

SANS TOIT NI LOI FİLMİNDE FLANÖRYEN GÖSTERGELER

İrem Nur KURAL

Yüksek Lisans Öğrencisi

Yıldız Teknik Üniversitesi

İnsan ve Toplum Bilimleri Anabilim Dalı, Sosyoloji Bölümü

iremnkural@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5567-668X

Doç. Dr. Şerif ESENDEMİR

Yıldız Teknik Üniversitesi

İnsan ve Toplum Bilimleri Anabilim Dalı, Sosyoloji Bölümü

serifesendemir@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7862-5540

ÖZ

Çalışmanın amacı, kentsel mekân içerisinde varlığını sürdüren flanör karakterinin Agnès Varda sinemasına yansıyan göstergelerini tespit edip, bu göstergelerin filmde hangi bağlamlar ile izleyiciye aktarıldığını ortaya koymaktır. Araştırmanın bağlamı Fransız Yeni Dalga sinemasının oluşum süreci, dönemin hâkim sinema anlayışı ve Agnès Varda'nın hayatı üzerinde şekillendirilmiştir. Araştırması yapılacak yönetmen olarak Varda'nın seçilmesinin ilk sebebi, araştırmacının, Fransız sineması ve yönetmene olan ilgisi, ikinci olarak ise, literatürdeki boşluğu gidermektedir. Varda hakkında yapılmış çalışmalara bakıldığında daha çok feminist perspektif ile ele alınmış kadın çalışmaları mevcuttur. Yönetmenin sinema dünyasında büyük bir feminist olmasının yanı sıra filmlerinde kullandığı hayal gücü ve anlatım biçimi de oldukça dikkat çekicidir. Flanör kavramının inceleneceği film olarak *Yersiz Yurtsuz* (Sans toit ni loi)¹ seçilmiştir. Agnès'in geniş filmografisinin arasından flanöryen göstergeleri incelemek için *Sans toit ni loi* filminin seçilmesinin sebebi, filmin ana karakteri Mona'nın "flanör" kahramanının aksine kent değil de kır yaşamında var olmasıdır. Araştırma ve inceleme, "Agnès Varda'nın *Sans toit ni loi* filminde flanöryen göstergeler nasıl işlenmiştir?" sorusundan hareketle yapılmıştır. Çalışmada içerik analizi ve görsel analiz tekniği kullanılmıştır. Baudelaire ve

¹ Filmin orijinal adı *Sans toit ni loi*'dir. İngilizce'ye çevrilmiş hali, *Vagabond*, Türkçe'ye ise *Yersiz Yurtsuz* veya *Çatisız Kuralısız* olarak tercüme edilmiştir.

Benjamin'in flanör hakkındaki düşüncelerinin temelinde, film sahnelerinden analiz edilmiş kodlar daraltılarak "erkek egemenliği", "yalnızlık" ve "bağımsızlık arayışı" temalarına gidilmiştir. Çalışmanın sonucunda bu temaların filmde nasıl işlendiği açıklanmıştır.

Anahtar kelimeler: Fransız Yeni Dalga Sineması, Agnès Varda, Flanör, Görsel Analiz

FLÂNEURIAN SIGNS IN THE MOVIE SANS TOIT NI LOI

ABSTRACT

The aim of the study is to determine the indicators of the flâneur character, which continues its existence in the urban space, reflected in the Agnès Varda cinema, and to reveal the contexts in which these indicators are conveyed to the audience. The context of the research is shaped on the formation process of French New Wave cinema, the dominant cinema concept of the period and Agnès Varda's life. The first reason for choosing Varda as the director to be researched is the researcher's interest in French cinema and the director, and secondly, it fills the gap in the literature. When we look at the studies on Varda, there are more women's studies that are handled with a feminist perspective. In addition, being a great feminist in the world of cinema, the director's imagination and expression style in her films is also quite remarkable. *Vagabond* (Sans toit ni loi)² has been chosen as the movie that will analyze the concept of flâneur. Among Agnès's wide filmography, the reason why the film *Vagabond* was chosen to examine the flâneurian indicators is that the main character of the film, Mona, exists in rural life, not in the city, unlike the "flâneur" heroine. The research and analysis are based on this question: How are the flâneurian signs processed in Agnès Varda's *Vagabond* movie? Content analysis and visual analysis techniques were used in the study. On the basis of Baudelaire and Benjamin's thoughts on flâneur, the codes analyzed from the movie scenes were restricted to the themes of "male dominance", "loneliness" and "the quest for independence". As a result of the study, how these themes were explained in the film was revealed.

Keywords: French New Wave Cinema, Agnès Varda, Flâneur, Visual Sociology

GİRİŞ

Son zamanlarda sosyoloji literatüründe kültürel çalışmalar artmaktadır. Sanat sosyolojisi, edebiyat sosyolojisi, müzik sosyolojisi ve sinema sosyolojisi gibi alanlar yavaş yavaş yerini bulmaktadır. Sinema sosyolojisi bağlamında, Fransa sinemasına olan ilgi son zamanlarda artmış ancak yapılan çalışmalar bu ilgiyi karşılar nitelikte olmamıştır. Sinemada çok önemli bir yeri olan ve kendinden sonraki çalışmalarını gerek görsel gerek işitsel referanslarla etkilemiş bir çağ denilebilecek Fransız Yeni Dalga dönemi, şimdi olduğu gibi zamanında da pek çok yönetmeni etkilemiş ve film yönetmenliğine teşvik etmiştir. Lanzoni (2011: 209) 1950'lerin ortalarında durgunluk yaşayan egemen düzene tepki olarak ortaya 1958-59 yıllarında Fransız Yeni Dalga sinemasının doruk noktasına ulaştığını vurgulamıştır.

² *Sans toit ni loi* is the original title of the movie. *Vagabond* is the title of the movie in English and *Yersiz Yurtsuz* or *Çatisız Kuralsız* are in Turkish.

Yapılmış çalışmalara bakıldığında, uluslararası literatürde Varda ile ilgili yapılmış çeşitli çalışmalara, röportajların toplandığı eserlere rastlanmaktadır. Ancak Türkiye’de Agnès Varda ile ilgili pek çalışma bulunmamaktadır. Çalışılan konular genelde Agnès’in filmlerini feminist çerçeveden izleyen filmlerdir. 2018 yılında Türkçe’ye İngilizce’den çevrilmiş, Nebula yayınlarından çıkmış olan Lauren Elkin’in *Flanöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar* başlıklı kitabı 12 bölümden oluşan ve Paris, New York, Tokyo, Venedik ve Londra üzerinden flanözlüğü incelemiş bir yapıttır. Bu yapıtın dokuzuncu bölümünde Elkin, girişte Agnès’ten bahsederek *Cléo de 5 à 7* filminin analizini yapar. Bu çalışmada ise flanöryen göstergeler bağlamında Agnès’in *Sans toit ni loi* filminin görsel analizi yapılmıştır. Konuyla ilgili oluşmuş literatürden farklı olarak bu çalışma, görsel materyallerden yararlanıp, Baudelaire’in *Modern Hayatın Ressamı* ve Benjamin’in *Pasajlar* metinleri bağlamında flanör kavramı çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışmanın araştırma sorusu; “Agnès Varda’nın *Sans toit ni loi* filminde flanöryen göstergeler nasıl işlenmiştir?” olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın evreni olarak seçilen Fransız Sineması, aşamalı olarak Agnès Varda filmleri üzerinden *Sans toit ni loi* filmi olarak daraltılmıştır. Özellikle *Sans toit ni loi* filminin seçilmesinin sebebi, filmin barındırdığı flanöryen göstergelerin kentsel mekândan ziyade kırsal mekânda bir gezginin üzerinden işlenmiş oluşudur. Filmin ana karakterinin bir kadın olmasına rağmen çalışmanın başlığında ve kuramsal çerçevesinde kelimenin dişil hali olan flanöz kelimesinin kullanılmamasının sebebi, kavramın kuramsal çalışmalarda flanör olarak temellenmesidir. Ancak, filmin analizi yapılırken, dişil karakter ele alındığı için kavramın dişil hali kullanılmıştır.

Çalışmanın amacı, nitel analiz deseni temelinde görsel analiz tekniği ile *Sans toit ni loi* filmindeki flanöryen imgeleri ortaya koymaktır. Bunun yanı sıra flanör kahramanının beraberinde getirdiği kişiliği ve kişide meydana gelen değişimleri filmin sahnelerinden yararlanarak analiz etmektir. Belgesel fotoğrafçılıkla gelişmiş olan görsel sosyoloji; Agnès Varda’nın kurgu filmlerinden çok belgesel tarzındaki filmleriyle adını sinema tarihine yazdırmış olması ve asıl mesleğinin fotoğrafçılık oluşu, çalışma açısından büyük önem arz etmektedir.

Çalışmanın tekniği olarak, görsel düşünce, sosyoloji literatürüne yeni keşif ve bakış açılarına öncülük eder. Çalışılmak istenilen konuları, görsel sosyoloji dışında bir teknikle yapamayacağınız verilerin varlığı çalışmayı yapacak kişiyi görsel analize itecektir (Harper, 2012: 56). Sosyolojik bir yaklaşım olarak görsel sosyoloji Harper’a göre, araştırma sırasında ortaya çıkan veya üretilen fotoğraf gibi görsel imgelerin veri olarak toplumsal olguları incelemek ve açıklamak amacıyla kullanmasında temellenmektedir (Harper, 1988: 55). Örneğin, bir fotoğrafın alt metnini okumak amacıyla yola çıkılan çalışmanın yöntemi ister istemez görsel analizi içerecektir. Ya da Picasso’nun *Guernica*’sını tarihsel bağlam ve göstergeler eşliğinde okumak için eninde sonunda geçilecek yol görsel analizdir.

Sosyoloji alanında görsel analiz ile yapılmış çalışmalar arasında Grady’e göre ilk sırada 1979 yılında yazdığı *Gender Advertisements* başlıklı çalışma ile Goffman gelmektedir. Goffman çalışmasında reklamların, ideolojik boyutunu ele almıştır (Grady, 2001: 95).

Günümüzde görsel veriler gençlik kültürü, göç, ırk ve etnisite, cinsiyet ve kimlik, sağlık, küreselleşme gibi pek çok alanda yapılan araştırmalarda toplumsal imgeleri açığa çıkarmak

amacıyla, aile resimleri kartpostallar, resimler, belgesel filmler, çeşitli fotoğraf arşivleri, harita gibi belgelerden yararlanmaktadır (Pauwels, 2010: 551).

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1.Fransız Yeni Dalga Sineması

Sinema, pek çok sanatı birleştiren ve içeren ayrı bir sanat dalıdır. Farklı sanat dallarını kendi içerisinde barındırma ve kendi kurgusuyla en güzel veya en kötü biçimiyle izleyiciye aktaran sanat biçimidir (Wollen, 2017: 9). Bir müziği filmin sahnesine yerleştirebilir, durağan bir sahnede müziği dinleterek sinema özelliğini geri planda bırakıp müzik öne çıkarılabilir. Kendinden bir parça olan başka bir sinema filmi bünyesinde izleyiciye aktarabilir. Bir ressamın tablolarına yer verebilir, yalnızca fotoğraflarla oluşturduğu bir kurguyu barındırabilir. Sinemada yenilik ihtiyacından ve tekdüzeliğe bir isyandan ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga Sineması adında da vurgulandığı üzere eski sinema anlayışının yıkımının temsili niteliğini taşımaktadır. Odabaş'ın, (2006) sınıflandırmasına göre, Fransız Yeni Dalga sinemasının oluşumu ve yayılımında aşağıda sıralanan dört hareket etkili olmuştur:

İlki IDHEC³ ve Marcel L'Herbier desteklerinden beslenmiştir. 1943 yılında Marcel L'Herbier tarafından kurulan, Yüksek Sinema Araştırmalar Enstitüsü, hükümet tarafından, sinema ve uzamları ile ilgili araştırmalar yapılması için kurulmuş bir eğitim kurumudur. Burada verilen eğitim sayesinde sinema dünyasında yer alan sinemacılar, sinema endüstrisine hâkim olanların yanı sıra sinemayı sanat niteliğiyle kavramış kişiler olarak sanat dünyasında yerlerini almaya başlamışlardır.

İkinci olarak André Bazin'in öncülüğünde 1951 yılında Cahiers du Cinéma adı altında sinema üzerine yazılar yazdıkları bir dergi çıkarmaları etkili olmuştur. Bazin, düşünceleriyle hareketin başlamasına büyük katkı sağlayacak pek çok yönetmeni etkilemiştir. Bu yönetmenler arasında dergide yazar olan isimler de vardır: Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ve daha pek çokları. Fransız Yeni Dalga sinemasından önce var olan İtalya'da gelişen Yeni Gerçekçilik akımının içerik ve biçim kuralları, hareketin felsefesinin oluşmasında etkili olmuştur. Cahiers du Cinéma'nın merkezine yerleştirilen yaratıcı yönetmenler politikası (politique des auteurs) anlayışı, sinema kuramları içerisinde yer alarak yapılmış sinema filmlerinde kendini değişik biçimlerde göstermiştir.

Üçüncü olarak, Henri Langlois ve Georges Franju'nun kurmuş olduğu Fransız Sinematek'i filmlerin yaygınlaşması ve hareketin yayılımı için oldukça önemli bir nitelik taşımaktadır. Zamanla sinematek arşivine pek çok film kazandırılmış, bu filmler gösterilmiş ve kitleler tarafından ilgiyle izlenmiştir.

Dördüncü ve son olarak, 1952 yılında hükümetin onay verdiği yardım yasası ile birlikte, her yıl en iyi kısa filmlere verilen ödüller ile beraber, Fransız Sineması'nda büyük değişimler meydana

³ L'Institut Des Hautes Études Cinématographiques

gelmiştir. Kısa filmler ve belgeseller ile maddi açıdan rahatlayan genç yönetmenler, uzun metraj filmleri yine de düşük bütçelerle ortaya koyup, sonraki nesillere başarılı çalışmalar bırakabilmişlerdir.

Truffaut, Fransız Yeni Dalga'yı "gençliklerinde film yapmaya karar veren insanlardan oluşan bir grup olarak" tanımlamıştır (Gramont, 2010: 57).

Bir film yönetmeni olmadan önce Fransız film eleştirmeni olan François Truffaut, 1969 yılında New York Times'da çıkan bir röportajında şu sözleri kullanarak Yeni Dalga'yı nitelemiştir. "Yeni Dalga? "1959'da üç aylık dönemde Alain Resnais'nin *Hiroshima Mon Amour*'u, Chabrol'ün *The Cousins*'ı, Marcel Camus'nün *Orfeo Negro*'su ve *400 Darbe* çıktı. Bu bir olaydı. Otuz yıl sonra Yeni Dalga'dan bahsetmeksizin sinema tarihini yazmak imkânsız hale gelecek" (Gramont, 2010: 57). Yeni Dalga döneminden bahsetmeksizin bugün sinema konuşuyor olmak, tarihin büyük etkilerinin olduğu bir olayı atlamak gibi olacaktır. Oluşum zamanından günümüze kadar yapılmış tüm filmlerde kendinden öncekilerin etkisini görmek mümkündür. Bu oluşum sürecinde Yeni Dalga'nın çok büyük etkisi vardır.

1.2.Agnès Varda'nın Yaşamı ve Sinemadaki Konumu

Bu çalışmada Varda'nın hayatı ve filmografisi *Agnès Varda: Interviews* başlıklı T. Jefferson Kline (2014) tarafından düzenlenen kitaptan, kitabın basımından sonrası için ise Varda'nın filmlerinden ve MUBİ ile IMDB arşivinden derlenmiştir. Otobiyografisi kendi filmlerinde bulunabilecek Agnès Varda; filmlerindeki anlam, derinlik, dil ile ve asıl mesleği olan fotoğrafçılık aracılığıyla zenginleştirdiği filmleriyle adını sinema tarihine altın harflerle kazımıştır. Fransız yeni dalga sinemasının hatta auteur sinemasının mihenk taşı olan Agnès Varda, ölümüne dek 50'ye yakın film ortaya koymuştur. 1928 yılında Brüksel'de doğan Varda, Fransız bir anne ve Yunan bir babadan dünyaya gelmiştir. 5 kardeşin üçüncüsü olan Varda'nın 18 yaşında değiştirdiği gerçek adı Arlette'dir. Bir süre Belçika'da yaşayan aile sonradan Fransa'nın güneyine, Sète'ye taşınmıştır. Sète'de öğrenimine başlayan Varda, küçük yaşlarda müzikle de ilgilenmiştir. 1943'te ailecek Paris'e taşınmışlardır ve Paris'te Lise eğitimini tamamlamıştır.

Annesinin hediyesi olan Rolleiflex marka fotoğraf makinesini eline almasıyla, ileride başarılı işler ortaya koyacağı fotoğrafçılık alanındaki ilk adımını atmıştır. Ecole du Louvre'ün fotoğrafçılık kurslarına kaydolup, hevesini eğitimle pekiştirmiştir. 1948 yılında Sorbonne'da edebiyat ve psikoloji okurken Gaston Bachelard'dan aldığı dersler, O'nun ileriki çalışmalarını etkilemiştir. Ecole du Louvre'de sanat tarihi okuyarak ve akşam okulunda fotoğrafçılık derslerine giderek eğitimine devam etmiştir. Galleries Lafayette'de Noel dönemi boyunca çocuklar ve Noel babanın fotoğraflarını çektiği bir işte çalışmıştır. Ardından Jean Vilar, Agnès'i Avignon'a tiyatro topluluğunun fotoğraflarını çekmesi için davet etmiştir. 1951'de Théâtre National Populaire'in resmi fotoğrafçısı olarak işe başlamıştır. Takip eden yıllarda Varda, hayatının sonuna kadar yaşayacağı rue Daguerre'ye taşınmıştır. Yeni dalga hareketinin öne çıkan isimlerinden biri olan Alan Resnais'le tanışması, 1954 yılında Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze, Claude Chabrol ve Éric Rohmer'in dahil olduğu ve Yeni Dalga hareketinin içinde şekilleceği *Les Cahiers du Cinéma* üyeleriyle tanışmasını sağlamıştır.

Sinema tarihine adını yazdıran ve büyük ödüller kazanmış olan Agnès'in film yapmaya başlamasında Resnais'nin payı çok büyüktür. Röportajlarında ve kendi filmlerinde de defalarca bahsettiği bir konu vardır: Tahmin edilen aksine film çekmeye başlamadan önce hiç film izlemiyor oluşu. Resnais'nin Agnès'i Fransa'nın en iyi yönetmenleriyle tanıştırmasının ardından, 1955 yılında O'nun Cinémathèque, rue de Messine'i keşfetmesine ve Dreyer'in *Vampyr* filmini izlemesine de vesile olur. Agnès'in *Cléo de 5 à 7* filminde de rol alan Antoine Bourseiller'den Rosalie adında bir kız çocuğu olur. Ancak Antoine, çocuğuna bakmayı reddeder ve sonradan tanışacağı ve hayatının aşkı olacak olan Jacques Demy ile kızını büyütür. 1958 yılında tanıştığı Jacques Demy ile 1962 yılında evlenir ve evlendikten on yıl sonra Mathieu adında bir oğulları olur. Oldukça üretken bir yaşam süren ve hayatının son dönemlerine kadar üretmeyi bırakmayıp, ilhamını kaybetmeyen Varda, 29 Mart 2019 tarihinde hayatını kaybetmiştir.

Hayatı boyunca yaptığı seyahatleri filme dönüştürerek, film yapmak için seyahat ederek sinema çizgisini koruyan bir isim olan Varda'nın filmografisi, politik, dram, belgesel, romantik kategoriler barındırmaktadır. Agnès, tüm sinema yaşamına toplamda 23 uzun metraj, 19 kısa metraj ve 5 televizyon programı sığdırmıştır. Varda'nın belgesel olmayan filmlerinde dahi belge niteliğinde öğelere rastlamak mümkündür. Her filmine kendinden bir parça katan Agnès, kendi sanatı ile sinema tekniklerini birleştirerek yapıtlarını ortaya koymuştur. Hayatına girmiş olan insanlara, seyahat ettiği yerlere, yaşadığı bölgeye, kendi mahallesinde yaşayan komşularına dahi filmlerine yer vermiş, yapıtlarını oluştururken etkileşime girdiği canlı-cansız her varlığı filmlerine konu etmiştir. Filmleriyle pek çok ödül sahibi olmuş, beğeni toplamış, başarısını ortaya koymuştur.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1.Modern Hayatın Kahramanı Olarak Flanör

Sinemanın ortaya çıkışından günümüze kadar kent, sinemada set görevi görmüş ve ana mekânlardan biri olmuştur. Filmin kurgusunu, gidişatını ve konusunu etkileyen yegâne faktörlerden biridir kent. Hem kendini filme konu etmesinden kaynaklı hem de konu edindiği filmin gösterim mekânından kaynaklı olarak kent, çoğu durumda filmler üzerinde yadsınamayacak bir etkiye sahiptir.

Birbirlerini var etme biçimleri karşılıklı olan kent ve sinema, birbirleri için vazgeçilmezdir. Sinema filmleri pek çok konuda olduğu gibi kentler konusunda da kolayca gidilip görülemeyen kentlerin izleyiciye sunulması noktasında kültürel aktarım malzemeleridir (Kirel, 2018: 68). Kent içerisinde varlığını sürdüren birey olarak kuramsal yazında yer alan *flâneur* kavramı, hem kentsel mekânda sinema filmleri noktasında hem de sinemaların gösterim mekânı olan kent noktasında önem taşımaktadır.

Modern dünyanın getirisi olan Baudelaire ve Benjamin'in düşüncelerinde var olan flanör kavramının temeli, Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* başlıklı yapıtında yatmaktadır. Flanör, sinema için de oldukça önemli bir mekân olarak modern kent hayatının içerisinde, gündelik hayat içindeki diğer kahramanlarla bir arada bulunan bir kahramandır. O'nun metinlerinde, kentte var olan kahramanlar ve modern sanat arasındaki derin bağlantı, estetiğin,

akademinin dayattığı olgu olmasının dışında temellenmektedir. Böyle bir düşünce varlığında Baudelaire'in kahramanları Bohemya kent ortamında var olmuştur.

Baudelaire, Flanör'ü *Modern Hayatın Ressamı* yapıtında ilk olarak, Lassalle-Bordes'un *La Mort de Cléopâtre* adlı tablosunun bulunduğu sergide ilgisizce dolaşan biri olarak ortaya çıkarır (Baudelaire, 2017: 128).

Oluşturduğu ve kalabalıklar içerisinde konumlandığı kahramanları, sanat ile ilişkileri arasından var etmiştir. Bir gözlemci ya da filozof olarak nitelendirdiği flanörü, Baudelaire (2017: 204); bir ressama, şaire, romancıya yaklaştırmış, her ulusun bu kahramanlara sahip olduğunu vurgulamıştır.

Baudelaire'in Bay G.⁴ üzerinden işlediği, flanör kahramanı; kalabalıklar içerisinde bir dünya insanıdır. Tüm dünya düzenini anlayabilen ve dünyaya mal olmuş kişi olarak bu kahraman, bir gezgin ve kozmopolittir. Benliğini oluşturan unsur meraklı oluşudur (Baudelaire, 2017: 205-208). “Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flanör için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gelgit noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir” (Baudelaire, 2017: 210).

Baudelaire, Constantin Guys'ı hayatı gözlemeleme eylemi içerisinde öyle bir yere koyar ki artık O, somutlaşmış bir flanör tanımına karşılık gelir; O'nun hayatı seyretmekle işe başladığını ve hayatın fantastik gerçekliğini durmaksızın özümlediğini vurgulamıştır. Guys'ı yalnızca bir sanatçı değil daha geniş anlamda bir dünya insanı olarak tarif eden Baudelaire, dünya insanının tüm dünya düzenini anlayan ve tüm dünyaya mal olmuş insana karşılık geldiğini vurgulamıştır (Baudelaire, 2017: 217).

Benjamin'in Baudelaire'e atıfla anlattığı metinlerinde ise flanör; belirli kentsel mekânlarda var olmuş bir kahramandır. Pasajlar, panoramalar, dünya fuarları, iç mekân, Paris caddeleri ve kentteki barikatlardan yola çıkarak, bağlamını bu mekânlar üzerinde kurarak flanörü okuyucuya açıklamıştır.

Hausmann politikalarıyla kentte şekillendirilmiş geniş kaldırımli yollar, Paris'te inşa edilmiş pasajlar, flanörün başlıca var oluş mekânlarıdır. Benjamin, Paris pasajlarının flanör açısından önemini ele alabilmek için resimli bir Paris rehberine atıfta bulunur.

“Endüstriyel lüksün yeni sayılabilecek bir buluşu olan pasajlar, bina kitlelerinin arasından geçen, üstü camlar örtülü mermer kaplı geçitlerdir; bina sahipleri bu türlü spekülasyonlar konusunda aralarında uzlaşmaya varmışlardır. Işığı yukarıdan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkanlar yer almaktadır; böylece bu türden bir pasaj kendi başına bir kent, küçük bir dünya demektir” (Benjamin, 2020: 131).

Pasajlar, cadde ve iç mekân arasında bulunan bulvarı iç mekâna dönüştürebilmenin hikâyesidir. Flanör, bu hikâyede kendini evinde hissederek varlığını sürdürür. Pasajlar, bulvarlar dünya sinemasında pek çok kez mekân olarak tercih edilmiştir. Özellikle Fransa, pasajların doğduğu ülke olduğu için Fransız sineması açısından ayrı bir önemi vardır. Agnès Varda'nın hem eşi hem de yönetmen olan Jacques Demy, *Lola* (1961) adlı filminde, 1843 yılında inşa edilen

⁴ Constantin Guys.

Pommeraye Pasajı'nı mekân olarak seçmiştir. Görsel 1'deki sahne, Varda'nın Agnès'in Plajları (2008) filminde fotoğraf karesi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 1: Yönetmenliğini Jacques Demy'nin yaptığı *Lola* (1961) filminde pasaj sahnesi, 01:18:48.

Baudelaire ve Benjamin'in metinlerinde kullandığı flânör (flâneur) kelimesi, flânöz (flâneuse) kelimesinin eril hali olan Fransızca bir kelimedir. Flânör kelimesinin ilk kullanımı, 1585'te "amaçsızca gezinen insan" anlamında "flana" kelimesinden zamanla değişerek Baudelaire'in metinlerine kadar gelmiştir (Elkin, 2018: 18, 21). Kelimenin kullanımı bazı çevrelerce kabul görmüş, bazılarınca kullanımı tercih edilmemiştir. Griselda Pollock, kelimenin eril bir figürü temsil ettiği hatta dişil flânör olamayacağı gerekçesiyle kullanımı reddetmiştir (Pollock, 1988: 71'den aktaran Elkin, 2018: 19). Kelimenin kullanımını reddeden diğer düşünürlere göre de gerekçe tıpkı Pollock'un sunduğu gibi "flânörün eril bir yapıya sahip olduğu" yönündedir. Ancak bunun sebebi, kadın karşıtlığı bir bakış açısı sergilemek amacıyla olmayabilir. Flânörlüğün gerektirdiği, sokaklarda aylak aylak gezme edimini gerçekleştirmek, günümüz kentlerinin bazı bölgelerinde bile sağlıklı olmazken, eril tahakkümün hâkim olduğu bir dünya içerisinde bu edimi gerçekleştirmenin dişil bireye ait olamayacağı görüşünden ileri gelmektedir. Analizi yapılacak olan *Sans toit ni loi* filminin karakteri dişil bir karakter olduğu için çalışmanın devamında kelime, flânör değil de flânöz olarak işlenmiştir.

3. SANS TOÏT Nİ LOÏ FİLMİNDE FLANÖRYEN GÖSTERGELER

3.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Agnès Varda

Senaryo: Agnès Varda

Yapımcı: Ciné-Tamaris

Yıl: 1985

Oyuncular: Sandrine Bonnaire, Macha Méril, Stéphane Freiss, Yolande Moreau, Patrick Lepczynski, Yahiaoui Assouna, Joël Fosse, Marthe Jarnias, Laurence Cortadellas ve Nîmes bölgesinin yerlileri

Süre: 105 dakika

3.2.Filmin Özeti

Film; özgür ruhlu, gezgin ve Fransız bir genç kız olan Mona Bergeron'un ölümünü konu alan bir filmidir. İlk sahne Mona'nın bir hendekte cansız bedeninin toprak işçisi tarafından

görülmesiyle başlar. İşçi, polisi çağırır ve ölüm hakkında araştırma başlar. Mona'nın ölümü, seyahati sonunda soğuktan donarak gerçekleşmiştir. Kimliği tespit edilemeyen ceset, kimsesizler mezarlığına götürülür. Ardından izleyici, Mona'nın ölümünden iki hafta öncesine götürülerek, izleyiciye Mona'nın kim olduğu, ölümünün nasıl gerçekleştiği hakkında bilgi verilmektedir. Film boyunca izleyici, Mona'nın otostop çektiği arabalardaki adamlar ve kadınlarla konuşmalarını, karnını doyurabilecek kadar nasıl para kazandığını, kimleri sevdiğini, kimlerden rahatsız olduğunu, ölüm anına nasıl geldiğini feminist bir dil aracılığıyla seyrederek. Mona'nın tüm serüvenini izlettiren film, aynı zamanda, yolculuğu süresince iletişimde bulunduğu insanların Onunla geçirdikleri vakit kadarıyla insanların aklında nasıl bir kişiliği olduğu hakkındaki izlenimlerini aktarır.

Yollarda tanıştığı insanların kimisi onu, özgür, ne istediği bilen, hippie olarak anlatırken, kimisi de varlığını yitirmiş, serseri olarak anlatmaktadır. Mona, filmin başından sonuna doğru değişim geçirmektedir. Söz konusu değişim, en belirgin olarak çiftlikte geçirdiği süreçten sonra gerçekleşmektedir. Başlangıçta kendini özgür bir gezgin olarak tanımladığını hissederiz. Ancak filmin ortalarında bu durum dönüşüme uğrar ve Mona kendini anlatırken gezginliğinin sebebinin mecburiyetten olduğunu ifade eder. Başlangıçtaki kayıtsız ve umursamaz tavırları, filmin sonuna doğru biçim değiştirir ve Mona, olaylar karşısındaki kayıtsızlığını kaybeder.

Her alanın meta haline geldiği kent yaşamından koparak kendini yollarda özgür hisseden Mona, flanöz kişiliğiyle özdeşleştirilebilir. Baudelaire metinlerinde anlatılan Paris'in kalabalık sokaklarında gözlem yapan flanörden farklı olarak Mona, Fransa'nın kırsal bölgelerini deneyimlemektedir.

Şehirlerde gezen aylak ve etrafi gözlemleyen kadın olarak flanöz olmanın getirilerinden biri olarak "erkek egemenliği", flanörlüğün oluşum süreçlerinden biri olarak "bağımsızlık arayışı", kentlerde flanör olmanın beraberinde getirdiği "yalnızlık" temaları, film bağlamında ele alınacak temalardır.

3.2.1. Erkek Egemenliği

Film sahnelerinden elde edilen "erkek egemenliği ile verilen savaşım" noktasına ulaştıran kodlar, kategoriler ve temalar; çalışmada analiz edilmiştir. "tek başına dolaşan bir kız, çok kolay", "otostop çeken bir kız arabasına alan adamın niyeti farklıdır", "buralarda tek başına dolaşan kızlar çok nadirdir", "bazı işler kadınlara göre değildir", "erkeklerin yaşadığı yerde kadın istemiyorlar", "erkeklerin arasında çalışmak", "ormanda tecavüze uğramak", "kadın bedeninin ödeme biçimi olarak algılanışı" söylemleri üzerinden kodlar, bu kodlar üzerinden "kadının tek başına güvende olmayışı" ve "iş bölümünde toplumsal cinsiyet eşitsizliği" gibi ifadelerden çeşitli kategoriler oluşturulmuştur. Nihayetinde "erkek egemenliği" teması ortaya çıkarılmıştır.



Görsel 2: Bayan Landier, Mona'yı ormana bıraktıktan sonra, 01:01:08 (Varda, 1985).

Görsel 2'de "Onu orada bırakamazsın. Orman güvenli değildir." replikleri okunurken, sahnede gösterilen, Mona'nın ormana girişi ve arkadan gelen iki adam, Mona için tehlikenin resmini çizmektedir. Ardından bu adamlardan biri gelip Mona'nın üzerine atılır. Filmde gösterilmese de Mona'nın adama görmek istemediği bir muamele karşısında direnç gösterdiği açıkça bellidir.



Görsel 3: Paulo'nun Mona'yı anlatışı, 00:05:54 (Varda, 1985).

Flanörün herkesi izleme, gözlemlene ve bunu yaparken fark edilmeme özelliği, söz konusu gözlemci flanöz olduğunda değişir. Flanözün, flanörün aksine gözlem yaparken fark edilmeme gibi bir özgürlüğü söz konusu değildir (Özsoy, 2012: 304). Filmin ilk sahnelerinde kendi aralarında sohbet eden bir arkadaş grubunun arasından Paulo isimli karakter şunları söyler:

Paulo: *Evet, bir seferinde gerçek bir çıplak kız bulmuştuk ama o tırstı. O gün plajda, ben hazırdım. Tek başına bir kız. Çok kolaydı.* (00:05:46-00:05:55).

Paulo ve arkadaşı sahilden geçerken Mona'nın çıplak şekilde denizden çıktığını görürler ve kendi arkadaş ortamlarında o anı Görsel 3'teki şekliyle anlatırlar. Bu sahneden hareketle bir flanöz olarak Mona'nın kadınlığı sebebiyle görünmezliğinin olmadığı ve özgürlüğünün bir erkeğin özgürlüğüne kıyasla kısıtlı olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 4: Tamircinin Mona'ya bakışı, 00:15:37 (Varda,1985).

Hegemonik erkeklik, erkekler için ayrıcalıklar sağlayan, bu ayrıcalıkları meşru kılan, kadınların ise bu ayrıcalıklara boyun eğmesiyle sonuçlanan, ataerkil düzen anlayışına dayanmaktadır. Sabit ve değişmez bir yapıya değil, kültürden kültüre değişen, çeşitli bağlamlarda farklı tezahürleri olan bir yapıya sahiptir (Hearn vd., 2016). Mona'nın kırsal bölgelerde tek başına dolaşması, kentte tek başına dolaşmasından daha farklıdır. İssiz ve tenha sokaklarda tek başına dolaşan Mona, çok fazla insanın ve kadının olmadığı bölgelerde karşılaştığı eril bireyler karşısında savunmasız konumda kalmıştır. Yolculuğu esnasında çok kısa süre çalışıp bir gece kamp yaptığı yerde, O'na iş ve para veren Görsel 4'teki tamirci, Mona'dan bu iyiliğinin karşılığını O'nunla birlikte olarak almak istemiştir. Film süresince bu gibi durumlarla Mona pek çok kez karşı karşıya kalmıştır. Mona ile birlikte olduktan sonra, O'nun hakkında konuşan tamirci şu sözleri Mona'nın söz konusu durumdan rahatsızlığını göstermektedir:

Tamirci: *Bana ellerimin kirli olduğunu söyledi. Hayır, tam olarak dediği bu değildi. Dedi ki: "Senin kirli bir beynin var."* Sinir (00:17:46-00:18:01).



Görsel 5: Mona hakkında izlenimlerini aktaran insanlar, 01:08:39 (Varda, 1985).

Dilsel pratikler ile beraber söylemsel olarak inşa edilen toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kendini gündelik yaşam pratiklerinde sıklıkla ortaya koyan olgulardan biridir (Cengiz vd., 2004: 54). Bir flanöz hakkında olan ve yolculuğu sırasında flanözün insanlarla iletişimini ortaya koyan bu filmin baş karakteri Mona'nın, insanların gözünde yalnızca dişil birey olduğu için büyük ölçüde damgalandığını göstermektedir. Mona hakkında izlenimlerini aktaran Görsel 5'teki çift arasında aşağıdaki diyalog geçmektedir:

Adam: *Kış günü kamp yapan bir kız görmek biraz tuhaf. Ama zaman değişti. Florence'e bak. Oğlanlardan daha beter. Motosiklete binmek istiyor.*

Kadın: *Bekle. İyi bir çocukla karşılaştığında düzelir.*

Adam: *O kampçı gibi savrulup gitmesin de... (01:08:40-01:08:59)*

Adam ve kadın arasında geçen diyalog, Mona üzerinden işlenerek kadınları, aşağılayıcı ve kadınların “nasıl bir insan olduğuna” partnerleri üzerinden karar verici bir mekanizma içermektedir. Adamın, kendi kızının motosiklete binmek isteğine bakışı, ataerkil toplum yapısının beraberinde getirdiği kalıplaşmış eril söylemlerden beslenen bir anlayışa işaret etmektedir. Bununla beraber, eşinin de kendi kızının “iyi bir çocukla karşılaştığında düzeleceği” görüşü, annenin -bir kadın olarak bile- “kadınlar, eril partnerleri olmadan kendilerini gerçekleştiremezler” kalıp yargısına inandığını göstermektedir.

3.2.2. Bağımsızlık Arayışı

Filmde baskılayıcı unsurlar ile savaşımların noktasına ulaştırılan kodlar, kategoriler ve temalar analiz edilmiştir. “Uyuşturucu kullanımı”, “aykırılık”, “anomik kişilik”, “çalışmayı sevmeme”, “başına buyruk olma”, “patronlardan nefret etme”, “gezgin”, “serseri” söylemleri üzerinden kodlar, bu kodlar üzerinden de “marjinalite” ve “baskıdan kaçış” kategorileri oluşturulmuştur. Nihayetinde “bağımsızlık arayışı” teması ortaya çıkarılmıştır.

Kalabalıklara, siyasete, kentin sıkışıklığına, modern yaşamın getirdiği ve yaşattıklarına isyan niteliğinde yola çıkışı ile Mona, Agnès’in flanözüdür. İnsanın, özgürlük ve bağımsızlığa ulaşmak için kendine inşa ettiği aldırmaçlık felsefesi her türlü baskı ve bağımlılıktan kurtulmayı hedef bilir. Bu düşünce beraberinde toplumsal uzlaşma dahil olmamayı ve çileci bir yaşam tarzını getirir (İspir, 2012: 62). Filmin ana karakteri olan Mona Bergeron’un, kentin keşmekeşinden uzaklaşarak, bağımsız haliyle sokaklarda bir gezgin olması teorik olarak özgürlükçü felsefeye denk düşmektedir. Mona’nın içinde bulunduğu bu durum, filmin ilk 10 dakikasında bir evden su istediği sahnede evin kızı ve annesi arasında geçen bir konuşma aracılığıyla şu şekilde iletilir:

Kız: *Uzaklara gitmeliyim. Su isteyen şu kız... O özgür. Nereye isterse gidiyor.*

Annesi: *Ona her gün yemek veren bir annesi var mıymış?*

Kız: *Bazen yemek daha iyidir. Özgür olmak isterdim. Özgür olmak (00:10:37-00:10:50).*

Benjamin (2020: 148)’e göre; işi gücü olmayan birinin kimliğine bürünerek gezinen flanör, iş bölümünü de protesto eder. Flanörün bu özelliği filmin geneli itibarıyla Mona’nın yaşam felsefesiyle oldukça örtüşmektedir.

Filmde, denk geldiği bir çiftlik evine giren Mona, küçük bir aileyle tanışır. Çiftlikteki adamla sohbetleri sırasında adam, Mona’ya çiftlik işlerinde görev ve karşılığında kalacak yer verir. Mona’nın davranış biçimlerinden hoşnut olmayan çiftçi, Mona’ya çıkışır ve karşılığında Mona şunu söyler:

Mona: *Senin yaşamın da benimki kadar kirli. Sadece daha fazla çalışıyorsun. Ben eğer çalışsaydım, senin gibi yaşamazdım. Sekreter olmaktan nefret ettim. O patronlardan, yollarda başka bir patron bulmak için kaçmadım (00:40:04-00:40:14).*

Kendini, kendinden başka birine bağlı olarak görmeyen ve istediğini istediği zaman yapabilmek hedefiyle yollara düşen flanöz, bağımlı olduğu koşullar dahilinde bağımsızlığını sürdürmek için çabalamaktadır. Tüm film boyunca, Mona, yalnızca temel gereksinimlerini karşılamak için

çabalamış ve hiçbir yere, bireye bağımlı/bağlantılı kalmamıştır. Temel gereksinimleri (ısınma, barınma, beslenme) haricinde uyuşturucu ve müzik, O'nun kaçış noktası olmuştur.



Görsel 6: David ve Mona, 00:22:47 (Varda, 1985).

Mona, karşı cinsle kurduğu ilişkilerinde de bağımsızlık düşüncesinden farklı bir yol izlememiştir. Bauman'a (2012: 12, 13) göre, "ilişki" karşılıklı bağlanmayı temsil ederken, "ağ", bağlanmaktan ziyade bağlantıda kalmaya işaret etmektedir. Kahramanın film boyunca David adlı karakterle kurduğu ilişki bağlantıdan çok bağlantısaldır. Mona, David ile metruk bir evde saklanmaktadır. Bir gece eve giren hırsızlar David'e saldırır ve Mona evi terk eder. Olaydan sonra David Mona'yı aşağıdaki sözlerle anlatır:

David: *Bende ot varken çok nazikti. Ben tükenince, dayak yediğimde ayrılıp gitti. Radyomu yürütmediği için şanslıydım. Ona göz koymuştum. Evcimen biri olduğumu sanmıştım. Kalmayı sevenlerden* (00:27:42-00:28:03).

Hâkim olan anlayışa karşı gelmek, dikte edilene uyum göstermemek, anomik bir yaklaşım sergilemek de diktadan kaçış olarak film bazında yorumlanmıştır. Mona'nın, Bayan Landier ile tanıştığı, konuştuğu sahneler sınıf ayrımı bağlamında oldukça dikkat çekicidir. Bu ayrım, film boyunca vurgulanan Mona'yı dışlayıcı, O'nu marjinal kılan öğeleri dışarıda bırakmayı içermektedir. Onun "pis, bakımsız, hippie, serseri, sürtük, plansız, amaçsız, çürümüş biri" olduğunu vurgulayan söylemler, Bayan Landier ile karşılaştığında da gösterilmektedir. Landier, arkadaşı ile telefonda konuşurken Mona'dan bahseder. Arabasına bir çeşit serseri olan bir otostopçu aldığını söyler. Mona'nın kötü koktuğunu, O'na iğrenç geldiğini ancak bu durumun O'nu etkilediğini, O'nun pis kokusuna alıştığını arkadaşına anlatır. Landier ile arabada giden Mona, kadının sorduğu soruları cevaplarırken sorular akabinde neden gezdiğini anlatır. Mecbur olduğu, evi olmadığı, ailesinin de yokluğunu vurgulamaktadır. Landier, Mona'ya yemek ısmarlar ve O'nu daha yakından tanımaya çalışır.



Görsel 7: Bayan Landier ve Mona kafede otururken, 00:46:27 (Varda, 1985).

Görsel 7’de görülen sahnede Landier ve Mona’nın sosyal sınıfları açık bir şekilde gözükmemektedir. Mona bira içerken, Landier kahve yudumlamaktadır. Mona’nın elleri temiz değilken, kadının elleri temiz ve bakımlı gözükmemektedir. Mona’nın kıyafetinin kolları yıpranmışken, Landier’in kıyafetinin ütülü ve temiz olduğu göze çarpmaktadır. Sahne, iki sınıfın farklılığını temsil etmektedir. Bu temsil sisteminde Barthes’ın vurguladığı gibi (2016: 34) fotoğraf karesinde izleyiciyi içine çeken an bünyesinde yalnızca duygusal bir anlam değil belirti ve göstergeler de barındırmaktadır. Böylece fotoğraflar, tıpkı bu film karesinde olduğu gibi hissedip gözlemlenerek temsil sistemi içermektedir.

3.2.3. Yalnızlık

Filmde yer alan, “evini sırtında taşımak”, “özgürlük seçip yalnızlık elde etmek”, “sürekli yeni yerlerde yaşamak”, “kimseyle derin bağlar kuramamak”, “evsizlik”, “rüzgârda savrulmak”, gibi söylemler üzerinden kodlara, bu kodlar üzerinden “sıgımlıcağ yer/kişi arayışı” ve “yalnızca günü kurtarma” kategorilerine ulaşılmıştır. Nihayetinde “yalnızlık” teması ortaya çıkarılmıştır. Mona’nın tanıştığı çiftçi ile arasında geçen diğer bir diyalog da şu şekildedir:

Çiftçi: *Belki sen benden daha özgürsün. Ben özgürlükle yalnızlık arasında bir orta yol seçtim.*

Mona: *İnsanlar uzun süre canımı sıktı. Ama bu artık sona erdi.*

Çiftçi: *Sonsuz özgürlüğü seçmişsin ama sonsuz yalnızlık elde etmişsin. Gitme zamanı geldiğinde kendini parçalarsın. Yok olmaya baş koyarsın. Yaşamak istiyorsan durmalısın. Yollarda kalan arkadaşlarım, şimdi öldüler. Kalanlarsa ikiye ayrıldılar: Alkolikler ve esrarkeşler. Çünkü yalnızlık en sonunda onları yedi bitirdi (00:34:30-00:35:10).*

Kendi arkadaşlarından gördüklerini ve onların yaşantılarını Mona’ya anlatarak aslında sonunun da nasıl olacağı hakkında O’na yardımcı olmak istemiştir. Her ne kadar amacı yol göstermek olsa da Mona, çiftçiye hayatı boş vermiş bir insanı anımsatmaktadır. Hatta çiftçi, Mona’nın varlığını yitirdiğini, O’nun yok olduğunu bir sonraki sahnede söyler.



Görsel 8: Mona, çiftçinin arkasından bağırırken, 00:37:22 (Varda, 1985).

İlerleyen sahnelerde çiftçi, Mona'ya çalışarak çiftlikte kalması için ortam hazırlar. O'na patates ekebileceği toprağı ve kendi evlerinin dışında kalabileceği bir karavan gösterir.

Çiftçi: *Sana bir yatak verdim. Bir de ocak var, rahat edersin. Gelen olursa peynir satabilirsin. Bu şekilde, biz de daha rahat ederiz. Nasıl sürüleceğini biliyor musun?*

Mona: (Karavanın içine bakıp atıyla uzaklaşan çiftçinin arkasından bağırarak) *Bu daha iyi. Siz üçünüz ve sürü, fazla kalabalıktı. Bana göre değildi* (00:37:00-00:37:24).

Çiftçi ve Mona arasında geçen bu diyalog, çiftçinin Mona'yı ev içerisinde istemediğini göstermektedir. Filmin diğer sahnelerinde de Mona'nın tembelliğini vurgulayarak bundan şikâyet etmektedir. Ancak Mona'yı ev dışına atarak, O'nun yalnızlığını hem izleyiciye hem de Mona'ya tekrardan hatırlatmıştır.

Filmin genelinde göze çarpan noktalardan biri de "radyo" nesnesinin sıklıkla kullanışıdır. Film boyunca 6 adet radyo sahnesi tespit edilmiştir. Mona, bindiği arabalarda radyo sorup, girdiği çoğu mekânda müzik dinlemek istemiştir.



Görsel 9: Müzik kutusuna para atarken, 00:13:40 (Varda, 1985).

Görsel 9'da gösterilen sahnede, eline zar zor geçen parayı girdiği kafedeki müzik kutusuna atarak kafenin barında selamlaştığı bir gencin ısmarladığı sandviçi yer. Mona'nın her ortamda müzik dinleme isteği, O'nun sığınağı ve bir nevi kaçış metodu olarak yorumlanabilir. Yaşadığı hayattan, zorluklardan ve kalabalıkların içindeki yalnızlığından kaçarak, sığındığı, kendini bulduğu bir liman gibi gösterilmektedir.

Mona, otostop çektiği bir arabada tanıştığı Yolande karakteriyle eve gider. Yolande, zengin bir büyükanneye bakıcılık yapan, sevgilisi olan ancak kendini yalnız hisseden bir kadındır. Büyükanne ise varlıklı ancak yalnız yaşayan bir kadındır. Mona ise, "yollarda gezen, parasız,

yalnız” bir genç kızdır. Üç karakterin de ortak noktasının yalnızlık oluşu ve filmin bir kısmında aynı çatı altında bulunmaları dikkat çekici niteliktedir.



Görsel 10: Mona ve büyükanne, 01:20:54 (Varda,1985).

Mona ve Yolande’yi birleştiren bir nokta daha vardır. Mona, Bayan Landier ile konuşurken bakıcılık yapmak isteyebileceğini söylemiştir. Yolande ise bakıcılık yapmaktadır. Arabasına alıp çalıştığı eve getirdiği Mona, Yolande evden çıkınca, Görsel 10’da da görüldüğü gibi O’nun önlüğünü giyip etrafı temizlemeye ve yaşlı kadınla sohbet etmeye başlar. Mona’nın bakıcı rolüne bürünmesi, belki de O’nun hayalini çok kısa bir süreliğine gerçekleştirmesine yardımcıdır.



Görsel 11: Mona’nın ölümü, 01:39:52 (Varda, 1985).

Tıpkı yaşantısı gibi Mona’nın ölümü de yapayalnız ve çaresizce gerçekleşmiştir. Civarda çalışan bir çiftçi tarafından bulunan ceset, polise ihbar edilmiş ve Mona Bergeron’un soğuktan donarak öldüğü söylenmiştir. Film, Mona’nın ölümü araştırılarak başlanmış, sonu ölümüyle bitmiştir. Tüm hikâye boyunca, O’nun flanöz olarak tanıştığı insanlar, ölümünün araştırılması amacıyla kanıt niteliği taşımıştır. Varda, gerçek bir ölümü araştırırcasına, Mona’yı en son nerde gördüklerini, onunla nasıl karşılaştıklarını ve onun hakkında ne düşündüklerini soruşturmuştur.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Fransız Yeni Dalga sinemasının ortaya çıkışı ile şekillenen yeni sinema anlayışı sinema çevrelerini büyük oranda etkisi altına almıştır. Yeni Dalgayla birlikte gelen, sinemayı sanat eseri haline getiren auteur kuramının da etkisi çok büyüktür. Kendi yetiştirilme tarzından, eğitim hayatından ve arkadaş çevresi etkileşimlerinden doğan ve tüm bu kuramsal perspektifi filmlerinde hissettiren Agnès Varda, sinema tarihine adını altın harflerle kazımıştır. Gerek

filmlerinde kullandığı sinematografik perspektiflerden olsun, gerek felsefi-sosyolojik bakış açılarından olsun gerekse politik duruşundan, Varda, bu bileşenlerin her birini filmler aracılığıyla bir araya getirerek sanat eserleri oluşturmuştur. Üretmekten ve hayal gücünden asla vazgeçmeyen Agnès, belki kasıtlı belki de kasıtsız, kültürel çalışmalara sosyolojik olarak incelenebilecek pek çok film bırakmıştır.

Çalışmada ele alınan 1985 yapımı *Sans toit ni loi* filmi, Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* ve Benjamin'in *Pasajlar* başlıklı metinlerine dayandırılarak incelenmiş ve temalara ayrılmıştır. Film, erkek egemenliği, bağımsızlık arayışı ve yalnızlık temalarıyla sınırlandırılmıştır. Filmde, Mona'nın tek bir mekânda yalnız olamayacağı anlayışı, tek başına bir şeyler başaramayacağı düşüncesi ve kadının cinsel obje olarak görülmesi gibi kodlar, erkek egemenliği temasını ortaya çıkarmıştır. Mona'ya yapılan hippie, serseri, uyuşturucu bağımlısı gibi nitelermeler ve onun çalışma hayatındaki tahakkümden kaçışı bağımsızlık arayışı temasının oluşmasını sağlamıştır. Genel anlamda Mona'nın tüm yol boyunca tanıştığı kişilerle derin ilişkiler kurmaması, çıkar ilişkileriyle insanlara yaklaşması (yalnızca temel ihtiyaçlarını karşılamak için), bir hendekte yalnız ve ölü olarak bulunması gibi göstergeler yalnızlık temasını oluşturmaktadır.

Agnès, filmin ana kahramanı olan Mona'yı, tanımlanan flanörlerden farklı olarak, kent mekânlarından ziyade Fransa'nın kırsal bir bölgesi olan Boulbon'daki gezgin flanöz biçiminde var etmiştir. Mona, tıpkı bir flanör gibi, yol boyunca tanıştığı her karakterde kendisi hakkında izlenimler bırakmış, tanıştığı insanları gözlemlemiştir. Mona, her ne kadar kayıtsız gibi gözükse de serüveni boyunca tanıştığı, gözlemlediği, yaşadığı insanlar hayatına bir biçimde dokunmuş ve yolculuk boyunca O'nu etkilemiştir. Bir flanöz olarak onları yalnızca uzaktan gözlememiş, O da karşılaştığı insanların hayatlarında bir biçimde yer edinmiştir.

Mona'nın bir çukurda hayatını kaybedişi, flanöz olarak hayatta kalamayışı bir noktada flanör kelimesinin eril bir kelime olduğunu destekler niteliktedir. Ancak söz konusu durum yine de salt anlam olarak kentte avare biçimde gezinen ve etrafı gözlemleyen dişil kişinin varlığını reddetmeyi, göz ardında bırakmayı gerektirmez. Flanözler her zaman vardı ve var olmaya da devam edeceklerdir.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Reha Akçakaya (Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. Ali Berktaş (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bauman, Z. (2012). *Akışkan Aşk*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Versus.
- Benjamin, W. (2020). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cengiz, K., Tol, U.U., Küçükural, Ö. (2004). Hegemonik Erkekliğin Peşinden, *Toplum ve Bilim*. 101.
- Elkin, L. (2017). *Flanöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar*. Doğan Dilçun Doğan (Çev.). İstanbul: Nebula.
- Grady, J. (2001). Becoming a Visual Sociologist. *Sociological Imagination*. 38 (1/2).

- Gramont, S. (1969). Homo Cinematicus'un Hayat Tarzı. Ronald Bergan (Der.). Ebru Kılıç (Çev.). *François Truffaut* içinde (s. 44-63). İstanbul: Agora.
- Harper, D. (1988). Visual Sociology: Expanding Sociological Vision. *The American Sociologist*. 19. doi: 10.1007/BF02692374
- Harper, D. (2012). *Visual Sociology*. Londra: Routledge.
- Hearn, J., Aboim, S., Howson, R. (2016). Hegemonic Masculinity. George Ritzer (Ed.). *Blackwell Encyclopedia of Sociology*, içinde. Oxford, 2016. doi:10.1002/9781405165518.wbeosh022.pub2
- İspir, N. (2012). Aldırmazlık Felsefesi: Kinik Flanörler. Hüseyin Köse (Der.). *Flanör Düşünce* içinde (s. 59-78). İstanbul: Ayrıntı.
- Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki.
- Kline, T.J. (2014). *Agnès Varda: Interviews*. University Press of Mississippi.
- Lanzoni, R. F. (2011). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Küre.
- Odabaş, B. (2012). Yeni Gerçekçi ve Yeni Dalga Sinemaları'nda Kentsel Tema. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 0 (24). doi:10.17064/iüifhd.8383
- Özsoy, D. (2012). Bir Flâneuseün Portresi: George Sand. Hüseyin Köse (Der.). *Flanör Düşünce* içinde (s. 303-320). İstanbul: Ayrıntı.
- Pauwels, L. (2010). Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research. *Sociological Methods & Research*. 38 (4). doi: 10.1177/0049124110366233
- Varda, A. (Yönetmen), (1985). *Sans toit ni loi* [Sinema filmi]. Fransa: Ciné-Tamaris.
- Varda, A. (Yönetmen), (2008). *Les Plages D'Agnes* [Sinema filmi]. Fransa: Ciné-Tamaris.
- Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Zafer Aracagök, Bülent Doğan (Çev.). İstanbul: Metis.

Çevrimiçi Kaynaklar

- IMDB. Agnès Varda. Erişim tarihi: 17.06.2021. Erişim adresi: <https://www.imdb.com/name/nm0889513/>
- Les Plages D'Agnes* Filmi. Erişim tarihi: 20.05.2021. Erişim adresi: <https://mubi.com/tr/films/the-beaches-of-agnes>
- MUBİ. Agnès Varda. Erişim tarihi: 17.06.2021. Erişim adresi: <https://mubi.com/tr/search/films?query=agnes%20varda>
- Sans toit ni loi* Filmi. Erişim tarihi: 15.05.2021. Erişim adresi: <https://mubi.com/tr/films/vagabond>