SİNEMA VE DEVRİM

James Roy MacBean



KABALCI

JAMES ROY MACBEAN
SİNEMA VE DEVRİM



KABALCI YAYINEVİ: 274
SİNEMA DİZİSİ: 13

James Roy Macbean
Film and Revolution © Indiana University Press, 1975
Sinema ve Devrim © Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2006

Birinci Basım: Temmuz 2006

Kapak Düzeni: Gökmen Ekincioğlu
Teknik Hazırlık: Gül Dönmez
Yayıma Hazırlayan: Seçkin Erdi

KABALCI YAYINEVİ
Himaye-i Etfal Sok. 8-B Cağaloğlu 34410 İSTANBUL
Tel: (0212) 526 85 86 Faks: (0212) 513 63 05
www.kabalciyayinevi.com.tr yayinevi@ kabalci.com.tr

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in -Publication Data (CIP)
James Roy Macbean
Sinema ve Devrim
1. Sinema 2. Marksizm 3. Kültürel Çalışmalar

ISBN 975-997-073-2

Baskı: Yaylacık Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti. (0212 5678003)
Litros Yolu Fatih San. Sitesi No: 12/197-203 Topkapı-İSTANBUL

JAMES ROY MacBEAN



SİNEMA VE DEVRİM

Çeviren:
Ertan Yılmaz

KABALCI YAYINEVİ

İÇİNDEKİLER

Çevirenin Önsözü 7

ÖNSÖZ 9

GİRİŞ 11

BİRİNCİ KISIM

GODARD/GORIN: SANATIN TOPLUMDAKİ İŞLEVİNİ YENİDEN DÜŞÜNMEK

1. *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* ile *Çinli Kız*'da Politika ve Şiir 22
2. *Amerikan Malı*'nda Politika, Şiir ve Göstergelerin Dili 35
3. *Hafta Sonu* ya da Özeleştirel Vahşet Sineması 49
4. *Bilmenin Tadı*: Eleştiri ve Eleştirinin Özeleştirisi 63
5. *Bir Artı Bir* ya da Tarihin Praksisi 78
6. *Mao'da Buluşalım*: Godard'ın Devrimci *İngiliz Sesleri* 95
7. Godard ve Rocha *Doğu Rüzgârı*'nın Yol Ayrımında 110
8. Godard/Gorin/Dziga Vertov Grubu:
   Gerçek, İtalya'da Mücadele ve *Vladimir ve Rosa*'da Film ve Diyalektik 131
9. *Her Şey Yolunda* ve *Jane'e Mektup*: Entelektüellerin Devrimdeki Rolü 156

İKINCI KISIM

BİRÇOK CEPHEDE SİNEMA VE DEVRİM

10. *Fırınların Saati*: "Alevlerden Başka Bir Şey Görmesinler!" 171
11. *Buz*-adam Artık Gelmiyor (O Erkekliğini Devrime Kurban Etti) 181
12. Rossellini'nin Materyalist *Mise-en-Scène*'i:
    XIV. Louis'nin İktidara Gelişi 191
13. Cinsellik ve Politika: Wilhelm Reich,
    Dünya Devrimi ve Makavejev'in *WR: Organizmanın Gizleri* Filmi 208
14. *Keder ve Acıma*: Fransa ve Politik Mitleri 228
15. *İşçi Sınıfı* –Başlangıç Noktasından Geçmeden Doğrudan–
    Cennete Gider: Ya da Oyunun Adı Hâlâ Monopoly 239

ÜÇÜNCÜ KISIM

BAZIN-SONRASI ESTETİK: MARKSİST FİLM ELEŞTİRİSİNİN KURAM ve UYGULAMASI

16. Karşı Göstergebilim: Metz'in Eleştirel Bir Okunması 253
17. Bazin-Sonrası Film Eleştirisinin İdeolojik Durumu 275

DİZİN 289

Kitapta Tartışılan Filmlerin Türkçe ve Orijinal Adları

Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey – Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1966

Çinli Kız – La Chinoise, 1967

Amerikan Malı – Made in USA, 1966

Hafta Sonu – Weekend, 1967

Bilmenin Tadı – Le Gai Savoir, 1968

Bir Artı Bir [Şeytana Sempati] – One Plus One [Sympathy for the Devil], 1968

İngiliz Sesleri [Mao'da Buluşalım] – British Sounds [See You at Mao], 1970

Doğu Rüzgârı – Vent d'est, 1969

Gerçek – Pravda, 1970

İtalya'da Mücadele – Luttes en Italie/Lotte in Italia, 1971

Vladimir ve Rosa – Vladimir et Rosa, 1970

Her Şey Yolunda – Tout va Bien, 1971

Jane'e Mektup – Lettre à Jane, 1972

Fırınların Saati – La Hora de los Hornos/Hour of Furnaces, 1966-68

Buz – Ice, 1970

XIV. Louis'nin İktidara Gelişi – La Prise de pouvoir par Louis XIV, 1966

WR: Organizmanın Gizleri – WR: Misterije organizma, 1971

Keder ve Acıma – Le Chagrin et la pitié, 1970

İşçi Sınıfı Cennete Gider – La Classe operaia va in Paradiso, 1971

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Film eleştirisi ve kuramsal yaklaşımlar sinemanın önemli bir alanıdır. Bazıları bunlardan hoşlanmasa da, aslında sinema kültürünün oluşmasında ve gelişmesinde çok önemli işlevleri vardır. Özellikle eleştiri yapıcı ve yol gösterici bir rol oynayabilir ya da ABD'de olduğu gibi kurumlaşmış bir otorite haline gelebilir ve bu son özelliğiyle filmlerin kaderini olumsuz anlamda etkileyebilir. Sinemanın bir sanat olarak gelişiminde eleştiri ve kuramın vazgeçilmez bir yeri vardır. Örneğin Fransa'da Louis Delluc'ün 1920'lerde başlattığı, ardından Bazin'in geliştirdiği film eleştirisinin Fransız sinemasının gelişiminde çok önemli bir yerinin olduğu yadsınamaz. Bazin olmasaydı örneğin sinema tarihindeki en köklü estetik arayışların başında gelen Yeni Dalga sineması olur muydu, sorusu bile sorulabilir. Unutmayalım ki, Yeni Dalga yönetmenlerinin, bir yandan Henri Langlois'nın yönettiği *Cinémathèque*'te film izleyip yeni bir estetiğin tohumlarını atarken, aynı dönemde Bazin'in başında olduğu *Cahiers du Cinéma*'da da eleştiri yazıları yazıyordu. Benzer biçimde, özellikle de 1960'ların ikinci yarısından itibaren yoğunlaşan ve (eleştirinin de bir düzeye kadar içinde yer aldığı) sinemayla bir bilgi alanı olarak ilgilenme çabalarının da ülkemiz sinemasının gelişimine katkıda bulunduğu herhalde yadsınamaz bir gerçektir.

Sinema ve Devrim büyük ölçüde 1968 olaylarını izleyen dönemde yazılmış metinlerden oluşuyor. Dolayısıyla, okunduğunda çok açıkça görüleceği gibi, bu dönemin muhalif anlayışına ve radikal niteliğine sahip. Bu muhalefet ve radikallik toplumda olduğu gibi sinemada da verili olanın dışında olan bir sinema arayışına ve bunun ürünlerine karşılık geliyor. Kitapta, o güne kadarki Marksist tanımlardan tamamen farklı bir ideoloji kuramı geliştirerek o döneme damgasını vuranlardan Althusser'in etkisi kitapta yoğun olarak hissediliyor. Bu kitap aynı zamanda Bazin'in estetik anlayışının aşıldığı bir dönemde, Marksist film eleştirisini oluşturmaya yönelik hem uygulamalı eleştiri hem de kuramsal anlamda bir girişim olarak önem taşıyor. Bu açıdan kitabı yalnızca film eleştirisi bağlamında görmek yanlış olur. Üçüncü Bölüm, sinemada Marksist film eleştirisinin nasıl olması gerektiğinin kuramsal çerçevesini çiziyor. Yazarın gerek filmleri değerlendirirken gerekse kuramsal alana girerken zaman zaman ortodoks olduğu bir gerçekse de, özellikle ideoloji konusuna ısrarla vurgu yapması, film eleştirisi açısından önemli bir boyut.

Film eleştirisi örneklerini içeren kitaplara ülkemizde de rastlansa da, bu örnekler genellikle zamanında gazetelerde yayımlanmış yazılar olduğu için ve gazete formatında yazılmaları gerektiğinden kaçınılmaz olarak sınırlı kalmış metinlerdir. Oy-

sa film eleştirisi kanımızca, filmlerin öykülerinin özetinin verilmesinin, oyunculuğun inandırıcı olup olmadığını belirtmenin ve sonunda da kısa bir değerlendirmesinin yapılmasının ötesinde filmlerin analizini de içeren metinler olmalıdır. Ancak o zaman bu metinler enformasyon vermenin ötesine geçerek filmlerin bilgisine ulaşmamızı sağlayabilirler. Çünkü sinema yalnızca duyguların yönlendirildiği bir ortam değil, aynı zamanda bilişsel bir süreç, yönetmenin yanı sıra ürün ve izleyicinin de dahil olduğu bir anlamlama sürecidir de. Bu anlamlama sürecinde eleştirinin önemli bir yeri ve eleştirinin de çeşitli yöntemleri vardır. İster diğer yaklaşımları dışlayarak tek bir yöntemden (Marksist, psikanalitik, göstergebilimsel vs) yararlanın, isterseniz farklı yöntemleri bir arada kullanın, sonuçta bunlar şu ya da bu şekilde filmlere bakışımızı zenginleştirecektir. Bu kitabın Marksist yöntemi tercih ettiği ve o dönemin ideolojik mücadeleleri içinde, özellikle göstergebilimsel yaklaşıma, gördüğü işlev nedeniyle, tavır aldığı görülecektir. Bugünden bakmanın avantajıyla, göstergebilimsel yaklaşımın, yazarın da belirttiği gibi ideoloji konusunu atlamasına ya da bu konudan kaçınmasına ve bu anlamda önemli bir kusura sahip olmasına rağmen, sinemaya yaklaşımımızı zenginleştirdiğini düşünüyorum. Nasıl psikanalizi ya da Marksizmi dışlayarak yapacağımız bir eleştiri yetersiz olacaksa, göstergebilime başvurmadan oluşturacağımız metinler de bir biçimde eksik kalacaktır. Bu yüzden günümüzde disiplinler-arası çalışmalar yaygınlık kazanmıştır. Eğer bu kitap, yukarıda belirtildiği gibi, o dönemin oldukça sert ideolojik hesaplaşmaları bağlamında değerlendirilirse, o zaman bir yönteme dayanarak sinemaya yaklaşım örneği olması da onun değerini azaltmamakta, aksine bize Marksistlerin tek tek filmlere ve genelde sinemaya nasıl yaklaştıklarına dair bir örnek sunmaktadır.

Bu kitabı 1980'li yıllarda Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü'nde öğrenci olduğumuz yıllarda Türkiye'nin ilk sinema profesörü ve bölümümüzün kurucusu olan Alim Şerif Onaran'ın kütüphanesinden edinmiştim. Bu vesileyle, artık aramızda olmayan değerli hocamızı da saygıyla anıyorum. Bölümümüz araştırma görevlilerinden Yörükhan Ünal diğer çeviri çalışmalarımızda olduğu gibi bu çalışmada da adeta editör görevini üstlendi ve çalışmanın bu hale gelmesinde çok önemli bir rol oynadı. Bu nedenle ona minnettarım. Kitabın son haline gelmesinde Seçkin Erdi'nin de büyük emeği vardır. Ona da teşekkür ediyorum.

Sinemanın kendisinde olduğu gibi, eleştirisinde de yerleşik ve egemen olanın dışında ve seçenek oluşturan yaklaşımların da olabileceğini göstermesi dileğiyle.

Ertan Yılmaz – İzmir, 2006

ÖNSÖZ

Bu kitabın ortaya çıkmasında bana farklı biçimlerde yardım eden ve adlarını şimdi sıralamaktan gurur duyduğum: bütün proje boyunca sunduğu tavsiyeleri ve hepsinden öte çalışmama verdiği dostça ve yoldaşça desteği için *Film Quarterly*'nin editörü Ernest Callenbach'a; sezgileri ve tavsiyeleri, sorumlulukları paylaşırken gösterdiği sıcak cömertliği ve duygusal desteği için Bernadette MacBean'a; kitabın son haline gelmesinde sergilediği sıkı ve iyi çalışmayla bana bir sonraki kitabımda da onsuz çalışamayacağımı düşündürten Susan Fernandez'e; eleştirel gözlemleri ve teşviki için Hubert Dreyfus'a; cesaret verici şevki için Bertrand Augst'a; Paris'teki oldukça dostça ve yoldaşça münazaralarımız için *Cinéthique*'in editörleri Gérard Leblanc ve Jean-Paul Fargier'e; bana ve diğer birçok kişiye olağanüstü bir sinema eğitimi sağlayan *Cinémathèque Française*'den [Fransız Sinemateki] Henri Langlois'ya; filmleri zekice tasnif ettiği için Berkeley'deki Pasifik Film Arşivi'nden Tom Luddy'ye; sinemaya ilgisi az olsa da kadınların ve erkeklerin özgürlük mücadelesine ilgisi olağanüstü olan Herbert Marcuse'a; kişisel duyumsaması ve topluma kendini adamasıyla bir esin kaynağı olan Dusan Makavejev'e; yine kişisel duyumsaması bir esin kaynağı olan Valerie MacBean'e; dostça desteği ve dayanışması nedeniyle Masoud Mostowfi'ye; hiç çekinmeden sundukları lojistik destekleri için Jules ve Helen Seitz'e; içten teşvikleri ve onları sık sık sergilemek zorunda bıraktığım ev sahiplikleri için Robert ve Leslie Carabas ile William ve Marie-Joseph Horwich'e; çalışmama sundukları dostça ve yoldaşça destek için Berkeley'deki Tricontinental Film Center'dan Gino Lofredo ve Carlos Broullón'a ve çektikleri filmler sayesinde bu kitabın yazılmasını mümkün kılan Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin'e; son olarak bu kitabın yazılmasına büyük bir yardımda bulunan California, Palo Alto'daki Mabelle McLeod Vakfı'na minnet duygularımı ve teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Aşağıda belirtilen yazılar ilk olarak *Film Quarterly*'de yayımlanmış ve University of California Press ve California Üniversitesi Mütevelli Heyeti'nin izniyle bu kitaba dahil edilerek tekrar basılmıştır.

"*Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* ile *Çinli Kız*'da Politika ve Şiir," Yaz 1968.

"*Amerikan Mali*'nda Politika, Şiir ve Göstergelerin Dili," İlkbahar 1969.

"*Hafta Sonu* ya da Özeleştirel Vahşet Sineması," Kış 1968-69.

"*Mao'da Buluşalım*: Godard'ın Devrimci *İngiliz Sesleri*," Kış 1970-71.

"Godard/Gorin/Dziga Vertov Grubu: *Gerçek, İtalya'da Mücadele* ve *Vladimir ve Rosa*'da Sinema ve Diyalektik," Sonbahar 1972.

"*Fırınların Saati*: 'Alevlerden Başka Bir Şey Görmesinler!' " Sonbahar 1970.

"*Buz*-adam Artık Gelmiyor: O Erkekliğini Devrime Kurban Etti," Yaz 1971.

"Rossellini'nin Materyalist *Mise-en-Scène*'i: *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi*," Kış 1971-72.

"Cinsellik ve Politika: Wilhelm Reich, Dünya Devrimi ve Makavejev'in *WR: Organizmanın Gizleri* Filmi," İlkbahar 1972.

"*İşçi Sınıfı* –Başlangıç Noktasından Geçmeden Doğrudan– *Cennete Gider*: Ya da Oyunun Adı Hâlâ Monopoly," İlkbahar 1972.

"Godard ve Rocha *Doğu Rüzgârı*'nın Yol Ayrımında," ilk olarak *Sight and Sound*'da yayımlanmış ve British Film Institude'un izniyle kitaba dahil edilmiştir.

Fotoğraflar her bir filmin dağıtımcısından ve Pasifik Film Arşivi'nden Tom Luddy, *Film Quarterly*'nin editörü Ernest Callenbach ve San Francisco Surf Theatre'dan Mel Novikoff'un katkılarıyla elde edilmiştir.

GİRİŞ

Sinema kuramı günümüzde oldukça ciddi bir değişimin içindedir. Aynı durum film eleştirisi ya da en azından –film eleştirisi pratiğini sağlam kuramsal temeller üzerine yerleştirmeye çalışan– ciddiye almaya değer tek bir film eleştirisi üslubu için de söz konusudur.

Sinema araştırmacıları arasında yalnızca bir konu üzerinde genel bir anlaşmaya varıldığı görülüyor: sinema kuramı ve eleştirisinde bir "Bazin-sonrası" döneme girmiş bulunuyoruz. UCLA'da [California Üniversitesi, Los Angeles] konuk öğretim üyesi olarak bulunduğum sırada Bazin estetiğinin tartışma yaratacak bir yeniden değerlendirmesini gündeme getirdiğim 1970 kışı gibi yakın bir tarihe kadar böylesi bir genel anlaşma bile söz konusu değildi. Ancak her ne kadar Bazin'in "ontolojik gerçekçi" estetiğinin geçerli kuramsal temellerden yoksun ve gizli ideolojik önyargılarla dolu olduğunu işaret edenlerin ön saflarında bulunsam da, önemli bir nedenle André Bazin'e saygılarımı sunmak isterim. Ve sinema kuramındaki girişimlerin çoğu abartılı bir biçimde soyut ve belirsizken Bazin'in kuram ve eleştiriyi aynı anda icra etmeye yönelik mükemmel bir yeteneği olduğuna işaret etmek için bunun özellikle doğru bir zaman olduğunu düşünüyorum. Bazin sinemanın tarihi boyunca işleyişini ve tek tek filmleri açıklamada olağanüstü bir kavrayış ve duyarlılık sergiledi ve belirli filmlerin eleştirel olarak analiz etme pratiği içinde kendi estetiğinin kuramsal konumunu geliştirdi.

Bütün bir sinema kuramının tek tek filmlerin eleştirel analizi çerçevesi içinde geliştirilmesi gerektiğini öne sürmüyorum. Ancak kuram ile eleştiri arasında son dönemde giderek büyüyen bir yarığın olduğuna işaret ediyorum. Artık durum yapısalcılık ve göstergebilimin farklı biçimlerinin kuramsal eleştirilerinin ve bunlara yöneltilen karşı-eleştirilerin belirli filmlere göndermede bulunmaksızın –hatta "kuram"a eleştirel bir katkı da sunmadan– bir boşluk içinde yapıldığı noktaya vardı.

Yorum üstüne yorum yazmaya yönelik akademik temayülleri olan ve ancak ortaçağ skolastiğinin cahilce aşırılıklarıyla rekabet edebilecek ukalaların denetimindeki günümüzün sinema kuramındaki girişimler giderek filmlerin eleştirel tartışmasından uzaklaşıyor. Bu yalnızca sinema üzerine söylemimizi zayıflatmıyor, aynı zamanda genel olarak sinema kuramı üzerine ciddi kuşkuların ortaya çıkmasına yol açıyor.

Benim yaklaşımım tamamen farklı olmuştur. Kuram ve eleştiri arasındaki genişlemekte olan yarığa karşı çıkarak kuramı, bizleri kuramsal konuları başka yollarla ortaya koymaya zorlayan belirli önemli filmlerin eleştirel analizi içinde geliştirmeye çalıştım. Bu filmler yalnızca bir filmin ne olması gerektiğine dair beklentilerimizi sarsmamış, aynı zamanda sinemanın –ve genelde sanatın– Batı Avrupa ve Amerika'nın gelişmiş sanayi toplumlarında nasıl işlev gördüğü üzerine sahip olduğumuz düşüncelere de meydan okumuşlardır.

Elbette böylesi zorlayıcı ve politik olarak kışkırtıcı filmlerin sayısı, dünya çapındaki ticari film üretimi içinde okyanusta bir damla gibi kalmaktadır. Ancak marjinal ve politik olarak değişken küçük burjuva entelektüel sınıfının "yeni bir lezzet" arama işlevi nedeniyle zaman zaman –ticari sinema gibi, ürünlerin (filmlerin) büyük çoğunluğunun korkutucu düzeyde sıradan olduğu bir endüstri içinde bile– statükoya ciddi biçimde meydan okuyan bir filme eleştirel dikkat gösterilebilir ve bu dikkat o filmi bir tür kültürel ölçüt olarak tayin eder. Bu nedenle böylesi filmlerin etkisi potansiyel olarak çok önemlidir.

Bununla birlikte burjuva basını ve küçük burjuva entelektüel dergileri genellikle potansiyel olarak yıkıcı filmleri, diğer tüm filmleri nasıl ele alıyorsa öyle ele alır. Böylece özel bir tüketim ürünü olarak para vermeye değer bir seyir sunup sunmadığına göre değerlendirilirler ya da sinemanın başyapıtları panteonundaki yeri uyarınca eleştirel incelemeye maruz kalan bir film, açıkça militan özelliklere sahip olsa bile entelektüel sanat piyasasının *metaa* dayalı yapısı tarafından bir ölçüde asimile edilir.

Ama bu yalnızca *göreceli* bir asimilasyondur ve siyasi olarak militan bir filmin yıkıcı gücünün hiçbir biçimde etkisiz kılınamayacağının altını çizerken dikkatli olmalıyız; aksine birbiriyle çatışan ideolojiler düzeyindeki mücadele çok etkili olabilir, çünkü burjuva ideolojisinin hâkimiyeti yaygın olsa da, hiçbir biçimde *mutlak* değildir. Burjuva ideolojisi asla saldırarak yıpratılamayacak, ezeli ve ebedi, zapt edilemez bir mevcudiyet olamaz.

Dolayısıyla burjuva kapitalist ideolojinin metaa dayalı bağlamından tamamen farklı olarak, bizler açısından bu filmlerde ortaya konan, sanatsal olduğu kadar politik de olan, karşı çıkışları açığa çıkartmamızı ve vurgulamamızı sağlayacak farklı bir ideolojik bağlam içinde bu politik olarak meydan okuyan filmleri incelemek büyük önem taşımaktadır. Nitekim kuramsal ve eleştirel araştırmamın adandığı, ivedilikle yerine getirilmesi gereken görev budur.

Bu görevi yüklenme konusunda Godard'ın –aynı zamanda Godard ve Gorin'in–

filmlerinin çok verimli bir alan sunduğu açıktır. Ancak bu kitapta geliştirilen Marksist kuramsal analiz yalnızca Godard'ın filmlerine ve kitaba dahil edilen diğer filmlere değil, *bütün* filmlere başarıyla uygulanabilir. Tercihim, yalnızca kapitalist ideolojiye meydan okuyan ve onu teşhir eden filmler üzerine yoğunlaşmaktan ziyade, aynı zamanda açıkça ya da ima yoluyla sosyalist ideolojiyi takdim eden filmleri ele almaktan yana oldu. Bu seçimimde fırsat bulduğumuz anda *saldırgan* taraf haline gelmenin en önemli üstünlük olduğu yönündeki inancım etkili olmuştur.

Ne yazık ki sinemada kapitalizme ve hâkim burjuvaziye karşı saldırıya geçmemize olanak veren çok az film vardır ve böylesi fırsatları kaçırmak korkunç bir hata olurdu. Bunun yanı sıra hâkim burjuva kapitalist ideolojiyi güçlendirmeye yarayan birçok film arasından bazılarına Marksist analiz yöntemini uygulamak –bunun *ikincil* bir görev olduğunu düşünsem de– yararlı olabilir. Marksist film eleştirisinin bu farklı uygulamasına iki güzel örnek *Cahiers du Cinéma*'nın John Ford'un *Genç Bay Lincoln*'ü [*Young Mr. Lincoln*, 1939] üzerine kolektif metni[1] ile Charles Eckert'in bir 1937 Warner Brothers yapımı olan *Damgalı Kadın*'ı [*A Marked Woman*, Lloyd Bacon] ferasetli bir biçimde analiz etmesidir.[2] (Bu metinlerde incelenen konuların daha ayrıntılı değerlendirmesi için bkz. 17. Bölüm].)

Yine de Godard'ın –ayrıca Godard ve Gorin'in– filmlerinin sinemaya uygulanacak bir Marksist eleştirel yöntembilimi geliştirmekte olan bizler üzerinde ufuk açıcı etkileri olduğunu belirtmeliyiz. Eğer Godard ve Gorin görüntüler [imgeler] ve sesler arasındaki bu türden ilişkilere dair kendi analizlerini yaparak yol açıcı bir öncülük icra etmeseydi sinema ile ideoloji arasındaki ilişkilere dair içgörülerimizin çoğuna ulaşamazdık.

Kendi adıma çalışmamın Godard'ınkiyle yakından ilişkili olduğunu seve seve kabul ediyorum. Onun filmlerinde olan radikal gelişmelerin bazıları benim yazılarımda da görülür. Ve elbette bu bir rastlantı değildir. Yalnızca Godard'la aynı sanatsal ve siyasi konjonktürde çalıştığım için değil, doğrudan doğruya kendi kuramsal konumumun büyük bir bölümünü Godard'ın filmlerinde ortaya attığı konuları inceleme süreci içinde geliştirdiğim için böylesi bir yakınlık söz konusudur.

---

[1] *Cahiers du Cinéma*'nın editörleri tarafından yazılan "John Ford's *Young Mr. Lincoln* [John Ford'un *Genç Bay Lincoln*'ü]" başlıklı kolektif metin ilk olarak *Cahiers du Cinéma*, no. 223 (Ağustos 1970), 29-47'de yayımlandı; Helene Lackner ve Diana Matias tarafından yapılan İngilizce çevirisi ise *Screen*, c. XIII, no. 3 (Sonbahar 1972), 5-44'te yayımlandı.

[2] Charles Eckert, "The Anatomy of a Proletarian Film: Warner's *A Marked Woman* [Bir Proleter Filminin Anatomisi: Warner'ın *Damgalı Kadın*'ı]," *Film Quarterly*, c. XVII, no. 2 (Kış 1973-74), 10-24.

Okuyucu bu radikal gelişmeleri *Sinema ve Devrim*'in Godard'ın filmlerini inceleyen bölümlerinde çok net bir biçimde görecektir. Bu nedenle *Çinli Kız* ve *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* ile *Amerikan Malı* ve *Hafta Sonu* üzerine olan bölümlerde kuramla açıkça değil, daha çok üstü kapalı bir biçimde ilgilenilmiştir. Ve daha sonraki bölümlerde, bütün yazılarımın temelini oluşturan Marksist ideoloji kuramı daha açık ve bilinçli olarak politik bir biçimde yavaş yavaş önplana çıkmaktadır.

Bilmenin Tadı üzerine olan bölümün "*Critique* [eleştiri]" adlı kısmı ile aynı bölümün "*Auto-Critique du Critique* [eleştirinin özeleştirisi]" adlı kısmı arasında açık bir kopma vardır. Kimi yönlerden burada bir "epistemolojik kopuş"un olduğundan söz edilebilir. (Bu kesinlikle kişisel bir nedene bağlayacağınız türden bir kopuş değildir: kuşkusuz benim o dönemde Althusser'i okuyuşum[3] ve dolaylı olarak da Godard ve Gorin'in kendi filmlerini açıkça etkileyen Althusser'i okuyuşları sonucu böylesi bir kopuş ortaya çıkmıştır.) Ne olursa olsun burada kuramsal olarak ilgilenilen şey bilgi anlayışımızın epistemolojik temelleridir. Ve film konusunda bizi ilgilendiren şey ise, sinemanın bilgiyi anlatma ya da üretme tarzının epistemolojik temelleridir.

Felsefi konular karmaşıktır. Ancak daha basit ifade edersek, Althusser, Marx'ın *Das Kapital*'de bilginin *üretim pratiğinin* öne çıkarıldığı yeni ve bilimsel olarak daha geçerli bir bilgi anlayışını bulduğunu kabul eder. Bu materyalist bilgi kuramı, ampiristlerin özne/nesne ayrımını ve bilgiyi kolayca kopuk, edilgen ve tamamen zihinsel (idealist) bir âleme havale ettikleri *tefekkür* eğilimini reddeder. Daha anlaşılır hale getirirsek, Hegel'in baş aşağı duran idealist diyalektiğini yeniden ayakları üstüne oturtan Marx, bilginin düşünen bir öznenin nesneler üzerine tefekkürü sonucu "bulunmadığını," daha çok erkekler, kadınlar ve şeyler arasındaki maddi karşılıklı etkileşim *pratiği* içinde *üretildiğini* öne sürer.

Julia Kristeva'nın Fransız Marksist sinema kuramının nüfuzlu dergisi *Cinéthique*'de belirttiği gibi;

---

[3] Louis Althusser, *Pour Marx* (Paris: Maspero, Collection: "Théorie," 1969) – *For Marx*, çev. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1970) – *Marx İçin*, çev. Işık Ergüden (İstanbul: İthaki Yayınları, 2002).

Louis Althusser, *Lire le Capital*, 2 cilt (Paris: Maspero, 1965 ve gözden geçirilmiş ikinci baskı 1969) – *Reading Capital*, çev. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1970) – *Kapital'i Okumak*, çev. Celal A. Kanat (İstanbul: Belge Yayınları, 1995).

Louis Althusser, *"Lenin and Philosophy" and Other Essays*, çev. Ben Brewster (New York ve Londra: Monthly Review Press, 1971) – *Lenin ve Felsefe*, çev. B. Aksoy, E. Tupar, M. Belge (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004).

> Pratik böylece ... özne ile nesne, duyu ile madde arasındaki karşıtlığın (özdeşlik ve/ya farklılığın) alanı olur. Pratik bu nedenle özne (ve böylece onun "anlamlama sistemleri") ile onun dış görünümü ya da isterseniz, negatifi arasındaki ilişkiyi altüst eden bir dayanak noktasıdır. Pratikte (öznenin pratiğinde, yani bir anlamlama pratiğinde) hali hazırda verili olmayan nesne yoktur; ama aynı zamanda, öznenin negatifi olarak nesne içinde pratik tarafından yeniden kurulmamış, düzenlenmemiş özne de yoktur.[4]

Godard ve Gorin gibi sinemacıların epistemolojiye yönelik bir ilgi geliştirmesi film ile "gerçeklik" arasındaki ilişkileri anlayışımızda kimi önemli değişimlerin gerçekleşmesini gerektirmiştir. Ve bununla beraber bir film ile izleyicisi arasındaki ilişkilerde de kimi önemli değişimlerin gerçekleşmesi gerekmiştir. André Bazin'in filmin herhangi bir biçimde gerçekliğin temel, aşkın "hakikat"ini "ifşa etme" anlayışını yanılsama (ideolojinin etkisi altında olan bir yanılsama) olarak reddeden Godard ve Gorin açıkça sinemacıların *pratiği* ve *çalışmasının* yalnızca bir film üretmek değil, aynı zamanda gerçeklik üzerine *anlamlar* üretmek olduğunu kabul etmişlerdir. Dahası "gerçekliğin" kendisini erkekler, kadınlar ve şeylerle olan *toplumsal pratiğimiz* içinde *ürettiğimiz* anlamlardan ayrı olarak hiçbir anlam taşımayan bir şey olarak anlamışlardır. Dolayısıyla bir film yapmak –ve benzer bir şekilde bir film izlemek– anlam üretme yollarıdır: bunlar *anlamlandırma pratikleridir*. Ve "hakikat"in kendisi artık şeylere ve varlıklara içkin olarak, sanki orada (Tanrı'nın inayeti gibi) "ifşa edilmeyi" bekleyerek yatıyor biçiminde anlaşılamaz; "hakikat" nihayetinde *toplumsal pratik* içinde *ürettiğimiz* anlamlar ve maddi dönüşümlerden başka bir şey değildir.

Elbette bu yalnızca ilgi alanımız sinema olduğunda doğrudur; epistemolojik bir kopuş, izleyici *Bilmenin Tadı*'nı gerçekten anlamaya başladığında gerçekleşir. Bu filminde Godard bizzat (o dönemde hâlâ tek başına film yapıyordu) Althusser'in ortaya attığı epistemolojik sorunları araştırmaya, sistemden kopuştan daha fazlasını ifade eden (ve açıkça aynı zamanda bizzat böylesi bir kopuş olan) *coupure*'ü [kopma] sinema dilinde ifade etmeye ve bilgi üretimine yeni, epistemolojik olarak geçerli sinemasal yaklaşımın ABC'sini oluşturmaya çalıştı.

Bu muhakkak zor bir görevdir ve *Bilmenin Tadı*'nda bile temeli oluşturan kuram açık olmaktan ziyade örtüktür. Ve Godard'ın bir sonraki filmi olan *Bir Artı Bir*'deki durum da açıkça böyledir. Godard'ın kendi kopuşunu gösteren bu geçiş dönemi filmlerini anlaşılması çıldırtıcı düzeyde zor filmler haline getiren şey (çünkü bu

---

[4] Julia Kristeva, "Cinéma: Pratique analytique, pratique révolutionnaire [Sinema: Analitik Pratik, Devrimci Pratik]," *Cinéthique*, no. 9/10, s. 73; İngilizceye çeviren James MacBean.

filmleri izleyicinin seyirlik olarak kabul edebileceği çok az şey içerir) kesinlikle kuramın hâlâ çok da açık olmayan karakteridir.

Ancak kuramsal açıklığın, sanat eleştirisinde olduğu kadar sanatın kendisinde de büyük bir değer olduğunu önerdiğimizi düşünmeyin. Nitekim Brecht bile sanatını aşırı açıklığa karşı korumuştu. Ve son dönem filmlerindeki giderek artan kuramsal açıklık konusunu Gorin ve Godard'a sorduğumda Jean-Pierre gülerek beni "bu filmlerin en açık olanı *İtalya'da Mücadele*'ydi ve kuşkusuz bu en kötü filmimizdi" diyerek yanıtladı. Ve Jean-Luc'ün yorumu ise şöyleydi: "Niçin açık olsun ki! Bu yalnızca Tanrıyı oynamak olur."

Ne olursa olsun "kuramsal açıklık"a ilişkin bir başka fetiş yaratmaktan kaçınalım. Film eleştirisinde bile, film eleştirisi diye geçinen, ama sadece gazetelerdeki değerlendirme yazıları olan metinlerdeki kuramsal temellerden yoksunluğa aşırı tepki vermeyelim, çünkü eğer verirsek, kuramsal konuları daha yararlı, üretken bir tarzda ortaya koymamıza yardımcı olan az sayıdaki filmi bile eleştirel olarak gözden geçirmeye asla zaman ayıramayabileceğimiz bir kuramsal açıklık fetişi yaratma tehlikesi içine gireriz.

Örneğin Godard'ın "kopuş öncesi" sineması ele alındığında, bu durumun o dönemin bütün filmlerinde, özellikle de *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*, *Amerikan Malı*, *Çinli Kız* ve *Hafta Sonu*'nda –kuramsal olarak açık olmaktan çok örtük olsalar da– fazlasıyla kullanışlı olduğunu düşünüyorum. Epistemolojik kopuşlar bir yana, sanatçının toplumdaki rolünün son derece sağduyulu bir özeleştirel keşfi olan *Çinli Kız*'ı takdir etmekten vazgeçmedim. Çünkü bana öyle geliyor ki, siyasi bağlılığını yalnızca basın toplantılarında ya da yardım toplama nutuklarında tarafını belirterek değil, Walter Benjamin'in ("Üretici Olarak Sanatçı"da) belirttiği gibi tam olarak tarafının olduğu yerde, *çalıştığı*, gerçekten bir şeyler *ürettiği* yerde yaşama geçirme arayışındaki sanatçı için asıl sorun bu olmalıdır.[Ψ] Godard'ın daha *Çinli Kız*'ı yaptığı zamanlarda bile (bu filmin Fransa'daki 1968 "Mayıs Olayları"ndan *önce* yapıldığını unutmamak gerek) siyasi mücadelenin parçası olma arayışındaki bir sanatçı olarak –siyasi mücadeleyi *eserine* taşıma arayışındaki bir *sanatçı* olarak– kendi konumunun

---

[Ψ] Yazarın bu cümledeki *"his or her political commitment"* ifadesinde verdiği bir uyarı notu vardır. Türkçe için dilbilgisel karşılığı olmayan bu notu, cinsiyet ayrımcılığı duyarlılığı bakımından önemli olduğunu düşündüğümüz için aynen alıntılıyoruz –en. "Bu kitap boyunca o, onun, ona gibi eril zamirleri, cinsiyete dair bir anlam verecek şekilde kullanmaktan kaçınmaya çalıştım. İlerleyen sayfalarda, tamamen dilsel alışkanlıklardan dolayı bu dikkat dağılırsa, bu kullanımlara kadınları dışlayacak bir anlam yüklemediğimi şimdiden belirtmek isterim."

sorumluluklarını ve sınırlarını ya da daha yerinde bir ifadeyle *çelişkilerini* kabul ettiği açıktı.

Daha da ötesi Fransa'daki Mayıs Olayları ve ABD'deki bizim "olaylarımız" patlak verdiğinde özellikle heyecan verici olan öğrencilerin, sanatçıların ve entelektüellerin de, ideolojisi bütün toplumsal ilişkilere nüfuz eden ve hepimizi –Godard'ın *Amerikan Malı* ve *Hafta Sonu*'nda tüm çirkinliğiyle gösterdiği gibi– *la société du spectacle*'ın [temaşa (seyir) toplumu] edilgen tüketicilerine, "tek-boyutlu insanlarına" indirgemekle tehdit eden bir burjuva kapitalist sistem tarafından, kendi sınırlı protesto yollarıyla bile olsa, tıpkı mavi yakalı işçiler gibi, ayrım gözetmeksizin sömürülmelerini, yabancılaşmalarını ve asimile edilmelerini en sonunda kavrayıp bu duruma isyan etmeye başlamalarıydı.

Benim için film eleştirisi yazmak, hâkim sınıfın ideolojisiyle sinemada işlediği yerde ve zamanda savaşmak ve sınıf mücadelesini yazılarıma taşımak anlamına gelmiştir. Walter Benjamin'in (yine "*Üretici Olarak Yazar*"da belirttiği gibi) "entelektüellerin sınıf mücadelesindeki yeri, üretim sürecindeki konumları uyarınca saptananın dışında başka bir şey uyarınca saptanamaz ya da daha iyi ifade etmek gerekirse seçilemez."

Daha yalın bir şekilde ifade edersek, çokça dile getirilen "sınıf mücadelesini kendi yaşamınıza taşıyın" ifadesi, herkesin hemen bir fabrika işçisi olması gerektiği anlamına gelmez; ama herkes durup bir etrafına bakmalı ve erkeklerle, kadınlarla ve şeylerle olan gündelik ilişkilerinde bazen açık, ancak çoğunlukla gizli olarak işleyen sınıf mücadelesini analiz etmelidir. Ve elbette bu analize bir kez girişildiğinde tercih yapma zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız. İlk soru basitçe şudur: Sömürücülerin ve baskıcıların tarafını mı tutacağız, yoksa devrimci özgürlük mücadelesine mi katılacağız? İkinci soru ise daha zordur: Peki devrimci özgürlük mücadelesinin başarısı için ne yapacağız?

Elinizdeki kitap, benim devrimci özgürlük mücadelesine kendimi adamam ve mücadelenin bütün cepheler, hatta film eleştirisine bile taşınmasının gerekliliğine dair artan inancımla şekillenmiştir. Godard'ın filmlerine dair anlayışımı geliştirirken ve *Fırınların Saati, Buz, WR: Organizmanın Gizleri* ve *İşçi Sınıfı Cennete Gider* gibi devrimci özgürlük ihtiyacını ve potansiyelini sorgulayan diğer filmlerle karşılaştığımda daha fazla anladım ki, kitap raflarına yalnızca bir diğer "auteur" incelemesi eklemekten daha yararlı ve acil görevler vardı ve yazılarımın üzerine yoğunlaştığı bahis, tek başına Godard değil (ve artık Godard da zaten tek başına değil), *sinema ve devrimdi.*

Bununla birlikte sinema ve devrimci özgürlük mücadelesi arasındaki ilişkileri incelerken, çoğu yerde, sınırları belirlemenin ve "devrimci film" adı verilebilecek yeni bir film türünün özelliklerini tanımlamanın ve sınırlarını saptamanın baştan çıkarıcılığına da çoğunlukla bilerek direndim. Filmleri böylesi bir biçimde sınıflamak bana özellikle anlamlı görünmüyor. Ve belirli bir film ile onun ideolojik konumu arasındaki ilişkileri keşfetme görevi bana sinema tarihine yeni bir başlık kazandırmak için uğraşmaktan çok daha yararlı ve acil bir görev gibi görünüyor.

Bu nedenle bu kitapta incelenen filmler, Solanas'ın *Fırınların Saati* ile Godard'ın *İngiliz Sesleri* gibi (ki iki film de herkesin kesinlikle "devrimci filmler" listesinde görmeyi umacağı filmlerdir) açıkça militan filmlerden, (benim için sinema ile devrim arasındaki kimi ilişkileri keşfediyor gibi görünse de devrimci filmler olarak sınıflandırılması hayli zor olan) Rossellini'nin *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi* ile Marcel Ophuls'ün *Keder ve Acıma*'sı gibi filmlere kadar çeşitlilik gösteriyor.

Öte yandan Rossellini'nin *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi*'nde tarihin materyalist bir analizini geliştirmesi ile Ophuls'ün *Keder ve Acıma*'da Fransa'daki politik tutumların sınıfsal analizini yapmasındaki içgörü zenginliğinin özellikle bu filmlerin devrimci bilincin yükseltilmesinde, [yönetmenliğini Gillo Pontecorvo'nun yaptığı] *Cezayir Savaşı* [*La Battaglia d'Algeri – The Battle of Algiers*, 1965] ve *İsyan* [*Queimada! – Burn! – Yan!*, 1968] ya da [yönetmenliğini Costa-Gavras'ın yaptığı] *Sıkıyönetim* [*État de siège – State of Siege*, 1973] gibi filmlerden çok daha verimli olduğunu öne sürüyorum. Bu filmler hâkim sınıfın iktidarını ve ayrıcalıklarını sürdürmede kullandığı paramiliter mekanizmalar üzerine güçlü bir devrimci baskı yaratmanın yanı sıra devrimci amaç için duygusal destek ve sempati kazandırmada da yararlı olmuşlardır. Ama *Cezayir Savaşı*, *İsyan* ve *Sıkıyönetim* (ki onları bu tür filmlerin sadece en iyi örneklerini saymak adına andık) ne yazık ki duygusal düzeyin ötesine fazla geçememiştir ve halk kitlelerinin en haksız ve alçakça amaçları desteklemesi için sinemanın duygusal etkisinin nasıl korkunç düzeyde kolayca kullanılabildiğini Leni Riefenstahl'in *Azmin Zaferi*'nde [*Triumph des Willens – Triumph of the Will*, 1935] zaten görmüştük.

Eğer devrim gerçekten özgürleştirici olacaksa, baskılanmış olanın yalnızca duygusal intikamından çok daha fazlası olmalıdır. Ve eğer bir sinemacının devrimci özgürleşmeye kendini adaması, baskılanmış olanla yalnızca duygusal özdeşleşmeden ibaret değilse, o zaman sinemacının sinemasal pratiği seyirciye kendisini, seyircinin perdedeki karakterlerle *özdeşleşme* eğilimini duygusal olarak manipüle etmeye bel bağlayan bir biçim yerine, onun ussal ya da duygusal *bütün* insani yetilerinin ortaya çıkmasına yardımcı olan bir yolla sunmalıdır.

Sonuç olarak bana göre, sinema ile devrim arasındaki ilişkileri incelemek, her şey bir yana, sunı olarak biçim ile içeriği birbirinden ayırıp daha sonra da belirli bir filmi basitçe ya hâkim kapitalist burjuvazinin ya da proletarya ve Üçüncü Dünyanın özgürlükçü güçlerinin safını tuttuğu şeklinde sınıflandırarak içeriğe öncelik vermek demek *değildir*. Aksine ister tek tek filmler üzerine yazarken isterse (*Sinema ve Devrim*'in Üçüncü Kısmında olduğu gibi) film eleştirisinin kuramsal temellerini incelerken olsun, sinemacıların (ya da kuramcıların) politik *temaları* seçme ve işlemesinde (ya da dışarıda bırakmasında) olduğu kadar, selüloit üzerindeki sesler ve görüntüler arasındaki ilişkilerde de ortaya konan *sinema ile ideoloji arasındaki bütün bir ilişkiler silsilesine* yoğunlaşmayı gerekli buldum.

BİRİNCİ KISIM

GODARD/GORIN:

SANATIN TOPLUMDAKİ İŞLEVİNİ YENİDEN DÜŞÜNMEK

1. *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* ile *Çinli Kız*'da Politika ve Şiir

"Sözcükler, sözcükler, sözcükler..." Polonius'un ne okuduğunu sorması üzerine Hamlet'in verdiği bu yanıt, belki de Jean-Luc Godard'ın bu iki filminin neden müteşekkil olduğu üzerine bir soru sorulduğunda insanın verebileceği en uygun yanıttır, çünkü sinema hiçbir zaman *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* ve *Çinli Kız*'daki kadar sözcüklerle yüklü olmamıştır. Ancak Hamlet gibi Godard'ın deliliğinde de bir yöntem vardır. Ve ne olursa olsun sözcükler, çıldırtıcasına kışkırtıcı olan bu iki filmde olduğu kadar zahmetli bir irdeleme ve böylesine müthiş bir *anlam* arayışı için nadiren kullanılmıştır.

Ancak *İki-Üç Şey* özel olarak çıldırtıcıdır, çünkü ilk olarak anlatı genel olarak güçlükle duyulabilen bir fısıltıyla (film ve yapılışı üzerine sürekli yorum yapan Godard'ın bizzat kendisi tarafından) anlatılır. İkincisi yorumların tümü ve diyalogun büyük bölümü 'kameranın görüntü alanı dışında' ya da kameradan uzakta söylenir, böylece dudak okumaya başvurmamız da imkânsızlaşır. Ve üçüncüsü yorum ve diyalog sistematik bir biçimde inşaat makinelerinin, alçaktan uçan jetlerin, tilt makinelerinin, elektrikli aletlerin, dev kamyonların, geçmekte olan otomobillerin vs gürültüsüyle bastırılır ve genellikle boğulur. Sonuç olarak *İki-Üç Şey*'in "seyirci-dinleyicisi" her an iki-üç sözcüğü yakalamaya, akmakta olan sözcük selinin ardına düşmemeye çabalarken, sözcükleri özümsemeye ve az önce söylenmiş olan şeyin *anlamını* oluşturmaya çalışmak zorundadır.

Bununla birlikte sözcükler ve gürültü dalgasının içinde boğulmama çabası, aslında tam olarak *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*'in gerçekte ne hakkında olduğunu açıklar. Godard'ın Paris (yani filmin adındaki "*elle* [o]") hakkında bildiği "iki-şey"den biri kesin olarak bir bireyin kent ortamında bir an için bile huzur ve sükûnet bulamadığıdır. Dahası seyirci-dinleyiciye –diğer şeylerin yanı sıra gürültüyle– bizi kendi düşüncelerimizden ve başkalarından ayıran bu yabancılaşmayı yaşatarak Godard izleyicinin zihninde etki bırakmak için düşünülebilecek en iyi yoldan mesajını ulaştırmayı başarır, çünkü seyirci-dinleyici bu filmin akışı boyunca (kişi filmden önce farkına varmamışsa bile) içinde yaşadığımız modern toplumda en tahammül edilemez olanın bu aralıksız gürültü olduğunu anlar.

Yeri gelmişken belirtilmelidir ki, *İki-Üç Şey*'de Godard'ın ses kuşağını manipüle etme biçimi onun adına hiç de yeni ve radikal bir dönüşüm değildir. Her zaman (en azından *Kadın Kadındır*'dan [*Une Femme est une Femme* – 1961] bu yana) doğal sesin

kaydına sıkça başvurmakla birlikte, Godard aynı zamanda ham malzemenin değişik yoğunluk düzeylerine sahip "ses-blokları" diyebileceğimiz yapılar içinde farklı biçimlerde düzenlenmesi ya da bir araya getirilmesi üzerine de bolca deney yapmıştır. Örneğin *Kadın Kadındır*'da stüdyoda kaydedilmiş diyalog, doğal ses üzerine kaydedilmiş diyalog, müzik parçaları, baştan sona şarkılar, müziğin üzerine diyalog, sessizlik gibi çok farklı ses olanaklarından ses-blokları bir araya getirilmiş ve özellikle de *Çete Dışında*'da [*Bande à part*, 1964] ses kuşağı artık görsel imgenin harmonik tamamlayıcısı olmaktan ziyade, görsel imgenin işitsel kontrpuanı olmuştur.



Ona Dair Bildiğim İki-Uç Şey: anlamlar denizinde başıboş ... tecrit edilmiş

Kontrpuana dayalı bu düzenleme biçimi *İki-Üç Şey*'de daha da geliştirilir. Bu filmde Godard'ın izleyiciyi edilgen konumdan çıkarmaya yönelik ısrarlı zorlaması, görünüşte ilişkisiz, başrol oyuncusunun sözleriyle, "bizi dilin kendisinden şüphe etmeye yönelt[en] ve gerçek olanı hayali olandan ayırmamıza yardım etmek yerine gerçek olanı boğarken bizi de anlamlarla nefessiz bırak[an]" imgelerin ve seslerin – hem işitsel hem de görsel olan *göstergelerin*– aman vermeyen seli içinde gerçekleştirilir. Kısacası Godard *İki-Üç Şey*'de, Batı uygarlığındaki bizlerin bir anlamlar denizinde başıboş durumda bulunduğumuzu, kendi göstergelerimizin kurbanları olduğumuzu, tek kaçış yolunun ise ya batmak ya da yüzmek, yani ya *anlamsızlık* içinde boğulmak ya da *anlam* için mücadele etmek olduğunu hem söyler hem de gösterir.

O halde anlam mücadelesindeki ana sorunlardan biri dayanabilme sorunudur. Filmin başında muhtemelen herkes (ya da en azından biraz Fransızca bilen herkes) sözcükleri duymaya ve ne dendiğini özümsemeye *çalışacaktır*, ama yalnızca ara sıra beliren ve çok kısa süren "dinlenme boşluklarıyla" (Beethoven'ın yaylı çalgılar için yaptığı son besteden kulağımıza çalınan pasajlar ve bir ya da iki kez hissedilen tatlı bir sessizliğin değerli anları) geçen bir buçuk saatin sonunda kesintisiz gürültünün içinden sözcükleri, anlamsızlıktan anlamı ayırt etme mücadelesi içinde olan izleyicilerin bir bölümünün er ya da geç yorulup halsiz düşmesi, çileden çıkması ve gerçekten yaşandığı gibi filmi terk etmesi kaçınılmazdır.



Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey: gündelik hayattaki fahişelik [para karşılığı kendini satma]

İnsan çoğunlukla anlaşılmaz haldeki diyalogu ve yorumu görmezden gelmeye ve yalnızca görsel imgedeki anlamı arama isteğine kapılabilir, ama belki de izleyici bu filmin bağlamında gürültünün nasıl anlam oluşturduğunu –bu filmdeki gürültünün anlamı engellemeyip tersine anlamı oluşturmanın bir aracı olduğunu– kavramaya başladığında, film bir bütün olarak ilk bakışta aldatıcı bir biçimde anlamsıza benzeyen sersemletici karmaşasından sıyrılmaya başlayabilir. Modern kent toplumunun sersemletici karmaşasıyla yüzleşme ve ona dair iki-üç şey öğrenme eylemi Godard'ın kendi kendine üstlendiği çok kolay bir görev değildir: o halde bizden de bu filmin karmaşık yapısıyla yüzleşirken aynı zamanda sinemaya dair iki-üç şey öğrenmeyi denememizin istenmesi çok mu?



Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey: para bağlantısı ... iki ucu buluşturur

Toplum ile toplumun nasıl işlediğine ve aynı zamanda sanat ile sanatın nasıl işlediğine dair bu çifte analiz eylemi tam olarak *İki-Üç Şey*'in çifte eylemidir. Godard bu filmde sosyolog olarak modern kentin "toplumsal patolojisini" ve aynı zamanda da sinemacı olarak toplumsal analizi sanatın içine aktarmanın sinemasal araçlarını tetkik eder. Dahası *İki-Üç Şey*'in fısıltı gibi duyulan yorumlarında (*Vietnam'dan Uzakta*'da [*Loin du Viet-Nam – Far From Vietnam*, 1967] yapacağı gibi) bunların doğru imgeler, doğru sesler olup olmadığı, bakış açısının çok yakından mı yoksa çok uzaktan mı olduğu konusunda hem sosyolog hem de sinemacı olarak kendini sorguladığına kulak misafiri oluruz. Kısacası *İki-Üç Şey*'de her şey sorgulanır: de Gaulle-

cü neo-kapitalizmin genel acımasızlığı, modern kentlerde yaşayanların şu ya da bu biçimde fahişeliği [para karşılığında kendilerini satmaları]; Amerika'nın Vietnam'a emperyalist saldırısı; ucuz romanların istila ettiği bir toplumda kültürün parçalanarak asimile olması; modern yaşamın bin bir türlü hoşlukları (radyolar, güzellik salonları, köpüklü deterjanlar, son moda giysiler ve Fransızların %70'inin hâlâ kullanamadığı modern banyo tesisatları): sinema anlayışı da dahil olmak üzere (belki de özellikle onu da içerecek biçimde) *her şey* sorgulanır.

Godard açıktır ki hem sanatta hem de toplumda bir devrim ister ve toplumun devrimine, sinemada sanatın devrimini başlatarak katkıda bulunmayı umar. Sanattaki ve toplumdaki çifte eylem budur. Godard'ın "iki cephede birden mücadele etme"[5] ihtiyacından söz ederken savunduğu şey budur – ondördüncü filmi *Çinli Kız*'da tam olarak geliştirdiği görülen bir fikir.

Godard sıklıkla sanatı, bugün Batı uygarlığında yaşandığını gördüğü toplumsal devrimde merkezi bir rol oynayan çok ciddi bir mesele olarak gördüğünü belirtmiştir. Daha da ötesi Godard'ın sanatı (tıpkı Gide'in *Kalpazanlar*'ı [*Les fauxmonnayeurs*, 1926], ya da Hamlet'in kral için sahnelediği oyun içinde oyun gibi) kurmaca ile gerçeğin en huzursuz edici karışımından son derece ihtiyatlı bir biçimde inşa edilmiştir ve *Çinli Kız*'da baskın olan ve sık tekrarlanan fikirlerden biri, Hamletvari bir önesürümdür: "sanat gerçekliğin yansıması değil, yansımanın gerçekliğidir." Gerçekten de Godard'ın aşırı açık içgözleminde, bir durumu anlama ve aynı zamanda bu duruma yönelik eylem geliştirme ve onu etkileme yönündeki yoğun arzusunda, çevresindeki toplumsal ve siyasi yaşama kendini adamaya yönelik samimi arzusunda ve bu yaşamla arasında ironik bir mesafeyi korumaya, sözcüklerle oynamaya, cinasa, taklide ve jeste yönelik estetik eğiliminde oldukça Hamletvari yönler vardır. Ancak Hamlet toplumsal bağlılık ile estetik mesafeyi birbirine zıt şeyler ve bunlar arasında tereddütle gidip gelmeyi etkin bir yaşama uymayan bir tavır olarak görürken, Godard bu ikilemi tutumlardan herhangi birini bertaraf ederek değil, *Çinli Kız* gibi bir sanat yapıtının yaratımında her ikisini de kıskançlıkla koruyarak çözme peşindedir. *Çinli Kız* aynı anda hem içtenlik ve hoşgörüyle toplumsal devrime kendini adar hem de Godard'ın ve biz izleyicilerin hoşgörebileceği ve muhtemelen özdeşleşebileceği kahramanları ve onların politik duruşlarının zaman zaman çocuksu ve tehlikeli aşırılıklarını tanımlarken coşkulu bir biçimde ironiktir. *Çinli Kız* Godard'ın bütün filmleri gibi kendi özeleştirisini bizzat kendinde içerir:

---

[5] *Cahiers du Cinéma*, no. 194 (Ekim 1967), 13-26, 66-70; bu aynı zamanda D.C.D. tarafından İngilizce'ye çevrilmiş ve *Film Quarterly*, c. XXI, no. 2 (Kış 1968-69), s. 20-35'te yayımlanmıştır.

hem toplumsal düşünce hem de toplumsal düşüncenin eleştirisidir; hem sanattır hem de sanatın eleştirisidir. Karşılaştığı sanat yapıtını ve bu yapıtın politikalarını tek bir açıdan –ciddi ya da eğlenceli, lehte ya da aleyhte, trajedi ya da komedi biçiminde– görmeye alışkın bir izleyici için *Çinli Kız* gerçekten kafa karıştırıcı olmalıdır; ancak bazı izleyicilerin yaptığı gibi bu filmi –neşe dolu bir muziplik ya da aşırı militanlık, her şeye kayıtsızlık ya da sert propaganda, estetik düşkünlüğü ya da sanat olmayan didaktizm gibi– şu ya da bu kategoriye indirgemek ciddi bir hata olurdu. Artık öğrenilmelidir ki, Godard öyle kolayca açıklanamaz ve çelişkilerle dolu olduğu çok iyi bilinen üslubunu, aslında görünen karşıtlıklar arasında dinamik bir denge sağlama becerisi olarak düşünülürse daha iyi anlaşılabilir.



Çinli Kız: Başlangıçta Sözcük vardı.

Godard birçok yönden kendi görevini keşfetmiş bir Hamlet'tir: o oyun yazarı olarak Hamlet'tir, sanatçı olarak Hamlet'tir. Godard'ın bu dinamik dengeyi tesis ve muhafaza etmesini sağlayan şey sanattır ve öte yandan onun görünüşteki karmaşa arasında böylesine bir uyuma ulaşabilmesini sağlayan yoğun arzusu onu kaçınılmaz bir biçimde sanata getirir. Godard'ın *İki-Üç Şey*'de ifade ettiği gibi, insanlar ve şeylerin uyumlu bir ilişki içinde oldukları –hem siyasi hem de şiirsel bir hedef olan– yeni bir dünyaya ulaşma hedefi, her durumda yazar-ressam Godard'ın, sanatçı Godard'ın dışavuruma yönelik tutkusunu açıklar. Hamlet de sanat ve siyasetin birbirine hizmet ettiğini, sanatın toplumun bilinci için bir tuzak olabileceğini biliyordu, ama Hamlet'in yalnızca bir oyun sahnelediği ve ondan sonra sanatın aracılığı olmaksızın yaşamla "doğrudan" ilgilendiğine dikkat edilmelidir, buna karşılık Godard oyun üstüne oyun sahneler ve sanatla ilgilenerek yaşamla ilgilenir.

Çinli Kız'da sanat ile yaşam, gerçeklik ile gerçekliğin yansıması arasındaki karşılıklı etkileşim –ve daha da önemlisi bunların kaçınılmaz bir biçimde birbirine bağımlı ve üst üste olması– filmin başındaki unutulmaz sekansta dramatik bir biçimde ifade edilir. Genç oyuncu Guillaume (Jean-Pierre Léaud) prova ettiği bir metinden oldukça geleneksel bir tarzda birkaç satırı okumaya başlar, sonra kısa bir süre durur, sırıtır ve izleyicinin duymadığı bir soruyu (burada da fısıldayan Godard'dır) "evet ben bir oyuncuyum" diye yanıtlar ve kendini toplumsal devrime adamış bir oyuncunun ikilemi üzerine hazırlıksız bir monologa başlar. Ancak bu sahnenin sonunda Guillaume, sadece kamera önünde oynayan bir oyuncu olduğu için izleyicinin, söylediklerini ciddiye almama eğiliminde olmamak gibi bir tuzağa düşmemesi gerektiğini şiddetle belirtir ve içten olduğunda ısrar eder. Tam bu sırada Guillaume'un konuşmasını filme almakta olan ve ardından da o an izlemekte olduğumuz film için oyuncu Jean-Pierre Léaud'u filme alma eylemi içindeki kendisini filme alan kameraman (Raoul Coutard) bize gösterilir. Godard'ın kullandığı bu karmaşık yöntem biraz Pirandellocu gerçeklik ve yanılsama karmaşasını akla getirse de, daha çok Brechtyen paradoksu vurgular. Bu paradoks, filmin-içindeki-filmin, filmin kendisi gibi, yalnızca bir sanat yapıtı olarak değil, aynı zamanda bütün sanatlar gibi, sanatsal biçim içinde sundukları düşüncelere içtenlikle bağlı olabilecek gerçek insanlarca yapılan bir etkinlik olarak görülmesi gerektiğidir. Godard'ın Berkeley'de izleyicilerden gelen soruları yanıtlarken söylediği gibi, Guillaume devrime kendini adamış ve devrimci filmlerde ve tiyatroda devrimci bir tarzda *oyunculuk yaparak* devrime katkıda bulunmak isteyen bir oyuncudur. Bu anlamda Guillaume'un Marksist-Leninist hücre içindeki etkinliği yalnızca *ikincil* bir etkinlik

değil, içinde bir oyuncu olarak pratik sergilediği kendini adadığı sanatın *doğal sonucu* olan bir etkinliktir. Kısacası Guillaume devrim için oyunculuk yapan devrimci bir oyuncudur; bu da Godard'ın "iki cephede birden mücadele"yi savunurken ne demek istediğini fazlasıyla açıklamaktadır.



Çinli Kız: küçük bir devrimci okuma temrini

Godard, *Cahiers*'de yayımlanan bir mülakatta, kendi mütevazı tarzı içinde, "Hollywood-Cinecittà-Mosfilm-Pinewood vs'nin devasa imparatorluğunun kalbinde iki-üç daha fazla Vietnam yaratma imkânı ve estetik olduğu kadar ekonomik olarak da –yani iki cephede birden mücadele ederek– kardeş, yoldaş ve arkadaş olan ulusal ve özgür sinemalar yaratmakla" ilgilendiğini söylemiştir. Bu ve buna benzer ifadelerden, Jean-Pierre Léaud'un *Çinli Kız*'daki devrim için oyunculuk yapan devrimci oyuncu rolünün, tam anlamıyla, kendini adamış bir sanatçı olarak Godard'ın kendisinin oynayabileceğine inandığı en doğru rol olduğunu anlarız.

Sanatçının özel bir biçimde kendini adamasına ilişkin sorun *Çinli Kız*'da Veronique [Anna Wiazemsky] ile Francis Jeanson'ın bir tren kompartımanında geçen yoğun diyaloglarına tanık olduğumuz sırada yeniden boy gösterir. Jeanson, *Les Temps Modernes*'den Jean-Paul Sartre'ın yakın arkadaşı ve Cezayir ayaklanması sırasında Fransa'nın Cezayir'deki sömürge yönetimine muhalefette olan siyasal eylemin ön saflarında bulunmuş bir aydındı. Jeanson *Çinli Kız*'da kendisini büyük bir istekle, Anna Wiazemsky'nin canlandırdığı hevesli terörist gencin savunduğu devrimci eylemlere muhalefet eden ya da en azından bunları sınırlama arayışında olan bir konu-

ma yerleştirir ve bu onun için paradoksal bir konumdur. Kendisinden daha genç radikaller kuşağına *vis-à-vis* [karşı] kendi konumunun oldukça şiddetli ve gözle görülür bir biçimde rahatsız edici paradoksunu hisseder, ama toplumsal değişim için öncelikle ve her şeyden önemlisi sağlam temellere dayanan büyük bir kitle desteği sağlanması gerektiğini –oldukça sıcak ve içten bir kaygıyla genç öğrencisine– anlatmaya çalışırken samimi ve etkileyicidir. Bu kitle desteği olmaksızın Cezayir krizi sırasındaki kendi devrimci etkinliğinin imkânsız değilse de beyhude olmuş olacağını belirtir; o dönemde taşradaki insanlara devrimci tiyatroyu götürmek için tasarlanan projeye Jeanson'ın dahil olma nedeni de toplumsal değişim için kitlesel destek sağlamaya yönelik bu ihtiyaçtır.

Bir kez daha, devrim için oynayan devrimci oyuncu anlayışı, sanatçının "iki cephede birden mücadele"yi gerçekleştirme tarzı olarak görünür. Ama burada, çağdaş Fransa'da sanatçının oynayabileceğine inandığı tek doğru rolü sunarken bile, aşırı dürüstlüğü, içtenliği ve açıklığı Godard'ı, Jeanson'ın yer aldığı sahnede gördüğümüz gibi, sanatçının konumunun kaçınılmaz bir biçimde belirsiz ve çift anlama gelen bir konum olarak görünebileceğini kabul etmeye zorlar. Çünkü militan eylemciler, sanatçının katkısını yeterince cesur ya da devrimci mücadelede gerçek bir öneme sahip bir katkı olarak asla değerlendirmeyecektir. Ve öte yandan sanatçının kendini adamasının özel biçimi her zaman için en azından bir bencillik imasını içerir, çünkü sanatçı, sanatını devrimci mücadele ile birleştirmeyi isterken, aynı zamanda kendi sanatsal kariyerinin peşinden koşmayı da sürdürür. Bu her iki husus da akılda tutulduğunda Jeanson'ın açık içtenliği ve argümanlarının mükemmelliğine rağmen, küçük tiyatro grubunun onun toplumsal eyleme katılabilmesine ve aynı zamanda da artık yazdığı kitaplara yoğunlaşmakta güçlük çektiği Paris'ten kaçmasına olanak sağladığından söz edişini hiç sıkılmadan, mahcubiyet duymaksızın (ya da her ikisi birden) dinlemekte zorlanmamız anlaşılırdır. "Taşraya giderek" diye açıklar coşkuyla, "bu toplumsal eylemi gerçekleştirebileceğim ve dahası yazmaya devam edeceğim."

Jeanson'ın argümanlarının, her ne kadar doğru olsalar da, Veronique'i terörizmi savunmaktan ve daha sonra da yaşama geçirmekten alıkoymaması şaşırtıcı değildir. Sanatçı kesin olarak "iki cephede birden mücadele" etmekten söz edebilir, çünkü onun için zaten iki cephe vardır: sanat ve toplum. Ama sıradan insanlar (Veronique, Yvonne ya da "revizyonist" olduğu için gruptan kovulan Henri gibileri) için adil olmayan bir dünyaya, özünde çürümüşlüğün olduğu bir dünyaya, şu ya da bu biçimde parçalanması ve daha iyi bir biçimde yeniden düzenlenmesi gereken bir

dünyaya karşı açılabilecek tek bir cephe vardır. Sanatçı kâğıt, tual ya da film üzerinde yeni ve mükemmel bir dünya yaratabilirken (ve belki de başkalarını gerçek yaşamda yeni bir dünya yaratma girişimi yönünde cesaretlendirebilirken), dışarı çıkıp bu yeni dünyayı yaratmaya yönelik çaba gerektiren görev kaçınılmaz olarak sanatın aracılığı olmaksızın yaşamla doğrudan yüzleşen sıradan bireye düşmektedir. Sıradan birey, "kendini adamış sanat"ın örneği tarafından ne kadar cesaretlendirilirse cesaretlendirilsin, bir filmde atılan mermi sanat olabilirken, gerçekte atılan merminin bir insan yaşamına son verebilmesinin yükünü taşımak zorundadır.



Çinli Kız: bir silah olarak sinema

Hamlet'in kralın öldürüldüğü bir sanat yapıtı (oyunun-içindeki-oyun) yaratırken büyük zevk aldığı anımsanacaktır; aynı zamanda bu Hamlet gerçek yaşamda kralı öldürmek için çok geçerli nedenlere sahip olmasına rağmen bunu neredeyse imkânsız olarak görür. Bu duruma sıradan birey çok farklı tepkiler verebilir, ama iki aşırı tepki şöyledir: ya arkasına yaslanıp hiçbir şey yapmayacak ve Hamlet gibi "çığrından çıkmış bir zaman bu. Ey kör talihim benim! Bana düşmez olaydı dünya-

yı düzeltmek" diye yakınacak ya da *Çinli Kız*'daki Veronique gibi dünyayı düzeltmenin ve dışarı çıkıp birilerini vurmanın sonuçlarını kabul edecektir. Berkeley'de, eline hiç bir zaman silah almayacağını itiraf eden Godard, artık olumlu toplumsal reformlar adına silah kullanmayı isteyen ve gerekirse kullananları (Kuzey Vietnamlıları, Regis Debray'ı, Che Guevara'yı ya da Kara Panterler'i) desteklemek zorunluluğunu hissettiğini söylemişti. Godard aynı zamanda onbeş yirmibeş yaş arasındaki gençlere neredeyse tamamen devredilen Kızıl Muhafızlar gençlik hareketinin ortaya çıktığı Çin gibi bir topluma olan hayranlığını ifade etmişti. Godard'ın belirttiği gibi, "bu dünyada, sıfırdan başlama cesareti olan genç insanlara devredildiği takdirde daha iyi olacak birçok şey var"dır.

İki-Üç Şey'in sonunda Juliette'in vardığı sonuç olan sıfırdan başlama anlayışı *Çinli Kız*'da tekrar tekrar ortaya çıkar: Veronique bütün eğitim anlayışının en baştan tekrar düşünülebilmesi için Fransız üniversitelerini kapatmayı, benzer biçimde resim ve tiyatronun sıfırdan düşünülebilmesi için Louvre'u ve Comédie Française'i bombalamayı ister. Guillaume tiyatronun doğasına yönelik araştırmasını "Sıfır Yılının Tiyatrosu" anlayışına yöneltir. Bu anlayış birbirlerini görmelerine izin veren, ama aynı zamanda aralarında bir set oluşturan büyük bir pleksiglas panelin iki yanına vuran iki bireyin (biri mayolu ve yaşlıca, diğeri çıplak ve genç olan iki kadının) çekimiyle sinemasal olarak görselleştirilir – bu belki de iki insan arasında iletişim kurmaya yönelik ilk ilkel sözsüz çabayı anlatan bir imgedir. Dahası sıfırdan başlama anlayışı hem konu hem de biçim açısından *Çinli Kız*'ın bir devridaim filmi olması, bunun bir dairenin çevresindeki hareketin ilerleyişini, daireyi dolaşıp başlangıç noktasına varıncaya dek izleyen bir film olması olgusunda örtük olarak sunulur. Filmin sonunu, başındaki çekimin aynısıyla –eylemcilerin kaldığı dairenin balkonunun çekimi– bitirmeyi talep eden (filmin bitiş çekimini haber veren bir arabaşlığın da ortaya koyduğu gibi) sıkı bir mantıksal düzen vardır.

Aynı noktada başlayıp bitmekle filmin tam bir devridaimi gerçekleştirdiği söylenebilir; ancak filmin başlangıç noktasında bittiğini söylemek, filmin içindeki eylemin hiçbir şeyi başaramadığını söylemek değildir. Aksine daire içindeki eylem, başlangıç noktasına dönmeyi ve sıfırdan başlamayı mümkün kılan şeyin kendisidir. Her ne kadar başlangıç ve bitiş çekimleri aynı balkonun çekimini içerse de, bu planlar filmin anlatısının gelişimi içinde çok farklı eylemleri ve tutumları açığa vurur. Başlangıç çekiminde balkonu parlak kırmızı kepenkleri açılmış biçimde görürüz ve yüksek sesle okuma yapan genç bir adamı (Henri) önce duyar, sonra da görürüz. Daha sonra film ilerledikçe Henri'nin en az gelişim gösteren, Fransız Komü-

nist Partisi'nin çizgisine en katı biçimde bağlı, tutumu sabit kalan karakter olduğu anlaşılır (ve Henri'nin –yine aşırı derecede katı olan grubun diğer üyesi Kirilov'un yanı sıra– sürekli olarak kesmelerden muaf olan sabit çekimlerle filme alınan tek karakter olması dikkate değerdir).

Filmin kapanış çekiminde de aynı balkonu görürüz. Bu balkon o anda –daireyi yaz tatili boyunca kullanması için Veronique'e izin veren ailenin genç kızı tarafından temsil edilen– burjuvazi tarafından deyim yerindeyse yeniden ele geçirilmiştir. Kız dairedeki dağınıklık nedeniyle Veronique'i azarlar ve anne-babası dönmeden önce dairenin temizlenmesi gerektiğini söyler. Sonunda Veronique, "yaptığı her şeyi dikkatle düşünmesi gerektiğini" söyleyen arkadaşı tarafından balkonda yalnız bırakılır. Veronique kırmızı kepenkleri kapatıp balkondan ayrılırken eylemleri üzerine zaten düşünmüş olduğunu ifade eden dile gelmemiş düşüncelerini duyarız. Yazın bitişi üniversiteye dönüş ve yoldaşları ve kendisi için mücadelenin devamı anlamına gelir. Veronique devrimci eylemde büyük bir hamle olduğunu düşündüğü Marksist-Leninist hücreyle yaşadığı yaz etkinliğinin gerçekte "çok uzun olacak bir yürüyüşte yalnızca küçük bir adım olduğunu" anlamıştır – Godard tırnak içindeki cümleyi Chou En-Lai'nin bir konuşmasından almıştır. Bu nedenle Henri'nin mekanik bir biçimde okuma yaptığı balkonda başlayan olaylar dizisi, Veronique'in, yaptıklarının, onbin kez daha uzun olacak bir mücadelede yalnızca bir başlangıç olduğunu fark ettiği aynı balkonda sonlanır. Godard'ın ekrandaki son metinde belirttiği gibi filmdeki olaylar dizisinin "son"u yalnızca "bir başlangıcın sonudur."

Godard her yeni filminde sonun yalnızca "bir başlangıcın sonu" olduğu izlenimini verir. Godard bir sinemacı olarak geliştikçe hem bütün bir Batı uygarlığı anlayışını hem de bütün bir sinema anlayışını daha çok sorgulayacağı açıktır. Godard sık sık (ilk uzun metrajlı filmi) *Serseri Âşıklar*'ı [*À bout de souffle*, 1959] yaptığında filmler üzerine birçok fikri olduğunu, ama şimdi, kendine ait bir düzine filmin ardından filmler hakkında artık hiçbir fikri kalmadığını belirtmiştir. Ancak bu itiraf bir umutsuzluk belirtisi olarak değerlendirilmemelidir; bu daha çok Godard için gerçek bir özgürlüktür. O açıkça her filminde sıfırdan başlamaya isteği ve cesareti olan bir insandır. Hamlet bile tereddütlerine rağmen en sonunda istemeyerek de olsa temiz bir sayfa açmayı ve Danimarka'nın sıfırdan başlayabilmesini sağlar. "Bütün mesele hazır olmakta" diye ilan eder. Godard *Çinli Kız*'ın sonunda hazır görünür.

2. *Amerikan Malı*'nda Politika, Şiir ve Göstergelerin Dili

Jean-Luc Godard'ın özellikle de *Evli Bir Kadın*'dan [*Une Femme Mariée*, 1964] bu yana yaptığı filmler, sanat dalları arasında –belki de gerçekten gerekli olmaktan çok alışkanlıklar nedeniyle– var olan sınırları zorluyor. Örneğin *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* bütün sınıflamalara meydan okur ve Godard'ın sözleriyle "bir roman formunda, ama sözcüklerle değil de müzik notalarıyla yazılmış sosyolojik bir deneme" olarak tanımlanabilir.[6] *Çinli Kız* devrimin doğasını araştırdığı kadar tiyatronun – özellikle de Brecht'in son döneminde geliştirdiği "diyalektik tiyatronun" doğasını da araştırır. *Amerikan Malı* (Godard bu filmi *İki-Üç Şey*'den birkaç gün önce bitirdi) politik entrika türüne el atar ve asıl saldırısını film ile ressamın tuali arasındaki ince çizgiye yöneltir.



Amerikan Malı: "Kanlı bir Walt Disney"

Dahası tıpkı günümüz ressamlarının tual anlayışına meydan okuyup resimlerine uygun araçlar olarak gündelik nesneler dünyasına yönelmeleri gibi, Godard da filmlerinde bunlardan, çağımızın ikonları olarak –belki diğer çağdaş sanat biçimlerinde olduğundan daha fazla– var olan bir dizi yarı-soyut kolaj yaratmak amacıyla,

---

[6] *Film Quarterly*, c. XXI, no. 2 (Kış 1968-69), s. 32.

hem resim hem de film için günümüzde bizi kuşatan duvarlara, reklam panolarına, posterlere, benzin pompalarına ve çizgi romanlara yönelir. *Amerikan Malı*'ndaki stil, pop-art'ın çizgi roman ikonografisi ile "soyut dışavurumcular"daki serpilmiş ya da sertçe fırlatılmış renklerin bir bileşimidir. Kompozisyonlar Pollock, Poliakoff, Hofmann, Francis, Gorki'den fırlayıp gelmiş gibidir – ve hatta DeKooning'in korkutucu "Kadınlar"ından biri gibi bize iğrenç bir biçimde yan gözle bakan derisi yüzülmüş bir kafatası bile vardır. Ancak Godard "soyut dışavurumcular"ın ötesine geçerek kendine has tarzıyla resim yapmak için başka bir araç keşfeder – kan. Anna Karina'nın filmin ses kuşağında belirttiği gibi, *Amerikan Malı* Walt Disney'in Humphrey Bogart'la evliliği, kısaca "kanlı bir Walt Disney"dir. Ve oradaki kan bütün yapıtların üzerine akar, sıçrar, fışkırır; ama bu şüphe uyandıracak biçimde boya gibi görünen –ve kullanılan– fotojenik bir kandır. Bir adam yatakta öldürülür ve kan bulaşan çarşaf, Jackson Pollock'un bir kompozisyonuna benzer biçimde kesilerek görüntülenir.

Antonioni'nin *Kızıl Çöl*'ü [*Il Deserto Rosso*, 1964], Agnes Varda'nın *Mutluluk*'u [*Le Bonheur*, 1964] ve Bo Widerberg'in *Elvira Madigan*'ıyla [—, 1967] birlikte *Amerikan Malı*, filmin anlatısının büyük bölümünün renk, kompozisyon ve ışıkla "ifade edildiği" "ressam sineması" olarak adlandırılabilecek yeni oluşmakta olan türe dahildir. *Kızıl Çöl*'ü uzun zamandır yapmak istediği türden bir film olduğu için takdir eden Godard filmi izlerken renklerin kameranın önünde değil, *içinde* olduğu izlenimine kapıldığını belirtmiştir, kamera yalnızca *Kızıl Çöl*'ü görüntülememekte, onu *yaratmaktadır* – bu onun *Amerikan Malı*'nda elde etmek istediği stilistik bir efektti. Godard *Amerikan Malı* ve *Öngörü* [*Anticipation, ou l'an 2000* – *Öngörü ya da 2000 Yılında Aşk*, 1967] adlı kısa filmi hakkında konuşurken, "İstediğim, imgenin *içine* girmekti ... bazı resimlerin insana onlarla birlikte olma, içinde olma ya da izleyiciye dışında kaldığı sürece anlayamayacağı izlenimi vermesi gibi," diye belirtti.[7] Ancak Godard sıradan izleyicinin "olay örgüsü"nün anekdotal yapısına yoğunlaşma alışkanlığının bu filmin içine girmesi ve renk, kompozisyon ve ışığın dilini daha iyi anlaması önünde büyük bir engel oluşturduğunun farkındadır. İzleyicinin bu engeli aşmasına yardım etmek her zaman zor bir görevdir ve *Amerikan Malı*'nın başındaki sözcükler –"*le bonheur, par exemple* [mutluluk, örneğin]"– Varda'nın *Mutluluk*'ta renklerle yaptığı denemelere gönderme yapma yoluyla Godard'ın daha en başında izleyiciyi, bunun, öyküsünü anlatmaktan daha çok gösteren filmler türüne ait olduğu yönünde uyarma biçimi olabilir. Hatta Godard *Amerikan Malı*'nın en çok –

[7] *A.g.e.*

bütün diyalogların günlük konuşma yerine şarkı biçiminde söylendiği– (Agnes Varda'nın kocası Jacques Demy'nin filmi) *Cherbourg Şemsiyeleri*'ne [*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964] benzediğini açıklamıştır. *Amerikan Malı*'nda Godard'ın belirttiği gibi, "insanlar şarkı söylemez, ama filmin kendisi söyler."

Ancak *Amerikan Malı*, *Mutluluk*, *Elvira Madigan* ya da *Cherbourg Şemsiyeleri*'nin Romantik aşırılığından çok Antonioni'nin soğuk soyutlamalarından etkilenmiş çağdaş bir duyarlılığı açığa vurur. Bununla birlikte Godard'ın duyarlılığının kendine özgü –daha hafif bir aşırılık olan– bir tür Romantizmden yoksun olmadığına dikkat edilmelidir. Bu Romantizm örneğin *Hor Görme* [*Le Mépris*, 1963] ve *Çılgın Pierrot*'da [*Pierrot le fou*, 1965] Godard'ın açık hüznüne karşın yine de Akdeniz'in ahengine uygun dokunaklı nostaljide, aşka yönelik tavrını sergileyen tüm filmlerinde, karakterlerin amansız aşk arayışlarının dokunaklılığında, kameranın kadın oyuncuların jestlerini, ifadelerini, dudak büküşlerini okşarcasına görüntülemesindeki ustalığında kendini açığa vurur.

Amerikan Malı'nda Anna Karina'nın her jesti, her göz kırpışı, saçının her hareketi gözlerimizle ona narince dokunmamız için bize sunulur. Karina neredeyse filmin her karesinde, genellikle yakın-çekimde ve genellikle parlak renklerle boyanmış bir duvarın önünde –sanki "Mavi Üzerine Anna Karina," "Kırmızı Üzerine Anna Karina," "Sarı Üzerine...," "Beyaz Üzerine..." vs adı verilebilecek bir dizi boyanmış kompozisyon içinde– perdede boy gösterir. Yüzü belki de artık biraz daha dolgundur ve bazen makyaj ona biraz solgun bir görünüm verir: *Amerikan Malı*'nda takındığı jestleri ve ifadeleri eski filmlerde sergilediklerine o kadar benzer ki, zaman zaman zaten tanıdığımız ve sevdiğimiz "gerçek" Anna Karina'nın, bir ustanın elinden çıkma bir parodisini izlediğimiz izlenimine kapılırız. Ama saçlarını Godard'ın o çok sevdiği kadınsı jestle savurduğunda teslim oluruz ve *Küçük Asker*'deki [*Le Petit Soldat*, 1963] Bruno Forestier (Michel Subor) gibi iddiayı kaybeder ve bir bütün olarak filmde ve rolündeki (bu kez) derinlik yoksunluğuna rağmen bir kez daha ona âşık olduğumuzu kabul etmek zorunda kalırız.

Ama "derinlikten yoksun olma" anlayışı Godard tarafından *Amerikan Malı*'nın hem konusuyla hem de biçimiyle bilinçli olarak iç içe geçirilmiş gibi görünür. Görsel olarak film önemli ölçüde düz bir niteliğe sahiptir ve insan neredeyse filmin tümünün Fransızların *plan américain* dedikleri, kameranın doğrudan duvarın önünde duran kişiyi dizlerinin hemen üstünden çerçevelediği çekimle yaratılan kısıtlanmış uzamda geçmesi sonucu klostrofobi duygusuna kapılır. Paula'nın (Anna Karina), sevdiği adamın ortadan kayboluşuna ve olasılıkla öldürülüşüne dair ulaşabile-

çeği ipuçlarını ararken yardım almak için yeraltından bir dizi tiple bir sinema salonunun deposunda buluştuğu önemli bir sekans vardır. Paula gerçek büyüklükteki kartondan kovboylar, komandolar ve seks kraliçeleri labirentinde oradan oraya yürür. Şiddet ve seks fantezilerinin bu ikiboyutlu pop-dünyası hem Amerikan sinema endüstrisinin Amerikan toplumunun cinsel engellenmeleri ve saldırgan eğilimlerini sömürmesini hem de Batı Avrupa'nın savaş sonrasında kendini yeniden inşa ederken giderek Amerikan tarzının etkisinde kalışındaki yüzeysel ve temelde hatalı toplumsal ve politik konumu gösteren bir ayna işlevi görür.



Amerikan Malı: dar ve kısıtlayıcı bir dünya

Amerikan Malı'nın sık sık örtük olarak andığı Fransa'daki Ben-Barka olayı, gangster tarzı adam kaçırma ve öldürme olayıydı ve eğer 1965'te gündüz vakti *Quartier Latin*'in ortasında herkesin gözü önünde gerçekleşmeseydi bu olay çoğu Parisliye yirmilere ait bir Al Capone filminden fırlamış bir sahne ve tam da bu nedenle Amerika'nın var olan şiddet ve politik suikastlar dalgasının bir diğer dışavurumu gibi görünürdü. Ne olursa olsun filmin adı ne keyfi ne de gariptir. Godard çoğu Fransız gibi Avrupa'nın Amerikanlaşmasının tehlikeli etkilerini derinden hissetmişti (belki de Godard ile de Gaulle'ün üzerinde hemfikir olduğu tek konu buydu). Godard *Amerikan Malı*'nda kendi örtülü anlatımı içinde, MGM [Metro-Goldwyn-Mayer film şirketi] tarafından ambalajlanmış Amerikan "kültürel" ihraç ürünlerinin –silah-

lar, gangsterler, küçük elektronik aletler ve Coca Cola– aptallaştırıcı bataklığından Avrupa'nın kendini kurtarma çabalarını tanımlamaya çalışmıştır.



Amerikan Malı: duvarın önünde duran Anna Karina (*plan américain*)

Ama Godard hiçbir biçimde tükürükler saçarak öfkeyle her şeyi Amerika'nın suçu sayan kaba bir yabancı düşmanı değildir. Tam tersine Godard'ın Amerika'ya karşı tutumu belli bir büyülenme ve iğrenme, hayranlık ve korku karışımını –Amerika'nın dünyanın geri kalanıyla ilişkisinde sürekli kışkırttığı görülen aşk/nefret ilişkisini– açığa çıkarır. Godard söz konusu olduğunda, o açıkça Amerika'nın bazı yönlerini takdir etmekte, hatta görünüşe göre sevmektedir. Godard'ın *Amerikan Malı*'nda saygısını sunduğu soyut dışavurumculuk Amerika'da ortaya çıkmış ve en verimli dönemini burada yaşamıştır. Otuzların ve kırkların Amerikan film stiline ek olarak Amerikan çizgi romanı da minimum gösterge ve maksimum duygusal enerjiyle iletisini aktaran hızlı kurgusu ve canlı, özlü sentaksı nedeniyle Godard tarafından takdir edilir (tıpkı Resnais ve diğer bir çok Fransız yönetmen gibi).

Amerikan Malı diyalogun bir kareden diğerine geçmek suretiyle sürdürülmesi (konuşmanın bir konuşmacıdan diğerine geçtiği her an bir kesme yapılarak ileri geri hareket edilir ve böylece iki konuşmacı asla aynı çerçeve içinde görünmez) ve hatta konuşma balonlarının kullanımıyla (bir ara sokak girişinden fırlayan bir gangster Anna Karina'nın başına vurur ve tek bir "BING!" ünlemi görünür) fazlasıyla çizgi roman stilindedir. Ancak filmde bundan daha fazlası vardır; tek bir çizgi roman *gösterge*'sinin özlü ekonomisi verili olarak tek tek göstergelerin üretkenliği uyarınca, her kareden ya basit ya da "karmaşık" ifade birimleri yaratılabilir. Temel olarak çoğu sanat formuna uygulanabilecek bu ayrım herhangi bir gazetenin çizgi bantlarına bakarak kolayca anlaşılabilir: "Peanuts" ya da "Jules Pfeiffer" dizileri gibi bazı çizgi romanlar aşırı derecede cimridir ve görsel iletilerini asgari çizgiyle ve neredeyse hiç arkaplan kullanmayarak iletirler; oysa *Dick Tracy, Batman* ya da *Steve Canyon* gibileri ise aşırı derecede yoğundur ve görsel iletilerini her bir parçayı kendi örtülü anlatımına göre belirli bir anlamı sunmayı amaçlayarak başdöndürücü bir detay yoğunluğuyla iletir. Örneğin "Dick Tracy"nin bir karesinden çıkan *anlam*, köşedeki masanın üzerinde duran elektromanyetik bir ışın silahı olduğu kadar, kahramanın çıkık çenesine en son düşmanı tarafından atılmış bir yumruktur da.

Kuşkusuz Godard hem basit hem de karmaşık stilden yararlanır, ama son filmlerinde giderek karmaşık stile yönelmiştir. Özellikle birbiriyle çatışan ve hatta çelişen anlamlara sahip bir göstergeler yığınıyla oluşturulabilen dinamik gerilimlerle denemeler yapmıştır. Nitekim *İki-Üç Şey*'de hem izleyici hem de kadın kahraman (Juliette – Marina Vlady) dikkatlerini zorlayan göstergelerle boğulur, onlara şunu yap, bunu yapma ya da bunu yapma, şunu yap denir, ta ki *anlamlı*'yı *anlamsız*'dan ayırma mücadelesi hem Juliette'i hem de izleyiciyi, umutla, en baştan başla-

yabilmeleri için "sıfır-noktasına" getirinceye dek. *Amerikan Malı*'nda da stil çoğunlukla tek tek göstergelerin birbiriyle uyumlu olmak yerine, birbirlerinin tersine çalışması sonucu karmaşıktır.

Amerikan Malı'nda ortaya çıkan gösterge-çatışmalarının farklı tiplerini tartışmadan önce, Godard'ın *Çinli Kız*'ın dramatik yapısına dahil ettiği gösterge-çatışmalarının örnek oluşturan sergilenmesine yakından bakmalıyız. Bu basit ders, iki göstergenin bize ilk anda çelişen anlamlara sahip şeyler olarak gelebilip, bizi bir an için (ya da daha uzun bir süre) şaşırtabildiğini, bu durumun tek bir göstergenin içindeki çok farklı anlam birimlerine yönelik duyarlılığımızı geliştirip, tek bir göstergenin ya da göstergeler kümesinin *anlamını* deşifre edebilmemize kadar sürdüğünü gösterir. Gerçekten bu tam da *Amerikan Malı* ve *İki-Üç Şey* üzerinde gerçekleştirmemiz gereken eleştirel işlemdir. Bu amaçla Veronique'in, Guillaume'a "iki cephede birden mücadele"nin ne anlama geldiğini gösterişini anmak istiyorum. Veronique ona, artık onu sevmediğini söylerken aynı anda pikaba romantik bir piyano sonatı koyarak tam tersi anlama gelen bir davranışta bulunur. Tıpkı izleyici gibi, Guillaume da başlangıçta bu davranışın ne anlama geldiğini anlayamaz ve şaşkınlık içinde Veronique'e bakar, daha sonra anlama sürecindeki karmaşa nedeniyle hayal kırıklığı yaşar ve kızgın bir üslupla "Neler oluyor?" diye bağırır, sonunda anlar, rahatlar, gülümser ve Veronique'in kendisini bir an için korkuttuğunu idrak eder.

Elbette tek bir çekimde, hatta çerçevede aynı anda yalnızca iki değil çok sayıda gösterge sunulması normaldir; birbirine zıt iki işitsel göstergeyle kafası karışan Guillaume'un hemen üçüncü bir gösterge –bu kez görsel bir gösterge– arayarak Veronique'in yüzüne bakması dikkate değerdir. Ancak Veronique mümkün olduğunca kayıtsız bir ifade takınarak nötr bir gösterge sunar – ve Godard ön cepheden yapılan yakın çekimden kaçınıp, kamerayı profilde ve orta uzaklıkta tutarak bu nötrlüğü korur.

Iki gösterge birbiriyle çatıştığında elbette bir göstergenin diğerini tamamen devre dışı bırakması gerekmez. Aynı anda (görsel ve işitsel olarak) iki gösterge sunulduğunda A göstergesi B göstergesini ya da B, A'yı devre dışı bırakabilir ya da A, onu devre dışı bırakmaksızın B karşısında baskın olabilir ve B'nin de onu devre dışı bırakmaksızın A karşısında baskın olması mümkündür ya da A ve B birbirleriyle çelişkili ve hatta her biri yarı doğru olabilir (örneğin bir sevgi/nefret ilişkisinde olduğu gibi) ve en azından kuramsal olarak onlar eşit parçalar olarak yani 50/50 oranında var olabilir ve nihayetinde A ve B karşılıklı olarak birbirlerini destekleyen göstergeler ya da gereksiz önermeler, ya %100 doğru ya da %100 yanlış olabilir.

Farklı göstergelerin bir arada olduğu durumlarda, sözcükler (Godard'ın filmlerinde bol miktarda bulunsalar da) sık sık görsel ya da (Veronique'in "gösteri"sindeki gibi) müzik, gürültü gibi diğer işitsel göstergeler tarafından sistematik olarak zayıflatılır ya da geçersizleştirilir. Gürültü Godard tarafından bilinçli bir biçimde etkili bir gerilim kaynağı olarak kullanılır, özellikle de rastgele gürültü (yani bir otomobilin motorunun ya da alçaktan uçan bir uçağın gürültüsü gibi genel olarak anlam aktarma amacıyla kullanıldığı düşünülmeyen sesin) normalde anlam aktarma amacıyla ortaya çıktığı düşünülen (söylenen sözcükler gibi) diğer bir sesle ses kuşağında aynı anda işitildiğinde. Bu iki ses aynı anda ortaya çıktığında normal tepkimiz rastgele gürültüyü "parazit" olarak değerlendirmek ve bu nedenle daha anlamlı görünen sözcüklere daha fazla yoğunlaşmak için mümkün olduğunca rastgele gürültüyü işitmemeye çalışmaktır. Godard sistematik olarak, gürültünün duymak için çırpındığımız sözcükler kadar anlam taşımasına izin vererek durumu aleyhimize çevirir – ve çoğunlukla gürültü, bu filmde olduğu gibi, sözcüklerden daha fazla anlam ifade eder. Bununla birlikte *Amerikan Malı*'nda gürültünün, tek başına, söylenen sözcüklere baskın olduğu ya da bunları devre dışı bıraktığı üç temel durum vardır. Paula'nın araştırdığı, ortadan kaybolan ve öldürüldüğü varsayılan adamın adının zikredildiği her an bir telefon çalar, alçaktan bir jet geçer ya da bir otomobil klaksonu duyulur ve adamın adı tamamen bu seslerle boğulur –eğer mükemmel dudak okuyucular değilsek– yalnızca filmin sonunda adının Richard olduğunu duymamıza izin verilir. Adı sistematik olarak bastıran gürültü, gayet açıkça bize ismin önemsizliğini anlatmaktadır. Zaten geçen birkaç yılın tarihi bunun yerine koyabileceğimiz pek çok isimle doludur: Kennedy, King, Ben-Barka, Oswald, Evers, hatta en iyisi (belki de en uygunu) X (tıpkı Malcolm'un adı gibi).

Gürültünün sözcükleri engellemesinin ikinci örneği oldukça ironiktir. Gürültü bu kez yalnızca sözcüklerden oluşur, ancak bu sözcükler yan yana durup kameraya bakan ve anlaşılmaz bir karmaşa içinde eriyip giden bir monologu yaylım ateşi gibi durmaksızın sürdüren iki insanın (Paula ve Widmark-Laszlo Szabo) aynı anda söylediği sözcüklerdir. Son olarak gürültü ile sözcükler arasındaki üçüncü, en önemli ve kesinlikle en sinir bozucu mücadele Richard'ın (Bay X'imiz) PCF'nin (Fransız Komünist Partisi) mitingi için hazırladığı bir bant kaydını Paula'nın dinlediği iki farklı sahnede ortaya çıkar. Bant çalınır, ancak böylesine küçük bir teypten o kadar yüksek bir ses çıkmaktadır ki, kulakları sağır edecek bir gürültü, törpü sesinden farklı olmayan bir nutuk meydana getirecek biçimde ses korkunç derecede bozulur (yeri gelmişken bu Godard'ın kendi sesidir) ve konuşmadan çok az şey anlamamıza izin

verilir. Konuşmanın anlayabildiğimiz (Fransa'daki komünistlerin, "de Gaullecü polis devletinin yurtsever ilgilerine ve nükleer maceraya" somut bir alternatif oluşturması gerektiği ifadesi gibi) kısıtlı bölümleri kopuk olsa da (Godard'ın imalı ve kavraması zor olan tarzı içinde) bu konuşmanın çok ilginç ve hatta öğretici olabileceğine işaret eder; ama bu haliyle yalnızca, Solun söylevlerinin (tıpkı Sağınkiler gibi) çoğunlukla anlaşılmaz bir tirada dönüşmesine örnek teşkil etmesi bakımından öğretici gibi gözükmektedir. Ve bu, Godard'ın Fransız Solunun kendi siyasi programlarını açıkça ifade edemediğini dramatik bir yolla anlatmasının ilk örneği değildir.

Ama eğer sözcükler müzik ve gürültü gibi diğer işitsel göstergeler tarafından kolayca geçersiz kılınabiliyorsa, görsel göstergelerle çatıştıklarında onlara ne olur? *Amerikan Malı*'ndaki, filmin şüphesiz en olağanüstü sekansının –küçük bir kafenin barında geçen inanılmaz "konuşma"– var olmasını sağlayan şey kesinlikle bu sorudur. (Bu arada bu sekans kameranın hiç kesme yapmadan on dakika kadar çekim yapmasıyla daha da olağanüstüdür – sözcüklerin ritmiyle olduğu kadar, zarif kamera hareketleri ve Paula'nın dalgın yürüyüşüyle balevari bir gelgitli devinim ve büyüleyici bir akış yakalanır.) Konuşma Paula, barmen ve hızla birkaç kadeh *vin ordinaire* [ucuz sofralık şarap] içmek için bara gelen bir işçi arasında geçer ve sözcüklerle sayıların görünüşte anlamsız *mélange*'ıyla [karışım] başlar. Paula 21 yaşında olduğunu söylediğinde işçi ondan yalnızca iki yaş büyük olduğunu belirtir (buraya kadar her şey normal), buna karşılık Paula onun 19 yaşında (?) olduğunu öğrenmesinin kendisini şaşırttığını söyler! Barmen itiraz ederek 22 ile 35'in 19 etmediğini (?) söyleyerek araya girer, Paula savaş sırasında 70 artı 14'ün 40 ettiğini eklemesi dışında barmenle hemfikirdir. Matematik olarak bunlar elbette *anlamsızdır*; ama son eşitlik, en azından savaşa ve son yüzyıldır birbiri arkasına savaşların yaşanmasına neden olan "kartopu" etkisine yapılan gönderme yakalanırsa *anlam* kazanır. (1870 yılı Fransa-Prusya savaşının olduğu, yani Fransızların Almanlara karşı ilk kez onur kırıcı yenilgiler yaşadıkları yıldı; 1914 ise Almanya'nın I. Dünya Savaşı'nda Fransa'yı işgal ettiği yıldı ve 1940'ta Almanya bir kez daha Fransa'yı işgal etti.) Dahası bu savaşlar –en azından son ikisi– beraberinde Birleşik Devletler'in Avrupa'daki gelişmelere daha fazla müdahalesini getirmiştir ve bu nedenle bu savaşlar filmin konusu olan Avrupa'daki yaşamın Amerikanlaştırılmasında önemli bir yer tutmaktadır.

Sayılarla oynanan bu hoş ama anlamsız oyunun ardından konuşma eşit düzeyde anlamsız, ama hiç de eğlenceli olmayan bir sözcük oyununa dönerek devam eder. Bu oyunda sözcüklerin mükemmel biçimde doğru bir sentaktik ilişki içinde bir

araya getirilebileceği, ama yine de tümüyle anlamsız olanı ortaya çıkarabilecekleri gösterilir – ve hatta ortaya çıkan şey karşıt-anlamın ziyadesiyle şiirsel, ama rahatsız edici biçimi olabilir. "Barmen kalemin ceketinin cebindedir." "Tezgâh bayanı tekmeliyor." "Kapılar kendilerini camdan atıyorlar." "Pencereler gözlerimden dışarı bakıyor."



Amerikan Malı: "Barmen kalemin ceketinin cebindedir"

Genç işçi şarabını yudumlarken bu ifadeleri sıradan şeylermişçesine dile getirir. Ama işçi dünyanın altını üstüne getirmek, ters yüz etmek için bu cümleleri kurarken, Raoul Coutard'ın olağanüstü görüntülemesi kendi şeyliği içinde karşı konulamaz bir bütünlüğü olan bir dünyayı sağa-yukarı ve sağa-dışarı doğru bizim için öylesine *görünür* –ve içinde devinen oyuncular için öylesine *elle tutulur*– hale getirir ki, bizler (*İki-Üç Şey*'deki Juliette gibi) dilin, gerçeği hayali olandan ayırmamıza yardım etmek yerine, bizi gerçek olanı boğmakla tehdit eden anlamlarla sarmaladığını ve yalnızca kendisinin dünyayla ilişki kurmamızdaki yardımcı rolünden şüphelenmemize yol açtığını anlarız.

Herkesin bildiği gibi, "bir resim bin sözcüğe bedeldir" diye eski bir deyiş vardır. Godard *Çinli Kız*'da bu eski deyişin sinemasal versiyonunu bulmuş ve eylemcilerin kaldığı dairenin duvarına yazdırmıştır. *Göstergeler* dünyasını araştırırken, sözcüklere olan tüm sevgisine rağmen, verili bir durumun gerçekliğinin değişken ve

etkiye oldukça açık olan sözcükten çok daha güvenilir bir belirtisi olan görsel göstergeyi –açık fotografik imgeyi– keşfeden ahlakçı Godard'ın düsturu, "muğlak fikirlerin karşısına açık imgelerle dikil"dir.

Ama bu Godard'ın filmlerinde neden çizgi roman sentaksıyla, pop-art'la, *Elle* ve *Marie Claire*'in keskin, parlak grafik stiliyle denemeler yapmakla uğraştığı sorusunu ortaya çıkartmıştır. Bazıları bunu Godard'ın geçici heveslerine, bazılarıysa sapkınlığına bağlamıştır ve hâlâ birileri, biraz da hasetle, Godard'ı modernite kültünden istifade etmekle suçlamaktadır. Benim yanıtım Godard'ın gerçekten de modernite kültüne ilgi duyduğudur, ancak bu ilginin ondan istifade etmek için değil, bunun günümüzün eyleminin içinde geçtiği alan, günümüz (Godard'ın gözde sözcüklerinden birini kullanırsak) "mutasyonlarının" yaşandığı yer olduğu için gösterildiği ve hem Batı Avrupa'da bugün var olduğu biçimiyle toplumsal-politik-biyolojik-duygusal durumu anlamaya hem de insanları, *sorumluluklarının* daha fazla farkına varmaları –ve daha fazla sahip çıkmaları– için teşvik ederek, iğneleyerek ve ayartarak bu duruma karşı harekete geçmek, onu etkilemek ve değiştirmek için çalışan kendini adamış bir sanatçı olarak Godard'ın modernite kültüne ilgi duymasının doğal olduğudur.

Amerikan Malı'nda barda geçen anlamsız konuşma, Paula'yı, varoluş göreceli olsa da, "insan göreceli varoluşun tam ortasında yer alabilir, ki burası mutlak referans noktasıdır: *morale*" (terimin Fransızcada anlamı, daha dar anlama sahip ahlak [*morality*] sözcüğünden çok etik sözcüğüne yakındır) görüşünü öne sürmeye iter (bu ise *Hayatını Yaşamak*'ta [*Vivre sa Vie*, 1962] Nana'nın o ünlü kendi bireysel sorumluluğunu kabul ediş sahnesini anımsatır). Paula kişinin yaptığından sorumlu olduğunu iddia eder. Dahası varoluşun dışında onu doğrulamakta kullanılacak hiçbir şey olmadığı olgusu (Fransız varoluşçularının da işaret ettiği gibi), varoluş sorununun metafizik alandan etik alana kaymasına sebep olmuştur. "İnsanın göreceli varoluşunun merkezindeki mutlak referans noktası," her insanın temelini oluşturan, her insanı *seçim yapmaya* ve her yeni an kendini yeniden yaratmaya zorlayan *hiçlikten* başka bir şey değildir. İnsan yalnızca yaptıklarından sorumlu değildir, yaptığı şeylerin *bütünüdür*. Ya da Godard'ın bir zamanlar söylediği gibi, "insan durumunun tanımı *mise-en-scène*'in [mizansen] kendisinde olmalıdır."

Godard'ın filmlerindeki *mise-en-scène* stili her şeyden öte, seyirci-dinleyiciyi kendi bireysel, varoluşsal *mise-en-scène*'nini daha yakından incelemeye (hem teatral araçlar hem de felsefi amaçlarla) ikna etmeye çalışan Brechtyen bir girişimdir. Teatral araçlar olarak Godard'ın yalnızca Brechtyen Epik Tiyatroyla bağlantılı tek-

nikleri değil, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosuyla bağlantılı belirli teatral teknikleri de kullandığı da belirtilmelidir. Örneğin *İki-Üç Şey*'in başından sonuna seyirci-dinleyicinin duyularının bombardımana maruz bırakılması, *Amerikan Malı*'ndaki teybin dayanılmaz gürültüsü ve yine bu filmdeki "fışkıran kan"lar Artaud'yla güçlü bir benzerliği –belki de ondan bilinçli olarak alınmış yöntemleri– açığa vurur. Bununla birlikte Godard'ın teatral deneyimde aradığı (ve sinemasına dahil ettiği) şey, Artaud'da olduğu gibi dinsel bir ritüelde ezeli ve ebedi bir tekliğe vecdvari bir iştirak değil, eleştirel ve özeleştirel bireyin, varoluşun gündelik diyalektiğine açık bir iştirakıdır, yani daha çok Brecht üslubunda bir şeydir. Kısacası Godard'ın aradığı şey, tıpkı Brecht ve varoluşçular gibi, açıklık, sorumluluk ve *bağlanımdır*.

Ancak Godard doğrudan telkinlerle bireyi sersemleştirip uyuşturduğu kadar anlayışlar geliştirme ve bilinçli iradenin küçük bir rol oynadığı ya da hiç rol oynamadığı ihtiyaçları tahrik etmede de çoğunlukla başarılı olan kitle iletişim araçlarının göstergeler ve anlamlamalar bombardımanını bilinçdışı olarak özümseyen ve onlara edilgen olarak boyun eğen modern kent toplumunda yaşayan bireyin hem açıklığından hem de sorumluluklarından feragat etmesinin ne kadar kolay olduğunun oldukça farkındadır. Godard bir zamanlar şöyle demişti: "Günümüz toplumunda yaşamak büyük bir çizgi romanda yaşamaya benzer." *Çete Dışında* ve *Çılgın Pierrot* gibi filmlerinde Godard açıkça toplum dışında yaşamaya çalışanların bile beraberlerinde çizgi roman anlayışlarını getirdiklerini göstermiştir.

Gerçekte kesinlikle insan tam da böylesine etkiye açık, böylesine uyum sağlayabilir ve çoğunlukla ne yaptığının farkında bile olmadan davranış örüntülerini kabul ve üstlenmeye böylesine hazır olduğu için, Godard açıklık ve sorumluluk sorunlarıyla bu kadar çok ilgilenir. Doğal çevresinin her yanından üstüne boşanırcasına yağan *göstergelerin* –McLuhan'ın verdiği adla– "elektronik içpatlama"sıyla karşı karşıya kalan birey eğer ivedilikle göstergeleri yetkin bir biçimde ele almasını, doğru okumasını, deşifre [illegible]nesini ve bilgiyi hızlı ve keskin bir biçimde işlemesini sağlayacak bir yetenek geliştiremediği taktirde kendini savunmasız bir konumda bulur. Bu yetenek olmaksızın birey, Herbert Marcuse'ün *Tek Boyutlu İnsan*'da "Yeni Denetim Biçimleri" başlığıyla tanımladığı şey için açık bir avdır – yeri gelmişken bu kitabın Godard için *Amerikan Malı*'nın düz, derinliksiz dünyasını tanımlamada büyük bir esin kaynağı olmuş olabileceğini belirtelim. Aslında açıkçası Godard'ın filmleri (*İki-Üç Şey*'de ifade ettiği gibi) "Yapıların Gestaposu"na yenik düşmüş ve kelimenin tam anlamıyla tek-boyutlu insanlar haline gelmiş karakterlerle doludur. (Özellikle *Evli Bir Kadın*'daki Charlotte'u, *Erkek-Dişi*'deki [*Masculin-Féminin*, 1966] Madeleine ve

Matmazel 19 Yaş'ı [Mlle. 19 Ans], *Jandarmalar*'daki [*Les Carabiniers*, 1963] Ulysse ve Michel-ange'ı ve elbette Alphaville'in yurttaşlarını düşünüyorum.) Ve yine Godard'ın filmlerinde çağdaş sorunlardan Romantik bir kaçışı düşleyen ve yalnızca muhayyilelerinde de olsa, egzotik yerler için hep yola koyulan bireyler de vardır (*Serseri Âşıklar*'daki Michel Poiccard, *Çete Dışında*'daki Odile ve Franz, *Çılgın Pierrot*'daki Ferdinand). Ama Godard'ın filmlerindeki Romantik kaçış her zaman ölümle –fiziksel olmasa da, tinsel ölümle– sonuçlanır. Bu Godard tarafından çok da özgün bir çözüm olarak düşünülmez.

Diğer yandan Godard'ın en olumlu karakterleri (*Hayatını Yaşamak*'taki Nana, *Alphaville*'deki [—, 1965] Lemmy Caution, *Erkek-Dişi*'deki –"geriye çok fazla adım atıp" kendini ölüme atana kadar– Paul, *Amerikan Malı*'ndaki Paula ve *Çinli Kız*'daki militanlar) gerçeklikten kaçmayı, sorumluluklarından vazgeçmeyi kararlılıkla reddeder ve üstlerine bütün ağırlığıyla çöken modern toplumdaki belirsiz, gayri şahsi güçlerin egemenliğine karşı sürdürülen gündelik mücadeleye katılırlar. Elektronik çağ, sevelim ya da sevmeyelim buradadır ve "mutasyonlar" şu anda gerçekleşmektedir. Godard'ın *Amerikan Malı*'nda, *İki-Üç Şey*'de ve *Çinli Kız*'da göstergelerle yaptığı denemeler, onun seyirci-dinleyiciye kendi algılama süreçlerini saflaştırma ve göstergeleri ele alma yeteneklerini geliştirme ve böylece sıradan insanları bilerek yönlendirenlerden kendisini fiziksel olarak koruma yönünde yardım etme, onları ikna etme ve neredeyse zorlamaya dair çabalarıyla ilişkilidir. Godard bizi, yalnızca göstergeler ve anlamların karmaşık sistemi üzerinde üstünlük kurarak kendimizi çevremizde ördükleri hipnotik ağdan kurtarmayı umut edebileceğimiz konusunda uyarmakta gibidir.

Amerikan Malı'nda yönlendirmelerin, entrikanın, zorlamanın ve şiddetin ördüğü ağın zamanı artık dolmuştur. Filmin ortalarında Marianne Faithfull'un sakin, düşünceli şarkısı bize "günün sonuna geldiğimizi" söyler. Şarkı bir ağıt gibidir. Aynı hatalar yeniden yapılır. "Durur ve çocukların oyun oynamasını izleriz, eskiden bizim yaptığımız şeyleri yaparken... eskiden bizim yaptığımız şeyleri yeni bir şeymiş gibi yaparken..." Bizler yalnızca oturur ve izleriz... Ve acı içinde gözyaşı dökeriz. Yeni Avrupa, Amerika'nın hatalarını tekrarlıyor ve Amerika, eski Avrupa'nın hatalarını tekrarlıyor. Bu tamamen bir kısırdöngü. Aynı zamanda geç de kalınıyor. Bütün bir Batı uygarlığı için bu kesinlikle "günün sonu" olabilir. Hüzünlü olduğumuza şaşmamalı.

Amerikan Malı'nda Paula, kendi sözleriyle, "insanı kusturacak bir şeyler yaşamıştır" – bunlar siyasi adam kaçırmalar, siyasi suikastlar, işkence, ihanet ve modası

geçmiş yurtseverlik sloganlarıyla faşist niteliğini gizleyen bir devletteki gizli polis mekanizmalarının bütün çirkin ve sadist ağlarıdır. Bu dar ve sınırlayıcı bir dünyadır – *liberté* [özgürlük] sözcüğünün duvara yapıştırılıp makineli tüfek mermileriyle delik deşik edildiği bir dünya. Ama tam da geç kalındığı, bir şeylerin sonuna gelindiği olgusu, Godard'ın bakış açısından bir umut kaynağıdır. *Amerikan Malı*'nın final sekansında, ses kuşağında Schumann'ın büyüleyici Dördüncü Senfonisi'nin girişini dinlerken, kameranın bize üzerinde *Gauche, Année Zéro* [*Solun Sıfır Yılı*] yazan bir kitap kapağını gösterdiği bir an vardır. "Kör ve sağır değilseniz" diye açıklar Godard bir mülakatta, "bu çekimin, bu görüntü ve ses karışımının bir umut hareketini temsil ettiğini görmemek imkânsızdır."

Dahası bu final sekansında şafak ilk kez sökmeye başlar ve yumuşak, doğal sabah ışığı filmin başından sonuna gördüğümüz sert ışığın parlak, keskin yayılımıyla etkili bir karşıtlık oluşturur. Paula, "Atlantic City"nin kokuşmuş dünyasını terk eder ve bizler kullandığı Europe #1 radyosuna ait arabanın arka penceresinden uzanıp giden otoyolu izlerken, kendisini boğucu bataklığından kurtarmaya başladığı geçmiş sanki arkasında dev bir kurdele gibi çözülmektedir.

"Faşizm sona erecek" der Paula, arabayı kullanan gazeteci Philippe Labro'ya: "Bu tıpkı mini etek gibi bir heves. Gerçekten mümkün bir sol için mücadele uzun ve zorlu olacak." Schumann'ın uzun ve akıcı dizelerinin ara sıra kesintiye uğrattığı konuşma sürer. "Sağ ve Sol aynıdır" diye itiraz eder gazeteci: "Hiç değişmeyecekler: çünkü Sağ hırçın olduğu kadar aptal ve Sol çok duygusal. Üstelik," diye ekler "Sağ ve Sol tamamen modası geçmiş bir denklemdir; artık kimse sorunu bu terimlerle ifade edemez." "Peki nasıl edebilir?" diye sorar Paula önünde uzanan geleceğe doğru bakarak – ve film tam da bu anda, karakteristik bir biçimde, yalnızca bir başlangıç olan sona ulaşır.

3. *Hafta Sonu* ya da Özeleştirel Vahşet Sineması

Hafta Sonu birçok yönden, yalnızca Godard ve sinema için değil, ama sınırları zorlanan özel bir sinema tarzı –seyirlik sinema– için de bir "çıkmaz sokak"tır. (Eğer bir gelecek kuşak varsa) gelecek kuşaklar *Hafta Sonu*'na, Batı uygarlığının gelişimindeki ya da daha doğru bir ifadeyle parçalanışındaki özel bir evrenin son noktası olarak da bakabilirler. Bu nokta açık bir biçimde görünür: *Hafta Sonu*'nda var olduğu biçimiyle "uygarlık" kendini yok etmeye mahkûmdur.

Ama *Hafta Sonu* yakıcı içgörüleri ve tarihin genel hareketi anlayışına rağmen, çok özel bir bakış sunar. Bu filminde Godard çağdaş yaşamın en gösterişli iki sapkınlığı üzerine yoğunlaşır: birikim ve tüketime yönelik ateşli tutkusuyla materyalist burjuva ve bunun ikizi, yani toplumdan dışlanmış ve burjuvazinin yarattığı dehşete karşı tek alternatifi daha fazla dehşet yaratmak olan anti-materyalist anti-burjuva. *Hafta Sonu*'nda başroldeki erkek oyuncu "yalnızca hasta (ruhlu) insanlarla karşılaştığınız felaket bir film bu!" der. Bu cümle filmin anlaşılması için can alıcı öneme sahiptir, çünkü *Hafta Sonu* toplumsal devrimin yıkıcı ve olumsuz yönüdür; oysa bu devrim Godard'ın önceki filmi *Çinli Kız*'da çok daha yapıcı ve olumlu taraftan bakılarak tanımlanmıştı. Ama *Çinli Kız* yalnızca diyalektik bir deneme-yanılma süreciyle ve devrimin kendi içinde taşıdığı olumsuz ve yıkıcı eğilimleri açıkça kabul edip, ama tedrici olarak da bunların üstesinden gelinip aşılması öngörülerek olumlu ve yapıcı hale gelir. Oysa *Hafta Sonu* olumsuz ve yıkıcı bakış açısıyla öylesine bunaltıcıdır ki, insanın insana yönelik acımasızlığına dair derin bir karamsarlığa kapılmadan filmden çıkmak olanaksızdır.



Hafta Sonu: "yalnızca hasta (ruhlu) insanlarla karşılaştığınız felaket bir film bu!"



Hafta sonu: yolun sonu

Daha yakından bakılınca filmdeki herkesin hasta ruhlu olduğunun doğru olmadığı, ama basitçe ya (filmdeki, hatta ayrıca toplumdaki) görece az sayıdaki sağlıklı istisnaya söyleyecek veya yapacak bir şey bırakılmadığı ya da bu insanlar bir şey söylediği veya yaptığında çevremizdeki her şeyin dehşetengiz katliamının ortasında ilgisiz ve önemsiz gibi göründükleri –ve grotesk burjuva karakterler ve *hippie* gerilla çetesinin garip üyeleriyle karşılaştırıldığında düz, sıkıcı ve ilgisiz kaldıkları– anlaşılacaktır. Sağlıklı ve mantıklı olanın (yine hem filmde hem de toplumda) düz, sıkıcı ve önemsiz görünmesi filmin temasının ayrılmaz parçasıdır, çünkü *Hafta Sonu* her şeyden önce uygarlığın seyir ritüelini yakından inceleyen bir seyirliktir.

Godard'ın *Jandarmalar* filmi için savaş üzerine bir giriş kitabı demesine benzer biçimde *Hafta Sonu* için de uygarlık üzerine bir giriş kitabı denebilir. *Hafta Sonu*'nda Godard *Jandarmalar*'da sunduğu içgörüleri ve düşünceleri ele alır ve geliştirir. Bunların belki de en önemlisi, barbarlıktan uygarlığa geçişin, insan psişesinde *şeylerin kendilerine* yönelik ilginin şeylerin *imgelerine* yönelik ilgiyle yer değiştirmesiyle ilişkili olduğu anlayışıdır. Bu ilgi değişimi *Hafta Sonu*'nda Corinne'in (Mireille Darc) banyo yaptığı sahnede yansıtılır – banyo sahneleri sinemanın röntgen-seyir yönünün klasik birer örneğidir, ama Godard bize Corinne'in göğüslerini göstermez (göğüsleri çerçevenin hemen altında görüntü dışında kalır), ancak bunun yerine onun arkasındaki duvarda asılı bir Rönesans tablosundaki bir kadının göğüslerini gösterir. Böylece doğrudan fiziksel deneyimden iki kez uzaklaştırılırız: hem izlediğimiz filmin görüntüsünün yalnızca ışık ve karanlığın titrek gölge oyunu olmasıyla hem de görüntülenen göğüslerin, en azından görüntülendiği anda fiziksel olarak var olan gerçek kadının göğüsleri değil, tual üzerine çizilmiş düz, ikiboyutlu göğüsler olmasıyla.

Ancak bu sahnenin asıl ironisi toplumumuzun seyir ritüelinin temel kuralları içinde, görmek için para ödediğimiz şeyi görüp tatmin olmamızdır. İmge, gerçek şeyden ne kadar uzağa taşınmış olursa olsun, bir şekilde gerçeğin kendisinden daha önemli hale gelir. Modern uygarlığımızda istediğimiz şey seksin kendisi değil, seksin seyirlik halidir.

Hafta Sonu'ndaki banyo sekansı, *Jandarmalar*'da, filmde izlenen filmdeki o unutulmaz banyo sekansının daha incelikle geliştirilmiş halidir. *Jandarmalar*'da sinema ritüeli üzerine erginlenmemiş (yani uygarlaşmamış) Michel-ange banyo yapan çıplak bir kadının görüntüsüne doğal ve doğrudan tepki vererek kadının sadece imgesiyle tatmin olmaz ve ona dokunmak, fiziksel olarak sahip olmak ister – bu tamamen doğal ve sağlıklı, ancak yine de toplumumuzun seyir ritüeli içinde yalnızca ko-

mik sonuçlar doğuran biyolojik bir anakronizm olarak görünen bir dürtüdür: kadının gerçekliğinden şüphesi olmayan Michel-ange sinema perdesine nüfuz etmeyi, onun içine girmeyi başaramaz. *Jandarmalar*'ın sonunda Michel-ange dersini almış, savaş aracılığıyla uygarlaşmıştır ve artık toplumumuzun seyir ritüeli içinde yerini alıp imgelerle tatmin olabilir. Filmin ünlü kartpostallar sekansı bunu kanıtlar.



Hafta Sonu: "uygarlık" üzerine bir giriş kitabı

Ama *Hafta Sonu*'nda seyrin doğası dil fenomeniyle yakından ilişkilidir: ilk "imge" bir sözcük olabilir ve belki de şeyin kendisinden şeyin imgesine geçişte nihai tasfiye sonucunda elimize geçen şey söylenen sözcüğün "seyir"idir. Filmin başında Corinne'in üçlü bir orjiyi etkileyici bir biçimde tasvir etmesi, sözcüğün muhteşem bir seyir olarak sunulmasının kusursuz bir örneğidir. Corinne olanları anlatırken üzerinde sadece sutyen ve külot vardır ve bir pencerenin önündeki masanın kenarında oturur. Normalde Fransa'nın en seksi kadınlarından birine *déshabillée* [yarı giyinikken] uzun uzun bakma fırsatı, pekâlâ mükemmel bir seks seyri olarak nitelendirilebilir. Ama Godard sahneyi yalnızca pencereyi kapatan sarı perdelerden süzülen

doğal ışıktan yararlanarak, yumuşak, yarı-aydınlık bir ışıkla görüntüleyerek önemsizleştirir. Böylece tek ışık kaynağı arkasında kalan Corinne, vücudunun hatları, kıvrımları gösterilmeden yarı gölgeli halde görüntülenir. Eğer bu sahne bir seks seyri olacaksa, ki böyle olacağına inandırıldık, o zaman seyredilecek olan görsel imge dışında bir şey olmalıdır. Ve gerçekten de bu seyir gerçekleşir: sahnede seyirlik olan sözcüktür.



Hafta Sonu: ikiboyutun yarattığı cinsel heyecan

Corinne'in *Hafta Sonu*'nda cinsel etkinliklerini tasvir etmesini Bergman'ın *Persona*'sındaki [—, 1966] geri-dönüşsüz [*flashback*] anlatılan seks anekdotuyla karşılaştırmak ilginçtir. Bergman'ın filmi öyküyü sözcüklerin anlatmasına olanak sağlaması nedeniyle Godard'a benzer bir anekdotu (aralarındaki muğlak ve sürekli değişen ilişkilerle üç kişi; iki kadın ve bir erkek) kullanma konusunda esin kaynağı olmuştur. Dahası Godard açık bir biçimde sözcüğün imgeden daha uyarıcı, daha heyecanlandırıcı ve izleyicinin cinsel arzusunu uyandırmaya muktedir olması niyetindedir. Ancak Godard'ın (belki de yanlışlıkla) sözcüklerin ve onların büyüleyici gücünün tek başına işlemesine izin vermediği, bunun yerine sözcükleri, müstehcen bir doğaya sahip, yaylı çalgılarla icra edilmiş bir müzikten sürekli yoğunlaşan ve sonra zayıflayan ve sonra tekrar yoğunlaşan düzensiz pasajlarla desteklemeyi tercih ettiğine dikkat edilmelidir. Bu genellikle ateşli seks sahnelerine eşlik edecek (ya da onları

ikame edecek) biçimde kullanılan belli bir tür "film müziğidir" ve bu müziğin Godard tarafından burada kullanılması, perdedeki seks sahnesine yönelik izleyicinin tepkisine kaçınılmaz biçimde nüfuz eden sürekli yönlendirmeye dikkat çekse de, tek başlarına bırakılsalar da aynı görevi yerine getirebilecek olan sözcüklerin etkisini bir miktar azaltır. Müziğin kullanımı öylesine yapmacıktır ki, izleyicinin her bir bağımsız öğenin nasıl işlediğine dair çok sağlıklı bir eleştirel farkındalığa sahip olmasını sağlar ve eğer sahne sizi birazcık tahrik ettiyse, bunun sözcüğün gücüne bağlı olduğunu netleştirir. Son olarak bir erotizm aracı olarak sözcüğün yetkinliği yalnızca orjide ne yapıldığını değil, ne söylendiğini de içeren Corinne'in anlatısında tekrar tekrar vurgulanır.

Örneğin Corinne, orji başlamadan önce arabada birbirlerine dokunurlarken (hiç görmediğimiz) Paul ve kendisinin, birbirlerini tahrik etmek için sürekli birbirlerine bunun "ayıp ve pis" bir şey olduğunu söylemeyi sürdürdüklerini anlatır. Corinne'in anlatısında daha sonra orji sırasında onları büyük ölçüde heyecanlandıran şeyin birinin diğerine üçüncü kişinin vücudunun bir bölümünü ayrıntılı olarak anlatması olduğunu öğreniriz. Dahası Corinne'e orjide belli bir anda ne yaptığı sorulduğunda, rolünün –"onları tahrik etmek için"– her şeyi tam olarak nasıl hissettiğini sözcüklerle tasvir etmek olduğunu söyler. Son tahlilde orjinin zirvesinde dikkatin açıkça anal olana çevrilip dışkıyla meşgul olunmasına rağmen (*derrière*'i [kıçı] bir kâse sütün içine girmiş biçimde bir kadın buzdolabının üstünde çıplak halde çömelmiştir ve bu sırada bir adam diğer kadının kalçaları arasına sıkıştırılmış bir yumurtayı, kırılıp dışarı sızıncaya kadar yavaşça ittirir), bütün bu sekansı bir "ANAL-İZ" değil de bir "ORAL-İZ" olarak anmak daha doğru olacaktır.[Δ]

Şimdi de filmin ikinci yarısındaki *hippie* çetesinin sergilediği oldukça farklı cinsel davranış biçimini düşünelim. *Hippie*'ler için de seks bir ritüeldir; ancak bu burjuvazi için olduğu gibi bir sözcükler ritüeli değil, daha çok bir eylemler ritüelidir. *Hippie* seksinin insanı şeylerle tekrar doğrudan fiziksel temasa soktuğu ve bu nedenle de daha sağlıklı olduğu sonucuna varmak yönünde ayartılabiliriz. Ancak film tam da bunun böyle olmadığını öne sürer. Evet, sözcükler asgari düzeyde kullanılmaktadır (yalnızca birkaç komut söz konusudur: "kazağını çıkart... eteğini... sutyenini... külotunu!"), ama seks partnerleri arasında gerçek bir temas yoktur: çıplak

---

[Δ] ANAL-İZ'in filmdeki bir ara-başlık olmasının da verdiği şevkle, yazarımız anal seks vurgulu orji finali ve belki de analiz eyleminin belli bir çıktıyı (dışkıyı) vermesi zorunluluğu ile sahnenin/seyirliğin sözcüklerle inşası arasında bunu ORAL-İZ (ağız yoluyla yapılan bir şey) olarak nitelendirerek zekice bir karşılaştırma kuruyor ve şık bir sözcük oyunu yapıyor –çn.

bir kadınla yere yatmak yerine, *hippie* (bu sahnede bir kız) onun etrafında dans eder; çıplak bir kadına sarılmak yerine *hippie* (bu kez bir genç bir erkek) bir resim fırçası alır ve kadının vücudunu rengârenk boyar ve *hippie* seks ritüelinin zirvesinde, kadının vücuduna sokmak için fallusun kendisini değil de fallik bir *simge* (büyük, canlı bir balık) kullanır. Kısaca *şeylerin kendisiyle* doğrudan fiziksel temas kurmak bir yana *Hafta Sonu*'ndaki *hippie* seksi, insanın başka bir insanla hiçbir biçimde doğrudan temas kurmadığı bir pratik sunar; birçok yönden bu seks tarzı, burjuvazinin sözlü seksinden daha acımasız ve insanlık dışıdır. Nihayetinde *hippie* seks tarzı tamamen bir imhadır, çünkü kurban önce şiddete maruz kalır, daha sonra kurban edilir ve en sonunda da yenir – bu da *hippie* yaşamının, en az burjuva yaşamı kadar, kapitalistin *tüketime* olan temel saplantısına dayandığını açığa vurur. İnsan hayatı *yaşamaz*, *tüketir*.

Hafta Sonu'nun burjuva tüketim ritüeli ile *hippie* tüketim ritüelinin yan yana koyulması, tek hareketin sonu gelmez sömürü ve imhanın kısırdöngüleri içinde yapıldığı bir çıkmaz sokağa işaret eder. *Hippie*'ler burjuvaziyle beslenir, burjuvazi de kendi içinde geleceğin *hippie*'lerini yetiştirir. Burjuvazi varlığının içsel çelişkilerini kavrayamaz, ancak aynı biçimde *hippie*'ler de varlıklarının içsel çelişkilerini kavramakta başarısızdır. Dahası *hippie* yaşam tarzı ironik bir biçimde genç burjuvaların açıkça faşist olanlarını etkiliyormuş gibi görünür. Bu durum, filmin başında sınıfsal üstünlüğünü yüksek sesle ifade eden ve köylüleri azarlayıp küçümseyen şık bir genç kızın (Juliet Berto) sonunda burjuvaziye karşı gerilla savaşı veren bir *hippie* çetesinin üyesi olarak ortaya çıkışıyla gösterilir. Son olarak burjuva sınıfına mensup insanların kaçınılmaz bir biçimde başkalarını sömürüp onları imha etmeleri gibi farklı *hippie* grupları da aynı biçimde diğer *hippie* gruplarına düşman olur ve onları imha ederler. Filmin sonuna doğru kadın rehinelerin "Uncle Ernest" ya da "Arizona Jules" adlı *hippie* çeteleri arasındaki mübadelesi her iki tarafı da yok eden bir silahlı çatışmaya dönüşür.

Henri Rousseau'nun tablolarını anımsatan bir orman manzarasında eğrelti otları ve dallar arasından çıkan ve o sırada manevra halinde olan *hippie* çetesinin uzaktan grup çekiminde Godard zekice burjuvazi ile *hippie*'lerin nihai özdeşliğini (ya da en azından birbirlerinin yerini alabilirliğini) ima eder. Bu çekimin ironisi ve içgörüsü *fauves* [yabani] *hippie*'lerin artık duygusuz *burjuvalardan* ve Douanier Rousseau'nun kompozisyonlarındaki *burjuvalardan* daha *sauvages* [ilkel] olmamasıdır. (Karşılaştırmayı tersi yöne çevirip kapitalist toplumdaki hatasız orta sınıfa mensup yurttaşın, garip giyinen bir *hippie*'den aslında daha uysal, daha az barbar olmadığını da söyle-

yebiliriz.) *Hafta Sonu*'nda onlar, her ikisi de, hastalıklı bir toplumun sağlıksız sapkınlıklarının taşıyıcısıdır.

Bu filmde ritüel anlayışı çok önemli olduğu için biraz da ritüelin kendisine ve işlevlerine, özellikle de ritüelin dramayla ilişkisine yakından bakalım. Vahşet Tiyatrosu'nun ünlü kuramcısı Antonin Artaud, ilkel ritüelde insanın en yüce dışavurum biçimini gördü ve psikolojik melodrama yönelik 19. yüzyıl eğilimlerini tersine çevirecek yeni bir tiyatro yaratmak istedi, böylece tiyatroyu asıl doğasıyla –ritüelle– buluşturdu. Artaud'ya göre rasyonel diyalog aracı olarak sözcük tehlikeli ve yararsızdır; ondan geriye kalan tek kayra Artaud'un vecd içinde yaşanan dinsel ritüelin bütünsel tiyatrosuyla kaynaştırmayı istediği o sihirli güçlerin efsunu olacak biçimde sözcüğün dramada yeri kalmamalıdır. Artaud'ya göre ritüel aslında katartikti [arındırıcı]: cemaat yıkıcı dürtülerini eyleme dökmek, en derin korkularını dışavurmak ve oynama eylemi içinde bunlardan arınmak için bir araya geliyordu. En yıkıcı dürtüler –cinayet, kanlı suçlar ve seks– dürtünün simgesel değil doğrudan eylem içine yayıldığı noktadan hemen önceki ana, eylemin eşiğine yoğunluğun aniden boşaldığı noktaya yönlendirilmeliydi: ve gerilimin bu eşikte sürdürülmesi gerekiyordu. Ritüel ve bundan doğan drama ancak o zaman toplum için bastırılmış enerjinin boşaltıldığı ve normal seviyesine döndüğü bir egzos [boşaltım] supapı olarak işlev görecekti.

Ancak böylesi bir ritüel yaklaşımının ortaya çıkardığı sorun, bu bakış açısının, içinde ilkel ritüelin de etkinlik gösterdiği daha geniş bir bağlamı görmezden gelmesi ve dışarda bırakmasıdır – bu bağlam yalnızca *devrim* olarak tanımlanabilecek, hedefin statükonun devam ettirilmesi değil, *değişim* olduğu bir bağlamdır. Theodore H. Gaster ritüel ve onun dramayla ilişkisi üzerine ayrıntılı çalışmasında, ritüelin arındırıcı yönünün yalnızca –nihai hedefi cemaati bir yaşam deneyimi evresinden diğerine geçmeye hazırlamak olan– mevsim döngüsünde bir evre olduğunu belirtir.[8] Yıl Festivali (Eski'nin sonu Yeni'nin başı) ve *rites de passage*'lar [geçiş ayinleri] ritüelin bu işlevinin temel örnekleridir. Kısacası Gaster ve diğer araştırmacılar tarafından geliştirilen daha geniş kapsamlı bir ritüel anlayışı, ritüelde toplumun korunması olgusu örtük bir biçimde yer alsa da, ritüelin radikal olarak *kendisini dönüştürebilmesiyle* ve yalnızca değişen koşullara uyum sağlayabilme değil, isteyerek ve açıkça değişimler gerçekleştirebilme kabiliyetiyle bizzat toplumun korunmasına hizmet ettiğini kabul ederler.

---

[8] Theodore H. Gaster, *Thespis* (New York: Harper Torchbook, 1966) – *Thespis*, çev. Mehmet H. Doğan (Istanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000).

Kuramları ve gelenekleri daima Godard'ın ilgi alanına giren modern tiyatro anlamında düşünürsek, Artaud'nun bütünsel tiyatro olarak bilinen pratiğinin sağladığı katartik seyrin, ritüelin işlevinin bütünsel bir resmini vermekte çok yeterli olmadığını görebiliriz. Artaud'nun teatral tekniklerinin, tiyatronun aynı zamanda bir uyarıcı –toplumu diyalog içine sokarak onu kendine yeni açılardan bakma yönünde yönlendiren karşı konulamaz Sokratesci bir dürtü– işlevi gördüğü daha geniş bir toplumsal değişim bağlamı içine yerleştirilmesi gerekir. Kısacası Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu ritüel döngüsünün bir evresi ise, Brecht'in Diyalektik Tiyatrosu bir diğer evresidir. Tiyatronun bir uyarıcı olduğuna dair Brechtyen anlayışı ritüelin nihai işlevine, Artaud'nun yalnızca arındırıcı olan tiyatrosundan daha fazla yaklaşır.

Godard'ın Artaud-üslubundaki seyirliği olan *Hafta Sonu* neredeyse ritüel döngüsünün yalnızca arındırıcı evresi üzerine yoğunlaşmış gibi görünür. Gerçekten yapıcı olarak görünebilmesi için film Godard'ın *Çinli Kız*'da sunduğu toplumsal değişimin daha geniş bağlamı içinde düşünülmelidir. Godard'ın hem *Çinli Kız*'ın hem de *Hafta Sonu*'nun daha büyük bir bütünün birbiriyle ilişkili parçaları olarak görülmesi niyetinde olduğu düşüncesi gayet tutarlıdır. Hatta kronolojik olarak, yalnızca *Çinli Kız*'ın ardından yapıldığı için değil, aynı zamanda Jean-Pierre Léaud'un karakterini (kendini devrime adamış oyuncu Guillaume) *Çinli Kız'ın* finalinde kaldığı noktadan alarak –onsekizinci yüzyıl kıyafetlerine bürünerek insanların tiyatro ve toplum anlayışını sarsmak için ortaya çıkmasıyla– işlediği için de *Hafta Sonu*'nun *Çinli Kız*'ın devam filmi olduğu saptaması yapılabilir.

Guillaume'un *Hafta Sonu*'nda çok da başarıya ulaşamıyor gibi görünmesi belki de beklenen bir durumdur; çünkü *Hafta Sonu*, adının da ima ettiği gibi üretim döngüsünde bir kesinti, zamanın aylaklığa ya da Parislilerin yaptığı gibi kırlara gidip çılgın tüketim orjileri yaşamaya ayrıldığı bir dönemdir. Ama Guillaume görevini yerine getirmek için sebat eder, tek izleyicisi bir burjuva karı-kocayken Saint-Just'den bir parçayı yüksek sesle okur ve telefon kulübesinde şarkı söyleyerek yaptığı dokunaklı konuşmalar "*dans le vide* [boşlukta]" kalır. Guillaume'un çabalarının nafile görünmesi, en azından basitçe Godard'ın, sanatçının izleyicisiyle gerçekten iletişim kurma şansının aslında, özellikle *Hafta Sonu*'nda olduğu gibi sanatının seyirlik yönünün dikkati bu denli dağıtabilir olduğu örneklerde çok az olduğuna dair mütevazı kabulüne işaret eder.

Yine de Guillaume'un *Hafta Sonu*'ndaki etkinliği yararsız olsa da *Çinli Kız*'ın kapanışında üstlendiği "tiyatro çıraklığı" içinde öğretici bir ders olarak görülebilir. Dahası Guillaume'un *Çinli Kız*'da söyledikleri *Hafta Sonu*'nun habercisidir ve Go-

dard'ın oldukça Brechtyen *Çinli Kız*'ı yaparken, Artaud'dan esinlenmiş, ama Artaud'nun tiyatro anlayışı ve onun toplumdaki işlevine dair tutarsızlıkları ve sınırları gösterecek çok farklı bir filmi düşünüyor olabileceğini akla getirir. *Çinli Kız*'da Guillaume, Artaud'nun anlayışının tiyatrodaki en devrimci hareket olduğunun düşünüldüğü günlerde babasının Artaud'yla yakın bir işbirliği içinde çalıştığını açıklar; ancak bu devrim anlayışında açıkça eksik olan bir şeyler olduğunu söyleyerek devam eder Guillaume, zira babası artık *Club Méditerranée*'nin işlettiği bir tatil sitesinde yönetici olarak çalışmaktadır – *Club Méditerranée* seksin ve aylaklığın tüm zenginliğiyle pervasızca tüketildiği bir burjuva tatil organizasyonudur ve tatil kampları, Guillaume'un belirttiği gibi sanki Nazi toplama kamplarıymışçasına dünyanın geri kalanına kapatılmıştır.



Hafta Sonu: çılgın tüketim orjileri

Ne olursa olsun şu nokta açıktır: Artaud'nun tiyatrosu yapmak için yola çıktıklarını başarsa bile, asla yeterli olmayacaktır; çünkü sonuç, Guillaume'un babası örneğinde olduğu gibi, yalnızca bireyin var olan sosyal kurumlarla yeniden bütünleşmesi ve statükonun korunmasıdır. Dahası Artaud'nun tiyatrosunun onun tasavvur ettiği biçimiyle var olup olamayacağı bile şüphelidir. Genel olarak Artaud'ya atfettiğimiz şey gösterişli bir seyirden başka bir şey değildir: seyirciyi tamamen oyunun içine girmek yönünde teşvik etmek yerine, seyirciyi başka yönlere saptıran, onu eğlendiren ve hatta ona böylesi bir büyülü seyir sunma görevinde harcanan enerjilerin

ölçüsüz israfıyla kendini beğenmişlik duygusunu okşayan duyumsal görüngünün geniş alanıyla donatır.

Bu üsluba benzer bir üslup taşıyan *Hafta Sonu* da dolayısıyla bu suçlamalardan bazılarına karşı savunmasızdır ve Godard'ın seyri en son noktasına kadar götürerek onun yetersizliklerini göstermeye çalıştığı *Hafta Sonu*'yla genel izleyici kitlesinden, seyrin öğelerinin tamamen dışarda bırakıldığı –ya da seyrin açıkça filmin seyircide ortaya çıkardığı eleştirel farkındalığa bağımlı kılındığı– *Jandarmalar*, *Erkek-Dişi* ya da *Çinli Kız* gibi önceki filmleriyle aldığından daha fazla alkış alacak gibi görünmesi de ironiktir. Bu, *Hafta Sonu*'nun *yalnızca* bir seyirlik olduğu ya da filmin eleştirel farkındalığı ortaya çıkarma arayışında olmadığı anlamına gelmez: durum tam tersidir; *Hafta Sonu*'ndaki seyrin zenginliği, izleyicinin hem seyir ritüelini hem de bu ritüel biçimini yaratan toplumu eleştirel açıdan sorgulamak yerine seyir düzeyinde kalmasını fazlasıyla kolaylaştırmış olabilir.

Örneğin "Üçüncü Dünya" sekansına Amerika'daki bazı eleştirmenlerden gelen tepkileri düşünün. (Çok gelişmiş toplumumuzdaki –çöplerimizi toplamak gibi– en aşağılık işleri yapmaya zorlanan) bir siyah ile bir Arap çöp kamyonunun yanında durur, yavan ekmekten başka bir şey olmayan yetersiz yemeklerini yer ve samimi olmaktan ziyade resmi bir biçimde baskı altındaki insanların içinde bulunduğu koşullara ve devrim ihtiyacına dair kısa konuşmalar yaparlar. *New York Times*'dan Renata Adler okuyucularına bu sekans sırasında dışarı çıkmalarını, bir fincan kahve ve sigara içmelerini ve "sinemasal olmayan bu didaktik kabalık" bitip o görkemli katliam yeniden başladığında filme geri dönmelerini önerir. *The New Yorker*'dan Pauline Kael bu sekansın "anlamsız"lığına kanaat getirmiştir, "bu kadar doğrudan" olduğu için Godard'ı azarlar ve ona "filmin ortasında üstümüze atılan bu kuram yığınını kim özümseyebilir ve değerlendirebilir" diye sorar.

Bu sekansı özümsemek ve değerlendirmek, Üçüncü Dünyayı filme yabancı bir kuram yığını biçiminde ele alarak değil, bunun yerine özellikle bu yığının (kuram değil, görüntüler ve sesler yığınının) filme nasıl uyum sağladığını, diğer sekanslarla ve bir bütün olarak filmle nasıl ilişki kurduğunu anlamak, üstlenmek zorunda olduğumuz bir görevdir. Üçüncü Dünya sekansı araya sıkıştırılmış bir şey ya da asıl konudan sapma değil, sanatsal bir bütünün ayrılmaz bir parçasıdır. Filmin geri kalanıyla karşılaştırıldığında fazlasıyla doğrudan ve seyirlik olmaması nedeniyle onu reddetmek ya da onu görmezden gelmek ana noktayı kaçırmak anlamına gelir. Bu eleştirmenlerin her ikisi de *Hafta Sonu*'nu bir seyirlik olarak överken, filmin düzeyine erişip filmin yaptığını yapmayı, yani seyir ritüelini sorgulamayı reddederler.

Elbette Üçüncü Dünya sekansı seyirlik değildir: ve kesinlikle doğrudandır. Ayrıcalıksız ve ezilen insanlar seyrin lüksünü karşılayamaz ve bu insanlar bir şeyin simgesel imgesiyle, o şeyin kendisiyle olduğu kadar ilgilenmezler. Şunun kesinlikle farkına varmalıyız ki, şeylerden yoksundurlar. Üçüncü Dünyanın en karanlık noktalarına kadar nüfuz eden kitle iletişim araçları, bu insanlara şeylerin *imgelerini* fazlasıyla sunar, onların umut ve arzularını tahrik eder, ancak şeylerin kendileri onlar için her zaman erişilmez kalır. Tüm zenginliğimize karşın bize tanrıdan ihsan edilmiş gibi gördüğümüz –ekmek gibi– şeyler bile, onların elde etmek için mücadele etmek zorunda oldukları ve sık sık mahrum bırakıldıkları şeylerdir.

Godard bu noktayı –Üçüncü Dünyanın 'kötü beslenme' nedeniyle aşırı zayıflamış kurbanlarını fotoğraflayarak– seyirlik bir biçim içinde sunabilirdi, ancak bu türden bir seyir duygularımız üzerinde öylesine güçlü etkide bulunur ki, üzerinde yapıcı muhakemeye olanak bırakmaz. Godard seyirlik bir şey sunmaktan kaçınarak ve siyah ve Arap'ın devrimci bir bilincin gerekliliği çağrılarını (dış-sesle) açık ve duygusal olmayan ifadelerle dile getirirken doğrudan kameraya bakmalarını sağlayarak Üçüncü Dünya sekansını burjuvaziye ve *hippie*'lere ayrılan seyirlik sekanslarla dramatik bir karşıtlık içine sokar. Ama eleştirmenler Üçüncü Dünya sekansını filmin geri kalanının seyirlik coşkunluğunu sürdürmede başarısız olmakla suçlarken, tam da *Hafta Sonu*'nun onları çekmeye çalıştığı tuzağa düşerler. Şiddet ve yıkımın sunduğu daha görkemli bir seyir lehine akıl ve dinginlik reddedildiğinde yapabileceğimiz tek şey, Guillaume'un Saint-Just'den alıntıladığı "öyle görünüyor ki akıl ve dinginlikten yorgun düşen insanlık sefillik ve deliliği tercih ediyor" hükmüyle hemfikir olmaktır. Ve sinema çevresinin içinde yer alan bizler (ister yönetmenler, yapımcılar, oyuncular, eleştirmenler isterse izleyiciler olarak) herkes kadar –belki de daha fazla– bu suçlamanın muhatabıyızdır. Görünüşte istediğimiz şey kesinlikle akıl değildir; seyir bize kendimizi daha rahat hissettirir ve ne kadar çok şiddet varsa seyir o kadar iyidir; ancak *Hafta Sonu*'nda seyir sınırlarını aşar, yaşamın içine nüfuz eder. Belirli bir noktaya kadar kendimizi güvende hissederiz, çünkü perdedeki ölü vücutların gerçekten ölü olmadığı, katliamın gerçek olmadığı, her şeyin bir oyun, bunun sinema olduğu bilgimiz dahilindedir. Godard'ın filmlerinin çoğunlukla kana benzeyen, ama aslında yalnızca ketçap ya da boya olan şeylerle dolu olduğunu anımsarız. *Hafta Sonu*'nda burjuva koca öldürdüğü kayınvalidesinin kanını derisi yüzülmüş bir tavşanın üzerine akıttığında bile, yalnızca bu korkunç bir imge olduğu için ürpeririz. Ama *hippie* çetesinden birinin canlı bir domuz ile kazı katlettiğini gördüğümüzde zemin altımızdan kayar. Birden nerede olduğumuzu

anlayamayız: bir saniye önce her şey mükemmel bir seyirlikti ve şimdiyse *imge* ile şeyin kendisi iç içe girdi: *sinema gerçek yaşamdır.*

Filmin başında karakterlerin sinemanın gerçek yaşam olduğunda ısrar etmelerine gülmüştük; ama artık gülmüyoruz. Seyir, sınırlarını zorlamış ve bizi alaşağı etmiştir. Tıpkı Roma Kolezyumu'nda olduğu gibi sinemada da seyir nihayetinde bir yaşamın sona erdirilmesini izleme eylemine dönüşmüştür. Ama Pauline Kael'in yaptığı gibi bu ölüm nedeniyle Godard'a kızmak ve onu suçlamak yalnızca bir kötü niyet örneği, tüm sorumluluğu sinemacının üstüne yıkıp, ellerimizdeki suç ortaklığı kirini silip atarak özsaygımızı muhafaza etmemizi sağlayan ikiyüzlü bir taktiktir. Nihayetinde Godard'ın yaptığı şey, toplumumuzda, başkalarının bizim için her gün binlerce kez ifa ettiği eylemi filme çekmektir. Eğer kendimize karşı dürüstsek bu çekim vasıtasıyla başarılan şey, en sevdiğimiz yanılsamalarımızdan birinin –seyrin masumluğu yanılsamasını– dağıtılmasıdır. Yoksa bütünsel tiyatro, izleyici katılımı ve vecd içindeki dinsel ritüel üzerine bütün o kabullerimiz tiyatroda olup bitenlerin sorumluluğunu almayı açıkça reddettiğimizi zaten gösterir: her şey nihayetinde sadece seyirliktir ve kendimizi masum, dokunulmamış ve hiçbir şeye bulaşmamış olarak kabul ederiz.

Tıpkı *Çinli Kız*'da olduğu gibi, bir kez daha sanatçının devrime katkıda bulunma yolunun, insanların sanata ve sanat ile yaşam arasındaki ilişkiye bakış tarzını devrimcileştirmesi olduğunu görürüz. Domuz ve kazın öldürülmesi, şeylere bakışımızın alışılmış tarzını değiştirmemize yardımcı olmak için *Hafta Sonu*'nda gerçekleştirilen çok sayıdaki girişimden biridir. Örneğin Emily Brontë sekansı, hem sanatçının insanları şeylere yeni bir tarzla bakma yönünde teşvik etmeyi denemesini hem de toplumun, sahip olduğu yanılsamaların dağıtılmasına karşı katı direnişini gösterir. Burjuva çift için bir çimen yaprağı, bir çimen yaprağıdır, bir çakıl taşı bir çakıl taşıdır; daha fazlasını düşünmeye gerek yoktur. İsimler yeterlidir. Ama bir şair ya da bilim adamı için onlar daha fazla anlama sahiptir: hatta farklı isimlerle bile anılabilirler. Uzun süre önce şeyler ile bizim aramıza sözcüğü yerleştirmiş olan şair, şimdi bizi şeyleri doğrudan deneyimleme durumuna yeniden ulaştırma gerekliliğini idrak eder. Emily Brontë bakmamız için bir çakıl taşını havaya kaldırır ve bir anda şair Francis Ponge'un "*le parti pris des choses*" [şeylerin tarafgirliği] dediği şeyi anlamaya başlarız. Dahası şair sözcüklere daha yakından bakmamızı, onların nasıl işlediklerini ve sınırlarını daha iyi görmemize yardım eder. Emily Brontë'nin anlamsız bilmeceler okuması tam da *Amerikan Malı*'nda işçinin söylediği anlamsız ifadelerin işaret ettiği şeyi işaret eder: yani sözcüklerin kendi içlerinde bir sistemleri

vardır ve şeylerin dünyasıyla bir ilişkileri olması gerekmez.

Son tahlilde bu vecd içinde yaşanan bir dinsel ritüel değil, Godard için sanatın hedefi olan –şeylere, sözcüklere, kendimize ve toplumumuza yönelik– *eleştirel farkındalıktır*. Ama bu farkındalık yalnızca kendi içinde bir farkında olma değildir, çünkü Marx, Freud ve diğerlerinin belirttiği gibi, farkındalık durumların bizim üzerimizde egemenlik kurmasındansa, bizim durumlar üzerinde egemenlik kurmamızı sağlar. Ancak ne yazık ki hâlâ ortak iyi için bir arada çalışan kadınlar ve erkekler yerine, yalnızca iktidarları ve ayrıcalıklı konumlarını korumak ve genişletmek için diğer insanları yönetmeye çalışan insanların arasındayız. Bu türdeki insan için gerçek sanatçı ortadan kaldırılması –hatta *Hafta Sonu*'ndaki Emily Brontë gibi yakılması– gereken bir tehdittir. Ama başka bir şair, sanatçının kendimizi ve dünyayı rahatlatmada bize yardım etme görevini sürdürmek ve buna övgüler düzmek için öne çıkar.

Ve bir bakıma bu görev *Hafta Sonu*'nda bir çiftlik avlusunda Mozart çalan piyanistin ifa ettiği görevdir. *Çinli Kız*'ın sonundaki Guillaume gibi, piyanist de sanatı insanlara götürür. Dahası onun sanatı son derece insani, mütevazı, tıpkı Mozart'ınki gibi "yeni başlayanlar için basit, uzmanlar için fazlasıyla zor" bir sanattır ve dahası onunki bir diyalog sanatıdır. Piyanist resitalini bir seyirlik olarak sunmaz; müziği keserek bir sanatçı olarak yetersizliklerinden bahseder. Onun sanatı, tıpkı Godard'ınki gibi, özeleştiriden korkmaz; hatta özeleştiriyi sanatsal bütünün ayrılmaz bir parçası haline getirir.

Piyanist çalıp konuşurken, kamera çiftliğin avlusunda 360°'lik bir pan yaparak, traktörleri, kamyonları, sabanları, onu izleyenleri, barakaları, ameleleri ve piyanistin kendisini gösterir. Kameraman ve kameranın kendisi bile, görüntüye girmeseler de, 360°'lik panın içinde yer alırlar. Bu çekimde sanatçı izleyicisiyle aynı koşullar içinde bulunduğunu kabul eder.

Kendini çekime dahil eden bu pan hareketi, filmin başlarında kameranın kesin tarafsızlığı içinde sakin bir Olymposlu bakışıyla kullanıldığı, durmaksızın ilerleyen ve arabaları, aslanları, maymunları, bir lamayı ve daha birçok şeyi geçerek doğrudan imhaya yönelen uzun kaydırmalı çekimin komik tanrısallaştırmasından ne kadar da farklıdır! Ve piyanistin mütevazı ve insancıl sanatı, evrenin sırlarını doğadan zorla söküp almaktan gurur duyacak ve (Lautréamont'dan alınmış) şarkısı insani bir diyalog arayışı yerine Yaşlı Okyanus'a hitap eden *hippie* davulcunun tatsız aşırı-Romantik sanatından ne kadar da farklıdır!

Eğer *Hafta Sonu*'nda bir umut imgesi varsa, bu imge, kendi sınırlı çevresi için-

de kendi kendine yetebilecek biçimde kapalı olmakla birlikte insanlar arasında diyalog kurma kaygısında olanlara açık olan çiftlik avlusunda bulunmaktadır. Orada, fırtınanın gözünde, *Hafta Sonu*'nun kâbusvari şiddet ve imha tufanının tam ortasında, Godard bir akıl ve dinginlik limanı resmeder. Üçüncü Dünya sekansı gibi çiftlik avlusundaki sahne de seyirlik değildir: kendi seyirlik biçimi içinde *Hafta Sonu*'nun bize anlatmaya çalıştığı şeylerden biri, uygarlığımızın daha fazla akıl ve dinginlikle –ve daha az seyirlikle– var olabileceğidir.

4. *Bilmenin Tadı*: Eleştiri ve Eleştirinin Özeleştirisi

Eleştiri (Ağustos 1969, Münih)

Hafta Sonu'nda Godard seyirliğin sınırlarını zorladı ve böylece seyirlik olanın yetersizliklerini ve tuzaklarını ortaya çıkardı. Bir sonraki filmi *Bilmenin Tadı*'nda Godard taktik değiştirir ve sinema sorununa diğer uçtan yaklaşır. Kendine özgü "minimal sinema" anlayışıyla deneyler yapan Godard yalnızca seyirlik sinemanın geleneksel aksesuarlarını –aksiyon, olay örgüsü, karakter yaratma, sınırsız mekân rengi ve işitsel değil görsel uyarımın hâkimiyeti– dağıtmakla kalmaz, görüntü ve sesin sinemada genellikle karşılaştığımız kompozisyonunu da dağıtmaya çalışır.

Filmin genç kahramanlarının belirttiği gibi, kimyada ya da politikada bir problemi çözmek için, insan bütünü bileşenlerine ayırmak [dağıtmak] zorundadır. "Kimyada örneğin hidrojeni ayrıştırırlar; politikada ise parlamentoyu dağıtırlar. Burada ise biz görüntüler ile sesleri birbirinden ayırıyoruz." Ve *Bilmenin Tadı*'nda Godard'ın dikkatle oluşturduğu –örneğin ayrıntılı ışık ve renk kontrastları gibi– az sayıdaki seyirlik öğesi beklentilerimizi ve taleplerimizi karşılamaktan çok seyir anlayışımızı değiştirmek için tasarlanmıştır.

Filmin büyük bölümünde tek "aksiyon" (Jean-Pierre Léaud ve Juliet Berto) tarafından oynanan iki radikal öğrencinin bir televizyon stüdyosunun kameraları ve ışıkları önünde konuşmasıdır; tek "olay örgüsü" konuştukları şeydir (burjuva kapitalist toplumda görüntü ve sesin kullanımları ve yanlış kullanımları); hissettiğimiz tek "karakter derinliği" onların konuştuğunu duymamızla sağlanır ve "mekân rengi" (filmin çekildiği TV stüdyosunun spotlarıyla aydınlanan) genç çifti kuşatan ve konuşmalarını bir boşlukta yapıyorlarmış hissi uyandıran kopkoyu bir karanlıktır. Dahası *Bilmenin Tadı*'ndaki görsel uyaran kasıtlı olarak işitsel uyarana ve ses kuşağından gelen desteğe bağımlı kılınır.

TV stüdyosundaki uzun tartışmaların arasına, aslında sinema öğrencileri tarafından gerçekleştirilmiş bir sözcük-çağrışım deneyi olan, en az stüdyodaki tartışmalar kadar söz zengini iki "doğrudan mülakat" yerleştirilir – bu mülakatların ilki (2000 yılının "Fransızı" anlamına geldiği açıklanan "Afranik"lerden (Afrikalı Fransız) biri olarak tanımlanan yedi sekiz yaşlarındaki şirin bir erkek çocuğuyla, diğeri ise sözcük-çağrışım deneyi kendisine yeniden dinletildiğinde kayıt cihazının "konuşabilmesine" hem şaşıran hem de sevinen renkli ve dokunaklı bir ihtiyar *clochard*'la [sokak serserisi] yapılır. Filmin başından sonuna kadar araya Paris'in ya-

ya kaldırımlarının görüntülerini içeren sahneler –ve hemen hemen hepsi Godard tarafından yapılmış ve elyazısıyla yazılmış (çoğunlukla anlaşılmaz) küçük yorumlarla birlikte sunulan– gazete fotoğrafları, çizimler, kitap kapakları, yazılar ve kitaplardan pasajların yer aldığı çekimler sokulur. Araya sokulan malzemeyle zaman zaman genç çiftin tartışmalarında ortaya çıkan bir noktanın gösterilmesi amaçlanmış gibi görünür, ama bir bütün olarak film genellikle doğrudan göstermeye başvurmaktan çok benzetmeler ve göndermelerle ilerler ve tehlikeli bir biçimde, bu kez daha büyük herhangi bir anlatı yapısıyla ilişkisini kesmiş olan Godard'ın tüm sinemasal hilelerinin (ve işaretlerinin) sıralanması ve sapkınlığı içinde bozulma noktasına yaklaşır.

Ama *Bilmenin Tadı*'nda Godard açıkça sinemayı geleneksel anlatı yapısından mümkün olduğunca özgürleştirme ve sinemanın *eğitici* kaynaklarından çok, özellikle temel sinemasal aygıtların praksisinin analizi yoluyla sinemanın kendisini *demistifiye etme* kabiliyetini araştırma ve geliştirme arayışındadır. Nihayetinde *Bilmenin Tadı* bir "eğitici film"in izlerini fazlasıyla taşımaktadır (filmi Fransız televizyonu sipariş etmiş, ama çekilen filmi göstermeyi reddetmiştir ve Godard'a, kendisine sipariş edilen "eğitici film"i –Rousseau'nun '*Émile*'inin "serbest" bir uyarlaması olması bekleniyordu– çekmeyi başaramadığı için dava açtılar) ve denilebilir ki, *Bilmenin Tadı* eğitim konusu üzerine –özellikle de (ama kesinlikle yalnızca değil) sinema eğitimi üzerine– eğitici bir filmdir.

Bir anlamda *Bilmenin Tadı*'nda sunulan, Godard'ın kendi sinemasal eğitimidir ve filme kolayca "Görüntü ve Ses Üzerine Nasıl Çalıştım ve Marksizmi Nasıl Keşfettim" alt başlığı verilebilir; sinemanın "bilimsel deney" yönü olarak adlandırdığı şeyin arayışındaki Godard gittikçe artan bir biçimde sinemasal imgenin doğasını sorgulamış ve nasıl "tarafsız" bir bilim yoksa, benzer biçimde "tarafsız" bir imge de yoktur" sonucuna varmıştır. Eldridge Cleaver'ın[Δ] iyi bilinen ifadesini biraz değiştirerek söylersek, "çözümün parçası olmayan bir *imge*, sorunun parçasıdır." Ya da Patricia'nın (Juliette Berto) *Bilmenin Tadı*'nda belirttiği gibi, "insan her imgede bir yöntem... ve bu yöntemin söylemini bulmalı. İnsan her imgede *kimin* konuştuğunu bilmeli... Bize düşen *özgür* imgeleri [görüntüleri] ve sesleri bulmaktır."

Belki de Jean-Paul Sartre'ın bütünsel bir özgürlüğe dayanan etiği talep ederken yüzleştiği soruya benzeyen "özgür imge"yi ne oluşturur sorusu açıkça yanıtlanması zor bir sorudur. Ama hem Godard hem de Sartre için ilk görev burjuva kapitalizmi

---

[Δ] Eldridge Cleaver 1960'lı yıllarda önce Malcolm X'in siyah Müslüman hareketinde, sonra da Kara Panterler örgütünde yer almış siyah liderdir –çn.

ve onun doğal sonucu olan sömürü ideolojisi tarafından gizlenmiş ve gözden yitirilmiş özgürlüğün üzerindeki "örtüyü kaldırıp atmak" ve onu açığa çıkartmaktır. O halde *notre civilisation de l'image*'la [bizim imge uygarlığımız] ilgilenenlerin ilk görevlerinden biri, günümüzde kitle iletişim araçlarıyla bizi kuşatan çok sayıdaki imgenin hiç de göründüğü gibi zararsız olmadığını, aksine hâkim kapitalist sınıfın ayrıcalıklı konumunu sürdürmesine hizmet eden burjuva değerlerini telkin etmek için düzenlenmiş olduğunu göstermektir.

Bilmenin Tadı ne yazık ki örtülü ve dolaylı bir biçimde bu sorunla meşgul olur; örneğin denizde zıplayan bikini giymiş güzel vücutlu bir genç kadını gösteren dergi kapağını ele alalım. Derginin adı *Action*'dır [*Eylem*] ve Godard derginin adını kurşun kalemle şöyle değiştirmiştir: *Plaisir de la Ré-Action* [*Yeniden Eylemin Hazzı*].

Burada Godard her zamanki gibi amacını basit, keskin ve ironik olarak koyar; ama bu amacın, kitle iletişim araçlarının baskı aracı olarak kullanılan ikiz kültü olan haz ve seksin sinsi doğasını anlayamamış biri tarafından kavranıp kavranamayacağı, değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorulmaya değer. Başka bir deyişle örtülü ya da ironik bir biçimde sömürü ve baskıya yapılan dolaylı göndermenin herhangi bir anlamda bu sömürü ve baskıyı gözler önüne serip sermediğinin sorulması gerekir. (Amerika'da ve Fransa'da Godard'ı *gözler önüne sermek* şöyle dursun, sömürü ve baskının görünen yüzünü *gizlemekle* suçlayan –kişisel olarak haksız bulsam da, bazı önemli sorular yöneltiklerini düşündüğüm– hatırı sayılır sayıda radikal hareket mensubu vardır.)

Ancak buradaki haz, seks ve kapitalist ideoloji konusundaki vurgu kaçırılsa da, daha sonra –*eğer* Godard'ın çeşitli reklam fotoğrafları, posterler ve çıplak kadın fotoğrafları üzerine kurşun kalemle (dikey olarak) elyazısıyla yazdığı yazılara bakılırsa– "*le ... capitalisme ... bourgeois ... a ... transformé ... la ... technologie ... et ... la ... sexualité ... en ... instruments ... de ... répression*" [kapitalist ... burjuvazi ... teknoloji ... ve ... cinselliği ... baskı ... araçlarına ... dönüştürür] ifadesi okunabilir. Burada bile bize bir *gözler önüne serme* değil, yalnızca bir *iddia* sunulur. Burjuva kapitalizminin teknoloji ve cinselliği *nasıl* baskı araçlarına dönüştürdüğünü göstermek gerçek bir gözler önüne serme olurdu. Ve bu görev, iddia ediyorum ki, *Evli Bir Kadın* ya da *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* gibi filmlerinde *Bilmenin Tadı*'nda olduğundan çok daha büyük bir başarıyla yerine getirilmiştir.

Ama önceki filmlerinden açıkça çok daha militan bir film olan *Bilmenin Tadı*'nı yaparak Godard bu filmi genelde radikal filmlere yöneltilen çok ciddi iki eleştiriye karşı daha savunmasız hale getirmiştir: ilk eleştiri bu filmlerin çoğunlukla iddiala-

rının doğruluğunu göstermeksizin iddiada bulundukları ve ikincisi bu filmlerde sinemacı, iddialarının doğruluğunu zaten kabul eden eğitimli izleyicisine, onları devrimci kurtuluş konusunda harekete geçirmek için yalnızca uygun anahtar sözcüğü ya da imgeyi perdede patlatmak suretiyle hitap eder gibidir.

Belki de *Bilmenin Tadı*'nın bu eleştirilere örneğin *Çinli Kız*, *Evli Bir Kadın* ya da *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*'den daha hassas olmasının nedeni, basitçe Godard'ın örtülü anıştırmaları ile sözel ve görsel oyunlarının, hem bir dışavurum modeli olarak kullanabildiği hem de eleştirdiği ve altüst ettiği bir "serüvenin" zengin dokulu anlatısıyla bütünleşmediğinde büyük ölçüde yıkıcı güçlerini kaybetmeleridir.

Ama Godard bu dönemde *Çinli Kız* ve özellikle de *Hafta Sonu* gibi filmlerin burjuvazi tarafından toplumsal eleştirinin yıkıcı gücünden etkilenmeksizin massedilmiş olabileceği kaygısını taşımaktadır. *Hafta Sonu*'nun Amerika'daki gişe başarısından bahsedildiğinde Godard şu yanıtı verir: "Evet, ama galiba istediğimizin tam tersi yönde bir kitleselleşmeydi bu. Bu nedenle daha kirli [bir film] yapmadığım için üzgünüm." Bu yanıtın ardında ilginç ve kışkırtıcı bir varsayım yatar. Godard bir filmi burjuvazi tarafından massedilmeye karşı korumanın iki temel yolu olduğuna inanır: birincisi seyir öğesini önemli ölçüde azaltmak ve ikincisi de filmi saldırganlık noktasına varan ölçüde küstah kılmak. Filmin temel kavrayışının yüksek bir seyir dozunu gerektirdiği *Hafta Sonu* vakasında Godard burjuvazinin duyarlılığına saldırmak için cinselliği çok daha tahrik edici düzeyde küstahça ele almadığı için pişmanlık duyar.

Hafta Sonu'ndan bu yana sinema projelerini şekillendiren formülü sunarken Godard şunları söylemişti:

> Düşüncemiz, politik bir analizden yola çıkarak "senaryo"yu yazmak ["senaryo" derken kuşkusuz tam anlamıyla geliştirilmiş bir senaryodan çok 'tretman' ya da çalışma notlarını kastettiğini varsayabiliriz] ve daha sonra da bazen şiirle bazen bilimle bazen de sadece filmle onu aktarmaktır. Filmin kendisi seyirlikten olmaktan giderek uzaklaşmalıdır, çünkü çok güçlü bir biçimde hissediyorum ki, ne kadar seyir sunarsanız, imha etmeye çalıştıklarınız tarafından o kadar massedilirsiniz. Hiçbir şeyi imha etmiyorsunuz, çünkü seyirlik tarafından imha edilen sizsiniz.[9]

Bilmenin Tadı'ndaki seyir öğesi yalnızca en aza indirgenmez, aynı zamanda seyirlikten geriye kalanlar dikkati dağıtmaktan çok öğretici bir aygıta dönüştürülür ve filmin "eğitici denemeleri" (ki bu sinemasal imgenin ontolojisi içinde değil, daha çok sosyolojisi içindeki araştırmadır) tüm filmi oluşturur ve filmin asıl *raison*

---

[9] Jonathan Cott, "Godard ile Görüşme," *Rolling Stone*, no. 35 (14 Haziran 1969), s. 20-22.

d'être'ini [varlık nedenini] sağlar. Hem ortaçağ dönemi ozanlarının "neşeli aşk bilimini" hem de Nietzsche'nin *Şen Bilim*'ini çağrıştıran filmin adının kendisi bireyin özgelişiminin yoldaşlarına olan ilgi ve sevgisiyle yönlendirildiği zaman, yaşamın en keyifli serüvenini oluşturduğunu ima eder gibi görünür. Godard'ın *Bilmenin Tadı*'nda oluşturduğu bu anlayışın sinemasal karşılığı, sinemaya giderken, sinema hakkında ve sinema aracılığıyla toplum hakkında bilgi sahibi olmanın dışında herhangi bir "serüveni" beklememeliyiz ya da talep etmememiz olmalıdır. Serüven gibi neşe de, birey ile toplumun ahenkli gelişiminde kendini göstermelidir.

Ancak *Bilmenin Tadı*'nda ne öğreniyor olduğumuzu söylemek zordur ve çoğu insanın filmi çok neşeli bulup bulmadığı da sorgulanabilir. Kuşkusuz filmde bazı neşeli anlar vardır: örneğin Patricia Lumumba (Juliet Berto) Émile Rousseau'ya (Jean-Pierre Léaud) radikal bir yayın organı (*Humanité-Dimanche*) için sutyeni ve külotuyla poz vereceği bir iş bulduğunu, çünkü radikal yayın organlarının gerici basınla aynı türden seksi fotoğrafları kullanmasının utanç verici olduğunu, oysaki bir kızın iç çamaşırlarını "devrimci" bir tarzda gösterebileceğini kanıtlamayı umduğunu anlatır ya da Patricia, Émile'in önünde durup onun *masque*'ı [maske] olarak hizmet ederken Émile, de Gaullecülere, polise ve "düzenin boklarına" sövüp sayar ve kimin müstehcenlikle suçlanması gerektiği konusunda sansürcülere (polise) meydan okur. Ama aynı zamanda Godard'ın iğneleyici mizahının ve ironisinin tam olarak hedefine ulaşmadığı ve filmdeki "eğitici" denemelerin sadece düzensiz bir yığın oluşturup monotonlaştığı gereksiz uzatmalar da vardır.

Bu türden bir yapı karşısında (Léaud'un dediği gibi "rastlantının bile yapısı vardır, bilinçdışı gibi") izleyici izole anları seçmek ve bir ya da iki efekte yoğunlaşmak zorunda bırakılır. *Bilmenin Tadı*'nın en çarpıcı görsel yanı film boyunca tek etkinlikleri ya *otururak* ya da *ayakta* konuşmak olan iki insanı (Berto ve Léaud) ışık ve gölgenin mümkün olduğunca çok çeşitlemesi içinde sunmak için kullanılan mükemmel ışık efektleridir. Kopkoyu bir karanlıkla kuşatılan Patricia ve Émile bir alttan bir üstten, bir sağdan bir soldan, önce biri sonra diğeri ve her bir kombinasyon içinde ışık, gölge ve renk kontrastlarının değişen kaleydoskopuyla aydınlatılırlar; Juliet Berto'nun pantolonu üstten aydınlatılırken daha sonra kırmızı süveteri, daha sonra Léaud'un kahverengi ceketi, daha sonra da parlak kırmızı atkısı aydınlatılır ve bütün film böyle sürer gider.

Bir yönüyle *Bilmenin Tadı*'ndaki ışık efektleri *Alphaville*'in o çok iyi bilinen "aşk ritüeli" sekansındaki Lemmy (Eddie Constantine) ile Natasha'nın (Anna Karina) ayakta birbirlerine sarılıp ilk tereddütlü aşk adımlarını atarlarken ayrı ayrı aydınla-

tıldıkları sahnenin ışığını anımsatır. Émile ve Patricia'nın attığı ilk tereddütlü adımlar, aşktan çok devrimin ilk adımlarıdır, ama *Bilmenin Tadı*'nda el yazması notun iddia ettiği gibi "gerçek bir devrimciye yol gösteren büyük aşk duygularıdır." Ne olursa olsun her iki filmde de ışığın izleyici üzerindeki etkisi baştan sona hipnotiktir. Bir elin hareketi ya da bir başın çevrilişi gibi en önemsiz jestler bile muhteşem bir koreografisi olan bir dans gibidir ve "aksiyon" her nasılsa gerçeklikten ayrı, bir tür ayinsel düş dünyası içinde görünür. Ancak *Bilmenin Tadı*'ndaki bu etki kesin olarak insanın, bir boşlukta yapılıyormuş gibi görünen bu "devrimci" tartışmaların pratik yararı üzerine bazı ciddi şüpheler duymasına yol açar.

Ancak sinemasal anlamda konuşursak, özenle kurulan ışık; seyirliğin doğasındaki belli bir öğenin herhangi bir sinemasal imgede var olduğunu göstermek için planlanmış gibidir, ama bu sinemanın roman ve tiyatrodan az çok miras olarak devraldığı dışsal seyir öğelerinin temelde sinemasal olanlarını (ışık ve gölgenin değişen dereceleri, imgenin çerçevelenme tarzı, çerçevedeki hareket ve filmin bir çekimden diğerine ilerleme tarzı) alıkoymak için devre dışı bırakabileceğini, belki de bırakması gerektiğini gösterir. *Bilmenin Tadı* bu öğelerin tek başlarına izleyicinin dikkatinin öğrenme sürecinden ve incelenen konulardan kaymasına izin vermeksizin korunabileceğini göstermeye çalışır.

Bilmenin Tadı bu sinemasal öğelerin izleyicinin özgül bir konuya odaklanması için kullanılabileceğini göstermeyi de dener. Ne yazık ki bazı denemeler çoğunlukla izleyicinin "Eee, ne olmuş yani" demesine yol açar. Örneğin "Freud'dan bu yana sapkınlıkların cinsel baskının ürünü olduğunu biliyoruz" ifadesine sapkınlığın sinemasal karşılığı eşlik eder. Bu bir *faux raccord*'dur [hatalı geçiştir]. Jean-Pierre Léaud başını izleyiciye göre çerçevenin soluna doğru çevirir. Bunun üzerine kamera sola doğru pan yapar ve anlık bir duraksamayla aynı yöne doğru başını çeviren Juliet Berto'yu görürüz. Ardından kameranın ikinci pan hareketiyle "normal" sinemasal beklentilerimize göre orada olmaması gereken Léaud'u görürüz. Bu küçük deneme oldukça şık ve "sapkınlık" üzerine sevimli bir oyun olabilir, bunun gidip gidebileceği en uç nokta bu kadardır. Ne sapkınlıklar konusu ne de sinemada hatalı geçiş konusu daha fazla geliştirilir ve izleyici hatalı geçişlerin bütün sapkınlıklar gibi, cinsel baskının ürünü olduğuna dair "sinema-mantık" imasıyla Godard'ın gerçekten bir yere varmayı isteyip istemediğini merak etme konumunda bırakılır. Öyle olsa bile, ne olmuş yani?

Bütün film boyunca rastlanan genel ve hiç de önemsiz olmayan bir hata, sorunların gerçekten araştırılmadan ve sıklıkla sadece ima edilerek ortaya atılmasıdır.

Nihayet filmin sonunda Godard, Léaud'u *porte-parole* [sözcü] olarak kullanarak, birçok sorunun incelenmeden bırakıldığını kabul eder: "Marksist ya da Freudyen bir bakış açısından verimli bir biçimde analiz edilmeyecek bir sorunun olmadığını göstermek" ya da ikinci bir örnek olarak "bir burjuva aile içindeki tabular sorununu analiz etmek" ya da üçüncü bir örnek olarak "Üçüncü Dünyadaki sonu gelmez yağmayı kasvir etmek" gibi. Ama bu görevler, Léaud'un bize garantisini verdiği gibi, yerine getirilmeden bırakılmayacaktır. "Birincisini Bertolucci İtalya'da, ikincisini Straub Almanya'da ve üçüncüsünü Glauber Rocha Brezilya'da yerine getirecekler."

Ve Godard'ın Fransa'da, İngiltere'de, Amerika'da ya da bir sonraki filmini çekmeyi seçeceği herhangi bir yerde ne yapacağını sorabiliriz. *Bilmenin Tadı* onun gelişiminde bir dönüm noktasına işaret edecek mi, yoksa sadece kendi genel sinema geleneği içinde –eğitici amaçlarla bir araya getirilmiş olasılıklar toplamı– biraz farklı bir yerde mi duracak? Bunu tahmin etmek zor. *Bilmenin Tadı*'nın en sonunda Godard'ın fısıldadığı gibi, "bu film sinemayı ne tanımlar ne de temsil eder, ama daha mütevazı bir biçimde film yapmanın bazı pratik yollarını önerebilir ve her durumda sinema gösterilen yollardan *bazılarını* izlemek zorundadır."

Doğru. Ama bu birçok zemini kapsar. Diğerleri için olduğu kadar Godard için de geçerli soru, bunların *hangi* yollar olduğudur.

Eleştirinin Özeleştirisi (Ekim 1969, Paris)

Bien que les nombreux intellectuels
révolutionnaires jouent un rôle
d'avant-garde et servent de pont,
tous ne sont pas révolutionnaires
jusqu'au bout.
[Pek çok devrimci entelektüel avangard bir rol oynamakta ve
köprü işlevi görmektedir,
ancak bunların tamamının
sonuna kadar devrimci olduklarını söylemek doğru olmaz.]
(Yukarıdaki ifade *Bilmenin Tadı*'nın
en başında görünen elyazısıyla yazılmış kısa epigrafın
bir bölümüdür.)

Ne yazık ki bu eleştiri bana, toplumun devrimci dönüşümü davasını onaylayan ve bunu ilerletmek isteyen entelektüellerin bile, bütünüyle devrimci olmayı başarmaları için katedecekleri uzun bir yol ve aşacakları büyük engeller olduğunu anlatıyor gibi görünüyor. Dahası *Bilmenin Tadı*'nın dış-ses kuşağındaki bir ifadenin be-

lirttiği gibi, "bir burjuva çalışma tarzını Mao'nun düşüncelerinin incelenişine uygulamak, bir burjuva politikasını uygulamaktır."

O halde beklentim, *Bilmenin Tadı* üzerine yazdığım ilk eleştirinin genelde entelektüeller, özellikle de sanatla ilgili olanlarımız için burjuva anlayışlarından ve – bunlar ister Mao'nun öğretisine isterse Godard'ın filmlerine uygulansın (ki ikisinin ortak noktaları çoktur)– kasıtlı olmasa da bir burjuva politikasını ifade eden burjuva çalışma tarzından kurtulmanın ne kadar zor olduğunu göstermesidir.

Ama bu özeleştiri ilk yazdığım yazıda ifade edilen görüşleri *reddettiğim* anlamına gelmez (sanki böyle bir şey mümkünmüş; sanki bir düşünce ürünü, diğer ürünler gibi sahiplenilip reddedilebilirmiş gibi). Ama sorgulamayı istediğim şey, *Bilmenin Tadı*'nın kendisinin sorguladığı şeydir –uzun vadede gerici bir burjuva anlayışı olan bir sanat anlayışı– ve bunu yapmanın en iyi yolunun ilk yazılan eleştirinin kalmasına izin vermek, ama bu eleştirinin argümanlarının sınırlarını da belirtmek ve bu türden bir argümanın çok daha tehlikeli olduğunu göstermek olduğuna karar verdim. Çünkü çoğunlukla böylesi bir argüman, iyi niyetlerle devrimci praksisi ilerletmeye hizmet etmesi amacıyla öne sürülür, oysa bu her zaman yerine getirilemeyen, hatta engelleyici olabilen bir girişimdir.

Bilmenin Tadı üzerine olan yazımın temelinde, hâlâ koruduğum bir ilke olan, "devrimci bir sanat yapıtı" hem sanatıyla hem de politikasıyla devrimci bir tarzda etkili olmalıdır, ilkesi yatıyor. Bu ilkenin belki de en iyi ifadesi, Godard'ın sık sık alıntıladığı Mao'nun aşağıdaki cümlelerinde bulunabilir:

> Talebimiz sanat ve politikanın, biçim ve içeriğin, devrimci politik içerik ile mümkün olan en mükemmel sanatsal biçimin birliğidir. Sanatsal nitelikten yoksun sanat yapıtlarının, her ne kadar politik olarak ilerici olsalar da hiçbir güçleri yoktur... Edebiyat ve sanat sorunları üzerine iki cephede birden mücadele etmeliyiz.[10]

O halde bu ilke adına ve bu mücadeleyi iki cephede birden ilerletme arayışı içinde, *Bilmenin Tadı*'nın sinema ve toplum arasındaki ilişkilere dair ortaya attığı en kaçınılmaz pratik ve teorik sorunları tanımlama görevi ile, bütün olarak *Bilmenin Tadı*'nın "sanatının" sinir bozucu düzeyde "sanattan yoksun" göründüğünü üzülerek belirtme görevi arasında çarpıcı bir denge kurmaya çalıştım. Kısacası bugüne kadar Godard'ın filmlerinde amaçlarına hizmet eden şeyin bu kez işe yaramaması ya da

---

[10] Mao Tse-Tung, "Talks at the Yenan Forum on Literature and Art," *Mao Tse-Tung on Literature and Art* (Pekin: Foreign Language Press), s.30 – "Yenan Sanat ve Edebiyat Forumunda Konuşmalar," *Kültür, Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Celal Üster (İstanbul: Berfin Yayınları, Şubat 1995), s. 36.

bunun sadece daha önceki anlatı sineması ürünlerindekinden çok daha belirsiz olarak var olması nedeniyle bana öyle geliyor ki, bu filmle ortaya çıkan sonuç, övgüye değer devrimci politikasına rağmen, kesinlikle *sanat* açısından başarısızlığı nedeniyle *hem politik hem de sanatsal olarak*, başarıdan çok başarısızlık olmuştur.

Ama bu noktada sanıyorum *Bilmenin Tadı*'nın gerçek devrimci eylemini, *devrimi sanatın kendisine uygulama* eylemini gözden kaçırdım. *Bilmenin Tadı*'nın sanat olarak etkisiz kalışını eleştirirken ya filmi tam anlamıyla anlamamıştım ya da Godard'ın devrimci bilince katkısı olarak *anlatının tamamen yıkılması* noktasının ötesine geçtiğini ve artık acilen gereksinimi duyulan *chez soi* [kendi alanında] devrim yapma; Sanat ve Kültür Evi diye saygı gösterdiğimiz bu burjuva dubleksin tozunu, kirini ve entelektüel dökümtülerini süpürüp atma; kabul edilen burjuva sanat anlayışını, *mistik* sanatı, sanata *tapınma* noktasına vardırdığımız her şeyi, kısaca sanat *dinini* imha etme görevinin ihmal edilemeyeceği koşullarda gerçekten devrimci bir sanatın temellerini atma arayışında olduğunu kabul etmeye henüz hazır değildim.

Diğer herhangi bir din gibi sanat dini de toplumda var olan gerçek baskının görmezden gelinmesini sağlayan, onu gizleyen bir mistifikasyon aracı ve "kitlelerin afyonudur." Ve yine sanat dini, diğer herhangi bir din gibi, Müesses Nizamın elindeki güçlü bir silahtır ve bu nedenle iktidar elitleri dinin bu biçimine yalnızca hoşgörü göstermekle kalmaz, aynı zamanda onu besler. Kendisini sanat dininin oniki havarisinden biri ilan eden André Malraux'nun on yıldan fazla bir süre önce ifade ettiği gibi, "kiliselerimizi müzelere çevirdik; geriye yalnızca müzelerimizi kiliseye çevirmek kaldı." Malraux'nun de Gaullecü mistifikasyon ve elitist politikalarla ittifak yaparak ve Fransa'nın Kültür Bakanı rolüyle Fransa'da her kasabaya bir *Maison de la Culture* [kültür evi] kurarak atmayı başardığı bir adımdır bu.

Daha da ötesi, Müesses Nizam sanat dinini besleyerek onu ne kadar "evcilleştirir"se, o kadar sanattan, hatta sözde "devrimci sanattan" korkmasına gerek kalmaz. Marcuse'ün belirttiği gibi, modern kapitalist toplumda sanatlara yönelik hoşgörünün giderek artması hiçbir biçimde Müesses Nizamın gücünün zayıflamasının bir göstergesi değildir; tam tersine bu, Müesses Nizamın kendi iktidarını ve ayrıcalıklı konumunu daha fazla güvenceye aldığını ve sanat üzerinde *açık* sansüre daha az ihtiyaç duyduğunu gösterir; çünkü sanat dallarındaki potansiyel olarak yıkıcı öğelerin iğdiş edilmesi görevi, açık baskıyla elde edilmektense, bu öğelerin Müesses Nizamın denetiminde ifade edilmesine ve böylece sanat dini bağlamında daha kolayca asimile edilebilmesine izin vererek daha etkili ve sancısız bir biçimde başarılır.

Kısmen Paris'teki 1968 olaylarının, kısmen de bir sanatçı olarak kendi gelişimi-

nin çok doğal bir sonucu olarak, Godard basitçe en uzlaşmaz sanatsal denemelerin bile eninde sonunda burjuva sanat dini içine çekilerek uzlaşılır kılındığını giderek anlamıştır ve potansiyel olarak üst düzeyde yıkıcı öğelere sahip bir sanat yapıtı dahi (örneğin *Hafta Sonu*) basit burjuva refleksiyle kolayca bir başyapıt olarak kutlanır, asimile ve iğdiş edilir ve bu yapıt bir tapınma nesnesi olarak sanatın sunağına yerleştirilir. O halde sanatın devrimci olabilmesinin tek yolunun kendini imha etme, en gelişkin sanatsal değerleri dahi yok etme, "başyapıt" kültünü yıkma, burjuvazinin dahi sanat yapıtı olarak anlamlandıramayacağı, bu sayede asimilasyondan kurtulacak ve devrimci gücünün dokunulmamışlığını koruyacak kasıtlı olarak kusurlu sanat yapıtları üretmek olduğu zaman gelmiştir.

Ama sanatsal değerlerin bu imha edilmesi düşüncesiyle, sanat ve politikanın, biçim ve içeriğin, devrimci politik içeriğin mümkün olan en mükemmel sanatsal biçimle birliğini talep etme konumunu nasıl uzlaştıracağız? Eğer "sanatsal nitelikten yoksun sanat yapıtlarının, her ne kadar politik olarak ilerici olsalar da, hiçbir güçleri yoktur" diyen Mao'yla hemfikirsek, o zaman Godard ya da herhangi biri kasten "sanattan yoksun" bir sanat yapıtı ürettiğinde, tam olarak hangi yıkıcı gücün dokunulmadan korunduğunu sormaya hak kazanırız.

Bana öyle geliyor ki, yanıtı *Bilmenin Tadı* zaten veriyor; şöyle ki devrimci bir sanat yapıtının üretimi aynı anda hem bir imha hem de bir yaratım eylemi olmalıdır: devrimci sanat yerleşik sanatsal değerleri imha etmelidir (ve sonuç olarak en avangard standartlara göre bile "sanatsız" görünmelidir) ve aynı zamanda geçmişin yıkıntılarından, sanatın kendisinde yaygın olan mistifikasyona ve baskıya meydan okuduğu için gerçekten devrimci olan yeni sanatsal değerler yaratmalıdır.

Godard'ın filmleri her zaman yaratım ile imha, "serüven" ve "seyirlik" geleneği içinde yaratmak ile bu geleneği eleştirme ve zayıflatma arasında bir tür denge kurma arayışında olmuştur, ama *Bilmenin Tadı* dengenin imha yanına ağırlık verildiğine dair çok önemli bir değişime işaret eder ve Godard'ın anlayışına göre iki kutup arasındaki dengenin, ille de her birinin eşit parçalara ayrılması yoluyla sunulmasının, dayanak noktası merkez dışına çıktığında, buna karşı koymak için manivelanın kısa tarafına daha fazla yüklenilmesinin gerekmediğini gösterir. Burjuva sanat dini, değişimi arzulayan güçlere karşı konulamaz bir güç uyguladığında, o zaman içinde izleyiciyi (genelde yalnızca eğitim düzeyi yüksek izleyiciyi) geleneksel modeli yıkma ve imha etmeye çağıran tuzaklar, madenler ve geçitlerin olduğu az ya da çok geleneksel serüven anlatısını oluşturmak artık yeterli olmayacaktır (eğer hiç yettiği olduysa). Ve gerçekten de günümüzde acilen gerekli olan, geleneksel modelden kaçı-

nan ve buna karşı çıkan, geleneksel modele giren her bir öğeyi tek tek ayrıştıran ve bunların tekrar bir araya gelmesini alışageldiği gibi yapmayı reddeden, ancak yine de bir filmdeki her bir biçimsel öğeyi tutup, bu ayrıştırılmış öğelerin sınıf mücadelesiyle ve üretim araçları için mücadeleyle, kısaca sanat ve toplumda devrimle ilişkili olabileceğini, olması gerektiğini –*Bilmenin Tadı*'nın yaptığı gibi– göstererek onları bir araya getirmesini sağlayan devrimci bir sanattır.

Başka bir deyişle Godard *Bilmenin Tadı*'nda ("sanat sineması"nı da içeren) burjuva sinemasının geleneksel aygıtlarıyla ilişkisini neredeyse tamamen koparmıştır. Ve *Hayatını Yaşamak*, *Çılgın Pierrot* ya da *Erkek-Dişi*'ninki gibi 'parçalanmış' anlatı yoluyla filmi bir araya getirmek yerine, Godard *Bilmenin Tadı*'nı tam da (Émile ve Patricia'nın sesli okuduğu) çocukların alfabe kitaplarında yapıldığı gibi bir araya getirir; yani görüntü ve sesin ABC'sinin tekrarlanışıyla; her birinin nasıl kullanıldığının ve suistimal edildiğinin örneklerini vererek ve bir filmdeki her bir biçimsel öğenin nasıl zorunlu olarak yalnızca biçimsel olan öğelerin dışındaki başka sorunları, yani belirli bir dünya görüşünü ve bu dünyadaki yerimizi ima eden ve içeren, başka bir deyişle bizi toplumun temel yapılarıyla yüzleşmeye ve her sinemasal imgenin ardında –kapitalist toplumda bunun ardında bir sınıf mücadelesi ve üretim araçları için mücadele yatar– olanı anlamaya zorlayan sorunları ortaya çıkardığını göstererek birleştirir. Kesinlikle sermayenin eşitsiz dağılımı ve sömürü sorununun çözümüne yönelik olmayan her imge otomatik olarak sorunu daimileştirmeye ve sömürücü egemenlerin sömürülen bağımlılar üzerindeki boğucu hâkimiyetini güçlendirmeye hizmet eder.

Eğer *Bilmenin Tadı*'ndaki yıkıcı taraf yapıcı taraftan baskın görünüyorsa, bu –filmin de bize anlattığı gibi– "sıfırdan başlamaya" dair devrimci hayalin, sıfıra dönmedikçe gerçekleştirilemeyecek olması nedeniyledir. Ama *Bilmenin Tadı*'nın sergilediği türden yıkıcılığı, eski modeli sistematik olarak parçalarına ayıran ve daha sonra da bunların gelecekte yeni ve devrimci tarzda nasıl kullanılabileceğini belirlemek için analiz eden bu yıkıcılığı anlamak ve bunu yalnızca her şeyi amaçsızca parçalayan ve kullanılmaz hale getiren yıkıcılıktan ayırt etmek önemlidir. Godard için sıfıra dönmek var olan yapıları tarumar ederek değil, onları parçalarına ayırarak yıkma anlamına gelir. Ve bir kez sıfıra dönüldüğünde sıradaki görev, filmin de gösterdiği gibi, geride kalan bütün izlere bakmak ve bunları yeni bir şeyleri oluşturmak için nasıl kullanabileceğimizi araştırmak olacaktır.

Ve bana öyle geliyor ki bu görev *Bilmenin Tadı* tarafından yerine getirilir. Bu özellikle de Godard'ın seyirliği ayrıştırma, analiz etme, onu temellerine indirgeme

ve daha sonra da yeni ve devrimci bir tarzda kullanmasında görülür. Bu tarz içinde seyir artık sinemanın eğlendirici yanı değil, daha çok dikkatimizi toplumsal konular ve sorunlara çekmenin ve aynı zamanda da bu sorunları analiz etmenin sinemasal aracı haline gelir. *Bilmenin Tadı*'nda seyrin işlevi konusundaki tartışmama gelince, bu tartışma belki de orijinal eleştirideki en zengin nokta olduğu halde yeterince ileri gidemedi ve beni filmin uyardığı tuzağa düşmekten alıkoymadı; bu *ideologie du vecu*'nun tuzağıydı (bu terimi Godard ve *Cinéthique* kuramcıları, burjuva sinemasının filmin *canlı*, duygusal ve "oradasınız" yanılsamasına yaptığı vurguyu göstermek için kullanıyorlar).



Bilmenin Tadı: görüntü (imge) ve sesin ABC'si

Bilmenin Tadı'nın özenle kurulmuş ışığının (*Alphaville*'deki "aşk ritüeli"nin ışığına benzer biçimde) izleyici üzerinde hipnotik etkide bulunduğunu ve "aksiyonu" (burada Emile ile Patricia'nın "devrimci" tartışmaları) gerçekliğin dışında, bir tür düş dünyası içinde oluşturduğunu belirttiğimde bunun, "boşlukta yapılıyor gibi gö-

rünen" "devrimci" tartışmaların pratik yararı hakkında ciddi şüpheler duymamıza yol açtığı gerekçesiyle *Bilmenin Tadı*'nda böylesi bir etki yaratmanın uygunluğunu sorgulama yoluna gitmiştim. Ancak bu yorumda ima edilen (her ne kadar bunu o dönemde anlamamış olsam da – ki anlamış olsam zaten yapmazdım), eğer Patricia ve Émile'in tartışmaları farklı bir dekor/ortamda (ille de devrimci bir dekor/ortamda değil de, örneğin bir fabrikada ya da sokakta ya da sıradan bir ışığın olduğu sıradan bir oda gibi daha gerçekçi bir ortamda) geçmiş olsaydı, o zaman bu devrimci tartışmaların pratik yararının muhtemelen daha inandırıcı olacağı varsayımıdır.

Ama kimin için pratik yarar? İkinci durumda, eğer devrimci konuşmanın muhtemelen bir yerlere, devrimci eyleme götüreceğine daha fazla inanacağımız doğruysa, bu yalnızca Émile ve Patricia'nın sinemasal kurmacasının gerçekliğine ve sonuçta *onlar için* pratik yararına daha fazla inanabileceğimiz içindir.

Ama bu konu dışıdır. *Onlar* yokturlar. *Bilmenin Tadı*'nın dışında Émile ve Patricia yoktur. Émile ve Patricia'nın kendilerini bize tanıttığı ilk andan itibaren film, bu hileyi açığa çıkarmak, *temsil* hilesinin *sunum* işinde yalnızca bir araç olduğunu bize göstermek için kurmaca karakterlerin geleneksel sahteliğini yalnızca korur. Filmin sonunda görev tamamlandığında ve araç amacına uygun olarak hizmet ettiğinde hile bir kenara bırakılır ve erkek oyuncu ile kadın oyuncu birbirlerine artık gerçek ilk adlarıyla hitap ettiklerinin alını çizerler. Kısaca Godard için (Brecht için olduğu gibi) oyuncunun görevi bizi, oynadığı rolün *kendisi olduğuna* inandırmak değil, daha çok (Brecht'in Galileo'yu oynarken Charles Laughton'un yapması gerektiğinde ısrar etmesi gibi) kendisinin bir oyuncu olduğunu *anlamamıza* zorlamaktır. O bir karakteri *temsil etmekten* çok, o karakterin sözleri ve eylemleriyle *bize* belirli *konuları* ve *sorunları sunmak için vardır*. O sorunları çözme iddiasında değildir ve gerek *sunum* sırasında gerekse sonrasında katılımımıza gereksinim duyar. Yaptığı iş geçmişte olmuş bir şeyleri yeniden canlandırmak değil, filmden sonra hepimizi bekleyen işlere bir *giriş* yapmaktır sadece.

Patricia/Juliet Berto'nun aynı zamanda Godard'ın devrimci sinema anlayışının bir tanımını vermiş olduğu *Bilmenin Tadı*'nda söylediği gibi: "*Pas représentation, présentation ... pas spectacle, lutte!* [Temsil değil, sunum... seyir değil, mücadele!]."

Dahası eğer sinemada "ontolojik gerçekçilik" diye bir şey varsa, o zaman Godard'ın hem buna sadık kaldığını hem de bunu daha kesin olarak yalnızca *temsilin* gerçeğe benzerliği içine değil, daha çok *sunumun* demistifiye edilmiş gerçekliği içine yerleştirdiğini fark etmek ilginçtir. Bunun yanı sıra vurguyu (temel dinamiği oyuncu ile canlandırması yapılan rol arasındaki gerilimde yatan) *temsilden* (temel di-

namiği bir yandan erkek oyuncunun *sunduğu konular* ve *sorunlar* ile diğer yandan izleyicinin –yalnızca safdilliği değil– *aklı* arasındaki gerilimde yatan) *sunuma* doğru değiştirerek Godard sinemanın *gerçekliğinin* perdede olup bitenlerde değil, daha çok perde ile izleyicinin aklı arasındaki alış-verişte olup bitenlerde yattığına dair birçok kez tekrarladığı iddiasının hakikiliğini göstermede başarılı olmuştur.



Bilmenin Tadı: Temsil değil, sunum... seyir değil, mücadele!

Sonuçta bu devrimci tartışmaların boşlukta yapılmadığını keşfettik. Émile/Jean-Pierre Léaud ve Patricia/Juliet Berto arasındaki diyalog yalnızca çok daha önemli bir diyalogun ilk yarısını oluşturur, diğer yarısı *bizden* gelmelidir ve sormamız gereken asıl soru, bu tartışmaların *bizim için* pratik bir yarar taşıyıp taşımadığıdır.

Ancak bu filme tepkimizi şimdiye kadarki en gelişkin sanat anlayışının diliyle ifade etmemiz halinde, o zaman yalnızca (devrimi sanatın kendisine uygulayan) *Bilmenin Tadı*'nın gerçek devrimci praksisine aykırı düşmekle kalmayıp, aynı zamanda devrimle ilişkide kendimizi istemeyerek de olsa tamamen karşı-devrimcilerin safın-

da bulabileceğimizi anlamalıyız (benim daha önce anlayamadığım da buydu). Sanatla ilgilenen bizler, sanatımıza doğrudan bakmak ve çoğunlukla sanatımızın içinde gizlenen karşı-devrimci çehreyi tanımak için yeterli cesarete ve azme sahip olmadıkça, korkarım bizim gibi insanlar için –Bertolucci'nin Fabrizio'sunun söylediği gibi– bu *daima* "devrimden önce"[Δ] olacaktır.

[Δ] Yazar burada Bernardo Bertolucci'nin *Devrimden Önce* [*Prima della rivoluzione – Before the Revolution*, 1964] filmine göndermede bulunuyor –çn.

5. *Bir Artı Bir* ya da Tarihin Praksisi

Godard'ın *Bir Artı Bir*'indeki (film Amerika'da *Şeytana Sempati* [*Sympathy for the Devil*] adıyla dağıtıldı) işleyiş, *bir ilişkilendirme işlemi*, kendi içinde başlı başına bir amaçtır. Yine de sonuçlar ilişkilere –"bir" ile "bir" arasındaki "artı"ya– dayanır. Ve *Bir Artı Bir*'de sonuç sadece ilişkilerdedir: Tarih. *Bir Artı Bir*, diğer herhangi bir filmden, belki de herhangi bir "sanat yapıtı"ndan daha fazla bilerek ve isteyerek Tarih'in *praksisi* üzerine yoğunlaşır ve *varoluşu* tamamen reddeder. Böylece Tarih sanatın tahrifatından kendisini neredeyse kurtarır, gerçekte ne ise öyle ortaya çıkar: *özgür bir ilişkiler oyunu* (tanımlanmamış, ama tanımlanamaz olmayan "artı"), her an yeniden yaratıldığı için söylenmesine gerek olmayan sonuç ("[bir artı bir] iki eder").

Bir Artı Bir her biri yaklaşık on dakika süren on sekanstan oluşur. Her sekans ya da teknik olarak söylersek *plan-séquence* [plan-sekans], kameranın bazen sabit kaldığı bazen de özgürce hareket ettiği ve senkronize ses eşliğinde çekilen tek bir çekimdir. Her birinin arasına zaman zaman ya görsel olarak politik bir yazılama yapan genç bir kızın (Anne Wiazemsky) görüntüleri ya da işitsel olarak, karakterlerin adlarını dünya liderlerinden ya da uluslararası kişiliklerden aldığı rezil bir "politik romandan" dış-ses okumalar sokulur.

Filmde iki farklı sekans dizisi vardır: Rolling Stones'un bir kayıt stüdyosunda prova yaparken göründüğü "Stones sekansları" ve "Stones'un olmadığı sekanslar." Bunlardan iki tanesi, bir otomobil hurdalığındaki siyah militanları, biri bir ormanda Eve Democracy adlı genç bir kızla yapılan bir röportajı, biri pornografik yayınların satıldığı bir kitapçıyı ve sonuncusu filmin sonundaki Eve Democracy'nin kumsalda geçen simgesel ölümünü gösterir. Bu iki farklı sekans dizisi yapısal olarak eşit ağırlığa sahiptir: beş tane Stones sekansı ve beş tane de "Stones'un olmadığı sekanslar"dan vardır ve bunlar bütün film boyunca AB AB AB AB AB örüntüsü içinde birbirlerini izlerler.

Bir an için (filmin temel yapısını bu yapıyı bozmadan süsleyen) araya sokulan malzemeyi görmezden gelsek bile, Godard'ın yapısal başarısı paradoksal biçimde ham malzemeden –ancak özü kurgu değil de, onun karşıtı olarak görülen *mise-en-scène* olan ham malzemeden– düzenlenen bir *film de montage*'dır [kurgu sineması]. Gerçekte *plan-séquence*'tan ilk olarak André Bazin söz etmişti; *mise-en-scène*'nin ilk önemli savunucusu olarak, kurguyu lanetli bir alan olarak yasaklarken *plan-séquence*'ı sinemanın gerçek kurtuluş yolu olarak görmüştü. Ve Godard *Bir Artı Bir*'de *mise-*

en-scène ustası Hitchcock'un alanına girme cesaretini gösterir. Hatırlanacağı gibi Hitchcock'un *İp* [*The Rope*, 1948] adlı filmi sekiz *plan-séquence*'tan oluşuyordu ve bu *plan-séquence*'ların her biri anlatısını karmaşık ve sürekli devinim halindeki kamera hareketleriyle yapıyordu.[Δ] Ancak Godard *plan-séquence*'ın potansiyelini, uzun-metrajlı bir filmi her biri yaklaşık on dakika süren on çekimden oluşturma noktasına iterken, Hitchcock'tan (ve Bazin ekolünden) farklı olarak, *plan-séquence*'tan geleneksel *anlatının* amaçlarına uygun olarak yararlanmayı reddeder ve bunun yerine *plan-séquence*'ı yalnızca basitliği ve zorlayıcı varlığı nedeniyle kullanır; oysa kurgu –her ne kadar farklı, ilgisiz görünen uzun çekimlerin basitçe art arda getirilmesine indirgenmişse de– entelektüel ilişkileri ve *anlamı* yaratan temel öğe olarak onaylanır. Ya da Eisenstein'ın belirttiği gibi, "iki 'tanımlanabilir'in kombinasyonu, grafik olarak tanımlanamaz olan bir şeyin temsilini mümkün kılar."

Bir Artı Bir'de kurgunun üstünlüğü, on *plan-séquence* ile daha önce bahsi geçen görsel ve işitsel ara malzeme arasındaki etkileşim ve karşıtlıkla daha da vurgulanır. Senkronize ses kullanılarak bütün *plan-séquence*'lar ses ve görüntü [imge] birliği içinde sunulur; ancak ara malzeme bazen sadece bir görüntü içinde, bazen de sadece ses içinde ve çoğunlukla da işitsel malzemenin görsel malzemenin üzerine yüklenmesiyle sunulur. Ancak hiçbir durumda ara malzeme, *plan-séquence*'ların her birinde bulduğumuz ses ve görüntünün [imgenin] senkronize birliği içinde sunulmaz.

Tematik olarak, ara malzeme ile on *plan-séquence*'ın malzemesi arasındaki (kurgunun oluşturduğu) karşıtlık, çağdaş gerçekliğin ve Tarih'in iki ayrı yüzü arasındaki diyalektiği sunar. *Bir Artı Bir* Godard'ın sanatının karakteristik özelliklerini taşır: kurmaca maskesi altında gerçekliğin bir yönünü göstermek ve kurmaca ile gerçeklik arasında ustaca bir diyalektik oluşturmak. Godard'ın filmlerinde bu bazen kurmaca ile gerçekliği birbirine karıştıran bir karakter ya da karakterler grubudur: *Serseri Âşıklar*'da Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), Humphrey Bogart'ı taklit

---

[Δ] Burada bir düzeltme gerekiyor. Robin Wood bu filmle ilgili şunları yazar: "Sürekli *İp*'in tamamen 10 dakikalık çekimlerle çekildiği söylenir. Film yaklaşık 80 dakika uzunluğunda olduğu için filmin sekiz çekimden oluşması gerekir. Yaklaşık üç dakika süren jenerik çekimi de dahil olmak üzere (açık bir biçimde 'filmsel öykü sürecinin içinde' yer aldığı, ortamı tanıttığı ve kameranın sola pan yapıp ardından David Kentley'in çığlığının duyulduğu kapalı perdeleri göstermesiyle zirveye çıktığı için bu sürece dahil edilmesi gerekir) onbir çekim vardır. Bunlardan üçü (2, 6 ve 9. çekimler) dokuz dakikadan uzundur; biri (Rupert Cadell'ın –James Stewart– sandığın kapağını açma girişimiyle zirveye çıkan 10. çekim) beş dakikadan kısadır; sonuncusu altı dakikadan kısadır. Geri kalanlar yedi ila sekiz dakika arasındadır (*Hitchcock Sineması*, çev. Ertan Yılmaz [İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004, s. 375-6]) –çn.

eder ve hatta Bogie (Bogart) tarzında ölür tıpkı *Çete Dışında*'da sözde kanun kaçakları grubundan Arthur'un (Claude Brasseur) Bogie'den [Humprey Bogart] bile daha iyi ölmesi, *Hor Görme*'de senaryo yazarının (Michel Piccoli) bir öykünün, Ulysses'in kurbanı olması ve bu öykünün karısının onu giderek daha çok hor gördüğü asıl aksiyonun üzerine binmesi ve *Çılgın Pierrot*'da başroldeki karakterin iki adı –Pierrot ve Ferdinand– olması ve kurmacayı gerçeğinden ayırt edemeyen "bir çift kişilik" hissine sahip olduğunu kabul etmesi gibi. Godard'ın diğer filmlerinde de kurmaca ile gerçeklik arasındaki ayrım, iki farklı 'dünya' arasındaki ayrımla ima edilir: *Alphaville*'de mantık dünyası (Alphaville) duygular dünyasından (*les pays extérieurs* [dış ülkeler]) ayrıdır; *Erkek-Dişi*'de gençliğin dünyası yetişkinlerin dünyasından ayrıdır ve *Çinli Kız*'da genç komüncülerin dünyası değiştirmeyi istedikleri toplumun gündelik gerçekliklerinden ayrıdır.



Bir Artı Bir. Rolling Stones "Şeytana Sempati"yi [Sympathy for the Devil] prova ediyor

Amerikan Malı'nda çağdaş yaşamın gerçekliği olan alçakça siyasal entrika *Bir Artı Bir*'de kurmaca dünyanın tarafına geçmiştir. Dahası bu, görüntü ve sesin uyumlu birliğinden, sadece ses kuşağına yönelmiştir: artık bu el yordamıyla yolumuzu bulmaya çalıştığımız bir labirent değil, sadece bedeninden kurtulmuş bir sestir – yalnızca *récit filmique* [filmsel, görsel anlatı] olmaktan uzaklaşmamış, basitçe ve özlüce *récit parole* [sözsel, işitsel anlatı] haline gelmiş bir *récit* [anlatı].



Bir Artı Bir: Eve Democracy, daha çok içe mi kapanmalı ...
yoksa kendimizi dünyaya ve başkalarına mı açmalı?

"İktidar politikaları," başkanların, başbakanların, papaların ve prenslerin geliş ve gidişleri (özellikle de gelişleri) ve uzunca süredir çağdaş tarihi biçimleyen önemli olaylar olarak değerlendirmeye şartlandırıldığımız haberler – bütün bunlar birden anlamsız, olumsuz ve gerçek bir önemden yoksun görünür: her şey yalnızca bir ucuz roman nasıl okunursa –yani çapraşık pasajların birinden diğerine atlayarak ve rastgele– öyle okunan bir ucuz romandır. Gerçekten de *Bir Artı Bir*'deki roman rastgele okunur; araya giren dış-ses rastgele ortaya çıkar. Ancak bu araya girmelerin

anlamlı bir örüntüsü vardır: dış-ses olarak okunan romanın rezil "üst sınıf" ortamının Stones sekanslarını sık sık bölmesi, bu iki öğe arasındaki bir yakınlığı ve örtüşmeyi akla getirir; oysa siyahlara ait sekansların her birinde, bu iki öğe arasında çok az ilişki olduğunu düşündüren, yalnızca bir işitsel araya girme vardır ve siyahlar, beyazların dünyasından dışlandıkları için iktidar elitleri ve parazitlerinin virüslerine göreceli olarak daha bağışıktırlar. Dahası araya girişlerin rastgele olması bir yana, dış-ses olarak okunan romanın sözcüklerinin zamanlaması, *plan-séquence* malzemesinde özellikle seçilmiş bir ses veya görüntüyle (veya her ikisiyle birden) ya da araya sokulan malzemeden alınan bir görüntüyle uyumlu olması için dikkatle ayarlanmıştır. Böylece Godard, bir öğeden diğerine yananlamların görsel ve işitsel karşılıklı etkileşimini ustaca oluşturur. Bu yananlamlar iki çekim ya da ses kuşağının iki parçası arasında *geçişsel birleştirme* işlevi görürler. Ayrıca Godard'ın her bir *plan-séquence*'ı başlatan el yazısı ara-yazıları kullanışı, yazıya dökülüp cisim bulmuş sözcükleri zenginleştirmek için tasarlanmıştır, her bir harfin farklı renkli boya kalemleriyle yazılmış olması sözcüklerin de, filmin diğer öğeleri gibi, çok sayıda ilişkiyi ortaya çıkarabilmesini sağlar.

Film bir yandan, parçalara ayrılmış ve bedeninden kurtulmuş bir kurmaca biçimi içinde iktidar politikalarının geleneksel gerçekliğini sunar – ve Godard'ın anlatının eski tiranlığını sistematik olarak zayıflatması, artık otoriteryanlığın doruklarına varmış bir anlatı yapısına sahip olduğumuz için, parçalara ayrılmış anlatının bile aslında faşizmin rezilliğini anlatmanın mükemmel bir aracı olduğunu gösterme noktasına varmıştır. Diğer yandan film, klasik anlamda bir anlatı yoluna hiçbir biçimde başvurmadan sahnelenmiş malzemesini doğrudan bir belgesel üslubuyla sunar (bütün *plan-séquence*'lar, Rolling Stones'un provaları da dahil, sahnelenmiş malzemeden oluşur, çünkü "gerçek" bir prova dahi kameranın varlığı nedeniyle bir performansa, seyirlik bir öğeye dönüşür). Kısacası burada devreye önemli bir diyalektik girer: gerçek, kurmaca haline gelir, kurmaca da gerçek.

Hegel'in belirttiği gibi, gerçeklik iki yönlüdür; gerçekliğin olumlu ve önemli olduğu kadar olumsuz ve önemsiz bir yönü de vardır ve tarih kaçınılmaz olarak, eninde sonunda olumluluğu ve önemi kanıtlanacak şeylerin çağdaş gözlemcilere olumsuz ve önemsiz göründüğü bir aşamadan geçecektir. Ama Tarih gelişip ilerledikçe, bir durumun asıl gerçeği mutlaka yüzeye çıkar; çağdaş gerçekliğin olumsuz, önemsiz yönü geri çekilmeye başlar. Ve bu sürecin tersine dönmesiyle, Tarihin olumlu ve önemli yönü öne çıkmaya başlar.

Bir Artı Bir'de ve özellikle de filmin ortasında yer alan "Batı Uygarlığının Kalbi" adlı sekansta gerçekliğimizin başlıca akımlarının bir araya geldiği, Tarihin değişen eğilimlerinin karşı karşıya geldiği anı –yitip gitmekte olanın son bir kez daha yeni gelmekte/doğmakta olanın yükselişine üstünlük sağladığı anı– görebiliriz. Filmde ilk kez Söz'ün faşizmi İmge'nin [Görüntünün] içinde yansıtılır; bunu ucuz romanların, dedikodu gazetelerinin, seks dergilerinin (ayrıca –elbette çoktan onlardan biri haline gelmemişsek– bizim de ezenler tarafından asimile edildiğimizi göstermek için bazı sinema dergilerinin) kapaklarındaki sadizm, sapıklık, savaş, suç ve şiddete dair çok sayıda görüntü aracılığıyla görürüz. "Batı Uygarlığının Kalbi" bir porno dükkânından başka bir şey değildir. Burada müşteriler, *Kavgam*'dan [*Mein Kampf*] pasajlar okuyan ve müşterilerinin borçlarını nakit ödemeleri yerine, faşist asabiyet ve saldırganlığı doyuran günah keçileri olarak köşede oturtulmuş iki uzun saçlı genç erkeğin yüzlerine tokat atarak ödemelerini talep eden dükkân (mülk) sahibine (bu rolü filmin genç ve temiz giyimli yapımcısı Iain Quarrier'in oynaması yerindedir) Nazi selamı verirler.



Bir Artı Bir: "Batı Uygarlığının Kalbi"

Ama gençler sessiz kalmaz; yüzlerine inen her bir tokatta yeni bir gerçekliği, yeni bir hakikati, yeni bir tarihi haykırırlar. "Yaşasın Che," "NLF'ye Zafer," "Çok Yaşa Mao!" Bunlar başlangıçta, sanki gençler kendilerini baskılayan faşist düzenin

gönüllü suç ortaklarıymış gibi, mekanik olarak yinelenen boş sloganlar gibi görünür. Ama eğer bu sekansın devamında, kameranın uzun saçlı radikal gençlerden otuzun üstündeki faşist mülk sahibine doğru aralıksız ileri geri hareketini dikkatle izlersek, hiçbir şey olmuyormuş gibi görünen, ama her şeyin değiştiği anı farkedebiliriz. Bu sekansın gelişimi, *Hayatını Yaşamak* ve *Hor Görme*'deki kameranın ünlü "sarkaç" hareketini yaptığı sekansların gelişimine benzer: kamera kaderin muallakta olduğu, bir ruhun lanetlendiği ya da kurtulduğu, âşıkların kavgasının dönüşü olmayan bir noktaya vardığı anı kaydeder. Yalnızca bu kez muallakta olan, yeni bir eğilim önplana çıkana dek, Tarihin kendisidir.

Kamera –burada tarihin nesnelliğini temsil ederek– birden sonu gelmez panlarını ve yanal hareketlerini keser, bu kez derinlemesine iki uzun saçlı genci seçer ve onlar başlarını kaldırıp doğrudan kameraya bakarken onları yakın-çekim içinde odağa yerleştirmek için yavaşça yakınlaşır. Birden akıntı değişmiştir ve her şey, Tarihin yeni anlamına adapte olmak için kendi anlamını diyalektik olarak değiştirir. Yapımcı Iain Quarrier'in okuduğu Hitler metni bireyin zaferini yücelterek sona ererken –kitleleri etkilemenin Hitlerci müthiş büyülü gücü olan– demagog-olarak-bireyin zaferini değil, kitlelerin bir parçası olan ve devrimci kararlılığı ve gayretiyle Tarihi –"Batı Uygarlığının Kalbi"nde bile– altüst eden isimsiz bireyin zaferini idrak ederiz.

Çağdaş tarihin dönüm noktasına varılmış ve geçilmiştir, bu noktada Godard filmde ilk defa bize Tarih için uygun bulduğu metafor olan denklemi sunar:

1 + 1 eder 2

Yeterince basit. "Bir Artı Bir" kadar basit. Ama daha yakından bakınca bunun statik bir denklem olmadığı görülür. Bu 1+1 eşittir 2 demek değildir. Bunun yerine *bir sonuca varma* eylemini, praksisini vurgular. Sonuçta Tarih *yapılır* ve bu, bir bireyin diğer bireylerle olan *ilişkisi* yoluyla elde edilir.

Bireyler arası düzeyde bile *Bir Artı Bir*, ilişki kurmanın çok önemli bir ihtiyaç olduğunu öne sürer. İlişki kuramamak –tıpkı Eve Democracy'nin durumunda olduğu gibi; Eve'in tecrit olmuşluğu ve iletişim kuramaması Batılı bireyin çapraşık hareketsizliğini simgeler– sonuçta ruhsal ölüme yol açar. Ve sanatçı hiçbir biçimde bu ilişki kurma ihtiyacının dışında değildir; hatta tam tersi söz konusudur, ancak bu başkalarında olduğundan çok daha sorunlu bir biçimde ortaya çıkar. Rolling Stones bir grup olarak birlikte müzik yapabilir, ama her müzisyenin izole olarak çalıştığı klostrofobik kayıt stüdyosu sanatsal yaratımın temelde ne kadar içe dönük olduğuna, hatta narsistik niteliğine dikkat çeker. *Bir Artı Bir* sanatçı için (kesinlikle

yalnızca sanatçı değil herkes için) birincil devrimci görevin, Batılı dünyada yaşayanların çoğunun, özellikle de entelijensiyanın yaptığı gibi giderek kendi içine kapanıp inzivaya çekilmeye son vermek olduğunu öne sürer. En önemli devrimci görevimizi, endüstriyel kapitalist toplumun yükselişinden bu yana erkeklerle, kadınlarla ve şeylerle kurduğumuzdan çok daha açık ve özgürce ilişki kurarak kendi üzerimizde yerine getirmeliyiz. Siyahlara ve dünyanın geri kalanına yaptığımız haksızlıkların farkına varmamıza ve düzeltmemize yardımcı olacak olan kendimizi dünyaya ve birbirimize bu açışımız, eğer Tarihin yeni bir dalgasının arkasında kalmak istemiyorsak bizim için, "Batı Uygarlığının Kalbi"ndeki en acil görevdir.

Bir Artı Bir'de dönüm noktası geçilmiş, Tarih kendisini altüst etmiştir ve filmin ilk yarısında "Dışarda" olan siyahlar artık "İçerde" olarak sunulmaktadır. O halde kısaca *Bir Artı Bir*'in Tarihe dair diyalektiği, siyahların, Batı uygarlığının "dışında" var olan marjinal, kıyıda bırakılmış bir olgu olmaktan, Tarihin devrimci yeniden biçimlenmesinde öncü bir rol oynayan ve "içerde" yaşamsal bir güç olarak faaliyet göstermeye doğru dönüşümüyle tıpkı bir Moebius kurdelesi gibi çözülüverir.



Bir Artı Bir: "dışarda" ... toplumun kıyısında

Ama insan Hegelci diyalektikle donatılmış olsa bile gerçeğe –özellikle de sinemada– nasıl ulaşacaktır? Gerçekten de *cinema-vérité* [sinema-gerçek] diye bir şey var mıdır? Eğer var ise, Godard'ın da sorduğu gibi, *hangi* gerçekten bahsediyoruz? Godard, sinemanın gerçeği arayışına dair görüşünü şöyle belirtmişti: "Belgeselle ya da

kurmacayla yola çıkabilirsiniz. Ancak hangisiyle yola çıkarsanız çıkın, diğerini bulmamız kaçınılmazdır."

Örneğin *Bir Artı Bir*'deki Rolling Stones'a bakalım. Kayıt stüdyosunun gerçek yüzünü gösterecek biçimde filme alınan Stones gerçekten de grubun bizzat kendisidir, ama aynı zamanda fantastik bir yapmacıklık taşır. (Rol yapma, poz verme, bir rolü yerine getirme ve kendi "imaj"ına önem gösterme sadece teatral bir alışkanlık değil, insan doğasının bir parçasıdır.) Bu "gerçek" Stones'un aksine *Bir Artı Bir*'de siyahlar büyük bir teatral yapmacıklık "icrası," bir "oyun" içinde filme alınırlar, ama onlar son derece içtendir.

Ustaca kamera hareketleri bir kenara, Godard, *Bir Artı Bir*'de, sinemanın kurucu babaları ve sinemada kurmaca ve gerçeğe dair diyalektiğin iki kutbu olan Lumière ve Méliès gibi çalışır. Godard'ın Rolling Stones'u filme alışı Lumière'in *Fabrikadan Çıkış*'ına [*La Sortie des usines Lumière*, 1895] benzer: kamerasını aksiyon neredeyse oraya getirir, onu kurar, kayıt düğmesine basar ve "yaşamdan bir dilim" görüntüler. Siyahları filme alışı ise Méliès'nin *VII. Edward'ın Taç Giyme Töreni*'ni [*La Couronnement du Roi Edouard VII – The Coronation of Edward VII*, 1902] andırır: müthiş bir hüner ve teatral sahtelik. *Çinli Kız*'da Guillaume'un söylediği gibi, yüzyılın başındaki gerçek belgesel filmlerin, Méliès'nin hileli sahnelemeleri (bir kasap çırağı ile çamaşırcı kızın Kral ve Kraliçe'yi oynadığı Edward'ın taç giyme töreni ya da Tuileries Gölü'nde oyuncak botlarla filme alınan *Maine* zırhlısının infilakı ya da minyatürler kullanılarak filme alınan Mont Pelé Yanardağı'nın harekete geçmesi gibi) olduğu iddia edilebilir; oysa diğer yandan gündelik yaşamın önemsiz ayrıntılarını –bir trenin istasyona girişini, fabrikayı terk eden işçileri, tavla oynayan kadınları– öne çıkaran Lumière'in filmleri, tam da kurmacanın kaynağını oluşturur.

Benzer biçimde *Bir Artı Bir*'de, "yaşamdan dilimler" olarak görüntülenen Rolling Stones'un kayıt bölümleri, sonuna "Hi-Fiction Science" gibi bir ara-başlık konularak fantastik bir tasarım biçimine varırken, otomobil mezarlığında sahnelenen bir tiyatro oyununun filme alınışı günümüz dünyasında vuku bulan önemli gelişmelerden birinin "belgesel" sunumu haline gelir. (*Çinli Kız*'ı hatırlayın; tamamıyla sahnelenmiş ve "oynanmış" bir tiyatro parçası olarak bu film, öğrenci militanlığı ve özellikle de habercisi olduğu 1968 Fransız öğrenci ayaklanması üzerine bir belgesel olarak değerlendirilebilir. Neyin bir belgesel olduğuna eninde sonunda tarihin karar verdiği sonucu haklı bulunamaz mı?) Ve siyahların sekanslarının teatralliği, bu sekansları *Black Power* [Kara Güç] hareketine dair bir belgeler toplamı olarak çok daha güvenilir hale getirir, çünkü bir siyah militandan başka hiç kimse kendi konu-

munun teatralliğinin bu kadar farkında değildir ve performansının sonuçlarıyla bu kadar derinden ilgilenmez.

Sıkılmış yumruklarla selam veren, siyah deri ceket ve bereli, tüfek ve palaskalı Kara Panterler "sokak tiyatrosu" içinde yer alırlar, onlar devrim için oyunculuk yapan, ancak oyuncu-olmayan devrimcilerdir. Ve Panterler'in oyunu, bizleri sarsmak istiyorlarsa da, aslında izleyici, özellikle de beyaz izleyici için değildir. Örneğin *Bir Artı Bir*'in ilk siyah sekansında ateş edilir, ama çerçeve neye ateş edildiğini görmemizin önünde engel teşkil eder. Kuşkusuz birkaç beyaz genç kızın rehineler ya da savaş esirleri olarak içeri getirildiğini biliriz ve daha sonra kana bulanmış olarak yerde yatan bedenlerini görürüz. Vuruldular mı? Sinema-mantığına göre evet; ama bu yalnızca sinema! Yalnızca bir "oyun." Ama ya "gerçek yaşam"daki siyah militanlar? Siyah militanların militanlık oyunu nereye kadar yalnızca bir oyundur?



Bir Artı Bir. Siyah militanların militanlık oyunu nereye kadar yalnızca bir "oyun"dur?

Kuşkusuz yanıt, onların militanlığının asla yalnızca bir oyun olmadığıdır. Siyah militanlar filmde siyahların sokağa çıkmaları, her yeri dolaşıp istediklerini almaları, yollarına çıkan beyazları öldürmeleri çağrısında bulunduğunda, bu çağrı, yalnızca bir oyun olarak kabul edilemeyecek olan yağmalanmış kentler ve pusu kurma eylemlerinin gerçekliğine karşılık gelir. Ve siyah militanlar filmde o sihirli sözcükleri bağırdıklarında –"Yüzünü ... duvara... dön ... orospu ... çocuğu"– birden fazla

orospu çocuğunun daha önce o duvara yapıştırılmış olduğunu hatırlasak iyi olur.

Belki de tek fark (ve beyaz biri için tek teselli) günümüzün siyah militanlarının hedeflerine olabildiğince çok simgesel eylem ve yalnızca insanları sarsmaya yetecek kadar gerçek şiddet yoluyla ulaşma olanağını görmeleridir. Ancak bu, siyah birinin "büyülü" militanlık "dansının" aslında saldırgan dürtülerinden kurtulduğu katartik bir ritüel olduğu anlamına gelmez; aksine ilkel bir avlanma ya da savaş dansı gibi, sanatta ne yapıyorsa gerçeklikte de onu yapmaya kendini hazırlamanın bir aracıdır.



Bir Artı Bir: daha sonra kana bulanmış olarak yatan bedenleri görürüz...

Ve günümüzün siyah militanının yapmaya hazırlandığı şey, eğer durum daha iyiye doğru radikal olarak değişmiyorsa, beyaz toplumu yıkmak, hatta kendisine engel oluşturabilecek beyazı öldürmektir. Ritüel militanlık bu nedenle siyah birinin gerçek av için hazırlanmasına yardım eder, oysa bu aynı zamanda, hedefine, beyaz-

ları öldürmeden, onlar üzerinde baskı kurarak, korkutarak ve hatta siyahlar üzerinde baskı kurduğu için onları utandırıp daha sonra da baskıcı iktidar yapısını yıkıp, yerine yeni ve daha adil bir toplumun kurulması için siyahlarla işbirliğine zorlayarak ulaşma girişimidir.

Belki de bu ütopiktir (Marcuse ve başkaları da yeni bir toplum ve baskıdan kurtulma umudunun artık ütopik olarak nitelenemeyeceğini, çünkü belki de ilk kez bu umudun teknolojik olarak gerçekleştirilebilir olduğunu öne sürse de), ama Panterlerin gettolara ve Üçüncü Dünyaya ve hatta "Batı Uygarlığının Kalbi"ndeki beyaz gençliğe ulaşan bir cazibeye sahip hareketine yalnızca bir oyun gözüyle bakarak omuz silkmemeliyiz.

Nihayetinde *Bir Artı Bir* gerçekliğin bir parçası olarak sunulan rock müzik olgusunu teatral bir öyküye vardırırken, teatral bir öykü olarak gösterilmiş Kara Güç'ü de gerçeğe ulaştırır. Ancak bu, rock müzik dünyasının, özellikle de elektronik kitle iletişim araçlarının başlattığı küreselleşmenin bir parçası olarak görüldüğünde, önemli bir çağdaş olgu anlamına gelmediği demek değildir. Tam tersine çağdaş tarihin oluşumunu inceleyen bir filmde Godard'ın Rolling Stones'un kayıtlarını bu kadar uzun süre filme alması, rock müziğinin potansiyel önemini akla getirir. Ama Godard bu araştırmanın parçası olarak kesinlikle bütün bu farklı olguların nereye doğru gittiğini sorgulamaktadır.

En azından *Şeytana Sempati* şarkısının nereye varacağını merak eder, onu sonuna kadar dinlemek isteriz. Filmin kendisi gibi, şarkı da tarihe bir tür şükran duasıdır ve Stones'un başlangıçtaki 'cool' versiyondan, son kez söyledikleri hızı ikiye katlanmış ritmik karmaşaya yükselecek şekilde her tekrarda değişmesiyle, çağdaş dünyanın baş döndürücü toplumsal değişimiyle benzerlik gösterir. Bununla birlikte tıpkı tarih gibi şarkıyı dinlerken de her şeyin nereye yöneldiğini merak ederiz.

Ama şarkıyı tamamlanmış olarak dinlememize olanak sağlamayarak Godard dikkatimizi sürekli olarak ya bir sanat yapıtı ya da tarihi oluşturma eylemine (praksis) yöneltir. Ve Stones söz konusu olduğunda korkarım işin içinde büyük miktarlarda *para* olduğunu fark etmeden edemeyiz. Bu, Godard'ın Rolling Stones ve diğer rock gruplarının hızla kazanabilecekleri kadar para kazanmaya çalıştıklarını düşündüğü anlamına gelmez. Tabii ki Stones müzik yapmanın yaratıcı sürecinden keyif alacaktır. Farklı enstrümantal ve vokal düzenlemeler yapıp farklı tempolar deneyerek müthiş çaba ve zaman harcarlar. Aslında Godard gibi onlar da sanatlarının teknik olanaklarını zorlamaktan haz alırlar. Ama aynı zamanda yine Godard gibi, sanatlarını icra ettikleri alan nedeniyle, teçhizat ve bitmiş ürünün dağıtımı için çok miktar-

da para harcanmasına ihtiyaç duyan sanatçılardır. Dahası Godard gibi Stones da, kapitalist sermaye tarafından finanse edilen ve sanatsal kariyerin sanatlarının satıp satmamasına bağlı olduğu hayli rekabetçi bir endüstriye girmek zorunda kalmıştı.

Bir sanatçı –hem Godard'ın hem de bazı rock müzisyenlerinin yaptığı gibi– geleneğin içinde kalmasına rağmen geleneksel burjuva sanat anlayışını yıkmaya çalışabilir. Ancak *estetik* yıkıcılık, sanatı geliştirmek suretiyle onu güçsüzleştiren gelişkin mekanizmalar geliştirmiş çağdaş toplum tarafından kolayca massedilir ve bu mekanizmalar özellikle de sanatta avangardı güçsüzleştirmeye ayarlanmışlardır, çünkü bunlar yeni, tahrik edici ve hatta skandal olana yönelik *talebin* artmasını teşvik eder. Kültürümüz içinde sanattaki avangard nihayetinde *skandal olanın kurumlaşmasına* yani skandal olanın güçsüzleştirilmesine hizmet eder ve bu da *sanatsal yıkıcılığın piyasa* [değişim] *değerine dönüşümünü doğurur.*

Örneğin rockın cazibesinin büyük bölümünün yıkıcı aurasından geldiğine kuşku yoktur – ama elbette bu aura, himaye ettikleri rockçıların en garip giysileri giydiğinden, en uzun ve en kabarık saç modellerini sergilediğinden ve ne zaman kameranın çekim alanına girseler en çarpıcı pozları verdiklerinden emin olan plak şirketi tasarımcıları, poster tasarımcıları ve reklam ajanslarınca yaratılır. Ve eğer şarkıları uyuşturucu maddelere, sokak kavgalarına, özgür sekse ve devrime ilişkin göndermeler içeriyorsa daha çok tercih edilir, çünkü bu daha çok satacaktır. (Filmlerde de aynı durumla karşılaşırız: *Yolculuk* [*The Trip*, Roger Corman, 1967], *Devrim* [*Revolution*, Jack O'Connell, 1968], *Daha!* [*More!*, Barbet Schroeder, 1969], *Easy Rider* [—, Denis Hooper, 1969], *Katmandu Yolu* [*Le Chemins de Katmandou – The Road to Katmandu/Dirty Dolls in Kathmandu*, André Cayette, 1969], *R.P.M.* [— (*revolution per minute*'in [her dakikada bir devrim] kısaltmasıdır), Stanley Kramer, 1970], *Doğru Yol* [*Getting Straight*, Richard Rush, 1970], *Çilek İfadesi* [*The Strawberry Statement*, Stuart Hagman, 1970] gibi filmlerin hepsi ve hâlâ yapılmakta olan bir çok diğer film devrim pazarından yararlanmaya çalışır.)

Rolling Stone dergisinde yayımlanan bir mülakatta Godard rock hakkında konuşmuştu: "Biraz yaratıcılık var, ama politikleştirilmesi gerek. Stones, Jefferson Airplane'den daha politik, ama her geçen gün daha da politikleşmeli. Yeni müzik bir devrimin başlangıcı olabilirdi, ama olmadı. Daha çok yaşamı hafifletme, yaşama katlanmayı kolaylaştırma gibi görünüyor. Stones hâlâ bu yeni müziksel bilim içinde deneyler yapmaya çalışıyor, ama sınıf mücadelesi ya da üretim araçları mücadelesi için çalışmıyor."[11]

[11] Jonathan Cott, "Jean-Luc Godard'la Mülakat," *Rolling Stone*, no. 35 (14 Haziran 1969), s. 21.

Aynı mülakatta Godard, Mao'nun dilini kullanarak, bir sanatçı olarak kendi konumunu tanımlamıştı: "Toplumsal praksis nedir? Üç türü vardır: Bilimsel deney, sınıf mücadelesi ve üretim araçları için mücadele. Ve Fransa'da Mayıs 1968 olaylarının yaşandığı günlerde, bilimsel deney hâlâ gerekliyse de sınıf mücadelesine ve üretim mücadelesine bağlanmam gerektiğini keşfettim."

O halde "devrimci sanatçı" için başlıca görev, yalnızca (bilimsel deney olarak nitelenen) estetik yıkıcılığın kolayca asimilasyona uğratılabilir düzeyinde kalmaktan kaçınmak, aklını ve estetik yeteneklerini burjuva kapitalist toplumdan kültürel olarak kopmuş, ama henüz bu toplumu yıkmak için gerekli politik mücadeleye aktif olarak katılmaya başlamamış çok sayıda insanı acilen politikleştirmektir.



Bir Artı Bir: Godard (solda) çalışırken: "Bu artık kendini ifade etme sorunu değil."

Godard için *auteur* polemikleri, kendini ifade etme kültü, Sanat ve Kültür'ün mistik yanı, hepsi geride kaldı. Ve kısa bir süre önce Antonioni'nin ve bazı çağdaşlarının sinemasının onu eskiden olduğu kadar ilgilendirip ilgilendirmediği sorulduğunda, Godard olumsuz yanıt verdi, Antonioni'nin MGM için *Zabriskie Noktası*'nı [*Zabriskie Point*, 1969] yapmasından duyduğu dehşeti ifade etti ve daha sonra da Antonioni ya da diğerlerinden farklı olarak artık kendisi için başka bir "sanat yapıtı"nı ortaya koyma ya da kendini ifade etme sorununun söz konusu olmadığını belirtti.

Konumunun daha çok bir militan işçininkine benzediğini ve artık onu ilgilendirenin, yalnızca diğer insanlarla ilişki kurarak ve daha kolektif bir biçimde çalışarak çözülebilecek sorunlar olduğunu söyledi.

Bir Artı Bir'in ara malzemelerinde Godard'ın yeni devrimci estetiği ile Antonioni ve diğerleri gibi Godard'ın çağdaşlarının estetiği arasındaki ayrımları görmek mümkündür. Godard'ın eşi Anne Wiazemsky'nin oynadığı genç kızın, sık sık politik sloganlarla bezediği duvarlar, Antonioni'nin Londra'da geçen *Cinayeti Gördüm* [*Blow-Up*, 1966] filminde arkaplan olarak iş görmesi için boyanması sipariş ettiği duvarlara benzer. Antonioni belirli bir güzellik ve psikolojik hava elde etmek için binaları hatta bütün kent bloklarını (ve ağaçları) boyarken, Godard kendi praksisini insanlardan gizleyen ve bitmiş ürünün yalnızca net, parlak yanını gösteren güzelliği demistifiye eder. Ve Godard hem sanat hem de sanatın ötesine geçme girişimi olan (duvara yazılı sloganlardan birinin belirttiği gibi)

MAO
R
T

ya da içinde sanatı da toplumu da yalnızca anlamak değil, aynı zamanda onları kökten değiştirmekle görevli olduğumuz bir

SİNEMARKSİZM

gibi kendi praksisine dikkat çeken devrimci bir sanat biçimi yaratır. Kısacası Godard'ın yeni devrimci sanatı eski sanatı parçalar, onu demistifiye eder, hatta onu bozar, ama bunu yaparken bile eski sanatın en iyi yönlerini (Antonioni'nin renk duygusu ve bir duvarın dokusuna yaklaşımı gibi) insanların içinde yaşadıkları toplum hakkında düşünmelerini ve bu toplumu dönüştürmeye hazır olmalarını desteklemek için bir temel, bir çıkış noktası olarak kullanır.

Ve bir sanatçı olarak Godard için bu, önceki filmlerinden bazılarını, özellikle de *Hor Görme* ve *Çılgın Pierrot*'yu belirlemiş olan eski estetik anlayışından ve metafizikten (Mutlak'ı arayış) büyülenmeyi bir kenara bırakma anlamına gelir. *Bir Artı Bir*'in final sahnesindeki deniz ve gökyüzü panoraması ve bu panoramanın ölümle ilişkisinin hem *Hor Görme*'nin hem de *Çılgın Pierrot*'nun final sahnelerini anımsatması tesadüf değildir. Ama *Bir Artı Bir*'deki filmin final görüntüsüyle ilişkilendirilmiş ölüm, fiziksel olmaktan çok simgeseldir. Bu, hem bir ölüm hem bir yeniden doğuş, yeni ve daha yüksek bir varoluş biçimi için *rite de passage*'dır [geçiş ayini].



Bir Artı Bir: geçiş ayini olarak radikalleşme

Ayin olarak canlandırılan ölüm Eve Democracy'nin ve onun aracılığıyla Batılı eski idealist toplum ve sanatın toplumdaki işlevi anlayışının ölümüdür. Ve sinemacı olarak Godard için bu, eski burjuva sinemasının ölümü ve yeni devrimci sinema-

nın doğumudur. *Hor Görme*'nin son çekimi, uzun yıllar süren metafizik yolculuğun ardından kendi yurdunu ilk kez gören Ulysses'i gösterir – bu, *Bir Artı Bir*'de (ve *Çılgın Pierrot*'da) yabancılaşmış modern insana verilmeyen bir tatmindir. Ancak *Bir Artı Bir*'in son çekimi bize eskinin harap olmuş kıyılarında inşa etmek zorunda olduğumuz yeni devrimci düzenin ilk adımlarını gösterir. Film çok büyük bir Hollywood kamera vincinin görüntüsüyle biter; kullanım dışı bir kamera amaçsızca onun cansız ve ağır bedeninden sarkmaktadır. Kameranın iki yanında denizden esen rüzgârlarla dalgalanan bir kızıl bir de siyah bayrak vardır. *Rite de passage* tamamlanmıştır. Sinema öldü. *Vive le cinema revolutionnaire!* [Yaşasın devrimci sinema].



Bir Artı Bir: Sinema öldü. *Vive le cinema revolutionnaire!* [Yaşasın devrimci sinema]

6. *Mao'da Buluşalım*: Godard'ın Devrimci *İngiliz Sesleri*[11]

Giriş: İdeoloji

Bir yumruk, kâğıttan bir İngiliz bayrağını parçalar. Bayrağın arkasından giren yumruk aynı zamanda perdeyi de parçalıyor gibidir. Bir ses duyulur: "Burjuvazi kendi suretinde bir dünya yarattı. Yoldaşlar, haydi bu sureti parçalayalım." Açılış çekiminden itibaren Godard'ın *İngiliz Sesleri* –burjuva kapitalist üretim tarzını ve onun doğal sonucu olan sömürüyü yansıtan ve sürekli hale getirmeye hizmet eden ses ve imgeleri [görüntüleri] temin eden kitle iletişim araçlarının gizlediği dünya görüşündeki– "*ideolojiye*" eleştirel darbelerini vurur.

Althusser bize, her ne kadar Marx'ın toplum yapısı anlayışı ideolojiyi kültürel üstyapının deyim yerindeyse en üst katına yerleştiriyorsa da, yine de Marx'ın anlayışına göre ideolojinin (diğer tüm toplumsal olgular gibi) son tahlilde toplumun üzerinde yükseldiği altyapı ya da ekonomik temeller tarafından belirlendiğini hatırlatmıştır.[12] Ve Althusser, işgücünün yeniden üretimini sağlamada aşırı öneme sahip olan *ideolojinin ekonomik işlevini* de vurgulamıştır. Üretim araçları sahipleri tıpkı sürekli olarak hammadde, makineler ve fiziksel teçhizat gibi ihtiyaçlarını temin ve ikmal etmek zorunda olmaları gibi, kendilerinden beklenilen işi yapmaya istekli ve kalifiye işçiler de temin etmek ve bunların devamlılığını sağlamak zorundadır. "İstekli" ve "kalifiye" sözcükleri anahtar sözcüklerdir. Hâkim sınıf, potansiyel işgücünün sonsuza dek her sabah kendisini fabrika kapılarında çalışmaya hazır bir biçimde sunmasını sağlamak için yalnızca –daha doğrusu asıl olarak– rasyonel bir iknaya değil, daha çok bu sisteme yararlı olan değerlerin ve var olan sistemin *sorgusuz* ve *bilinçdışı* kabulünü ve desteklenmesini hedefleyen sürekli ve kapsamlı bir propaganda kampanyasına başvurmak zorundadır. Başka bir deyişle, insanlar "toplumun" (hâkim sınıfın) kendilerinden neyi yapmalarını beklediğini bilme ve bunu yapmaya istekli olma konusunda eğitilmelidir. İşte burası ideolojinin devreye girdiği noktadır.

---

[11] Amerika'daki bir çok kampüste *Mao'da Buluşalım* [*See You at Mao*] olarak ilan edilen bu filmin orijinal adı *İngiliz Sesleri*'ydi – ve tespit edebildiğim kadarıyla hâlâ "resmi" adı budur.

[12] Louis Althusser, "Idéologie et appareils idéologiques d'état," *La Pensée*, no. 151 (Haziran 1970), s. 3-38; ayrıca İngilizce çevirisi için bkz. "Ideology and the Ideological Apparatues of the State," *Lenin and Philosophy* [*Lenin ve Felsefe*] içinde, çev. Ben Brewster (New York ve Londra: Monthly Review Press, 1971), s. 127-86 – *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* kitabının birinci bölümü olarak, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2003).

Sinema ve televizyon elbette hiçbir şekilde ideolojinin tek ya da belki de en önemli araçları değildir. (Althusser bunlara ek olarak şunları sayar: okullar, kiliseler, mahkemeler, siyasi partiler, sendikalar, basın ve –belki de hepsinden daha önemlisi– aile.) Ama sinema ve televizyon, özellikle de geçen birkaç on yıl içinde gerek geniş bir izleyici topluluğuna ulaşmaları gerekse de fotografik iletişim araçları olarak hâkim sınıfın statükoyu *gerçekliğin* kendisiymiş gibi sunma ihtiyacına hizmet etmek için çok uygun olduklarından son derece yararlı ideolojik silahlar olmuşlardır. Zaten fotoğrafın gerçekliği yansıttığı söylenir. "Kamera yalan söylemez" şeklinde eski bir vecize vardır ve fotografik imgeyle bize gösterilenler –açıkça değiştirilip bozulmadığı takdirde– kendiliğinden "gerçeklik" kademesine yükseltilir.

Godard'ın ifade ettiği biçimiyle sinema ve televizyondaki ideoloji sorunu şudur: "burjuvazi kendi suretinde/imgesinde bir dünya yaratır, ancak yarattığı bu dünyanın da bir suretini/imgesini yaratır ve buna 'gerçekliğin yansıması' der."[13] Onun burada işaret ettiği nokta, burjuva imge yaratıcılarının oluşturduğu sinsi kavram karmaşalarıdır. Yarattıkları imge kendi burjuva kapitalist toplumlarının imgesidir, ama onlar bu imgeyi "gerçekliğin yansıması" olarak yutturmaya çalışırlar. Ama neden? Bu kavram değişiminden ne yarar sağlayabilirler?

Eğer burjuva imge yaratıcıları sundukları imgenin sadece kendi burjuva kapitalist ideolojilerinin bir yansıması olduğunu kabul etselerdi, bu, söz konusu imgenin –daha da genişletirsek söz konusu *toplumun*– öznel, kendi çıkarlarını öne alan, keyfi ve değişebilir yönlerini kabul etmek anlamına gelirdi. Bunun yerine sundukları imgenin kendi çıkarlarını öne alan ve keyfi olmayıp nesnel olduğuna dair inancı telkin etmeye çalışırlar; kesinlikle başka bir imge var olamaz, çünkü "gerçekte şeyler böyledir." "Burjuva kapitalizminin yansıması"nı "gerçekliğin yansıması" olarak sunan ideolojik aldatmaca, yalnızca bir *sorun* olarak burjuva kapitalizmini ortadan kaldırmaya çalışmaz, aynı zamanda burjuva kapitalizminin *gerçeklik kisvesi* içinde sürekli olarak yeniden ortaya çıkmasını sağlamaya çalışır.

Ve gerçeklik kisvesi içinde burjuva kapitalizmi daha az zedelenebilirdir: gerçekliğe nasıl en iyi biçimde uyum sağlayabileceğimizi sorabiliriz, ama kesinlikle "gerçeklik"ten ortadan kalkmasını talep edemeyiz. Çünkü gerçeklik zaten *verili* kabul edilir. Gerçeklikle karşı karşıya gelmemiz, gerçeklikle cesaretle yüzleşmemiz söylenir – ancak yapabileceğimizin en iyisinin verili olanı kabul ederek ona uygun davranma olduğu tercihiyle baş başa bırakılırız. O halde sınıflı bir toplumda ideoloji,

[13] "Premiers 'sons anglais' " adlı metinden alıntı, *Cinéthique*, Paris, no. 5 (Eylül-Ekim 1969), s. 14.

diğerinin zararına olacak biçimde bir sınıfa ayrıcalıklar kazandıran mevcut toplumsal sistemin verili bir unsuru olarak kitlelere bu kabulü telkin etme amacıyla hâkim sınıf tarafından kullanılan bir silahtır. İdeoloji, toplumsal sistem hakkında sorular sorulmasını bastırmaya ve eğer gerekirse sorulacak birkaç sorunun *neden*'den çok *nasıl*'a, *devrim*'den çok *reform*'a ve bugün varolan toplumsal sistemin neden "gerçeklik" konumuna yüceltildiği, neden verili olarak kabul edildiği ve dahası neden var olması gerektiği değil, "gerçeklik"e nasıl uyum sağlayabileceğimize dair sorular olmasına hizmet eder.

Fotografik iletişim araçlarının estetiği de bu "gerçeklik"e saygı –neredeyse dinsel hürmet– gösterme tutumunu desteklemeye hizmet eder. Temiz, tahrif edilmemiş fotografik imge kutsalların kutsalı olarak düşünülür: "gerçekliğin (dolaysız bir) yansıması" dışında, başka herhangi bir amaç için fotografik sürecin sayısız olasılıklarının kullanılmasına yönelik her girişim, estetikçilerimiz tarafından, eğer bilfiil yasaklanmamışsa, daima kötülenir.

Sinemada André Bazin estetiği, fotografinin bütün gerçekçi ilkelerini etkili biçimde sistematize eder (ki bu tanzim çabasının yararını az sonra göreceğiz). Bazin *Sinema Nedir?* [*What is Cinema?*][14] adlı yapıtının ilk yazısı olan "Fotografik İmgenin Ontolojisi"nde bir dizi "yapmayacaksın" ortaya koyar ki, bunlar arasında bindirme, çoklu-çevrim, yavaş çekim, hızlı çekim, dışavurumcu dekor ya da set, teatral biçimde stilize edilmiş hareketler –ve hatta kurgunun birçok türü– gibi araçlar her koşulda şüpheyle karşılanır ve tamamen *yasaklanır*. Onların "günah"ı "gerçeklik"i tahrif etmek ve "temiz," "saf" ve "el değmemiş" *gerçekliğin* yansımasına müdahale etmektir.

Bazin'in yazılarındaki dinsel terminoloji kesinlikle rastlantısal ya da yalnızca metaforik değildir. Bazin'in bütün estetik sistemi, aşkınlığın mistik-dinsel (Katolik) çerçevesinde köklerini bulur. Bazin için güvenilir bir "gerçeklik yansıması," gerçeklikte var olduğu varsayılan ve kamera tarafından "mucizevi" bir biçimde ifşa edilen "aşkın hakikati" bulmak için bir ön-gereklilik ve nihayetinde sadece bir *önmetindir*. Eğer Bazin dikkatle okunursa, onda gerçekliğin kendi *maddi* kabuğundan derhal kurtulduğu ve tamamen metafizik (buna doğru bir biçimde *teolojik* de denebilir) bir alana "yükseltildiği" görülür.

Bazin için bütün yollar cennete çıkar. Belirli bir ülkede (İspanya) belirli bir hâkim sınıf koalisyonuyla (burjuvazi ile Katolik Kilisesi), belirli bir ekonomik sis-

[14] Çev. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967) – *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener (İstanbul, Sistem Yayıncılık, Ekim 1993).

temde (kapitalizm) yaşayan belirli insanların (Las Hurdes Vadisi sakinleri) –ki bunların hepsi filmin içinde sert bir biçimde vurgulanarak gösterilmiştir– *maddi* koşullarının acımasız bir belgeseli olan Buñuel'in *Ekmeksiz Toprak*'ı [*Las Hurdes – Tierra Sin Pan – The Land Without Bread*, 1932] gibi bir film üzerine yazarken bile Bazin, neredeyse göremediğimiz bir el çabukluğuyla *maddi* tozu masanın altına süpürmeyi ve hemen cennetin yaldızlarını havalandırmayı başarır.

Ekmeksiz Toprak üzerine yazısında Bazin'in bir kez bile "sınıf," "sömürü," "zenginlik," "kapitalizm," "mülkiyet," "proletarya," "burjuvazi," "düzen," "para," "kâr" ve benzer sözcükleri zikretmediğine daha önce işaret edilmiştir.[15] Peki bunların yerinde hangi sözcükleri buluruz? Oldukça görkemli sözcükler; burjuva hümanist idealizminin köklü geleneğinin ürünü olan oldukça genel, cömert kavramlar: "bilinç," "kurtuluş," "keder," "saflık," "dürüstlük," "dünyanın adil zulmü," "aşkın hakikat," "insanlık durumunun zalimliği," "mutsuzluk," "Yaratılıştaki acımasızlık," "kader," "dehşet," "merhamet," "Meryem," "insanoğlunun ıstırabı," "müstehcenlik," "aşk," "hayranlık," "*dialectique pascalienne* [Pascalcı diyalektik]" (ki elbette pascalienne olmak zorunda), "İspanya *Pietà*'sının bütün güzelliği," "asalet ve uyum," "çirkinlik içinde güzelin mevcudiyeti," "felaket durumu içinde insanın ezeli ve ebedi asaleti," "şeytani bir yeryüzü cenneti" vs.

Bu ne yalnızca Bazin estetiği ne de genel olarak burjuva estetiği için biricik olan bir durumdur. Kavramlar ne kadar görkemli, ne kadar genel ve cömert olursa, eğer teşebbüs edilse insanların isyan etmelerine neden olabilecek bazı acı, nahoş gerçekleri ortaya serecek, insan toplumunun materyalist, süreç-yönelimli bir analizinin *yokluğunu* gizlemek o kadar kolaylaşır. (Daha önce de belirttiğim gibi, ideoloji söylediği şeylerle olduğu kadar, söylemediğiyle şeylerle –sessiz kaldığı şeylerle– de işlev görür.)[16]

Şimdi bu altyapıyla birlikte, Godard'ın hâkim sınıfın gizlemeye çalıştığı bu acı, nahoş gerçekleri gözler önüne serecek *sinemasal diyalektik materyalizmi* inşa etme, saptırılmış ve mistifiye edici estetikten sinemayı kurtarma ve burjuvazinin sinemadaki boğucu hâkimiyetini parçalama yönündeki ilk ciddi girişimi olan *İngiliz Sesleri*'ne dönebiliriz.

---

[15] Bkz. Gérard Gozlan'ın Bazin'i eleştirel okuması. *Positif*, no. 46 ve 47 (Haziran-Temmuz 1962).

[16] Aynı sonuca, özellikle de Amerika'daki edebiyat araştırmaları dikkate alındığında Frederick Crews de varır. Bkz. "Do Literary Studies Have an Ideology?" *PMLA*, c. 85, no. 3 (Mayıs 1970), s. 423-28.

Godard'ın tanımladığı biçimiyle imgelere [görüntülere] ve seslere dair bu yeni, analitik yaklaşımının temel öncülü: TELEVİZYON VE SİNEMA GERÇEKLİĞİN ANLARINI KAYDETMEZ, ANCAK SINIF MÜCADELESİNİN IŞIĞI ALTINDA İNCELENMESİ GEREKEN DİYALEKTİK SÜREÇTEKİ VE YOĞUNLAŞMA DÖNEM/ALANLARINDAKİ ANLARI KAYDEDER.

Şimdi bunu *İngiliz Sesleri* üzerinde uygulayalım.

Analiz: Görüntü [İmge] ve Sesin Diyalektiği

Yaklaşık on dakika süren ilk sekansta kamera, MG spor arabalarının yapıldığı bir British Motor Corporation "model" fabrikasının montaj hattı boyunca yavaşça kayar. Bu arada ses kuşağında en az üç farklı öğe vardır: *Komünist Manifesto*'dan kapitalist ücret sisteminde işçilerin sömürülmesini ve yabancılaşmasını lanetleyen farklı pasajlar okuyan bir erkeğin dış-sesi; İngiltere işçi sınıfı mücadelesinin önemli tarihlerini içeren Marksist bir broşürü ezberlemeye çalışan küçük bir kızın dış-sesi ve kendisi de iki farklı öğeden oluşuyormuş gibi görünen fabrika gürültüsü – görüntüde gördüğümüz montaj hattının gerçek çekiç vurma ve makine gürültüsünün kaydı olan eşzamanlı ses ve ses kuşağına sonradan eklenmiş gibi görünen yüksek, sert ve tırmalayıcı bir makine sesi. Dış-ses metni, yoğun makine gürültüsü olmadığında bile, ancak arada sırada duyulabilmektedir ve elbette makine gürültüsü başladığında duyabildiğimiz tek şey feryat figan metalik bir iniltidir.

Yoğun makine gürültüsü için, neden ses miksine başvurduğunu sormakla Godard'ın bu filmdeki yöntemini anlamaya başlayabiliriz. Eninde sonunda bu sekansta vurgulamak istediği noktalardan biri fabrika işçilerinin dayanılmaz derecede gürültülü koşullarda çalıştığıysa, ses kuşağını manipüle ederek bu noktaya entelektüel biçimde dikkat çekmek yerine, yalnızca montaj hattının gürültüsünü belgeleseydi çok daha etkili olmaz mıydı? Evet, eğer sinemanın mutlaka gerçekliğin bir yansıması olması gerektiğinde ısrar edenlerin gerçekçi ölçütlerini onaylıyorsanız belki de daha etkili olurdu. Bu ideolojiyle savaşmayı ve onu gözler önüne sermeyi isteyen Godard'm burjuva ideolojisinin gerçekçi estetiğini reddetmesi ve onun kurallarını açıkça hor görmesinin nedeni bence tam da bu estetik tutumun burjuva ideolojisini yaymada kapitalist hâkim sınıfa büyük yararlar sağlamasıdır.

Ayrıca ses kuşağının farklı öğeleri arasındaki ilişkilerle oynayarak Godard daha incelikli ve etkili bir noktayı açığa çıkarır. Sert ve yoğun gürültü aracılığıyla sağlanan fiziksel yabancılaşma, filmde, kapitalizmde işçinin ekonomik olarak sömürülmesi ve yabancılaşmasına dair Marksist açıklamayı kavrayışımızı engeller. Böylece (yinelenen ve mekanik hareketler, bitkinlik, sürekli yaralanma tehlikesi gibi diğer etkenlerle birleşmiş) gürültü aracılığıyla oluşan fiziksel yabancılaşmanın,

fabrikadaki işçinin, Marksist kuram gibi olabildiğince soyut ve karmaşık görünen bir şeyi (en azından çalışma saatleri içinde) düşünmeye fırsatının –ya da hatta eğiliminin– olmamasına yol açacak kadar dayanılması güç ve uyuşturucu olduğunu anlayabiliriz. Eğer işçi herhangi bir şeyden şikâyetçi olacaksa, bu kapitalizm değil, gürültü olacaktır. Daha iyi çalışma koşulları ya da daha az çalışma saati ya da daha yüksek ücret ya da tıbbi düzenleme ya da bunların tamamını talep edecektir; ama bütün bu acil çözüm gerektiren dertlerin bir kısmının çözülmesi ya da tamamen ortadan kaldırılmasıyla işçinin dikkatinin sorunun kökeni olan daha büyük derde – kapitalizmin kendisine– çekilmesi önlenecektir.

Kesinlikle Godard'ın ses kuşağına bu makine gürültüsünü yerleştirmesi ve gürültünün Marksist politik farkındalığa engel olma ve önünü tıkamaya nasıl hizmet ettiğine dikkat çekmesi sayesinde, yalnızca fabrika gürültüsünün etkilerini değil, aynı zamanda bunun nedenlerinden birini de pekâlâ daha iyi anlayabiliriz. Fabrika işçileri günümüzde diğer şeylerin yanı sıra gürültünün yabancılaştırıcı koşullarında, teknolojinin makine gürültüsünü azaltmak için yetersiz oluşu yüzünden değil, (a) gürültü-azaltımının pahalı olması ve hâkim sınıfın kâr marjını azaltması ve (b) her durumda fabrikadaki gürültünün, dikkatlerini kapitalist sisteme odaklamaktan işçileri alıkoymanın ve buna karşılık dikkatlerini hâkim sınıfın üstesinden gelebileceği ikinci dereceden şikâyetlere yöneltmenin bir aracı olarak işçilerin yabancılaşmasının hâkim sınıf için yararlı olması nedeniyle çalışıyor olabilirler.

Fabrika gürültüsünün müdahale edilmemiş, belgeselvari, eşzamanlı sesini içeren ses kuşağından ayrı olarak, Godard'ın farklı ses-blokları ve yoğunluk düzeylerini kullanması, bizim hem makine gürültüsünün nasıl dayanılmaz olduğunu *deneyimlememizi* hem de daha önemlisi fabrika gürültüsü, işçi ve işçinin kendi yabancılaşmasının farkına varabilme yetisi arasındaki ilişkileri analiz ederek bu gürültünün ilk bakışta fark edilmesi zor bazı etkilerini –ve yine bu gürültünün olası nedenlerini– *analiz etmemizi* sağlar.

İkinci sekansta sorunlar, birinci sekanstan farklı olarak, ses kuşağının farklı öğeleri arasındaki ilişkilerden çok görüntü ile ses arasındaki ilişkilerle vurgulanır. İmgemiz [görüntümüz] çıplak bir genç kadındır; ses kuşağında duyduğumuz ise Kadınların Özgürleşmesi üzerine bir metin okuyan ateşli bir dış-sestir. Çıplak kadın ilginç herhangi bir şey yaparken gösterilmez: yalnızca bir odadan diğerine gidip gelmekte, amaçsızca durmakta, telefonda konuşmakta ya da –Marcel Duchamp'ın ünlü resmindeki görsel eğretilemeye benzer biçimde– bir merdivenden aşağı inmekte yukarı çıkmaktadır.

Kadının merdivenin basamaklarını aşağı yukarı adımlayışının çekimleri tamamen genel-plan çekimlerdir; sandalyede oturması ve telefonda konuşmasının çekimleri ise orta-plan çekimlerdir ve bu sekansın görsel *piĕce de rĕsistance*'ı [ana yemek] ön cepheden yapılmış, kadın hareketsiz dururken göbeğinin hemen üzerinden uyluklarının ortasına kadar olan bir çerçeve içinde gösterilen iki dakikalık bir yakın-çekimdir; bu çerçevenin merkezinde yer alan ve öne çıkan cinsel organı kaplayan kıllar, sinemasal deneyimin gelişmekte olan bu türünün kısa tarihi içinde çekilmiş en cüretkâr –kimilerine göre de en sıkıcı– "kürk" çekimini meydana getirir. Ama Godard'ın bu sekans boyunca keşfetmek istediği şey, ne film izleyicisinin cinsel yönden içini gıcıklamanın yolları ne de süslenmemiş kadın vücudunun güzelliğidir, daha çok –özellikle kadınlar söz konusu olduğunda– çıplaklık, cinsellik ve özgürleşme arasındaki karmaşık ve muğlak ilişkilerin peşindedir. Ve her zaman olduğu gibi Godard'ın keşfi aynı anda "iki cephede" birden yürümektedir; belirli sorunları (bu örnekte çıplaklık, cinsellik ve özgürleşme) keşfederken, aynı zamanda bunları ele alırken söz konusu olabilecek farklı sinemasal olasılıkları keşfetmektedir.

Örneğin çıplaklık ve cinselliği ele alalım: bunlar sinema için hiç de yeni konular değildir. Filmler her zaman –köpük banyolarındaki genç yıldızların bir görünüp bir kaybolan kısacık görüntülerini ya da cinsel tabular biraz daha esneklik kazandığında yatağa giriş çıkışlarını neredeyse hiçbir şey görülmeyecek kadar hızlı bir biçimde sunarak– çıplaklığın bizzat kendisiyle değilse bile, onu ima eden şeylerle oynamıştır. Çıplaklığa (neredeyse değişmez biçimde kadın vücuduna) daha yavaş, daha uzun bakış, incelikle tasarlanmış kamera açıları ve tam cepheden çekimlerden kaçınan bir çerçevelemeyle dikkatle düzenleniyordu. Yaklaşık beş yıl öncesine kadar tıpkı Amerikan yapımlarında olduğu gibi çoğu Avrupa filminde de, yazılı olmayan, "kasık kılları gösterilemez" yasasına uyuluyordu. Bununla birlikte daha sonra perdedeki çıplaklığa müsamaha gösterilmesinin sonucu olarak filmler, en azından o dönem için –diğer birçok konuda olduğu gibi– kasık kılları konusunda da takındıkları ihtiyatlı tavrı yumuşattılar ve bunun sonucunda vücudun herhangi bir yerini ve (tercihen) her yerini gösteren cüretkâr "erotik" filmler ortaya çıktı ve aynı zamanda artık geleneksel "sanat filmi" ve "yetişkin filmlerinde" ön cepheden yapılan çıplak çekimler daha özgür ve daha içten bir kabul görmektedir.

Ama Godard için nerenin gösterileceği ve ne kadar gösterileceği sorunu çıplaklık söz konusu olduğunda meselenin yalnızca bir bölümünü oluşturur; *nasıl* gösterileceği ise asıl önemli olan sorundur. Eğer çıplaklık sadece bir iç gıcıklama/kışkırtma aracı olarak kullanılırsa, hem izleyicilerin hem de ilgili kadın ve er-

kek oyuncuların sömürülmesine hizmet eder. Dahası çıplak kadın vücudu sadece erkek-şoven tüketimi için bir seks nesnesi olarak sunuluyorsa o zaman kadınların sömürülmesi sürekli kılınmakta ve desteklenmektedir.

Hâkim ideolojiyle mücadele içindeki Godard burada yine onun geleneklerini red ve kurallarını teşhir eder. Sistematik olarak bu sekanstan cinselliğin bütün alışılmış eklentilerini dışlar. Kadını elbiselerini çıkarırken (eski striptiz rutini) göstermek yerine Godard kadını sahnenin başından sonuna çıplak gösterir. Ve kadın sekansın tamamı boyunca yalnızdır: çıplaklığı kendisi için, kendi teklifsiz –ve sınırsız– özgürleşme duygusu adına, kayıtsız ve utanma gerektirmeyen bir şeydir; bu, çoğu filmde değişmez bir biçimde kullanıldığı gibi erkekte arzu uyandıran ya da –ister karşı cinsle ister bir hemcinsiyle isterse de kendi kendine olsun– cinsel etkinliğin herhangi bir biçimini önplana çıkaran bir kadın çıplaklığı değildir. Gerçekten de izleyici olarak biz hiçbir anda (*Bonnie ve Clyde*'ın [*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967] açılışındaki uygunsuz sahneye benzeyen – ancak *Bonnie ve Clyde*'daki sahnenin her zaman için "onun yalnızca sağlam bir pompaya ihtiyacı var" biçimindeki arketipik erkek-şovenist klişenin sinemasal karşılığı olarak işlev görmesiyle ondan ayrılan) "evde-yalnız-kadın" sahnesinin "doyurulmamış arzu" numaralarını (şiddetli iç çekmeler, saçlarını durmaksızın geriye savurmalar vs) seyretmenin röntgenci hazzını bile yaşayamayız.

Godard'ın çıplak genç kadını, düzüşmenin bazı sorunlarının çözümüne yardımcı olabileceğini beyan etmiş olabilir, ama aslında istediği zaman ve istediği kişiyle "takılma" hakkına sahip olabilmekten, yani bağımlılık talep eden ilişkilerden kendini kurtarmaktan söz eder. Ancak bunu yaparken "onun sağlam bir pompaya ihtiyacı var"ın, erkeklerin yaptığı ya da daha doğrusu yapmaya hakları olduğu şeyin –(bir diğer erkek-şovenist hile olan) çifte standardın kadınlar için sınırlarını belirlediği türden bir "istediği kişiyle takılma" etkinliğinin– tam da aynısını yapma anlamına gelebileceği bir duruma kendisini düşürmez.

Ve sinemanın kasık kılları konusundaki ikiyüzlü tutumuna karşı, Godard'ın bize onları gösterişinin yalnızca iki dakikalık bir yakın çekimden ibaret olduğu söylenemez; sanki burnumuzu kılların içine gömmüş bizi bu ikiyüzlülüğün müsebbibi olarak cezalandırmaktadır – ancak bu 'burun sürtülme'siyle aynı anda Godard görüntü [imge] ile ses arasında kurduğu diyalektik etkileşimle bizi bu çekimden uzaklaştırır. Bu sekans boyunca görüntü ve ses birbirlerine dair soru işaretleri yaratmaya ve böylece imgenin bize sunduğu çıplaklık ile potansiyel cinsel tatmin arasındaki ilişkiler ve diğer yandan ses kuşağında savunusunu duyduğumuz bir cinsiyetin di-

ğerini sömürmesinin ortadan kaldırılması mücadelesi konusunda kafalarımızda sorular uyandırmaya hizmet eder. Elbette nihayetinde bu diyalektik etkileşim daha yakın bir mesele olan "Kadınların Özgürleşmesi"nin ötesine geçer ve "cinsel sapıklık ve Stalinizm" ya da "kişinin cinselliğini gizlemesi ile işçi konseylerinin kararlarını gizli tutması" arasında paralellikler ima ederek –(hem işitsel hem de görsel – erkek dış-sesi ve el yazması afişler) örtülü müdahalelerle– genelde cinsel davranış ile siyasi davranış arasındaki ilişkilere dair kafalarda sorular oluşturur ya da özetle bu sekans tamamen "Freudyen devrim ve Marksist cinsellik"e dairdir.

Alışıldığı gibi Godard bu kavramların ne anlama gelebileceğini ayrıntılarıyla açıklamaz; ama filmin bu sekansının bağlamı içinde, politik özgürleşmenin daima psiko-seksüel özgürleşmenin ışığında ve psiko-seksüel özgürleşmenin de daima politik özgürleşmenin ışığında düşünülmesi gerektiğini kavramak güç değildir. Ve bu meselelerin kamuya sunulma tarzına gelirsek, sahnedeki ve perdedeki cinsellik ve çıplaklığın, bir yandan özgürleşmenin araçları (ve kuşkusuz toplumumuzun cinsellik konusunda eski püriten tutumlardan kurtulmasına yardım eden araçlar) olarak takdim edilirken, öte yandan kadınların özgür gelişimini sınırlayan ve onları bir sömürülme konumunda tutan erkek-şovenist tutumlardan kadınların özgürleşmesine karşı çalışmasının da çok muhtemel olduğu açıktır. Dahası diş fırçasından otomobile kadar her şeyin satışında cinselliğin kullanılmasıyla birlikte düşünüldüğünde, fazlasıyla taraftar bulan cinsel devrimin, olumlu yönlerine rağmen, aslında çoğu tüketim ürününün dönüştüğü cinsel statü simgelerini hep daha fazla miktarda satın alacak hedonist, haz-peşinde bir toplumu oluşturma arayışındaki gerici hâkim sınıfın kozu olduğu konusunda endişelenmek için her türlü neden vardır. Durumun karmaşıklığı hesaba katılırsa, kadının vücudunun üzerindeki örtüyü kaldırmak özgürleşme mücadelesinin yalnızca küçük bir parçasıdır – ve ancak be ancak kadının çıplaklığını dahi sömüren ideolojiyi gözler önüne sermeye yardım ediyorsa gerçekten özgürleştiricidir.

Her ne kadar Kadınların Özgürleşmesi sekansındaki konular öncelikle imge ile ses arasındaki ilişkiler aracılığıyla sunuluyorsa da, yine de bazı önemli sorular ses kuşağındaki farklı öğeler arasındaki ilişkiler aracılığıyla gündeme getirilir. Gerçekten de bir dizi soru, *duyulmayan ses* olarak adlandırılabilecek olan şeyin kullanımıyla sunulur. Bunun bir örneği olarak görüntüdeki çıplak genç kadının yalnızca yarım yamalak duyduğumuz telefon konuşmasını düşünüyorum. Yalnızca hattın öbür tarafındaki sesin ne dediğini (ve belki de sesin kime ait olduğunu) değil, aynı zamanda duyduğumuz sözcükler ile duymadıklarımız arasındaki ilişkinin ne olduğunu da

merak ederiz. Kısmen çıplak kadının konuşma tarzı, kısmen de Godard'ın son filmlerinde, insanların başka birinin kendilerine (özellikle de elektronik iletişim araçlarıyla – bu durumda telefon) söylediği sözcükleri tekrarlamasına alışık olmamız nedeniyle, çıplak kadının hattın öbür ucundaki sesin (muhtemelen Godard'ın sesidir) söylediği sözcükleri tekrar mı ettiği yoksa doğaçlama mı yaptığı konusunda şüpheye düşeriz.

Ve eğer durum buysa, kadının söylediği sözcükler ile Kadınların Özgürleşmesi konusundaki düşüncelerinin ilişkisi nedir?[≡] Ve son olarak –aşırı şüpheci olmak adına– çıplak kadının söylediği sözcükler ile yalnızca "istediği kişiyle takılma" üzerine *düşünceleri* değil, aynı zamanda *eylemleri* arasında ne gibi bir ilişki vardır? Kısacası senkronize ses çıplak genç kadının sesini kaydetmek için kullanılmış olabilir ve sözcüklerin kadının düşünceleriyle ya da eylemleriyle ya da her ikisiyle birden senkronize olmayabileceği en azından bir olasılıktır. Ve bu olasılık, kızın neşeyle savunduğu son derece basite indirgeyen "istediği kişiyle takılma" çözümünden kesin ve sağlam bir uzaklaşma sağlar.

Yine bir sonraki sekansta da, senkronize ses kavramı, her ne kadar ses kuşağının manipülasyonu söz konusu değilse de, bir TV haber yorumcusunun kaba, abartılı ve aşırı-sağ-kanat konuşması sırasında bir dizi sorunun kafalarda oluşması nedeniyle biraz sorunludur. "Bu sözler kime ait?...," "Kim konuşuyor?..." ve "Kimin adına konuşuyor?". Söylenen sözcükler ile bunları söyleyen genç adam arasında garip bir uyumsuzluk vardır. Bu uyumsuzluk konuşan kişinin böylesine ırkçı ve faşist görüşleri öne sürecek bir tipe benzememesinde değildir (aksine futbolcu omuzları, kısa saçlı kocaman kafası, birbirine bitişik gözleri ve ön dişleri arasındaki büyük boşluk onun bu rol için biçilmiş kaftan gibi görünmesini sağlar), açıkça söylediği kelimelerin sıradan (objektif olması beklenen) bir televizyon haber yorumcusundan gelemeyecek kadar güçlü ve alenen faşist olmasından kaynaklanmaktadır.

Adamın hezeyan içindeki konuşmasını izler ve dinlerken, belki de onun televizyonda seçim kampanyası konuşması yapan bir politikacı olduğunu düşünürüz, ama sekans boyunca, adamın her zamanki dost canlısı TV haber yorumcusundan başka bir şey olabileceğine dair hiçbir belirti yoktur. Film İngiltere'de "geçtiği" için bu adamın belki de İngiltere'de (bir tür İngiliz Fulton Lewis Jr.'ı gibi) sağ-kanat görüş-

[≡] Kanıtlanmamış bir söylentiye göre çıplak kadın senkron dışı (dış-sesle) verilen metni kendi yazmıştır; diğer yandan paradoksal bir biçimde telefonda senkronize söylediği sözcükler kendi düşünceleriyle senkronize olmayabilir.

leriyle iyi bilinen ve kolayca tanınabilecek bir haber yorumcusu olup olmadığını merak ederiz. Ancak hiçbir şey bize onun kimliğine dair bir ipucu vermez ya da bu görüşleri açıklamada kişisel olarak ne çıkarı olduğuna işaret etmez. Bu nedenle onun ardında kimin olduğu, kurduğu cümlelerin kime ait olduğu ve kimin çıkarına hizmet ettiği üzerine düşünmeye başlarız.

Ve elbette bunlar yalnızca *İngiliz Sesleri*'nin bu sekansında tercih edilen "enformasyon" üzerine değil, aynı zamanda televizyon ve sinemanın sürekli olarak bize sunduğu "enformasyon" üzerine Godard'ın bizden sormamızı istediği sorulardır. Bir habercinin sesi senkronize olabilir, ama Godard'ın bizden asıl kavramamızı istediği onun sözlerinin neyle senkronize olduğudur – hâkim sınıfın ideolojisiyle. Haber spikeri tarafından ifade edilen görüşler beklediğimizden daha aşırıdır,[*] ancak bu sekanstaki temel nokta, enformasyonun halkın değil, kitle iletişim araçlarını elinde tutan ve bu araçları kitleler üzerindeki denetimi sürdürmek amacıyla burjuva ideolojisini onlara empoze etmek için kullanan hâkim sınıfın hizmetinde olduğunu teşhir etmektir. Eğer iletişim araçlarında ifade edilen görüşler normalde böylesine alenen ve kaba biçimde faşist değilse bile, bu yalnızca soğuk, sakin bir tarafsızlık cilâsıyla izleyiciyi uyuşturma ve burjuva ideolojisini telkin etmenin saldırgan bir söylevden daha çok işe yaraması nedeniyledir. Ama hedefler aynıdır: hâkim sınıfın iktidar ve ayrıcalığını ezeli ve işçi sınıfının sömürülmesini daimi kılmak.

Ancak ara sıra haber spikerinin görüntüsünü, işlerini yapmayı sürdüren tecrit edilmiş işçilerin görüntüleriyle keserek Godard, betimsel bir biçimde, işçi sınıfı ile hâkim sınıfın kitle iletişim araçlarındaki uşakları arasındaki temel karşıtlığa ve yine kitle iletişim araçlarında işçi sınıfına ayrılan olabildiğince kısa yayın süresinin işçileri yalnızca tek tek gösterecek biçimde düzenlendiğine ve işçi sınıfını *bir sınıf olarak* tanımlamaktan kesinlikle kaçındığına işaret eder. Bu sekansın ses kuşağına gelince, ses kuşağı ise hemen hemen tamamen hâkim sınıfın atıp tutmalarıyla doludur: hiçbir muhalif ses duyulmaz, ancak yalnızca haber spikerinin tiradının sonunda işçilerden "birlik ve grev" talep eden çok cılız bir fısıltı duyulur – bu sanki kararlı ama bununla birlikte yakalanmaktan korkan bir stüdyo teknisyeni tarafından söylenmiştir.

Ve bir sonraki sekansta işçilerin çıkarının kapitalist patron ya da yöneticilerden şu ya da bu ayrıcalığı kazanmaya yönelik türden bir grevde *değil*, genel grevleri ka-

---

[*] Godard tarafından hazırlanan program notlarında (ki filme dair kendi özeleştirisini de içerir) bu sekanstaki haber spikerinin söylediği şeylerin "Wilson, Heath, Pompidou, Nixon vs" konuşmalarından alınmış ifadeler olduğu belirtilir.

pitalist sistemin bizzat kendisini yıkmaya yardım edecek bir politik silah olarak kullanmada yattığı –bir işçi tarafından– bize açıklanır. İngiltere'deki Ford fabrikası çalışanlarından küçük bir grup sorunlarını tartışırken, Godard neyin senkron dahilinde, neyin senkron dışı olduğunu dramatize etmenin yeni bir yolunu bulur – kamerayı her kim konuşuyorsa ondan başka bir yöne çevirir; yalnızca sekansın sonuna doğru içinde bulunulan durumun net bir analizini yapan ve eyleme yönelik sağlam bir öneri sunan (grubun en üst düzeyde politik bilince sahip kişisi gibi görünen) bir işçi hariç. Bunun dışında kalan zamanlarda işçiler kendi genel sorunlarını tartışır ve içinde bulundukları ağır şartlar üzerine teslimiyetçi bir tarzda konuşurlarken kamera, bir sessiz dinleyiciden diğerine oda içinde pan yapar; o anda kim konuşuyorsa onu boykot ederek sanki şunu söylemek ister: "Hayır, hâlâ karanlıkta el yordamıyla dolaşıyoruz; hâlâ asıl meseleden bahsetmiyoruz, hâlâ içinde bulunduğumuz durumla senkronize bir biçimde hareket etmiyoruz."

Ancak kamera sonunda, kapitalist sistem içinde daha iyi bir uzlaşmaya varma taleplerini suçlayan ve bunun yerine kapitalizmi yıkmak için siyasi örgütlenme ve birleşik mücadele çağrısında bulunan genç işçi üzerine odaklandığında, nihayet o anda filmde her şey ilk kez gerçekten senkronize bir birlik içindedir. Görsel ya da işitsel araya girmeler yoktur, ses kuşağının manipülasyonu söz konusu değildir. Bu anda görüntü ve ses tamamen senkronizedir. Dahası bu kez sözcükler, konuşan insanın inançlarıyla olduğu gibi eylemleriyle de açıkça senkronizedir. Genç işçi tam da bu anda, tam da bahsettiği siyasi örgütlenmenin içinde diğer işçi arkadaşlarıyla birlikte yer alır. Ve ilk kez konuşan kişinin sözcükleri, düşünceleri ve eylemleri gerçekten onun *ihtiyaçlarıyla* –kapitalist ideolojinin telkin ettiği yapay ihtiyaçlarla değil, insanlar arasında yaratıcı, yabancılaştırıcı olmayan, sömürüsüz iş ilişkilerine yönelik acil ihtiyaçlarla– tamamen senkronizedir.

Bu, yapısal olduğu kadar tematik olarak da (yapısal olduğu *için* tematik olarak), filmin başından beri ulaşmak için çabaladığı andır – bu, her şeyin bir araya geldiği ve bizi insan bütünlüğüne götürecek yolu işaret eden andır. Ve bu yol Marx'ın (ve tabii ki Lenin'in) insanlığın gerçek rehber ışığı olarak bize gösterdiği yoldur – bu yolun adı, durumun somut analiziyle durumun somut deneyimini birleştiren proleteryanın öncülüğüdür.

Filmin temel hareketinin rehberlik ettiği yolu kavradığımız bu andan sonra (ki sınıf temelli bir siyasi hareket de bu yolu işaret etmelidir) öğrencilerin ve farklı disiplinlerden sanatkârların yeni ve sağlıklı bir toplum mücadelesine katkıda bulunabilecekleri yöntemleri izlediğimiz son iki sekansta *İngiliz Sesleri* son derece neşeli

ve coşkulu bir ton yakalar. Sondan bir önceki sekansta, Essex Üniversitesinden bir grup öğrenci radikal afişler yaparken ve popüler şarkıların sözlerini onlara siyasi ve militan bir ruh kazandıracak biçimde yeniden yazarak burjuva ideolojisiyle nasıl savaşılacağını tartışırlarken görülür ve dinlenirler. ("*You say yes, I say no*" ["Ha dersin sen, Ben derim yo"] diyen Beatles'ın şarkı sözleri, "*You say Nixon, I say Mao*" ["Sen dersen Nixon, Ben derim Mao"] olarak değiştirilir, daha sonra dize üzerinde daha fazla sözcük oyunu yapılır "*You say U.S., I say Mao*"ya ["Sen dersen U.S., Ben derim Mao"] dönüşür.)[Ψ] Bu arada öğrenci eylemlerinin senkronize ses sunumu sırasında, kapitalizmin imge ve seslerine muhalif imge ve sesleri yaratma yolları üzerine kuramsal sorular ortaya atan aralıksız bir dış-ses yorumu vardır.

Bu dış-ses yorumu –daha önceki üst üste bindirilen malzemenin çoğunun aksine– bozucu değildir ya da senkronize-ses malzemesinin yalnızca birkaç parçasının duyulmasına izin verecek biçimde onun üzerini örtmez; eylemleri daha çok, eğer toplumda yeni, yabancılaşmamış ilişkileri kurmayı başarmak istiyorsak ilgilenmemiz gereken acil kuramsal sorunları göz ardı etmemeye dikkat eden yeni, zenginleştirilmiş senkronize bir birlik içinde sunulan öğrencilerin ve sanatçıların sosyal praksisinin kuramsal bir tamamlayıcısı olarak iş görür.

Bu yorumda filmler üç tipe ayrılır: emperyalist filmler, revizyonist filmler ve devrimci filmler. Konuşmacı bize emperyalist bir filmde perdenin seyirciye patronun sesini sattığını anlatır; ses seyirciyi ya uyutur ya da onun üzerinde faaliyet gösterir, ama her iki durumda da burjuva ideolojisini telkin etmeye çalışır. Revizyonist bir filmde perde tamamen halkın gerçek sesi olmayan, ama onları bir düzeyde temsil eden bir ses için hoparlördür, zira insanlar kendi tahrif edilmiş imgelerini sessizce oturup izlemek zorundadırlar. Son olarak devrimci bir filmde perde sadece somut durumun somut tahlilini sunan bir karatahtadır: hem öğretmen hem de öğrenci için öğretici bir araçtır ve sağlıklı bir dozda özeleştiri içerir.

Filmin final sekansında imgemiz yakın çekimi yapılan bir eldir (Godard'ın eli) – el kırmızı boyayla kaplıdır ve ucuna kızıl bir bayrak tutturulmuş bir sopayı yakalamak için uzanana kadar kar ve çamur içindeki bir arazide kıvranıp durur.

[Ψ] Buradaki şarkı sözlerinin çevirisinde melodili söyleyişin Türkçeye uygunluğu göz önüne alınmıştır, böylece Türkçe okuyan okuyucu Beatles'ın şarkısını tıpkı Godard'ın eylemci öğrencileri gibi söyleyebilir. "Ben derim Mao" bölümlerini söylemeyi tercih etmeyecek okuyucular, bu sözleri "Ben derim Evo" biçiminde şarkılarına taşıyabilir, böylece anti-emperyalist ve anti-kapitalist Bolivya devlet başkanı Evo Morales'i destekleyebilir ve sanırız ne Godard ne de 68'in Essex Üniversitesi öğrencileri bundan rahatsız olmaz –yn.

Nihayetinde bayrağın sapını sıkıca yakalayan el, kızıl bayrağı kaldırır ve zafer duygusuyla havada sallar, bu arada ses-kuşağında değişik ülkelerin devrimci şarkılarından parçalar çalar. Bu coşkulu bir finaldir – filmin geneliyle sağlanan devrimci militanlığa yönelik analitik *gerekçelerin* bir tamamlayıcısı olan devrimci militanlık *duygusunu* yaşatan bir parça sinemasal ajit-prop temsildir. Sonuç olarak bir kâğıttan İngiliz bayrakları silsilesinin her bir bayrağının içinden, onları tek tek parçalayacak şekilde yumruk ardına yumruk yükselir; bu arada ses-kuşağındaki sesler bir dizi İngiliz radikal hareketiyle dayanışmalarını haykırır ve ideolojiyle ilgili son sözler söylenir, "eski hümanist üniversitenin Gestaposu" suçlanmaktadır.

Pour ne pas conclure [sonuçlandırmamak için]: Sonuçlar

Tıpkı Godard'ın *İngiliz Sesleri*'nde sunduğu sonucun hiçbir şekilde filmin tamamını özetleme kaygısında olmaması, aksine bize sanat eserinin içsel yapısından bizi çıkarıp toplumsal praksisin gündelik alanına girmemizi sağlayacak bir "uğurlama" (*envoi*) sunmayı arzulaması gibi, bu bölümün sonucuna da bence özetleme anlamında bir sonuç talep ederek değil, film izleyicileri, film eleştirmenleri ve film yapımcıları olarak yaşama geçirdiğimiz toplumsal praksislerimizin bu parçasından gelecekte kullanabileceğimiz sonuçlar (*plural*) çıkarma peşinde koşarak ulaşılacaktır.

Ve sanıyorum bu anlamda *İngiliz Sesleri*'nden çıkarılması gereken dikkate –ve daha da önemlisi *kullanmaya*– değer birkaç çarpıcı sonuç vardır. Bu sonuçların yeni olduğunu ya da yalnızca *İngiliz Sesleri*'nden çıkarılabileceğini iddia etmiyorum, ama onların genel sinema pratiğimiz içinde mazur görülemez biçimde ihmal edildiğini düşünüyorum. Burada yalnızca onları sıralıyorum; gelecekteki kullanımımız ve geliştirimlerimiz için hemen hemen nasıllarsa, nasıl mevcutlarsa öyle sunulmuşlardır:

1) İmge [görüntü] ile ses arasındaki ilişkiler, hiçbir suretle, bizim "gerçekliği" kavramamızı sağlamak için "gerçekçi" olmak zorunda değildir.

2) Farklı ses öğeleri arasındaki ilişkiler, hiçbir suretle, bizim "gerçekliği" kavramamızı sağlamak için "gerçekçi" olmak zorunda değildir.

3) "Gerçekliğin" kendisi (sinemanın içinde olduğu gibi dışında da) çok fazla suiistimal edilmiş bir kavramdır ve daha *diyalektik* bir kavram karşısında bozguna uğrayıp onunla yer değiştirmelidir. ("*Doğa* demeyin" diye yazar Engels, "*Doğanın diyalektiği* deyin.")

4) Sinema ve televizyonun yalnızca "gerçekliği yansıtmak" için değil, aynı zamanda onu *analiz* etmek için de büyük bir potansiyeli vardır –"gerçekliği yansıtma"

potansiyelinden çok fazla yararlanılsa da, onu analiz etme potansiyeline çok az başvurulmuştur.

5) Sinema ve televizyon tüm diğer toplumsal praksisler gibi sınıf mücadelesinin içine yerleştirilmelidir. Sınıf mücadelesinin ışığında analiz edilmelidirler, çünkü her durumda sınıf mücadelesinin ürünüdürler.



İngiliz Sesleri: "Burjuvazi kendi suretinde bir dünya yarattı. Yoldaşlar, haydi bu sureti parçalayalım."

7. Godard ve Rocha *Doğu Rüzgârı*'nın Yol Ayrımında

Godard, *Doğu Rüzgârı*'nın ortalarına doğru Brezilyalı sinemacı Glauber Rocha'nın kısa, ama simgesel olarak önemli bir rol oynadığı bir sekans çekmiştir. Rocha kollarını açmış tozlu bir yol ayrımında dururken, elinde bir kamerayla genç bir kadın yollardan birinde çıkagelir – ve oldukça belirgin bir biçimde hamile olması, bu hamileliğin bir çok anlama "gebe" olduğunu göstermektedir. Rocha'ya yaklaşır ve kibarca sorar: "Sınıf mücadelenizi böldüğüm için özür dilerim, ama bana politik sinemaya giden yolu gösterebilir misiniz?"

Rocha önce önündeki, daha sonra arkasındaki ve sonra solundaki yolları işaret eder ve şöyle der: "Bu yol estetik serüven ve felsefi araştırma sinemasıdır, bu yol ise Üçüncü Dünya sinemasıdır – tehlikeli bir sinema, kutsal ve olağanüstü. Buradaki sorunlar yapım, dağıtım ve dünyanın en büyük pazarlarından biri olan Brezilya pazarını beslemek amacıyla yılda altıyüz film yapmaları için üçyüz yönetmenin eğitilmesi gibi pratik sorunlardır."



Doğu Rüzgârı: Rocha, Godard'ın yol ayrımında

Kadın Üçüncü Dünya sinemasına giden yolda yürümeye başlar, tereddüt eder, yol üzerinde duran kırmızı bir topa isteksizce vurur ve bu kez ters yöne doğru yürümeye başlar. Top kadının peşi sıra yuvarlanmaya başlar ve sanki ısrarla kadını

izlemektedir – bu haliyle bir ölçüde Lamorisse'in ünlü "kırmızı balon"una benzemektedir. Ne olursa olsun kadın az sonra yolun kenarına gelip duran topu görmezden gelir ve bir kez daha geri dönüp korkuluk ya da arkasında haçı olmayan bir çarmıha gerilmiş İsa gibi kollarını iki yana açmış hâlâ yol ayrımında duran Rocha'nın yanına gelir. Ve sonunda kameralı hamile kadın estetik serüven ve felsefi araştırma yoluna girer, yavaşça ilerler, yolun iki kenarındaki çalıları inceler ve "politik sinema"ya dair ipuçlarını arayışında ardında altına bakılmamış hiçbir yaprak bırakmaz.

Doğu Rüzgârı'nın analizine bu kısa sekansı betimleyerek ve böylece buradaki alaycı simgeciliği hatırlatarak başlamayı seçtim, çünkü bu sekansın yalnızca Godard'ın bu filmde yapmaya çalıştığı şeyin anlaşılması için değil, çağdaş sinemanın öncülerinde bazı çok önemli sorunların şekillenme biçiminin anlaşılması için de büyük önem taşıdığına inanıyorum. Burada içerilen sorun yalnızca Godard ve Rocha'ya özgü olmanın ötesindedir – ve nihayetinde önemli bir yol ayrımında bulunan sinemanın ta kendisi olabilir.

Bu sorunları ele almak ve yol ayrımı sekansının anlamını daha derinlemesine incelemek için bence yapılabilecek en iyi şey önce kısa bir geri dönüş yapmak, *Doğu Rüzgârı*'nın çekilişini ve Glauber Rocha'nın filmin gelişiminin değişik evreleriyle sorunlu ilişkisini biraz açıklamaktır. Fransa'da 1968'teki "Mayıs Olayları"ndan kısa bir süre sonra Godard, Mayıs eylemlerinin önde gelen militanlarından Daniel Cohn-Bendit'le bağlantı kurdu ve kökleri yalnızca Fransız politikasına değil, Soğuk Savaş sonrası genel politik duruma uzanan amansız ideolojik hastalığı ele alan bir film projesi üzerine ikisinin birlikte çalışması önerisinde bulundu. Godard aynı zamanda geleneksel politik yapıların baskılayıcılığı ile geleneksel film yapılarının, özellikle de Batılı standartların baskılayıcılığı arasında paralellikler kuracak bir film yapmayı arzuladığını da belirtti.

Cohn-Bendit bu öneriyi kabul etti ve Godard daha önce Pasolini, Glauber Rocha ve genç Fransız *underground* sinemacı Philippe Garrel'le çalışmış olan İtalyan yapımcı Gianni Barcelloni'yle bağlantı kurdu. Barcelloni, Godard'la film yapma olanağının üzerine balıklama atladı ve "senaryosunu Cohn-Bendit'in yazacağı, yönetmenliğini Jean-Luc Godard'ın yapacağı ve başrolünü (İtalya'nın gözde oyuncusu) Gian-Maria Volonte'nin oynayacağı renkli çekilecek bir Western" için Cineriz'i Godard'a 100.000 $ vermeye ikna etti.

Yapımcının ve dağıtımcının beklediği "*Cohn-Bendit le fou*" [*çılgın Cohn-Bendit*] tarzında bir şeydi. Ne olursa olsun çekimler İtalya'da 1969 yazının başlarında yapıldı.

Godard bu dönemde kendisini (o zaman için Godard ve Gorin'in yanı sıra Jean-Henri Roger'in de dahil olduğu) üç kişilik Dziga Vertov Grubu'nun[Ξ] yanı sıra kadın oyuncusu-eşi Anne Wiazemsky, çok sayıda İtalyan oyuncu ve teknisyeni ve İtalya ve Fransa Solunun çeşitli fraksiyonlarından militanların da katıldığı kolektif yaratıma adadı. Filmin bütününe hâkim olan anlayışın ne olacağı konusunda Godard'la tartışan Cohn-Bendit çekimlerin yalnızca bir kısmında boy gösterdi ve anlaşılan Godard ve Gorin'le kavga etti ve filmin bitmiş halinde görünmedi.

Cohn-Bendit dışarı. Glauber Rocha içeri.

Rocha'nın anlattığına göre, yapımcı Barcelloni'yle Roma'da yapılan görüşmeler sırasında Rocha, Godard'la karşılaştı ve Godard ona "sinemayı imha etmek" için ikisinin işbirliği yapmasını önerdi – Rocha'nın buna yanıtı kendisinin çok farklı bir yolda olduğu, kendi işinin Brezilya'da ve Üçüncü Dünyanın geri kalanında sinemayı var etmek ve yapım, dağıtım gibi pratik sorunları çözmek olduğuydu.

Bu ihtilaf, Godard'a farklı devrimci stratejileri resmetmenin bir yolu olarak "Rocha yol ayrımında" sekansını *Doğu Rüzgârı*'na dahil etme fikrini vermiş gibi görünür. Rocha rolünü kabul eder, ama "bu unutulmaz Fransız Mayıs-Çetesinin kolektif mitolojisine katılmaktan" duyduğu hoşnutsuzluğu ifade etmeden de yapamaz.

Sekansın çekildiği yaz Godard ve Rocha dostça ayrıldılar, ama her ikisi de diğerinin kendi konumunu doğru anlamadığını hissediyordu. Godard *Doğu Rüzgârı*'nın kurgusu üzerinde çalışmak için Fransa'ya döndü. O ve Gorin filmi 1969-70 kışında tamamladılar. Rocha yapımcının *Doğu Rüzgârı*'nın özel gösterimini yaptığı dönemde yine Roma'daydı: filmi izledi ve kendisini –diğer herkes gibi– Godard'ın tuttuğu yol konusunda öylesine şaşkın ve hayrete düşmüş buldu ki, Brezilya'daki *Manchete* dergisine film hakkında bir makale yazmaya karar verdi.[17]

[Ξ] Dziga Vertov Grubu'nun çekirdeği her zaman Godard'ın bir diğer kişiyle –ilk olarak *İngiliz Sesleri* ve *Gerçek* için (Marsilyalı genç bir militan olan) Jean-Henri Roger'la, daha sonra da Grubun yaptığı son beş film için (yirmidokuz yaşında sabık bir gazeteci ve eylemci öğrenci olan) Jean-Pierre Gorin'le yakın işbirliği olmuştur; ancak Grubun filmlerinin kolektif planlanması ve yapımı pek çok bireyin ve militan grubun katılımıyla gerçekleşmiştir. Yeri gelmişken bazı Godard filmografileri *Diğerleri Gibi Bir Film*'i [*Un film comme les autres*, 1968] Dziga Vertov filmlerinin ilki olarak gösterirler, ancak her ne kadar 1968 ayaklanmaları üzerine olan film bu dönemde ortaya çıkan dağınık bir biçimde örgütlenmiş gruplarla Godard'ın işbirliği yapmasıyla gelişmişse de 1968 sonlarında bitirilmiştir ve bildiğimiz kadarıyla bu tarih Dziga Vertov Grubu'nun kuruluşunun birkaç ay öncesine tekabül eder. Dolayısıyla bu filmin Grubun çalışmalarının bir parçasından çok habercisi olarak düşünülmesi gerektiğini düşünüyorum.

[17] Glauber Rocha, "The Latest Godard Scandal," *Manchete*, Rio de Janeiro, no. 928 (31 Ocak

Mayıs 1970'te Cannes'da *Doğu Rüzgârı*'na bir gece yarısı gösteriminde yer verildi (bu arada Godard filminin Cannes'da gösterilmesini hiç istememişti: bu tamamıyla dağıtımcının işiydi). Birkaç insan filmi beğendi; ama çoğu nefret etti. Aynı şey eylülde New York Film Festivali'nde ve birkaç hafta sonra da Berkeley'de oldu. Bu tür bir tepki ne zaman yeni bir Godard filmi çıksa az çok beklenen bir tepkiydi. Alışılmamış ve biraz daha karmaşık olan, *Doğu Rüzgârı*'nın "görsel olarak güzel" bir film olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği ya da görsel güzelliğin Godard'ın devrimci hedefleri düşünüldüğünde bir katkı mı yoksa engelleyici bir şey mi olduğu konusundaki tartışmaydı.

Doğu Rüzgârı'nın görsel kalitesi üzerine tartışmanın büyük bölümü filmin hem 16 mm'lik hem de 35 mm'lik versiyonunun gösterime sokulmasından kaynaklanmaktadır ve bunlar görsel olarak oldukça farklı iki filmdir. Film 16 mm'ye (ve ayrıca tamamen dış mekânlarda) çekilse de (16 mm'den basılmış) 35 mm'lik versiyon (özellikle Cinecitta yakınlarındaki son derece güzel İtalyan kırlarının harika yeşilliği ve yarı yıkıntı haldeki eski köy evinin gül kırmızısı duvarlarıyla) çok daha güzeldir. Diğer yandan 16 mm oldukça hatalı bir biçimde kasvetli görünen renkleriyle ciddi bir biçimde karanlık ve iç karartıcıdır.

Ancak tartışma eğer *Doğu Rüzgârı*'ndaki görsel güzelliğin varlığının (ya da yokluğunun) göreceli yararları ve zararları üzerineyse özellikle yoğunlaşır. Bir sav bu filmin "çok güzel" olduğu için burjuva estetiğinin alanında kaldığı ve politik olarak militan bir film işlevi taşımadığıdır. Ancak Godard "eğer film başarılıysa, bu hiç de güzel yapılmadığı içindir" diyerek bu savı tersine değişir. Rocha ise *Manchete*'teki yazısında *Doğu Rüzgârı*'na, film estetik alanında kaldığı için değil, daha çok Godard'ı estetiği yok etmeye çalışan biri olarak gördüğü için karşı olduğunu söyler. Rocha filmi "kederli güzelliği" nedeniyle över, ama Godard'ı sanatın yararı konusunda bu kadar ümitsiz olduğu için kınar. Rocha, (Bach ve Michelangelo'yla kıyasladığı) Godard gibi yetenekli bir sanatçının sanata olan inancını yitirmesine ve onu "imha etmek" istemesine üzülür.

Bir Brezilyalı olan Rocha için sanatın yararı üzerine Batı Avrupadaki entelektüel kriz anlamsız ve politik olarak olumsuzdur. O –en iyi örneğini Godard'da bulacak biçimde– Avrupalı sanatçının çıkmaz yola girdiğini düşünür. Ve Rocha bir sanatçının film çekme görevini hâlâ verimli bir biçimde yerine getirebileceği tek yerin Üçüncü Dünya olduğu sonucuna varır. Öte yandan Godard, Rocha'yı "bir yapımcı zihniyetine" sahip olduğu, yapım, dağıtım ve pazarlar gibi sözde pratik sorunlarla

1970), s. 52-53.

çok fazla ilgilendiği, bu nedenle sinemanın kapitalist tüketim yapılarını kalıcı hale getirerek bunları Üçüncü Dünyaya doğru yaydığı için kınar... Ve dolayısıyla Rocha, Üçüncü Dünya sineması eğer Batı sinemasının ideolojik hatalarından kaçınmak istiyorsa süreç içinde sorulması gereken acil kuramsal soruları ihmal etmektedir.

Godard ne tür ideolojik hatalardan söz etmektedir? Sinemanın bir simgesi olarak kameralı kadını içererek açık bir bağlantı sunan *Doğu Rüzgârı*'ndaki yol ayrımı sekansına geri dönersek şöyle bir şey okuruz: yaratıcı gelişiminin hamilelik evresindeki sinema, politika ile sinema arasında uygun ilişkiye giden yolu bulmak için Üçüncü Dünyaya yönelir. ("Bana 'politik sinema'ya giden yolu gösterebilir misiniz?" sorusu aslında şu sorudur: "Toplumsal sorumlulukları olan, *özgürleştirici* bir sinema nasıl olmalıdır?") Glauber Rocha'dan neredeyse çift-anlamlı bir yanıt alan ve "kutsal ve olağanüstü" Üçüncü Dünya sinemasına dair dile getirdiği –daha doğrusu *haykırdığı*– yanıttan yeterince etkilenen kameralı kadınımız, Rocha'nın Üçüncü Dünya sineması diye gösterdiği yolda yürümeye başlar. Ancak birkaç adım sonra kuşkuya düşer, açıklanamaz biçimde yolda bulunan kırmızı bir topa gönülsüzce tekme atar, yönünü değiştirerek Rocha'nın arkasına geçer ve estetik serüven ve felsefi araştırma yoluna yönelir.

Daha önce belirttiğim gibi, tekmeledikten sonra kadının arkasından yuvarlanan kırmızı top Lamorisse'in "efendisini" azimle takip eden kırmızı balonunu anımsatır. Elbette kırmızı topu kameralı kadının ardına yerleştirirken Godard'ın kafasında kırmızı balonun olup olmadığını bilemem; ama bu filmi düşündükçe Lamorisse'in bir oğlan ile nereye gitse onun peşinden gelen kırmızı balon üzerine olan büyüleyici filminde Batı sinemasına içkin olan belirli ideolojik yanlış anlamaların açıkça göründüğünü daha iyi anlıyorum.

André Bazin'in en önemli yazılarından[18] biri olan "Montage interdit"i ["Montaj Yasaktır" – daha önce Türkçeye "Montajın Sınırları ve Nitelikleri" adıyla çevrildi – çn] *Kırmızı Balon*'a [*Le Ballon Rogue – The Red Balloon*, 1956] ve Lamorisse'in diğer önemli kısa filmi *Beyaz Yele*'ye [*Crin Blanc*, 1952] ayırdığı anımsanacaktır. Bazin'in buradaki savı, ki onun gerçekçi estetiğinin gelişiminde temel bir basamaktır, *Kırmızı Balon* gibi yaratıcı fantezinin ürünü olan bir film de bile zaruri (*ontolojik olarak zaruri*) olan şey gerçekliğe sinemasal sadakat, "uzamsal birliğe basit fotografik saygıydı." Balonun oğlanı izlediği izlenimi verilsin diye kullanılan hile sonuçta – onun görüşüne göre kurgu gibi– sinemasal bir hile olmadığı sürece Bazin için önemli değildi. Önemli olan sadece perdede görülenlerin gerçekten zamanda ve

[18] Bazin, *What Is Cinema?*, s. 41-52.

uzamda gerçekleştiği haliyle görüntülenmiş olmasıydı. Bazin için gördüklerimiz gerçekten olup bittiyse, kamerayla *pris sur le vif*'se [canlı olarak yakalandıysa] ve bunlara laboratuarda ya da kurgu masasında müdahale edilmediyse (Lamorisse'in balonun hareketlerini kontrol etmek için kullandığı görülmesi olanaksız naylon ip gibi) görmediklerimizin önemi yoktu.

Ve "gerçekliğe" bu bağlılığın –örneğin *Kırmızı Balon*'daki çocuk ile sokak çetesi arasındaki mücadelenin İyi ile Kötü arasındaki (balonun patlatılmasıyla Yeryüzünde Kötünün kazandığı, ama mucizevi bir biçimde binlerce balonun yere doğru inip oğlanı yukarı kaldırarak gökyüzüne çıkarmasıyla bir başka, "daha yüce" bir âlemde İyinin kazandığı) mücadeleyi simgelemesi gibi– basit metafizik iddialar ve duygusal ahkâm kesmeler için bir başlangıç noktası işlevi görmesi de Bazin için hiç önemli değildi (ve aslında bu durum, onun burjuva hümanist idealizmiyle kusursuz bir uyum içindeydi).

6. Bölümün "Giriş: İdeoloji" kısmında belirttiğim gibi, Bazin'in gerçekliği büyük bir hızla *maddi* yönünü üzerinden atar ve tamamen metafizik (haklı olarak *teolojik* de denebilir) alana "yükseltilir." Ve Bazin'in gerçekçi estetiği, onun sinemanın "gerçekliğin yansıması" olduğu varsayımındaki ısrarıyla birlikte sinemayı, başka alanlarda olduğu gibi sinemada da sınıflı toplum statükosunu gerçekliğin kendisi olarak kabul ettirme (ve böylece onu metafizik bir *öze* terfi ettirme) çabasındaki hâkim burjuvazi için çok kullanışlı bir ideolojik aygıt haline getirir.

O halde belki de bunlar Godard'ın Üçüncü Dünya sinemasının kaçındığını görmek isteyeceği ideolojik hatalardır; çünkü Godard, kuramsal temellerinin içine işlemiş bir burjuva kapitalist ideoloji tarafından ortaya çıktığı andan bu yana biçimsizleştirilmiş Batı sineması nedeniyle kederlidir. *Doğu Rüzgârı*'nda Godard sistematik bir biçimde burjuva sinemasının –özellikle de Western'in– geleneksel öğelerini parçalar ve bunun altında bazen gizli bazen de açık olarak yatan bastırmayı teşvik eden niteliği ifşa eder.

Doğu Rüzgârı'nda Godard yalnızca belirli bir oyunculuk üslubunu değil, aynı zamanda görüntü ile ses –ve elbette film ile izleyici arasındaki geleneksel ilişkileri de içeren "burjuva temsil anlayışına" saldırır. Godard burjuva sinemasını izleyicinin derinlere kök salmış duygusal korkularını ve arzularını eleştirel aklın zararına aşırı öne çıkarmak ve sömürmekle suçlar. Ve Godard duygulara *karşı* ve akıldan *yana* olduğu için ya da insanların, sanatı deneyimleme biçimlerinin veya deneyimlenen sanatın biçiminin etkisinde olan tutumlarına ve davranışlarına karşı olduğu için değil, burjuva sinemasında olduğu gibi film-izleyicisinin zaaflarından yararlanılma-

ması, onun duygusal olarak manipüle edilmemesi, bunun yerine ona insanı yetilerinin *tümünü* ortaya çıkaracak açık bir diyalog içinde doğrudan ve içtenlikle hitap edilmesi gerektiğine çok güçlü bir biçimde inandığı için bu duygular tiranlığıyla mücadele etmeye çalışır.



Doğu Rüzgârı: Western'in bastırmayı teşvik eden niteliği

Bir burjuva filmin her öğesi dikkatli bir biçimde izleyiciyi gördükleri ve duyduklarına karşı eleştirel, analitik ve nihayetinde *politik* tutum takınmak yerine, güya yaşamdan bir parça olan bu seyrin "yaşanmış" duygusal deneyimine kendini kaptırmaya davet etmek üzere dikkatle düzenlenmiştir. Bir filme yönelik tutum neden politik olmalıdır diye sorulabilir. Elbette buna verilebilecek en iyi yanıt şudur: rasyonel analizden uzaklaşma pahasına duyguya kendini kaptırmaya davet, zaten bizzat filme para yatıran, çeken, dağıtan insanların politik eylemidir ve –başka bir politik eylem ve tutumla bu davetin karşısına çıkmazsa, genellikle farkında bile olmadan– seyirci-dinleyici de bu politik eylem ve tutumların taşıyıcısı olur.

Sinemanın kendisini duygusal olarak etkilemesine izin vererek –ve hatta sinemanın duygusal olarak etkili olmasını talep ederek– film-izleyicisi, kendisini, insanları duygusal olarak etkileyecek bir filme büyük miktarda para yatırabilecek herhangi birinin insafına bırakır. Ve böylesi bir yatırım için paraya sahip olan insanların da, film izleyicilerinin doğru yönde, yani servetin dağılımında büyük eşitsizliklerin var olmasına izin veren bir ekonomik sistemde yatırımcının avantajlı konumunu sürdürme yönünde etkilendiğinden emin olma hakları vardır. Kısacası sinema (ve ayrıca televizyon) hâkim-mâlik sınıfın sattığı burjuva düşlerinin pazarını genişletmek ve aynı zamanda insanları bir sınıfın diğerinin sefaleti pahasına ayrıcalıklar kazandığı ekonomik sistemi ciddi bir biçimde sorgulamaya dikkatlerini vermekten caydırmak için kullandığı ideolojik bir aygıt ya da silah işlevi görür.

Bunun ötesinde Godard'ın *Doğu Rüzgârı*'nda ileri sürdüğü gibi, sinema burjuva düşlerini gerçekliğin kendisi olarak yutturmaya çalışır ve hatta bizi perdede resmedilen burjuva düşlerinin bir biçimde yaşamdan daha büyük, bunların yalnızca gerçek değil, nasıl oluyorsa gerçekten daha gerçek olduğuna inandırma çabasıyla sinemanın artan ve büyüyen etkisinden yararlanır. Burjuva sinemasında her şey bu etkiyi elde etmek için sinsice iş görmektedir: oyunculuk üslubu aynı anda hem "gerçekçi" hem de gerçek yaşamdan daha abartılı bir icra içindedir; dekorlar "gerçekçidir" (ya da dış mekânda çekilmişse sadece gerçektir), ama dikkatli bir biçimde güzellikleri ve yaşamdan-büyük-olmaları nedeniyle seçilmişlerdir. Benzer bir biçimde kendileri de güzellikleri ve yaşamdan-büyük-olmaları nedeniyle seçilmiş kadın ve erkek oyuncuların giydiği giysiler, kostümler, taktıkları takılar ve büründükleri makyaj da yaşamdan-büyüktür. Son olarak burjuva sinemasındaki ses bile bize, karakterlerin varlığımızdan habersizce kendi gerçek-yaşam duygularını yaşadıkları bir gerçeklik anına kulak misafiri olduğumuz yanılsamasını vermek için kullanılır.

Hafta Sonu'ndan bu yana Godard geleneksel film diyalogunu reddetmiştir, zira

diyalogun bu hatalı gerçeklik yanılsamasına katkıda bulunduğunu ve seyirci-dinleyicinin kendini yukarıda, perdedeki insanlarla aynı uzamda, anın duygusunu dolaylı katılımıyla paylaşabildiği (bir kulak misafirinin, bir röntgencinin içinde bulunduğu türden) güvenli ve mükemmel bir konumda olduğunu tasavvur etmesini tamamen kolaylaştırdığını düşünür. Kısacası burjuva sineması seyircinin varlığını görmezden gelir gibi görünür, perdede olanlar ve söylenenler sanki seyirciyi hedeflemiyormuş gibi davranır, sinemanın gerçekliğin yansıması olduğu iddiasındadır; ancak bu sinema her daim seyirci-dinleyicinin duygularını sömürür ve burjuva kapitalist toplumun pazarladığı düşlere ve fantezilere katılmaya onu ustaca, sinsice, hissettirmeden ikna etmek için özdeşleşme-yansıtma mekanizmalarından yararlanır.

Doğu Rüzgârı'nda Godard'ın burjuva sinemasının dış görünümünün ardında olmakta olanı gözler önüne serip demistifiye ettiği mükemmel bir sekans vardır. Ses kuşağında bize şunlar söylenir: "birkaç saniye sonra burjuva sinemasındaki tipik bir karakteri görecek ve dinleyeceksiniz. O her filmde vardır ve her zaman Don Juan rolünü oynar. Size içinde oturduğunuz odayı betimleyecek." Daha sonra hızla akan bir nehrin karşısında duran ve doğrudan kameraya bakan çok yakışıklı genç bir İtalyan oyuncunun yakın çekimini izlemeye başlarız. Oyuncunun arkasında, nehrin karşı kıyısında –derinlik algılaması azalsın ve görüntü bütünüyle düzleşsin diye görüntülenmiş– bir çamur seti vardır.

Genç adam İtalyanca konuşur, söyledikleri ses kuşağında anında Fransızcaya ve İngilizceye çevrilir. Ancak çeviri bize dolaylı olarak ulaştırılmaktadır: ses kuşağındaki ses bize "O, odanın karanlık olduğunu söylüyor" der. Aşağıda ve aynı zamanda yukarıdaki balkonda insanların oturduğunu görmektedir. "Şu tarafta çirkin, her yeri buruşmuş yaşlı bir bunak var" der ve diğer tarafta da güzel genç bir fıstığı gözüne kestirdiğini söyler. Onunla yatmak isteyeceğini belirtir. Kızdan perdeye, onun yanına gelmesini ister. Yukarısının güneşin parıldadığı, her yerde yeşil ağaçların olduğu ve bir sürü insanın hoş vakit geçirdiği güzel bir yer olduğunu söyler. "Eğer bana inanmıyorsan bak ..." der ve kamera bu noktada aniden geriye ve yukarı doğru çekilir, genç oyuncuyu çerçevenin sağ köşesinde odakta tutacak biçimde, içinde berrak suyunda gençlerin yüzdüğü doğal bir havuza dökülen bir şelale bulunan –genç oyuncudan yaklaşık 100 feet aşağıdaki– gölgeli bir vadinin nefes kesici güzellikteki görüntüsünü sol köşede gözler önüne serer.

Bu muhteşem bir çekimdir. İmgenin kendisinin özellikle güzel olması bir yana, en şaşırtıcı olan şey böylesine basit bir kamera hareketiyle başarılan çok karmaşık bir uzam düzenlemesidir. Eğer bu sekansı ve göz kamaştırıcı sonunu düşünürsek,

sekanstaki her şeyin izleyicinin düşlerini ve fantezilerini hedefleyen kasıtlı bir tuzak olduğunu anlarız. Adam genç ve yakışıklıdır. Konuşurken yaşlılığı ve çirkinliği kötüler, gençliği ve çekiciliği yüceltir. İstediği şey sekstir, sunduğu şey sekstir, izleyiciyi yukarı yanına gelmeye ve kendisiyle sevişmeye davet eder. Bizi perde üzerindeki her şeyin güzel ve insanların mutlu olduğuna inandırır.

Ve uzamın ivedilikle yeniden düzenlenişi kelimenin tam anlamıyla bizi görüntünün içine davet eder. Genelde burjuva sinemasında olduğu gibi, bu görüntü de burjuva kapitalist dünyasının derinliğini, bitip tükenmeyen zenginliğini ve sonu gelmez davetkârlığını gösterir. Ve burjuva sinemasının görüntülemede alan derinliğini kullanma yönündeki tutkulu tercihi (bkz. Bazin) "oradasınız" yanılsamasını destekler ve böylece film kendi varlığını –ve imgeyi *sunma* eylemini– sinemanın, gerçekte olduğu şey –yani hâkim sınıfın hiç de alçakgönüllü olmayan uşağı– yerine gerçekliğin alçakgönüllü hizmetkârı olarak görünmesi için düzenlenmiş, geri planda kalmasını sağlayan sahte bir tevazunun arkasına gizler.

Kısacası burjuva sineması yukarıya, perdeye gelerek güzelliklerle çevrelenmiş "güzel insanlar"ın arasına biraz seks ve hoşça harcanacak biraz boş zaman için katılma yönünde ayartılan, kışkırtılan ve tatlı sözlerle kandırılan seyirciyi hedef alan (ancak bizi gafil avlamak için dolaylı olarak sunulan) bir tezgâhtar monologundan başka bir şey değildir. Ve satışın sağlama alınmasını sağlayan şey sinemanın görsel etki oluşturmadaki çarpıcı hüneridir.

Bu sekans bir kez daha politik sinemada görsel güzellik sorununu gündeme getirir; ama aynı zamanda Godard'ın, burjuva sinemasının eskiden beri görsel güzelliği kullanım biçimlerini demistifiye etmeye (ve böylece bizi bu kullanım biçimlerinden daha az etkilenir hale getirmeye) hizmet eden yeni tarzlarla görsel güzelliği nasıl kullandığını gösterir. Eninde sonunda eğer güzellik (dil gibi) hâkim sınıfın bizi edilgenleştirmek ve yerlerimizde tutmak için kullandığı silahlardan biriyse, o zaman görevlerimizden biri bu silahı tersine çevirmek ve onu baskıcılara *karşı* kullanmaktır. Bunu yapmanın bir yolu güzelliği demistifiye etmek ve bize karşı nasıl kullanıldığını göstermektir; bir diğer yolu ise farklı bir güzellik anlayışını yüceltirken burjuva güzellik anlayışını yererek zıttını yarattığımız (örneğin "Siyah güzeldir") bir "değerlerin yeniden değerlendirilmesi" işlemidir. *Hafta Sonu*'ndan sonraki filmlerinde, özellikle de Dziga Vertov Grubuyla birlikte yaptığı filmlerde Godard bu taktiklerin her ikisinden de yararlanmıştır. Onun filmleri artık, birçok insanın kendi burjuva güzellik standartlarına uymadığı için güzel olduğunu düşünmediği çok farklı bir bakışa sahiptir. Ve tek tek çekimler ya da sekanslar çoğu film-izleyicisi-

nin güzel olduğunu düşüneceği bir görsel niteliğe sahip olduğunda, her zaman dikkatlerimizi bu güzelliğin nasıl sağlandığına ve ideolojik bir silah olarak nasıl kullanıldığına çeken sinemasal bir öğe ya da öğeler dizisi vardır.

Militan bir filmde güzellik söz konusu olduğunda bunun ne kadar yanında ya da karşısında olunursa olunsun, Godard'ın *Doğu Rüzgârı*'nı, onun görsel güzelliği kullanımını ve bunu nasıl ve neden kullandığını anlamaksızın eleştirmek kesinlikle anlamsızdır – aynı zamanda Godard'ın insanları burjuva sinemasının yaptığı gibi duygusal olarak etkilemeye çalıştığını, ama imgeleri izleyiciyi heyecanlandırmak yerine bir şekilde onların ilgilerini kaybetmesine neden olan çok biçimsel ve ciddi bir güzelliğe sahip olduğu için başarısız olduğunu varsaymak da en az bu kadar anlamsızdır. *Manchete*'teki yazısında Glauber Rocha, Amerikalı süvari subayının militan kızı (Anne Wiazemsky) itip kaktığı sahnenin hiç korkutucu olmayıp, yalnızca güzel olmasını eleştirir. Rocha'nın göremediği, Godard'ın bu sahnenin korkutucu olmasını istemediği ve kesinlikle korkutucu olmasını engellemek amacıyla güzel hale getirdiğidir. Subay (Gian-Maria Volonte) kızın boğazını sıkar ve bağırırken, çerçevenin dışından birisi üstlerine koyu ve yapışkan bir kırmızı boya atar ve boya kızın kumral saçına ve subayın lacivert üniformasına sıçrar. Renklerin ve dokuların zengin etkileşimiyle birlikte görsel etki çok çarpıcıdır ve bizi başka bir sunum içinde ortaya çıkabilecek potansiyel duygu ve eylemden uzaklaştırma işlevi görür.

Kısa bir süre sonra Godard bir başka benzer, ama bu kez daha çok burjuva sinemasının duygusal üslubuyla ele alınmış bir çekim sunar. Bir önceki işkence sahnesinde olduğu gibi (işkenceci ile kurbanın yüz yüze durduğu, ama izleyicinin yalnızca işkencecinin yüzünü göreceği biçimde) çekimi kızın sağ omzunun arkasından yapmak yerine Godard işkenceciyi bu kez kızı arkasından kavrayacak biçimde yerleştirir, böylece sahne her ikisinin de yüzleri ön cepheden yapılmış yakın çekimde açıkça görünür olacak biçimde çekilebilir ve çerçeveleme, kompozisyon ve ışık dikkatimizi özellikle kızın acı çeken ifadesine yöneltir. Ancak bu kez boya fırlatılmaz ve bizi sahneye uzaktan bakmaya yöneltecek türden açık herhangi bir teatral öğe yoktur. Yalnızca çektiği acıyla gerçekten ürkmüş görünen Anne Wiazemsky'nin müthiş oyunculuğu vardır. Bir burjuva filminde bu çekim izleyici için oldukça korkutucu olabilir (özellikle de burjuva sinemasının kadın oyuncularına sıkça yaptırdığı gibi eğer kadın çığlık atıyorsa), ama bu filmde, boya fırlatılan bir önceki işkence sahnesinin ardından gelen bu çekimin acı dolu ve korkutucu etkisi en aza indirilir (dikkat edin yok edilir *demiyorum*) ve eleştirel zekâmız iki çekimin ele alınışındaki farkları analiz etme yönünde uyarılır.

Bir sonraki sekansta bu farklar bir kez daha gösterilir. At sırtındaki süvari subayı asi tutuklulara sopayla vurur – bu, Rocha'nın çok güzel bulduğu bir diğer sahnedir, ama bunu sahnenin aslında yapmak istediğini düşündüğü (hatta *Doğu Rüzgârı*'nın sesçisi Ventura da onunla aynı fikirdedir) tarzda acımasızlığı ortaya çıkartmadığı için eleştirir. Godard bu sahnede bu türden şiddet dolu aksiyon sekansı için sıradan olan teknik aygıtlardan birkaçını kullanır; ses yükseltilir, ani kamera hareketleri yapılır. Bu aygıtların etkisi genellikle yüksek bir duygusal yoğunluk, şiddet ve karmaşanın son derece derinden hissedilmesidir. (Bunların *Tom Jones*'taki [—, Tony Richardson, 1963] kullanımını hatırlayalım.) Ama Godard bu sekansla ilişkimizi tamamen değiştiren bu öğeler üzerinde önemli bir varyasyona gitmiştir.

Kamerası sürekli olarak ani hareketler yapar, ama aynı zamanda çok kesin bir biçimsel örüntü izler – sola doğru yaklaşık 35° ile sağa doğru 35° arasında salınır, birkaç kez ileri ve geri gider, daha sonra yaklaşık 35° yukarı ile 35° aşağı arasında salınır ve eylemin gerçekleştiği bitki örtüsü zengin derin vadinin kapalı uzamını oldukça biçimsel bir yolla keşfeder. Kamera hareketlerinin bu tamamen biçimsel niteliği (Rocha bunların "bütün bir sinema tarihinde emsalsiz" olduğunu ilan etmişti) etkili bir biçimde bizi eylemden uzaklaştırır ve ona duygusal olarak tepki vermemizi önler. Kısacası bu sekansın acımasızlık hissi yaratması hedeflenmemiştir, ancak burjuva sinemasının bu sahneye nasıl acımasızlık kazandıracağına –ve bunu yaparak bizi nasıl acımasızlaştıracağına– dikkatimizi çekmek amaçlanmıştır.

Yanlış olan Godard'ın görüntü [imge] ve sesle yaptığı şey değil, bir filmden, filmin yapması gerekenlere dair burjuva beklentilerimizi tatmin etmesini talep etme yönündeki çok güçlü alışkanlığımızdır. Yanlış olan, politik olarak militan filmlerden bile, burjuva filmlerinin burjuva kapitalizminin düşleri ve fantezilerini telkin etmek için kullandığı dilin aynısıyla kendi militanlıklarını ifade etmelerini beklemektir. Kısacası yanlış olan, dünyanın öncü sinemacıları –ve hatta toplumun devrimci bir yol vasıtasıyla dönüşümü arayışında olanlar– arasında bile, görüntü ile sesin kullanımları ve kötü kullanımlarına ve görüntüler [imgeler] ile sesler arasında bundan böyle duygularını, bilinçdışı korkularını ve arzularını manipüle ederek seyirci-dinleyiciyi sömürmeyecek, bunun yerine seyirci-dinleyiciği açıklık ve içtenliğin önplanda olduğu ve taraflardan birinin kendisi olduğu açık bir diyalogun içine yerleştirecek yeni ilişkilere ulaşma yollarına dair kuramsal sorulara yeterince kafa yorulmamasıdır.

Şu anki durumda film izleyicisi sinemaya ender olarak kendisi ile film arasındaki bir diyalog olarak bakar ve bu diyalog içindeki kendi etkin rolünden vazgeçmeye

ve bu diyalog aygıtını filmdeki insanlara devretmeye fazlasıyla hazırdır. Ve filmdeki diyalog duygusal olarak ne kadar yoğunsa, seyirci-dinleyici de bundan o kadar çok etkilenir. Ancak *Doğu Rüzgârı*'nda bu alışkanlık haline gelmiş edilgenliğe baştan karşı çıkılır. Godard öyle bir açılış çekimi sunar ki merakımız uyandırılır (kolları kalın bir zincirle bağlanmış genç bir erkek ile kadın yerde hareketsiz yatarken görülür), ama sistematik bir biçimde çekimi herhangi bir eylem olmaksızın (yalnızca bir ara erkek, kadının yüzüne kibarca dokunmasına yetecek kadar kımıldar) ve diyalogsuz olarak yaklaşık on dakika sürdürerek beklentilerimizi boşa çıkarır. Hatta sonunda (duymakta olduğumuz orman uğultuları üzerine binen) dış-ses yorumunu duymaya başladığımızda, duyduğumuz diyalog değil, diyalogun eleştirisidir.

Görünüşte bir işçi toplantısında grev taktikleri hakkında konuşan konuşmacı bir yerde, ihtiyaç duyulan şeyin diyalog olduğunu, ancak bu diyalogun genellikle işçilerin taleplerini patronların diline tercüme eden ve böyle yaparak sözde temsil ettiği insanlara ihanet eden "nitelikli bir temsilciye" devredildiğini söyler. Diyalogun başarısızlığına dair dış-sesteki bu tartışma açıkça emek ile sermaye arasında sürdürülen pazarlık diyaloglarına göndermede bulunur; birkaç dakika sonra gelen bir sonraki sekansta (bir Western filmi tarzında) "nitelikli temsilcinin" (sendika delegesi) işçilerin gerçek taleplerini (kendilerini sömüren kapitalist sistemin devrimci bir yolla yıkılışını) patronların üstesinden gelebileceği (daha yüksek ücretler, daha kısa çalışma saatleri, daha iyi çalışma koşulları gibi) taleplere çevirerek tahrif etme yolunun bir sergilenmesidir. Ancak "nitelikli temsilcinin" ellerinde diyalogun başarısızlığına dair bu tartışma aynı zamanda şaşırtıcı ve içgörülü bir biçimde sinemada "burjuva temsil anlayışı" içinde diyalogun başarısızlığına göndermede bulunur.

"İhtiyacımız olan şey diyalogdur" – dış-sesin yorumundaki bu ifade, insanın sabrını tüketecek raddede uzun, durağan ve diyalogsuz olan bu çekimi izlediğimiz sıradaki düşüncelerimizin aksisedası gibidir. Filmin içine girmek için sabırsızlanırız, olay örgüsünün akışına kendimizi kaptırmak için sabırsızlanırız. Genç çiftin neden yerde yattığını ve neden birbirlerine zincirlendiklerini merak ederiz. Olup biteni –yani *onlara* ne olduğunu– diyaloglarından anlayabilelim diye en azından birbirleriyle konuşmaya başlamalarına yetecek kadar bilinçlerinin yerine gelmesini isteriz. Sinemada genelde olduğu gibi *bize* ne olduğunu kendimize sormayız. Kendimize bir filmin *bize* neden özel bir yoldan seslendiğini sormayız. Aslında bir filmin bize ve tam da bu nedenle herhangi birine seslendiğini nadiren düşünürüz. Arkamıza yaslanır ve filmin "Tanrının sihirli gözünün" aynasında, yani kamerada yakalanan "gerçekliğin yansıması" olduğuna dair zımni anlayışı kabul ederiz. Edil-

gen bir biçimde oturur ve filmin bizi elimizden, daha doğrusu yüreğimizden yakalayıp götürmesini bekleriz.



Doğu Rüzgârı: ... ve bir çekiç ve bir orakla
burjuva kültürü simgesel olarak imha edilir...

O halde bizi bu durumdan çıkartmak için ne yapmalı? *Doğu Rüzgârı*'ndaki dışsesin söylediği gibi;

> Günümüzde "Ne yapmalı?" sorusu militan sinemacıların sormaları gereken en acil sorudur. Soru artık hangi yolun seçileceği sorusu değildir; bu, devrimci mücadeleler tarihinin açıkça görmemize yardım ettiği yolda pratik olarak ne yapılması gerektiği sorusudur. Örneğin bir film yapmak kişinin kendisine "nerede duruyoruz?" sorusunu sormasıdır. Ve bu soru militan bir sinemacı için ne anlama gelir? Bu ilk kez, ama kesinlikle bir

kerelik olmayacak biçimde, kendimize devrimci sinema tarihi bize ne öğretebilir sorusunu sorduğumuz bir parantez açma anlamına gelir.

Bunu genç Eisenstein'ın D. W. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'üne [*Intolerance*, 1916] hayran olmasıyla başlayan ve devrimci sinema olarak nitelenebilecek sinemanın tarihinin en heyecanlı zamanları ve zayıf noktalarının bazıları üzerine kolay özümsenebilecek bir anlatı izler. Griffith'in Eisenstein ve Eisenstein aracılığıyla devrimci sinemanın ilk büyük dalgası –Sovyet sessiz sineması– üzerindeki etkisi kesinlikle tartışılmalıdır. Ancak *Doğu Rüzgârı*'ndaki yorumcu, devrimci bir bakış açısıyla, "Güneyli bir Amerikan emperyalistinden" (Griffith) teknik ödünç almanın sonunda yarardan çok zarar getirdiğini ve devrimci sinemanın tarihindeki bir yenilgiyi gösterdiğini ileri sürer. Bu ilk ideolojik hatanın sonucu olarak, Eisenstein'ın birincil ve ikincil görevleri karıştırdığı ve içinde bulunduğu zamanın süregiden mücadelelerini yüceltmek yerine, *Potemkin* zırhlısındaki gemicilerin tarihsel isyanını yücelttiği belirtilir. İkinci bir sonuç olarak 1929'da *Genel Çizgi*'yi (bir adı da *Eski ve Yeni*) [*Generalnaya Liniya/Staroe i novoe – The General Line/The Old and the New*] yaptığında Eisenstein, Çar dönemi baskılarını göstermenin yeni yollarını bulabilmiş, ama kolektifleştirme ve tarım reformu sürecini anlatmak için yalnızca aynı eski biçimleri kullanabilmiştir. Onun durumunda nihayetinde "eskinin" "yeni" üzerinde zafer kazandığı iler sürülür – ve bunun sonucu olarak Berlin'de Dr. Goebbels'in Leni Riefenstahl'den "bir Nazi *Potemkin*'i" yapmasını istediği dönemde Hollywood da Meksika'daki devrimi filme alması için Eisenstein'ı kiralamakta hiç zorlanmamıştır.

Bütün bu çıkarımlar biraz sapkınca ve keyfi gelebilir, ama dikkatlice izlenirlerse oldukça ferasetli oldukları ortadadır. Griffith'in Amerikan İç Savaşı'nda Güneyli beyazların eski ırkçı davalarını yüceltmek için kullandığı tekniklerin aynıları, Eisenstein tarafından Sovyet Devrimi tarihinde zaten üzerinden yirmi yıl geçmiş (*Potemkin* zırhlısında ayaklanma 1905'te gerçekleşmişti) –ve özel bir önem taşımayan– bir olayı yüceltmek için örnek alındı ve geliştirildi. Sonra içinde bulunduğu zaman için önemli olan konuları (tarım reformu ve kolektifleştirme) ele alma göreviyle karşı karşıya kaldığında Eisenstein'ın yapabildiği yalnızca aynı ve artık biraz eskimiş teknikleri tekrarlamak oldu. Daha sonra bu teknikler Nazilerin faşist propagandasına mükemmel bir biçimde uyum gösterdi ve Eisenstein'ın kendisi, tamamen haksız sayılamayacak bir biçimde, Hollywood tarafından "birlikte çalışılabilecek" bir yönetmen olarak değerlendirildi.

Sorun, Eisenstein'ın Griffith'ten miras aldığı ve daha sonra da geliştirdiği sinemasal biçimlerin, süregitmekte olan içinde bulunulan zamanın karmaşık süreçlerini

ele almaya yetecek kadar değişken olmaması, ama buna karşılık geride kalmış tarihe dair duygusallaştırılmış, yeniden oluşturulmuş belgesellere çok iyi uymasıydı. Dahası tam da tarihin duygusal, "yaşanmışlık," "oradasınız" yönünü vurguladıklarından bu sinemasal biçimler insanları Hitler'in "ırksal saflık" ve Führer'e gözü kapalı bağlılık öğretisi gibi sapkın öğretilere duygusal bir biçimde bağlanma yönünde kışkırtmak için kullanmak çok kolaydı.

Eleştirel incelememizde bir diğer hat Godard'ın kurduğu militan sinemacılar kolektifine de adını verdiği Dziga Vertov'dur. Vertov "sınıftan ve sınıf mücadelesinden daha yüksek konumda olan bir sinema yoktur" ve "sinema dünya çapındaki devrimci özgürleşme mücadelesinde yalnızca ikincil bir görevdir" diye ilan ederek, devrimci sinemaya nihai zaferini kazandırmasıyla tanınır. Ama Vertov, Lenin'in "politika ekonomiye hükmeder" sözünü unutarak hata yapar – ve bunun sonucunda *Onbirinci Yıl* [*Odinnadtsatyi – The Eleventh Year*, 1928] adlı filmi proletarya diktatörlüğü koşullarında sağlam politik liderliğin 11 yılını öven şarkılar söylemekten çok, kapitalist propagandanın kendi ekonomik gelişimini övmek için kullandığı duygusal araçların tam olarak aynısını kullanarak Sovyetlerin hızla gelişen ekonomisini ve endüstrisini yüceltir. *Doğu Rüzgârı*'nın yorumcusu, "işte bu noktada revizyonizm Sovyet sinema perdelerini bir daha terk etmemecesine istila etti" der.

Devrimci sinemaya dair ayrıntılı dökümümüzde bir sonraki aşama devrimlerini yapan ve emperyalistleri kovan ilerici Afrika yönetimlerinin kendi film üretimlerini eski Avrupa ve Amerikan sinema endüstrisine teslim ederek, onların "kameranın objektifinden tekrar içeri girerek geri gelmelerine izin verdikleri" –"böylece beyaz Hıristiyanlara siyahların ve Arapların temsilcisi olarak konuşma hakkını teslim ettikleri"– altmışların başındaki "hatalı zaferdir." Son olarak eski Stalinist "sosyalist gerçekçi" estetiğinin kriterlerinin çoğunun geçersiz kılınmasının yanı sıra "gerçekçiliğin görkemli yolu" kuramının da eleştirildiği Yoldaş Kiang Tsing'in (Mao'nun eşi) son raporunda devrimci sinema adına bir zafer kazanılmıştır.[19]

Devrimci sinemada kuşbakışı yapılmış bu kısa gezinti boyunca, tamamen insanın sinemasal praksisinin kuramsal temelleri aracılığıyla düşünme gerekliliğine dair birleştirici düşünce yinelenmektedir. Eğer (Godard'la birlikte) devrimci sinemanın tarihinden bir şey öğreneceksek, bu elbette ezenlerin elinde farkında olmadan oyuncak olmaktan sakınmak isteyen bir sinemacı için özeleştirel ihtiyatın gerekliliğidir. Ve eğer bir sinemacının devrimci özgürleşmeye bağlılığı ezilenlerle duygusal

[19] Bkz. "Summary of the Forum on the Work in Literature and Art in the Armed Forces with which Lin Piao Entrusted Comrade Kiang Tsing" (Pekin: Foreign Language Press, 1968).

empati kurabilmenin ötesindeyse, o zaman onun sinemasal pratiği, yalnızca izleyicinin duygularından ve özdeşleşme-yansıtma mekanizmalarından daha fazlasına hitap etmelidir. Dahası eğer sinemacı (Godard gibi) açıkça devrimci özgürleşme sürecinin ezilenlerin intikamından daha fazlasını içerdiğine ve bu sürecin ezilme durumuna tamamen son vermenin –başka bir deyişle bireyin özgür gelişiminin yoldaşı olan diğer bireylerin özgür gelişimini engellemekten ziyade pekiştirdiği daha adil bir toplumu yaratmanın– somut olanağını sunduğuna kararlı bir biçimde inanmışsa, o zaman sinemacının öncelikli görevi seyirci-dinleyicinin özgür gelişimini engellemekten ziyade pekiştiren sinemasal biçimler, yani onun duygularını ve bilinçdışını manipüle etmek yerine hem sinemacıya hem de film-izleyicisine insanların yoldaşlarıyla ve şeylerle ilişki kuracağı türden bir devrimi şekillendirmede yardım edecek açık bir diyalog ve onun –*rasyonel* ve *duygusal*– bütün insani yetilerini ortaya çıkaracak bir biçim içinde seyirci-dinleyicinin doğrudan ve açıkça katılımını sağlayacak biçimler yaratmaktır.

Ve özeleştiri Godard'ın sinemasının ayrılmaz bir parçası, *Doğu Rüzgârı*'nın ikinci yarısının Godard'ın daha önceki çabalarının örtük eleştirisine adanması da bunun kanıtıdır. Yöneltilen ilk ve en ciddi eleştiri kitlelerle temasının yetersiz olduğudur. (Mayıs 1968'den sonra Dziga Vertov Grubuyla birlikte çalışmaya başlamasından bu yana Godard militan işçi gruplarıyla giderek daha sıklaşan ve verimli temaslar yakalamıştır.) İkincisi Godard, sinemacının kitlelerin mücadelelerini değil, perişanlıklarını gösterdiği türden bir burjuva-sosyolojik sinema yaklaşımını eleştirir. (Bu eleştiri dış-sesin yorumuyla yöneltilirken, Godard'ın "sosyolojik bir deneme" olarak andığı *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey* için görüntülediklerine benzeyen modern yüksek apartmanların ve gecekondu evlerinin çekimini izleriz.) Tıpkı *cinéma-vérité*'yle [*sinema-gerçek*] olduğu gibi bu yaklaşımla da ilgili sorunun kitlelerin mücadelelerini göstermemenin onların mücadele yeteneklerini zayıflatması olduğu iddia edilir; yani onların perişanlıklarına dair sinemasal imge basitçe onların kendi perişanlıklarına dair imgelerini güçlendirirken, aksine onların mücadelelerine dair sinemasal imge onların mücadele azimlerini güçlendirmektedir. Son olarak Sovyetler Birliği'ndeki modern sinema ("Brejnev-Mosfilm") ile burjuva sinema ideolojisinin son derece yaygın olduğu Amerika'daki modern sinemanın ("Nixon-Paramount") kusursuz bir biçimde birbirlerinin yerine geçebilir olduğuna; dahası bunların ikisinin birlikte Avrupa'nın çeşitli yerlerindeki avangard film festivallerinde "ilerici" sinema diye kabul edilen sinemayla da kusursuz bir biçimde yer değiştirebildiğine işaret edilir. Bu sözde "özgür" filmlerin, burjuva sinemasının görüntü

ile ses arasındaki ilişkilerini sorgulamadıkları ve her ne kadar cinsellik, uyuşturucu ve ilahi adalet konusunda eski burjuva tabularını kırsalar da, bütün burjuva tabuları arasında en önemli olanına –yani *sınıf mücadelesini* anlatmayı yasaklayan tabuya– sadık kalmayı sürdürdükleri ileri sürülür. (Özeleştiri bu ifadede de açıkça örtüktür, çünkü *Hafta Sonu*'na kadar ve bu film de dahil bütün Godard filmleri benzer biçimde suçlanabilir – ve bu suçlama Godard tarafından yapılmıştır da.)

Ancak Godard'ın özeleştirisi, Rocha'nın *Doğu Rüzgârı* üzerine yazısında öne sürdüğü gibi hastalıklı bir özgüvensizlikten, yenilgi beklentisinden ya da bir özyıkım dürtüsünden kaynaklanmaz. Tam tersine özeleştiri, basitçe Godard'ın (Mao'yla birlikte) özeleştiriyi en yüce *yapıcı* etkinlik olarak değerlendirmesi nedeniyle Godard'ın hali hazırdaki (ve –örtük olarak da olsa– mevcut tüm) sinemasal pratiğinde büyük bir rol oynar. Özeleştiri kendimizi, hepimizi ilgilendiren sorunlara karşı rekabetçi, kendini zorla kabul ettiren yaklaşımın dışına taşımanın ve kendi görüşlerimizi kişiliğin ya da mevkiinin gücü sayesinde başkalarına dayatmamamızı sağlamanın bir yoludur. (Ve gördüğümüz gibi sinemada, sinemacının izleyici üzerinde neredeyse tek yanlı olarak kullandığı güç üzerinde bu türden bir denetime acilen ihtiyaç vardır.)

Godard'ın son filmlerinin hedefi kesinlikle politiktir; ancak sözel yorum öne çıksa bile, eğer arzu edilen bu değilse, kesinlikle nasihat verici değillerdir. Godard'ın ne sinemaya ne de politikaya yaklaşımında demagojik bir unsur vardır. *Doğu Rüzgârı* gibi bir film sinemasal yöntem olarak hem Riefenstahl'in *Azmin Zaferi*'nin hem de Eisenstein'ın *Potemkin*'inin [*Potemkin Zırhlısı – Bronenosets Potyomkin*, 1925] karşı kutbunda yer alır. Ve ayrıca Godard'ın *İngiliz Sesleri*, *Gerçek* ve *Doğu Rüzgârı* filmleri sinemasal yöntem açısından Glauber Rocha'nın *Kara Tanrı, Beyaz Şeytan* [*Deus e o diabo na terra do sol – God and the Devil in the Land of the sun/Black God, White Devil – Güneşin Ülkesinde Tanrı ve Şeytan*, 1964], *Sarsılan Toprak* [*Terra em Transe – Land in Trance*, 1967] ve *Antonio das Mortes* [—, 1969] filmlerinden çok farklıdır. Rocha'nın filmlerinde Godard'ın bir filmi inşa biçiminde bulunması oldukça zor olan güçlü bir mesihî nitelik vardır. (Yeri gelmişken, *Doğu Rüzgârı*'ndaki –Rocha ile İsa arasında bir paralellik ima eden– kollarını iki yana açmış Rocha, Godard'ın onun film üslubundaki mesihî yönler üzerine ironik yorumudur.)

Ve hem Rocha hem de Godard dünya çapında devrimci özgürleşme mücadelesine kendilerini adadıkları halde, açıkça devrimin nasıl gelişeceği ve bu gelişime sinemanın nasıl katkıda bulunabileceği konusunda ayrılırlar. Rocha kendiliğindenlik yaklaşımı benimser ve kitlelerin kendiliğinden enerjisinin yanında yalnızca "tali"

unsurlar olarak düşündüğü kuramsal ilgilerin önemini büyük ölçüde görmezden gelir. Rocha şuna inanmaktadır: "Güney Amerika'daki gerçek devrimciler, kuramsal sorunlara bulaşmamış, ıstırap çeken kişiliklerdir, yaşadığı şiddetten sabrı taşma, nihayetinde Güney Amerika'da güçlü bir değişimin ortaya çıkmasını sağlayacak biçimde acı gerçekle yüz yüze gelme; işte bu başkaldırı yalnızca kendileri de acı çekmiş ve değişim ihtiyacını –kuramsal nedenlerle değil, kişisel ıstırapları nedeniyle– kuvvetle hisseden bireylerden gelebilir."[20] Ve Rocha Güney Amerikadaki kitlelerin gerçek gücünün *mistisizmde*, Katoliklik ile Afrika dinlerinin bir tür karışımından ortaya çıktığını düşündüğü "duygusal bir Dionizyak hal ve eylemde" yattığı yönündeki inancını vurgular. Rocha kaynağı mistisizmde olan bir enerjinin nihayetinde insanların baskıya karşı direnmelerini sağlayacağını ileri sürer – ve Rocha'nın filmlerinde kullanma arayışında olduğu duygusal enerji, bu duygusal enerjidir.

Öte yandan Godard düşmana fayda sağlayabilecek duygusal yaklaşımı reddeder ve ister sağdan ister soldan gelsin, hangi biçimde olursa olsun mistifikasyonla mücadele etmeye çalışır. Godard'ın devrimci bilincin gelişimi için bir başlangıç noktası olarak baskının kişisel olarak ıstırap verici bir biçimde deneyimlenmesine gereken önemi vermediğine dair bir belirti yoksa da, Godard, eğer devrimci hareket (Fransa'daki Mayıs 1968 olayları gibi) başarıya ulaşmayan, kısa ömürlü, "kendiliğinden" ayaklanmaların ötesine taşınacaksa, sağlam kuramsal temeller üzerine kurulu gelişkin bir örgütlenmeye ivedilikle ihtiyaç duyulduğu görüşündedir.

Kuramsal mücadeleyi öne çıkaran Godard'ın takip ettiği yol, kendisi de en az onun kadar pratikte devrimci olacak biçimde, Lenin'in yoludur. (*Doğu Rüzgârı*'nda yankısı şiddetle duyulan) *Ne Yapmalı?* adlı kitabında Lenin açıkça "kendiliğindenlik tapımı"nı kınar ve şuna işaret eder: "*her türlü* kendiliğindenlik tapımı, 'bilinçli farkındalık unsuru'nun her zayıflaması ... *–bunun böyle olmasının istenmesi ya da istenmemesi bir önem arz etmeyecek biçimde– burjuva ideolojisinin etkisinin güçlenmesine delalettir*" (italikler Lenin'in).[21] Ya da daha ilerde belirttiği gibi, "sorun ancak bu çerçeve içinde kavramsallaştırılabilir: ya burjuva ideolojisi vardır ya sosyalist ideoloji. Aralarında kalan başka bir ideolojik alan yoktur (çünkü insanlık hiçbir suretle bir üçüncü ideoloji yaratmamıştır ve ne olursa olsun toplum sınıf mücadelesiyle ta-

---

[20] Gordon Hitchens, "The Way to Make a Future: A Conversation with Glauber Rocha," *Film Quarterly*, c. XXIV, no. 1 (Sonbahar 1970), s. 28.

[21] Lenin, *Que faire?* (*What Is to Be Done?*) (Paris: Éditions Sociales), s. 50 – *Ne Yapmalı?*, çev. M. Kabagil (Ankara: Sol Yayınları, 1968), s. 49 olarak Türkçede yayımlandı, ancak biz bu çeviriyi kullanmayıp kendimiz çevirmeyi uygun gördük –çn.

nımlandığı için, sınıflar üstü veya sınıf dışı bir ideoloji asla tesis edilemez)"[22] Ve daha sonra "ama neden, diye sorar okuyucu, en az çabayı sarf etme yönünde meyleden kendiliğinden hareket, kesinlikle burjuva ideolojisinin tahakkümüyle sonuçlanır. Neden basittir, çünkü kronolojik olarak burjuva ideolojisi sosyalist ideolojiden çok daha eskidir, dolayısıyla kendini çok daha eksiksiz biçimde donatmıştır ve kıyas götürmez ölçüde fazla yayılma imkânını elinde bulundurur."[23] Ve sonuçta, "kitlelerin kendiliğindenlik ruhu ne kadar muazzam ve hareket ne kadar yaygınsa, kuramsal faaliyetlerimiz, siyasi faaliyetlerimiz ve örgütlenmemizde azami bilinçliliği sergilememiz ihtiyacı da o kadar acildir."[24]

(Bu sonuncu ifade Lenin'in kendiliğindenciliğe dair yukarıda sunulan ve *Ne Yapmalı?*'da benimsenen tutumu daha sonra yeniden değerlendirerek takındığı yeni tutuma daha yakındır, Lenin'in kendiliğindenciliğe dair ilk tutumu, kendisinin de belirttiği gibi –1902'de Rus Solunun farklı grupları arasındaki tartışmalar karşısında sergilenen– taktik bir tepkiydi. Daha sonra, kendiliğindenciliğin potansiyel tehlikeleri artık devrimci davayı çok fazla tehdit etmediğinde, Lenin kendiliğindenliğe yönelik saldırısını hafifletti ve daha fazla diyalektik bir "örgütlü kendiliğindenlik ve kendiliğindenci örgütlenme" yaklaşımı çağrısında bulundu.)

Bununla birlikte kimse Godard ile Rocha arasındaki devrimci strateji üzerine görüş ayrılıklarının yalnızca Avrupa'daki durum ile Latin Amerika'daki durum arasındaki kültürel farkların ürünü olduğu sonucunu (ki Rocha da *Doğu Rüzgârı* üzerine *Manchete*'teki makalesinde böylesi bir sonucu desteklemektedir) çıkarmaya heveslenmesin; Latin Amerika'da –ve Latin Amerika sinemasında– bile, Rocha'nın benimsediği kendiliğindenci yaklaşıma eksiksiz bir ittifakla destek verilmediğinin belirtilmesi gerekir. Aslında Latin Amerikalı sinemacıların gittikçe daha fazla, ideoloji düzeyinde örgütlü ve bilinçli mücadelenin yükseltilmesi çağrısında bulunan Arjantinli sinemacı Fernando Solanas'ı (*Fırınların Saati*) takip ettikleri görülüyor (Bkz. 10. Bölüm.)

Bir sonuca varmak için yeniden yol ayrımı metaforunu ele alalım. Godard'ın yolu –kendisinin de belirttiği gibi, devrimci sinemanın tarihi üzerine çalışması bu yolu tutmasında ona yardımcı olmuştur– günlük film yapma pratiği içinde devrimci sinemanın kuramsal temellerini sürekli yeniden yaratmanın yoludur. Kısacası günümüzde sinemacılar için gerçek ikilem kuram ile pratik arasında bir seçim yap-

[22] *A.g.e.*, s. 52.
[23] *A.g.e.*, s. 55.
[24] *A.g.e.*, s. 70-1.

mak değildir. Film yapma eyleminin kendisi kaçınılmaz bir biçimde bu ikisini birleştirir – ve film ister Üçüncü Dünyada ister Rusya'da isterse de Batı'da yapılsın bu geçerlidir.

Doğu Rüzgârı'ndaki yol ayrımı sekansında güçlü bir görsel ima da vardır: Üç yolun kesişme noktası aslında iki yolun –Üçüncü Dünyanın ve Avrupa sinemasının yolunun– iç içe geçip, kaçınılmaz bir biçimde kuram ve pratiği birleştiren, "estetik serüven ve felsefi araştırmanın" büyük yolu olarak birleşip ilerlediği noktadır.

8. Godard / Gorin / Dziga Vertov Grubu:
Gerçek, İtalya'da Mücadele ve *Vladimir ve Rosa*'da Film ve Diyalektik

Haziran 1971'de *Quartier Latin*'deki ölümcül motosiklet kazasında ciddi bir biçimde yaralanan Godard altı aylık huzursuz bir hastanede bakım dönemi sonunda paçayı kurtardı ve bir dizi ameliyat ve deri nakli sonrasında gerçek anlamda yeniden bir araya getirildi.

İyileşmesinin ardından Jean-Pierre Gorin'le birlikte yaptıkları filmin adının *Her Şey Yolunda* olması çok anlamlıdır – bu aslında kazadan uzun süre önce burjuva toplumunun halinden memnun iyimserliği üzerine ironik bir yorum olarak tasarlanmış bir başlıktı. Ancak filmin adı aynı zamanda Godard'ın iyileştiği ve yeniden çalışmaya başladığı anlamına gelmiştir. Artık kırklı yaşlarında olan Godard için *Her Şey Yolunda* onüç yılda yaptığı yirmibeşinci ve Dziga Vertov Grubunun desteğiyle yaptığı yedinci kolektif filmdir.

Bazı projelerde kolektif çalışmayı yine hayata geçirmeyi planlamalarına karşın bir süre birbirlerinden ayrı bir dizi projeyi gerçekleştirmeyi planladıklarını belirten Godard ve Gorin ikilisinin Dziga Vertov Grubuyla yaptığı geçmiş çalışmalara bir göz atmak yerinde olur.

O halde önce Dziga Vertov Grubunun filmlerini tanımlayan şeylerin ne olduğunu tespit etmeye çalışalım. Daha önce (6. Bölümde) ilk filmleri *İngiliz Sesleri*'ni ve (7. Bölümde) üçüncü filmleri olan *Doğu Rüzgârı*'nı incelediğimiz için burada –ikinci, dördüncü ve beşinci filmleri olan– *Gerçek, İtalya'da Mücadele* ve *Vladimir ve Rosa* üzerine yoğunlaşacağım. Ancak bu filmleri ele almadan önce Godard ve Gorin'in eğer gösterilmiş olsaydı altıncı ve o güne kadar ki en tutkulu filmleri olmuş olacak El Fetih'in Filistin'deki özgürlük mücadelesini konu alan filmleri *Zafere Kadar* [*Jusqu'à la victoire – Till Victory*] hakkında birkaç söz söylemeliyim. Ne yazık ki Godard ve Gorin'in filmin Filistinlilerin durumuna dair analizi konusunda ciddi şüpheler duymalarına ve sonuç olarak filmi bu haliyle göstermeme kararı almalarına yol açan birkaç sorun ortaya çıktı. 1970 İlkbaharında, Ürdün'den Kral Hüseyin yönetiminin kısa süre içinde çökeceğinin ve Yaser Arafat'ın başında olduğu El Fetih örgütünün özgürlük mücadelesinde liderliği ele geçireceğinin beklendiği dönemde Filistin'de filme alınan *Zafere Kadar*, Fetih hareketinin sabırlı ve sistemli bir biçimde hayata geçirilen planlama ve örgütlenmesinin onu nasıl da devrimci ihtiyatlılığın iyi bir modeli olarak sunduğuna dair bir *défense et illustration*

[savunma ve örnekleme] olması amacıyla çekilmişti. Ancak Filistinli gerillaların 1970 sonbaharında Kral Hüseyin'in birlikleri tarafından uğratıldığı bozgun sonucu olayların aniden yön değiştirmesi –birçok uluslararası gözlemci gibi– Godard ve Gorin için de büyük bir sürpriz ve hayal kırıklığı oldu – ki bu bozgunun etkileri 1971 ilkbaharında da sürüyordu.[25] 1971 yazında Paris'te Gorin'le *Zafere Kadar* hakkında konuştuğumda, devrimci mücadelenin pratik düzeydeki bu başarısızlığının kendisini ve Godard'ı, El Fetih'in pozisyonuyla özdeşleşmelerini sağlayan kuramsal analize uzun bir özeleştirel bakışa zorladığını kabul etti. Ancak bu özeleştiriyi – elbette kaza nedeniyle Godard'ın iyileşmesini beklemek zorunda kaldıkları için– askıya alarak *Zafere Kadar*'ı bir kenara koydular. Yeni planları ise bu Filistin filmini, halen şekillenmekte olan tarihin nasıl filme çekileceğine (ve elbette nasıl çekilmeyeceğine) dair eleştirel ve özeleştirel bir analize dönüştürmekti.

Dziga Vertov filmlerinin tümünü izlemek oldukça zor. Dağıtım haklarının filmlerin yapımı için para sağlanması amacıyla önceden satıldığı Amerika'da bile grubun filmleri çok kısa süre ticari gösterimde kalmış ve izleyicisi çoğunlukla üniversite çevreleriyle sınırlı olmuştur. Fransa'da bu filmleri izlemek daha da zordur, çünkü Godard bunların ticari olarak gösterilmesini reddetmiştir ve *Cinémathèque*'teki sınırlı gösterimlerin dışında bu filmleri izlemenin tek yolu militan işçi ve öğrenci örgütlenmeleri için düzenlenen gösterimlerdir. (Bu türden gösterimlerin düzenlenmesi, Fransa'daki Marksist-Leninist sinema kuramının hayli etkili dergisi *Cinéthique*'in editörleri tarafından ayarlanmaktadır.)

Bu görece dışarıya kapalılığın arkasında yatan neden oldukça basittir ve Godard'ın her şeyden önce kolektif olarak çalışmaya dair kararının ardındaki nedenlerle ilişkilidir: burjuva kapitalist toplumda sanat, diğer her şey gibi, öncelikle bir *ticari üründür* – sanat yapıtının değerini belirleyen şey büyük ölçüde sanatçının ünüdür. Ancak sanatçının ününe dayalı olan bu değer neredeyse yalnızca *değişim değeri-*

[25] El Fetih, Arap-İsrailli çekişmesinden çok Filistin sorununu anlamak ve Arap ülkelerinde, özellikle de Ürdün'de ivedilikle hayata geçirilmesi gereken toplumsal ve politik değişim ihtiyacı üzerine yoğunlaşmak açısından bakılması gereken en önemli örgütlerden biriydi. Gerillaların 1971'de Ürdün'de askeri yenilgiye uğraması, Fetih hareketinin giderek Filistin davasının resmi temsilcisi haline gelmesinin yolunu açtı. El Fetih'in genel olarak uçak kaçırma ve – Kara Eylül" grubunun Münih'teki İsrail Olimpiyat kafilesine ölümlerle sonuçlanan saldırısı gibi– kamuya yönelik diğer terör eylemlerini reddeden tavrı harekete uluslararası saygınlık kazandırmıştır. (Ancak bazı çevrelerde El Fetih'in gizlice bu türden terörist eylemleri desteklediği ve örgütün kamuoyuna terörü reddettiği açıklamalarının yalnızca uluslararası ortamı etkilemek için göz boyama olduğu ileri sürülmüştür.)

dir: sanat piyasası ve (sanat piyasasının uzantısı olan) sanat eleştirimiz bir sanat yapıtının *kullanım değeri* sorununu ele almaz ya da eğer alırsa, bunu sadece o sanat yapıtının dekoratif potansiyeli, statü potansiyeli, yatırım potansiyeli ve –entelektüeller için– bir şeyleri yeni bir ışıkla görmemizi sağlaması açısından yapıtın potansiyeli cinsinden düşünür. Sanat yapıtının sınıf mücadelesinin bir ürünü olduğu kabulü ya da hâkim sınıfın her tarihsel dönemde ve birçok stilistik eğilimin her biri içinde sanatı, kendi sınıfının gücü ve ayrıcalığını sürdürmesini sağlayan kendi değerlerini (örneğin eyleme geçmekten ziyade oturup tefekküre dalmak) yaymak için nasıl ideolojik bir araç olarak kullandığının teşhiri, *kullanım değerine* dair anlayışlar olmaları nedeniyle tabudur. Bunun yerine öne çıkarılan ve bir sanatçının ününü oluşturan şey *sanatçıyı bireysel olarak diğer sanatçılardan ayıran kişisel üsluptur.*

Özgünlük, yenilik, eşsizlik ve bir kişiye mahsus olma burjuva sanatının en yüksek erdemleridir ve bu nitelikler çarpıcı ve şaşaalı bir biçimde sergilendiğinde dehanın ortaya çıkışı olarak değerlendirilir. Dahası Marcel Duchamp'tan bu yana bir sanat yapıtının *icrasında* bu niteliklerin açığa vurulması bile gerekmez; çünkü yaratıcı deha olarak sanatçı kültünü yıkma arayışında olan Duchamp dikkatimizi icradan, bir sanat yapıtının *seçimine* kaydırmıştır. Her ne kadar onun basmakalıp ürünleri, özgünlük yerine kitlesel üretimi, yenilik yerine sıradanlığın aşinalığını, eşsizlik yerine kolay taklit edilebilirliği, bir kişiye mahsusluğun yerine anonimliği geçirerek burjuva sanatının değerlerini reddeder görünse de, sonunda –odak noktasının değişmesine rağmen– burjuva değerleri çarpıcı bir biçimde güçlendirildi, çünkü Duchamp'ın bir sanat yapıtında içkin olan değerleri tersine çevirme eylemi de kendi kendine tersine çevrilebilir ve ... *sanat yapıtının kendisinde değil, ama sanatçının zihninde ve duyarlılığında* en parlak özgünlük, yenilik, eşsizlik ve bir kişiye mahsusluğun sergilenmesine dönüşebilirdi. Eski bir vecize olan "*le style, c'est l'homme*" [üslup kişinin ta kendisidir], burjuva sanatında tanrısal mertebeye yüceltilir: bir sanatçıyı bireysel olarak diğer sanatçılardan ayıran kişisel üslup sanatçının eşsiz duyarlılığının ortaya çıkışı olarak görüldüğü için, burjuva sanatçı yalnızca neyi "sanat" olarak göstermeyi tercih edeceğinin seçimiyle eşsiz duyarlılığını sergileyebilir – ve "sanat"ını (örneğin Duchamp'ın tuvaleti ve Andy Warhol'un Campell marka hazır çorba kutuları) eleştirmene ve sanat piyasasına dayatabilecek kişisel yeteneğe sahiptir. Kısacası burjuva sanatı, tıpkı burjuva toplumu gibi, bireyin ilahlaştırılması ilkesi çerçevesinde işler. Ünlü olmak, yani bireysel olarak kendi gibi olanlardan ayrılan biri olarak tanınmak, Andy Warhol'un da bizzat belirttiği gibi, önemli bir burjuva düşüdür.

Kolektif olarak çalışarak ve kişisel "imzasını" (sanatının alıcısına verilen "özgünlük" garantisini) kendine saklayarak Godard bireyin bu yüceltilişine karşı çıkar ve kendi ününün değişim değerini öne çıkarmayarak izleyicinin dikkatini filmin kullanım değerine yöneltmeye çalışır. Ancak bir filmin kullanım değeri nedir? Bu soruyu sorarak burjuva idealizminin sanata dair fikrine nüfuz etmiş bir tasavvurlar dizisiyle kaşı karşıya geliriz: şöyle ki, sanatı böylesine özel, böylesine mükemmel yapan, sanatın *pratik kullanımı olmayan* [ki tahmin edebileceğiniz gibi ben bu görüşü paylaşmıyorum] tek insan etkinliği olması, böylece insanı yaşamın "kaba" maddi ihtiyaçlarından "özgürleştirmesi" ve ona ruhun "daha yüce" alanında işlev görme olanağı sağlamasıdır. İnsanın maddi ihtiyaçlarının böylesine idealistçe küçümsenmesinin karşılığı, sanatın –gerçek sanatın– insan ruhunun ebedi ve evrensel değerlerini ele aldığı ve gündelik hayatımızda her gün karşılaştığımız belirli sorunlara yönelik ilginin sanatta yerinin olmadığı ve eğer bu ilgi sanatta yer bulursa bile bunun sanat yapıtının değerini azaltan bir işgal olduğu anlayışıdır. (Böylesi bir anlayışın kanıtı olarak örneğin Amerikalı Brecht araştırmacılarının yaptığı uyarılar, nitelemeler ve eleştiriler gösterilebilir.)

Kısacası sanat üzerine egemen idealist düşüncenin sanattan, kötülenerek anılan bir unsurun, "politika"nın çıkarılmasını ya da sanattaki rolünün mümkün olduğunca sınırlandırılmasını sağlama etkisi vardır. Sanat insana aklını ve hayal gücünü "özgürce" kullanma olanağı sağladığı için çok kıymetli sayılır, ancak insan, aklını ve hayal gücünü yalnızca politika tarafından kirletilmemiş zamandan bağımsız ve evrensel değerler (özellikle de duygular dünyası) konusunda kullanmakta "özgürdür." Politikanın böylesine değersiz görülmesi tesadüfi midir? Ya da sınıflı toplumun tarihi, tüm zamanlarda ve tüm yerlerde sanatın hâkim sınıf elitlerinin, firavunların, rahiplerin, imparatorların, kralların, papaların, diktatörlerin, devlet başkanlarının ve hayırsever sanayicilerin hizmetinde olduğunu göstermiyor mu? Toplumda ayrıcalık ve iktidar sahibi olan bu egemenler *sanatın kullanım değerini*, insanlara *sanatı* sunarak onların dikkatini var olan düzeni sorgulamaktan başka yöne çevirmek olarak görenler değiller mi?

Ve çok ilginçtir ki, bir filmin ya da herhangi bir sanat eserinin *kullanım değeri* nedir sorusunu sorduğumuzda, sınıflı toplumda sanatın *kimin için* –ve ne yazık ki aynı zamanda *kime karşı*– bir kullanım değeri olduğu sorusunu da sormalıyız. Sinema söz konusu olduğunda Godard önceki filmlerinin ulaşmış olduğu izleyici üzerine yeniden düşünmeyi ve gerçekçi bir biçimde kendisine şu soruyu sormayı gerekli buldu: bu "sanat düşkünü" izleyiciden yalnızca sinema sanatının sınıfsal doğasını

görebilmeleri değil, aynı zamanda sinema sanatını köklü bir devrimci toplumsal dönüşüm için eylem koyan bir biçimde, teorik temelde ve pratik olarak çalışanlar için yararlı bir şeye dönüştürme girişiminde, sömürülen sınıflarla *birlikte* sınıfsal bir tavır almaları beklenebilir miydi? Godard açıkça idealist estetiğin sofistike önyargılarının derinden etkisinde olan sanat sineması izleyicisinden hiçbir biçimde bu radikalleşmenin altından kalkmasının beklenemeyeceğini anladı – elbette küçük bir azınlık bu genellemenin dışında tutulabilirdi. Sonuçta eski izleyicisinin yeni filmlerine katılmasının zor olduğuna karar veren Godard, yeni militan filmlerinin sanat sinemasının eski mabetlerinde gösterilmesine izin vermeyi reddetti. Dahası Godard ve Gorin yeni militan filmlerle eski idealist anlayış temelinde ilişki kurmak isteyen izleyici için işleri böylesi bir anlayış naklini önleyecek biçimde oldukça zorlaştırmışlardır, çünkü her şeyden önce istedikleri şey, sanatı bundan böyle toplumdaki sınıfsal ayrımlar ve sınıflar arasındaki mücadeleyi gizlemeyecek, aksine sınıflar arasındaki ve etkin bir biçimde sınıf mücadelesine dahil olmak isteyenler ile istemeyenler arasındaki sınır çizgisini keskinleştirerek dikkatleri sınıfsal çelişkilere çekecek ve bunları tahrik edecek yeni ve devrimci bir biçimde kullanmaktı. Bu amaca yönelik olarak, *Dziga Vertov Grubunun filmleri izleyiciye sınıf mücadelesinin gerçekliğiyle karşı karşıya gelmesi ve bu mücadelede bir tavır alması için yapılan bir çağrıdır.*

Ve bu icabet etmesi çaba isteyen bir çağrıdır. Bu filmlerde izleyicinin ilgisini dağıtan bol miktarda Marksist-Leninist ve Maocu slogan vardır ve ses kuşağına yerleştirilen bu sloganlar film-izleyicilerin çoğuna can sıkıcı bir vızıldama ya da yıpratıcı bir laf kalabalığı olarak gelir. Eğlenceyi ya da "sanatı" öne çıkaran burjuva sinemasına alışkın izleyici kesinlikle uzun uzadıya yapılan revizyonizm, ideoloji ya da burjuva bireyciliğiyle mücadele ihtiyacı analizlerinden keyif almayacaktır. Ve itirazlarını kutsallar kutsalı estetikleri temelinde –"politikanın sanatta yeri yoktur"– ya da sözde entelektüel nesnelliklerinin terimleriyle –"bu düşünceleri rasyonel bir biçimde tartışmayı istiyorum, ama lütfen sloganları bırakın"– ya da nihayet bencilce eğlendirilme talebiyle –"sıkıcı"– ifade edeceklerdir. Ama genellikle bu tavırların tümü yalnızca burjuva bilincinin politik statükoya meydan okuyan konulardan uygun bir biçimde kaçınmayı rasyonalize ettiği hilelerden ibarettir. Başka yerlerde bu sorunlarla karşı karşıya gelip gelmediklerini hiç önemsemeden izleyiciler –her yerde başlarına gelebileceği gibi– *sanatta* bu sorunlarla karşılaşmış olmaya özellikle kızar ve –genellikle film sırasında– kendini haklı gören bir öfkeyle çekip giderler.

Ancak bu filmler tarafından rahatsız edilen kişiler hiçbir şekilde politize olmamış seyirci değildir. Radikal pozları yapmanın o günlerde özellikle gençlik arasında

moda olduğunun farkında olan Godard ve Gorin yüzeysel, -miş gibi yapan seyircinin uygun sinyali alır almaz "Haklısın!" diye bağırarak tepki vermesinden ısrarla kaçınmaya çalıştılar. Özellikle Dziga Vertov filmlerindeki monoton dış-ses metinlerinin inatçı ısrarcılığı, -miş gibi yapan yüzeysel, radikal "takılan" kişiyi, filmde sunulan sorunları keşfetmeye ve bunlara karşı eyleme geçmeye istekli ciddi bireyden ayırmayı hedefleyen özel olarak düzenlenmiş bir engeldir.

Nihayetinde Dziga Vertov Grubu filmleri, sunulan sorunları keşfetmeye ve bunlara karşı eyleme geçmeye istekli ciddi birey, yani etkin bir biçimde kendini adamış Marksist-Leninist ve Maocu militan için yapılmıştır.

Bu nokta vurgulamaya değer bir noktadır, çünkü bu filmlerin kime ulaşmasının amaçlandığı konusunda büyük bir karmaşa vardır. Karmaşayı yaratanların başında bu filmlerin işçi sınıfıyla birlikte sınıfsal bir tavır aldığı, dolayısıyla işçi sınıfı için yapılmış olmaları gerektiğini düşünenler gelir ve tartışma bu noktadan itibaren "ancak işçiler bu filmleri anlayabilecek mi, bu filmler işçiler için fazla entelektüel değil mi?" biçiminde ifade edilebilecek o eski açmaz içinde yozlaşır. Ancak Godard ve Gorin filmlerinin genel olarak işçiler, yani sınırları belirli olmayan bir "kitle" için değil, daha çok bazıları işçi, bazıları öğrenci, bazıları da yalnızca profesyonel eylemci olan ve tüm bu bileşenlerin de filmlerde sunulan sorunların kuramsal ve pratik keşfine katılması beklenebilecek özel militan grupları için olduğunu belirtmişlerdir. Godard ve Gorin kendi adlarına kitleler *için* ve hatta kitlelerin *adına* film yapmalarının küstahlık olacağına işaret etmişlerdir. Küçük burjuva bir çevreden gelen bu sinemacılar işçinin, özellikle de yaşadığı baskı ve yabancılaşmaya dair sınıf bilinciyle bir analizi henüz geliştirememiş işçinin gündelik deneyimini ele almalarını sağlayabileceği türden bir işçi sınıfının baskı deneyimine sahip olmadıklarını kabul ederler. Bununla birlikte eksikliği gidermeye yardım etmek için yapabilecekleri şey, küçük militan işçi ve öğrenci grupları ve sinemacılarla birbirlerinin deneyimlerinden bir şeyler öğrenebilen, bilgi alışverişinde bulunabilen, grup projelerine girerek deneyimlerini paylaşabilen ve devrimci teori ve pratiklerini aynı anda geliştirebilen, işbirliğine dayalı ve kolektif bir çalışmaya girişmektir.

Bu ne kadar işe yaramıştır? Elbette Dziga Vertov Grubu filmlerinin her birinin planlama aşamasında Godard ve Gorin birkaç yıldır sürekli ilişkide oldukları farklı militan gruplarla uzun tartışmalar yapmıştır. Dahası etkileşim hep karşılıklı olmuştur: bu militan gruplar da sık sık kendi eylemlerinin planlama aşamalarını Godard ve Gorin'le tartışmışlardır. Yakın dönemde militan grupların Dziga Vertov filmlerinin planlama aşamasında olduğu gibi çekim ve özellikle de kurgu aşamasın-

da da müdahil olup olmadıklarını sorduğumda Gorin, "çekim öncesi kurgu," "çekim içinde kurgu" ve "çekim sonrası kurgu" olmak üzere üç-aşamalı bir süreç olarak kurgu fikrine sıkı sıkıya bağlı oldukları için militanların belli bir ölçüye kadar özellikle dahil olduğu yanıtını verdi. Bu anlamda "çekim sonrası kurgu" aşaması için Paris'te olamayacakları açık olan Filistinli gerillalar gibi grupların bile kurgu sürecinde bir rol oynadığı söylenebilir. Ve bu hiçbir biçimde terimlerle oynamak değildir; zira Godard ve Gorin defalarca Newsreel ya da Chris Marker'ın SLON'u ya da Fransız CGT sendikasının film grubu Paul Seban gibi diğer militan film gruplarından farklı bir anlayışa sahip olduklarını vurgulamışlardır; Dziga Vertov Grubu sinemanın "gerçekliğin yansıması" olduğu anlayışını ve dolayısıyla bunların nedenlerine, etkilerine, barındırdıkları ilişkilere ve çelişkilere dair eksiksiz bir analizden vazgeçme pahasına olayların ivedilikle ele alınması gerekiyormuş havası yaratan, "oradasınız" niteliğini öne çıkaran "dışarı çık ve çek" yaklaşımını reddeder.

Gerçek: Diyalektik-Materyalist Bir Bilgi Kuramı

Olayların ivedilikle ele alınması gerektiği havası yaratan bu yüzeysel ilginin reddi, en çok Godard'ın *Gerçek*'inde kendini gösterir. (Yeri gelmişken bu film Grubun çalışmasında bir değişim noktasına tekabül eder, çünkü Godard bu filmi Jean-Henri Roger'la birlikte planladı ve çekti, Jean-Pierre Gorin'le filmin kurgusunu görüştü ve tartıştı; son kurguyu ise tamamen kendisi yaptı.) *Gerçek*'in çekimleri (Sovyetlerin askeri müdahalesinin ertesi yılı olan) 1969 ilkbaharında, Çekoslovakya'da yapılmıştır ve film Çekoslovakya'daki Dubçek sonrası durum üzerine olduğu kadar, özellikle sinemada gerçeğe (*pravda*) nasıl ulaşılacağı üzerine de bir filmdir. *Gerçek*'te –ve (Grubun adını aldığı Dziga Vertov'un sinemasında olduğu gibi) bir bütün olarak Grubun çalışmalarında– nihayetinde söz konusu olan *diyalektik-materyalist bir bilgi kuramını* sinemasal terimler içinde açıklama ve hayata geçirme girişimidir.[26]

Gerçek'in birinci kısmı Godard'ın dış-ses yorumlarının yalnızca "bugünün Çekoslovakya'sındaki komünist gerçekliğin ve gerçekdışılığın dışarıdaki tezahürleri" olarak andığı çeşitli görüntüler ve sesler sunar. Bu açılış bölümünün yöntembilimini "politik bir gezi filmi"ninkine benzer olarak kabul ederlere ve dış-ses metinleri de "memleketteki bir dosta mektuplar" biçimindedir. (Bu nedenle Montesquieu'nün ünlü *Iran Mektupları*'nda [*Lettres Persanes*] olduğu gibi, kendisini başka bir ülkede

[26] Vertov'un böylesi bir epistemolojinin temellerini oluşturma çabalarına zekice ama gereksiz bir biçimde ukalaca giriş için bkz. Annette Michelson, "*The Man with the Movie Camera*: From Magician to Epistemologist [*Kameralı Adam*: Sihirbazdan Epistemolojiste]," *Artforum* (Mart 1972), s. 63-72.

bulan tamamen yabancı birinin bakış açısını kullanma prosedürünün başka şartlarda olsa olduğu gibi kabul edeceğimiz şeyleri "sanki yeni gözlerleymiş gibi" görmemize yardım eden çok yapıcı ve ironik bir etkisi vardır.)



Gerçek: "oradasınız" niteliğinin yarattığı,
olayların ivedilikle ele alınması gerektiği havasının ötesine geçmek

Ancak *Gerçek*'te Çekoslovakya'yı gördüğümüz "yeni gözler" asla herhangi birinin gözleri değildir – aslında Godard açıkça bizlerden (yaşamda olduğu gibi filmde de) gösterilen durumları anlamamızı sağlayacak bir bakış açısı geliştirmenin her şeyden çok *zihinsel bir eylem* olduğunu düşünmemizi ister. Bu zihinsel eylemde (ağırlıklı olarak görsel *bakış açısı* metaforuna rağmen) görme eyleminin öncelikli olması zorunlu değildir ve bakış açısı aslında söylenen sözcüğü dinleme eyleminden çok daha az yapıcı olabilir. Godard bütün filmlerinde, sinematografik imge ile söylenen sözcüğün görece yararlılığı ve güvenilirliğini dikkatlice tartarak sürekli olarak görsel ya da işitsel yetkinliğin kombinasyonlarını keşfetmeye çalışmıştır. Bazen, özellikle de ilk filmlerinde, Godard imgeyi anlamı oldukça değişken sözcükten daha güvenilir bulmuş gibi görünür; ancak (*Bilmenin Tadı*'ndan başlayarak) daha yakın dönemdeki filmlerinde soruşturmaları onu epistemolojik sorunlar içinde daha derinlemesine incelemeler yapmaya yöneltirken söylenen sözcük, bilgiye ulaşmada kavramsallaştırıcı unsur olarak yetkinliğini açık bir şekilde belli etmiştir.

Örneğin *Gerçek*'te kavramsallaştırıcı bakış açısı (yalnızca algısal anlamda bir ba-

kış açısı sunan) imge tarafından değil, ama mektubunda "Sevgili Rosa" diye hitap eden birinin söylediği sözlerle kurulur. Adamın adı Vladimir'dir ve hemen bunun Çekoslovakya'daki bir yabancının bakış açısı olduğunu anlarız. Bu kişi sosyalizmin gelişimine bakmak için yeryüzüne gelen ve "Sevgili Rosa" diye başladığı mektubunda sosyalizme ilişkin izlenimlerini (ve bu izlenimlerin analizini) yazan Vladimir Iliç Lenin olduğunu anlarız – bu açıkça Rosa Luxemburg'un Lenin'le ünlü mektuplaşmalarına bir göndermedir.

Ve Vladimir'in çağdaş Çekoslovakya'da gördükleri ona hiç de sosyalizm gibi görünmez! "... Kaşmir bluz giyen TV kızları ... otoyol kenarlarında büyük Amerikan şirketlerinin reklam panoları ... Rus trenlerinin reklamını yapan neon levhalar ... tanklar, evet köylüleri gözleyen tanklar ... halkın özel mülkiyeti olan her şeyin etrafına hükümetin çektiği tel örgüler..." Bütün bunlar Çekoslovakya'daki somut durumun birer parçasıdır. Ama Vladimir'in de kabul ettiği gibi, bu görüntüler ve sesler yeterli değildir: *Gerçek*'in ilk kısmındaki malzeme gerçekten de diğer filmlerdeki gibi yalnızca bir gezi filmi görünümündedir – "tıpkı Cezayir'deki Delacroix ya da Rhodiaceta'da saldırıya uğrayan fabrika grevlerindeki Chris Marker gibi. *New York Times* ve *Le Monde* buna haber diyor. Ve ben bunun yeterli olmadığı konusunda size katılıyorum Rosa. Neden? Çünkü bu yalnızca duyularımızla algıladığımız bilgidir. Şimdi bu algısal bilginin ötesine geçmek için çaba harcamalı. Bu algısal bilgiyi rasyonel bilgiye dönüştürmek için mücadele etmeye ihtiyaç var."

Ve bu görev *Gerçek*'in ikinci kısmı tarafından üstlenilir. Birinci kısımdaki gezinti yalnızca "Çekoslovakya'daki somut durumun" parçalarını sunmaya yararken, ikinci kısım "somut durumun somut tahlilini" geliştirme girişimini sunar.

Vladimir bize Prag havaalanından bir araba kiraladığını söyler – bu, görüntülerde gördüğümüz kırmızı bir arabadır. Ve "kimden kiraladığımızı tahmin edin?" diye sorar. "Tıpkı Moskova, Varşova ya da Budapeşte'de olduğu gibi arabayı bir Amerikan şirketinden kiraladık. Hertz ya da Avis. Amerikan banka ya da kimya tröstlerinin iki kolu." Ve devam ederek arabanın, Çekoslovakya'da faşizm karşısında kazanılan zaferin ardından demokratik halk güçleri tarafından 1945 yılında kamusallaştırılan fabrikalarda üretilen Skoda olduğunu açıklar. "Kamusallaştırılan fabrikalarda üretilen Skoda, Skoda fabrikası işçilerine aittir – araba kendisini üreten insanların hizmetinde olmalıdır. Ancak Hertz ve Avis arabaları iyi niyetleri nedeniyle kiraya vermiyor; bunu kâr elde etmek için yapıyorlar. Demek ki Hertz ve Avis, Çekoslovak liderlerin işbirliğiyle dürüst olmayan bir biçimde, meşru olarak Çekoslovak halkına ait olması gereken şeylere *el koymuştur*. Dahası –teorik olarak sosyalist

ülkelerde ortadan kaldırılmış olan– *artı değere* el koyma çirkinliği yeniden ortaya konmaktadır. Ve pratikte, Skoda'nın sosyalist işçileri ne kadar çalışırsa, emperyalist hissedarlar ceplerini o kadar doldururlar."

Vladimir, burada *pratikte revizyonizm*'in bir örneğiyle karşı karşıya olduğumuzu belirtir. Ancak Çekoslovakya'nın kapitalizmin çeşitli özelliklerini yeniden devreye sokması revizyonizm madalyonunun yalnızca bir yüzüdür – diğer yüzü ise Sovyetlerin sosyalist Doğu'daki boğucu bürokratik hâkimiyetini ağırlaştırırken, kapitalist Batı'yla işbirliğine istekli olmasıdır. Ve revizyonizmin kurbanı her zaman kimdir? Tıpkı Prag'da olduğu gibi, Moskova'da da aslında kendisine hizmet etmesi gereken bürokratın yaptığı baskı altında acı çeken işçidir. "Halk bunları iktidara getirdiği anda revizyonistler bütün güçlerini halkı –özellikle de işçi sınıfını– iktidarın dışında tutmak için harcarlar ... Revizyonist bürokratlar, bütün gericiler gibi, halktan korkarlar, bu nedenle de polis terörüne başvururlar. Tıpkı kapitalist ülkelerde olduğu gibi İçişleri Bakanlığı, baskı bakanlığı haline gelir."

Moskova tarzı revizyonizm ile Prag tarzı revizyonizmi eşit derecede eleştirmekten kaçınmayan *Gerçek* Sovyetlerin Ağustos 1968'de Çekoslovakya'nın içişlerine yaptığı askeri müdahaleyi ne haklı çıkartmaya çalışır ne de kınar: esas mesele bu değildir. Ve Godard'ın kısa da olsa kullandığı Prag caddelerindeki Sovyet tanklarını gösteren belgesel çekim, sağlayabileceği dramatik "oradasınız" etkisinden yararlanmak için kullanılmaz; bu malzeme daha çok, tıpkı diğer görüntüler gibi, yalnızca "dışarıdaki tezahürler" olarak sunulur. Bu dışarıdaki tezahürlerin, "aralarında soru işaretleri yaratacak yeni bir çelişkili ilişki tesis etmek ve sosyalist Çekoslovakya Cumhuriyeti'ndeki şimdiki durumun ... içsel nedenlerini açığa çıkarmak için" kurguda düzenlenmeleri gerekir.

O halde filmin yöntembilimi sürekli olarak teoriden pratiğe ve pratikten teoriye ulaşacak biçimde ileri geri hareket etmektedir. Mao Zedung'un "Pratik Üzerine" adlı denemesinde taslağı çizilen bilgiyi elde etme sürecini adım adım izleyen *Gerçek*, algısal bilgi toplama pratiğiyle yola koyulur, ama dış-ses yorumcuları *hemen* bu gezi filmi yaklaşımının yetersizliğini hisseder ve bu nedenle *daha en başından* algısal bilgiyi kavramsal bilgiye dönüştürme işini üstlenirler. Yargılara ve çıkarımlara bir kez ulaşıldığında teorinin sınanma ve geliştirilme vakti gelmiştir ... elbette bu pratik içinde gerçekleştirilir. Ve yine elbette pratik sürekli yeni bir somut durum yaratır ve bu da her yeni durumun yeni bilgisini oluşturmak için kuramın yeni bir dönüşümünü gerektirir. Kısacası daha önce belirttiğim gibi, burada söz konusu olan diyalektik-materyalist bir bilgi kuramıdır. Bu kuramda, Lenin'in *Materyalizm*

ve Ampiriokritisizm'de kabaca, *Felsefe Defterleri*'nde ise daha teferruatlı bir biçimde belirttiği gibi, "bilinç her zaman *bir şeylerin* bilincinde olmaktır," yani "ideal" bir "saf düşünce" alanı yoktur ve bilgi *yalnızca-şeylerin* "özünün" kendinden menkul bilgisi değil, daha çok insan ile insan ve insan ile şeyler arasındaki *karşılıklı etkileşimin, faaliyetin diyalektik sürecidir*. Dolayısıyla Marx'ın açık ve kesin olarak belirttiği gibi, insan yalnızca dünyayı anlamak için değil, onu *dönüştürmek* için yaşar.



Gerçek: sınıflı toplumda sanat ... Kimin için? Kime karşı?

Benzer bir biçimde Godard'ın filmleri de bize bir *verili bir şey* olarak dünyayı anlamamıza yardım etmek değil, sürekli olarak onu dönüştürmedeki kaçınılmaz rolümüzü anlamamızı ve kabul etmemizi sağlama kaygısı taşır. Dolayısıyla onun filmleri bilinçli olarak "Tanrının gözü" bakış açısından kaçınır ve bunun yerine açıkça diğer herkes gibi üretim ilişkilerinin ve toplumsal pratiğin parçası olan sinemacının (Vertov'un "kameralı adamı") çalışmalarını ve mücadelesini tasdik eder.

Son olarak *Gerçek*'teki epistemolojik kaygılar ne kadar önemli olsa da, bu film üzerine herhangi bir tartışma, Godard'ın ele aldığı meselelerin derinliğini nasıl

renk ve hareket aracılığıyla keşfettiğini dikkate almadan asla tamamlanamaz. Başından itibaren Godard, filmin temel sorunlarından biri olan sosyalizmin farklı türlerinin nüanslarını ve ayrımlarını ve bunların yöneldiği farklı yönleri anlama görevinde bir araç olarak Prag tramvaylarının renk ve hareketlerinden yararlanır.

Vladimir "sosyalist bir ülkedeyiz" der, " kim kendisine sosyalist diyorsa, kızıl diyordur. Azat edilmeleri için savaşan işçilerin dökülen kanlarının kızılı. Ancak kızılın farklı türleri arasında bir savaş vardı. Solun döktüğü kan ile sağ için akan kan arasında." Ve biz bu yorumu dinlerken, görüntüde Prag'ın merkezinde kalabalık bir cadde vardır: birden parlak kırmızı bir tramvay soldan çerçeveye girer, neredeyse bütün perdeyi kaplayarak derinlik algısını ortadan kaldırır. Tramvay yavaşlar, kızıl gövdesi bir durağa doğru yaklaşır ve bu sırada kızıl boyanın yıprandığı ve solduğu yerlerde oluşan turuncu rengi görürüz. Tramvay bir anlık duruşun ardından önce düşük sonra yüksek bir ivmeyle sürat kazanırken kızıl gövdesi sağa doğru ilerlemeye başlar ve tramvayın hareketi ayrıntıları belirsizleştirdikçe lekeler kaybolmaya yüz tutar ve geriye yalnızca baskın kızıl renk kalır. Peki bu tek renk dış görünüşün ardında ne vardır? Şüphenin tohumları ekilmiştir. Solmuş ve lekelenmiş görünmeye başlayan sosyalizmin kızılı ile aynı sosyalizm kızılının Çekoslovakya'da sağa kayması arasında bir ilişki var mıdır?

Burada kuşkusuz açıkça simgesel bir düzeyde fikir yürütüyoruz, ama Godard'ın sanatı (bu çekimin renk, çizgi, düzlem ve hareket düzenlemesi gibi) kendi içlerinde estetik olarak ilginç olan sinemasal yapıları alıp, bu yapılardan zengin bir yananlamlar demeti oluşturacak biçimde kendini gösterir. Bu yananlamlar hem estetik deneyimi derinleştirir hem de bizi bir sanat yapıtının içsel yapılarından çıkartıp toplumsal pratiğin dünyasına yönlendirir. Kırmızı tramvay çekimini yalnızca "yerel renk" ve soyut güzelliği birleştirmesi niteliğiyle kullanmak yerine (ki Chris Marker *Pekin'de Bir Pazar Günü*'nde [*Dimanche à Pekin – Sunday in Peking*, 1956] neredeyse özdeş bir çekimi böyle kullanır), Godard –fazlasıyla sinemasal olan– bu unsurları başlangıç noktaları olarak alır ve Çekoslovakya'daki "sosyalizmin kızılı"nı daha derinlemesine araştırmak için yerel renklerin yüzeysel yönlerini kavramsal araçlara dönüştürerek soyut ile somut arasında bir bağlantı kurar.

Filmin başından sonuna kızıl renk, revizyonizmin çelişkilerine dikkat çekmek için bir odak noktası işlevi görür: işçilerin kanının yanı sıra Rosa Luxemburg ve sosyalist kuramın diğer "en saf" temsilcileriyle ilişkilendirilen çok hoş bir koyu kırmızı gülün yinelenen çekimleri, filmin sonunda yerini aynı gülün çamurda çiğnenmiş görüntüsüne bırakır. Ve filmin başlarında anılan işçilerin özgürleşmek için

kanlarını dökmesi, kadehten taşırılan şarabın dökülmesiyle yer değiştirmiş gibidir: ayrıcalıklı ve elitist bir bürokrasinin işçilere (ve sosyalist ilkelere) duyarsızca ihanetinin simgesidir bu. Ama belki de revizyonizmin çelişkilerini en iyi anlatan renk kullanımı o kadar *somuttur* ki, simgesellikten neredeyse tamamen uzaktır: Prag'ın merkezinde AGFA filmlerinin reklamını yapan kırmızısı solmuş bir neon tabelanın çekimi üzerine Vladimir rengin kötü kalitesinden dolayı özür diler ve açıklar: "bu Sovyet laboratuarlarında yıkanmış bir Batı Alman filmidir."

Gerçek'te tekrar tekrar ortaya çıkan bir diğer imge [görüntü] Prag tramvaylarının çerçeveye sağ üstten girip meydanda sola yönelip yolcularını boşaltarak tekrar sağa doğru gittikleri dairesel bir tramvay kavşağının üst açıdan çekimidir. Üçüncü kısmın sonuna doğru –ki filmi sonlandıran açıkça lirik ve bağımsız bölümün başlamasından tam önceye denk gelmesiyle bu an oldukça kritiktir– bu dairesel kavşak son kez görülür, bu sırada ses kuşağında aşağıdaki diyalogu dinleriz:

> Rosa: *Toi aussi tes réponses tournent en ronds et nous n'avançons pas* [Sen de, yanıtların da daireler içinde geziniyor ve hiçbir ilerleme kaydedemiyoruz].
> Vladimir: *C'est en tournant en ronds que nous avançons* [Biz ancak daireler çizerek ilerleyebiliriz].

Bir düzeyde, metaforik olarak, dairesel tramvay kavşağı revizyonist Çekoslovakya'da siyasetin yönünün tersine dönmesinin görsel sunumudur: sosyalizm kızılının kitlelerle birlikte sola gitmesi, ama daha sonra kitleleri arkasında bırakıp yeniden sağa dönmesi. Ama başka bir düzeyde, yine metaforik olarak, Vladimir'in daireler çizerek ilerleme savunusu, bir bütün olarak filmin dairesel yapısına ve dünyanın (pratiğin) sürekli dönüşümü kadar teorinin (bilginin) sürekli sınanması ve geliştirilmesinde pratikten teoriye ve teoriden pratiğe doğru diyalektik hareketin dairesel sürecine işaret eder. *Gerçek*'teki Vladimir'in ağzından ifade edilen ve göründüğü kadarıyla bir anda yapılan bu dairesellik savunusu, Lenin'in (ve Hegel'in) "insanın düşüncesi düz bir çizgi değil, ama sonsuz biçimde sıralı bir dizi daireye, bir spirale benzeyen bir eğridir" anlayışıyla örtüşür. Ya da Mao'nun belirttiği gibi, "pratik, bilgi, tekrar pratik ve tekrar bilgi. Bu biçim kendisini sonsuz daireler içinde yineler ve her dairenin katedilmesiyle birlikte pratik ve bilginin içeriği daha yüksek bir düzeye yükselir. Diyalektik-materyalist bilgi kuramının tüm kapsamı budur ve bu, bilmenin ve yapmanın birliğinin diyalektik-materyalist kuramının bizzat kendisidir."



Gerçek: "Sinema teorik bir silahtır."

İtalya'da Mücadele: İnsanın Toplumsal Varlığı Düşüncesini Belirler

Marksist soruşturmalarını sürdüren Godard ve Gorin *Doğu Rüzgârı* ve *İtalya'da Mücadele*'de dikkatlerini doğa ve Fransız Marksist filozof Louis Althusser tarafından verimli bir biçimde henüz incelenmiş bir alan olan ideolojinin işlevi üzerine odakladılar. Hatta *İtalya'da Mücadele*'nin planlama aşamasında Jean-Pierre Gorin o sırada *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* [*Idéologie et appareils idéologiques d'état*][27] adlı denemesini yazan Althusser'le ideoloji sorunu üzerine sık sık görüşüp tartıştı. Dolayısıyla fikirlerin karşılıklı paylaşım yoluyla geliştiği düşünüldüğünde Dziga Vertov Grubunun (bu kez, ağırlıklı olarak Gorin'in çalışması olan) *İtalya'da Müca-*

[27] Althusser, "Ideology and the Ideological Apparatus of the State," *Lenin and Philosophy* içinde, çev. Ben Brewster (New York ve Londra: Monthly Review Press, 1971), s. 127-86 – *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* kitabının birinci bölümü olarak, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2003).

dele'sinin ve Althusser'in ideoloji üzerine denemesinin ikiz kardeşler kadar benzer olması şaşırtıcı değildir.

Ancak film ile denemenin bu kardeşlik ilişkisinin güçlü yanları olduğu kadar sorunlu yanları da vardır. Her ne kadar *İtalya'da Mücadele*'nin ana kahramanı, filmin başında kendini "Marksist ve devrimci hareketin bir üyesi" olarak tanıtan genç bir İtalyan kız olsa da ve hatta filmin adı bile bizzat bunu vurgulasa da bu film somut olarak İtalya'daki ya da başka herhangi bir yerdeki özgül bir durum temel alınarak çekilmiş bir film değildir. Gerçekte herhangi bir yerde çekilebilecek bir filmdir (ki filmin çoğu Paris'te çekilmiştir), çünkü tam da gelişmiş endüstriyel kapitalist dünyada *her yerde* var olduğu varsayılan bir durum hakkındadır. Genel olarak *İtalya'da Mücadele*, burjuva bir geçmişe sahip olan militan genç bir kızın bilincine ve davranışlarına nüfuz eden hâkim sınıf ideolojisinden kendisini kurtarmak için üstesinden gelmek zorunda olduğu zorluklar üzerine bilinçli olarak soyut, didaktik bir filmdir.

Filmin ilk bölümünde bir erkek dış-ses yorumcu tarafından "militanlık," "üniversite," "toplum," "aile," "cinsellik" vs başlıklarıyla adlandırılan kızın gündelik hayatından değişik kesitler görürüz. Broşürler dağıtışı, okula gidişi, bir mağazada süveterler denemesi, makyajını yaparken aile evindeki banyoyu tekeline alması, sevişmesi vs gibi bir dizi kartpostalvari gündelik duruma kısa bakışlar atarız. Bütün bunlar, kendisinin de daha sonra kabul edeceği gibi, "kendisiyle çelişkileri olan bir burjuva kadının burjuva güncesi"ni temsil eder. Yüzeysel olduğu açık bu imgelerin arasına giren boşluklar sonradan fark ettiğimiz üzere onun bilincindeki boşlukları – içinde yaşadığı sınıflı toplumla ilişkisinin gerçek doğasını yansıtan imgelerle doldurulması gereken "siyah boşlukları"– temsil eden siyah liderin bölümleridir. Ana sorun, insanın "gerçeklik"e dair bilgisinin sınıf mücadelesindeki tarihsel konumu nedeniyle, "*üretimle ilişkisinin zorunlu olarak tahrif edilmiş bir yansıması*" olmasıdır.

Bu kuşkusuz "insanın toplumsal varlığı düşüncesini belirler" şeklindeki Marksist düşüncenin özüdür ve Marksist terminolojide "toplumsal varoluşun" en önemli unsuru, insanın üretimle ilişkisidir. Verili bir üretim tarzı, örneğin kapitalizm, belirli "üretim ilişkilerini" gerektirecektir – bu ilişkiler bireysel bilinç değerlerine ve bu egemen üretim ilişkilerini "yansıtan" bir dünya görüşüne dair telkinlerde bulunarak sürekli olarak günbegün *yeniden üretilmelidir*. Althusser'in belirttiği gibi, "üretim ilişkilerini" yeniden üretme görevi *ideoloji* düzeyinde, yani Devletin ideolojik "araçları" tarafından gerçekleştirilir. Althusser'e göre, bu araçların her birinde olup biten şey, bireyin üretim ilişkileriyle gerçek ilişkilerinin bir Mutlak'la ilişkiye

sokulmaları suretiyle kısa devre yaptırılarak tahrif edilmesidir: bu Mutlak okullarda Öğretim, kilisede Tanrı, mahkemelerde Adalet, politikada Parti, işçi örgütlenmelerinde Sendika, kitle iletişim araçlarında Gerçekler; sanatta Hakikat ve Güzellik ve ailede ise Uygun Davranış olarak vücut bulur. Bu ideolojik kısa devrenin bir sonucu olarak bireyin dünya görüşü, nihayetinde onun varlığına hükmeden üretim ilişkileriyle gerçek ilişkisini temsil etmek yerine üretim ilişkileriyle olan gerçek ilişkisiyle kurduğu *hayali* ilişkileri temsil eder. Kısacası Althusser "ideoloji eşittir gerçek ilişkilerle kurulan hayali ilişkiler" der.

İtalya'da Mücadele'deki öğrenci militan (aynı ada sahip bir kadın oyuncu tarafından oynanan) Paola Taviani için burjuva ideolojisinden kopma çabaları yaşam tarzı isyanları türünden eylemlerdir: bu nedenle filmin ikinci bölümünde genç militan süveter denerken yanında bekleyen genç tezgâhtar kızla devrimci politikalar üzerine bir sohbet başlatmaya çalışarak "işçi sınıfını anlamaya" çabalar; genç bir erkek işçiye matematik dersi verir, böylece "işçi sınıfına hizmet etmeyi" umar; erkek arkadaşıyla her zaman yaptıkları gibi gece değil, öğleden sonra sevişerek cinsel yaşamında "devrim" yapar. Ama farkına varır ki, bu da onun sınıfsal ayrıcalığını yansıtır: işçilerin böyle bir lüksü yoktur; onlar bütün öğleden sonra çalışmak zorundadır.

Bu nedenle çabalarının hâlâ bir burjuva zihniyeti tarafından belirlendiğini hisseden Paola fabrikada bir iş bulur. Ancak diğer dikiş makinelerini kullanan kadınlar tarafından kabul edilmez: o açıkça farklı bir ortamdan gelmektedir, farklı davranışları vardır ve kuşku uyandırır. Neden genç ve güzel bir burjuva kadın bir fabrikada çalışmak istesin? Neden bu kadın "işçi sınıfına katılmak" istesin? Nihayetinde ustabaşının istediği verimliliğe ayak uyduramadığını anladığında son darbe gelir.

Bu başarısızlıkları analiz etmeye çalışarak Paola kendisine basitçe her bir eyleminde hangi gerçeklik ya da gerçekliğin hangi yönlerinin "yansıtıldığını" sorar. Ve şu sonuca varır, "sorun genel anlamda belirli bir 'yansıma' sorunu değildir, aksine *nesnel çelişkileri inkâr eden yansımalar ile bunları ifşa ve ifade eden yansımalar arasındaki mücadeledir*: yani dünyanın olduğu gibi kalmasını isteyen burjuva ideolojisi ile dünyayı değiştirmeyi isteyen devrimci ideoloji arasındaki mücadele".

Ulaştığı bu içgörüyü eylemlerine uygulayan Paola filmin birinci ve ikinci bölümünden çeşitli imgelerin çelişkileri gizlediğini, çünkü bunların nesnel çelişkinin iki tarafından yalnızca birini yansıttığını anlar. Diğer taraf hep eksik bırakılmıştır – bu, onun burjuva bilinci için baskılanmış ve ulaşılamaz kalmış bir tabu, bir "siyah boşluk" olmuştur. Ancak artık –işçi sınıfının sınıfsal bilincine çok yakınlaşmasını sağlayan pratikten geçtikten sonra– bilinç düzeyinin yükselmiş olması,

onun boşlukları doldurarak çelişkileri ifşa ve ifade etmesini mümkün kılar. Bu nedenle film birinci ve ikinci bölümünden imgeleri tekrar gösterir, ama bu kez Paola'nın bir butikte süveter denemesi çekiminden sonra bir "siyah boşluk" değil, süveterin üretildiği atölyenin çekimi yer alır. Tüketim artık boşlukta yapılan bir şey değildir; üretim ilişkileriyle bağlantılıdır. Diğer imgeler tekrarlanırken de, artık üretim ilişkilerinin imgeleriyle tamamlanırlar.

Fabrikaların, atölyelerin, yük kamyonlarının vs çekimleri kendi içlerinde çözüm sunmaz, ama Paola'nın bu "üretim ilişkilerini" anlamasına yardım ederler; Paola'nın belirttiği gibi günümüzde İtalya'da "özgül kapitalist üretim ilişkileri" kendisinin en az şüphe duyulacak bilinç ve davranış alanlarında bile "yansıtılmaktadır." Ve bu "yansıma," üretimle kurulan *hayali* ilişkilerin, onun toplumsal varlığı ve düşüncesini belirleyen gerçek ilişkilerle yer değiştirdiği ideolojik tahrifata maruz kalmıştır.

Ama Paola'nın artık bu ideolojik tahrifata dair gerçekleri görmesi filmin yaşanan zirveyle birlikte sona ulaşması anlamına gelmez. Godard ve Gorin yükselen bilincin kendi içinde bir son, ulaşılacak nihai nokta olmadığını açık bir şekilde ortaya koyar. Yalnızca dünyayı anlamak yeterli değildir; asıl görev onu dönüştürmektir. Bununla birlikte sınıf bilincinin kazanılması ve burjuva ideolojisini gizleyen maskenin parçalanması mücadelesi, dünyanın devrimci dönüşümünde önemli bir rol oynar. *İtalya'da Mücadele*'nin erkek dış-ses yorumcusunun belirttiği gibi, "şunu anlamalıyız ki devrimci mücadelede belli bir noktada en önemli görev *teoridir*." Dahası ideolojik mücadelenin önemi ihmal edilmemelidir: Engels, hatırlanacağı gibi, bu mücadeleye öylesine önem vermiştir ki, (Franz Mehring'e mektubundaki iyi bilinen bir bölümde) insanın burjuva ideolojisine dair gerçekleri görmesinin bile bu ideolojiyi yıkmaya yeteceğini söylemiştir. Burjuva ideolojisinin etkin olarak işlev görmesi için *bilinçdışı* kalması gerektiğini öne sürer. "Diğer türlü olsa" der Engels, "bütün ideoloji çökerdi."

Ancak *İtalya'da Mücadele*'de Godard ve Gorin yalnızca bir bireyin burjuva ideolojisine dair gerçekleri keşfetme mücadelesiyle ilgilenmişlerdir. Paola Taviani için bu ideoloji gerçekten çökebilir; ancak filmin yerine getirmeyi taahhüt ettiği daha büyük görev, her bireyin üretimle gerçek ilişkisini kendisi için keşfetmeye başlamasını sağlayabilecek *ideolojik mücadeleyi aşikâr hale getirme* görevidir. Dolayısıyla bu göreve uygun olarak Paola izlemesi gereken yolu şöyle tanımlar: "Yaşamımda bir değişiklik yapmak, kendi içimde dönüşüm geçirmek için kendi militan pratiğim ile egemen burjuva ideoloji arasındaki çelişkileri artırmam gerekir. Bu, sınıf mücadelesini kişisel yaşamıma taşımam demektir."







İtalya'da Mücadele: ideolojik "siyah boşluklarla birbirinden ayrılmış tüketim ve üretim görüntüleri (imgeleri)

Son olarak *İtalya'da Mücadele*'nin adına yapıldığı –ama daha sonra filmi göstermeyi reddeden– Milano'daki devlet televizyonu RAI'nin binasını gösteren Godard ve Gorin, ses kuşağında erkek yorumcu kesintisiz bir biçimde geleceğin *di lavoro e di lotta*'nın, emeğin ve mücadelenin geleceği olacağını ilan ederken, *Enternasyonal*'in ilk kıtasını söyleyen Paola'yla filmi bitirirler.

Vladimir ve Rosa: Tiyatro Olarak Devrim Değil, Devrim Olarak Tiyatro

Her ne kadar ilk izleyişte *Vladimir ve Rosa*'nın ısrarlı komedisi bu filmi Dziga Vertov Grubunun önceki filmlerinin teorik keşiflerinden biraz ayırıyor gibi görünse de, kendi mizahi tarzı içinde *Vladimir ve Rosa* kendinden hemen önce yapılan *İtalya'da Mücadele*'nin sonunda işaret edilen meseleleri ele alır: bir kişinin sınıf mücadelesini kişisel yaşamına taşıyarak ve böylece *yaşamını değiştirerek* kendi militan pratiği ile egemen burjuva ideolojisi arasındaki çelişkileri artırmasının gerekliliği.

Kuşkusuz "yaşam tarzının değişimi" ve bireyin görünümünün ve davranışının her yönünün "kültürel olarak kabul gören" bir yaşam tarzını reddedişinin bir *göstergesi* olarak yorumlanabileceği –ki genellikle bilinçli olarak buna niyetlenilmiştir– bir "karşı-kültürün" yükselişi üzerine şimdiye kadar çok söz söylenmiştir. Bu karşı-kültürün bazı katmanları arasında bir "kötü adam," yani sergilediği gariplik ve çoğunlukla teatral görünüm ve davranışlarıyla oldukça saldırgan bir biçimde *gelenekleri* teşhir eden bir kimse olmaya yüklenen özel bir prestij vardır. Gerçekten de altmışların sonu Amerika'sının kutuplaşmış gündelik hayatının teatralliği çok fazla tartışılmış bir konudur ve sanıyorum bu fenomene yönelik yaygın tutum olumsuzdur: insanlar tiyatronun gerçek yaşamdan net bir şekilde ayrılması gerektiğini düşünüyor gibidir.

Erkek ve kadın oyuncuların mesleklerinin açıkça ahlaken utanılması gereken bir şey olduğu inancı ve sıradan insanın, insani duyguları en ince ayrıntısına kadar olağanüstü bir biçimde canlandırma yeteneğine sahip insanlarla karşılaştığında yaşadığı korku ve imrenmenin karışımı duygu tiyatroya karşı o eski önyargıları tesis eder – bunlar tiyatro söz konusu olduğunda ister istemez, bilinçdışı da olsa, insanların tutumlarında etkilidir. Ayrıca yine gündelik hayatın teatralleşmesinden toplumun kutuplaşmasının sorumlu olduğu yönünde bir eğilim de vardır – bu, en homojen toplumlarda bile sosyal roller üstlenmede kendini gösteren oldukça dikkate değer teatralliği anlamakta cidden başarısız olmuş bir tutumdur.[28]

---

[28] Bu konudaki mükemmel bir yazı için bkz. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* [*Gündelik Hayatta Kendiliğin Sunumu*] (New York: Doubleday, 1967).

Ancak tiyatro ile gerçeklik arasında kesin bir sınır çizilmesi talebi, bir tiyatrocu olarak daha doğru bir yargıya varması beklenen Robert Brustein tarafından açık sözlülükle dile getirilmiştir. (Brustein tiyatro eleştirmeni, yönetmen ve Yale Drama School'un dekanıdır.) Görünüşe bakılırsa konumunun barındırdığı ironinin farkında olmayan Brustein tiyatronun dışındaki her türlü teatralliğe karşı öfkelenir ve ne zaman böyle bir şeyle karşılaşsa teatrallik yüzeyinin altında herhangi bir şey görmeyi reddeder. Bu onun Kara Panterleri "halkı nasıl etkileyeceklerini bilerek kuşanılmış paramiliter kostümleri" nedeniyle bir kenara atabileceğini –böylece onlardan "sadece" tiyatro diye bahsederek aşağılayabileceğim– düşünmesine yol açar. Ve diğer yandan da Chicago Yedilisi'nin[Φ] teatral savunma taktiklerinin amacını öylesine yanlış anlar ki, bu mahkemenin herkesin kabul ettiği "korkunç adli haksızlık"ının teatralliğin ters etki yarattığını gösterdiğini iddia eder. Kısacası haklı olarak eğlendiricilerin piyasaya-yönelik ve "radikallik modasının takipçileri"nin *trend* gereği devrimci pozlar takınmalarına kızarken bile Brustein teatralliğin tiyatronun içinde olduğu kadar dışında da yerine getirebileceği çeşitli işlevleri anlamada, hatta görünüşe göre buna dair sorular sormada tamamıyla başarısızdır.[29]

Godard ve Gorin'in Chicago Yedilisi'nin teatral soytarılıklarını çok daha teatral

---

[Φ] Chicago Yedilisi [*Chicago Seven*] 1968'de, o yılki başkanlık seçimi arifesinde Chicago'da düzenlenen Demokrat Parti kongresi sırasında Vietnam Savaşı'nı ve genel olarak düzeni protesto için toplanmış karşı-kültür gençliğinin kongre günlerinde şehirde ayaklanma çıkarmasının ertesinde olaylardan sorumlu oldukları gerekçesiyle gözaltına alınan yedi *yippie* liderine verilen ad. Aralarında Abbie Hoffman ve Jerry Rubin gibi hâlâ hatırlanan isimler de vardı. Mahkemeleri tam bir komediydi;mahkemeyi karşı-kültür propagandası yapmak için kullandılar, savcıdan yargıçlara herkesle sürekli dalga geçtiler, Allen Ginsberg ve Timothy Leary gibi ikonları tanık olarak tüm ABD'ye dinlettiler ve sonunda da beraat ettiler (bu beraat *yippie*'lerin, Kara Panter'lerin ve hatta *hippie*'lerin yoğun protesto ve kampanyaları sonucu verilen cezaların onaylanmamasıyla geldi). Mahkemede son sözleri sorulduğunda Jery Rubin yargıca teşekkür etmiş ve "kısa sürede bizden daha fazla genci radikalleştirdiniz; ülkenin en büyük *yippie*'si sizsiniz" demiştir. Abbie Hoffman ise bu "yorucu" görev sonrası Florida'ya tatile gideceğini bildiği yargıca LSD denemesini tavsiye etmiş ve "orada çok kaliteli mallar satan bir tanıdığım var, istersen seni tanıştırırım" demiştir [öğretici *entry*'leri için *ekşisözlük*'ten *'willy van der kerkhoff'* ve *'gauche*'a teşekkürler] –yn.

[29] Brustein'ı seçtim, çünkü Brustein tiyatro ile gerçeklik arasındaki ayrımların kırılmasını cesaretlendiren hem gündelik yaşamın giderek teatralleşmesi hem de (*happening*'ler, mültimedya olayları gibi) avangard yönelimleri gürültülü bir biçimde suçlamıştır. Bu konular ve Brustein'ın bu konulardaki konumunun tartışmaları için bak. "Event as Theatre/Theatre as Event [Tiyatro Olarak Olay/Olay Olarak Tiyatro]" ve "The Film Revolution [Sinema Devrimi]," Albert Valley'in antolojisi *The New Consciousness* [*Yeni Bilinç*] içinde (Cambridge, Mass.: Winthrop Publishers, 1972).

bir biçimde yeniden canlandırdıkları *Vladimir ve Rosa*'da girişikleri kesinlikle böylesi bir sorgulamadır. Bu filmde Godard ve Gorin, Chicago mahkemesinin gerçeklerinin yanı sıra –sanıklar arasına iki genç kadını da dahil etmek gibi– bütün sanatsal özgürlüklerini kullanırlar, ama yargılama sürecinin gürültülü ve neşeli *Yippie*[Φ] tonunu sadakatle korurlar: ve tüm o havailiğiyle *Vladimir ve Rosa* birçok yönden yeniden canlandırılmış bir belgesel olarak nitelenir. Fazlasıyla kamuya mal olmuş bir davaya odaklanan filmin bu niteliğiyle selefi (oldukça abartılı bir şekilde yeniden canlandırılmasına benzese de) Méliès'nin ünlü Dreyfus davasıdır. Ve bu anlamda *Vladimir ve Rosa*, Godard'ın, sinemanın kurmaca ile gerçeğin diyalektik bir sentezini oluşturarak hakikate ulaşmasına dair süregelen düşüncesinin bir parçasıdır.

Her ne kadar bu filmin *commedia dell'arte* üslubu kurmaca yönünü öne çıkarır gibi görünse de, Godard ve Gorin, Chicago mahkemesinin –sanıkların teatral yollarla sundukları savunmalarında açığa çıktığını düşündükleri– *anlamıyla* ilgilenirler. Dahası mahkemedeki bir dizi savunma üslubunu da hassasiyetle ayrıştırırlar: bunlar Abbie Hoffman ve Jerry Rubin'in neşeli ve fazlasıyla kaygısız tarzı; sanıklar arasındaki kendini adamış militanların daha ciddi analitik yaklaşımı (kuşkusuz burada Godard'ın aklında Tom Hayden vardır); David Dellinger ve (filmde "John Kunster" olarak anılan) avukatı William Kunstler'in benimsediği daha geleneksel "tam anlamıyla liberal" yaklaşım ve son olarak (filmde Bobby X olarak adlandırılan) Bobby Seale'in ağırbaşlı isyanı – bu isyan hakkı (filmde Yargıç Himmler olarak görülen) Yargıç Hoffman tarafından Bobby yasal savunmasını yaparken inkâr edilir ve yargıç, haklarından vazgeçmeyi "itaatsizce" reddettiği için Bobby X'in bağlanıp ağzının tıkanmasını emreder.

Godard ve Gorin'in yorumlayışına göre, bu farklı savunma üslupları, her bir sanığın sistemden tam bir kopuş yaşamayı isteyip istemediklerini gösterir. Bu nedenle *Yippie*'lerin kopuşu normal yasal süreçleri küçümsemeleri ve baskıcı düzenin talep ettiği biçimde yargı sisteminin önünde korku ve hürmetle eğilmeyi reddedişleriyle gözler önüne serilir. Diğer yandan Bobby Seale'nin kopuşu, Amerikan "ada-

---

[Φ] Vietnam Savaşı yıllarında ve sonrasında ABD'de pasifist, apolitik (radikal eylem olarak Hindistan'a gidip hayatın anlamını aramayı gören) *hippie* gruplarının içinden çıkan politik eylemci, zaman zaman şiddet yanlısı kitlelere verilen genel ad. En önemli liderleri, Chicago Yedilisi'nde de yer alan, yaptığı kimi eylemler nedeniyle uzun yıllar yeraltında yaşamak zorunda kalan ve 1989 yılında intihar eden Abbie Hoffman'dır.Aralarından bir çoğu *yuppie*'lere dönüşmüş, bir bölümü ise politik faaliyetlerine daha ılımlı mecralarda devam ederek Demokrat Parti'de yer almışlar, hatta Vali, Senatör vs bile olmuşlardır [öğretici *entry*'si için *ekşisözlük*'ten '*gauche*'a bir kez daha teşekkürler] –yn.

letinin" seçici olduğunu, siyahların, sözde sahip oldukları sayısı çok az olan haklarını savunmalarında kullanmalarına mahkemelerin izin vermesini bile ümit edemeyeceğini ifşa edecek biçimde sistemi kışkırtan korkusuz ve cesur duruşunda gözler önüne serilir. Mahkemedeki kendini adamış militanlara gelince, film onların mahkemedeki savunmalarının Abbie ve Jerry'nin maskaralıklarını ve Bobby'nin kararlılığıyla karşılaştırılınca neden renksiz ve önemsiz göründüğünü örtük olarak anlamış gibi görünür: şöyle ki, militanların başlıca görevi *örgütlenmedir* ve bu görev kamunun gözünü boyamaktan çok sabır ve ihtiyatlılık gerektirir. (Filmde sanık militanlardan biri fabrikalardaki örgütlenme faaliyetinden bahseder.)

Ancak William Kunstler-David Dellinger yaklaşımı –hepsi de sistemden net bir kopuşun farklı yollarını gösteren– bu üç konuma karşıttır. Godard ve Gorin bu yaklaşımı *une mise-en-scène bourgeoise* [bir burjuva mizanseni], *style comédie française* [Fransız usulü güldürü] olarak niteler ve yakın dönemde Fransa'da *Halkın Davası* [*La Cause du Peuple*] adlı Maocu bir işçi gazetesinin şiddetli bir biçimde militan editörlerinin yaptığı kibirli ve geleneksel yasal savunmaya benzetirler. "Her ne kadar Paris'te yargılanan insanlar yeni bir politik eyleme yönelik bir tarzda çalışsalar da," der Gorin, "mahkemede yeni bir tarzda davranmıyorlardı." Benzer biçimde Dellinger ve Kunster Amerika'nın politik ve yasal sistemine eleştirilerini ifade etmiş olabilirler, ama mahkemedeki tarzları –kibar, bilgili ve resmi– büyük ölçüde burjuva geçmişlerinin bir ürünü ve baştan sona çürümüş olsa bile *bazı* yasal süreçlere liberal hümanist saygıları olarak görülebilirdi. Kısacası Godard'ın belirttiği gibi "kendilerini henüz radikalleştirmemişlerdi."

Filmin başından sonuna vurgu *eylemler* üzerinedir, çünkü filmin temel tezi, etrafımızdaki baskıcı sistemle ilişkimizin eylem tarzımız vasıtasıyla gözler önüne serildiğidir – ve tiyatro metaforu fazlasıyla teatral bir durum olan mahkeme için özellikle uygundur. Bu anlamda eğer devrim teatral olarak görünüyorsa bu, Brustein'ın iddia ettiği gibi, devrimin (sadece) bir tiyatro haline gelmesi nedeniyle değil, daha çok tiyatronun bizzat kendisinin de devrim yapmanın bir yolu olması nedeniyledir. Brecht'in belirttiği gibi;

> Tiyatro üzerine yoğunlaşmamızın sebebi kesinlikle, tiyatro yoluyla da hedeflerimize ulaşmanın bir aracını bulmayı isteyişimizdir. Durumumuzun aciliyeti, yararlanmak istediğimiz araçları yok etmemize yol açmamalı. Ne kadar acele edersek o kadar yavaşlarız. Ağır bir sorumluluk altında olan cerrahın elinde rahatça tutabileceği hafif ve küçük bir neşter olmalıdır. Dünya kesinlikle raydan çıkıyor ve onu yeniden rayına oturtabilmek güçlü hareketler gerekli. Ancak amaca uygun çeşitli araçlar arasında hafif, narin ve rahatça kullanılabilen bir tane vardır.

Vladimir ve Rosa'da, Chicago mahkemesinin kendisinde de olduğu gibi, teatral üslup ağırlıklı olarak fiziksel esprinin önplanda olduğu, kaba bir güldürü biçimindedir. Hatta bu pekâlâ Marx Kardeşler –Groucho, Chico, Harpo, Zeppo ... ve *Karl*– tarafından da yapılabilecek ve bütün bir çetenin isyan ya da isyana teşvikten ziyade, isyanı teşvik etmek için dolap çevirmekten mahkemeye çıkarılmasını anlatan bir film olabilirdi. Filmdeki mizahın çoğu Godard ve Gorin'in kendi maskaralıklarıyla sağlanır, çünkü hem *Yippie* sanıklar (filmin adından dolayı mahkemede Jean-Luc'ün "Friedrich Vladimir" ve Jean-Pierre'in "Karl Rosa" olarak yer almasına rağmen, Abbie ve Jerry olarak da rol yaparlar) hem de "politik filmi politik olarak yapmaya" çalışan sinemacılar olarak da eşit derecede gülünç rolleriyle filmde oldukça fazla görünürler. Filmin başlarında bir tenis kortunda kendi kendileriyle mülakat yaparken hedeflerini kekeleyerek anlatırlar (Jean-Luc ağın bir yanından bir yanına kulağında kulaklıklar ve elinde mikrofonuyla koşturur; Jean-Pierre ise öbür tarafta bir kayıt cihazıyla boğuşmaktadır), her ikisi de aynı kortta oynanan karma çiftler maçı nedeniyle yanlarından vızıldayarak geçen (ve bazen de etraflarında sekip duran) tenis toplarına aldırış etmeden habersizce konuşmalarını sürdürmeye çalışırlar.

Bu tutukluklara ve kekelemelere ek olarak Godard ve Gorin filmin başından sonuna kulağa Portekizce ve Almanca karışımı gibi gelen karışık bir aksanla Fransızca konuşurlar. Politik filmin politik olarak nasıl yapılacağı konusunda kendi kendileriyle yaptıkları mülakatta, *balles* sözcüğü üzerine bir dizi sözcük oyunu yaparlar (bu "tenis topları" anlamına gelebileceği gibi, silahtan atılan "mermi" ve Fransızcadaki karşılığı olan "küçük yuvarlak şekerler" anlamına gelebilir) ve Godard *ciné-mama*'sında kesik kesik, mermiler, öldürücü olabilecek şeker kaplı mermiler attığını söyler (bu, yapılan sözcük oyunları arasında en iyisidir). Ancak Godard, militan sinemacılar olarak onlar için asıl sorunun imgelerde *la rupture*'ün –sistemden kopuşun– nasıl anlatılacağı olduğunu belirtir. Ve bunu yapmanın bir yolunun, "onları imha edebilmek için bizi ezen imgeleri bulmak" olduğunu belirtir. Ve bu anlamda, tam da o anda gördüğümüz imge, Godard'ın hakkında konuştuğu şeylerin resmidir, çünkü çekim tenis oyuncularının burjuva rahatlığı ve aylaklığı ile militan sinemacıların *emek* ve *mücadelesini* (hem sınıf mücadelesini hem de sinemasal üretimin yolları için mücadelesini) yan yana koyar. Filmde daha sonra Godard yeniden sinemacının sistemden kopma anlayışını ele alır ve dış-ses yorumda "yalnızca *anlatıdan* kopmanın sinemacıyı tatmin etmeyeceğini" söyler – bu, politik filmi politik olarak yapma yolundaki gelişiminin ilk aşamasına yaptığı özeleştirel bir göndermedir.



Vladimir ve Rosa: "onları imha edebilmek için bizi ezen imgeleri (görüntüleri) bulmak"

Ancak film ilerlerken (Groucho'nun ara sıra yaptığı gibi) mizah giderek kaba bir hal alır: Godard ve Gorin'in müstakbel jüri üyelerinin ırkçı olup olmadıklarını saptamak için "bok yeme sınavını" ayrıntılandırmaları; polis üniformaları giymeleri ve Jean-Luc'ün fermuarını açıp büyük fallik bir copu çıkararak polisin acımasızlığını ajit-prop bir şekilde gözler önüne sermesi bunlara örnektir. Son olarak Dziga Vertov Grubunun ekledikleri tipik "siyah lider" kısımlarına gönderme yapan zayıf, ama avutucu bir nükte vardır; ikili bu filmde böylesi bir kısmı muzafferane bir biçimde gerçek bir "siyah liderin," yani Chicago mahkemesi sırasında diğer militanlardan zorla ayrılan ve daha sonraki bir tarihte tek başına yargılanmasına karar verilen Bobby Seale'nin iradesi dışı gelişen yokluğuna işaret ederek eklerler.

Yer yer kabalaşmasına rağmen, *Vladimir ve Rosa*'nın gülünç tonu yenilikçidir. (Brecht'in yazdığı gibi, "güldürmeyen bir tiyatro, gülünç bir tiyatrodur.") Radikalleşme sürecinde mizah duygusunu yitirmekten çok uzak olduğu anlaşılan Godard her zamanki gibi keskin mizacını korumaktadır. Dahası mizahı devrimci sertliğin bir an için gevşeyebileceği yaşamının özel bir alanına hapsetmektense Godard açıkça mizahın devrimci mücadelede etkin bir silah olabileceğine dair sağlıklı bir anlayışa sahiptir. Ve korkarım bu, her devrimcinin öğrenemediği bir derstir.

Ve devrimci toplumsal değişim mücadelesinde teatralliğin işlevi konusunda *Vladimir ve Rosa*, Godard ve Gorin'in teatralliğin hem Brechtyen anlamda tiyatroda hem de Abbie Hoffman-Jerry Rubin anlamında sokaklarda çok önemli devrimci kulla-

nımlarına dair duyarlı bir kavrayışa sahıp olduklarını gösterirler. Gerek bilincinizin gerekse de yaşam tarzınızın değişiminde teatrallik önemli bir rol oynayabilir – politik filmi politik olarak yapma arayışında sinemacılar olan Godard ve Gorin açıkça tiyatro ile yaşamın, sanat ile gerçekliğin diyalektiğine dair keşiflerini sürdürmeye niyetlidirler.

9. *Her Şey Yolunda* ve *Jane'e Mektup*: Entelektüellerin Devrimdeki Rolü

Yanıtlar vermek yerine sorular sormak, başkalarını dinlemeyi öğrenmek – bunlar Godard ve Gorin'in kolektif filmlerinin halihazırdaki son ve belki de (en azından bir süre için) gerçekten de sonuncusu olan *Her Şey Yolunda*'da pratiğe geçirmeye çalıştıkları alçakgönüllü, hatta kendini geri planda tutan devrimci erdemlerdir. Bununla birlikte ayrı ayrı çalışmaktan (ve videoyla deneyler yapmak için sinemacılıktan sessizce çekilmekten) bahsettikleri sırada *Her Şey Yolunda*'ya eşlik eden bir film için işbirliği yaptılar. Bu film doğrudan *Her Şey Yolunda*'da başrolü paylaşan Jane Fonda'ya hitap eden, ama aynı zamanda devrime kendini adama arayışındaki bütün entelektüelleri ve sanatçıları hedefleyen *Jane'e Mektup* adlı eşsiz bir "mektup-filmdir."

Her zamanki gibi çelişkiler, Godard ve Gorin'in çalışmasında bol miktarda vardır. Elbette bu sinemacılar söz konusu çelişkilerin ziyadesiyle farkındadır ve genellikle aydınlatıcı olmasına çalıştıkları yollarla, diyalektik olarak, bunların üstesinden gelirler. Yine de asıl film *Her Şey Yolunda* ile onun ürünü olan *Jane'e Mektup* arasındaki karmaşık ilişkiler setinde bir noktada Godard ve Gorin'in tamamıyla farkında olmadığı ya da en azından henüz yapıcı bir biçimde üstesinden gelemediği çelişkiler olabilir. Her halü kârda bu iki filmin gündeme getirdiği sorunlardan bazıları, filmleri içgörü bakımından ne kadar zengin olsa da, Godard ve Gorin'in daha az sofistikasyon, ama onlarınkine denk bir kendini adamışlıkla devrimci özgürlük davasına hizmet etmeye çalışan insanlardan bile yalıtılmış ve yabancılaşmış olarak giderek kendilerini bir çıkmaz sokağa soktuklarını gösterir.

Öncelikle kimi maddi meselelere göz atalım. Dört yıl boyunca bir avuç Marksist-Leninist ve Maocu militan için 'teorik egzersizler' olmuş düşük bütçeli 16 mm'lik filmler yaptıktan sonra Godard ve Gorin, daha geniş bir izleyici topluluğu için politik film yapmaya karar verdiler. Böyle bir filmi finanse etmek için bazı isim-yapmış yıldızları kullanmak durumunda oldukları sonucuna vardılar. Bu nedenle yalnızca yıldız oyuncu olarak işlev görmeyecek, aynı zamanda da liberal, hatta ilerici politik eyleme destek verdikleri bilindiğinden filme katkısı da olacak Jane Fonda ve Yves Montand'la temasa geçtiler.

Fonda ve Montand projeyle ilgilendi ve iki uluslararası yıldızın gişe olanaklarını gözeterek Paramount Pictures şirketi *Her Şey Yolunda*'nın yapılması için gerekli

parayı koydu. Sürekli olarak kadınlara hemcinsleriyle çalışmaları ve kendi filmlerini yapmaları çağrısında bulunan Jane Fonda için iki erkek tarafından yönetilecek bir filmde rol kabul etme kararı hiç de kolay değildi. Yine de Godard ve Gorin'in politik kaygılarına sempati duyması (ve Godard'ın filmlerine hayranlığı) nedeniyle Fonda, *Her Şey Yolunda*'da onlarla çalışmayı kabul etti.

Fonda'nın Godard'ı uzak ve iletişim kurulamaz bulmasına rağmen çekimler iyi gitti. Ancak Godard ve Gorin açısından bakıldığında ise hikâye farklıydı – iki büyük yıldız, Fonda ve Montand, çoğunluğu oyuncu olmayan ve yaratıcı bir keşfin kolektif ruhu içinde hoşça vakit geçiren kadronun geri kalanına uzak kalmıştı. Çekimler tamamlandı, film kurgulandı, ancak Paramount *Her Şey Yolunda*'nın dağıtımını üstlenmekten vazgeçti. Godard ve Gorin başka dağıtımcılar buldu ve film gayet iyi bir ticari başarı kazandığı Fransa'da gösterime girdi.

1972 Sonbaharı'nda New York ve San Francisco film festivallerinde *Her Şey Yolunda*'yı göstermek için davet edildiklerinde Godard ve Gorin *Jane'e Mektup*'u da beraberlerinde götürdüler. 16 mm'lik filmi birkaç haftalık çalışmayla yalnızca 300 dolara yaptıklarını ve bunun *Her Şey Yolunda*'nın tartışılmasında bir başlangıç noktası olarak hizmet etmesini istediklerini açıkladılar.

Jane'e Mektup bir saat uzunluğundadır ve filmin neredeyse tamamında perdede Jane Fonda'nın bir fotoğrafı vardır. Fotoğraf, Fonda'nın 1972'de [o dönemde Kuzey Vietnam'ın başkenti olan] Hanoi'ye yaptığı oldukça yankı uyandıran ziyareti sırasında Amerikalı fotoğrafçı Joseph Kraft tarafından çekilmişti. Kuzey Vietnam hükümetinin resmi haber ajansı tarafından fotoğraf oldukça yaygın bir şekilde dolaşıma sokuldu. Ve 1972 Ağustosunun ilk haftasında Paris'te haftalık dergi "*L'Express*"de, yine bu derginin çalışanları tarafından yazılmış bir metinle birlikte yayımlandı. *Jane'e Mektup*'un ses kuşağı, Godard ve Gorin'in bu fotoğrafı ve altındaki yazıyı analiz eden konuşmalarından oluşur.

Godard ve Gorin, Hanoi'yi ziyaret eden Fonda'nın fotoğrafının analizinin, Fransa'daki politik durumla ilgili bir film olan –*Her Şey Yolunda*'yı– tartışmanın fazla dolambaçlı bir yolu gibi görüneceğinin pekâlâ farkındadır; ama bunun, *Her Şey Yolunda*'da ele alınan sorunlarla doğrudan ve somut olarak yüzleşmelerini sağlayan bir kestirme yol olduğunu iddia ederler. Aynı zamanda birilerinin çıkıp bunun bir şekilde *Her Şey Yolunda*'yı reddetme, bu filmin sorunlarla doğrudan ve somut olarak yüzleşme hedefinde başarısız olduğunu kabul etme anlamına gelip gelmediğini soracağını bilirler. Ama Godard ve Gorin *Jane'e Mektup*'un hemen başında *Her Şey Yolunda*'yı asla reddetmediklerini ya da filmin görece erdemlerini tartışmaktan

kaçınmadıklarını açıklar; hem *Her Şey Yolunda* hem de *Jane'e Mektup*'un aynı temel soruyla ilgili olduğunu belirtirler: entelektüellerin devrimdeki rolü nedir?



Jane'e Mektup: Godard ve Gorin tarafından eleştirilen *L'Express* fotoğrafı. [Bu fotoğrafa eşlik eden metin şöyleydi: "Jane Fonda Hanoi sakinlerine Amerikan bombardımanına dair sorular sorarken (resimaltı). Hanoi'de iki Amerikalı, iki farklı görüş. Biri çok ünlü ve ölçülü Amerikalı gazetecilerden Joseph Kraft, diğeri Vietnam Savaşı'na karşı kararlı bir militanlık sergileyen aktris Jane Fonda. Joseph Kraft temmuz ayının başında onbeş günlüğüne Hanoi'ye gitti. Amacı Başkan Nixon'ın diplomatik ve askeri girişimleri sonrasında barış ihtimallerini değerlendirmekti. Vardığı sonuç: politik bir çözümün uygulanabilir, ama pek olanaklı olmadığı. Jane Fonda da Amerikan Halkının Kardeşliği Komitesi'nin davetlisi olarak iki hafta kadar Hanoi'de kaldı. Vardığı sonuç: Amerikalıların halkı ve savunma noktalarını bombaladığı; çoktan kaybedilmiş bir savaşta bu kıyımın anlamsızlığı. *L'Express* Joseph Kraft'ın şahitliğine ve Jane Fonda'nın fotoğraflarla desteklenen mülakatlarına inanıyor" –çn]

Sözde anlatı olan bir "olay örgüsüne" (içinde bir sözcük oyunu barındıran örtülü bir ara-başlık "hiçbir *ders* almayanlar için bir ders" veya "hâlâ ihtiyacı olmaması gerekenler için bir öykü" biçiminde iki anlam taşır) sahip kurmaca bir film olarak yazılmış ve oynanmış *Her Şey Yolunda*'da Jane Fonda ve Yves Montand, medyada çalışan entelektüel bir çifti canlandırırlar. Fonda, bir Amerikan radyo ağının Paris bürosunda politik yorumlar yapan bir Amerikalıdır. Montand ise 1968 Mayıs olaylarıyla radikalleşmiş bir Fransız Yeni Dalga yönetmenidir: avangard filmler için sanat piyasasının kapitalist tüketim toplumunun bir başka uzantısı olduğunu kavrayarak "sanat" yapmayı bırakmış ve geçinmek için reklam filmleri çekmeye başlamıştır.



Her Şey Yolunda: artık reklam filmleri çeken
eski bir Yeni Dalga yönetmenini canlandıran Yves Montand

Bu sözde "olay örgüsü" ilerlerken, Montand bir fabrika yöneticisiyle işçi sorunlarını tartışmak için bir gıda fabrikasını ziyaret eden eşine refakat eder. Fonda ve Montand fabrikaya vardıklarında patronun, hatta tüm fabrikanın, hem sendikadan hem de idareden yakınan örgütsüz işçiler tarafından beklenmedik biçimde "ele geçirildiğini" görürler.

Son derece Brechtyen bir üslupla, onların fabrikadaki yaşamla karşılaşmasının anlatımı süregiden bir anlatı olarak sunulmaz, daha çok yüzleşmelerin yan yana getirilmesiyle yapılır – önce patronla, sonra sendika temsilcisiyle, sonra da işçilerle.

Oyuncuların doğrudan tam karşılarından onları çekmekte olan kameraya yaptıkları küçük konuşmalarla bu yüzleşmeler biz izleyiciye yöneltilmiştir ve bizi kapitalist sanayi iktidarının her biri kendine özgü unsurları ve gruplarıyla [patron, sendikacı, işçi] karşılaşmaya zorlar.



Her Şey Yolunda: Jane Fonda, yöneticiyle mülakat yapmak için bir randevusu olduğunu belirterek itiraz ediyor

Fabrika patronu o andaki sorunları gizlemeye çalışır ve budalaca, Marx'ın düşüncelerinin, sınıf mücadelesinin yerini "sürekli maddi ilerlemeyi sağlamak için sınıfların işbirliği"ne bıraktığı bir çağda artık geçersizleştiğini öne sürer. Sendika temsilcisi, kontrolden çıkmış işçilere işlerinin başına dönmelerini öğütler, hatta onları disiplin uygulamalarıyla tehdit eder ve onları sorunun düşündüklerinden daha karmaşık olduğuna ve bunun üstesinden gelme işini sendika yetkililerine bırakmaları gerektiğine ikna etmeye çalışır. Diğerleri –patron ve sendika yetkilileri– hiçbir şeyi çözmeyecek çözümler vaat ederken, işçiler düş kırıklığının yarattığı içe işlemiş duygularını ve sürekli olarak öfkelerine hâkim olmaları tembih edilirken içlerine hapsettikleri hınçlarını ifade ederler.

Sonuç olarak *Her Şey Yolunda*, bir insanın kendi yaşamını can alıcı biçimde etkileyecek kararlar alma gücünden yoksun bırakılmış olmanın işçilerin varoluşundaki en yabancılaştırıcı ve dayanılmaz durumu oluşturduğunu anlatır. Ayrıca filmin de

vurguladığı gibi, bu yolla yabancılaştırılanlar yalnızca fabrika işçileri değildir. Fonda ve Montand'ın canlandırdığı karakterler, kendi özel ve ayrı çalışma koşulla rında da nasıl sistematik olarak yabancılaştıklarını ve sömürüldüklerini görmeye başlar. Ve bir çift olarak özel yaşamlarının, birbirleriyle ilişki kurma biçimleri üzerine meşum bir gölge düşüren yabancılaşmış iş ilişkileri karşısında bir sığınak olmadığını görmeye başlarlar.



Her Şey Yolunda: Patron ve tüm fabrika beklenmedik biçimde "ele geçirilmiştir"

Her Şey Yolunda'nın anlatının açık kalmış uçlarını birbirine bağlamaması dikkat çekicidir. Fabrikadaki durumun nasıl geliştiğini öğrenemeyiz. (Ancak tahmin ederiz.) Fonda ve Montand karakterleri arasındaki bozulan ilişkinin düzelip düzelmediğini de öğrenmeyiz. Film "her birey kendi tarihini yaratsın" öğüdüyle kapanır – bu burjuva tarzı bir bireyciliğe değil, iktidarın devrimci bir biçimde doğrudan halka verilmesine yönelik bir çağrıdır: böylece tarih artık liderlerin ve temsilcilerin egemenlik alanı olmaktan ziyade, her bireyin kendi toplumsal pratiği üzerinde iktidar kurma hakkını kullanması olacaktır.

1972'de Jane Fonda'nın Hanoi'ye ziyaretini gösteren haber fotoğrafında (ve altındaki metinde) Godard ve Gorin'in açıkça eksik olduğunu düşündüğü şey, "iktidar halka" vurgusunun ta kendisidir. *Jane'e Mektup*'ta bu nedenle görselleştirilmiş bir ders olarak anılabilecek bir anlatı sunarlar. Bu derste söz konusu fotoğrafı ve metni

analiz ederken, imgenin kendi içindeki ve imge ile buna eşlik eden sözcüklerin birleşimi içindeki gerici yananlamlara işaret ederler.



Her Şey Yolunda: Jane Fonda, sınıflı bir toplumda cinselliğin düşündüğümüz kadar basit bir şey olmadığını anlatıyor

Yaptıkları belirli eleştirel gözlemler şunlardır:

(1) Kimliği belirsiz bir Vietnamlı arkaplanda silikleşirken, Fonda fotoğrafın önplanına hâkimdir. Godard ve Gorin bu kompozisyonun Vietnam halkını ikincil bir role indirgerken, Amerikalı oyuncuyu fotoğrafın yıldızı yaptığını öne sürer. Gerçekte ise Vietnam'daki mücadelenin yıldızı açıkça Vietnam halkının kendisidir, Amerikan Solunun bir temsilcisi ise tabii ki yalnızca ikincil bir role sahiptir.

(2) Fotoğrafın altındaki metinde "Jane Fonda Hanoi sakinlerine Amerikan bombardımanına dair sorular sorarken" diye yazar; oysa fotoğrafta açıkça Fonda o anda çerçevenin sağ alt önplanında kameraya arkası dönük olan Vietnamlıyı *dinlemektedir*. Godard ve Gorin bunun yalnızca bir tesadüf olmadığını söyler. Başka şeylerin yanı sıra bu, Vietnam halkı ile Amerikalı bir sinema sanatçısı arasındaki karşılaşmada haklı olarak kimin öncelik taşıdığı sorunudur. Godard ve Gorin, Jane Fonda'nın orada Vietnamlıları *dinlemek* için bulunduğunu, bir Amerikalı olarak kendisine düşenin, çenesini kapatmak ve Vietnamlılara neyi başarmaya çalıştıklarını açıklama izni vermek olduğunu vurgulaması gerektiğini belirtirler.

(3) Kamera açısının kendisi gerici yananlamlarla doludur: bu açı kişiyi "olduğundan daha büyük" gösteren bir alt açı çekimidir. Bu tam da Orson Welles'in Kane'i heybetli göstermek için kullandığı kamera açısıdır ve eklerler; "faşist Clint Eastwood" da aynı heybetli etkinin sağlanması için "hep alt açıdan çekildi."

(4) Fotoğrafta yüzü görülen iki kişiden yalnızca Jane'in yüzü odağın içindedir, arkaplandaki Vietnamlının yüzü ise odak-dışı ve silik kalmıştır. Elbette bu da Jane'in fotoğrafın yıldızı olmasına yardımcı olur. Ama Godard ve Gorin görsel metaforlar söz konusu olduğunda, bunun tam tersi olması gerektiğini belirtirler: Vietnam Solunun isimsiz temsilcileri kesinlikle odakta olmalıdır, çünkü onların durumu açık ve nettir, oysa Amerikan Solunun ünlü temsilcisi fotoğrafta silik görünmelidir, çünkü Amerikan Solu silik ve odaklanamamış durumdadır.

(5) Oyuncu/militanın yüzündeki ifade trajiktir, ancak birçok farklı durumdaki yüz ifadeleriyle karşılaştırılabilir. Bu noktada Godard ve Gorin, Jane Fonda'nın, *Fahişe* [*Klute*, Alan J. Pakula, 1971] filminde dedektiften kendisine acımasını ve geceyi orda geçirmesini istediği sırada ve *Her Şey Yolunda*'da işçileri dinlediği sırada yüzünde benzer ifadeleri taşıdığı fotoğrafları gösterirler. Godard ve Gorin aynı zamanda Henri Fonda'nın, John Ford'un yönettiği *Gazap Üzümleri* [*The Grapes of Wraft*, 1940] ve *Genç Bay Lincoln*'deki benzer bir yüz ifadesi sergilediği fotoğraflarını, ardından da yüzünde yine benzer bir ifadeyle *Yeşil Bereliler*'deki [*The Green Berets*, John Wayne, 1968] John Wayne'in fotoğraflarını gösterirler. John Wayne'in Vietnam Savaşı'na karşı tutumunun Jane Fonda'nın tutumundan tamamen farklı olmasına karşın, tutumlarını sergilerken ikisine de aynı yüz ifadesinin hizmet ettiğini fark etmemek elde değildir. Nihayetinde Godard ve Gorin bu ifadenin belirli bir içerikten yoksun olduğunu ileri sürer. Derin bir duyguyla yüklü gibi görünmekle birlikte bu tam bir duygu yoksunluğu halidir. Hümanist burjuva sanatı genellikle olduğu gibi, boşluğunu dolu bir görünüş takınarak gizler.

(6) *L'Express* Jane Fonda'nın Vietnam'daki konumunu "pasifist" olarak niteleyebiliyorsa, bu belki de Jane Fonda'nın "barış savaşçısı" olarak kendi rolünü kavrayışının muğlak ve basite indirgenmiş olması yüzündendir. Godard ve Gorin, Amerika'nın dünyanın geri kalanına emperyalist müdahalesini mevzu bahis etmemesi ve böylece daha en başından Vietnam'daki savaşın nedenini gözden kaçırması nedeniyle basitçe "Vietnam'da Barış" çağrısının yeterli olmadığını belirtir. Ayrıca "Vietnam'da Barış" çağrısı şu can alıcı sorunun da yanıtını vermez: kimin şartlarıyla barış?

Genel olarak Godard ve Gorin'in tek bir fotoğrafı böylesine ayrıntılı bir biçimde analiz etmeleri oldukça etkileyicidir. Birçok açıdan onların getirdiği eleştiriler

dikkate değer bir *tour de force*'dur [hüner gösterisi]. Ancak yine de oldukça rahatsız edici bir şeyleri içinde barındırır.

Sorunun bir bölümü, sanki fotoğrafın ve eşlik eden metnin her bakımdan sorumlusu kişisel olarak Jane Fonda'ymış gibi eleştiri oklarının tek hedefinin o olmasıdır. Elbette Godard ve Gorin, eşlikçi metnin de belirttiği gibi, fotoğrafın Joseph Craft tarafından çekildiğini ve Kuzey Vietnam hükümetinin resmi haber ajansı tarafından dolaşıma sokulduğunun farkındadırlar. Yine de onlar, Kuzey Vietnam'a giderken oradaki varlığıyla Jane'in, hangi imgeyi yansıtacağını daha dikkatlice düşünmüş olması gerektiğini savunurlar.

Ancak *Jane'e Mektup*'ta Godard ve Gorin'in bizzat kendileri tarafından aktarılan yorumun içerdiği fikirleri yukarıda ana hatları çizilmiş açık ve özlü biçim içinde sunmaktan ziyade gereksiz sözcüklerle dolu, kendini beğenmişliğin yarattığı küçümsemeyi üslup edinmiş bir saldırıyla sunması talihsizliktir. Aslında *Jane'e Mektup*'un retoriksel aşırılığında "senden daha radikalim" diye özetlenebilecek türden uygunsuz bir üstünlük kurma çabası kokusu vardır. Jane Fonda baştan sona aşağılanır, Godard ve Gorin bütün yanıtlara sahip gibidir. Ve Jane Fonda'nın *Her Şey Yolunda*'ya profesyonel olarak iştirak etmesinin hemen ardından Godard ve Gorin'in Jane'i azarlamaları bir tür ebeveyn tenkiti gibi işlev görmektedir: kendilerini tamamen haklı görerek Jane'e "sana bütün öğrettiklerimizden sonra nasıl gidip bu kadar düşüncesizce hatalar yapabildin?" diye sorar gibidirler.

Dahası eğer *Jane'e Mektup* cinsel politika açısından ele alınırsa, filmde Jane'in küçümsenmesi ve ona patronluk taslanmasından öteye geçen çok daha rahatsız edici bir şey vardır. Gorin *Jane'e Mektup*'un bir kopyasını Yugoslav sinemacı (*WR: Organizmanın Gizleri*'nin yönetmeni) Dusan Makavejev'e gösterdiklerinde Jean-Pierre'e tepkisi filmin "çifte-tecavüz –iki adamın sırayla bir kadının ırzına geçmesi"yle aynı şey– olduğunu belirtmek oldu.

Gerçekten de burada bir tür tecavüzden söz edilebilir; *Jane'e Mektup*'ta kadın perdeye bağlanmış (binlerce izleyicinin önünde orada sıkıştırılmış, *dil*'in ve Dil'in, Sözcük'ün fallik gücünü kullanan iki adama boyun eğmeye zorlanmıştır. Ve eski cinsiyetçi düalizm yeniden hortlamış gibidir: erkek, aklı kendi etkinlik alanı olarak egemenliği altına alır (Freud akıl/fallus özdeşliğine dikkat çeker) ve kadının edilgen vücudu (ve basitçe *sezgileri*) üzerinde kendi mantığının etkin iktidarını ilan eder. Godard ve Gorin, Jane'i *kalbi* doğru bir yerde (Jane merhamet göstermektedir), ancak durumu çok iyi düşünemeyecek kadar da kıt akıllı olarak tasvir eder.

Onlar gerçekten *Jane'e Mektup*'ta haklı ve Jane gerçekten düşüncesizce hatalar

yaptığı için suçlu mudur? *Hem* Vietnam *hem de* Amerika'daki devrimci mücadele bağlamında, Kuzey Vietnam'a yönelik Amerikan bombardımanının durdurulması hayati bir hedefti. Kuzey Vietnamlılar için bu bir ölüm-kalım sorunuydu. Amerikalılar içinse bu, halkın kendi politik ve askeri liderlerinin bütün bir ülkeyi yok etmek için denetimsiz ve vahşi bir güç kullanmasına izin verip vermeme sorunuydu. Kuzey Vietnam hükümetinin daveti üzerine Hanoi'ye giderek Jane Fonda çok önemli ve politik olarak çok hassas bir rol oynadı. Eğer Fonda, Hanoi'deyken komünizm yanlısı sloganlar haykırsaydı ve Amerikan emperyalizmini lanetleseydi, Amerikadaki halkın düşüncesi kesinlikle Fonda ve işaret ettiği Vietnam'daki vahim durumu umursayan bir yönde olmazdı. Oysa Kuzey Vietnam hastanelerinin, okullarının ve su kanallarının Amerikalılar tarafından bombalanmasıyla ortaya çıkan insan yaşamının korkunç bir yıkıma uğratılmasına son verilmesi için bir kadının yakarışı Amerikalıların düşüncesini değiştirebilirdi.

Jane Fonda, kendini bir "barış militanı" olarak sunarak, daha keskin bir devrimci tavır alarak yapabileceğinden çok daha fazlasını başarabilirdi – ve başardı da. Geniş bir kitleye ulaşan fotoğraftaki Jane Fonda'nın yüzündeki "trajik" ifade, hem gerçekten etkili hem de ideolojik olarak "doğru" bir tutum olan "savaşı eve taşıma"da başarılıdır. Jane'in yüzündeki vakur ifadede sorumluluğun ağır yükünü görür, bir insan olarak Vietnam halkına karşı adımıza işlenen suçların ağırlığını duyarız. Ve fotoğrafın yıldızı, Jane'in aracılığıyla biz oluruz; tıpkı o andaki Jane gibi, gerçeklikle yüz yüze geldiğimizde Vietnam'daki rolümüzün pek de iç açıcı olmadığını anlarız. Vietnam'daki trajedi aslında bizim trajedimizdir ve aynı zamanda bu açıkça hem Vietnam'daki Amerikan müdahalesinin hem de bombardımanın durdurulması için Amerikan halkının kendi liderlerini zorlama gücü ve isteğini kullanmasının bir gereklilik olduğunun kavranışıdır.

Godard ve Gorin'in *Jane'e Mektup*'taki devrimci çizgisiyle ilgili temel sorun, herhangi bir somut durumdan kopmuş olmasıdır. Bu, özellikle de muazzam bir militanlığı içinde barındırmasıyla her şeyden daha etkilidir. Godard ve Gorin uzun-erimli bir bakış açısına sahip olduklarını, insanın uzun-erimli amaçlarını asla gözden yitirmemek zorunda olduğunu ileri sürebilir, ama onlar kendi bakış açılarının devrimci saflığına öylesine inanmışlardır ki, "burada" ve "şimdi" gerçekleşen olayların aciliyetini gözden kaçırmaktadırlar.

Godard ve Gorin'in çalışmalarının tamamında "aciliyeti" sistematik olarak reddetmeleri rahatsız edicidir. Lenin'in devrime "kendiliğindenci" yaklaşımı reddetmesi anlamında bu davranışı haklı çıkarabilirler, ama yaptıkları bunun ötesindedir. Ve

Lenin, acil yanıt bekleyen varolan durum üzerine perspektifini hiçbir zaman yitirmeksizin uzun-erimli hedeflerin nasıl göz önünde tutulacağını mutlaka bilmişti.

Belki de bu bir denetim sorunudur. Godard ve Gorin, Lenin'den farklı olarak, denetimleri dışında olan durumlara kendilerini dahil etmekten korkuyor gibi görünürler. Bu nedenle sanat onlar için maksimum denetimi sağlayabildikleri bir sığınak haline gelir. Ancak hayat, onların sanatlarında uygulamaya alışkın oldukları denetim türüne izin vermeyecek kadar kavraması zor, sürekli bir akış içinde ve karmaşık bir şeydir. Ve bazı yönlerden onlar, denetimin diğer filmlerinden farklı bir biçimde kullanıldığı *Her Şey Yolunda*'da bunun farkına varmış gibi görünürler.

Elbette *Her Şey Yolunda*'nın, "oradasınız"ın yarattığı aciliyeti bol bol yansıttığı düşünülmesin; tam aksine bu film, aşırı derecede stilize ve şematikleştirilmiş bir filmdir. Hatta örgütsüz işçilerce bir anda işgal edilen gıda fabrikası bile gerçek bir gıda fabrikası değil, Godard ve Gorin'e kendi sunumlarını şematikleştirme olanağı sağlayan, özel olarak inşa edilmiş bir stüdyo setidir. Böylece dördüncü duvarın yokluğuyla oluşan, iki katlı fabrikanın tamamının açık görüntüsü kaydırmalı ve panlı çekimler yapılmasını sinemacılar için olanaklı kılmıştır. Ve bu çekimler bizi, aksiyon sahnesinden fiziksel olarak uzaklaştırırken, aynı zamanda öyküden de uzaklaştıran, anlatıdaki uzun, düşünmeye teşvik eden "aralıklar" olarak kullanılır.

Dahası iki katlı fabrika simgesel olarak, yönetici-sömürücü sınıfların üstyapıyı ellerinde tutarken işçi sınıfının emeğinin ekonomik temelleri üstüne inşa edilen topluma dair klasik Marksist tanımı akla getirir. Ancak *Her Şey Yolunda*'da (Marx'ın dediği gibi) işçiler bu duruma karşı isyan eder ve en azından bir an için bütün bir işleyişe el koyarlar.

Bununla birlikte *Her Şey Yolunda* ile Godard ve Gorin'in diğer filmleri arasındaki çarpıcı bir faklılık, burada bir ilk olarak şematikleştirmelerinin Sözcük'te çok şiddetli bir biçimde yoğunlaşmamış oluşudur. Hatta *Her Şey Yolunda* hiçbir biçimde *sözmerkezli* değildir. Onların diğer filmlerine damgasını vuran Sözcük'ün *tiranlığı* burada yerini *şeyler* temelli bir *materyalist mise-en-scène*'e bırakır. Ve sözcüklerden şeylere doğru değişimi yalnızca *Her Şey Yolunda*'da Godard ve Gorin'in alışılmış dayanağı olan yoğun retorik dış-ses yorumunun yokluğuyla değil, aynı zamanda sözcüklerin nesnelerin somut gerçekliğine karşı sınanma tarzlarındaki değişimle de sergilenir.

Sanırım Godard ve Gorin'in, Godard'ın *Hafta Sonu* filmindeki Emily Brönte karakterinin verdiği dersi hatırlamıştır: sözcükler sık sık şeyler ile bizim aramıza girer ve bizim için bizzat şeylerin kendisine dönmek önemlidir. Üstelik Godard ve

Gorin dilin ne kadar biçimsel olarak retorikleşirse o kadar soyutlaştığını fark etmeye başlamış gibidirler.

Bunu akılda tutarak, *Her Şey Yolunda*'daki fabrika yöneticisi, sendika temsilcisi ve hem bir kadın hem de bir işçi olarak çifte sömürüye uğradığını Jane Fonda'ya anlatan kızıl saçlı işçi tarafından yapılan kısa konuşmaları karşılaştırmak ilginçtir. Fabrika yöneticisinin konuşması açık farkla en soyutudur, şeyleri oldukları gibi göstermekten çok onları gizleyen, fazla düşünülmeden söylenen genellemelerle doludur. (Yeri gelmişken Godard ve Gorin bu metni kendileri yazmamış, M. Saint-Geours'un *Yaşasın Tüketim Toplumu* [*Long Live Consumer Society*] adlı eserinden almışlardır.)

Benzer bir biçimde sendika temsilcisinin konuşması da (bu metin de Fransız Komünist Partisi'nin kontrolündeki CGT'nin sendika yayın organı *İşçi Hayatı*'ndan [*La vie ouvrière*] alınmıştır) gerçekleri rakamlarla göstermesine rağmen ya da belki de tam da bu yüzden oldukça soyuttur. Örgütsüz işçilerden biri filmde, sendika yetkililerinin bir dolu istatistik kullanarak soruna yaklaşırken bir süre sonra sorunun kendisinden uzaklaştıkları yorumunu yapar: bu istatistikleri bir yana bıraktığımızda sorunun çözülmediğini görürsünüz, çünkü aynı şeyler tekrar tekrar yaşanmaktadır. Ne olursa olsun Fransa'daki birçok solcu için olduğu gibi bu sinemacılar için de Komünist Parti'nin ve onun devasa CGT sendikasının devrimciden çok reformist olduğu ve işçileri sisteme meydan okuma ve sistemi değiştirmeye yöneltmek yerine onları sistemin *içinde* tutma işlevi gördüğü açıktır.

Genç işçi kızın yaptığı konuşma ise aksine çok somuttur. Ve her ne kadar bu metin de yayımlanmış bir makaleden (örgütsüz grevleri ve kendiliğinden isyan eylemlerini savunan Maocu gazete *Halkın Davası*'ndan [*La Cause du Peuple*]) alınmışsa da, diğer metinlerden daha içten bir şekilde dile getirilir. Bu bir haykırış ya da aniden başlanan bir şarkı gibidir. Godard ve Gorin bunu –tekrarlanan bir dış-ses ifadesinde– "devrimci şarkı" olarak tanıtarak, dikkatimizi bilerek kızın konuşmasının bu özelliğine çekerler.

Genç işçi kız konuşurken, genç bir işçi kızın yaşadığı yorgunluk ya da fabrika kokularının elbiselerine ve tenine işlemesi (ve dolayısıyla topluluk içine çıkabilir olmak için pahalı parfümler almaya kendisini zorlayan cinsiyetçi ve sınıflı toplumun alay konusu olması) gibi maddi meselelerden bahseder. Sözleri belki tam anlamıyla devrimci olmayabilir. Sözcüklerinin akışı, tıpkı fabrikanın bir anda işgal edilişi gibi kendiliğindendir. Godard ve Gorin şimdiye kadar bize tekrar tekrar kendiliğindenci yaklaşımın asla devrimi getirmeyeceğini söylüyordu. Ama en azından

Her Şey Yolunda'da, devrimin güçlü duygularda temellerini bulması gerektiğini ve bazen bu duyguların sözcüklerle anlatılamayacak kadar derinlerde yattığını kabullenmiş gibi görünürler.

Yine de entelektüellerin görevlerinden biri, insanları bir araya getirmek ve varolan durumu değiştirmek adına onları devrimci bir hareket içinde birleştirmek için, bu duyguları tanımlayacak doğru sözcükleri bulmaktır. Ve bu elbette Godard ve Gorin'in, yalnızca *Her Şey Yolunda*'da değil, diğer bütün filmlerinde de yerine getirmeye kendilerini adadıkları bir görevdir.

Bununla birlikte *Jane'e Mektup*'ta Godard ve Gorin'in kendi retoriklerinin çekim gücüne kapıldıkları görülür. Böyle yapmakla onlar, kendileri ile şeyler, kendileri ile Jane, kendileri ile bizler arasında bir perde dolusu sözcük yerleştirirler. Bizi birleştirmek ve bizi bir yöne yönelmeye kışkırtmak yerine, onların sözcükleri bizi böler ve bizi eylem yapmaktan alıkoyar. Belki de Godard ve Gorin'e şunun hatırlatılması gerekir: devrimde, yaşamın kendisinde de olduğu gibi, eylemler sözcüklerden daha yüksek sesle konuşur.

İKİNCİ KISIM

BİRÇOK CEPHEDE SİNEMA VE DEVRİM

10. *Fırınların Saati*: "Alevlerden Başka Bir Şey Görmesinler!"

Avrupa'dan gelen ilk kaşifler gemileriyle Güney Amerika sahillerine yaklaştıklarında, karanın siyah silueti içinde parıldayan yüzlerce ateş gördüklerini aktardılar. Şimdi Arjantin olan ülkenin güney ucunda uzanan bu sahile İspanyol kaşifler *Tierra del Fuego* –ateş ülkesi– adını verdiler.

Kaşiflerin gemilerinden gördükleri, bölgede yaşayan Kızılderililerin *hornos*'ları, yemek pişirmek için yaktıkları ateşlerdi; akşam karanlığında garip bir takımyıldız gibi ufku kaplarcasına tek tek parıldayan bu ışıkları görmek, bu ilk kaşiflerin hayal güçlerini şiddetle etkiledi, bu yeni kıtanın sakinleri hakkında onları merak ve endişeye sevk etti. Yüzyıllar boyunca *la hora de los hornos* (fırınların [yemek ateşlerinin yakılma] saati) ifadesi Latin Amerika'nın tarihçileri ve şairleri tarafından kullanılmış ve son olarak Che Guevara tarafından anti-emperyalist bir çığlık haline getirilmiştir: sosyalist bir devrimin Latin Amerika'ya yayılması çağrısında bulunan Che Guevara, "şimdi *la hora de los hornos* gelmiştir; alevlerin ışığından başka bir şey görmesinler" diye haykırdı. (Guevara da elbette bir Arjantinliydi.)

Arjantinli Fernando Solanas ve Ottavio Getino çağdaş Arjantin için acilen ve ısrarla mevcudiyetini gerekli gördükleri devrimci mücadeleye dair *Fırınların Saati* adında olağanüstü bir film yaptılar. Ülkeyi baştan sona gezen Solanas ve Getino Arjantin toplumunun devrimci dönüşümü mücadelesine (açık olduğu kadar gizlice, Arjantin'in yasal kurumlarının içinde olduğu kadar dışında da) bire bir katılan insanların çoğuyla ilişki kurdular, tartıştılar ve nihayetinde onları filme aldılar.

Filmin gelişiminin farklı aşamalarında Solanas ve Getino filmin bazı bölümlerini birlikte çalıştıkları farklı militan gruplara gösterdiler. Bazı durumlarda bu, daha önce asla bir araya gelmemiş –hatta birbirinin varlığından bile habersiz olan– gruplar arasında değerli bir bilgi alışverişini ve tartışmayı sağladı. Böylece film, devrimci praksisin içine ve devrimci praksis de filmin içine yerleşti, bu da sinemacıların kendi sinema anlayışlarını ve kendi devrim anlayışlarını tekrar tekrar düşünmelerine yol açtı. Filmin oluşumunu ve devrimin oluşumunu ayrılmaz hale getirdi.

Bu noktada devrimci sinemanın geçerli bir tanımını yapmaya çalışan bizler için *Fırınların Saati* (Godard'ın en son filmleriyle birlikte) dikkatimizi yoğunlaştırabileceğimiz en verimli filmlerden biri olabilir. Bunu yalnızca *Fırınların Saati*'nin varlığının ve yapısının temellerinin devrim yapmanın gün be gün pratiğinde olması nedeniyle değil, aynı zamanda çok sayıda sinemasal üslubun ve malzemenin bu filmde

varolması nedeniyle de söylüyorum. Sonuçta Solanas ve Getino önemli bir film-mozaik yaratmıştır. Kendilerinin de açıkladıkları gibi, bu mozaikteki her parça ...

> ... tasarlanan ideolojik anlamı aktaracak kendi özel ifadesini talep etti. Bu, her sekansın, her bir birimin farklı bir görüntüleme üslubuna ve farklı bir biçime sahip olduğu anlamına gelir. Her küçük birimin kendi öyküsü ya da anlatısı vardır; serbest belgesel biçiminde olan başka birimler de vardır; tamamen kurgu ve kontrpuanla oluşturulmuş bazı birimlere de sahibiz; kimileri tamamen tasvire dayalı sahnelerdir; kimileri dolaysız sinema örneğidir; kimileri ise sinematografik bir karnaval şarkısı gibidir. Bunları tamamen ayrı parçalar gibi sunmadan ya da tam bir kaosa düşmeden birleştirmenin tek yolu her bir parçaya kendi biçimini vermekti. Bu nedenle çekimden kurguya dek bu biçimi bulmak gerekliydi.[30]

Her birim –hatta her bir ana bölüm– için uygun bir biçim bulmada başarılı olup olmadıkları tartışılabilir. Ama Solanas ve Getino'nun böylesi zor bir sorunu ele alma ve Arjantin'deki politik durumu bütün karmaşıklığıyla anlatmak için (film uzunluğu vs gibi) normal dağıtımın gerekliliklerine aldırmama cesareti sergilemeleri bile önemli bir adımdır.

Haziran 1968'de Pesaro'da gösterilen orijinal versiyonu dört saat yirmi dakika olan *Fırınların Saati* üç ana bölüme ayrılmıştır: birinci bölüm (95 dakika) "Şiddet ve Özgürlük"tür; ikinci bölüm olan "Devrim için Eylem" iki alt başlığa ayrılmıştır – Juan Perón'un on yıllık (1945-1955) iktidarı üzerine 20 dakikalık "Perónizmin Tarihi" ve Perón sonrası (1955'ten günümüze kadar olan) dönem üzerine 100 dakikalık "Direniş," ve nihayetinde üçüncü bölüm gelir, ilk bölümle aynı adı, "Şiddet ve Özgürlük," taşır ve diğerlerinden daha kısadır (yalnızca 45 dakika).

Filmin birinci kısmı Arjantin'in (tarihsel, coğrafik, toplumsal, ekonomik, politik, kültürel vs) farklı yönlerinin ve bir Arjantinli için dünyanın nasıl göründüğünün sunulduğu "Yeni-sömürgecilik Üzerine Notlar" adında onüç nottan oluşur. Bize doğal kaynaklarının görece bolluğuyla kutsanmış Arjantin'in her zaman Avrupa'dan çok sayıda göçmeni çektiği ve sık sık buraya Güney Amerika'nın "büyük patası" [çeşitli uluslardan insanların oluşturduğu ülke –çn] dendiği hatırlatılır. Nüfusun yalnızca % 10'unu oluşturduğu hesaplanan *mestizos* (İspanyol ve Kızılderili karışımı insanlar) ile yalnızca 60,000 yerli Kızılderili'nin yaşadığı Arjantin diğer Latin Amerika ülkelerine göre çok daha fazla sayıda beyaz Avrupalı göçmenin yaşadığı bir ülkedir. İspanyollara ek olarak Arjantin'de aynı zamanda çok fazla sayıda İtalyan

[30] Aktaran Louis Marcorelles, "Interview with Fernando Solanas," *Cahiers du Cinéma*, no. 210 (Mart 1969), s. 64.

ve Alman kökenli, ayrıca diğer Avrupa ülkelerinden ve Büyük Britanya'dan gelen önemli sayıda göçmen yaşamaktadır.



Fırınların Saati: "Alevlerden başka bir şey görmesinler!" Che

Dahası İspanya'dan 1816'da kazanılan politik bağımsızlık Arjantin'e ekonomik bağımsızlık getirmemiş, tersine yalnızca ülkeyi tam da böylesi bir "bağımsızlık"ı bekleyen İngiliz emperyalizminin kollarına atmıştır. İngilizler (daha sonra tekelleştirdikleri) Arjantin bifteğini yutar gibi, Arjantin ülkesini de büyük lokmalar halinde yuttular; Arjantin'in bütün demiryolu sistemini kurdular, sahibi oldular, işlettiler ve hızla Arjantin'in ulusal ekonomisi üzerinde bir denetim kurdular.

Son olarak bu zaten karmaşık "büyük pota" olgusuna 20. yüzyılda Amerikan ekonomik emperyalizminin ezici ağırlığı eklendi. Filmin de vurguladığı gibi insan sıradan Arjantinlinin neden çok az ulusal kimlik duygusuna sahip olduğunu ve dünyaya bakış tarzının kendisine ait değil de daha çok ister sömürgeci isterse yeni-sömürgeci olsun farklı iktidarlar tarafından dayatılan bir bakış tarzı olduğunu anlamaya başlayabilir. Arjantinli işçi ve köylü kitleleri için Arjantin'de kimin söz sahibi olduğu gerçekten önem taşımamıştır, çünkü bunlar, birbirinin yerini alan hâkim sınıflar, kitleleri yerinde tutmak ve hâkim sömürücü sınıfın ayrıcalıklarını korumak için baskı ve şiddete başvururlarken, her zaman bu kitlelerin başına geçmeyi – bazen de gerçek mermilerle başını– hedef almıştır. Kısacası Fransızların dediği gibi, *plus ça change, plus c'est la même chose* [değişenlere rağmen, değişen hiçbir şey yok]. Arjantin'deki hâkim sınıf ister İspanyol sömürgeci, ister İngiliz ya da Amerikalı yeni-sömürgeci isterse yalnızca yerel burjuva oligarşisi olsun Arjantin halkının yaşadığı her zaman şiddet ve baskı olmuştur.

Film Arjantin'de şiddetin kendini göstermesinin çok sayıdaki biçiminin bir özetini verir: her yerde hazır ve nazır olan polis; grevlerin şiddetle bastırılması; sayısız askeri darbe; büyük *latifundia*'ların [büyük çiftliklerin] feodalizmi; sanayi ve ticaretteki oligarşiler (Arjantin nüfusunun yüzde 5'i ulusal gelirin yüzde 42'sini "kazanır"); ekonomik bağımlılığı kalıcılaştıran yeni-sömürgecilik (Amerika, Arjantin'in devasa et paketleme sanayisinin yüzde 50'sine, İngilizler ise yüzde 20'sine sahiptir); yeni-sömürgecilikle el ele giden yeni-ırkçılık; ülkenin belirli bölümlerini kelimenin tam anlamıyla işgal etmiş Pentagon'un eğittiği ve finanse ettiği "kontrgerilla güçleri" ve sonuncusu –ama diğerlerinden geri kalmayan– yerel burjuvazinin denetlediği, Latin Amerika'nın okuma yazma bilmeyen ve yoksullaştırılmış kitlelerine Avrupa ve Kuzey Amerika'nın tüketim ideolojisini dayatan kitle iletişim araçlarının sistematik olarak sürdürdüğü kültürel şiddet.

Filmde sürekli olarak estetik tutumların emperyalist hâkim sınıfın kapitalist ideolojisini yansıtmak için tasarlandığına dair örnekler sunulur. Resimde, edebiyatta, sinemada, modada Avrupa stilleri; popüler müzik ve yaratımda İngiliz ve Ame-

rikan stilleri: Arjantin halkına sunulan yegâne davranış modelleri yeni-sömürgecilerce "satılık" olarak sunulan modellerdir. İdeolojik olarak kitlelere, bağımlılık, yeni-sömürge ve sömürü durumunun devam etmesine hizmet eden şeylerin ta kendisini arzulamalarını sağlayan kültürel değerler telkin edilir.

Ancak Arjantin yeni-sömürgeciliğinin nelere yol açtığını aynen gösterirken Solanas aynı zamanda bir alternatif sunar: *devrimci mücadele*. Ve kesinlikle, yeni-sömürgecilik –tek bir ülkenin sömürgeci yönetiminden farklı olarak– belirsiz, çok başlı bir canavar olduğu için, devrimci mücadele yalnızca yabancı saldırgana karşı değil, aynı zamanda *sınıfsal anlamda* belirli bir dönemde Arjantin'in proleter kitlelerinin baskılanmasını ve sömürülmesini sürdüren hangi ulusal ya da etnik grup olursa olsun Arjantinli hâkim burjuvaziye ve kapitalist sisteme ve ideolojisine[31] karşı da *sürdürülmelidir*. O halde mücadele adımı Arjantin'de sosyalist devrim için bir *sınıf mücadelesidir*.

Sunumunda yoğun bir biçimde lirik olan *Fırınların Saati*'nin birinci kısmı oldukça süslü, ama izleyicilerin duygularının ritmik bir şekilde ve çok ustaca yönlendirildiği etkileyici bir kurguya sahiptir. Arjantin'deki yeni-sömürgeci gerçekliğe bir kontrpuan olarak işlev gören Frantz Fanon'dan kısa güçlü alıntılar tekrar tekrar, sanki görülmez bir daktilocu tarafından, perdeden emperyalizmin görüntülerini kovalıyor ve devrimci mücadelenin gerçekleşmesine dair acil ihtiyacı ilan ediyormuşçasına, perdeye harf harf işlenir. Farklı Üçüncü Dünya kaynaklarından (Fidel, Mao, Kuzey Vietnamlılar ve çok sayıda Latin Amerikalı devrimciden) yapılan diğer alıntılar "yeni-sömürgecilik üzerine çeşitli notları" vurgulama ve özgürlük hareketlerine çirkin başını çevirdiği yerde emperyalizmin üzerine atılma çağrısı işlevi görür.

Bir sekansta Solanas'ın ustaca kurgusu gitarıyla bir rock parçası çalan ve Amerikan argosuyla şarkı söyleyen uzun saçlı bir Arjantinli *hippie*'nin gösterişli yakın çekimleriyle (Arjantin'deki "protesto" ve "karşı çıkma" modellerinin bile emperyalistlerin sağladığı modeller olduğunu gösteren bir imgedir bu), Batı emperyalizmine tepkileri cesaretle silaha sarılmak olmuş Kuzey Vietnamlıların asaletini, kararlılığını ve gün be gün mücadelesini gösteren (Joris Ivens'ın çektiği) yalın, grenli bir belgesel film peşepeşe gösterilir. Ve sonunda Arjantin'e ve Latin Amerikalıların yüreklerine en yakın devrimci örnek –Castro'nun Küba'sı– tarih sahnesine girer ve izleyi-

[31] Althusser, "Ideology and the Ideological Apparatus of the State," *Lenin and Philosophy* [*Lenin ve Felsefe*] içinde, çev. Ben Brewster (New York ve Londra: Monthly Review Press, 1971), s. 127-86 – *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* kitabının birinci bölümü olarak, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2003).

ciyi duygusal olarak sarsar ve düşündürür. Ölü olarak bile varlığı tüyleri diken diken eden Che Guevara'nın gövdesinin tam beş dakika süren çekimi, "devrimcinin görevi devrim yapmaktır" sözlerinin en açık ve güçlü hatırlatıcısıdır.

Fırınların Saati'nin ikinci bölümü sinemacılar ile izleyici arasında bir karşı karşıya gelme girişimiyle başlar. Solanas ve Getino *Fırınların Saati*'nin gösteriminde izleyiciyle bir diyalog başlatır ve Solanas'ın oturduğumuz sinema salonunun hoparlörlerinden gürlercesine çıkan sesi kendimizi bu filmin seyircileri olarak *değil*, sürekli yenilenmesi gereken bir eylemin kahramanları olarak düşünmeye davet eder. Ve perdede kocaman harflerle Fanon'un şu sözlerini okuruz:

HER İZLEYİCİ BİR KORKAK YA DA BİR HAİNDİR.

Daha sonra sahne kararır ve Che Guevara ve Latin Amerika'nın özgürlük mücadelesinde hayatını kaybetmiş bütün yurtseverlere saygı için kısa süreli bir sessizlik vardır; bundan sonra film artık Arjantin'in toplumsal ve politik gerçekliğinin yeni bir boyutunu ortaya koyar – çoğunlukla oldukça tartışma yaratan Juan Perón'un on yıllık yönetiminde gerçekleşen önemli olayların gerçek belgesel kayıtlarından yararlanan "Perónizmin Tarihi" adlı büyük bir bölüm yer alır. Bu yalnızca Arjantin'in yakın tarihinin bu son derece önemli dönemi konusunda izleyiciyi (özellikle de oldukça kötü bir biçimde yanlış bilgilendirilmiş ya da bilgilendirilmemiş Avrupalı ya da Kuzey Amerikalı izleyiciyi) bilgilendirmeye hizmet etmez, aynı zamanda izleyiciyi (Arjantinli ya da yabancı) Perón'un politikasının ve Perónizmin günümüz Arjantin'indeki politik yaşam için öneminin eleştirel değerlendirmesinde yönetmenlere katılmaya davet eder.

Ve burası (belki de Perón'a yönelik Arjantinlilerin tutumunun bilinip bilinmemesine bağlı olarak şaşırtıcı bir biçimde) *Fırınların Saati*'nin, izleyicisini ciddi bir yüzleşme için kışkırttığı ve Arjantinlilerin çoğunun –sağcı ya da solcu– değişmez biçimde utanç verici bir sessizliğe gömmeyi tercih ettikleri bu meseleye dair ateşli bir tartışmayı başlattığı yerdir. Ancak birçok Latin Amerikalı izleyicinin (ve bazı Avrupalıların) bu filme gösterdikleri tepkinin şiddetinin, filmin yönetmenlerinin malzemeyi işlerken yarattıkları izleyici manipülasyonuyla ters orantılı oluşu ilginçtir. Kimse filmin birinci ve üçüncü kısımlarına itiraz etmez. Bunlar ritmik kurgu ilkesine göre oluşturulmuştur, güçlü bir biçimde izleyicinin duygularını yönlendirir ve sürekli artan ritmik bir sıklıkla bunları körükler. Filmin sonunda (Solanas'ın bizzat bu film için bestelediği) "*Violencia y Liberación*" [şiddet ve özgürlük] adlı kışkırtıcı bir şarkının söylenişiyle baş döndürücü bir zirveye varılır. Bu arada görüntüde tutkulu Arjantinli kitlelerin ellerindeki meşalelerin dalgalanışını görürüz.

(Buradaki kitle bu sahne için özel olarak kurgulanmış olsun ya da olmasın –ki bence bu sahne kurgudur– daha önce izlediğimiz belgesel malzemesi dahilinde seyirciye sunulduğu için kesinlikle başından itibaren "otantik" olarak tesis edilmiştir.)

Perón malzemesi sunulurken yorumlayıcı ses yalnızca ortaya sorular atma arayışındadır, bunlara yanıt vermek değil ve izleyiciden yalnızca iktidarların kötülemeye ve silmeye çalıştığı Arjantin tarihinin bir dönemiyle yüzleşmesi istenir. Solanas ve Getino, Perón'un karizmasını ve özellikle karısı Evita'nın kitlelerle etkili ilişkisini içeren görüntüleri gösterdiklerinde, bunu Perón'u övmek ya da onu kuşatan inanılmaz kişilik kültünü yeniden canlandırmak için değil, izleyicinin, yönetmenlerin filmde ifade ettikleri gibi, "Arjantinli kitlelerin tarih sahnesine ilk kez *kitleler* olarak çıkmasının" bir kanıtıyla karşılaşması için kullanırlar.

Başka bir deyişle filmin yönetmenleri şunu söylerler: "bakın ... bunlar politik bir güç olarak bir araya gelen kitleler... Arjantin kitleleri. Arjantin'in politik gerçekliğini anlamak isteyen herkes –özellikle de Arjantin proletaryasının ihtiyaç ve arzularına uygun bir program formüle etme arayışındaki herkes– zorunlu olarak bu fenomenin varlığıyla yüzleşmeli, onu oluşturan parçaları analiz etmeli ve eğer varsa hangisinin günümüz Arjantin'inin siyasi durumunda etkili olduğunu görmelidir."

Ve yönetmenler bu olguyu, Perónizmin Nazizm ya da Faşizm'le doğrudan özdeşleştirilmesinden çıkarı olan insanlar tarafından inandırıldığımızdan çok daha karmaşık bulurlar. Gerçekte Perónizmin politikası neydi? Film bunları resmeder. 1945'teki başlangıcından itibaren Perónist hareket Arjantin'in sömürgeci ve yeni-sömürgeci iktidarlara geleneksel ekonomik bağımlılığına son vermeyi amaçlayan bir program önerdi. Perón özellikle "Üçüncü Dünya"dan bahseden ve Arjantin'i kendi ayakları üzerinde durabileceği bir konuma taşımaya çalışan ilk insanlardan biriydi. Arjantin'i (Arjantin'in, kendi ulusal ekonomisinin yönetimini Baring Brothers British Bank'e bırakmasını garantileyen ilk antlaşmayı imzaladığı 1823'te başlayan) yeni-sömürgecilikten kurtaran Perón on yıl içinde Arjantin bankalarını ulusallaştırdı, yabancı paraların mübadelesini kontrol altına aldı, bütün kamusal hizmetleri ulusallaştırdı, ulusal ekonominin hükümet tarafından yönetilmesini sağladı, Arjantin'in gelişmemiş ekonomisini geliştirdi, Arjantin'in dünya pazarındaki rekabet gücünü artırdı, ülkenin yetersiz eğitim sistemini geliştirdi, kadınlara oy hakkı verdi ve Arjantin'in işçilerin ve köylülerin haklarını koruyan ilk toplumsal yasalarını çıkardı. Ayrıca bir iç politik olgu olarak Perónizm, Arjantin proletaryasını toparladı. Proletarya, Perónizm'de, burjuva oligarşisinin liberal kanadıyla ilişkili değişik politik partilerde ya da başında Victor Godovila'nın olduğu etkisiz Arjantin Komünist

Partisi'nde asla bulamamış olduğu kendi ihtiyaç ve arzularının ifadesini buldu.

Kısacası filmin yönetmenleri hataları ne olursa olsun Perónizmin on yılını Arjantin halkının ülkenin sınıfsal temelde dönüştürülmesini sağlamada ulaştığı zirve noktası olarak gösterirler. Eğer Perónizm sonunda başarısızlığa uğradıysa bu yanlış yöne yönelmesi nedeniyle değil, yeterince ileri gitmemesi, *gidememesi* ve hareketin içsel çelişkileri nedeniyledir. Örneğin müthiş kitlesel desteğe sahip bu hareket yine de tamamen burjuvazi tarafından yönetiliyordu ve kesinlikle bu nedenle mücadelesinin sınıfsal doğasını tanımlamakta başarısız oldu. Dolayısıyla en tehlikeli düşmanının ulusal burjuva oligarşisi olduğunu anladığında artık çok geçti. Perónizmin kontrol altında tuttuğu görülen, ama doğrudan saldırmadığı ulusal burjuvazinin kendisi saldırganlaştı ve ordunun yardımıyla Perón hükümetini devirdi. Perón her ne kadar kitlelerce cazip bulunsa da, politik iktidarı sağlamlaştıracak –kitlelere ait, kitleler içinde ve kitleler adına– bir örgütlenmeyi oluşturmada başarısız oldu.

Mücadelenin temel sınıfsal doğası dramatik bir biçimde belgesel görüntüler içinde gösterilir: ordu başkanlık sarayını bombalarken aynı anda proleter kitlelerin Perón'a desteğini gösterdiği Buenos Aires'in ana caddelerini de bombalar. Daha sonra Perón'un iktidardan düşürüldüğü caddeler, ilk işi Arjantin tarihinden Perónizmin bütün izlerini silmek için kitap yakmak olan en güzel Pazar giysilerini kuşanmış zafer sarhoşu burjuvalarla (ve ruhban sınıfının çok sayıda üyesiyle) dolar.

Ancak filmin Perón-sonrası dönem üzerine olan "Direniş" alt başlıklı bir sonraki bölümünde "notlar ve tanıklıklar"da görüldüğü gibi her ne kadar Perón'un kendisi Avrupa'da sürgüne zorlansa da Perónizm Arjantin halkı arasında asla unutulmadı. Gizli etkinliklere ve sendikal mücadelelere zorlanan –artık lidersiz olan– Perónist hareketin üyeleri politik bilinçlerini geliştirmeye ve kendi sesleriyle konuşmaya başladılar. Solanas'ın kamerasının önünde sendikacılar, işçiler, köylüler, öğrenciler ve entelektüeller tek tek Perónist hareketin başlattığı özgürlük mücadelesini sürdürme ve bu süre giden mücadele için temel olarak Perónizmin olumlu yanlarından yararlanma ihtiyacını kabul ederler.

1955'te iktidardan düşüşünden bu filmin çekilmeye başlandığı 1966'ya kadar Perónizmin bu panoramik değerlendirmesini gösterirlerken Solanas ve Getino çok sayıda genel grevin görüldüğü ve fabrikaların işgal edilip "patronlar"ın rehin alındığı, ayrıca devrimci terör ve sabotaj eylemlerinin arttığı (yalnızca 1964 yılında 1400 devrimci terör ve sabotaj eylemi yapıldı) son birkaç yılda mücadelenin kızıştığının altını çizerler. Sonunda kendi kendini etkili gösterme düzeyinde kalan oportünistçe grevleri ve ideoloji düzeyinde burjuvazinin proletaryayı baskılamanın bir yo-

lu olarak etkin kıldığı "yasallık" ve "şiddetsizlik" mitlerini suçlayan Tucuman ayaklanmasındaki bir eylemci –Andina Lizarraga, Tucuman Perönist Gençlik Hareketinin lideri– Arjantin halkının yeni devrimci bilincini özetler: muhalif olmalarına ve kendiliğindenliklerine rağmen eğer Arjantinli kitleler özgürlük mücadelelerinde sistematik olarak *şiddet* silahına sarılmazlarsa, inisiyatif kaçınılmaz olarak düşmanın eline geçecektir. Gerekli olan şey iktidarın silahlı güç tarafından ele geçirilmesi için olumlu bir eylem ve bu eylemin proletaryanın öncüleri tarafından örgütlenmesidir.

Bu güçlü ifadeyle birlikte *Fırınların Saati*'nin ortadaki ve en uzun kısmı sona erer ve izleyici birkaç dakika durmaya ve henüz şimdi sunulmuş olan sorunları tartışmaya davet edilir. Daha sonra ışıklar yeniden söner ve filmin üçüncü ve en kısa kısmı başlar. Müzikal anlamda bir final işlevi gören, ama devrim gerçekleşmedikçe ve gerçekleşene dek bu filmin sonu olmadığını, olamayacağını vurgulamaya özen gösteren filmin üçüncü bölümü iki mülakatı ve Solanas ile Getino'nun film için malzeme topladıkları sırada aldıkları birkaç mektubun okunuşunu içerir. (Kolombiyalı *guerillos*'a [gerillalar] katılmak için rahiplik kuşağını atan ve sonunda hükümet birliklerince öldürülen Kolombiyalı rahip Camillo Torres'ten gelen bir mektupta şöyle bir ifade vardır: "tek yol ... silahlı mücadeledir.")

Gecekondusundan çıkan şaşırtıcı düzeyde iyimser ve kararlı seksenli yaşlarında bir ihtiyarla yapılan ilk mülakat, ihtiyarın yetersiz eğitimi nedeniyle özür dilemesiyle başlar ve ihtiyarın yaşamı boyunca tanık olduğu –önce İngilizlerin daha sonra da Arjantin oligarşisinin yaptığı– baskıların dehşet vericiliğini anlatmasıyla devam eder. Patagonya'daki cinayetleri, köylülerin katledilişini, grevlerin vahşice bastırılmasını anlatır; ama yılmamış ruhuyla bu cesur adam yumruklarını sıkar ve Arjantin'in sosyalist özgürleşmesi için zafer saatinin giderek yaklaştığına ve bu zafer için kavganın bütün eşitsizliklere karşın devam etmesi gerektiğine inandığını söyler.

İlkinden biraz daha uzun olan ikinci mülakat Perönist sendikacı Julio Troxler'le yapılmıştır. Troxler ses tonu yumuşak, kırklı yaşlarının sonuna gelmiş akıllı biridir. Perön'un iktidardan düşüşünden kısa bir süre sonra Arjantin ordusu tarafından ele geçirildiği yeri yeniden ziyaret etmekte olan Troxler bize Arjantin ordusunun üst düzey subayları tarafından kendisine yapılan işkenceleri, mucize eseri kurtulduğu kitlesel infazları anlatır. Hâlâ ordu tarafından aranan ve sürekli yer değiştirmek zorunda olan Troxler mücadelenin Arjantin'in sosyalist özgürleşmesi gerçekleşene kadar süreceğine ant içer.

Solanas ve Getino daha sonra bize yine bu filmin açık uçlu olduğunu, her birimizin devrimci praksisiyle tamamlanması gerektiğini, Arjantin'in devrimci özgür-

leşmesinin yeni bölümleri kendilerini tarihe mal ederken yeni malzemelerin de filme ekleneceğini anımsatırlar. Film yanan meşalelerin perdeyi kaplamasıyla ve ses kuşağındaki "*Violencia y Liberación*" şarkısıyla biter.

Böylesine geniş kapsamlı, böylesine kusursuz, böylesine cesur ve inancı sağlam bir filmle karşılaşan izleyici filmin estetik değerlerini –özellikle de filmin estetik ve politik değerleri ayrılmaz bir bütünlük gösterdiğinden– değerlendirme cesaretini göstermekte zorlanır. Şunu söylemek yeterlidir, eğer filmin her bir hücresi için uygun biçim arayışındaki Solanas ve Getino her ana bölümün (ve ana alt-başlıkların) kendi ayakları üzerinde durabilmesini amaçladıysa, bunda tam olarak başarılı değillerdir, çünkü filmin temel parçalarının kendi içlerinde tamamen tatmin edici olduğu şüphelidir. (Ve hatta, şu ya da bu nedenle filmin yalnızca birinci bölümünü izlediklerinde Avrupalı eleştirmenler, sahip olduğu tüm içgörülere rağmen bu kısmın parlak ancak sonuçsuz bir *tour de force*'dan [hüner gösterisi] öteye geçemeyecek kadar gösterişli olduğunu belirttiler.) Ama bu önemli bir kusur değildir, çünkü *Fırınların Saati* ayrı parçalar halinde gösterileceği düşünülerek yapılmadı. Aslında filmin en güçlü yanı tam da çok farklı üslupları ve çok farklı tipte malzemeyi bir araya getirmesidir. Yan yana getirildiğinde bu parçalar bize çağdaş Arjantin'deki durumun karmaşıklığına dair bir fikir verir. Ve bu da hem devrim yapmak hem de devrimci sinema yapmak için mükemmel bir başlangıç noktasıdır.

11. *Buz*-adam Artık Gelmiyor (O Erkekliğini Devrime Kurban Etti)

Robert Kramer'in *Buz*'u zerre kadar politik olmayan "politik bir filmdir." Zerre kadar rasyonel olmayan duygusuz bir filmdir. Hayali bir devrimin belgeselidir – ya da başka bir deyişle Weathermen mensubu insanların ne yapmakta olduğunun kurmaca bir anlatımıdır. Ancak görünüşteki nesnel, duygusuz ve belgesel benzeri tonuna rağmen *Buz* aslında devrim konusunda (belli ki Kramer'e ait) çok kişisel fantezilere ve korkulara dair bir filmdir.

Ama *Buz* aynı zamanda önümüzdeki on yılın kuşkusuz en önemli Amerikan filmlerinden biri olacak kadar öngörülü bir filmdir. (Sanıyorum *geçmiş* on yılın en önemli Amerikan filmlerinden biri demek, onu küçük bir övgüyle cezalandırmak olurdu.) *Buz*, devrim konusunda Hollywood çöplüğünden çıkan son dönem birçok örnekten ışık yılları uzaktadır. Her ne kadar *Buz*'da kör noktalar olsa da –ki bunlar derin kör noktalardır– bunlar her ne olursa olsun devrimci hareketin kendisinin – ya da en azından hareketin aktif olarak terörist etkinlikte bulunan ve kendisini devrimin "silahlı öncüleri" olarak görmekten hoşlanan bölümünün– kör noktalarıdır. (Eğer Lenin'in silahlı öncüler anlayışının her zaman olduğundan daha acil olarak yeniden düşünülmesi, eleştirilmesi ve yeni, umuyoruz ki, gerçekten özgürleştirici devrimci bir perspektif içine yerleştirilmesi gerektiğini daha önce anlamadıysak – Kramer'in niyeti bu olmasa da– *Buz* bunun farkına varmamızı sağlamalıdır.)

Birçok yönden *Buz* bu sözde "öncüler"le ve onlar için yapılmış bir filmdir. New York civarındaki kentli militan gruplardan ve eylemci öğrenciler arasından seçtiği oyuncu olmayan acemileri kullanan Kramer *Buz*'u bağımsız olarak yaptı. American Film Institute'dan kısmi bir finansal destek aldığı filmi arkadaşlarından ve *Newsreel* çevresinden insanlardan oluşan küçük bir ekiple çekti. (Ancak *Newsreel* örgütü görünüşe göre filmi reddetti ya da en azından herhangi bir resmi ilişkisi olmadığını belirtti.)

Her ne kadar sinemasal olarak *Buz*'da bol miktarda *Newsreel*-stili, "doğrudan," belgesel yaklaşım varsa da, film yine de kendinden önce gelen filmlerin eklektik düzenini taşımaktadır. *Buz*'un en çok anımsattığı film Louis Feuillade'ın 1913 tarihli efsanevi seri-gerilim filmi *Fantoma*'dır. Bu filmlerde –*Buz*'daki gibi– basit kamera teknikleri ve kentin doğal dekoru parçalı anlatıya ve fantastik komplo atmosferine dramatik bir karşıtlık gösterir. Benzer biçimde Fritz Lang'ın *Mabuse* filmleri, özellikle de ilk film olan *Kumarbaz Dr. Mabuse* [*Mabuse der Spieler-Ein Bild der Zeit – Dr.*

Mabuse King of Crime, 1922] *Buz*'un atalarındandır; *Buz*'da dışavurumcu duyarlılık yoktur, ama doğrusal olmayan bir anlatı ve uğursuz serüvenlerin fantastik ağı vardır. Ayrıca *Buz* günümüz metropollerinde hali hazırda yaşanmakta olan insanlık dışılaşmış geleceğin ürkütücü bir biçimde yansıtılması nedeniyle Godard'ın *Alphaville*'ini de anımsatır; Kramer'in kullandığı afişler, sloganlar, araya sokulan filmler ve ajit-prop tiyatro da açıkça Godard'ın son dönem militan filmlerinden ödünç alınmış unsurlardır. Son olarak *Buz*, şiddete yoğun ilgi duyan ve altta yatan sosyo-ekonomik nedenleri analiz etmeyi tamamen ihmal ederken yüzeydeki davranış görüngüsüne dayalı (aşağıda adı geçen üçünün yanı sıra Frank Capra filmlerinin de karakteristiği olan) tipik biçimde Amerikaya özgü "toplumsal eleştiri"yi sunan Amerikan sinemasına (özellikle Fuller, Walsh ve Hawks'a) olan borçlarına ihanet eder.

Buz, Fransa'da 1970 Cannes Film Festivali'nin *Eleştiri Haftası* bölümünde ve birkaç hafta sonra da (filmi ilk gördüğüm yer olan) Paris'te gösterildi ve iyi karşılandı. Şimdi film ABD'nin değişik kampuslerinde, genellikle şu ya da bu radikal örgütün desteği altında gösteriliyor ve çoğu kez ya Kramer'in kendisi tarafından ya da radikal hareketle ilişkili birisi tarafından filmden önce bir "politik giriş" konuşması yapılıyor. (Benim de katıldığım Stanford'daki gösterimde Bernardine'in kız kardeşi Jennifer Dohrn'un filmi tanıtması planlandı, ama o gösterime katılmadı.) Yerel militan gruplar *Buz*'u görmeye gidişlerinin altını özellikle çiziyor gibiler ve filmde yararlı olanlar ve olmayanlar konusunda gürültü koparıyorlar. Stanford'daki gösterime düzenli olarak "Devam et!" "Domuzlara Ölüm!" ve "Saçmalık!" bağırışları eşlik etti. Bu öyle bir tepkiydi ki, görünüşte bu tepkiyi filmde söylenenler ya da olup bitenlerden çok izleyiciler arasındaki militanların perdedeki militanlarla özdeşleşebilmesi ya da özdeşleşememesi belirliyordu. (Evet Virginia'da militanlar bile filmlere özdeşleşmek için gidiyor.)

Sözde *Amerika*'nın emperyalist savaşın en son bölümünü sürdürdüğü (bu kez Meksika'da) belirsiz bir yakın gelecekte geçen *Buz* yalnızca genç yaşta insanlardan oluşan bir devrimci yeraltı örgütünün şehir gerillası eylemleri üzerine odaklanır. Eğer *Buz*'da "belgelenmiş" bir şey varsa o da militan gençlik arasında kişiliğin donmasıdır. Ama bu donma fenomeni bile bir süreç olarak sunulmaz: sadece bir *fait accompli*'nin [tamamlanmış eylem] donmuş yüzeyini görürüz. *Buz*'da öylesine bir kişilik-dışılaşma vardır ki, filmde kimin kim olduğunu bile bilemeyiz; insanlar birbirlerine benzer (orta sınıf Amerikan yumuşaklığı), aynı biçimde konuşurlar (tonlama yoktur) ve mekanik bir yavanlıkla Başkumandanın emirlerini yerine getirirler. Dahası Kramer'in anlatıyı mozaik-benzeri bir biçimde oluşturması bizi herhangi bir

militanı takip etmekten ve filmi *onun* öyküsünü aktarmaktan alı koyar. *Buz*, başından sonuna, militanlığın bizzat kendisinin katı ve kişisel olmayan öyküsüdür.

Ve paradoksal bir biçimde Kramer hem militanlarının kişisellikten uzaklaşmaları üzerinde durur hem de bu duygusal donmanın nedenlerini ve sonuçlarını analiz etmeye yönelik her girişimi ısrarla reddeder. Sonunda insan Kramer'in militan hareket içinde belirli psikolojik sorunların varlığının farkında olduğunu bilmemizi istediği duygusuna kapılır; ama Kramer'e kalırsa, bireylerin kişisel sorunları yalnızca onların devrimci işlevlerini engellerse önem taşır. Bu bakış açısına göre, duygular burjuva toplumu ve onun bireycilik miti tarafından aşırı derecede şişirilmiştir. Buraya kadar bana her şey yolunda gibi görünüyor. Ancak bunu uç noktasına taşıyınca –ve *Buz* en azından örtük olarak bu uçlaştırmayı yapar– bu argüman kişiyi, sözde bütün "insani duygularımızın gerçekte yoz bir toplumsal düzenin tamamen değilse de büyük ölçüde yoz davranış örüntüleri olduğu noktasına getirir. Ve böylelikle bunlar yalnızca feda edilebilir değil, eğer daha aydınlanmış bir toplum oluşturacaksak, yok edilmesi gereken engellerdir.

Ancak *Buz*'da duygusal yanın yitirilmesi (bu kayba eşlik eden psikolojik hasar bir yana), rasyonellik adına bir kazanımla –ya da hatta bizzat kişiye ait bir kazanımla– telafi edilmez. Kramer pragmatik olanlar dışında hiçbir rasyonel, analitik kaygıya en ufak bir ilgi göstermez. Taktik sorular bile, bu işi kim üstlenecek, şu işi kim üstlenecek gibi pragmatik soruların dışındakileri budayan güdük bir tarzda işlenir. Ve burada bile filmde kimin neyi yaptığının önemli olmadığı vurgulanmıştır. Duygular yok olduğunda ve bireysel farklılıklar silikleştiğinde bundan böyle doğru iş için doğru adamı bulmak gerekmez; herkes birbirine benzediğinde, herkes eşit olarak değerlendirilir – en azından dışarı çıkıp adam öldürmek için.

Buz'da tamamen eksik olan, bir Mao'nun, bir Ho Chi Minh ya da bir Fidel'in sabırlı, gerçekçi erdemidir. Onlar –ister ekonomide ister askeri strateji ve taktiklerde ister sanatta ister kültürde isterse de herhangi başka bir alanda– yalnızca her türlü politik karar alma fikrine etki etmekten öte, bir fikre varmanın her türlü *yöntemine* etki eden politik kaygıyı kitlelere anlatırken çok acı çekmiştir (ve aynı zamanda büyük bir haz almışlardır). *Buz*'da Kramer kitlelerin bilincinin artmasına sahte bir destek verir – filmin başındaki afişler aslında terörist etkinliğin devleti daha büyük ve aşırı baskı uygulamaya kışkırtmayı hedeflediğini gösterir; oysa şimdi terörist etkinliğin amacının tüm insanları devlete karşı silahlı mücadelenin gerekli olduğuna ikna etmek olduğu iddia edilir. Ancak filmin bütününde olduğu gibi bu argümanda da dolaylı yoldan, halkın bilinciyle ilişki kurmanın yolu olarak rasyonel ik-

nadan çok *gözdağı vermenin* tercih edilişi vardır. Ve militanlar bir gökdeleni (kitlelerin yuvası mı?) işgal ettiklerinde ve Kramer militanların burada yaşayanlarla politik bir filmi tartışmalarını gösterdiğinde, bu potansiyel olarak eğitici manevra aslında yalnızca burada yaşayanlara gözdağı verme gösterisidir. Telaş içinde toplanmış bina sakinlerine hitap eden bir militan şöyle der: "Bugün bu binaya el koyuyoruz ve ne zaman istersek yeniden el koymak için geri geleceğiz. SECPO [Security Police – Güvenlik Polisi] sizlerin korkmanızı sağlayacak kadar güçlü ve her yerde değildir."

Kısacası konu insanları sindirecek gözdağı taktikleri olduğunda, militanlar ve polis aynı dili konuşur. Ve nihayetinde, Kramer için gökdelen sekansı –filmdeki birçok sekans gibi– izleyiciyi devrimin en tartışmalı yanıyla –şiddetin etkisinin gerçekten yayılmasıyla– ilgilenmeye zorlamak için aslında yalnızca başka bir bahanedir.

Gökdelen işgalinde tam olarak bilmediğimiz yanlış giden bir şeyler vardır. Militanlar ellerinde silahlarıyla alelacele tüyerler. Kim olduklarını bilmediğimiz birileri onlara ateş etmeye başlar. Militanlar da ateş eder. Bazıları ölür, bazıları yaralanır. Militanların geri kalanı da kaçmayı ve yaralılarını da birlikte götürmeyi başarır. Bir gün daha savaşmak için yaşayacaklardır. Bu, uğruna yaşayacakları *tek şeydir* – ve uğruna yaşamak *istedikleri* tek şeydir. Belki bize bunun neden olduğunu anlatabilirler. Zaten Amerika'da devrim için çok sayıda neden vardır. Ama Kramer açıklamalarla ilgilenmez.

Buz'da yalnızca terörist güç ele alındığı için değil, aynı zamanda film izleyiciyi terörist gücü teröristlerin dili aracılığıyla ele almaya zorlandığı için güç anlayışı filmin odak noktasıdır. Kramer film yapmayı "insanlara ulaşmanın, onların nerede olduklarını kabul ederek değil, nerede olduklarını göstererek insanları ikna etmenin ve daha sonra da varsayımlarını, önyargılarını, yanlış algılamalarını ortaya çıkarıp, bunlarla uğraşmaya zorlamanın bir yolu" olarak gördüğünü belirtmiştir.[32] Ve Kramer izleyiciyi kendi "gerçekliği"ni görmeye zorlamanın yolunun "izleyicinin yüzünde el bombaları gibi patlayan ya da iyi konserve açacakları gibi akılları açan," kısacası "izleyiciyi ya tarafına çeken ya da tarafsızlaştıran, tehdit eden filmler yapmak" olduğuna inanır.

Ancak çoğu insanın *Buz*'u izleyerek devrimci terör lehine taraf olması mümkün değildir. Bu filmi yaparken Kramer'in hedefinin izleyiciyi tarafına çekmekten çok

[32] "Newsreel"den alıntı, *Film Quarterly*, c. XXI, no. 2 (Kış, 1968-69), s. 46-47.

onu tarafsızlaştırmak –ya da daha kesin konuşmak gerekirse *cinsiyetsizleştirmek*– olduğunu varsaymak daha doğrudur. Böylece Kramer işi militanlardan birinin –ki bu militanı kendisi canlandırmaktadır– genital organına uygulanan tüyler ürpertici bir işkence sekansında perdede kendisini cinsiyetsizleştirme noktasına kadar vardırır.

Şiddet sahneleri arasında bu özellikle korkunçtur. *Buz*'u bir kanıt olarak kabul edersek, iğdiş edilme hayal edilebilecek izlenmesi en zor şiddet eylemlerinden biridir. Ve Kramer bunu o kadar aniden bize sunar ki, kimin kime ne yaptığını bile bilmeyiz. (İğdiş edilme konusunda bile *Buz* tüm soğukluğuyla kişisel duygulardan uzak kalır.) Bütün gördüğümüz dar bir sokak arasına itilen biri, itişip kakışan adamlar, bir yumrukla yere serilen biri, çözülen bir pantolon ve fermuarın içine sokulan kanca biçiminde bir cerrahi alet ve bir belin ani kasılmasıyla gelen yarı bilinçli bir acıyla atılan çığlıktır.

İşkencenin polis tarafından mı, kanunu kendi ellerine almış sağcı bir grup tarafından mı yapıldığı, yoksa bunun muhaliflerin bir komplosu mu olduğu asla açıklığa kavuşmaz. Yalnızca şiddetin acımasız gerçekliği, bunun korkunç deneyimlenişi söz konusudur ve şöyle ya da böyle artık bir erkek olarak işlev göremeseniz bile, bir devrimci olarak işlev görmeyi sürdürmeniz gerekmektedir.

Ancak *Buz* konusunda asıl dehşete düşürücü olan Kramer'in şiddetin –hem fiziksel hem de psikolojik– en yıkıcı ve insanlık dışı biçimlerini bulma arayışı ve bu biçimler iyi devrimciler olma yolunda gerekli (ve yeterli) unsurlarmış gibi görünene kadar bunlar üzerine çalışmayı sürdürmesidir. Kramer'e göre artık bir erkek olarak işlev görememeye rağmen değil, tam da bu nedenle iyi bir devrimci olarak işlev görebilirsiniz. *Buz*'un ürpertici soğukluktaki mesajı, devrim için her şeyinizden –hatta erkekliğinizden [hayalarınızdan] bile– vazgeçmeniz gerektiğidir.

Ancak militanların erkekliklerini kaybetmelerinin onlar için büyük bir kayıp olmadığı, çünkü –birkaç donuk "seks" sahnesinde görüldüğü gibi– sevişmenin hazzına varmak için duygusal olarak fazlasıyla kısıtlanmış oldukları iddia edilebilir – ve belki de Kramer'in hareket noktalarından biri de budur. Ya da arada bir kendilerini bırakmayı başarsalar bile bundan haz almalarını sağlayacak duygulara sahip değillerdir. (Genç bir militan –iğdiş edilmiş olan değil– iri göğüslü yatak arkadaşıyla sevişemez, çünkü kadına söylediği gibi aklı sürekli olarak ele geçirildiğinde kendisini bekleyen farklı cinsel işkence biçimlerindedir.)

Buz'un kadın militanlarına gelince, kendi cinsel ihtiyaçlarını gidermelerine yetecek kadar takıntısız görünürlerken, onlar için de cinselliğin örneğin bir kişisel hijyen meselesinden –zor bir devrim gününde bir anlık rahatlamadan– daha öte bir an-

lamı olduğuna dair bir belirti yoktur. İster yatakta ister savaşta olsun filmdeki bu insanlar birey gibi değil de daha çok çark dişlisi –devrim tekerinin değiştirilebilir parçaları– ya da Brecht'in *Önlem*'de [*Die Massnahme – The Measures Taken*, 1930] belirttiği gibi devrimin üzerine talimatlarını yazdığı "boş sayfalar" gibidirler.

En azından yüzeysel olarak *Buz* ile Brecht'in *Önlem*'i arasında bazı ilginç paralellikler vardır. İkisi de devrim öncesi ajitasyonla ve militan hücrenin rolüyle ilgilenir. İkisi de (farklı düzeylerde ve belki de farklı tutumlarla olsa da) kolektif içindeki bireyin zorunlu boyun eğişini ele alır. Brecht'in 1930 tarihli *Lehrstück*'ünde anonimliği öven "Yasadışı Çalışmaya Övgü" adlı bir şarkı vardır ve Brecht'in militanları maske takarak kimliklerini ortadan kaldırdıkları bir ritüel yaşarlar.

Ancak *Buz*'da Kramer maske kullanmaya ihtiyaç duymaz, çünkü onun militanlarının ortadan kaldırılacak gerçek birer kimliği yoktur. Yine Kramer'in militanları –Brecht'in militanlarından farklı olarak– kendilerine benzemeyen herhangi biriyle ilgilenmek zorunda değildir, o halde maskelere ne gerek vardır? (Bahsi kazanmasının yanı sıra iktidar politikaları oyununda da militanları yenen kurnaz sibernetikçi bir yana, *Buz*'daki tek istisna biraz çatlak bir kitap satıcısıdır. Bu satıcı, olası devrimcilerle zaman geçirse de, aslında devrimci kültür içinde henüz tamamen asimile olmamış yaşlı bir beat kuşağı kalıntısıdır. Yeri gelmişken bu kişi filmde birey olarak varolan neredeyse tek karakterdir ve militanların onunla ilgilenme yönteminin ya ona eziyet etme ya da onu görmezden gelme olması önemlidir.)

Kramer ile Brecht'in devrim öncesi ajitasyon anlayışlarının çok farklı olduğunu anlamak önemlidir. *Önlem*'de bu tekrar tekrar ve keskin bir biçimde ortaya konur: Marksist militanlar silahlarla ve tanklarla, hatta trenlerle ve saban demirleriyle zamansız ve olur olmaz yaygara koparark verimli bir şekilde devrimin tohumlarını ekmez, aksine bu tohumlar kitlelere politik bilinç götürerek atılır. "Cahile içinde bulunduğu durumla ilgili yön vermek; baskı altındakilere sınıf bilinci ve sınıf bilincine sahip olanlara devrim deneyimi kazandırmak." Bu Brecht'in ajitatörlerinin yürüttükleri programdır. *Buz*'da ise Kramer açık bir biçimde yalnızca sonuncu hedefle ilgilenir ve burada da bir bütün olarak devrimin yaşanmasıyla değil, yalnızca şiddetin yaşanmasıyla ilgileniyor gibi görünür.

Ancak Brecht'in ve Kramer'in devrim öncesi militanlığı ele alışları arasındaki en önemli ayrım Brecht'in birey ile kolektif, kendiliğindenlik ile örgütlü hareket, aşırı hassaslığa varan duygusallık ile insanlık dışılığa varan rasyonalite arasında *diyalektik* bir gerilim olarak gördüğü şeyi Kramer'in hiç de diyalektik olarak görmemesidir. Kramer yalnızca bireysel, kendiliğinden ve duygusal olanı bütünüyle kesip ata-

rak diyalektiğin tek bir yanıyla yetinir. Dahası Kramer için kolektif hareket ve örgütlenme ilkesi rasyonaliteyle bağlantılı olarak bile görülmez, bunlar yalnızca şiddetin araçlarıdır. "Bütün ihtiyacın bombalamak, ateş etmek ve yakmaktır, bebek!" Ve eğer eylem içinde erkekliğin elden giderse [hayaların kesilip atılırsa], ahh *tant pis* [ne kadar yazık!], ama böylece dikkatini dağıtan bütün cinsel ihtiyaçlardan kurtulur, daha iyi bir devrimci olabilirsin!

Görünen o ki, Kramer'in şiddete olan ilgisinde çok güçlü saplantı imaları vardır. Özellikle devrimci şiddet pratiği ile iğdiş edilme arasında kurduğu ilişki, teröristin yaşam tarzı içindeki derin psikoseksüel gerilimleri ortaya koyar. Ve Kramer'in iğdiş edilen militan rolünü kendisinin oynaması daha da açıklayıcıdır.

Kramer bu rolü kendisinin oynamasının sadece devrimcinin devrim için her şeyden vazgeçmeye hazır olması gerektiğini belirtmenin en iyi yolu olarak göründüğünü öne sürebilirdi. İğdiş edilme sahnesi –kurbanının sonrasında bir devrimci olarak hayatını sürdürebilmesiyle birleşerek– ancak böylece "Yaşamını unut: halka hizmet et," sloganının sinemasal ifadesi olarak işlev görebilirdi. Kesinlikle bu film bir bütün olarak bizleri, bir teröristin kaderinin zorlu ve benliği yok edici yanlarına rağmen onun yaşamayı ve devrimi ilerletmeyi başarabileceğine ikna etmeyi hedeflemiş görünür. Oysa Kramer'in farkedemediği nokta, militanların kişiliğinin donmasının, etkileyici olmalarının engellenmesinin ve psikoseksüel gerilimlerinin, militan etkinliğin yalnızca zorunlu, ama üstesinden gelinebilir sonuçları değil, bu etkinliğin en azından kısmen içsel nedenleri olabileceği olasılığıdır.

Psikanalist Herbert Hendin yakın dönemde Columbia ve Barnard Üniversitelerinden militan öğrencilerle psikanalitik mülakat tekniklerini (serbest çağrışım, düşler ve fanteziler) kullanarak görüşmeler yaptı. Böylece genç, orta sınıftan gelen militanlar arasındaki duygusal yoksunluğun psikolojik dinamiklerini araştırdı. Hendin bu militanların birbirlerinden ve özellikle de ebeveynlerinden duygusal olarak kopmalarının, "genellikle öğrenciler için yüzleşmesi çok zor olan bir acıyı gizlediğini" öne sürdü. "Hassas bir biçimde toplumdaki aksaklıkları hissedip görebilmeleri, çoğunlukla ailelerinin onlar üzerindeki yıkıcı etkilerini görmeye ve bilmeye isteksizlikleriyle çarpıcı bir karşıtlık içindedir."[33] Birçok vakayı inceleyen Hendin mülakat yaptığı militanların yaşamlarının erken evrelerinde ebeveynlerinden sevgisizlik gördüklerini ya da aralarında tamamen duygusal kopukluk yaşadıklarını belirttiklerini gördü.

---

[33] Bkz. "A Psychoanalyst Looks at Student Revolutionaries [Bir Psikanalist Devrimci Öğrenciler Üzerine Çalışıyor]," *The New York Times Magazine* (17 Ocak 1971).

Militanların artık diğer insanlarla sürekli ve derin bir duygusal ilişkiye giremediklerini ya da bunun mümkün olmadığını hissetmeleri önemlidir; ancak bu olgu her zaman bir biçimde rasyonalize edilir, bunu zayıflıklarını bir güç –ya burjuva bireyciliğinin reddi ya da paradoksal olarak, kendine yetme– biçiminde göstererek ya da duygusal olarak terk edilmiş olmaları nedeniyle hissettikleri düşmanlığı ve içe dönük hıncı dış dünyaya yansıtarak yaparlar. Genç bir militan bunu "eğer duygularını gösterirsen, kendini ele verirsin" şeklinde ifade eder.

Hendin'in derinlikli mülakatlarında keşfettikleriyle insanın *Buz*'un donmuş yüzeyinin altında hissettikleri arasında var olan paralellikler gerçekten çok çarpıcıdır. Her iki durumda da –"baskıcı durum" anlayışında aynılaştırılmış ya da kısıtlanmış olan– ötekilerin dünyasından tehdit edici, iğdiş edici canavar –*Buz*'daki bir militanın sözleriyle, "bizi cinsel olarak mahvetmek ve bütün enerjimizi emmek isteyen" bir vampir– olarak korkulur. Her iki durumda da yalnızca duygusal donmuşluğun pürüzsüz yüzeyini görme –ve bu yüzeyi de politik olarak olumlu bulma– yönünde güçlü bir ihtiyaç var gibi görünür. Oysa buzdağının geriye kalan onda dokuzluk bölümü görülmek istenmez.

Hendin, örneğin radikal öğrencilerin düşlerini ve çocukluk anılarını politik terimlerle anlatmaktan hoşlandıkları, böylece herhangi bir kişisel duygusal içeriği rasyonalize edip yerine az çok politik bir yorumu geçirdiklerini belirtir. Bu nedenle genç bir militanın rüyasında terörist eylem alanından kaçarken dikenli tellere takılmasını, kötü bir biçimde yaralanmasını, kan kaybetmesini, yakalanmasını ve cezaevine konmasını görmesi, onun kendi şiddet eylemleri konusunda yaşadığı belirsizlikleri ya da korkularını kabul etmesini sağlamadı; aksine onun toplumun radikal hareketi durdurmasının tek yolunun daha fazla yaygın baskı uygulamak olduğu iddiasına sarılmasına neden oldu. Bu sonuncusu gayet doğru olabilir, ama yine de bireyin kendi bastırılmış gerilimleriyle uzlaşmasına yardımcı olmaz.[*] Benzer biçimde Kramer'in vakasında da bana öyle geliyor ki o her ne kadar iğdiş edilme için politik bir rasyonalizasyon sunuyor olsa da; iğdiş edilmeyi devrim hakkındaki düşüncelerini ve fantezilerini formüle ederken kullanması bile, bir devrimin nasıl olabileceği konusunda uzun boylu konuşarak çözülmesi mümkün olmayan psikolojik gerilimlere işaret eder.

---

[*] Yukandaki vakada Hendin (vakanın başka malzemelerinden de yararlanarak) düşünde cezaevine konduğunu gören gencin aslında farkında olmayarak yıkıcı ve kendini-yok-edici potansiyel taşıyan eylemleri sürdürmesine müdahale edecek ve bunu engelleyecek bir tür otorite istediği sonucuna vardı.

Kabul edilmelidir ki militanın yaşam tarzı belki de başka yerde bulamayacağı belirli psikolojik avantajlar sunar. Hendin'in de gözlemlediği gibi, militanların bir şiddet eylemi otoritelerden şiddetli bir tepki gördüğünde, en azından militanlar bir kerecik de olsa bireyler olarak hak ettikleri tepkiyi gördüklerini hissedebilirler. Bu şiddete dayalı karşılaşmadan alınan haz –başka türlü mekanik ve duygusuz olacak varoluş için– özellikle de şiddet yüklü davranışı ödüllendiren ve bireyin kendisini kanıtlaması için şiddet göstermesinin tek yol olduğu baskıcı "devrimci kültürde" hızla tiryakilik haline gelebilir. Kısacası Hendin'in belirttiği gibi, "birçok militan, devrimci kültürde gerçek ailelerinin hiç anlamamış olduğu duygusal ihtiyaçlarını anlayan bir 'aile' bulmuştur."

Benzer biçimde militanların şiddet uygulamaya hazır oluşlarında en azından kısmen, çocukluklarında reddedilme ya da duygusal olarak terk edilmeleri üzerine dışa vuramadıkları kızgınlığın ve düşmanlığın izleri sürülebilir. Örneğin *Buz*'da Kramer, konumuzu böyle korkunç bir açıklıkla çağrıştırmasa aslında çok komik olabilecek bir baba-oğul yüzleşmesini rastgele bir biçimde sergiler. Toy, ergenlikten yeni çıkmış (Yahudi) bir genç, ciddi biçimde yaralanmış kadın yoldaşını evde saklama konusunda fena halde öfkelenmiş "liberal" anne babasıyla tartışır. Anne baba güya "kızın iyiliği için" kızın evden uzaklaştırılmasını ister. Ancak oğlan kızın evde kalmasında ısrar eder. Sekans oğlanın babasına saldırarak "dediğimi yapacaksınız, yoksa sizi öldürürüm" diye bağırmasıyla biter.

Her zaman olduğu gibi Kramer sekansı burada keser ve film –asla Oidipal çatışmaya geri dönmemek üzere ve bir bütün olarak devrimci tablonun genel taslağına dair hiçbir fikir vermeyerek– devrimci mozaiğin diğer parçalarına geçer. Devrimci hareketteki psikolojik sorunlara gelince, Kramer'in hangi konumu üstlendiğini söylemek zordur. Nihayetinde Kramer sanki militan hareketin sert ve sivri dilli övgüsünü yapmakla başlamış, daha sonra da kendisini sürekli olarak hareketi şüpheye düşüren Freudyen yorumlara gebe sahnelerle kendini ele verir halde bulmuş, sonunda da "Freud'un canı cehenneme, devrim bütün bu engellere rağmen ya da belki de bunlar *sayesinde* başarılı olacaktır," kararına varmış gibidir.

Kramer'i en fazla büyüleyen de bu son konum gibidir. Baba-oğul yüzleşmesinde –filmin bütününde olduğu gibi– insan, ağırlıklı olarak bireyin psikolojik engellerinin onları şiddete yönelttiği izlenimine kapılır. Ve Kramer neredeyse gururlu bir tavırla bu olguyu kabul eder ve "Ne olmuş yani. Ne kadar çabuk şiddetin özüne varırsak, o kadar çabuk devrim yaparız" der gibidir.

Ancak bu tutum devrimci bir strateji olarak devrim davasına zararlı –hatta belki

de *intihar* niteliğinde– olan ciddi tutarsızlıklarla doludur. Burası bu sorunu ayrıntılı olarak analiz etmenin yeri değilse de,[34] bir sonuca ulaşmak adına, Kramer'in *Buz*'unu terör bağlamı içine yerleştirmeye yarayacak belirli gözlemler sunulabilir. Birincisi çok önemli olan zamanlama sorununda Kramer özellikle sorumsuzca davranmıştır. Filmini günümüz için fazlasıyla şeffaf bir tülün ardında, belirsiz bir gelecekte konumlandırır, ama böyle yaparak zaten burada olduğuna bizi inanmaya davet ettiği bir geleceğin düş benzeri yansımalarına kendini kaptırır. (Birçok yönden *Buz* büyük ölçüde bir arzu-giderme biçimi –imkânsızı, onu düşleme yoluyla gerçekleştirme yönünde sinsi bir hamle]– olarak işlev görür.) Ve durumu yanlış değerlendirme ve erken davranma gibi hareketlerin büyük tehlikelere yol açabildiği devrimci terörde Kramer'in kafa karıştırıcılığı felaket getirebilir. (Marcuse bize yakın zamanda, tarihsel olarak terörizmin, iktidarın ele geçirilmesinden *sonra* düşman-temizleme operasyonu olarak kullanılmadığı sürece hiçbir zaman başarılı olmadığını hatırlattı.)

İkincisi, *Buz*'un kendisi –terörizm gibi– yaptıkları konusunda olduğu kadar yapmadıklarında da yanılır. *Buz*'un ihmal ettikleri özellikle açıktır. Çünkü Amerika'daki devrimci hareket anlamlı bir değişime yol açacak bir şeye ihtiyaç duyuyorsa, bu yalnızca ve yalnızca Amerikan kapitalizminin ekonomik temellerinin ve ideolojik üstyapısının ayrıntılı bir Marksist analizidir. (Huey Newton, Oakland Lisesi öğrencilerine molotof kokteylinin nasıl hazırlandığı konusunda değil, Marksizm üzerine konferans verdi, öğrencilerin pratik olduğu kadar teorik olarak da kendilerini silahlandırmaları gerektiğini anlamalarını sağladı.)

Sonuncusu ve en önemlisi, *Buz* neredeyse kendine rağmen devrimci özgürlük davasının içerden ihanete uğrayabileceğini, yok olmasını istediğimiz militer toplumun nefret edilen yapılarının ayna aksi olan paramiliter yapılarca sırtından vurulabileceğini anlatır. Ve devrimin gerçekten *özgürleştirici* niteliklerinin yitirilmesi devrimin yitirilmesine varır.

Kaçamak anlatımlarıyla –ve açık bir tavır almayıp bu ihaneti tüm çıplaklığıyla ortaya koymayarak– Kramer böylesi bir ihanete suç ortaklığı yapar, sonuç olarak devrimci arzularına rağmen *Buz* aslında politik bir filmden çok bir bilimkurgu korku filmidir. Ama *Buz*'u izleyin, eleştirin ve eylemlerinizle hatalı olduğunu kanıtlayın.

---

[34] Bkz. Charles Derber, "Terrorism and the Movement [Terorizm ve Hareket]," *Monthly Review* (Şubat 1971).

12. Rossellini'nin Materyalist *Mise-en-Scène*'i: *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi*

İnsan toplumunun bütün tarihi,
dün ve bugün,
yalnızca ve yalnızca
sınıf mücadelesinin tarihi olmuştur.

Karl MARX

Tarihsel materyalizmin temeli,
somut durumun somut tahlilidir.

V. I. LENIN

Marx iktisadi etkenlerin,
üretimin toplumsal güçlerinin
ve bilimin uygulamalarının
tarihsel değişimdeki öncelikli
etkenler olduğunda ısrar etti. Onun
gerçekçi tarih anlayışı,
Marksizmin diğer yönlerinin tahrik ettiği
parti hırslarından uzak olan akademik çevrelerde
kabul görmektedir.

V. Gordon CHILDE

Son alıntı (Childe'ın *Kendini Yaratan İnsan* ya da *İnsanın Çağlar Boyunca Gelişimi*'nden [*Man Makes Himself*] yapılmış) bana Rossellini'nin son dönemde tarihe yönelik keşiflerinde geliştirdiğine çok benzer bir konumu tanımlıyor gibi görünüyor. *Demir Çağı* [*L'età del ferro – The Iron Age*, 1964], *Sokrates* [*Socrate – Socrates*, 1970], *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi* ve *Hayatta Kalma Mücadelesi* [*La lotta dell'uomo per la sua soppravenza – Man's Struggle for Survival*, 1970], tıpkı tarihçi Childe'ın yazıları gibi, iktisadi koşullara, toplumun iktisadi işlevlere göre örgütlenmesine ve toplumsal değişimde teknolojinin önemine (ki bunların hepsi, Childe'ın belirttiği gibi, Marx'ın tarih analizi için köşe taşlarıdır) odaklanan makul, aklıselim bir materyalist yaklaşımın kanıtlarıdır. Ancak Rossellini, ne Marx ne de Lenin'dir ve her ne kadar *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi*'nin "somut durumun somut tahlilini" yapan ve sınıf mücadelesini tarihin motoru olarak sinema perdesine getiren mükemmel bir örnek olduğunu öne sürsem de, yine de Rossellini'nin açık tavrının bütün bu etiketleri ve kendi tarih analizinden "politik" sonuçlar çıkarmayı reddetmek olduğunun farkındayım. Bununla birlikte bu açık tavır –ve özellikle de Rossellini'nin inandırıcı olma-

yan ve şüpheli "saf araştırma" anlayışına sığınma eğilimi– bana bunun muhtemelen kurnazca bir yaklaşım olduğunu düşündürür. Rossellini her türlü politik niyeti reddederek "tarihi demistifiye etme" ve "basit olgulara ulaşma" ihtiyacından bahseder;[35] ancak aslında tarihi demistifiye etme girişiminin politik doğasını bilmemesi mümkün değildir.

Rossellini'nin *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi* filmi XIV. Louis üzerine bir film değildir. Daha çok Fransızca orijinal adının [*La Prise de Pouvoir par Louis XIV – The Rise to Power of Louis XIV*] belirttiği gibi, XIV. Louis'nin *iktidarı ele geçirmesini* inceleyen bir filmdir. O halde filmin temel odağında Louis'nin kendisi değil, Louis'nin anladığı ve manipüle ettiği biçimde iktidar mekanizmaları yer alır.

Çok farklı tipte soruların sorulabileceği bu tarih araştırmasının odağında olması nedeniyle bu ayrımın hayati bir öneme sahip olduğunu düşünüyorum. Rossellini'nin, filmlerinin her birinin özgül bir soruyu yanıtlama girişimi olduğunu açıklamıştır ve *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi*'nin temelindeki sorunun "Louis nasıl biriydi?" değil "XIV. Louis'nin sarayında insanlar neden böyle giyiniyordu?" olduğunu kabul eder. İlginç –ve filmin net bir biçimde yanıtladığı– bir sorudur bu. Ama belki de akıl doğru yanıtlar vermekten çok doğru soruları –başka soruları doğurarak araştırmaya yeni ve verimli yollar açan sorular– sormaktadır. Örneğin *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi*'nde Rossellini'nin giyim tarzları konusundaki sorusu onun için bir çıkış noktası işlevi görebilir, ama bir bütün olarak film hiçbir biçimde "giyim tarzlarının baştan sona politik bir strateji olarak XIV. Louis tarafından oluşturulup beslendiği" yanıtının canlandırılmasıyla sınırlı kalmaz. Tam tersine belki de filmin en önemli özelliği, Rossellini'nin çıkış noktası olan soruya yanıtını onyedinci yüzyıl Fransasının sosyo-ekonomik durumunun açık bir materyalist incelemesinin daha geniş bağlamı içinden vermesi ve tüm bir dönemi örtük olarak tarihin kendi *işleyişinin* nihai bağlamı içine yerleştirmesidir.

Bunu başarmak için Rossellini, Hollywood tarihsel epiklerinin melodramatik yapılarından ve kaba bir biçimde psikolojikleştirici yorumlarından kararlı bir biçimde kaçınır. Eisenstein'ın tarihsel olayların şiirsel bir aşırılıkla duygusallaştırılmış yeniden inşalarını da reddeder. Kameranın ufak hareketlerine dayanan basit kamera düzenlemelerinden yararlanan, uzun çekimleri ve zoom objektifi tedbirli, ama çok etkili bir biçimde kullanan Rossellini kendi tarihsel malzemesiyle arasında ihtiyatlı ve zekice bir uzaklık yaratır; böylece bize ait olmayan bir tarihsel dönemin *yabancılığını* bir kereliğine de olsa yaşamamıza olanak sağlar. Ancak bu yabancılık eg-

[35] Bkz. "Interview with Rossellini," *Film Culture*, no. 52 (İlkbahar 1971).

zotizmle, özellikle de Cecil B. DeMille tarzı egzotizmle karıştırılmamalıdır. DeMille'nın egzotizminde (çoğunlukla Hollywood'un plastik anlayışıyla) standartlaştırılmış "yerel renkler," kartpostal tarzında görüntüler içinde utanmadan istismar edilir ve her tarihi ifade, Oscar düşüyle yaşayan kof 'aktör'ler tarafından abartılı bir salınmayla aktarılır.

Rossellini bu filmde profesyonel olmayan oyunculara (XIV. Louis'yi oynayan kişi aslında Fransız bir posta görevlisi olan Jean-Marie Patte'dir) güvenmekle akıllıca davranır. Rossellini aşırı duygusallığa yer vermez, tarihsel filmlerin büyük çoğunluğunda bulunan duygusal yoğunluğu yüksek sahnelerden kaçınır ve bunun yerine bizim tarihin gündelik, sıradan işlerine tanık olmamıza olanak sağlar. Hatta Louis'nin *iktidara gelişinin* en heyecanlı anlarını –Fouquet'nin tutuklanışı gibi– dramatize ederken bile izleyicinin, Jean-Marie Patte'nin oyununda, merak uyandıran XIV. Louis olma –ya da onu oynama– konusunda inatçı bir kararlılık ve samimi bir çaba gösteren bir oyunculuğu sezinlemesine sebep olur. Dahası filmde senaryo yazarı olarak geçen tarihçi Philippe Erlanger'le yakın işbirliği yapan Rossellini, benim deyimimle *materyalist mise-en-scène*'i geliştirir. Burada *şeyler* –onyedinci yüzyıl Fransasındaki maddi nesneler– yalnızca dram için sahne donanımı ya da arkaplan olarak yer almaz, aynı zamanda, tarihte olduklarından farklı olmayarak, insan figürleriyle eşit değere sahiptir.

Bir sanat yapıtı nadiren, belki de ilk kez, böylesine sağlam bir biçimde köklerini *şeylerde* bulmaktadır ve nadiren, belki de ilk kez, bir sanatçı tarihin oluşumunda *şeylerin* rolünü böylesine canlı ve böylesine derin bir biçimde araştırmıştır. Bu filme kendinden önce üretilmiş en yakın yapıtın, tarihin dinamiklerinin kararlı bir biçimde materyalist bakış açısından incelendiği bir oyun olan Bertolt Brecht'in *Galileo*'su olması önemlidir.

Rossellini'nin bu filmde ayrıntıları ortaya çıkarma başarısı mükemmeldir. Ancak ayrıntılar yalnızca filmin ana dinamiklerine eklenen süsler değildir; aksine tam da bu ayrıntılar –kardinalin yatak ısıtıcısı, kan dökmeler, kralın sabah tuvaleti, saray eğlenceleri, kralın akşam yemeğinin hazırlanması, servisi ve kuşkusuz en önemlisi kralın giyinme fasılları– sayesinde insanın toplumsal varlığının şeylerle yakından ilişkili olduğunu ve güçlü bir biçimde bunlarla ilişkisi tarafından belirlendiğini anlamaya başlarız.

Ancak Rossellini insanın şeylere duyduğu ilgiyle başlayıp *görünüşler* dünyası içinde –diğer insanlarla ilişkileriyle– dolambaçlı bir şekilde devam eden yolculuğunu da inceler. XIV. Louis "insan şeylerin gerçekteki hallerinden (*la nature profonde*

des choses [şeylerin derin doğası]) çok görünüşlere göre hüküm verir" der. Bir anlamda bu çok doğrudur. Film kesinlikle XIV. Louis'nin saltanatını karakterize eden görünüşlerin ustaca manipüle edilişini belgeler. Bununla birlikte Louis'nin kendi çevresinde ustaca ördüğü görünüşler ağı hiçbir biçimde "şeylerin gerçekteki halleriyle" ilişkisiz değildir. Tam tersine bu, insanların dikkatini varolan maddi gerçeklikten başka yöne çekerken, "şeylerin gerçekteki halleri"ni *değiştirmeye* yönelik genel stratejinin bir parçasıdır.

Şeylerden görünüşlere doğru bu dolambaçlı yolculuk boyunca tek tek insanlar ve hatta bütün sınıflar şeylerin gerçek dünyasıyla temaslarını yitirdikleri görünüşler âleminde yolunu kaybetmiş halde dolanır dururlar. Ancak bu yargıya varmak için çok aceleci davrandık: o yüzden filmin başladığı yerden başlayalım.

Zarif bir şatonun gölgesinde sıradan insanlar sabah çalışmasına kısa bir süre ara verirler. Kralın hizmetinde yüksek ücretli işlerde çalışan akrabalarından haber alırlar. Kuzenlerinden biri kralın şarabını almak için Bordeaux'ya gitmiştir. Haber Gallilere özgü kıskanma ve alayla karışık kahkahalarla karşılanır. "Kral şarapsız yapamaz ha! Bu yüzden kuzenimiz kralın bir numaralı şarap tadıcısıdır; ne hayat ama!"

"Kral, kral" diye bağırır bir diğeri, "sonuçta o da diğerleri gibi bir efendidir. İngiltere'de kralın başını kestiler, ne depremler oldu ne de güneş tutulmaları..."

"Yakınmayın" diye araya girer bir diğeri, "krallar olmasaydı, saraylar olmazdı ve saraylar olmasaydı bizim için iş olmazdı."

"Tamam" diye lafa karışır bir başkası, "haydi çalışmaya dönelim."

Bu nokta üzerinde durmaya değer: *film sıradan insanlarla başlar*. Ancak bu olay örgüsü nedeniyle değildir. Evet Kardinal Mazarin'in hastalığı ve Vincennes'deki sarayda kalışının uzaması hakkında –çalışanların o anda geçmekte olan at sırtındaki doktorlar üzerine konuştukları sırada– belirli bir bilgi verilir. Ve bu bilgi birinci sekans ile doktorların Vincennes'e varışını gösteren ikinci sekans arasında bir geçiş işlevi görür. Ancak Kardinal Mazarin'in hasta olduğu bilgisi film ikinci sekanstan başlasaydı da aktarılabilirdi; bu haber ilk sekansın asıl işlevi yanında açıkça küçük bir ayrıntıdır. Açılış sekansı Fransız monarşisinin sosyo-ekonomik sistemi içinde sıradan kitleleri bir arada tutan ekonomik temelleri ve ideolojik izleri inceler.

Bu nedensiz gibi görünen başlangıçta, aristokrasinin kendi kurallarını temellendirdiği ideolojinin asli unsurları bile görülebilir: İlahi Hak (ki tarihin bu evresinde bu yönetme hakkı "ne depremler oldu ne de güneş tutulmaları" ifadesinin de gösterdiği gibi, şüpheyle karşılanır) ve daha da önemlisi, var olan ekonomik sistemin dışında çalışabilecek bir *iş* olamayacağına dair *verili* kabul. "Krallar olmazsa saraylar

olmaz, saraylar olmazsa iş olmaz" ifadesi açıkça ekonomik ilişkilerin yalnızca (bütün iş olanaklarını sağlayan denetim merkezi olan feodal malikâne – ve dolayısıyla kraliyet sarayıyla birlikte) toprağın denetimi bağlamında düşünülebildiği onyedinci yüzyıl feodal ideolojisinin güçlü etkisini gösterir. Anlıyoruz ki bu feodal ideoloji, işçi sınıfının hâlâ köylüden çok ayrı olmadığı onyedinci yüzyıl Fransası gibi tarımsal ekonomiye dayalı bir ülkede özellikle derinden kök salmıştır.

İktidar mekanizmasını inceleyen bir filmde, açılış sekansının bize belirli bir sistemin –özellikle de bu filmde olduğu gibi aristokrasinin abesle müsrifliğini karşılamaya adanmış bir sistemin– içinde kitleleri bir arada hangi etkenlerin tuttuğunu anlatması kesinlikle tesadüfi değildir. Bu filmde (manipüle edilmesi ve desteğinin kazanılması gereken nesneler olarak) "ayrıcalıksız sınıflardan" yer yer bahsedilir ve onları çoğunlukla soylulara hizmet ederken görürüz. Ama ilk sekans hariç hiçbir yerde var olan toplumsal sisteme yönelik *onların* tutumları ve neden hizmet eden konumunu kabul ettikleri konusunda bir fikre sahip olmayız.

Son olarak ilk sekansın çok ayrıksı bir doğası olduğu belirtilmelidir. Filmin diğer bütün sekanslarından farklı olarak bu sekansın kökleri tarihsel kişiliklerin gerçek eylemleri ve sözlerine dayanmaz. Kayıtlarda yer alan belirli bir yaşanmış olayın yeniden canlandırılması değildir. İnsanlar isimsizdir ve söyledikleri –her ne kadar bu ifadeler bir günde yüzlerce kez söylenmiş olabilecek türden olsalar da– tamamen Rossellini ve senarist Erlanger'in türetimleridir. Ancak bu sözler çok önemli bir analitik işlev görür. Bunlar belki de Rossellini'nin sormuş olabileceği bir soruya yanıttır: "Kitlelerin sınıf bilinci ne kadar gelişkindi?" Ne olursa olsun belirli bir tarihsel durumun materyalist incelemesine başlamak için bu mantıklı bir yoldur.

Filmin başından sonuna birbirini izleyen her sekans, bilginin, kronolojik öykü-akışının gelişimini ilerletmek ve aynı zamanda da bu tarihsel dönemin farklı veçhelerini analiz etmek için sunulduğu ikili bir işleve sahiptir. Birinci işlevin genellikle ikinciye göre daha az önemli oluşu sanıyorum doktorların hasta Mazarin'i muayene edişi sırasında en iyi biçimde gösterilir. Öykü-akışı anlamında bu sekans diğerlerine oranla daha uzundur; bütün bilmemiz gereken Mazarin'in kim olduğu (film sonraki sekanslara kadar bu bilgiyi vermez) ve *nasıl* öldüğü değil, yalnızca öldüğüdür. Ama Rossellini "kim ne yaptı"dan ziyade, tarihin başka veçheleriyle ilgilenir.

Bu nedenle doktorların Mazarin'i muayene etmeleri, Rossellini'nin onyedinci yüzyıl Fransasındaki insanın bilimsel bilgisinin durumunu incelemesi haline gelir. Ve insanın bilgisine dair insanın kendi *maddiyetine* dair bilgisinden daha etkili bir gösterge olabilir mi? Doktorlar hastanın nabzını ölçer... ve bu işlem yaklaşık on

saniye sürer. (Mazarin'in öldüğü yıl olan 1661'de vücuttaki kan dolaşımı çok yeni bir keşifti ve sonuçları yeni anlaşılıyordu.) Doktorlar ellerini hastanın geceliği ve çarşafı üzerinde gezdirir, sonra muhtemelen hastanın ter kokusunu değerlendirmek için parmak uçlarını koklarlar. Daha sonra da incelerler... Neyi inceledikleri, *délicatesse* [nezaket] gereği, söylenmez; ama talep hemen anlaşılır ve kardinalin yatak lazımlığı hızla yatağın altından çıkarılır ve başmütehassısa verilir. Başmütehassıs bunu burnuna doğru kaldırır, içindekiler karışsın diye kibarca sallar, bunu kısa, düzenli nefeslerle bir süre koklar.

Birkaç saniye sonra başmütehassıs lazımlığı, kendisine kaşlarını kaldırarak eşlik eden meslektaşına verir, o da kardinalin özel hekimine aktarır, hekim şu sonuca varır: "kanı alınmalı." Diğer mütehassıslar hemen bu görüşe katıldıklarını belirtirler. Hastanın o gün zaten birkaç kez kan verdiği ve yeniden kan alınması için fazla zayıf olduğu bilgisini alan bu insanlar, "insan vücudunun 24 litre kana sahip olduğu ve 21 litre kaybedip yine de yaşayabileceği" yanıtını verirler. Ve özel hekimi bir kez daha ikna etmek için vecizelerle tahlillerini desteklerler: "Kuyudan daha iyi su çıkarmak istiyorsan daha derine inmelisin" ve "bir anne ne kadar süt verirse, o kadar daha verecek sütü olur."

Kardinal yatağından kaldırılır, sandalyeye oturtulur, ayak bileğinden kan alınır. Kan küçük bir kapta birikirken kardinal bayılır. Aynı işlemi kardinalin idrarı için yineleyen başmütehassıs çaresizce yüzünü buruşturur: "Bir mucize olmadıkça..."

Sonunda ünlü hekimler dışarı çıkar. Kardinalin odasının dışında umutsuzluk içinde denenebilecek birkaç tedaviyi tartışırlar. Bir doktor, "belki de Yüce Kardinallerinin kötü durumdaki kolundan kurtulması gerekiyor" der. Özel hekimi, "ama az önce ona güçlendirici bir ilaç verdim" diyerek itiraz eder. Birisi "değerli taşları," başka biri ise "anne sütünü" önerir. Ama bu teknikleri daha önce uygulamadıklarını ve bunlara aslında güvenmediklerini kabul ederler. Sekans biter.

Filmin öykü-akışında dolaylı önemi olan bu sekans filmin temel ilgi alanının ise tamamen merkezindedir. Nesnel ve öznel etkenler arasındaki diyalektik, şeyler ve insanın şeylerin görünüşlerini algılaması arasındaki diyalektik, kardinalin ölüm odasındaki *mise-en-scène*'dir. Doktorlar bu yaşamın –vücutlarımız gibi– maddi şeylerinin öneminin farkına varırlar. Ancak tarihin bu aşamasında yalnızca –idrar, ter, kan ve hastanın genel dış görünüşü gibi– dışsallaşmış olanları inceleyebilirler ve kullandıkları temel araçlar görme, koklama ve dokunma duyularıdır. Edindikleri malumat duyularla elde ettikleriyle sınırlıdır. İdrarı koklarlar, ama idrarın kimyasal analizini henüz yapamazlar. Duyularla elde edilen veri bir önkoşul ve analizin

önemli bir parçasıdır, ama tek başına başarıya ulaşamaz. Ve bizler şeylerin dışsallaşmış görünüşlerine yoğunlaşırken, şeyler de kendi süreçlerini yaşarlar – bozulur, çürür ve başka bir şeye dönüşürler. Ve zira *bizler de* bozulup, çürüyüp başka bir şeye dönüşen şeyler olduğumuzdan, yaşam boyunca istiflediğimiz *şeyler* de başka birilerine geçer. Kimin ne alacağını belirlemek için bir vasiyet hazırlarız.



XIV. Louis'nın İktidara Gelişi: onyedinci yüzyıl tıbbında şeyler ve görünüşler

Kiliseye giriş. Mazarin –kardinalin bizzat kendisi– ölmektedir. Günah çıkartmalı ve kendisini ölüme hazırlamalıdır. Kilisenin gözünde bu, onun ruhani âleme girmesi için maddi dünyayla hesaplaşması anlamına gelir. "Hesaplaşma" bir iktisadi faaliyet terimidir. Ruhani âleme girmek bir iş antlaşmasıdır. Bir giriş ücreti vardır. Kilise bir iş temsilcisini pazarlık şartlarını saptaması için gönderir.

Şeyler ile onların görünüşlerini algılayışımız ... madde ile ruh ... hangisi daha önemlidir? XIV. Louis, "insan şeylerin gerçekteki hallerinden çok görünüşlere göre hüküm verir," iddiasında bulunabilir, ama bu ne kadar doğrudur? Kilise –herhangi bir kilise– ruhani âlemin kesinlikle maddi alandan daha önemli olduğunu iddia edebilir; ancak bu, Kilisenin bu dünyanın maddi şeylerine yönelik açıkça ortada olan iştahıyla nasıl uzlaşabilir? Kim kimi aldatıyor? Eğer maddi şeyler gerçekten böylesine önemsiz ve anlamsızsa, o zaman neden tarih boyunca hükümranlar ve rahipler maddi şeyleri biriktirmek ve denetlemek için böylesine dürüst olmayan ve karma-

şık görünüşlere başvurdular? Ve bu film iktidar mekanizmasının bir incelemesi olduğuna göre, Kilise iktidar mücadelesinde ne rol oynar? Bu da muhtemelen Rossellini'nin kendisine de sorduğu bir soru değil midir?

Colbert'in gelişi. Kısacası hasta Mazarin yardımcısıyla hükümet işlerini tartışması. Colbert ona finansal rezervlerin tükendiğini ve Fouquet gibi hırslı kişilerin devletin zararına ceplerini doldurmalarına olanak sağlayan açık yozlaşmayı anlatır. Colbert eğer Fouquet başbakan olursa her türlü kötülüğün başlarına gelebileceği uyarısında bulunur.

Son olarak Louis girer – daha doğrusu Louis *se lève* [kalkar]. XIV. Louis'yi ilk olarak görüşümüz o yataktayken olur. Bizler, sarayın bir araya gelmiş soyluları gibi, yatak perdelerinin açılışına ve bir onyedinci yüzyıl monarşisinin sabah ritüeline tanık oluruz. Bu tam bir seyirliktir. Kral, ellerini ve yüzünü *esprit de vin*'le [şarap ruhu – şarabın damıtılmasıyla elde edilen alkol] yıkar, (sırf zevahiri kurtarmak için [görünüşler uğruna]) Latinceye benzer dualar okunur, genç kraliçe önceki gece kralın kocalık görevini başarıyla yerine getirdiğini ilan eder ve sonunda sarayın soylularının hayran bakışları altında kral uşakları tarafından giydirilir.

XIV. Louis'yi bu şekilde göstererek Rossellini hünerli bir biçimde Mazarin'in naipliği altındaki genç Fransız kralının tamamen *törensel* işlevini gösterir. Kendinden önceki Kardinal Richelieu gibi Mazarin'e de başbakan olarak gerçek hükümet işleri emanet edilirken; Fransız monarşisinin işlevi tamamen simgeseldir. Halk, Ekselans Hazretleri'ni kuşatan debdebe ve vaziyet içinde onun büyüklüğünü ve saygı uyandıran imgesini görmelidir. Halka sunduğu imge konusunda çok duyarlı olan XIV. Louis, ölen Mazarin'in vasiyet bıraktığı devasa servetini bile reddeder, çünkü "halk hiçbir zaman bir kralın alt tarafı bir tebaadan kalan bir serveti kabul ettiğini söyleyememelidir." (Ancak halk bilmediği müddetçe bu onu rencide etmez – daha sonra göreceğimiz gibi Mazarin'in serveti *gizlice* XIV. Louis'nin emrine sunulduğunda, kral bunu kullanmakta tereddüt etmeyecektir.)

Ancak 22 yaşındaki XIV. Louis'nin *yalnızca* simgesel bir figür olarak kalmaya niyeti yoktur. Ana kraliçeyle konuşurken Louis yaşadığı sıkıntıları anlatır ve hırçınlıkla gidişatı değiştirmekte kararlı olduğunu açıklar. Annesine iktidarın çok fazla kişi tarafından paylaşıldığını söyler. Parlamento fazla güçlenmektedir; krala karşı çıkma fikrine kapılabilir. Louis, ünlü *Fronde* olayının tekrar ortaya çıkmasından korkar. *Fronde*, monarşiye karşı çıkmış ve 1648'den 1653'e kadar Fransız siyasetini altüst etmiş, hatta kraliyet ailesini birkaç kez Paris'ten kaçmaya zorlamış burjuva parlamenterler ile muhalif soyluların isyancı koalisyonudur.

Louis sorunun topraklarından uzakta yaşayan saray soylularının paraya gereksinim duymaları ve bu nedenle burjuvaziye yönelmeleri olduğunu belirtir – böylece borçları nedeniyle kendilerini burjuva alacaklıların ellerine teslim etmektedirler. "Öyle bir noktaya varıldı ki" der nefretle, "*honneur*, şeker gibi, tütün gibi satılığa çıkartıldı." "Günümüzde iktidar eşittir *para*." Asalet unvanlarının satılmasına son verilmesi gerektiğinde direten Louis isteklerini özetler: "Herkes şu an bulunduğu mevkiide kalmalı!"



XIV. Louis'nin İktidara Gelişi: "Herkes şu an bulunduğu mevkiide kalmalı!"

Ve açıktır ki kralın bulunduğu mevki ülkenin dümeninin başıdır ve etkin bir biçimde devlet gemisine kaptanlık yapmalıdır. Diğer herkes –annesi bile– Louis'nin hükmetme sorumluluklarını hızla bırakacak bencil, şımarık ve züppe biri olduğuna inanabilir, ama Louis herkesi yalancı çıkarmaya ve hakkı olan bir biçimde hükmetmeye niyetlidir.

Yavaşça, özenle ve görünüşte konuyla ilgisiz olan sayısız ayrıntıyla Rossellini, Louis'nin iktidara gelişinin temelinde yatan meseleleri anlatır. Artık sahne oluştuğuna göre olaylar hızla gelişebilir. Mazarin ölür. Durumu günü gününe izleyip haberdar olan Louis iktidarı ele aldığını hissettirmek için harekete geçer. Çok yerinde olan bir ifade Louis'nin iktidarı kendisi yürütme niyetinde olduğuna dair bir izlenimini ortaya çıkarır. Daha sonra iradesini kanıtlamak için Louis geleneklerin tersine davranır ve Mazarin'in onuruna –normalde yalnızca kraliyet ailesi için yapılan– en yüksek dereceden matemin ifa edilmesini emreder. Dahası Bakanlar Ku-

rulunu acilen toplantıya çağırır ve sertçe bir başbakanın aracılığı olmaksızın ülkeyi kendisinin yönetmek istediğini ilan eder. Daha sonra kendisine özel danışman olarak atadığı Colbert'le baş başa yaptığı toplantıda Louis etkin konumdaki maliye bakanı Fouquet'nin hırsları hakkında sorular sorar. Aralarında kendi annesi ve erkek kardeşinin de bulunduğu Fouquet'yle yakın işbirliği içinde olduğu bilinen birkaç kişiyi Bakanlar Kurulu'ndan özellikle dışlar.

Ana kraliçe Louis'yi kendisine yönelik nankörlüğü ve Louise de La Vallière'le olan yakışıksız aşk ilişkisi nedeniyle azarladığında, Louis saygıyla ondan kendisini bağışlamasını rica eder ve sanki müthiş bir suçluluk duygusu altında ezilmiş gibi hızla odadan çıkar. Her zamanki gibi Rossellini'nin bu sahneyi ele alışı kaba saba yanıtları dayatmaksızın ortaya sorular atar. Louis dizleri üzerine çöküp yüzünü annesinin göğsüne gömdüğünde bu hareket çok doğal görünür. Ancak hemen ardından odadan hızla çıkışıyla bu hareketin âdet yerini bulsun diye yapıldığına dikkat çekilir ve yüzünü annesinin göğsüne gömdüğü için bizler –annesi gibi– yüzünde hangi duyguların ifade edildiğini ya da edilmediğini göremeyiz. Bu nedenle gördüğümüz yalnızca hareketin kendisi ve içten gibi görünen bağışlanma isteğidir. Bu gerçek bir pişmanlık mıdır, yoksa sadece öyle mi görünür? Belki bunu hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz ya da belki de ipuçları için başka yerlere bakmalıyız. Ne olursa olsun Louis ile ana kraliçe arasındaki bu karşılaşmanın ardından Rossellini, Colbert ile Louis arasındaki, kralın Kurul toplantılarına annesinin de, erkek kardeşinin de katılmamasındaki ısrarını yinelediği kısa, ama anlamlı konuşmayı gösterir.

Daha sonra saraydaki eğlencelerden kısa anlar, (ülkenin kırsalındaki inziva köşesi Chantilly'de) annesinin uygunsuz bulmasına ve karısı Marie-Thérèse'in giderek artan utancına rağmen Louis'nin hafifmeşrepliğe, ıslah olmak bir yana, daha da büyük bir açıklıkla devam ettiğini açığa çıkartır. Aşk entrikalarının, çok sık olarak kralın gözdelerinin güvenini satın almaya çalışan Fouquet gibi hırslı soyluların politikalarıyla iç içe geçtiği net bir biçimde gösterilir.

Genç kralın en atak, hırslı, hatta gördüğü saygı ve ihtişamıyla ona rakip olabilecek tek adamı Fouquet, cüretkâr bir biçimde kralın başmuhafızı D'Artagnan tarafından tutuklanır. Bu hareketin halkın gözü önünde gerçekleşmesini iyice hesaplayan kral en güçlü rakibinin tutuklanışını onun Nantes'daki kalesinde gerçekleştirir, böylece cesaretini ve her şeye gücü yettiğine dair özgüvenini gösterir. Rossellini incelikle, Fouquet'yi tutuklanmasının gizlice yapılmasını ve sonradan bunun "olabildiğince gürültülü" bir biçimde duyurulmasını emretmesiyle XIV. Louis'nin stratejisinin altını çizer. Fouquet'nin yandaşı kraliçe bile Louis'nin bu cüretkâr hare-

keti karşısında yalnızca dehşet içinde "*Louis, vous me faites peur!* [Louis, beni çok korkuttun!]" diyerek tepki verebilir.



XIV. Louis'nin İktidara Gelişi: Ana Kraliçe sorar,
"Bir Fransız kralı en son ne zaman ülkeyi gerçekten tek başına yönetmiş?"

En büyük potansiyel rakibini devre dışı bırakan Louis büyük bir çaba sonucu ele geçirdiği iktidarını sağlamlaştırmaya başlar. Ve Rossellini'nin belirttiği gibi, Louis'nin uzun erimli politik programını planlamada ve yürütmede baş rolü oynayan kralın özel danışmanı Colbert'tir. Belirli temel ilkeleri kralın dayattığı kesindir. "Tıpkı doğanın her şeyi güneşten alması gibi, herkes her şeyi kraldan almalıdır ... ve soyluluk burjuvaziden ayrı tutulmalıdır ... bunlar benim politikamın genel hedefleridir." Ama Louis hemen güvenilir danışmanına döner ve "bunları yaşama geçirmenin yolları nelerdir?" diye sorar.

Örgütlenme yeteneğine sahip bir burjuva teknokrat olan Colbert, içinde zorlu bir görev barındıran bu soruya Fransa'yı tepeden tırnağa yeniden biçimlendirecek şevkli ve uzun erimli bir ekonomik reform ve gelişme programıyla yanıt verir. "Endüstriler, şu anda yurt dışından ihraç etmemiz gereken şeyleri kendi kendimize üretmemizi sağlayacak endüstriler geliştirilmeli; ticareti desteklemek için yollar ve kanallar inşa edilmeli; Yeni Dünya'yla ticarette Hollanda'yla rekabet etmek için bir gemi filosu kurmalıyız; alt sınıflara verilen işsizlik ücreti kaldırılmalıdır, onların işsiz olmaları tehlikelidir ve onlara çalışacakları kamu işleri sağlamalıyız; aynı za-

manda ayrıcalıksız sınıfların vergi yükünü azaltmalıyız, bu yolla onların sadakatlerini kazanabilir ve hoşnutsuzlarını giderebiliriz; diğer yandan toplumun bütün kesimlerden alınan dolaylı vergileri –tütün, alkol, tuz vs– artırmalıyız ve burjuva tefecilerin kârlarını kesmek için borçlanmalardaki faiz oranlarını düşürmeliyiz ..."

Colbert toplumun yeniden örgütlenmesi için önerilerini sistematik olarak sunarken, elimizden bu (Fouquet'nin ona küçümseyerek söylediği gibi) "Reimsli burjuvanın" öngörü ve dikkatine hayran olmaktan başka bir şey gelmez. Ve Louis'nin, özel danışmanı olarak Colbert gibi böylesine pratik zekâlı birine sahip olmakla ne kadar şanslı olduğunu düşünürüz. Ancak Louis ile Colbert'in işbirliğindeki garip paradoksun da farkına varmaya başlarız. Bu paradoks Louis'nin terzisiyle olan seansında açığa çıkar, ancak Louis'nin amaçları ile Colbert'in araçlarının yan yana gelişinde de zaten sezdirilen bir paradokstur bu.

Louis'nin hedeflerinin o döneme uymayan (anakronik), geçmişe dönük bir yapısı vardır. "Herkesin her şeyi kraldan almasını" arzulayan Louis, feodal dönemin başlarındaki temel toplumsal sözleşmenin herkesin krala kişisel olarak borçlu olduğu ve hizmet etme yükümlülüğü taşıdığı kutsal sözleşme olduğu duruma geri dönüşten başka bir şey istemez. Tıpkı gezegenlerin sabit bir yörüngede güneşin çevresinde dönmeleri gibi, Louis de insanların "herkesin şu an bulunduğu mevkii koruduğu," açık bir biçimde saptanmış bir hiyerarşi içinde kendi çevresinde dönmelerini arzuladı. Kısacası Louis'nin idealleri, çoktan geçmişte kalmış feodal çağın idealleridir. Etkin yönetim için monarşiyi yeniden var etme girişimi bile, daha önce annesinin ona söylediği gibi, tarihin akışını önleme girişimidir.

Öyleyse Colbert'in sonuçları uzun erimde alınacak önerilerinin XIV. Louis'nin anakronik idealleriyle bu kadar uyuşması ne kadar gariptir. Derler ki, politika kedi ile köpeği aynı yatağa sokar. Tıpkı tarih gibi – ve genellikle belirli politik ittifakların ne kadar da kabul edilmesi zor olduğunu yalnızca tarihin ışığında görebiliriz.

Bununla birlikte Rossellini sanatçılığı, yalnızca tarihsel olayları değil, aynı zamanda verili bir tarihsel durumun *iç çelişkilerini* de nasıl görselleştireceğini gayet iyi bilmesiyle göz kamaştırıcıdır. Ve burada, Louis ile Colbert'in fikirlerinin uyuşmasında onyedinci yüzyıl Fransasındaki sınıf mücadelesinin başlıca iç çelişkilerinden biri ustaca öne çıkarılır. Colbert'in temsil ettiği pratik akıllı burjuva *şeylerle* ilgilidir; oysa XIV. Louis'nin temsil ettiği aristokrat ruh aşırı derecede *görünüşlerle* ilgilidir. Ve her ne kadar terzisiyle görüşmesinin gösterdiği gibi XIV. Louis görünüşleri politik etki için ustaca kullanabilse de, incelikle oluşturduğu şemanın ekonomik (ve nihayetinde politik) sonuçlarını anlama yeteneği yine de sınırlıdır.

Louis dikkatle saraydakilere giyilmesini emretmeye niyetlendiği acayip kostümler üzerine fırfırların ve tüylerin konmasına ve bunların sayısına karar verirken, Colbert'e bu abartılı kostümlerin her birinin soylulara kabaca bir yılın kazancına mal olacağını söyler ve böylece hazine için müthiş bir gelir sağlarken aynı zamanda potansiyel olarak muhalif asillerin parasal gücünü zayıflatacağını anlatır. Daha sonra, soyluları yatıştırmak ve onları hırslı burjuva tefecilerin elinden kurtarmak için Louis sarayın ikâmet ve beslenme ihtiyaçlarını yeni planlanan Versailles sarayında – devlet hazinesinin kaynaklarını kullanarak– üstleneceğini açıklar.

Kralın terziyle olan görüşmesi boyunca Colbert sessiz kalır ve bütün konuşmayı Louis'nin yapmasına izin verir. Louis'nin planı tasarım olarak öylesine cesur ve Makyavelcidir ki, aşırılıkları bile büyüleyicidir. Ancak Colbert'in tedbirliliği ve şüpheciliği suratından okunmaktadır; Colbert, Louis'nin aksine, finansal olarak bir elin aldığı miktardan çok daha fazlasını diğer elle vermeyi gerektiren ve büyük miktarda bir paranın ekonominin hiç üretici olmayan bir sektörüne pompalanmasını zorunlu kılan bu planın tutarsızlıklarını ve aşırılıklarını düşünmektedir. Colbert'in tepkisizliği nedeniyle, kısa vadede Louis'nin görünüşlere olan ilgisinin Colbert'in şeylere olan ilgisini tamamladığını ve güçlendirdiğini, ancak uzun vadede tarihin güçlerinin onları çok farklı ve birbiriyle çatışan iki ayrı yöne yönelteceğini görmeye başlarız.

Ve aslında tarihin perspektifinden bakıldığında Colbert'in Fransız endüstrisi ve ticaretine ilişkin yaşama geçirilebilir planının, Louis'nin karşı çıktığı ve tersini istediği toplumsal değişim modellerinin oluşumunu –özellikle burjuvazinin yükselişini– hızlandırmaya hizmet ettiği çok açıktır. Dahası Louis'nin soyluları Versailles'da ağırlama politikası onları finansal olarak mahvederken aslında devletin kaynaklarını da yok etti ve Louis'nin saraydaki müsrif yaşamı, yalnızca görünüşlere olan tek-yönlü ilgi, soyluları (gösterişçi tüketim için lüks yaşam hariç) maddi şeylerin dünyasından öylesine uzaklaştırdı ki, Louis döneminin sonuna gelindiğinde bir zamanlar ekonomik olarak güçlü olan bu sınıf artık sistemin üretiminde önemli bir rol oynamaz oldu ve Marx'ın belirttiği gibi, burjuvazinin hâkim olduğu yeni endüstriyel ve ticari ekonomide yalnızca bir "asalağa" indirgendi.

Filme bakıldığında bütün bunlar yalnızca sezdirilir, çünkü Rossellini yalnızca XIV. Louis'nin 1661'den 1680'lerin ortalarına kadar süren saltanatındaki izleri sürer. Bununla birlikte filmin bütününün, özellikle de Versailles'la ilgili sonraki sekanslarının açık bir biçimde gösterdiği gibi Louis'nin döneminde Fransız monarşisi sarayın gösterişine rağmen, hiçbir biçimde sağlıklı, verimli bir gelişim yaşamamıştır.

Bu daha çok bir serada suni yollarla canlı tutulmaya çalışılan ancak ölmekte olan – solgun renkleriyle göz kamaştıran– bir bitkinin son çiçek açışıdır.

Ama ne sera! Louis baş mimar Le Vau'ya Versailles'yı onbeşbin misafirin ağırlanabileceği büyüklükte inşa etme talimatını verir. Versailles onun saltanatının vitrini ve ölümünden sonra da ihtişamının mabedi olmalıdır. Ve bu anda, yapım aşamasındaki inşaatın muhteşem bir uzun çekiminde Rossellini, Louis'nin gösteriş anlayışının *splendeur* [görkem] ve *misère*'ini [zavallılık] gösterir. Uzaktan görülen sayısız işçi tıpkı karıncalar gibi hızla çalışırken ve yerine uysun diye defalarca ölçülüp biçilen ve kesilen büyük taş bloklarla uğraşırlarken terden sırılsıklam olurlar. Ama ne adına? Çekimin çerçevelenişi itibariyle neyin inşa edildiğini söylemek zordur. Kuşkusuz bunun Versailles sarayı olduğunu biliriz, ama önplandaki kemeri bir yana bırakırsak bu pekâlâ Giza'daki piramitler ya da Babil tapınakları da olabilir. Tarihte pek çok versiyonu bulunmakla birlikte bu o bildik kadim öyküdür: ayrıcalıklı sınıflar müthiş bir lüks içinde yaşarlar ve yoksul kitleler bu lüksün yükünü taşımak ve yaşamlarını zenginlerin saraylarını ve mezarlarını inşa etmek için harcamak zorunda bırakılırlar. Çekim yalnızca birkaç saniye sürer, ama bu imgenin insanın adaletsizliğine dair ahlaki etkisi nedeniyle sonsuzmuş gibi görünür.

Sonunda sahne değişir ve Versailles sarayının tamamlanmış halini görürüz. Yeni sarayda Louis hiç istifini bozmadan isteklerini dayatmaya devam eder ve sarayın törensel işlevlerini ilahinin vücut bulmuş hali olarak yönettiği sözde-dinsel kült içinde giderek değiştirir. XIV. Louis "Güneş Kral" olur; bütün gözler onun üzerindedir ve kullarının her birine lütfettiği her bakış ya da söz güneş ışığının yaşam veren bir ışınıdır.

Her ayrıntıya tamamen sadık kalan Rossellini kralın günlük *grand couvert* [büyük akşam yemeği] ritüelini gösterir – Louis yüksek bir *dais* [sayvan] altında bir masada tek başına oturur, uşaklar ordusunca hazırlanan ve servis edilen düzinelerce tabak yemekten oluşan akşam yemeğini yer, bu arada saraydaki soylular saygılı bir biçimde durur ve saray dedikodularını paylaşırlar. Ve XIV. Louis görkemli bir biçimde müzik çalınmasını emrettiğinde Rossellini'nin kamerası da itaat ederek bir saray görevlisini izler. Görevli uzun, dar bir koridorun sonundaki küçük bir balkonda oturan müzisyenlere kralın emirlerini iletmek için soyluların arasından kendine yol açmaya çalışır. Müzisyenler verilen işaretle bir grup koro çocuğu gibi öne çıkıp çalmaya başlar. Kameranın kralın arkasından olan bakış-açısı kilise benzeri bir atmosferi vurgular – Louis yüksekteki sunakta oturur, herkes ona tapınır.

Daha sonraki sekansta XIV. Louis çevresindeki dalkavuk maiyetiyle Versailles'ın

bakımlı bahçelerinde gezinti yaparken görülür. Saraya giren Louis kısa bir süre için özel bir salona çekilir. Eylem tam tersi yönde olmakla birlikte biraz Brecht'ın *Galileo*'sundaki papanın ünlü giyinişini anımsatan bir sahnede XIV. Louis iktidarının dışa dönük simgeleri olan çok parçalı giysisini teker teker üzerinden çıkarır. Ancak eldivenler, kılıç, peruk, madalyon, yelek, birkaç yaka ve gömlek çıkarılırken bile – artık biraz daha çok "insan" gibi görünse de– Louis'nin görkemini biraz olsun yitirip yitirmediği şüphelidir. Kişiliğinin çevresini görünüşler ağıyla o kadar özenle kuşatmıştır ki, Louis artık neredeyse tamamen halka sunduğu imgesinin muhteşem tanrısallığıyla özdeşleştirilir.



XIV. Louis'nin İktidara Gelişi: Güneş-Kral ve sağ kolu Colbert

Birden aslında mahrem ve samimi bir Louis'nin hiç var olmadığını anlarız. Yemek yeme, uyuma, av partilerine katılma, sarayı yönetme, hatta sevişme bile politik işlevlerdir; halka sunduğu imgesi uğruna, Louis'nin gündelik hayatındaki her etkinlik –ne kadar önemsiz olursa olsun– dikkatli bir biçimde düzenlenmiş bir her şeye hâkim olma '*aura*'sıyla kaplanmıştır. Louis –*filmde ilk kez tek başına* gördüğümüz– bu anda kendisine kısa bir süreliğine özel yaşam olanağı tanır. Yine de özel yaşamdaki Louis ile halka sunulan imge olarak XIV. Louis güçlükle ayırt edilebilir.

Versailles'daki sarayın yapay ritüellerinin artık tamamen içine çekilmiş olan XIV. Louis neredeyse tamamen çevresindeki insanlardan ve gerçek şeylerin dünyasından tecrit olur. Mağrur yalnızlığı içinde Louis galiba yalnızca Delphoi'ye[Φ] özgü muammalarında kendi tanrı-benzeri uzaklığı için ilham verici bir meşgale bulduğu –Rossellini'nin Louis'i sık sık onun düsturlar kitabı üzerinde derin derin düşünürken gösterdiği– La Rochefoucauld'un manevi tefekkürlerinde huzur bulabilir.

Burada *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi*'ndeki tarih analizinin materyalist bir analiz ve bu analizin dramatik sunumunun, yani *mise-en-scène'in* de materyalist bir *mise-en-scène* olduğu öne sürülmüştür. Ancak sonuç olarak Rossellini'nin başarısının sınırlarını incelemek ve böylesine somut bir biçimde materyalist olan (*XIV. Louis'nin İktidara Gelişi*'nin böyle olduğunu teşhis etmekte haklı olduğumuzu varsayarsak) bir sanat yapıtının neden bu kadar az, deyim yerindeyse, politik *keskinliğe* sahip olduğunu sormak gerekir. Filmin politik zararsızlığının nesnel bir nedeni, filmin Fransız ulusal televizyon kanalı için yapılıp, bu kanalın filmi gösterecek olmasıdır. Daha önce de bu kanal diğer yönetmenlerle (Godard ve Marcel Ophuls bunlardan sadece ikisidir) yaptığı antlaşmalara uymamış, sonuçta hükümet bu filmleri yasaklamış ve TV gösterimleri engellenmiştir.

Peki filmin ustaca işlenmiş olmasına, materyalist analizinin derinliğine, taviz vermeyen duygusuzluğu ve melodram karşıtı yapısına rağmen, neden *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi* genel burjuva "sanat filmi" izleyicisi için çok kolay kabul edilebilir bir filmdir? Kuşkusuz yanıtın bir bölümü bir kralın yaşamını izleme fırsatının (ki bu herhangi bir kral da değildir) sosyal yükselişte olan burjuvazinin büyük düşlerinden biri oluşudur; bu burjuva sanatın (ve burjuva sanatının çok sık andırdığı magazin basının da) sürekli bir temasıdır. Bu filmin anekdotal yönünün çekim gücü öylesine büyüktür ki, burjuva seyirci için filmin temel eksenini (bu eksen yazının başında belirttiğim gibi XIV. Louis'nin kişiliği değil, daha çok XIV. Louis tarafından kavranan ve manipüle edilen iktidar mekanizmasıdır) değiştirmek ve filme Rossellini'nin daha sert ve entelektüel olarak algılanma beklentilerinin tersine Louis'nin kendine düşkünlüğü anlamında bakmak çok kolaydır. Bunun ötesinde, itiraf edilmelidir ki, *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi* seyircinin dikkatini başka yönlere çekecek kadar zengin bir seyir gücüne sahiptir ve filmde, bugünlerde Visconti ve Fellini'nin zevk düşkünü yozlaşmasının içinde sefahate dalmış bezgin burjuva izleyicinin bile içini titretecek gariplik ve abartıya (zaten XIV. Louis de gariplik ve abartının zirvesine varmıştı) yer verilmiştir.

[Φ] Antikçağın en ünlü kâhinlik tapınağı –yn.

Bununla birlikte ciddi bir eleştirmenin görevi seyirliğin yüzeyinin altına inmektir. Seyirlik yalnızca XIV. Louis gibi az sayıdaki ayrıcalıklının bizleri ebediyen "şu an bulunduğumuz mevkiide tutmasına" yardım edecek şeker kaplı düşlerle bir kez daha dünya görüşümüzü bulandırmamalıdır. Eleştirmen bu filmde ve sinemanın izleyiciye sunduğu az sayıdaki örneğin her birinde, seyirliğin bile, dikkatimizi *nesnel durumumuzun yararlı bilgisini* üretecek yönlere odaklayacak pratik bir araç olarak hizmet edebildiğini de görmelidir.

13. Cinsellik ve Politika: Wilhelm Reich, Dünya Devrimi ve Makavejev'in *WR: Organizmanın Gizleri* Filmi

Çağımızda Reich, herkesten fazla,
gençliğin ister politikalarında
isterse hippie yaşam biçimlerinde
olsun temel devrimci eylemleri için önemli
şeyler söylemiştir – ve yapmıştır: gerçekten de o
bu eğilimler arasındaki bağlantıdır.

Paul GOODMAN

Son birkaç yılda Reich'a olan ilgide yeniden bir artış görülmüştür. Reich'ın cinsellik, insan psişesi ve politik davranışın psikoseksüel temelleri konusunda yaşamı boyunca sürdürdüğü araştırmaların ilk döneminden birkaç öncü çalışmanın yakın tarihte Amerika'da yeni edisyonlarının yayımlanması bunu kanıtlar. (Reich'ın kitaplarının çoğunun ilk Amerikan baskıları Reich'ın 1957'de ölümünden sonra Federal Gıda ve İlaç İdaresi tarafından yakıldı.) Reich'ın büyük önem taşıyan *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*'nın [*Die Massenpsychologie des Faschismus*] yeni çevirisi ile faşizmi incelemesine eşlik eden çalışması *Cinsel Ahlakın Boygöstermesi*'nin [*Der Einbruch der Sexualmoral*] ilk İngilizce çevirisi artık kitap olarak elimizde mevcut.[36] Ayrıca *Liberation* dergisinin Ekim 1971 sayısı tamamen Reich'a ayrılmıştır ve faşizmi incelemesine yönelik soldan gelen eleştirilere yanıt olarak 1934'te yazdığı "Sınıf Bilinci Nedir?" adlı yazının ilk İngilizce çevirisini de içerir.

Hızla gelişen Reich rönesansının bir diğer belirtisi, "terapi değiştirir ... düzeltmez" anlayışına bağlılık duyan bir grup genç psikolog ve psikolojik sosyal hizmet görevlisi için esnek bir zemin işlevi gören (Cambridge, Massachusetts temelli) *The Radical Therapist*'in yayımlanmasıdır. Kapağında Reich'ın fotoğrafının olduğu Aralık 1971 sayısına Reich'ın cinsel ve politik baskının karşılıklı bir ilişkisi olduğu görüşüne dayalı bir makale ve *Gençliğin Cinsel Mücadelesi*'nin son bölümünün çevirisi eklendi.

---

[36] Wilhelm Reich, *The Mass-Psychology of Fascism* (ilk olarak 1933'te yazıldı, 1935'te ve 1945'te gözden geçirildi ve genişletildi), çev. Vincent Carfagno (New York: Noonday Edition, 1970) – *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*, çev. Bertan Onaran (İstanbul: Payel Yayınları, 1979). Wilhelm Reich, *The Invasion of Compulsory Sex-Morality*, çev. Werner ve Doreen Grossman (New York: Noonday Edition, 1971) – *Cinsel Ahlakın Boygöstermesi*, çev. Bertan Onaran (İstanbul: Payel Yayınları, 1976).

Ayrıca son birkaç yılda yaygın olarak tartışılan, değişik içgörü ve akılcılık seviyelerinde izleyicinin dikkatini cinsellik ve politika konusuna yönelten –ki Wilhelm Reich bu alanı keşfetmeye çalışan insanların başında gelir– bir dizi uzun metrajlı film yapılmıştır – ve bizi asıl olarak ilgilendiren şey tam da bu filmlerdir. En önemlileri arasında Visconti'nin *Lanetliler*'i [*La Caduta degli dei – The Damned*, 1969], Petri'nin *Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma*'sı [*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto – Investigation of a Citizen Above Suspicion*, 1970], Costa-Gavras'ın *Ölümsüz*'ü [*Z*, 1969] ve Bertolucci'nin *Konformist*'inin [*Il Conformista – The Conformist*, 1970] sayılabileceği bu filmler arasında bence açık farkla en özgün ve en derinlemesine incelemeyi içeren film Yugoslav yönetmen Dusan Makavejev'in *WR: Organizmanın Gizleri*'dir. Az önce andığım bütün bu filmler arasında Makavejev'in filminin, sinemacının Wilhelm Reich'ın yaşamı ve çalışmalarını gerçekten anlama arzusunun sonucu olarak en başarılı film olmasının rastlantı olmadığını öne sürüyorum.

Reich, Freud ve Marx

Ancak bu karmaşık yapıtı analiz etmeye girişmeden önce, Reich'ın cinsellik ve politika alanlarındaki öncü çalışmalarının önemli noktalarını özetlemenin yararlı olacağını sanıyorum. 1920'lerde ve 1930'ların başında Freud'un genç bir *protegé*'si [birinin himayesinde olan kimse] Reich dikkatini kişiliğin gelişiminde çocuk ve gençlik cinselliğinin büyük önemine yöneltti. Reich'ı cinsellik ve politika arasındaki ilişkileri incelemeye teşvik eden neden, ebeveynlerin çocuklarında cinselliğin doğal gelişimini baskılamasının, kişinin karakter yapısında, sınıflı toplumun temeli olan otoriteryan ve baskıcı ilkeyi yerleştirme etkisinin olduğunu fark etmesiydi. Başka bir deyişle Reich, patriarkal [ataerkil] ailenin otoriteryan yapısının ve bu ailenin çocukluk cinselliği konusundaki tabularının *bilinçdışı* düzeyde sınıflı toplumun otoriteryan politik yapısını daimileştirmeye ve güçlendirmeye hizmet eden çok etkin *ideolojik* silahlar olduğunu gördü.

Ancak Oidipus çatışmasının –ve dolayısıyla cinsel baskının– köklerinin biyolojik olduğuna inanan Freud'dan farklı olarak Reich cinsel baskının matriarkal [anaerkil] toplumlarda bilinmediğini ve bu nedenle köklerinin biyolojik olamayacağını, daha çok patriarkal, otoriteryan sınıflı toplumun ortaya çıkışının tarihsel ürünü olduğunu öne sürdü. Başka bir deyişle Reich'a göre cinselliğin toplum tarafından *baskılanması*, kişinin kendi cinselliğini *bastırmasını* içselleştirmesinden önce ortaya çıktı ve bunun ortaya çıkmasını sağladı. Toplumun cinselliği *neden* baskıladığına dair bu sıkıntı verici soruya (ki Freud'un buna yanıtı "kültürün yararına"ydı) Reich cesaret

göstererek, materyalist bir tavırla, sınıf çıkarları yararına yanıtını verdi. Hâkim sınıfın kendi mirasını ve mülkiyet hakkını korumadaki çıkarları açısından cinsel baskının varlığının izlerini sürdü. Tarihsel olarak namusun ilk olarak hâkim sınıf üyelerine, özellikle de asil kadınlara dayatıldığını belirtti. Ondan sonra cinsel bastırma bütün sınıflı toplumların tek kuralı haline gelir, çünkü Marx'ın belirttiği gibi, "herhangi bir toplumdaki egemen ideoloji her zaman egemen sınıfın ideolojisidir." Kuşkusuz sömürülen sınıflar hiçbir biçimde hâkim sınıfa haset etmekten muaf değildir ve ya bilinçli olarak onlara öykünürler ya da bilinçdışı olarak hâkim sınıfın değerlerini içselleştirirler.

Otuzların başında Almanya'da yükselen faşist hareketi incelerken sömürülen sınıfların hassas "kitle psikolojileri" Reich'ın ilgisini çekti. Öncü incelemesi *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*'nda Reich, faşizmin güçlü duygusal içeriğini analiz etti ve Almanların, Nazi hareketine inşa ettikleri (kasıtlı olarak belirsiz) politik platforma bağlılıkları nedeniyle değil, daha çok "kan," "ırksal saflık," "anavatan," "üstün ırk" gibi mistik kavramların duygusal cazibesi nedeniyle katıldıklarını belirtti. Çok sayıda Nazi kitapçığı ve metnini, ayrıca Alman kiliseleri ve dinsel örgütler aracılığıyla dağıtılan Nazi propaganda yazılarını okuyan Reich bu mistik kavramların temelini oluşturan cinsel içeriğe bir ışık tuttu. Dinsel mistisizmin –aslında bütün mistisizmin– giderilmemiş, bastırılmış ya da tahrif edilmiş cinselliğin belirtileri olduğunu öne sürdü. "Mistik özlem"in aslında bilinçdışı orgazm özlemi olduğunu belirtti.

Reich, mistisizmin faşizmin bu kadar önemli bir unsuru olması nedeniyle, faşizmle tamamen politik analizin rasyonel düzeyinde mücadele etmenin boşuna olacağını, hem mistisizmin hem de otoriteryanizmin izleri baskılanmış cinsellikte bulunabildiğinden, faşizmle mücadelenin cinsel bastırmayla mücadele olduğunu öne sürdü. Ancak bir terapist olarak Reich'ın cinsel bastırmayla mücadele tarzı teorik ve pratik olarak Freud'un "derinlik psikolojisi" yaklaşımından çok farklıydı, çünkü Reich bastırmanın *fizyolojik* tezahürlerine –bireyin kendi duygusal hassasiyetini korumak için kullandığı katı, gergin, direngen, güçlü "zırh" üzerine– yoğunlaştı. Libidinal enerjinin doğrudan cinsellikte ifadesini bulmasındansa, toplum tarafından kabul edilebilecek, Freud'un toplumsal olarak daha yapıcı kanallar olarak gördüğü farklı etkinliklere yöneltilmesi yolundaki terapiyi kullanmak yerine, Reich cesaret göstererek, cinselliğin toplumsal faaliyetlere dönüştürülmesinin yararını reddetti, çünkü o bunun, hâkim sınıfın sömürülen kesimlere, bireysel ve sınıfsal çıkarlarına karşı olan "uygarlık değerlerini" aşılamanın bir diğer yolu daha olduğunu düşünüyordu. Olgun genital cinselliğin yalnızca özgürce ve tam olarak tatmin edilmesinin

birey için gerçekten sağlıklı ve özgürleştirici olduğunu ilan etti. Ve Reich yalnızca bireysel cinselliği özgürleştirerek sınıflı toplumun otoriteryan davranış yapılarının yok edilebileceğini öne sürdü. Bilimsel çalışmalarının bu döneminde "cinsel ekonomi" yaklaşımının Marksizm *içinde* uzun süredir ihmal edilen bir çatlağı doldurduğunu düşünen Reich bu amaca ulaşmak için *Sexpol* [cinsel politika] olarak bilinen bir Komünist gençlik grubu kurdu ve Komünist gençler için, tartışma konularının politik değil cinsel sorunlar olduğu ve gençlerin tam ve sağlıklı cinsel ifadeye ulaşmasını teşvik etme ve destekleme amacı güden gayri resmi danslar ve açık forumlar düzenledi.

Beklenebileceği gibi, böylesi aykırı bir yaklaşım Reich'ın başını Komünist Partinin yönetimindeki "vulgar Marksistlerle" belaya soktu; benzer biçimde Freud ve politik olarak tutucu psikanalizcilerle de sorun yaşadı ve sonuç olarak 1933'te hem Alman Psikanaliz Derneği'nden hem de Alman Komünist Partisi'nden atıldı. Ve 1934'te Hitler'in hızla faşist devleti oluşturması nedeniyle sürgün hayatı yaşamaya başladı.

Reich kısa bir süre, bedene yönelik terapiyi geliştirdiği Norveç'te kaldı ve daha sonra 1939'da Birleşik Devletler'e geldi. Alman Komünist Partisi'nin onun Hitler'in kitlesel cazibesi konusundaki uyarılarını dikkate almamasına aşırı gücenen ve özellikle de sürdürdüğü, Marksist hareketin enerjisini ihmal edilmiş olan "kültürel cephe"ye yöneltme çabalarına Parti'nin düşmanlık beslemesinin acısını yaşayan Reich giderek ve çarpıcı bir biçimde Marksizm konusundaki düşüncelerini değiştirdi. Sonunda "kızıl faşist" dediği komünistlere sövüp saymaya ve ortalama burjuva Amerikalıları gerçek özgürleşme için dünyanın en önemli umudu olarak göstermeye başladı. Bütün politikalara arkasını dönen Reich, Amerika'daki yıllarını aralarında daha iyi orgazm ve kanserin tedavisinin de olduğu olağanüstü güçlere atıfta bulunduğu ve "Kozmik Orgon Enerjisi"[Δ] adını verdiği anlaşılması güç bir takım araştırmalara adadı.

Son Dönemde Yapılan Bazı Filmlerde Cinsellik ve Politika

Artık son dönemde yapılan bazı filmlerde cinsellik ile politika arasındaki ilişkilerin nasıl incelendiğine bakmaya dönerken, Reich'ın düşünceleri yaptığımız kısa giriş sayesinde henüz aklımızda tazeyken Makavejev'in *WR: Organizmanın Gizleri*'nin karmaşık yapısını değerlendirmek ve *Lanetliler* (Visconti), *Her Türlü Kuşkunun Öte-*

[Δ] Reich evrenin her yerinde bulunduğuna ve biyon denilen enerji kesecikleriyle yayıldığına inandığı kozmik "yaşam enerjisi"ni *orgon* olarak adlandırıyordu –çn.

sinde Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma (Elio Petri), *Ölümsüz* (Costa-Gavras) ve *Konformist* (Bertolucci) gibi filmlerde sunulan "Reichyanizmin" ne kadar basit ve yüzeysel olduğunu net bir biçimde anlamak için daha donanımlıyız. İlk olarak bu ikincil filmleri ele alalım.

Bu filmlerde görünen faşist zihniyet portresinin Wilhelm Reich'ın politik davranışın psikoseksüel temelleri kuramının karşılığı olduğu Joan Mellen tarafından – bana göre oldukça yanıltıcı bir biçimde– iddia edilmiştir.[37] Yalnızca yaklaşım açısından belirli benzerlikleri kurmaktan daha da ileri giderek Mellen bizi bu filmlerde sunulan faşizm portresini Reich'ın faşizm portresi olarak kabul etmeye teşvik eder ve bu filmlerde sunulan karakter portrelerini, sanki bunlar sinemacıların Reich'ın genel kuramına örnek göstermek için sundukları bireysel örneklermiş gibi ele alır.

Bu filmleri, aşırı basitleştirici biçimde eşcinselliği faşizmle ilişkilendirdikleri yargısına karşı savunmaya çabalarken Mellen, Reich'a başvurur – özenli bir şekilde bu yargıya karşı şunu belirtir; "buradaki içerim eşcinsellerin tümünün bu örüntüye uyduğu değildir. Zira çok sayıda eşcinsel sanatçı, isyankâr ve iyi huylu insanlardır." Ancak Mellen'in önemli bir noktayı gözden kaçırdığını düşünüyorum: burada karşısında savunmaya geçmemiz gereken şey, bütün eşcinsellerin faşist olduğuna dair açık aşırı basitleştirme değil, bütün faşistlerin eşcinsel olduğu ya da örtük eşcinsel eğilimler taşıdığına dair daha sinsi basitleştirmenin içerimidir.

Dahası eşcinselliği *yegane faşist karakter yapısı olarak ayrıştırmak* (bu filmlerin her birinin öne çıkardığı bir noktadır) Reich'ın görüşlerine hiç uymaz, çünkü faşizmin kökleri "normal" ailede, özellikle de çocuğun doğal olarak gelişen cinselliğinin anne-baba tarafından baskılanmasıdır. Cinselliğin bu alışılmış ketlenişi, Reich'a göre, "çocuğu endişeli, ürkek, itaatkâr, otoriteden korkan ve otoriteryan anlamda 'iyi' ve 'ıslah edilmiş' hale getirir; bu, isyankâr güçleri felç eder, çünkü her isyan anksiyete yüklüdür ... Başlangıçta çocuk otoriter devletin bir tür minyatürüne, yani aileye uygun hale getirilmelidir; bu da çocuğun daha sonradan genel otoriteryan sisteme boyun eğmesini kolaylaştırır."

Kısacası Reich'ın konumu ile *Lanetliler*, *Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma*, *Konformist* ve *Ölümsüz*'de yansıtılanlar arasında büyük bir fark vardır; Reich hem eşcinselliği hem de faşizmi cinsel bastırmanın *sonuçları* olarak gören süreç-yönelimli bir yaklaşım sunarken, bu filmler ya korkunç bir biçim-

[37] Joan Mellen, "Fascism in the Contemporary Film," *Film Quarterly*, c. XXIV, no. 4 (Yaz, 1971), s. 2-19.

de basitleştirici bir neden-sonuç anlayışını ("Onlar eşcinsel oldukları için faşisttiler") öne çıkarır ya da yalnızca bu ikisini eşitleyerek temeldeki nedenleri atlarlar. Ayrıca bu filmler çok sık olarak faşizm ile eşcinsellik arasındaki ilişkiyi parmakla işaret edip kıs kıs gülercesine kurarken, izleyicileri faşistlerin politik tutumlarını kınamalarına ek olarak cinsel tutumlarını da kınamaya davet ederler – ve ne yazık ki bu tutum özellikle acınasıdır. Reich'ın yaptığı gibi "normal" cinsel alışkanlıklarımızın faşizmin yükselişine katkıda bulunduğunu düşünmeye davet etmek yerine, bu filmler bize faşizm konusunda bizi sorumluluktan kurtaran bir günah keçisi –eşcinsellik– sunar ve bu faşist "sapıkların" zarar verici yozlaşmışlıklarından kendini beğenmişçesine zevk almamıza olanak sağlarlar.

WR: Organizmanın Gizleri

Ancak neyse ki Reich'ın düşünceleriyle doğrudan yüzleşen ve Visconti, Petri ya da Bertolucci'den farklı olarak Reich'ın politik davranışın psikoseksüel temelleri üzerine olan anlayışının karmaşık yapısını aktarmada hayranlık verici bir biçimde başarılı olan bir film yapılmıştır. Makavejev filmini, "kısmen Wilhelm Reich'ın yaşamı ve çalışmalarına kişisel bir yanıt" olarak tanımlar.

WR –bu arada baş harfler yalnızca Wilhelm Reich'ın değil, aynı zamanda Dünya Devrimi'nin [*world revolution*] kısaltması olarak yer almaktadır– Reich üzerine düzensiz bir belgesel olarak başlar; filmin daha ilk çeyreğine gelmeden birden Makavejev'in anavatanı çağdaş Yugoslavya'da geçen paralel bir olay örgüsünün devreye girmesiyle kurmacaya geçer. Bu andan itibaren film Reich'ın benimsediği vatanı Amerika'dan Yugoslavya'ya, belgesel filmden kurmaca filme, cinsellikten politikaya ve tabii ki politikadan cinselliğe gidip gelir.

Makavejev bu çok farklı materyalleri büyük bir ustalık ve enerjiyle kurgular. Kurgu ve kolaj denemeleri son yıllarda görülen en özgün ve heyecan verici deneyler arasında olan çok yetenekli bir sinemacıdır.[38] Godard'ın kurgu ve kolaj denemeleriyle belirli ortak özellikleri olan Makavejev'in filmleri (*Hayatını Yaşamak*, *Evli Bir Kadın* ve *Erkek-Dişi*'den daha yoğun olmasa da) Godard'ın son filmlerinin çoğundan daha fazla duygusal yoğunluğa sahiptir ve Makavejev'in sineması her şeyden çok

[38] Makavejev'in daha önceki filmlerinin –*İnsan Kuş Değildir* [*Covek nije tica – Man Is Not a Bird*, 1965], *Aşk Olayı: Kayıp Santral Memuru Vakası* [*Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice PTT – Love Affair: The Case of the Missing Switchboard Operator*, 1967] ve *Korunmayan Masumiyet* [*Nevinost bez zastite – Innocence Unprotected*, 1968]– yetkin bir analizi için bkz. Robin Wood'un *Second Wave* [*İkinci Dalga*] içindeki (New York: Praeger, 1970), s. 7-33, "Dusan Makavejev," bölümü.

Buñuel'in ilk dönem Gerçeküstücü denemelerine (*Endülüs Köpeği* [*Un chien andalou – Un Perro Andaluz – An Andalusion Dog*, 1929], *Altın Çağ* [*L'Age d'or – La Edad de Oro – The Golden Age*, 1930] ve *Ekmeksiz Toprak* [*Las Hurdes – Tierra Sin Pan – The Land Without Bread*, 1932]) yakındır. Ve her ne kadar Makavejev, Eisenstein'ın kurguya dair kuramsal görüşlerinin temel önemini kabul etse de, onun kurguyu kullanımı Eisenstein'ın kullanımından köklü bir biçimde farklıdır. *Potemkin*'in yönetmeni kurguyu öncelikle bir düşünceyi ya da duyguyu güçlendirmek için kullanırken, Makavejev kurguyu oldukça karmaşık bir karşılıklı göndermeler, ilişkiler ve hepsinden öte çelişkiler ağı oluşturmak için kullanır – sonuçta bir kurgu birimi bir diğerini desteklemez, daha çok sorgular.

WR: Organizmanın Gizleri'ndeki kolaj yapısının karmaşıklığı ısrarcı ve bazılarına itici gelen keyifli bir mizahla zayıflatılır ve törpülenir ve bazen filmin cinsel özgürlük konusundaki cazibesine çaresiz hayran olan genç izleyicilere yönelik kitleyi-hoşnut-tutmaya-yarayan bir kurnazlık söz konusudur. Kişisel olarak bunu önemli bir sorun olarak görmesem de, filmin ciddiyetsiz tarzının Makavejev'in cinsellik ve politikayı ele alışını –aldatıcı bir biçimde– basit ve yüzeysel olarak gösterme tehlikesini taşıdığının da farkındayım.[5]

Wilhelm Reich'ı ele alan bir filmde bu özellikle büyük bir tehlikedir, çünkü Reich hayranlarının çoğu, Reich'ın Avrupa'daki eski aydınlatıcı çalışmaları ile daha sonra Amerika'daki görünüşte basit ve zorlama çalışmaları arasında büyük bir fark olduğunu kabul edeceklerdir. Filminin başından sonuna saygısız ve umursamaz bir üslubu sürdürmeyi tercih eden Makavejev yalnızca buraya olmasa da, ağırlıklı olarak Reich'ın ikinci dönemine odaklanmış gibi görünür – ve böylece Reich'ın bizzat kendisinde var olan zayıflık ve karşıtlıkları bir araya getirmiştir.

Reich'ın kendisinin ele alındığı bölümlerde film bize çok az şey anlatır, çünkü Reich üzerine belgesel malzeme, eminim ister istemez, oldukça yetersizdir. Almanya'daki ve Amerika'daki arşivleri taradığında bile Makavejev genç Reich'ın 1930'ların başında kurulmasına yardım ettiği Alman *Sexpol* örgütüyle yaptığı etkinliklere dair film anlamında çok az belgeye ulaşabilmiştir; dahası Reich'ın sonraki sürgün yıllarında Amerika'daki etkinliklerine dair belgesel malzeme de bulamamıştır. Bu nedenle Reich'a ait bir-iki fotoğraf dışında *WR*'da kullanılan malzeme, Makavejev'in

---

[5] San Francisco'da dağıtımcılar *WR*'ın reklamını seks-evi kısmını kullanarak yaptılar ve bu nedenle filmin gösterimi yalnızca bir hafta sürdü. Boston'da gazeteler filmin tanıtımını yayımlamayı reddettiler. Filmin gerçek anlamda gösterimi ise üniversite kampüslerinde yeni yeni başlamıştır.

küçük 16 mm ekibinin 1968'de Reich'ın son yıllarında yaşadığı ve çalıştığı Maine'deki küçük kasabayı ziyaretleri sırasında çektiği görüntülerdir.

Reich'ı tanıyan kasabalılarla yapılan kısa, eğlenceli mülakatlar vardır. Bunlardan birinde aynı zamanda kasaba berberi olarak da çalışan ifadesiz yüzlü şerif yardımcısı bize polis üniformasıyla berber dükkânından çıkarak Reich'ın saçını birçok kez kestiğini anlatır ve şöyle der: "Dr. Reich biraz garip birisiydi; saçını normal insanlar gibi kestirmezdi" – bunu söylerken kendi asker tıraşını gösterir. (Bu tesadüfi küçük anekdotun hayli zengin yananlamları vardır ve topluma egemen olan –ve Reich'ın ömrü boyunca mücadele ettiği– politik olduğu kadar cinsel açıdan da bastırmaları tetikleyen "normallik" anlayışlarını akla getirir.)

Daha sonra (sosyalist ülkeleri "yaratıcı bireyi" baskılamak ve boğmakla suçlayan) Reich'ın dul eşiyle ve oğluyla yapılan mülakatları izleriz. Oğlu, babasının silahını kapıp, "Kahrolsun Komünistler, kahrolsun *Orggie*'ler (Reich ve Orgon Araştırma Merkezi'nde birlikte çalıştığı meslektaşları)" diye slogan atarak Reich'ın araştırma merkezine doğru yürüyen Maine'lilerin karşısına çıkışını anlatır. Reich'ın kendi sesinden bir bant kaydı bu olayı anlatır. Reich öfkeli kalabalığa onlardan daha fazla komünist olmadığını –herkes gibi kendisinin de– Eisenhower'a oy verdiğini ve eğer komünistlerle savaşmak istiyorlarsa bundan mutluluk duyacağını söyler ve "sizden daha uzun süredir Komünistlerle mücadele ediyorum," diye ekler.

Son olarak Reich'ın ABD hükümetinin "insan sağlığına zararlı etkileri olabileceği"ni öne sürdüğü Orgon Akümülatör Kutularını satarak eyaletler arası ticaret yasalarını ihlal etme suçlamalarına yanıt vermeyi reddettiği için mahkemeye itaatsizlikten iki yıla mahkûm olarak girdiği ve 1957'de öldüğü Pennsylvania'daki Lewisburg Cezaevi'nin dış duvarlarının uzun bir kaydırmalı çekimi vardır. Bu arada cezaevi yetkilileri Makavejev'in içeride çekim yapma isteğine olumsuz yanıt vermişlerdir.

Reich'ın kendisi üzerine olan malzemeye ek olarak Reich'ın taraftarlarını ve onların sürdürdükleri Reichyan terapiyi gösteren kısa görüntüler de vardır. Bu belgesel malzeme genel olarak iki biçimdedir: kendi terapi uygulamalarının şu ya da bu yönünü açıklayan birkaç Reichcı terapistin mülakat biçimindeki açıklamaları ve terapi seansları sırasında çekilmiş görüntüler. İlk kategoride Dr. Alexander Lowen (*Aşk ve Orgazm*'ın [*Love and Orgasm*] yazarı) biraz abartarak kişinin –Reich'ın "karakter zırhı" dediği– içsel gerilimlerini vücut diliyle nasıl ifade ettiğine dair bir sunum yapar. Reich'ın başka bir öğrencisi Orgon Akümülatör Kutusunun güya nasıl çalıştığını mizahla karışık açıklar ve gösterir. Genelde Reichcı terapistler oldukça hoş, arkadaş canlısı oldukları izlenimini verirler, ama bir şekilde onlardan etkilen-

diğimizi hissettiğimiz anda bizi saran şüpheciliği harekete geçirecek kadar güven vermeyen bir tarafları da vardır.



WR: Reich, FBI tarafından mahkemeye çıkarılıp hapse yollanır

Terapi seansı görüntüleri ise, psikolojik sorunlara Reichyan yaklaşımın –her ne kadar yeterince ikna edici olmasa da– daha ciddi bir yanını gösterir. Hastaların çığlık atmaya ve hüngür hüngür ağlamaya teşvik edildiğini gördüğümüzde, duygusal gerilimleri fiziksel olarak açığa vurmanın terapötik potansiyelini anlarız, ama bu terapi deneyiminin kendisi öylesine travmatik görünür ki, tedavinin psikolojik olarak onları aslında rahatsızlık yaratan özgün sorundan daha çok zedeleyip zedelemediğini merak ederiz. Ve Makavejev bize Reichyan terapinin yönlerini yalnızca birbirinden ayrı parçalar halinde kısaca tanıttığı ve bir programın bağlamı içine yerleştirmeye yetecek bilgiyi sağlamadığı için tanık olduğumuz her şeyin nedensiz ve sadece egzotik görünmesi çok olasıdır. Bu özellikle de yere sıralar halinde uzanmış, iç çamaşırlarına ya da mayolarına kadar soyunmuş, birbirlerinin karınlarının üstüne çıkan ya da birbirlerinin kalçalarının üstüne atlayıp duran büyük bir oda dolusu kadın ve erkeği gördüğümüz görüntüler için geçerlidir. (Dahası filmin ışığının görüntüyü belirsizleştiren yetersizliği birkaç iç çamaşırlı şişman insanın önplanda olmasıyla birleşir ve bu da maalesef bu sahnenin akla getirdiği bir zayıflama merkezi için bile hiç de umut verici olmayan oldukça kasvetli, pespaye bir ortamı düşündürür.)

O halde her şeyi hesaba katarak Makavejev'in Reich'ı ve Reichyan terapiyi sunuşu akıllarımızda yalnızca Reich hakkında değil, aynı zamanda yönetmenin Reich'a yönelik tutumu konusunda da birçok soru uyandırır. Yönetmenin Reich'a sempati duyduğu açıktır ve film kimi yönlerden Reich'a bir övgüdür, ama sanıyorum yönetmenin Reich'a yönelik tutumunun eleştirel olduğu da açıktır. Ve bu çok sağlıklı bir göstergedir. Öncelikle bu bizim cinsellik ve politika arasındaki –ki bu alanda inceleme yapan ilk insanlardan biri Reich'tır– karmaşık ilişkileri kavramaya başlamamızı sağlar.

İşleri daha da karmaşık hale getirmek için Makavejev birden Reichyan terapiyle ya da Reich'ın düşünceleriyle ilişkisi oldukça belirsiz olan iki yeni malzeme bloğunu daha devreye sokar. "Sexpol filmi, Yugoslavya, 1971" başlığıyla sunulan devreye sokulan birinci malzeme, özgür aşkı savunarak kıskanç işçi sevgilisini korkunç sıkıntıya sokan sevimli bir Yugoslav kız (Milena Dravic) hakkındaki mizahi bir alegorik kurmacadır. Filmin ikinci yarısına egemen olacak bu alegorik kurmacanın Milena ile erkek arkadaşı arasındaki bir tartışmayla başlaması özellikle önemlidir; sevgilisi öfkeyle Milena'yı tıpkı kapitalistler gibi tüketim-nesnesi fetişizmine düşkün olduğunu düşündüğü Parti kalabalığıyla vakit geçirerek kendi işçi sınıfı köklerine ihanet etmekle suçlar. "Max Factor" üzerine yaptığı sözcük oyununda Yugoslavların "Marx Factor"ü satın almaya zorlandıklarını haykırır – ve tam bu anda Makavejev, New York 42. Cadde'de eşcinsel arkadaşıyla bir dondurmayı paylaşan aşırı makyajlı bir travestinin çekimine kesmeyle geçer. Çifti yürürken izleyen bu kaydırmalı çekim açık bir biçimde Yugoslavya'da geçen öykünün bir parçası olmadığından ve bizi Amerika'ya geri getirdiğinden bunu Reichyan belgesel görüntüleriyle ilişkilendiririz ve böylece burada Amerika'daki Reichyan hareketin başka bir yönüne göndermede mi bulunuluyor diye şüpheleniriz – travestinin çekimi ile Reichyan belgesel arasında kurduğumuz ilişki Makavejev bu çekimden, Reichyan terapi seansının belgesel görüntülerine kesme'yle geçtiğinde güçlendirilmiş olur.

Ancak bu çekimde her ne kadar Reichyan hareketle belirli bir bağlantı bilinçli olarak kurulsa da, bu çekim ne Reich üzerine belgeselin ne de Yugoslavya'da geçen öykünün parçası olan, işlevi bu iki malzeme bloğu arasında bağlantı kurmak ve onları sorgulamak olan üçüncü malzeme bloğuna aittir. Bu araya sokulan üçüncü blok (editoryal kadrosu çıplak dolaşan) *Screw* dergisine yapılan kısa bir ziyareti, uzmanlığı mastürbasyon yapan insanların resimlerini yapmak olan bir ressamla mülakatı ve girişimci bir genç kadın heykeltıraşın kendimizin ya da kız arkadaşımızın masasında sergileyebileceğimiz "kişisel" penis biçimli heykeller yapabilmek

için ereksiyon halinde bir penisin plastik kalıbını yapışını gösteren uzun bir sekansı içerir. Şok edici ve mizahi özelliğinden başka bu malzeme öncelikle Makavejev'in kasıtlı olarak cinsel kimliğe dair Amerikalıların karakteristik olarak belirli *sapkınlıkları* olarak gördüğü öğeleri sergiliyor gibidir. Makavejev travestinin durumunun kendisine çağdaş Amerika'nın cinsel kimlik konusundaki derin karmaşasının mükemmel bir simgesi olarak göründüğünü söylemiştir.[39] Filmin ilerleyen bir bölümünde bu travesti ilk eşcinsel deneyimini anlatır: eşcinselken ameliyat olup travesti olduğunda "oğlanlara alışkın olduğu için kızlarla yapamayan" ilk eşcinsel arkadaşı tarafından nasıl reddedildiğini açıklar.

Araya sokulan malzemenin aynı zamanda Reich'ın düşüncelerini –özellikle de son dönem çalışmalarının onu götürdüğü yönü– sorgulama etkisi vardır. Her ne kadar Makavejev Reich ve Reichyan terapi üzerine olan belgesel malzemenin bütünlüğüne dikkatle saygı gösterse de, filminin bütün olarak kurgu yapısı Reichyan seksoloji ile araya sokulan malzemedeki bireylerin cinselliğe yönelik tutumları arasında belirli ilişkileri ve yakınlıkları akla getirir. Ve bu tutumlar ne kadar tuhaf görünse de, bunlar ile Orgon Akümülatör Kutusunun Reichyan sunumu arasında bildik bir benzerlik vardır. Aslında penis heykelleri, mastürbasyon resimleri ve Orgon Kutusu potansiyel fetişlerin doğurganlığı ve cinsel gücü olarak düşünebilir. (Reich'ın Orgon Kutusunun aynen böyle bir fetiş işlevi görmesini ve böylelikle insanların kendi cinsellikleriyle tam ve özgür olarak ilişki kurabileceğini umduğu *mitsel* bir boyuta açılmasını amaçladığını tahmin ediyorum.)

Ancak fetişlerle ilgili sorun, Marx'ın çok zekice belirttiği gibi, kapitalist toplumda bütün tüketim nesnelerinin fetiş oluşudur (ve günümüzde herhangi bir reklam ürününün pazarlanışında görülebileceği gibi neredeyse her şey cinsel yananlamlara sahiptir). O halde günümüzde Amerikalılar mitsel boyutla, doğrudan bize daha fazla fetiş ürün satmaya çalışan gelişmiş kapitalizmin tüketim ekonomisi içinde ilgilenir. Doğal cinselliğimizi özgürleştirmek yerine, Marcuse'ün "cinselliğe geri dönüş baskısı" adını verdiği anlamda çıkmaza gireriz. Reklamlar sayesinde zirveye çıkan hedonizm ve aşırı hoşgörünün yeni aurasıyla aldatılıp, kendimizi, *güçlükle de olsa*, suçlu hissetmeden başka bir tüketim nesnesi haline gelen cinselliğin tüketiminin içine atarız. Kıtlığın egemen olduğu bir toplum için gereklilik olmuş eski Püriten ahlak tüketim toplumunun gereksinime hizmet etmek üzere donatılmış yeni, daha hoşgörülü, ama eşit derecede baskıcı bir ahlaka olanak sağlamıştır.

Makavejev'in araya soktuğu malzemeyi kullanımı yalnızca Amerikan toplumu-

[39] Bkz. "Interview with Makavejev," *Positif* (Temmuz-Ağustos 1971) s. 48-55.

nun fetişistik yönünü göstermez, aynı zamanda özellikle Stalin yönetimi altındaki Sovyet komünizminin fetişçi yönü üzerine de yorum yapar. Burada mitsel boyut doğrudan doğruya politik olarak kahramana tapınma olgusuna bağlanır. Stalin fetiş haline gelir. Ve (aktör Guelovani tarafından oynanan) Stalin'in çekiminden bitmiş penis heykeline, daha sonra tekrar Stalin'e kesmeyle geçiş, açık biçimde bu iki fetiş arasındaki yakınlığı gösterir. Her ikisi de en azından ruhsal düzeyde tapınma nesnesi olarak kutsallaştırılırken katılaşmış ve cansızlaşmış cinsel enerjiyi simgeler.

Ancak Makavejev'in Stalin görüntülerini kurgulayışının yananlamlarını net bir biçimde anlamak için, bu önemli sekansı mümkün olduğunca yakından, çekim-çekim incelemeliyiz. Milena özgür aşkı savunan doğaçlama konuşmasını bitirirken, nutuk çektiği Yugoslav işçilerle el ele tutuşur ve hep birlikte yaşadıkları ucuz apartman dairelerinin avluya bakan balkonlarında bir zafer yürüyüşü yaptırır. (Sırası gelmişken bu sahne hem Eisenstein'ın *Grev*'indeki [*Stachka – The Strike*, 1925] işçilerin evlerini hem de *Bay Lange'ın Suçu*'nda [*Le Crime de Mansieur Lange*, 1936] bir dekor olmanın ötesinde Renoir ve Prévert'in bir işçinin parçası olduğu topluluğu incelemesinde baş rolü oynayan ana avluyu anımsatır.) Bu noktada onlar çerçevenin solundan sağına doğru yürürlerken Makavejev, ellerinde kızıl kitap, coşkuyla el sallayan yüz binlerce insana yine coşkuyla el sallayarak çerçevenin solundan sağına hareket eden Mao'nun çekimine kesmeyle geçer. Milena'nın geçişten hemen önceki sözleri "düzüşmenin olmadığı bir sosyalizmin sıkıcı ve cansız" olduğudur. Bu ifadenin yarattığı ilk izlenim ve Mao'nun çekimine ani kesme, Mao'nun sosyalizminin Milena'nın eleştirisinden muaf olmadığıdır. Ancak kamera Mao'nun kendisinden, çok büyük bir meydanı doldurmuş çılgınca alkışlayan insan seline yöneldiğinde bize en azından sayısal olarak dünyanın en kalabalık ülkesinin sağlıklı miktarda düzüşmesi gerektiği anımsatılır ve kelimenin gerçek anlamıyla "cansızlık" Çin halkı için kullanılabilecek bir ifade değildir.

Ancak bu belirsizliğe ek olarak Makavejev daha sonra perdenin yine solundan sağına coşkuyla yürüyen Stalin'in çekimine kesme yapar. Dahası (yine aktör Guelovani tarafından oynanan) Stalin'in görüntüsünün üzerine ayaklarının altına serilmiş Nazi bayraklarının görüntüsü bindirilmiştir. Makavejev'in Stalin görüntülerini aldığı Tchiaorelli'nin *Vaat*'ini [*The Pledge*, 1946] görmediğim için üste bindirilmiş görüntüdeki bayrakların orijinal mi yoksa Makavejev'in orijinale eklediği parçalar mı olduğunu bilemiyorum, ama bunların filmin orijinalinde olması ve bu görüntünün iğrenç Nazi bayrağını ayakları altında çiğnediği için Stalin'e borçlu olduğumuzu öne sürmesi daha olasıdır. Ancak burada Makavejev'in *WR*'si açısından Nazi bayrak-

ları, Stalin ile Nazizm arasındaki belirli bir yakınlığı akla getirir ve Stalin'in önderliğindeki sosyalizmin gerçekte faşizmin yolunda olduğunu gösterir gibidir.



WR: "Dünyanın işçileri ... cinsellik konusundaki tutumlarınız tiksindirici!"



WR: "Düzüşmenin olmadığı bir sosyalizm sıkıcı ve cansızdır"

Bu sonuncu yorum açıkça, tek başına olmasa da egemen hale gelir. Stalin törensel bir biçimde Sovyet Devrimi'nin yalnızca eski burjuva düzeni ortadan kaldırmadığını, aynı zamanda yeni bir sosyalist düzeni kurmakta da başarılı olduğunu açıklarken, Makavejev araya üniformalı görevlilerin zapt ettiği bir hastanın burnuna tüp dayayarak zorla beslenmesini gösteren korkunç bir çekimi sokar (bu çekim Frederick Wiseman'ın *Titicut Çılgınları*'ndaki [*Titicut Follies*, 1967] neredeyse özdeş bir çekimi anımsatır). Daha sonra yeniden Sovyet komünizminin Lenin'in işaret ettiği yolda ve "bize verdiği her talimatı yerine getiren mevcut liderlerle" ilerlemeye devam ettiğini ilan eden Stalin'e kesme yapılır. Ve tam bu anda Makavejev kontrol dışı vücut kasılmalarına neden olan elektroşok tedavisi uygulanan başka bir hastaya (belki de bu aynı hastadır) kesme yapar.

Buradaki gönderme açıktır ve her ne kadar Makavejev Stalin'in nasıl kendini abartma politikalarını haklılaştırmak üzere Lenin'in adını kullandığını göstermek için aslında amansızca Lenin'e göndermede bulunduğunu iddia ediyor olsa da, Lenin'in sonradan ortaya çıkan örtülü suçlamasının ışığında, bu sekans filmin Sovyet komünizminin otoriteryan ve baskıcı eğilimlerinin izlerini Lenin'in kendisine kadar

izlemesinin ilk girişimi olarak görülmelidir. Sonunda sekans bir kez daha Stalin'e döner, daha sonra Amerikalı genç kadın heykeltıraşın alçıdan yaptığı penis heykelini kalıbından çıkarıp sergilemek üzere bir masaya yerleştirmesine ve bunun ardından "komünizmin ilk aşamasına ulaşıldığını" ilan eden Stalin'e kesme yapılır. Tam bu noktada Makavejev kapatıldığı hücrenin duvarlarına başını vurup duran bir ruh hastasının görüntüsüyle sekansı bitirir.

O halde, bu önemli sekansın sonunda belirli bir "yanlış zirveye" varılır ve Makavejev ustaca ve mizah yollu bir biçimde, Sovyet Devrimi'nin gerçekten özgürleştirici potansiyeline yapılan ihaneti cinsel enerjinin katılaşmış ve cansız fetişler içine kanalize edilmesiyle ilişkilendirir. Sahne Yugoslavya'ya döner ve Milena'nın aşk yaşamının kurmaca olay örgüsünün gelişimini izleriz.

Rus Buz Revüsü Belgrad'a gelir. Milena ve oda arkadaşı gösteriye gider. Burada izne çıkmış iki Yugoslav askeri onları ayartmaya çalışır. Ancak Milena buz pateni gösterisinin yakışıklı yıldızı Vladimir İliç adlı Rus şampiyon buz patencisine hayran olur. Onunla tanışmak için kulise gider, ona kur yapar ve evine kadar kendisine eşlik etmesi için onu davet eder. Vardıklarında Milena ve Vladimir oldukça komik bir konuşma yapmaktadırlar. Vladimir özel yaşamı konusunda Milena'nın sorularını yanıtlamaktan ısrarla kaçarken, Rusya gibi "herkesin devletin hizmetinde olmaktan mutlu olduğu" bir ülkede kişisel başarıların fazla önemli olmadığı bahanesini öne sürer. Ayrıca Vladimir kibirli idealizminin gerektirdiklerinden bahsetmeye öylesine dalmıştır ki, Milena'nın, bütün kıyafetlerini çıkarıp Vladimir'in dikkatini çekmek için neredeyse kucağına oturacak olan oda arkadaşını fark etmez bile. Bu arada Milena'nın evden kovduğu işçi sınıfından erkek arkadaşı coşku içinde kazmayla yan dairenin duvarını deler ve Vladimir İliç'i bir dolaba fırlatıp kapatırken "Milena'yı burjuva entelektüellerden koruyacağını" söyler.

Oyuncak bir makineli tüfekle New York'un finans merkezi caddelerinde dolanan bir sokak tiyatrosu "gerilla savaşçısı"nın maskaralıklarından oluşan kısa (ve aslında gereksiz) görüntülerin araya girmesinden sonra film, görünüşe göre Milena'nın dairesinde geçen gecenin sabahında yürüyüş yapan Milena ve Vladimir'e döner. Vladimir'in dolaba kapatılması daha çok eğlendirici ve büyük bir olasılıkla kısa süreli olmuştur, çünkü Vladimir olaya güler ve sevgilisinin Milena'yı korumak için duvarı delmesinden hayranlıkla bahseder. Önceki gece müzik dinlemekten, özellikle de Beethoven'in *Sonata Appassionata*'sını dinlemekten çok hoşlandığını söyler. "Sorun şu ki" diye ekler, "ben çok sık müzik dinleyemem. Sinirlerime iyi gelmiyor; aptalca, hoş şeyler söylemeyi ve insanların başlarına nazikçe vurmayı istememe yol açı-

yor; ama günümüzde insanların başına vurabilir ve elinizi yaralayabilirsiniz. Bugün gerekli olan ..." diye aniden öfkelenerek ekler, "insanların başlarına acımadan vurmaktır ... kuşkusuz şiddete tamamen karşı olsak da."



WR: Vladimir İliç'in dikkati devrimin yüksek ideallerinden başka bir yöne kolay kolay çekilmez

Makavejev'in Rus buz pateni şampiyonunun ağzından söylettiği bu sözler, Maksim Gorki'nin *Lenin'le Günlerim*'de anlattığı "Vladimir İliç" Lenin'den başkasına ait değildir. Makavejev yalnızca Lenin'in "ilke olarak şiddete tamamen karşıyız," sözlerinin sonuna ekleme yapmıştır. (Makavejev aynı zamanda Lenin'in kitlelere hitabının ünlü fotoğrafına öykünerek bu sahneyi çerçevelemiştir.)

Vladimir bunu söylerken, onun kendisine bir hamle yapmasını boşuna bekleyen Milena bunu kendi kendine yapar, ama Vladimir birden döner ve Milena'ya tokat atarak onu karların içine yuvarlar. Sarsılan Milena ona bakar ve Makavejev burada Stalin'in karların içinde, arkasında Lenin'in büyük bir posteri olduğu halde ayakta durarak bir mitingi izleyişini gösterir. Stalin gururla Sovyet komünizminin sözde düşmanlardan korkmasına gerek olmadığını, çünkü Lenin'in yaşamı ve çalışmalarının "düşmanın kalbine cesaretle ve hedefini şaşmayacak biçimde yöneltilmiş bir ok" olduğunu gururla ilan eder.

Daha sonra Stalin metaforunu Makavejev'in bu görüntünün hemen ardından kes-

meyle geçtiği Milena üstlenir. Hıçkırarak ağlayan Milena Vladimir'in üstüne atlar, göğsünü yumruklar, yüzüne tokat atar ve ona ne kadar sahtekâr –"büyük bir tarihi hakikat olarak giyinip süslenmiş berbat bir beşeri aldatmaca"– olduğunu söyler. "Bütün insanlığı sevdiğini söylüyorsun, ama tek bir insanı bile sevemiyorsun. Hiç bir erkek gibi âşık oldun mu? Bir kadını hiç tatmin edebildin mi, okunu cesaretle ve hedefini şaşmayacak biçimde fırlatabildin mi?" Sonunda Milena'nın duygusal tahrikine yenik düşen Vladimir onu tutkulu bir biçimde kendisine çeker, dudaklarını, gözlerini, yüzünü öper. Daha sonra Milena öfkesine rağmen sesini çıkarmaz.



WR: Milena'nın işçi sınıfından olan erkek arkadaşı
onu burjuva entelektüellerinden korumak için dairenin duvarını delip içeri dalar

Milena ve Vladimir'in dramında bundan sonra neler olacağı yalnızca –araya sokulan birkaç kısa malzemeyi daha izleyen– bir sonraki sekansta olanlara bakarak bir araya getirilebilir. İki polis nehir kıyısında –gövdesi ve darbelerle yaralanmış kafası birbirinden ayrı olarak– bulunmuş genç bir kadının vahşice katledilmesiyle ilişkili ipuçlarını tartışır. Kesik baş polis laboratuarına götürülür ve inceleme masasına yerleştirilir. Elbette bu başın Milena'ya ait olduğunu hemen anlarız. Bir müfettiş cinayette kullanıldığından şüphelenilen silahın olay yerinin yakınında bulunduğunu söyler ve torbadan bir buz pateni çıkarır. Hayranlıkla buz pateninin profesyonel şampiyonalarca kullanılacak kalitede olduğunu belirtir. Diğer müfettiş otopsi

sonucu kurbanın vajinasında normalden dört ila beş kat daha fazla sperm olduğunun ortaya çıktığını söyler. Vücudunda hiçbir iz ya da olay yerinde hiç bir itiş kakış işareti olmadığından kadının bir toplu tecavüzün ya da arka arkaya yapılmış bir tecavüzün kurbanı olmadığı sonucuna varır. "Öyle görünüyor ki, kadın isteyerek sevişmiş, belki de bir orjiye katılmıştır," diye ekler. Bununla birlikte azgın bir seks manyağının kaçıp kaçmadığını öğrenmek için bölge akıl hastanesini kontrol etmenin iyi bir fikir olacağına karar verir.



WR: Makavejev, Milena'nın kesik başı sahnesini düzenlerken...

Rastlantısal görünen ayrıntılara yönelik bu dikkat Makavejev'in yönteminin bir özelliğidir ve bu sekans *Aşk Olayı*'ndaki otopsi sekansına çok benzer. Ve her zamanki gibi, bu ayrıntı hiç de rastlantısal değildir. Polis cinayeti aydınlatmaya yardım edecek bilgileri toplamaya çalışır ve kanıtlar onları bir seks cinayeti olasılığını düşünmeye yöneltir. Dahası Makavejev zekice polis müfettişine bir seks manyağının kaçıp kaçmadığını öğrenmek için bölge akıl hastanesine telefon etme önerisi yaptırarak bireyin bastırılmış ya da tahrif edilmiş cinselliği ile toplumun baskıcı ku-

rumları arasındaki ilişkiyi akla getirir. Ve hastaneye yapılan bu gönderme hoş bir biçimde daha önce Stalin'in görüntüleriyle art arda getirilmiş akıl hastalarının çekimleriyle birleşir ve böylece önceden öne sürülen Stalin egemenliğindeki Sovyet bloğunun tümünün büyük bir akıl hastanesine dönüştüğü düşüncesi desteklenir.

Ancak dramatik olarak iki polisin bu tartışmanın tümüne egemen olması, onların bilmediği bir şeyi bizim biliyor olmamızın göstergesidir. Şöyle ki, cinayet silahı olduğu sanılan buz pateni çok büyük bir olasılıkla Vladimir İliç'e aittir ve Milena (elbette bizim tarafımızdan) son kez görüldüğünde, sonradan vücudunun bulunduğu yerde Vladimir'in kolları arasındaydı. Sonuç olarak başının kesilmesi ve vajinasındaki sperm düşünüldüğünde, bunu yapanın azgın bir seks manyağının değil, Lenin'in olduğunu düşünmemiz için yeterince nedenimiz vardır!

Ama bir pürüz vardır. Görünüşte rastlantısal olan bu ayrıntılarla Makavejev, Lenin ile azgın seks manyağı arasında olası bir yakınlık ima etmiştir. Ve Lenin'in (ilke olarak karşı olsa da) şiddete başvurmaya hazır oluşu, burada Makavejev tarafından, şiddet içeren davranışın bireyin baskılanmış cinselliğiyle ilişkisindeki güvensizliğinden ve geriliminden doğduğu anlamında bir seks cinayetiyle ilişkilendirilir. (Bir sohbette Makavejev, Lenin'in kadınlarla ilişkisinin aslında iyi olmadığını ve bunun da yaşamındaki ciddi gerilimlerin bir kaynağı olduğunu düşündüğünü söyledi.) Milena'nın aşk yaşamıyla ilgili kurmaca olay örgüsü, Makavejev'in Wilhelm Reich'ın görüşlerini incelemesine ve dramatize etmesine ve bu Reichyan görüşleri komünist hareketin biçimlenişindeki Lenin'in rolünün dostça, ama eleştirel yeniden değerlendirmesine uygulama olanağı sağlar.

Lenin konusundaki hüküm fazla acımasızdır. Bu hüküm kesik başı birden canlanan Milena'nın ta kendisi tarafından ifade edilir: "Vladimir İliç gerçek bir kızıl faşistti," – ama ekler "bugün bile komünist geçmişimden utanç ya da pişmanlık duymuyorum." Ancak film burada bitmez. Makavejev, Milena'nın kesik başından Rus buz pateni şampiyonu Vladimir İliç'i karda amaçsızca yürürken uzun ve dokunaklı bir panla izlediği çekime kesme yapar. Ses kuşağında Bulat Okoudjava, François Villon'a[Δ] adanmış kederli bir Rus şarkısı söyler. Olmayan bir tanrıya hitap eden bir dua (Makavejev'in hoşlandığı bir ayrıntı) biçiminde dile getirilmiş şarkı "herkese küçük bir şeyler bağışlıyorum, ama benim de burada olduğumu unutmayın," diyen bir yakarıştır. Bu sözcükler duygulu bir biçimde bütün yurttaşlar arasında eşitliğe

[Δ] François Villon (d. 1431, Paris-ö. 1463'ten sonra bilinmeyen bir tarih) en önemli Fransız lirik şairlerinden biridir –çn.

olan komünist bağlılığı akla getirir, ama aynı zamanda benzer bir dokunaklılıkla, idealleri ne kadar büyük olursa olsun, hatta ismi Vladimir İliç bile olsa, her bireyin kişisel durumunun yaşamın getirdikleri karşısında yine de narin ve duygusal yönden incinebilir olarak kalacağını vurgular.

Bu dokunaklı notla biten *WR*, Makavejev'in diğer filmleri gibi, bizlerde kişinin kendisine özel, bireysel karmaşası ve mücadelesinin diyalektik olarak halkın büyük insancıl ideallere duyduğu arzularla karşı karşıya getirildiği yalnız bireye yönelik büyük bir sempati duygusu oluşturur. Ancak Makavejev'in yöntemi o kadar köklü bir biçimde diyalektiktir ki, bireysel ve toplumsal arzular arasındaki karşıtlığın ille de uzlaşmaz olması gerekmediğini anlarız: Okoudjava'nın şarkısındaki yakarış bireyin, ama kendisini herkesin ihtiyacını kişisel gereksinimlerine göre karşılayan bir toplum yaratma hedefindeki komünizme adayan bir bireyin yakarışıdır.

O halde film, komünist hareket içindeki –kimilerinin izleri Lenin'e dek izlenebilen– otoriteryan ve baskıcı öğeleri eleştirirken, politik davranışın çok önemli psikoseksüel temellerini ihmal etmemiz sonucu tahrif edilmiş ve çok sık olarak ihanet edilmiş olan gerçek özgürlük için devrimci potansiyeli ortaya çıkarmaya yönelik dürüst ve içten bir girişimdir. *WR: Organizmanın Gizleri*'yle Wilhelm Reich'a sunulan bu övgü çok anlamlıdır, çünkü Makavejev, Reich'a karşı, Lenin'e yönelik olduğundan daha az eleştirel bir tutum içinde değildir, ama buna karşılık, bizlerin şimdi, onların geçmişte olduğu gibi cinselliğin ve politikanın gelgitleri ya da en azından "çılgınlığı" içinde kaybolmuş insani durumumuzun karmaşıklığına saygı göstermeyi tercih eder.



WR: Milena, Orgon Kutusuna girmeden önce egzersiz yapıyor...

14. *Keder ve Acıma*: Fransa ve Politik Mitleri

Her ülkenin politik mitleri vardır. Ancak *Keder ve Acıma*'da yönetmenler Marcel Ophuls ve André Harris, de Gaullecü Fransa'nın en fazla benimsenmiş politik mitlerinden biri olan *la résistance* [direniş] mitine karşı yumuşak, ama şaşırtıcı bir biçimde etkili bir panzehir hazırlamışlardır. Tarihin bir öykü gibi anlatıldığı kitaplardan işgal Fransasının görünümünü, General de Gaulle'ün Londra'dan yaptığı ünlü çağrıya herkesin kulak verdiğini ve onun bu şekilde bir *maquisards* [direnişçiler, çeteciler] ağı kurup savaştığı bir karikatür olarak öğrenen savaş-sonrası genç Fransızlar kuşağı için, *Keder ve Acıma* filminden her şeyin tam da böyle olmadığını, de Gaulle'ün radyodan yaptığı çağrıyı aslında çok az insanın duyduğunu, de Gaulle'ün o dönemde çok az tanındığını, bütün olarak Fransız ulusunun en büyük özelliğinin *résistance*'dan çok Nazilerle *collaboration* [*işbirliği*] içinde olmak ve son olarak da etkin *résistans*'ın çoğunun Fransız Komünist Partisi saflarından geldiğini öğrenmek şaşırtıcı olabilir.

Savaş-sonrası Fransasında de Gaullecü rejimin yerleştirmeye çalıştığı görünüm kesinlikle bu değildir. Sonuç olarak *Keder ve Acıma* bir devlet televizyonuyla (ve yine devlet televizyonları olan Batı Alman ve İsviçre televizyonlarıyla) ortak yapıldıysa da, filmin Fransa'da televizyonda gösterimi engellendi, ama Batı Alman ve İsviçre televizyonlarında yayınlandı. *Le Monde*'a göre filmin televizyonda gösterilmemesi kararını alan, Pompidou döneminde ORTF televizyonu yönetimine doğrudan emirlerini ileten başbakan Jacques Chabas-Delman'dan başkası değildi.

Ayrıca 1970'te Dinard'daki Fransızca Filmler Festivali'nde birincilik ödülü almasına rağmen, *Keder ve Acıma* Fransa'daki ticari sinemalarda gösterilmekte zorluk yaşadı. Başlarda yalnızca öğrencilerin gittiği iki küçük Paris sinemasında gösterildi. Ve solcu gazeteler hükümetin filmin televizyonda gösterimini engellemek için müdahale ettiğini yazdıklarında, muhafazakâr gazeteler de filmi yoldan çıkmış aşırı militanlığın manifestosu ve Mayıs 1968'in bir ürünü olarak göstermeye çalıştı.

Gerçekte *Keder ve Acıma* herhangi bir şey olarak sınıflandırılabilir, ama kesinlikle militan bir film değildir. Daha çok Nazi işgalinin ve Mareşal Pétain'in işbirlikçi rejiminin silik, sıradan ve "liberal" bir incelemesidir. Yönetmenler Ophuls (yeri gelmişken Marcel, Max Ophuls'ün oğludur) ve Harris bol miktarda mülakat ve belgesel görüntünün hemen hemen tamamını tarafsızca sunmuş, politik yorum yapmaktan titiz bir biçimde kaçınmış gibidir. Ve bunda da o kadar başarılı olmuş-

lardır ki, Pierre Mendes-France'ın önemli gözlemlerine ve kişisel anılarına verdikleri önem dışında, film önemli ölçüde herhangi bir politik *parti pris*'ten [tarafgirlik] uzak durmuş gibidir.



Keder ve Acıma: Charles de Gaulle Londra'dan radyo yayınıyla yaptığı çağrıyla Fransızları harekete geçirmeye çalıştı

Keder ve Acıma'yla ilgili en ilginç şey, politik anlamda bu kadar amaçsız bir filmin bu kadar büyük bir politik hareketlenme yaratabilmesidir. (Hatta İngiltere'de BBC'nin 1971 sonbaharında filmi göstermesinin, Fransa'ya karşı kışkırtıcı bir hareket olarak değerlendirilmesinin olası olduğuna ve bunun da İngiltere'nin Avrupa Ortak Pazarı'na girme umutlarını tehlikeye atacağına dair yoğun endişelerin ifade edildiğini duydum.)

Fransa'daki sansür sorununa gelince, Pompidou dönemi hükümetinin bu filmin üzerinde baskı uygulamasının en önemli yanı, de Gaulle sonrasında bile *Keder ve Acıma* gibi hafif ve yalnızca mevcut olanı yansıtan bir filmin *bile* Fransız halkına yaygın olarak gösterimine izin verilmeyeceği gerçeğinin ortaya çıkışıdır. (Bu arada ya doğrudan hükümet müdahalesi sonucu ya da sağcı lobicilerin ve ajitatörlerin hükümet ve ticari film dağıtımcıları üzerinde uyguladığı baskı nedeniyle Fransa'da sinemalarda ve televizyonlarda gösterimi engellenmiş olan –*Rahibe* [*La Religieuse – The Nun*, Jacques Rivette, 1966], *Bilmenin Tadı*, *Cezayir Savaşı* ve *Saumur'un Mahdumları* [*Les Cadets de Saumur*, 1970] da dahil olduğu– uzun bir film listesi vardır.)

Alt başlığı "İşgal Altındaki Bir Fransız Kentinin Tarihçesi" olan *Keder ve Acıma* ağırlıklı olarak Fransa'nın Massif Centrale'inin dağlık orta bölgesindeki çok da büyük olmayan bir kentin, Clermont-Ferrand'ın işgaline odaklanır. Burası hem Vichy'ye (Pétain'in yönetimindeki işgal Fransasının başkenti) yakın olduğu hem de yeraltı direnişinin merkezi olarak önem taşıdığı için seçilmiştir.



Keder ve Acıma: İşbirlikçi Vichy hükümetinin başkanı Mareşal Pétain

Bununla birlikte Clermont-Ferrand'ın seçilmesi önemli itirazlara neden olmuştur. Birçok Fransız yorumcu bu bölgenin hiç de bir bütün olarak Fransa'yı temsil etmediğini; özellikle Fransız Komünist Partisi'nin üye sayısı açısından –her zaman geleneksel olarak anti-komünist olan– bu bölgede azınlıkta kaldığını ve sonuç olarak Fransa'nın direnişin büyük ölçüde Komünist Partisi üyelerince örgütlendiği ve yaşama geçirildiği diğer bölgelerinden farklı olarak Clermont-Ferrand'daki direnişin bir aristokrat olan Emmanuel D'Astier tarafından örgütlendiğini ve Komünistlerin buradaki direnişe Fransa'nın diğer yerlerindekinden daha küçük bir katılımı olduğunu belirtmiştir.

Filmde bu çelişkinin kabul edilmesinin, hiçbir biçimde Clermont-Ferrand'ın seçilmesinin ortaya çıkarttığı direnişin tahrif edilmiş resmini düzeltmediği ya da bunu haklı çıkarmadığı öne sürülmüştür. Bunun da ötesinde Komünist Parti'nin yöneticilerinden Jacques Duclos'un söylediği birkaç kısa söz dışında, Komünistlerin direnişteki rolünün sadece laf arasında anılması özellikle affedilemez niteliktedir. Ve bu az sayıdaki anmanın birinde komünistler, kendisinin bir *monarşist* olduğunu

iddia eden eski bir Clermont *résistant*'ı [direnişçi] tarafından "*peu recommendables* [çok da sağlam pabuç değillerdi]" denerek küçümsenir.

Filmin *résistance* konusundaki perspektifi belirsiz olsa da, işbirliği fenomeniyle ilgili perspektifi çok daha keskin ve açıktır. İşbirliği hem işgalcilerin hem de işgale uğrayanların bakış açısından gösterildiği için ortaya çıkan portre özellikle zengindir. Filmin başından sonuna Alman işgalcilerin anılarına kayda değer yoğunlukta önem verilir. Hatta *Keder ve Acıma*, Clermont-Ferrand'daki işgalci Alman birliklerinin eski komutanı Helmuth Tausend'in çocuklarından birinin düğününde yaptığı kısa bir doğaçlama konuşmayla başlar. Ve her ne kadar "yalnızca emirleri yerine getiren bu adamın" kendinden hoşnut, konumunu rasyonelleştirmeye çalışan "temiz vicdanı" açıkça görünse de –ve kibirle dolu kendini haklı çıkarma kapasitesi sakıncalı boyutlarda olsa da– film yeterince çarpıcı bir biçimde işbirliğinin iki tarafının aslında yalnızca madalyonun iki yüzü –... ve *faşizmin hem Fransa'da hem de Almanya'da ortak eğilim*– olduğunu dolaylı olarak gösteren Fransız işbirlikçilerin tutumlarındaki çarpıcı paralellikleri ifşa eder.

Kuşkusuz *Keder ve Acıma*'daki en dikkate değer an, yirmili yaşlarının başlarında Alman Waffen SS'lerinin "Charlemagne" Birliğine neden katıldığını anlatan kibar, toplumsal olarak seçkin bir aristokrat olan Christian de la Mazière'nin açıklamalarıdır. Bu birlik, işgalcilerine müthiş bir hayranlık besleyerek Alman ordusuna katılmaya karar veren ve Rusya cephesinde savaşmaları için gönderilen yaklaşık 7000 genç Fransız'dan oluşuyordu. Mazière, Fransız ordusundan subayların yer aldığı bir aileden gelen bir aristokrat olarak, disiplini zayıf ve eğitimsiz Fransız ordusundan çok farklı olan Alman ordusunun çelik disiplinine ve makine gibi çalışmasına hayran olmaktan başka elinden bir şey gelmediğini belirtir.

Mazière bu "sarışın, yakışıklı, kaim, geniş-göğüslü fatihlerin" görünümünün insanda korku dolu bir saygı uyandırdığını ve karşı konulamaz olduğunu itiraf eder. Dahası o ve aristokrat çevreden gelen pek çok genç insan için Fransa'nın yenilgisi neredeyse bir takdiri ilahi, ülkenin eski aristokratik değerlerinden uzaklaştığı için hak ettiği bir durumdu. Mazière'in açıklamasına göre Tanrının arzusunu kabul etmek, Tanrının yeryüzündeki temsilcileri olarak görülen Alman fatihlere katılmak anlamına geliyordu.

Ve Mazière'in kabul ettiği gibi, onun politik görüşleri sağcıların, Fransa'daki *Halk Cephesi* [*Front Populaire*] hareketinin sosyalist düşünceleri yaymasından ve İspanya İç Savaşı'nda komünistlerin zafer kazanmasından duydukları büyük korku sonucu biçimlenmişti. Mazière tüm bu etkenlerin birleşmesinin onu böyle düşünmeye

ve davranmaya yönelttiği sonucuna varır. Yönetmen "faşist" teriminin kendi konumunu tanımlamak için uygunsuz olup olmayacağını sorduğunda, Maziere "hayır, hiç de uygunsuz değil. O günlerde bir faşisttim, genç bir faşist," yanıtını verir.

Ama eğer Maziere'in durumu filmdeki Fransız faşizminin en olağanüstü ifadesiyse, bu yalnızca içlerinde en aşırı ve içtenlikle kabul edilmiş olanı olması nedeniyledir. Bununla birlikte *Keder ve Acıma*'da Pétain'in paternalist liderliği ve Vichy hükümetinin başbakanı Pierre Laval'in otoriteryan ilkelerine karşı Fransız burjuvazisini etkileyen, faşizm damgalı oldukça yaygın, ancak daha edilgen sayısız örnek vardır. (Bu arada filmdeki en aşağılık anlardan biri, Laval'in damadı Kont Chambrun'ün savaş sırasında Alman toplama kamplarında tutulmuş bir köylüye Laval'in ne kadar kibar davrandığını sinemacılara anlatarak kayınpederinin itibarını onarmaya çalıştığı andır. Chambrun artık kendisi için çalışan bir işçi olan eski mahkûmu çağırır ve onu kameranın önüne yerleştirir, tıpkı ipin ucundaki bir kukla gibi bu yaşlı adamı yönlendirerek ona "bu beylere Bay Laval'in senin için ne kadar iyi şeyler yaptığını anlat bakalım" der.)

Mülakatların genel havasında bir temize çıkarma eğilimi sezilmesine karşın, *Keder ve Acıma*'da içerilmiş olan Vichy hükümetinin birkaç kısa propaganda filmi oldukça keskin ve saldırgandır. Özellikle açıklayıcı olanlar, Pétain'in Gençlik Bakanı ve Nazi Almanya'sıyla tam işbirliğinin ateşli taraftarı olan Georges Lamirand'ın hazırlattığı programdan yapılan alıntılardır. Lamirand'ın genç gruplara yönelik veya Fransız çocukları için kurduğu militer gençlik kamplarında yaptığı ırkçı, demagojik konuşmalarını gösteren görüntüler, Leni Riefenstahl'in Nazileri öven *Azmin Zaferi* filminde olsa yeri yadırganmayacak görüntülerdir.

Asıl şaşırtıcı olan Vichy rejimi döneminde Fransa'da öne çıkan çok tehlikeli Yahudi karşıtlığına dair *Keder ve Acıma*'da sunulan kanıtlardır. Bu "gayri resmi" Yahudi karşıtlığı öylesine yayılmıştı ki, Yahudi oyuncuların ve teknisyenlerin adları Fransa'da işgal sırasında gösterilen filmlerin jeneriklerinden sistematik olarak siliniyordu. Fransa'nın başka yerlerinde olduğu gibi Clermont-Ferrand'da da gazetelerde –Monsieur Klein gibi [Losey'in *Bay Klein* (*Mr. Klein*, 1976) filminin baş karakteri –çn]– adından dolayı Yahudi sanılabilecek çok sayıda tüccarın müşterilerine % 100 Aryan ve % 100 Fransız olduklarına yemin ettikleri ilanlar çıkmaya başladı. Sonunda bir Yahudi araştırmacı bize 1942'nin meşum bir gününde Paris polisinin Yahudi mahallesi Vel d'Hiv'de işgalcilerin 16 yaş üstü Yahudileri toplama emrini yerine getirmekle kalmayıp, aynı zamanda (hatta bir Alman komutanının utanmasına yol açacak biçimde) Fransız *flics*'inin [polisler] büyük bir istekle 4000 Yahudi çocuğu zorla

anne ve babalarından ayırdıklarını ve Almanları bunları Nazi toplama kamplarına göndermeye ikna ettiklerini anımsatır.

İşgal Fransasında yaygın olan Yahudi karşıtlığının başka bir kanıtı da filmin ilk yarısını kaplayan Pierre Mendès-France'ın mülakatında ortaya konur. Mendès-France, Vichy rejimi döneminde ünlü bir Yahudi olarak yaşadığı güçlükleri olağanüstü bir biçimde ayrıntılandırarak anlatır. Zaten politik bir şahsiyet olan Mendès-France tamamen kendisinin örgütlediği bir hareket olan Özgür Fransa'nın savaşçı güçlerine katılmak üzere Marsilya'dan Fas'a geçtiğinde Vichy hükümetince kaçak olmaktan yargılandı. Fransa'ya döner dönmez tutuklanan ve aşırı önyargılı bir ortamda mahkemeye çıkarılan Mendès-France savunmasına basit bir meydan okumayla başladı: "Ben bir Yahudiyim. Ben bir Masonum. Bir kaçak değilim. Mahkeme başlasın." Suçlu bulunan ve altı yıla mahkûm edilen Mendès-France cezaevinin duvarına tırmanarak kaçmasından önce yalnızca ona bir ömür gibi gelen birkaç ayını cezaevinde geçirdi – anlattığına göre kaçışı yalnızca duvarın ardında buluşup duran âşık asker ve oldukça müstereddit sevgilisi yüzünden gecikmişti; onların birlikte olmaya karar verip duvarın dibini bir türlü terk etmeyişi Mendès-France'a ebediyen cezaevinde kalacağını düşündürdü.[Ξ]

Keder ve Acıma'nın başlarındaki bu mülakatın arasına ünlü Maginot Hattı'nı savunan Fransız birliklerinin bozguna uğramasını gösteren dikkate değer bir Nazi belgeseli girer. Bu Nazi filmi, kilometreler boyunca yolun her iki yanında terk edilmiş Fransız araçlarının görüldüğü, aynı yol boyunca ilerleyen bir araçtan yapılan çekimdir. Saldırgan işgalcilerden kaçan Fransızların yaşadığı kaos ve kederin açık kanıtıdır. Başka bir kısa propaganda filmi de sabahın beşinde refakatçileri eşliğinde gelen jipinden inerek işgal edilmiş Paris'e adım atan, Madeleine Kilisesi'nin merdivenlerini tırmanarak, Arc de Triomphe'ı ziyaret eden ve sabah karanlığında bir grup Paris polisinin Nazi selamıyla karşılanan Hitler'i gösterir.

Nazi propagandasının özellikle iğrenç bir parçası "Avrupa uygarlığının en seçkin çiçeklerinden biri olarak kabul edilen" Fransız ulusunun –"Fransız üniforması içindeki bir aşağılık vahşiler güruhu" olan– Türkler, Araplar, siyah Afrikalılar ve

---

[Ξ] Başka bir nükteli anekdotta Mendès-France, mahkemenin bitişinde naif bir genç adamın kendisini savunan avukata bir mektup yazdığını ve mahkeme kayıtlarının bir kopyasını istediğini anlatır. Mektupta gerekçe olarak "davadan habersiz, ama adli bir hatanın oluşmasına kesinlikle izin vermeyecek olan Mareşal Pétain'in dikkatine bu konuyu ben bizzat sunabilirim," diye yazmaktadır. Mendès-France'ın açıkladığına göre bu naif genç Valéry Giscard d'Estaing'den [Fransa'nın Beşinci Cumhuriyetinin beşinci cumhurbaşkanı, yönetim süresi 1974-81 –çn] başkası değildir.

Doğululardan oluşan inanılması güç bir karma tarafından savunulmasının Alman ordusunda yarattığı şaşkınlığı anlatan bir kısa filmdir. Kameranın önünde sergilenen bu egzotik yüzler, üstün sarı ırkın gelişimindeki tarih öncesi aşamaların örnekleri gibidir.



Keder ve Acıma: Paris'in kurtuluşu....?

Ophuls ve Harris, Almanların Fransa'yı işgal edişlerini izleyen ilk günlerdeki kederli durumu anlatmak için filmde, Anthony Eden'in bu zor günlerde İngiliz hükümetinin bakış açısını ortaya koyan ölçülü açıklamalarına yer verirler. Eden'in açıklamalarında özellikle ilginç olan, İngiltere'nin, yalnızca savaşmayı bırakmamış, aynı zamanda müttefiklerle önceki bütün antlaşmalarına karşın Almanya'yla ateşkes imzalamış Fransa'nın donanma filosunu Nazilerin ellerine bırakması yönündeki korkusundan doğan ikilemdir. Böyle bir şeyin olmasını engellemek için hızla harekete geçen İngiliz donanması kendi müttefikinin donanmasına sürpriz bir saldırı yaptı (sonradan bildirildiğine göre, o anda Fransız donanması İngilizlere teslim olmak üzere yola çıkmıştı) ve birçok gemi batırıldı, geri kalanı da etkisiz hale getirildi. Eden bunun savaş destanında çok utanç verici bir sayfa olduğunu kabul eder, ama işgal altındaki Avrupa'da, yasal hükümeti Nazilerle işbirliği politikası izlemiş tek ülkenin Fransa olduğu da hesaba katılmalıdır.

Dört buçuk saatlik filmin ikinci yarısında odak önemli olaylardan ve ünlü kişilerin eylemlerinden, işgal Fransasındaki, özellikle Clermont-Ferrand'ın caddelerindeki (ve yakın çevredeki tarlalardaki) sıradan insanların karşı karşıya kaldıkları ter-

cihe döner. Tabii ki birçok insan bu tercihe sırtını dönmüş ve böyle bir şey olmamış gibi davranmıştır. Bar sahibi olmuş eski bir bisiklet yarışçısı mülakatı yapanlara Nazilerin Clermont-Ferrand'ı işgal etmiş olamayacağını, çünkü bu durumda Almanları görmesi gerektiğini anlatır, "tek bir Alman bile görmedim" der. Ancak gazete fotoğrafları bu bisiklet yarışçısını işgalci Alman ordusunun komutanının elinden gururla kupasını alırken gösterir.

Diğerleri için tercih yapmanın kendisi, razı oldukları ya da olmadıkları bir durumdur. Binasına işgal güçlerinin el koyduğu Clermont'daki yaşlı bir otel sahibi, kendisinin ve karısının Alman askerlerini otelde barındırmayı ve beslemeyi kabul etmeye karar verdiklerini, ama onların oteli fahişelerle birlikte olmak için kullanma taleplerini geri çevirdiklerini anlatır. Ve yine bu fahişelik meselesine dair (şimdi Bavyera'da bir çiftçi olan) eski bir Alman askeri işgal Fransasında çok sayıda genç kıza dayatılan tercihe dair aşağılık bir anımsatma yapar.

Kuşkusuz bazı insanlar rüzgâr hangi yönden eserse ona göre davranmış, her iki yönü de denemiştir. Filmin başlarında işgalin ilk günlerinden görüntüler, Maurice Chevalier'in Mareşal Pétain'in zaferi için şarkı söyleyişini gösterir. Daha sonra filmin sonuna doğru Chevalier'in özgürlükten sonra (İngilizce konuşan dostlarına yaranmak adına) kendisi hakkında birçok aptalca söylentinin çıkarıldığını açıklayışını görürüz. Örneğin Nazilerin daveti üzerine Almanya'da konser turnesine çıktığı doğru değildir. Aslında o yalnızca Fransız savaş esirleri için "bir küçük şarkı" söylemiştir: "sadece çocukların keyfini biraz yerine getirmek için."

Belki de tüm bu bahanelere dair en aydınlatıcı bilgi, Clermont-Ferrand'ın kırsalında eski *résistants*'ın bir araya geldiği küçük bir komünden gelir; adamlar özgürlük sonrası direnişe katılmamış olanların söylediği farklı gerekçeleri anlatırlar. "Bu insanların büyük bir bölümü bir grup *résistants* hakkında konuşulanları duyduklarını, onlara katılmayı istediklerini, ama nereye gideceklerini ya da kime soracaklarını bilmediklerini söylediler. İnanın bana" (konuşmacı birden susar, kameraya doğru bir hareket yapar), "buradaki insanlar Clermont-Ferrand'ın en az eğitim almış insanları, ama hiç birimiz nereye gideceğimiz ya da kime soracağımız konusunda sorun yaşamadık!"

Fransız toplumunun alt sınıflarının cesareti ve saygınlığının etkileyici bir kanıtı, iki Auvergnat köylüsünün Alexis ile Louis Grave'in anlattığı öyküdür. *Résistance* için çalışırken Louis isimsiz bir mektupla işgalcilere ihbar edilir ve Buchenwald'a gönderilir. Savaştan sonra geri döndüğünde hemen kendisini kimin ihbar ettiğini bulmaya çalışır. Kısa ve gizli bir araştırmadan sonra bu kişinin bir komşu olduğu-

nu saptar. Artık kim olduğunu bilmesine rağmen intikam almamıştır. Kendi deyişiyle, "insan adalet denen şeyin çok uzağında yaşamak zorunda kaldıktan sonra, adaleti kendi elleriyle yerine getirmenin ya da 'resmi' adalete teslim etmenin ne yararı olur?"



Keder ve Acıma: Auvergnat köylüsü ve *Résistance*'ın bir üyesi Louis Grave

İşgal sırasında Fransa'da gizli olarak faaliyet gösteren İngiliz ajanı Dennis Rake de Fransa'nın direnişe içtenlikle hizmet etmiş insanlarının alt sınıflar –köylüler ve özellikle de işçiler– olduğuna şahitlik eder. Rake minnettarlıkla "işçiler harikaydı" diye anımsar. "Operasyonlarımıza yardım etmek için her şeyi yaparlardı. Bize *blues* (Fransız işçilerin giydiği mavi tulum) sağladılar; bizi evlerine aldılar, beslediler, Almanlardan ve Fransız polisinden sakladılar. Fransız işçileri ve onların örgütlü direnişi olmasaydı hiçbir şey başaramazdık."

Fransız burjuvazisi sorulduğunda ise Rake nazikçe "aşağı yukarı tarafsızlardı" yanıtını verir. Bu gözleminin fazla aleyhte olmuş olabileceğini düşünen Rake "sanıyorum sadece 'hiçbir şeyi' olmayan insanlar inançlarına göre hareket etmeyi göze alabiliyor" diye ekler.

Ancak *Keder ve Acıma*'nın ortaya attığı, en azından ima ettiği önemli sorulardan biri, işgal Fransasında burjuvazinin herhangi bir inancının olup olmadığıdır – ve eğer inançları varsa bunlar nelerdir? Örneğin Clermont-Ferrand'daki işleri iyi giden bir eczanenin burjuva sahibi için "önemli olan dükkânı açık tutmaktı." Besleyecek

büyük bir ailesi, ısıtacak büyük bir evi olduğunu ve her şeyin yolunda gitmesi için düzenli bir gelire ihtiyaç duyduğunu söyler. Almanların evine ve dükkânına el koymamasını sağlamak için – Almanların hoşlanmadıkları insanlara böyle yaptıklarını söyler – "sustum ve kendi işime baktım."

Bu işgal yıllarını bitmek bilmeyen bir sıkıntı dönemi olarak görüp görmediği sorulduğunda o kadar da kötü olmadığını, hatta önceki yıl açılmamış olan av sezonunun Almanlar tarafından yeniden açılması gibi güzel anların da yaşandığı yanıtını verir. "*Alors vous savez* [yani bildiğiniz gibi], Auvergne'de büyük bir avlanma tutkumuz vardır. Ve diyebilirim ki, av sezonunun yeniden açılışı bizim için büyük bir teselliydi!"

Genelde *Keder ve Acıma*'nın en çarpıcı özelliklerinden biri, burjuvaların çevrelerinde olup bitenlere sırtlarını dönerek hayatlarına hiçbir şey olmamış gibi devam edebilme kapasiteleri ya da yaşamlarını karşılıklı ilişkisini görmemeyi başardıkları parçalara ayırarak sürdürebilmeleridir. Fransız direniş savaşçıları da yaşamlarını parçalara ayırırlar, ama bu burjuvalarınkinden biraz farklıdır ve Clermont'un eski Alman komutanı Helmuth Tausend öfkeyle bağırıp çağırarak kendini haklı bulduğu konuşmasında bu tavrın utanç vericiliğinden bahseder. Hatırladığına göre bir gün komutasındaki bir grup asker Clermont-Ferrand'ın yakınındaki bir kır yolunda ilerlemektedir. Patates eken birkaç köylünün yanından geçerler. Askerler onların yanından geçer geçmez köylüler küreklerini bırakıp bohçalarında sakladıkları tüfekleri çıkarır ve Alman askerlerini vururlar. "Bu gerilla savaşı değil" diye diretir, "buna cinayet denir. "Gerçek partizanlar" diye ekler, "kendilerini tanıtacak rozetlerini ya da pazıbentlerini takmalıdır."

Ancak *Keder ve Acıma*'nın sürekli olarak ortaya koyduğu gibi, yaşamı bölümlere ayırma tutumu işgal edilen Fransa'nın, özellikle de Fransız burjuvazisinin olduğu kadar işgalci Almanların da bir özelliğiydi. Ve Marcel Ophuls'ün *Combat* gazetesinde ifade ettiği gibi, "*insanın 'siyaset' başlığı altında gördüğü şeyleri, iş, aile yaşamı, aşk gibi insani etkinliklerden ayırabileceği konusundaki çok yaygın olan inanca bağlanıma dair dehşete düşürücü burjuva tavrı, yaşamın sorumluluklarına karşı insanın takınabileceği en kötü tutumun, yani kaçışın ta kendisidir.*"

Sonuç olarak *Keder ve Acıma* yalnızca II. Dünya Savaşı'nda işgal Fransası üzerine bir film değildir. Büyük ölçüde 1969'da yapılan mülakatlara dayanan film aynı zamanda fazlasıyla günümüz Fransası ve Fransızlarının yakın tarihleri hakkında aldıkları tutumlar üzerinedir. Ve her ne kadar bu film, Alain Resnais'nin *Gece ve Sis*'ini [*Nuit et Brouillard*, 1955] anımsatan bir şekilde geçmiş ile bugünü çakıştırsa da etki

çok farklıdır. Resnais'nin toplama kampları hakkındaki filmi şiirsel ve kişisel, açıkça bir *auteur*'ün stilize çalışmasıyken, *Keder ve Acıma* stilize olmaktan o kadar uzak ve sıradandır ki neredeyse *yaratıcısız* görünür. Ya da daha doğrusu insan bu filmin tek gerçek *yaratıcısının* Fransız halkı olduğunu hisseder.

Kuşkusuz normalde bu dünyaya-açılan-pencere yaklaşımı hâkim sınıfın gerçekliğin kendisi olarak sunmaya çalıştığı burjuva mitlerini güçlendirmeye yarar. Ama bu filmi hâkim sınıf için son derece tehdit edici hale getiren de tam olarak budur; *Keder ve Acıma*, burjuva filmlerinin karakteristiği olan dünyaya-açılan-pencere yaklaşımı aracılığıyla burjuvazinin en çok bağrına bastığı kimi mitleri delip geçmeyi başarır.

Resnais'nin *Gece ve Sis*'i bir adamın bilincimize son derece kişisel hitabı olarak okunabilirken (ve bu şekilde geçerli kılınabilirken), *Keder ve Acıma* Fransızların kendi kendilerini suçlaması olarak okunabilir. Dahası Resnais'nin geçmiş ve bugünü çakıştırması geleceğe yönelik de olabilir. *Gece ve Sis*'in tonu kâhincedir. Bir sanatçı-rahibin yoruma açık kehanetidir. Yunan tragedyasında olduğu gibi, mesaj ürpertici, ama mesajı iletmeye yarayan araç/ortam öylesine coşturucudur ki, sonuç katartiktir (ne yazık ki bir kez daha sadece yardımcı olması gereken araç/ortam bizzat nihai mesaj haline gelir).

Ancak *Keder ve Acıma*'da geçmiş ve bugünün çakıştırılması trajik kahramanın *kaderi* gibi belirsiz, ama meşum bir geleceğin bizi beklediğine kâhince işaret etmez. *Keder ve Acıma*'nın *temps*'i (zaman/kip) *mitsel gelecek* ya da basitçe *mitten arındırılmış geçmiş* değil, *politik şimdiki zaman, temps politique par excellence*'dır [*her şeyden önce politik (şimdiki) zaman*] – *bize tarihsel olarak kendimiz hakkında düşünmemizi öğreten devam etmekte olan şimdiki zaman*. Ve bu açıdan *Keder ve Acıma*, bize Fransa'daki yaşamı parçalara ayırmaya dair dar kafalı burjuva tavrının –yalnızca geçmişte değil şimdi de– nasıl dillendirildiğini ve Fransız ulusunun politik yaşamında bunun sonuçlarının ne kadar feci hissedildiğini –ve hissedilmekte olduğunu– anımsatan hatırı sayılır bir erdeme sahiptir.

15. *İşçi Sınıfı*
–Başlangıç Noktasından Geçmeden Doğrudan–
Cennete Gider:
Ya da Oyunun Adı Hâlâ Monopoly

Elio Petri'nin *İşçi Sınıfı Cennete Gider* filminde grev gözcülüğü yapan bir militan "fabrika bir cezaevidir" der. Bir fabrikadaki yaşamın sarsıcı yıpratıcılığını tasvir eden bu film bana Jonas Mekas'ın başka türden bir cezaevindeki (*Hapishane*'deki [*The Brig*, 1964] askeri cezaevi) yaşamı yürek parçalayıcı bir biçimde sunumunu anımsatır. Mizah dolu olmakla birlikte ve bu özelliğiyle *Hapishane*'den farklı olarak izleyicisine sürekli saldırmadığı halde, Mekas'ın filmi gibi, *İşçi Sınıfı Cennete Gider* de izleyiciye vahşi sistemin –bu filmde kelimenin tam anlamıyla filmin kahramanlarını mahkûm haline getiren endüstriyel kapitalizmin– acımasızlığını etkili bir biçimde hissettirmek için, sarsıntılı el kamerası hareketlerinin ani ve uyumsuz düzenlenişini, saldırgan yakın çekimleri, sürekli bir gürültü bombardımanını ve aşırı dramatik oyunculuk tarzını (sert el hareketleri, ani kafa hareketleri, doğal konuşma tarzını haykırılan küfürlerin oluşturduğu rahatsız sesleri) kullanır.

Ve gerçekten de Petri'nin fabrika cezaevi ve Mekas'ın askeri cezaevi birçok yönden ortak özellikler taşır, çünkü her iki cezaevi de makine-gibi randıman sergileme adına insanların sıkı bir denetim altında tutulmasını dayatır. Ne askeri cezaevinde ne de fabrikada makine-gibi randıman sergilemenin ne için olduğunu sorgulamanıza izin verilmez. Nihayetinde zaten bir makine soru sormaz. Eğer bir makine kadar "randımanlı" olma sürecinde insanlığını yitiriyorsan, eğitim çavuşunun ya da ustabaşının diyeceği gibi, iyi bok yiyorsun!

Zaten insan doğası nedir ki? *İşçi Sınıfı Cennete Gider*'in ana karakteri olan fabrika işçisi Massa (deneyimli oyuncu Gian-Maria Volonte tarafından başarıyla canlandırıldı) filmin ilk sekansında insan doğası üzerine küçük bir söylev verir. İnsan kaba bir biçimde mekanik terimlerle düşünülmektedir: "Yiyecek adı verilen hammaddeden küçük bir miktar koyarsınız; vücuttaki değişik makineler onu işlemeye başlar; diğer uçtan çıkan son ürün ... boktur! İnsan küçük, mükemmel bir bok fabrikasıdır. Ne yazık ki bunu satacak bir pazar yok. Olsaydı, hepimiz kapitalist olurduk."

Bu kesinlikle olumsuz, insanlıktan çıkarıcı bir tutumdur, ancak filmin sürekli bize hatırlattığı gibi, fabrikadaki çalışma koşulları karşı konulmaz biçimde insanlıktan çıkarıcıdır. Ve Petri'nin vurguladığı gibi fabrika yaşamındaki makine örüntü-

leri yalnızca –yüksek hızdaki rutin hareketler ve gürültü yoluyla acımasızca– işçiyi sarsarak fiziksel olarak işçilere kendilerini dayatmakla kalmaz, aynı zamanda işçinin bilincini çok düz, mekanik düşünme modellerine yönelterek kavramsal olarak da kendilerini dayatıp işçinin anlama ve durumunu değiştirme yeteneğini sınırlar.

Birçok açıdan *İşçi Sınıfı Cennete Gider*, Dziga Vertov Grubunun *İngiliz Sesleri* adlı filmindeki montaj hattı sekansında Godard tarafından kısa, ama anlamlı bir biçimde tanımlanan bir durumun genişletilmiş analizi ve canlandırılmasıdır. Godard gibi, fabrikadaki çalışma koşullarının (özellikle makine gürültüsünün sürekli bombardımanının) işçinin bilinci üzerindeki etkisini keşfetmeye çalışan Petri, Godard'ın –ses kuşağında farklı unsurları kışkırtıcı bir biçimde art arda getirerek– entelektüel açıdan araştırdığı olguyu, bir işçinin bakış açısından dramatik olarak göstermeyi başarır. Zaten gereğinden fazla gürültünün saldırısı altındaki işçi, kendisinin politik bilincini artırmaya yönelik her girişimi –özellikle de *İşçi Sınıfı Cennete Gider*'de olduğu gibi, militanların (fabrika kapılarının önünde megafonlarla yaptığı) ajitatif konuşmaları yalnızca biraz daha fazla gürültü olarak düşündüğü için– basitçe duymazdan gelir hatta bu girişimlere öfkelenir. Kısacası işçinin iş sırasında yabancılaşması öylesine yaygın bir durumdur ki, bu yabancılaşma işçinin durumunu anlamaya ve değiştirmeye başlamasını sağlayacak Marksist politik bilincin gelişimini etkin bir biçimde engeller.

Dört bir yandan gürültüye maruz bırakılan işçilerin öfkesi, Petri'nin vurguladığı gibi, makinelerin ritimlerinin doğanın ritimlerine baskın çıktığı güneşsiz bir dünyaya işçiyi hapseden (en azından Kuzey İtalya kışında) gün doğmadan önce başlayıp günbatımından sonra biten ve tekrar tekrar ve durmaksızın yaşanan işgünlerinin doğadışı kasvetine dair militanların söylediklerinde haklı olduklarını –acı ama gerçek– kavradıklarında daha da şiddetlenebilir. Dahası Petri'nin incelikle işaret ettiği gibi yönetim –gürültü bombardımanına işçilere babaya özgü müşfik ve korumacı bir tavır takınmalarını telkin eden safsataları da ekleyerek– işçinin makineyle özdeşleşmesini etkin bir biçimde teşvik eder. Petri'nin işçileri her gün fabrikaya girerken bir bant kaydı onlara "*buon giorno* [günaydın]" der ve onları makinelerine "şefkatle ve sevgiyle" yaklaşmaya teşvik eden, onlara "verimli, güzel bir işgünü" – ve artan üretimin sonucu parçabaşı ikramiye– için anahtarın her işçinin makinesiyle yakın ilişkisinde yattığını hatırlatan küçük bir moral verici söylev dinletilir.

Massa, kendi işgünü rutini konusunda kızgın olabilir, ama bir makinenin bazı niteliklerini kazanmıştır ve çok-üretken bir işçidir. Massa, her ay fabrikada ilan edilen toplam üretim listesinde adının ilk sırada olmasıyla övünür; parçabaşı iş sis-

teminde kazandığı ekstra paradan gizli bir zevk alır. Kendi verimlilik düzeyini tutturamayan işçileri küçümseyen Massa satış yetkililerince "üretim standardı"nın fazlasıyla yüksek verim oranlarına çıkartılması ve bu yeni yüksek standartların herkese dayatılması için kendisinin kullanılmasına bile izin verir. Bunları yapmak konusunda biraz huzursuz olsa da, Massa çalışma arkadaşlarına –özellikle de katı "Sigara İçilmez" kurallarına rağmen ustabaşından sigara içme izni alabildiği için– hava atma fırsatına elbette direnemez.

İki yeni işçiyi eğitirken Massa verimliliğinin sırrının konsantrasyon olduğunu açıklar: "Konsantrasyonunu sağlayacak bir şeyler bulacaksın. Ben oradaki Adalgisa'nın kalçasına konsantre oluyorum" der ayak işlerine bakan bir kızı göstererek. Kızın kalçalarını ve o kalçalarla ne yapmak istediğini düşünmenin makinenin ritminde çalışmasını sağladığını, böylece hemen temel ritmi tutturduğunu söyler: "bir parça ... bir kalça ... bir parça ... bir kalça" – böylece yavaş yavaş olabildiğince fazla sayıda parça üretmek için hızını arttırabilir.

Bu kaba erkek-şovenist cinsel benzetmeyle Petri filmin ana temasını sunar: cinsellik, fabrikada işgününü makine örüntüsünde çalışarak geçirmenin işçinin yaşamının her yönüne nasıl ve ne ölçüde nüfuz ettiği hakkında bize en çarpıcı bilgiyi sunacak karakteristik zemindir. Makinenin itme hareketiyle cinselliği açıkça ilişkilendiren Petri filmin başından sonuna işçinin cinselliğe dair *düşüncelerinin* bile makineyle ilişkisinin temeli olan üretkenlik paradigmasına uyduğu anlayışını geliştirir.

İşçi için diğer her şey gibi cinsellik de randıman anlamında düşünülür. Nicelik öne çıkar. Massa her zaman gecede kaç kez yapabildiğiyle aptalca övünür, iki kişinin paylaştığı bir deneyimin niteliğiyle ilgilenmez. (Fabrikadan bakire bir kızı arabasının ön koltuğunda çabucak, keyifsiz bir ilişkiye zorladıktan sonra, kendisi kadar iyi biri tarafından "kızlığı bozulduğu" için minnet duyması gerektiğini söyleyerek böbürlenir; kendi "performansını" arabasınınkine benzetir – Petri ironik bir biçimde bu sahneyi, kızın ilk sevişme deneyiminin diğer şeylerden ziyade sanki vites kolu tarafından gerçekleştirildiğinin görülmesi için Massa'nın arabasının ön koltuğunun daracık ortamına yerleştirmiştir.)

İlk bakışta Petri'nin *İşçi Sınıfı Cennete Gider*'deki cinselliğe verdiği önem, önceki filmi *Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma*'da cinselliği işleyişinin doğrudan uzantısı olarak görülebilir; ancak daha yakından bir bakışın bazı çarpıcı ayrımları ortaya çıkaracağını düşünüyorum. 13. Bölümde iddia ettiğim gibi, Petri'nin *Soruşturma*'sı bence eşcinselliğin –ya da örtük, farkında olunmayan eşcinsel eğilimlerin– faşizmin temel nedeni olarak öne sürüldüğü aşırı basitleştirilmiş

görüşü döneminin diğer birkaç filmiyle paylaşır. Her durumda Petri'nin *Soruşturma*'sındaki yöntembilim, bireyin davranışını, bu davranışın (daima çocukluk travmalarının mevcut olduğu) temel psikolojik nedenlerini öne sürecek ipuçlarını araştırarak inceleyen bildik yaklaşımdır.

Ancak şaşırtıcı bir biçimde Petri *İşçi Sınıfı Cennete Gider*'de cesaretle yön değiştirir: bu kez nevrozun "mevcut etkenleri" daha eski, daha derinlerde, çözülmemiş bir Oidipus kompleksinin yalnızca yüzeysel belirtileri olarak göz ardı edilmez. Bu kez yöntembilim kesinlikle geriye dönük değildir ve üzerinde fazla düşünülmemiş bir psikoseksüel karara varmak yerine Petri bu filmde, cinselliğin güya sabit karakter yapılarının, çoğu Freud taraftarının öne süreceği gibi, ille de ilk çocuklukta sabitlenmediğini, tam tersine sürekli olarak olgunlaşabileceğini ve belki de bütün yaşam boyunca biçimlenme sürecinde olabileceğini keşfeder. Ve dikkate değer olan şudur ki, Petri'nin *İşçi Sınıfı Cennete Gider*'de üzerine yoğunlaştığı konu, endüstriyel kapitalizmde yetişkin bir işçinin yaşamına dayatılan makine örüntüleri ile cinsellik arasındaki ilişkidir.

Cinsellik ile politika arasındaki ilişkilere yönelik bu yaklaşımın ortaya çıkması oldukça gecikmiştir[40] ve Petri'nin filminde, tek bir işçinin karakter yapısı üzerinden fabrikada çalışma deneyiminin somut, elle tutulur etkilerini derinlemesine inceleyişi insanı düşünmeye sevk eder. Eğer bir işçi biraz nevrotik görünüyorsa, Petri açıkça işçinin çocukluğunda anne ve babasıyla ilişkilerine geri gitmeye gerek olmadığını, yalnızca en yakınındaki fabrikaya bakmanın yeteceğini söyler. Günlerce, yıllarca, bütün bir yaşam boyunca süren bu çalışma deneyimi otuzlu yaşlarının ortasında ya da sonunda olan Massa gibi bir fabrika işçisinin karakteri üzerinde elbette izlerini bırakacaktır.

Ve kuşkusuz Massa'nın birçok sorunu vardır. Ev yaşamı istikrarsız ve tatmin edici olmaktan uzaktır. Massa (oğluyla birlikte Massa'nın iş arkadaşı olan başka bir işçiyle yaşayan) karısından ayrıdır ve karısının yanında olan öz oğluyla aynı yaşta bir oğlu olan kuaför Lidia'yla kayıtsız bir ilişki yaşar; kuaför ve oğlu Massa'nın dairesine yerleşmiştir.

---

[40] Devrimci, materyalist bir psikanaliz çağrısı, *Capitalisme et Schizophrénie: L'Anti-Oédipe* (Paris: Édition de Minuit, 1972 – *Kapitalizm ve Şizofreni: Anti-Ödip*, çev. Ayşe Meral, ed. Ulus Baker, Kabalcı Yayınevi, eksiksiz metin, yakında) adlı kitaplarında, Freudyen psikanalize hakim olan Oidipus kompleksine dair (burjuva, pederşahi ve patriarkal aileye yönelik eğilimiyle birlikte) idealist vurguyu eleştiren Gilles Deleuze ve Félix Guattari tarafından yakın zamanda dillendirilmiştir. (Yeri gelmişken belirtmeliyim ki, Elio Petri'nin *İşçi Sınıfı Cennete Gider*'deki temel karakterini dramatize etmesine hayran olduklarını söyledikleri görüşmemizde bu kitaba ilk dikkatimi çeken Godard ve Gorin'di.)

Bu dikkate değer aile düzenlemesi, endüstriyel kapitalizmin insanları birbirleriyle –evlilik ve anne-babalık gibi– en yakın ilişkilerinde bile büyük bir toplumsal makinenin birbirinin yerini alabilir parçalarına indirgediğini belirtme işlevi görür. Dahası bu aile düzenlemesinin belirli mali sonuçları vardır. Massa kendi oğluna mali destekte bulunurken (parayı karısının yeni sevgilisinin eline teslim ederken biraz içerler) aynı zamanda kendisini Lidia'nın oğluna da bakmak zorunda bulur. Lidia'nın eski kocasının neden kendi oğluna para vermediği sorulduğunda Massa –küçümseme ve teslimiyet içinde– adamın yalnızca bir tezgâhtar olduğu ve bu nedenle çocuğunu desteklemek için yeterince kazanmadığı yanıtını verir. Bu nedenle Massa'nın üretkenliği bir kısırdöngüdür: hızlı ve üretken bir işçi olarak Massa birçok işçiden daha çok kazanır ve tam da böyle fazla çalıştığı ve diğerlerinin ücretleri geçinmelerine bile zor yettiği için, Massa kendisini normalde olacağından daha fazla mali sorumluluk üstlenmiş olarak bulur.

Sonunda Massa'nın üretkenliği onu başka bir yönden sıkıntıya sokar. Onun yüksek verimliliğine haset eden ve hız konusunda ustabaşılarla danışıklı çalışmasına öfkelenen çalışma arkadaşları Massa'yı fabrika içinde taciz etmeye başlar. Bu olay üzerine Massa'nın gerçekten tepesi atar ve küçümser bir biçimde "gerçek bir Stahanovcunun[Δ] neler yapabileceğini" onlara göstereceğini haykırarak öfkeyle her zamankinden daha hızlı çalışmaya başlar. Öfkeyle gürleyen Massa zaten hırslı olan çalışmasını daha da hızlandırır, her parçayı, onu izleyen parça üzerinde çalışmaya daha çabuk başlayabilmek için düşmesini beklemeden makinenin ağzında parmaklarıyla yakalar. Ancak bu kızgınlık içinde Massa birden konsantrasyonunu, ritmini ve zamanlamasını yitirir... ve bir parmağını makinenin hareketli parçalarına kaptırır.

Bu kazayla birlikte Massa'nın yaşamında köklü bir değişim yaşanır. Bir parmağın büyük bölümünün kaybedilmesi sakatlık anlamına gelmez: elinin iyileşmesi için kısa bir süre izne ayrıldıktan sonra işine dönebilecektir. Ancak bu zorunlu tatil süresince Massa'nın düşünmek için zamanı olur. Birdenbire amansız ritimlerden ve fabrikada çalışmanın tüketici temposundan uzaklaşan Massa artık zamanını daha rahat, ama aynı zamanda şaşkın bir halde geçirecektir – dört parmaklı elini göstermek için oğlunu görmeye gider ve yaşlılığını akıl hastanesinde geçiren eski işçi Militina'yı ziyaret eder.

Ancak bu sonuncu deneyim Massa'nın huzurunu kaçırır. Bunun bir nedeni muh-

---

[Δ] Aleksev Grigoryeviç Stahanov adlı Sovyet madencinin verimli çalışmasından gelen Stahanovculuk, yeni tekniklerin kullanılması temeline dayanılarak verimin en yüksek noktaya çıkarılması demektir –çn.

temelen bir psikologun onun vakasına dair raporunu durmaksızın tekrarlayan Militina'nın çıldırmaya başladığının ilk belirtisi olarak gösterdiği davranış örüntülerinin –ne zaman yemek masasına otursa masadaki şeyleri kompülsif [zorlanımlı] bir biçimde düzenleme– kendisinde de olduğunu fark etmesidir. (Aynı zamanda Militina tam olarak ne zaman çıldırdığı sorulduğunda mükemmel bir noktaya parmak basar: "buna başkaları karar verdi.")

Bununla birlikte Massa'yı eşit düzeyde rahatsız eden şey, akıl hastanesinin kafa karıştırıcı ortamıdır (Petri sahneyi tel ağla örülü bir çatıya bile sahip olan parmaklıklı bir mekânda kurarak bu duygunun ortaya çıkışını destekler). Gerçekten de bu karşılaşma öylesine kafa karıştırıcıdır ki, konuşma sırasında roller bir biçimde tersine döner. Yaşlı Militina'ya istediği kitabı (*Başkan Mao'dan Alıntılar*) getirerek onun moralini düzeltmek ve fabrikadaki yükselen grev dalgası hakkında haberler vermek için kendinden emin bir biçimde konuşan Massa sonunda, işçilerin küçük hesaplar peşinde koşan, oportünist grev planlarını açıkça eleştiren ve hararetli bir biçimde tüm kapitalist sistemin yıkılması gerektiğini belirten güya deli Militina'yı korku içinde dinlemek durumunda kalır. Militina'nın ateşli monologu, onu sonunda fabrikadaki işinden eden ve akıl hastanesine koyan olayın bir gün montaj hattının dışına çıkıp yanından geçen patronun boğazını sıkarak "Allah aşkına bana ne ürettiğimi söyle yoksa seni boğarım," diye bağırması olduğunu anlatışını içerir. Massa'nın kafası öylesine karışır ki, ziyaret saati bittiğinde akıl hastanesinden ayrılması gerekenin Militina değil kendisi olduğunu bile neredeyse unutur. (Şaşkınlığına ek olarak, Militina ondan bir şey daha ister: "Bir daha geldiğinde, bana silah getir!")

Militina'yı ziyareti bir şekilde Massa'yı derinden etkiler, çünkü yeniden fabrikada çalışmaya başladığında ("böylesine verimli bir işçinin" geri dönüşünü kutlayan tatlı dilli ustabaşı tarafından karşılanır) Massa açıklanamaz bir biçimde hiç acele etmeden, şarkı söyleyerek, görünüşe bakılırsa üretkenliği artık hiç umursamayarak çalışır. Çalışma hızını kontrol eden ustabaşılardan biri "bir parmağı olmadığı için mi artık hızlı çalışamadığını" sorduğunda Massa kibirli bir biçimde her zamankinden daha hızlı *çalışabildiğini* gösterir, ama öfkeyle bundan böyle patronların cebini doldurmak için kıçını yırtarcasına çalışmayacağını ilan eder. Yeni uyuşuk haliyle birlikte bu isyan onun başını çabucak derde sokar ve sonunda fabrika psikologuyla görüşmesi emredilir. Psikolog ona açıkça fallik bir figür göstererek onun için ne ifade ettiğini sorar.

Nasıl bir sürece girdiğinin belli belirsiz farkında olan Massa bu şeklin kendisine bir "sik"i anımsattığını kabul eder, ama bunu bir iz olarak görmesini engellemek

için psikologu cinsel yaşamında bir sorun olduğunu düşünmemesi konusunda uyarır. "Hakkımda duyabileceğiniz her söylenti yalandır" diyerek Lidia'yla o tam bir kaltak olduğu için yapamadığını, ama her durumda başka bir kadınla bir gecede birçok kez yapabildiğini açıklarken kendi hakkındaki gerçekleri açığa vurduğunun farkına varmaz.

Fabrika psikologuyla bu kısa görüşme oldukça hoş bir ayrıntıdır – hem (Freudyen simgecilikten yapılan ezbere çıkarımlardan oluşan) psikanalitik dogmanın kolaycı uygulamasını hem de bir işçinin psikolojik sorunlarına yalnızca işteki verimliliği düştüğünde ve bu nedenle patronun kâr marjını tehlikeye attığında dikkat edildiğini gösterir. Daha da ilginç olanı, bir işçi olarak eski kompülsif üretkenliğini artık bir saçmalık olarak gören Massa'nın cinselliğe yönelik tutumunun da üretkenliğe yönelik olanla aynı saplantıyı paylaştığını görememesidir. Massa'nın sorunlarını kavrayabilmek, işi sorunlu işçiyi üretkenlik örüntüsüne yeniden katmak olan ve bu nedenle üretkenlik saplantısının bizzat kendisinin sorunun büyük bir parçası olma olasılığını dahi düşünmeyecek fabrika psikologunun yapacağı bir iş değildir.

Bu arada işçiler grev için değişik önerileri dinlemek üzere bir genel toplantı için çağrı yapmıştır. Fabrika kapılarında her sabah ajitasyon çalışması yapan Maocu militanların harekete geçirdiği yükselen dalgadan yarar sağlamak –aynı zamanda da öncülüğünü yapmak için– fabrikada büyük Komünist sendika, parçabaşı ücretinde artış isteyen iki küçük komünist olmayan sendikayla ittifak kurar. Maocu öğrencilerle ittifak kuran küçük bir işçi grubu, daha militan bir tavır takınır: bu grup, parçabaşı çalışma sistemine son verilmesini talep eder. Toplantıya birkaç dakika geç gelen Massa hiç düşünmeden daha militan tavrın lehine konuşur ve olağanüstü üretkenliğiyle kazandığı ikramiyelere rağmen parçabaşı çalışmanın kaldırılmasını ister. Dramatik bir biçimde havada dört parmaklı elini sallayarak buna değmediğini ve sistemin herkesi bir kurban haline getirdiğini söyler.

Massa'nın bu beklenmedik söylevinin etkileyiciliğine rağmen, oylama açık farkla sendika liderlerinin reformist önerisi lehine sonuçlanır ve işçiler, Maocuların tamamen iş bırakma isteği yerine daha ılımlı, sendika destekli, sınırlı grevi (günde iki saat iş bırakma) tercih ederler. Ancak Massa'nın toplantı sonunda yaşadığı hayal kırıklığı ve tiksinti, derhal yarar sağladığı yeni popülaritesiyle biraz telafi edilir – daha önce bahsettiği, arabada ilişkiye girdiği fabrikanın bakiresini baştan çıkarır.

Grev başladığında Massa beyaz yakalı işçilerin fabrikaya girişini fiziksel olarak engellemede öncü bir rol oynar. İlk olarak çalışma hızını denetleyen ustabaşını servis otobüsünden dışarı çeker ve ondan grev gözcülerine saygı göstereceği sözünü

alır. Daha sonra Massa, park yerine girişini engellemek için fabrika denetçisinin otomobilinin üzerine atlar. Bu ise başından beri görevde olan, ama kendilerini göstermeyen fabrika güvenlik görevlilerinin grevci kalabalığa sopalarla meydan okumalarına ve kavgaya neden olur. İşçiler kaçmak durumunda kalırlar; Massa, sığınmaları için Maoculara kendi dairesini önerir. Bu, evinin uzun saçlı, sakallı adamlarla dolmasına kızan, biblolarının çalınacağından korkan ve genel olarak bu insanların politikalarını onaylamayan Lidia'yla başını belaya sokar. Lidia, "asla bir komünist olmayacağım. Ben güzel şeyler istiyorum, ben bunlar için çalışmaya hazırım. Bir kürk istiyorum ve onu alacağım, çünkü bunu hak ediyorum" diyerek haykırır. Massa, "sana bir kürk alacağım," diye söz vererek onu ikna etmeye çalışırken, Lidia televizyonu ve oğlunu yanına alıp evden fırlayarak çıkar. Lidia'nın bu öfkeyle yerlerini polise açıklayacağından korkan Maocular "devrimci ihtiyatlılık" öğüdünü tutarak hızla evi terk eder.



İşçi Sınıfı Cennete Gider. Massa elini havada sallayarak, yoldaşı olan işçileri tamamen iş bırakmaya ikna etmeye çalışır

Ertesi gün grev hattındaki grevcilere yönetimin anlaşmak istediği söylenir. Ancak Massa işçi arkadaşlarıyla birlikte uzlaşma toplantısına katılmak üzere fabrika kapısından geçmeye çalışırken engellenir ve kendisine önceki günkü olaylardaki rolü nedeniyle işine son verildiği bildirilir. Şaşkın ve kızgın Massa yoldaşlarına katıl-

mak üzere tırmanabileceği korunaksız bir nokta bulmak için fabrikanın çevresini kuşatan çitler boyunca koşar. Petri, Massa çitler boyunca koşarken kamerayı onun ruh haline benzer biçimde kaydırarak kullanarak yaşamının aniden altüst olmasıyla yaşadığı paniği vurgular. Massa kapının diğer tarafından kendisine seslenen bir yoldaşının söyledikleriyle biraz teselli bulur. Yoldaşı, işçilerin onun yeniden işine iade edilmesini taleplerine eklediklerini söyler ve "görüşmeler uzun süreceğe ve zor geçeceğe benziyor, sabırlı olmalısın" diye ekler.

"Dünyası"ndan koparıldığı için altüst olan Massa bu hapis durumunda sonu gelmek bilmeyen günler geçirir. Görüşmeler ağır ağır devam eder. Massa daha önce elinin yaralanması nedeniyle işinden uzak kaldığında bunu önemsememişti; ama o zaman işten uzak kalması geçici bir durumdu. Üretime daha az kendini verecek olsa da kısa bir süre sonra işine dönebileceğini biliyordu. Şimdi ise alışık olduğu yere hiçbir zaman geri dönemeyeceği olasılığıyla karşı karşıya kalan Massa büyük bir gerilim yaşar. Sonuçta bu bildiği tek iştir. Üstelik karısından ve çocuğundan ayrılan ve şimdi metresi (ve onun oğlu) tarafından terk edilen Massa tüm dünyasının paramparça olmasından korkar. Bunlara ek olarak Massa cinsel yaşamının aslında iyi olmadığını fark etmesinin iç sıkıntısını yaşar ve artık psikologunun, parmağını kaybetmesi nedeniyle iğdiş edilme kompleksi yaşadığını açıkça söylemesine bile tahammül etmek zorundadır.

Ümitsizce destek ve yardım arayan Massa Maocu öğrenciler tarafından bile geri çevrilir. Mücadelelerini aynı anda birkaç cephede, fabrikalarda ve okullarda sürdüren Maocular Massa'ya açıkça kendi kişisel kariyerlerini ve sağlıklarını bile feda ettikleri bir davada onun durumunun kendilerini "kişisel olarak değil, sadece sınıfsal olarak" ilgilendirdiği gerekçesiyle bu yardım isteğini geri çevirirler.

Tamamen altüst olan ve morali bozuk Massa, Militina'yı akıl hastanesinde bir kez daha ziyaret eder. Kendi aklından şüphe etmeye başlayan Massa, Militina'nın düşünde cennete açılan duvarı yıktığını anlatışını tepkisizce dinler. "Nerede bir duvar varsa, onu yık!" diye bağırır. Korku içindeki Massa odadan ayrılır, ama ayrılmadan önce içinde muhtemelen silahların olduğu büyük kırmızı paketi Militina'ya verir.

Massa'nın evine geri döndüğümüzde filmin en önemli anıyla, gerçek bir krizle karşılaşırız. Güçsüz ve yalnızlaşmış işçi edilgen ve çaresiz bir duruma düşer. Sakalı uzamış, sefil durumdaki Massa hüzünlü bir biçimde kendisini yaşama bağlayanlardan arta kalanların dökümünü yapar: sayısız süs eşyası, dört çalar saat, hiç kullanılmamış Ronson'un "sihirli" mumları, bir "âşık çift" vazosu, bodrumdaki depoya tıkılmış birkaç değersiz eşya ve Lidia'nın oğluna ait büyük bir şişme Donald Duck.

Birden bu saçma birikimin anlamsızlığıyla bunalan Massa, Donald Duck'ı kapar ve boğazını sıkmaya çalışır, ama ördekten yalnızca gıcırtılı bir ses çıkar. Nihayet bir kızgınlık krizi içerisinde Massa yanan sigarasını Donald Duck'ın gövdesine bastırır ve Donald'ın yavaşça sönmesine neden olur. (San Francisco Festivali'nde bu sahne izleyiciden yoğun alkış aldı.)

Artık iç sıkıntısını boşaltmış olan Massa bitkin bir halde ve kıyafetlerini çıkarmakla bile uğraşmadan kanepeye uzanır, üzerine bir battaniye örter ve derin bir uykuya dalar, ama kısa bir süre sonra Lidia'nın eve ani dönüşüyle uyanır. Petri burada anlatıyı hızla ilerletir; Lidia'nın bu beklenmedik gelişinden sefil durumda kanepede uyuyan Massa'ya kesme yaptıktan sonra, çiftin belirsiz bir zaman dilimi geçtikten sonra yataklarında kapı zilinin çalışı sonucu birlikte uyandığını göstererek çiftin yeniden bir araya geldiğine işaret eder.

Bu kez zafer sarhoşu sendika delegeleri sersemlemiş durumdaki Massa'ya grevin sonuçlandırıldığını, yeniden işe alındığını ve işçilerin "büyük bir zafer" kazandığını anlatırlar. "Bölgemizde ilk kez politik etkinlikleri nedeniyle işten atılan bir işçi yeniden işe alındı" derler. Buradaki ironi muazzamdır. Filmin başından sonuna Massa'yla birlikte bizler de bir fabrikadaki yaşamın ne kadar insanlıktan çıkarıcı olduğunun farkına varırız ve şimdi reformist sendikanın "büyük zaferi" yalnızca, tahammül edilemez bir sisteme karşı isyan ettiği için işinden atılan bir işçinin aynı tahammül edilemez sistem içinde çalışmaya geri dönmesine olanak sağlamasıdır ... ve bu gelişme için minnet duymalıdır. "Dahası" diye ekler sendikacılar, "parçabaşı ücretlerde artış sağladık."

Böylece ertesi gün fabrikadaki yaşam normale döner. Aralarında Massa'nın da olduğu işçiler yeniden fabrika kapılarında içeriye girmek için sıraya girerler. Bu arada Maocu militanlar megafonlarla onları harekete geçirmeye çalışırlar: "Güneş daha doğmadı ve siz fabrikaya giriyorsunuz. Çıktığınızda gece olacak. Bugün de güneşi görmeyeceksiniz."

Ama film burada bitmez. Son sekansta Massa'yı yeniden çalışırken görürüz. Ancak bu kez parçaları kendi makinesinde imal etmek yerine montaj hattında çalışır. Her zaman olduğu gibi büyük bir makine gürültüsü vardır, ama Massa yan tarafındaki işçiyle iletişim kurmaya yetecek kadar yüksek sesle ona önceki gece gördüğü düşü anlatır. Massa düşünü anlatırken işçi kendi yanındaki işçiye öyküyü tekrarlar, o da diğerine anlatır ve böylece öykü işçiler arasında dolaşır. Daha önce Militina'nın anlattığına çok benzer olan Massa'nın düşü cennete açılan duvarı yıkma hakkındadır.

Bunun cennet hakkında bir düş olduğunu duyan işçiler, "ya ben, ben de orada mıydım?" diye sorarlar. Hepsinin birlikte cennette oldukları sözü yayılır. Başka bir soru Massa'ya ulaşır: "Ne yapıyorduk?" Ancak yanıtı henüz duymadan kamera birden el arabası süren bir işçinin peşine takılır döner ve montaj hattı boyunca panla onu izler. Hattın sonunda el arabasını bitmiş ürünü almak üzere yerine yerleştirir.

Tam yükünü alacakken film biter: çekim donar. Bitmiş ürünü asla görmeyiz. Duvara çizilmiş büyük bir parmak ısrarla ve sevimsizce işçinin emeğinin son ürününün olması gerektiği yere işaret etse de, bitmiş ürün bir sır olarak kalır.

Bir düşün niteliklerini de taşıyan bu son, işçilerin düşlerinin bile doğrusal, mekanik modeller olduğunu öne sürer. Bu modeller içinde bir işçi cennetine ulaşmak, –Militina'nın gençliğinde istediği gibi– üzerinde çalıştıkları ürünün ne olduğu bilgisine sahip olmak anlamına gelir. Ne yazık ki, yaşlı Militina'nın artık anladığı gibi bu kolay değildir; işçilerin cennetine ulaşmak, diğer şeylerin yanı sıra, silahlara ... ve duvarları yıkma azmine sahip olmayı gerektirir.

Ancak Petri'nin filminin kışkırtıcı bir biçimde vurguladığı gibi, en büyük engelleri oluşturan duvarlar belki de işçilerin zihinlerine dayatılan duvardır – karakterinin en derin noktalarına bile kendi makine örüntülerini dayatarak sömürülen işçinin incinebilirliğini sinsice sürekli hale getiren endüstriyel kapitalist sistemin diktiği engellerdir.

ÜÇÜNCÜ KISIM

BAZIN-SONRASI ESTETİK:

MARKSİST FİLM ELEŞTİRİSİNİN KURAM ve UYGULAMASI

16. Karşı Göstergebilim: Metz'in Eleştirel Bir Okunması

Bu metinde sinema göstergebiliminin temelini oluşturduğu düşünülen Christian Metz'in yapıtlarının[41] eleştirel bir okumasını yapmaya çalışacağım. Ben de Metz'i, Althusser'in Marx'ı okuduğu gibi "semptomatik bir okuma" biçimiyle, yani yazarı yalnızca söylediklerinden değil, söylemediklerinden de yola çıkarak okumayı deneyecek ve dikkatimi yalnızca Metz'in altını çizdiği noktalar üzerinde değil, karanlıkta bıraktığı noktalar üzerinde de yoğunlaştıracağım.

Bu tür bir okumaya semptomatik okuma denir, çünkü böylesi bir okumanın temel işlemlerinden biri, söylenenleri söylenmeyenin, yani *bastırılanın* belirtileri olarak değerlendirmektir. Metz'in semptomatik bir biçimde okunması özellikle yerinde ve açıklayıcıdır, çünkü Metz'in yazılarında açıkça yer verilmeyen çok büyük ve can alıcı bir kavramsallaştırma alanı vardır. Ve Althusser'in bir metindeki "planlanmış yokluklar"ı belirleyenin aslında *ideoloji* olduğu konusundaki ısrarı doğrultusunda, Metz'in yazılarında da tabu olanın, "planlanmış yoklukların" ortaya çıkardığı kuramsal modelini biçimleyen ve tahrif edenin kesinlikle ideolojinin kendisinin değerlendirilmesi olduğunu belirtmek çarpıcıdır.

Bu oldukça gariptir, çünkü 1968 yılıyla birlikte sinemanın ideolojik karakteri Fransa'da o kadar ateşli bir tartışma konusu haline gelmişti ki, bu konu neredeyse yıkıcı etkide bir soruna dönüşmüştü. Bu duruma birçok öğenin katkısı olmuştur: Godard'ın giderek radikalleşmesi; Bazin etkisindeki *Cahiers du Cinéma*'nın sola yönelmesi; *Cinémathéque*'in başkanı Henri Langlois'yı görevden almak isteyen hükümete karşı Fransız sinemacıların dayanışması; 1968 baharındaki Cannes Film Festi-

---

[41] Bu yazıdaki göndermeler, Metz'in *Essais sur la signification au cinéma* [*Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*] adlı yapıtının orijinal Fransızca baskılarınadır (Paris:Éditions Klincksieck, Tome I, 1968 ve Tome II, 1972). Uygun olsun diye alıntılanan pasaj için sayfa numarasının takip ettiği *ESC I* ve *ESC II* kısaltmalarını kullandım [biz ise kısaca *Denemeler* diye çevirdik –çn]. Metz'in *Langage et Cinéma* [*Dilyetisi ve Sinema*] adlı kitabı için aynı biçimde *LC* kısaltmasını kullandım [biz ise *DS* diye yazdık –çn].

Michael Taylor tarafından *Film Language: A Semiotics of Cinema* adıyla çevrilen *Essais sur la signification au cinéma*'nın İngilizce baskısı (Oxford University Press, New York and Oxford, 1974) bu yazının büyük bölümünün yazımı sırasında mevcut değildi. Aynı durum *Langage et Cinéma*'nın İngilizce baskısı (The Hague, Mouton, 1974) için de geçerliydi. Bu nedenle bu yazıda aktarılan Metz çevirileri, *Screen* , c. XIV, no. 1/2 (İlkbahar/Yaz 1973) ve c. XIV, no. 3'te (Sonbahar 1973) yayımlanmış yazılardan alındı. İngilizce çeviriler mevcut olmadığından, pasajları Fransızca orijinalinden ben çevirdim.

vali'nin (Godard ve diğer insanların yanı sıra Truffaut tarafından da) yarıda kesilmesi ve son olarak Mayıs olayları ve sinemacıların –hatta Fransız sinema dünyasının önemli bir bölümünün– Sorbonne'da ya da Theâtre de l'Odéon'da ya da sadece sokaklarda eğitim ve kültür üzerine ateşli tartışmalar yapmasına ek olarak, *Les Etats Généraux du Cinéma*'nın [sinemanın genelkurmayı] Fransız sinemasını "sıfır"dan, yeni baştan düşünerek Mayıs 1968 Olayları'na katılması. Bütün bu olgular (ve dahası televizyon programcılığı üzerine tartışmalar ve hükümetin devlet televizyonu ORTF'deki haber yayınına müdahalesi) sinemayı (ve televizyonu) sanatın toplumdaki işlevi üzerine yapılan tartışmaların ön cephesine yerleştirmişti. Ve bu tartışma hâlâ sürmekte.

Eski varsayımlar artık geçerliliğini yitiriyor ve birçok insan ilk kez sanatın *ideolojik* özelliklerini derinlemesine keşfediyordu. Sinemada özellikle iki anlayışa karşı çıkılmış ve bunlar ideolojik sonuçları nedeniyle kötülenmiştir. Birincisi anlatının önceliği anlayışıdır; sinemanın öykü anlatmak için [filmin anlatma yetisi sınırlarında] kullanımı, izleyicinin kaçışçı eğilimlerini beslemesi ve edilgen izleyiciyi en az direnç gerektiren bir yola yönlendirmesi, bu nedenle de izleyici ile sinema arasındaki rahat, hatta haz verici, ama aynı zamanda da *otoriteryan* bir ilişkiyi tesis etmesi nedeniyle eleştirilmiştir. İkincisi sinemasal imgenin gerçekliğin güvenilir bir yansıması olduğu, kameranın yalan söylemediği anlayışının, aslında hâkim sınıfın statükoyu doğal, değişmez gerçeklik kılığında sunma ihtiyacına fazlasıyla uyduğu ortaya konmuştur.

Bu tarihsel ve politik konjonktürde –ve sinemanın açıkça kültürel cephede ideolojik mücadelenin merkezine yerleşmesiyle– Christian Metz'in *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* [*Essais sur la signification au cinéma*][Δ] adlı eseri önce Fransa, daha sonra da İngiltere ve Amerika'daki akademik çevrelerde bir merak konusu haline gelmiştir. Metz'in akademisyenler arasında popülerleşmesinin nedenleri kolayca açıklanamaz. *Denemeler*'i okumak son derece zor ve yorucudur. Öne sürdüklerinin neredeyse tamamı okuyucuların büyük bölümü için anlaşılmazdır ve gayretli bir kesimden müteşekkil çok az insan, onlar da güçlükle bunları anlayabilir.

Entelektüel *piyasasını* ve Paris kaynaklı bu en son entelektüel heveslerin piyasa içindeki merkezi konumunu anlamak şarttır. Özellikle ABD'de, İngiltere ve Fransa'daki üniversite kampuslerinde sinemaya ilginin artmasıyla Metz'in kitabının zamanlaması yerindedir. Ayrıca Metz'in yapısal dilbilimden aldığı destek, kitabın,

---

[Δ] *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, çev. Oğuz Adanır (İzmir: Ajans Tümer Yay., 1986) –çn.

yapısalcılığın o dönem artmakta olan popülaritesi içine yerleştirilmesini kolaylaştırdı. Aynı zamanda entelektüel basın "yeni ve geliştirilmiş yapısalcılık," hatta önceki modelimizden daha da iyi bir ürün olarak Metz'in göstergebiliminin reklamını yapmış, yapabilmişti.

Son olarak ideolojinin işleyişindeki garip bir gelişme sayesinde, politik tartışmaları sistematik olarak görmezden gelmesine rağmen Metz'in yazıları, bir anlamda sinema konusundaki politik tartışmalardan da yarar sağlamış görünmektedir. Bununla birlikte sanat dallarında, sanatsal avangard ile politik avangard arasında (kültür alanındakilerin hemen yararlandıkları) bir karmaşa vardır. Genellikle sanatsal avangardın, ne kadar ticari ya da yoz olduğuna bakmaksızın –hatta ne kadar ticari ve yozsa o kadar iyi düsturuyla– bir yolu bulunup *yıkıcı* olarak sunulacağını bekleyebiliriz. (Bu fetişleştirme ve *skandal*'ı ticarileştirmeyi sağladıkları için Dada ve Gerçeküstücülere teşekkür etmeliyiz.)

Metz'in yazılarına gelince (*Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*'in ilk cildinin 1968 yılında yayımlandığını belirtelim) politik karmaşanın sinemada da hissedilmesi, insanların sinemayı "sıfır"dan düşünme üzerine konuşmaları, yalnızca sinemaya yeni bir yaklaşım öneren bir kitap için geniş bir pazar sağlamamış, aynı zamanda böylesi bir kitabı *politik avangardcılığın* yananlamlarıyla zenginleştirmiştir. Kitabın içeriğine (ve bu anlamda Metz'in yazılarının içeriğini gizlemeye yardımcı olan hayli ağır, anlaşılmaz stiline) bakmaksızın, sinema üzerine, yeni ve geliştirilmiş yapısalcılık sergileyen ve 1968 Paris'inden gelen bu kitap kolaylıkla sanatsal olduğu kadar politik avangard olarak da kabul edilebilmiştir.

Ancak sanatın işleviyle ilgilenen bizlerin yoğun olarak tartıştığı –ve hâlâ tartışılan– konularla ilgili Metz'in durduğu noktaya bakalım. Burada ne buluruz? Aslında bu noktada ne bulduğumuz bir yana, Metz'in durduğu noktayı bulmak bile zordur. Metz'in göstergebiliminin işleyişi öylesine yoğundur ki, kuramsal modelinin ideolojik sonuçlarına neredeyse dikkat edilmez. Metz'in çok az sayıda okuyucusu sinemanın ünlü "gerçekliğin yansıması" argümanının, statükoyla olan ideolojik suç ortaklığı nedeniyle itibarını kaybettiği anda Metz'in neşeyle hem bu argümana hem de suç ortaklığına yeniden değer kazandırdığını anlayacak kadar onun retoriğinin yoğun ağını delmeyi başarmıştır. Çok az okuyucu, anlatı sinemasından izleyicinin otoriteryan edilgenleşmesine neden olduğu için şüphelenildiği sırada, Metz'in sinemayı basitçe filmin anlatma yetisiyle [öykü anlatmayla] eşitlediğini ve öylece bıraktığını kavrar. Son olarak çok az okuyucu sinema ile *ideoloji* arasındaki ilişkinin incelenmesinin acil olarak eleştirel ve kuramsal tartışmalarımızın önplanına geldiği

anda, Metz'in durumu saptırarak ideolojinin varlığıyla yüz yüze gelmeyi reddettiğini ve ideoloji ne zaman önünde beliriverse kendi yöntembilimsel kabuğuna çekildiğini fark eder.

O halde Metz nasıl bir sistematik oluşturmuştur? Metz'in göstergebilimi nedir? Bu sorulara tatmin edici yanıtlar vermek güçtür, çünkü Metz'in "bilim" nosyonuna (bunun ne tür bir bilim olduğunu daha sonra göreceğiz) olan saplantılı ilgisine rağmen, gerek iki ciltlik *Denemeler*'i gerekse daha sonraki yapıtı *Dilyetisi ve Sinema*'nın [*Langage et Cinéma*] zor anlaşılır stili içinde hem organizasyon hem de açıklayıcılık açısından çok az netlik vardır.

Ve birazcık açık olduğu yerde [terminoloji konusundaki karışıklığı gidermek ve örneğin "sinema" (ve "sinemasal") ile "film"(ve "filmsel") arasında ayrımlar yapmak gibi] okuyucu Metz'in gerçekten yeni bir şey söylemediğini, ama sayfalar süren açıklama ve sınıflamanın ardından yalnızca bu terimlerin yaygın kullanımına akademisyen mührüyle onay verdiğini gözlemekten kendini alamaz. (Metz örneğin uzun uzadıya Renoir'ın *Büyük Yanılsama* [*Le Grand Illusion – Harp Esirleri*, 1937] filmini izleyip sinema salonundan çıktıktan sonra karşılaştığımız bir arkadaşımıza "olağanüstü bir sinema izledim" demediğimizi anlatır. Ve bu nedenle "film" ve "sinema" terimlerinin her iki yönde de birbirinin yerini alabilir terimler olmadığı sonucuna varır; bazı durumlarda İngilizcede "film sanatı"ndan ya da "film tarihi"nden söz edildiğinde Metz bu anlamda "film" teriminin "sinema"yla yer değiştirebileceğini kabul eder, ama yine de "sinema"yı tercih eder.)

Dahası okuyucu böylesi ayrımlara kesinlikle göstergebilimin özel bir yöntembilimiyle varılmadığına dair ek gözlemler yapmaktan kaçınamaz. (Ancak Metz'in daha sonra bu ayrımları, özellikle *sinematografik dilyetisi* bu özel göstergebiliminde, tek tek *filmlerin* incelenmesini görmezden gelmenin haklılaştırması olarak kullanması önemlidir.) Metz'in terminoloji açıklaması daha çok, bir retorikçinin sözcüklere (ve basit mantıksal tutarlığa) olan saygısının ve bir akademisyenin sinema literatürü içinde bu terimlerin suiistimal edilmesi ve birçok farklı kullanımı nedeniyle ortaya çıkan durumları ayrıntıyla açığa vurmaktaki sabrının ürünüdür yalnızca. Kısacası Metz'in açıklamaları –eğer açıklamaysa– gerçekten bir bilgiçlik taslama örneğinden başka bir şey değildir. İnsan bunun en iyi şekliyle bir ukalalık olduğunu öne sürebilir, ama göstergebilim olduğunu değil, bu iki terimin birbirinin yerine geçebilirliğini tartışmayı seçen birileri çıkmadığı sürece bu kesinlikle ukalalıktır.

Yine de biz Metz'in göstergebiliminin ayrıntılı yapısı üzerinde yoğunlaşalım ve bunun temelinde neyin yattığını keşfetmeye çalışalım. Stephen Heath'in belirttiği

gibi; "Aslında Metz'in göstergebiliminin gelişimi, merkezi bir sorunu ortaya koyması ve incelemesiyle ilişkili olarak anlaşılabilir; film üzerine yazarken çok yaygın olan *sinematografik dilyetisi* metaforunu incelemek için modern dilbilimsel kuramın kavramlarına ve yöntemlerine sistematik bir cazibe kazandırılır."[42]

Bu nedenle "sinematografik dilyetisi" teriminin herhangi bir geçerliliği olup olmadığını belirlemek için modern dilbilimin kavramlarını ve yöntemlerini kullanmaya kalkışan Metz daha en başında Fransız dilbilimcilerin Saussure'den sonra adlandırdıkları biçimiyle sinemanın bir *dil* mi yoksa bir *dilyetisi* mi olarak değerlendirilmesi gerektiği sorunuyla yüz yüze gelir. Saussure'ün *dil*'i "karşılıklı iletişim amacına yönelik bir göstergeler sistemi" olarak tanımlamasından yola çıkan Metz sinemanın bir *dil* statüsünden yoksun olduğunu görür, çünkü ona göre (1) sinema seyirci-dinleyicinin yanıt verme kanalından yoksun olduğu tek yönlü bir iletişimdir; (2) sinema yalnızca kısmen bir göstergeler sistemidir ve (3) sinemada çok az gerçek gösterge vardır. (*Denemeler*, I, s.79)

Şimdi kimi yönlerden sinemanın *dil* konumunu reddetmenin bu üç nedeni tartışılabilir. Aşağıda göreceğimiz gibi dilbilimsel kuramın çerçevesi içinde bile Metz'in vardığı son iki neden fazlasıyla şüphe götürür. İlk madde düşünüldüğünde ise, Godard'a bakılırsa, insan sinemanın gerçek dinamiğinin perdede (hatta görüntüler ve sesler arasındaki ilişkilerde) değil, görüntüler ve sesler ile seyirci-dinleyiciler arasında olduğunu tartışabilir.

Sinemanın (burjuva sinemasının) genel uygulaması, seyirci-dinleyicinin etkin bir müdahalede –hatta *zihinsel bir* müdahalede bile– bulunma olasılığını ortadan kaldırır ve böylece bir bütün olarak toplumda karşılıklı iletişimin *dolaylı* ve *eşit* olmaması yüzünden sinemada da karşılıklı iletişimin *dolaylı* ve *eşit* olmadığını gösterir. Ve diğer birçok şeyin yanı sıra sinemayı da kontrol eden hâkim sınıf her şeyin böyle kalmasını sağlar.

Bu nedenle Godard'ın geniş kapsamlı görüşüne göre, sinema diğer insanların bizi temsil etmesine, bizim adımıza konuşmasına, bize nasıl olmamız gerektiğini gösteren imgeler sunmasına boyun eğmemize dayanan burjuva temsil anlayışını aşılamaya hizmet eder. Sinemada şöyle ya da böyle karşılıklı iletişim vardır, bu iletişimin gerçekleştiği sahne, sanki bir boşlukta var oluyormuşçasına sinema salonunun sahnesi (ya da perdesi) değil, daha çok tıpkı diğer şeyler gibi sinemanın da yalnızca bir parçası olduğu *toplumsal pratiğin* sahnesidir.

---

[42] Heath, "The Work of Christian Metz," *Screen*, c. XIV, no. 3 (Sonbahar 1973), s. 5-6.

Hatta edilgen izleyiciler olarak alışılmış rolümüz içinde sinema salonunda rahatça otururken bile filmin "ardında birinin bizimle konuştuğunun" belli belirsiz farkındayızdır. Kim konuşmaktadır? Zaman zaman bir filmin "arkasında" filan kişinin parası olduğu için çekilebildiğini söyleriz. O halde belki de bilinçdışı formülasyonlarımızın mantığı içinde zaten kimin konuştuğunu biliriz. *Konuşan paradır.*

Çoğunlukla edilgenliğimizle, suskunluğumuzla, kompülsif tüketim tavrımızla, bizi sinemada ve dışarıda başkalarının temsil etmesine izin vermeye hazır oluşumuzla, para sahibi insanlarla tam da bizden istedikleri şekilde iletişim kurarız. Ama ne sinemada ne de dışarıda böyle olması gerekir. Bizi edilgenleştirme ya da acımasızlaştırma arayışındaki filmlere tepki verme biçimimizi değiştirebiliriz. (Hatta bu filmleri izlemeyebiliriz.) Yapılan film türlerini değiştirebiliriz. (Eleştirmenler insanları edilgenleştiren ya da acımasızlaştıran filmler dışındaki filmleri destekleme konusunda bize yol gösterebilir.) Ve toplumu değiştirebiliriz. Gerçekten de toplumu değiştirme mücadelesi birçok cephede verilen bir mücadeledir ve bu cephelerden biri de sinemadır.

Ne olursa olsun Metz'in hemfikir olunabilecek iddiası olan sinemanın karşılıklı iletişim sağlamadığı görüşü yalnızca bir olgu olarak alınmamalı ve sorgulanmalıdır. Dahası burada önemli olan, sinemanın *dilyetisi* mi yoksa *dil* kategorisine mi uyduğunu anlamaktan daha fazlasıdır. Sinemanın *dil* mi yoksa *dilyetisi* mi olduğu sorusu kendi içinde akademik bir sorudur. Ama kabul etmeliyiz ki, akademik sorular gökten inmezler. Ve yine kabul etmeliyiz ki, bu tam da küçük burjuva entelektüellerin potansiyel olarak patlamaya hazır konuların, bu konuları sıradan insanların her şey soyut ve karmaşık bir yoldan ifade edildiği için net göremeyecekleri ve hatta önemsemeyecekleri akademik sorulara dönüştürerek fitilini sökme işlevidir ve bu kesinlikle ideolojik bir işlevdir.

Ve Metz'in böylesine katı –ve bence yanlış– bir biçimde sınırlı bir araştırma konusunu tanımlamasına olanak sağlayan yöntembilimi oluşturan nedir? Dahası Metz'in göstergebiliminin temelleri nedir? Yapısal dilbilimin ışığında bile konular kesinlikle Metz'in zannettiği kadar kesin olarak saptanmış ve basit değildir.

Stephen Heath'in belirttiği gibi;

> Metz'in ilk formülasyonlarının kör noktasını, yani anlamın dışavurumunun analojiye rağmen çöktüğü noktayı sunan imge düşüncesidir. Göstergelerin yokluğunu belirleyen imgenin "saf analojisidir" (*Denemeler*, I, s. 51); dilbilimsel gösterge nedensizken bir köpeğin imgesi bir köpeği andırır; *signifiant* [gösteren] ile *signifié* [gösterilen] arasındaki mesafe asgaridir, burada ikisinin sanki birbirine karışması söz konusudur. İmge gerçeğin kopyası gibi düşünülür; "temel malzemesi nedeniyle sinema, mekanik yeniden üretimle-

riyle aracılık ettiği gerçek dünyanın bir dizi fragmanına sahiptir" (*Denemeler*, I, s. 49). Bu nedenle sinemada, dilbilimsel *dilin* çift eklemliliğinin, ekonomisinin, daha üst düzeyden birimleri (monem-anlambirim) oluşturmak için sistematik olarak tanımlamanın daha alt düzeyden birimlerin (phonem-sesbirim) kombinasyonunun bir eşiti yoktur: eklemlenme yerine kopya, ekonomi yerine analojik benzeyişlerin sonsuzluğu.[43]

Başka bir deyişle, Metz'in göstergebilimi sinemasal imgenin "gerçek dünyanın saf analojisi" olduğu ve bu nedenle imgenin bir *gösterge* olmadığı varsayımına dayanır. Ancak göstergebilimsel araştırma alanı içinde bile bu konum, sözel göstergeler gibi imgelerin de doğal olmaktan çok kültürel olduğunu; bunların nedensiz ve sistematik bir yolla uylaşımlara tabi olduğunu savunan birçokları gibi Umberto Eco tarafından da reddedilir.[44]

Bu nedenle Metz'in incelemelerinin daha başlangıç noktasında *–dil/dilyetisi* karşıtlığı– onun düşüncesinin temelini oluşturan varsayımları (örneğin sinemasal imgeyi gerçekliğin bir kopyası olarak düşünme eğilimini) buluruz. Her ne kadar yazılarında şifreli olarak belirtilse ya da basitçe ima edilse de, bu varsayımlar genel olarak ne Metz tarafından kanıtlanır ne de okuyucularının çoğu tarafından fark edilirler. Çünkü bunlar gerçekten okuyucunun sorgulaması gereken ve Metz'in göstergebiliminin bütün yapısını eninde sonunda ya ayakta tutmak ya da yıkmak zorunda olan kuramsal temellerin üzerinde yükselen varsayımlardır. Dahası kısa bir süre içinde göreceğimiz gibi, bu varsayımlar beraberlerinde çok ciddi sonuçlar taşırlar – bunlar başından beri Metz'in naifçe ya da ikiyüzlülükle dışarıda bıraktığı için görmezden gelmeye hakkı olduğunu hissettiği sonuçlardır.

Ancak birçok sorunda olduğu gibi sinemasal imgenin gerçeklikle ilişkisi sorununda da Metz izlerini yok etmeyi ihmal etmez. Stephen Heath'in belirttiği gibi;

> Açıkçası Metz'in imgeyle ilgili ilk ifadeleri, hemen her zaman imgenin gerçeklik olmadığı, bir aracı, bir "deformasyon" olduğu şartını koşar (*Denemeler*, I, s. 111), ... Ancak genellikle bu türden tartışmalarda olduğu gibi bu saptama, sorunu gölgeleme ve sinemanın üretebildiği gerçeklik izlenimini doğrudan gerçeklik olarak kavrama ve bu gerçeklik izleniminin üretimini düşünmeyi engelleme eğilimi taşır...; açıklama aslında bu izlenimin üretilmesinin çözümlenmesinden çok gerçekliğini doğrulamaya hizmet eder; bu durum yerleşik ve değiştirilemez hale gelir; sinema eşittir gerçeklik izlenimidir.[45]

Metz'in sinemayı *dil*'den çok *dilyetisi*'ne bağlamasına dek etkisini göstermeye

---

[43] *A.g.e.*, s. 8-9.

[44] Eco, "Articulation of Cinematic Code", *Cinematics*, no. 1 (Ocak 1970).

[45] Heath, s. 9.

başlamayan varsayımlarından bir diğeri de sinemayı filmin anlatma yetisiyle eşitlemesidir. Herkesin kabul etmek zorunda olduğu gibi, Metz de anlatı sineması ürünü olarak nitelenemeyecek filmlerin varlığını kabul eder. Ama Metz bunları bir kenara koyar ve bu filmlerin onun yeterlilik alanının dışında kaldığını kabul eder; aynı zamanda da "*sinematografik dilyetisi*"ni kendi yeterlilik alanı olarak tanımlar ve hiç sıkılmadan sinemayı filmin anlatma yetisiyle eşitler. (İddialarını yeterlilik düzeyine indirgerken bile –ve böylece bunların "kesin ve bilimsel olarak sınırlarını belirliyor gibi görünse de– aslında bunları sınırsızca genişletmesi Metz'in retoriksel stilinin bir özelliğidir.)

Metz'in sinemayı neden filmin anlatma yetisiyle eşitlediği sorusunu kendisine yönelttiğinde öne sürdükleri (*Cinéthique*'de yazan Michel Cegarra'nın da belirttiği gibi) dolambaçlı, aldatıcı ve çok sık olarak samimiyetsiz denebilecek kadar naiftir. Örneğin sinemanın tarihinin en başından itibaren filmin anlatma yetisini [öykü anlatmayı] kullanma yoluna girdiğini gözlemleyen Metz şunları yazar: "Oysa bu olması gereken bir şeydi, ancak nedenlerinin de olması gerekiyordu. Sinemanın doğasının da bu kaçınılmaz gelişmeyi zorunlu, mümkün ve muhtemel kılması gerekiyordu" (*Denemeler*, I, s. 52). Cegarra'nın bir dipnotta uyardığı gibi, "Bu bize sınırsız bir totoloji sağlar: sinema anlatıdır, çünkü bu sinemadır, bu nedenle anlatıdır ve bu nedenle sinemadır vs."[46]

Ya da başka bir örnek, Metz'in *talep* konusunu sinemayı filmin anlatma yetisiyle eşitlemesinin temellerinden biri olarak değerlendirmesidir: "İzleyicinin ihtiyaçları vardı, kısaca *talep* oluşmuştu" (*Denemeler*, I, s. 52). Ve Metz bu talep baskısının, "seyirliğin formülünü mükemmel bir biçimde etkileme kapasitesine tamamen sahip olduğunu" kabul eder (*Denemeler*, I, s.52). Bu nedenle Metz "şimdiye kadar değişmemiş olan temel formül 'film'i bize bir öykü anlatan büyük bir birim olarak tanımlamamızdır. "'Sinemaya gitmek' ise bir öyküyü izlemeye gitmektir." diye yazar (*Denemeler*, I, s.52). Neden bu formülün şimdiye kadar değişmediği konusunda da Metz, "bu formülün benimsendiği[ni] ... herkesi yeterince hoşnut ettiği"ni belirterek bizi aydınlatır. Böylesi bir düşünce biçimi karşısında haklı olarak şaşıran Cegarra'nın belirttiği gibi; "böylesi bir analizin naifliği şaşırtıcıdır. İnsan Metz'in hiç *ideoloji* denen olguyu duyup duymadığını ya da filmin aynı zamanda satılabilir ve *kâr getirebilir* bir meta olduğunu bilip bilmediğini merak eder."[47]

---

[46] Michel Cegarra, "Cinema and Semiology", *Cinéthique*, no. 7/8 – *Screen*, c. XIV, no. 1/2 (İlkbahar/Yaz 1973).

[47] *A.g.e.*, s. 146.

Böylesi zayıf temelleri kurduktan sonra (ki daha önce gördüğümüz gibi aslında bunlar da zaten son derece zayıf olan varsayımlara dayanır) Metz dilbilimsel kuramdan ödünç alınan başka kavramlar ve yöntemler kullanmaya başlar. Ancak yaptığı şudur: dilbilimsel birimlerin dizisel ve dizimsel ilişkilere dayanarak ayrıştırılmasını öyle bir biçimde kullanır ki, aslında başından itibaren bu "sistemi" "filmin anlatma yetisi"nin [öykü anlatmanın] açık önceliği içinde oluşturmasını "sistematik olarak" haklılaştırmanın yolunu bulur.

Metz zaten sinemasal imgenin dilbilimsel bir *gösterge* statüsüne sahip olduğunu reddettiğinden (ki bunun doğruluğu dilbilimine dair biçimsel bakımdan sistematik olmasını gerektirecektir) artık şunu öne sürebilir: kimisine göre imge "saf analoji" (gerçekliğin katıksız kopyası) olduğundan sinemasal imgenin dizimsel ilişkilerden başka bir şeyi desteklediğinden konuşmak olanaksız değilse de aşırı güçtür. Başka bir deyişle Metz'e göre imgeler *bir araya getirilebilir*, ama dilbilimsel olarak herhangi bir sistematik yolla birbirinin yerini alamazlar.

(Yeri gelmişken, imgenin *gösterge* statüsünü reddetmek, aynı zamanda kuşkusuz bir *sözcük* statüsünü de reddetmektir. Bu, Metz'in sinemanın *dil* statüsünü reddetmesinin ilk haklılaştırmalarından bir diğerini ortaya çıkarır. Metz artık sinemanın *a priori* olarak –sözcükler arasında– anlamlı dizisel karşıtlıklara ve –sesbirimler arasında– ayırıcı dizisel karşıtlıklara sahip olamayacağını öne sürebilir.)

Böylece sinemasal imgeye dilbilimsel değiştirim sınamasını uygulayan Metz – kartları hileyle kardığı için– dizisel ilişkilerin ortaya çıkmasının beklendiği yerde değişmenin olmadığını, yalnızca sonsuz bir olası imgeler dizisi olduğunu "keşfeder." "Sinemada ... gerçekleştirilebilir imgelerin sayısı sınırsızdır... Çünkü film öncesinde görülebilecek sahnelerin de sayısı sınırsızdır" (*Denemeler*, I, s.102-103).

Bu değiştirim sınamasından aşağıdaki sonuç çıkar; "öyle görünüyor ki filmin diziselliği, en azından *imge* düzeyinde arandığında, kısmi ve parçalı kalmaya mahkûmdur" (italik Metz'e ait, *Denemeler*, I, s.103). Metz daha sonra kitabının ikinci baskısında yaptığı düzeltmeler ve eklediği notlarda, diziseli (aslında *dizimsel düzenin diziselleri* olarak) yeniden öne sürmeye çalışır. "Dizisel ve dizimselin, tanımları gereği birbirlerinin zorunlu karşılıkları" (*Denemeler*, I, s. 73) olduğunu kabul eden ve "bugün artık filmin diziseli konusunda bu yazıyı yazdığım günlerdekine oranla daha az kuşkucuyum" (*Denemeler*, I, s. 75, dipnot) diyen Metz yine de önceliği dizimsele vermekte ve diziseli yalnızca *bir araya getirilen* imgeler arasında bir tercih yapma olarak, *dizimsellerin diziselleri* olarak açıklayabildiği –sinemanın *anlatı* olduğuna dair– kendi peşin hükmü içinde anlamakta ısrar eder.

Ancak bir kez daha Metz, "*imgeler* arasında çeşitli dizisel ilişki türlerinin olması yadsınamaz. Çünkü bütün toplumsal gruplarda ikonografiyi de içeren kültürel 'sembolizmler' bulunmaktadır. Yalnız bu diziler sinematografik dilyetisine bağlı değillerdir" (*Denemeler*, I, s. 73, Dipnot) biçiminde bir kabulde bulunarak kendini her yönden koruma altına alır.

Ama bu görünüşte düşünmeden yapılan yadsımada hâlâ bir diğer Metzci varsayım ya da daha kesin söylersek imgenin doğasına ilişkin ve sinemayı filmin anlatma yetisiyle eşitleyen önceki varsayımlarından çıkan bir diğer peşin hükmü vardır. Sinematografik dilyetisinin kutsal alanından imgeler arasındaki dizisel ilişkileri çıkartarak Metz, başını derde sokacak bir şeyden kendisini sıyırmış olur (ne de olsa göndermede bulunduğu "kültürel sembolizmler" onu ideolojiyle uğraşmaya zorlayabilirdi). Ne olursa olsun Metz burada yalnızca dizisel ilişkiler yerine dizimsel ilişkileri öne çıkaran önyargısına değil, aynı zamanda *yananlam* yerine *temelanlamı* öne çıkaran eğilimine de ihanet eder.

Karakteristik olarak Metz "sinema göstergebiliminin ya bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi olarak kavranabileceğini" dikkatle kabul ettiği halde, onun temelanlam göstergebilimi yönünde ağır basan örtük eğilimi ve yananlamı temelanlamın (yani *anlatının*) yanında süs olmaktan başka bir şey olarak görememesi Cegarra tarafından net bir biçimde ortaya konmuştur.[48] Dahası doğrudan sinematografik dilyetisinin krallığına girmek için imgeler arasındaki dizisel ilişkileri inkâr ettiği noktada (onları uygun bir biçimde kültürelin maddi dünyası içinde "bir yerlere" iter) Metz, Cegarra'nın ısrarla belirttiği gibi, "imgenin dizisi, bu dizi aynı zamanda (ve hepsinden çok) bir *yananlam* dizisi olduğu için, asla kendi başına var olmaz" düşüncesini tercih etmiyor gibidir.[49]

Metz'in sonu gelmez ve dolambaçlı temel haklılaştırmalarını bekleyen araştırmanın hedefinin her zaman için *anlatının temelanlamından* başka bir şey olmadığı açıktır. Bu nedenle Metz'in sinemanın "dizisel kaynaklarının şaşırtıcı yetersizliği"ni "keşfetmesi" bir sürpriz olmaktan çıkar (*Denemeler*, I, s. 72). Tam tersine o artık peşine düştüğünü tam olarak elde etmiş, yani dikkatini yalnızca dizimsel ilişkilere, imgelerin sekans içindeki kombinasyonuna, aslında anlatıya, yöneltmenin uygun mazeretini bulmuştur.

Kendi göstergebilim pratiğinin tanımını iyice daraltan, ama aynı zamanda da bu pratiğin bulgularına daha da büyük önem atfeden Metz artık dikkatini anlatı

[48] *A.g.e.*, s. 175.

[49] *A.g.e.*, s. 170.

sinemasının –ya da daha "mütevazı" olarak– sinemanın *Grande Syntagmatique*'i [Büyük Dizimsel] dediği olguya odaklar.

İki farklı versiyon içinde işleyen *Grande Syntagmatique* anlatı "figürleri" ya da "özerk parçalar" dizisi içinde bir filmi analiz etme modeli olarak geliştirilmiştir. İkinci, yani "özerk parçalar" versiyonunda –ama Metz'in uyarısına göre bu, ille de kati değildir– model, imgelerin anlatının özerk parçaları içinde sekiz farklı tipte kombinasyonundan oluşur. Ve bu model, tanımlayıcı olması amacıyla Jacques Rozier'in *Elveda Filipinler* [*Adieu Phillippine*, 1962] filmine uygulanır ve film büyük bir çaba gösterilerek seksen üç özerk parçaya ayrılır, bu parçaların her biri sekiz temel tipin herhangi biri içinde sınıflandırılır.

Grande Syntagmatique ve özellikle de bunun bir filme uygulanması hakkında pek çok şey söylenmiştir. Eğer okuyucu kuramın, tanımlayıcı bile olsa, filmi algılayışımızı zenginleştireceğini, düşüncemizi besleyeceğini umuyorsa –ki bu meşru bir beklentidir– aradığını bulamayacağı açıktır. *Maître* [üstad] Metz tarafından kurulan masa hiç de tatmin edici değildir. Metz'in Rozier'in filminden çıkardığı Özerk Parçalar Tablosu (*Denemeler*, I, s. 151-175) kupkuru ve kalıplaşmış bir *banalin sınıflandırması* olarak karşımıza çıkar. Düşüncemizi beslemek için bize bütün sunduğu, kuşkusuz bilimsel titizlikle ayıklanmış öykünün yalın iskeletidir.

Bu tatmin edici olmayan sofraya ulaşmak için Metz'in dilbilimsel kuram içindeki yorucu ve dolambaçlı gezinmelerine sabır göstermek, çok az şey için çok yüksek bedel ödemektir – kişinin en değerli şeylerle, (kayıp) zaman ve (yanlış yönlendirilmiş) enerji ile ödediği bedel. Dahası gezintinin sonunda elde edilenlerin yetersizliğinden başka Metz'in başından bu yana hiç fark ettirmeden araya sıkıştırmaya çalıştığı yarım yamalak varsayımlarının bazılarını yutma riski vardır. Ve bunları yutmak, ısrar ediyoruz, bir doz ideolojik zehir yutmaktır.

Kabul edilmelidir ki Metz, yaptıkları film eleştirisi öyküyü yeniden anlatmaktan ibaret olan gazetelerdeki film eleştirmelerinden farklı olarak, öykünün ne hakkında olduğundan çok imgelerle *nasıl* anlatıldığı konusuna odaklanır. (Yeri gelmişken, Metz'in *Grande Syntagmatique*'i görüntüler ve sesler arasındaki hiçbir ilişkiyi araştırmaz. *Grande Syntagmatique* yalnızca görüntülere uygulanmak için tasarlanmıştır.) Bununla birlikte Metz'in film eleştirmenlerinden farklı olarak öznel izlenimlere dayanmaktansa belirgin (yanlış) bir bilim anlayışıyla öyküye yaklaşmasına rağmen öykünün yine de üstün olduğu belirtilmelidir. (Ama Ernest Callenbach'ın ısrarla belirttiği gibi, gazetelerdeki film eleştirmenleri bize bir filmin nasıl anlatıldığını, hatta daha fazlasını, Metz kadar... hatta daha ilginç yollardan anlatabilirler.)

Ne olursa olsun, *Cinéthique* editörlerinin Metz'in *Dilyetisi ve Sinema* adlı yapıtını eleştirirken belirttikleri gibi,[50] izlenimlerden bilimsele doğru bu değişim idealizmin bir biçiminden (öznelden) bir diğerine (nesnele) geçişi gösterir. Belki de ikincisi daha tehlikelidir, çünkü bunun uygulayıcıları öznel idealistlerden farklı olarak yalnızca ideoloji dünyasını görmezden gelmekle suçlanamazlar; bunun yerine onu "yöntembilimsel olarak" sınırdışı ederler.

Böylece yeni tipten idealist söylemler göstergebilim içinde kendilerine suç ortağı bulurlar; onlar gibi göstergebilim de sınıf mücadelesini laboratuarının kapısında bırakır ve asla bir an olsun neyin anlamlamaya her zaman sınıfsal bir karakter kazandırdığını, yani filmlerin ideolojik mücadeleyi nasıl kaydettiklerini incelemez.[51]

Metz'in iki ciltlik *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* adlı yapıtından *Dilyetisi ve Sinema* adlı yapıtına geçerken giderek üç şeyin farkına varılır. Birincisi sonraki yazılarında anlatı üzerine daha az sabit fikirli bir yoğunlaşma vardır ve bunun yerine bir kodlar ve alt-kodlar şeması olarak tasarlanmış sinematografik dilyetisi mevhumunun daha incelikli geliştirilmesi söz konusudur. İkincisi, Metz'in önceki konumunu köklü bir biçimde yeniden düşünmekten çok uzakta olduğu, yani *plus ça change plus c'est la même chose* [değişenlere rağmen, değişen hiçbir şey yok] olduğu anlaşılır. Ve son olarak, Metz'in son kitabında vurguyu değiştirmesini motive eden şeyin, eski konumuna, eşit derecede dolambaçlı olsa da, biraz farklı yollardan ulaşarak bu konumunu desteklemeye yönelik bir girişimin olduğu görünür. İlginçtir ki, *Dilyetisi ve Sinema* kitabı boyunca Metz'in bu savunmacılığı giderek *soldan* gelen, özellikle de *Cinéthique*'de yazan Cegarra'nın geliştirdiği türden eleştiriyi engelleme üzerine yoğunlaşır.

Ancak yine de Metz'in *Dilyetisi ve Sinema*'da kendi görüşüne göre sinematografik dilyetisini oluşturan kodlar ve alt-kodlar şemasına bakalım. Yapısal dilbilimden yararlanarak Metz kodu şöyle tanımlar: "Kod denilen şey metinler içindeki dizisel ilişkiler ile dizimsel ilişkilerini işleyişlerini açıklamak için yapılandırılmış mantıksal bir birimdir. Kod, kendisi ne dizi ne de dizim olmaksızın kendi içinde hem dizinin hem de dizimin anlaşılabilirliğini taşır" (*DS*, s.122).

Dizi ile dizimin anlaşılabilirliğini yalnızca iddia etmek değil, *göstermek* sorumluluğunu da Metz'e bırakacağız, ama anlaşılabilirlik söz konusu olduğunda böyle bir "kod" tanımının önceki yapıtı *Denemeler*'de dizisel ve dizimselin –"kod" terimi kullanılmadan– ele alınışının ötesine geçmediğini belirtmeden edemeyiz. Kısaca

[50] "Cinéthique on Langage et Cinéma," *Screen*, c. XIV, no. 1/2 (İlkbahar/Yaz 1973) s. 189-207.
[51] *A.g.e.*, s. 192.

Metz önceki konumunu haklılaştırmak ve böylece de kurtarmak için kullanacağı bir mantıksal birimi ortaya atıyor ya da oluşturuyor.

Ve aslında Metz'in kodlar ve alt-kodlar şemasına dair formülasyonunda nihayetinde söz konusu olanın baştaki bildiğimiz *dil/dilyetisi* sorunu ve bunun bütün sonuçları olduğu hızla netleşir. Metz'in *Dilyetisi ve Sinema* adlı yapıtı üzerine Stephen Heath şunları gözlemler:

> Sinematografik dilyetisi artık onları ayıran ayrımlar geçici olarak bir kenara bırakılana dek (ki böylece kodlar tek bir sistem olarak ele alınabilir) sinemasal kodların ve alt-kodların toplamı olarak tanımlanıyor (*DS*, s. 51 ve 98), ... "Sinematografik dilyetisi" teriminin avantajları basitçe bunun belirli düzeylerinde farklı sinemasal kodları tek bir blok içinde düşünmeye olanak sağlamasında yatar. Bu, şu tipten önermelere varmak için geçerlidir, "sinematografik dilyetisinde dildeki sözcüğe karşılık düşen hiçbir şey yoktur."[52]

Çok muhtemeldir ki, *filmlerle* ilgilenen okuyucu bu önerme tipini "ne olmuş yani" diyerek karşılayacak ve muhtemelen böyle bir terminolojide fazla bir avantaj görmeyecektir. Ama kuşkusuz Metz yöntembilimsel olarak *filmlerle* değil, *sinema*'yla ilgilidir ve bu açıdan kod anlayışı Metz'e sinemayı *dil* olmayan bir *dilyetisi* olarak tanımlamasını savunması için malzeme sağlar. (Yeri gelmişken, Metz'i eleştirirken niyetim onun *dil/dilyetisi* sorunu konusundaki konumunu tersine çevirmek ve sinemanın gerçekte bir *dil* olduğunu iddia etmek değil. İster bunlardan biri isterse ikisi birden olsun, daha önce belirttiğim gibi, bu akademik bir sorundur. Sinema konusunda böyle bir soru sormanın sonuçları, Metz'in ya da başka birisinin önerebileceği yanıtlardan daha büyük öneme sahiptir. Ama Metz'in yanıtlarına dayanarak dahi, sonuçların belirtilmesi gerekir ki, Metz titizlikle bundan kaçınır.)

Saussurecü anlamda tek bir kod –*le code de la langue* [dil kodu]– tarafından oluşturulan *dil*'e karşıt olarak, dilyetisi tek bir kod değil, birçok kodun kombinasyonudur. Ve artık Metz "sinemanın çoğul kodlu karakteri" ya da "sinematografik dilyetisinin heterojenliği" dediği konuya vurgu yapar (*DS*, s.143). O halde bu "sinemanın çoğul kodlu karakteri" karşısında, Metz'in *Dilyetisi ve Sinema*'daki ana ilgi odağı sinemaya "özgü" ya da "sinemasal kodlar" olan bu kodları ayrıştırmak olacaktır.

Metz'in terminolojisinde "özgü" olarak nitelenen kodlar "özgü olmayan" olarak nitelenen kodlardan ayrılmıştır, çünkü "özgü olmayan" kodlar (örneğin kostüm ya da konuşma kodları), sinemada olsalar da, başka alanlarda da vardırlar, bu nedenle

---

[52] Heath, s. 13.

bunlar sinemaya özgü değildirler. Oysa ki sinemasal kodlar yalnızca sinemada vardırlar ve bu nedenle sinemaya özgüdürler.

Biraz sonra özgü ve özgü olmayan kodlar arasındaki ilişkilere geri döneceğiz, ama özgü kodların kendisi içinde Metz daha da ileri giderek *genel* ve *özel* dediği kodlar arasında ya da daha sonra adlandırmayı tercih edeceği gibi, *sinemasal kodlar* ve *alt-kodlar* arasında da ayrım yapar. Genel sinemasal kodlar (ya da "kodlar") basit anlamda filmlere özgü olmayan, ama fiilen ya da potansiyel olarak bütün filmler için ortak olan kodlardır (örneğin –Metz'in– genel sinemasal noktalama kodu). Diğer yandan kimi sinemasal kodlar (ya da "alt-kodlar") filme özgü oldukları halde yalnızca belirli film gruplarında bulunan kodlardır (örneğin –Metz'in– belirli akımlara ya da film türlerine özgü sinemasal noktalama kodları).

Bütün bu terminolojinin bizi nereye götürdüğünü söylemek güçse de, şimdiye kadar her şey yolunda. Götürdüğü yere dair bir fikir gelişse de, hâlâ Metz söz konusu olduğunda bu yolculuğun verimli olup olmadığı sorusu her zaman sorulur. Örneğin kodlar ve alt-kodların ayrıntılı şemasına daha yakından bakalım.

Stephen Heath, Metz'in düşüncelerini şöyle anlatır:

> Kodları ve alt-kodları karıştırmamak ... önemlidir. Kodlar film sürecinin aynı noktasında birbirlerine müdahale anlamında rekabet içinde değildirler; örneğin ışık ile kurgu arasında bir tercih söz konusu değildir. Tercih kodların farklı alt-kodları arasında yapılır, bunlar karşılıklı olarak birbirleriyle kesişmez. Bir ve aynı anda 1920'lerin Rus filmlerinde geliştirilen kurgu ile Bazin'in kuramlarındaki kurgu arasında bir tercih yapma olanağı yoktur. Kodlar ve farklı kodların alt-kodları (dizimsel) bir ekleme ve kombinasyon ilişkisi içindedir; aynı kodun alt-kodları ise (dizisel) bir birbirinin yerine geçme ilişkisi içindedir.[53]

Metz'in konumunun bu özeti üzerinde biraz durup düşünürsek ne kadar açıklayıcı olduğunu görürüz. Bu özet bize sinema üzerine yeni bir şey söylemez, ama daha önce Metz hakkında net bir biçimde görmediğimiz bir şeyleri açığa çıkarır. Heath'in Metz'e dair paragrafı yalnızca doğru değil (Heath çalışkan bir yorumcudur), aynı zamanda (ister inanın ister inanmayın) orijinalinden daha somut ve tutarlı olmanın avantajına sahiptir. Ve yine Metz'i sadık bir biçimde yorumlamak gibi hiç de imrenilmeyecek bir görevi yüklenen Heath, Metz'in açıklamasını biraz daha anlaşılır kılarak aynı zamanda kavrayışı güçlü okuyucunun Metz'in kuramının gülünç düzeyde ukalaca ve gereğinden fazla niteliğini yakalamasını kolaylaştırdığının farkına varmaz gibidir.

---

[53] *A.g.e.*, s. 17.

Kim "ışık ile kurgu arasında tercih olmaz" açıklamasının yapılmasına –özellikle de böyle dolambaçlı bir biçimde– ihtiyaç duyar? Işık ile kurgunun yer değiştirebilir olduğu kuruntusuyla çalışan bir yönetmen hayal edilebilir mi? Ve tabii ki bir göstergebilimcinin at gözlüklerini takmamış hiçbir eleştirmen ya da kuramcı böylesine kendiliğinden açık olan bir olgunun yapısal dilbilimsel "kanıtını" ortaya çıkarmayı gerekli ya da aydınlatıcı bulmazdı. Bir kez daha açıktır ki, Metz'in göstergebilimi banalin bezdirici sınıflamasından biraz daha fazlası demektir.

Dahası tam da sinemasal pratiğin olağanlıklarını ukalaca, ilginç ve *yararlı olmayan* bir yoldan yeniden ifade ettiği için Metz'in göstergebilimi bu olağan pratikleri parçalayan ya da meydan okuyan filmleri ya görmezden gelir ya da itiraf ettiği gibi bu filmlerle ilgilenmez. (Örneğin Metz kendi seçtiği yeterlilik ve anlatım alanlarında bile *Çılgın Pierrot*'daki bir sekansın –Paris'teki bir apartman dairesinden binanın yanına kaçış sekansı– net bir biçimde anlatıma ait olmakla birlikte *Grande Syntagmatique*'deki sekiz çekim kombinasyonundan hiçbirine uymadığını kabul eder.)

Metz (ve onu takip eden Heath) ukalaca "bir ve aynı anda 1920'lerin Rus filmlerinde geliştirilen kurgu ile Bazin'in kuramlarındaki kurgu arasında bir tercih yapma olanağı yoktur" ifadesini dile getirdiklerinde, Godard'ın bu görünüşteki karşıtlıkları *diyalektik olarak* ele aldığı birkaç filmini; *Bir Artı Bir*'de Godard'ın "bir ve aynı anda" Eisenstein'ın kurgu ilkeleri ile Bazin'in *mise-en-scène* ilkelerini *diyalektik olarak* kullanma olasılığını gösterdiğini görmezden gelirler. Dahası Godard'ın *Bir Artı Bir*'deki diyalektik araştırmalarının Metz'in temel varsayımlarından bir diğerine daha ters düştüğünü belirtmek gerekir: Godard (Metz'in önceliği temelanlama vermesi ve yananlamı yalnızca anlatımın bir süsü olarak indergemesine karşılık) *Bir Artı Bir*'de yananlamın önceliği ve zenginliğini temelanlamın içtenlikten yoksunluğu ve zayıflığına karşıtlık içinde gösterir – bu arada bu filmde anlatımın kendisi faşizm için mükemmel bir araç (belki de *en* mükemmel dilbilimsel araç) olarak kullanılır. (Godard'ın *Bir Artı Bir*'deki diyalektik araştırmasına adanmış 5. Bölüme bakınız.)

Bununla birlikte Metz'in *Dilyetisi ve Sinema*'daki özgü ve özgü olmayan kodlar şeması çalışmasının sınırlı kullanıma sahip olmasından bir çıkış yolu vardır, ancak karakteristik olarak Metz bunu göz önünde bulundurmaz, eğer öyle yapsaydı sonunda kendisini ideolojiyle uğraşma durumunda bulabilirdi. Özgü ve özgü olmayan kodlar konusunda, ilgisi büyük ölçüde ve neredeyse yalnızca özgü kodlara yönelik olan Metz, "diğerinden daha özgü olan bir kodun ille de daha önemli olması gerekmediğini; bu kodun yalnızca söz konusu dilin diğer dillerle daha az paylaştığı (ve

bu nedenle de daha çok o dili karakterize eden) bir kod olduğunu" kabul eder (*DS*, s.183). Ama Metz'in sinematografik dilyetisinin anlatım özelliklerini öne çıkaran kuramının başlıca eğilimi, sinemanın *filmin anlatma yetisi [öykü anlatma]* yollarına özgü olan kodlara ayrıcalık tanıma yönündedir.

Ancak *Cinéthique* editörlerinin de belirttiği gibi, "eğer analiz yalnızca göstergebilimin önde gelen inceleme konusunu (sinematografik dilyetisini) değil, aynı zamanda ikincil araştırma konusunu da (filmleri sistemler olarak incelemek) hesaba katarsa, o zaman özgü kodların bir film sisteminin ille de en önemli kodları olmadığını öne sürmek olasıdır. Özgü olmayan kodlar da bu sistemin kurulmasında önemli bir rol oynayabilir; o zaman soru, bu rolün belki de her zaman öncelikli rol olup olmadığıdır."[54]

Cinéthique için bu sorunu ortaya koymak bile, bu dergiyi sinemaya *özgü* olmayı öne çıkaran eski dogmatik konumunu yeniden düşünme ve öz-eleştirisini yapma konumuna getirir. (Kuşkusuz *Cinéthique* özgülüğü Metz'den çok farklı nedenlerle vurgulamıştır.) Hatta *Cinéthique*'in öz-eleştirisi öylesine kapsamlıdır ki, onlar artık özgülük konusundaki kendi (geçmiş) konumlarını "fanatizm," Metz'in ise (hâlâ sürmekte olan) konumunu "fetişizm" olarak nitelerler.

Geçmişte *Cinéthique*'in özgülük konusundaki fanatizmi, *kendi sinemasal öğelerini açıkça politik olarak sorgulamayan* herhangi bir filmi değerlendirmeyi dogmatik olarak reddedişlerinde ortaya çıkmıştı. Kuşkusuz içe dönük, kendi kendisini sorgulayabilen politik "meta-film" hâlâ oldukça değerlidir; ama *Cinéthique*'in bu türden özgülükteki ısrarını artık dogmatik bir tarzla sürdürmeyeceğini umuyoruz. (Geçmişte *Fırınların Saati* gibi bir film bile *Cinéthique* tarafından önemsenmedi, çünkü filmin sinemanın adı kötüye çıkmış "gerçeklik izlenimi"ne bir miktar dayandığı düşünülüyordu.)

Her halü kârda *Cinéthique*'de yazı yazan arkadaşlarım ve yoldaşlarım söz konusu olduğunda umuyorum ki, özgülük konusunda –birçok tartışmamızda hemfikir olmadığımız birkaç konudan biri de bu konuydu (ve bu konuda bile anlaşmazlık yalnızca vurgu düzeyindeydi)– bir zamanlar sahip oldukları katılığı yumuşattıkları zaman, artık *Cinéthique*'in editörleri dergiyi ideolojinin, kendi özgülüklerini farklı düzeylerde yansıtan değişik filmlerde (Metz'in heterojen kodların kombinasyonu diyeceği olgu içinde) nasıl devreye girdiğini incelemede acil olarak gerekli çalışmalara açabilirler.

---

[54] *Cinéthique*, s. 198.

Bir filmsel sistem içinde özgü ve özgü olmayan kodlar arasındaki ilişkilere dair Metz'in ortaya koyduğu (ama çözmediği) sorun üzerine *Cinéthique* Metz'in iddiasını kısmen onaylayarak aktarır: "metnin sistemi kodların yerini değiştiren, diğerlerinin varlığı yoluyla her birini deforme eden, onları diğerleri tarafından saflığını bozan ... ve her kodu bütün yapı içinde belirlenmiş bir yere *yerleştiren* yapıdır. Yerini değiştirme süreci böylece bir yere koymayla sonuçlanır ki, bu yeni yerin kendisi de bir başka metin tarafından değiştirilmeye mahkûmdur." (*DS*, s.78; *Cinéthique*'de s.199)

Cinéthique'in geliştirdiği tanımlama, Metz'in orijinal ifadesinden çok daha anlamlıdır ve bana göre orijinali geçersiz kılabilir, çünkü bu bakış açısı *daha önceki* sorunu, aslında Metz'in sistematik olarak kaçındığı temel sorunu gündeme getirir. Her halü kârda *Cinéthique*'in tanımlaması çok önemlidir: "Rollere dair bu yapısal bakışla, eğer *neyin* bu yapı ve sistemleri ürettiği sorunu eşit açıklıkla ortaya konsaydı, hemfikir olabilirdik. Bu anlamda Metz sorunu ortaya koyar, ama sonuçlandırmakta başarısızdır, yöntembilimsel bir düzenin nedenlerine başvurur, oysa ki göstergebilimin içinde kendi ideolojik varsayımlarıyla kuşatıldığı sınırların somut bir sonucu olan kaçamak bir tavır görüyoruz." (*Cinéthique*, s.199)

Nihayet Metz'in filmlerdeki kod sistemlerine dair ayrıntılı çalışmasının düğüm noktasına geldik. Ve defalarca gördüğümüz gibi, göstergebilimin varsayımlarının yöntembilimsel olarak sınır-dışı saydıkları tam da ideolojinin kendi alanına girer. Dahası bir film metnindeki özgü ve özgü olmayan kodlar arasındaki ilişkiler sorununu, bunları *ideolojiyle ilişkili olarak tek tek ve hep birlikte* düşünmeksizin ortaya koymak, karmaşayı giderebilecek ve kuramsal modeli yararlı kılabilecek tek kavramsal öğeyi atlamaktır. (Ancak kuramsal modelin yararı ideolojiyle birlikte düşünüldüğünde bile sınırlı olurdu, çünkü gerçekten verimli işler göstergebilimin dışında, yani sınıf mücadelesinin Marksist analizi ve bunun ideoloji içinde düzenlenişi çerçevesinde başarılabilirdi. Başka bir deyişle *göstergebilimin bütün sunduğu, ilginç olmayan ve verimsiz bir harita çıkarma yoludur, oysa verimli incelemeler başka bir yöntembilimle, bu durumda Marksist yöntembilimle yapılabilir.*)

Cinéthique Metz'in söylediklerini alıp dönüştürdükleri aşağıdaki pasajda çok net ve ayrıntılı bir açıklama yapar:

> Marksist terimlerle ifade edersek bir film dolayısıyla iki heterojen öğe –özgü ve özgü olmayan kodlar– arasındaki *karşıtlıklar* ve özgü kodlar ile özgü olmayan kodlar içindeki çelişkiler dizisidir. Bunlar ideolojinin perspektifinden ayırt edilebilir karşıtlıklardır. Özgü olmayan kodların içinden geçen karşıtlıklar gerçekte genellikle proletarya ve bur-

> juva ideolojisi arasındaki karşıtlığı karakterize edenlerdir ... özgü kodları oluşturan karşıtlıklar ise belirli bir ideolojiyi koruma ya da yeniden üretme becerisine göre daha az ya da daha çok rol alanlardır. Bu bağlamda ikonik analoji kodları kesinlikle ideolojik olarak en yüklü olanlardır. (Metz analojinin kendisinin kodlanmış olduğunu söyler ki bu kesinlikle doğrudur, ama analojinin ideolojilerin çatışmasıyla kodlandığı eklenmelidir [kimileri buna "kültür" der] (*Cinéthique*, s.198-199).

Kendi adına Metz farklı özgülük derecelerine göre sınıflandırılmış kodların topografik bir haritasını çizebilir ve hatta özgü ve özgü olmayan kodların ilişkisinin –ki onların ilişkisini Metz yalnızca muğlak bir "güçler dengesine" dayanarak niteleyebilir– araştırılmasını gerekli bulabilir. Ama Metz böylesi bir araştırmadan korkarak kendini geri çeker ve kısaca yalnızca "sinemasal katkılar ile dışardan katkılar arasındaki 'güçler dengesinin' bir filmsel sistemden diğerine aşırı değişkenlik gösterdiğini; ama bu değerlendirmelerin filmlerin yapısal analizinden çok genel epistemolojinin çeşitli sorunlarının yanı sıra sinemasal 'yaratımların' (ve izlerken alımlamanın) psiko-sosyolojiyle ilgili olduğunu" özetle tekrarlayabilir. (*DS*, s.83-84)

Bir kez daha Metz sinemasal özgülüğe sığınma, kendi gereksinimleri doğrultusunda diğer her şeyi "dışarda bir yere," sinemasal "yaratımların" psiko-sosyolojisi içine (bu da ne demekse) itme arayışındadır. Dahası Metz kendi kuramının *kural koyucu* değil, *tanımlayıcı* olduğunu öne sürebilir, ama bu gerçekten hatalı bir görüştür. Gerçek, Metz'in tanımlamasının eksik oluşudur. İdeolojiyle sonunda karşı karşıya gelinmesi nedeniyle tam da kuramın kaçınılmaz olarak kural koyucu olduğu noktada arayışı bırakır; örneğin herhangi bir sınıfın ideolojisinin yanında ve başka bir sınıfın ideolojisinin *karşısında* olması. (Aslında kuşkusuz Metz'in kuramı, diğer tüm kuramlar gibi, her zaman *kural koyucu* olmuş, ancak öyle görünmemiştir. Ve kuramın kural koyucu karakterinin kamuflajı *kendi içinde* fazlasıyla *ideolojiktir* ve bu da Metz'in göstergebilimini akademik kurumlarımızdaki burjuva entelektüeller için oldukça çekici bir ideolojik aygıt haline getirmiştir.)

Dilyetisi ve Sinema'da güçler dengesini incelemeye başlayan, ama sonunu getirmeyen Metz'in *Cinéthique*'in kuramsal konumunun aşırı *kural koyucu* karakterine sinsice göndermede bulunduğu yerin bu nokta olması kesinlikle çok önemlidir. Metz – *Cinéthique*'in çoğalmasını görmekten hoşlanacağı türden– "yeni tip politik film" dediği şeyin varlığını kabul eder. Ama Metz aşırı solun aşırılıklarına başvuran aşırı politik filmlere dair birkaç sapkın örnekte ideolojinin tek belirleyici öğe olduğunu ima ederek konuyu abartır. Ve bu açık manevra Metz'in kendi barışçıl özgüllüğünün kutsal mekânını korumaya ve asi çocukları (aşırı solcuları) eğer bu berbat *ideoloji* sözcüğünde ısrar ederlerse "başka yerde oynamaları" (sinemasal yaratımın sosyo-

politik alanlarında) için sert öğütlerde bulunmaya kalkışmak gibi bildik savunma mekanizmalarına başvurmasını çok kolay hale getirir.

Metz'in göstergebiliminin gelişiminin aynı dönemdeki yani 1960'lar ve 1970'lerdeki Marksist ideoloji kuramı ve bunun film eleştirisine uygulanmasıyla yalnızca *bir arada* değil, aynı zamanda *karşıtlık içinde* olduğu (buna muhalefet ettiği) yeterince anlaşılmamıştır. İdeolojiyle ilgilenmekten kaçınmak için en ıstırap verici yöntembilimsel tahrifata başvuran Metz'in kuramı gerçekten bir hayaletin, Marksizm ve Marksizmin ideoloji anlayışının hayaletinin tacizine uğrar. Bu hayalet sürekli olarak Metz'in dolambaçlı yollarından ve göstergebilimsel tatsızlıklardan oluşan sayfaları üzerinde gezinir. Dahası öteki tabular gibi Marksist ideoloji anlayışı da Metz'in yazılarında baskılanmış halde, yani yokluk-biçiminde-var olma ya da Althusser'in değişiyle "planlanmış yokluk" olarak mevcuttur ve bu olgunun yoğun baskısı metni biçimler ya da deforme eder.

Bu gerçeğin yaygın bir biçimde anlaşılmamasının bir nedeni yalnızca Metz'in ne *söylediğinin*, neyi daha baskıladığının ve neyi *söylemediğinin* ayrıntılarını araştırmanın çok zor oluşudur. Ama şimdilerde popüler olan bir yazarın *stratejisi* metaforunu kullanırsak denebilir ki, Metz'in yoğunluğu ve belirsizliği neredeyse baştan sona şaşırtmaya dayalı bir stratejinin parçası gibidir. Eğer durum böyleyse, analizimizden Metz'in ideolojiden kaçınmak için başvurduğu yolların yalnızca dikkatimizi başka yöne çekmeye yönelik strateji olduğu net olarak çıkarılmalıdır. (Yeri gelmişken belirtilmelidir ki Metz'e kişisel olarak böylesi bir bilinçli strateji yüklenmemelidir. İdeolojinin garip özelliklerinden biri de stratejilerini bilinçli ya da bilinçsiz olsun bireyler aracılığıyla işletmesidir. Bu anlamda "Metz burjuva ideolojisini dile getiriyor"dan çok "burjuva ideolojisi Metz'den bahsediyor" demek daha doğru olur.)

Ne olursa olsun Metz Marksizme en az düzeyde göndermede bulunmaktan kaçınamadığı birkaç yerde aşırı derecede çekingen ve hatta tamamen ikiyüzlü olabilmektedir. Buna örnek *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*'de Metz'in Eisenstein'ı ele alışıdır. Bir yandan onun bir "deha" olduğunu kabul ederken diğer yandan da sinemasal *manipülasyonun* kutsallığından kaçınmayı reddettiği için bu "büyük sanatçıyı" sürekli azarlar. Zaman zaman Metz, Eisenstein'ın manipüle edici sinemasını hayli eleştirmiş olan André Bazin kadar idealist metafiziğin aşkıncı konumuna yakalanmış gibi konuşur. Karışık ve kendi içinde çelişkili argümanlarını Metz; Eisenstein'ı her ne olursa olsun "varlıkların ve şeylerin doğal durumu"nu kabul etmemekle kınayıp, onun "dünyanın gidişatını" göstermeyi reddedip, ama her zaman, kendisinin de söylediği gibi, dünyanın gidişatını ideolojik bir bakış açısından süzerek gösterme-

sine kederlenerek bitirir. (*Denemeler*, s. 44-45)

Kuşkusuz bu nihayetinde Bazin'in gerçekçi estetiğinden kalan aynı eski argümandır. "Bu bir politika konusu değildir" diye itiraz ederken Metz, Bazin gibi, (Metz, Eisenstein'ı bir komünist olması açısından yaklaşanlardan daha kurnazca kınadığı için Bazin'i över) bir filmin söylevinin ideolojik niteliğini açıkça kabul eden bir yönetmene laf sokuşturma arayışındadır. (Ve Metz'in, Bazin gibi böylesi bir ideolojik söylevin başlıca örneği olarak bir komünistin sinemasını seçmesi yalnızca tesadüf müdür?)

Metz'in Bazin'e yönelik bütün eleştirilerden hiçbir şey öğrenmediği açıktır. Burada Metz bir zamanlar Bazin'in şampiyonluğunu ilan edecek kadar "naif" olduğu sinemanın ontolojik gerçekçiliğine inancını inkâr eder. Ve Bazin gibi Metz de *ideolojik olarak* işlev gören yegane filmlerin, Sovyet sessiz sinema dönemi ustalarının filmleri gibi, böylesine açık ve bilinçli olarak yapılmış filmler ya da "*Cinéthique*'in artmasını görmekten hoşlanacağı... yeni tip 'politik' film" olduğunu düşünür.

Söylemesi bile gereksiz, ideolojinin ve nasıl işlediğinin daha büyük bir tahrifatı olamazdı. Metz "dünyanın gidişatını" sözde "doğal durumu" içinde bize göstermeye destek olan (bu konuyu bizlere tanımlaması için Metz'e ve Tanrı'ya bırakacağız) bir filmsel söylevin kendi anlamlama pratiğini gizlediğini ve statükoyu –kapitalist üretim tarzı koşullarındaki "dünyanın gidişatını"– "canlıların ve şeylerin doğal durumuymuş" gibi kabul ettirme arayışında olduğunu gerçekten göremiyor mu?

Ve bu bizi Metz'in Marksist nosyonları kurnazca yanlış kullanmasının başka bir örneğine getirir. *Cinéthique*'in editörlerinin *Dilyetisi ve Sinema*'nın eleştirisinde belirttikleri gibi, (Metz'in olabildiğince az kullanmaya çalıştığı) 'ideoloji' sözcüğü her şeye rağmen "küçük düşürücü yananlamlar taşımaksızın asla kullanılmaz... ve bu sözcüğe çoğunlukla eşanlamlı ya da muadili kavramlar eşlik eder: bunlar 'stereotip' ... 'propaganda' ... 'fantezi' ... 'kabalık' ... 'sınırlama' ... 'fanatizm' vs'dir.

Ancak bu yetmezse Metz (ilk olarak Althusser'in yaptığı) bilim/ideoloji karşıtlığını kendi amaçlarına uygun olarak değiştirir, ideoloji anlayışını tahrif edip değerini düşürürken aynı zamanda da kendi çok dar ve idealist bilim nosyonunu yüceltir.

Gerçekten, Althusser ve Metz'in konumları hiçbir biçimde karşılaştırma kaldırmaz. Çünkü Althusser diğer birçok şeyin yanı sıra ideolojiyi de anlamamızı ve açıklamamızı sağlayacak (Marx'ın *Das Kapital*'inde saptadığı) yeni bilimin bulgularını ortaya koyarken Metz yalnızca ideolojiyle ilgilenmek zorunda kalmamak için ideolojiyi kötüler ve aşağılar. Dahası Cinéthique'de belirtildiği gibi kendi bilim nosyonu içinde;

> Metz "insan bilimlerinin" genel projesine sadık kalır. Bu bilimler araştırma nesnelerini özerk kılar, birbirinden ve birbirine bağlayan ilişkilerden (sınıf mücadelesinden) koparak ayırır. Çünkü bu bilimlerin reddettiği temel, net bir biçimde tarihsel materyalizmin temelidir. Bu açıdan Metz'in göstergebilimi bir istisna değildir ... İnsan bilimlerinin çoğalması, laboratuarlarında saklanmak isteyenler için gerçekten çok yararlıdır – onlar her zaman bir misafire bir sonraki kapıyı denemelerini, başka bir çekmeceye ya da rafa bakmalarını söylerler. Bu nedenle Metz şöyle söyleyebilir: "Bu düşünceler filmlerin yapısal analizinden çok genel epistemolojinin farklı sorunları olmalarının yanı sıra sinemasal yaratımın (ve izlerken alımlamanın) sosyo-psikolojisini içerir."... Bu yolla ideolojik mücadeleyi yoğunlaşmış biçim içinde ifade eden sorun, sanki ideolojik mücadele kesin olarak her filmsel sistemin oluşumuna müdahale etmiyormuş gibi, olur olmaz filmin önüne ya da arkasına, bir yerlere itilir. (*Cinéthique*, s.205.)

Ancak Metz'in ideolojiden sakınması ve bilimsellik bahanesi, kendi kutsal mekânlarına politikanın izin almadan girmesi tehdidi altındaki akademisyenlere çekici gelmekle sınırlıdır. Metz sayesinde artık korkacak bir şey yoktur... yalnızca göstergebilimsel jargonun anlaşılması güç saygın mırıldanmaları vardır. Film incelemesi yapan, kendi saygınlıkları konusunda hırslı olan akademisyenler göstergebilimle karşılaştıklarında kurtuluştan bir nefes çekerler. Onlar pedagojinin dinsel çağrısını yeniden keşfederler. Onların söylenmemişi tebliğ edecek yoğun bir biçimde belirsiz gizemleri vardır.

Film incelemesinin ıstırap verici düzeyde eşitlikçi hatta plebyen (sıradan insanlara ait) yanı, papazlardan oluşan bir elitler gurubunun başkanlık ettiği, hiyerarşik olarak oluşturulmuş bir ayine yol açar ve bu grup Metz'in adına tek tek filmlerin eleştirel analiziyle can sıkma gereği nedeniyle özür diler. Kurtuluşa giden yol sinema göstergebiliminde bulunmaktadır. Ama kurtuluşa giden bütün yollar gibi bu yol da kusurlu olarak oluşturulmuş, belirsiz ve izlenmesi güç bir yoldur. Sadece iman edilmelidir. Bu arada henüz bu çevreye katılmamış olanlardan "İşareti" beklemesi istenir. Amerikan dergisi *Cinema*'da Metz üzerine çıkan bir makale, o dönemde hâlâ yakında çıkacak olan Metz'in *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*'inin İngilizcede yayımlanacağını, bunu utanmadan İsa'nın Mesih olarak dünyaya dönüşüyle özdeşleştirerek duyurabilmiştir.

Ancak Metz'in yazılarının artık İngilizceye çevrilmesinin göstergebilim kültünü yaygınlaştırmasından çok içyüzünü göstereceği umulabilir. Gerçekte göstergebilim merakının artışı, *Denemeler*'in İngilizce çevrisinin okuyucuları Metz'in retoriğinde ne kadar atmasyon olduğunu kendi kendilerine keşfederlerken hızla had safhaya ulaşabilir.

Ne olursa olsun, yurt dışından ithal edilmiş entelektüel heveslerin söz konusu olduğu yerde genellikle İngilizcedeki var olan yapıtlar ile bu yapıtların entelektüel züppelik merdivenindeki konumları arasında ters orantı vardır. Metz'in yazılarının İngilizceye çevrilmemiş olduğu dönemde bunlara dair belirli bir gizem vardı. Ve bu gizem kuşkusuz Paris'teki en son entelektüel gelişmeleri ithal etmekle meşgul olanların kervanına katılmak isteyen akademik emprezaryolarca kullanıldı. Şimdi Metz'in kuramı İngilizce okuyanlar için mevcut ve bu gizem, bunu meslek olarak seçen bilgisiz taraftarların oluşturduğu gizem daha net olarak fark edildikçe hızla ortadan kayboluyor.

17. Bazin-Sonrası Film Eleştirisinin İdeolojik Durumu

Sinema ve toplumla ilişkisi üzerine günümüz yazını ve düşünüşü üzerinde bir hayalet dolaşıyor – Marksizmin hayaleti. Kapitalizmin ideolojik önyargıları göz önüne alınırsa, Marksizmin bir hayalet olarak zuhur etmesi şaşırtıcı değildir. Burjuva kapitalist toplum için Marksizmin hayaleti karşısında verilen iki tür geleneksel tepki vardır: (kendi kendine yok olacağı umuduyla) *sessiz kalma* ve (insanların büyük Komünizm öcüsü korkularını kışkırtıp bundan yararlanan) *panik taktikleri*.

Çok değil kısa süre önce komünist avı Amerika'da modaydı. Sağ kanat saldırı halindeydi ve Joseph McCarthy Hollywood sinema endüstrisinde terör estiriyordu.

Şimdi durum değişmiştir. Watergate, Vietnam ve enflasyon üzerine politikalarının ahlaken, siyaseten ve ekonomik olarak açıkça iflasıyla zayıflamış Amerika'daki sağ kanat saldırı konumundan savunma konumuna geçmiştir. Ve Sovyetler Birliği'yle sürdürülen stratejik *détente* [ilişkilerin yumuşaması] ve "Çin'e açık kapı" politikaları çağında komünist avı acil bir gündem maddesi değildir.

Sinemada kuşkusuz Hollywood "ılımlı-solcuları"na yönelik McCarthyci baskı her zaman dikkati başka yöne çekme amacı taşıyan bir aldatmacaydı. Kapitalizmin Hollywood'dan korkması için bir neden yoktu ve hali hazırda bu durum değişmemiştir. Ancak giderek daha fazla sayıda insanın filmleri analiz ederken başvurdukları eleştirel tutumlarda ve entelektüel temellerde bir değişim yaşanmıştır. Elbette böylesi bir değişimin kapitalizmi kökünden tehdit ettiği söylenemez.

Diğer yandan insan bunun potansiyel önemini küçümsememelidir. Amerikan ekonomisinin büyük ölçüde lüks ve bağımlılık yaratıcı ürünlerin tüketimine dayanması nedeniyle, sinema ve televizyon ortalama yurttaşın kafasında "iyi yaşamın" neye benzediğine dair fantezi-imgeyi biçimlendirmede çok önemli bir rol oynar. Sinema ve televizyonun ideolojik tahrifatını göstermek ve demistifiye etmek politik bilincin gelişimine önemli katkılarda bulunabilir.

Kuşkusuz Amerikan entelektüel çevrelerinde hâlâ Marksist kavramlar ve analiz yöntemleriyle ilgilenme konusunda katı bir gönülsüzlük vardır. Ama bu ideolojik şartlanmışlık tutumu bir miktar zayıflamış gibi görünebilir. Ve çeşitli film meraklılarının geleneksel olarak "liberal" entelektüel çevresi bu önyargının dağılmaya başlaması için uygun bir ortam sunuyor gibidir. Örneğin 1968 Mayıs Olayları sürecinde Fransa'da gerçekleşen şey tam olarak buydu. Bu nedenle (resimler, heykeller, sahne oyunları ve hatta kitaplar gibi kültürel ürünlerle karşılaştırıldığında) çok da-

ha fazla yaygınlık kazanmış kültürel ürünlerin (filmler) analizine onun kuramsal temelleriyle yaklaşılmasıyla Marksist film eleştirisi hem entelektüellerin Marksist yaklaşımların yararlılığı ve geçerliliğini kabullenmedeki isteksizliklerini kırmada hem de film-izleyicilerinin birçok filmin halkı –süre giden kapitalist sömürü için onları kolay bir av haline getirecek biçimde– nasıl da manipüle ettiğini anlamasında önemli bir öncülük işlevi görebilir.

Günümüzde film incelemeleri üzerine çalışan Amerika ve İngiltere'deki akademisyenler arasında sinemaya Marksist yaklaşıma yönelik dikkate değer bir ilginin ortaya çıkışına dair gittikçe büyüyen zımni bir farkındalık vardır. Sinema okulları ve üniversitelerimizdeki öğrenciler artık filmler üzerine çalışırken artan bir oranda Marksist kavramları ve analiz yöntemlerini işin içine katıyorlar. Ama ideolojik önyargılar bir gecede yok olmuyor. Eğitim kurumlarımızın –ve entelektüel gazetelerimizin– daha üst kademelerinde de Marksist film eleştirisinin ortaya koyduğu yeni ve verimli içgörülerin yine yalnızca zımni kabulü söz konusudur.

Açıkça Marksist olan yapıt çoğunlukla basitçe görmezden gelinir. Marksist anlayış ve yöntemleri kullanan, ama açıkça Marksist olmayan yapıt, Marksizmi hariç her şeyiyle övülür ve böylesi bir yapıtın sergilediği içgörüler, aslında içinden çıktığı Marksizm hariç her şeye atfedilir. (Bu Charles Eckert'in *Damgalı Kadın* filmini analizinde yaşanan durumdur.) Bazen eleştirel bir yaklaşımın açık Marksist konumu bile, eğer ele alınan yapıta bir şekilde yapısalcılık ya da göstergebilimin bir meyvesi süsü verilirse görmezden gelinir. (Bunun bir örneği İngilizce konuşan sinema akademisyenlerinin *Cahiers du Cinéma*'nın "John Ford'un *Genç Bay Lincoln*'ü" adlı kolektif metnini ele alışlarıdır.)

Açıkça ifade etmeliyim ki, bence sinema üzerine bugünkü düşüncelerimizde köklü bir değişime neden olan şey Marksizmdir. Özellikle 1960'ların sonunda "kültür"ün kendini dönüştürecek bir sorgulamaya maruz bırakılmasıyla bir ivme ve olumlu gelişme dinamiği kazanan *Marksist ideoloji kavramı*, diğer birçok şeyin yanı sıra ontolojik gerçekçiliğe dayanan eski Bazin estetiğinin titizlikle yeniden değerlendirilmesi ve yapıçözümü için kuramsal çerçeve sağlamıştır. Ve yine film eleştirisi üzerine tartışmalarda insanlar artık film estetiğinin Bazin-sonrası evresine girdiğimiz ve dolayısıyla günümüz söyleminin parçalanmış bir yapıya sahip olduğu üzerine rahatlıkla konuşabilirler, ama eski temelleri neyin parçaladığı ve yerine hangi yeni temellerin atıldığı hakkında net bir görüşleri olmayacaktır. Her zamanki gibi burjuva entelektüeller arasında Marksist düşüncenin geçerliliği ve etkililiğini kabul etmekten çok bunları sessizlikle geçiştirme yönünde bir komplo söz konusudur.

Hal böyleyken yaşanan bu karmaşaya yalnızca müsamaha gösterilmekle kalınmaz, Marksist analizin *tehdit edici* açıklığı karşısında bu karmaşa ideolojik olarak tercih edilir. Günümüzde sinema kuramı ve eleştirisindeki karmaşa birçok biçim içinde ortaya çıkıyor. Büyük ölçüde bu karmaşa, yapısalcılık ve göstergebilime dair yanlış kavramsallaştırmalar çevresinde yoğunlaşıyor. Hatta bu karmaşa yapısalcılık, göstergebilim ve Marksist eleştirinin olabildiğince gelişigüzel tarzda bir araya getirildiği bir noktaya varmıştır.

1973-74'te *Film Quarterly*'de John Hess ile Graham Petrie arasındaki tartışmayı ele alalım.[55] Auteur eleştirisinin öldüğü konusunda Petrie'yle hemfikir olan, ama aynı zamanda Petrie'nin "auteur'e alternatifler" yaklaşımının sonuçsuz niteliğine işaret eden Hess, göze batan kusurlarla kendini belli eden, geçmişi referans alan ve muğlak tanımlamalara sahip yaklaşımı nedeniyle Petrie'yi açıkça eleştirir. Örneğin "Petrie film eleştirisinin yeniden değerlendirilmesini talep ederken, bilinçli olarak, sinema ve bizim sinemayla ilişkimize dair yeni keşiflerin ortaya çıkmasın sağlayan üç alanı görmezden gelir: yapısalcılık, göstergebilim ve Marksist eleştiri" der.[56]

Ancak kendi adına bu eleştirel yaklaşımların her birini neyin oluşturduğu konusunda Hess'in de kafası oldukça karışıktır. Petrie, Hess'in suçlamasına verdiği yanıtında biraz sert bir biçimde şuna işaret eder: "Beni sonuçta *auteur*'e kabul edilebilir herhangi bir alternatif sunmamakla suçlayan Hess aceleyle, moda olan yapısalcılık, göstergebilim ve Marksizm *troika*'sını [üçlü] amacı dışında kullanır ve bizleri bu konuda söylediklerini kusursuz bir saptama olarak değerlendirmeye zorlar ... İngilizce konuşulan dünyadaki bu tekniklerin çoğu taraftarı gibi Hess de bunların yararlılığını göstermekten çok yararlı olduklarını iddia etmeyi tercih eder." [57]

Petrie'nin bu üç entelektüel alanı bir uzman edasıyla andığı bu noktada okuyucu, onun kendi "*auteur*'e alternatifler" yaklaşımının da hatalı olabileceğini önemsemeksizin Petrie'ye sempati duyar. (Ve Hess daha sonra bu işleyişe işaret ederek oldukça doğru bir şey yapmıştır.) Dahası Petrie'nin Hess'in iddialarının yüzeyselliği karşısında sergilediği bu hiddet kam da Hess'in her derde deva olarak göklere çıkarttığı bu üç eleştirel yöntemi gelişigüzel bir biçimde iç içe geçirip yegane bir bütün gibi sunduğu hayret verece tarzı bize ifşa edildiği anda Petrie'ye şiddetle sempati duyma-

---

[55] John Hess, "Auteurism and After", *Film Quarterly*, c. XVII, no. 2, (Kış 1973-74), s. 28-37. Graham Petrie, "Auteurism and Aftermath", *Film Quarterly*, c. XXVII, no. 3, (İlkbahar 1974), s. 61-63

[56] Hess, s. 35.

[57] Petrie, s. 62.

mızı sağlamaya yöneliktir. Örneğin Hess'in görüşüne göre," yapısalcılar, göstergebilimciler ve Marksist eleştirmenler sanatın özerk yapısını tamamen reddeder ve filmi bireyler, gruplar, sınıflar ve toplumların arasındaki ideolojik bir bağ olarak kabul ederler ... Her üç yaklaşımda da bir filmin toplumsal bağlamının incelenmesi, filmin kendisinden daha önemli hale gelir. Toplumsal hastalıklar, uyumsuzluklar ve manipülasyonlar selüloit üzerinde tezahürlerinden daha önemli olarak görülmeye başlar."[58]

Birincisi "yapısalcılar, göstergebilimciler ve Marksist eleştirmenler sanatın özerk yapısını tamamen reddeder ve filmi bireyler, gruplar, sınıflar ve toplumlar arasındaki ideolojik bir bağ olarak kabul ederler" ifadesi büsbütün yanlış değilse de basitleştiricidir. Bu ifadenin bir şekilde onların konumunu tanımladığı fikrine değişik yapısalcıların ve göstergebilimcilerin metinlerinden ulaşılamaz. Hatta gerçekte olan bunun tam tersidir. Örneğin Christian Metz'in göstergebilimi düşünülürse, daha önceki bölümlerde gördüğümüz gibi, Metz öyle bir eleştirel yöntembilim sunar ki, ideolojiden sistematik bir biçimde imtina edişi içinde bu yöntembilim sanatın özerkliğine dair eski burjuva anlayışını pekiştirir – ve bunu öylesine şiddetle yapar ki, inceleme nesnesini, zihinlerimize de –elbette hatalı olarak– bunun böyle olduğunu kazıyacak biçimde, sınırlar.

İkincisi, "her üç yaklaşımda da bir filmin toplumsal bağlamının incelenmesi, filmin kendisinden daha önemli hale gelir" ifadesi de aynı biçimde büsbütün yanlış değilse de basitleştiricidir. Bu iddianın tamamen asılsız olduğunu anlamak için yine Metz'in çalışmalarından daha fazlasına bakmaya gerek yoktur. Metz bir filmin ne toplumsal bağlamına ne de tek tek filmlere odaklanır, onun yoğunlaştığı tek şey *sinematografik dilyetisi* mevhumudur. Ve Metz ilgisini belirli bir filme vakfettiğinde (üzerinde çalışmak için seçtiği film Jacques Rozier'in görece yavan ve sıradan *Elveda Filipinler*'idir), Metzci göstergebiliminin kendine has yöntembilimsel körlükleri onu yalnızca filmin toplumsal ya da ideolojik bağlamını değil, anlatının düzanlamının basitçe bir öğesi olmayan neredeyse her şeyi görmezden gelmeye zorlar.

Hess'in bu üç yaklaşıma –yapısalcılık, göstergebilim ve Marksist eleştiri– keyfi bir biçimde tepeden bakması yeterince nahoş bir durumdur; ama daha da kötüsü, Hess'in acemice bakışında yapısalcılık ve göstergebilimin neredeyse Marksist eleştiriden ayrılamaz olarak ifade edilmesidir; bu üç yaklaşıma atfedilen –ve güya Marksist olan– konum öylesine zayıf bir biçimde tanımlanır ki, bu yaklaşımların hiçbirine hak ettiği değeri vermez.

---

[58] Hess, s. 36.

Marksist eleştiriyi ele alırken Hess'in düşündüğü bunun filmlerde yalnızca politik *temalar* arayan bir "toplumsal meseleler" eleştirisi yöntemi olduğudur. Bu, örneğin John Howard Lawson'un eski tarz Marksist film eleştirisinin özelliği olabilir, ama çağdaş Marksist film eleştirisi için hiç de böyle bir şey söz konusu değildir. Hess, "toplumsal hastalıklar, uyumsuzluklar ve manipülasyonların, selüloit üzerinde tezahürlerinden daha önemli görülmeye başlar" dediğinde, bu ifadeden sanki Marksist film eleştirmenleri (ve yapısalcılar ve göstergebilimciler) gerçekte filmlerle ve nasıl işledikleriyle ilgilenmiyormuş da yalnızca filmlerin toplumsal ve politik *içeriklerini* değerlendiriyormuş anlamı çıkar. Biçim ve içerik arasında eğreti bir ayrım yapması bir yana, Hess bu noktada Marksist film eleştirisinin günümüzde artık biçim ve içerik arasında suni bir ayrım yapmayı ve filmleri yalnızca "dünya sorunlarına açılan bir pencere" olarak ele almaya dayalı eski alışkanlık ve kuramsal çıkmazı reddettiğini görmezden geliyor gibidir. Oysa imgeler [görüntüler] ile sesler arasındaki kendine özgü sinemasal ilişkilerin ayrıntılı analizini yaparak çağdaş Marksist film eleştirisi, dünya sorunlarının –ya da daha iyi bir ifadeyle *çelişkilerinin*– selüloit üzerinde görüntüler ve seslerle zuhur ettirilmesinin yolları üzerine yoğunlaşır.

Kısaca Hess'in yayılma eğilimli kafa karışıklığı, istemeyerek de olsa, Marksist film eleştirisini kötülemek ve bu eleştiri anlayışının filmlere uygulanabilirliğini sorgulamak için fırsat kollayanlara hizmet etmiştir. Bunun sonucu olarak Petrie, Hess'e verdiği yanıtta, "gerçekte Hess'in onlara vermeyi tercih ettiği adlar ne olursa olsun, sunduğu alternatifler, modası geçmiş ve dogmatik Marksizmden daha da başarısız olmuştur" iddiasında bulunabilir.[59] Ve Petrie bunun ardından eğer bu "modası geçmiş ve dogmatik Marksizm" pisliğinden arındırılırsa, yapısalcılık ve göstergebilimin –ya tek başlarına ya da yeni bir bileşim içinde– yeni bir zemini, en azından kuramsal olarak geçerli olabilecek bir zemini oluşturabileceğini ima etmekte gecikmez.

Marksist eleştirinin aleyhine yapısalcılık ve göstergebilimi destekleyen bu sinsi tutum yalnızca Petrie'nin önyargılarını açığa vurmaz, aynı zamanda yapısalcılığın ve göstergebilimin eleştirileri ve onlara yöneltilen eleştiriler sayesinde açığa çıkan bir miktar netliğe karşı da alınmış bir tutumdur. Örneğin Charles Eckert ve Brian Henderson arasındaki tartışmada en azından yapısalcılığın kendine geçerli kuramsal temeller oluşturma kapasitesinden yoksun olduğu açığa çıkmıştır.[60]

---

[59] Petrie, s. 62.

[60] Bkz. Charles Eckert, "The English Cine-Structuralists," *Film Comment*, c. IX, no. 3 (Mayıs-Ha-

Dahası, oldukça açık olan özeleştirisinin bir bölümünde Eckert –Lévi-Strauss'un mitsel düşünce içinde işleyen diyalektik sistemleri analizi gibi– yararlı gibi görünen bir yapısalcı yaklaşımın bile, eğer Lévi-Strauss'un *yaratıcısız* ve tarihsiz bir "asıl nesne" olarak miti *tarihdışı* kavrayışında diretilirse idealist, aşkıncı bir metafizik içinde kısılıp kalacağını kabul etmektedir. Sınıf mücadelelerinin Hollywood filmlerinde etik ikilemler içinde zayıflatılmasına dair kendi ferasetli analizini (1937 tarihli Warner Brothers yapımı olan ve Lloyd Bacon'ın yönettiği *Damgalı Kadın* filminin analizi) eleştiren (ama yadsımayan) Eckert, Lévi-Strauss'un –Husserl'in psikoloji, biyoloji ve toplumun olumsallıklarıyla olan bağları koparılmış, daha yüksek bir mevkiide iş gören "aşkın ego" olarak andığı şeyin etkinliği olan– "saf zihinsel etkinlik" düzeyinde kalmak için gerekli "dönüşümsel işlemler" terminolojisini reddeder. Eckert'in de kabul ettiği gibi, sınıf mücadeleleri etik ikilemler içinde zayıflatıldığında ortaya çıkan kavramsal değişimlerin *maddi* bir temeli vardır ve bunlar "yalnızca Freudcu yerdeğiştirme işlemi aracılığıyla *kavranabilir* ve Marksist sınıf mücadelesi mevhumu ve bunun ideoloji içinde sansürlenmesi akla getirilerek *açıklanabilir*."[61]

Marksist ideoloji anlayışının üstünlüğüne dair bu kabul, özellikle de Eckert gibi idraki keskin bir eleştirmenden geliyorsa ziyadesiyle cesaret vericidir. Ama meseleyi doğru bir biçimde ortaya koyma konusunda Eckert'in takdire şayan ısrarı olmasaydı bile, bunu *Damgalı Kadın*'ın analizinde görmek mümkündü. Dayanak noktasına bakıldığında Eckert'in içgörülerinin temel çerçevesini yapısalcılık değil, Marksist sınıf mücadelesi kuramı ve bunun ideoloji içinde sansürlenmesi/bastırılması oluşturur. Eckert artık bu noktayı açıklığa kavuşturduğuna göre sinema üzerine çalışan araştırmacıların Eckert'in *Damgalı Kadın*'ı ele aldığı yetkin materyalist analizinin temelinde şöyle ya da böyle yapısalcılık veya göstergebilimin olduğu üzerine hatalı kabuldeki ısrarları affedilemez.

Benzer bir biçimde İngilizce konuşan sinema araştırmacılarının *Cahiers du Cinéma*'nın "John Ford'un *Genç Bay Lincoln*'ü" adlı kolektif metnini[62] sanki bu metin

---

ziran 1973), s. 46-51 ve Brian Henderson'ın iki bölümlü yazısı "Critique of Cine-Structuralism," *Film Quarterly*, c. XXVI, no. 5 (Sonbahar 1973), 25-34 ve *Film Quarterly*, c. XVII, no. 2 (Kış 1973-74), s. 37-46.

[61] Charles Eckert, "Shall We Deport Lévi-Strauss?", *Film Quarterly*, c. XXVII, no. 3 (İlkbahar 1973), s. 63-65.

[62] *Cahiers du Cinéma*'nın editörlerinin kolektif metni "John Ford's *Young Mr. Lincoln*" ilk olarak *Cahiers du Cinéma*'da yayımlandı (no. 223, Ağustos 1970, s. 29-47). İngilizceye Helene Lackner ve Diana Matias tarafından çevrilen metin *Screen*'de de yayımlandı (c. XIII, no. 2, Son-

Marksist analizden çok yapısalcılık ya da göstergebilimin bir ürünüymüş gibi ele almadaki ısrarı yalnızca burjuva kapitalizminin Marksizmin doğruluğunu kabul etme konusundaki ideolojik olarak telkin ettiği isteksizliğine bağlanabilir. (*Cahiers du Cinéma*'nın editoryal kadrosu 1968-69 kışında Marksist yönelimini açık bir biçimde ilan etmişti.) Yine Eckert'in *Damgalı Kadın*'ı analiz ederken yaptığı gibi *Cahiers*'nin farklı yönlerden *Genç Bay Lincoln*'ü analizi de, bu filmin "politikayı" "ahlaki sorunlar" içinde zayıflatışını, emek ve mücadeleyi mitsel bir kadere dönüştürüşünü açığa çıkaran ve nihayetinde temelinde Marksist ideoloji kuramı olan bir analizdir. *Cahiers*'nin metninin bizzat kendisi bu noktayı tekrar tekrar vurgular; ama yine de yapısalcılık ile göstergebilimin İngilizce konuşan taraftarları, bu metni muğlak Lévi-Straussculuğun vâsi imparatorluğunun bir vassalı olarak ilhak etme çabalarında diretmişlerdir.

Mitin yapısına ve işlevine yönelik herhangi bir analiz kesinlikle Lévi-Strauss'la hesaplaşmak zorundadır ve Lévi-Strauss'u açıkça eleştirmese de *Cahiers*'nin metni Lévi-Strauss'un miti *tarih-dışı* kavramaya yönelik eğilimine kesin bir şekilde karşı çıkar. Aslında *Cahiers*'nin analizinin asıl hamlesi Ford'un *Genç Bay Lincoln*'ünün mit oluşturucu işlevini tahkik ve teşhir etmektir. Ve *Cahiers*'nin metni çok anlamlı bir biçimde filmin mit ve kader lehine politika ve tarihi ortadan kaldırma becerisinin, aslında çok etkili bir ideolojik manevra olduğunu keşfeder. Gerçekten de *Genç Bay Lincoln*'ün yapıldığı dönemin politik ve ekonomik arkaplanının ayrıntılı analizini yaparak *Cahiers*'nin metni, Lincoln mitinin, aslında filmin mitsel yapısı içinde zekice işlenmesi sağlanmış (Büyük İş Çevreleri ve Cumhuriyetçi Parti lehine) politik taraf tutuşları gizlemek (ve böylece daha etkili kılmak) için görünüşte nasıl zararsız terimlerle ifade edildiğini gösterir.

Cahiers'nin *Genç Bay Lincoln* analizinin temel kuramsal çerçevesi açıkça Marksisttir. Ve hatta bu filmdeki miti ele alışları bile Lévi-Strauss'un mit anlayışından çok, *ideolojinin* tarihi kavrayışımızı tahrif ettiğine dair Marksist anlayışa dayanır. Bir dizi farklı düşünce tarzları arasında çapraz ilişkiler kurarak zenginlik sağlar, özellikle de Lacancı psikanalizden yararlanılır, ama Lacancı içgörüler bile Louis Althusser'in Marksist ideoloji kavramının temel matriksi içinde işe koşulur.

Çağdaş Marksist film eleştirisinin temel taşı kesinlikle ideoloji kavramıdır, ki bunun sinemayla özgül ilişkisini *İngiliz Sesleri* üzerine olan 6. Bölümün girişinde ele almıştım. O bölümdeki (ve diğerlerindeki: özellikle *Bilmenin Tadı*, *Doğu Rüzgârı*, *Gerçek*, *İtalya'da Mücadele* ve *Vladimir ve Rosa* üzerine olan bölümlere bakınız) argü-

---

bahar 1972, ss. 5-44).

manlarım Louis Althusser'in var olan üretim ilişkileri ve işgücünün yeniden üretimini sağlamada ideolojinin son derece önemli ekonomik işlevi üzerine vurgusunu kendilerine başlangıç noktası olarak almıştı.

Verili bir üretim tarzı, örneğin kapitalizm, belirli "üretim ilişkilerini" gerektirecektir – bu ilişkiler bireysel bilinç değerlerine ve bu egemen üretim ilişkilerini "yansıtan" bir dünya görüşüne dair telkinlerde bulunarak sürekli olarak günbegün *yeniden üretilmelidir*. (Herhangi bir dönem içinde elbette farklı ve uzlaşmaz üretim ilişkileri var olabilir.) Ve Althusser'in gayet uygun bir biçimde belirttiği gibi, sınıflı toplumda egemen üretim ilişkileri (yani hâkim sınıfın kontrolündeki üretim ilişkileri) aynı zamanda zorunlu olarak "*egemenlik ilişkileridir*" – bunlar hâkim sınıfın egemenliğe sahip olmasını sağlayan yapısal ilişkilerdir.[63]

Üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesi büyük ölçüde *ideoloji* düzeyinde gerçekleşir. Yeri gelmişken belirtelim ki bu, işçinin kendini olabildiğince makbul tutmasına, her sabah fabrika kapısına (ya da ofise) gelebilmesine ve geleceğin işgücünü oluşturacak dölleri üretmesine yetecek ücretlerin ödenmesiyle sürdürülen basit "işgücünün yeniden üretimi" faaliyetinden farklı bir faaliyettir. Buna rağmen "işgücünün yeniden üretimi" ile "üretim ilişkilerinin yeniden üretimi" önemli ölçüde birbirine bağlıdır: işgücünün yeniden üretimini sağlama alan ücret sadece işçilerin *fiziksel* olarak hazır olmayı sürdürmelerini sağlar, oysa ideolojinin işlevi işçilerin bilinç düzeyinde (hatta bilinçdışı düzeyde) *psikolojik* olarak hazır olmalarını sağlamaktır; her birey yalnızca verili bir üretim tarzının sunduğu çalışma koşullarına değil, toplumun temelini oluşturan egemen üretim ilişkilerinin sürmesine hizmet eden geniş bir değerler ve tutumlar bütününün yanı sıra bu üretim tarzının gerektirdiği tüketim örüntülerine de rıza gösterir.

Althusser'e göre ideoloji düzeyinde gerçekleşen şey okullar, kiliseler, mahkeme-

---

[63] Marx ve Engels elbette, şu pasajda da görüleceği gibi buna hali hazırda işaret etmişti: "Hâkim sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, aynı zamanda hâkim düşüncelerdir: yani toplumun hâkim *maddi* gücü olan sınıf, aynı zamanda onun hâkim *entelektüel* gücüdür. Maddi üretim araçları emrine amede olan sınıf, aynı zamanda zihinsel üretimin araçları üzerinde de denetim sahibidir; dolayısıyla genel olarak söylemek gerekirse zihinsel üretimin araçalarından yoksun olanların düşünceleri söz konusu araçlara sahip olanlara tâbidir. Hâkim düşünceler, egemen maddi ilişkilerin ideal ifadesinden öte bir şey değildir, egemen maddi ilişkiler düşünceler olarak kavranır; ilişkiler bir sınıfı hâkim sınıf yaparken onun düşüncelerini de egemen kılar." Karl Marx ve Friedrich Engels, *German Ideology* (Moskova: Progress Publishers, 1968), s. 61 – *Alman İdeolojisi*, çev. Sevim Belli-Ahmet Kardam (Ankara: Sol Yayınları, 1992) olarak Türkçede yayımlandı, ancak biz bu çeviriyi kullanmayıp kendimiz çevirmeyi uygun gördük –yn.

ler, politik partiler, sendikalar, aile, basın ve hatta sanatlar gibi "devletin ideolojik aygıtları" vasıtasıyla, tam da bu ideolojik aygıtlar bireyi özne haline getiren sürece kısa devre yaptırdıkları için bireyin üretim ilişkileriyle kuracağı gerçek ilişkinin tahrif edilmesidir.[64] (Ne yazık ki, Althusser'in ayrıntılı olarak dile getirmediği buradaki içerim, sınıflı toplumda bireylerin –sermayenin kişisel ya da ortaklaşa birikimi için kullanılan– *nesneler* olarak kabul edildiğidir, oysa devletin ideolojik aygıtlarının tesis ettiği zırhın onlara sunduğu bireylerin *–interpellé–* *özneler* olarak anıldıklarına dair bir rahatlatıcı yanılsamadır.) Böylece kendilerini özne olarak tasavvur eden bireyler, üretim ilişkileriyle gerçek ilişkilerini görmelerini sağlayacak kavramsal bağlantıyı kuramazlar ve bunun yerine içinde etik ikilemlerin, üretim ilişkileriyle gerçek ilişkilerin materyalist bir temelde kavranışının yerine geçen, (okullarda idealist Bilgi kavrayışı, kilisede Tanrı, mahkemede Adalet, siyasette Parti, işçi örgütlenmelerinde Sendika, basında Gerçekler; sanatta Hakikat ve Güzellik ve ailede Uygun Davranış tezahürlerinde izlenen) metafizik Mutlaklar biçiminde tasavvur edildiği hayali ilişkiler içine saplanıp kalırlar.

O halde sınıflı toplumda ideoloji her şey bir yana bir sınıfın diğeri aleyhine ayrıcalık kazandığı var olan üretim ilişkilerinin kitlelerce *verili bir şey* olarak kabulünü telkin etmek için hâkim sınıfın kullandığı bir silahtır. İdeoloji, toplum ve onun üretim ilişkileri üzerine temel soruların sorulmasını bastırmaya ve sorulacak çok az sorunun da *neden*'den çok *nasıl*'a, *devrim*'den çok *reform*'a ve şöyle ya da böyle gerçeklik mevkiisine yüceltilmiş ve *verili* olarak kabul edilen bu özel toplumsal sistem *neden* var olsundan çok "gerçeklik"e kendimizi nasıl uydurabileceğimize dair olmasını sağlamaya hizmet eder.

Daha önce belirttiğim gibi sinema ve televizyon, özellikle de geçen birkaç on yıl içinde gerek geniş bir izleyici topluluğuna ulaşmaları gerekse de fotografik iletişim araçları olarak hâkim sınıfın statükoyu *gerçekliğin* kendisiymiş gibi sunma ihtiyacına hizmet etmek için çok uygun olduklarından son derece yararlı ideolojik silahlar olmuşlardır. Zaten fotoğrafın gerçekliği yansıttığı söylenir. "Kamera yalan söylemez" şeklinde eski bir vecize vardır ve fotografik imgeyle bize gösterilenler –açıkça değiştirilip bozulmadığı takdirde– kendiliğinden "gerçeklik" kademesine yükseltilir.

---

[64] Althusser, "Ideology and the Ideological Apparatus of the State," *Lenin and Philosophy* [*Lenin ve Felsefe*] içinde, çev. Ben Brewster (New York ve Londra: Monthly Review Press, 1971), s. 127-86 – *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* kitabının birinci bölümü olarak, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2003).

Jean-Louis Baudry kamera objektifinin teknolojik gelişiminin kapitalist burjuvazinin ideolojik projesiyle tam bir uyum içinde olduğunu öne sürmüştür.[65] Nitekim bu argümana göre kamera objektifinin tasarımı kendine hedef olarak Rönesans perspektifinin elde edilmesini seçmiştir (yani geometrik üçgen figürüyle elde edilmiş, iki boyutlu düzlem üzerinde yaratılan derinlik yanılsaması; üçgenin zirvesi iki diyagonal çizginin birleşiyor gibi değil de, sanki birbirine paralel devam edip sonsuza uzanıyor gibi görünmesi işlevini görür). Ve sınırsız uzam yanılsamasına ve seyircinin gözünü dilediğince gezdirmesine ve örneğin bir ikonun öğeleri arasındaki çok yönlü ilişkileri araştırmasına olanak sağlamak yerine seyirciyi dilediği yere *yerleştirme* yeteneğine sahip bu Rönesans perspektifi, bu nedenle hâkim burjuvaziye, özellikle de sanayi burjuvazisine, kendisinin sahip olduğu dünyanın ve var olan sosyo-ekonomik sistemin istediği imgesini gerçeklik olarak sunmasını sağlayacak bir ideolojik araç sağlar.

Daha önce belirttiğim gibi sinemada André Bazin'in estetiği fotoğrafın bütün gerçekçi mantığını kuşkusuz etkili bir biçimde sistematize eder ve bir dizi "yapmayacaksın" kuralı koyar. Bunlar arasında bulunan bindirme, çok çevirim, yavaş çekim, hızlı çekim, dışavurumcu dekor ya da set, teatral biçimde stilize edilmiş aksiyon ve hatta kurgunun birçok tipi her durumda şüpheyle karşılanır, her koşulda değilse de çoğu durumda yasaklanır. Onların günahı ne mi? "Gerçekliği" değiştirip bozmak; temiz, saf ve dokunulmamış gerçeklik yansımasına müdahale etmektir.

Sinemanın ontolojik gerçekçiliğinden söz eden Bazin için gerçekçiliğin sinemasal uygulaması birçok olası üslup arasından özel bir üslubun seçiminden daha fazlasını içerir: bu *dinsel* bir çağrıya varır. Eğer Bazin'i eleştirirken ısrarla yazılarındaki dinsel terminolojiye dikkat çektiysem, bunun nedeni öncelikle ondaki özgün gerçeklik mevhumuna –mistik-dinsel, aşkın "gerçeklik"– işaret etmek içindir, çünkü Bazin bu terminoloji ışığında sinemayı inceler. Bir diğer neden ise Bazin'in gerçeklik ve sinemanın gerçeklikle ilişkisine dair metafizik ve hatta teolojik anlayışının ideolojik sonuçlarına dikkat çekmeyi istememdir.

Ancak burada yanlış anlamayı önlemek için bir uyarıya ihtiyaç var. Bazin'in gerçekçi estetiğinin hâkim burjuvazinin elinde yararlı bir ideolojik araç olması için il-

[65] Jean-Louis Baudry, "Cinéma: effects idéologiques produit par l'appareil de base", *Cinéthique*, no. 7/8, s. 1-8; bu metin Alan Williams tarafından İngilizceye çevrildi ve "Ideological Effects of Basic Cinematographic Apparatus" başlığıyla *Film Quarterly*, c. XXVII, no. 2'de (Kış 1974-75) yayımlandı. (Bu metnin Türkçe çevirisi "Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri" başlığıyla, çev. Aslı Daldal, İstanbul, *Yeni İnsan, Yeni Sinema* dergisinin 2. sayısında (Yaz 1997) yayımlanmıştır –çn.)

le de böylesi teolojik öncüller üzerine inşa edilmesi gerekmez. 1970'lerin ortalarında Bazin'in düşüncesindeki dinsel eğilimin, tuhaf bir biçimde anakronistik bir doğaya sahip olduğu düşünülebilir; çünkü onun estetiğinin ideolojik sonuçları, artık kiliseyle –herhangi bir kiliseyle– ittifakı, Fransa ve İtalya'da bile, Bazin'in yazılarını yazdığı II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllardakinden farklı olarak politik açıdan pek uygun bulmayan kapitalist hâkim sınıf tarafından oldukça etkili bir biçimde sömürülmeye devam etmektedir.

Bununla birlikte ideoloji ile bilginin, hatta sinema bilgisinin üretimi arasındaki ilişkiden örnek bir ders çıkarmak için olduğu kadar, Bazin'in çalışmasının ortaya çıktığı somut durumun anlaşılması için de kapitalist Avrupa'nın savaş-sonrasında yeniden inşasının tarihsel bağlamı içinde Bazin'in yazılarını analiz etmede başarılı olmuş hâlâ yararlı içgörüler vardır. Her ne kadar Bazin'i etkileyen en azından belirli entelektüel düşünce akımlarını tarif etme yönünde sınırlı bir çaba olmuşsa da, hem bu entelektüel bağlamın fazlasıyla politik bir bağlamın parçası olmasının (savaş-sonrası Avrupa'sının yeniden inşası sanayi kapitalizmi için aşırı derecede önemli bir geçiş momentiydi) hem de bu olgunun sonuçlarının yani politik baskıların kuşkusuz sinema da dahil toplumsal pratiğin her alanında hissedilmesinin özgül yankılarının fazla farkına varılmamıştır.

Bazin'in yazılarında örneğin İtalyan Yeni-Gerçekçi filmlerinin ayrıcalıklı konumu ile bu filmlerde dinsel yoruma açık temaların bol miktarda bulunması arasındaki ilişkiyi incelemek önemlidir. Ve bu sonuncu olgunun, İtalyan Komünist Partisi'nin büyümesi ve artan etkisini umutsuzca önlemeye çalışan Hıristiyan Demokratların (bu partinin adı bile bize gereken ipuçlarını veriyor) yönetimindeki her an bozulabilir koalisyonlara tanık olan İtalyan politik ortamıyla ilişkisi içinde anlaşılması gerekir. Dahası aşırı derecede doğrudan ideolojik yansımalar söz konusudur: Hıristiyan Demokratların kontrolündeki hükümetlerin İtalya'daki film üretim birimlerine yolladığı doğrudan emirler gibi. (Bu birimler, her film projesine aralarında Katoliklerin de bulunduğu belli başlı politik bakış açılarından her birini temsil eden senaryo yazarları tayin etmek zorundadır.) Ve bu türden doğrudan müdahaleler de İtalyan Yeni-Gerçekçi filmlerinin "muğlak" oluşuna dair Bazin'in değerlendirmesiyle ilişkili olarak ele alınmalıdır.

Ve Fransa'daki savaş-sonrası durumun da, içinde entelektüel münazaraların – bunlar uzak ya da özgül görülseler de– kendi ideolojik rollerini oynadıkları, fazlasıyla politik bir durum olarak anlaşılması gerekir. Bazin'in Fransız Katolik Kilisesi'nin sol kanadına olan yakınlığı, Pétain'ın işbirlikçi rejimine yakınlığı sonucu iti-

barı zedelenmiş olan Fransız Katolik Kilisesi'nin (aralarında Gabriel Marcel, Jacques Maritain, Teilhard de Chardin ve Emmanuel Mounier'in de bulunduğu kişilerin) Jean-Paul Sartre'ın ateist varoluşçuluk ve "Allahsız Komünizm"den müteşekkül çift başlı umacıya karşı entelektüel karşı-saldırı başlatarak savaş sonrasındaki imajını yenilemek arayışıyla ilişki içinde değerlendirilmelidir.

Ancak günümüze dek bu ilişkiler çok az göz önüne alınmıştır. Bu anlamda sarf edilen ilk çaba –Gerald Gozlan'ın eleştirel Bazin okuması[66]– ortaya çıkanlar arasında hâlâ en iyisidir. Annette Michelson, Bazin'in yazılarının entelektüel bağlamının taslağını çizmeye çalışmış ve Bazin'in güçlü ve zayıf olduğu noktaların genel bir değerlendirmesini yapmıştır; onun Bazin üzerine olan değerlendirmesi[67] her ne kadar taslak halindeyse de Bazin'in kuramının ideolojik sonuçlarını çıkarma özelliğine sahiptir.

Bir de Bazin'in iki ciltlik *Sinema Nedir?* adlı yapıtını İngilizceye çeviren ve İngilizce baskısına yazdığı önsözde Bazin'in düşüncesi üzerindeki bazı etkileri kabaca tanımlayan Hugh Gray var. Ancak Gray'in Bazin üzerinde doğrudan etkide bulanan Mounier üzerine yoğunlaşması, Bazin'in kuramının ideolojik bağlamını ya da sonuçlarını açıklamasına engel olmuştur. Son olarak Brian Henderson da Bazin'e dair son zamanlarda yaptığı değerlendirmesinde hem Bazin'in çalışmasının tarihsel bağlamını hem de estetiğinin (hem o zamanki hem de şimdiki) ideolojik sonuçlarını ihmal etmiştir.[68] Daha çok kılı kırk yararcasına mantık hataları üzerinde yoğunlaşan Henderson, Bazin'in *gerçeklik* ve *gerçeklikle ilişki* kavramlarını farklı kullandığını bulgulamıştır. (Henderson sonradan Bazin'in yazılarındaki mantıksal tutarsızlıkları araştırmada kullandığı retorik biçimin konuyla ilgisiz olduğunu kabul etti, ama sanıyorum haklı olarak, hatta Gray'in üstelemesine rağmen, ısrarla geri adım atmayı reddetti ve tutarsızlık olmadığını iddia etti.)[69]

Bugün kuşkusuz hâkim burjuvazinin ideolojik ihtiyaçları açısından işe yarayan özel olarak Bazin'in estetiğinin dinsel dayanakları değildir; daha yararlı ve hâkim burjuvazinin ideolojik ihtiyaçlarına fazlasıyla uygun gelen şey gerçekliğin bir yansıması olarak sinemanın gerçekçi mantığını sistematize etmesidir. Unutmayalım ki hâkim sınıfın *temel ideolojik vazifesi*, nesnel değil –bizden düşünmemizi istedikleri gi-

---

[66] Gerald Gazlan, *Positif*, no. 46-47 (Haziran-Temmuz 1962).

[67] Annette Michelson, *Artforum*, (Yaz 1968), s. 67-71.

[68] Brian Henderson, *Film Quarterly*, c. XXV, no. 4 (Yaz 1972).

[69] Gray-Henderson tartışması için bkz. "Correspondence and Controversy," *Film Quarterly*, c. XXVI, no. 3 (Ilkbahar 1973).

bi– öznel olan toplumsal ve ekonomik ilişkiler sistemini gerçekliğin kendisi olarak göstermek ve böylece gerçekliği metafizik özün statüsüne yükseltmektir. Bu ise bizi inandırdıkları gibi tarafsız değil yanlı bir tavırdır; kaçınılmaz değil *keyfidir* (ve keyfi olarak *empoze edilir*) – ancak hepsinden önemlisi bunun, üstünde düşünmemizi istedikleri gibi, *değişmez* değil, *devrimci yoldan dönüştürülmesi mümkün* bir gerçeklik olduğudur.

Sinema düşünüldüğünde, sinemanın ideolojik karakterini incelememiz, Bazin'in gerçekçi estetiğini, yalnızca söyledikleri nedeniyle değil, aynı zamanda söylemedikleri, susup sessiz kalarak gizledikleri (yani açıkça bütün toplumsal biçimlenişler ve dönüşümlerin temeli olmuş sınıf mücadelesi üzerine konuşmaması ve bu çelişke yokmuş gibi davranması) nedeniyle de eleştirmemize ve analiz etmemize yol açmıştır. Marksist film eleştirisinin teori ve pratiği içinde süren çabalarımız, etrafımızda süren, ama sinema ve genelde kitle iletişim araçlarıyla sinsice gizlenen sınıf mücadelesini bütün çıplaklığıyla açıklığa kavuşturmaktır. Ve bu da yalnızca ABD'de ya da yaşadığımız ülkede sınıf mücadelesini değil, ama küresel ölçekte sınıf mücadelesini düşünmemiz anlamına gelir.

Küresel olarak düşünürken aynı anda *kişisel* olarak da düşünmek zorundayız; zira toplumların sınıflara bölünmesi ve sınıflar arasındaki mücadele, yalnızca cisimden yoksun ve kişiliksizleştirilmiş düşünce mekanizması içindeki soyut kavramlar değildir. Biz de sınıf mücadelesinin içindeyiz. Ve devrimimiz, yalnızca *başka birilerini* (işçi sınıfını, Üçüncü Dünyayı vb) özgürleştirmeyi hedeflerse, özgürleştirici olmayacaktır. Her birimiz için *politik* ve *kişisel* olanın açık seçik ve sağlıklı bir şeklide bir araya gelmesi (ya da iç içe geçmesi) gerekmektedir. Devrim yalnızca sürdürdüğümüz hayatlarda erkekler, kadınlar ve şeylerle daha özgür ilişki kurmamıza olanak sağlarsa gerçekten özgürleştirici olabilir.

Dizin

XIV. Louis'nin İktidara Gelişi [Rossellini, *La Prise de pouvoir par Louis XIV*], 10, 18, 191-2, 197, 199, 201, 205-6

À bout de souffle [*Serseri Âşıklar*],
bkz. Godard, Jean-Luc

Adieu Phillippine,
bkz. *Elveda Filipinler*

Adler, Renata, 58

Alphaville,
bkz. Godard, Jean-Luc

Althusser, Louis, 14, 95, 144, 175, 283

Altın Çağ [Buñuel, *L'Age d'or – La Edad de Oro – The Golden Age*], 214

Amerikan Malı [*Made in USA*],
bkz. Godard, Jean-Luc

Andalusion Dog, The,
bkz. *Endülüs Köpeği*

Antonio das Mortes [Rocha, —], 127

Antonioni, Michelangelo, 36

Artaud, Antonin, 46, 55-7

Aşk Olayı: Kayıp Santral Memuru Vakası [Makavejev, *Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice PTT – Love Affair The Case of the Missing Switchboard Operator*], 213, 224

Azmin Zaferi [Riefenstahl, *Triumph des Willens – Triumph of the Will*], 18, 127, 232

Bacon, Lloyd, 280

Ballon Rogue, Le,
bkz. *Kırmızı Balon*

Bande à part [*Çete Dışında*],
bkz. Godard, Jean-Luc

Barcelloni, Gianni, 111-2

Batman, 40

Battaglia d'Algeri, La,
bkz. *Cezayir Savaşı*

Battle of Algiers, The,
bkz. *Cezayir Savaşı*

Baudry, Jean-Louis, 284

Bay Lange'ın Suçu [Renoir, *Le Crime de Mansieur Lange*], 219

Bazin, André, 7, 11, 15, 78-9, 97-8, 114-5, 119, 253, 266-7, 271-2, 275-6, 284-7

Beatles, 107

Benjamin, Walter, 16-7

Bergman, Ingmar, 52

Berto, Juliette, 54, 63-8, 75-7

Bertolucci, Bernardo, 69, 77, 209, 212-3

Beyaz Yele [Lamorisse, *Crin Blanc*], 114

Bilmenin Tadı [*Le Gai Savoir*],
bkz. Godard, Jean-Luc

Bir Artı Bir (Şeytana Sempati) [*One Plus One (Sympathy for the Devil)*],
bkz. Godard, Jean-Luc

Black God, White Devil,
bkz. *Kara Tanrı, Beyaz Şeytan*

Blow-Up,
bkz. *Cinayeti Gördüm*

Bogart, Humphrey, 36, 79, 80

Bonheur, Le,
bkz. *Mutluluk*

Bonnie ve Clyde [Penn, *Bonnie and Clyde*], 102

Brasseur, Claude, 80

Brecht, Bertolt, 16, 29, 35, 45-6, 56-7, 75, 134, 152, 154, 159, 186, 193, 205

Brig, The,
bkz. *Hapishane*
British Sounds (See You at Mao),
bkz. *İngiliz Sesleri (Mao'da Buluşalım)*
Bronenosets Potyomkin,
bkz. *Potemkin Zırhlısı*
Brustein, Robert, 150, 152
Buñuel, Luis, 98, 214
Burn!,
bkz. *İsyan*
Buz [Kramer, *Ice*], 17, 181-6, 189, 190
Büyük Yanılsama [Renoir, *Le Grand Illusion – Harp Esirleri*], 256

Cadets de Saumur, Les,
bkz. *Saumur'un Mahdumları*
Caduta degli dei, La,
bkz. *Lanetliler*
Cahiers du Cinéma, 7, 13, 27, 30, 172, 253, 280, 281
Callenbach, Ernest, 9, 10, 263
Carabiniers, Les [*Jandarmalar*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Castro, Fidel, 175, 183
Cause du Peuple, La,
bkz. *Halkın Davası*
Cayette, André, 90
Cegarra, Michel, 260, 262, 264
Cezayir Savaşı [Pontecorvo, *La Battaglia d'Algeri – The Battle of Algiers*], 18, 229
Chagrin et la pitié, Le,
bkz. *Keder ve Acıma*
Chemins de Katmandou, Le,
bkz. *Katmandu Yolu*
Chevalier, Maurice, 235
Chicago Yedilisi, 150-1
Childe, V. Gordon, 191
Chinoise, La [*Çinli Kız*]
bkz. Godard, Jean-Luc
Chou En-Lai, 34
Cinayeti Gördüm [Antonioni, *Blow-Up*], 92
Cinémathèque Française [Fransız Sinemateki], 7, 9, 132
cinéma-vérité [sinema-gerçek], 126
Cinéthique, 9, 14-5, 74, 96, 132, 260, 264, 268, 269, 270, 272, 273, 284
Classe operaia va in Paradiso, La,
bkz. *İşçi Sınıfı Cennete Gider*
Coca Cola, 39
Cohn-Bendit, Daniel, 111-2
Colbert, Jean Baptiste, 198, 200-3
Combat, 237
Conformist, The,
bkz. *Konformist*
Conformista, Il,
bkz. *Konformist*
Constantine, Eddie, 67
Corman, Roger, 90
Coronation of Edward VII, The,
bkz. *VII. Edward'ın Taç Giyme Töreni*
Costa-Gavras, 18, 209, 212
Couronnement du Roi Edouard VII, La,
bkz. *VII. Edward'ın Taç Giyme Töreni*
Coutard, Raoul, 29, 44
Covek nije tica,
bkz. *İnsan Kuş Değildir*
Crime de Mansieur Lange, Le,
bkz. *Bay Lange'ın Suçu*
Crin Blanc,
bkz. *Beyaz Yele*

Çete Dışında [*Bande à part*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Çılgın Pierrot [*Pierrot le fou*],
bkz. Godard, Jean-Luc

Çilek İfadesi [Hagman, *The Strawberry Statement*], 90
Çinli Kız [*La Chinoise*],
bkz. Godard, Jean-Luc

D'Artagnan, 200
Daha! [Schroeder, *More!*], 90
Damgalı Kadın [Bacon, *A Marked Woman*], 13, 276, 280, 281
Damned, The,
bkz. *Lanetliler*
Darc, Mireille, 50
de Gaulle, Charles, 26, 38, 43, 67, 71, 228-9
Dellinger, David, 151-2
Demir Çağı [Rossellini, *L'età del ferro – The Iron Age*], 191
Demy, Jacques, 37
Deus e o diabo na terra do sol,
bkz. *Kara Tann, Beyaz Şeytan*
Deux ou trois choses que je sais d'elle [*Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Devrim [O'Connell, *Revolution*], 90
Dick Tracy, 40
Dilyetisi ve Sinema [*Langage et Cinéma*], 253, 256, 264-7, 270, 272
Dimanche à Pekin,
bkz. *Pekin'de Bir Pazar Günü*
Dirty Dolls in Kathmandu,
bkz. *Katmandu Yolu*
Diyalektik Tiyatro (Brecht), 56
Diğerleri Gibi Bir Film [*Un film comme les autres*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Doğru Yol [Rush, *Getting Straight*], 90
Doğu Rüzgârı [Godard ve Rocha, *Vent d'est*], 110-8, 120-9, 130-1, 144, 281
Dr. Mabuse King of Crime,
bkz. *Kumarbaz Dr. Mabuse*
Dravic, Milena, 217, 219, 221-5
Duchamp, Marcel, 100, 133
Duclos, Jacques, 230
Dziga Vertov Grubu
(ayrıca şu filmlere bkz. *İngiliz Sesleri*, *Jane'e Mektup*, *Gerçek*, *İtalya'da Mücadele*, *Her Şey Yolunda*, *Doğu Rüzgârı*, *Vladimir ve Rosa*), 10, 112, 119, 126, 131, 135-7, 144, 149, 154, 240

Easy Rider [Hooper, —], 90
Eckert, Charles, 13, 276, 279, 280-1
Eco, Umberto, 259
Edad de Oro, La,
bkz. *Altın Çağ*
Eden, Anthony, 234
Eisenstein, Sergey Mihayloviç, 79, 124, 127, 192, 214, 219, 267, 271-2
Ekmeksiz Toprak [Buñuel, *Las Hurdes – Tierra Sin Pan – The Land Without Bread*], 98, 214
El Fetih, 131-2
Eleventh Year, The,
bkz. *Onbirinci Yıl*
Elveda Filipinler [Rozier, *Adieu Phillippine*], 263, 278
Endülüs Köpeği [Buñuel, *Un chien andalou – Un Perro Andaluz – An Andalusion Dog*], 214
Engels, Friedrich, 108, 147, 282
Epik Tiyatro, 45
Erkek-Dişi [*Masculin-Féminin*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Erlanger, Philippe, 193, 195
Essex Üniversitesi, 107
Estaing, Valéry Giscard d', 233
État de siège,
bkz. *Sıkıyönetim*
Eussan, Youssef, 302

Evli Bir Kadın [*Une Femme Mariée*], bkz. Godard, Jean-Luc

Fabrikadan Çıkış [Lumière, *La Sortie des usines Lumière*], 86
Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı, 208, 210
Fahişe [Pakula, *Klute*], 163
Faithfull, Marianne, 47
Fanon, Frantz, 175-6
Fantoma [Feuillade, —], 181
Far From Vietnam [*Vietnam'dan Uzakta*], bkz. Godard, Jean-Luc
Feuillade, Louis, 181
Fırınların Saati [Solanas ve Getino, *La Hora de los Hornos – Hour of Furnaces*], 6, 10, 17-8, 129, 171-2, 175-6, 179, 180, 268
Film Quarterly, 9, 10, 13, 27, 35, 128, 184, 212, 277, 280, 284, 286
Fonda, Henri, 163
Fonda, Jane, 156-9, 161-7
Ford, John, 13, 163, 276, 280, 281
Fouquet, Nicholas, 193, 198, 200, 202
Fuller, Samuel, 182

Gai Savoir, Le [*Bilmenin Tadı*], bkz. Godard, Jean-Luc
Garrel, Philippe, 111
Gaster, Theodore, H., 55
Gazap Üzümleri [Ford, *The Grapes of Wraft*], 163
Gece ve Sis [Resnais, *Nuit et Brouillard*], 237-8
Genç Bay Lincoln [Ford, *Young Mr. Lincoln*], 13, 163, 276, 280-1
Genel Çizgi [Eisenstein, *Eski ve Yeni – Generalnaya Liniya/Staroe i novoe – The General Line/The Old and the New*], 124
General Line, The, bkz. *Genel Çizgi*
Generalnaya Liniya, bkz. *Genel Çizgi*
Gerçek [Godard ve Gorin, *Pravda*], 10, 127, 131, 137-9, 139, 140-3, 281
Getino, Ottavio, 171-2, 176-9, 180
Getting Straight, bkz. *Doğru Yol*
God and the Devil in the Land of the Sun, bkz. *Kara Tanrı, Beyaz Şeytan*
Godard, Jean-Luc
(ayrıca bkz. Dziga Vertov Grubu ve Gorin, Jean-Pierre)
Alphaville, 47, 67, 74, 80, 182
Amerikan Malı, 9, 14-7, 35-8, 40-8, 60, 80
Bilmenin Tadı, 14-5, 63-9, 70-6, 138, 229, 281
Bir Artı Bir (*Şeytana Sempati*), 15, 78-9, 80-9, 92, 94, 267
Çete Dışında, 24, 46, 47, 80
Çılgın Pierrot, 37, 46-7, 73, 80, 92-4, 267
Çinli Kız, 9, 14, 16, 23, 27-9, 30, 33-5, 41, 44, 47, 49, 56-8, 60, 61, 66, 80, 86
Diğerleri Gibi Bir Film, 112
Erkek-Dişi, 46-7, 58, 73, 80, 213
Evli Bir Kadın, 35, 46, 65-6, 213
Hafta Sonu, 9, 14-7, 49, 50-9, 60-3, 66, 72, 117, 119, 127, 166
Hayatını Yaşamak, 45, 47, 73, 84, 213
Hor Görme, 37, 80, 84, 92, 94
Jandarmalar, 47, 50-1, 58
Kadın Kadındır, 23-4
Küçük Asker, 37
Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey, 9, 14, 16, 23, 35, 65-6, 126
Serseri Âşıklar, 34, 47, 79
Vietnam'dan Uzakta, 26
Godovila, Victor, 177
Golden Age, The, bkz. *Altın Çağ*

Goodman, Paul, 208
Gorin, Jean-Pierre
(ayrıca bkz. Godard, Jean-Luc), 9, 10-6, 112, 131-2, 135-7, 144, 147, 149, 150-7, 161-8, 242
Gozlan, Gerard, 286
Grand Illusion, Le,
bkz. *Büyük Yanılsama*
Grande Syntagmatique, 263-7
Grapes of Wraft, The,
bkz. *Gazap Üzümleri*
Grave, Alexis ve Louis, 235-6
Gray, Hugh, 97, 286
Green Berets, The,
bkz. *Yeşil Bereliler*
Grev [Eisenstein, *Stachka – The Strike*], 219
Griffith, D. W., 124
Guevara, Che, 33, 171, 176
Güneşin Ülkesinde Tanrı ve Şeytan,
bkz. *Kara Tanrı, Beyaz Şeytan*

Hafta Sonu [*Weekend*],
bkz. Godard, Jean-luc
Hagman, Stuart, 90
Halk Cephesi [*Front Populaire*], 231
Halkın Davası [*La Cause du Peuple*], 152, 167
Hamlet, 23, 27, 29, 32, 34
Hapishane [Mekas, *The Brig*], 239
Harp Esirleri,
bkz. *Büyük Yanılsama*
Harris, André, 228, 234
Hawks, Howard, 182
Hayatta Kalma Mücadelesi [Rossellini, *La lotta dell'uomo per la sua soppravenza – Man's Struggle for Survival*], 191
Hayatını Yaşamak [*Vivre sa Vie*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Heath, Stephen, 105, 256-9, 265-7
Hegel, Friedrich, 14, 82, 85, 143
Henderson, Brian, 279, 280, 286
Hendin, Herbert, 187-9
Her Şey Yolunda [Godard ve Gorin, *Tout va Bien*], 131, 156-9, 160-8
Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma [Petri, *Indagine su un cittadino al di sopra diogni sospetto – Investigation of a Citizen Above Susupicion*], 209, 212, 241-2
Hess, John, 277-9
Hitchcock, Alfred, 79
Ho Chi Minh, 183
Hoffman, Abbie, 150-1, 154
Hoffman, Yargıç Julius, 151
Hoşgörüsüzlük [Griffith, *Intolerance*], 124
Hooper, Denis, 90
Hor Görme [*Le Mépris*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Hora de los Hornos, La,
bkz. *Fırınların Saati*
Hour of Furnaces,
bkz. *Fırınların Saati*
Hurdes, Las,
bkz. *Ekmeksiz Toprak*

Ice,
bkz. *Buz*
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto,
bkz. *Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma*
Innocence Unprotected,
bkz. *Korunmayan Masumiyet*
Intolerance,
bkz. *Hoşgörüsüzlük*
Investigation of a Citizen Above Suspicion,

bkz. *Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma*
Iron Age, The,
bkz. *Demir Çağı*
Ivens, Joris, 175

İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları [Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'état*], 95, 144, 175, 283
İşçi Hayatı [*La vie ouvrière*], 167
İşçi Sınıfı Cennete Gider [Petri, *La Classe operaia va in Paradiso*], 17, 239, 240-2
İngiliz Sesleri (Mao'da Buluşalım) [Dziga Vertov Grubu, *British Sounds (See You at Mao)*], 10, 18, 95, 98-9, 105-8, 112, 127, 131, 240, 281
İnsan Kuş Değildir [Makavejev, *Covek nije tica – Man Is Not a Bird*], 213
İp [Hitchcock, *The Rope*], 79
İsyan [Pontecorvo, *Queimada! – Burn!*], 18
İtalya'da Mücadele [Dziga Vertov Gurubu, *Luttes in Italia – Lotte in Italia*], 10, 16, 131, 144-9, 281

Jandarmalar [*Les Carabiniers*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Jane'e Mektup [Godard ve Gorin, *Lettre à Jane*], 156-8, 161, 164-5, 168
Jeanson, Francis, 30, 31
Jules Pfeiffer, 40
Jusqu'à la victoire,
bkz. *Zafere Kadar*

Kadın Kadındır [*Une Femme est une Femme*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Kael, Pauline, 58, 60
Kapital, Das, 14, 272
Kapitalizm ve Şizofreni [Deleuze ve Guattari, *Capitalisme et Scizophrénie*], 242
Kara Eylül, 132
Kara Panterler, 33, 64, 87, 150
Kara Tanrı, Beyaz Şeytan [Rocha, *Güneşin Ülkesinde Tanrı ve Şeytan – Deus e o diabo na terra do sol – God and the Devil in the Land of the sun/Black God, White Devil*], 127
Karina, Anna, 36-7, 40, 67
Katmandu Yolu [Cayette, *Le Chemins de Katmandou – The Road to Katmandu/Dirty Dolls in Kathmandu*], 90
Keder ve Acıma [Ophuls ve Harris, *Le Chagrin et la pitié*], 18, 228-9, 230-3, 236-8
Kırmızı Balon [Lamorisse, *Le Ballon Rogue – The Red Balloon*], 114-5
Klute,
bkz. *Fahişe*
Komünist Manifesto, 99
Konformist [Bertolucci, *Il Conformista – The Conformist*], 209, 212
Korunmayan Masumiyet [Makavejev, *Nevinost bez zastite – Innocence Unprotected*], 213
Kraft, Joseph, 157-8
Kramer, Robert, 181-9, 190
Kramer, Stanley, 90
Kristeva, Julia, 14-5
Kumarbaz Dr. Mabuse [Lang, *Mabuse der Spieler-Ein Bild der Zeit – Dr. Mabuse King of Crime*, 181
Kunstler, William, 151-2
Küçük Asker,
bkz. Godard, Jean-Luc

L'Age d'or,
bkz. *Altın Çağ*
L'età del ferro,
bkz. *Demir Çağı*
L'Express, 157-8, 163
La Vallière, Louis de, 200
Lamirand, Georges, 232
Lamorisse, Albert, 111, 114, 115
Land in Trance,
bkz. *Sarsılan Toprak*
Land Without Bread, The,
bkz. *Ekmeksiz Toprak*
Lanetliler [Visconti, *La Caduta degli dei – The Damned*], 209, 211-2
Lang, Fritz, 181
Langlois, Henri, 7, 9, 253
Laval, Pierre, 232
Lawson, John Howard, 279
Le Monde, 139, 228
Léaud, Jean-Pierre, 29, 30, 56, 63, 67-9, 76
Lenin'le Günlerim [Gorki], 222
Lenin, Vladimir İliç, 14, 29, 34, 95, 106, 125, 128-9, 132, 135-6, 139, 140, 143-4, 156, 165-6, 175, 181, 191, 220, 222, 225-6, 283
Lettre à Jane,
bkz. *Jane'e Mektup*
Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice PTT,
bkz. *Aşk Olayı: Kayıp Santral Memuru Vakası*
Loin du Viêt-Nam [*Vietnam'dan Uzakta*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Lotta dell'uomo per la sua soppravenza, La,
bkz. *Hayatta Kalma Mücadelesi*
Lotte in Italia,
bkz. *İtalya'da Mücadele*
Love Affair: The Case of the Missing Switchboard Operator,
bkz. *Aşk Olayı: Kayıp Santral Memuru Vakası*
Lowen, Alexander, 215
Lumière, Louis, 86
Luttes en Italie,
bkz. *İtalya'da Mücadele*

Mabuse der Spieler-Ein Bild der Zeit,
bkz. *Kumarbaz Dr. Mabuse*
Made in USA [*Amerikan Malı*],
bkz. Godard, Jean-luc
Makavejev, Dusan, 9, 10, 164, 208-9, 211-9, 220-6
Malraux, André, 71
Man Is Not a Bird,
bkz. *İnsan Kuş Değildir*
Man's Struggle for Survival,
bkz. *Hayatta Kalma Mücadelesi*
Manchete, 112, 113, 120, 129
Mao Tse-Tung, 10, 70, 72, 83, 91, 95, 107, 125, 127, 135-6, 140, 143, 152, 156, 167, 175, 183, 219, 244-8
Marcuse, Herbert, 9, 46, 71, 89, 190, 218
Marked Woman, A,
bkz. *Damgalı Kadın*
Marker, Chris, 137, 139, 142
Marx Kardeşler (Groucho, Chico, Harpo ve Zeppo), 153
Marx, Karl, 14, 61, 95, 106, 141, 160, 166, 191, 203, 209, 210, 217-8, 253, 272, 282
Masculin-Féminin [*Erkek-Dişi*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Massnahme, Die,
bkz. *Önlem*
Mazarin, Kardinal Jules, 194-9
Mazière, Christian de la, 231-2
Measures Taken, The,
bkz. *Önlem*

Mehring, Franz, 147
Mekas, Jonas, 239
Méliès, Georges, 86
Mellen, Joan, 212
Mendès-France, Pierre, 229, 233
Mépris, Le [*Hor Görme*],
bkz. *Godard, Jean-Luc*
Metz, Christian, 253-9, 260-9, 270-4, 278
Michelson, Annette, 286
Montand, Yves, 156, 157, 159, 161
More!,
bkz. *Daha!*
Mutluluk [Varda, *Le Bonheur*], 36, 37

Ne Yapmalı? [Lenin, *Que faire? – What is to Be Done?*], 128, 129
Nevinost bez zastite,
bkz. *Korunmayan Masumiyet*
Newsreel, 137, 181, 184
Nuit et Brouillard,
bkz. *Gece ve Sis*
Nun, The,
bkz. *Rahibe*

O'Connell, Jack, 90
Odinnadtsatyi,
bkz. *Onbirinci Yıl*
Okoudjava, Bulat, 225-6
Old and the New, The,
bkz. *Genel Çizgi*
Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey [*Deux ou trois choses que je sais d'elle*],
bkz. *Godard, Jean-Luc*
Onbirinci Yıl [Eisenstein, *Odinnadtsatyi – The Eleventh Year*], 125
One Plus One (Sympathy for the Devil) [*Bir Artı Bir (Şeytana Sempati)*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Ophuls, Marcel, 18, 206, 228, 234, 237
Ophuls, Max, 228

Ölümsüz [Costa-Gavras, *Z*], 209, 212
Önlem [Brecht, *Die Massnahme – The Measures Taken*], 186

Pakula, Alan J., 163
Pasolini, Pier Paolo, 111
Patte, Jean-Marie, 193
Peanuts, 40
Pekin'de Bir Pazar Günü [Marker, *Dimanche à Pekin – Sunday in Peking*], 142
Perón, Juan, 172, 176-9
Persona [Bergman, —], 52
Pétain, Mareşal, 228, 230-5
Petit Soldat, Le [*Küçük Asker*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Petri, Elio, 209, 212-3, 239, 240-4, 247-9
Petrie, Graham, 277, 279
Piccoli, Michel, 80
Pierrot le fou [*Çılgın Pierrot*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Pledge, The,
bkz. *Vaat*
Pompidou, Georges, 105, 228-9
Pontecorvo, Gillo, 18
Potemkin Zırhlısı [Eisenstein, *Bronenosets Potyomkin*], 124, 127, 214
Pravda,
bkz. *Gerçek*
Prise de pouvoir par Louis XIV, La,
bkz. *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi*

Quarrier, Iain, 83-4
Queimada!,
bkz. *İsyan*

R.P.M. [Kramer, —], 90
Radical Therapist, The, 208
Rahibe [Rivette, *La Religieuse – The Nun*], 229
Rake, Denis, 236
Red Balloon, The,
bkz. *Kırmızı Balon*
Reich, Wilhelm, 10, 208-9, 210-8, 225-6
Religieuse, La,
bkz. *Rahibe*
Renoir, Jean, 219, 256
Resnais, Alain, 40, 237-8
Revolution,
bkz. *Devrim*
Richardson, Tony, 121
Riefenstahl, Leni, 18, 124, 127, 232
Road to Katmandu, The,
bkz. *Katmandu Yolu*
Rocha, Glauber, 10, 69, 110-4, 120-1, 127-9
Roger, Jean-Henri, 112, 137
Rolling Stone, 66, 90
Rolling Stones, 78, 82, 84, 86, 89
Rope, The,
bkz. *Ip*
Rossellini, Roberto, 10, 18, 191-5, 198-9, 200-6
Rozier, Jacques, 263, 278
Rubin, Jerry, 150-1, 154
Rush, Richard, 90

Sarsılan Toprak [Rocha, *Terra em Transe – Land in Trance*], 127
Saumur'un Mahdumları [*Les Cadets de Saumur*], 229
Saussure, Ferdinand de, 257, 265
Schroeder, Barbet, 90
Seale, Bobby, 151, 154
Seban, Paul, 137
Serseri Âşıklar [*À bout de souffle*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Sıkıyönetim [Costa-Gavras, *État de siege – State of Siege*], 18
Sinema Nedir? [Bazin, *What is Cinema?*], 97, 286
Sinemada Anlam Üstüne Denemeler [Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*], 253-9, 260-4, 271-3
Sinemarksizm, 92
Socrate,
bkz. *Sokrates*
Socrates,
bkz. *Sokrates*
Sokrates [Rossellini, *Socrate – Socrates*], 191
Solanas, Fernando, 18, 129, 171-9, 180
Sonata Appassionata [Beethoven], 221
Sortie des usines Lumière, La,
bkz. *Fabrikadan Çıkış*
Stachka,
bkz. *Grev*
Stalin, Joseph, 103, 125, 219, 220-2, 225
Staroe i novoe,
bkz. *Genel Çizgi*
State of Siege,
bkz. *Sıkıyönetim*
Steve Canyon, 40
Strawberry Statement, The,
bkz. *Çilek İfadesi*
Strike, The,
bkz. *Grev*
Subor, Michel, 37
Sunday in Peking,
bkz. *Pekin'de Bir Pazar Günü*
Szabo, Laszlo, 42

Tausend, Helmuth, 231, 237

Terra em Transe,
bkz. *Sarsılan Toprak*
Tierra Sin Pan,
bkz. *Ekmeksiz Toprak*
Till Victory,
bkz. *Zafere Kadar*
Titicut Çılgınları [Wiseman, *Titicut Follies*], 220
Titicut Follies,
bkz. *Titicut Çılgınları*
Tom Jones [Richardson, —], 121
Torres, Camillo, 179
Tout va Bien,
bkz. *Her Şey Yolunda*
Trip, The,
bkz. *Yolculuk*
Triumph des Willens,
bkz. *Azmin Zaferi*
Triumph of the Will,
bkz. *Azmin Zaferi*
Troxler, Julio, 179

Un chien andalou,
bkz. *Endülüs Köpeği*
Un film comme les autres [*Diğerleri Gibi Bir Film*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Un Perro Andaluz,
bkz. *Endülüs Köpeği*
Une Femme est une Femme [*Kadın Kadındır*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Une Femme Mariée [*Evli Bir Kadın*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Vaat [Tchiaorelli, *The Pledge*], 219
Varda, Agnes, 36-7
Vent d'est,
bkz. *Doğu Rüzgârı*
Versailles, 203-4, 206
Vertov, Dziga, 125
Vietnam'dan Uzakta [*Loin du Viêt-Nam – Far From Vietnam*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Vigerie, Emmanuels D'Astier de la, 230
VII. Edward'ın Taç Giyme Töreni [Méliès, *La Couronnement du Roi Edouard VII – The Coronation of Edward VII*], 86
Visconti, Luchino, 206, 209, 211, 213
Vivre sa Vie [*Hayatını Yaşamak*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Vladimir et Rosa,
bkz. *Vladimir ve Rosa*
Vladimir ve Rosa [Dziga Vertov Grubu, *Vladimir et Rosa*], 10, 131, 149, 151-4, 281
Vlady, Marina, 40
Volonte, Gian-Maria, 111, 120, 239

Walsh, Raoul, 182
Warhol, Andy, 133
Wayne, John, 163
Weekend [*Haftasonu*],
bkz. Godard, Jean-Luc
Wiazemsky, Anne, 30, 78, 92, 112, 120
Wiseman, Frederick, 220
Wood, Robin, 79, 213
WR: Misterije organizma,
bkz. *WR: Organizmanın Gizleri*
WR: Organizmanın Gizleri [Makavejev, *WR: Misterije organizma*, 17, 164, 209, 213-4, 219, 226

Yeşil Bereliler [Wayne, *The Green Berets*], 163
Yolculuk [Corman, *The Trip*], 90
Young Mr. Lincoln,
bkz. *Genç Bay Lincoln*

Z,
bkz. *Ölümsüz*
Zabriskie Noktası [Antonioni, *Zabrizkie Point*], 91
Zabriskie Point,
bkz. *Zabriskie Noktası*
Zafere Kadar [Godard ve Gorin, *Jusqu'á la victoire – Till Victory*], 131-2

SİNEMA VE DEVRİM

James Roy MacBean

Bu kitapta *Yolculuk, Devrim, Daha!, Easy Rider, Katmandu Yolu, R.P.M., Doğru Yol, Çilek İfadesi, Hair* gibi filmleri bulmayacaksınız. Size Eisenstein'dan da bahsetmeyecek, hatta *Potemkin*'i devrimci olmayan bir film olarak anacak... Visconti'nin *Lanetliler*'ini, Petri'nin *Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Yurttaş Hakkında Soruşturma*'sını, Costa-Gavras'ın *Ölümsüz*'ünü, Bertolucci'nin *Konformist*'ini ya da popüler sinemanın burjuva kültürü tarafından kolayca hazmedilen, kabul gören filmlerini övmeyeceğiz... Bu kitap "devrim" sözcüğünün moda, radikalliğin popüler olduğu günlerin içinden gelip o günlerin sinemasına karşı sesini yükseltiyor. Militan filmlere arka çıkmak, Marksist bir sinemayı hem pratik hem de teorik olarak inşa çabalarına katkı sunmak yegane amacı.

Popüler sinemanın dışında kalan, kalmak isteyen, "derdi olan" filmciler, oyuncular, devrimci örgütler muhatabımız. Godard adıyla maruf sinemacının kayıp diye yaftalanan, ama Gorin ve Dziga Vertov Grubuyla belki de en verimli, keşiflere ve deneylere açık on yılının öyküsü bu kitap. Ve gözden kaçan, müstehzi bir gülümsemeyle es geçilen diğerlerinin. Belki de adını ilk kez duyduğumuz filmlerin eleştirel, yaklaşmakta olan siyasi ve kültürel devrime katkı anlamında bir okuması... *Ona Dair Bildiğim iki-Üç Şey, Çinli Kız, Amerikan Malı, Hafta Sonu, Bilmenin Tadı, Bir Artı Bir* [*Şeytana Sempati*], *İngiliz Sesleri* [*Mao'da Buluşalım*], *Doğu Rüzgârı, Gerçek, İtalya'da Mücadele, Vladimir ve Rosa, Her Şey Yolunda, Jane'e Mektup, Fırınların Saati, Buz, XIV. Louis'nin İktidara Gelişi, Keder ve Acıma, İşçi Sınıfı Cennete Gider* ve diğerleri... İşte kitabımız her biri 68 Mayısının Büyük Başkaldırışı etrafında tarihlenen enternasyonel ve militan bu filmlerin, gerek siyasi bir dönüşüm gerek yeni bir sinemasal dil için, gerek burjuva kültürüne karşı-bir-kültür yaratmak gerekse de Marksist film eleştirisi için kuramsal bir laboratuar olmak adına mücadele eden filmlerin kendilerini anlatışıdır. Ve son söz kendini adamış yazarımız MacBean'den gelir:

"Benim için film eleştirisi yazmak, hâkim sınıfın ideolojisiyle sinemada işlediği yerde ve zamanda savaşmak ve sınıf mücadelesini yazılarıma taşımak anlamına gelmiştir ... 'sınıf mücadelesini kendi yaşamınıza taşıyın' ifadesi, herkesin hemen bir fabrika işçisi olması gerektiği anlamına gelmez; ama herkes durup bir etrafına bakmalı ve erkeklerle, kadınlarla ve şeylerle olan gündelik ilişkilerinde bazen açık, ancak çoğunlukla gizli olarak işleyen sınıf mücadelesini analiz etmelidir. Ve elbette bu analize bir kez girişildiğinde tercih yapma zorumluluğuyla karşı karşıya kalırız. ilk soru basitçe şudur: Sömürücülerin ve baskıcıların tarafını mı tutacağız, yoksa devrimci özgürlük mücadelesine mi katılacağız? İkinci soru ise daha zordur: Peki devrimci özgürlük mücadelesinin başarısı için ne yapacağız? ... Elinizdeki kitap, benim devrimci özgürlük mücadelesine kendimi adamam ve mücadelenin bütün cepheler, hatta film eleştirisine bile taşınmasının gerekliliğine dair artan inancımla şekillenmiştir."

ISBN 975-997-073-2
9 789759 970734