

jean-luc GODARD ın sinemasında kadının yenidensunumu

deniz derman

Değişim Ajans

DENİZ DERMAN

JEAN-LUC GODARD'IN SİNEMASINDA KADININ YENİDENSUNUMU

DEĞİŞİM AJANS

DEĞİŞİM YAYINLARI
Ataç Sokak 28/17
Yenişehir, 06420 Ankara
Tel : 431 07 86
Fax: 433 71 42

ISBN 975-7864-00-5

Değişim Sinema Dizisi- 1

ISBN 975-7864-00-5

Basım: Feryal Matbaacılık san. ve tic. ltd. şti.
Fevzi Çakmak Sok.No:22/A Ankara Tel: 229 36 96 - 230 80 61

Deniz Derman, 1957 yılında doğdu. 1977 yılında Avusturya Lisesinden mezun oldu. 1981 yılında E.İ.T.İ.A. İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümünü bitirdi. 1986 yılında Universitaet Freiburg (İsviçre) Institut für Journalistik'te "Sartre'ın Varoluşçuluğu ve Yeni Dalga" ile master derecesini, 1989 yılında "Jean Luc Godard"ın Sinemasında Kadının Yenidensunumu" tezi ile doktora ünvanını aldı. Halen Orta Doğu Teknik Üniversitesinde sinema-televizyon alanında öğretim üyesi olarak çalışmakta ve Audio-Visual Merkezinin başkanlığını yürütmektedir.

Annem ve Babama

İÇİNDEKİLER

EGEMEN SİNEMA VE KADIN 1

Meta Olarak Film 1
Feminist Eleştiri 2
Egemen Sinemada Anlatı ve Anlatım 3
Göstergebilim ve Psikoanaliz 4
Ataerkil Bilinçaltı ve Kadın 4
"Scopophilia" ve Sinema 6
Lacan ve Sinemada Özne 7
Görüntü Olarak Kadın, Bakışın Alıcısı Olarak Erkek 8

EGEMEN SİNEMADA KADININ YENİDENSUNUMU 15

Star Sistemi 15
20'li Yıllar:Sessiz Sinema ve "Yeni Ahlâk" 20
30'lu Yıllar:Sinemada Rönesans - Seks Tanrıçası/Meryem 22
40'lı Yıllar:Savaş/Süper Kadın - Yeraltı Dünyası/Süper Dişi 26
50'li Yıllar:Televizyonun Ortaya Çıkışı ve Antientellektüellik 30

SANAT SİNEMASI 35

Tarihsel Gelişim Süreci 35
Fransa 36
Egemen Sinemaya Karşı Temel Özellikler 39
Sanat Sinemasında Kadının Yenidensunumu 42

YENİ DALGA 49

Ortaya Çıkışı ve Temel Özellikleri 49
Tarihsel Konumu 53
Film Endüstrisi 53

JEAN-LUC GODARD 57

Godard ve Zeitgeist 59
Godard ve "Cahiers du Cinema" 67

Godard ve Karşı Sinema 69
Anlatısal Geçişlilik ve Geçişsizlik 69
Özdeşleşme ve Yabancılaştırma 70
Saydamlık - Öne Çıkarma 70
Tekli Diegesis - Çoklu Diegesis 71
Kapalılık - Açıklık 71
Zevk - Rahatsızlık 72
Kurmaca - Gerçeklik 72
Godard Filmlerinin Okunması 73

GODARD SİNEMASINDA KADININ YENİDENSUNUMU 77

Godard, Kadınlar ve Fahişelik Metaforu 79
Örnek: Vivre Sa Vie 88
Nana/Anna 88
Temel Kurmacalar 89
Kadın Bedeninin İzlencesi 89
İzlence ve Anlatı 90
Fetişizm/Sadizm ve "Auteur'ün" Rolü 93
Nana'nın Öyküsü 94
İzlence/Anlatı ve Denemesel Meta-Söylem 97

SONUÇ 103

JEAN-LUC GODARD'IN FİLMOGRAFİSİ 109

KAYNAKÇA 123

ÖNSÖZ

Son yıllarda sinemaya gösterilen ilginin giderek artması sevindirici bir gelişme olarak dikkat çekiyor. Salonlar yeniden dolmaya başlarken, sinemanın eskisinden daha sık gündeme gelmesi, devletin ve diğer bazı kurumların yaklaşımındaki olumlu işaretler, bize farklı bir tabloyla karşı karşıya olduğumuzu anlatıyor.

Bu değişikliğin nedenlerinden biri, sinemanın artık bir endüstri olarak ciddiye alınması olarak görülebilir.Ülkemizde gerçekleştirilmekte olan ulusal ve uluslararası film festivallerinin gelenekselleşmesi, Türk filmlerinin yurtdışındaki başarısı, özellikle yabancı filmlerin dağıtımı ve gösterimindeki hareketlilik, yerli film yapımında devlet yardımı çok daha önemli adımların habercisi olabilir.

Bununla birlikte, endüstriyel etkinliklerle el ele giden bir sinema kültürünün yerleşmesi gereğini görmezlikten gelemeyiz. Hele, yapımcısıyla, oyuncusuyla, eleştirmeni ve seyircisiyle Türk sinemasının arayış içinde olduğu bir dönemde, çerçevelerin, daha farklı bakış açılarının edinilmesi, sorunların tanımlanıp tartışma ortamlarının hazırlanması büyük anlam taşıyor.

Jean-Luc Godard üzerine yapılan bir çalışma, buraya kadar değindiğimiz konuları ister istemez bir kaç koldan kuşatacaktır. Herşeyden önce Godard'ın persona'sı bu türden bir yaklaşımı zorunlu kılar. Onun gündemi sinemanın gündemidir, filmleri sinema üzerine bir düşünme ve yerleşik değerlere bir karşı çıkıştır.

Bu nedenle, günümüzde sinema kuramlarında başlıca yeri tutan feminist yaklaşım, egemen sinemaya, dolayısıyla erkeğin ve kadının konumlanmasına getirdiği eleştiride önemli ölçüde Godard'ın sinemasına yaslanır. Feminist eleştirinin, egemen sinemanın ve özellikle Hollywood sinemasının kadının yenidensunumu konusunda yaptığı en can alıcı saptamaların izlerini Godard'ın erken filmlerinde bulgulamak mümkündür. O zaman, sinemaya ilişkin daha eleştirel bir kavrayış kazanmamız ve kendi sinemamıza ilişkin yapıp ettiklerimiz konusunda aydınlanmamız için Yeni Dalga'nın bu belki de en önemli yönetmeninden öğreneceklerimiz var.

Çalışmanın ortaya çıkışında ve bazı sorunlu anlarında yardımları ve yol göstericiliği için Nezih Erdoğan'a teşekkür borçluyum. Eşim İhsan Derman'a kariyerimle ilgili her noktada bana cesaret ve çalışma zevki verdiği, her çalışmamın başından sonuna kadar emeği olduğu için minnet duyuyorum. Ona ayıramadığım zamanlardaki sabrı ve olgunluğu için oğlum Derin'e teşekkür ediyorum.

EGEMEN SİNEMA VE KADIN

Meta Olarak Film

Sinemanın ilk yıllarından başlayarak kadın, yenidensunumun aracı ve merkezi haline gelmiştir. Kadının sinemada yenidensunumunun en çarpıcı ve kalıcı örneklerine "egemen sinema" da rastlanır. Egemen sinemada kadının ele alınışı, filmin ele alınışından farklı değildir. Film, egemen sinemada fiziksel varlığıyla mal değerini taşır. Burada sözkonusu olan perdeye yansıyan ışık ve gölgeden oluşan film değil, üzerine kaydolduğu selüloid tabakaları ve bunların bir makaraya sarılarak oluşturdukları değişim nesnesi olan filmdir. Film bu fiziksel varlığı dışında, perdeye yansıyan görüntüleri izleme hakkına sahip olmak amacıyla izleyicinin satın aldığı biletle de bir meta sayılır. Para karşılığında filmi izleme hakkının satın alınması, film makarası gibi somut bir mal değildir. Burada o selüloid yüzeylerde sabitlenen anlamların satın alınması sözkonusudur. Özetle film, selüloid makaraları ve anlam taşıyıcı olarak iki yönlü bir malı oluşturur.

Filme mal değerini kazandıran yalnızca sözü geçen özellikleri değildir: bir ayakkabının, bir makina parçasının üretimi, pazarlanması ve satışında olduğu gibi, yapımcıdan dağıtımcıya kadar üretici ve aracı konumundaki kişilerin elinden geçmesi de, filme meta değerini kazandırır.

Filmin meta değerine sahip olduğu egemen sinemanın ideal örneğini, 1930-40 yılları arasındaki Hollywood stüdyo sistemi oluşturur. Bu sisteme bağlı olarak Hollywood sinemasının yöntemleri toplumsal yapıya dayanan ataerkil ideolojiyi içerir.Bu

ideoloji kadını, ataerkil gereksinmeleri ve bilinçdışını yansıtan özgül yollarla biçimlendirir.

Feminist Eleştiri

Kadının yenidensunumunun incelenmesi açısından Hollywood sineması feminist kuramcı ve eleştirmenler için vazgeçilmez bir kaynaktır. Kuramsal ve ideolojik bileşimiyle çok alışılmış bir yaklaşım olmayan feminizm yoluyla sinema alanında gerçekleştirilen ilk çalışmalar daha çok kadının cinsel rolünü özerklik ve bağımsızlık temeline göre olumlu veya olumsuz olarak tanımlıyordu.

1970'lerde film kuramında gözlenen gelişmeler feminist eleştiriyi de etkiledi. Öncelikle göstergebilimin etkisiyle feminist eleştirmenler sanatsal biçimi, anlatım aracı olarak gördüler ve ikinci olarak psikoanalizin etkisiyle Oedipal sürecin sanat çalışmalarının üretiminde de egemen olduğunu söylediler. Bunun sonucunda feminist eleştirmenler, toplumsal eleştiri bağlamının dışına çıkarak, sinemada anlamın nasıl üretildiğiyle ilgilendiler.

Egemen sinema üzerine yapılan feminist eleştiri çalışmaları, kadının incelenmesi ve çözümlenmesinde tümdengelimden çok tümevarımcı yöntemleri benimsedikleri için, yapısalcı yöntemlerden ayrılırlar. Örneğin Molly Haskell'in **From Reverence To Rape** adlı kitabı sinemanın başladığı yıllardan 70'lere değin, kadının Hollywood filmlerindeki görüntü ve rollerini inceleyen ampirik ve tarihsel bakış açısını içeren tümevarımcı bir yaklaşımdır.[1] Öte yandan yapısalcı yaklaşım, film metnini daha hermetik bir bakış açısıyla inceler ve öncelikle iç yapılarda odaklanır. Bu açıdan yapısalcı analiz temel anlatı yapılarını ifade etmek için yalnızca bir tek anlatıyla yetinebilir. [2]

Anlatılarda kadın analizine herhangi bir yapısal yaklaşım, tümevarımcı yöntemlerin bir özelliğinden doğan kadın modeliyle karşılaşır. "Kadın", artık "gerçek" yaşamdan çok, sinema perdesinde varolan bir kişidir. Kadın anlatıda veya anlatılar grubunda, öykünün ve olay örgüsünün düzenini yönetir.

Mary Beth Haralovich, örnekleme yöntemiyle seçtiği,(1930-40 yılları arasında çekilmiş) on Warner Brothers filminin kurumsal ve tarihsel bağlamını, kadın karakterlerin rolünü ve anlatı yapılarını içeren açıklayıcı modelde inceler.Haralovich anlatı sonucunun heteroseksüel "kurlaşmada" odaklaşan gizin seçikliğinde olduğunu şöyle dile getirir:

> Eğer normatif olmayan bir role sahip kadın ekonomik denetim ve üretim içindeyse, bu denetimi filmin sonuna doğru erkeğe terkeder. Romantik aşk, çoğunlukla kadının kararını etkileyen en güçlü normatif roldür.[3]

Klasik Hollywood anlatısında kadını "iyileştirme"ye yönelik bir eğilim göze çarpar. Kadın çoğunlukla, film öyküsüne "dert" katan öğedir. Bu iyileştirme belli yollarla gösterilir; kadının kişiliği, aşık olup aileye katılarak, "erkeğini kazanarak", evlenerek veya "normatif" bir kadın rolü üstlenerek korunur. Tersi durumda kadın, anlatısı veya topluma karşı çıkması nedeniyle soyutlama, yasadışı olma ve hatta ölüm gibi yollarla cezalandırılır. Örneğin **Mildred Pierce** adlı filmde, Mildred son sahnede eski kocasıyla birleşir ve ailesine kavuşur. Ancak kızı, yasayı çiğnediği için cezalandırılır. Mildred'in kızı yalnızca cinayete karıştığı için değil, cinayetin nedeni olan üstü kapalı ensest cinselliği yüzünden toplumsal açıdan suçlu görülür. [4]

Egemen Sinemada Anlatı ve Anlatım

Klasik Hollywood sinemasında anlatı, konu ve yapı olarak kadını "emin bir yere" saklamak eğilimindedir. Konusu suç ve suçun bir dedektif tarafından araştırılması olan "film noir" da ise, kadın suçtan bağımsız olarak çözüm bekleyen bir gizemdir. Çoğu "film noir"da öykünün odağı suçun ve "kadın" sorusunun çözümüdür. Egemen sinemanın anlatı kalıplarını çok belirgin bir biçimde kullandığı için "film noir", feminist eleştirinin sıklıkla incelediği bir türdür.

Klasik gerçekçi metnin tanımlayıcı araçlarından biri de, anlatı söyleminin kendi anlamını üretmesi ve bunu izleyiciye yöneltecek biçimde düzenlemesidir, ancak izleyici bu süreçten haberdar edilmez.

Egemen sinemada gösterenler anlatının hizmetindedirler. Anlam zaten öykünün içindedir. Anlamı veren gösterenlerin dört kod seti vardır: Fotografik görüntü, mizansen, hareketli çerçeveleme, kurgu. Sinematografik görüntü, fotografik görüntüden yararlanır, bunun yanında kendi kodlarını da üretir. Çerçeveleme ise, sinematografik görüntünün en önemli araçlarından biridir. Genel, orta ve ayrıntı çekimler ayrıca kendi anlamlarını da yaratırlar. 1920 klasik Hollywood filmlerinin tipik ölçeği ayrıntı çekimdir. Bu ölçek, başrol oyuncularını ve onların duygularını göstermek amacıyla kullanılır. Ayrıntı çekim klasik anlatının vazgeçilmez bir göstergesidir.

Mizansen ise, diğer kodlarla birlikte anlamlar üretir. Klasik Hollywood sinemasında kurgu, bu kodların en önemlisidir. 1920'lerde Hollywood'da yaygınlaşan ve kurallar dizisinden oluşan süreklilik kurgu sisteminin amacı, sinema söyleminin etkisini, anlam üretme sürecini görünmez kılmaktır. Bunun sonucu olarak, anlatı sinemasında "gerçek izlenimi" veren bir kurmaca dünya üretilir.

Sonuç olarak, metinler varoldukları kurumsal koşullardan bağımsız işlev görmezler ve sinematik aygıtın bir parçasıdırlar. Sinematik aygıt da, filmin alımlandığı bağlam içinde yapılandırılmıştır.

Göstergebilim ve Psikoanaliz

Alımlama anında sinematik gösterenler bir düzlemde değişim nesnesi olurken, diğer düzlemde de anlam yapılandırma sürecinin öğeleri haline gelirler.

Egemen sinemada izleyici metin ilişkisini inceleyen çalışma, göstergebilimin verilerinden yararlanan psikoanalitik yaklaşımdır.

Göstergebilim, toplumdaki göstergeleri ve anlam üretme süreçlerinin kültürel yapılarını inceler. Göstergebilim yazılı ve sözlü dilin yanısıra, yine bir gösterge sistemi olan filmi de inceler. Filmin göstergeler aracılığıyla kendini ifade ederek anlam ürettiği savı, göstergebilime dayanmaktadır. Psikoanalitik yaklaşım, bu konuda bir adım daha ileri giderek, sinematik anlamların, izleyen özne için nasıl oluşturulduğunu inceler. Okuma anında, izleyicinin kendini nasıl anlamlara kaptırdığı, onlar tarafından biçimlendirildiği ve aynı zamanda anlamları nasıl yapılandırdığı bu incelemenin konusudur. Bu yaklaşımın psikoanalitik özellikler kazanmasının nedeni göstergebilimle karşılaştırıldığında sinema öznesinin oluşturulması sırasındaki çalışmaların bilinçaltı süreçleri kuramına dayanmasıdır. Bu konuda özgül sav, sinema öznesinin dil ve yeniden sunum süreçleri içinde yapılandırıldığıdır.

1970'li yılların ortalarında Feminist eleştiri; göstergebilim ve psikanalizin (özellikle Lacancı psikanalizin) işbirliğinin ürünlerinden yararlanmaya başlamıştır. Laura Mulvey'in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" başlıklı denemesi, Feminist Eleştiri'nin dönüm noktasını örnekler.

Ataerkil Bilinçaltı ve Kadın.- Laura Mulvey'e göre, psikoanalitik kuram, ataerkil toplumun film biçimini nasıl yapılandırdığını çözümleyen politik bir silah olarak kullanılmıştır. Kadın, ataerkil bilinçdışının biçimlendirilmesinde iki yönlü işlev görür. Psikoanalitik kurama göre birincisi, kadının penise sahip

olmamasından dolayı hadım edilme tehdidini simgelemesi, ikincisi ise, bu eksikliğinden ötürü çocuğunu yetiştirirken onu sembolik alana sokmasıdır. Kadın çocuğunu penis sahibi olma arzusundan dolayı gösteren (signifier) durumuna getirir. [5]

Ann Kaplan **Women and Film** adlı kitabının sonuç bölümünde kadının bu eksikliğini anne olarak çocuğuna nasıl yansıttığını anlatır. Ona göre, annelik narsisistik bir ilişkiyi tanımlar, bu açıdan erkek fetişizmiyle paraleldir. Erkek, kadın tehdidini ortadan kaldırmak için onu fetiş haline getirir, yani iğdişliği ve iğdişlik tehdidini simgeleyen kadını fallusa dönüştürür. Kadınlar ise aynı şeyi çocuklarına uygularlar. Çocuklarında fallus eksikliklerini gidererek hadım edilmişliği dengelerler. Julia Kristeva'ya göre annelik isteği kadının kendi babasından bir çocuk sahibi olma ve babanın da bu çocuğa benzeyerek değerini kaybetmiş bir erkek olarak yerine oturmasıdır. Böylece bebek babanın işlevini görür, yeniden üretilen arzuyu özgünleştirir ve doğrular. Bu narsisistik ilişkinin diğer bir yönü de, kadının çocukta kendi egosunun uzantısını görmesidir. Yasanın anneliği baskı altına almasından dolayı, bu ilişki ataerkilliği yıkmayı olası kılan tek yoldur. Anneliğin diğer bir yönü de, annenin kendi bedeninde annesini özdeş görmesidir. Hollywood filmlerinde erkeğin kadına bakışıyla egemen olması, annenin temsil ettiği tehdidi ataerkil stratejiyle elaltında tutmak ve bir anneye sahip olmanın hafızada bıraktığı olumlu ve olumsuz etkileri denetlemek anlamına gelmektedir.

Psikoanaliz yoluyla Hollywood filmlerinin çözümlenmesi, kadını yukarıda değinilen nedenlerden ötürü muamma, "öteki" haline getiren ataerkil mitosları çözümlemeyi sağlar. Bu çözümlemelerin örnek aldığı genre, kadınlara yönelik aile melodramlarıdır. Melodramlar, kapitalist çekirdek ailenin kadın üzerindeki baskı ve kısıtlamalarını göstermesi ve bunları doğal ve verili olarak kabul etme konusunda izleyiciye eğitici bir söylemde bulunması açısından incelemelere ışık tutmaktadır. Kaplan, melodramın bir biçim olarak tanımlanmasının nedenini, Oedipal konularla ilgilenmesine bağlamaktadır.[6] Melodramın konusu genellikle anne-çocuk, karı-koca, baba-oğul ve bunlar arasındaki ilişkileri kapsar. Hollywood sinemasının "saygınlığa" sahip diğer genre'larında önemli bir role sahip olmamasına karşın, kadının melodramlarda başrolde olması bu bağlamda önem kazanmaktadır.

Yukarıda değinilen gerçeklere karşın, melodramın izleyici olarak kadınları en fazla çeken genre olması ilgi çekicidir. Bunun açıklaması da psikoanaliz yoluyla yapılmaktadır. Kaplan'a göre

bu zevkin ve çekiciliğin nedeni, kız çocuğun Oedipal krizinin biçimlenmesiyle ilgilidir. Bu süreci açıklayan Lacan, kız çocuğunun konuşmaya başlamadan önce anneyle yanıltıcı bir birliktelik sürdürdüğünü belirtir. Konuşmaya başlaması ile birlikte bu krallığın sona ermesi ve kız çocuğun özne ve nesneyi içeren sembolik dünyaya dönmesi gereklidir.[7] Kendisi için tanımlanan nesne konumunda (penis eksikliğinden dolayı) erkek isteğinin alımlayıcısı ve rol yapan yerine, gözüken durumuna girer. Kendi cinsel zevkini yapılandırabilmesi ancak nesneleştirilmesiyle olasıdır. Erkeğin yapılandırılmasının da sadizm çevresinde olması dolayısıyla kız çocuk kendisine bunu uyarlayarak mazohist tavrı benimser. Kız çocuk giderek büyür ve bu süreç içinde kendisini erotik olanın fantazisine yerleştirir. Bunu iki yolla yapar; ya kendisi erkek isteğinin edilgen alımlayıcısıdır, ya da aynı durumda olan başka bir kadını "izleyerek" kendini bu konuma getirecek biçimde geliştirir.

"Scopophilia" ve Sinema.- Kadının edilgen olarak bakılma konumu ve erkeğin etkin bakma zevki, sinemanın sunduğu doyumlar ve zevkler arasında, en önde gelenidir. "Scopophilia" olarak tanımlanan ve hazzın kaynağı olan bakma/bakılmayı Freud, erotojenik bölgelerden bağımsız işleyen bir dürtü olarak görür. Bu dürtü özellikle çocukluk döneminde bastırılmıştır ve özel şeylere merak biçiminde kendini gösterir. Çocuklar başka kişilerin genital bölgelerini, bedensel işlevlerini ve erkeklik organlarını merak ederler. Freud bu meraklar üzerine, "scopophilia -görme severlik kuramını" geliştirmiştir. Aynı zamanda bu kuramı, bakış zevkinin başkalarına yansıtıldığı pregenital otoerotizmle bağdaştırır.[8] Çocukken başkalarını gizlice izleyerek duyulan zevk, yetişkinlikte de başka biçimlerde varlığını sürdürmektedir.

Egemen sinemanın işlevi bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Anlatının doğası, filmi karanlıkta izleme zorunluluğu, ışığın aydınlık ve karanlık açısından değişkenliği izleyiciyide ayrı ve özel bir dünyaya baktığı ve dikizci/röntgenci fantazilerini harekete geçirme dürtüsünü yaratır. Kaplan'a göre, çocuğun gözü belirli sürelerle bir çerçeveyi aydınlatan projektörün diyaframıyla ve ne izleneceğini koşullayan kameranın gözüyle temsil edilir. Bu göz (kamera ve projektör), bakışı deliğin çerçevesiyle sınırlı olan ve anahtar deliğinden bakan gözü taklit eder.

Friday ise, Men in Love adlı kitabında erkek ve kadın dikizciliğinin de farklı olduğuna değinir: Kadın izlerken de isteğine sahip değildir, kendini cinsellikten uzaklaştırır; erkek ise isteğin ve kadının sahibidir. [9]

Lacan ve Sinemada Özne

Sinema "scopophilia"yı narsisistik açıdan da geliştirir. Egemen sinemanın bu türden yapılanmasını, çocukluğun bilinçaltı süreçlerine göre açıklayan Freud sonrası psikoanalistlerden Jacques Lacan'ın modeli olmuştur. Lacan'ın bu modelinden hareketle, özellikle Christian Metz, sinemada metin ve izleyici arasındaki ilişki konusunda bilinçaltı süreçler tarafından oluşturulan belli bir izleyici/özne modeli ortaya atmıştır. Bu modele göre insan öznesi, dil öğrenme sürecinde gelişerek yapılanan dış dünyayla ilişkiler sonucunda biçimlenir. Bilinçaltı bu süreçlerin yan ürünüdür. [10]

Lacan'a göre, çocuğun aynada kendi görüntüsünü gözlemlemesi egosunun oluşmasına önemli bir katkıda bulunur, çünkü çocuk aynadaki yansımasını kendi bedenine oranla daha bütün görür ve bu deneyim ona zevk verir. Bedenin olduğundan daha büyük algılanmasını sonuçlayan bu yanıltıcı gözlem sonucunda çocuk, kendi bedeni dışındaki yansımayı daha üstün kabul eder.Bu yansıma ileride çocuğun başkalarıyla özdeşleşmesini mümkün kılan ideal egoyu oluşturur. Bu önemli ayna evresi çocuğun dil öğrenmesini önceden belirler.[11] Annette Kuhn, ayna dönemini "specularity" (izlenirlik) açısından öncelikli bir an olarak niteler, çünkü aynada kendi bedeninin dış çizgilerini gören çocuk, kendi bedenini annesininkinden ayırır ve dilin kullanılması için gerekli olan özne/nesne ayrımını öğrenir.[12]

Lacanyen psikoanalize göre, bilinçaltı da dil gibi yapılanmıştır. Kısaca bilinçaltı, özneyle aynı süreçte -dil kazanma sürecinde- üretilir. Mulvey ve Kuhn, Lacan'ın kuramına dayanarak ayna evresinin, düşselin matriksini, gözlem/yanlış gözlem'i, özdeşleşmeyi ve "Ben"in biçimlenmesini, öznelliği oluşturan görüntü olduğunu belirtirler. Özetle, insan öznelliği, bilinçaltı ve dil arasında bir bağlantı vardır. Lacan, öznelliğin diğer şeylerin yanısıra, konuşma eyleminin içinde ve onun aracılığıyla yapılandığını söyler. Örneğin, "ben" sözcüğünün söylenmesi sırasında bunu söyleyen kişinin dış dünyadan kendini ayırabilmesi için kavramlaştırmaya gereksinimi vardır. Konuşan "ben" sözcüğünü söylerken aynı zamanda bu öznelliği üretmektedir. Bu bağlamda süreç kavramı iki nedenden dolayı önemlidir. Birincisi, özne yalnızca dilin kazanıldığı anda olmuş değildir, ikincisi özne kavramı öznelliğin her zaman yapışık, birliksel ve sonul olduğunu önermez.

Lacan'ın ayna evresi Freud'un narsisizm (bakışın nesnesinin insanın kendi bedeni olması) olarak nitelendirdiği "scopophilia"ya

denk düşer. Freud bunun dışında "dikizcilik" (özne dışında bir nesneye bakma arzusu) ve "teşhircilik"e de (teşhirci özneye bakışın kaynağı olarak yeni bir öznenin sunulması) değinir. Mulvey, bakıştan duyulan bu zevkleri geleneksel sinema durumlarına ve film terimlerine göre açıklar. Buna göre "scopophilia"da öznenin perdedeki nesneyle özdeşliği aynştırılır. İkincisinde ise, izleyicinin büyülenmesi ve benzerini gözlemlemesi yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesi beklenir. Birincisi, cinsel içgüdülerin işlevi, ikincisi ise, ego libidonun işlevidir. Freud bu ikisinin birbirinden farklı olmakla beraber, ilişkide olan ve üstüste gelen yönlerine dikkat çekmiştir. Aynı konuda Mulvey'e göre,

> ...bunların ikisinde de anlamlama yoktur, bir idealizasyona eklenmeleri gerekir. İkisi de algısal gerçeklikte farksızlığı amaçlar, dünyanın düşsel ve erotize edilmiş tasarımı yoluyla öznenin algısını biçimlendirir ve ampirik nesnelliği taklit eder.[13]

Sinema, kendi tarihi sürecinde, ego ve libidonun içinde mükemmel bir fantazi dünyası buldukları gerçek yanılsamasının önemli bir bölümünü evrimleştirmiştir. Perdenin fantazi dünyası, cinsel içgüdüleri ve özdeşleşme süreçlerini sembolik bir dizgede biçimlendirerek isteğe yön verir. Dille doğan arzu içgüdüseli ve düşseli aşar, ancak yine de hareket noktası olan hadım edilme kompleksine döner. Böylece biçimi açısından zevk verici olan bakış, bağlamı açısından tehdit edici olabilir. Sinemada bir yönüyle zevk veren, öbür yönüyle gerginlik yaratan bu paradoksu gerek yenidensunum, gerekse görüntü bağlamında kristalize eden kadındır.

Görüntü olarak Kadın, Bakışın Alıcısı olarak Erkek

Cinsel dengesizliğe dayanan bir dünyada bakışın zevki de etkin/erkek ve edilgen/kadın olarak ayrılmıştır. Erkek bakışı kadına yöneliktir, kadın ise fantazisini bu bakışa uygun olarak biçimlendirir.

Kadına yönelik üç erkek bakışı sözkonusudur: birincisi, erkeğin kameranın çektiği olaya bakışı (teknik olarak nötr olan bu durum içsel olarak dikizci ve erildir, çünkü filmi çekenin erkek olduğu kabul edilir, filmi çeken kadın dahi olsa bakış açısı erkektir -seksist ideoloji-); ikincisi ise, kadını bakışın nesnesi haline getiren anlatıdaki erkeğin bakışı; sonuncusu ise, ilk iki bakışı taklit eden erkek izleyicinin bakışıdır.

Bu temele göre, kadın geleneksel teşhirci rolünde gösterilir

ve erkek de kadını dikizci açıdan izler. Kadın bu süreçte güçlü görsel ve erotik etkilerle kendine bakılmakta olduğunu vurgular. Kadının cinsel nesne olarak gösterilmesi erotik seyirliğin leitmotivi haline gelmiştir: Pin-up'tan stripe-tease'e, Ziegfeld'in gösterilerinden Busby Berkeley' in filmlerine kadar, kadın bakışı yakalar, kendini erkek arzusuna göre yönlendirir ve erkek bakışını anlamdırır. Kadınların cinsel fantazileri, filmlerdeki cinsel rolleriyle de pekiştirilir. Mary Ann Doane, "The Woman's Film: Possession and Address" adlı yazısında, melodramın kadının izleyiciliğini oluşturduğunu ve kadının mazohistik fantaziye katılmasını sağladığını belirtir.[14] Ancak kadı ı yönelik filmlerde bakış erotik değildir. Oysa sinemanın erkek kahramanları, erkek izleyiciye egemenlik ve denetim karışımı kusursuz bir ayna benliği verir.

Mulvey'e göre, geleneksel sinema müzikaller dışında anlatı ve seyirliği birleştirmiştir. Kadın geleneksel anlatı filminde seyirliğin vazgeçilmez bir öğesidir. Ancak burada kadının görsel varlığı öykünün akışına karşı hareket eder, özellikle erotik anlarda hareketin akışını dondurur. Bu nedenle, bu yabancı varlık anlatıyla birleşmelidir. Önemli olan kadın kahramanın kışkırttığı, daha doğrusu temsil ettiğidir. O, erkekte sevgi ve korkuyu ilham eden, erkeğin onun için duyduğu diğer şeyler ve kendi istediği gibi davranmasına neden olandır. Kadın kendi için en ufak bir öneme sahip değildir.

Geleneksel olarak sergilenen kadın sinemada iki düzeyde işlev görür: erotik nesne olarak perdedeki öykünün erkek kahramanlan ve sinemadaki izleyiciler için perdenin iki tarafındaki bakışlar arasında değişen bir gerilim yaratır.

Kadının oyununun cinsel etkisi filmi bir an için zaman ve mekân dışı "ıssızlık"a götürür. Örneğin Marilyn Monroe'nun **The River of No Return**'da ilk çıkışı, Lauren Bacall'ın **To Have and Have Not** filmindeki şarkıları, Dietrich'in bacaklarının ayrıntı çekimleri, Garbo'nun yüzü anlatıya değişik bir erotisizm havası katar. Parçalanmış bedenin bir parçası Rönesans mekânınını ve anlatının gerektirdiği derinlik yanılsamasını yıkar, düzlük ve perdede benzerlikten çok "cut-out" veya ikon niteliğini yaratır. [15]

İzleyici kendini erkek kahramanla özdeştirir ve bakışını kahramanın yönlendireceği biçimde ona yansıtır. Böylece, izleyicinin perdedeki devamı olan ve olayları denetleyen kahramanın gücüyle izleyicinin bakışının gücü birleşir ve iki yönlü doyum sağlayan tek bir güç haline gelir.

Erkek kahramanın özelliği bakışın erotik nesnesi olmak

değil, ayna karşısındaki gözlemden edinilen daha tam, kusursuz, güçlü ideal ego olma özelliğidir. Kadın ikonun aksine, erkek kahraman ayna gözlemine eşdeğer üç boyutlu bir mekâna gereksinim duyar. Burada doğal koşullara yakın bir algılama süreci sağlayan bir alan oluşturulur. Erkek kahraman mekânsal yanılsamayı sağlayan sahneyi, bakışı biçimlendirecek ve hareketi yaratacak şekilde yönetmekte serbesttir.

Geleneksel sinemada başta erotik ve cinsel olan kadın erkek kahramana aşık olmaya başlayınca, yalnızca onun malı haline gelir. İzleyici ise, kendini bu ayrılmadan, özdeşleşme ve tek güce katılma yoluyla kurtulur. Dolaylı olarak, o da kadının sahibi olur.

Ancak kadın figürü daha derin sorunlar yaratmaktadır. Erkeklik organına sahip olmaması,' hadım edilme tehdidini ve endişeyi beraberinde getirir. Kadın, ikon olarak erkekler için baştan itibaren yarattığı endişeyi sürdürür. Erkeğin bilinçaltının hadım edilme korkusundan kaçmak için iki yolu vardır; biri kadını araştırmak ve onun gizemini açığa çıkarmak veya değerini düşürmek, cezalandırmak ya da suçlu nesne olmaktan kurtarmak (film noir'da olduğu gibi denetim altına almak), ikincisi ise, kadını fetişe döndürerek tehlikesini azaltmaktır (değerini yüceltmek, kadın star kültü). Fetişistik scopophilia nesnenin fiziksel güzelliğini oluşturur ve kendi içinde tatmin bulur hale getirir. Birincisi için bir öyküye gerek vardır "sadism demands a story". İkincisinde ise, anlatı dondurulur, çünkü görüntü o an kendi kendine yeterli yani falliktir. Bu kaçış yollarına Hitchcock ve Sternberg örnek verilebilir, ancak Hitchcock iki yolu birden kullanır. Oysa Sternberg'in filmlerinde fetişistik dikizcilik egemendir.

Raymond Bellour, "Hitchcock, The Enunciator" adlı yazısında, yönetmenin bakış aracılığıyla kendi arzusunu ortaya koyduğunu ve perdedeki kadın nesnesine baskı uyguladığını belirtir. [16] Mulvey de, Hitchcock'un dikizciliğin araştırıcı yönüyle ilgilendiğini belirtir. Oysa Sternberg kusursuz fetişi yaratır ve izleyicinin dolaysız erotik güdülemeyi sağlayabilmesi için erkek kahramanın güçlü bakışını kırar. Kadın artık suçun sahibi değil, kusursuz bir üründür. Ayrıntı çekimlerle bölünen ve biçimlendirilen bedeni, filmin içeriği ve izleyicinin dolaysız bakışının alımlayıcısıdır. [17]

Sternberg'in filmlerinde erkek kahramanın bakışı izleyici için aracı görevini görmez, bunlar daha çok izleyicinin özdeşleşmesini sağlayan yönetmenin bakışıdır. Erkek kahraman, çoğunlukla yanlış anlar ve herşeyden önce görmez. Bunun ne-

deni, kadını yalnızca izleyicinin görmesini sağlamak, ikisini başbaşa bırakmaktır. Hitchcock'ta ise, erkek kahraman izleyicinin gördüğünü görür. Erkek genelde yasanın doğru tarafında, kadın ise, yanlış tarafındadır. **Vertigo**, **Marnie** gibi filmlerinde erkekler hep para ve güç sahibi ve yasaya örnek oluşturacak kişilerdir. İzleyici, dikizci bir konuma getirilir ve kahramanla aynı bakışı paylaşır. Böylece aynı anda erkek kahraman ve izleyici -biri perdede, diğeri sinema salonunda- aynı dikizci bakışı paylaşırlar. **Rear Window** filminde erkek kahraman karşı apartmanı izlediği sürece bakışına erotik bir yön katılır. Ancak sevgilisi izleyici tarafında durduğu sürece onun için çekici değildir. Kadın karşı apartmana geçip aralarındaki engeli aşınca ve cinayetini ortaya çıkarmak istediği adam tarafından yakalanınca, erkek onu kurtarır. Kadın, giyimiyle ve görsel kusursuzluğunun edilgenliği içinde teşhirci olarak sunulur. Erkeğin dikizciliği ise, foto muhabirliğiyle daha baştan belirtilmiştir. Ancak kısa dönemli sakatlığı nedeniyle zorunlu olarak iskemlesine hapsolması, izleyicinin sinema koltuğundaki düşsel konumuyla eştir.

Bellour, Hitchcock'un **Marnie** filmini örnek alarak film içinde kameranın bakışının tanımlandığı üç yöntemi açıklar; kamera hareketi, karakter hareketi, kamera ve karakter arasındaki uzaklığın değişmesi (**Marnie** filminde kamera belli bir yere kadar Marnie'yi izler, sonra durur, ardından Marnie kameradan uzaklaşır). [18]

Laura Mulvey'e göre; sinematik kodlar, filmin zamanı (kurgu, anlatı) ve mekânı (uzaklıktaki değişmeler ve kurgu) denetleyen boyutlanndaki gerilimle, bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratarak, arzuya uygun bir yanılsama üretirler.

"Egemen sinema"nın ve sağladığı zevkin aşılabilmesi için, önce bu kodların kırılması gerekir. [19]

Bu kodların kırılarak egemen sinemanın yarattığı kasıtlı yanılsamanın önüne geçilmesi için Mulvey ve Kaplan, psikoanaliz ve göstergebilimden yararlanılabileceğini söylemektediler. Bu bilim dallarıyla açımlanan ve incelenen egemen sinemanın örneklerinden yola çıkarak belli anlatı kalıplarının ve ataerkil bilinçaltının sinemada kadının yenidensunumunu biçimlendirmesinin önüne geçilebileceğine değinirler. Kaplan **Women and Film** adlı kitabında Freud'un düşler ve bilinçaltı arasında kurduğu ilişkinin film mekanizmalarına benzediğini belirtir. Film anlatıları gizli, bastırılmış bir içeriği simgelerler. Bu içerik kişisel bilinçaltı değil, ataerkilliğin bilinçaltıdır. [20]

Bu bağlamda düşleri açımlayan psikoanalizin, filmleri de açımlayabilmesi feminist film kuramcılarına göre olasıdır. Sandy Flitterman da, sinemada anlam üretim mekanizmalarının incelenmesinde psikoanalizle işbirliği yapan göstergebilimin katkısının yadsınamayacağını belirtir. Göstergebilim, Christian Metz'in belirttiği gibi, filmik olguları görüntülerin yansımasından çok, film yapımının nesnel koşullarını inceleyerek sunar. Psikoanalizle biçimlendirilen göstergebilim yönteminin uygulanması, filmin nasıl anlaşıldığı ve kadın görüntüsünün yenidensunum ve anlatı kalıpları içinde nasıl bir işlev gördüğünü ortaya çıkarmaya yardımcı olur. Bu bağlamda kadın, erkeğin arzusunu anlatan boş bir gösterge olarak sunulur. Film anlatısında kadının kendi arzusunu yapılandırmış olma olasılığı dahi kuşkuludur. Film metninde erkek fantazisinin nesnesi olarak kadının biçimlendirilmesi, belli bir tür zevki üretmek amacını gerçekleştirmek için yaratılan "aygıt" (apparatus) aracılığıyla gerçekleşir.

Ann Kaplan'a göre, kadınların basit bir biçimde erotize edilmesi ve nesneleştirilmesi, bu denli olumsuz birşey olmayabilirdi. Çünkü nesneleştirme batı kültüründe erkek ve kadın erotizmi için yapılandırılan ortak bir parçadır. Ancak erkeğin bakışının hareket ve sahip olma gücünü içermesi ve aynı zamanda kadının bakışının bu amacı taşımaması, kadınların nesneleştirilmesini ciddi bir boyuta getirmektedir. Kadının cinselleştirilmesi ve nesneleştirilmesi yalnızca basit bir erotizm amacına dayalı değildir. Psikoanalitik bakış açısına göre, bu olay hadım edilmiş, "karanlık ve korkunç" bir cinsel organa sahip olmasından dolayı, kadının tehdidini yoketmeye yöneliktir.

Karen Horney "The Dread of Women" (1982) adlı makalesinde, kadına karşı duyulan korkunun nedeninin yalnızca iğdiş olma endişesi değil, aynı zamanda vajinaya karşı duyulan korku olduğunu da söyler.[21] Psikoanalistler bu korkunun nedeni ne olursa olsun, erkeklerin kadınlarda penis bulmak için gayret ettiklerinde birleşirler.

Sonuç olarak bakış, her zaman erkek bakışı olmasa da, geleneksel sinemada bakışa sahip olmak, onu yönlendirmek, dili ve bilinçaltı yapısını verili olarak kabul etmek, "erkeksi" konumda bulunmak demektir. Bu "feminist eleştiri" nin Hollywood filmlerinin analizinde ortaya çıkardığı "erkeksi" konumun yenidensunumudur. Hollywood sineması, ataerkilliğin bilinçaltına koşut yapılanmıştır. Film anlatıları, bilinçaltına koşut olan "erkek" diliyle ve söylemiyle düzenlenmiştir. Sinemada kadın, top-

lumbilimsel eleştirilerin söylediği gibi, bir gösterilen için gösteren olarak işlev görmez. Aksine gösteren ve gösterilen erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge haline gelmiştir.

Geleneksel film durumlarına ilk tepki radikal film yönetmenlerinden gelmiştir. Bu yönetmenler, kameranın bakışını zaman ve mekân maddeselliğinde özgürleştirmişlerdir. İzleyiciyi de diyalektik ve zorlu uzaklaştırma yoluyla serbest kılmışlardır. Doğal olarak bu tutum, doyumu, zevki ve "görünmeyen konuk"u, dikizci etken ve edilgen mekanizmaları yıkmıştır.

---

1 Annette Kuhn. Women's Pictures, Feminism and Cinema. İkinci Baskı. St.Edmundsbury Press, Suffolk, 1982, s.32.
2 Kuhn, s.32.
3 Kuhn, s.34.
4 Kuhn, s.35.
5 Laura Mulvey. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Movies and Methods II. (Der.Bill Nichols), University of Cal. Press, Berkeley, 1985, s.305.
6 E.Ann Kaplan. Women & Film, Both Sides of the Camera Methuen, New York, 1983, s.25.
7 Kaplan, s.27.
8 Mulvey, s.307
9 Kaplan, s.27.
10 Kuhn, s.45.
11 Mulvey, s.305.
12 Kuhn, s.27.
13 Mulvey, s.309.
14 Mulvey, s.309.
15 Mulvey, s.309.
16 Sandy Flitterman. "Woman, Desire and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema". Cine-tracts, Vol.2, No.1, 1978, s.65.
17 Mulvey, s.311.
18 Flitterman, s.67.
19 Mulvey, s.314.
20 Kaplan, s.34.
21 Kaplan, s. 21.

EGEMEN SİNEMADA KADININ YENİDENSUNUMU

Star Sistemi

Sinema endüstrisi ilk dönemlerinden başlayarak erkeğin kadına oranla üstünlüğü yalanını destekler. Bu yalanı destekleyen endüstrinin kaynağı ve odağı, Hollywood'dur. Kadın ve erkeğin rollerinin belirlenmiş olduğu Hollywood sinemasında, romantik düşler korunur. Buna karşın, azalan sevgi, depresyon, ölüm ve en önemlisi, boşanma gibi olgular gözardı edilir. Hollywood sineması, "mutlu son"un bilincinde gerçekleştirilen fantazilerin üretildiği fabrika gibi çalışmıştır. "Star" sinema endüstrisinde "anlatısal görüntü"ye benzer bir işlev görür. Konu hakkında ön bilgi verir, kısacası sinemaya davet anlamını taşır. Sinema dışında star görüntüsü tamamlanmamış sayılır. Starların gazete, dergi gibi yazılı basında yer almaları sinema görüntüsüyle bütünlüğe ulaştırılır. Bunun dışında star, paradoksal bir özelliğe sahiptir, çünkü aynı anda hem olağan, hem de olağandışıdır. Bunun nedeni, starın arzuya uygun olarak ulaşılabilir, ancak kazanılamaz olmasıdır. Bu paradoks sinemada, varlık/yoklukla yinelenir ve güçlendirilir.

Star, sinemada kurmaca ve kültizm arasında dengeyi kuracak biçimde hareket eder. Bu türden bir yaratma sinemada olasıdır. Ancak, televizyon yayınında kişilikler ön planda olduğu için geçerli değildir. Buna karşın, star olgusu rock müzik endüstrisinde de ağırlıklı biçimde yer alır. 60'lı yılların rock şarkıcısı Elvis Presley'in tapınılacak kadar sevilmesi, 80'li yıllarda Madonna'nın cinsellik sembolünü oluşturması ve Michael Jackson'un cinsel be-

lirsizlik taşıyan dış görünümüne karşın kitleleri peşinden sürüklemesi, starların rock endüstrisinde ulaştıkları yerlerin çarpıcı örneklerini oluşturur.

"Star" geleneği, sinemanın gerisine tiyatroya ve özellikle operaya dayanır. Kavram olarak "star", belli bir kitle iletişim aracında boy gösteren ve daha sonra figürünü diğer medyada güçlendirerek gelecekteki performanslarını besleyen oyuncudur. Sinemada starın ortaya çıkışı belgelere dayanan bir efsanedir. 1908'de sinema deneyimini pazarlamak amacıyla kurulan "Trust" tüm filmleri temelde aynı düzeyde ele alma yoluna gitti. Ancak, gösterimciler bazı oyuncuların diğerlerine oranla daha fazla değere sahip olduğunu farkettiler. Bazı yapımcılar bu oyuncuları "Little Mary", "Bronco Bill" gibi aynı adlarla sunmaya başladılar. "Trust" bu işin nereye varacağını anladı. Ancak, diğer bağımsız yapımcılar tanınmamış oyuncuları, film adı ve destekleyici tanıtımla ön plana çıkararak ve daha fazla ücret ödeyerek bu riski göze aldılar. "Trust", bu durumun oyuncu ücretlerinde enflasyona yolaçacağını düşünmekte haklıydı. Belli bir kesimde ücretler astronomik düzeylere çıktı. Chaplin, Pickford, Fairbanks gibi bazı oyuncular (dolayısıyla United Artists) kendilerine pazarın tümüyle dışında bir fiyat biçtiler. Böylece "star" kavramı pazarlamanın standart bir deyimi haline geldi. [22]

Star, Amerikan sinemasının genişleme döneminde pazarlama stratejisi olarak geliştirildi. Sinema endüstrisinin temel kurallarının oluştuğu bu sırada, yapım merkezileştirildi, dağıtım kiralama usulüne göre yapılmaya başlandı, gösterimde ayrımlaşma yoluna gidildi. Bu kurallar 1920'lerde de geçerliliğini sürdürdü. Film pazarlaması geliştikçe, filmlerin birbirinden ayrı özelliklere sahip olması önem kazandı. Bunun nedeni, gösterimci ve izleyici açısından, belli kitleleri cezbetme arzusundan kaynaklanıyordu. Giderek, genre'lara anlatı biçimlerinin yerleşmesi, afişlerden, ön izlemelerden ve dedikodudan çok filmin algılanmasına özen gösterilmesi önem kazandı. Oyuncunun kişiliğinin destekleyici kitle iletişim araçlarında sunulması gereksiniminden dolayı, bu araçlara hazır materyal oluşturulmaya başlandı. "Star" imajı, anlatısal görüntünün yaratılmasında önemli bir konum kazandı. Bunun amacı, starın tamamlanmamış ve paradoksal bir görüngü olduğunu vurgulamaktı.

Her starın sabit anlamlara sahip olduğu belirgin bir repertuar vardır. Örneğin, Joan Crawford bağımsız, sağlam, tehdit edici bir cinselliğe sahiptir. Star imajı, tam ve birleşik olmayan görüntülerden oluşur. Bu görüntüler star hem olağan, hem de olağandışı gösterir. Star imajının tüm olmayışı da, yalnız yüz, ses,

fotoğraf gibi, bütünün parçaları sunularak gerçekleştirildiğindendir. Oysa sinema, sesin, bedenin ve hareketin bir sentezidir. Bu paradoksal ve tam olma yanıyla star önce de değinildiği gibi, sinemaya anlatısal görüntü gibi bir davet anlamını da taşır. Sinemayı, eksiklerinin bütünleyicisi ve ayrı ayrı bölümlerin sentezi olarak önerir.

John Ellis'e göre, bu ilişki yalnızca;

star imajı = eksik / film gösterimi = tam olma

değildir. [23] Aynı zamanda bu ilişki star imajının sinemanın temel bir yönünü yankıladığı, yinelediği ve geliştirdiği anlamına da gelir. Sinematik görüntü ise, fotoğraf etkisine dayanır. Bu olgu, fotoğrafın varolan bir yokluğu sunmasına dayanan paradoksdur. Bu anlamda star imajı, film gösterimiyle tümlenmez, çünkü ikisi de aynı paradoksa dayanır. Bunun yerine star, sinemaya vaadde bulunur. Star imajı eksik ve paradoksal olduğu için, film gösterimiyle iki yönlü bir ilişkisi vardır. Film gösterimi star imajına oranla daha bütündür ve sinemanın yenidensunumunun temeli olan fotoğraf etkisini güçlendirir. Star imajı, gerek klasik Hollywood sinemasında olduğu gibi stüdyo ajansları, gerekse starların anlaşmalı olduğu işletmeler aracılığıyla tanıtımında, aynı biçimde bir yayma sürecine sahipti. Starların yaşamı ve hareketleri, film endüstrisiyle bağlantılı çeşitli kitle iletişim araçlarında sunuluyordu. Reklamlarda, dergilerde, radyo haberleri ve söyleşilerde yer alan starlar, ürün olarak yer alıyorlardı. Ancak, stann kişiliği hareketsiz ve parçalar halinde veriliyordu. Sinemanın bu eksikliği tamamlaması bekleniyordu. İzleyici için starın bu yönü davet anlamını taşıyordu. Marlene Dietrich örneğinde bu olgu çok açıkca yaşanmıştır. Amerika'ya gelmeden önce Avrupa'da star olan Dietrich'in **The Blue Angel** (Mavi Melek) adlı 1930 yapımı filmi Amerika'da izlenmediğinden dolayı, gizemi onu kült haline getirdi. Aynı yıl Amerika'da çevirdiği film **Morocco** bu nedenle, tanıtımını şöyle yaptı: "İşte karşınızda...". [24]

Star imajının yaratılmasında ve ayakta tutulmasında, bu kişilerin olağan ve olağandışı yönlerinin sunulmasının önemli olduğuna yukarıda değinilmişti. Bu gerçek, kadın ve erkek starlar için aynı oranda geçerlidir, ancak starların sunuldukları roller cinsiyetlerine göre farklılık gösterir. Starlar, ev haliyle, spor yaparken veya rahat giysiler içinde gösterilerek, olağan yanları vurgulanır. Diğer yandan, Audrey Hepburn'ün Givenchy giysileri, Tyrone Power'in beyzbol başarıları veya starların kral ve devlet büyükleri tarafından kabulü onların olağandışı ve cinsiyetlerine uygun roller içinde sunumlarına örnektir. [25]

Star figürü, izleyicinin foto etkisi tarafından üretilen isteğini kristalize eder. Foto etkisi, varlık/yokluğu sunarak, "bu oldu" gibi imkânsız yargılarıyla, çeşitli olanaksız görüntü içeren fiziksel mekanizmalara neden olur. Bu görüntüler, ayna evresinin narsisistik deneyimini, erkeğin cinsiyet farklılığını fetişistik açıdan reddedişini ve aynı zamanda dikizcil ilişkinin belli bir bölümünü içerirler. Foto etkisinin, kadın ve erkek arzusunun oluşturulmasında rolü olan bir dizi fiziksel mekanizmayla içiçe olduğu bir gerçektir. Star görüntüsü de, sinematik görüntü gibi imkânsızdır. Star, yakın ve benzer; uzak ve benzersiz arasında gider gelir. Ayrıca star, izleyiciye benzediği oranda onun isteğine uygundur. Ancak, star olağandışı olduğunda, izleyicinin isteğinin ulaşamayacağı bir nesne haline gelir. Star görüngüsü foto etkisine dayanır. Merkezi paradoks tarafından biçimlendirilen star sistemi, hem sinemanın verdiği söz (foto etkisi), hem de sinemaya davet (sinemanın senteze ulaştırdığı parçalar) anlamını taşır. Kitle iletişim araçlarıyla desteklenen star imajıyla, isteği canlandıran film performansı, bu isteği kurmacanın yöntemleriyle sürdürür. Kurmaca, star imajını güçlendirme işlemini ancak "fetişistik an" uğruna terkeder.

Klasik Hollywood sineması döneminde star sisteminin ayakta tutulması amacıyla başvurulan yollardan biri de, starın yazılı kitle iletişim araçlarıyla sürekli izleyici ve okuyucunun zihninde yer edecek biçimde sunulması, bunun karşılığında ancak iki, üç yılda bir film çevirmesidir.

Öte yandan, starın sinemadaki sunumunda izleyiciye ancak dikizcil bir bakış açısının sağlanması, gazete ve dergilerde ise, starın "ben" olarak sunulması, bu sistemin gereklerindendir.

İzleyicinin, star figürünün istenilmeyen yönleriyle ilişkiye girmesi foto etkisinin sınırlarını aşmasına yol açar. Bu durum özellikle, Garland ve Monroe gibi, ölen starlar açısından güçlük yaratır, çünkü perdedeki görüntüleri izleyicilere trajik yaşam mitlerini ve nasıl öldüklerini anımsatır. Bunun dışında, meslek yaşamları süresince iyi bir role sahip olamayan starlar da, trajik öyküleri olan starlar gibi, film performansları aracılığıyla izlemeye dikizcil bir yön katarlar. Bunun nedeni, kadının sunumu gibi, starın gizli kalmış yaşamının da film aracılığıyla "dikizci" olarak gözetlenmeye çalışılmasıdır. Star sunumunun diğer bir etkisi de fetişistik eğilimdir. Bu eğilimin aşırıya kaçtığı yerlerde, starın hareketi dondurularak, izleyicinin starın gizemini aşması önlenir.

Kurmacada starın bir kişilik yaratması gerekir. Mildred Pi-

erce, Sam Spade gibi film kişilikleri, starların "canlandırdıkları" kişilerin, izleyicide sanki kendileriymiş izlenimini uyandıran örneklerdir.

Kurmaca figürü genellikle, starın genel imajının bir bölümünü oluşturur. Starın tanıtımında bazı yönler bir yana bırakılır, bazıları eklenir ve bazıları da ağırlıkla kullanılır. Örneğin, Doris Day filmlerinde, star imajından daha çok sayıda kişiliğe sahip olarak gösterilir.

Starın oyunu, star imajını ve bu imaj içinde devinen arzuyu harekete geçirir. Böylece, oyun ortada dolaşan imajın sınırlarını iki türlü aşabilir. Birincisi, oyun kurmacadır ve starın özellikleri durağandır. Bu rol, egemen imajla çeşitli türden bağlantılara sahip olabilir: birbirine benzeyebilir, karşıt olabilir, ya da egemen imajın bir yönünü oluşturabilir. İkincisi ise, starın oyununun egemen imajını aşmasıdır. Bunun sonucunda kültizm ya da fetişistik bir tip ortaya çıkar.

Klasik Hollywood sinemasında starlar pazarlama aracı olarak kullanılırlar ve izleyicinin filme ve oyuna dahil olmasını engellerler. Pazarlama aracı olarak star imajı, destekleyici medyada tam ve oturmuş bir kişilik olarak verilmez.

Bu nedenle star hakkındaki merakın tatmin edilmemesi ve sinemaya dahil olmanın imkansızlığı ortaya çıkar. Merak, star paradoksunun gizemi (olağan/olağandışı) ve sinemanın verdiği sözle (varlık/yokluk) yaratılır. Star imajının film dışındaki varlığı, filmi tamamlamaya ve star görüngüsünü açıklamaya yardım eder. Star görüngüsü, izleyici ve star oyuncusu arasında bir arzu ilişkisini doğurur. Bu ilişki, sinemanın foto etkisiyle güçlendirilir. Sonuç olarak, starın filmdeki oyunu starın egemen imajının paradokslarını gideremez.

June Bride filminde Bette Davis, The Moon's Our Home'da Margaret Sullavan, Alice Adams'da Katherine Hepburn, They All Kissed The Bride'da Joan Crawford en yüce duyguları, hazları erkeklerinin kollarında bulurlar. Bu filmlerde, kadınların akıllı, inatçı ve mücadeleci yönleri de yine iyi nedenlere bağlanır. Kadının amaçları, idealleri ve erkek dünyasında bir yere sahip olma isteği ancak, erkeğe karşı duyulan kutsal aşktan sonra gelirse, gerçekleşebilirdi.

Toplumun rol tanımlarına göre, kadın ve erkeğin ilgileri karşıttır. Erkek yaratabildiği, keşfedebildiği rollerde erkek, derdini açmak, sevişmek konusunda ise, kendisi değildir. Kadın ise, duygusal olduğu oranda kendisidir. Kadınlar bu yapının dışına çıkarak, erkeklerle yalnızca iş ilişkisi kurmak istediklerinde

dişilikten yoksun sayılırlar, ve "canavar" gibi görülürler. Joan Crawford, Bette Davis, Elizabeth Taylor gibi starların "canavar" gibi gözükmelerinin, Ann Dvorak, Geraldine Fitzgerald gibi yakın arkadaşlarının sevilmeleri bu yüzdendir. Geleneksel sinemada bu nedenle, kadının mesleğini aşkına yeğlemesine nadiren izin verilir.

Star olgusu ve starın kişiliği, geleneksel sinemada en az rolü kadar önemlidir, hatta birçok starın kendi özellikleri rollerinin tasarımını bile etkiler. Örneğin, sessiz sinemada Belle Bennett'in oynadığı aptal güzel "Stella Dallas" tipi, daha sonra Barbara Stanwyck tarafından yeniden canlandırılır. Ancak, bu kez "Stella Dallas" tipi, Bennett'in sunduğu model dışında bir anlam kazanır. [26]

Film estetiğinin önemli bir ilkesi, kadının idol, sanat nesnesi ve ikon olarak tasarımıdır. Monica Vitti'nin korkulu yüz ifadesinin (Angst) sarışın güzelliğinin bir işlevi gibi kullanılması, bu tasarıma örnektir.

Bu tasarımın uzantısı olarak kadınlar, sinemada hiçbir sanat dalında olmadığı kadar erkeklerin egemenliğinde gösterilirler. Mae West, Greta Garbo, Katherine Hepburn ve Joan Crawford gibi starların, bu genellemenin dışında kalmalarının nedeni kurumlaşmalarıdır. Değinilen starlar çoğunlukla güçlü, alışılmışın dışında kadın tiplerini canlandırmışlar ve görüntülerini de kendileri yaratmışlardır.

Kadınların sinemada rolleri ne olursa olsun, izleyiciyle gizemli bir bağ kurmalarının nedeni, sinematik yanılsamanın bir sonucudur. "Stella Dallas", "Mrs. Miniver", "Mildred Pierce", "Jezebel" gibi tipler resim ya da fotoğraf sanatının konu aldığı kadınlara benzemeyen özelliklere sahiplerdi. İzleyiciyle konuşan, onlara ait olan varlıklar, filmin adeta kalbi ve merkeziydiler. Ancak kadınların sinemadaki bu konumları 1960-70 yıllarından sonra değişti.

Sinemanın ilk yıllarında ve 40'lı yıllara kadar kadın starlar, gerek filmdeki konumlarında, gerekse toplumsal değerlerde ve yaşam kalıplarında merkezi bir role sahiplerdi. Bu egemenlik, kadın ve erkek fantazisinden modaya ve kadının toplumsal rolünde yeniliklere yolaçmaya kadar uzanıyordu.

20'li Yıllar: Sessiz Sinema ve "Yeni Ahlâk"

Sinema genelde, izlenen filmlerden oluşan ve izlenen filmlerden anımsananlar olarak ikiye ayrılabilir. Sinemanın 20'li

yılları da, bu ikincisine örnektir. Çoğu izleyici bu dönemin filmlerini izleyememiştir, ancak bu yıllara ilişkin birçok anıya sahiptir.

Bu dönemin vampları arasında Theda Bara, Gloria Swanson, Constance Talmadge; "party girl"leri arasında Norma Shearer ve Joan Crawford; "Victorian Virgins" (Victoryen bakireleri) arasında da Janet Gaynor, Lilian Gish sayılabilir.[27] 20'li yıllar oldukça gizemli bir dönemi simgeler. Kadın hakları ve "yeni ahlâk" açısından bu dönem, diğer dönemlerden günümüze daha yakındır. Anita Roos bir söyleşide, kadınların her zaman erkeklerden daha aydın olduklarını bildiklerini, fakat 20'li yıllarda erkeklere bunu hissettirmeyecek kadar kurnaz olduklarını söyler.

Bu dönemin yönetmenlerinden De Mille ve Stroheim filmlerinde, evlilik dramına entrika ve cinsel heyecanı katarlar, ancak evliliğin temelini ve kurumu sarsmamaya çalışırlar.

20'li yıllarda sesin olmayışı, film öykülerinin görüntü ve olaya dayanmasına ve karakterler yoluyla özdeşleşebilecek bir ikonografiye yolaçar.

Aynı dönemin yönetmenlerinden Murnau filmleri, fiziksel tipin rolle özdeşleştirilmesi açısından Eisenstein'ın "tiplemesine" benzer; ancak diğer açılardan Eisenstein'ın antitezidir. Eisenstein tiplerine göre Amerin tipleri politik olmaktan çok, ahlâki; didaktik olmaktan çok kapalıdır. Amerikan bağlamında "bakire" (açık renk saçlı ve zayıf), "vamp" (koyu ve iri, fakat anneden daha küçük), "dünyevi kadın" Kabuki ve Noh dramlarındaki kadar stilizedir. [28]

20'li yılların filmlerinde kadınlar, erkeklere oranla daha çok tiplerine göre seçiliyorlardı ve o dönemin parlak mitlerini oluşturuyorlardı.

Bu dönemin ve sinema tarihinin önemli yönetmenlerinden Griffith'in kadını ele alışı duygusal olmasına karşın, kadın ve duygularını ciddi biçimde işler. **The Battle of Elderbush Gulch** filminde Griffith, köpeğiyle kızılderililere karşı savaşan erkek kardeşinin yanına gelen Mae Marsh'ın öyküsünü anlatır. Kızılderili kampına kaçan köpeğini bulmaya çalışan Mae Marsh bir savaşa neden olur. Birçok yönetmen bu olayı kadının aptalca tepkisi olarak yorumlayabilirdi, ancak Griffith kızın köpeğine duyduğu sevgi ve onun için yaptığı özveriyi erkeklerin savaşa gitmesi için yeterli bir neden olarak görür.

Chaplin'in filmlerinde ise, iki tür kadın vardır: Birincisi, korunmaya muhtaç, ikincisi terbiye edilmesi gereken kadındır.

Ancak, karşıt gibi gözüken bu kadınlar temelde birbirlerine benzerler ve öldürülmeleri gerekir.

Sinema tarihinin diğer dönemlerine oranla en fazla 20'li yıllarda iki tür "auteur"ün varlığına değinilebilir. Bunlar yönetmenler ve starlardır. Kadın, yönetmen aracılığıyla kendi zevklerini yansıtırken, onun fantazilerini de renklendirme görevini üzerine almıştır. Sternberg, Stroheim, Hawks ve Ford'un kadınları, yönetmenlerin kendi endişelerinin doğrudan anlatımıydı. Bu tür yönetmenlerin yanısıra, aynı yaklaşımı starlar arasında gösteren oyuncular ise; Garbo, Pickford, daha az olmakla birlikte Negri ve Boro, filmlerinin "auteur"ü, "raison d'être"i (varoluş nedeni) ve rehberlik eden ruhuydular. Bazen de, bu iki tür "auteur"ün uyuştuğu durumlar olmuştur. [Forbidden Paradise'da Lubitsch ve Negri; Camille'de Garbo ve Cukor,]. [29]

30'lu Yıllar:Sinemada Rönesans-Seks Tanrıçası/Meryem

Bu yıllar sessiz filmden sesli filme geçişin yaşandığı dönemdir. Estetik yönlerinin eleştirmenlere daha ilgi çekici gelmesi açısından, sessiz film dönemi 30'lı yılları uzun süre gölgeledi. Ancak, 30'lu yıllar artık rönesansı simgelemektedir.

1933-34 yıllarında kadın "uçuk" (freak) olmayan cinsel isteğe sahip varlık olarak sunulmuştur. Hawks ve Walsh gibi Amerikan yönetmenler, kadını kişisel alanlarda eğlendirici, güçlü, kurnaz olarak görürler, oysa Avrupalılar kadına erkeğin tamamlayıcısı gözüyle bakarlar. Kısacası kadın, Simone de Beauvoir'ın deyimiyle "diğer"dir (other).

Amerikalıların "vamp" kavramı, Avrupalıların arşetipi "femme fatale"in (ölümcül kadın) karşılığıdır. Kadın analık özelliği, kısacası yaşam vermesi, öte yandan yarattığı gerilim ve neden olduğu olaylarla can alması yüzünden, erkeğin karşıtı ve doğal olarak en güçlü düşmanıdır. Erkeğin bu düşmanı yenmesi ancak ona egemen olması, onu yönetmesiyle olasıdır. Bu düşünce, Beauvoir'ın **The Second Sex** (İkinci Cins) kitabında değindiği erkeğin gözüyle kadına yönelen biyolojik bakış açısının başlangıcı ve temel karşıtlığıdır. Bu bakış açısı, klasik Avrupa görüşüne kaynaklık eder ve dolayısıyla Bergman, Godard, Pabst ve Fellini dışında kalan yönetmenlerin çalışmalarını simgeler.

Avrupa mitolojisinde ve sanatında kesin olan, kadının doğaya bağlılığı ve "dünyeviliği"dir. Ancak işlenişi, sanatçı veya miti yapana göre, "fahişe", "ölümcül kadın", "melek" ya da "toprak ana" (earth mother) olarak değerlendirilir.

Popüler mitolojisi ölümün kabulü üzerine kurulmuş olan Amerikan erkeği için kadın ve yaşam, ölüm sürecini çağrıştıran korkuların kaynağıdır. Amerikan erkeği "seks tanrıçası" kavramıyla "anne/Meryem" ilişkisini birleştirirken, kadını değil, seksi yüceltir. Buna bağlı olarak, temizliği tanrısallıktan, masumiyeti de deneyimden değerli gören bir toplumda, seksin pislik ve ölümle eş tutulması şaşırtıcı değildir. Erkeklerin kadınları tanımlamak için seçtikleri "vamp", "seks tanrıçası" gibi kavramlar, kadınların gizemli yönlerinin açıklanmasında çekilen güçlüğü ifade ederler. Gerek bu deyimler, ' gerekse Amerikan erkeğinin kadını yerleştirdiği konum, Avrupalılardan değişiktir. Amerikalılar, kadının cinsel rolünü doğaüstü ve ölümlü yaşamın dışında tutarlar. Bunu yapmalarının amacı kadını ölümlülükten uzaklaştırarak onu sonsuza dek genç kılmak istemeleridir.

Hollywood sinemasında sonsuzluğu ve ölümsüzlüğü dile getiren ünlü kadınların başında Greta Garbo gelir. Garbo, Hollywood filminin cinselliği aşka, bedeni ruha dönüştüren metaforudur. Garbo'nun oynadığı filmlerde aşık olduğu adam hiçbir zaman aşkın kendisinden daha önemli değildir. Acı çekmesi öylesine duyumsanır ki, artık bu durum acı çekmenin sembolü haline gelir. Garbo güçlü ve derin izler bırakan kişiliğe sahip bir stardı, bu nedenle güçlü hiçbir yönetmene kendini tam anlamıyla teslim etmedi, bu da onun çok fazla sayıda iyi film yapamamasını sonuçladı. Garbo'nun kişiliği her zaman görüntüsünün ardında gizli kaldı.

Katherine Hepburn'ün kişiliği, Greta Garbo'nun aksine görüntüsünü o denli bastırdı ki, izleyici onun ne kadar güzel olduğunu farketmedi.

Garbo'nun erkeklere sunduğu aşk, anne sabrını, anlayışını ve büyüklüğünü içerir. Conquest (Fetih) filminde Garbo Napoleon'un metresi Marie Walevska'dır. Napoleon, Désirée ile eğlenirken Marie Walevska acı çekmesine karşın, sevgilisinin mutluluğu için yan odada bekler. Böylece Garbo aşkı için özveride bulunarak kendini kurban eder. Bu hareket metres olmasına karşın Garbo'yu Bakire Meryem kadar masum kılar.

Marlene Dietrich, Garbo'nun aksine gerçekçi ve kadercidir. "Seks tanrıçası" olabilecek kadar güzel olmasına karşın, aşkın genelleştirilmiş yönlerini ve izleyici kitlesinin özdeşleşeceği acı çekme sürecini reddeder. İnsanın zayıflığını ve gücünü anlar, kabul eder. Dietrich ve sevgilileri çift olarak Garbo ve Robert Taylor gibi, ideal ve estetik değildir [**The Blue Angel** (Mavi Melek) filminde Dietrich ve yaşlı, çirkin kocası].

Amerikan sinemasının önemli genre'larından Western'de, erkek üstünlüğü miti desteklenir. Kadının ahlâki açıdan iyi ya da kötü olması erkeğin elindedir. Western filmlerinde genellikle iki tür kadın vardır: Eş ve bar kadını. Eş, kocasının yapması gereken eylemleri anlamaktan uzaktır. Sonucunun kötü olacağını düşündüğü bir eylemden kocasını uzak tutmak istese de, erkek kararını uygular. Erkeğin düello, cinayet, saldırı gibi "erkekçe" eylemlerini paylaştığı kadın bar kadınıdır, çünkü o evlilik ve çocuk gibi düşlerini terketmiştir. "Western"de kadının ahlâki açıdan düşüşü, kendi suçu olarak gözükür. Kadın için suç olarak görünen "düşüş" erkeğin üstünlüğünü arttırıcı bir işlev görür. İyi ve kötü arasında kadının seçim yapması, onun doğası ve gücü dışında düşünüldüğü için, kadın yaratıcısı olan erkeğin mekanik oyuncağıdır.

Western filmlerinin en ünlü yönetmeni John Ford'un kadınlara bakış açısı, onların sadakatları ve özverileri oranında olumludur. Ford'un filmlerine yansıttığı Madonna kompleksi, İrlanda Katolizmi ve Amerikan Püritanizminin bileşimi olan kişiliğinden kaynaklanır. [30]

Ford ve diğer katolik yönetmenler için kadın, aracı, yarı insan, yarı ilah, erkek ve Tanrı arasındadır. Örneğin, Capra'nın filmi **Mr.Smith Goes To Washington**'da, Jean Arthur James Stewart'ın duygu ve bütünleşmeden oluşan, fanatik idealizmi ve Washington politikasının çöküşünün ortasında aracı rolünü üstlenmiştir. [31]

Gerek Western, gerekse diğer Hollywood filmlerinde kadın başrol oyuncusu ve kendi haklarına sahip bir varlık olarak kabul edilmediği için, erkeğin eklentisi olarak görülür.

Bu yılların en az kadın starları kadar ilgi gören ve başlı başına bir olgu yaratan çocuk star Shirley Temple'dır. Temple yalnızca "küçük hanımefendi" değil, aynı zamanda birlikte oynadığı yaşlı erkeklerin üzerinde etkisi olan "küçük anne"dir.

Hollywood ahlâkına göre, evlilik kadının tek koruyucusuydu. Erkeğin doyum arzusunun bedeli evlilik olabilirdi, ancak kadının evlilik arzusunun bedeli kendi bedeniydi. Erkek için, duygusal bağa gerek olmaksızın, kadın ve erkek arkadaşlarıyla paylaşabileceği çeşitli doyum yolları vardı, bu nedenle evlilik onun için zorunlu değildi. Ancak, Hollywood evliliği gerekli gördüğü zaman, erkek ilk ateşli öpücüğü uzatır ve bu öpücüğü evliliğin sonsuzluğuna bağlamak amacıyla film sona ererdi.

30'lu yılların filmleri, kadının erkeği önce cezbedip, sonra onu reddetmesinden dolayı eziyet etme ve hadım etme stereotipini yaratır. Bu dönemin müzikal, duygusal ve komedi gibi çeşitli türlerdeki bütün filmlerinde bu olgu vardır. Bunun dışında, erkek ve kadının işlevinin eşit değerli, ilgilerinin ortak ve cinselliğin toplumsal açıdan güvenlik içinde olması da, bu dönem filmlerinin ortak özelliğidir.

Mary Beth Haralovich "Advertising Heterosexuality" adlı makalesinde 1930-40 yılları arasında film afişlerinde heteroseksülleğin sunumundaki değişim sürecini anlatır.[32] Haralovich'e göre, 1930'ların başlarında ve 1940'larda kadınlar üzerinde ilginin yoğunlaşmasının nedeni, kadınların (kışkırtıcı ya da edilgen konumda) ihtirasın nesneleri olmalarıydı. 1930'ların ortası ve sonunda ilişkiler cinsellik taşımıyordu. Bu dönemde sinemada heteroseksüel ilişkiler masum ve idealizeydi. 1930-33 döneminde Hollywood sinemasında kadın-erkek ilişkileri duyarlı hale getirildi. Örnek olarak Haralovich Numbered Men (1930) filminde cinsel ihtirasın hapishanede ayaklanmaya neden olduğunu verir. Bu filmin afişinde bir kadın figürü korkuyla ayaklanan mahkûmlara bakmaktadır. Metinde "hapishane ayaklanmalarının nedeni nedir? ...Aşkın bunda ne kadar rolü vardır?..." sözleriyle heteroseksüel istekler ve hapishane ayaklanmaları arasındaki ilişki dile getirilmektedir. Divorce Among Friends (1930) filmi, eş değiştiren kadınları konu alan bir komedidir. Wild Boys Of The Road (1933) filminde, yaşlı bir adamın genç bir kadına tecavüzü gösterilir.

1936-39 arası film afişlerinde kur yapma konu alınmıştır. Brides Are Like That (1936), King Of Hockey (1936), Torchy Blane in Chinatown (1939) gibi filmler, cinsellik taşımayan duygusal aşk öykülerini konu alır. Bu filmler bir önceki dönemde çekilen Central Airport (1933) filmiyle karşılaştırılırsa, Central Airport'un cinsel eğilimlere daha fazla yer verdiği görülür. Bu filmin posterinde bir kadın ve erkeğin ihtiraslı bakışları başka bir erkek tarafından izlenmektedir. Anlatı da bu ihtirası destekler, "Kadın pilotlar öpücüklerini de yaşamları kadar tehlikeye atıyorlar mı?". Bu dönemin belirgin (1936-39) bir görüngüsü de, dansöz kostümleridir. Dodge City (1939), Freshman Love (1936) filminde "gogo girl"ler, On Your Toes filminde show-girl'ler vardır.

1930 döneminin ortaları -son dönemlerle karşılaştırıldığında- kadın vücudunun örtülü olduğu görülür. Erkek/kadın ilişkisi, fazla cinsel içerik taşımaz, bu nedenle bu dönem muhafazakârdır. Oysa 1930'ların başları ve 1940 yıllarının ortak özelliği, kadını yenidensunumda erkek cinsel isteğinin nesnesi ve kadın vücudunu

"hazza dayalı heteroseksüelliğin" odak noktası haline getirmesidir. 1930'ların ortası ve sonunda film endüstrisi kültürel etkiler altında kalır. Endüstrinin kültürel talebe uyum sağlaması nedeniyle, film afişlerinde heterosekşüel kurlaşmanın yenidensunumu da değişir.

Bu dönem kısaca özetlenirse, 1930'ların başlarında romantik ilişkiler cinsel ihtiras kodlarıyla duyarlı hale getirilirler. 1930'ların ortası ve sonlarında cinsel olmayan romantik aşka doğru belirgin bir değişme gözlenmektedir.

40'lı Yıllar:Savaş/Süper Kadın - Yeraltı Dünyası/Süper Dişi

Hollywood filmlerinde, kadının statü değişimi 40'lı yılların filmlerinde başlar. 1941'den önce filmlerde kadınlar, genellikle hemşire, öğretmen, kütüphane memuru, sekreter gibi "kadınlara yakışan" mesleklerde gösteriliyorlardı. Ancak 1941'den sonra kadınlar, sinemada "erkeklere uygun meslekleri" de yürütmeye başladılar. Katherine Hepburn politika muhabiri, Ingrid Bergman psikiyatrist, Ginger Rogers dergi editörü gibi mesleklerin başarılı uygulayıcıları olarak gösterildiler.

Bunun nedeni, İkinci Dünya Savaşı sırasında kadınların büyük ölçüde erkek işlerini yürütmeye başlamış olmasıydı. Ancak savaş sonrası erkeklerin sivil yaşama dönmeleriyle kadınlar işleri bırakmak zorunda kaldılar, ya da erkeklere oranla daha düşük ücret aldılar.

Bu dönemde kadın üzerinde durduğu kaideden indi ve dünyalı oldu, ama bununla da yetinmeyerek karanlığın içine, hatta dibine kadar gitti. "Kara filmin cehennemi" (L'enfer de film noir) diye nitelenen suç dünyası, kadının ve sevgilisinin mekânı oldu.[33] Rita Hayworth **The Lady from Shangai**'da, Jane Greer **Out of the Past**'da, Barbara Stanwyck de **Double Indemnity** filmlerinde bu tür kadınları canlandırdılar.

40'lı yılların kadınları şehvetli dudakları, Veronika Lake gibi yüzlerinin yarısını kapayan saçları ile melek ve şeytan arasında bir yerdeydiler. Bu dönemin kadını, erkeğin fantazisini yansıtır. Uzun saçların silaha, seksin şeytana özdeş olduğu erkeklerin suç dünyasında kadınlar, iktidarsız erkekleri yoketme savaşındadırlar. Bu açılardan 30'lu yılların kadınıyla arasında ak ve kara kadar fark vardır. Birincisinin mekânı, romantik komedinin dans salonuysa, ikincisinin mekânı yeraltı dünyasıdır. Cinsellik bağlamında bu iki dönemin farkı da 30'lu yılların flört

ve çapkınlığına karşılık 40'lı yılların tecavüzüdür.

Bu dönemin göze çarpan kadın starları Hayworth, Darnell, Jean Peters, Eve Arden, Ann Sothern, Lana Turner, Dorothy Malone'dir. Ancak bunların yanısıra 40'lı yıllarda da 30'lu yılların devamı olan güleryüzlü, evde kocasını bekleyen, sabırlı kadınlar vardı.

40'lı yılların filmlerindeki ilişkiler korku, kuşku, iktidarsızlık ve yetersizlik temeline oturuyordu. Aslında, bu filmlerde erkeklerin kadınlarda uyandırdığı korku ve kuşku, her an tehlikeye ve kötü niyetlere karşı hazırlıklı bulunma duygusu yalnızca kendine güveni az kadınlarda değil, yönetmenlerde de bulunuyordu. Örneğin, Hitchcock'un **Suspicion** adlı filminde Joan Fontaine, Grant'ın onu gerçekten sevdiğine inanmaz. Yönetmen bu kuşkuyu güçlendirmek ve Fontaine'in şehvetli mazohizmini güçlendirmek amacıyla kazaları abartır, korkuyu ön plana çıkartır. Cukor'un **Gaslight** ve yine Hitchcock'un **Rebecca** filmleri de bu temele dayanır. Özellikle Hitchcock'un filmlerinde dikkati çeken şey, kadının kocasının veya sevgilisinin saldırısına uğrayacağı veya onun tarafından öldürüleceği korkusunun paradoksal sunumudur. Kadın bu cinayet veya tecavüz olasılığından hem korkar, hem de bundan adeta bir zevk duyar.

Cinsellik, kuşku ve gizemin yanısıra bu dönemde de 30'lu yıllardaki anlamında olmasa da, duygusallık varlığını sürdürmektedir. **Suspicion**, **Gaslight**, **Notorious** ve **Double Indemnity** gibi filmlerde erkek ve kadın duygusallığı daha değişik bir biçimde yaşanmaktadır. Ancak, 40'lı yılların duygusallığının farklı yanı, kavramların artık eşit ve biseksüel değil, erkeksi, şiddete dayalı ve fallik olmasıdır. Eski dönemlerde sözlü ve uygar biçimde romantik ve kutsal mekânlarda verilen aşk sözleri yerini bu dönemde, silahların önünde sessiz ve yeraltı dünyasına yakışır biçimde gerçekleşen ilişkilere terkediyordu. Bu değişiklikte üretim ilkelerinin büyük rolü oldu. Daha önceleri de düşünülen, ancak bu kadar açıkça su yüzüne çıkarılmayan cinsel tahrik ve ihanet suçu kadına yansıtıldı. Erkeklerin biçimlendirdiği bu yapıda kadın, erkeklerin bakış açısı ve kavramlarıyla saldıran olarak gösterildi. Bunu gerçekleştirmek için film anlatısında birinci şahıs zamiri ve iç monologlar yoluyla öznel bir ifade kullanıldı. Böylelikle kadın kendi bakış açısından mahrum bırakıldı.

Değişimin bu denli büyük olmasının nedeni, 30'lu yılların kadın-erkek ilişkisinin gerçeklikten uzak oluşuydu. Önceleri çift olarak anılan erkek ve kadın oyuncular, bu dönemde daha çok cinsel kimlikleriyle tanınmaya başladılar. Bu ayrım giderek "er-

keklerin erkeği", "kadınların kadını", "erkeklerin kadınları" kavramlarını ortaya çıkardı. Ida Lupino, Jennifer Jones, Linda Darnell gibi kadınlar "erkeklerin kadınları"ydılar. Bu starların ortak özellikleri, diğer kadınlarla hiçbir ortak özelliklerinin olmamasıydı. Uzun saçları, mahmur gözleri gizemli, ama elde edilmeye hazır olduklarının göstergeleriydi. Bu konu aslında Hollywood sinemasının her döneminde önemli olan sembollere bir örnektir. Bu örnekler çoğaltılırsa, Hayworth'un dudakları, Jennifer Jones'un yanakları, Lauren Bacall'ın geniş ağzı ve şehla gözleri cinsel davet anlamına gelen sembollerdir.

Kadının yenidensunumunda erkeklerin yarattığı ilginç görüntü, aslında bazı erkek yönetmenlerin kadınlara karşı duyduğu nefretten kaynaklanır. Kadınlardan hoşlanmayan yönetmenlerin kadınları şımarık göstermeleri sonucunda, iyi kalpli kadın yerine, şımarık ne istediğini bilmeyen, arsız kadınlar moda olmuştur (Amerikan dizilerinden, Fransız filmlerindeki son dönem kadınlarına kadar). Şımarıklığı ve kaprisi, kadınlara özgü bularak, bunu filmlerine yansıtan ve moda haline getiren yönetmenlerin başında Orson Welles gelmektedir. John Huston ve Stanley Kubrick de, bu eğilimin diğer temsilcileridir. "Misogyny" (kadından nefret etme) olarak nitelendirilen bu eğilim, bir yönüyle Chaplin, ve Godard'da da göze çarpmaktadır. Welles bu anlamda genellikle "erkek filmleri"nin yönetmenidir, çünkü onları daha iyi anladığı için onlarla daha iyi uğraşabilir. Welles'in yönettiği tüm Shakespeare eserleri erkek oyunlarıdır ve erkek konularını işler: "Julius Caeser", "Macbeth", "Othello", "Falstaff". [34] Welles'in kadını anlatının merkezi olarak ele aldığı iki filmi vardır. Bunlardan biri **The Magnificient Ambersons**, diğeri ise **The Lady from Shangai'dır**. Her iki filmde de kadınlar, sevgilerinin az ya da çok olmasından dolayı erkeklerin trajik sonundan sorumlu tutulurlar. Welles'in kadın konusundaki düşünceleri şu sözleri ile özetlenebilir; "...kadınlardan nefret ederim, ancak onlara ihtiyacım var...".

Bu dönemin önemli yönetmenlerinden Hawks ise, kadınları erkeklere ait mekânlara sokar ve erkek merkezcil filminde kadının referans noktasını oluşturduğu erkek-kadın ilişkisini anlatır (**His Girl Friday** filminde gazete bürosunda, **The Big Sky** filminde ise erkeklerin kadınları ağlarına düşürdükleri bir partide olduğu gibi).

40'lı yıllarda Davis, Crawford, Hepburn, Russell gibi bazı starlar filmlere güçlü ve aydın bir bakış açısı getirmişlerdir. Bu starların yetenekleri, zekâları ve enerjileri anne veya eş rollerini kabullenemeyecek kadar farklıydı, bu nedenle yazının gerçek

yaşamdan uzak tuttuğu kişilikleri, kısacası, toplumdışı kadınları oynadılar. Yazın içinde bu tür starlar iki temel tipte yeraldılar. Birincisi, süper dişidir ve Avrupa modelini oluşturur. Kadınsı, çekici ve aynı zamanda toplumun kendine biçtiği rolden daha aydın ve hırslı olan bu kadın tipi, rahatsızdır ancak, başkaldırmak için fazlasıyla rahat koşullara sahiptir. Geleneksel toplum içinde kalır, fakat enerjisini kullanmayı düşünmez ve tüm yaratıcı enerjisini kötü sonuçlara yolaçacak biçimde hazırda bulunan tek şey olan çevresindeki insanlara çevirir. Hedda Gabler, Emma Bovary ve Emma Woodhouse bu grubun yazındaki "süper dişi"leridir.

Diğer tip ise, "süper kadın"dır. "Süper dişi" gibi bu tip de aydın ve düşgücüne sahiptir, fakat dişiliğini kullanmak yerine, erkeklerin de ayrıcalığından yararlanmak ve yalnızca yaşayabilmek için erkek özelliklerini kendine uyarlar. Bu kategoride transseksüelleri canlandıran (Shakespeare'in Rosalind'i ve Viola'sı gibi) erkek giysileriyle, erkek özgürlüğünü savunan, Shaw'un "erkek mantığı"nın ve ideolojisinin insanları etkilediğini varsayan kadın kahramanlar ve arkadaşlarını kaybeden ve onları kendilerine düşman yapan kadınlar sayılabilir.

Scarlett ve Jezebel, Vivien Leigh ve Bette Davis "süper dişi"dir. Sylvia Scarlett ve Vienna, Joan Crawford ve Katherine Hepburn ise, "süper kadın"lardır.

40'lı yılların sonuna doğru ve 50'li yıllarda egemen olan kadın imajı kitle iletişim araçlarının ürünüydü. Geleneksel aile rolünün kısıtlamalarından dolayı, daha bu yıllarda, kadının dişiliğini kaybedeceği belirtiliyordu. Bu imaj, 40'lı yıllarda daha özgürleşmiş bir kadın imajıyla birlikte varoldu. Sözkonusu bu çift yönlü imaj, iki iletiyi aynı anda vermek amacıyla bağdaştırıldı. **Woman Of The Year, Mildred Pierce** gibi filmlerin kadınları güçlü ve otoriter bir yapıdaydı. Ancak iki filmde de kadın kahramanlar kötü eş, diğer kadınlardan farksız veya çok hırslı anneler olarak sunuldukları için, saygınlıkları azaltıldı. İki filmin sonunda da, kadın kahramanlar ev kadınlığı uğruna hırs ve ideallerini köreltti.

1940 yıllarının savaş sonrası antifeminizmi, toplumdaki rahatsızlıklardan kadınları sorumlu tutar. Bu rahatsızlıkların nedenini, kadının anne olarak yetersizliğini ve çalışmak için evi terketmesine bağlar.

The Maltese Falcon (1941), Double Indemnity (1944), The Postman Always Rings Twice (1946), Gun Crazy (1949) gibi filmler ise, hırslı kadınları, erkekleri şeytana uyduran, duygusuz katiller olarak gösterir ve yokedilmeleri gerektiğini ima eder.

Amerika'nın savaştan barışa geçiş dönemini en iyi dile getiren film, Wyler'ın **The Best Years of Our Lives** (1947) adlı filmidir. Film, üç erkek kahramanın suçlu olduklarını anlatır.

Bu yargının nedeni, kadınlara devletin ve işlerinin iyi bir yaşam sağlayamaması dolayısıyla, hayatlarının en iyi yıllarını kurban etmelerinin geri ödenmesidir.

Bu filmin bakış açısı büyük oranda erkeksidir. Ancak, filmin alt anlamlarında değinilen terör kadınsıdır: bağımsızlık, özgürlük, kendine güven ve başarı.

40'lı yılların kadınları erkek işlerini yapabilecek güçteydiler ancak, erkeklerin dünyanın sahibi, kader çizen ve ailenin reisi gibi mitik rollerine ayak uyduracak ruhsal hazırlığa sahip değillerdi. Norman Mailer'ın "The Deerpark" (1955) adlı romanındaki Elena karakteri, kadınların bağımsızlığa adım atışlarını ve zamanla kaçınılmaz kaderleri olarak gördükleri, temel biyolojik rollerine geri dönüşlerini anlatır. Elena Charley ile evlenmeden önce, kadınların özgür olmak için doğmadıklarını ve çocuk sahibi olmak için yaratıldıklarını söyler. Çocuk sahibi olduktan sonra, kadın olarak yapması gereken işlerin tamamlanmış olduğunu görür ve Charley'e hayatına nasıl bir yön vereceğini bilemediğini söyler. [35]

50'li Yıllar:Televizyonun Ortaya Çıkışı ve Antientellektüellik

40'lı yılların "süper kadını" bu dönemde eskisi kadar görülmez. Değişen, gelişen teknolojik ve teknik olanaklar kadının yenidensunumunu etkilemiştir. "Kötü kız" aklanmış ve "Technicolor"ın cici ve güzel kızları perdeyi sarmıştır. 50'lerin göze çarpan özelliklerinden biri de moda halini alan göğüs fetişizmidir.

50'li yıllarda televizyonun ortaya çıkması ile birlikte sinema izleyicisinde azalma olmuş ve Hollywood'un klasik stüdyo sistemi yıkılmaya yüz tutmuştur. Bu sırada gerçekleştirilen **The Goddess, The Big Knife, The Barefoot Contessa,** ve **Sunset Boulevard** gibi filmler sistemin kökten bir eleştirisini yapmaktan uzaktı, çünkü endüstrinin içinde gerçekleştirilmişlerdi. [36]

Endüstrinin dışında yapılan, dağıtımcı, gösterimci ve hatta izleyicileri aşabilen iğneleyici bir filmin hiçbir zaman şansı olmamasına karşın, Herbert Biberman'ın New Mexico'da çektiği, bir bakır sendikasının yalnızca Stalinist değil, aynı zamanda feminist

bakış açısıyla başkaldırışını konu alan film tüm dönemlerde ve kadının özgürleşme süreci içinde olağandışıydı.

Stüdyoların boşalmasıyla yalnızca patronların değil, aynı zamanda teknisyenlerin, halkla ilişkiler elemanlarının ve senaristlerin kaybolmasıyla, özgürlüklerini kazanan oyuncular, seçme haklarını kullanabilecek fazla seçeneklerinin olmadığını gördüler. Bunun sonucunda yılda bir değil, üç yılda bir film yapmaya başladılar.

1950 yılları "eğlence" ve "sanat" filmleri arasındaki ayrımın ortaya çıktığı yıllardır, ancak bu ayrım 60'lı yıllara kadar kurumsallaşamaz. Bunun nedeni televizyonun sonuçladığı büyük sinema efsanesinin yıkılması olgusu ve sinemanın kendini toparlayamamış olmasıdır. Kuşkusuz bu efsanenin yıkılmasında daha fazla okuyan, gezen, dağılıp parçalanan ve sorunları, beklentileri artan insanların etkisi de büyüktü.

Dış çekim, az sayıda kişiden oluşan ekip, amatör oyuncular, sonu olmayan alaycı öykülere duyulan eğilim çocuksu fantazileri, sahte tanrı ve tannçalar düşünü yıktı.

50'li yıllar Jerry Lewis, Elvis Presley, Marilyn Monroe, Doris Day gibi gerçek olmayan, yumuşak starların dönemiydi.

Filmlerin ve starların hepsi cinsellik üzerine, ancak cinsellik dışı yapılanmıştı. Bu dönem 20'li yıllarda olduğu gibi savaş sonrasını yaşadığından, cinsel özgürlüğe kapı açıyordu.

Ancak Amerika bu dönemde de günahtan kaçınmayı ve masumiyetini korumayı bildi. Ancak bu masumiyet sağlıklı değildi. Göğüs fetişizmini Lolita şehvetiyle birleştiren, saflıkla cinselliği biraraya getiren Monroe masumiyetiydi.

Bu yıllarda kişilik ve gerçek oyuncular arasındaki ayrım daha da açığa çıktı. Hatta Kazan, Mankiewicz ve Wilder gibi kültürel geçidi birbirine bağlayan yönetmenler bu ayrımı filmlerinde kullandılar. Bu farklar Hollywood'un yokolmaya yüztuttuğu sıralarda, "Technicolor", "geniş perde" gibi Hollywood'u her zamankinden daha fazla simgeleyen yeniliklerle büyülü hale getirildi ve genişletildi.

Hollywood sinemasında ve genelde egemen olan bir görüş, kadınlar ve rol yapma arasındaki bağlantıydı. Rol yapmanın temelde "kadınsı" bir iş olduğu düşüncesi bunun pek saygın ve aranan bir meslek olmadığı izlenimini vermektedir. Oynamak rol yapmaktır, rol yapmak ise yalan söylemektir ve yalan bir kadının oyunudur. **Dangerous** filminde Franchot Tone, Bette Davis'e

gerçeği "bir beyefendi" gibi söylediği için iltifat eder. Davis ise şu yanıtı verir: "Belki de yalan söyleyecek kadar hanımefendi değilim". [37]

Oyuncular, Mankiewicz ve Wilder gibi bazı yönetmenler ve Tennesse Williams ve Edward Albee gibi eşcinsel yazarlar için yalnızca kadının sembolü değil, erkeğin (yönetmen ve yazarın) inkâr etmek istediği bazı yadsınmış özellikleri taşıyan mahrem kişilerdir. Yönetmen kadına kendisinde de varolan narsisizmi, boşluğu, kibir ve yaşlanma korkusunu yansıtır. Kadınların yaşlanmaktan erkeklerden daha fazla korktukları miti aslında Wilder ve Mankiewicz gibi **Sunset Boulevard**, ve **All About Eve** filmlerinin çekimi sırasında kırk yaşlarında olan yönetmenlerin yaşdönemi gerginlikleridir.

Elia Kazan ve Williams'ın kadınları madalyonun iki yüzü gibidir. Madalyonun bir yüzünde utangaçlık, öbür yüzünde ise, cesaret vardır.

50'lerin Amerika'sına egemen olan bir olgu da "anti-intellectualism"dir (anti-entellektüellizm'dir). Herkes tarafından sevilme isteği de, (**The Willy Loman Complex**) sabit fikir halini alan bir Amerikan saplantısıdır.

Bu gereksinime sahip değilmiş gibi görünen Marilyn Monroe, genelde kadınların desteklemediği ve özdeşleşmediği bir stardı. Kadınlar, Monroe'ya ancak ölümünden sonra sevgi ve ilgi duydular ve onu erkek şovenizminin kurbanı olarak gördüler. Monroe, 50'lerde yalnızca erkeğe özgüymüş gibi görünen cinsel gereksinmelerin giderilmesini veya arttırılmasını sağlamak amacıyla varolan bir yalanın kurmacasıydı. Onun yaklaşımı, doyum sağlayan ve karşılığında birşey istemeyen mastürbasyon fantazisi olarak kaldı.

Marilyn Monroe'nun sıcak ve titrek bir kadına dönüşmesine ya da yeteneklerini komedi için kullanmasına izin verilmedi. **The Asphalt Jungle** ve **All About Eve**'de cinsel roldeydi. **How To Marry a Millionaire, We Are Not Married, The Seven Year Itch** ve **Niagara** filmlerinde cinselliği olmayan başrol oyuncularıyla eşleştirildi (David Wayne, Tom Ewell, Joseph Cotten), o sırada diğer kadınlara (**How To Marry**'de Bacall ve Grable'a) anlamlı eşler verildi. Monroe diğer filmlerinde de yaşlı erkeklerle eşleştirildi (**Monkey Business** ve **Gentlemen Prefer Blondes**) veya "ciddi" rollerinde psikopat kadını oynadı (**Don't Bother To Knock** ve **Niagara**). Elizabeth Taylor ise, güzel ve kusursuz bir ambalaja sahip, ancak özelliği olmayan bir kadındı. Taylor çocuk

yaşlarında sinemaya başladı ve bu süreç içinde büyüdü, Kim Novak gibi önceden belirlenmiş bir görüntüye oturtulmadı. Elizabeth Taylor, Monroe ve Gardner gibi seksî starlar ve bunların karşıtları olan müzikal komedi starları arasında bir köprü kurdu.

Doris Day, Debbie Reynolds ve Shirley MacLaine romantik komedilerin starlarıydı. Dolayısıyla yeraltı yerine, aydınlık salonları, evleri ve doğayı; cinsellik yerine duygusallığı, ün yerine kişiliği yeğlediler.

İzleyicilerin çok sevdikleri müzikal komedinin kadın oyuncuları, herşeye karşın kadınların kendileri ve kızları için örnek aldıkları ve özdeşleşmek istedikleri kadınlar değillerdi. Bunun nedeni, bu kadınların erkeklerden birşey elde edebilmeleri için sabır, anlayış ve cinsellik yerine anneliğe özgü yumuşaklıkla davranmak zorunda olmalarıydı. Doğal olarak anneler kızları için bu zahmetli yollar yerine, Grace Kelly, Audrey Hepburn gibi kadınların erişilemez, zarif tavırlarla erkeklere istediklerini anında yaptırabilme özelliklerini uygun görüyorlardı. Basit anlamda, anneler kendi gençlik düşlerini bu yolla gerçekleştirmek istiyorlardı.

50'li yılların filmleri kadının tatminsizliğini dile getirmekle birlikte, şaşırtıcı bir sadakat motifi, evcillik ve eşitsizliği işler. Herşeye karşın, bu evcilliğin hasta yönleri, kadın rolünün kısıtlayıcı özellikleri de bazı filmlerde yeralır. Toplumda egemen olan çifte standart, filmlere de yansımıştır. Bu filmler, izleyicilerin bilinçlenmesine koşut bir biçimde, kadının evcilliğini göstermenin yanısıra, cinsel ve duygusal geçiş dönemini de belgeler.

Bu dönemin başlarındaki filmlerde kadının fazla kökten olmamakla beraber, bilinçliliğinin artması gösterilir. Kadın bu dönemde sevdiği erkekle eşit ve hatta ondan daha üstün olduğunu ifade eder. Ancak, yine de anne ve eş olarak kadın kaderine razıdır.

1953'den 1956'ya kadar filmlerde, kadının mutsuzluğu eşitsizliğine değil, yalnızlığına ve cinsel nedenlere bağlanır. Bu filmler, kadın ve erkek tatminsizliklerini ortaya çıkarma ve çözme amacıyla cinsiyetin ve aşkın kötüye kullanılmasını işler. 1957-59 yılları arasındaki filmler kadın ve erkek açısından köklü bir değişikliği simgelemekle beraber, ilişkinin başkaldıran yönleri ağırlıkla kamufle edilmiştir.

Buraya kadar kadın açısından belli başlı çizgileri verilen Hollywood sineması etkisini dünya ölçeğinde büyük bir güçle sürdürmüş olmasına karşın, onun dışında hatta ona karşı sinema

anlayışları oluşmuş, dolayısıyla farklı bir kadın yaklaşımı ya da yenidensunumları geliştirilmiştir. Avrupa sinemasında bunun ilginç örnekleri görülebilir.

22 John Ellis. Visible Fictions. Routledge & Kegan Paul, London, 1982, s.91-92.
23 Ellis, s.93.
24 Ellis, s.94.
25 Ellis, s.95.
26 Molly Haskell. From Reverence to Rape. Holt Reinhart and Winston, New York, 1974, s.6.
27 Haskell, s.43.
28 Haskell, s.46.
29 Haskell, s.88.
30 Haskell, s.121.
31 Haskell, s.123.
32 Mary Beth Haralovich. "Advertising Heterosexuality". Screen. Vol.23, No.2, July/August 1982, s.33.
33 Haskell, s.189.
34 Haskell, s.204.
35 Brandon French. On the Verge of Revolt. Frederick Ungar, New York, 1978, s.2.
36 Haskell, s.232.
37 Haskell, s.236.

SANAT SİNEMASI

Tarihsel Gelişim Süreci

"Sanat Sineması" Fransa, Almanya, İngiltere ve İtalya gibi ülkelerde tarihsel olarak aynı kaba şemayı izler. Başlangıcında büyük ölçüde proleter bir izleyiciye seslenirken -tiyatro, opera gibi asillere yönelik izlencelerin aksine - giderek kentsoylularına seslenen bir sinema gelişmeye başladı. Ancak bu iki kesime de aynı anda seslenen filmler yapmak güçtü. Griffith'in filmleri sayesinde Hollywood bu amaca herkesden çok yaklaşmıştı. Çünkü proleter ve kentsoylu "genre"larını, sinematik anlatımın romansal kurallarıyla birleştirmeyi başardı. Böylece, Hollywood, metinsel adresini (textual address) tekleştirme ve sınıf temeline dayalı bir eğlence biçimi yerine, kitle temeline dayalı bir eğlence biçimine göre üretti. [38]

"Sanat Sineması" 20'li yıllarda Hollywood üretiminin tüm pazarları kapsayan akışını kısıtlamak için çeşitli stratejiler geliştirir. Bu yıllar o zaman için yeni olan eğlence,"Sanat Sineması", "Avant-Garde", "Agit-Prop", "Politik Sinema" gibi alanların ortaya çıktığı bir döneme rastlar. Chaplin, Griffith gibi önemli yönetmenler bu dönemde eğlence, deneysel ve sanatın konularını genişlettiler. Ancak sinematik kurumun dışındaki ve içindeki güçler bu alanları ayırdılar.

Sesin gelmesiyle bu ayrımlar güçlendi ve Hollywood'un egemenliği kesinleşti. Bu sırada özellikle faşist Avrupa ülkelerinde devlet desteği arttı ve II.Dünya Savaşından sonra devlet desteği ulusal "Sanat Sinemaları"nın gelişmesi amacıyla liberal demokrat

ve sosyal demokrat hükümetlerin yardımı ve Hollywood'un Avrupa'daki varlığının baskısı nedeniyle daha da önem kazandı. Bunun sonucunda "Sanat Sineması"nda büyük bir gelişme oldu. İngiltere, Hollywood sinemasıyla rekabet edebilme şansına sahipti, çünkü dilleri aynıydı. Ancak, İngiltere'de diğer Avrupa ülkelerine karşılaştırıldığında "Kalite Sineması"na hiç yatırım yapılmamıştı. Bu nedenle, ideolojik ve estetik açıdan bağımsız çalışma olanağı çok azdı."Bağımsız Sinema" İngiltere'de film eleştirisinden ve kuramından kaynaklandı. Diğer Avrupa ülkelerinde "Sanat Sineması"nın sektör olarak varolması, destek görmesi, Godard, Rivette,Straub-Huillet, Duras ve diğerlerinin bu alanda gösterdikleri ilerici ve yaratıcı katkılar ve de televizyonun işlevi nedeniyle durum oldukça farklıydı.

"Sanat Sineması"nın ortaya çıkışında ve güçlenmesinde ikinci olarak sansür ve cinsellik de rol oynar. 20'li yıllarda Sovyetler Birliğine ait filmlerin sanat filmlerinin modeli olarak görülmesi, ancak gösteriminin politik nedenlerle sansür mekanizması tarafından belirli özel klüplerle sınırlı tutulmasından dolayı, "ciné-club"ler kuruldu. Bu amaçla açılan klüpler daha sonra geleneksel sinemadan sanatsal özellikleriyle ayrılan filmleri de bu mekanlarda göstermeye başladılar. Sansür mekanizması 1930'dan sonra da varlığını hissettirdi. Ancak sansür bu dönemden sonra daha çok cinselliğin yenidensunumuyla ilgilendi ve politik sansür azaldı.[39]

Fransa

Fransa'da savaştan önce "Le Film d'Art" (Sanat Filmi) biçiminde orta sınıf izleyicisine seslenen sahne klasikleri yapan bir tür vardı. Ulusal sinema üretiminde filme entellektüel bakış açısıyla yaklaşan ve deneysel üretim biçimlerinin başlangıcı olan "Sanat Sineması" tarzında filmler Fransa'da da diğer ülkelerde olduğu gibi savaştan sonra ve Hollywood etkisinin yayılması sonucu gelişti.

Savaştan önce Pathé Frères dünyanın en büyük film şirketlerinden biriydi. Alman işgali sırasında, Fransız sinema pazarının zarar görmesi ve pazara Alman filmlerinin girmesinden sonra Amerikan filmleri için de yol açıldı. Gazeteci Henri Diamant-Berger haftalık dergi "Le Film"de düşüncelerini şöyle dile getirmiştir;

> İngiliz üretimi önemli düzeyde değildir. İngiltere, Amerikan film endüstrisinin kolonisinden başka birşey değildir. Bu

örnekten ders almazsak, aynı kadere boyun eğmek zorunda kalırız. [40]

On yıl sonra Léon Moussinac, 1914 yılında dünyada gösterilen filmlerin % 90'ı Fransız kökenliyken, 1928 yılında % 85'inin Amerikan kökenli olduğunu dile getirir. [41]

Fransa'da savaş sırasında endüstrinin yıkılmasına karşın sinemada De Mille'in *The Cheat* (1915) filmi, Fransız entellektüeller için özel güdüleyici bir etki yaptı. Savaş süreci sinemada entellektüel ilginin sürekli hale geldiği bir dönem oldu. Bu ilgi "sanata" yönelik kitap ve dergilerin artması, ticari olmayan sinema ve çevrelerinin oluşması ve sinematik "avant-garde"ın gelişmesiyle yoğunlaştı. [42]

1920'de üretilen filmlerin çoğu "Ulusal Kalite Sineması"na dahil sayılmakla birlikte, yazar ve filmciler arasında Hollywood sinemasının etkileri, yaygınlığı ayrıca "avant-garde" hareketinin enternasyonalizm ideolojisinden etkilenmesi gözardı edilemez. Örneğin, "Vieux Colombier"in kurucusu Jean Tedesco "ciné-club"leri enternasyonal örgütlenmeye çağırmış ve bu Fransa yanında Hollanda ve İngiltere'ye de etki etmiştir. [43]

Tedesco, sinema sanatının yokolmasının önüne geçilmesinin ancak, Fransız yasalarının, Fransız düşününün uluslararası düşünden soyutlanmamasıyla sağlanacağını ve sinemanın artık uluslararası düşünce olarak ilan edildiğini söyler.[44] Ayrıca, görevlerinin Avrupa ve Amerika'da sinemayı, işadamlarınca yaratılan hareket eden görüntüler imajından kurtarmaya çalışanlara yardım elini uzatmak olduğunu dile getirir.

Sesin gelişi Fransız film endüstrisinin yapısını değiştirdi ve "avant-garde"ın ortadan kaybolduğunu kesinleştirdi. Sesli filmin harcamaları küçük şirketlerin yokolmasına ve özel girişimin azalmasına neden oldu.

Geriye kalan ve yaşayan küçük kuruluşlar da zamanla dar bütçeli ve kısa ömürlü şirketler olarak "Sanat Sineması"na koşut film üreten yapımcılardı.

Fransız film pazarı yabancı filmlerin egemenliğine girdi. Roy Armes'a göre Fransa'da yılda dağıtım yapılan filmlerin % 25'inden fazlası devlet desteğinden yoksundu. 30'lu yılların yıllarının ortasında Pathé ve Gaumont'un birleşmesiyle film üretimi daha da değişken bir hale geldi.

1940'da film endüstrisi Alman denetimine geçti ve 1942'de "Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique"(Sinematografik Endüstri Organizasyon Komitesi) kuruluşuyla yeni bir finans ve denetim sistemi oluşturuldu.

Özgürlükten sonra bu kuruluşun yerini "Comité de Libération du Cinéma Français", bunun yerini de 1946'da "Centre National du Cinéma Français" aldı. CNCF Fransız film endüstrisinde yeralan değişik film kurumlarını çatısında toplayarak, özellikle Hollywood olmak üzere dış etkiye karşı kendi endüstrisini (filmlerini) koruma amacını güttü. 1949'da kabul edilen "Loi d'Aide à L'Industrie Cinématografique" (Sinematografik Endüstriye Yardım Yasası) ile dış kaynaklı filmlerden alınan % 25 vergiyi Fransız yapımcılarına yardım olarak verilmesi kararlaştırıldı. Bu yasa 1953'te "Loi de Développement de L'Industrie Cinématografique" (Sinematografik Endüstriyi Geliştirme Yasası) ile değiştirildi.

Bu yasayla sinemanın sanat ve eğitim aracı olarak önemi devlete kabul ettirildi. Marcel Camus'nun **Mort en Fraude**(1956), Chabrol'ün **Le Beau Serge** (1958), Louis Malle'in **Ascenseur pour L'Echafaud** (1957) bu yasadan yararlanan konulu filmlerdir. Franju ve Resnais gibi kısa filmler yapan yönetmenler de bu yasadan yararlandılar. Bu yardımın kalite ve kültür üzerinde önemli etkileri oldu. [45]

Bunun dışında 50'lerin sonundan itibaren ("Yeni Dalga"nın ortaya çıkışı) sinemada ayrılıklara dayalı büyük bir değişiklik ve kriz başladı.

1958 ve 1959 yıllarında bu krize tepki olarak iki devlet yardımı daha oldu. 1958 yılında "Assemblée Nationale" kaliteli kısa filmler için ödül sayısını 80'den 120'ye çıkardı. Aynı yıl "ciné-club" ve "Cinémas d'Art et d'Essai"in (Sanat ve Deneme sinemaları) vergiden muaf tutulması ve beş milyon izleyicinin bu klüplere katılmasıyla "Sanat Sineması"na güçlü bir destek sağlandı. Sanat ve sinemanın güçlenmesindeki insiyatifinden dolayı, 1959 yılında "Centre National de la Cinematografique" (Ulusal Sinematografi Merkezi) de Kültür Bakanı Malraux'nun bakanlığına dahil edildi. 1953 yasasının sona ermesiyle kaliteli filmlerin üretim, dağıtım ve gösterimini destekleyen bir dizi ölçütler alındı. En önemlisi, özel bir komite tarafından gişe hasılatından kâr almadan avans verilmesiydi. Bu ölçütler dolaylı ve dolaysız olarak, **Jules et Jim, La Femme Infidèle** gibi filmlerin gerçekleşmesine neden oldu. Malraux'nun yarattığı önemli bir gelişme de "Maisons de Culture"

(Kültür Evleri) kurulmasıydı. Bu evler sanat, spor,eğitim ve yaratıcılık merkezleriydi ve film programları kadrolu animatörler tarafından yürütülen eleştirel sunuş ve tartışmalan içeriyordu.

Bu temel sistem 1960 ve 1970'lere kadar sürdü. Mayıs 68' olayları ve eleştirelliğiyle güçlendi ve özellikle 16 mm. film üretimini ve yeni yönetmenlerin işlerini destekledi.1976'da finans konusunda yapılan bazı yeni uyarlamalarla bu sistem halâ sürüyordu. Bu yapının sürmesine karşın, Hollywood ve Amerikan dağıtımlarının egemenliği sorunu ortadan kalkmadı.

Egemen Sinemaya Karşı Temel Özellikler

"Sanat Sineması" yalnızca metin özelliği taşıyan filmler anlamına gelmez, tarihsel süreçle çakışarak ortaya çıkan bir dizi özelliğe sahiptir. "Sanat Filmleri" görsel biçemin vurgulanması (bakışın kurumsallaşmış bir izlence olmak yerine, kişisel bir bağlama sahip olması), Hollywood anlayışında hareketin bastırılması, "plot"tan çok, karakterin önem kazanması, dramatik çatışmanın içselleştirilmesi gibi özelliklerle kendini gösterir. Eylem (action) ve eyleyen (actant) arasında değişik bir hiyerarşi uygulanır ve bu ikisinin arasındaki ilişki güdülemenin farklı kuralları tarafından desteklenir.

Hollywood, popüler kurmaca "genre"larıyla bağdaştırılan "novelistic" türlerini üretmek eğiliminde olmuştur.[46] "Sanat Filmleri"nin belirgin özelliği ise, metinsel düzlemde sözcelem (enunciation) işaretleri olarak işlev gören konuları seçmektir. Bu nedenle de, "auteur"e ait bir bakış ve sesin göstergeleridirler. Bu konuların doğası, tarihsel ve coğrafi açıdan değişir, yine de Hollywood'da üretilen metinlerden yola çıkarlar. Zamanla kendilerini Hollywood filmlerinin özelliklerini oluşturan konulara uyarlarlar.

Sanat filmleri içinde bu tavrı benimsemeyerek, Hollywood sinemasının kurallarını yıkmaya çalışan ve konularına da özgün bir bakış açısı vermeye çalışan "İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı" olmuştur. "Yeni Gerçekçi" filmlerde öne çıkan özellikler, doğal mekânda, starsız çekim, zaman ve mekân devamlılığında kırılmadır. Bu yöntemler, zamanın Hollywood filmlerini belirgin özelliğini taşıyan filmlere karşıt oldukları ölçüde, sanatın olumlu işareti olarak görürler.

Öte yandan bir Antonioni filminde bu işlevleri oluşturan özgül yöntemler farklıdır. Bu durumda, işlevler genellikle aşırı biçimde dramatizasyon dışına çıkma, zaman mekân yoğunlu-

ğunun eksikliği, karakter güdülemesinin sorunsallaştırılması, insan figürüne uyumlaştırılan dikkatin ağırlığının farklı manzara ve dekorla yeniden dengelenmesini içerirler. Bu yöntemler "Yeni Gerçekçiliğin" yöntemleriyle benzeşir, dolayısıyla Hollywood'un metinsel yöntemlerinden farklılaşırlar. Sanat sinemasının yöntemleri, sanatın öznel anlatım olduğunu savunan romantik bakış açısı üzerinde yoğunlaşırlar.

Sanat Sinemasının, Hollywood Sineması karşısında yürüttüğü farklılaştırma işlevi çok önemlidir. Bu farklılaştırma,"Sanat Filmleri"nin değinilen yöntemlerle sunulmasını ve yöntemlerinin Hollywood filmlerindeki yöntemlerle zıt olmasını amaçlar. Doğal olarak bu nedenle yerleşik kültürel kurumlarda sanatın sembolleri olarak işlev görürler. Bunun önemi, "Sanat Sineması"nın bu kurumların ürettiği tanımlara ve değer yargılarına bağlı olmasıdır. Bu kurumların söylemi "Sanat Sineması"nı güdülemek için kendi pazarlarında Amerikan egemenliğine karşı koyması için ölçüt oluşturmaktır. Bu anlamda sanat, ulusal sinemanın kendi eleştirisini yaptığı ve ekonomik olarak payını geliştirdiği alandır.

Bu nedenle, Hollywood sinemasıyla rekabet eden ve pazardan pay almak isteyen ulusal bir film endüstrisinin üretimini Hollywood filmlerinden farklılaştırması gerekir.[47] Bunu gerçekleştirmenin bir yolu "yüksek sanat"a (high art) ve o ülkenin özgül kültürel geleneklerine başvurmaktır. Diğer yol ise, filmlerin değişik sinemalarda gösterilmesi ve farklı kanallarla dağıtılmalarıdır. Ayrıca filmlerin metinsel özelliklerinin farklı olması gerekir. Bu farklılıkların oluşturulması sırasında filmler kesişecek, sanat ve kültürü tanımlayan aynı zamanda sonsuzlaştıran söylemler tarafından desteklenecektir.Böyle bir durumun oluşmamasının nedeni, söylemlerin yarattığı toplumsal, cinsel, siyasal ve estetik kısıtlamalar olabilir. Bu tür söylemler "avant-garde", "agit-prop", "pornografi" gibi değişik kurumsal alanlara girmektedirler. [48]

Sanat ve kültür söylemlerinin Hollywood'a karşı olmaları değişik neden ve temellere bağlıdır. "Sanat Filmleri"nin farklılığı: "Yeni Gerçekçilikten", Felliniyen fantaziye, Dreyer ve Bergman'ın sertliğinden, Bertolucci ve Chabrol'un süslü görselliğine, Antonioni, Godard ve Resnais'nin köktenci anlatısal denemelerinden, Visconti, De Sica ve Truffaut'nun alışılmış öykü anlatımlarına, Bertolucci'nin marksizminden, Truffaut'nun romantik hümanizmine kadar uzanmaktadır. [49]

Farklılık değinilen yöntem ve öğelerin değişmezliğidir. Sözcelem sembolleri heterojen olsa da, kendilerini okuyan ve yerleştiren aynı zamanda bu anlamı mal temeline bağlı üretim, dağıtım ve gösterimine bağlı olarak hareketlendiren (yazarın adı ürünü satmak ve belirlemek için marka gibi kullanılır) kurumların alanı içinde homojen biçimde tekleştirir ve sabit hale gelirler (her sembol aynı zamanda yazarın göstergesidir).

Avrupa filmleri için Amerika'da bir pazarın açılmasıyla 1950 ve 1960 yıllarında yapılan filmler "yetişkin" sanatı ve cinselliğin açık (explicit) yenidensunumları olarak bir statüye sahip oldular. Aslında, 1960'ların ortasından başlayarak "Sanat Sineması"nın yeni bir "genre" oluşturduğu söylenebilir: Hafif pornografik sanat filmi (The Soft-Core Art Film). Bu filmlere **Last Tango in Paris** (1972), **Belle de Jour** (1967),Passolini'nin üçlemesi **The Arabian Nights** (1974), **Decameron** (1970) vb. örnek verilebilir. "Sanat Sineması" bir dizi kısa dönemli hareket ve akımların ("Dışavurumculuk", "Şiirsel Gerçeklik", "Yeni Gerçekçilik", "Yeni Dalga") dışında, hattâ onlardan daha fazla bu türe adını veren "auteur"lerle uluslararası pazarda yeralmış, kültürel ve sanatsal saygınlık kazanmıştır.

"Sanat Sinema"sının genel özelliklerinin başında ulusal ve uluslararası alanda bir denge kurmaya eğilimli olması gelir. Bu denge, pazar düzleminde, film kuramı ve film eleştirisi söylemlerinde, endüstri ve devleti kapsayan söylemlerin anlatımında, yasa bağlamında, filmlerin kendi düzleminde önem kazanmaktadır.

"Sanat Sineması"nın uluslarası bir boyut kazanmasının nedeni, Hollywood'un egemenliğine girmemiş olmasıdır. Kültür ve sanatın "evrensel" değerlerini temel alan "Sanat Sineması" bunu uluslararası film festivallerinde, aldığı ödüllerle sanatsal ve ticari düzlemi birleştirmesinde gösterir. Bunun dışında sanat filmleri kültürel statülerinin yanısıra, ulusal kökenlerinin işaretleri taşırlar. Bu işaret ulusal dilin içerdiği düzlemdedir. Kendi ülkelerinin dışında sanat filmleri dillerinin anlaşılması için diğer filmlerinin aksine, dublaj yerine altyazıyla gösterilirler.

"Ulusal Sanat Sineması"nın ölçütleri seçme, değerlendirme, ayrımlaştırma gibi geleneksel sinemanın kurallarının dışında kavramlardır. Ayrıca, bu sinemanın örnekleri "Autoren/film" "Film d'Auteur" gibi kavramlarla kişisel anlatımın bir sanat ideolojisi olması gerektiğini ve ancak bu yolla bazı destekler alabileceğini gösterir (Antonioni, Bergman, Bertolucci, Bresson, Buñuel, Chab-

rol, Dreyer, Fassbinder, Fellini, Herzog, Truffaut, Visconti, Wenders vb.).[49]

Sanatın kişisel anlatım olarak tasarımı, kültürel kurum ve söylemlerin çoğunda egemendir. Bu özellik Hollywood ve "Sanat Sineması" arasındaki farkı oluşturur. Hollywood kâr amacına, "Sanat Sineması" ise, yaratıcılık, özgürlük ve anlam temeline dayalıdır.

Bu özelliklerin dışında, "Sanat Sineması"nın en bariz özelliklerinden biri de, film kavramının bu türde meta olarak işlev görmesidir. Estetik, ideolojik ve ekonomik düzlemde işlev gören "Sanat Sineması", bu ayrımın kavramlarını sanat ve endüstri, kültür ve eğlence, anlam ve kâr arasında oluşturur.

"Sanat Sineması" geleneksel meta temeline dayalı yapıları yıkmamış, ancak ticari film endüstrisini zamanla geliştirmiştir.

Sanat Sinemasında Kadının Yenidensunumu

"Sanat Sineması" geleneği içinde bedenin yenidensunumuyla Hollywood sinemasından farklı biçimde ilgilendi. Hollywood filmlerindeki sinematik anlatımın star sistemini öne çıkarmasıyla beden, Hollywood'da kurmaca karakterlerin ölümsüzleştirilmesi, erotikleştirme ve cinsel yenidensunumun fetişistik yanını oluşturdu. Jestlerin azalması ve sesin bunun yerini almasıyla bu araçlar Hollywood filmlerinde bedenin yeniden sunumunu ön plana çıkardılar. Avrupa "Sanat Filmleri" ise, 1920'den başlayarak farklılık göstermeye başladılar. "Alman Dışavurumculuğu", beden hareketlerinin ve jestlerin retoriğini arttırdı. Sovyet Filmleri star sistemini reddetti, amatör oyuncularla çalıştı. Eisenstein ise, "tipleme" (typage) sistemini geliştirdi. Renoir rol yapmanın yapaylığını vurguladı. "Yeni Gerçekçilik" starları kullanmayı reddetti.

Antonioni'nin filmleri karakter ve anlatısal güdülemenin belli öğelerini reddederek, bedenin plastik özelliğini dekorun bir parçası olarak geliştirdi. Fellini'nin filmleri La Dolce Vita'dan (1960) başlayarak, özellikle kadın starın fetişistik bedenini vurguladı. [50]

Avrupa ve Amerika kadını arasındaki ayrım, Avrupalı oyuncu ve Amerikan star arasındaki ayrımdır. Avrupalı oyuncu belgesel Lumière geleneğini sürdürerek toplumsal tip ve gerçekçi bağlama oturur, oysa Amerikan star Méliès'nin toplumsal

çevreden ve gerçekçilik kısıtlamalarından uzak sinemasını örnek alır. [51]

Gerek konular, gerekse kadının yenidensunumundan dolayı, Avrupalı oyuncu nadiren "star" olur. Yalnızca Fransız Brigitte Bardot bu kalıbın dışında tutulabilir. Oysa Jean Gabin, Alain Delon gibi erkek starlar daha uzun süre ünlerini korumuşlardır.

Anna Magnani, Jeanne Moreau, Monica Vitti gibi uluslararası oyuncular, öncelikle gerçek kadınlar, ikinci olarak da ünlüdürler. Bu kadınlar ve genelde Avrupalı kadınlar, Amerikan kadınına oranla daha ilgi çekici, duygulu ve karmaşıktırlar. Magnani, Moreau, Vitti gibi oyuncular ünlü yönetmenlerin desteklediği, hattâ yarattığı kadınlardır.

Avrupa Filmi, yukarıda değinilen mitolojik arka planı ve yönetmenlerinin konu, oyuncu seçimlerindeki farklılıkları nedeniyle, Hollywood sinemasından ve dolayısıyla egemen sinemanın yöntemlerinden ayrılır. Bu açıdan Avrupa Filminde "Sanat Sineması"nın ortaya çıkışı ve özelliklerine koşut bir gelişme vardır. Ayrıca, Sanat Sinemasının önemli bir ölçütü olan kadının yeniden sunumunda Hollywood sinemasından farklılaşma ilkesi Avrupalı yönetmenlerle gündeme gelmiştir.

Avrupa filminde kadın -aristokrat veya proleter- yönetmenin ona yansıttığı yüksek duyarlılığın sonucu olarak elit bir figürdür. Avrupalı kadın, Amerikan star gibi ortak bilinçaltının sembollerini yaymak yerine, kendi sinematik konumunun amaçlarını yerine getirir.

Avrupalı yönetmenler, kadını iş çevresinde gösterirken oldukça genelde kalırlar, oysa aşk içinde kadını duygu, düşünce ve iç yansıtmalarıyla vermeye çalışırlar. Avrupa sinemasında kadının görüntüsü yalnızca toplumdan değil, yazından da kaynaklanmaktaydı. Bu tipler ortanın üstündeki sınıftan gelen kadınlar, fahişeler, yaşlı kadın veya anneler idi. 60'lı yılların Fransız sinemasında rastlanan mutsuz, ruhsal veya cinsel bakımdan aç kadın tipi, daha sonra değişimlere uğrar. İtalya'da Rosselini, Antonioni ve Mauriac'ın; Fransa'da ise Resnais ve Duras'nın aydın ve ahlâklı kadını; Sagan, Godard, Rohmer, Tanner ve Vadim'in ahlâksız, kendi içini göremeyen, şımarık kahramanlarıyla bu değişim sürer. Avrupa'da yaşlı kadın, genç erkek ilişkisi de Amerika'ya oranla, erkeğin anne imajındaki çelişkilerini yokedecek biçimde gelişir.[52] Simone de Beauvoir'ın terminolojisine göre kadını "nesne" olarak irdelemeyen nadir yönetmenlerden biri Ophüls'tür. Ophüls'ün sinemasında kadın "özne"dir. [53] Ancak Re-

noir'ın kadınları çok kolay sınıflandırılamayacak bir yapıdadırlar. Renoir'ın filmlerinde erkeğin kadına duyduğu aşk, kadın için kendini kanıtlama aracı haline gelmiştir. Haskell'e göre Renoir, kadın seçiminde babasının izindedir: yuvarlak, dolgun ve açık renkli kadınları seçer. Kadın seçimi konusunda Godard'la benzerliği oyuncularının Fransız kadınlar yerine yabancılar olmasıdır.

Godard, Truffaut ve onların erkek oyuncularında olgunluk ve bu dünya için alışılmamış olan bir saflık, kadınlarında ise, onları heyecanlandırmak ve kandırmak için yeterli özellikler vardır. Her iki yönetmenin "alter ego"su olan oyuncu Jean-Pierre Leaud, Truffaut'nun otobiyografik filmlerinde Antoine Doinel rolünde **The 400 Blows, Stolen Kisses** ve **Bed and Board** filmlerinde saf, sarsak ve deneyimsiz bir erkektir. Truffaut'nun filmlerinde büyümek istemeyen ve masumiyetini korumayı arzulayan erkekler nedeniyle, kadınlar kurban edilen ve günah çıkartan durumuna getirilirler. Böylece onlar ölse de, masumiyet sonsuza dek yaşar. (**The Soft Skin, Jules et Jim** gibi).

Jules et Jim'in sonunda Jeanne Moreau öldüğünde çok güzeldir, ancak diğer "starlara" oranla bu güzellikte kendine dikkat etmeyen, dünyanın tüm ağırlığını taşıyan, yorgun bir ifade vardır. Moreau da Edith Piaf gibi, kendinin kullanılmasına izin veren, yiyen, içen ve seven kadını canlandırmıştır. O, erkekler için "ebedî metres", kadınlar içinse Nietschyen "süper kadın"dır. Aynı anda iki erkeği sevebilen, iyinin, kötünün ve tekeşliliğin arkasında olabilen muhteşem bir fantazidir. Truffaut'nun kadının bakış açısını anladığı en önemli filmi **Two English Girls**'dir, çünkü bu filmde Truffaut ölümün masumiyet için çok kolay ve yetersiz bir olgu olduğunu hisseder. **Mississipi Mermaid** ve **Umbrellas of Cherbourg** filmlerinin oyuncu Catherine Deneuve hiç kuşkusuz sinemanın en güzel kadınıdır, ancak güzelliğinde statik bir karışım vardır. Deneuve, Bunuel'in **Belle de Jour** filminde kentsoylu bir kadının, öğleden sonraları randevuevinde çalışmasını canlandırmaktadır. Filmdeki adıyla Sévérine, bir yandan sanatsal cinsel nesne, öte yandan kendi arzusuyla teslim olan öznedir. Filmin sonu trajiktir, çünkü toplum (koca, sevgili, arkadaş) onun çifte doğasını kaldıramaz.

Avrupalı yönetmenlerin Amerikalılara oranla daha bilinçli olmaları ve çoğu zaman filmlerinin senaryolarının başkalarına ait olması, kadın oyuncuların yönetmenin tutumunu daha açıkça anlatmalarını sağlamıştır. Yönetmenin sevdiği kadını kendi filminde oynatması zaten cinsel efendi/teba kavramlarıyla yüklü olan filme, başka öğeler de katmıştır. Yönetmen başroldeki erkek

oyuncuyu kıskanırsa, onun rolünü azaltmış veya yakın çekimlerini çıkarmıştır. Örneğin Amerikalı yönetmen Hawks **Red River** filminde John Ireland'in, Joanne Dru'ya karşı tutumunu kıskanmış ve rolünü hemen yarıya indirmiştir.

Fransa'da kadınlar kültür ve sanat dolayısıyla ulus merkezlidir. İtalya'da ise kadın ailenin gücüdür, aile ise ülkenin dayandığı noktadır. De Sica'nın kadınları anne, komik metres ve "mamma" tipleridir. Visconti ve Fellini filmlerinde İtalyan kanına bağlı kalmışlardır. Kadınlara karşı duyulan korku ikisinin de filmlerinde hissedilir. Fellini'nin karısı Masina **La Strada, Variety Lights** gibi filmlerde Chaplin'in dişi karşılığıdır. Bertolucci'nin **Last Tango in Paris** daha sonraki dönemlerin filmidir. Bu filmde Bertolucci, Schneider'in sevgilisi Brando ve ona tapan ve gözetleyen Leaud ile kontrast bir ilişkiyi gösterir. Kadın yönetmenin romantik, entellektüel/sanatsal ve cinsel fantazilerine ne kadar dayanırsa, kendini keşfetmede o kadar özgür olacağını ve başka kadınların ona ulaşamayacağını imâ eder.

Yönetmen ve kadınların ilişkisine bakıldığında Bardot'nun hiçbir erkeğe ait olmadığı, Karina'nın ise Godard'ın "mülkü" olduğu görülür. Bergman'ın ilk dönem kadınları özgür, aydın ve bireyselken, son dönem kadınları ezilmiş ve Bergman'ın onları hapsettiği görüntü içine sıkışmışlardır. Bunun nedeni, Bergman'ın kariyerinin oyuncu olarak kendine çalışan, metres ve eş olarak kendine hizmet eden kadınlarla örülmüş olmasıdır. Bergman yaşlanıp umudunu yitirdikçe ve cinsel açıdan da zayıfladıkça, kadınlarını bu olumsuzlukların sonuçlarına katlanmak zorunda bırakır.

Avrupalı kadınların çoğu yönetmenlerinin yarattıkları kadınlardır. Vadim, sevdiği ve biçimlendirdiği kadınlar üzerinde (Bardot, Deneuve, Fonda) özel ve erotik özgürlük sağlayan bir etkiye ve "diğer"i gözlemenin takdirine sahiptir. Bergman ise, kadınlar üzerinde "claustrophobic" denetim kurar. Godard, Antonioni ve Bergman'ın romantik idolleri olan kadınlar ise, ait oldukları yönetmenlerle özdeşirler.

Avrupa Filmine "Sanat Sineması" özelliğini kazandıran bu yönetmenler kişisel olarak, ya da bazı akım ve hareketlerin içinde sivrildiler. Bu hareketler arasında Sinema Tarihine "Sanat Sineması"nın ortaya çıkış ve gelişmesine en fazla katkıda bulunanlardan birisi de "Yeni Dalga Akımı" (Nouvelle Vague) olmuştur. Film Eleştirisi geleneğinden hareketle, "cinéma d'auteur", "cinéma vérite" gibi sinemaya önemli kuramsal katkılarının yanısıra, ulusal sinema endüstrisinin güçlenmesine neden olmuş

ve Hollywood Sinemasına karşı koymayı başarmıştır. Hollywood Sinemasının geçmişinden yararlanarak, çoğu kez onun kalıplarından yola çıkarak, bunları "Sanat Sineması"na göre düzenlemesi açısından "Yeni Dalga Akımı" öncü olmuş ve birçok ülkede de yansımalarını bulmuştur. Devlet desteği ve düşük maliyetli filmlerle genç eleştirmenlerin film yapabilmesi, sinema endüstrisine bağımlılığı azaltmış, ulusal bir sinemanın gelişmesi ve yeni fikirlerin yeşermesini sağlamıştır. Bu akımın en önemli yanlarından biri de, -"Sanat Sineması"na uygun olarak - film anlatısına ve kadının yenidensunumuna getirdiği karşı bakış açısıdır.

"Sanat Sineması"nın genel özelliklerini taşıması açısından ve bu türe köklü bir akım olarak katkıda bulunmuş olması nedeniyle ve ayrıca cinsel yenidensunum içinde kadına kendi bakış açısını getirmesinden ötürü, Fransız "Yeni Dalga" akımı bundan sonraki bölümde incelenmesi yerinde olacaktır.

1960 yılında ve 1970'lerin başlarında "Popüler Kültür" ve Hollywood üzerinde yapılan tartışmalar en üst düzeye ulaşmıştı. "Sanat Sineması" düşman olarak tanımlandı. "Sight and Sound" ve eleştiri çevrelerince desteklenen "yüksek sanat" (high art) ideolojisinin kulesi olarak görüldü ve savaşılması gereken bir sinema türü olarak nitelendirildi. Siegel, Fuller, Hitchcock, Hawks ve Corman'a karşı Antonioni, Bergman ve Fellini; "genre"a karşı kişisel anlatım, bayağılığa karşı zevk, histeriye karşı özdenetim, enerjiye karşı terbiye ve kalite, **Underworld USA** (1960) ve **Bringing Up A Baby'ye** (1938) karşı **Persona** (1966), **La Dolce Vita** (1960), **Ottomezzo** (1963) ve **The Red Desert** (1964) karşıtlıklarıyla tartışma ilerledi.

Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, tartışmaların ağırlıkla yazınsal ideolojileri temel alması, ancak "Sanat Sineması"nın nadiren tanımlanmış olmasıdır. Bu tartışmalar bir yandan popüler sinemanın değerlendirilmesine ve diğer yandan bu sinemanın biçem, anlam ve yapılarına, ayrıca "autorship" kavramlarına dikkat çekilmesine yolaçtı. Böylece Hollywood ve "auteur"leri hakkında bilgi sağladı. Ancak bu ideoloji, Hollywood'un kurum ve koşullarını incelemekten çok, sanatçılarını ele aldı. Bir bölümüyle de sinemanın sanatı ve oyuncularıyla ilgilenen bu geniş kapsamlı proje, Avrupalı benzerlerini de içeriyordu. Robin Wood, Bergman, Antonioni, Hitchcock, Penn ve Hawks üzerine kitaplar yazdı. Bu bölümsel yaklaşım nedeniyle, "Sanat Sineması"nın bir kurum olarak sistematik biçimde ele alınmaması şaşırtıcı değildir. "Sanat Sineması"nın metinlerinin analizi, parasal

kaynakları, üretim, dağıtım, gösterim modelleri, devletle ilişkisi ve uluslarası film endüstrisinin yapısı hiçbir zaman sistematik bir biçimde incelenmemiştir.

38 Steve Neale. "Art Cine As Institution". Screen. Vol.22, No.1, 1981, s.29.
39 Neale, s.29.
40 Neale, s.30.
41 Neale, s.31.
42 Neale, s.31.
43 Neale, s.33.
44 Neale, s.36.
45 Neale, s.18.
46 Neale, s.13.
47 Neale, s.14.
48 Neale, s. 15.
49 Neale, s. 15
50 Neale, s. 31.
51 Haskell, s. 277.
52 French, s. 13.
53 Haskell, ss. 286-287.

YENİ DALGA

Ortaya Çıkışı ve Temel Özellikleri

İlk kez L'Express'de Francoise Giroud'nun "Nouvelle Vague" olarak adlandırdığı "Yeni Dalga", birçok yönden olağandışı bir harekettir. 1958-63 yılları arasında birçok ülkede sinemanın izleyici kaybettiği bir dönemde 170 dolayında fransız yönetmeni ilk filmlerini yapmaya başladı. Yalnızca 1960 yılında 43 film gerçekleştirildi. 50'li yılların sonlarına doğru Claude Autant-Lara gibi, pahalı yapımların yönetmenlerinin filmleri, insanları televizyonlarının başından alıp sinema salonlarına getiremiyorlardı. Bu durumu gözleyen Braunberger gibi yapımcılar, Autant-Lara gibi yönetmenler ve benzeri yapımlar için büyük harcamalar yapmak yerine, bu türden kaynak düşük bütçeli filmlere ayırmayı yeğliyorlardı. Böylece, pahalı bir yapım için parasal kaynağı risk altına sokmaktansa, düşük bütçeli filmlerden kâr sağlamayı umuyorlardı. Yapımcıların genç yönetmenlere iş vermelerinin diğer bir nedeni de, gençlerin sinema izleyicisi olarak yarattıkları pazarı elde etmekti. Fransız "Yeni Dalga" akımı ve onun taklitçileri büyük bir olasılıkla Amerika'daki "Beat" hareketinden ya da daha sonra 1968 öğrenci hareketlerinden etkilenmişlerdir. Ancak, bu akımın kökeni daha karmaşık ve politika dışındaydı. Hareketin kaynaklarından biri de, orta yaşlılığın bakış açısı ile yetişkinlik krizini anlatan Amerikan filmleri idi. Bu filmlere Nicolas Ray'in **Rebel Without A Cause** ve Elia Kazan'ın **East of Eden**'i örnek verilebilir. Aynı dönemde Fransız yönetmenler, yalnız prutanizm ve aşırı serbestlik arasındaki karşıtlıkla ilgilendiler, izleyiciye seslenişleri de Amerikalılara kıyasla daha değişikti. [54]

Fransız Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında önemli rolü olan diğer bir etmen de, "Cahiers du Cinéma" dergisidir. Fransız sinemasının kendi gelenekleri içinde dönüp durduğu konusu, derginin başyazarı Andre Bazin (Yeni Fransız Film Eleştirisinin öncüsü) zamanından beri tartışılıyordu. Sözkonusu dergiye asıl rengini veren, 1954'te "Une certaine tendance du Cinéma français" (Fransız Sinemasının Belli bir Eğilimi) yazısıyla tanınan genç, François Truffaut idi. Yazısında geleneksel Fransız sinemasını, senaristlerin ve yerleşmiş genre'lerin sineması oluşundan ve sadece "konfeksiyon"a gerek duymasından ötürü suçluyordu. Bu sinema yerine, yönetmenin yaratıcı kişiliğinin serbestçe gelişebileceği "film d'auteur" sinemasının ortaya çıkması gerektiğini savunuyordu. Truffaut ve diğer Cahiers'ciler, Renoir, Rossellini, Hitchcock, Ophüls ve Lang gibi yönetmenleri kendilerine örnek alarak, ısrarla "politique des auteurs" (auteur politikası) düşüncesini sürdürdüler. Cahiers dergisinin eleştirmenleri, filmleri kendi seçtikleri "ustaların" yapıtlarına göre değerlendirdiler ve zaman zaman tek yönlü, öznel yargılara vardılar. Herşeye karşın ortak yönleri eleştiriyi ve film yapmayı, kişisel ve sanatsal ispatın önadımı olarak görmeleriydi. Cahiers'de toplanan genç film tutkunları; François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve diğerleri eğitimlerini o zaman kadar sinema klüplerinde ve Paris Cinematheque'inde gerçekleştirmişlerdi. Bu yönetmenlerin ilk filmleri bütün dikkatleri üzerlerine çekmişti. "Nouvelle Vague" (Yeni Dalga) adı da, Truffaut, Chabrol, Malle, Resnais gibi yönetmenlerin yapım maliyetlerinin düşük olması ve fikirlerinin "köhneleşen" fransız sinemasına canlılık getirmesinden dolayı, gazeteciler tarafından uygun görülmüştü. [55]

Yeni Dalga filmlerine özellik veren nokta, yönetmenlerinin gençliği ve hevesleri değil, sinema "yazmak" istemeleri, eşdeyişle "auteur" olmaları idi. Bu durumun hem kişisel, hem de toplumsal nedenleri vardı. Kişisel neden, bu yönetmenlerin yalnızca egolarını doyurmaları değil, bu doyumu film yapma yoluyla gerçekleştirmek istemeleriydi. Toplumsal açıklaması ise, 1950'lerin Fransa'sında yazarların, film yönetmenlerinden daha fazla saygınlığa sahip olmalarıydı. Yeni Dalga yönetmenlerinin amatörlüğü hakkında çıkan mit ve efsanelerin çoğu doğrudur. Çünkü sinemayı daha çok izleyerek öğrenmişlerdi. Yeni Dalga yönetmenleri, işe üretken amatörler olarak başladılar ve bunu sürdürdüler. Marshall McLuhan'ın **Understanding Media** adlı kitabının "The Medium is the Message" bölümünde değindiği; "iyi amatörler, zavallı profesyonellerden daha ilgi çekicidirler" sözü, Yeni Dalga yönetmenlerinin değinilen özelliklerini özetlemektedir. [56]

Yeni Dalga, hiçbir zaman sinema endüstrisinde, yapım yöntemlerinde, film konularında, ahlâki davranışlarda, geniş ve ani bir değişime neden olmadı. Ancak filmin üslûp ve görünümünü kesinlikle değiştirdi. 1959 Cannes festivalinde ilk Yeni Dalga filmleri geniş bir kitle tarafından izlendikten sonra, sinemanın dili ve usulleri gözle görülür değişikliğe uğradı. Bu festivalde Yeni Dalga başlığı altında üç film gösterime girdi: **Orfeu Negro**/Marcel Camus, **Hiroshima Mon Amour**/Alain Resnais ve **Les 400 Coups**/François Truffaut. [57]

Gerek teknik, gerek konu açısından belirlenmiş amaçları olmayan bu akımın, Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Doniol Volcroze, Chabrol gibi yönetmenleri, ünlü oyuncular yerine, kendine özgü görünümü ve tazeliği olan kişileri oynatarak, düşük maliyetli ve kolay pazarlanabilen filmler yaptılar. İş günlerini kısaltarak, küçük ve dağınık ekiple çalışarak, gerçek mekânlarda, sokaklarda çekim yaparak, starlar yerine arkadaşlarını, diğer yönetmenleri ve deneyimsiz oyuncuları kullanarak masrafları kıstılar. Hepsinden önemlisi, yaratıcılık açısından kişinin kendi düşüncesini, yapımın tasarlanması ve gerçekleştirilmesinden yalnızca kendinin sorumlu olduğu "Cinéma d'auteur" kuramını güçlendirdiler. Yeni Dalga yönetmenlerinin düşük maliyetli yapım zorunluluğu, tazelik ve kişisel yaklaşım anlayışı gibi eğilimleri, çekim yöntemlerini de değiştirmiştir. Kameranın elde taşınması, hareketli mikrofonların kullanımı ve Astruc'un "camera stylo" (Yönetmenin, yazarın kağıt üzerine yazması gibi, selüloid üzerinde çalışmasını sağlayan esnek ve karmaşık aygıt) kuramı da, bu eğilimlerin sonucudur. Böylece, Fransa'da geleneksel senarist sineması (yapımcının yazınsal bir senaryo üretip, onun görselleştirilmesine çok az katkıda bulunduğu sinema türü) yokolmaya başladı. [58]

Yeni yönetmenlerin birçoğu yukarıda değinildiği gibi eleştirmen olmaları nedeniyle, sinema ve tarihi hakkında derin bir bilgiye sahiplerdi. Bu geniş görüş ve başvuru kaynaklarından filmlerinde gerek konu, gerek teknik açıdan özgürce yararlandılar.

Eski biçimleri yeni yorumla sunarak, izleyicinin nostalji duygusuna seslenmeyi, izleyiciyi şiirsellik, vahşet, reverans ve iconoclasm (putları yıkma) karışımıyla etkileyerek film atmosferini daha ani olarak değiştirmeyi ve aracın yeni olanaklarına dikkat edilmesini sağlayabiliyorlardı.

Yeni Dalga yönetmenleri üslûba olduğu kadar konulara da yenilik getirdiler. "İyi öykü" klişesi ve "öykü örgüsü"nün biçimsel yönüne az ilgi gösterdiler. Örneğin, **Hiroshima Mon Amour** fil-

minde olay "şimdiki zaman"da ve yalnızca sevgililerin buluşmasından oluşmaktadır. Resnais'nin ikinci filmi **L'Annee Derniere a Marienbad**'da sevgililerin buluşup buluşmadıkları bile belli değildir. Yeni Dalga yönetmenlerinin bu eğilimleri gençliklerine özgü bir gösterişçiliğin sonuçları değildir. Bu yönetmenler "olay örgüsü"nün biçiminin de, diğer adetler gibi bir alışkanlık olduğunu ve çalışmanın anlamlı olabilmesi için, öykü çizgisinin mantıksal sırayı izlemesinin gerekmediğini savunurlar. Yeni Dalga Akımı gibi, çağdaş yazının büyük bir bölümü de mantık ve nedensellik süreçlerine karşı güvensizlik göstermektedir. Yaşam da iyiye, akla ve uygarlığa doğru sürekli bir gelişim göstermemektedir. Din, ahlâk, vatanperverlik gibi değerler bir çok toplumda halâ egemendir. Bu nedenle, insanın değer yargılarını geliştirmesi kendine bağlıdır. İnsan bunu ancak kendine dönük olarak gerçekleştirebilir, çünkü en iyi neyi yapabildiğini dolayısıyla ne olduğunu, ya da ilk neyi öğrenmesi gerektiğini de en iyi bilen yine kendisidir. Yeni Dalga akımı da bu süreci gerçekleştirmiştir. Dış dünya ile ilgisi azdır, onu asıl ilgilendiren kendi iç dünyasıdır. Gözden geçirilen süreçler, yaşantılardan elde edinilen deneyimler, geçen zaman, değer yargıları, bütün bunlar sözkonusu iç dünyayı oluşturur. İlk bakışta bölünmüş bir mantıksızlığa sahip gibi görünen "Yeni Dalga" filmlerinin zaman ve mekân ilişkileri, beynin sıçramalı, bölük pörçük, süreksiz ve alışılmamış bağlantıları kavrandığında, anlaşılır hale gelir.

Yeni sinemanın konusunu, belirli bir öyküden çok, yönetmen ve malzemesi arasındaki ilişki oluşturur. Bu yüzden Yeni Dalga yönetmenleri, sinemanın geleneksel anlatım araçlarına karşı kaba ve olağandışı bir tutuma sahiptirler. Sinema dilinde çoğunlukla, zamanın geçtiğini ve mekânın değiştiğini gösteren özel efektlerin (special effect) başında gelen eritme (dissolve) ve kararma (fade) teknikleri sözkonusu yeni sinemada ortadan kalkmış gözükür. Aslında bu, eritme ve kararmanın ortadan kalkması değil, alışılmış kullanım alanları dışında uygulanmalarıdır. Bu filmlerde zamanın geçmesi doğrudan kesme (straight-cut) ile veriliyordu. Eritme ise, yumuşak görüntülerin ilişkilendirilmesi için duyarlı, bir bağlantıyı göstermek için de entellektüel bir araç durumuna getirilmişti. **Tirez sur le pianiste** filminin kahramanı, karısıyla yatakta yatarken, karısıyla aşığının görüntüsü eritme sırasında uzun süre ikisinin arasında kalmaktadır. [59]

Sinema tarihi içinde belirgin bir dönemi oluşturan Yeni Dalga akımı, kendinden önceki dönemlerle karşılaştırıldığında ortaya çıkan benzerlik ve farklılıklar, şu düzeylerde tanımlanabilir.

Bunlardan ilki, eski sinema geleneğinin birçok özelliğine Yeni Dalga filmlerinin konularında da rastlanabilmesi, ikincisi ise, Yeni Dalga yönetmenlerinin kendilerini eski ustalarının yanında geliştirmiş olmalarına karşın, onların yolunu izlememeleri, sonuncusu da, bu akımın Fransa ve diğer ülkelerde yüzeysel olarak taklit edilmiş olmasıdır. [60]

Tarihsel Konumu

"Yeni Dalga" akımının oluşumuna etki eden siyasal, ekonomik ve toplumsal olayların başında, II.Dünya Savaşı sonrası Fransız kolonilerindeki özgürlük hareketleri gelir. Bu dönemde, 535 000 vatandaşını kaybeden Fransa'da, General de Gaulle ün yönetiminde ülke düzenini yeniden kurmaya çalışmaktadır. Enflasyon artışı, yıkılan ekonominin yeniden kurulmasını güçleştirmiştir. Doğum oranının azalması, hükümetin nüfusu, aile ve çocuk yardımlarıyla desteklemesini gerekli kılmıştır.1946 yılında Marshall projesiyle birinci dört yıllık planın uygulanması kolaylaşmış, yatırımlar artmış, modernleşme başlamış ve paranın değeri de korunabilir hale gelmiştir. Fransa 1947'de NATO'ya katılır. 1958 yılında de Gaulle beşinci cumhuriyetin başkanlığına seçilir. Cezayir çatışması Gaullizm'i güçlendirir, çünkü de Gaulle Cezayirlilerin otodeterminasyon haklarını savunmaktadır, bu nedenle sol kesimden destek görür. Birleşmiş Milletler ve A.B.D.'den uzaklaşan Fransa aynı yıl NATO'dan da çıkar. 1967'de sağ kanadın seçim zaferinden sonra ekonomik ve toplumsal önlemler alınır. 1968 yılında tüketim toplumunu protesto eden solcu gençliğin başlattığı önemli bir kriz patlar. Yeni toplum, modern endüstri toplumuna ayak uydurmak için kooperatifleşen, toprağına bağlı çiftçilerden; büyük fabrikalarda çalışan, %50'si sendikalara kayıtlı işçilerden; %50'si Paris bölgesinde yaşayan, iyi gelirli, bireysel ve politize olmayan orta sınıf vatandaşlardan oluşuyordu. [61]

Film Endüstrisi

Bu dönemde yeni bir hareketin ortaya çıkması kaçınılmazdı. 5. Cumhuriyetin gelmesiyle Yeni Dalga akımının başlaması arasında nedensel bir ilişki vardı. Kültür Bakanı Malraux'nun önderliğinde ve "Centre National de la Cinématographie" (Ulusal Sinema Merkezi) aracılığıyla başlayan ve halen geçerli olan Film Yardım Yasası (Loie d'Aide, 16.6.1959)

her tür filme %13 oranında parasal yardımı öngörüyordu. Bunun dışında, belli bir düzeyin üzerindeki filmlere senaryolarının gösterilmesinden sonra, çekime başlamadan önce parasal yardım yapılması planlanmıştı. Bu yardım Yeni Dalga filmleri için gerekli katkıyı sağlamış oluyordu.

Dönemi simgeleyen önemli bir kültürel olgu da, Fransa'da yalnızca sanat filmi gösteren sinema salonlarının sayısının 437 olmasıdır. Hiçbir ülkede rastlanmayan bu durum Fransa'nın sinema kültür düzeyini yansıtmaktadır. Özellikle bu salonlardan 186'sının Paris'te bulunması, yenilikçi ve yabancı filmler için yeterli bir pazar oluşturuyordu. İtalya ve daha kısıtlı sinema endüstrisine sahip ülkelerden (Doğu Avrupa, Güney Amerika, Afrika) gelen önemli filmler televizyon yerine, çoğunlukla bu küçük sinema salonlarında gösteriliyordu.

Sinema eğitiminin ciddi bir biçimde ele alınması, hemen her üniversitede aynı zamanda film eleştirmenliği de yapan öğretim elemanlarının olması, aydın bir izleyici kitlesinin yetiştirilmesini ve eleştirinin bilimsel olarak öğretilmesini sağladı. 1960'dan sonra film kitaplarında büyük bir artış görüldü. Önceleri otobiyografileri konu alan bu dergi ve kitaplarda giderek genre incelemeleri ağırlık kazanmaya başladı. 1968'den sonra da film dergilerinin çoğu politize oldu. [62]

Bu dönemde, Fransa sinema kültürü açısından belirgin bir bütünleşme gösterirken anglo-sakson sinema kültürlerinde, özellikle Amerika'da sinema, ekonomik ve kültürel açıdan kendi içinde farklılık gösteriyordu. Aynı dönemde Fransa dışında hiçbir ülkede, Yeni Dalga gibi önemli bir akım ortaya çıkmamıştı.

Genel olarak, büyük stüdyoların azalması da, yüzeysel, ancak dikkate değer bir değişiklik getirmişti. Birçok film şirketi eskiye oranla eğlence endüstrisine daha fazla yatırım yapmaya başlamıştı. Bu finansal kaynağın etkisiyle küçük ve bağımsız şirketler de, bu endüstri içinde yaşama şansı buldu. [63]

Fransız sineması genel olarak dikey biçimde yapılanmış Amerikan sinemasına oranla yatay bir yapıya sahiptir. Fransız sinema endüstrisi küçük ve marjinaldir, alışılmış endüstriyel kurallara uymaz. Bu nedenle, film yapımları da standardize edilemez. Her yapımın başlı başına bir prototip olması, ticari başarıya kesin gözle bakılmasını engelliyordu. Bu durumun sonucu olarak, her yapım için baştan büyük bir sermayeye gerek duyuluyordu. Başarısız denemelerin maliyeti ise, oldukça yüksek olmaktaydı. Bu risklere karşın, başarıya ulaşanlar da büyük

kazançlara sahip oluyorlardı. Fransız sinemasında şansın, öngörülen risklerden daha büyük bir rol oynaması, "kapitalizmin Weberyen ruhu"ndan çok, spekülasyonun ilkel ruhuna, bir anlamda "gazinoların ahlâkı"na bağlanabilir. [64]

Fransız sinema endüstrisinin belirgin özellikleri şöyle özetlenebilir: Yabancı yapımcılar, dağıtımcılar ve devlet, harcamaların büyük bir kısmını üstlenir, dolayısıyla risk paylaşılmıştır. Film yapımları çoğunlukla bir defaya mahsustur ve her yıl yapım şirketlerinin yalnızca ellide biri iş yapar. Genel olarak sözkonusu şirketler yılda bir film gerçekleştirirler ve içlerinden bir şirket kazancın büyük bölümüne sahip olur. Yapımcılar her yeni iş için kendilerine yeni bir ortak ve dağıtımcı bulmak zorundadırlar.

Fransız sinema endüstrisinin belkemiğini oluşturan büyük dağıtım şirketleri, pazara egemendirler. Aynı zamanda diğer sektörlere oranla daha fazla sermayeye sahip olduklarından, film finansmanının önemli bir kaynağını oluştururlar.

Fransa'da gösterim salonlarının durumu da ayrıcalık taşır. Büyük salonların sayısı fazla değildir, küçük salonlara oranı bire birdir.

Yukarıda değinilen film yapımını destekleyen kurum C.N.C. (Centre Nationale de la Cinématographie), devlet eliyle yapılan finansmanı ve filmlerden elde edilen gelirleri denetler. Film yapma iznini verir, profesyonel kartları dağıtır, avans verir ve sinema alanında çalışanların eğitimini düzenler. Fransa'da devletin sinemaya yardımı, diğer sosyalist olmayan ülkelere oranla daha fazladır.

54 Eric Rhode. A History of the Cinema. Butler & Tanner, London, 1976, s.525-527.
55 U.Gregor ve E.Patalas. Geschichte des Filmes. Hofmann, Augsburg, 1973, s.448-450.
56 John Kreidl. Jean-Luc Godard. Twayne, Boston, 1980, s.47.
57 Karel Reisz ve Gavin Millar. The Technique of Film Editing. Hasting House, New York, 1968, s.323-324.
58 Reisz ve Millar, s.324-325.
59 Reisz ve Millar, s.325-328.
60 Irene Lorenz. "Historische Hauptmomente-Der Französische Film 1930-1980". Universität Fribourg. 1984, s.1-5.
61 Kurowski ve Rohmild. Lexikon des Internationalen Films. Vol.1, München, 1975, s.99-100.
62 Terry Lovell."The Frech New Wave: A Case Study". Screen. March 1971, s.340-341.
63 Lovell, s.342-343/346.
64 Lovell, s.345.

JEAN-LUC GODARD

Jean-Luc Godard film dili, anlatımı, konuları ve sürekli gelişimiyle Yeni Dalga akımını en fazla etkileyen yönetmendir. Roy Armes, "Godard 1960'larda sinemanın çehresini değiştiren yönetmenler içinde en etkin olanıdır" sözüyle bu düşüncenin altını çizer.[65] **Bande à Part** filminin kredilerindeki "cinéma par Jean-Luc Godard" (Godard'm sineması) yazısı ona atfedilen bu yargıları doğrulamaktadır. Richard Roud, Godard'ın yalnızca ünlü bir yönetmen değil, aynı zamanda çağımızın önemli bir sanatçısı olduğunu söyler. Passolini Godard hakkında şöyle demiştir;

> "Tüm dünyada yeni sinemanın en azından yarısı Godard sinemasıdır, çünkü Godard'ın koyduğu kurallara ve normlara uymaktadır." [66]

Buñuel ise, Godard için;

> "Yeni Dalga'da Godard'ın yaptıkları dışında yeni birşey göremiyorum" der. [67]

Aragon da;

> "Bugünün sanatı, Jean-Luc Godard'dır...Çünkü hiç kimse düzensizliğin düzenini ondan daha iyi tanımlayamaz," [68]

sözleriyle Godard'ın sanat sinemasındaki yerini vurgulamıştır.

Jean-Luc Godard, gerçeğin geleneksel yöntemlerle yeniden-sunulmasını reddeder. Onun yerine gerçeğin öğrenilmesinde bir aygıt ve iletişim aracı olarak kendisini ve izleyiciyi inceleyen çağdaş sinemayı savunur.

Bu bağlamda Godard, sinemada tam olarak nereye ulaşacağını bilen bir yönetmen değildir. Onun için sinema, film çekim sürecinden kaynaklanan aydınlanmalara neden olan entellektüel bir maceradır.

Yeni Dalga akımının diğer yönetmenlerinden etkilenmiş olmakla birlikte, Godard belli yönlerde onlardan ayrılmış ve daha köklü değişiklikler getirmiştir. Örneğin, "camera stylo" kuramını Truffaut'ya oranla daha iyi temsil etmiş ve bu konunun uzmanı haline gelmiştir. Godard'ın filmlerinin kamerayla çekilmiş olmaktan çok daktiloyla yazılmış izlenimi vermelerinin nedeni de budur.

Godard, ilerleyen yıllarda film diline getirdiği yeniliklerle hem Yeni Dalga Akımı içinde, hem de genelde çok ayrı bir yere sahip olur. Bu özelliğini filmlerinin yanısıra kendisi de belirtmiştir. Örneğin, özenle düzenlenmiş görüntü hakkında giderek artan ilgisizliğini şöyle dile getirir;

"Beni üzen şey, artık sinema terimleriyle düşünmüyor oluşumun farkına varmam, ama bunun iyi mi yoksa kötü mü olduğunu bilemiyorum. **A Bout de Souffle** filmini çekerken, Seberg'in başının görüntü çerçevesi içinde doğru yerde olup olmadığını sinematik açıdan değerlendiriyordum. Şimdi ise, yaptığım işlerin sinematik açıdan nasıl gözüktüğüne aldırmaksızın çalışıyorum". [69]

Benzer biçimde Godard, filmlerinde öykü anlatmaz, kişiliğini seslendirir. Film kariyerinin başlangıcından itibaren Godard, kendisi hakkında birşeyler anlatmayı amaçlar. Bu açıdan filmlerine herşeyi katar. Filmleri kişisel yargılardan, kültürel ve yazınsal göndermelere kadar yoğun mesajlarla yüklüdür. Filmlerine bir not defterine yazılacak şeyleri, başkalarının anlattığı öyküleri, okunmuş bir iki dize şiiri dahi ekler. Bunun dışında posterler, reklâmlar, neon yazıları, magazin sayfaları, kitap kapakları filmlerinde önemli bir yer tutar. Ayrıca, Godard film izleyicisi ve eleştirmeni olduğu yıllarda seyrettiği filmlerden de yararlanır. Öncelikle, o filmlerin geleneğinden hareket ederek ya da bazı filmleri kendi filmlerinin arasına keserek, onları yeni bir bağlama oturtur. (**Les Carabiniers**'de Lumière'in parodilerini, **A Bout de Souffle**'da Amerikan gangster filmini, **Vivre Sa Vie**'de Dreyer'in **Le Passion de Jeanne D'Arc**'ını, **Une Femme Mariée**'de Resnais'nin belgeseli **Night and Fog**'u araya koyar). Karakterleri ise, çeşitli kaynaklardan alıntılar yaparlar, bazen de o andaki düşüncelerini ortaya koyarlar.[70] Bu anlamda, Sartre'ın Godard hakkında

söylediği "Godard'ın filmlerinde kültür sürekli övülür, çünkü Godard kültürsüzdür. Godard'ın filmlerinde çok fazla, kendisinde ise az kültür var" deyişi olumsuz anlamda değildir. Bu söz, Godard'ın İsviçre'de başlayıp Fransa'da devam eden ve sürekli değişiklikler sonucunda çeşitlenen öğrenim yaşamı ve kişiliğinin değerlendirilmesidir.

Onun **A Bout de Souffle** filminde olduğu gibi, alışılmışın dışındaki biçemi sinema diline, geleneğine ve izleyicilerine karşı kayıtsızlık olarak görüldü. Gerçekten de, Godard'ın filmlerinde geleneksel sinema diline ve izleyicinin algılamasına göre çarpıcı, yabancı, yeni bir yaklaşım vardır. Godard kesin bir çekim senaryosuyla çalışmaz, hatta oyuncularının da konuşmalarını anında bulmaları gerekir. Örneğin **Deux ou Trois Choses** filminde Godard başrol oyuncusu Marina Vlady'ye saçına iliştirdiği bir kulaklık aracılığıyla seslenir. Ona sorular sorarak, onunla tartışarak tepkilerini anında filme kaydeder. Birçok oyuncusu da filmlerinde gerçek meslekleriyle kamera karşısına çıkarlar. **Vivre Sa Vie**'de Brice Parain filozof, **Le Mèpris**'de Fritz Lang yönetmen olarak rol alırlar.

Godard'ın filmleri klasik sinemanın yumuşaklığına sahip değildir. Godard sıçramalı kesmelere (sahne ve görüş açısı değiştirmeksizin, sürekli bir hareketin birbirinin devamı olmayan iki parçasının arka arkaya gelmesi) sıkça başvurur. Daha önceki filmlerde rastlanmayan ölçüde, hareket içinde ona göre önemsiz parçaların atılması yöntemi de onun bir buluşudur. Bu yaklaşımı da onun klasik sinemadan ayrıldığı - sürekliliğe kurguda yer vermemesi nedeniyle - önemli bir noktadır. Godard zaman ve mekân aşımını göstermek için izleyicilerin alışık olduğu eritme (dissolve) yöntemine de başvurmaz. Aynı şekilde, genel çekim, orta çekim ve yakın çekim arasında kurgu kurallarını da yıkabildiği için, bunlar teknik bir engel oluşturmazlar. Hatta ilk bakışta izleyicinin canını sıkmanın, onları kızdırmanın tehlikelerinden habersiz gibi görünür. Bazen gereksiz bir çekimi neredeyse gerçek zamana eş uzunlukta verirken (**Bande à Part** filminde Louvre müzesini ziyaretin on dakika sürmesi vb.), öykünün anlaşılması için önemli birçok motifi dışarda bırakır (**Pierrot le Fou** filminde, evde bulunan cesedin çözümünün ve cinayetin açık kalması). Değinilen özellikleri nedeniyle Godard, 60'lı yıllarda en acımasız tepkileri alan yönetmen olmuştur.

Godard ve Zeitgeist

1963 yılında Godard hakkında ilk kitabı yazan Jean Collet,

onun filmlerinin temelinin belgesel ve kurmaca arasındaki diyalektik oyuna dayandığını belirtir.[71] Godard da bu konuda şunları açıklar;

> "Güzelliğin ve gerçeğin iki yönü vardır; belgesel ve kurmaca. Bunlardan herhangi birisiyle başlanabilir. Benim başlangıç noktam ise, içinde kurmacanın gerçeğini vermeye çalıştığım belgeseldir. Bu nedenle hep profesyonel oyuncularla çalıştım."

Richard Roud ise; Collet'nin Godard üzerine yazdığı "....belgesel ve kurgusal arasındaki oyun," sözlerinin onun filmlerini belirleyen diyalektik öğelerden yalnızca biri olduğunu söylemiştir. [72]

Godard'ın bu iki kutup arasında gidip gelmesi ya da onları içiçe vermesi, döneminin Zeitgeist ve dolayısıyla Godard'ın içinde bulunduğu anın ruhuyla açıklanabilir. Jean-Luc Godard'ın Sorbonne'da öğrenci olduğu yıllar varoluşçuluğun Hegelyen felsefe ile biçimlendiği ve Sartre, Marleau-Ponty gibi düşünürlerin ortaya çıktığı dönemdi. Bu nedenle Godard'ın filmlerinde, Hegelyen etkilerin olduğu söylenebilir.

Hegel'in önemli düşüncelerinden birisi şuydu;

> "Herşey kendi içinde karşıtını bulur ve bu ilke, diğerlerine oranla gerçeği, şeyler'in özünü daha fazla açıklamaktadır".[73]

Eğer her düşünce karşıtını çağrıştırıyorsa, her kavramın tek yönlü bir soyutlama olduğu söylenebilir. Herhangi bir düşünce ancak karşıtı ile bütünleşir. Godard da, "gerçek herşeydedir, hatta bir bölümüyle hatanın da içindedir" der. Vivre sa Vie filminde, düşünür Brice Parain'in, Karina ile söyleşirken "hata gerçeğe ulaşmak için gereklidir" deyişi sözkonusu düşünceyi kanıtlar niteliktedir.

Sinema sanatının görüntüye karşı anlatı, kurmacaya karşı belgesel, gerçeğe karşı soyutlama olmak üzere üç paradoksta veya karşıtlıkta bulunduğu söylenebilir. Kuşkusuz bu karşıtlığın farkına ilk varan yönetmen Godard olmamıştır, ancak onları filmlerinde kullanma fikrinde diğerlerinden daha ileridedir. Godard da Hegel gibi, gerçeğin ve güzelliğin yalan söylediğine inanır:

> "Kamera yalnızca çoğaltan bir aygıttır, sinema yaşamı görselleştiren bir sanat değildir. Sinema, sanat ve yaşam arasındadır. Resim ve yazının tersine sinema yaşama birşeyler verir ve ondan birşeyler alır. Ve ben bu olguyu

filmlerimin konusu haline getirmeye çalışıyorum. Yazın ve resim eskiden beri bir sanat türü olarak yaşıyorlar ama sinema bu başlangıca sahip değildir". [74]

Godard'ın sinemasında yaşama romantik ve doğal bakış açısı, psikolojik güdüleme, tesadüfilik, star ve amatör oyuncuların filmlerinde birlikte yeralması gibi birçok kutup bulunmaktadır. Ancak, bunlardan da önemli olan üç kutuplaşma, kaygıların zıtlığıdır. Filmlerinde göze çarpan bu zıt kaygılardan birincisi, kişisel ve toplumsal sorunların birarada bulunmasına karşın, Godard'ın bu sorunu oldukça bireysel bir bakış açısıyla ele almasıdır. Örneğin filmlerinin çoğunun konusunu oluşturan Paris toplumunun o dönemde yaşadığı olaylar, herhangi bir kişinin yaşamından basit bir parça alınarak verilmiştir.

Godard için, biçim ve içerik arasındaki ayrım kesin değildir. Belki de, Godard'ın gerçek ve kurmaca arası çizgideki yeri bu kutuptan kaynaklanmaktadır. Bu konuda Godard, "bana göre biçim içeriğin dışıdır, içerik de biçimin içini oluşturur. İnsan vücudunun içi ve dışı gibi, ikisi biradadır, ayrılamazlar" demiştir (**Vivre Sa Vie** filmindeki tavuk üzerine deneme bu sözlerini açımlar). Buna karşın Godard'ın içeriğe ilişkin alışılagelmiş ölçütleri, yeniden gözden geçirdiği ve bunlara yenilik getirdiği bilinmektedir. Belli durumlarda biçim bir filmin içeriğini oluşturabilir. En azından bir konu biçimsel olanaklarından ötürü seçilmiş olabilir. 20. yüzyıl sanatının çoğu içerikten ayrılmıştır. Örneğin; Monet'nin zambakları "Nympheas"ların gerçek konusu değildir, seçilme nedenleri büyük bir olasılıkla renk ve örnek açısından belirli deneylere izin vermelerinden ötürüdür. Öte yandan, Godard içeriği ne reddeder ne de yüceltir ancak, içerik ve biçimi sürekli dengede tutmayı başarır. İçerik ve biçim yalnızca kendilerini ifade ederler. Bunun nedeni de, Godard'ın film estetiğinin paradoksal doğasını kavradığına bağlanabilir. [75]

Godard'ın sinemasındaki karşıtları içeren ikinci kutup ise, anlatı ve yorum arasındadır: Romana karşı deneme. Godard filmlerinde bu iki kutup göze çarpar. Çünkü Godard anlatı ve yorumu aralarındaki ayrımı belirtecek ve izleyicinin bunun bilincinde olabileceği şekilde verir. **Vivre Sa Vie** filminde Parain'in bir kurmaca kahramanı olan ve anlatıyı taşıyan Karina'yla konuşması buna en iyi örnektir.

Üçüncü kutup ise, Godard'ın gerçeklik ve soyutlama konusuna getirdiği çözümdür. Bu konudaki başarısı onu Roud'a göre, sanatta ilerleme açısından en "üstün" yönetmen konumuna

getirmektedir. Godard, günlük yaşama ait en basit nesneleri soyutlama yeteneğiyle sanatsal bir düzeye oturtur. Işık düzenlemesi, nesneyi yerleştirmesi, çerçevelemesi ve onu gerçek anlamından alarak yeni bir konuma oturtmasıyla Godard, oyunculardaolduğu kadar nesnelerde de "anın ruhu"nu kavrar. (**Deux ou Trois Choses**'da kahve fincanının kenarından başlayarak içine kadar süren çekimde olduğu gibi. Aslında filmde kadın oyuncunun da varlığıyla özü arasında yapılan deneme, kahve fincanının içi ve dışının çekiminden farklı değildir.) Kısacası Godard'ın hareket ve denge, gerçeklik ve soyutlama arasında vardığı nokta, sinemasının zaman ve mekân aşma yeteneğine sahip olmasıdır. Godard'ın sinemasında izleyici kendisini bu tür klasik sinema kavramlarıyla kısıtlamaz, bu nedenle de daha açık düşünebilir. [76]

John Kreidl, Godard "karşıt modernist" olarak nitelenirse, modern estetikten ve özellikle Marshall McLuhan'dan sözetmenin gerekliliğine değinir. Ona göre, McLuhan ve Godard'ın ortak yönü, 20. yüzyıl insanının "yenilmiş olmayı yenme" olgusu ile yoğrulmasını konu almalarıdır. Bu program "ilerleme" olarak nitelenen aşırı tepkilere yolaçar; yeni sözcükler ve yaklaşımlar vb. (McLuhan'ın denemeleri/Godard'ın filmleri). Godard'ın "pozitif alaycı" yaklaşımı kısaca şunları kapsamaktadır: Öncelikle kaos içinde yuvarlanan insanın ondan korkmamayı öğrenmesi, onu anlayarak deneyim kazanması. Daha sonra kaosu yeni biçimlerle birleştirerek alaycılıktan kurtulmayı ve çağdaş yaşamın anlaşılmamasına karşın uyulması gereken kuralların yarattığı baskıdan kaçmasıdır.[77] (**Pierrot le Fou** filminde Pierrot'nun çocuk bakıcısıyla kaçması, **Le Mèpris**'de Bardot'nun yapımcıyla ilişkiye girmesi gibi). Bu yaklaşım büyük bir bölümüyle Sartre'ın yapıtlarında ve kahramanlarında da göze çarpar. **La Nausée**'de kahramanın caddeden geçen yaşlı bir kadına baktığı anda veya çakıl taşlarını gözlemlerken kapıldığı tiksinti ve bulantı duygusu, buna rağmen gözlerini onlardan ayırmaması örneği kendisini Godard'ın kahramanlarında da başka biçimlerde gösterir (**Pierrot le Fou**'da Pierrot'nun yaşadığı toplumda yenilmiş olmayı kabul etmesi, sonunda intihar ederek Akdeniz'in mavi sularında bu bulantıyı altetmesi gibi). **Pierrot le Fou** filminin - büyük bir olasılıkla Godard tarafından yazılmış olan - tanıtım metninde bu filmin Godard'ın o zamana değin gerçekleştirdiği filmler arasındaki konumuna işaret edilir. "**Çılgın Pierrot (Pierrot le Fou), İnsanın Kendi Hayatını Yaşaması (Vivre Sa Vie)** gerektiğine, **Bir Kadının Kadın Olduğu (Une Femme Est Une Femme)** ve **Nefessiz Kalmamak (A Bout de Souffle)** için Yeni

Dünyada (Le Nouveau Monde) Toplumun Dışında Kalan Bir Grup (Bande à Part) oluşturmasını Küçümseyerek (Le Mepris) keşfeden Küçük Bir Asker'dir (Le Petit Soldat)." [78] Pierrot le Fou, onun o tarihe değin yaptığı filmlerin toplamı ve devamıdır. Bu metin ayrıca Godard'ın kaos içindeki insanın yaşadığı boşluk duygusunu, soyutlanmış olmayı, arayışı ve keşfetmeyi anlatmaktadır.

Godard ve o yıllarda onun durumunda olanların, ailelerinden devraldıkları mirası Collet şöyle açıklar;

> "Bunun eski dünyada doğmuş olmak gibi birşey olduğunu biliyorduk. Tüketilecek herşeyimiz olmasına karşın fethedecek hiçbirşeyimiz yoktu. Herşeyi kendimiz için yaratmak zorundaydık." [79]

Godard da bir anlamda bu düşünceden hareketle eski sinema geleneğinden yararlandı, ancak yeni bir dil ve yeni bir söylem geliştirdi. Hollywood sinemasından, gangster filmlerinden yola çıkarak A Bout de Souffle, Vivre Sa Vie gibi filmler yaptı. Godard'ın "yeni biçimlerle eski şiirler yazmalıyım" sözleri, bu yaklaşımını dile getirmektedir.

Jean-Luc Godard'ın sineması, eskiyi özümsemekle birlikte, çağdaş içerikli, kendine yeten, tesadüfen yaşamımıza giren duyguları işleyen bir özelliğe sahiptir. Bu anlayış Godard'da doğal olarak sıçramalı kesmelere, yeni kurgu tekniklerine, özeleştirilere, monologlara, şiirsel konuşan nesnelere, geçmiş ve şimdiki zaman kipinin karıştırılmasına, yapay mekânların gerçek mekânlarmışcasına gösterilmesine yol açtı ve yeniliklerin gerekliliğini gösterdi.

Kuşkusuz sinemaya bu yaklaşımı kazandırmak için Godard'ın onu bir kuramsal temelle açımlaması ve yapısını bozarak yeniden kurması gerekliydi. Bu nedenle, Godard sinemayı yöntembilimsel açıdan inceledi ve ona Orson Welles'ten bu yana sahip olmadığı bir zekâ kazandırdı. Godard'dan günümüze kadar "alternatif sinema" konusunda pek önemli bir gelişme olmadı.

Bu sav, Beatles'ın, ya da Rolling Stones'un müzik alanında yoğunluk ve nitelik açısından aşılamaması gibi bir düşünceyi destekler. Müzikte Beatles ve Rolling Stones'un o dönemde sahip oldukları konum, Godard'ın sinemadaki yerine eşdeğerdedir. Protesto, yeniden değerlendirme, dil yapılandırma, yapıyı bozma, Godard'ın işlediği konulardır.

Jean-Luc Godard 1950'de sinemanın özünü kavramıştı. "Sinema nedir?" sorusuna Hegelyen bir düşünceyle yanıt veren Go-

dard, "sinema kendisiyle oynuyor" der.[80] Bu düşünce göstergebilimseldir. Godard bu sözle, sinemanın aynı anda yapılandırma ve bu yapıyı bozma özelliğini dile getirir. Sanatı, yaşamı kavramanın ve tartışmanın en uygun ortamı, sinemanın kendi kavramlarıyla kullanılmasıdır. Godard, bu açıdan Kreidl'a göre, Kracauer, Adorno, Benjamin, Marleau-Ponty ve Sartre gibi gerçekçidir, ancak bu gerçekçilik Bazin anlamında değildir. [81]

Godard'ın filmlerine yansıyan gerçekçilik, soyutlama gibi özellikler ve kutupların kaynağı, onun aldığı eğitim ve içinde yaşadığı dönemin ortak ruhuyla açıklanabilir.

İsviçre ve Fransa'da aldığı geleneksel eğitimin verdiği bunaltı ve boğulma duygusu içinde bulunan Godard, 1950 yıllarında kendini film konusunda eğitmeye başlar. 1959'larda bu düşüncelerini kağıt üzerine aktarmaya ve daha sonra da bunları filmlerinde uygulamaya başlar. Godard'ın başarısı filmin ana kurallarını yıkması, içgüdüsü ve hatalarıyla sinema yapmasına ancak herşeye karşın estetiği ön planda tutmasına bağlanabilir.

Godard'ın aldığı eğitimin bir parçası olan kartezyen düşünce sistemi -kısacası dualizm- filmlerine egemen olmuştur. Bu yol gerçeğin ve filmin göndergelerini bağlar. Örneğin filmik aşk, evrensel gerçeğe eşittir. Vivre Sa Vie filminde Nana'nın "aşk tek gerçek midir?" sorusuna filozof Parain şöyle yanıt verir: "Evet, ama aşk her zaman doğru olmalıdır". [82]

Godard'ın kartezyen yönü ayrıca filmlerindeki geometrik problem yapısıyla da açıklanabilir. Aslında bu Godard'ın gençliğinde ideal mesleği olarak düşündüğü matematikçi olma özlemini hatırlatır. Godard'a göre film, öznelerine kartezyen sistemin yöntembilimsel kuşkuculuğunu yansıtarak yaklaşır. Öte yandan, Godard filminin kartezyen diğer bir yönü de, kuşkunun yöntembilimsel anlamda kullanımıdır. Godard, gerçeğin taşıyıcısı olan gerçeğe güvenmez. Örneğin aynadaki görüntümüz zihnimizin bu görüntünün bize ait olduğunu söylediği kadar bizi göstermez. Godard'ın bu yönü de "Lycée Bouffon"da aldığı eğitime ve bu eğitim içinde 17.yüzyıl düşünür ve yazarlarına (Descartes, Racine, Voltaire, Rousseau, Goethe) verilen öneme bağlanabilir. Sonraları Godard, Hegel, Marx ve Brecht gibi kişileri örnek almakla birlikte, bunların arasında ayrım ve seçim yapar, tüm yönlerini onaylamaz.

Godard'ı öğrenimi sırasında etkileyen kişilerden biriside, Paris üniversitesinde ders veren Marleau-Ponty'dir (psikolog, Marksist-görüngübilimci ve Sens et Nonsense'in yazarı).

Jean-Luc Godard'ın sinemaya ilgi duyması da üniversite yıllarına dayanır ve kendisi sanıldığı gibi küçük yaşlarda böyle bir istek duymadığını söyler.

Önceleri tiyatro, edebiyat ve resme ilgi duyan Godard, daha sonra Truffaut ve Rivette gibi gazeteciliğe başlar. Sinematek ve "ciné-club"larda birçok film izler. Rivette ve Rohmer'e 16 mm. film çekiminde yardım eder. Bu sırada bir barajın filmini çekmek için para biriktirmek amacıyla o barajda çalışır (**Operation Concrète**). Film çekme isteği kendine göre tümüyle içgüdüseldir. Ayrıca resim, müzik ve romanda ulaşamayacağı noktayı sinemada yakalayacağına inanmıştır.

Eleştirmen olduğu sırada kendini filmci olarak düşünen Godard yönetmen olduğunda da bunun tersini (eleştirmen olduğunu) düşündüğünü söyler. Aynı biçimde, kendini denemeci olarak niteler ve denemeleri roman, romanları deneme gibi ürettiğini ve yazmak yerine onları filme aldığını belirtir. Ancak sinemanın yokolmasıyla televizyona döneceğini, televizyonun da ortadan kaybolması halinde kalem ve kağıda sarılacağını söyler. [83]

Godard'ın yönetmen olması aşamalıdır. Bu hareketin kökeninde yalnızlığının ve soyutlanmışlığının üstesinden gelmeyi amaçlayan bilinçli bir istek yatar. Kişisel olarak yalnızlığa düşkün olan Godard'ın bilinç ve aklı, kendini sevdiği arkadaşlarıyla işbirliği yapmaya zorlar. Godard yaşamında ve yapıtlarında ev bark, aile sahibi olamayan birisidir. Yaşam öyküsüne bakıldığında, memleket, aile çevresi değiştirmesi nedeniyle mülkiyet ve bir yeri benimseme duygularının gelişmemiş olduğu göze çarpar. Filmleri ve yaşantısında kahveler ve otel odaları barınaklar, sığınılan ve yaşanılan gizemli mekânlardır.

Godard'ın birçok filminin mekânı adeta senaryosunun seçimine neden olmuştur. Onun dünyası kentsel, gri ve karamsardır. Kent dışı çekimleri ise, ancak bir kentten diğerine geçişe yardımcı olurlar. Godard'ın şehri Paris'tir. Benzer biçimde filmlerindeki karakterlerinin de mekânı Paris'tir ve onların da kendilerine ait bir evleri yoktur. Camille ve Paul'ün **Le Mépris**'de sahip oldukları daire mobilyasız, perdesiz ve halısızdır. Karakterleri her haliyle göçebedirler. Godard'ın ve karakterlerinin paylaştığı Paris, yabancıların, gangsterlerin, fahişe ve öğrencilerin, kısacası Paris'te yaşayan, ama Paris dışında varolanlarındır. Bu nedenle, Godard gibi kişiliklerin aile bağları da yoktur, olanlar da koparılır ya da yüzeyseldir. Bu karakterleri canlandıran oyuncular da yabancılardır (Anna Karina, Marina Vlady, Jean Seberg, Laszlo

Szabo vb.) ve Fransızcayı yabancı aksanıyla konuşurlar. Godard bu aksanlı konuşmayı tercihinin nedenini şöyle açıklar: "Fransızcayı yabancı bir aksanla konuşan insanlar, özellikle kadınlar hoşuma gider. Genellikle daha şirindir ve bilindik sözcüklere kaybettikleri tazeliği ve değeri verir." [84]

Kısa filmlerinden sonra Godard büyük çıkışını Paris'te önemli sahneleri otel odasında geçen **A Bout de Souffle** (1959) ile yapar. Belmondo ve Seberg'in oynadığı bu film ilk gösteriminde 260.000 bilet satar. Daha sonra yaptığı filmlerde de ortak bir yapı sözkonusudur. Martin Schaub, **Pierrot le Fou** ile Godard'ın diğer filmlerinin benzer yönlerinin altını çizer. **A Bout de Souffle**'da Michel Poiccard, Patricia ile güneye gitmek ister (Pierrot/Ferdinand ise, Marianne ile Akdeniz'e kaçar). **Le Petit Soldat** filminin oyuncuları Forestier ve Veronica da, Pierrot ve Marianne'ye benzer biçimde politik/polisiye bir çizgidedirler. **Pierrot le Fou**'daki şarkı söylenen sahneler ve egemen renkler, mavi kırmızı **Une Femme Est Une Femme** filmini anıştırmaktadır. Ferdinand/Pierrot ve kansının partide konuklanyla konuşmaları **Une Femme Mariée**'deki konuşmaları andırır. **Le Mèpris**'de Fritz Lang, **Pierrot le Fou**'da ise Sam Fuller kendilerini canlandırırlar. **Pierrot le Fou**'nun son sahnesi **Le Mèpris** ile özdeştir. Aşk, ölüm, kaçış gibi **Alphaville**'in egemen metaforları **Pierrot le Fou**'nun da önemli olaylarını oluşturur. Godard, **Bande a Part** filminin sonunda bundan sonraki filminde güney semaları altında, renkli ve geniş perdede oynayan bir film sözü verir ve sözünü tutar. [85]

Yeni Dalga Akımının diğer yönetmenlerine oranla Godard, yukarıda değinilen filmlerde olduğu gibi Fransız ve Amerikan etkisinin ustaca karışımının en fazla hissedildiği sanatçıdır. Ancak, Godard üzerindeki Fransız etkisi Bazin'den değil, Jean-Paul Sartre ve Maurice Marleau-Ponty'den kaynaklanmaktadır. Bu dönemde Sartre ve Marleau-Ponty sinemayı, algılama durumu olarak görmektedirler, oysa Yeni Dalga Akımının Cahiers'de toplanan genç sinema sanatçıları ve eleştirmenleri sinemayı yenidensunum olarak ele almaktadırlar. Ponty ve Sartre'a ve doğal olarak Brecht ve Godard'a göre, sinema yaşantısı, izleyicinin kendi zihninde oluşturduğu zamansal bir "gestalt"ı (yapı), algılamayı tanımlar. O halde film de, izleyicinin çeşitli film öğelerini seçip bunları birbirine ekleyerek oluşturduğu bir "gestalt"dır. Bu yapının oluşturulması bir anlamda izleyicinin benzer şeyleri yaşamış ya da düşünmüş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu yapı daha sonra çeşitli etkilerle kırılarak, izleyicinin "izleyen" konumunda olduğunun bilincinde olarak yeni bir yapı kurması sağlanır. Bu

Godard için de geçerlidir, o da varlık olarak yapıtlarının dışında da varolduğunun bilincindedir. Bu bilinçlilik yönetmenin ve izleyicinin paylaştıkları, yapıtın gerçeğin aynısı olmadığı düşüncesini yaratır. Ayrıca izleyiciye öznel ve nesnel yenidensunumla bilinç düzeyine ulaşan herşeyin sınıflandırılması öğretilir. Böylece, izleyici "şeyler"in ilişkilerini ortaya çıkarabilmek için yapıtın içerik ve biçime ait öğelerini ayrıştırmaya başlar. Aslında izleyicinin sinema salonundaki konumu da varlığının içinde bulunduğu zamanı saptaması açısından önemlidir, çünkü perde bir ayna işlevini görmektedir. Sartre'ın yapıtlarında ve "Nouvelle Vague"da sıkça rastlanan aynadaki yansıma, kişinin zamandaki yerini belirlemesini sağlar. Godard da, 1956 yılında "Montage, My Major Concern" adlı makalesinde, sinemanın mizansen ve kurgudan oluştuğunu ve bu ikisinin Çin kutuları gibi içiçe bulunduğunu, bu nedenle de birinin diğerinden daha üstün olduğunun düşünülmesinin gereksiz olduğunu belirtir ve tüm bunların nedeninin, izleyicinin "gestalt"ının her ikisine hükmetmesi olduğunu belirtir. [86]

Godard, Marleau-Ponty'den "izleyici filmi" kavramını, Sartre'dan da varoluşçuluk etkisini almış, dolayısıyla ne tümüyle yalnız, ne de tümüyle ortak filmler yapmıştır.

Godard ve "Cahiers du Cinema"

Godard eleştirmenlik kariyerinde "La Gazette du Cinema" (1949-1950), "Cahiers du Cinema" (1951-1964) "Arts" (1956-1959) gibi dergilerde yüzden fazla deneme yazmıştır. Diğer Cahiers yazarlarına göre Godard'ın filmi tanımlamadaki farkı, matematiksel karşılaştırmaları, benzerlikleri ve metaforları kullanmayı yeğlemesidir.

Godard'ın diğer bir özelliği de, Resnais, Truffaut, yada Astruc'den daha iyi olması değil biçeminin düşük bütçeli filmler yapmaya uygun olmasıdır. Ayrıca filmlerinin bir "devamlılık" içermesi ve her filmin bir sonraki filme göndermede bulunarak, sanki "devamı var" ibaresine sahipmişcesine birbirlerini izlemeleri de Godard'a has bir özelliktir. Bu nedenle, Godard'ın filmleri birbirlerine eklenerek saatler süren bir film ortaya çıkartılabilir. Aynı şey, Godard'ın eleştirmen olarak 1952-1960 yılları arasında Cahiers du Cinema ve Arts yazıları için de geçerlidir. Önceleri ayrıntı çekim, yüzler, oyuncuların plastik güzellikleri hakkında yazmaya başlayan Godard giderek film dilinin filmde nasıl işlediği konusunda diğer eleştirmenlere oranla en yetkin yazıları

yazmaya başlar. Godard eleştirmenliği sırasında "Film Nedir?" sorusunu yanıtlamakla işe başlar. Bu yazılarda göstergebilim, oyuncuların plastik güzelliği ve film biçimi ön sıraları alır (kurgu sorunları, gerçeği anlatma, CinemaScope, ve ses).

Godard'ın zihni bir eleştirmen ve film yönetmeni olarak saf olguyu ya da saf kurmacayı aynı biçimde yanlış görür. Truffaut'nun dediği gibi, Godard başından beri tam bir kurmacadan iğrenir, her zaman içinde öznenin yokedildiği filmleri yeğlemiştir, onun yaptıkları sorgulanamaz, çünkü yaptığını belli bir biçimde yapar ve haklıdır. Çünkü iyi bir yöntembilimcidir.

Gerçeklik konusunda Godard, Cahiers'cilerden ayrılır. O filmin gerçekliğinin izleyiciye sunduğu herhangi birşeyin yenidensunumu değil, izleyicinin filmden algıladığı olduğunu belirtir. Sonraları ise, filmin izleyiciye ve filmin kendisine ait olduğunu söyler. 1968 yılında Godard, kendisine yöneltilen "...canlı olan şeyin perdede değil, izleyici ve perde arasında olduğunu söylüyorsunuz. Bununla neyi kastediyorsunuz?" sorusuna şöyle yanıt verir;

> "Demek istediğim, film perdenin üzerinde değildir. Film (movie) hareket etmekten kaynaklanır. Film (movie) hareket edendir. Gerçekten perdeye ve perdeden gerçeğe harekettir. Perdeler ise, yalnız gölgelerdir. Bu aynı crawl yüzen bir yüzücünün havuzun sonuna ulaşıp geri yüzmesine benzer. İşte perde budur." [87]

1950-1952 yılları arasında Godard'ın film gerçekliği konusundaki ideolojisi ağırlıkla Eric Rohmer'den etkilenmiştir. Bu sıralarda Godard, Rohmer'in iki kısa filminde oynamıştır (Présentation ve Les Petites Filles Modèles). Ancak Godard, 1952'de yazdığı makalelerinde Rohmer'den ayrılır. Rohmer için sinema saydam, Godard içinse gerçeküstücüdür. (Gerçeküstücü sanatta bir görüntünün yanlış yüzeyinden zihinsel gerçekliğin bulunduğu başka bir yüzeye izleyenin çekilmesi gibi.)[88] Rohmer sanatın doğayı değiştirmediğini ileri sürer, oysa Godard bunun aksini savunur. Godard için film çoğaltmadır. Ancak, herşeye karşın Rohmer'in Godard üzerinde etkisi oldukça fazladır. Truffaut gibi egosantrik, özel filmler çekmek, kameranın önünde durmak yerine, filmin arkasına saklanmayı ve Amerikan filmi ve genelde film izlemek yoluyla toplumun ahlâki ve mitik özünü anlamayı öğretmiştir.

Godard ve Karşı Sinema

Godard değerleri ortodoks sinemaya karşı olan bir sinema geliştirdi. Peter Wollen'a göre bu karşıtlıklar başlıca yedi başlıkta incelenebilir:

Anlatısal Geçişlilik	Anlatısal Geçişsizlik
Özdeşleşme	Yabancılaştırma
Saydamlık	Öne Çıkarma
Tekli Diegesis	Çoklu Diegesis
Kapalılık	Açıklık
Zevk	Rahatsızlık
Kurmaca	Gerçeklik [89]

Anlatısal Geçişlilik / Geçişsizlik

Anlatısal geçişlilik, izleyen olayların nedensel bir bağla birbirlerini izlemeleridir. Hollywood sinemasında, bu bağ genellikle psikolojiktir ve birbirine bağlı güdülemelerden oluşur. Film, bu türde temel dramatik durumlarla başlar, genellikle bir denge sözkonusudur, daha sonra bu denge bozulur ve çeşitli geçişlerden sonra denge yeniden kurulur.

Godard, bu kuralı yazından esinlenerek kırar. Yazındaki ayrı bölümler düşüncesinden hareket ederek, anlatıyı böler. Bunun dışında, sahte özyaşamöyküsel ("pseudo-autobiographic") bir yazın türü olan "picaresque roman"dan esinlenir.

"Picaresque roman" tesadüfi ve birbirine bağlı olmayan olayların yaşamın iniş ve çıkışlarını gösterir biçimde anlatıldığı ve kahramanının genellikle aile ilişkilerine sahip olmadığı ve marjinal olduğu bir türdür.[90] Bu yaklaşım Godard'ın Sartre'dan aldığı etkilerle ve kendi yaşantısıyla da bağdaştırılabilir. Bu konuda Richard Roud, Godard'ın karakterlerinin de bu ilişkilere sahip olmadığını belirtir. [91]

Godard'ın anlatısal geçişliliği kırmasının en önemli nedenlerinden birisi, kendisini anlatının akışına kaptıran izleyicinin sarsılması ve yeniden konumunun bilincine vararak dikkatini yoğunlaştırmasıdır. Godard'ın sineması, genel anlamda Brecht ve Artaud'nun modern geleneğinin içindedir.

Özdeşleşme / Yabancılaştırma

Sinemada star ve karakterle olmak üzere ikili bir özdeşme olanağı vardır. İkinci olarak, özdeşleşme kuşkucu bir inanışın olduğu durumda gerçekleşir. Üçüncü olarak, özdeşleşmenin zamansal ve mekânsal sınırları vardır.

Godard özdeşleşmeyi de film yapımının ilk zamanlarında kırar. Bunu gerçekleştirmek için, karaktere uymayan ses, kurmaca içinde gerçek insanlar, izleyiciye dolaysız yoldan seslenen karakterler kullanır (**Weekend** filminde Afrikalı çöpçülerin izleyiciye bakarak sömürgecilik üzerine konuşmaları gibi). Kuşkusuz bu kuralın yıkılması, anlatısal geçişlilikle de içiçedir. Eğer karakterler kendi içinde yapışık değiller, bölünmüşlerse "güdüleyici" bağlılık da ortadan kalkar. İzleyiciye dolaysız seslenme de, ortodoks sinemayla karşıtlık oluşturur. Ortodoks sinemada: "Bu niye oldu, bundan sonra ne olacak?" anlatısal soruları egemenken, Godard'ın sinemasında dolaysız adresle izleyiciye: "Bu film neye yarar?" sorusu hem fantazi özdeşleşmesini, hem de anlatının yüzeyini kırar. Çünkü, o anda izleyici olaydan uzaklaşır ve egemen sinemada alışkın olmadığı türden uyarılmaların film için ne anlama geldiğini bulmaya çalışır.

Saydamlık / Öne Çıkarma

Geleneksel sinema Rönesans'ın resim sanatında perspektif ve yeniden biçimlendirme buluşunu izler. Alberti bunu, dünyaya bir pencere açılmasının sağlanması olarak açıklar. Kamera ise, perspektif yapının elde edilmesinde teknolojik bir araçtır. Rönesans anlamında resmin "dili" dünyanın yenidensunumunun verildiği araç haline gelmiştir. Aynı durum sözlü dilde de geçerlidir. 17.yy dan başlayarak dil, anlam taşıyıcı olarak işlev görmeye başlar. Anlam ise, dünyanın yenidensunumudur.

Godard'ın ilk filmlerinde, sinema film anlatısının konusu olarak sunuldu. **Les Carabiniers** filminde **Lumière** sekansı, **Le Mèpris** filminin içindeki film bu yaklaşımlarına örnektir. **Loin du Vietnam** filminde ise, Godard bu yaklaşımı daha da ileriye götürerek, kamerayı kameranın önüne yerleştirdi. Resimde tuvalin ön plana çıkarıldığı gibi, Godard da sinemada filmi ön plana çıkardı.

Godard, Eisenstein gibi, "görüntü-yapılandırma" ile ilgilendi. "Picto-graphy"de olduğu gibi, görüntüler yenidensunum öğeleri olma rollerinden sıyrıldılar ve gerçek ikonik bir kod içinde

semantik işlev üstlendiler. Sonuç olarak, görüntüler, yazma düşüncesi yüksek derecede bir öne çıkarma gerektirir, çünkü uygun bir kodun yapılandırılması ancak bu süreç içinde gerçekleşir.

Tekli Diegesis / Çoklu Diegesis

Hollywood sinemasında herşey aynı dünyaya aitmiş gibi gösterilir, karmaşık anlatımlar ise geri dönüşlerde (flash back) olduğu gibi dikkatlice yerleştirilir. Bu geçmişe dönüldüğünü belli eden özel etkiler veya oyunculardaki yaşlanma gibi yollarla değişmenin izleri verilerek sağlanır. Zaman ve mekân belli bir düzeni izler. Kısacası, film kendi içinde çok fazla ve değişik katmandan oluşmaz. Bu yapıya "tekli diegesis" adı verilir. Film içinde birden çok zaman ve mekân katmanının bulunduğu ve içiçe geçtiği yapıya ise "çoklu diegesis" denir. Geleneksel sinemada "çoklu diegesis"in yalnızca bir türüne izin verilir: Oyun içinde oyun, ancak burada ikinci oyunun birinci oyun içinde olmasına dikkat edilir.

Godard, film içinde film aracını ilk çalışmalarının çoğunda kullanır. Örneğin, **Le Mèpris**'de filmin içinde bir film çekimi konusu işlenir. Filmdeki karakterler başka diller konuşur ve ancak bir açıklayanın yardımıyla iletişim kurarlar. Godard'ın "tekli diegesis"i kırdığı ilk örnek **Weekend** filmidir. Bu filmde Saint Just, Balsamo, Emily Bronte gibi değişik zamanlardan ve kurmacadan karakterler ana anlatıya dahil edilir. Tek bir anlatı dünyası yerine, içiçe geçen ve dokulaşan dünyalar çoğulluğu vardır. [92]

Godard, **Le Mèpris**'de olduğu gibi yalnızca değişik diller konuşan değişik karakterlerle yetinmez , filmin değişik parçaları da ayrı dillere sahiptir. Bunun en belirgin örneği **Vent d'Est** ve **Pravda** filmlerinde ses ve görüntünün kopukluğudur.

Kapalılık / Açıklık

Godard'ın filmi, tek bir öznenin söylemi olarak ele alınamaz. Filmlerinde anlatısal dünyalar çoğulluğu (**Weekend**'de geçmişte yaşamış kişilerle, gerçek dışıymış izlenimini veren orman insanları ve Paris kentsoyluları aynı filmde yeralırlar) ve konuşan seslerin çoğulluğu sözkonusudur.

Bu anlamda Godard, Ezra Pound ve James Joyce gibi izleyiciye kendi sözleriyle seslenmez, kısacası "auteur"ün ilgisini ve

dünyanın yenidensunumunu aktarmaktan uzaktır. Ancak bu yaklaşım, Godard'ın sinemasında, karşılıklı durumlar (juxtapositions) ve yeniden bağlamlandırmalar nedeniyle anlamların ayrışmasına değil, yüzyüze gelmeye yolaçar.

Zevk / Rahatsızlık

"Eğlence" sinemasına yapılan eleştiri, bir yanıyla "tüketim toplumuna" yapılan eleştiridir; "Sinema, kitleleri zevk verici düşlerle uyuşturur." **Une Femme Mariée** filmi çağdaş toplumun simgesi reklam spotları gibi çekilmiştir. Film aynı zamanda reklâma bir saldırı niteliğini taşımaktadır. Charlotte reklâmın büyüsüne kapılmıştır. Sürekli kadın dergilerindeki iç çamaşırı reklâmlarına bakar. Bu reklamlarda özellikle sütyen, "cinselleştirilmiş aşk"a dönüşen, tüketime bağlı yaşam hazzını simgeler.[93]

Godard'ın sinemasında ise, izleyici bilinçli bir biçimde rahatsız edilerek sinematik düşlere kapılması ve gerçekten uzaklaşması önlenir. Film izleme, bir Godard filminde yönetmen ve izleyicinin bütünleşerek oluşturdukları bir çalışmadır.

Kurmaca / Gerçeklik

Godard'ın kurmacadan hoşlanmaması oldukça eskilere dayanır. **Vivre Sa Vie** filminde fahişeliğin ekonomik ve toplumsal anlatımının olduğu bölümde, kurmaca olmayan bir bölüm araya konulmuştur.

Yönetmenin, kurmaca filmlerinde bile çağdaş yaşama bağlı kaldığı görülür. Bilim-kurgu türünde olan filmleri **Alphaville** ve **Anticipation**'da günümüze ait mekânların geleceği çağrıştıran biçimde düzenlenmeleri sözkonusudur, herhangi bir özel etki ya da yapay mekân kullanılmamıştır (Paris'teki yüzme havuzu ve bazı binalar çekim ölçekleri, aydınlatma gibi yöntemlerle bir bilim-kurgu mekânına dönüştürülmüştür).

Godard'ın kurmacaya karşı tutumu rol yapma hakkında düşündükleriyle aynıdır. Bu konu **Une Femme Mariée** filminde oyuncunun kendisini ve rolüyle ilişkisini irdelemesinde görülür. Yönetmen, gerçek, yalan ve teatral konuşma konularıyla ilgilenmiştir. Başkalarının sözlerini konuşan ve rolünü bu biçimde gerçekleştiren kişiler Godard'ın hoşuna gitmez. Godard, oyuncuların kendi sözleriyle konuşmalarının harikâ birşey olacağını

düşünür, eğer bu gerçekleşmezse, gerçek dünyaların özümsemesi olan kitaplardan alıntı yapmak gerektiğine inanır. [94]

1968'den sonra Godard'ın filmlerinde açık biçimde görülen eşitleme şudur: kurmaca = rol yapma = yalan söyleme = düşkırıklığı = yenidensunum = yanılsama = mistikleştirme = ideoloji.[95] Daha eski filmlerinde Godard bu konuları ayrı sınıflarda inceler. Örneğin, ideoloji ilksel olarak yalanı temel almaz, ortak değerlerin ve ilgilerin kabul edilmesine dayanır. Eski çalışmalarında sinema bir yenidensunum biçimidir, ancak bu yanılsama ve göz yanılsamasıyla ("trompe l'oeil") aynı değildir.

Sinema gerçeği gösteremez, çünkü gerçek kaydedilmek üzere gerçek dünyada beklememektedir. Sinemanın yapabildiği, anlamlar üretmektir. Bu anlamları da gerçek ölçütlerinden değil başka anlamlardan hareketle örer. Bu nedenle, Godard'ın karşı sinema gerçekleştirme konusu doğru bir seçimdir. Ancak karşı sinemanın başlıbaşına bir varlığa sahip olma düşüncesinde yanılır, çünkü bu sinema da ancak sinemanın artanlarıyla ilişkide gerçekleşir. Vent d'Est bu açıdan öncü bir filmdir, ancak bu film devrimci sinemanın kendisi değil, devrimci sinema üzerine yapılan bir çalışmayı oluşturur.

Godard Filmlerinin Okunması

Jean-Luc Godard'ın filmleri denemelerdir ("essai"). Belgesel özelliği kurmacalarına yansır. Bu karşılıklı belgesel ve kurmaca etkileşimi içine Godard, maddesel koşulları ve dünyanın buna uygun sanat biçimlerini koyar. Politik filmler yapar. Bu filmler politik bilinçliliği aşar. Filmlerinde ağırlıkla işlediği konuların başında "fahişelik" gelir. Tarihsel olguları öngören filmleri de vardır. Weekend (1967) (Bu filmden sonra araba yakma olayları olur); La Chinoise (1967) 1968 Mayıs olaylarının habercisidir. Godard'ın Vivre Sa Vie (1962), Deux ou Trois Choses (1966) gibi fahişeliği konu alan filmleri, yine kendisinin biçimçi açıdan yanıtlar aradığı zamanın konularıdır (Paris, fahişelik, aile, kadınlar, banliyö yaşamı gibi).

Godard filmleri, dünyanın alışılmış yenidensunumu ve yeni türden görüntülerle kişisel yargılar verme arasındaki gerilim sorunsalını irdeler. Bu filmler, sinemanın savlarını, öykülerini anlatırken öğretmeyi amaçlayan biçimde sergilerler. Godard, bu didaktik yapıyı filmlerinde yine sinemanın yapım yöntem ve araçlarından yararlanarak sergiler. Böylece, izleyici ve film arasında dinamik bir ilişki kurulur. Godard kendini sinematik aygıt

arkasında gizli anlatım ajanı olarak konumlamak yerine, filminde çeşitli sesler arasında kendisine de özgürce konuşma olanağı tanır. Bu özelliği Deux ou Trois Choses filminde göze çarpar.

Cocteau, Le Sang d'un Poete (1930) filmini "gerçek dışı olaylardan oluşturulmuş gerçek bir belgesel" ("un documentaire réaliste compose d'événements irréels") olarak tanımlar. [96] Godard da benzer biçimde, izleyiciye kendi seçiminin belirsiz doğası ve parçalardan genele ulaşan kurallar olarak tanımladığı şeyleri sunar ve izleyicinin buna katılmasını sağlar.

Godard, sinemanın davranışları -bilinçli ve bilinçsiz- etkileyen en güçlü araç olduğunu bilir. Herkesin birleştiği nokta Godard filmlerinin tekliğidir. Ancak, bu özellik filmlerinin iyi veya kötü olduğu anlamına gelmez. Bunun nedeni Godard filmlerinin geleneksel anlatı kalıplarını kullanmamasıdır. Filmleri "genre" ayrımlarından birçoğuna dahil edilebilir, bazen de bu tanımlara uymaz. Belgesel gerçekçilikten, stilize tablolara, propagandadan, sanat, kültür ve toplumbilime göndermeler içeren karışımlardır. Bu yaklaşımı bazen karmaşa ve uzlaşmaz bir durum alır, ancak biricikliğinin bir nedeni de budur.

Godard, Hitchcock, Lang ve Hawks gibi yönetmenlerin Amerikan "genre" filmlerine hayranlık beslemiş ve bunların "plot"larını filmlerinde kullanmıştır. **A Bout de Souffle** (1959) bunlardan biridir. Ayrıca Lang ve Hitchcock'un karakterlerinin önceden belirlenmiş kaderleri, soğukkanlı dayanıklılıkları Godard'ın karakterlerinde de zaman zaman görülür (Pierrot le Fou'da olduğu gibi). Godard'ın ilk dönem filmlerinin çoğunda kader, bireye karşı galiptir.

Godard'ın bir özelliği de, izleyicinin sahnenin derinliğinde kaybolmasını önlemek için, karakter ve karakter gruplarını tek bir görsel alanda toplamasıdır. Böylece görüntüde üçüncü boyut ortadan kalkar. Bu teknik Brecht'in teatral tablolarını anıştırır.[97] Teknik yararlarının yanısıra, derinliğin yokedilmesi, yoğunlaşmayı artırır, sembolik anlatımı kolaylaştırır. Ayrıca, daha az dekor, ışık, giysi ile daha hızlı çalışma olanağı sağlar.

Godard'ın filmleri bir anlamda ortaya çıktıkları anı yansıtan, o sürecin değişimini veren, "Zeitgeist"a seslenen pop şarkılarını anıştırır.

Godard filmi kurgu ve kolaj üzerine yapılandırılmıştır ve filmin ne hakkında olduğuna ilişkin amblemler içerir. Pierrot le

Fou filminde kırmızı ve mavi renklerin kullanılması buna örnek verilebilir.

Hollywood filmi izleyici için filmi önceden okur ve ona beklediğini sunar. Oysa Godard filminde, izleyici filmi kendisi okumak zorundadır. Yine Hollywood filmlerinin aksine, karakter tipe indirgenmez, bunun yerine karakter bir düşüncedir. Örneğin Pierrot le Fou filminde Pierrot, Godard'ın düşüncesinin (birinci kişi anlatan) yansımasıdır. Başka bir deyişle bu karakterlere Godard'ın anlatısal varlığı da denilebilir.

Her Godard filminde filmin kendisi olan bir anahtar sekans vardır. A Bout de Souffle filminde bu anahtar Patricia ve Michel'in Champs'daki konuşmalarıdır. Weekend'de pazar günü şehir dışında zincirleme tıkanan trafikte arabalar boyunca yapılan on dakikalık kaydırma filmin kendisini anlatır. Ayrıca Godard, film uzunluğunun kendisi için bir sorun olduğunu, doksan dakikaya nasıl ulaşacağını bilemediğini söyler.

Godard'ın filmini okuyabilmek için diğer bir ipucu da film içine yerleştirdiği matematik metaforlardır. Bu metaforlar iki yönlüdür. Hem fransızcada, hem de "film"de bulunur (Vivre Sa Vie filminde Anna/Nana adlarıyla yapılan söz oyunu, Masculine/Feminine'de "masc" ve "cul" sözcüklerinin kasıtlı olarak ayrılması gibi). Hollywood sinemasında öykü çizgisi yinelenen öğelerle gerçekleştirilir. Godard ise, "plot" düzeyinde, karakterin söyleminde belli öğeleri görüntü ve ses izinde yineleyerek yapar. Böylece üçüncü kişi anlatımı birinci kişi anlatımıyla doğrulanır. Godard Masculine-Feminine dışında tüm filmlerinde başta ve sonda anlatının hâkimidir.

Sonuç olarak her Godard filmi, otokritiktir. Filmi bir öykü anlatır ve meta söylemi eleştiren bir plot geliştirir. Bu öykülerin çoğu Godard'ın, çevresindekilerin ve oyuncularının yaşadığı anın ruhunu içermektedir. Bu anlamda birer eleştiri, üstü kapalı ve çözüm önermeyen sorgulamalardır. Godard'ın sineması kendine bakan ve bilinçli bir sinemadır. Filmlerindeki öykü, oyuncu, mekân seçimleri belirli nedenlere bağlıdır. Bazen nedenler, filmlerin konusunu oluşturabilir (Anna Karina'ya duyduğu aşk ve bu duygunun zaman içinde aldığı şekil), bazen de film çekmenin nedeni olan film çekme eylemi filmin öyküsüdür (Le Mèpris). Godard'ı post-modernist bir bağlama oturtan, onun çağdaş sinemasının aynı zamanda bir klasiğe dönüşmesini sağlayan bu özelliktir.

65 Roy Armes. Film and Reality. Cox and Wyman, London, 1974, s.215.
66 U.Gregor ve E.Patalas, s.26.
67 U.Gregor ve E.Patalas, s.26.
68 U.Gregor ve E.Patalas, s.27.
69 Karel Reisz ve Gavin Millar, s.345.
70 Roy Armes, s.219.
71 Karel Reisz ve Gavin Millar, s.245.
72 Richard Roud. Jean Luc Godard. Indiana University Press. s.8.
73 Richard Roud, s.9.
74 Richard Roud, s.23.
75 Richard Roud, s.13.
76 John Kreidl, s.21.
77 John Kreidl, s.17.
78 Martin Schaub. "Kommentierte Filmografie". Jean-Luc Godard . Carl Hanser Verlag), München, 1979, s.135.
79 John Kreidl, s.27.
80 John Kreidl, s.12.
81 John Kreidl, s.30.
82 John Kreidl, s.33.
83 Andrew Sarris. Interviews With Film Directors. The Bobbs Merrill, New York, 1969, s.208.
84 Richard Roud, s.24.
85 Martin Schaub, s.135.
86 John Kreidl, s.56.
87 John Kreidl, s.84.
88 John Kreidl, s.86.
89 Peter Wollen. "Godard and Counter Cinema:Vent d'Est". Movies and Methods. (Der.Bill Nichols) Vol.2, Univ. of Cal. Press, Los Angeles, 1985, s. 501.
90 Peter Wollen, ss.502-503.
91 Richard Roud, s.19.
92 Peter Wollen, s.505.
93 Martin Schaub, s.128.
94 Peter Wollen, s.511.
95 Peter Wollen, s.508.
96 Catherine Ellen Portuges. Cinema and Psyche:A Psychoanalytic View of the Representation of Women in Three French Film Directors of the 1960's. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Univ. Cal. Press, Los Angeles, 1982, s.87.
97 Louis D.Gianetti. Godard and Others:Essays on Film Form. Associated Univ. Press, New Jersey, 1975, s.50.

GODARD'IN SİNEMASINDA KADININ YENİDENSUNUMU

Bütünüyle politik bir sinemanın sınırlarını kavrayan ve toplumsal eleştiri yapmak isteyen Godard, bu amaca ulaşmak için uygun bir yol bulur. Sinemanın değerlerini oluşturan tüketim toplumu tarafından nasıl kısıtlandığını simgeleyen oyuncu ve kadın starların nasıl ele alındığını inceler.

Godard, kadının yenidensunumunda alışılmamış ve çarpıcı bir söyleme sahiptir. Jean Luc Godard'ın kadının yenidensunumunda temel aldığı kavram "spectation"dır. "Spectation", resim ve fotoğraf gibi durağan sanat biçimlerine uygulanamayan, dinamik görsel bir sanat kavramıdır ve ilk kez 1972'de İngiliz senarist ve kuramcı John Berger tarafından **Ways of Seeing** (Görme Biçimleri) kitabında tanıtılmıştır.

Berger'in bu süreçle bir kadının kendisine bakıldığını izlemesini anlatır. Kadın kendi konumunu, izlenen ve izleyen olarak izler. Berger'e göre kadının toplumsal varlığı erkeğin toplumsal varlığından farklı bir türdedir. Erkeğin varlığı, içerdiği gücün sözüne bağımlıdır. Bu söz büyük ve güvenilirse, erkeğin varlığı belirgindir. Söz verilen bu güç, ahlâka, fiziğe, mizaca bağlı, ekonomik, toplumsal veya cinsel olabilir, ancak her durumda bunun nesnesi erkeğin dışındadır. Erkeğin varlığı "sana" veya "senin için" ne yapabileceğini önerir.

Buna karşılık, kadının varlığı kendisine karşı nasıl davranılacağını ve ona ne yapılıp yapılamayacağını açıklar. Varlığı kendisini, jestler, ses, görüş, ifade, giysi, seçilen çevre, zevk içinde

ortaya koyar. Aslında kadının varlığına katkıda bulunmayacak hiçbir şey yoktur...

Kadın olarak doğmak, erkeği içinde tutmak için önceden belirlenmiş ve sınırlanmış bir mekânda doğmak demektir. Berger'in söyledikleri kadına ve filme uyarlanabilir. Kadının toplumsal varlığı, böylesine bir vesayet altında ve sınırlı bir mekânda yaşama marifetinin sonucu olarak gelişmiştir. Ancak bunun bedeli kadının beninin ikiye ayrılması olmuştur. Bir kadına kendi görüntüsü sürekli eşlik eder. Bir odanın içinden geçerken ya da babasının ölümüne ağlarken, yürüyüşünü veya ağlamasını izlemekten kendini alakoyamaz. Küçük yaşlardan başlayarak sürekli olarak kendini izlemek üzere yetiştirilmiş ve buna ikna edilmiştir. Kadının kimliği bu nedenle, bakan ve bakılanın aynı anda ikiye ayrılmış biçimde bulunduğu temelde oluşur.

Kadınlar, izlence olarak, sahipleri ya da kendilerini idare edenler üzerinde yönetmeye eğilimli bir denetim kazanırlar. Aynı şey, film için de geçerlidir. Bir anlamda filmde, kadın gibi işlev görebilir. Film yapan ise, bu duruma uyar, ya da karşı çıkar. Eğer filmi yapan Godard gibi, bunun karşısında ise, filmdeki izlence durumlarıyla birleşerek onları inceler, maskelerini çıkarır ve izleyiciyi bunlardan haberdar eder. Filmde "spectation"un anlamı, izleyicinin yönetmenin uyarılarına bilinçli bir tepki vermesidir. Bu durum izleyicinin, film izlerken kendisini izleyebilmesi veya kendini o durumda yakalayabilmesidir. İzleyicinin bunu başarması, bakışının nasıl yönetildiğini anlamasına yardımcı olur. Böylece, filmin propaganda aracı olarak sunduğu davranışları nasıl yarattığı anlaşılabilir.

Aslında, izleyicinin filmi izlemesi ve yapısını baştan yıkması, yönetmenin film içine ne kadar "spectation" kattığına bağlıdır. Bu ya kameranın hareketleriyle izleyicinin konumu anımsatılarak, ya da Godard gibi, çağrışımlar yoluyla sağlanır. Örneğin Vivre Sa Vie Nana'nın filozofla konuşmasında karakterin beklenmedik düzeyde bilinçli olması, izleyiciye karakterin daha önceki çağrışımlarından ötürü nasıl yönetildiğini anımsatır.

A Bout de Souffle filminde "spectation" kavramı belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Patricia, otel odasında Michel'in göğüslerini izlediğinden emindir. Belki de izleneceğinin bilincinde olarak sütyen takmamıştır. Sonra Michel'i bu izleme anında yakalar ve onu kendi isteğine göre yönlendirmenin hazzını duyar. Godard ise, izleyicinin dikkatini Patricia'nın bu özelliğine ve bedenine çeker. Böylece yönlendirilen izleyici kendi bakış açısına sahip olur

ve filmin içinde etkin biçimde yeralır, çünkü yönetmen filmin onu yanılsama yoluyla edilgen hale getirmesinin önüne geçmiştir.

Godard, izleyiciye filmi bu aşamada sunabilmek için filmin yapısını baştan bozarak, filmin ardındaki düşüncenin izleyici tarafından oluşturulmasını amaçlar. Bu süreçte, filmin yalnızca öykü çizgisi yönetmen ve izleyici tarafından paylaşılır, ancak düşünceler ve açımlamalar izleyicinin özgürleştirilmiş izlence sürecinde oluşur.

Evlilikler de Godard'ın yaşamında ve filmlerinde büyük yansımalar yapar, çünkü oyuncu olan eşleri arasında "spectation" açısından büyük karşıtlıklar vardır. Karina görüntülenmeyi sever. Wiazemsky ise, rol yapmaktan nefret eder. Godard da Karina'nın dişi yüzünün dikizcisidir, oysa Wiazemsky için aynı şey sözkonusu değildir.

Kadınlar bakmayı, bakılmayı ve sinema yoluyla kendilerini izlemeyi öğrendiler. Bu sürecin etkin ve edilgen çift yönlü bir ilişki oluşturduğunu dile getiren ise Godard oldu.

Godard, Kadınlar ve Fahişelik Metaforu

Godard, sinemanın davranışları değiştiren en güçlü kitle iletişim araçlarından birisi olduğunu farketmiştir. Dişiliğin ticari filmler tarafından kötü anlamda kullanılması ve bastırılmasının bilincinde olan Godard, toplumun da bu anlamda sinematik yapılandırma yoluyla kandırılmasının farkındadır. Godard "fahişelik" olgusunun sinematik olarak kullanımında da, Fransız kültürünün uluslararası düzeyde toplumsal ve sanatsal eleştirisini yapar.

Godard fahişelik metaforunu filmin merkezine oturtarak filmik sürecin, giderek tüm iletişim sisteminin bozulmuş olduğunu, kısacası bunun fahişeliğin bir türü olduğunu belirtir.

Godard, "fahişelik" olgusunu yazınsal ve metaforik anlamda kullanır. İki kısa konulu filminden biri olan **Une Femme Coquette** (1955) filminde (bu film Maupassant'nın "Le Signe" adlı öyküsünden uyarlanmıştır) genç, saygın evli bir kadın, fahişelerin müşterilerini cezbettiği bakış nedeniyle bu işe özenir ve aynı durumun kendisi için geçerli olup olamayacağını dener. Sonuç olumludur. Godard filmde alaycı bir yaklaşımla fahişenin müşterisi rolünü oynar. Bu daha sonra **Sauve Qui Peut/ La Vie** filminde Paul Godard karakterine dönüşür. **Anticipation**'da ise, Godard 2000 yılında "uzmanlaşma"nın dünyanın en eski mesleğine bile egemen olacağını söyler gibidir (**Anticipation**, Le

Plus Metier du Monde filminin bölümlerinden biridir). Adı dünyanın en eski mesleği anlamına gelen filmin ilk renkli görüntüsü öpüşme sahnesiyle birlikte başlar, bu da Godard'ın romantik yanını gösterir.

Godard bir söyleşide film kamerasını "yönetmenin hastalığını teşhis ve tedavi edebilen bir röntgen aracı" olarak niteler.[98] Bu sözleri Freud'un psişe ve "Darstellung" (yenidensunum) arasındaki çağrışımlar benzeştirmesini anımsatır. Freud bilinç ve bilinçaltı ilişkilerini fotografik süreçle karşılaştırır;

> "Fotoğrafın ilk aşaması negatiftir. Her fotografik görüntü negatif sürecinden geçmek zorundadır. Bu testten geçen negatifler görüntüyle sonuçlanacak pozitif sürecine geçebilirler". [99]

Film kamerasını bu anlamda kullanan ve değerlendiren Godard, "fahişelik" olgusunu, babalar ve kızlar, erkekler ve kadınlar arasında eksik, bozuk ve kırık olanı yansıtmakta kullanır. Bu bakış açısıyla, Godard'ın fahişeleri, varlıklarıyla sonsuza dek dışlanmış olanlardır. "Diğer" olmaları ve onlara egemen olan pazar koşullarının nefrete ulaşmasına ve nefretle birlikte yaşamasına neden olur [Le Mèpris (1963)]. Sonuçta, nefreti içselleştiren bu kadınlar Sartre'ın Genet'si gibi efendilerinin fantazilerinin değersiz nesnesi, kadının dünyadaki yerinin aşırı paradigması olurlar. [100]

Godard'ın hemen her filminde fahişeliğe göndermeler vardır. Ancak, Godard'ın bu konuyu en göze çarpıcı ve vurgulu olarak işlediği filmler, 1960 yıllarının ilk yarısında yaptıklarıdır. Bunlar; Une Femme Est Une Femme (1961), Vivre Sa Vie (1962), Le Mèpris (1963), Une Femme Mariée(1964) , Masculin/ Feminine, Made in USA ve Deux ou Trois Choses Que Je Sais D'Elle'dir (1966). Tüm bu filmlerin konusunu Godard, Deux ou Trois.. filminin başlangıcında açıklar. Kısaca, günümüz Paris'inde yaşayan herkesin öyle veya böyle fahişelik yapmak zorunda olduğunu belirtir. Böylece Godard, izleyiciye yalnız Paris'te değil, dünyanın heryerinde geçerli olan ve onun deneyiminden kaynaklanan bu mesajı verir.

"Fahişelik" olgusunu işleyen filmlerinde Godard'ın kendi sesini kullanması ve bazen de oyuncuyu sorgulaması da ilgi çekicidir. Suzanne Schiffman'ın belirttiği gibi, "hadım eden baba" olarak Godard, izleyiciye neyin gizli olduğunu anlatmanın yolunu bilir. Freud anlamında, bu davranış Godard'ın "persona"sının ayrılmış olduğunu gösterir.

Godard'ın fahişelik konusunu işleyen **Vivre Sa Vie** adlı filminde de Nana'nın ölümü ataerkil otoriteye başkaldırısının sonucu gibidir. Kocasını terkeder, kendi hayatını yaşamak ister ve bunun için caddede arabulucular tarafından öldürülerek cezalandırılır.

Filmde Anna Karina'nın oyuncu olarak saydamlığı ve duyarlılığı, Godard'ın duyarlılığındaki karanlık yönleri açığa çıkarır. Bu duyarlılık, Godard'ın kadınlara karşı tutumu ve kadını güçsüz ve sonsuz "diğer" olarak görmesinin kaosunu içerir.

Bu filmde Karina'nın Godard'ın karısı olmasının da önemi vardır. Sanatçı mükemmelliği ararken sevdiğini kaybeder (Poe' nun "The Oval Portrait" öyküsünde olduğu gibi). Sinema, resim gibi, öznesinin anlaşılması için bakışa gerek duyar. O halde yönetmen de ressam gibi, oyuncusunu/karısını, ölümü pahasına kendisi için kullanır ve hapseder. (Kuşkusuz, filmin sonunda Nana'nın ölmesi toplumsal nedenlere değil, Godard'ın estetik ve sanatsal kaygılarına bağlıdır.)

Fahişelik metaforu başka bir düzeyde **Le Mèpris** filminde de göze çarpar. Bu filmde sözkonusu olan, fahişelik olgusunun erkekler tarafından yaşanmasıdır. Senaryo yazarı ve yönetmen Michel Piccoli sanatını, meslek yaşamını, karısının aşkını ve giderek hayatını Amerikan film yapımcısı Jack Palance'a satar. Buradaki fahişelik Nana'nın yaptığından daha aşağılayıcıdır, çünkü Michel Piccoli'nin paraya gereksinimi yoktur. **Le Mèpris** film yapımı üzerine bir film olduğundan, kısaca gösterilmek istenilen, film endüstrisinin bir randevuevi ve bunun içinde yaşayanların da fahişeler olduğudur. Bu düşünce filmde yönetmeni oynayan - Brecht'in Hollywood film endüstrisi için çalışırken yazdığı- Fritz Lang'ın sözleriyle doğrulanır; "her sabah mallarımı satmak için pazar yerine gidiyorum". [101]

Bu senaryo **Deux Ou Trois Choses** filmindeki bir uyarıyı çağrıştırır; "fahişelik genelde bedeni ortaya koyar, ama insan zekâsıyla da fahişelik yapabilir" (La prostitution met encause le corps, mais on peut se prostituer aussi bien par l'esprit.) [102]

Godard'ın fahişeliği anlatımı Baudelaire'in suçlanan düşmüş yaratıkları anlamında değildir. Belli ölçülerde bu anlatım Sartre'ın fahişelere yaklaşımını anıştırır. Brecht'in belirttiği gibi; "gerçekçilik gerçeğin yeniden üretilmesi değil, şeylerin gerçekten oldukları gibi gösterilmeleridir". Godard da fahişelik metaforunu bir yanılsamaya dönüştürmez ve izleyiciye iyi, kötü; doğru, yanlış gibi kıstaslarla sunmaz.

Godard'm tüm kadın karakterlerinde egemen olan kendilerini tanımalarında bütünleşmemiş olmaları, kendileri hakkında bölünmüş düşüncelere sahip olmalarıdır. **Deux Ou Trois Choses**'da Juliette: "Uygarlığıma bağlı değilim. Beni ortaya atan ve beni kullanan kültüre bağlı değilim. Ben mitlerin toplamıyım. Baştan çıkarıcı, tanrıça, çocuk, anne... ama gerçek değilim."[103] Godard, karakterlerini böyle yenidensunmakla erkek söyleminin sınırlarını aşamamaktadır. Öznenin kısıtlılıklarını vurgulayarak Godard, kimin bilinçliliğinin ve bilinçaltının filme egemen olduğunu ve böylece filmi tanımladığı sorusunu açık bırakır.

Godard, Bergman ve Fellini ve diğer duyarlı "auteur"ler gibi kadın kahramanlarını kendi kuşkularını, korkularını ve fantazilerini ortaya koymak endişe ve ideolojik ilgilerini anlatmak için kullanır.

Godard'ın kadın karakterlerin portresini çizmesinde özellikle fahişelik konusunu işleyen filmlerinde kadınlarının uygunsuzluğunun ne ölçüde kültür çöküşünün sonucu olduğu görülür.

Godard, kadın oyuncularının seçiminde "auteurisme"lerinin filmin başarısında ne denli etkin olabileceği kıstasını kullanmıştır. Kadın oyuncu ve yönetmen uyumu, oyuncunun plastik güzelliği ve izleyicinin öznel bakışı açısından doğru anı seçme yaklaşımı da, Godard'ın yakaladığı hassas noktalardır. Bu konu Godard'ın yazılarında da geçer, hangi yönetmenin hangi kadın oyuncuyla iyi film yapabildiği onun eski Hollywood filmlerinde incelediği bir alandır.

Örneğin **A Bout de Souffle** filmi için Seberg'i seçmesine karşın, **Vivre Sa Vie**'de Karina'yı; **Deux Ou Trois Choses**'da Vlady'yi oynatması; hangi filmde hangi kadın oyuncunun doğru anı yakalayabileceğine bağlıdır. Kreidl'ın "Anın Özü" olarak tanımladığı Godard'a has oyuncu seçme özelliği, yönetmenin o süreç içindeki ruhsal durumuna ve ilgi duyduğu kadınlara da bağlıdır..

Öte yandan, Godard'ın bu kadınlara duyduğu ilgi kadar, bu oyuncuların o süreç içinde bulundukları "anın özü" de önemlidir, çünkü filmlerindeki kadın oyuncular kendilerini oynarlar, daha doğrusu içinde bulundukları durumdan ötürü hissettikleri gibi davranırlar.

Godard'm ilk uzun metrajlı filmi **A Bout de Souffle** Batılı kadının konfor ve güvence bilincini konu alır. Filmin kadın oyun-

cusu Patricia, orta sınıfın üstündeki 1950'lerin kadınını ve -film Fransa'da geçmesine karşın- Amerika'yı yansıtır. Ancak, Patricia'nın güvence isteği filmde tümüyle eleştirilmez, çünkü bu durum toplumun kadından beklentisidir. Patricia, Michel'i tuzağa düşürür, ama o da toplumun tuzağına düşmüştür.

Film Godard ve Michel Poiccard açısından izlendiğinde, Godard'ın Patricia'dan hoşlanmadığı ve onu kötü göstermek istediği düşüncesi ortaya çıkar. Ancak Godard'ın izleyiciyle paylaşmak istediği Patricia'ya karşı duyduğu nefret değildir. Godard Patricia'nın davranışının nedenini izleyiciyle birlikte anlamaya çalışmaktadır. Aslında kadınların bu dönemde özellikle Amerika'da ve buradan hareketle Avrupa'da kendilerine özgü bir dünyaları vardı. Erkeklerin bu dünyaya girmeleri oldukça zordu. Kadın dünyasına giren erkeğin ise, kadını konfor, statü ve benzeri maddi şeylerle elinde tutması gerekiyordu. Bu dönemin Hollywood filmlerinde bu konu açıkça görülüyordu. Bir kadını elde eden erkek, onunla evlendikten sonra kendini kansı için para kazanmak zorunda hissediyordu. Godard bu dönemin Hollywood filmlerinde çizilen kadının yaşam biçiminden ve bunun Tashlin, Mankiewicz, Preminger gibi yönetmenler tarafından kara mizah olarak kullanılmasından yararlandı. Ayrıca Preminger'in "misogynous" (kadından nefret eden) temalı **Bonjour Tristesse** filminde Jean Seberg'in rolünü **A Bout de Souffle** için model olarak aldı.

Kreidl'a göre Godard "misogynist" (kadından nefret eden kimse) değildir. Kadını, yapıyı bozmada önemli görür ve kadın karakterin film anlatısını yürütmesine izin verir (**Numero Deux** ve **Comment Ça Va**). Molly Haskell ise, Godard'ın kadınlara karşı duygularını Amerika'ya karşı hissettikleriyle eş tutar. Godard kadınlardan aşırı derecede nefret etmekte, ama aynı zamanda onları sevmektedir. Haskell, Godard'ın kadınlara karşı duyduğu bu idealizm ve nefret karışımının Chaplin'de de görüldüğünü belirtir. Aşırı uçlarda yaşayan bu duyguyu Godard kadın kahramanlarının çoğuna yansıtır.

A Bout de Souffle'ın sonunda Seberg, ihbar ettiği gangster sevgilisinin vuruluşuna ve ölümüne tanık olur, ancak hiç birşey hissetmeden boşluğa bakar. (Preminger'in filminin sonunda da Seberg babasının sevgilisinin ölümüne neden olduktan sonra, aynadaki görüntüsüne bakar kalır.) Cinsel açıdan fahişe, duygusal açıdan bakiredir. Eksik olan bilinç ya da ruhtur. Aynı davranış **Pierrot le Fou**'da Marianne'nin (Anna Karina) sevgilisinin ölümüne neden olduktan sonraki kayıtsızlığında da görülür.

Kısacası, Godard kadınların ruhlarının kaygan yüzeyli olmasına işaret eder. Acımasız olmaları ise, kayıtsızlıklarından kaynaklanmaktadır. Bütün bu olumsuz yanlarına karşın Godard, Chaplin gibi yaşamı kendisi için daha da karmaşık hale getiren bir sevgili arar. Dolayısıyla, yönetmen ve kadın oyuncu arasındaki bu ilişki şiddete dayalı ve mazohistçedir. Yine de Godard -fahişe rolünü üstlense bile "gerçek bir kadın" istemekten çok, "çocuk kadın" arar. **Le Petit Soldat** filminde Michel Subor'un hiçbir kadının yirmibeş yaşını aşmamış olması gerektiğini söylemesi, Godard'ın seçiminin anlatıya yansımasıdır.

A Bout de Souffle'in kadından nefret etme konusunu işlediği diğer bir yön de, Patricia'ya babası tarafından yalnızca Sorbonne'da okuması koşuluyla verilen paradır. Bu Godard için bir tür fahişeliktir. Godard da kendi hayatında benzer birşey yaşamasına karşın, Patricia'nın kaçmasına izin vermez. "Misogyny" temasını akla getiren en önemli şey ise, Godard'ın erkeği değil de, kadını sorgulamasıdır. Burada Godard'ın tavn varoluşçu düşüncesine bağlanabilir: Godard erkek olduğu için kadını "diğer" olarak görmüştür. Bu nedenle de, daha sonra Green, Higgins ve Hirsch tarafından, **Deux ou Trois Choses** fiminde kadınların yaşadığı temel sömürüyü algılayamamaktan dolayı eleştirilir. Onlara göre, Godard bu filmde "ben" olarak öznedir ve filmin konusunu da kendi oluşturur. 60'lı yıllarda yaptığı filmlerde Godard kadınlara kurbanlar olarak yakınlık duyar, ancak onların öznel yaşantılarını ortaya çıkarmaya uğraşmaz.

Bütün bu verilere karşın, Godard'ın filmleri kadından nefret eden bir içeriğe sahip değildir. Patricia, kadına özgü güvenilmezlik yapısına sahip olsa da, Michel'in ölümünden sorumlu tutulamaz. Aynı biçimde, **Masculine-Feminine** filminde de Madeleine Paul'un ölümünün nedeni değildir. Michel ölür, çünkü Hollywood filmlerinde olduğu gibi ölmesi gerekir. Paul ölür, çünkü **La Femme de Paul**'de olduğu gibi (Godard'ın **Masculine-Feminine** filmini uyarladığı öykü) ölmelidir.

Godard, **Masculine-Feminine** filmindeki "feminine" sözcüğünün bir anlam içermediğini, bunun da toplumun kadını tanımlamakta ortaya koyduğu farksızlık ve özellliksizliği gösterdiğine işaret eder. "Masculine" sözcüğünün ise, fransızcada "mask" ve "cul" (popo) sözcüklerinden oluşan bir anlamı vardır. Bu konu filmde, farksızlaştırılmış kadının farklılaştırılmış erkek için bir tehlike oluşturduğu biçiminde işlenir. Paul, Madeleine'in özüne girmek ister, ancak onda sağlam bir öz bulamaz. Erkek, hiç birşey içermeyen kadında düşkırıklığına uğrar ve engellenir.

Godard, bu filmde orta sınıf kadınının farksız olduğunu ve özel bir varlık taşımadığını belirtir. Ancak, bu kadınlar beraber oldukları zaman güçlüdürler. Madeleine, Catherine ve Elisabeth Paul'la aynı daireye taşındıklarında, kadınlar birbirlerinin yollarını izlemezler, ama Paul hep onların yolunda gider. Bu da, kızların kendi aralarında sürtüşme olmasını önler, ancak Paul için zor bir yaşamdır. **Masculine-Feminine** heteroseksüel yapısıyla, transseksüel yapıya sahip olan **La Chinoise**'ın karşıtıdır. Her iki filmin baş erkek oyuncusu "saydam gremlin" Jean-Pierre Leaud'dur. (Haskell, Leaud'u Godard ve Truffaut'nun alt kişiliği olarak tanımlar.) Paul (Jean Pierre Leaud), kadınlar toplumunun dışında kalan erkektir, dilenci gibi Madeleine'in aşkını ister. Beraber izlenen bir pornodan sonra, Paul düşlediği filmin bu olmadığını söyler, ancak kızlar filmden oldukça etkilenmişlerdir. Bu da, erkeklerin cinsellik hakkında konuşmalarına karşın, kadınların cinselliğe daha yakın olduklarını gösterir. Bu filmde eksik olan kadınların para kazanmak için ne yaptıklarıdır. **Masculine-Feminine** filmi, **Une Femme Mariée** ve **Deux ou Trois Choses** gibi Godard'ın fahişe-arabulucu-müşteri ilişkisini metaforik olarak gösterdiği filmlerdir.

Vivre Sa Vie'den **Deux Ou Trois Choses**'a kadar Godard'ın tüm filmleri bu sorunu ele alır. Godard fahişenin kendisini eleştirmek yerine, onu bu işe sokan arabulucuyu ve kadını fahişe yapan toplumu eleştirir. Godard için kadınlar dilin fahişesi ve nereye yönlendireceklerini bilmedikleri Batı kültür kurallarının taşıyıcılarıdırlar. Filmlerindeki kadınlar dilin kurbanıdırlar. (**Vivre Sa Vie**'de Brice Parain'le Nana'nın konuşmasında olduğu gibi). Filmlerinde kadın ve erkeklerin sorduklan sorular çok farklıdır. Kadınlar genellikle "şeylerin" anlamını sorarlar (**A Bout de Souffle**'da son sahnede Seberg polise Belmondo'nun son sözünün anlamını sorar).

Godard'ın erkekleri, kadınlarına oranla filmde daha çok söz sahibidirler. Kadınlar ise çoğunlukla göstergeler, nadiren de gösterenlerdir. Erkek soruları kendileri ilgilendiren konuları içerir. Kadınların yanıtları ise, oyuncunun genel bakış açısını yansıtır.

Godard'ın **A Bout de Souffle** açıkça göstermediği konu, nefret ettiği arabulucularıdır. Polis müfettişi bu filmde arabulucu olarak işlev gören kişidir. Arabulucu figürünü Godard, **Vivre Sa Vie** filminde ayrıntısıyla işler. **Le Mèpris** de ise, Paul Javal hem fahişe, hem de kendi arabulucusudur. **Deux Ou Trois Choses**'da ise arabulucu, Ekonomik Planlama Bakanı Paul Delouvrier'dir, çünkü insanları hızlı ekonomik kalkınmanın simgesel

mekânlarına iter. Filmin adındaki "elle" ("dişil o") sözcüğü, Juliette'e değil, Paris ve Paris yöresine ve "Elle" dergisine göndermede bulunur.

Godard'ın kadınlardan beklentisi, ne iseler o olmalarıdır, yine ona göre kadınların ne oldukları, ne yaptıklarına bağlıdır. Ancak, burada Godard kadınları birşey yapmaya zorlamamaktadır. Bunun temeli, Godard'ın varoluşçu isteği, özgürlüğü görmek ve insanları özgürleştirmeye dayanmaktadır. Özgür bir kadın, ne olduğuyla değil, ne yaptığıyla ölçülen kadındır. Eğer ne olduğu öncelik kazanırsa, o zaman, özünün varlığının önüne geçtiği ve dolayısıyla birisinin onu önceden belirlediği anlamına gelir. 1975 yılında Godard'ın filmlerin de kadın oyuncular kendilerini seslendirirler. **Numero Deux** adlı filminde daha önceki filmlerinde kadın oyuncuya özgün sesini vermediği için kendini eleştirir. Yalnızca, **A Bout de Souffle**'un bir bölümünde kadının kendi sesinin verildiği dikkati çeker.

A Bout de Souffle'da Seberg bir kurbandır, sanıldığı gibi yargı değildir. Godard aslında, Seberg'i bulduğunda da kurbandı ve yönetmen oyuncusunu keşfettiği andaki gibi gözlemler. Seberg'in edilgen olmasının nedeni de toplumdur. Bir anlamda arabulucu olan polis müfettişi, Patricia'yı (Seberg) çalışma izni tehdidiyle Michel'i ihbar etmek zorunda bırakır. Godard'ın filmlerinde sıklıkla görülen nedensellik unsuru çoğu kez arabulucu figürünü açıklamaya yarar. Bu nedensellik bağı içinde fahişe ruhlu kadınlar suçlu görülmezler. Polis müfettişi ise, ekonomik yasanın arabulucusudur, bu nedenle yasanın kendisinden de daha kötüdür.

Godard'ın filminde semantik anlam aranırsa, "arabulucuların" ve "fahişelerin" gözlemine olanak veren bilgi sistemleri bulunur. Böylece filmi açımlamak için gerekli araçlara sahip olunur. Godard filminin anlamı istenirse, "fahişe figürü" ortaya çıkana dek, anlatının izlenmesi gerekir. Bu yolla, gizli arabulucuları da ortaya çıkarma olanağı doğar.

Bu filmlerde açımlama süreci belli aşamalardan oluşur;

a. Her filmde bir fahişe, bir de arabulucu vardır, birine ait gerçek diğerinin de gerçeğidir. Genellikle fahişe görünürdedir, ancak arabulucu gizlidir. Yalnızca **Vivre Sa Vie** filminde senaryo gereği arabulucu gerçekten bu mesleği yürütür.

b. Godard'ın filmlerindeki bu ikili aslında çifte anlam taşır. Yönetmen olarak Godard kendini eleştirir, çünkü sanatçısını bir kapitaliste satar.

c. Fahişelik bu filmlerde arabulucunun denetiminde toplumun neden olduğu bir kurumdur. (Burada fahişelik kurumsallaşmış anlamda değildir.)

d. Filmlerin önceleri ve sonraları, başka bir deyişle geçmiş ve gelecekleri daha önceki veya sonraki filmlerde anlatılmış ya da anlatılacaktır.

e. Godard'ın tüm filmlerinde "bulunmuş gerçeklik" sözkonusudur. [104]

Godard 1960'larda kadınların kendilerini tanımlamaya meraklı olduklarını anlar. Ancak kadınlar kendilerini iş açısından tanımlamaktan kaçınırlar. İstedikleri parayı kazanmaya alıştırılmadıkları için, daha yüksek standarda sahip olmak isteğiyle ne gerekirse, onu yaparlar. Reklamcılık da bu alandan yararlanır. Godard, kadınların tüketiciliğe yönelik ilgilerini keşfeder ve bunu filmlerinde kullanır. Sonuçta, kurban olarak gördüğü kadınlarda bilinçli bir farkında olma durumu uyandırmaya çalışır. Marleau-Ponty'ye dayanarak, "sen algıladığın şeysin" der, sonra bunu kendi anlatımıyla uzatır; "Algıladığını değiştirirsen, sen de değişirsin". Bu sözler dile, dil de sinemaya göndermede bulunur. Böylece, Godard sinema için yapıyı bozan bir dil oluşturma yolundadır.

Erken ve orta dönem Godard filmlerinde fahişelik metaforu cinsellikten kaynaklanmaz, göz toplumun diğer açılarına kaydırılır. Tüm erken Godard filmlerinde cinsel fahişelik sahneleri edebi anlamda gösterilmiş ve ahlâki/toplumsal yargıdan soyutlanmıştır. Godard para için yapılan fahişeliği kınamamaktadır. **Vivre Sa Vie**'nin kadın oyuncusunun adını aldığı Zola'nın romanı Nana'da olduğu gibi, fahişeliği bir metafor olarak kullanmakta ve ardındaki sistemi eleştirmektedir.

Vivre Sa Vie'de fahişelik gösterilir, ancak film metaforik olarak paraya gereksinimi olan bir kadının vücudunu satmasını anlatır. **Une Femme Mariée** filminde -Godard'ın orta dönemi- kadın vücudunu para için satmaz, burada fahişelik evliliğin metaforudur. Bu iki filmin ortak yanı Godard'ın dediği gibi, "Cherchez le pimp"dir (Arabulucuyu ara ve toplumumuzu tanıyacaksın). Kısacası dünya arabulucular tarafından döndürülüyormuş gibidir.

Örnek: Vivre Sa Vie

"Kendini başkalarına ödünç verebilirsin, ama kendini kendine ver". Godard'ın üçüncü konulu filmi olan Vivre Sa Vie, Montaigne'in bu sözleriyle başlar. Bu sözler, başlığın felsefesini yansıttığı gibi, Godard'ın varoluşçuluğa ilgisini de çağrıştırır. Vivre Sa Vie (1962) filmi varoluşçuluğu, kadının kapitalist ataerkil toplumdaki yerinin eleştirisini sunmanın yanısıra, Godard'ın dünya görüşü ve duygularını anlatan bir dizi stilistik biçimsel incelemenin nesnesi olmuştur.

Filmin üç ayrı düzleminin ve bunların ilişkilerinin analizi yukarıda değinilen yaklaşımı belirgin biçimde ortaya çıkaracaktır. Birinci düzlem, filmin anlattığı öyküyü Nana'nın fahişe olması ve sonunda ölmesini - ele alır. İkinci düzlem ise, filmin sunduğu, Anna Karina'nın beden görüntü izlencesidir. Üçüncüsü ise, beden ve ruhu, sanat ve yaşamı, fahişeliği ve ölümü konu alan denemesel söylemlerdir.

Vivre Sa Vie filmi, sanat sineması sınıfına girer, bu nedenle klasik sinemada erkek kahramanın üstlendiği merkez figür olma işlevini "auteur" taşır. Bu yapı tüm Godard filmleri için geçerlidir.

Nana\Anna

"Krediler Nana'nın sol profili üzerinde görünür, öylesine karanlıktır ki, yalnızca bir silüettir (...) Nana poz vermektedir. Ona bakılmaktadır." (Susan Sontag)

Filmin adı verildikten sonra -Vivre Sa Vie. Film En Douze Tableaux- "Nana....Anna Karina" yazısı görülür. Böylece, yukarıda değinilen adın, sunulan kişiyle eş olduğu anlaşılır. O, Nana ve Anna'dır, kurmaca karakter ve oyuncu veya Nana'yı oynayan Anna.

Ancak filmin kredilerinden ve jeneriğinden, filmin anlatısına ilişkin bir ipucu elde edilemez. Filmin afişinde şunlar yazar:

"genç ve güzel Parisli bir tezgâhtarın (...) yaşadığı Jean-Luc Godard'ın çektiği ve Anna Karina'nın oynadığı bir dizi macera". (Vivre Sa Vie'nin 1962 yılındaki afişi)

Afişte anlatılanlar, filmin ilk üç çekiminde verilmez. Kızın tezgâhtar olduğuna, Paris'te yaşadığına ve bir dizi maceraya gireceğine ilişkin bilgi verilmez. Oysa, klasik sinemada filmin

gidişine ilişkin birçok ipucu ilk çekimlerde verilmeye başlanır. Vivre Sa Vie'de ise, ayrıntı çekimler ve süreksiz kurgu izleyiciyi klasik anlamda bir anlatıdan uzaklaştırır.

Vivre Sa Vie'nin giriş çekimleri Nana'yı değil, kamera önünde poz veren oyuncu, Anna Karina'yı sunar.

Temel Kurmacalar

Filmin girişi, oyuncunun kendini çalışmaya hazırlarken göstermesi nedeniyle, izleyici lehine yapılan büyük bir harekettir. Bu çalışma, kurmaca bir karakterin kişiliğini ortadan kaldıran ön hazırlıktır.

> "Filmin gösterimi sırasında, izleyici oradadır, ve oyuncunun farkındadır, ancak oyuncu orada değildir ve izleyicinin de farkında değildir; çekim sırasında ise, orada bulunmayan izleyicidir." 105

Sanat sinemasında ve Vivre Sa Vie'de "temel kurmaca" (master fiction) klasik sinemanın aksine oyuncu üzerine kurulmamıştır. Burada yönetmen filmin kaynağıdır. Yapıtı aracılığıyla izleyiciyle iletişim kurar. Performans kavramı burada yalnızca oyuncunun etkinliğini değil, oyuncu için sahneyi kuran yönetmeni de bildirir. Bu anlamda, Vivre Sa Vie diğer Godard filmleri gibi, anlatan "auteur" olarak Godard'ı da sunar.

Kadın Bedeninin İzlencesi

Karina izlendiğini bilmektedir ve bilinçli olarak kendisini kamera izleyiciye sunmaktadır. Görüntünün güzelliği yalnızca Karina'nın yüzünün doğal güzelliğinden kaynaklanmamaktadır. Aynı zamanda, bu güzelliğin belli bir dereceye kadar görüntüyü oluşturan Godard tarafından üretildiği ve yaratıldığı gösterilmektedir.

Film dilinin önemli bir parçasını oluşturan yüzsel anlatım, Godard'ın bu filmde bilinçli olarak irdelediği bir konudur. Bir söyleşide Godard şöyle der;

> "Oniki tablo biçiminde bölümleme, içeride ne olup bittiği duygusunu, şeylerin dışından bakmayla veren bir açı....İçi çerçevelemenin en iyi yolu nedir? Dışarıda durmak. En müthiş tablolar portrelerdir. Örneğin, Velasquez. Bir yüzü sınırlamak isteyen bir ressam, insanların sadece dışını sınırlar, şimdi başka birşey var. Bu çok gizemli birşey, bir macera. Sinema entellektüel bir maceraydı. Hareketli düşünceyi film haline getirmek istiyordum, fakat bunu nasıl yapabilirim?" 106

Godard'ın içsellik ve dışsallığa yaptığı göndermeler, Vivre Sa Vie'yi anlamak için anahtar niteliğini taşır. İlk üç bölümde Godard, ayrıntı çekim ve bakış açısı çekimini kullanmayarak Nana'nın karakterinin içine girmekten kaçınıyor. Birinci bölüm hemen hemen Nana'nın arkasından çekilmiş. Nana'nın aynaya baktığı bu çekimde yalnızca arasıra aynadaki yansımasından bir parça görülür. İkinci bölümde plakçı dükkanında kamera, Nana ve çalışanların kişisel alanına girmez ve tezgâhın ardında durur. Bu ayrım kaydırma ile de, hiç kesilmeyen bir çizgi oluşturur. Her iki bölüm de, kameranın camdan dışarı çevrinmesiyle sona erer. Pencere, anlatının (film gerçek mekânlarda çekilmiştir) kurmaca mekânı arkasındaki "gerçekliğe" ve camın yüzeyi ise, saydamlığı bozulduğu zamanlar içten dışa yansıyan hayalet görüntülerle dikkati çeker.

Karina, klasik sinema örneklerinin aksine izlencenin bilinçli taşıyıcısı olduğu için, kamera/izleyici bakışının ve içinde bulunduğu durumun nesnesi ve kurbanı olan bir oyuncu olarak gözükmemektedir. Ayrıca, bu güzelliği bozan bir süreçte işlemektedir: Nana'nın yüzü üzerinden krediler geçer (yalnızca, filmin adı tek başına verilir). Krediler, izleyicinin bir kadının görüntüsüyle kuracağı mahrem ilişkiyi bozar. Bu yaklaşım hem izleyicinin bakışına, hem de kadın görüntüsünün özüne bir saldırı niteliğini taşır.

İzlence ve Anlatı

Vivre Sa Vie'nin başlangıcındaki çekimler Laura Mulvey'in kuramını-"mainstream sinema"da anlatısal akışın, kadın bedeninin erotik sunumu amacıyla "dondurulmasını"- çağrıştırır. Bu örnekte akış, hareket etmeye başlamadan dondurulur.

Film boyunca, Karina'nın yüzünün egemenliği izleyiciyi anlatıdan uzaklaştırır. İzleyiciyi sürekli Karina'nın güzelliğinin sunulduğu ve izleyicinin filmin başında sahip olduğu konuma götürür.

Vivre Sa Vie her açıdan Nana'nın ölümüne doğru gidişi gösterse de, bu gelişme nedensel bağlar içeren bir dizi kurgusal olayla verilmez. Bu da, filmin temel özelliklerinden olan "anti-narration"dır.

Filmde gösterilen şeyler nadiren açıklanır ve gelişimler çoğunlukla önceden hazırlanmaz. Özellikle, öykünün iki ana olayı (Nana'nın fahişe olması ve vurularak öldürülmesi) anlatısal nedensellik kavramlarına uygun bir biçimde açıklanmaz. Ayrıca,

filmin sunumunda Nana klasik bir öykü kahramanı gibi belli bir amaç peşinde olmasına karşın (artist olma), amacına ulaşması içine girdiği durumların hiçbirinde sözkonusu olmaz, bunun yerine ilgisi kısa sürede unutulur ve filmde daha sonra yalnızca durum gerektirdiği için değinilir.

Vivre Sa Vie'de bölümler arasındaki geleneksel bağlar tümüyle kopmuştur. Aralarındaki zaman ve mekân bağları da belirgin değildir. Her biri bağımsız birimlerdir. Yalnızca Nana'nın varlığıyla ve merkeziliğiyle bu birimler birbirine bağlanır.

Nana'nın varlığı, oniki tabloyu birbirine bağlar ve onları anlamlandırarak bir kadının yaşamını, gelişigüzel seçilmiş sahnelerle, kocasından ayrılmasından ölümüne kadar dizinsel bir düzen içinde sunar. Aynı zamanda Nana'nın varlığı, yalnızca çevresinin değişimi anlamını taşıyan anlatıdan ayrılarak, kolayca izlenceye dönüşür. Nana/Anna'nın yakın çekimleri ve dokuzuncu bölümdeki dans sahnesi bu dönüşüme verilebilecek örneklerdir. Filmdeki tek çekim/karşı çekim de, onbirinci bölümdedir. Nana'nın ayrıntı çekimleri anlatısal açıdan kurmaca bir mekânla bütünleştirilmiştir. Ancak Nana'nın görüntüsünü anlatılaştırma eğilimi, filmde Nana ve ona bakan kişinin mekânlarını birleştirecek kurucu çekimlerin olmaması, karşıt bir denge kurar. Bu kurucu çekimlerin olmaması iki mekân arasındaki ilişkinin belirsiz kalmasına neden olur. Aynı durum, Nana'nın ilk müşterisiyle otel odasına girdiğinde de sözkonusudur (beşinci bölümde Nana'nın konumu ve baktığı nesneler arasında mekânsal ilişki kurulmamıştır). Bu konuda en uç örnek Nana'nın Dreyer in **La Passion de Jeanne D'Arc** filmini izlediği üçüncü bölümde mekânın yokedilmesinde görülür. Nana'nın perdeye göre konumunu belirten kurucu çekimler olmamasına karşın, **La Passion de Jeanne D'Arc** filminin ayrıntı çekimleri Nana'nın ayrıntı çekimleriyle ardarda kurgulanır. Bunun sonucunda, iki film ardarda kurgulanmış gibi gözükür ve Nana ayrı yüzlerin birbirine baktığı izlenimini veren olanaksız bir mekâna girer. Bu biçem Yeni Dalga'nın, sinema tarihi ve durumlarının kodlarına sahip olduğunu anlatan ortak bir uygulamayı ve aynı zamanda ayrıntı çekimlerin, özellikle sinemada kullanılışının tarihselliğini de gösterir. Dreyer'in filmi de ayrıntı çekimlerden oluşur. Ayrıntı çekimin filmik mekânın alışılmış yapısını aşması konusunda Béla Balazs şunları söyler:

> "Yüzsel ifade kendi içinde anlaşılmazdır ve bu nedenle onun zaman ve mekân içinde varolduğunu düşünmemize gerek yoktur. Yüzün parçalarının sırayla görülmesi -örneğin

gözlerin yukarıda, kulakların yanlarda, ve ağzın daha aşağıda olması- tüm mekân bağlantısını kaybeder. Çünkü et ve kemikten oluşan bir figür yerine, duygu, atmosfer ve düşünceleri görürüz, gözümüzün zaten gördüğü şeyler mekân içinde değildir. Duygular, atmosfer ve düşünceler görünür araçlarla çevrelenseler de, mekâna dayanmazlar." 107

Dreyer'in filminde, Jeanne D'Arc'ın yargıçlarla ne tür bir ilişki içinde olduğunun belli olmaması için, olayın geçtiği odanın uzun süreli çekimleri yoktur. Böylece izleyici, yüzün ayrıntı çekimlerini "gerçek" mekâna oturtamaz. Godard, Nana'yı sinema içinde oturtarak ve sinema sahnesindeki kurgusal mekânı, gerçek mekândan ayırarak alışılmış kuralları yıkar. Kendi filmiyle Dreyer'in filmi arasındaki kesmeleri dolaysız ve perde çerçevesi vermeden yapar, bu nedenle Vivre Sa Vie'nin kurgusal mekânıyla Dreyer'in filminin oynadığı sinema perdesi çevresinde ayrı siyah bir çerçeve yoktur. Falconetti'nin ayrıntı çekiminden Nana'nın ayrıntı çekimine kesilir ve böylece karakterler özdeş gösterilerek, Nana'nın Jeanne D'Arc ın akıbetine uğrayacağı bildirilir. Ayrıca, ikisinin de bir oyuncu olmaları ve bir filmde oynamaları durumu eşitlenir. Nana'nın ilk ayrıntı çekimi sinema tarihi içinde konumlandırılır - La Passion de Jeanne D'Arc filmi içinde - bu da film dili açısından bir mihenk taşıdır.

Nana'nın içine girdiği kurmaca olaylarda tepkisiz kalması ayrıntı çekimlerinin filmin anlatısından uzaklaşmasına katkıda bulunur. Ağladığı tek sahne Jeanne'ın acıklı öyküsünü sinemada izlediği andır. Filmin duygusal açıdan yoğun olduğu diğer üç sahne ise, sese dayalıdır (dördüncü bölümde hırsızlık öyküsünü anlatırken ve son sahnede vurulmadan önce bağırdığında).

Nana/Anna Karina'nın yüzü anlaşılmaz (silüet çekimlerde) statik ve düzdür (pencere ve duvar önünde durduğu sahnelerde). Bu nedenle anlatıya, gelişimine ve kişiliklerin derinliğine birşey katmaz. Böylece, Nana'nın kurmaca içinde yaşamdan uzaklaşması, Nana'nın görüntüsünün kurmacadan tümüyle uzaklaşmasına neden olur. Artık, Nana Anna Karina ile aynıdır ve kurmaca olaylarla olan ilişkisi yerini kamera/izleyici ile kurduğu mahrem ilişkiye bırakır. Nana/Anna kameraya çoğunlukla dolaysız bakar (dördüncü bölümde sorgusu sırasında, altıncı bölümde uzun konuşmasından sonra, onbirinci bölümde filozof Brice Parain ile söyleşisinde ve onikinci bölümde genç adamla birlikte olduğu romantik sahnede).

Vivre Sa Vie'nin izleği Karina'nın görüntüsünün izlenceye dönüştürülmesidir (Dreyer'in filmini izlerken Nana'nın gözlerini kapaması ve gözünden yaş akması; sorgusu sonuna doğru başını cephe çekiminden çevirip sağ profilini göstererek söylediği sözler; "Ben...başkasıdır"; ilk müşterisiyle otel odasına girdiğinde kendisini bekleyen şeyleri düşünerek saçını karıştırması; filozofla konuşması sırasında başını ayrıntı çekimde çevirmesi).

Fetişizm/Sadizm ve "Auteur'ün" Rolü

Bu bölüme değin, Vivre Sa Vie filminin ele alınmasında filmin fetişistik yönü -Karina'nın beden/görüntüsünün izlencesi- ön plandaydı. Film anlatısı bu yönünün dışında, az da olsa sadistik bir havaya sahiptir. Nana'nın müşterilerine tabi olması (fahişelik mesleğinde yoluna çıkan her müşteri için hazır bulunması); filmin sonunda ölmesi (ölümünün nedeni olarak, kocasını terketmeden önce onu aldatması, ondan ayrılması ve bundan dolayı cezalandırılması öne sürülebilir) gibi örnekler anlatıyı vurgulayan olaylardır.

Laura Mulvey'in "Visual Plesure and Narrative Cinema" adlı makalesinde değindiği ve bu çalışmanın giriş bölümünde de sözedilen diğer bir konu, erkek izleyicinin kadın figürüne bakışını perdede üstlenen ve böylece bakışın etkisini güçlendiren erkek oyuncudur. Bu kalıp Vivre Sa Vie için düşünüldüğünde, filmin öyküsünde anlatıyı denetleyen bir erkek figürü yoktur ve kurmaca içinde karakterlerin bakışı arasında erkek izleyicinin Karina'ya bakışının yerini tutacak birisi de bulunmaz. Öte yandan, film içinde gerek müşteriler, gerekse Nana'nın arababulucusu, sonunda onu mahvetmek için, Nana'nın öyküsünü denetler, bedenine ve görüntüsüne egemen olurlar.

Ayrıca film, Nana'nın görüntüsünü görünmez ve saydam bir biçimde çerçevelemek yerine, kendi stilistik yöntemlerini, bunların aracı olduğunu duyumsatacak şekilde ön plana çıkarır. Böylece, izleyici kameranın hareketlerini kendi bakışına aracılık eden etmen olarak yaşar. Aslında, klasik sinemada da kamera işlemleri aynı işlevi görür, ancak bu türde kameranın gerçek gücü gizlenir ve kurmaca içindeki kişiliklere aktarılır. İzleyici perdeye bakışını, kameranın önündeki figüre bakışını, perde içine yansıtacağı ve yerine geçeceği biçimde algılar. Kameranın izleyiciye sunulan görüntüyü oluşturma ve denetleme gücü Mulvey'in deyimiyle "tek gücün verdiği tatmin" dir.

Filmin "sanat filmi" söylemleri dolayısıyla yönetmenin onu

yarattığına ilişkin düşünce güçlendirilir ve filmdeki bu aracılık eden ve denetleyen etmen, bir erkek figüründe kişiselleştirilir: Jean-Luc Godard. Marilyn Campbell'in dediği gibi filmdeki güdüsüz kamera hareketleri oldukça belirgindir;

> "Örneğin, Nana'nın kahvelerdeki konuşmalarında Godard adeta kamera tekniklerinin bir serisini uyguluyormuş gibi davranır. Bir konuşmayı kurgularken hiç bir zaman çekim/karşı çekim kuralına uymaz. Kamera bunun yerine, bir konuşmacıdan diğerine çevrinir, kaydırma yapar veya dolly ile hareket eder. Godard, tekniğini gizleyerek, izleyiciye beklediğini verme kaygısını taşımaz. Kameranın varlığı açıktır, hatta kendi kalıplarından ötürü anlatının açıklığına da uymaya çalışmaz." [108]

Bu nedenle, filmde kamera yönetmenin aracı olarak görülmektedir. Filmdeki kamera Godard'a aittir ve dolayısıyla Godard izleyicinin bakışını taşır. Filmde sürekli değişen bir dizi adam, ana erkek oyuncunun rolünü üstlenerek anlatıyı denetler ve kadın karaktere egemen olur.

Vivre Sa Vie filminde "bakışı taşıyan" ve karşısındaki erkek oyuncu işlevlerini üstlenen Jean-Luc Godard'dır. Godard aynı zamanda, Karina'yı fetişe çevirerek görüntüyü oluşturur.

Nana'nın Öyküsü

Filmin başındaki Karina'nın ayrıntı çekimleri bir izlence oluşturmanın yanısıra, başka bir söyleme de hizmet ederler. Ayrıntı çekimlerin üzerine verilen kredilerle görüntü/izlence başından itibaren anlatı haline getirilerek Karina'nın Anna'ya dönüşmesinin öyküsü verilir. Nana adı, Zola'nın öyküsüne, Manet'nin bir resmine ve Jean Renoir'ın filmine göndermede bulunur. Ayrıca kredilerde verilen adlar, Nana'nın film boyunca ilişkiye gireceği erkekleri (Raoul Paul, Şef, Gazeteci, Genç Adam, Luigi, Filozof, Arthur, Erkek Polis, Müfettiş) ve Nana'yı oynayan Anna Karina'yı belirtmektedir.

Filmin anlattığı öykünün bir bölümü Nana tarafından kredilerden sonra dile getirilmektedir. Nana, kocasını birçok nedenden ötürü terketmeye karar verdiğini, herşeyden önce de Paul'le ilişkisinden doğan kısıtlamalardan uzak bağımsızca kendi hayatını yaşamak istediğini söyler. Ancak, filmin bundan sonraki bölümünde Nana'nın istek ve düşünceleri doğrultusunda "hayatını yaşaması" olası değildir. Nana, kendine ait bir daireye ve sürekli bir işe sahip olmak ister. Bu arada da oyuncu olmayı

ve kendini yeniden aşık hissetmeyi istemektedir. Oysa, kocası Paul yerine, yaşamını denetleyen arabulucusu Paul; aşık olmak yerine, müşteriler ve oyuncu olmak yerine de fahişelik Nana'nın öyküsünü oluşturur. Bu olaylar, Paul'i terkettiğinde önceden görülür. Nana Paul'e ;"Hiç bir zaman benim gibi soru sormadın. Hep kendi istediklerini yaptırdın. Artık bıktım. Ölmek istiyorum" der. Filmin anlatı mantığına göre, erkeğini bırakmak kendi yaşamını terketmek anlamına gelir. Aynı şey, filmin dördüncü çekimi olan ilk yazısında da belirtilir: "Nana veut abandonner - Paul." Bu yazı, Nana Paul'ü terketmek istiyor anlamına gelir, ancak daha çok "Nana Paul'den ümidini kesti" anlamını taşımaktadır.

Yine aynı mantığa göre, Nana için bir erkeği terketmek yeni erkeklerle beraber olmak anlamına gelir. Nana'nın kadınlarla ilişkisi az ve genellikle olumsuzdur. Örneğin oturduğu dairenin yöneticisi onu evinden çıkarır. Nana'ya borcu olan kız arkadaşı bunu ödemez. Eski arkadaşı olan Yvette ise, Nana'yı gelecekteki arabulucusu ve sonunda katili olan Raoul ile tanıştırır. Onuncu bölümde müşterisi için kendisinin yanında ikinci bir fahişe arar ve sonunda bulduğu kadını müşteri daha fazla beğenir ve Nana üzgün, reddedilmenin ezikliği içinde pencereden dışarıya bakar. Burada, Nana'nın fahişe olarak konumunun müşterinin isteğine bağlı ve değiştirilebilir olduğu görülür.

Nana'nın bulunduğu ortam ve Raoul'den kurtulmak için başvurduğu yollardan biri, taşrada bir genelev sahibine yazdığı mektuptur. Ancak, Raoul onu engeller ve Paris'te daha fazla para kazanacağına ikna eder. Nana'nın diğer girişimi olan genç adamla yaşama isteği ise, yine Raoul tarafından engellenir. Böylece, aşkın ticaretin karşısında olduğu, duyguların ise, Raoul'in parasal ve müşterilerin cinsel isteklerine uymadığı gösterilir. Ancak bu anlatım oldukça stilizedir ayrıca, süreksiz kurgu, "üstüne konuşma" ve alt yazılarla yabancılaştırılmıştır.

Nana'nın öyküsü -iki olay dışında- doğrusal, basit ve mantıklıdır. Her bölüm birbirine Nana'nın ilişkiye girdiği yeni erkeklerle bağlanır; **bağımsız kadın** (Paul'den ayrıldığı 1.bölüm); **güçlük içindeki kadın** (2. ve 3.bölümlerde bedeni karşılığında bir adamın ona yardım etmesi; 3.bölümün sonunda kalacak yeri olmadığı için ve kendisini artist yapması amacıyla poz vereceği gazeteciyle beraber olması); **suç** (4.bölümde hırsızlık yaptığı için polis tarafından sorgulanması ve fahişeliğinin dışında bir de hırsız olduğunun yüzüne vurulması); **amatör fahişe** (5.bölümde

müşteri bulmak amacıyla sokaklarda dolaşması; istediğinden fazla veren bir müşteri bulmasına ve bu paranın ona yetmesine karşın fahişeliği bırakmaması; 6.bölümde, öyküsünün benzerini yaşayan Yvette'le karşılaşmadan önce, yine sokaklarda dolaşması); **daha iyi bir durum için başvuru** (bir taşra randevuevine mektup yazması; sonra 7.bölümde Raoul tarafından ikna edilmesi); **profesyonel fahişe** (8.bölümde, pseudo-belgesel sekansta Nana açıklayıcı "üstüne konuşma" ve süreksiz, parçalı görüntülerle iş sırasında gösterilir; herşeyiyle Raoul'ün iradesi altındadır; zamanı, davranışları düzenlenmiş ve bedeninin sömürülmesi rasyonalize edilmiştir, aynı zamanda polisin denetimi altındadır. Bu sekansı, komik bir rahatlama olan Luigi'nin Nana'yı eğlendirmesi izler. Nana aynı zamanda genç adamı tanır ve onun için dans eder. Bu sekansla 12.bölümdeki romantik sahnenin hazırlığı yapılır.); **değerini kaybeden servet** (10.bölüm, müşterisinin bir başka fahişeyi yeğlemesiyle başlar. Bunun yanında Nana'nın değer kaybetmesi, Raoul'ün onu başka arabuluculara satması için yeterli nedendir. Ancak, Raoul asıl neden olarak Nana'nın bir müşteriyi reddetmesini gösterir. Nana'nın reddetme nedenine Raoul, bir fahişenin parasını ödeyen her müşteriyle beraber olması gerekçesiyle kızar. Bu sahneyi, 11.bölümde rahatlama işlevi gören filozofla konuşma izler.); **bir mal** (Nana'nın 12.bölümün ikinci yarısında bir grup arabulucuya Raoul tarafından satılması sırasında eksik para vermeleri nedeniyle tartışmanın arasında kalması ve Raoul'ün onu kalkan gibi kullanması, bunun sonucunda diğer arabulucular tarafından, sonra da kaçan Raoul'ün açtığı ateşten vurularak sokakta ölmesi).

Filmin nedensel olmaktan çok mantıksal bir gelişime sahip olduğunun en çarpıcı örneği Nana'nın ölümüdür. Nana'nın ölüm sahnesi düşünüldüğünde, onu satın alan arabulucuların ve Raoul'ün böyle değerli bir malı neden öldürmek isteyecekleri akla gelir. Bunun yanıtı, erkeklerin kadınlara yönelik saldırganlığı, Nana'nın nesneleştirilmesinin son durağına varılması ve insanlığının yokedilmesidir. Bu olay en azından öyküde iki kez çağrıştırılır; altıncı bölümde Raoul'ü tanıdığında, caddede olan silahlı kavgada ve Paul'ü son kez gördüğünde onunla yemek yemek yerine, **La Passion de Jeanne D'Arc**'ı izlemeye gitmesi ve Jeanne'ın ölüme mahkum edildiğini seyretmesinde. Kısaca film, önceden bildirdiğini sonradan mantıklı bir hareketle yerine getirir. Paul'ü terkeden ondan ümidini kesen Nana, yaşamından da ümidini yitirmek zorunda kalır.

İzlence/Anlatı ve Denemesel Meta-söylem

Vivre Sa Vie filmini klasik sinemanın işlemlerinden ayıran özellik -her ikisinde de sadistik senaryoya gerek duyulması ve kadın görüntü/bedeninin fetiş haline getirilmesinin ortak olması dışında- izleyiciye bu işlemlere karşı tepki verme dürtüsünü kazandırmasıdır. **Vivre Sa Vie**'de izleyici filmin anlatısından ve Karina'nın bedeninin izlenceliğinden uzaklaştırılmıştır. Değinilen uzaklaştırma filmin alışılmamış anlatısal ve stilistik işlemlerinden kaynaklanmaktadır. Kuşkusuz, filmin anlatısına dahil olmayan çeşitli görüntü ve seslerin filme konulması bu etkiyi arttırmaktadır. Örneğin, insanların konuşmaları, bir film gösterimi, bir şarkının söylenmesi filme kendini veren izleyiciyi durdurarak, kendi konumuna dönmesini sağlar. Bunlar film anlatısının bir parçası olarak düşünülemezler. Anlatının içinden gelirler, ancak bir yargı niteliğinde olan meta/söylemlerdir, anlamayı kolaylaştırmak için yorumlayıcı modeller, bağlamlama ve anlatı, görüntü ve kadının izlencesini sorgulama gibi ek kurmaca kaynaklar sağlarlar.

Bu söylemler şunlardır; kredilerin sonunda Karina'nın yüzünün üzerine bindirilen Montaigne'den alıntı; birinci bölümün sonunda Paul'ün aktardığı "tavuk" denemesi"; ikinci bölüm sonunda Nana'ya arkadaşının bir dergiden okuduğu romans dolu yazı; üçüncü bölümde Nana'nın izlediği Dreyer'e ait **La Passion de Jeanne D'Arc**' filminden bir bölüm; Nana'nın dördüncü bölümde Rimbaud'dan yaptığı alıntı ("Je...est une autre") (Ben... bir başkasıydı);; altıncı bölümde Yvette'in Nana'ya anlattığı öyküsü; Nana'nın büyük konuşması (Sorumluyum ..çünkü); müzik dolabında çalan şarkı; yedinci bölümün sonundan dokuzuncu bölümün başına kadar süren pseudo-belgesel sahne; onbirinci bölümde filozofla konuşma; onikinci bölümde genç adamın Nana'ya okuduğu Edgar Allen Poe'nun kısa öyküsü ("The Oval Portrait").

Tüm bu meta söylemlerin ortak yanı, kurmaca içinde anlatıyı oluşturan olayların parçası olarak konumlanmış olmalarıdır. Bu söylemler anlatıya yaptıkları katkıya oranla, çok fazla zaman alırlar. Anlatısal olayların içine sokulmuş olmalarına karşın, öykünün neden ve sonuç zincirine bağlı değildirler. Ayrıca meta söylemlerin ortaya çıkmalarının belli bir nedeni ve kendilerinden sonraki anlatısal olaylara yansıyan sonuçları yoktur. Örneğin Paul, birinci bölümde babasının öğrencilerinden birinin denemesini neden aktarır? Bunun Nana için anlamı nedir, karar ve hareketlerini nasıl etkiler? Aynı soru

yukarıda sıralanan örneklerin hepsi için sorulmalıdır. Anlatısal nedensellik ve belirginlik konusundaki yanıtlar yetersiz kalacaktır.

Bu örnekleri anlamanın bir yolu da, onları ait oldukları kişiliklerle birlikte düşünmek ve aktaranların sözlü söylemlerini onların özellikleri olarak almak; film parçasını (**La Passion de Jeanne** D'Arc) ve şarkıyı da onları algılayan ve onlara tepki veren Nana'nın özellikleri olarak düşünmek gerekir.

Meta söylemlerin karakterleştirme ve anlatı yararına bir işlevleri olmadığından, filmde bulunmalarının nedeni başka biçimde açıklanmalıdır. Kısacası, meta söylemlerin bunlarla yüzyüze gelen ve uğraşmak zorunda olan izleyici tarafından açımlanması gerekir. Bunun nedeni, meta söylemlerin filmin ikinci düzeyini oluşturmaları ve izleyiciyle direkt iletişim kuran "filmi yapan"a göndermede bulunmalarıdır. Yönetmenin izleyiciyle böyle bir iletişime girmesi başka bir kurmacayı ve genelde sanat sinemasının özelliklerini oluşturur.

Filmdeki en belirgin meta söylem, filmin kendisine göndermede bulunduğu ve kendisini yorumladığı yerdedir. Birinci bölümde "tavuk denemesinde" ;"Tavuğun bir içi, bir de dışı vardır. Dışını çıkar, içini bulursun. İçini çıkarırsan, ruhunu bulursun." Fransızca "la poule" (tavuk) sözcüğü argoda fahişe anlamına gelir. O halde, bu denemenin filmin öyküsüne göndermede bulunduğu açıktır. İzleyicinin (aynı zamanda eleştirmenin) görevi ise, Nana'nın gelişiminin değinilen üç aşamadan (dış, iç, ruh) hangilerine uyup uymadığını bulmaktır. Benzer biçimde, Dreyer'in filmi de çeşitli yorumlara neden olur; Nana'nın Jeanne D'Arc ile özdeşleşmesi, böylece bir şehide dönüşmesi veya ikisinin karşılaştırılması (azize ve tezgâhtar, geçmiş ve şimdiki zaman, Falconetti ve Karina, hatta Dreyer ve Godard). Ayrıca, Nana'nın altıncı bölümde, herşeyden kendini sorumlu gördüğünü anlattığı konuşması varoluşçu bir yargı olarak görülebilir; "Sorumluyum. Başımı çeviriyorum. Sorumluyum. Kolumu kaldırıyorum. Sorumluyum. Özgür olmak, sorumlu olmaktır. Özgür biri, şeyleri olduğu gibi kabul ettiğinde bundan sorumludur." Bu nedenle Yvette'in konuşması şu sözlerle biter: "Bir adam bir adamdır. Yaşam ...yaşamdır." Ancak, filmin anlatmak istediği bunun karşıtıdır, kısacası, Nana'nın yaşamının kendisi tarafından belirlenemediği veya oyuncu olarak Karina'nın haraket ve sözlerinin filmin yönetmeni tarafından idare edildiğidir. [109]

Meta söylemlerin çoğu filme "üstüne konuşma" olarak eklenmiştir. Bu "araya girme"ler çoğunlukla, görüntünün Karina'nın

bedeninin izlencesine dönüştüğü durumlarda olur. Böylece filmin söylemsel ekseni görsel eksenine paraleldir: Paul tavuk denemesini aktarırken kamera sola çevrinir, Karina'yı ortalar ve Paul'ü dışanda bırakır. Paul'ün sesi kameranın önünde duran Karina'nın görüntü dışı yorumu haline gelir. İkinci bölümde dergi okuyan tezgâhtarın sesi Karina'nın üzerine verilmez. Burada kamera iki kadını da görüntü dışında bırakarak dışarıya çevrinir, kaydırılır ve Paris sokaklarında yaşam verilir. Dreyer'in filminden alınan parçalar, ayrıntı çekimlerle Karina ve Falconetti'yi görsel olarak özdeşleştirir. Ayrıca, Jeanne'in yargıcının ölüm sözcüğüyle de Karina için bir öngörme yapar; Jeanne'ın ayrıntı çekiminin üzerine ölüm sözcüğü bindirilmiştir; yargıcın ayrıntı çekimi, Karina'nın ayrıntı çekimi, gözlerini kapar, gözünden yaşlar akar, sonra tekrar gözlerini açar ve ara yazıyla "ÖLÜM" sözcüğü verilir. Yedinci bölümün sonunda başlayan pseudo-belgesel sekans Nana'nın sorusuyla açılır; "Ne zaman başlamalıyım?".

Nana ve filozofun konuşması daha geleneksel bir çekime sahiptir. Genellikle, konuşanın ayrıntı çekimi gösterilir. Yalnızca filozofun; "İnsan doğru, söylenmesi gerektiği gibi, yaralamadan ve ezmeden konuşmalıdır" dediği yerde Karina ayrıntı çekimlerle kameraya bakarken ve bu görüntüler üzerinde yorum yapılırken verilir. Sonunda, genç adam Nana'ya Poe'nun öyküsünü okurken, erkeğin yüzü önce ayrıntı çekimdedir (ağzı kitabın arkasında olduğu için gözükmez). Bunun ardından Nana'nın pencerenin önünde ayrıntı çekimi gelir. Bir süre sonra, beyaz bir duvar önündeki ayrıntı çekimin üzerine, Godard'ın "üstüne konuşma"sıyla portrenin güzelliği tanımlanır (bu tanım Poe' nun öyküsünde anlatana aittir). Bundan sonraki çekimde Karina bir başka duvar önünde durur (Elizabeth Taylor'ın küçük bir resminin yanında), öykünün okunması Nana ve genç adam arasında geçen bir konuşmayla kesilir ("Bu bizim öykümüz: aşkını portreleyen bir ressam"). Erkek bu çekimde çerçeve sınırları içinde yürür, çerçeve dışına çıktığında öykünün okunmasına devam edilir. Bu sırada kameranın önünde yalnızca Nana vardır. Son tümce; "Baktığı zaman, ürkek, solgun ve korkulu bir sesle bağırır 'İşte bu yaşamın kendisi' birden sevgilisine döner; ölmüştür."

Kısaca, Nana'nın beden/görüntüsü bir dizi söylemle birlikte verilir. Bu söylemlerin çoğunun kaynağı erkeklerdir (Paul, Dreyer/ Jeanne'ın yargıcı, Raoul, filozof ve genç adam). Aynı zamanda, bu söylemler -Nana'nın ilişkiye girdiği erkeklerle ilgili olarak- anlatının yapısını yansıtırlar.

Öyküde Nana'nın ilişki kurduğu erkekler yapısal olarak birbirlerine bağlıdırlar. Bu bağlantı, müşterilerini ve arabulucularını değiştirdikçe ön plana çıkanlır. Aynı biçimde, erkek "üstüne konuşma"ları da benzer ses tonu ile Karina hakkında yaklaşık aynı yorumları verirler. Bu "üstüne konuşma"lar kamera/görüntü oluşturanla yakın ilişkilidir. Bu kişinin varlığı, birçok örnekte beklenmedik kaydırmalarla, süreksiz kurgularla ve Karina'nın kameraya bakışları ve beden görüntülerinin sunulduğu oldukça stilize yöntemde kendini ön plana çıkarır.

Nana/Anna'nın görüntüsünün ve kurmaca karakterinin çevresindeki erkek söylem çemberi; onlara tabi olması ve onlar tarafından nesneleştirilmesi; kameranın erkek bakışının egemenliği altına girmesi; erkek "üstüne konuşma"larıyla sorgulanması nedeniyle Anna/Nana, Mulvey'in tanımladığı sadistik senaryonun merkezindedir.

Kadını konu alan bu senaryonun içerdiği vahşet özellikle filmin sonunda kendini açıkça belli etmektedir. Filmin ilk yazısında "Nana Paul'ü terketmek istiyor" sözleriyle; buna karşılık Paul'ün "ruhunu bulmak" amacıyla Nana'nın dışını ve sonra içini uzaklaştırmak gerektiğini belirtmesiyle; yargıcın onu ölüme mahkum etmesiyle ve genç adamın ona Poe'nun öyküsünü okuyarak neden ölmesi gerektiğini açıklamasıyla; Raoul ve diğer arabulucular sonunda onu öldürmek için güçlerini birleştirirler.

Bu senaryonun kaynağı ve içinde bulunan tüm söylemlerin çıkış noktası Godard'dır. Godard, auteur/film yapan olarak, filmin içinde anlatan/film yapan olarak kendi işlemlerini ön plana çıkarır. Bu düşünce Godard'ın genç adam ve Karina sahnesinde kendi sesini bindirmesiyle genç adamla birleştiği ve Poe'nun öyküsünde olduğu gibi, karısının bir portresini (filmini) yapan erkeğin yapıtına yaşam vermesi, ama gerçek hayatta onun ölümüne neden olmasıyla açıklanmaktadır. Karina'nın üç ayrıntı çekiminde (Godard'ın gerçek karısı) üzerine bindirilen sözlerde Godard şunları söyler; "Bu bizim öykümüzde aşkını portreleyen bir ressam."

Bu açıklama ve Poe'nun öyküsünün paradoksal doğası - sevgilinin sadistik bir senaryo içinde verilen portresi- anlatan/auteur/görüntüyü oluşturan'ın (büyük bir olasılıkla izleyicinin de) filmin ve kendi gayretini (kadının görüntü ve öykü içinde nesneleştirilmesinin) eleştirmesini sağlamaktadır. Gerçekte, filmin asıl konusu, kadının sinemadaki rolü; kendisini kamera/izleyiciye sunan; kamera arkasında arabulucu görevini üstlenen ve kadının

beden/görüntüsünü pazarlayan yönetmeni ve karanlık sinemanın düşsel özelliğinde kadının görüntüsünden haz almak için para ödeyen perde önündeki müşteri olan izleyiciyle birlikte düşünüldüğünde fahişeliktir.

98 Catherine Ellen Portuges, s.91.

99 Sigmund Freud. Notes on the Concept of Unconcious in Psychoanalysis. Standard ed. 10, 1913, s. 436.

100 Catherine Ellen Portuges, s.93.

101 Catherine Ellen Portuges, s.104.

102 Catherine Ellen Portuges, s. 118

103 Catherine Ellen Portuges, s. 119

104 John Kreidl, s.190-191.

105 Christian Metz. "Story Discourse: A Note on Two Kinds of Voyeurism". Psychoanalysis and the Cinema: The Imaginary Signifier. MacMillan, London, 1982, s. 95

106 Marily Campbell. "Life Itself: Vivre Sa Vie & Language of Film". Wide-Angle. No.3, 1976, s.32-33.

107 Marilyn Campbell, s. 33-34.

108 Campbell, s. 36.

109 Peter Krämer. "Spectacle, Narrative and Authorial Discourse in Vivre Sa Vie". (Yayınlanmamış Seminer Ödevi), 1989, s. 11.

SONUÇ

Robert : "Aslında insan aşkta çok ileri gidemez."

Charlotte: "Bu ne demek? Anlamıyorum."

Robert : " Evet, insan birisini öper, okşar, ama yine de yüzeyde kalır. Bu içine girilemeyen bir ev gibidir."

Robert : "Komik... Kadınlar erkekler için yaşarlar, ama onlar için birşey yapmazlar."

Une Femme Mariée'den yapılan bu iki alıntı Godard'ın 1968 dönemine kadar gerçekleştirdiği filmlerde kadınlar ve kadın erkek ilişkisi hakkında yinelediği söylemi dile getirir.

Birincisi, **Deux ou Trois Choses**'da da değindiği dış/iç, varlık/öz ikilemidir. Godard'ın varoluşçu bu teması, Patricia, Nana, Charlotte ve diğer birçok kadın kahramanının ortak özelliğidir. Görünürde hepsi erkek kahramanlarla ilişki içindedirler, ancak hiçbirisinin dış yüzeyini kırıp içlerine girmenin olanağı yoktur.

İkincisi, birinciyi tamamlayan ve geliştiren bir düşüncedir. Bu kadınlar toplumdan kaçan ya da anormal birçok erkekle beraber olma arzusunu gösterir, ama bunu gerçekleştiremezler. **A Bout de Souffle**'da Patricia, Michel'e duyduğu veya duyduğunu zannettiği bağı ne koparabilir ne de güçlendirir, çıkış yolu Michel'i ihbar ederek ölümüne neden olmaktır. Ancak Michel'in ölümünü istemekten çok, ne olursa olsun kısa ve karmaşık olmayan bir çözüm aramaktadır. **Pierrot le Fou**'da Marianne, Pierrot ile bir-

likte kaçar, sonra onu terkeder ve ölümüne neden olur. Ancak, ne kaçışının ne de Pierrot'nun intihar nedeninin Marianne'nin duygusal yaklaşımıyla ilgisi yoktur.

Godard'ın kadınlarının bu özelliği Adorno'nun düşünceleri ile koşutluk taşır. Adorno, kadınların erkek toplumunun onlara aşıladığı adaletsizliği yansıttıklarını ve giderek mala dönüştüklerini söyler. Godard'ın romantik dönemi filmlerine bakıldığında bu düşünce aşamalar halinde sunulur. Tüketim toplumu kalıplarında ve bunun uzantısı olarak kadınların gerek toplumsal rol, gerekse yenidensunumlarında giderek mala dönüştükleri gerçeğini Godard **Une Femme Est Une Femme, Deux ou Trois Choses, Le Mèpris, Vivre Sa Vie** filmlerinde gösterir.

Jean-Luc Godard'ın 20 yılı aşkın sinemasında ortaya çıkan en belirgin özelliklerinden biri de "yaşanan ana" yakınlığı olmuştur. Filmleri, anın, olayların ve dünyanın değişimi sırasında yaptığı gözlemlerin sonucudur. 68 olayları, Cezayir savaşı, Paris toplumunda oluşan değişimler ve kadınların buna bağlı olarak rol değişimleri filmlerinin konularını değişik düzeylerde oluşturur. Godard, dünyayı yenidensunarken somut bir biçim yakalayarak onu değişen yapıların parçası haline getirir.

20 yılı aşan bu çalışma esnasında ve özellikle son on yılda Godard'ın filmlerinde feminizm yeni bir kültürel ve siyasal güç olarak ortaya çıkar. Feministler görüntü ve yenidensunumları siyasal bir görüngü olarak ele alırlar. Godard da, her zaman politika ve yenidensunum tartışmalarının merkezinde olmuştur. Bu nedenle Godard'ın kadın görüntüleri temelinde feminist savları destekleyen sorunları irdeler.

A Bout de Souffle'da Patricia, erotik bir roman yazan M. Parvulesco'nun basın toplantısına katılır. Sorular aşk ve kadın-erkek ilişkilerini irdeler, ancak düzeysizdir. Patricia'nın: "Kadınların çağdaş toplumda bir role sahip olmaları gerektiğine inanıyor musunuz?" sorusu diğerleri kadar basmakalıp olmakla birlikte, Patricia'nın durumunu özetlemektedir. Gazeteci olarak mesleğinde ilerlemeli mi, yoksa, Michel'in şiddet ve aşk dolu gangster filminde erimeli midir? Parvulesco'nun bu soruyu kısaca: "Evet, cazibeli, çizgili giysili ve koyu renk gözlüklü ise" diye yanıtlar. Patricia bu yanıta gizemli bir gülüşle karşılık verir. Yanlış anlaşılma bir önermeye dönüşür. Bu önerme kadının çağdaş dünyaya katkısının cinsel cazibesiyle ölçülmesi anlamına gelir. Godard bu konuyu filmlerinde yineleyerek inceler, kadınları stereotipe dönüştüren ve iktidarsızlaştıran güçleri görür. Kadının

tüketim toplumunda görüntü olarak sömürülmesini Godard birçok yönetmene oranla daha güçlü ve sık bir biçimde ortaya koyar. Ancak bu görüntüyle kurduğu ilişki başka sorunlar yaratır. A Bout de Souffle'ın bu sahnesi kadın ve cinselliğin eşitliğini gösterir. Godard son çalışmalarında bu eşitliği yapıyı açığa çıkarmak için kırar. Kısaca kadın biçiminin ve yan anlamlarının görüntü spekülasyonunda nasıl kullanıldığını irdeler. Bu yaklaşım Godard'ın romantik mirasına kadar geri götürülebilir. Bu miras, kadının seyirlik olarak haz vermesi, ancak öz olarak tehlikeli bir anlama sahip olmasıdır. Godard'ın kadın bedeni görüntüsünü yenidensunumu sömürücü anlamda değildir. Çekimlerin uzunluğu, bedenin görüntüsü ve meta söylemler dikizci konumunu zorlaştırır. Kadının bedenini seyreden izleyici bakışının bilincindedir, çünkü bakış ne anlatıda ne de kamera hareketlerinde gizlenmiştir. İzleyici kadın bedenini dakikalarca izler. Bir yandan çekimin uzunluğu ve biçimi, öte yandan gücü kadın imajının kaynağındaki gizemi yokeder. Bu görüntünün kullanılması kadın muammasının erkeğin konumunu ortaya çıkarmasını sağlar. Bunu aşmak için görüntüyü bütünleyen gerçek bir sese gerek vardır. Janet Bergstrom'un "Violence and Enunciation" (Şiddet ve Sözcelem) adlı makalesinde dile getirdiği gibi mazohist erkek anlatıcının sesi romantiktir ve cinselliğin toplumsal bağlamı açısından güçlüdür. Güç ve bilgiye sahip bu sesi Godard'a aittir (Deux ou Trois Choses, Vivre Sa Vie gibi). Godard'ın sesi kadınlar için toplum ve medya streotiplerini açıklar.

Godard'ın ilk dönem filmlerinde kadın veya erkeğin kahraman olduğu filmler arasında ayrım vardır. Örneğin Ferdinand'ın merkez bilinçlilik olarak yeraldığı Pierrrot le Fou'da anlatı dayanağı kurmaca ve fantazidir. Devinim zaman, mekân ve gerçekliği açısından mantıksal bir ilişki içermez, bu nedenle sıçramalar ("Fransa'dan geçtik."), kurmaca macera ("Bak Pierrot, bir Ford Galaxy... Devam et ve bana erkek olduğunu göster."), karakteristik şiddet ("dedektif öyküleri") ve ütopik kaçış ("Gizem adası") vardır. Öte yandan kadının merkez bilinçlilik oluşturduğu Une Femme Mariée'de anlatı devinimi daha dar bir çerçevededir. Charlotte'un öyküsü başı, ortası ve sonu olan anlatı devinimi yerine, anlatı biçimi ve simetrisi düzeyinde kurulan yaşam kesitidir. Filmin sonu çözüm ya da dramanın toparlanmasını sağlamaz. Ve Godard için şaşılacak bir özellik olarak şiddet içermez. Une Femme Mariée toplumsal ve analitikdir.

Godard'ın mekân kullanımı ise, kadınların gündüz düşlerinin dünyasını biçimsel ve kurgusal açıdan kısıtlamak için

kullanılır. Kadın bedeninin görüntü olarak güçlenmesi bu düşlerin bir erkek fantazisine yansıtılmasına bağlıdır.

Godard kadını "iç"inden inceleme girişiminde bulunur, ancak bu konumun her zaman bir de "dışı" vardır. "Dış" kadının tehdit özelliğinin öncelik taşıdığı, erkek bakış açısını oluşturur. Kadının görüntüsü erkek bilinçaltının fantazisidir. **Pierrot le Fou**'da Marianne şiddetin kaynağıdır.

Bu filmde Godard kadına dıştan korku ve arzu temeline dayanan bir fantaziyle bakar. Kadın gizemli, seçkin, cazibeli ve yıkıcıdır. Marianne Ferdinand'a olduğu kadar izleyiciye de gizemli gözükür. Hollywood "film noir" kadın kahramanlarına benzer, erkek kahraman evini ve ailesini terkederek onunla şiddet ve çılgın aşk dünyasına girer. Film sürekli "film noir" geleneğine göndermede bulunur. Marianne'nin para peşinde çılgın koşuşu **Double Indemnity** (Wilder), düzenbazlığı **The Lady From Shangai** (Welles), yıkma ve kendini mahvetme güçleri ise **Out Of The Past**'taki örneklere benzer.

Godard'ın aynı izleğe bağlı kalmakla beraber, kadının bilinmeyen, yıkıcı ve adaletsiz olarak gösterilmediği ve öyküyü yürüten kahraman olduğu filmleri de vardır. Bu açıdan, **Une Femme Mariee, Pierrot le Fou**'nun karşıtıdır. İzleyici filmin gelişimini Charlotte'un öyküsü eşliğinde öğrenir. Ne Charlotte'un kocası, ne de sevgilisi filme ilişkin ipuçlarını vermezler. Aynı zamanda, Charlotte'un görüntüsü mesafeli ve tüketim toplumunda kadının görüntüsünün sorunu olarak yenidensunulur. Godard, bir yandan gerçek yaşantıları gözler, öte yandan bu gözlemin görüntüler hakkındaki yaşantılara ne denli uyduğunu gösterir. Godard bu filmle kadın cinsel yaklaşımı tasarısının tüketim toplumunda kadın görüntüsünü belirlediğini gösterir.

Kadın bedeni endüstrileşmiştir, çünkü bir kadın seksist toplumda görünebilirliğinin sağlanması için kendini süsleyecek araçlara gerek duyar. Reklam bakışın aracı olan bu nesneleri satar, dergiler bu işin öğretilmesini üstlenirler. **Une Femme Mariée** kadın güzelliği hakkındaki erkek tasarıları ve bunların görüntü aracılığıyla verilmesi konusuna göndermelerde bulunur. Charlotte kusursuz görüntüden başka birşey değildir. Bu görüntü (makyaj, iç çamaşırları vb.) simgesel bir göstergedir ve kısaca kadının önceden belirlenmiş toplumsal oluşum içindeki tasarımını - kadın = cinsellik -yenidensunar (geleneksel anlamda kadının günaha eş görülmesi gibi). Bu kadın maskesi erkek-egemen toplumda kadının görünürlük vizesidir. Ancak, Charlotte'un bakışı nesne olarak aynmlanmıştır. İzleyici açısından

Charlotte'un bakışı nesne konumunda değil, özne konumundadır. Görüntü de bu noktada ayrılır ve Charlotte'un iş dünyasına uyum sağlayamaz. Charlotte'un görünürlük maskesi ardında kadının toplumsal ve ekonomik düzendeki değişik ve karmaşık yerinin doğası saklıdır. Burada cinsel ayrım emeğin bölünmesinde bir kıstasdır. Bu ayrımın görüntüsü ve biçimi yoktur. Fabrikalar, evler, okullar, hastanelerdeki kadınlar biçimsiz ve yenidensunum özelliğine sahip olmayan türdendirler.

Tüketim kapitalizmi tarafından geliştirilen kadının görüntüsünün ve maske sürecinin gözlemcisi olarak Godard keskin ve sert bir duyarlılığa sahiptir. Godard, görüntünün kültürel ürün olarak sunumu ve kendi birikimlerinin yardımıyla, kadın görüntüsünün tarih boyunca üstlendiği anlamlar üzerine sahip olduğu bir bilinç vardır. Une Femme Mariée'de Godard reklam ve beden arasındaki ilişkiyle ilgilenir: Kadınlar için üretilen mallar ve malları satan görüntü bu ilginin odak noktasını oluşturur. Godard daha sonra bu görüntüyü kadının ev ve kapitalist toplumda tüketici olarak konumundaki ilişkilerinde gösterir. Charlotte ve Pierre akşam yemeğine davet ettikleri konuklarına evlerini sanki bir reklam broşürü gibi sunarlar. Pierre ve Charlotte'un divanda yanyana oturdukları görüntü, Godard'ın tüketim kapitalizminin temel birimi olarak gösterdiği evli çiftlerin ve bunun uzantısı olan evin algılanmasıdır. Godard, Colin MacCabe'nin fahişeliğin görüntüsünün yönetmenin ilk filmlerinde önemli olduğu ve Deux ou Trois Choses'da çağdaş toplumun en önemli göstergesi haline geldiği düşüncesine katılır ve şöyle devam eder: "Evet, çünkü bazen para karşılığından aşka sahip olmak daha kolaydır. Saniyenin yüzde biridir. Evlilikte ise, tüm yaşam boyu sürer ve belki de saniyenin yüzde birinden bile daha fazlası elde edilemez." Evli bir kadının işlevi bu ekonomik süreci ussallaştırmak ve kocasının ona hükmetmesini içselleştirmeye çalışmaktır. Bedeninin kitle üretimi sonucunda gerçekleşen kusursuzluğu, başarı ve üretimden oluşan dünyayı ve onun bu dış dünyadaki konumunu tanımlar.

Godard, yenidensunumun kültürel biçimleri, ekonomik ve toplumsal ilişki arasındaki politik akım ve bunların etkileşimi gibi zor soruları araştırmıştır. Bu sorular gerçekle (toplum tarafından kadınlar için üretilen maske) fantazi (toplum tarafından yansıtılan fantazma) arasındaki ilişkileri açığa çıkarır. Godard da bu ilişkilerin görüntüde nasıl yer aldığını irdeler.

JEAN-LUC GODARD'IN FİLMOGRAFİSİ

OPÉRATION BÉTON (1954)
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Anlatım : Jean-Luc Godard.
Kamera : Jean-Luc Godard
Süre : 20 dak.

UNE FEMME COQUETTE (1955)
Kamera : Hans Lucas / Jean-Luc Godard.
Oyuncular : Maria Lysandre, Roland Tolma, Jean-Luc Godard.
Süre : 10 dak.

TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK (1957)
Yapım : Pierre Braunberger.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Michel Latouche.
Kurgu : Cecile Decugis.
Oyuncular : Jean-Claude Brialy, Anne Colette, Nicole Berger.
Süre : 21 dak.

CHARLOTTE ET SON JULES (1958)
Yapım : Pierre Braunberger.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Michel Latouche.
Müzik : P.Mosigny.
Oyuncular : Jean-Paul Belmondo, Anne Colette, Gerard Blain.
Süre : 13 dak.

UNE HISTOIRE D'EAU (1958)

Yapım : Pierre Braunberger.
Senaryo : François Truffaut.
Kamera : Michel Latouche.
Oyuncular : Jean-Claude Brialy, Caroline Dim.
Süre : 18 dak.

A BOUT DE SOUFFLE (1960)

Yapım : Georges de Beauregard.
Senaryo : Jean-Luc Godard (F.Truffaut'un öyküsü).
Teknik Sorum. : Claude Chabrol.
Kamera : Raoul Coutard.
Müzik : Martial Solal.
Kurgu : Cecile Decugis, Lila Herman.
Oyuncular : Jean-Paul Belmondo, Jean Dorothy, Henri-Jacques Huet, Van Doude, Danila Boulanger, Jean-Luc Godard, Jean Domarchi, Richard Balducci, Roger Hanin, Jean-Pierre Melville.
Süre : 89 dak.

LE PETIT SOLDAT (1960/63)

Yapım : Georges de Beauregard.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Raoul Coutard.
Kurgu : Agnes Guillemot, Nadine Marquand, Lila Herman.
Oyuncular : Michel Subor, Anna Karina, Henri-Jacques Huet, Paul Beauvais, Laszlo Szabo.
Süre : 87 dak.

UNE FEMME EST UNE FEMME (1961)

Yapım : Georges de Beauregard, Carlo Ponti.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Raoul Cotard.
Kurgu : Agnes Guillemot, Lila Herman.
Oyuncular : Anna Karina, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Marie Dubois, Nicole Paquin, Marion Sarraut, Jeanne Moreau.
Süre : 78 dak.

LA PARESSE (1962)

Yapım : Films Gibe, Franco London Films, Paris; Titanus, Roma.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Henri Decae.
Kurgu : Jacques Gaillard.
Müzik : Michel Legrand.
Oyuncular Nicole Mirel, Eddie Constantine.
Süre : 15 dak.

VIVRE SA VIE (1962)

Yapım : Pierre Braunberger.
Senaryo : Jean-Luc Godard (Marcel Sacotte'nin makalesinden).
Kurgu : Agnes Guillemot, Lila Lakshmann.
Müzik : Michel Legrand.
Oyuncular : Anna Karina, Sady Rebbot, Andre-S. Labarthe, Guylaine Schlumberger, Gerard Haffman, Monique Messine, Dimitri Dinoff, Eric Schlumberger, Gilles Queant, Peter Kassowitz, Paul Ravel, Brice Parain, Henri Atal, Laszlo Szabo.
Süre : 85 dak.

LE NOUVEAU MONDE (1963)

Yapım : Sté Lyre Cinématografique Paris Arco Film.

Senaryo ve Anlatım : Jean-Luc Godard.
Kamera : Jean Rabier.
Kurgu : Agnes Guillemot, Lila Lakshmann.
Oyuncular : Alexandra Stewart, Jean-Marc Bory, Jean Andre Fieschi, Michel Delahaye ve Andre S.Labarthe'in sesi.
Süre : 20 dak.

LE GRAND ESCROC (1963)

Ortak Yapım : Ulysse Prod., LUX/CCF, Vides Cin., Toho/Towa, Ceaser Film.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Raoul Cotard.
Kurgu : Agnes Guillemot, Lila Lakshmann.
Müzik : Michel Legrande.
Oyuncular : Jean Seberg, Charles Denner, Laszlo Szabo.
Süre : 25 dak.

LE MÉPRIS (1963)

Yapım : Carlo Ponti, Georges de Beauregard, Les Films Concordia Compania Cinematografia, Paris, Roma; Joseph E.Levine.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Raoul Cotard.
Kurgu : Agnes Guillemot, Lila Lakshmann.
Müzik : Georges Delerue.
Oyuncular : Brigitte Bardot, Jack Palance, Fritz Lang, Georgia Moll, Jean-Luc Godard.
Süre : 84 dak.

MONTPARNASSE-LEVALLOIS (1964)

Yapım : Barbet Schroeder.
Senaryo : Jean-Luc Godard
Kamera : Albert Maysles.
Kurgu : Jacqueline Raynal.
Oyuncular : Johanna Shimkus, Phillipe Hiquilly, Serge Davri.
Süre : 12 dak.

BANDE A PART (1964)

Yapım : Anouchka Films, Orsay Films.
Senaryo ve Anlatım : Jean-Luc Godard.
Kamera : Raoul Cotard.
Müzik : Michel Legrand.
Kurgu : Agnes Guillemot, François Collin.
Oyuncular : Anna Karina, Claude Brasseur, Sami Frey, Chantal Darget, Ernst Menzer, Daniel Girard, Michele Segers.
Süre : 95 dak.

UNE FEMME MARIÉE (1964)

Yapım : Anouchka Films, Orsay Films.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Yönetmen Yar. : Jean-Pierre Léaud.
Kamera : Raoul Cotard.
Kurgu : Agnes Guillemot, François Collin.
Oyuncular : Macha Méril, Bernard Noel, Phillipe Leroy, Rita Maiden, Margaret Le-Van, Veronique Duval.
Süre : 98 dak.

ALPHAVILLE (1965)

Yapım : Georges de Beauregard, Paris; Dino de Laurentis, Roma.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Raoul Cotard.
Müzik : Paul Misraki.
Kurgu : Agnes Guillemot.
Oyuncular : Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff, Howard Vernon, Alpha 60.
Süre : 98 dak.

PIERROT LE FOU (1965)

Yapım : Georges de Beauregard, Paris; Dino de Laurentis, Roma.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Raoul Cotard.
Müzik : Antoine Duhamel.
Kurgu : François Collin.
Oyuncular : Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Raymond Devos, Samuel Fuller, Jean-Pierre Léaud, Dirk Sanders.
Süre : 112 dak.

MASCULINE-FÉMININ (1965)

Yapım : Anouchka Films, Argos Films, Svensk Filmindustri, Sandrews.
Senaryo : Jena-Luc Godard.
Kamera : Raoul Cotard.
Kurgu : Agnes Guillemot.
Oyuncular : Anna Karina, Laszlo Szabo, Jean-Pierre Léaud, Yves Alfonsa, Ernst Menzer, Jean-Claude Bouillon, Kyoko Kosaka, Marianne Faithful, Jean-Luc Godard.
Süre : 90 dak.

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (1966)

Yapım : Anouchka Films, Argos Films, Les Films du Carrosse, Parc Film.
Senaryo : Catherine Vimenet'nin yedi bölümlük dizisinden Jean'Luc Godard tarafından uyarlama.
Kamera Raoul Cotard.
Kurgu : François Collin, Chantal Delattre.
Oyuncular : Marina Vlady, Anny Duperey, Raoul Levy, Christophe Bourseiller, Juliet Berto, Helena Bielicic, Claude Miller, Jean-Patrick Lebel, Blandine Jeanson.
Süre : 95 dak.

ANTICIPATION, OU L'AMOUR EN L'AN 2000 (1967)

Yapım : Francoriz Films, Films Gibé, Rialto Films, Rizzoli Films.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Pierre Lhomme.
Opt. Effekt : L.T.C laboratuvarlan araştırma bölümü, Paris.
Müzik : Michel Legrand.
Kurgu : Agnes Guillemot.
Oyuncular : Anna Karina, Jacques Charrier, Marilu Tolo, Jean-Pierre Leaud.
Süre : 20 dak.

CINÉMA OEIL (1967)

Senaryo : Jean-Luc Godard.
Oyuncu ve Anlatan : Jean-Luc Godard.
Süre : 23 dak.

LA CHINOISE (1967)

Yapım : Anouchka Films, Les Productions de la Guéville Athos Films, Parc Films, Simar Films.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Raoul Cotard.
Müzik : Karl-Heinz Stockhausen.
Kurgu : Agnes Guillemot, Delphine Desfons.
Oyuncular : Anne Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud, Michel Semeniako, Juliet Berto, Omar Diop, François Jeanson.
Süre : 90 dak.

L'AMOUR (1967)

Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Alain Levent.
Müzik : Giovanni Fusco.
Kurgu : Agnes Guillemot.
Oyuncular : Nino Castelnuovo, Christine Gueho, Catherine Jourdan, Paulo Pozzesi.
Süre : 26 dak.

WEEKEND (1967)

Yapım : Films Copernic, Ascot Cineraid.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kamera : Raoul Cotard.
Müzik : Antoine Duhamel.
Kurgu : Agnes Guillemot.
Oyuncular : Mireille Darc, Jean Yanne, Jean Pierre Kalfon, Jean-Pierre Leaud, Yves Alfonso, Blandine Jeanson, Juliet Berto, Anne Wiazemsky, Laszlo Szabo, Paul Gegauff.
Süre : 95 dak.

LE GAI SAVOIR (1968)

Yapım : O.R.T.F., Anouchka Films, Bavaria Atelier.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kurgu : Germaine Cohen.
Oyuncular : Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto.
Süre : 95 dak.

ONE PLUS ONE (1968)

Yapım : Ian Quarrier ve Michael Pearson.
Senaryo : Jean Luc Godard.
Kamera : Anthony Richard.
Müzik : The Rolling Stones.
Kurgu : Ken Rowless.
Oyuncular : Anne Wiazemsky, The Rolling Stones.
Süre : 93 dak.

UN FILM COMME LES AUTRES (1968)

Süre : 120 dak.

ONE P.M. (1969)

Bu ad altında Amerika'da 83 dakikalık bir film dağıtılmaktadır. Ancak Godard, bunların Amerika'da "One American Movie" adlı filmin çekimi sırasındaki bitirilmemiş parçalar olduğunu söyleyerek, kendisine ait olduklarını inkar etmektedir.

BRITISH SOUNDS (1969)

Yapım :Kestrel Productions.
Senaryo : Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin.
Kamera : Charles Stewart.
Kurgu : Elizabeth Koziman
Süre : 52 dak.

PRAVDA (1969)

Yapım : Claude Nedjar.
Senaryo : Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin.
Oyuncular : Vera Chytilova.
Süre : 76 dak.

VENT D'EST (1969)

Yapım : Kuntz Films, Poli Film, Anouchka Film.
Senaryo : Daniel Cohn-Bendit.
Kamera : Mario Vluoiano.
Oyuncular : Gian Maria Volonte, Anne Wiazemsky, Marco Ferreri, Glauber Rocha, Jean-Luc Godard.
Süre : 95 dak.

LUTTES EN ITALIE (1969)

Yapım : Cosmoseion tarafından RAI.
Oyuncular : Anne Wiazemsky, Jerome Hinstin, Paolo Pozzesi, Christiana Tullio Altan.
Süre : 76 dak.

VLADIMIR ET ROSA (1970)

Yapım : Munich Tele-Pool, Grove Press.
Senaryo : Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin.
Oyuncular : Anne Wiazemsky, Juliet Berto, Claude Nedjar, Ernest Mezer, Jean-Pierre Gorin, Jean-Luc Godard.
Süre : 106 dak.

TOUT VA BIEN (1972)

Yapım : Anouchka Films, Vicco Film, Empire Film.
Senaryo : Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin.
Kurgu : Kenout Peltier.
Oyuncular : Yves Montand, Jane Fonda, Anne Wiazemsky.
Süre : 95 dak.

LETTER TO JANE (1972)

Yapım : Jean-Luc Godard ve Jean Gorin.
Senaryo : Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin.
Oyuncular : Jane Fonda'mn bir fotoğrafı.
Süre : 45 dak.

MOI JE (1973)

* Bu film hakkında bilgi edinilememiştir.

ICI ET AILLEURS (1970/1976)

Yapım : Sonimage ve INA.
Senaryo : Jean-Luc Godard ve Anne-Marie Miéville.
Süre : 67 dak.

NUMERO DEUX (1975)

Yapım : Jean-Luc Godard ve Anne-Marie Miéville.
Video Tekn. : Gerard Teissedre.
Tekn.Yard. : Milka Assaf, Gerard Martin, Sandrine Batlistella, Pierre Oudry, Alexandre Rignault.
Süre : 88 dak.

COMMENT ÇA VA? (1976)

Yapım : Sonimage, Bela, S.N.C.
Yönet.Yard. : Anne-Marie Miéville.
Senaryo : Jean-Luc Godard ve Anne-Marie Miéville.
Süre : 90 dak.

SIX FOIS DEUX OU SUR ET SONS LA COMMUNICATION (1976)

Yapım : INA, Sonimage
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Video Tekn. : Gerard Teissedre.
Kamera : William Lubtschansky.
Kurgu : Jean-Luc Godard ve Anne-Marie Miéville.
Süre : 100 dak.

SAUVE QUI PEUT LA VIE (1979)

Yapım : Sara Films, M.K.2 Saga Production, Sonimage, S.N.C., Z.D.F., S.S.R., O.R.F.
Senaryo : Anne-Marie Miéville ve Jean Claude Carriere.
Kamera : William Lubtchansky, Renato Berta, Jean-Bernard Menoud.
Kurgu : Anne-Marie Miéville.
Sanat Yönet. : Romain Goupil.
Ses : Luc Yersin, Jacques Maumont, Oscar Stellavox.
Müzik : Gabriel Yered.
Oyuncular : Isabelle Huppert, Jacques Dutronc, Nathalie Baye, Rolanda Amstutz.
Süre : 88 dak.

FRANCE TOUR DETOUR DEUX ENFANTS (1980)

Yapım : INA, Sonimage.
Senaryo : Jean-Luc Godard ve Anne-Marie Miéville
Kamera : William Lubtchansky, Dominique Chapuis, P. Rony.
Oyuncular : Camille Virolleaud ve Arnaud Martin, Betty Berr ve Albert Dray.
Süre : 12 bölümlük TV dizisi.

LETRRE A FREDDY BUACHE (1982)

Yapım : Film et Vidéo Production
Sen.ve Yönet. : Jean-Luc Godard
Süre : 11 dak.

PASSION (1982)

Yapım : Sara Films, Sonimage, Films A2, Film et Vidéo Production.
Senaryo : Jean-Luc Godard
Kamera Raoul Coutard
Kurgu : Jean-Luc Godard
Müzik : Mozart, Dvorak, Beethoven, Faure.
Ses : François Muzy.
Oyuncular : Isabelle Huppert, Hanna Schygulla, Michel Piccoli, Jerzy Radziwilowicz, Laszlo Szabo.
Süre : 87 dak.

PRÉNOM CARMEN (1983)

Yapım : Sara Films, J.L.G Films
Senaryo : Anne-Marie Miéville.
Gör.Yönet. : Raoul Coutard.
Kamera : Jean Garcenot.
Kurgu : Suzanne Lang-Willar.
Müzik : Beethoven 9,10,14,14 ve 16 no.lu parçalar
Şarkı : Tom Waits
Ses : François Muzy
Oyuncular : Maruschka Detmers, Jacques Bonnaffe, Myriam Roussel, Christophe Odent, Jean-Luc Godard
Süre : 75 dak.

JE VOUS SALUE MARIE (1983)

Yapım : Pégase Films, SSR, J.L.G. Films, Sara Films, Channel 4.Senaryo : Jean-Luc Godard.
Gör.Yönet. : Jean-Bernard Menoud, Jacques Firmann
Müzik : Bach, Dvorak, Coltrane.
Oyuncular : Myriam Roussel, Thierry Rode Philippe Lacoste, Juliette Binoche, Johan Meyssen, Anne Gauthier, Manon Andersen.
Süre : 72 dak.

DÉTECTIVE (1984)

Yapım : Sara Films, J.L.G. Films.
Senaryo : Alain Sarde ve Philippe Setbon.
Uyarlama : Anne-Marie Miéville ve Jean-Luc Godard.
Diyaloglar : Jean-Luc Godard.
Ses : Pierre Gamet.
Müzik : Schubert, Wagner, Chopin, Liszt, Honegger, Chabrier, Ornette Coleman, Jean Schwarz.
Kamera : Bruno Nuytten.
Oyuncular : Nathalie Baye, Claude Brasseur, Johnny Hallyday, Stéphane Ferrara, Eugène Berthier, Emmanuelle Seigner, Cyril Autin, Julie Delpie, Laurent Terzieff, Jean-Pierre Léaud, Anne-Gisèle Glass, Aurèle Doazan, Alain Cuny, Pierre Bertin, Alexandra Garijo, Xavier Saint Macary.
Yapım Yönet. : Christine Gozlan.
Süre : 95 dak.

ARIA (1986)

Yapım : RVP Productions adına Don Boyd ve Virgin Vision.
Gerçekleştir. : Bill Bryden, Nicholas Roegg, Charles Sturridge, Jean-Luc Godard, Julien Temple, Bruce Beresford, Robert Altman, Franc Rodham, Ken Russell, Derek Jarman.
Kamera : Harvey Harrison, Gale Tatterersall, Caroline Champetier, Oliver Stapelton, Dante Spinotti, Pierre Mignot, Fred Elms, Gabriel Beristain, Mike Southon.
Müzik : Verdi, Lullu, Korngold, Rameau, Wagner, Puccini, Charpentier.
Süre : 90 dak.

SOIGNE TA DROITE (1987)

Yapım : Gaumont/JLG, Films/Xanadu Films/RTSR/French Productions.
Sen.ve Yönet. : Jean-Luc Godard.
Gör. Yönet. : Caroline Champetier.
Ses : François Musy.
Müzik : Rita Mitsouko.
Oyuncular : Jean-Luc Godard, Jacques Villeret, François Périer, Jane Birkin, Dominique Lavanant, Jacques Rufus, Pauline Lafont, Eva Darlan, Philippe Khorsand, Rita Mitsouko.
Süre : 81 dak.

NOUVELLE VAGUE (1990)

Yapım : Sara Films, Peripheria, Canal Plus, Films A 2, Vega Film, Télévision Romande/CNC.
Senaryo : Jean-Luc Godard.
Kurgu : Jean-Luc Godard.
Gör.Yönet. : Anne-Marie Miéville.
Ses : François Musy.
Oyuncular : Alain Delon, Domiziana Giordano, Roland Amstutz, Laurence Cote, Jacques Dacqmine, Christophe Odent, Laurence Guerre, Joseph Lisbona, Laure Killing, Jacques Vailette, Raphael Delpard.
Süre : 89 dak.

KAYNAKÇA

1 Armes, Roy. Film and Reality. Cox and Wyman, London, 1974.
2 Beauviala, Jean-Pierre ve Godard, Jean-Luc. "Genesis of A Camera". Camera Obscura : A Journal of Feminism and Film Theory. No. 13-14, Los Angeles, 1983.
3 Bergstorm, Janet. "Violence and Enunciation". Camera Obscura : A Journal of Feminism and Film Theory. No. 8-9-10, Los Angeles, 1982.
4 Bordwell, David ve Thompson, Kristin. Film Art: An Introduction. Addison-Wesley, London, 1980.
5 Brown, Royal S. Focus on Godard. Prentice Hall, New Jersey, 1981.
6 Camonte, Tony S. 100 Jahre Hollywood. Wilhelm Heyne, München, 1987.
7 Campbell, Marilyn. "Life Itself: Vivre Sa Vie & Language of Film". Wideangle. No.3, 1976.
8 Collet, Jean. Jean-Luc Godard. (Çev.: Ciba Vaughan) Crown, New York, 1980.
9 Ellis, John. Visible Fictions. Routledge & Kegan Paul, London, 1982.
10 Flitterman, Sandy. "Woman, Desire and the Look: Feminism and the Enunciation Apparatus in Cinema". Cine-tracts, Vol.2, No.1, 1978.
11 French, Brandon. On the Verge of Revolt. Frederick Ungar, New York, 1978.
12 Freud, Sigmund. Notes on the Concept of Unconscious in Psychoanalysis. Standard Ed. 10, 1913.

13 Gilliatt, Penelope. **Three Quarter Face: Reports and Reflections.** Secker & Warburg, London, 1980.
14 Gianetti, Louis D. **Godard and Others: Essays on Film Form.** Associated Univ. Press, New Jersey, 1975.
15 Godard, Jean-Luc. **Godard on Godard.** (Der.: Jean Narboni, Tom Milne, Richard Roud.) Da Capo, New York, 1972.
16 Godard, Jean-Luc. **Vivre Sa Vie.** Verlag Filmkritik, Frankfurt, 1968.
17 Godard, Jean-Luc. **Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos.** (Çev.: Frieda Grafe ve Enno Patalas), Fischer, Frankfurt, 1984.
18 Gregor, U. ve Patalas, E. **Geschichte des Filmes.** Hofmann, Augsburg, 1973.
19 Hahn, Ronald M. ve Jansen, Volker. **Kultfilme von Metropolis bis Rocky Horror Picture Show.** Wilhelm Heyne, München, 1985.
20 Haralovich, Mary Beth. "Advertising Heterosexuality". **Screen.** Vol.23, No.2, July/August 1982.
21 Haskell, Molly. **From Reverence to Rape.** Holt Reinhart and Winston, New York, 1974.
22 Krämer, Peter. "Spectacle, Narrative and Authorial Discourse in Vivre Sa Vie". (Yayımlanmamış Seminer Ödevi) 1986.
23 Kreidl, John. **Jean-Luc Godard.** Twayne, Boston, 1980.
24 Kuhn, Annette. **Women's Pictures, Feminism and Cinema.** İkinci Baskı. St. Edmundsbury Press, Suffolk, 1982.
25 Kurowski ve Rohmild. **Lexikon des Internationalen Films. Vol.1,** München, 1975.
26 Lorenz, Irene. "Historische Hauptmomente - Der Französische Film 1930 - 1980". Universitaet Fribourg. 1984.
27 Lovell, Terry. "The French New Wave: A Case Study". **Screen.** March 1971.
28 MacCabe, Colin. **Godard: Images, Sounds, Politics.** MacMillan, London, 1980.
29 Metz, Christian. "Story Discourse: A Note on Two Kinds of Voyeurism". **Psychoanalysis and the Cinema: The Imaginary Signifier.** MacMillan, London, 1982.
30 Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". **Movies and Methods II.** (Der.: Bill Nichols), University of Cal. Press, Berkeley, 1985.
31 Neale, Steve. "Art Cine As Institution". **Screen.** Vol.22, No.1, 1981.
32 Penley, Constance. "Pornography, Eroticism". **Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory.** No.8 9-10, Los Angeles, 1982.

33 Portuges, Catherine Ellen. **Cinema and Psyche: A Psychoanalytic View of the Representation of Women in Three French Film Directors of the 1960's.** (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Univ. of Cal. Press, Los Angeles, 1982.
34 Reisz, Karel ve Millar, Gavin. **The Technique of Film Editing.** Hasting House, New York, 1968.
35 Rhode, Eric. **A History of the Cinema.** Butler & Tanner, London, 1976.
36 Roud, Richard. **Jean-Luc Godard.** Indiana Univ. Press 1970.
37 Schaub, Martin. "Kommentierte Filmografie". **Jean-Luc Godard.** (Der.: Carl Hanser Verlag), C.Hanser Verlag, München, 1979.
38 Wollen, Peter. "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est". **Movies and Methods.** (Der.: Bill Nichols) Vol.2, Univ. of Cal. Press, Los Angeles, 1985.