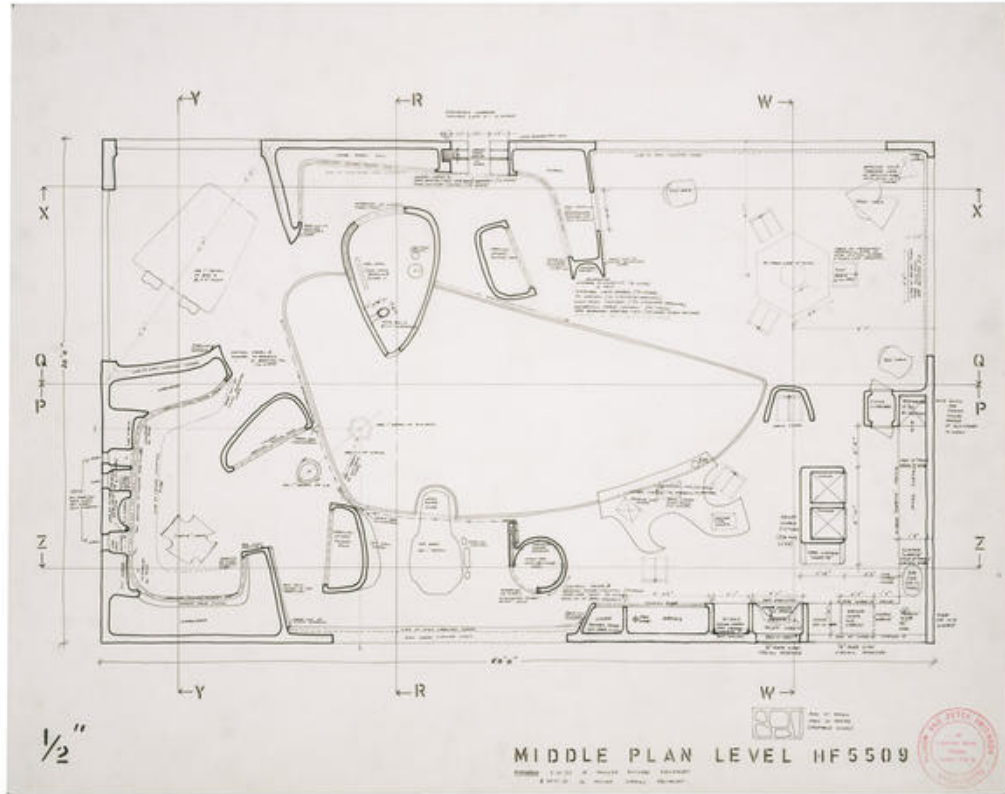
yabancı duruşu temsil etmişlerdir. Bu yeni olma durumu kullanıcının da önceden deneyimlemediği, tanıdık olmadığı bir durum içerisinde bulunmasına neden olmuştur.

Geleceğe yönelik konut arayışlarının şekillendirdiği projelerden bazıları uygulanmış bazıları ise sadece fikir üretme aşamasında kalmıştır. Zamanının yabancıısı olan bu duruşu belki de en iyi temsil edenler modern mimarının revize edilmesi yolundaki görüşleri ile tanınan İngiliz mimarlar Alison ve Peter Smithson'dır. 1956 yılında Daily Mail İdeal Ev Sergisine "Home of the Future" (Geleceğin Evi) isimli deneysel konut tasarımları ile katılmışlardır. Bu tasarımları, o yıl bütün dergilerde tüketim toplumu ve onun sunduğu yeni fırsatları ifade etmesi bakımından yorumlanmıştır (Resim 2.7). Geç pop-art dönemi temsilcileri ve London Independent Grup üyelerinden olan Reyner Banham, Eduardo Paolozzi ve Richard Hamilton ile sıkı ilişkiler kurarak onlardan etkilenmişlerdir [Heuvel, 2004].



Resim 2.7. "Home of the Future" (Geleceğin Evi)

Geleceğin evinde iç mekânda parlak ve pürüzsüz yüzeyler, steril mekânlar ve minimalist çizgi önemle vurgulanmıştır. Mekân içinde sadece “gerekli” eşyaların olduğu; minimal, sade, boşluğu algılanabilen bir hastane odası kıvamındadır. Plan düzleminde mekânlar alışılmışın dışında biçimlere sahip olsalar da; aslında dikdörtgen bir prizmanın içine yerleştirilmiş tanıtık fonksiyonları üstlenmişlerdir (Resim 2.8). Geleceğin evinde “yeni” olan plastik katkılı malzemeler tercih edilmiştir. Özellikle kullanılan malzeme ve mobilyalar gelecek öngörüsüne uygun olarak tasarlanmıştır. Tanıtım amaçlı imajlarda kullanıcı üzerindeki kıyafetlerin de farklılaştığını görmekteyiz, bu kıyafetler de mimarlar tarafından tasarlanmıştır.



Resim 2.8. “Home of the Future” (Geleceğin Evi) plan şeması

Kendi kendini temizleyebilen eşyaların kullanımı, bir düğme ile kontrol edilebilen elektronik eşyaların varlığı teknolojinin yadsınamayacak şekilde gelecek öngörüsüne dâhil edildiği gerçeğini vurgulamaktadır. Ayrıca iç mekânlar da kapılar ve bölücü duvarlar kullanılmamıştır. Mies’in, Le Corbusier’in ve bir ölçüde Wright’ın tasarladığı akıcı mekânlar bu örneklerde yeniden tasarlanmıştır. Ancak biçimsel

olarak, rasyonel, dik açılı tasarım anlayışından farklılıklar gösterir. Burada plastiğin malzeme olarak ön görülmesine ve onun biçim alma özelliklerine göre tasarımlar yapılmıştır. Bu dönemde Archigram'da benzeri tasarımları ile gündeme gelmiştir.

Her oda devamlılığı olan plastik bölmelerden oluşturulmuş ve bunlara işlevler yüklenmiştir. En gelişmiş teknoloji ürünü olan; merkezi ısıtma, klima, renkli televizyon, bulaşık makinesi, kompakt yemek pişirme cihazları, sıcak hava kurutma sistemi ile kendi kendini yıkayan küvet ve duş duvarların içerisine entegre edilmiştir. İleriye dönük yeni teknolojilerin entegrasyonuna rağmen, evin genel kompozisyonu bilinçli olarak arkaik dönemlere vurgu yapmaktadır. İç mekânda farklı işlevleri üstlenen bu kompleks mekânlar aslında mağaraları anımsatmaktadır. Bununla beraber iç bahçe Pompei evlerinin atriumlarından esinlenerek tasarlanmıştır [İnternet 2].

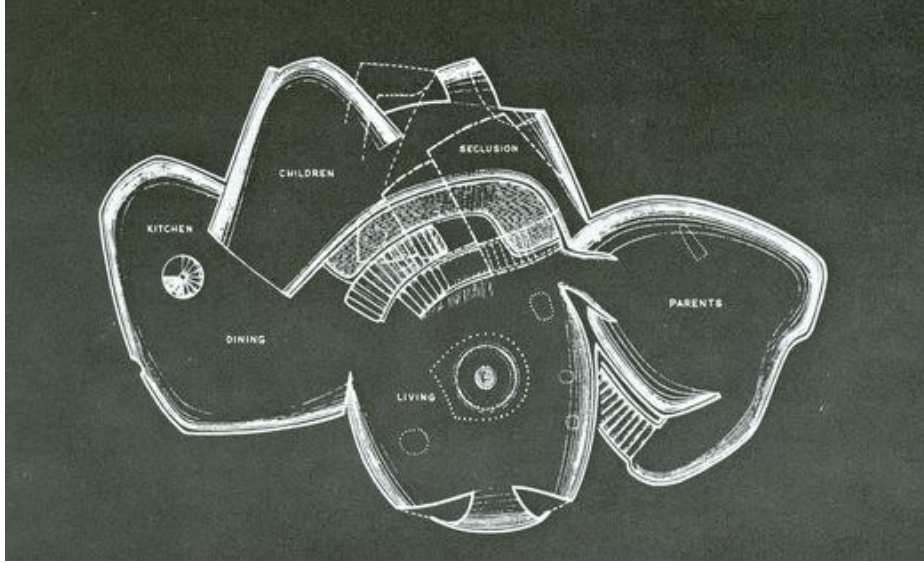
Gelecek öngörüsü ile tasarlanmış önemli tasarımlarından biri de Avusturya-Amerikalı (1890-1965) bir mimar, sanatçı, sahne tasarımcısı ve filozof olan Frederick Kiesler'e ait 1959 tarihli "Endless House" projesidir. Kiesler zamanın trendi olmasına karşın modern fonksiyonalist mimarlığa eleştirel yorumlar getirmiştir. Sonsuz mekân konsepti ile destekleyerek mekânın fonksiyondan daha önemli anlamlar içermesi gerektiğini belirtmiştir. Kiesler'in mekân ile ilgili olan görüşleri 1980'ler de ortaya çıkan dekonstrüktif mimarlık ile benzerlik göstermektedir [Yoon, 2000].

Kiesler sonsuzluk temasını neden kullandığını şöyle açıklar;

"Bütün sonlar hayat ile tanıştıkları zaman sonsuzluk ile de tanışırlar. Hayatın ritimleri konjonktürelidir. Sonlar yirmi dört saat boyunca, bir hafta boyunca ve bütün bir ömür boyunca yaşanır. Birbirlerine zaman aracılığı ile yaklaşırlar." [İnternet 3].

Bu açıklamadan anlaşıldığı kadar birbiri üzerinden akan mekânlar ve kabuk arayışının asıl nedeni sonsuzluk temasını vurgulama isteğidir

Endless House projesi uygulama aşamasına geçmeden deneysel bir ürün olarak kalmıştır. Yapı bir kabuk olarak tasarlanmıştır ve dik açılı köşeler ve taşıyıcılar yapıda yer almamaktadır (Resim 2.9). Kiesler'in mekân ile ilgili görüşleri "Endless House" da kendini bulmuştur.



Resim 2.9. Endless House plan şeması

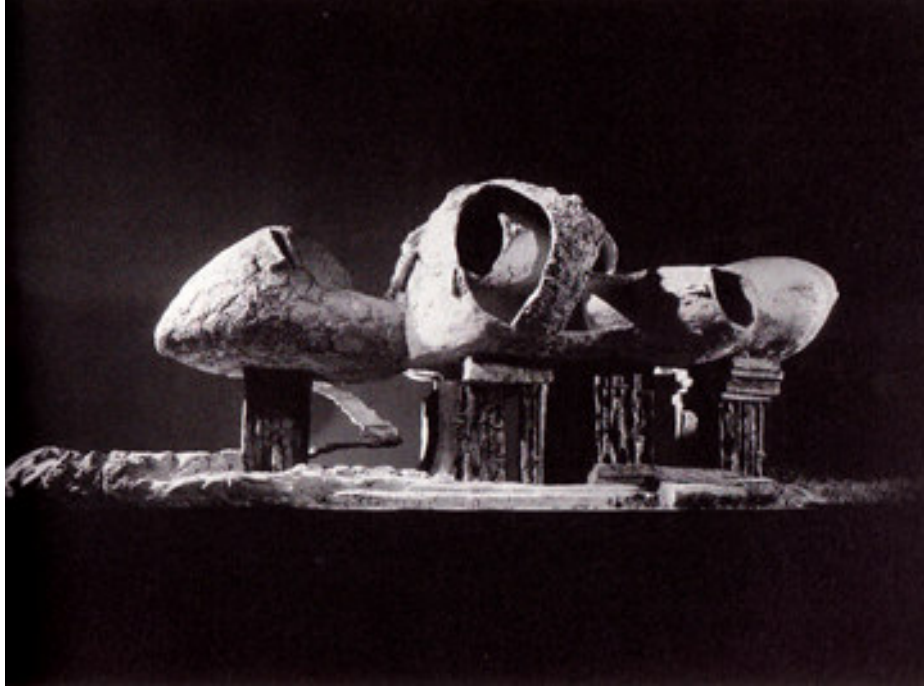
Kiesler mekâna ve mimarlığa dair görüşlerini şöyle dile getirmektedir;

“Yaşayan binayı, mekân kentini, işlevsel mimarlığı: yaşam işlevinin esnekliğine yeterli olan binayı talep ediyorum.

- 1.Küresel mekânın kentlere dönüşümü.
- 2.Kendimizi (statik eksenin işi olan) zeminden bağımsız kılmak.
- 3.Duvarlar yok, temeller yok.
- 4.Serbest mekânda gerilimlerden oluşan bir bina yapımı sistemi.
- 5.Yeni yaşam olanaklarının ve bunlar aracılığıyla, toplumu yeniden yapılandıracak olan gereksinimlerin yaratılması.” [Conrads, 1991].

Endless House'un ilk şekli belli noktalarına basınç uygulanmış bir küreyi andırmaktadır. Yapı tamamen organik ve amorf formlardan oluşmaktadır. Bilindik anlamdaki duvarlar yoktur, temel yoktur. Yapı zemin kotundan tamamı ile yükseltilerek bağımsız kılınmıştır (Resim 2.10). Kiesler tasarımını kuramları ile harmanlamış ve geleceğe yönelik öngördüğü yaşam biçimini Endless House

projesinde ele almıştır. Kiesler'in manifestosu ve tasarımları bulunduğu dönem içerisindeki trendlerin çok uzağında yer alan bir başkaldırıdır. Bu nedenle de yabancı duruşu temsil gücüne sahiptir.



Resim 2.10. "Endless House" maket fotoğrafı

1950-60 ve sonrasında gelecek öngörülerini ile yola çıkan diğer önemli isimler ve tasarımları şunlardır; Ionel Schein "Maison en Plastique (1955)", Archigram Projeleri, Coop Himmelb(l)au-Villa Rosa (1966-1970), Haus-Rucker.co Projeleri, Joe Colombo-Total Functioning Unit (1969).

3. MİMARLIK, SİNEMA VE MODERNİTE

Modern mimarlık bütün sanat dalları ile ilişkilendirilmiştir. Bauhaus manifestosu bütün sanatları mimarlık altında toplanmaya çağırır [Conrads, 1991]. Mimari yaratma eyleminin tanımı üzerine yapılan tartışmalardan bazıları; sonuç ürününün teknik bir öğreti mi yoksa bir sanat eseri mi olduğuna dairdir. Sanat eseri olduğuna dair görüşlerin doğrulandığı zamanlarda diğer sanat alanları ile ilişkisi yorumlanmaya çalışılan mimarlık, sinema sanatı ile diğerlerinden daha geç tarihlerde ilişki kurmaya başlamıştır. Çünkü sinema; diğer disiplinlerin varlık alanına geç dönemlerde nüfuz etmiştir.

Sinema yedinci sanat olarak adlandırılmaktadır. Yedinci sanat deyimini ilk olarak kimin kullandığı bilinmemektedir. Sinema gösterimi 1895 Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin düzenledikleri bir sunum ile Paris'te başlamıştır. Bu sunum Lumiere kardeşlerin ilk filmi olan “Lumiére Fabrikasından Çıkan İşçiler” ve on kısa metrajlı film den oluşuyordu. Lumiere kardeşlerden sonra, 1897 yılında George Melies ilk film stüdyosunu kurdu. Charles Pathe sinemayı geniş kitlelere ulaştırırken, montaj ve çekimlere yeni teknikler getiren David Wark Griffith sinemaya sanat niteliği kazandıran kişi oldu [İnternet 4].

19. yüzyıl sonunda endüstri devrimi ile birlikte başlayan süreçte farklı disiplinler iç içe girmişler, kendi alanlarına ait problemlerin çözümünü başka alanlarda da aramışlardır. Bu süreçte sinema mimarlıktan, mimarlık sinemadan beslenmiştir. Bu iki disiplinin de kullandıkları yöntemler birbirine benzerlik göstermektedir. Sinema da senaryo yazımı, mimarlıkta konsept oluşturma şeklinde kendini gösterir. İki disiplin de önceden kâğıt üzerinde düşünülen bir proje görselleştirilir ve izleyiciye-kullanıcıya sunulur. Dahası sinema senaryosunu gerçekleştirebilmek için bir mekânı kullanmak, kurgulamak, tasarlamak zorundadır. Bu da mimarlığın sinemaya doğrudan müdahil olma durumunu oluşturur.

Modernleşme ile birlikte ortaya çıkan kültürel ve sosyal değişimler, kültürel yapılanmalardaki dönüşümlerle birlikte, toplumsal belleğin anımsanan imgelerinde

de köklü değişikliklere neden olmuşlardır. Bu yeniçağda fotoğraf ve film, gündelik olayları en ince ayrıntısına kadar gösterebilme ve kaydetme özellikleri ile her türlü imgeyi taşımak ve insanlara iletmek için kullanılan yeni araçlar olmuşlardır. Sinema tam da modern zamanın bir icadı olarak sunduğu yeni hareketli görüntüler, görsel olarak algılatma gücü ve kurmaca gücü ile insanların modern dünya ile kurduğu ilişkiye farklı bir boyut kazandırmıştır.

Walter Benjamin, sinemayı, “O, modern aygıtlarla temsil edilen zamanın ve ritmin bütün görselleştirme biçimlerinin ifadesidir, öyle ki, çağdaş sanatın bütün sorunları, temel çözümünü sadece sinema alanında bulur.” diyerek tanımlar ve ondan önce var olan bütün sanatlara göre sinemayı yüceltir [Aktaran Pezzella, 2006].

Benjamin’e göre; sinema modern aygıtlarla var olan modern dünyayı görselleştirirken iki içerikten bahseder. Birincisine göre; insan doğa karşısında güçsüzdür ve doğanın tehdidini zayıflatma çabası içerisinde. Bu anlamda sinema; aklı ve aklın evrenin yabancılığına üstün gelme gücü arasındaki bağı, sürekli korur ve yaşatır. Birincide amaç doğanın boyun eğdirilmesi ise, ikincide amaç doğa ve insanın birbirine yaklaşması, arada bir uyum sağlanmasıdır. Sinema öykü anlatımı, mekânı kurgulayışı gibi yardımcıları kullanarak doğa insan uyumunu veya çatışmasını görselleştirir ve seyirciye aktarır.

Sinemanın değeri konusunda da çelişkili yargılar vardır. Benjamin sinemayı yüceltirken bir diğer düşünür Adorno’ya göre filmin hiçbir sanatsal değeri yoktur. Adorno’ya göre film insanları hem çocuklaştırır hem de kapitalizmi içselleştirmelerini sağlar. Bu nedenle de film kapitalizme boyun eğmiş ve sömürülmüş kitleler tarafından kabul görür [Aktaran Yaren, 2010].

Film hareketli görüntüler, yazılı metinler, söz, müzik gibi farklı anlatım boyutlarını içermektedir. Bunlardan en önemli olanı mekânsal anlatımdır, diğer öğelerin hepsi mekânın üzerinden kurgulanır. Sinema, mekân olgusunu diğer sanatlarla kıyaslanamayacak kadar özgürce kullanır. Mekân seçimi filmdeki karakterlerin özelliklerini belirleme de yardımcı olur. Bir olay örgüsünün seyirciye aktarıldığı

filmlerde her zaman için bir mekân ve o mekânı şekillendiren ya da mekâna göre şekillenen bir hikâye ve karakterler yer alır. Mekân bazen öykünün ve karakterin önüne de geçebilir. İşte bu özelliği ile sinema, mimarlık disiplini içerisinde özel bir yere sahiptir.

Sinema, modern yaşamın hızla iç içe geçen imgelerden oluşan yapısını göstermek için çok uygun bir sanat biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu yeni yaşam tarzı kentlerde dinamik yapıyı, geçici karşılaşmaları ve yeni bakış açılarını beraberinde getirmiştir. İnsanlar içinde bulundukları çağın özelliklerini tam olarak kavrayamamakta fakat onun içinde hareket etmekteydiler. Yeni yaşam biçimine adapte olmaya çalışan insanların algılamaya çalıştığı hızla akıp giden modern kent imgeleri, insanların çevresinde olup bitenlere anlam verebilmesi için süregelen temsil araçlarından farklı bir ifade biçimine gereksinim duyduğunu ortaya koymaktaydı. Bir modern sanat biçimi olan sinema, ilk çekilen filmlerden başlayarak kent hayatının imgelerini gözler önüne sererek hem mevcut durumu belgeleyerek ortaya koymuş, hem de gelecek dönemler için kılavuzluk görevini üstlenmiştir. [Aktaran İnce, 2007].

3.1. Jacques Tatischeff

Jacques Tatischeff 1907-82 yılları arasında yaşamış Fransız yönetmen, senarist ve oyuncudur. Sanat ve mühendislik alanında eğitim almıştır. Tati sinema ve komedi sanatını, modernliği ve mekânı sorgulayarak başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Tati kariyerine Fransız müziklerinde yer alarak başlamıştır. Fransa dışında tanınmasını sağlayan filmlerinden ilki olan Les Vacances de Monsieur Hulot (Bay Hulot'un Tatili, 1953) yarattığı Bay Hulot karakterinin ilk ortaya çıktığı eseridir. Filmleri genellikle bu karakterin çevresinde meydana gelen olayların ironik bir biçimde kurgulanmasından ibarettir. Bay Hulot karakterini Tati kendisi canlandırmaktadır. Tati'nin modern mimariye ve modern yaşama karşı eleştirisi yarattığı Bay Hulot karakteri ile daha da anlamlı hale gelmektedir; zira Bay Hulot üzerindeki modern kıyafete bile uyum sağlayamamış, modern yaşama biçimine uzak kalmış, onu içkinleştirememiş biridir. Tati'nin moderniteye yaklaşımı sadece eleştirel bir gözle değildir. Seyirciye göstermek için kurguladığı mekânların; modern mimarinin başarılı örneklerinden esinlenmesi ya da bu eserleri doğrudan göstermesi filmlerinin sadece hicvetme adına yapılmadığını doğrular. Nitekim bu konuda Tati;

“Eğer ben modern mimarlığa karşı olsaydım, en kötü binaları göstermeyi tercih ederdim”der. Tati’ye göre filmlerinde kullandığı modern mimarlık örneklerine hiçbir mimar itiraz edemez, çünkü olabildiğince en güzellerini almaya çalışmıştır [Jacobson, 2005]. Tati’nin asıl amacı moderniteyi yermek değil, moderniteye geçiş sürecine uyum sağlayamamış insanın ne yapacağını bilmez tavrını, bu karakterin yaşadığı serüveni, modern mimarlık üzerinden anlatmaya çalışmaktır. Bu nedenle özellikle Mon Oncle’da modern konut ve geleneksel konut karşılaştırmalarına yer vermiştir. Jacques Tati modern kent, kent yaşamı, modern mimarlık ve mekânı eleştirir ancak o, bunun yanında; geleneksel mahalle, geleneksel yaşam biçimi, geleneksel mimarlık ve konutu da eleştirir. Aslında her iki duruma da bir şekilde eleştirel gözle bakar. Birini diğerine tercih ederken ötekinin de zayıf ya da eksik yönlerini göz önüne serer.

Tati filmlerinde kendisine ait bir dünya yaratmış, setleri kendisi tasarlamıştır. Bunu da şu cümleleri ile destekler;

“Sinematik bir evren yaratırken sadece kendi “fauna”nızı yaratmamalısınız, aynı zaman da bu faunanın yeşereceği bir gezegen de yaratmalısınız.” [Aktaran Chion, 2002].

Jacques Tati mükemmeliyetçidir. Filmlerin hepsinin üzerinde yavaşça çalışır ve detaylandırır. Filmlere yeni teknikler getirebilmek için uğraşmıştır. Sesi ve görselliği birlikte kullanırken teknik yenilikler getirmeye uğraşmış, “ilkel film yapımcılığı”nın karşısında durmuştur. Bu anlamda yenilikçi bir sinemacıdır. Yeni jenerasyon film müdahavimlerinin kolayca erişebilmesi için; sessiz filmlere film müzikleri eklemeyi düşünmüştür [Chion, 2002].

Tati’nin farklı bir güldürü anlayışı vardır; güldürü unsurlarını gözleme dayalı olarak hayatın içinde yaşanan garipliklerden seçer. Sihirli espriler oluşturmaya çalışmamıştır. Ana tema olarak modern hayata ayak uyduramayan bireyin tepkilerini su yüzüne çıkararak filmlerini beslemiştir. Barthelemau Amengual “Tati’nin tuhaf

mizahı” adlı çalışmasında güldürü anlayışı için şunları söyler;

“Tati’nin güldürü anlayışının roman ile yer değiştirdiğini söyleyebiliriz. Romanda hikâyenin içine karışmış her şey yazarın iç dünyasında kazandıklarıdır. Gerçekten, Tati güldürü unsurlarını minimum ölçüde ve yavaşça kullanır. Her güldürü unsurunu entellektüel bir biçimde kamçılandırır, şekillendirir, karakterlerini belirsizlik ile doldurur. Bu da karakterler için hayatı zorlaştırır.” [Aktaran Chion, 2002].

Mon Oncle (Amcam, 1958), ikinci filmidir. Diğer filmleri şunlardır; Playtime (1967), Trafic (1971) ve Parade (1974). Sadece beş film yapmasına rağmen, beş filmi de başyapıt olduğundan; sinema tarihinde derin izler bırakmıştır. Tati’nin bu çalışma için en önemli yönü tüm filmlerinde mimarlık ile ilişki kurmuş olmasıdır. Mimarlık ve kent konuyu oluşturur. Moderniteye yönelik eleştirilere dair, ele alınabilecek en yetkin komedi filmleri Charlie Chaplin ile birlikte, Tati’nindir. Charlie Chaplin modernite ile gelen kapitalist üretim biçimini, Marksist bir bakışla ele alır. Tati ise; doğrudan modern mimarlığı konu edinir.

“Buster Keaton’ın Tati’den daha iyi bir takipçisi yoktur. Bitimsizce yinelenen kalıplar ve çekingen, yenilikçi vurgular karşı konulmaz bir mizahın kaynağı haline gelir. Öncellerinin filmlerinde olduğu gibi her jest özgündür ve istenç ya da genel uygulamanın gerektirdiğinden farklıdır. Hem Keaton hem de Tati, bu jestlerin topyekün başarısızlıklar oldukları izlenimini verir, ama ikinci seferde zorlukların üstesinden gelirler. Geçici bozgunları, karakterlerin soğukkanlı ısrarı sayesinde, yenilgilerinin bir zafer olarak ta görülebileceğini ortaya koyar. Karakter olağanüstü yeteneğini kararlılığı ile kanıtlar.” [Biro, 2011].

Tati’den sonra gelen kuşaktaki yönetmenler onun eşsiz mizah anlayışına saygı duymaktadırlar. Bunu filmlerinde kullandıkları sahnelerin ve yöntemlerin benzerliğinden de algılayabiliriz. “Sacrifice”da Tarkovski, “Roma”da Fellini bazı sahnelerinde Tati filmlerine göndermeler yapmışlardır. Özellikle “The Party” de Blake Edwards’ın konuyu işleyiş biçimi Tati’nin tarzı ile örtüşmektedir. Birçok yapımcıya göre; benzerlik gösteren sahneler Tati filmlerinin bir yinelemesidir [Chion, 2002].

3.2. Jacques Tati Filmlerinde Modern Mimarlık

Jacques Tati filmleri modernizmi ve onunla beraber gelen modern mimarlığın şekillendirdiği hayatları ironik bir dil ile ele alır. Tati’de mimari, sergilenen bir arka fon veya dekorasyon olmaktan çıkıp; ana karakter, konu haline gelir. Mimarlık koreografiyi kurar, ritmik strüktürü; daha da önemlisi filmin kendi alaycı tonunu oluşturur. Komedi mimarinin önünde oynanmaz, mimarlık kendi karakteriyle komedi için bir ilham ve tetikleyici olur. Bu anlamda mimarlık alışlageldiği gibi bir arka plan malzemesi, bir dekor değildir; başrol oyuncusudur ya da filmin konusudur.

Le Corbusier’in üzerinde çok tartışılan ev-makine mecazı ile Tati’nin yarattığı mimarlık arasında ilişkiler kurulabilir. Corbusier’in mecazına göre konut içinde yaşanan bir makinedir. Tati’nin konutu bize anlatışında da makine estetiğinin varlığını, makinelerin ev hayatına müdahalesini gözlemleyebiliyoruz. Tati bu bağlamda Fransa’da savaş sonrası ortaya çıkıp yaygınlaşan modern hayatı aktarmaktadır. Corbusier’in mimarlık ve kent planlama fikirleri de savaş sonrası yeniden yapılanma, teknik ve bilimsel süreçler, varoş yaşamı, ulaşım uzaklık ilişkileri gibi sorunlar ekseninde gelişmiştir. Le Corbusier CIAM 1933’ün sonuç bildirgesini kaleme almıştır. 1933’te yazdığı Atina Kartası’nda modern kentin gelişimi ile ilgili fikirleri beş başlık altında toplamıştır; konut, iş alanı, trafik, regreasyon ve tarihi miras. Bu başlıklardan üçü Tati filmlerinde modernizmi anlatırken ana tema olarak kullanılmıştır. Tati kentsel “zone”ları filmlerin her birinin ana teması olarak seçmiştir. Mon Oncle da ağırlıklı olarak konut sorunu, Playtime da iş çevresi ve mekânı, Traffic adlı filminde ise trafik sorunu ağırlıklı konular olarak işlenmiştir.

Eleştirel bir gözle, en önemlisi de kendi yarattığı kullanıcı gözüyle modern işleyen Tati filmleri sadece mimarlığı yermek ile uğraşmaz. Bütün eserlerinde modern olan ve öncesi arasındaki geçişleri izleyiciye aktarır. Tati modernizme ve modern mimarlığa karşı olmadığını belirtir. Bunu da modern mimarlığın etkili bir şekilde kullanılması halinde getirileri olabileceğine inandığını dile getirerek açıklar. Tati’ye göre; hatalı olan modern mimarlığın kendisi değil, algılanış biçimi ve kullanımındır

[Marie, 2001]. Bunu onun geleneksel ilişkiye ve mekânlara yönelttiği eleştirel bakıştan da anlarız.

Bu açıdan Tati filmlerini sadece bir modernizm eleştirisi olarak okumamak gerekir. Tati'nin kullandığı modern mekânlar kendiliğinden, ansızın ortaya çıkmamışlardır. Sosyal hayatta meydana gelen değişimlere bağlı olarak, çoğu zaman ihtiyaçlara cevap verebilmek için serileştirilmiş ve tasarlanmışlardır.

Tati'nin filmleri Fransa'da geçmektedir. Fransa'da ikinci dünya savaşı sonrasında sanayi ve ekonomi çökme aşamasına gelmiştir. Savaş sonrasında Amerika'nın Avrupa ülkelerine verdiği Marshall yardımı ile toparlanan Fransa, 1950'li yıllarda bütün Avrupa'da izlenen bir Amerikan etkisine ve hızlı bir tüketim içine girmiştir. Tati filmleri de; 1950'lerdeki bu yaşam biçiminin ve mimarinin bir yorumudur. Bir başka deyişle söz konusu filmlerde eleştirilen o yılların hızla yayılan Amerikan modernizmi ve uluslararası mimarlıktır. Bunlar doğrultusunda Tati' nin yarattığı ve gösterdiği, 1960'larda bir yandan yoğun ABD hayranlığı yaşayan; bir yandan da önemli bir modernleşme temposu içinde olan Fransız modernleşmesinin dışavurumlarından biridir. Bu gözle bakıldığında Tati'nin modern eleştirisinin geleneksele bir övgü olmadığı ortaya çıkar. Aynı eleştiri geleneğe karşı da yöneltilmiştir.

Tati için özellikle Paris kenti önemlidir. Paris film yapımı için sembolik ve pratik olarak önemli bir alandır. Haussmann önderliğinde yeniden tasarlanıp geliştirilen Paris modernliğin amblemi haline gelmiştir. Bu yeni metropol, modern teknolojiyi dikkate alarak tasarlanmıştır. Binalar ve ışınal sokaklar daha önce görülmemiş bir genişliğe ve karaktere sahiptir. 1950-1960 arasındaki Fransız yeni kuşak filmleri bile Haussmann'ın öngördüğü parizyen şehircilik anlayışını kullanmıştır. Hausmann yer altındaki altyapı sistemleri ve metrolar ile düşey bir şehir organize etmiştir. Bu düşey tasarım film sektöründe sembolik ve metaforik bir önem kazanmıştır. Bu düşey tasarımın ilham kaynağı olduğu filmler arasında Fritz Lang'ın "Metropolis"i (1927) Carol Reed'in "The Third Man"(1949) filmi yer alır [Mennel, 2008]. Tati de Playtime da Paris'i bize tanınmayacak kadar modern bir şekilde resmeder. Paris

olduğunu anlamak için çok dikkatli bir seyirci olmak gerekir. Tarihsel öğeler sadece modernin üzerindeki yansımalar halinde filmde yer alır. Geleneksele ait doku örnekleri bu filmlerde seyirciye sunulmaz. Bu da Tati'nin biçime aşırı düşkünlüğünden kaynaklanmaktadır [Chion, 2002]. Ya da modern yaşam biçiminin ve mimarlığının geleneksel dokuyu yok ettiği iması olarak kullanılmıştır.

Tati'nin filmlerinde modern mimariyle ilişkilenen bazı kavramlar dikkat çekicidir. Bunlardan öne çıkanlar; mekânları yabancılaşma kavramı üzerinden anlatması, malzeme kullanımı, teknoloji, renk kullanımı, hijyen ve bunlara bağlı veya bunlardan bağımsız olarak kullanıcının mekâna yabancılaşmasıdır. Bu kavramlar tıpkı temel tasarım ilkeleri gibi Tati mimarisinin üretiminde girdi olarak yer alırlar.

3.3. Jacques Tati Filmlerinde Modern Mimarlık ve Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı Tati filmlerini oluşturan öğelerden biridir. Seyirci tarafından belki de ilk gözlemlenen; modern hayata karşı yabancılaşmış bireyin gözünden “modern hayatın” aktarılmaya çalışılmasıdır. Sinema, modern bireye ulaşmada en etkili sanatlardan biridir. Tati de sinema yoluyla modern evi, kenti ve beraberinde modern bireyin kazandığını düşündüğü yeni alışkanlıkları gözler önüne sermektedir. Tati'nin filmlerinde az diyalog, çok mesaj vardır. Daha çok görsel mesajlar verir. Bu da film ortamının görsel bir ortam olmasına verdiği önem ile değerlendirilebilir. Modernizmin uygulanış biçimini eleştirilen filmlerde, bir modern birey/bireyler modeli bir de moderni benimseyememiş, birey modeli seyirciye sunulur. “Yabancılaşmış” bireyi anlatırken Tati'nin kullandığı en etkili araç modern mimarlık ürünleri ve modern tasarımıdır.

Tati'nin filmleri arasında yabancılaşmayı modern mekân üzerinden anlatmaya çalışanlar Mon Oncle, Playtime ve Traffic olarak öne çıkarlar. Tati üç filminde de bir mimar gibi çalışmıştır. Mon Oncle'da konutu, Playtime'da ise bütün kent bölgesini tasarlamıştır, Traffic'te kent dokusunda ve uluslararası ulaşımında trafik sorununu ele almıştır. Bu üç filmde de ortak olan Tati'nin bizzat canlandırdığı karakter Bay Hulot'dur. Hulot bir türlü alışamadığı modern yaşam içerisinde, bir yabancı gibi

dolaşmaktadır. Hulot'un bütün hikâyeleri bir kaos ve hezimet ile sonlanmaktadır. Ortama uyum sağlayamaması nedeni ile düzeni altüst etmektedir. Tati'nin yarattığı bu Donkişotvari karakter aslında kendini tekrarlamaktadır. Bu anlamda Tati'nin ilgilendiğinin de anlatısal akışın mükemmeliği değil, vermek istediği mesaj olduğu anlaşılır [Biro, 2011].

Bu üç filmin mekânsal analizleri ile birlikte yabancılaşmanın izlerini sürmek mümkündür. Tati'nin bu üç filmi de modern mimarlık ile yakından ilişkilidir, günlük hayatta yaşananları anlatır gibi görünen filmlerde aslında mimarlık disiplininin alanına giren modern konut ve teknoloji, metropol, ulaşım gibi sorunlar hiciv yolu ile ele alınmaktadır.

3.3.1.Tati filmlerinde konut

Tati, Mon Oncle'da modern konutu ve geleneksel konutu, Playtime'da modern konutu işlemiştir. Aslında ele alınan üç filmde de kent, konut ve trafik ile ilgili aktarılar mevcuttur, sadece bazı filmlerinde, bazı konuları ağırlıklı olarak ele almış ve aktarmak istediklerini bu konular üzerinden örneklemiştir. Mon Oncle'da modern konut, geleneksel konut ve mahalle anlatımı öne çıkmaktadır.

Mon Oncle'da ana karakterler Hulot, Hulot'un kız kardeşi, onun eşi ve çiftin oğullarıdır. Bu karakterler arasındaki bağlantı yeğen üzerinden sağlanmaktadır. 50'lerin sonunda yapılmış olan filmde, ikinci dünya savaşı yeniden yapılanması eleştirilmektedir. Modern mimarlığın ürünü olan evlerdeki yaşantı, teknoloji ve mimari eleştirilmektedir.

Filmin konusu diğer filmlerde de olduğu gibi ana karakter Hulot'un modern dünyaya uyum sağlayamamasından dolayı yaşadıkları üzerine kurgulanmıştır. Modern konut ve içerisindeki donatı elemanları ile olan ilişkisi, modern çalışma ortamında gösterdiği davranışlar, modern hayatı sözde özümsemiş bireyler ile yaşadıkları ve bunların tam da karşısında geleneksel olana alışık olma durumu ele alınmıştır.

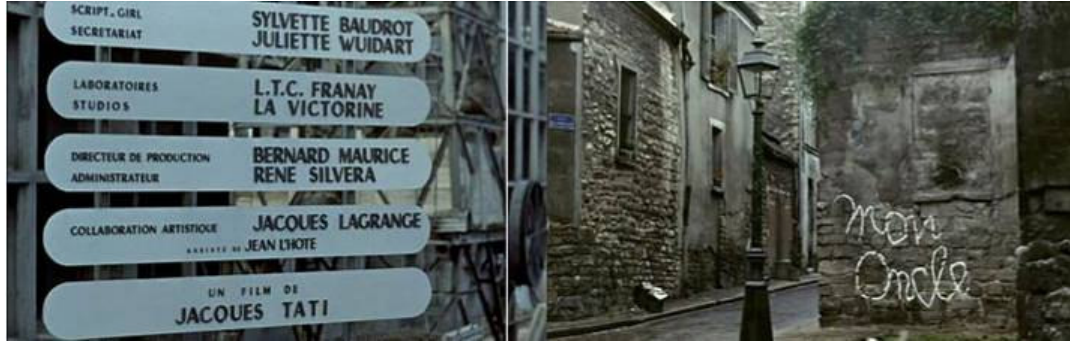
Mon Oncle’da grafiker Jacques Lagrange 1953’ten sonra Tati ile beraber tasarımlar yapmıştır (Resim 3.1). Babası mimar olan Lagrange, güzel sanatlar okumuştur. Tati’ye sadece mekân yaratmada yardım etmekle kalmamış, ayrıca senaryo yazımında ve hikâyelerin kurgulanmasında da etkili olmuştur. Lagrange ve Tati “Holidays of Mr Hulot” (1953), “Mon Oncle” (1958), “Playtime” (1967), “Traffic” (1971) ve “Parade”(1974) filmlerinde beraber çalışmışlardır.



Resim 3.1. Jacques Lagrange’in Villa Arpel için yaptığı plan ve görünüş grafikleri

Mon Oncle’ın başlangıcında yer alan film jeneriği modern bir şantiye tabelası üzerine aktarılmıştır. Ardından eski konut dokusu içerisinde yer alan bir duvara yazılan filmin adı bizi karşılar, Tati’nin modern ve geleneksel olan arasındaki ikili durumu anlatışı film boyunca karşılaştırmalar yapılarak izleyiciye okutulmaktadır. Filmin ismi, “Mon Oncle”, filmde modern yaşama ayak uyduramamış Bay Hulot’u temsil ettiği için, kentin eski dokusu üzerine yerleştirilmiştir. Tati filmin başından itibaren, seyirciye dolaylı bilgileri aktarmayı denemiştir. Bu durum filmin jeneriğinde bile bir gönderme yaparak seyirciye okutulmaya çalışılmıştır (Resim 3.2). Geleneksel bir konuta ait duvar üzerinde yer alan yazı özensizce yazılmıştır ve duvar üzerindeki malzemeler deformasyona uğramıştır. Şantiye tabelasındaki yazı ise

beyaz bir yüzey üzerine sıralı ve hizalı olarak yazılmıştır. Yazı düzeni bile modern olan ile geleneksel olan arasındaki tezatı anlatmaktadır.



Resim 3.2. Filmin künyesi (Mon Oncle)

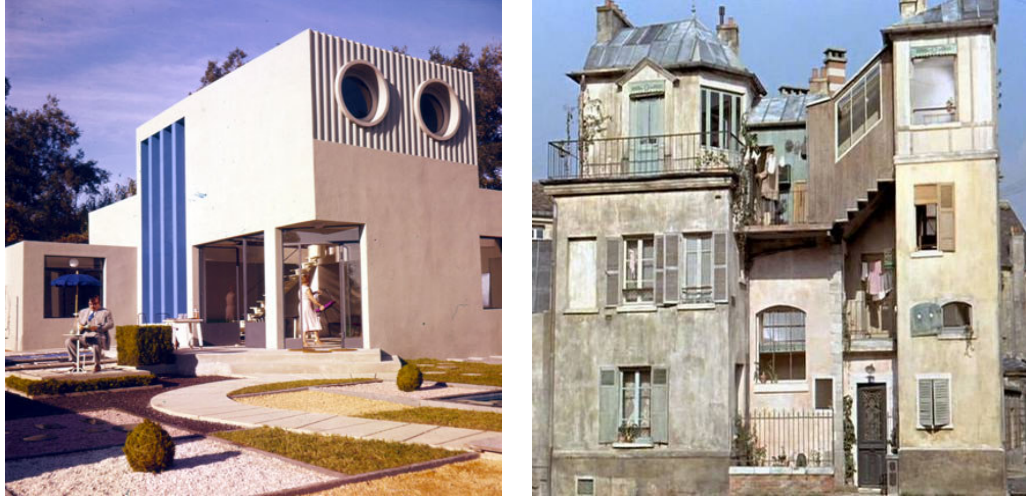
Tati geleneksel dünya ile modern dünya arasındaki geçişi gösterirken yıkılmış bir duvarı kullanır (Resim 3.3). Duvarın bir yüzünde geleneksel doku, diğerinde savaş sonrası planlanmış birbirinin aynı olan sosyal konutlar yer alır. Hulot kentin geleneksel bölgesinden, “yeni” modern olan bölgesine geçerken hep bu yolu kullanır ve bu yıkılmış duvarı aşar. Bu duvar eski ile yeni arasında yıkılmış bir sınır ögesidir. Bu sınırı aşabilen Hulot karakteri ise kentin modern bölümünde ancak bir yabancı olarak varlığını göstermektedir. Tati filmlerinde duvarlar ve yüzeyler metaforik anlamlar üstlenirler. Bu duvar; eski dokunun yıkılmakta olduğunu, yeni dokunun ise bu yıkılan bölgeye egemen olacağının haberini verir.



Resim 3.3. Geleneksel ve modern arasındaki geçiş; yıkık duvar (Mon Oncle)

Mon Oncle da bütün yeniye temsil eden “sinemekânlar” en ince ayrıntısına kadar modernist üsluba uygun olarak planlanmıştır. Tati, evin tasarımı için mimari dergi ve kitaplar topladığını, ve bu görsel malzemeden makas ve yapıştırıcı yardımıyla bir kolaj yaptığını belirtmiştir. Farklı dergilerden pencereyi, pergolayı, bahçeyi ve patikayı kestiğini ve böylece mimari bir kolaj kurgulamaya çalıştığını söyler [Penz, 2007]. Tati’nin oluşturduğu kolaj modern konutta olması gerekenleri içinde barındırmaktadır. Tati’nin oluşturduğu iç mekân kurgusu ve mekânın donanımları, Weissenhof yerleşkesindeki Le Corbusier’in ve Gropius’un evlerinin, Smithson’ların geleceğin evinin tasarım ilkeleri ile örtüşür. Modern mimarinin ilkelerini kullanmıştır, bezmeden arındırılmış Arpel Villasında her şey yalın ve sadedir. Pürüzsüz yüzeyler dikkat çekmektedir. Sadece konut değil konutu içerisine alan bahçenin dışa kapalı olma durumu, kullanılan peyzaj elemanlarının yönlendirici oluşu da modern konutun çevresi ile olan ilişkisini tanımlamaktadır. Araçların, ailenin lüks otomobilinin ve otomobil garajının önemle vurgulandığını görürüz. Araba-motorlu taşıtlar vazgeçilmez bir eleman olarak, konutta yaşamın örgütlenmesinde önem taşımaktadır.

Mon Oncle’da Tati’nin oluşturduğu bu kolaj; malzeme seçimi, renkleri, mekânsal oluşumu ve tefrişi ile modern çağın mimarlık ürünlerinden herhangi biri gibi davranmaktadır. Mon Oncle’da Bay Hulot karakteri ise bu mekânın içinde acemi olan, mekânı tam anlamı ile kullanamayan, yeni teknoloji ve tasarım ürünlerine yabancı duran, onları kavrayamayan bir bireyi temsil eder. Filmde Hulot’un kız kardeşinin ailesi ile yaşadığı Villa Arpel bir modern konut ikonu gibi ortaya konmuştur. Hulot karakterinin yaşadığı konut ise geleneksel doku içerisinde kalmış, dönüşüm süreci içerisinde girmemiş durumu ile modern öğeler barındırmayan; geleneksel olanı temsil etmektedir (Resim 3.4).



Resim 3.4. Villa Arpel ve Hulot’un yaşadığı geleneksel konut (Mon Oncle)

Villa Arpel renk kullanımı, teras çatısı, zeminde geniş ve köşe pencereleri, içerideki mekânların hijyenik oluşu, tefriş elemanlarının azlığı ve süsten arındırılmış olması ile modern insanın yaşayabileceği, modern çağa ait bir konuttur. Villa Arpel’ in bulunduğu sokakta yapılaşmanın henüz başladığı anlaşılmaktadır. Komşu ünitelerden duvarlar ile ayrıldığı, kendi içinde dış dünyadan yalıtılmış bir yaşam alanı oluşturduğu fark edilir.

Yapıyı çevreleyen peyzaj, böyle dar bir alanda çözülmeye çalışılan birçok farklı fonksiyondan dolayı anlamını kaybetmiştir ve bir hiciv elemanı haline gelmiştir. Eve ulaşan yol olabildiğince abartılmış ve kolaj bir tasarım nesnesi haline getirilmiştir

(Resim 3.5). Tati modernin yönlendiren, dikte eden tarafını göstermekte; fakat uygulama durumunun bireyin kendisine kaldığını da sezdirmektedir. Eve gelen ziyaretçilerin bahçede peyzaj elemanı olarak kullanılan taşların üzerinden tek sıra halinde yürümesi; yol çizgilerinin dışına çıkılmaması bu durumu örneklemektedir. Bahçede su ögesinin kullanımı ve her kapı çaldığında çalıştırılan, fışkiyenin varlığı ise, aslında ihtiyaç duyulmayan ya da kullanılmayan bir peyzaj elemanının ev sahipleri için bir statü sembolü olduğunu göstermektedir.



Resim 3.5. Villa Arpel'in bahçesi ve yönlendirici peyzaj elemanları (Mon Oncle)

Teknolojik aletlerin kullanımı da modern evin vazgeçilmezidir. Mon Oncle'da uzaktan kumandalı televizyon, masaya monte edilerek gizlenmiş ve ihtiyaca cevap verebilmek için anında ortaya çıkan telefon, bitişik konutta yaşayan komşuya ait çim biçme makinesi, garaj kapısı, mutfakta kullanılan aletler teknoloji vurgusu yapmak için kullanılmıştır. Bunların kullanım kolaylığının yanı sıra, olumsuz yönleri de aktarılmaktadır. Örneğin; çim biçme makinesi sayesinde, yapılan iş kolaylaşmasına rağmen, makinenin çıkarttığı rahatsız edici ses onun dezavantajıdır. Otomatik garaj kapısı, ailenin statü sembolü olan otomobili için bir vazgeçilmezdir. Otomatik kapının bozulması ve insanların içeride hapsolmaları üzerinden de, bu teknolojik aletin gerekli olup olmadığı konusunda bir gönderme yapılmaktadır.

Teknolojik aletleri kullanarak hijyeni sağlayan evin hanımı, mutfakta bir laboratuvar gibi kullanmaktadır. Mutfak, yemeğin en hızlı ve hijyenik yolla kullanıcıya ulaşmasını sağlayan bir üretim mekânı durumundadır. Mutfakın tasarımı modern

mimaride önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu anlamda Frankfurt Mutfağı'nın bu filmde bir rol model olduğu söylenebilir (Resim 3.6). Modern dönemde kadının ev içerisindeki rolü ve sorumlulukları da sosyolojik açıdan irdelenmiştir.

“Eski usullerin verimsizliği ile rasyonel olarak düzenlenen yeni mutfağın kazandığı muazzam zaman ve enerji tasarrufu arasında yapılan bu kıyaslama, Avrupa’da iki savaş arası dönemde modernist mimarlık kültürünün merkezi temalarından biriydi. Almanya’da 1929’da Ernst May’ın, Margarete Schütte-Lihotzky tarafından tasarlanan ultra-verimli, laboratuvarı andıran ‘Frankfurter Küche’yi de bünyesinde barındıran yeni Frankfurt sosyalist mesken planları için yapılan bir propaganda filminde de bu tema görölüyordu.” [Aktaran Bozdoğan, 2008].



Resim 3.6. Frankfurter Küche

Mon Oncle da kullanılan mutfak ve Frankfurter Küche’deki tasarım ilkelerinin benzerliği dikkat çekicidir. Kullanılan donatı elemanları da benzerlik göstermektedir. Mutfağın ışık almasını sağlayan pencerenin plan düzlemindeki yeri bile aynıdır. Frankfurter Küche de filmde kullanılan mutfak gibi en verimli çalışmanın sağlanabileceği bir laboratuvar niteliğindedir.

Filmde mutfağın sahibi büyük bir beğeni ve gurur ile mutfağını misafirlerine tanıtır (Resim 3.7). Sahibe mutfağı kullanmakta da zorluk çekmez, ancak Hulot için mutfak karmaşık bir makine gibidir. Yabancılaşmış bireyin teknoloji karşısında düştüğü yenilgi, Hulot'un mutfaktaki aletleri kullanma konusundaki acemiliğinden anlaşılmaktadır.



Resim 3.7. Villa Arpel'in adeta bir laboratuvarı andıran mutfağı (Mon Oncle)

Filmde hijyen ve fonksiyonellik kavramları villa üzerinden tartışılır. Yerler tamamen çıplak, ve steril; koltuk, vazo, sandalye dışında çok fazla eşya karşımıza çıkmaz. Mekânda geleneksel sayılabilecek halı, kilim, yastık vb. elemanlar yoktur. Tıpkı Weissenhofsiedlung yerleşkesini tanıtan afişte belirtildiği gibi tamamı minimal bir anlayışla oluşturulmuştur, "fazla" hiç bir şey yoktur (Resim 3.8). Weissenhofsiedlung modern çağda nasıl yaşanması gerektiğine dair bir manifestodur. Bu yerleşkeye ait iç mekan fotoğraflarında dikkat çekici olan, steril ve parlak yüzeyler, minimalist tasarlanan tefriş elemanları, Tati'nin modern konutu olan Villa Arpel'in iç mekânı ve donatı elemanları ile benzerlik göstermektedir. Bu eşyaları kullanmakta zorlanan Hulot yolu ile modern eşyanın fonksiyonelliği de eleştirilir.



Resim 3.8. İç mekândan minimalist tasarım örnekleri (Mon Oncle)

Filmin yabancılaşmış bireyi temsil eden karakteri Hulot'un evi Arpel Villası'ndan tamamen farklı tasarlanmıştır. Bu ihtiyaca cevap verecek eklentiler ile zaman içerisinde kendiliğinden şekillenen; birimlere ulaşmak için bir kattan diğerine çıkan, inen, sonra tekrar çıkan irrasyonel bir merdiven yolu ile de anlaşılabilir. Ayrıca yapının cephesinde benzer biçimde ele alınan pencereler de fonksiyonel olmayan geliş güzel delikler olarak açılmıştır. Modern mimarlıkta var olan minimal, rasyonel, fonksiyonel ve hijyenik tutum burada yoktur.

Film boyunca modern yaşamda yazılı olmayan kurallar, gelenekselde ise; kuralsızlık hâkimdir. Modern eşyanın nasıl kullanılacağından, bireysel ilişkilerin düzenlenmesine kadar yazılı olmayan kuralların varlığı hissedilebiliyor. Anne çocuğuna nasıl davranması gerektiğini öğretirken, bir topluluk içinde modern yaşama uygunsuz hareket eden hemen fark ediliyor.

Modern hayatın yönlendirici durumu Hulot' un konutunda geçerli değildir. Hulot' un kendi dairesine ulaşmak için oldukça karmaşık bir yol izlemesi gerektiği aktarılıyor. Modern hayattaki yönlendirme, düzen gibi kavramları, geleneksel hayatta aramanın yersizliği gösteriliyor.

Konut dışında sokakta yaşanan hayat karşılaştırması da bu iki karşıt durum üzerinden yapılıyor. Geleneksel olanın, geleneksel ilişkiler sonucu niyet edilen; ama bir türlü süpürülemeyen ve kirli kalan sokakları, hijyenik olma durumunun oldukça

dışındadır. Modern yaşama ait olan fabrikaya, geleneksel bölgeden gelenlerin ayak izlerini bırakması da, geleneksel yaşantının hijyenik olma durumundan ne denli uzak olduğunu anlatmaya çalışılır. Geleneksel yaşamı aktaran mahallede, yemeklerde hijyene hiç dikkat edilmezken; Arpel Villası'nın mutfağında ortaya çıkan yemeklerin en hijyenik yollarla üretilmesi için teknolojik aletler kullanılır. Modern konutta, hijyen olmazsa olmaz bir durum olarak karşımıza çıkar. Evin sahibesinin garajdan çıkan otomobili bile elindeki fırça ile silmesi, geleneksel mahalleden gelen evin oğlunun dezenfekte edilerek içeri alınması, modern konutta hijyenik olma durumuna verilen önemi vurgular.

Sanayi devrimi ile birlikte kent merkezlerine kurulan fabrikaların yol açtığı hava kirliliği, olumsuz çalışma ve yaşama koşulları söz konusudur. 20.yy mimarları da başat olan bu problemi çözebilecek yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. İnsan sağlığına faydalı olacak konutunda bu anlayışla yapılan konut olduğuna inanılır [Allmer, 2010]. Bu bağlamda modern mimarlık için hijyen konusu önemlidir, ve çözülmesi gereklidir.

Tati filmlerinde kullanılan modern mekânların ortak özellikleri de steril olduklarının kolayca anlaşılabilmesidir. Bu olumsuz koşullara cevap olan, hijyenik mekânlardır. Mekânlarda parlak, kaygan, kolay temizlenebilir pürüzsüz malzeme kullanımı da bu vurguyu iyice okunur kılar. Sterilizasyonun sağlanabilmesi için mutfak gibi mekânlar adeta bir laboratuvar görevi üstlenmişlerdir. Makinelerin varlığı da steril olma durumunu artırmaktadır. Tati filmlerinde, modern öncesinin steril olmama durumuna gönderme yaparken, modern ile gelen hijyen vurgusunu da abartılı bulduğunu belli etmektedir. Modern mimarlığın hijyen kavramının üzerinde bu denli durması, havalandırma ve ışık gibi kavramların başat sorunlar olarak algılanması, Kiesler tarafından da eleştirilmiştir. Bu konuda Kiesler, modern işlevselcilik hijyen-estesisizmin sözde gizemi içinde tükendi der ve şunları söyler;

“İşlevsel Mimarlığın batıl inancı olan Hijyen'in gizemine karşıyım.” [Conrads, 1991].

Tati modern ve olmayan arasındaki geçişleri yaparken mekânda oluşan sesi de ustaca kullanmaktadır. Moderni anlatırken eşyaların azlığı, parlak yüzeylerin yansıtıcılığı ile çoğalan topuk seslerini, aletlerin çıkardığı sesleri ve trafikte yayılan sesleri yardımcı olarak kullanmıştır. Geleneksel olan ise; modern olana göre daha dingin ve az seslidir.

Mon Oncle konut ölçeğinde modern, irdelerken Playtime kent ölçeğinde ve ofis mekânları ağırlıklı bir anlatım sunmaktadır. Mon Oncle’da olduğu gibi; modern zamanların yabancıları olan Hulot karakteri üzerinden, anlatımlar yapılmaktadır. Playtime’da Mon Oncle’da olduğu kadar geleneksel doku kullanılmamıştır. Playtime’da modern mimarlığı yorumlarken malzeme olarak camı, renkleri, sesleri ve lineer mekânları kullanmıştır. Bu filmde modern davranış kipleri de kullanılmıştır.

Playtime’da havaalanı, fuar alanı, modern ofis, restoran, alışveriş merkezi gibi modern yaşamın ürettiği fonksiyonları ve kentsel mekânları kullanmıştır. Bu mekânların hepsini modern tasarımlar olarak gerçekleştirmiş ve seyirciye sunmuştur. Mekânların hepsinde aynı renk malzeme kullanımlarının yanı sıra, aynı donatı elemanlarının kullanımı da dikkat çekicidir. Filmde müstakil bir konut yerine bu kez toplu yaşanan sıra konut bloğu gösterilmektedir. Cam yüzeyler o kadar geniş açıklıkta kullanılmıştır ki, pencere olma özelliğini kaybetmiş cam duvarlara dönüşmüşlerdir. Bu cam duvarlar bir vitrin gibi içeride barınanların, yaptıklarını sergilemektedir (Resim 3.9).

Modern görme biçimlerinden olan gözetleyen bakış bu yapıda karşımıza çıkmaktadır. Bu gözetleme durumu en iyi şekilde Bentham’ın kurguladığı “panoptikon”da ifade bulunmaktadır. Panoptikon İngiliz kuramcı Bentham’ın 1785’te geliştirdiği bir mimari hapishane tasarımına verdiği addır. Panoptikon düzeneğinde merkezde bir kule, çevresinde hücrelere bölünmüş halka halinde bir bina vardır.

“Merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış küçük silüetleri olduğu gibi kavramak mümkündür.(...) Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren

düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmaktadır.”[Foucault, 2006]



Resim 3.9. Playtime’da gösterilen konut ve dış cephesi (Playtime)

Foucault modern toplumlarda iktidar mekanizmasının yapısını “panoptikon” kavramıyla ilişkilendirir. Modern toplumlarda görünürlüğü artması, bireylerin sistem tarafından sürekli gözetim altında tutulması bir denetim biçimidir. Bireylerin tüm yaşam faaliyetleri sürekli gözlem, gözetim, denetim altında tutulur. Tati’nin kullandığı apartman bloğunun kullananları ise bu duruma yabancı gibi gözükmemektedirler. Modern yaşama biçimine ayak uyduramayan Hulot karakterine ise; bu vitrin içinde yaşama durumu oldukça uzaktır.

Bu modern kutular televizyon ekranlarına da benzetilebilir, bu kutularda yaşayan insanlar da televizyonlarını izlemektedirler (Resim 3.10). Böylelikle kendilerini izleten insanlar, başkalarını izlerler. Sürekli bir izlenilme durumu dikkat çekicidir.



Resim 3.10. Vitrin gibi sergilenen konut, vitrin gibi ele alınmış cephe (Playtime)

3.3.2. Tati filmlerinde kent

1967 tarihli Playtime filmi ultra-modern Paris de gündelik hayattan kesitler sunan bir durum komedisidir. Filmin çekimleri dört yılda tamamlanır. Playtime o güne kadar çekilen en pahalı bütçeye sahip Fransız filmidir (Resim 3.11). Tati'nin canlandırdığı Hulot karakteri Mon Oncle da olduğu gibi başroldedir. Mon Oncle da konut ölçeği üzerinden anlatılan modernite ve yabancılaşma ilişkisi Playtime da daha geniş ölçek ve kent ölçeğinde, farklı amaçlara hizmet eden binalarda seyirciye sunulmaktadır.



Resim 3.11. Film setinden bir imaj (Playtime)

Yönetmen bu filmde kamerasını Paris'te havaalanından, şirket ofislerinin binalarına, yeni açılmakta olan bir restorandan, sıkışık şehir trafiğine dolaştırır. Filmin öyküsünü modern mimariyle yapılmış binalar, otomobiller, burjuvazinin devam ettiği restoranlardaki davranış kipleri, restoran çalışanları ve müşteriler arasındaki geçen anlaşılmasız diyaloglar oluşturur. Bu filmde de anlatım aracı görselliktir, filmde sözel bir mesaj yer almaz.

Playtime'da gösterilen Paris tamamen cam ve çeliğin ruhuna bürünmüş bir metropolistir. Bu Paris adeta Le Corbusier'in Plan Voisin'da düşlediği Paris'tir. Filmin, jenerikten sonra Paris'in geleneksel simgeleri ile değil, bir gökdelen ile açılması bile; film boyunca alışlagelmiş Paris'e dair anlatımların olmayacağını izleyiciye sezdirmektedir. Kentin Paris olduğunu Paris'in bildik dokusundan değil, hep dolaylı yollardan algılarız. Paris'in en büyük simge yapısı olan Eiffel Kulesi'nin varlığı bile modern bir yapının camlı giriş kapısı üzerine yansıdığı anda fark edilir. Aynı şekilde simge yapılardan olan; Sacre Coeur Bazilikası, Zafer Takı (Arc de triomphe de l'Étoile), Luksor Dikilitaşı da ancak cam üzerine yansımaları ile gözükebilmektedir (Resim 3.12).



Resim 3.12. Eiffel Kulesi ve Sacre Coeur Bazilikası'nın cam yüzeylere yansımaları

Playtime'da Paris, Paris denilince akla gelen simgeler olmadan, tamamen modern ruha bürünmüş şekilde anlatılmaktadır. Paris'in alışlagelmiş görüntüleri, Seine, Montmartre gibi Paris filmlerinin vazgeçilmez eleman ve mekânları bu filmlerde yoktur. Paris; filmde o dönemdeki diğer modern kentlerin bir benzeridir. Bu benzer olma durumu, filmde, Modern Mimarlığın "Uluslararası Üslub" adı ile yaygınlaştığı dönemlere göndermeler yaparcasına işlenmiştir. Uluslararası üslubun, yayılmasını örgütleyen en önemli olay 1932 yılında New York'ta, MoMa'da (The Museum of Modern Art) açılan Uluslararası Modern Mimari Sergisidir (International Exhibition of Modern Architecture). Uluslararası Üslup, evrensel olan bir mimarlık anlayışı ortaya koyma görüşündedir. Bu evrensel olma durumu ve rasyonel tasarım anlayışı zamanla eleştirilecek, beraberinde de karşıt görüşler ortaya çıkacaktır. Amerika'daki sergi ile tüm dünyaya tanıtılmaya çalışılan bu görüş, Avrupa'ya kısa zamanda geri dönmüştür. Özellikle savaş sonrasında Amerika'ya giden ve dönen mimarlar, Avrupa'daki hızlı yapılaşmaya ve Avrupa kentlerinin yüzlerinin değişmesine katkı sağlamıştır. Bu değişimle birlikte modern mimarlık; evrensel olması nedeniyle; her yeri aynılaştırmaya yetkin bir biçim oluşundan dolayı eleştirildi. Yeni dünya düzeni ve getirdikleri de eleştiriler arasında yer aldı.

Filmde, Amerikalı turist kafilesinde yer alanlardan biri Paris'in diğer kentlere benzerlik durumu nedeni ile kendini evinde hissettiğini aktarmaktadır. Bu durum aynılaşmaya farklı bir yönden de bakmamızı sağlar, aslında her şeyin tek tip oluşu alışılmışlığı da beraberinde getirmektedir. Amerikalılar için yabancılaşma söz

konusu değildir. Çünkü Paris Amerikan kentlerine benzemiştir. Tati, 1973 yılında Jonathan Rosenbaum ile yaptığı röportajda Playtime filminde, başrol oyuncusunun mimarlık olduğundan bahseder ve şunları söyler;

“Biz hepimiz; Fransızlar, İngilizler, Amerikalılar, Kanadalılar, herkes, aynı uluslararası dekorda yaşamaya başlıyoruz.” [İnternet 5]

Tati’nin bu sözleri, Paris’in filmde neden diğer kentlere benzediğini ve tamamen farklı bir ruha büründüğünü açıklar. Çünkü uluslararası olma durumu, Tati’ye göre; aynışmayı beraberinde getirir.

Tati, bu anlamda Fransa’daki Amerikanlaşma olgusuna eleştiri getirmektedir. Eski Paris’i bilenlerin ise; gözleri Paris’i anlatan simgeleri görmek istemektedir. Bu kafileden bir turistin modern cadde kurgusunda karşılaştığı bir çiçekçi kadını fotoğraflama isteği ve bu durumu “İşte gerçek Paris” diyerek değerlendirmesi de buna bağlanabilir (Resim 3.13).



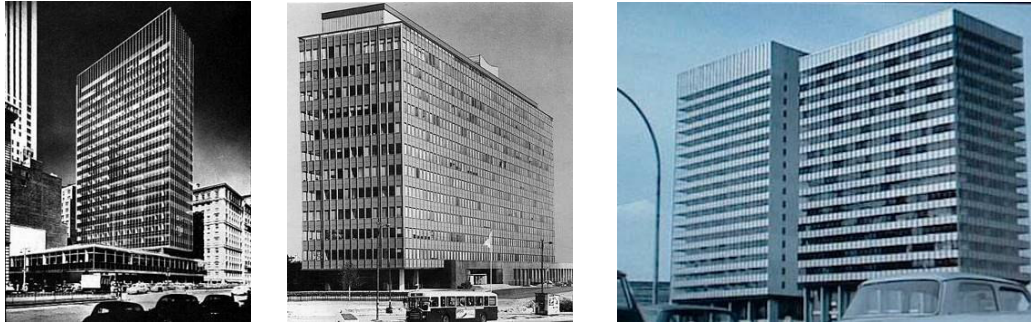
Resim 3.13. Paris’e ait bir simge (Playtime)

Playtime da kenti oluşturan yapılar genelde büro yapıları, gökdelenlerdir. Yapıların hangi amaca hizmet etmek için tasarlandıkları benzerliklerinden dolayı kolayca kavranamaz. Tipolojiler gözetilmeksizin aynı malzemeler bütün yapılarda aynı üslupta kullanılmışlardır. 1960 tarihli yeni bir mimarlığa doğru adlı manifestolarında Giesemann ve Ungers modern mimarlığın bu yönünü şu sözlerle eleştirirler;

“Teknolojik ve işlevsel yöntemler uygulandığında mimarlıkta anlatım kaybolur. Okula benzeyen apartman binaları, yönetim binalarına benzeyen okullar ve fabrikaya benzeyen yönetim binaları ortaya çıkar. Önlerinde boş bir iskele asılıdır. Matematiksel, bu nedenle de sanatsal olmayan bir şemacılığın kullanımı sonucunda biçim değişebilir hale gelir.” [Aktaran Conrads, 1991].

Bu anlatımda uluslararası mimarlığın şematik olma tehlikesine işaret edilmiştir. Tati’de bu anlamda uluslararası üslubu eleştirir.

Filmde kullanılan ofis binasının en önemli esin kaynağı 1963 yılında yapılan ESSO binasıdır. Esso binası ise; 1952 de yapılmış Lever House binasından etkilenmiştir (Resim 3.14). Tati bu filmde 70 mm lik geniş bir objektifi ilk defa kullanmış ve başarılı bir etki elde etmiştir. Daha geniş mekân algısı içerisinde insanı küçük algılatmayı başarmış ve adeta mimari mekânların panoramik bir görüntüsünü elde etmiştir [Penz, 1997].



Resim 3.14. Lever House, Esso Binası ve Playtime’deki yapılar

Playtime da hava alanından kente ulaşırken gösterilen kent silueti ve yapılar Mies van der Rohe’nin tasarımları ile benzerlik göstermektedir. Mies, Reichsbank ek binasını tasarlamak için 1933’te açılan ulusal yarışmaya davet edilen 31 mimardan biriydi. Mies’in projesi ödül alan altı projeden biriydi. Tati’nin kamerayı konumlandığı açı ile Mies’in yarışma için kullandığı perspektif büyük ölçüde benzerlik göstermektedir (Resim 3.15). Sadece malzeme kullanımları farklıdır, Mies’in yapısında cam ve tuğla, Tati’nin setindeki yapılarda cam ve çelik kaplama malzemesi kullanılmıştır.



Resim 3.15. Reichsbank Binası ve Playtime'daki kent silüetleri

Playtime'da gösterilmeye çalışılan da tam anlamı ile birbirine benzeyen bu yapılardır. Film başlarken seyirciye sunulan mekânın hangi amaca hizmet ettiği bir türlü anlaşılamaz. Farklı mesleklere ait kullanıcıların aynı alandaki varlıkları yapıyı daha da okunmaz hale getirmektedir.

Playtime'da dikkati çekenlerden biri de mekânların yanı sıra insanların da aynılaştırılmasıdır. Aynı modern giysileri giyen birçok insan göze çarpar. Tati binalara getirdiği eleştiriyi insanlara da yöneltmektedir. Asıl işaret etmek istediği bireylerdeki kimlik kaybıdır. Aynı mobilyalar farklı fonksiyonları olan mekânlar da bile değişmeden kullanılır. Bürokratlar tek tip ve aynıdır (Resim 3.16).



Resim 3.16. Tek tip bürokratlar, arabalar ve insanlar (Playtime)

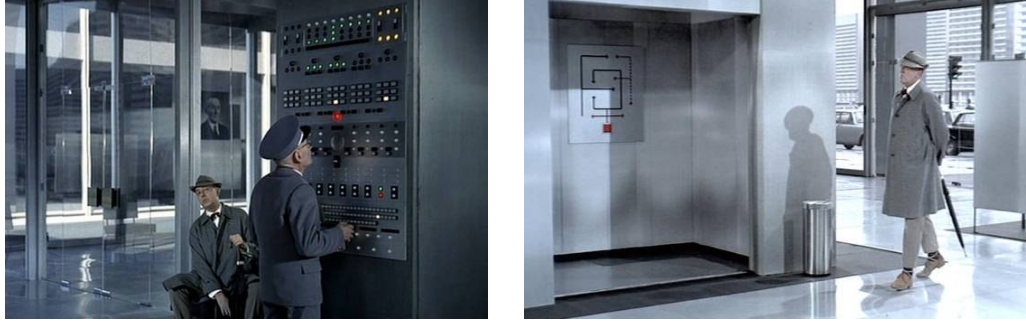
Bir turizm acentasının posterlerinde farklı kentlerin reklamı yapılsa da, afişlerde her kent için aynı yapının imgesi kullanılmıştır (Resim 3.17). Bu afişler; modern dünyanın biçimlerinin çabuk tüketildiğine, nereye gidersek gidelim aynı yöntemle

yapılmış yapıların bizi karşılayacağına dair bir mesaj verir niteliktedir. Tüm kentlerin birbirlerine benzediğini, evrenselleşmenin gerçekleştiğini, kentlerin kimliklerinin kaybolduğunu ima eder. Paris’i ziyarete gelen Amerikalı turist kafilesinden bir kişi acentadaki görsellerle ilgili olarak “nereye gidersem gideyim, kendimi evimde hissediyorum” demektedir. Bu da modern hayata ayak uydurabilmiş birey için, bu aynılaştırmanın bir yabancılaşmadan çok alışık olma durumuna dönüştüğünü göstermektedir.



Resim 3.17. Farklı kentlere ait aynı imgenin kullanıldığı posterler (Playtime)

Playtime’da teknoloji vurgusu yapılmaktadır. Yetkili kişinin bile bina girişindeki panoyu kullanırken zorlanması, ileri teknolojinin çözülmesi zor bir olgu olduğunu ve henüz bireyin teknolojiyi etkin biçimde kullanmaya alışık olmadığını örneklemektedir. Keşfinden 1961’e dek yüzyılı aşan bir süre geçen asansör bile bir parodi unsuru olarak kullanılır. Teknoloji ile birlikte gelen mekanik durumun insan hareketlerine de yansıdığı görülür (Resim 3.18). Bazı sahnelerde insanlar da birer dekor olarak kullanılır ve mekanik olarak hareket ederler.



Resim 3.18. Teknoloji ve kullanıcı ilişkisi (Playtime)

Modern hayatın vazgeçilmezlerinden olan ofis yapıları kent silueti içinde ele alınmıştır. Modern hayatın yabancılaştırma durumunu belki de en iyi anlatan görsel Playtime’da çalışma ortamını aktarırken kullanılmıştır. Herkesin çalışma alanı kendisine ait olan kutulardır (Resim 3.19). Bu kutuların içinde çalışanların aralarındaki mesafe çok kısa olsa bile; birbirleriyle iletişim kurmaları, teknolojik aygıtlar sayesinde sağlanmaktadır. Çalışanlar bir arada ama izole edilmiş durumdadırlar. Çalışma alanının ortasında yer alan danışman ise; en ortada konumlanmasına rağmen; kübik kutular nedeni ile çalışanlarla görsel anlamda iletişim kuramamaktadır. Aynı alanda çalışanlar için yaratılmış özerklik alanları, birbirlerine ve mekânın diğer kullanım alanlarına yabancılaşmalarını vurgulamak üzere tasarlanmıştır.

Tati, bu çalışma alanları ile; rasyonel tasarım içindeki irrasyonel kullanıma da dikkati çeker. Çalışma kutuları tasarım anlayışları ve mekânda konumlanışları ile rasyoneldir, ancak; iş akışı irrasyoneldir. Örneğin; koordinatör, telefon ile yaptığı görüşmede karşı tarafa bilgi verebilmek için, telefonda konuştuğu kişinin çalıştığı birime kadar gider. Bu birimin duvarındaki dolapta yer alan bilgiyi alarak, tekrar bulunduğu yere geri dönüp telefonda, karşıdakine elde ettiği bilgiyi aktarır. Tati burada bize, müthiş bir düzen içerisinde kurgulanmış olan bu çalışma alanında, bilgi aktarımının ve çalışma akışının nasıl dolaylı ve irrasyonel yollardan yapıldığını ironik bir biçimde hicveder.



Resim 3.19. Ofis birimleri (Playtime)

Playtime filminin başlangıcında şeffaf cephelerle dışa açılan, bulunduğu bağlamı tahmin etmenin zor olduğu bir bina silüeti karşılar bizi. Yakın planlarda bina içinde dolaşan rahibe kıyafeti giymiş iki bayan görülür. Aynı binanın içinde geçen sonraki sahnelerde ise; hemşireler, askerler, öğrenciler mekânda yer alırlar. Bu mekânsal özelliklere bakarak, yapının fonksiyonu, bulunduğu bağlam hakkında bir yargıya varmak pek mümkün değildir (Resim 3.20). Ancak tahminler üretilebilir ve mekânın kamusal bir mekân olduğu öne sürülebilir. Bu bina şeffaf cepheleri, özelleşmiş iç mekânları ile herhangi bir zaman diliminde, dünyanın herhangi bir yerinde, herhangi bir işleve sahip olabilir [Arslan, 2009].



Resim 3.20. Mekânsal belirsizlik ve farklı mekân kullanıcıları (Playtime)

Tati filmlerinde modern mimarlığı renk ve malzeme kullanımı ile de anlatmaya çalışmıştır. Filmlerinde gri renk tüm sokağa ve yapılara hâkimdir. Steril mekânların renkleri de bir o kadar yalındır. Yapılarda kullanılan dik açılar ortaya çıkaran;

özellikle iç mekânlarda malzemenin pürüzsüz yüzeyler oluşturacak şekilde kullanılmasıdır.

Cam ve çelik malzeme kullanılarak yaratılan mekânlar modern dünyayı tasvir ederken, tuğla ve taş malzeme kullanılan yapılar ise geleneksel mekânları anlatırken gösterilmektedir. Tati şeffaflığı kullanarak; içeriği ve dışarıyı birbirine bağlar ve bir anlamda görsel birliktelik oluşturur. İç ve dışı ayıran, bölücü olarak kullanılan camın, bir yapı elemanı olmasına rağmen algılanamama durumunu eleştirir (Resim 3.21). Scheerbart kültürümüzün içinde geliştiği çevreyi yaşadığımız mekânların biçimlendirdiğine ve bizim genelde kapalı mekânlarda yaşadığımıza dikkat çeker. Kültürümüzü geliştirmek istiyorsak, mimarlığımızı da değiştirmeliyiz ve bunu ancak içinde yaşadığımız mekânların kapalılığını ortadan kaldıran “cam mimarlığı” kullanarak yapabiliriz diyerek cam malzeme kullanımına kültürle birleşen bir anlam yükler [Conrads, 1991]. Tati filmlerinde mekânları bölen elemanlar da şeffaftır, içeriği algılatır. Öyle ki iç ile dış arasını belirsiz kılar, yapıya girişi bulmak zorlaşır. Playtime’da restoranda, mekânın girişi büyük bir cam kapı olarak tasarlanmıştır. Bu kapı kırılır, ancak insanlar bu kırık kapıyı gene açarak içeri girerler.



Resim 3.21. Camı fark edemeyen bir kullanıcı, iç dış ayrımsızlığı (Playtime)

Yapılar süslemeden arındırılmış renk ve malzemelerle tanımlanmışlardır. Tati filmlerinde modern anlatan hiçbir sahnede; en küçük objede bile süslemeye yer yoktur. Modern söylemin öncülerinden olan Adolf Loos'a göre de kullanıma dönük nesneler süslemeden arındırıldığı ölçüde kültürün evrimi gerçekleşebilir [Conrads, 1991].

3.3.3.Tati filmlerinde trafik

Ele alınan üç filmde de aslında trafik ve karmaşa konusu işlenmektedir. Mon Oncle da modern yaşam ve geleneksel yaşam arasındaki tezatları anlatmak için taşıtlar kullanılmıştır. At arabası ve bisiklet geleneksel dünyayı aktarırken, otomobil ve otobüsler modern yaşam tarzını anlatırken kullanılmaktadır. Modern yaşama uyum sağlamış Arpel Ailesi için lüks otomobil bir statü sembolüdür. Konu; mahalle içerisinde anlatılırken modern otomobillere rastlanmaz, oysaki kente dair anlatımlarda, yeni olan fabrika binalarının yanında modern otomobiller dikkat çeker. Ulaşımın yeni yolu olan herkese ait otomobil ve toplu taşıma araçları modern olanı niteler. Hulot karakteri Mon Oncle da rahatlıkla kullanabildiği bisikleti ile karşımıza çıkar (Resim 3.22). Hulot, Trafic filminde tam anlamıyla olmasa bile; modern yaşama ayak uydurmayı başarmış bir bireydir. Mon Oncle da Hulot'u modern otomobil kullanırken bile hayal edemezken, trafik filminde bir fabrikada modern otomobilleri tasarlayan biri olarak görürüz. Bu tezatlık bize her ne kadar karakterin modern yaşama ayak uydurabildiği yolunda ipuçları verse de, filmin ilerleyen sahnelerinde karakterin başına gelenler uyum sürecinin zorluğuna değinir.

Mon Oncle'da Arpel ailesinin yeni araba satın alması film içinde bir anlatım nesnesi olur. Ayrıca filmde arabanın garaj kapısı otomatik düzen olarak değiştirilir ve bu bir hediye nesnesi olur. Bu anlamda teknoloji hem araba nesnesi üzerinden hem de otomatik garaj kapısı üzerinden önemle vurgulanmıştır.



Resim 3.22. Geleneksel olana ait bisiklet, modern yaşamın vazgeçilmezi otomobil

Mon oncle da Arpel Ailesinin modern otomobilleri için bir garajları vardır. Taşıt, konutu sokaktan ayıran kapı açılınca içeri girebilmektedir. Oysa geleneksel olana ait olan bir taşıt ancak bu sınırların arkasında durmakta, içeri girememektedir. Geleneksele ait olan ve bu sınırları aşıp içeri girebilen sadece Hulot karakteridir (Resim 3.23).



Resim 3.23. Arpel Ailesi'nin garajdaki lüks otomobili ve içeriye alınmayan araç

Playtime da kent yaşamı ve oradaki yaşanmışlıklar ifade edildiğinden trafik sorununu anlatım içerisinde düşünmemek imkânsızdır. Tek tip arabaları kullanan aynı giyimli insanların varlığı göze çarpar. Yollarda kullanılan yön çizgileri, nereye gidileceğini tarif etmektedir. Bu da bize modern yaşamda haritaya ihtiyaç olmadığını, sistemin zaten yönlendirme üzerine işlediğini göstermektedir. Son sahnede Amerikalı turistlerin yer aldığı otobüs sonu olmayan dairesel bir döngünün içerisine girmiştir.

Burada görüntüye eşlik eden müzik bize atlıkarıncayı hatırlatmaktadır (Resim 3.24). Atlıkarınca burada metaforik bir anlam üstlenmiştir. Sürekli dönüp dolaşıp aynı noktaya gelişi anlatmaktadır. Atlıkarınca geçmişle nostaljik bir ilişki kurar. Burada da modern kentin, modern yaşamın ve modern arabaların yaşamın özünü değiştiremediği üzerine bir okuma yapılabilir.



Resim 3.24. Trafik akışı (Playtime)

Yönetmenin Traffic filminde Hulot'u bir Fransız otomobil fabrikasının otomobil tasarımcısı olarak görüyoruz. Mon Oncle da modern hayatta bir iş bulmaya çalışır, fakat bulduğu işte başarılı olamaz, modern üretim biçimine ayak uyduramaz. Trafik filminde Hulot karakterini bir işi varken görmemize rağmen, gene de aksilikler eksik olmamaktadır. Filmde otomobil üretimine dair fabrika aşamalarını üretim bandından geçen tek tipleşmiş otomobiller sayesinde okumaktayız. Filmde Fransa da Hulot'un tasarladığı bir otomobili Amsterdam'daki fuara götürürken yaşanan aksilikler, modern dünyanın trafik sorunu da ele alınarak hicvedilmektedir. Bir türlü fuara ulaşamayan otomobilin neye benzediğine dair imajlar filmin sonunda seyirciye aktarılmaktadır.

Filmde mobilite kavramı üzerinde durulmaktadır. Tati'ye yol boyunca bir halkla ilişkiler müdürü eşlik etmektedir. Onun arabasındaki aksesuarlar ve duruma göre

şekillendirdiği kıyafetleri dikkat çekicidir. Tasarlanan otomobil istenildiği zaman bir konuta dönüştürülebilmektedir (Resim 3.25). Bu konut konusunun mobil bir konu olabileceğine dair, Archigram tasarımlarını anımsatmaktadır. Burada bir konutta olması gereken donatı elemanları da düşünülmüştür. Koltuklar açılarak yatak vazifesi üstlenmektedirler, otomobilin arka tarafında yemek yapmaya ve duş almaya olanak sağlayan elemanlar yer almaktadır. Bu filmde modern mimarlığın üzerinde durmak istediği esneklik kavramı üzerinde durulmuştur.



Resim 3.25. Konuta dönüşebilen otomobil (Traffic)

Trafikte bekleyen insanların istemli, istemsiz verdiği vücut tepkileri seyirciye okutulmaktadır. Ayrıca bu serüven de diğer filmlerde olduğu gibi kaos ile sonuçlanmaktadır (Resim 3.26). Yağmur yağması nedeni ile bütün trafik birbirine girmiştir ve içinden çıkılmaz bir hal alır. Araçlar adeta tüm kenti kaplamışlardır.



Resim 3.26. Sıkışan trafik ve yayalar (Traffic)

4. SONUÇ

Mimarlık eylemi insanın doğa içinde korunması, varlığını sürdürebilmesi, gereksinimlerini karşılaması adına, fiziksel çevrenin düzenlenmesidir. Her türlü toplumsal değişim mimarlık eylemine etki edebilir. Bazen değişim önce mimarlığın kendisinde gözlenir, oradan topluma yayılır ve toplumu etkileyip değiştirebilir; bazen de bunun tam tersi olur. Toplumsal, teknolojik ya da ekonomik gelişmeler mimarlığı etkileyip değiştirebilir. Bu doğal ve sürekli etkileşim tarihin hemen her döneminde gözlenebilir. Modern Mimarlık hareketi de hem toplumsal değişimden etkilenmiş, hem de verdiği sonuç ürünleri ile toplumu etkilemiştir.

19. yüzyılda Endüstri Devrimi ile başlayan gelişmeler, ekonomik, toplumsal, kültürel alanlarda, dolayısı ile mimarlık dünyasında önemli bir eşik noktası oluşturmuştur. Mimarlık düşüncesinde tarihsel, yerel ve kültürel referanslardan arınmış, çağın gereklilik ve koşullarına uygun rasyonel bir tutumun yerleşmesini gerektirmiştir. Ancak, ilk dönemlerinde tarihsel üslupların egemenliğinden arınmayı hedefleyen Modern Mimarlık, zamanla kendisi bir üslup olmaya başladığı gerekçesiyle sorgulanmaya başlanır.

Modern mimarlık sadece mekânı şekillendirmekle yetinmeyen sosyal bir projedir, diğer disiplinlerle kurduğu ilişkiler de bu sosyal içeriğinden kaynaklanmaktadır. Modernleşme terimi toplumsal gelişim sürecini tanımlarken kullanılır. Bu gelişim sürecini oluşturanlar; teknolojik ilerleme, endüstrileşme, kentleşme, ulus devletler ve bürokrasinin yükselişi, kitle iletişim sistemlerinin büyümesi, demokratikleşme ve kapitalist dünya pazarının genişlemesidir. Modernleşme ile birlikte toplumsal yapıyı kökten değişikliğe uğratan bu kavramlar sosyal bir proje olan modern mimarlığın da etki alanını belirlemiş, tasarımlar yeni yaşam koşullarına uygun olarak ve hep eskiyi iyileştirmek adına yapılmıştır. Modernite de zaten bütün bunlara bağlı olarak geçmişten ve bu günden farklı olan bir gelecek tanımlar ve böyle bir yaşam tavrı anlamına gelir [Heynen, 2011].

Modernite, bir dünya görüşü, sosyal bir modeldir. Dinamik bir harekettir, gelişme ve gelecek odaklıdır. Modernite, yeni bir dünya düzenini ifade eder, bir toplumsal olgudur. Modernizm ise; çeşitli sanat dallarını hakimiyeti altına almış, kültürel ve estetik bir biçim olarak tanımlanabilir. Modernizm bir tarzdır, tam da bu yüzden durağandır. Durağan olduğu zaman da, Modernite'nin gelişmeyi, değişmeyi öneren dinamik olma eğilimi ile çelişir.

Bu açıdan bakıldığında, 20.yy başında ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında yıkılan kentleri onarmak, artan nüfusun konut ihtiyacını karşılamak adına tasarımlar yapılmıştır. Büyük konutlarda barınmaktansa, “kutu” gibi olan fakat modern çağın ve bu çağa ayak uydurmak zorunda olan insanın “tüm ihtiyaçları”nı karşılaması hedeflenen konutlar tasarlanmıştır. Konutun içerisindeki donatı elemanları da en verimli şekilde çalışabilme prensibine göre yeniden tasarlanmıştır. Tarihi kıyafetleri bir yana atarak modern giysiler kuşanan modern insanın, çağına uygun modern aletlerle donatılmış bir konutta yaşaması gerektiğini vurgulayan Gropius'un sözleri de çağın gerek duyduğu mimarlığı anlatır niteliktedir. Bu amaçla Werkbund, Bauhaus gibi oluşumlar ortaya çıkmış, geçmişle bağı koparan geleceğin konutuna dair tasarımlar yapılmıştır. Bu dönemde bireyin sağlıklı bir yaşama alanına sahip olması için hijyenik bir ortam oluşturmaya önem verilmiş, parlak ve steril mekânlar, fazlalıklardan arındırılarak konutta ve diğer modern mimarlık ürünlerinde yerini almıştır.

Seri üretimin ve endüstrileşmenin de yardımıyla tek tipleşen mekânlar, bütün ihtiyaçlara karşılık vermek adına aynılaştırmıştır. Sadece mekân değil aynı kıyafetleri, aynı arabaları kullanan bireylerde, zaten tanımlanmış olan çalışma saatleri ve kurallar ile yönlendirilmeye başlamışlar, mekanik bir birey yaratmak verimli bir birey yaratmak olarak görülmüştür. Taylorcu bilimsel yöntem ile yakından ilişkilendirilen bu durum, sanayileşmenin mekanikleştirici ve yabancılaştırıcı karakterinin ana sebebi olarak belirlenecektir.

Bu anlamda Modern Hareketin ve ekonomik sistemin getirdikleri birçok düşünür tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştirilerden belki de en önemlisi Marx'a aittir. Marx

bireyin kendine ve emeğine yabancılaştığını vurgular ve yabancılaşma kavramını modernite eleştirisinde önemli bir yere oturtur. Yabancılaşan bireyden kastettiği Marcuse'nin de tanımladığı tek boyutlu insandır. Bu tek boyutlu insana, makinelerin en önemli rolleri üstlenmesinden dolayı yapacak kayda değer bir şey kalmamıştır. İşte bu birey üretim aşamasında bulunduğu sonuç ürününe ve emeğine bir süre sonra yabancılaşır.

Yeni ve öncü olma durumu, bir öncekinden farklı olduğu için; tanıdık olmamayı, yabancı olmayı da beraberinde getirir. Modern mimarlık hareketinde yabancılaşma iki şekilde yorumlanabilir; biri elde edilen sonuç ürününün bulunduğu alandaki diğer örneklerle göre farklılaşması, diğeri kullanıcının daha önce deneyimlemediği bir nesneye karşı yabancı duruşudur. Birey yabancı olma durumunu uyum sağlayamaması ile ele verebilir.

Endüstri devrimi ve teknolojinin gelişmesi ile ortaya bir sanat dalı daha çıkar, sinema. Mimarlık ile sıkı bir ilişki içerisinde olan sinema; kullandığı mekânlar ile mimarlığı konu edinir ve kimi zaman onu sorgular. Modern çağda bireye ulaşım mesaj vermede en etkili yollardan biri haline gelen sinema, eleştirel bir sanat dalı olarak da varlığını geliştirmiştir. Sinema konu başlıkları altına mimarlığı almak zorunda olmuştur, çünkü mimarlık ve kent sinema için, bir arka plan oluşturmuştur.

Tati, filmlerinde mimarlığı ve kenti odak noktası yapan bir yönetmendir. Filmlerinde, kent ve mimarlık konusunu ana tema olarak ele alır. Tati, filmlerinde yeni dünya düzenini, mimarlık aracılığıyla ve eleştirel bir gözle aktarmaktadır.

Tati filmlerinde, bireylerin kendilerini evde hissetme adına modernleşmiş dünya ile kurdukları ilişkiler anlatılır. Filmlerdeki, aynılaştırma, her yerin birbirine benzer olması da bu durum ile ilişkilendirilebilir.

İşte Jacques Tati filmlerindeki modernizm eleştirisi büyük oranda, mekân üzerinden yapılmıştır. Yeni konuta, modern hayatın getirdiği yeni bina tipolojilerine, sokağa, mahalleye, metropol olabilecek nitelikteki yeni kente uyum sağlayamayan bireyin

yabancı duruşu hiciv yolu ile mekan üzerinden aktarılmıştır. Aslında bir açıdan Tati'nin yabancı olarak seçtiği birey “eğitilemeyen”dir. Werkbund, gündelik yaşama nitelikli tasarım ürünleri katabilmek üzere; kanepeler, yastılarından şehir planlamaya kadar geniş bir tasarım alanı oluşturur. Bu sayede mükemmel tasarlanmış, iyi biçimlendirilmiş objeler ile halkı kültürel anlamda eğitebileceğini düşünür. Tati filmlerinde aktarılan da yeni olan objeler olmasına rağmen bunlara uyum gösteremeyen, öğrenemeyen, eğitilemeyen, bu tavırları ile yeniliklere direnç gösteren bireydir.

Çalışma boyunca birçok kez vurgulandığı gibi, Tati filmlerinde mimarlık ana karakterdir. İzleyicinin Tati filmleri karşısında ilk izlenimi; modernizme eleştirel bir gözle bakıldığıdır. Tati, filmlerinde modern mimarlığın modern hayatla kesiştiği noktaları aktarırken; bunu sadece onu yermek adına yapmaz. Tati'nin modernizm ve modern mimarlık üzerine görüşleri, filmleri üzerinden yapılan; ancak yüzeysel olmayan okumalarla anlaşılabilir. Tati modern olan karşısında bireyin yabancı durumunun nedenleri ile ilgili de ipuçları da verir.

Tati modern konutu ve kenti, yabancılaşmış bireyi, olayların merkezine yerleştirerek betimler. Mimarın modern tasarımda kullandığı imgeler, Tati'nin yarattığı mekânlarda da kullanılmaktadır. Modern mimarlık eleştirilerinde önemli yere sahip hijyen, yeni malzemelerin kullanımı, modern mekânın dikte edici duruşu gibi alt başlıklar Tati filmlerinde konut ve kent ölçeğinde irdelenmektedir.

Jacques Tati, filmlerini yaparken modern mimarlığın öncülerinden esinlenmiştir. Kullandığı örnekler ile yarattığı dünya dönemin popüler örnekleri ile benzerlik göstermektedir, bu nedenle de kurduğu dünya üzerinden gösterdiği örnekler birebir modern mimarlık hareketi ve kullanıcı ile ilişkilidir. Le Corbusier'in makine – konut mecazı Tati'nin görsel anlatımlarını etkilemiştir, Arpel Villası'nda makinelerin hâkim olduğu bir mutfak görülmektedir. Mon Oncle, Playtime ve Traffic kronolojik olarak devam filmi niteliğindedirler, sırasıyla ele aldıkları, filmi etrafında kurguladıkları en önemli temaları konut, kent ve trafiktir. Filmlerin temaları,

Corbusier'in Atina Kartası'nda yazdığı modern kentin gelişimi ile ilgili zonlamalardandır.

Tati filmlerindeki izlenimlerden biri de, modern mimarlığı icat eden toplumun bireylerinin de sonuç ürünlerini yadırgadıklarıdır. Film onların da, en az modernleşmeyi sonradan yaşayan toplumlar kadar “yabancılaşma” olgusu ile karşılaştıklarını bize aktarır. Modernleşmenin içinde doğanlar da, fiziksel ortama ve ürünlerine karşı yabancı bir duruş sergilerler. Hulot'un kendine uymayan modern kıyafetler içerisinde dolaşması belki de yapılan en ince eleştirilerdendir. Tati'nin bu tavrı ile anlaşılan; yabancılık kavramının evrensel olarak deneyimlenen bir kavram olduğudur. Bu anlamda, Modern Mimarlığı oluşturan modernizmin içinden doğduğu toplumlarda da yabancılık kavramının varlığının saptanması ilginçtir.

Tati, filmlerinde sinemanın kendi aracı olan görselliği kullanır. Filmlerinde sözlü anlatım çok azdır. Gündelik hayat bağlamında, Avrupa modernliğinin önemli sonuçlarından birisi görsellik alanının köklü bir değişime uğramasıdır. Modern görme rejimi iki farklı şekilde ortaya çıkar. Bunlar gözetleyen bakış ve gezgin bakıştır. Gözetleyen bakış modern görsel deneyimin denetleme ve kısıtlama boyutunun bir ifadesidir. Gözetleyen bakışı Foucault'un kullandığı “panoptikon” kavramı ile eşleştirebiliriz. Tati de filmlerinde bize yabancı bireyi izlettirmekte, bunu çeşitli metaforlar kullanarak aktarmaktadır. Villa Arpel'de kullanılan dairesel pencerelerin baykuşu anımsatması gözetleme durumunu örnekler niteliktedir. Aslında mimari bir öge olan pencerenin, modern dünyada kullanılan şeklinin bu gibi anlamlar taşıması, mimarlık ürünlerinin salt biçim bazında yorumlanmaması gerektiğini hatırlatır. Ayrıca Playtime'da kullandığı ve kendini bir vitrin gibi sergileyen konut birimlerinin içerisinde yaşayan insanların da televizyon izlemeleri, gözetleyenlerinde başkalarını gözetlediklerini ya da izlediklerini akıllara gelmektedir.

Tati filmlerinde, modern dünyada statü sembollerine verilen önemi de aktarmaktadır. Arpel Villası'nda, bahçede süsleme olarak kullanılan heykele karşı Hulot'un yabancı bakışları bu duruma bir anlam veremediğini göstermektedir. Playtime'da restoranda

yer alan sandalyelerdeki kraliyet tacı şeklindeki süslemelerin, her oturanın sırtında izini bırakması belki de modern bireyin markaya veya sembollere verdiği önemi hicvetmektedir.

Tati mimar gözü ile kamerayı kullanan bir sinema adamıdır. Tati aslında filmlerinde modern mimarlık için kendi manifestosunu yazar ve bize seyrettirir. Tati'ye göre yanlış olan modernizmin kendisi değil; uygulanış biçimidir. Bu sebeple; Tati filmleri üzerinden yapılan her okuma, modern konutu, kenti ve de yabancılaşmış bireyi kavrama konusunda mimarlık disiplinine yardımcı olabilir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T.W., “Minima Moralia” Çev: Koçak, O., Doğukan, A., *Metis Yayınları*, İstanbul, 212 (1998).
- Allmer, A., “Sinemekan, Birinci Basım”, *Varlık Yayınları*, İstanbul, 18 (2010).
- Anderson, P. “Postmodernitenin Kökenleri”, Çev: Elçin Gen, *İletişim Yayınları*, İstanbul, 58 (2002).
- Arslan, T., “Alışveriş Merkezleri, Yok-Mekânlar ve Kimliksizlik: Alışveriş Merkezleri Örneğinde Yok-(Çok)-Mekân Olgusu”, *Mimarlık Dergisi*, 347, (2009).
- Bauman, Z., “Bireyselleşmiş Toplum”, Çev: Alogan, Y., *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul, 128-181 (2005).
- Benjamin, W., “Estetize Edilmiş Yaşam”, Çev: Öskal, Ü., *Derin Yayınevi*, İstanbul, 21 (2007).
- Berman, M., “Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor”, Çev: Altuğ, Ü., Peker, B., *İletişim Yayınları*, İstanbul, 11, 29, 40, 42, 44 (2010).
- Biro, Y., “Sinemada Zaman/ Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış, Birinci Basım”, Çev: Altunkanat, A.C., *Doruk Yayıncılık*, İstanbul, 155-156-157 (2011).
- Bozdoğan, S., “Modernizm ve Ulusun İnşası; Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür, İkinci Basım”, *Metis Yayınları*, İstanbul, 219 (2008).
- Can, N.A., “Weissenhofsiedlung Stuttgart Üzerinden Bir Dönem Mimarlık Üretimi Okuması”, Yüksek Lisans Tezi, *Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul, (2010).
- Chion, M., “The Films of Jacques Tati, 2nd ed.”, *Guernica Editions*, Canada, 8, 16, 17 (2002).
- Conrads, U., “20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Birinci Basım”, Çev: Yavuz, S., *Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı*, Ankara, 8, 19, 80, 81, 82, 143 (1991).
- Foucault, M., “Hapishanenin Doğuşu, 3. Basım”, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, *İmge Kitabevi Yayınları*, İstanbul, 295-296 (2006).
- Frisby, D., “The philosophy of Money, 3rd ed.” *Routledge*, London. 74 (2004).
- Frisby, D., “Modern Kültürde Çatışma”, *İletişim Yayınevi*, İstanbul, (2003).

Giddens, A., “Modernliğin Sonuçları, Dördüncü Basım”, Çev: Kuşdil, E., **Ayrıntı Yayınları**, İstanbul, 9,22 (1994).

Giddens, A., “Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum”, Çev: Tatlıcan, Ü., **Say Yayınları**, İstanbul, 29-30, (2010).

Habermas, J., “İletişimsel Eylem Kuramı”, Çev: Tüzel, M., **Kabalcı Yayınevi**, İstanbul, 778 (2001).

Habermas, J., “The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures ”, **MIT Press**, Cambridge, 87 (1990).

Heuvel, D., “Picking up, Turning over and Putting with...”, Alison and Peter Smithson: from the house of the future to a house of today, Dirk van den Heuvel, Alison Margaret Smithson, Max Risselada, Peter Smithson, Design Museum (London, England), **010 Publishers**, 13 (2004).

Heynen, H., “Mimarlık ve Modernite”, Çev: Nalan Bahçekapılı, Rahmi Ögdül, **Versus Yayınları**, İstanbul, 23 (2011).

Horkheimer, M., “Akıl Tutulması”, Çev: Orhan Koçak, **Metis Yayınları**, İstanbul, 69 (2002).

İnce, Tahsin E., “Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, **Gazi Üniversitesi**, Ankara, (2007).

Jacobson, B., “Constructions of Cinematic Space: Spatial Practice at the Intersection of Film and Theory”, Yüksek Lisans Tezi, **Massachusetts Institute of Technology. Dept. of Comparative Media Studies**, Boston, 34 (2005).

Jay, M., “Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi, İkinci Basım”, Çev: Oskay, Ü., **Belge Yayınları**, İstanbul, 90 (2005).

Kale, G., “Sinemada görsel deneyim ve mimarlık”, Yüksek Lisans Tezi, **İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü**, İstanbul, (2004).

Kayın, E., “Özgürlük” Söylemi ve Mimarlığın Özgürleşme Deneyimi”, **Mimarlık Dergisi**, 341: 25-31 (2008)

Köksal, A., “Bauhaus versus Bauhaus”, Walter Gropius ve Bauhaus, Birinci Basım, **Boyut Yayın Grubu**, İstanbul, 15-17 (2002).

Larrain, J., “İdeoloji ve Kültürel Kimlik, Birinci Basım”, Çev: Domaniç, N.N., **Sarmal Yayınevi**, İstanbul, 80 (1995).

Marcuse, H., “Tek Boyutlu İnsan; İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler, İkinci Basım”, Çev: Yardımlı, A., **İdea Yayınevi**, İstanbul, 7,8 (1990).

Marie, L., “Jack Tati’s Playtime as New Babylon”, Cinema and The City: Film and Urban Societies in a Global Context, Marc Shiel, Tony Fritzmaurice, **Blackwell Publishers Ltd.**, Massachusetts, 257-259 (2001).

Marx, K., Engels, F., “Grundrisse: Ekonomi Politğin Eleştirisinin Temelleri” Çev: Arif Gelen, **Sol Yayınları**, Ankara,47 (1999).

Marx. K., “Yabancılaşma, Üçüncü Basım”, Çev: Erdost, B., **Sol Yayınları**, Ankara, 22 (2010).

Mennel, B.C., “Cities and Cinema”, **Routledge Taylor&Francis Group**, New York, 7 (2008).

Orhan, K., “Modern Zamanlar Filmi ve Dönemsel Bir Çalışma İlişkileri Yorumlaması”, **Çalışma ve Toplum**, 1: 134, (2010).

Pallasma, J., “The Architecture of İmage: Existential Space in Cinema”, **Rakennustieto**, Helsinki,12-14 (2001)

Pappenheim, F., “Modern İnsanın Yabancılaşması”, Çev: Ak, S., **Phoenix Yayınevi**, Ankara, 21, 26 (2002).

Penz, F., “Architecture in The Films of Jacques Tati”, Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia, Penz, F., Maureen, T., **British Film Institute**, London , 63-67 (1997).

Pezella, M., “Sinemada Estetik, Birinci Basım”, Çev: Demir, F., **Dost Kitabevi Yayınları**, Ankara, 13 (2006).

Roth, L.M., “Mimarlığın Öyküsü, İkinci Basım”, Çev:Akça, E., **Kabalcı Yayınevi**, İstanbul, 525,625 (2002).

Sarup, M., “Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Birinci Basım ”, Çev: Güçlü, A.B., **Ark Yayınevi**, Ankara, 156, (1995).

Talu, N., “Modernlik Söylemi; Endişeli Bakışlarda Modern Birey”, **Metu İfa**, 27(2) :141-171 (2010)

Taş, L., “Yabancılaşma ve Kimlik”, Yüksek Lisans Tezi, **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul, 39,40,43,44 (2007).

Timuçin, A., “Yabancılaşma Sorununa Genel Bakış”, **Felsefe Dünyası Dergisi**, 3 (1992).

Yaren, Ö., “Marksist Estetik ve Sinema: Erken Tartışmalar”, *Alternatif Politika*, 2(2): 106-125 (2010).

Yoon, J.E., “A Study on the Co-relationship between the Endless Space of Frederick J. Kiesler and Non-territorial Space Expression in De-constructivism Architecture”, *Korean Institute of Interior Design Journal*, 24: 23 (2000).

Yürekli, H., Güney, D., “Mimarlığın Tanımı Üzerine Bir Deneme”, *İtü Dergisi/a mimarlık, planlama, tasarım*, 3(1): 31-42 (2004).

İnternet 1: Politika Dergisi, “Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi”
<http://www.politikadergisi.com/kutuphane/frankfurt-okulu-ve-kultur-endustrisi-elestirisi>, (2011).

İnternet 2: Canadian Center for Architecture, “Alison and Peter Smithson: House of the Future”
<http://www.cca.qc.ca/en/collection/13-alison-and-peter-smithson-house-of-the-future>, (2007)

İnternet 3: Design Home, “AD Classics: Endless House / Friedrich Kiesler”,
<http://www.designhomeonline.net/04/2011/ad-classics-endless-housefriedrick>, (2011).

İnternet 4: Kamera Arkası, “Sinemanın Anlamı Üzerine”,
<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinemaninanlamiuzerine.html>, (2011).

İnternet 5: Jonathan Rosenbaum, “Tati’s Democracy: An Interview and Introduction”,
<http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=15628>, (2012)

EKLER

EK-1 ANALİZİ YAPILAN FİLMLERİN JENERİKLERİ

MON ONCLE

Yapım :1958, Fransa, İtalya

Tür : Komedi

Yönetmen : Jacques Tati

Oyuncular : Adelaide Danieli, Adrienne Servantie, Alain Bécourt, Betty Schneider, Dominique Marie, Jacques Tati, Jean-françois Martial, Jean-pierre Zola, Lucien Frégis, Yvonne Arnaud

Senaryo : Jacques Lagrange, Jean L'hôte

Süre : 1 saat 57 dakika

PLAY TIME

Yapım :1967, Fransa, İtalya

Tür : Komedi

Yönetmen : Jacques Tati

Oyuncular : Barbara Dennek, France Rumilly, France Delahalle, Jacques Tati, Rita Maiden, Valérie Camille

Senaryo : Art Buscwald, Jacques Lagrange

Yapımcı : Bernard Maurice

Görüntü Yönetmeni : Andreas Winding, Jean Badal

Sanat Yönetmeni : Eugene Roman

Müzik : Francis Lemarque

Süre : 2 saat 35 dakika

TRAFFIC

Yapım:1971, Fransa

Tür: Komedi

Yönetmen: Jacques Tati

Oyuncular: Jacques Tati, Marcel Fraval, Honoré Bostel, François Maisongrosse, Tony Knepper, Franco Ressel , Mario Zanuelli , Maria Kimberly

Senaryo: Jacques Tati, Bert Haanstra, Jacques Lagrange

Yapımcı: Robert Dorfmann

EK-1 (Devam)

Görüntü Yönetmeni: Anton VanMunster, Eduard van der Enden, Marcel Weiss

Müzik: Charles Dumont, Bernard Gérard

Süre: 1 saat 40 dakika

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : ATACAN, Aylin
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 01.12.1984 Rize
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0 (530) 879 26 40
e-mail : atacanaylin@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi /Mimarlık Bölümü	2012
Lisans	Anadolu Üniversitesi/ Mimarlık Bölümü	2009
	Universidad de Alicante (09/2007- 02/2008)	
Lise	Kalaba Anadolu Lisesi	2002

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2009-2012	Erk Mimarlık	Mimar
2008- 2009	Anadolu Üniversitesi	Öğrenci Asistan

Yabancı Dil

İngilizce, İspanyolca