MUTLU PARKAN

SİNEMA ESTETİĞİ VE GODARD

İLERİ KİTABEVİ

MUTLU PARKAN

SİNEMA ESTETİĞİ VE GODARD

İLERİ KİTABEVİ
İZMİR - 1993

İleri Kitabevi
SSK İş Hanı A Blok no: 202
Konak-İZMİR
Tel: 484 98 08

Baskı Tarihi: Ocak - 1994
Dizgi-Baskı: Melissa Matbaacılık

© Bütün Yayın Hakları
Mutlu Parkan'a aittir.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ 5
GİRİŞ 7
BÖLÜM I 13
GERÇEK VE SİNEMADA GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞLARI 15
GRİFFİTH, EİNSTEİN, YENİ GERÇEKÇİLİK, VERTOV 19
"GERÇEK" İLE GÖRÜNEN 27

BÖLÜM II. 31
GERÇEKÇİLİK VE GODARD 33
GODARD'IN GERÇEK ANLAYIŞI 35
GODARD SİNEMASINDA "GERÇEKÇİLİK" 37

BÖLÜM III. 39
GODARD'IN SİNEMASI 41

Doğrudan Politik Filmler 44
Küçük Asker (Le Petit Soldat) 44
Jandarmalar (Les Carabiniers) 45
Çinli Kız (La Chinoise) 47
Bilmenin Tadı (Le Goi Savoir) 49
Her Şey Yolunda (Tout Va Bien) 49

SOSYAL VE EKOLOJİK SORUNLARIN ÖNE ÇIKTIĞI FİLMLER 52
1. Serseri Aşıklar (A Bout de Souffle) 52
2. Hayatını Yaşamak (Vivre Mepris) 55
3. Hor Görme (Le Mepris) 57
4. Çete Dışında (Bande à Part) 59
5. Evli Bir Kadın (Une Femme Meriée) 61
6. Alfa-kenti (Alphaville) 63
7. Çılgın Pierrot (Pierrot le Fou) 65
8. Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey (Deux on Trois Chose que Je Sais d'Elle) 67
9. Hafta Sonu (Weekend) 69

GODARD'IN KENDİ SİNEMASI KONUSUNDA GÖRÜŞLERİ 71
SONUÇ 89
KAYNAKÇA 95

ÖNSÖZ

Bu çalışma uzun yıllar zihinde taşınan bir tez olarak kâğıda dökülmeyi bekledi. Godard gibi ele avuca sığmaz ve çok üretici bir yönetmenin sinemasını ele almak ve analizini yapmak kolay bir şey değildi.

Gerek yaşamda, gerek yaşamdan soyutlamalar getiren bilimde, gerekse yaşamdan somutlamalara yönelen sanatta "mükemmel" diye bir şeyin olmadığı düşüncesi, bu çalışmanın temel güdüleyicisi oldu.

Sinema tarihinde çok önemli bir yeri şimdiden tutmuş gibi görünen Godard'ın sineması üzerine yapılacak bir çalışmanın, onun önemiyle doğru orantılı olarak "mükemmel" olmasını istemek ne kadar haklı bir istekse, Godard'ın yapıtının mükemmel olmadığı ve mükemmeli amaçlamadığı da o kadar gerçektir.

Bu nedenle "mükemmel"in peşinde koşmaksızın onun sinemasını anlamaya ve anlatmaya çalışmak yanlış bir yaklaşım olmayacaktı.

Çalışma boyunca "moral" olduğu kadar, düşünceleriyle de destek olan Bölüm çalışma arkadaşlarım Doç. Faruk Kalkan ve Doç. Dr. Oğuz Adanır'a, yöntembilimdeki derin bilgisi ve titiz yaklaşımıyla çalışmanın eli yüzü düzgün bir şekilde ortaya çıkmasını sağlayan değerli hocam ve dostum Prof. Dr. İbrahim Arnağan'a, metnin yazımını özenle gerçekleştiren Ayşe Kababaldır'a ve benim sorunlarımı kendi sorunlarının önüne geçirerek "çekilmezliğimi" üstlenen eşim Meral Tuna Parkan'a teşekkürü borç bilirim.

İzmir, 20 Aralık 1989

GİRİŞ

Fransız Yeni Dalga "akımı" içinden çıkan Jean-Luc Godard, tartışmasız sinema tarihinin üzerinde en çok konuşulan yönetmenidir. Bir akım olup olmadığı her zaman tartışılabilecek olan Yeni Dalga'nın en önemli üç yönetmeni Truffaut, Resnais ve Godard olmakla beraber, -diğer yönetmenler de içinde olmak üzere hiçbiri ortak bir dünya görüşünü ve estetik çizgiyi temsil etmemektedirler. Bu yönetmenlerin, başta Truffaut olmak üzere büyük bir kısmı (Chabrol, Lelouch, Demy, Varda) geleneksel sinemayı "yenileştirme" yolunda önemli katkılar getirmişlerdir. Gerek tematik, gerek estetik açıdan- ve bu bağlamda özellikle kurgu ve plastik malzemenin kullanımı açısınan- getirilmiş olan yeniliklerin, Griffith'ten günümüze kadar yerleşmiş olan sinematografik yapının aşılması sözkonusu değildir. Sadece A. Resnais, geleneksel sinematografik anlatımı, dramatik yapı açısından zorlayan çok başarılı yapıtlar ortaya koymuştur. Özellikle, **"Bir Dönüş Zamanı"** (Muriel), **"Savaş Bitti"** (La Guerre est Finie), ve **"Seni Seviyorum, Seni Seviyorum"** (Je T'aime, Je T'aime)... Ancak Resnais'nin diğer bazı yapıtları tamamen klasik bir çerçeve içinde değerlendirilebilir. (Örneğin, **"Stavisky Olayı"** (L'Affaire Stavisky) ve "Melo")

Oysa Godard, belirli bir yol izleyen kırkı aşkın filmiyle sinema estetiğinin geleneksel çizgisini terkederek, tamamen yeni bir estetik çizgi oluşturmuştur. Geleneksel sinema, binlerce yıl önce Aristoteles tarafından tanımı yapılmış olan katharsis kavramına hizmet eden üç estetik ögeyi bünyesinde barındırır: Atmosfer, özdeşleşme ve gerilim... Yaşamın taklidine dayalı olarak oluşturulan bu estetik ögeler sinema tarihi boyunca sadece bir tek kez reddedilmiştir. "Sinema-dram halk için afyondur" (1) diyen Vertov geleneksel

(1) D. Vertov, "Sinema-Göz Toplulukları İçin Geçici Direktifler", **Gerçek Sinema,** Sayı 7, s.13

sinemanın yapısal ögeleri olan, senaryoyu, oyunculuğu, dekor kostüm ve makyajı dışında bırakarak, seyirciyi zihinsel atalete sürükleyen sinematoğrafik yapıyı bertaraf etmiştir. Gerçekten, geleneksel sinema seyircisi, "olayların akışına kendini kaptırarak, olaylar ve karakterlerle özdeşleşir. Zihinsel faaliyeti bir kenara bırakarak, karakterlerle, duygusal bir temel üzerinde kurulan bir yaşantı birliğine girer. Seyirci doruğa doğru yükselen bir gerilimle, başka bir hayatın içinde yer alarak (fiction), doruk noktası ile başlayan son bölümde, olayların çözülmesiyle, yapay olarak içine sokulduğu gerilimden kurtarılarak rahatlatılır (katharsis)." (2)

Vertov, atmosfer, özdeşleşme ve gerilim öğelerini denetim altına almak yerine formel bir yaklaşımla sinemayı sinema yapan ögeleri terketmiş ve sadece kurguya çok büyük görevler yüklemiştir. Bu yaklaşımın sonucunda ortaya çıkan sinema "belge sineması" olarak adlandırılabilecek bir sinemadır. Vertov'un "sinema-göz" ve "sinema gerçek" diye adlandırdığı bu akım, uzun ömürlü olamamış ve geleneksel sinemaya alternatif olabilecek bir estetik çizginin oluşumunu sağlayamamıştır. Çünkü binlerce yıllık alışkanlıklara dayalı seyirci beklentileri, Vertov'un sineması tarafından cevaplandırılmamıştır.

Godard'ın sineması ise geleneksel sinemanın bütün formel ögelerini bünyesinde barındırmaya devam etmektedir. Senaryo, oyunculuk, dekor, kostüm, makyaj ve en önemlisi ortalama doksan dakikalık süre, tragedya geleneğinden devralındığı gibi varlığını sürdürmektedir. Buna karşılık geleneksel sinemanın seyirciyi katharsise ulaştıran estetik ögeleri Godard tarafından ilk kez denetim altına alınmıştır. Böylece Roy Armes'ın da belirttiği gibi Godard, "bir filmin sadece bir film olduğunu, oyuncuların sadece oynadığını ve vücutların kanla değil, domates salçasıyla kaplandığını ve hâlâ seyirciyi etkileyip, heyecanlandırdığını kabul etmenin mümkün olduğunu göstermiştir" (3). Ancak burada sözü edilen heyecanlanma,

---

(2) Mutlu Parkan, Brecht Estetiği ve Sinema, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1983, s.16

(3) Roy Armes, Filmin and Reality, Penguin, London, 1974, s.221

olaylar ve karakterlerle özdeşleşerek gerilim içinde duyulan bir heyecan olmayıp, bir sanat yapıtı karşısında duyulan heyecandır. Gerilim ögesine en açık konuları ele aldığı filmlerinde bile Godard, bu ögeyi sistemli bir şekilde denetim altına almıştır. Örneğin, **A Bout de Souffle, Bande à Part** ve **Pierrot le Fou** gibi "polisiye" filmlerinde, **Alphaville** gibi "bilim-kurgu" filmlerinde bile özdeşleşme denetim altına alınarak gerilim neredeyse ortadan kaldırılmıştır.

Bu, sinema tarihinde bir "devrim"dir. Ve işte bu nedenle birçok yazar sinemayı Godard-öncesi ve Godard-sonrası diye ikiye ayırmaktadır. Bu, abartılı bir saptama değildir. Böylesine çok sayıda yeniliği, böylesine radikal bir tavırla sinemaya getiren ve sinema sananıtında yeni bir estetik çizginin temellerini atan bir başka sinemacı daha yoktur.

Godard sinemasının incelenmesi, bir anlamda, sinemada gerçeğin ve gerçekliğin de biraz farklı bir bakış açısıyla ele alınması anlamına gelir. Çünkü Godard'ın sinemaya getirdiği bütün yenilikler ve ortaya koyduğu estetik çizgi, gerçeği görünen yüzünün ardında arayan bir eğilimin ifadesinden başka birşey değildir. Bu nedenle çalışmanın birinci bölümünde, gerçek kavramına kısa bir tarihsel yaklaşımdan sonra sinemada değişik gerçekçilik anlayışları ele alınmıştır. Ancak Godard'ın estetik çizgisi açısından daha da büyük bir önem arzeden "yaşam gerçeği"nin bizzat kendisinin tartışılmasıdır. Böylece birinci bölümde, oldukça soyut bir mesele olarak beliren, yaşam gerçeğinin, yabancılaşmaşeyleşme-meta fetişizmi olgularıyla bağıntısı çerçevesi içinde ele alınmasına ve Godard'ın yolunu belirleyen öncüllerin de açımlanmasına çalışılmıştır. Yani gerek doğal olaylar, gerekse sosyal olaylarda hareketle, yaşam gerçeği tartışma konusu yapılmıştır. Çünkü bu yapılmadıkça, modern dünyanın gerçeklerini analitik bir şekilde ele alıp yansıtabilecek bir çizginin anlaşılması mümkün olamaz.

Godard'ın gerçek ve gerçekçilikle ilişkilerinin ele alındığı

ikinci bölüm de ancak bu bağlam içinde anlam kazanır. Godard'ın estetik çizgisinin gelişimini ele veren en önemli onbeş filminin ele alındığı üçüncü bölümde ise bu temel problematik gözönünde bulundurularak tema çözümlemesine gidilmiştir. Çoğu zaman sübjektif yaklaşımların ağır bastığı anglo-sakson kökenli kaynaklar (özellikle eleştiri yazıları) taranmakla beraber, Godard'ın sinemasına dair genel saptamalar dışında kalan ve konuya bilimsel anlamda katkısı olmayan yazılara gönderme yapılmamıştır.

Sinemanın yüzyıla yaklaşan tarihi içinde "türler" kuşkusuz önemli bir yet tutar. Herne kadar filmlerin "polisiye", "tarihi", "western", "komedi" ya da "dram" olarak türlere ayrılması yanlış bir yaklaşım olsa da, özellikle Hollywood sinemasının etkisi altındaki sinema yazarlığı kurumu, böylesine bir türler ayrımını neredeyse tartışmasız kabul ettirmiştir. Griffith'in çalışmalarıyla stabilize olmuş geleneksel sinema açısından büyük bir sorun yarat mayan bu ayrım, çağdaş sinemanın önemli yönetmenlerinin filmleri karşısında işlevini yitirir. Böyle bir sınıflandırma her bir türün ayrı ayrı klişeleşmiş yapılarının analizinde kuşkusuz bazı yararlar sağlar. Ancak örneğin Godard gibi bir yönetmezin filmlerinin tasnifinde bu yola başvurmak mümkün değildir. Çünkü Godard, herhangi bir türün içine sokulabilecek filminde, gerçekte bu türün parodisini gerçekleştirmektedir. Godard'ı ilgilendiren, sinemanın realitesi değil, realitenin sinemasını gerçekleştirebilmektir.

Bu nedenle üçüncü bölümde, Godard'ın tematik özetlerinin yapıldığı filmlerinin tasnifinde böyle bir türler ayrımına itibar edilmemiştir. Ancak şunu da hemen belirtmek gerekir ki, Godard'ın filmleri politik olan ve politik olmayan olarak da ikiye ayrılamaz. Gerçekte böyle bir ayrım hiçbir sanat yapıtı için yapılamaz. Konusunu ister politikadan alsın, ister almasın, bütün filmler politiktir. Çünkü her film, belirli bir sınıfın dünya görüşünü ve meselelere bakış açısını yansıtır. Godard'ın sinemasının, üçüncü bölümde, "doğrudan politik filmler" ve "sosyal ve ekolojik sorunların öne çıktığı film-

ler" olarak iki kategoride ele alınmasının nedeni de budur. Nitekim Godard doğrudan politik olmayan filmlerinde de çağımızın temel sorunu olan yabancılaşma ve buna bağlı olarak ortaya çıkan bireyin parçalanması olgusunu hep öne çıkarmaktadır ki bu, doğrudan doğruya politik bir tavırdır.

Godard'ın sineması üçlü bir sorgulama pratiği getirir. Birincisi, realitenin ya da yaşam gerçeğinin sorgulanmasıdır. İkincisi, mimesis kuramına dayalı geleneksel sinemamn sorgulanmasıdır. Ve nihayet üçüncüsü, seyircinin sorgulanmasına olanak tanıyan estetik uygulama pratiğidir.

Böylece, sinemada şimdiye dek hiçbir zaman gerçekleştirilmemiş olan bu tavır, sonuçta yeni bir estetik çizgin ortaya çıkışını ifade eder.

I. BÖLÜM

GERÇEK VE SİNEMADA GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞLARI



BÖLÜM I

GERÇEK VE SİNEMADA GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞLARI

Sinemanın yüzyıla yaklaşan tarihi içinde gerçekçilik anlayışları her zaman önemli bir yer tutmuştur. Kuşkusuz bunun başlıca nedenini, sinemanın bulunuşu da içinde olmak üzere, birçok teknik gelişmenin ortamını hazırlayan sosyo-ekonomik oluşum ve dönüşümlerde aramak gerekir.

1789'da gerçekleşen dünyanın ilk büyük sosyal devrimi, başta Fransa olmak üzere Avrupa'nın siyasal çehrelerini değiştirmeden çok daha önceleri bir dizi teknik, bilimsel ve düşünsel keşifler ve yeniliklerle hazırlamaya başlamıştı. Bu başlangıcı Rönesan'a kadar götürmek mümkün.

1789 Devrimini gerçekleştirecek olan sınıf, ifadesini kilisede bulan feodalitenin egemenliğine karşı, kendi egemenliğini kurup pekiştirebilmek için bu teknik ve düşünsel yeniliklere ihtiyaç duymaktaydı. Rönesans'la başlayan bu yeniliklerin temel güdüleyicisi "gerçeğe ulaşma" düşüncesiydi. Antik Yunan döneminden itibaren varolan bu özlem, feodalite'nin içinde filizlenmeye başlayan kapitalizmin belirli bir gelişmişlik düzeyine ulaşmasıyla ve bu gelişimin baskısıyla oluşan ortamın yarattığı teknolojik bulgularla maddi bir hüviyet kazandı. Rasyonalist, pozitivist ve nihayet materyalist düşünce akımları "gerçeğe ulaşma" düşüncesini, spekülatif karakterinden soyundurarak, bu dünyanın maddi varoluşuyla ilişkilendirmiştir. Artık aranan Tanrı değil, gerçeğin kendisiydi. Feodalitenin gerçek olmayan "gerçeğine" karşılık, kapitalizmin artı-değer=kâr gibi "soyut" kavramları, para ve metalar gibi maddi dünyamızı temsil eden "somut" kavramlarla birlikte otopsi masasına yatırılıyor ve "gerçeğe ulaşmaya" çalışılıyordu.

"Gerçeğe ulaşma" çabalarında bilim alanında geçerli olan positivizm ve materyalizmin yanısıra, sanat alanında da son aşama-

da gerçekçiliğe (realizm) ulaşılıyor ve bu akım tarihte hiçbir sanat akımının ulaşamadığı etkinliğe ve yaygınlığa erişiyordu. Öyle ki, gerçekçilik birsanat akımı olmanın ötesinde, 19. yüzyıla damgasını vurmuş olan sınıfın, burjuvazinin adeta dünya görüşü haline geldi.

Öte yanda, "Rönesans'ın bu "meydana çıkışı" gerçekten, burjuvazinin ilkel sermaye birikimi döneminde gerçekleştirmiş olduğu bir keşifti". (1)

Bilindiği gibi "burjuvazinin ilkel sermaye birikimi dönemi" bütün bir insanlık tarihinin en ilerici, en yenilikçi, en devrimci dönemiydi. 1870'te "Sanayi Devrimi" ile noktalanan bu dönem, finans sermayesinin sanayi sermayesiyle bütünleşmesi, daha doğrusu finans sermayenin, sanayi sermayesini yutarak, rekabetçi kapitalizm yerine tekelci kapitalizmi getirmesiyle bu devrimci, yenilikçi ve ilerici niteliğini yitirdi.

Artık Rönesans'ı meydana çıkarmış olan burjuvazinin ilkel sermaye birikimi dönemi yerini, sermayenin yoğunlaşması ve merkezileşmesi (la concentration et centralisation du capital) dönemine bıraktı. Böylece 19. yüzyılın sonuna doğru, 1895'de, büyük düş, gerçeğin kendi hareketliliği içinde (aslında sadece mekanik hareket) saptanabilmesi gerçekleşiyordu. Sinema ortaya çıktı.

Bu ortaya çıkış tarihinden hemen görülebileceği gibi, önce teknik bir buluş olarak sonra da Mélies, Griffith ve Rus kuramcılarının katkılarıyla sanat olarak gelişmeye başlayan sinema, burjuvazinin statükocu dönemiyle çakıştı. Zaten burjuvazinin kültürel ve ideolojik altyapısını hazırlayan Rönesans'tan beri varolan bir özlem sinemada ifadesini buldu. "Ressamlar, sanatçılar yüzyıllar boyu teknikten belli bir dileğin gerçekleştirilmesini istemişlerdi: Doğaya

---

(1) Nicos Hadjinicolaou, Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi, Çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yay., İst., s.63

en yakın bir kopyanın elde edilmesi. Vinci şöyle der: 'En mükemmel resim yapma tarzı gerçeğe en benzeyenini saptamaktır.'"(2)

Böylece bir taraftan gerçeğe ulaşma düşüncesi, diğer taraftan resim başta olmak üzere bütün sanatlarda gerçeğe en benzeyenini yaratma çabası, sinemanın bulunuşu ve 19. yüzyıl gerçekçiliğiyle noktalandı.

19. yüzyıl burjuva gerçekçiliği, esas olarak edebiyatta, Fransa'da Balzac'ın, Rusya'da Tolstoy'un başını çektiği ve ardından yüzlerce yazarı sürükleyerek günümüze kadar yaşayan en etkili sanat akımlarından biri oldu. Öyle ki bir yapıtın sanatsal değeri, onun gerçekçi olup olmamasıyla ölçülür hale geldi. Bu çizginin dışına çıkan, Kafka, Döblin, Joyce, Dos Passos gibi yazarlar, gerçekliğin "dışına çıkmaları" veya onu "parçalamaları" ve yeni edebi tekniklere başvurmaları nedeniyle, çöken burjuvazinin sanatçıları olarak suçlandılar.(3) Daha da ötesi, tarihte yeni bir sınıf olarak beliren ve ilk kez Almanların ünlü deyimiyle "Weltanschauung" açısından büyük bir kopmayı temsil etmesi gereken proleterya da sanat ve edebiyat alanında 19. yüzyıl gerçekçiliğinin uzantısı olarak "toplumcu" gerçekçilği resmi olarak kabul etti.(4)

---

(2) Jein-Louis Comolli, "Teknik ve İdeoloji", Çev., Yakup Barokas, **Çağdaş Sinema**, *İst., Subat/Mart 1974, Sayı 1, s.13*

(3) Bu konuda bkz. Lukacs, György, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, *Çev., Cevat Çapan, Pavel Yay., İst., 1979*

(4) Türkçeye eksik bir şekilde, dünya görüşü olarak çevrilebilecek olan "Weltanschauung" kavramı, bireylerin ve/veya sınıfların hayat ve gerçek karşısındaki genel tavarlarını, bir anlamda hayat tarzını anlatan bir kavram olarak düşünülebilir. Bu bakımdan, tarihteki bütün egemen sınıfların şu ya da bu ölçüde Weltanchauunglarının temelindeki mantık olarak kabul ettikleri Aristo mantığı ya da formel mantık yerine Diyalektik mantığı getiren proletarya bu noktada temelli bir kopmayı temsil eder. Buradan da anlaşılabileceği gibi sanatsal üretim sürecinin temelinde yer alan Weltanschauung'u belirleyen mantık sistematiği, sanat ve edebiyat alanında da belirli bir kopmayı öngörüyor olsa gerekti. Oysa böylesine bir kopma, bu "yeni" toplumlarda resmi olarak kabul görmedi.

Bu olgu, gerçekçiliğin ne kadar güçlü bir edebiyat ve sanat akımı olduğunu göstermesi bakımından çarpıcı bir örnektir. Esasen gerçekçiliğin böylesine "tahakküm edici" bir duruma gelmesinde özellikle sinema tarihinde gerçeğin kendisinin hiç sorgulanmamış olmasının etkisi büyüktür.

Denebilir ki hiçbir sinemacı ve sinema kuramcısı, Godard'a gelinceya kadar, gerçeğin kendisinden kuşkulanmamıştır. Gerçek mutlaklaştırılmış ve sinemanın başlıca nedefinin, bu mutlaklaştırılmış gerçeği mimesis kuramına uygun bir şekilde vermek olduğu varsayılabilir.

Bu anlayış sinemada Griffth'le başlamış, başta Pudovkin olmak üzere Rus kuramcı ve sinemacılarıyla yerleşmiş, Einsenstein'ın ve "Yeni Gerçekçilik" akımının yönetmenlerinin filimlerinde sanatsal yetkinliğini ortaya koymuştur.

Mimesis kuramına uygun bir sinematografik anlayışa karşı çıkan ve bu karşı çıkışı belirli bir sistematik içinde kuramlaştıran tek yönetmen Vertov'tur. "Gerçekçi" sinema anlayışını gerçekçi olmamakla suçlayan Vertov, böylesine temelli bir sistematik içinde kuramlaştıran tek yönetmen Vertov'tur. "Gerçekçi" sinema anlayışını gerçekci olmamakla suçlayan Vertov, böylesine temelli bir karşı çıkışa rağmen, gerçeğin ne kadar gerçek olduğunu tartışma gündemine getirememiştir.

Sinemada gerçekçilik anlayışım yükseldiği temelleri ve gelişme çizgisini izleyebilmek için Griffth'in, Eisenstein'ın ve Yeni Gerçekçilik akımlarının katkılarına ve bu çizgiye karşı çıkan Vertov'un görüşlerine göz atmak gerekmektedir.

I. GRİFFİTH, EİSENSTEİN, YENİ GERÇEKÇİLİK, VERTOV

Denebilir ki, sinema sanatı bugün de süregitmekte olduğu klasik şekliyle, Griffith ile yerleşip yayılmıştır. "Edebiyattan, özellikle 19. yüzyıl edebiyatından; (altını ben çizdim M.P.) (...) çok etkilenmiş olan Griffith'in filimlerini dramatik yapısı klâsiktir." (5)

Griffith'in filmleri, zaman, mekân ve karakterlerin tanıtılması ve ilk çatışmanın kurulmasıyla başlar. Sonra ana çatışma öncesinde tempo biraz düşer, araya seyirciyi rahatlatıcı, gerilimi azaltıcı olayalar hatta espriler girer. Bunu ana dramatik çatışma izler ve finalde bir hesaplaşma yer alır. Kazanan kaybeden belirlenir. (6) İşte bu model sürekli yenilenerek, uyarlanarak günümüze dek gelmiş; hemen tüm ülke sinemalarına yayılmıştır."(7)

Bu saptama bir anlamda 19. yüzyıl gerçekçiliğinin, sinemadaki estetik karşılığının Griffith tarafından bulunduğu ve yerleştirildiğini göstermektedir. Aynı tarihsel dönemde sinemanın kuramsal sorumları üzerine çalışan Sovyet sinemacıları da başta Pudovkin olmak üzere Griffiht'e hayranlıklarını açıkça ifade ederken, gerçekçi bir sinemanın oluşumunda, adı geçen klasik dramatik yapıyı öne çıkarırlar. Zaten Griffith'in sanatsal pratiği Pudovkin tarafından kuramlaştırılmış ve hiç tartışılmaksızın kabul görmüştür. Öyle ki bu kurumsal görüşler mutlaklaşmış bir şekilde sinemanın "temel ilkeleri" haline gelmiştir.

Burada tek istisna, klasik sinemanın neredeyse bütün unsurlarına karşı çıkan Vertov'dur. Ancak onun görüşlerine geçmeden önce klasik sinemanın işleriyle mekanizmalarına ve bunu oluşturan teknik-estetik ögelere göz atmakta yarar vardır.

---

(5) Louis Gianetti'den aktaran, Abisel, Nilgün, "David Wark Griffith'in Filimsel Anlatma Katkaları" A.Ü. Basın-Yayın Yüksekokulu Yıllık, 1986-1987, sayı: IX., s.11

(6) William K. Everson'dan aktaran, Abisel, a.g.m.

(7) Robert Philip Kolker'dan aktaran, Abisel, a.g.m.

Yukarıda sözü edilen zaman, mekan ve karakterlerin tanıtılması, ilk çatışma, ama dramatik çatışma ve kazanan ve kaybedenin belirlendiği sonuç şeklinde bir yol izleyen sinematografik yapı, Griffith ile yerleşmiş ve klasik sinemanın modelini oluşturmuştur.

Bu modelin temel bir kavrama tabi olan üç önemli öğesi vardır. Atmosfer, özdeşleşme ve gerilim. Adı geçen temel kavram, günümüz gösteri sanatlarının tragedyadan devraldığı ve Aristoteles tarafından tanımı yapılmış olan "katharsis"tir. Katharsis Aristoteles tarafınından, uyandırılan acıma ve korku duygularıyla, ruhun tutkulardan temizlenmesi olarak tanımlanmıştır.(8)

Bu işlevsel tanımın, klasik sinemanın estetik yapısınını oluşumunda belirleyici önemi vardır. Sözü edilen modelde her şey, ister dramatik yapıya ilişkin olsun,ister plastik malzemeye, katharsis hedefine yönelik olarak tasarımlanır. Plastik malzeme bağlamında oluşturulan atmosfer "gerçeğe" en benzer suretin ortaya çıkmasını, böylelikle seyircinin olaylar ve kahramanlarla özdeşleşmesini sağlar. Bu özdeşleşme sayesinde seyirci, olayların içinde oluşturulan çeşitli çatışmalarla gerilime sokularak katharsise ulaştırılır. Yani bu üç ögeden, atmosfer, plastik malzemeyle, gerilim, dramatik yapıyla, özdeşleşme ise hem plastik malzeme hem de dramatik yapıyla ilintili olup, klasik sinematografik modelin olmazsa olmaz koşulu olan katharsis kavramına hizmet ederler.

Griffith bu modele kameranın ve kurgunun özel bir tarzda kullanımıyla ulaşmayı başardı: "Griffith, genel çekimden boy çekimine, sonra yakın çekime geçerek ya da bazen genel çekimler arasına çok kısa süreli yakın çekimler yerleştirerek, kişileri betimliyor, sahnenin ya da sekansın dramatik yapısına, atmosferine

---

(8) Aristoteler, Poetika,ç. ismail Tunalı, Remzi Kitabevi, İst., 1963, s.22

uygun biçimde kameranın da yerini değiştiriyor"(9) böylelikle karakterin ve atmosferin, seyirciyi gerilime hazırlayıcı bir şekilde oluşmalarını sağlıyordu. Bunun sonucunda seyircinin olaylar ve karakterlerle özdeşleşerek katharsise ulaşması başarılı bir şekilde güvence altına alınıyordu.

Amerikan sinemasının getirdiği ünlü "son an kurtuluşu" da Giriffith'in estetik uygulamalarıyla en başarılı örneklerini verdiler.

Başta Pudovkin olmak üzere, Sovyet kuramcı ve sinemacıları tarafından "miras" olarak devralınan, Griffith'in oluşturduğu bu model hiçbir sorgulamaya maruz kalmaksızın hem kuramsal (Pudovkin) hem de estetik uygulama (Eisenstein) olarak stabilize oldu. Öyle ki estetik uygulamada "bütün zamanların en iyi" filmi seçilen "toplumcu" sinemanın örnek filmi "Potemkin Zırhlısı"nın final sahnesi bile bir "son an kurtuluşu"ndan oluşuyordu. İlk bakışta yadırganabilecek olan bu durum, gerçekte anlaşılabilir bir sürecin sonucudur.

"Aristoteles, dram için bir temel yapı formülü vermiş ve işte bu formül, az ya da çok değişerek de olsa en yakın zamana kadar sürekli gündeme girmiş, hatta çoğu kez dram yapısı olarak tartışmasız kabullenmiş bulunuyor". (10)

Dram yapısı açısından söz konusu olan bu kabul görme "gerçekçilik" açısından da aynen geçerlidir. Meta üretimine dayalı toplumsal örgütlenmenin yerleşik değerlerine bağlı olan sinemacıların, geleneksel olarak adlandırılabilecek böyle bir çizgi üzerine yürümeleri kolaylıkla anlaşılabilir bir olgudur.

"Griffith'in filmsel anlatımının özellikleri, onun dünya bakışıyla uyum içindedir. Yaşam biçimi tarımsal üretime dayalı bir

---

(9) Abisel, a.g.m., s.5

(10) Marianne Kesting, Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro, ç. Y. Onay., İst., s.22

çevreden yetişen Griffith bireye, özveriye, çalışkanlığa ve her türlü geleneksel değere sıkıca bağlıydı. Onun kafasında iyilerle kötüler berrak biçimde ayrılmıştı birbirinden. Geleneksel ahlaki normları, mevcut toplumsal düzeni onaylayan, eleştiriye yöneldiğinde bile, olumsuz durumların nedenini yine bu değerlerin sarsılmasında bulan Griffith temalarını, sağlam bir ahlak, kendine yetme, aile yaşantısına saygı, geleneksel cinsel rollere bağlılık vb. üzerine oturtuyordu." (11) Griffith açısından, ne gerçeğin sorgulanmasına, ne de bu dış gerçeğin, gerçekçilik çerçevesi içerisinde ve Aristoteles tarafından formüle edilmiş dram yapısına uygun olarak yeniden üretilmesinin tartışılmasına gerek vardı. Her şey zaten dünyada kategorik olarak, Aristo mantığına uygun olarak iyi-kötü, güzel-çirkin, tanrı-şeytan, vb. şeklinde ikiye ayrılmıştı. Hayatın böylesine bir sorgulamasız kabulü, Griffith'in sinematografik modelinde ideal -ve idealist- karşılığını buldu.

"Toplumcu" gerçekçi sinemanın öncüsü Eisenstein, film çalışmalarının yanısıra kuramsal çalışmalarıyla da klasik sinemanın gelişim çizgisi üzerinde yürümüştüı. En önemli iki kuramsal yazı (12) başta olmak üzere yazılarının hiçbirinde Aristotelesçi dramın temel kavramı olan katharsisin ve buna tabi olan üç önemli kavramın, atmosfer, özdeşleşme ve gerilimin, sorgulanmasına ya da en azından tartışılmasına yönelik tek bir cümle yoktur. Tam tersine Griffith Eisenstein tarafından apriori olarak kabul görmekte ve övgülerle karşılanmaktadır.(13)

Mirty ise Eisenstein'ı şu şekilde değerlendirmektedir: "Esenstein'ın sinema konusundaki yazıları, günümüzde bile film sanatının en keskin incelemeleri arasındadır. Ancak Eisenstein'ın estetiği -çünkü bu kez söz konusu olan bir sanat kuramıdır- ne kadar

(11) Abisel, a.g.m., s.14
(12) Sergei M. Eisenstein, Film Biçimi, Çev, Nijat Özen, Payel Yay., İst., 1985, s.60-98
(13) Eisenstein, a.g.y., s.260 ve devamı

müthiş olursa olsun "kapalı" bir estetiktir. Söylemek istediğim şey sinemanın yalnızca bir yönünü göz önünde tutmasıdır. Bu yön onu meşhur etmeye yetmiştir. Bu yönü genelleştirebilmek mümkün değildir. Bu bir estetikten çok, tanımlanmamış bir estetik üstüne oluşturulmuş dev bir stilistik çalışmasıdır.(14)

Mitry'nin sözünü ettiği bu tek yön, kurgudur ve Eisentein'in getirdiği kurgu anlayışla -metrik kurgu, ritmik kurgu, tonal kurgu, overtonal kurgu ve entellektüel kurgu- klasik dram modelinin gelişmiş bir stilistiğine ulaşmıştır. Öte yandan "Gerçekçilik, Rönesans gerçekçiliği, Aydınlanma gerçekçiliği, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik olarak bir gelişme göstermiştir tarih boyunca. Bu ilk üçü, genelinde "burjuva gerçekçilik" olarak adlandırılır, çünkü burjuva dünya görüşü ve sanat anlayışına karşılık veren gerçekçiliği oluşturur.(15)

"Toplumcu" gerçekçilik ise beşyüz yıllık gerçekçilik serüveninin uzantısı olarak, felsefi anlamda ortaya çıkan kopmanın -Aristo mantığından diyalektik mantığa- sanat alanında gereksinim duyduğu estetik araçları getirmeksizin, toplumu dönüştürecek güçleri (işçi sınıfı) "içten betimlemek" gibi bir anlayışı öne çıkarmakla yetinmektedir. (16) Yani, felsefi anlamda ortaya çıkmış olan kapmanın karşılığı olabilecek bir kopma estetik anlamda söz konusu değildir. Böylece Eisentein üçbin yıllık tragedya geleneğinin ve beşyüz yıllık gerçekçilik geleneğinin sinemadaki sadık bir temsilcisi olarak, klasik sinemamn başarılı örneklerini ortaya koymuştur.

---

(14) Jean Mitry, Esthétique et Psyhologie du Cinéma, Ed. Universitaires, Paris, 1965, Tome 1. s.10

(15) Aziz Çalışlar, "Maddeci Estetik ve Sanat Kuramı ile Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru Bakaş", Varlık, İst., Şubat 1985, Sayı: 929, s.4

(16) György Lukacs, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Çev., Cevat Çapan, Payel Yay., İst. 1979

Benzer bir durum İtalyan Yeni Gerçekçiliği için de söz konusudur. Her ne kadar, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin sözcüsü durumudaki en önemli kuramcısı Cesare Zavattini gerçekçiliğin geleneksel çizgisini aşma çabasında olduklarını savlasa da, gerek ortaya çıkan yapıtlar gerekse de yapıtlar üzerine yapılmış değerlendirmeler, Yeni Gerçekçiliğin geleneksel dram modelinden ve gerçekçilikten bir kopmayı temsil etmediğini göstermektedir.

"Bundan önce film, yaşamı daima en çarpıcı, en aşırı anlarıyla ortaya koymaya çalışıyorken; ve bir çeşit anlardan seçilmiş birbiriyle iyi ya kötü iliştirilmiş olaylar dizisi demek ikin, bugün Yeni Gerçekçilik, bu durumların her birinin hatta, bu anların herhangi birinin tüm bir film için yeterli malzemeyi içerdiğini garanti eder". (17) Bu saptama, Yeni Gerçekçi sinemanın, Amerikan ve Sovyet sinemasındaki, genellikle insanlığın ve toplumların yaşamlarındaki önemli kesitlerin ele alınması eğilimine karşılık -Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı, Ekim'i ve Grev'i, Griffith'in Bir Ulusun Doğuşu ve Hoşgörüsüzlük'ü vs.- büyük olay, küçük olay ayrımı yapmaksızın temaktiklerini oluşturduğunu işaretlemektedir ki bunu Bazin de teyidetmektedir: "İtalyan sineması özellikle günün gerçeklerine bağlılığıyla nitelenir". (18) Bu yaklaşım kuşkusuz dönemine göre önemli bir yenilktir. Yeni Gerçekçiliğin getirdiği diğer önemli yenilikler, stüdyo ve profesyonel oyuncu kullanımındaki, klasik sinemanın katı tutumunun terkedilmesidir. Sokaktan seçilmiş sıradan insanlar ve amatör oyuncular, şehirlerdeki alanlar, sokaklar, evlar ve kahveler Yeni Gerçekçilik'le birlikte sinemanın -klasik sinemanın- sık sık kullanılan plastik ögeleri haline gelmiştir. Bunlar sonraları, Yeni Gerçekçilik akımıyla zaten dirsek teması bulunan, Fransız Yeni Dalga akımının içinde önemli ögeler olarak yer alacak ve hatta klasik sinemaıun en tutucu takipçisi Amerikan sinemasını ve Hollywood'u etkileyecektir.

---

(17) Cesare Zavattini'den aktaran, İbrahim Bergman, "Yeni Gerçekçi" İtalyan Sineması, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), E.Ü.Güzel Sanatlar Fak., İzmir, s.136

(18) Andre Bazin, Çağdaş Sinemanın Sorunları, Çev.N.Özer., Bilgi Yay., Ankara, 1966, s.150

Ancak estetik uygulamada klasik sinemadan kopma'yı getirecek olan estetik araçlar gündeme gelmemiştir. Çünkü atmosfer, özdeşleşme, gerilim ve katharsis kavramlarıyla belirlenen klasik model ve daha da önemlisi sinemanın tabi olduğu gerçek, yaşam gerçeği sorgulanmamaktadır. Bunu, Yeni Gerçekçi akımın en önemli yönetmenlerinden Roberto Rosselini en açık bir şekilde ifade etmektedir. "benim için gerçekçilik, gerçeğin (var olanın) sanatsal biçiminden başka bir şey değildir". (19) **Yani, gerçek, var olan, kendisi olarak, gerçek-olmayan, var olmayan olarak ile birlikte değil** sadece gerçek ve var olan olarak kavranmakta ve bunun sanatsal biçimi sinemaya aktarılmaktadır. Bu noktada, geleneksel dram modelinin neredeyse bütün ögelerine temelden karşı çıkan Vertov da herhangi bir sorgulamaya girmemektedir.

Vertov görüşlerini maddeler halinde özetlediği bir manifesto'da şu şekilde sergilemektedir.

"1. Sinema-dram halk için afyondur.

2. Kahrolsun perdenin ölümsüz kral ve kraliçeleri. Yaşasın hayatın içinde işleri başında çekilmiş sıradan ölümlüler.

3. Kahrolsun burjuva masal-senaryoları; yaşasın hayatın ta kendisi.

4. Sinema-dram...kapitalistlerin elinde birer öldürücü silahtır. Devrimci gündeliğimizi göstererek bu silahları düşmünün elinden koparıp alacağız.

5. Günümüzdeki sanatlı dram eski dünyanın bir artığıdır. Devrimci gerçekliğimizi burjuva kalıplarına dökmek için bir girişimdir.

6. Senaryo, hakkımızda edebiyatçı tarafından düzülmüş bir masaldır. Kimsenin uyduruklarına kulak asmadan kendi hayatımızı yaşıyoruz biz". (20)

---

(19) Rossalini'den aktaran Bengman, a.g.y., s.138

(20) Ziga Vertov, "Sinema-Göz Toplulukları İçin Geçici Direktifler", Gerçek Sinema, İstanbul, Yaz 1974, Sayı: 7, s.15

Görüldüğü gibi Vertov, "sinema-dram" olarak adlandırdığı klasik sinemayı, "eski dünyanın bir artığı" şeklinde değerlendirmektedir. Gerçekten de Antik Yunan tragedya geleneğinden kopup gelen ve sinemada Griffith'le noktalanan, -Vertov'un deyimiyle- "sanatlı dram" eski dünyanın düşünce tarzında -Aristo mantığı ya da formel mantık- uygun düşen bir estetik uygulamaya ve bundan kaynaklanan bir eğlence anlayışına cevap vermektedir. Şu halde -Vertov'a göre- belirli bir senaryoya uygun olarak, belirli dekorlar içerisinde, Vertov'un "kral ve kraliçeler" olarak adlandırdığı belirli oyuncuların oyunuyla, belirli alıcı açılarına göre oluşturulan sinematografik modelin bu ögelerinin tümünün terkedilmesiyle ortaya konacak olan bir sinematografik model yeni dünyanın sinemasını oluşturacaktır. Böylece Vertov senaryo, dekor, kostüm, makyaj, oyunculuk gibi sinemanın çok önemli ögelerini terkederek çok da yeni olmayan bir sinematografik modele ulaştı.

Bu model, Lumiére'lerden beri bilinen ancak unutulmaya yüz tutmuş gibi görünen "belgesel sinema" ile büyük benzerlikler gösteren ve kurguyu sinemanın temel ögesi olarak gören bir model olarak ortaya çıktı. Vertov'un sineması, sinemanın çok önemli ögelerinin yanısıra, klasik sinemanın ortalama bir buçuk saatlik alışılmış süresini de bir kenara bıraktı. Böylesine köklü değişiklikler, klasik sinemanın temel kavramı olan "katharsis"in ortadan kalkmasını sağlamaya yetmiyordu. Senaryo ve oyuncular söz konusu olmadığı için seyirci, sadece gerçeğin kendisiyle özdeşleşme içine giriyor, ancak gerçek bir suret olarak seyircinin karşısına çıktığından bir başka düzlemde atmosfer varlığını sürdürüyor, gerilim ise asgariye iniyordu.

Burada önemli olan nokta, kanvansiyonel sinemanın birçok ögesinin terkedilmesine rağmen, katharsis'in varlığını nasıl olup da sürdürdüğüdür. Ve bu nokta geleneksel gerçekçilik ve bunun uzantısı olan "toplumcu" gerçekçiliğin neden kaçınılmaz olarak, meta üretimine dayalı toplumsal örgütlenmenin hizmetinde olduğunun açıklanmasını da getirecek olan anahtar noktadır.

"Gerçekçilik", "gerçek"ten, ve bütün sanatlar gibi sinema da yaşamdan yola çıktığına göre, burada kuşkusuz tartışılması gereken, "gerçeğin" ve yaşamın ya da yaşam gerçeğinin kendisinidir.

II. "GERÇEK" İLE GÖRÜNEN

"Uzunca bir süreden beri film estetiği ve film eşleştirisi, en azından Anglo-Sakson dünyada, bir ayrıcalığı olan, daha geniş düşünalanlarında ne olup bittiğine hiç aldırmaksızın düşüncenin tehlikeli bir biçimde kendi başına buyruk geliştirdiği özel bölgelerdi. Sinema yazarları dilbilim diye bir şey yokmuşçasına sinema dilinden söz açmakta ve Marksist diyalektik kuramından habersiz olmanın verdiği cahilane mutlulukla Eisenstein'ın montaj kuramını tartışmakta kendilerini özgür hissediyorlardı". (21)

Bu mutluluk verici cahaletin yukarıda sözü edilenler dışında kalan bir başka tezahürü de -sinemanın sinemayla açıklanabileceği hallüzinasyonundan kaynaklanan- yaşam "gerçeğini" tartışma ve sorgulamaya hiç yanaşmamadır. Oysa sinema -bilimsel filmler de içinden olmak üzere- yaşam gerçeğinin bir suretidir. Ve yaşam gerçeği sorgulanmadan ne sinemasal gerçekten ne sinema estetiğinden ne de gerçekçilikten söz edilebilir.

Yaşamın bütününü oluşturan olguları ana hatlarıyla ikiye ayırmak mümkündür: Doğal olaylar ve sosyal olaylar. Doğal olaylar tümüyle insan iradesinin dışında gerçekleşirler. Sosyal olaylar ise, determinizm ve volontarizm zıtlarının birliği ve mücadelesi uyarınca hem insan iradesinin dışında hem de insan iradesi çerçevesi içinde oluşurlar. Sosyal olaylar aynı zamanda doğanın bir parçası olan ve bunların hem öznesi hem de nesnesi olan insan unsurunun dışında düşünülemezler. Yani sosyal olaylar doğanın bir parçası olan insandan ayrı düşünülemezler. Bu nedenledir ki doğal olayların ardındaki kanuniyetlerle sosyal olayların ardındaki kanuniyetler arasında ortak biryön vardır.

---

(21) Peter Wollen, Sinemada Göstergeler ve Anlam, Çev. Zafer Aracagök, Metis Yay., İstanbul, 1989 s.7

Ancak gerek doğal olaylar gerekse sosyal olaylar kendilerini yareden kanuniyetleri kendiliğinden ele vermezler.

Bir elma ağacını ele alalım. Bu elma ağacı gövdesi, dalları, yaprakları ve elmalarıyla ve elmaların zaman zaman yer düşüşüyle varoluşunu "gerçek" olarak ortaya koymaktadır. Bütünmaddi ögeleriyle kendisini nesnel olarak ortaya koyan ağacın varoluşu insan zihninden bağımsız bir gerçek olmakla beraber bazı yönlerini ele vermemektedir. Bu gerçeklik yaşamda, ağacı, ağaç, dalları, dal , yaprakları, yaprak, elmaları elma olarak sunmakta ve daha ötesini ortaya koymamaktadır. Yani bu gerçeklik, elmaların yere düşme hareketi de içinde olmak üzere, belirli bir zaman dilimi içindeki bir süreç olarak kendini ortaya koyarken, bütün adı geçen nesnel ögelerini "kendi-olan" olarak sunmakta, ama "kendi-olmayan" olarak sunmamaktadır. Bu sürecin ardındaki süreç, yaşamda görünür durumda değildir. Oysa biz, bu."apaçık bir gerçek" olan nesnel sürecin dışındaki realiteden hareketle bilmektiyizdir ki, ağaç, ağaç-olmayandan, (fidandan ve tohumdan), dal, dal-olmayandan, yaprak, yaprak-olmayandan, elma, elma-olmayandan, (çiçekten) gelmektedir. Ve üstelik elmamn yere düşüş hareketi, bütün cisimlerin yere düşüş hareketiyle ortak olan yanını ele vermemektedir. (Yerçekimi yasası) Yani bir ağacın sadece filimdeki değil yaşamdaki görüntüsü de gerçek değildir.

Doğal olaylar için geçerli olan bu durum, sosyal olaylar için de geçerlidir. Sosyal olayların içinde yer alan hiç bir süreç, kendisini ortaya çıkarmış olan kanuniyetleri, kendiliğinden ele vermez. Örneğin bir fabrikayı ele aldığımızda, çok sayıda insanın topluca çalışmaları, nesnel bir süreç olarak, ardındaki ve önündeki süreçlerin tümünü gizler. Burada da "gerçek" gerçek olarak yoktur. Esasen genel bir adlandırmayla "insanlar arası ilişkiler" olarak nitelendirilebilecek sosyal olayların kendilerini ortaya koyuş biçimi çok özel bir süreçtir ve bütün nesnelliğine rağmen bir illüzyondan öteye geçmemektedir. Bu olguyu İtalyan yönetmeni ve romancı Passolini şöyle

formüle etmektedir: "Fakat 'olmak' tabii bir şey midir? Hayır, bana hiç te öyle gelmiyor, hatta tam tersi, kanımca esrarlı, mucizevi ve tamamen doğal-dışıdır". (22)

"Olma"nın, bir başka deyişle yaşamın "esrarlı, mucizevi ve tamamen doğaldışı" özelliği esasen gerçeğin kendisini ortaya koymayışından ya da ortaya koyuş tarzından gelmektedir.

İmdi, "insanoğlu, ihtiyaçlarının nesnesini elde edebilmek için aletler yaratmış ve emeği (işi, çalışmayı) icat etmiş olması bakımından hayvandan ayrılır.(...) Emek (çalışma) tabii bir şey değildir.(...) Emek üreticidir; emeğin nesnelerini ve aletlerini yaratır. Ama aynı zamanda, yeni ihtiyaçları da üretir; üretimindeki ihtiyaçları ve üretim ihtiyacını ortaya çıkarır. Yeni ihtiyaçları ve üretim ihtiyacını ortaya çıkarır. Yeni ihtiyaçlar, nicelik ve nitelik bakımından, kendilerini doğurmuş olanlar üzerinde etki bulunurlar, İhtiyaç, böylece, yavaş yavaş yayılarak en yüksek ve en derin, en ince ve en tehlikeli formlarına kadar ulaşır.(...) Bu geniş süreç boyunca, emek (iş, çalışma), kendisiyle çatışma haline girer.(...) Diyalektik hareket ve muhteva olarak emekten, bir form doğar, bu kolemeğinin büründüğü (aldığı) formdur, yani (meta'dır).(...) Meta, muhtevasından yani emekten kopup ayrılmaz. Meta, hem şey (kullanma) olarak hem de değer (mübadele) olarak bir insan ürünüdür. Emeğe ve üretici emeğin içi çelişmelerine nisbetle, meta, hem ölçülen hem de ölçendir. Meta ancak ihtiva ettiği emek dolayısıyla değer taşır (vasatî sosyal emek zamam der Marx); ama emek de en sonunda, ancak meta üreticisi olması ve bizzat meta olması bakımından (iş zamanı ve gücü olarak) değer taşımak durumuna gelmiştir. Bir kere ortaya çıkınca, meta formun imkânlarının sonuna kadar gider.(...) Form, muhteva üzerinde etki göstermekte ve onu ele geçirmektedir. Şey, kendi kaynaklarım ve doğuşunun sırrını saklayarak, yani insanlararası belli bir takım ilişkiler içinde, insanlar tarafından yarıtılmış olduğunu maskeleyerek, insanı şey'i haline getirmektedir.(...)

(22) Pier Paulo Passolini, "Plasekans ya da gerçeğin Semiyolojisi: Sinema", Yeni Sinema, Sayı: 27, s.26

Fetişleşmiş hale gelen form şu iki özelliği kazanır: (soyut) şey olarak bağımsızlaşır ve gerçek ilişkileri saklar". (23)

Görüldüğü gibi meta üretimine dayalı toplumsal örgütlenmelerin en gelişmiş biçimi olan kapitalizmde sosyal olaylar metanın üretim, dolaşım ve tüketim süreciyle belirlenirler. Ve bu sürecin işleyişi, insan ilişkileri demek olan sosyal olayların kendilerini bir form olarak ortaya koymaları sonucunu doğrur. Böylelikle gerçek ilişkiler saklı kalır.

Yani gerçekte, "gerçek" olduğu varsayılan dış dünya gerçek değildir. Şey, bütün nesnelliği içinde, "kendi kaynaklarını ve doğuşunun sırrını saklayarak, yani insanlararası belli bir takım ilişkiler içinde, insanlar tarafından yarıtılmış olduğunu maskeleyerek" dış dünyayı bir görünüş haline getirir. Artık "gerçek" görünendir, ama görünen gerçek değildir. Bu nedenle Passolini 'olmak'ın, tabii bir şey olmadığını, tersine esrarlı, mucizevî ve doğaldışı olduğunu tesbit etmektedir.

---

(23) Henri lefebvre, **Marx'ın Sosyolojisi,** *Ç.S. Hilav, Öncü Kitabevi, İstanbul, 1968, ss.50-57*

II. BÖLÜM

GERÇEKÇİLİK VE GODARD

BÖLÜM II

GERÇEKÇİLİK VE GODARD

Gerçekçilik ve Godard sinema tarihinde belki de en son yanyana gelmesi gereken iki kavaramdır. Her şeyden önce Godard, sinema estetiğinde, sinema tarihinde "Godard öncesi" ve "Godard sonrası" olmak üzere ikiye ayırabilecek kadar büyük bir kopmayı gerçekleştirmiş olması nedeniyle, gerçekçilik kavramından, daha doğrusu bu kavramın konvansiyonel tanımından en uzak yönetmenlerden biridir.

Varoluşçu düşünceye yakın olduğu ilk dönem yapıtlarından başlamak üzere Godard, Griffith'le stabilize olmuş, klasik ya da konvansiyonel sinemanın estetik çizgisinin dışına çıkmış ve denebilir ki sinemada yeni bir estetik çizgi oluşturmuştur. Ve bu çizgi, sinemanın edebiyattan devraldığı "gerçekçilikten" tamamen farklı bir çizgidir. Ama Godard'ın, gerçekçilikten bu uzaklaşışı, bir form ve görünüş haline gelmiş olan yaşamın kendisinden uzaklaştığı anlamına gelmez. Tam tersine, "görünen"i aktarmaktan öteye bir şey yapamayan ve adeta "suretin sureti" haline gelmiş olan sinemayı, dönüştürerek "gerçeğin suretini" aktarabilecek bir konuma getirme çabası, onun estetik çizgisinin temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda Godard süreçlerin ardındaki süreçlerin, gerçeğin ardındaki gerçeğin peşinde koşan bir estetik ortaya koyar. Konvansiyonel gerçekçilikten kopması sayesinde, gerçeği gerçekten aktarabilecek yeni bir gerçekçilik oluşturur. Çünkü üç bin yıllık Aristotelesçi estetik ve 19. yüzyıl gerçekçiliği, çağımızın toplumunu tanımlayan "şeyleşme" ya da "yabancılaşma" olgularını kavranıp, aktarabilecek yetenekten yoksundur.

"Gerçekte bu estetik (Aristotelesçi ve/veya gerçekçi estetik M.P.) devasal bir gaflet üzerine kurulmuştur: gerekçi estetikçilere

göre gerçek dünyada bir "gerçek" yatıyordur ve kamera bunu seçip ayırabilir. Durum gerçekten böyle olsaydı, insanlar bütün yaşamları boyunca gerçek dünyada yaşadıklarına göre herkes kolaylıkla "gerçek"e ulaşabilirdi. Bu gerçekçi iddia bir el çabukluğuna dayanır: otantik deneyim, gerçek ile özdeşleştirilmiştir". (24)

Gerçekten de otantik deneyim (experience) her bireyin yaşamında önemli bir yer tutar ve bireylerin bilgi edinmesinde büyük rol oynar. Ancak bu bilgilenme otantik deneyimin çerçevesi içinde kaldığı sürece algısal bilgi düzeyini aşamaz. Ve günümüzün son derece karmaşıklaşmış sosyal olaylarının ya da insanlararası ilişkilerinin kavranabilmesi algısal bilgiyle mümkün olmaz. Yani gerçeğin kavranabilmesinin yolu, her insanın yaşamında kaçınılmaz olarak edindiği algısal bilgilerin ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine sıçratılmasından geçer. Ki bu da esas olarak bilimsel bir perspektifle ortaya çıkar. (Elma ağacı -elmanın yere düşüşü- Newtonyerçekimi yasası)

Esasen gerçek dünyada bir "gerçek" yatmıyor değildir. Bu gerçek görünür durumda değildir ve bu nedenle kamera durduk yerde bunu seçip ayıramaz. İster mimesis kuramına uygun olarak gerçek dünyaya tıpatıp uygun düzenlemeler yapılarak (fiction) filme çekilsin, ister hiçbir sanatsal düzenleme yapılmaksızın gerçek dünya aynen çekilsin (belgesel) gerçek seyirciye aktarılamayacaktır.

İşte bu nedenle Godard konvansiyonel gerçekçiliğin dışında bir estetik arayışa gider.

(24) Wollen, a.g.y., s.168

I. GODARD'IN GERÇEK ANLAYIŞI

Godard'ın gerçek anlayışının anahtarı şu çok önemli saptamada yatmaktadır: "Fotoğraf realitenin yansıması değildir, aksine yansımanın realitesidir." (25) Bu saptama baştan beri sözü edilen yaşam gerçeğinin bizatihi kendisinin sorgulaması sonucunda elde edilmiştir ve yaşam gerçeğinin bir "görünen" olarak kendisini kendiliğinden ele vermediği olgusuna dayanmaktadır.

Burada Oğuz Onaran'ın yakınarak ortaya attığı soru da cevaplanmaktadır. Şöyle diyor Onaran: "Herhalde her zamandan daha fazla bugün filmlerin gerçekle daha çok, daha güçlü bağlantılarının olması gerektiğini savunmamız gerekir.(...) En gerçekçi olması gereken belge filmleri ya da televizyon izlenceleri bile çeşitli film oyunlarıyla gerçekliğini çabucak tüketen sahte gerçeklerdir, sahte oldukları ölçüde de izleyicileri gerçeklikten uzaklaştıran, dolayısıyla zararlı filmlerdir". (26)

Bu yaklaşım Wollen'ın yaklaşımından farklıdır. Wollen gerçekçi estetikçilere karşı çıkarken, gerçek dünyada bir "gerçek" bulunup bulunmadığına ilişkin net bir düşünce ileri sürmüyor. Hatta böyle bir gerçeğin bulunmadığı yönünde bir eğilim gösteriyor. **Oysa gerçek, tam da gerçek dünyanın içindedir ve başka bir yerde değildir.**

Onaran ise gerçeğin, gerçek dünyanın içinde bulunduğunu saptamakla birlikte, onun kendisini bütün boyutlarıyla kendiliğinden ortaya koyduğunu varsaymaktadır. Böyle bir varsayım, belge filmelirinin "en gerçekçi" filmler olduğu yargısına kendiliğinden getirmektedir. Ama buna karşılık Onaran bunların, gerçekliğini çabucak tüketen "sahte gerçekler"haline geldiğini söylemektedir. Bunun

---

(25) Stephen Heath, "From Brecht to Film: Theses, Problems", Screen, Winter 1975/6, No: 4, s.37

(26) Seçil Büker, Oğuz Onaran, Sinema Kuramları, Dost Kitabevi Yay., Ankara 1985, s.15

nedenini ise çeşitli "film oyunlarına" bağlamaktadır. Oysa "sahte gerçek", "sahte olmayan gerçek" diye iki ayrı gerçek yoktur. Yaşam gerçeği tektir. Sadece gerçek, yaşamda "görünüş"ün arkasında gizli kalmış olması nedeniyle belge filmleri gerçekçi olabilememektedirler. Ya da kavramın klasik anlamıyla "gerçekçi" olmaktadırlar. Yani, "realitenin yansımasını değil yansımanın realitesini" temsil etmektedirler.

Godard'ın gerçek anlayışı bu bağlamda kavranabilir. İlk dönem filmlerinden başlamak üzere filmlerinin hiçbirinde mimesis kuramına uygun bir anlatım yoktur. Kronolojik yapı sürekli kesintiye uğrar, dolayısıyla klasik anlamıyla fiction söz konusu değildir. Belgesel çekimler ve kurmaca (fiction) bir aradadır. Godard'da söz konusu olan yaşamın taklidi değil, yaşamın sorgulanmasıdır.

II. GODARD SİNEMASINDA "GERÇEKÇİLİK"

Konvansiyonel gerçekçilikten kopması, Godard'ın yaşam gerçeğinden uzaklaşması şöyle dursun, tam tersine yaşamla, yaşam gerçeğiyle çok daha derin bağlar kurmasını sağlar. İnsanlar arası ilişkileri yöneten kanuniyetler, Brecht'in şu çok önemli saptamasından hareketle kavranabilir: "Krupp ya da A.E.G. fabrikalarının fotoğrafı bize bu kurumlar üzerine fiilen hiçbir şey öğretmez. Gerçek anlamıyla realite muhtevasından soyutlanmıştır. İnsan ilişkilerindeki seyleşmenin, -örneğin fabrikadakiler- yerli yerine oturtulmasına izin vermez. O halde gerçekten 'bir şeyler kurmak', 'yapay bir şeyler oytaya koymak' gerekmektedir. Öyleyse sanat gereklidir, ama otantik deneyim'den (experience) hareket eden eski sanat anlayışının hükmü kalmamıştır". (27)

Godard'ın "gerçekçiliğinin" gelişimi bu süreç üzerinde izlenebilir. Epizotlarla gelişen ve ara yazıların Brecht tiyatrosundaki ön oyunlara tekabül ettiği dramatik yapı seyircinin, kahramanlarla özdeşleşmesini denetim altına alarak eleştirel bir tutum takınmasını sağlar. Bu yapı çıplak gözle, yaşamda görülmeyen, yaşam gerçeğinin arkasında saklı kalan çelişkilerin seyirci tarafından zihinsel bir perspektifle bilince çıkarılmasına olanak sağlar. Bu, aynı zamanda, meta üretimine dayalı toplumsal örgütlenmenin kanuniyetlerinin açığa çıkarılmasının da bir aracı olur. Çünkü yaşam gerçeğinin içinde gizli durumda olan her şey çelişkilerde yatmaktadır. Atmosfer -özdeşleşme- gerilim kavramlarıyla beslenen ve katharsis'i hedefleyen klasik gerçekçiliğin gözden uzaklaştırdığı gerçekler ya da daha doğru bir ifadeyle görülür hale getirilmesini sağlayamadığı gerçekler, Godard'ın estetik uygulamasıyla ifşa edilir.

Ancak bu gerçekçilik anlayışı, klasik gerçekçilikteki olumlu kahramanların olumlu davranışları ve sözleriyle ortaya konan

---

(27) Bertolt Brecht, Sur le Cinema, Ç. J-L. Levrave, J-P. Lefebre, Ed. L'Arche, Paris, 1970, s.171

"doğru"ların açıklanmasından tamamen farklı bir ifşa pratiğini getirir. "Doğru"ların ya da "gerçek"lerin açığa çıkarılması, Godard'ın gerçekçiliğinde, zaman zaman olumsuz kahramanların determinizmin yasaları uyarınca akıp giden olayların içinde "yaprak misali" sürüklenişiyle **(Les Carabiniers, A Bout de Soufle, Pierrot le Fou, Deux ou Trois Chose que Je Sais d'Elle)** zaman zaman potansiyel olarak olumluluğu içinde barındırdığı sezilen, olumsuz kahramanların yaşam karşısındaki çabalarının boşa çıkışıyla, **(Le Petit Soldat, Vivre Sa Vie, Bande à Part, Üne Femme Marié, W eekend)** zaman zaman da olumlu kişiliklerin olumsuzluklar içindeki ironik durumlarıyla **(La Chinoise, Tout Va Bien)** seyircinin zihinsel bir faaliyete sokularak eleştirel bir perspektif edinmesiyle mümkün olur.

Görülebileceği gibi Godard sinemasında gerçekçilik, perdedeki olayların yani suret haline gelmiş olan yaşamın suretine yönelik bir gerçekçilik olmayıp, tersine yaşamın bizatihi kendisine daha doğrusu seyircinin yaşam pratiğine dönük bir gerçekliktir.

Perdeye yansıyanlar, belgesel çekimler olmanın ötesinde yaşam gerçeğinin analitik çözümlemesine tekabül ederler. Yani "realite işlevsel muhtevasından" soyutlanmamıştır. Tam tersine, olayların ardındaki olaylara, süreçlerin ardındaki süreçlere sürekli yapılan göndermelerle gerçeğin görünmeyen yüzü açığa çıkarılmaya çalışılır.

Godard'ın gerçekçiliğinde belgesel ve fiction içiçe geçmiştir. Çoğu zaman fiction'a dayalı bir öykü ele alınır. Ancak bu öykünün anlatımı, belgesel çekimlerle ya da konunun akışıyla dolaylı ilişkisi olan olayların da ele alınmasıyla kesintiye uğratılır. Böylelikle seyirci olaylar ve kişilerle özdeşleşmeksizin perdedeki olayların ve karakterlerin eleştirisini yapabilme olanağını elde eder.

Buradan da anlaşılabileceği gibi Godard'ın "gerçekçiliği", yaşamın taklidine dayanan konvansiyonel gerçekçiliğin yaşamın "lafzına" bağlı yapısından farklı olarak, yaşamın "özüne" bağlı bir gerçekçiliktir ve bu anlamda da konvansiyonel gerçeklikten daha gerçekçidir.

III. BÖLÜM

GODARD'IN SİNEMASI

BÖLÜM III

GODARD'IN SİNEMASI

Godard'ın sinemasını "doğrudan politik filmler" ve "sosyal ve ekolojik sorunların öne çıktığı filmler" olarak ikiye ayırmak kuşkusuz Godard'ın genel olarak sinemaya yaklaşımına pek uygun düşen bir sınıflandırma değildir. Çünkü her şeyden önce Godard sinemaya temelden politik bir tavırla yaklaşmakta, ve ekonomik anlamda olduğu kadar, estetik anlamda da temel bir dönüşümden geçmesi gerektiğini belirterek, yapıtlarını bu doğrultuda üretmektedir. Godard "Manifesto" başlığı altında şunları söyler: "Ekim Devriminden elli yıl sonra, Amerikan sineması dünya sinemasına tahkküm etmektedir. Bu fiili duruma ekleyebileceğimiz fazla bir şey yoktur. Ancak bizim mütevazi koşullarımızda, Hollywood -Cinecitta -Mosfilm -Pinewood ve diğerlerinin devasa imparatorluğunun bağrında iki-üç Vietnam yaratmak ve ekonomik olduğu kadar estetik olarak da, yani iki cephede savaşarak, ulusal, özgür, kardeş, yoldaş ve dost sinemalarımızı oluşturmak zorunluluğumuz vardır". (28)

Görüldüğü gib, A.B.D.'den Sovyetler Birliğine kadar yerleşik bütün film endüstrilerini aynı kefeye koyarak, bunlara karşı iki cepheli bir mücadeleyi ulusal ve özgür sinemaların oluşturulmasının önkoşulu olarak görmektedir. Gerçekten de film endüstrileri, A.B.D. başta olmak üzere metropol ülkelerde ekonomik denetim altında, Sovyetler Birliği gibi "sosyalist" ülkelerde de resmi ideolojinin denetimi altında bir görünüm arzetmektedirler. Öte yandan, bütün bu yerleşik sistemlerde üretilen filmler estetik uygulama açısından, geleneksel sinemanın çerçevelerinin içinde yer almaktadırlar. Godard estetik düzlemde bu çerçevenin sınırlarını zorlarken, ekonomik düzlemde de kimi zaman sistemin belirli ölçülerde içinde, kimi zaman da tamamen dışında yer almaktadır.

---

(28) J-L. Godard, Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Ed. Pierre Belfond, Paris, s.3988

Godard için önemli olan, düşünsel anlamda olduğu kadar, estetik olarak da yeni ve özgür bir sinemanın oluşturulmasının koşullarını yaratmaktır. Nitekim kendi yapıtlarıyla bu doğrultuda önemli gelişmeler elde edilmesine katkıda bulunmuştur.

Godard sinemasının belirleyici özelliği, geleneksel sinemanın sınırlarının dışında oluşudur. Gerek konular, gerek tematik gerekse estetik uygulama açısından geleneksel sinemanın kalıplarının dışına çıkan Godard'ın filmlerinin en azından yarısı, dünya sinemasının da benzeri olmayan yapıtlarıdır.

Geleneksel sinemadakine benzer birkonusu ve entrikası olan filmleri (Küçük Asker, Serseri Aşıklar, Çete Dışında, Alfa Kenti) genellikle ya parodi (Serseri Aşıklar, Çete Dışında ve Alfâ Kenti) ya da belirli bir düşünce akımının düşünsel malzemesinin, filme diyalog, dış-ses veya ara yazılarla yayıldığı yapıtlardır. (**Küçük Asker**'de varoluşu ve hümanist düşünce). Bu filmlerdeki kadar belirgin bir entrikanın bulunmadığı, **Hayatını Yaşamak, Hor Görme ve Çılgın Pierrot**'da entrika geri planda kalmakta ve seyirci geleneksel sinemadakinden farklı olarak, olayların sonucuyla değil, olayların akışı içinde karakterlerin incelenmesi ve eleştirilmesiyle ilgilenmeye yönlendirilir. **Çinli Kız** ve **Bilmenin Tadı**'nda ise entrika yoktur.

Tematik açısından **Küçük Asker** ve **Jandarmalar**'da savaş ve faşizm, **Çinli Kız, Bilmenin Tadı** ve **Her Şey Yolunda** da toplumsal dönüşüm ve devrim temaları ele alınmaktadır. Bu doğrudan politik filmlerin dışında kalan yapıtlarda ise aşk, evlilik, fahişelik ve özgürlük kavramları çağdaş burjuva toplumunun temel sorunu olan "yabancılaşma" olgusuyla bağıntısı içinde ele alınıp işlenmektedir. Bu, aynı zamanda güncel yaşamın olağandışı bir bakışla ele alınmasıdır. İkinci kategorideki bu filmlerde, endüstri toplumunun en önemli sorunlarından biri olan ekoloji sorunu öne çıkan bir temadır.

Estetik uygulama açısından Godard'ın sineması, kronolojik açıdan izlendiğinde, "eski"den "yeni"ye doğru yol almaktadır. Genellikle "anlatılabilir" bir öyküsü olan ilk filmlerden, giderek öyküsüz filmlere doğru bir gelişme gözlenmektedir. Ancak ilk filmler de dahil bütün filmler, klasik dramatik yapının dışında, estetik ögelerle bezenmiştirler. Bütün filmler epizotik bir yapıya sahip olmakla birlikte, bu bakımdan en belirgin örnek **Hayatını Yaşamak**'tır. Burada, bloklar halinde gelişen filmin epizot başlıkları ara-yazılarla verilmiştir. Yine bütün filmlerle naif bir tutum öne çıkmakta ve böylece "olağan" olaylar yabancılaştırma etkileriyle olağandışılaştırılmaktadırlar: Oyunculuk klasik oyunculuğun dışında olup, başta **Her Şey Yolunda** olmak üzere bütün filmlerde gestuslara rastlanmaktadır. Bütün bunlar Godard'ın estetik uygulamada, Brecht'in estetik kuramına yakın bir çizgiyi, alternatif ve yeni bir sinema arayışı içinde getirmeye çalıştığını göstermektedir.(29)

Brecht'in estetik kuramının bütün öğelerinin, Godard'ın yapıtlarında bire bir uygulandığını söylemek kuşkusuz mümkün değildir. Brecht'in arkadaşı, Amerikalı yönetmen Joseph Losey'in belirttiği gibi "Brecht'in zorunlu kıldığı ve yapılmasını istediği denetimin elde edilmesi sinemada çok daha güçtür. Çünkü bu aracı kullanabilmek daha güç, ekonomik sistem daha katı olduğundan, stilistik bir karşılığı henüz bulunamamıştır". (30) Örneğin uzun bir mesel çalışması sürecini sinemada gerçekleştirmek mümkün olmamaktadır. Her şeye rağmen, Godard'ın olgunluk dönemi filmlerinden özellikle Her Şey Yolunda'nın Brecht'in estetik kuramına çağdaş sinemanın koşullarında oldukça başarılı bir örnek oluşturduğu söylenebilir.

Filmlerin tek tek ele alınıp incelenmesi bu konuda daha net bir görüşün ortaya çıkmasını sağlayabilir.

---

(29) Ayrıntılı bilgi için bkz. Mutlu Parkan, Brecht Estetiği ve Sinema, Dost Kitabevi Yay., Ank., 1983, s.291

(30) Joseph Losey, "L'oeil du Maitre", Cahiers du Cinema, No: 114, Aralık 1960, s.31

I. DOĞRUDAN POLİTİK FİLMLER

1. Küçük Asker (Le Petit Soldat) 1960

Sen.: Godard -Gör. Yön.: Raoul Cautard -Kurgu: Agnes Guillemot, Nadine Marquant, Lila Herman - Müzik: Maurice Leroux - Ses.: Jaques Maumont - Yön. Yard.: Francis Cognany -Oyn.: Michel Subor (Bruno Forestier) Anna Karina (Veronicca Dreyer), Henri-Jaques Huet (Jaques), Paul Beauvais (Paul), Lazslo Szabo (Lavslo), Georges de Beaurgand (F.L.N. lideri), Godard (istasyondaki adam) - Prod.: Georges de Beaurgard

Radikal sağ OAS'ın ajanı fotoğrafçı Bruno Forestier (Michel Subor), kendisini bekleyen yeni talimatları almak üzere Cenevre'ye gelir. Şefleri ona yeni kurbanını tanıtırlar: "Fransa düşmanı" yayınlar yapan, İsviçre'deki FLN tarafları radyo pragram yapımcısı Palivoda. Bruho işi almak istemez, ancak şefi ona Mısır'da savaşan ordudan kaçtığını hatırlatır. Bruno, Véronica ile buluşur ve geceyi bir otel odasında onunla birlikte geçirir. Ertesi gün tekrar Palivoda'nın peşinden gönderilir ancak kurbanıyla arasında pek tammlanamaz bir şeyler oluşur. FLN komandoları tarafından kaçırılıp, işkence görmesine rağmen arkadaşları onun iki tarafı oynamasından kuşkulanırlar. Bruno kaçabilecektir. Önce Veronica'nın yamna sığınır, o ise öteki taraf için çalıştığım itiraf eder ancak artık onun yamnda olduğunu söyler. Bruno iki sahte pasaport ve Brezilya'ya uçak bileti ayarlar. OAS militanlarının Veronica'yı yakalayıp, işkence ile öldürdüklerinin ise çok geç öğrenir. "Ancak Polivoda'yı öldürdükten sonra Veronica'nın öldürüldüğünü öğrendim. Bana da geriye bir tek şey kaldı: Acı çekmeyi öğrenmek. Şanslıydım, çünkü önümde çok zaman vardı".

Godard'ın kendi deyimiyle "büyük bir namussuzluğu yakalanmış olmasına rağmen, namuslu olduğuna" inandığı Küçük Asker,

---

(31) Bu konuda bkz. Mutlu Parkan, s.34

Cezayir Savaşı üzerine "hümanist" bir filmdir. Haklı bir "kurtuluş" savaşı veren Cezayirliler ile sömürgelerinin elleriden çıkmaması için haksız bir savaşı sürdüren, Fransız radikal sağını aynı kefeye koyarak, bu örgütlerin savaş yöntemlerini (özellikle işkenceyi) "taraf tutmaksızın" eleştiren bu filminde, Godard, ilk uzun metrajlı filmi Serseri Aşıklar'da getirdiği estetik ve teknik ögeleri kullanmayı sürdürmüştür.

Ancak geleneksel sinemanın ünlü yay şeklindeki dramatik eğrisine (31) tam bir uygunluk göstermemesine rağmen bu eğriyi belirli bir sistematik içinde parçalayan sinemasal anlatım, filmde seyirciye büyük bir zihinsel faaliyet alanı açmamamıştır.

Hümanist, varoluşçu karışımı bir dünya görüşünün izlerini taşıyan bu film, Godard'ın kendisi de içinde olmak üzere, eleştirmenler ve sinema yazarları tarafından en az tutulan filmidir.

2. Jandarmalar (Les Carabiniers) 1962-1963

Sen.: Benjamino'nun aynı adlı komedisinden, Roberto Rosselini, Jean Gruault, J.L.Godard - Gör. Yön.: Raoul Coutard - Kurgu.: Agnés Guilemot, Lila Laskhmaman Müzik: Philippe Arthuys -Ses.: Jacques Maumont - Yön.Yard.: Jean-Paul Savignac, Charles Bitch -Oyn.: Marino Mase (Ulysse). Albert Juross (Michel-Ange), Geneviéve Galéa (Vénus), Catherine Riberiro (Cléopatre), Gérard Poirot, Jean Brassat ve Alvaro Gheri (Jandarmalar), Barbet Schroeder (araba satıcısı), Odile Geoffroy (ihtilalci), Jean-Louis Comolli (balıkçı asker) - Prod.: Georges de Beeauregard, Carlo Panti.

Cléoptre ve kızkardeşi Vénus ile birlikte yaşayan Ulyyse ve Michel-Ange, kralın temsilcileri olan iki jandarma, Poirot ve Brassat tarafından savaşa çağrılırlar. Çağrılanlar savaşta nelere izin verildiğini sorarlar. Cevap, her şeydir. İnsan savaşta neler kazanabilir? "İstediğiniz her şey sizin olabilir". İnsan neler yapabilir? Şık

(31) Bu konuda bkz. Mutlu Parken, s. 34

pantalonlar çalınabilir mi? Otomatik müzik aleti çalınabilir mi? Kadınlar yakılabilir mi? Suçsuzlar katledilebilir mi? Jandarmalar bütün sorulara evet diye cevap verirler. Böylece kadınlarının siparişlerin alan Ulyyse ve Michel-Ange savaşa giderler: -"Ve kurdeleler". - "Max Factor dudak boyası". - "Ve bir çamaşır makinesi". Her şeyi yazarlar. Ulyyse ve Michel-Ange suçsuzları öldürür, eve haber gönderirler, kadınların ırzına geçer, eve haber gönderirler, hayatlarında ilk kez sinemaya giderler, direnişçilerle savaşırlar ve nihayet eve dönerler. Ganimetleri: Bütün dünya resimlerini içeren, kartpostal dolu bir bavuldur. Bu arada krallik iflas etmiştir. Ulyyse ve Michel-Ange gösterdikleri yararlılığın ödülü olarak değersiz süs eşyaları alırlar. Kral için el konmuş bütün hazinelerin yerini öğrenmeleri yüzünden, Brassat ve Poirot tarafından savaş suçlusu olmakla suçlanarak bir depoya kilitlenir ve likide edilirler. Film bir el yazısıyla/Godard'ın el yazısı/biter: "Böylece iki kardeş, beyinlerinin çürüyüp dışarıda iş göreceği ve cennete ulaşma düşleriyle edebiyete intikal ettiler".

Godard'ın savaş ve faşizm üzerine bu filmi, onun sinemada yeni bir estetik çizgiyi oluşturma yönünde attığı adımlar içinde önemli bir yer tutar. Brech'in ve Reich'ın faşizm ve savaş üzerine görüşlerine göndermelerin yapıldığı filmde, iki gecekondu ailesinin bireylerinden hareketle, küçük burjuvazinin küçük çıkarlarıyla "büyük davalara" yönelmeleri arasındaki "görülemez" ilişki ele alınır. Faşizmin kitle tabanını oluşturan küçük burjuvazinin alt kesimlerinin ya da daha doğru bir ifadeyle lumpen-proleterlerin bütün dünyayı ele geçirmek üzere çıktıktan savaş, bir "çocuk oyunu" havasında anlatılır. Film süresince naif bir tutum sürekli olarak alttan alta kendini hissettirir.

Sinemanın yanılsamacı yanı, iki savaşçının sinemaya gittikleri sekansta, savaşçılardan birinin perdeden içeriye dalmasıyla eleştiriye tabi tutulur. Filmde her şey, seyircini sinemada olduğunu hissedeceği şekilde düzenlenmiştir. Bir başka deyişle "Jandarmalar" savaş üzerine bir filmden çok, savaş filmi üzerine bir filmdir.

3. Çinli Kız (La Chinoise) 1967

Sen.: Godard - Gör.Yön.: Raoul Coutard - Kurgu: Agnés Guillemot - Müzik: Karl- Hcinz Stockhausen, Franz Schubert, Antonio Vivaldi - Ses.: René Levert Yön.Yard.: Charles Bitsch - Oyn.: Anne Wiazemsky (Veronique), Jean-Pierre Léaud (Guillaume7, Michel Séméniako (Henri), Lex de Brujin (Kirilov), Juliet Berto (Yvonne), Otmar Diop (Genosse x), Francis Jeanson - Prod. Yön.: Philippe Dussart.

Beş Fransız genci, büyük bir burjuva evine çekilerek Başkan Mao üzerine araştırma yaparlar. Sahipleri tatilde olduğu için ev boştur. Véronique bir burjuva kızıdır ve Nanterre'de felsefe okumaktadır; işçi sınıfıyla sağlam bir bağlantısı olmadığını bilmektedir ve doğru teorinin üretim sürecinde yer alarak bulunacağı düşüncesiyle, şiddet eyleminin doğru yolu gösterdiği düşüncesi arasında yalpalamaktadır. Serge ve Krilov ressamdır ve iki cephede birden savaşmaktadır: Sanat cephesinde ve politik cephede. Terörist eylemlerden ayrı bırakıldığı anda yaşamına son verir, çünkü komünizmde özgürlük tamdır ve o da bunu seçer, Henri biyologdur, terörden uzak durur ve revizyonistliğini kabullenerek (Fransız Komünist Partisi tarafları olduğunu) komünden atılır. Ya sanayide iş arayacak ya merkezde politika yapacak ya da yeteneklerini Demokratik Almanya'ya kabul ettirecektir. Kırsal kökenli olan Yvonne hizmetçilik ve fahişelik yapmıştır ve burada da aynı işleri görmektedir. Elbet burası onu daha çok hoşnut etmektedir; diğer evler karanlıkken burası aydınlıktır ayrıca burada insanlar daha sempatiktir. Guilaume, Brecht-sonrası bir sosyalist tiyatro düşler; Çinliler de bu konuda ona bazı fikirler verirler, ayrıca aşık olduğu Veronique'ten de bir şeyler öğrenmektedir. Veroinque grup tarafından planlanan suikasti gerçekleştirir ancak büyük hata yapar. Eylemin politik sonuçları belirsiz kalır. Veronique ise hep, "uzun yürüyüş doğrultusunda, büyük bir sıçrama yapmış olduğuna" inanır.

Godard'ın bu en "politik" filmi, aynı zamanda onun filmografisinde en önemli yer tutan filmidir de.

Godard'ın 1967'de gerçekleştirdiği bu film, Fransanın kültürel ve politik yaşamının bir sismografi olarak değerlendirilebilir. Fransa'nın yaşamında bir yıl sonra gerçekleşecek olan her şey filmde önceden sergilenmektedir. Nitekim film kendisi hakkındaki bilinci de ortaya koyan şu sözlerle sona erer: "Sonun başlangıcı". Sistemin dışında ve karşısında yer alan siyasal grupların görüşlerini yansıtan film kişileri, siyasal yaşamda istikrar unsuru olarak yer alan Fransız "Komünist" Partisi'nin görüşlerini yansıtan kişiliklerle beraber seyircini karşısına çıkarılmakta ve eleştiriye açılmaktadır. Hiç bir görüş açıkça savunulmamakta ancak çeşitli ideolojik eğilimlerin, yaşam karşısındaki durumlarının seyirci tarafından tartışılmasını sağlayacak veriler bloklar halinde perdeye yansımaktadır.

Sistem dışı ve/veya karşıtı Véronique'in tren sekansında "Les Tempes Modernes"in başyazarı Francis Jeanson ile yaptığı tartışma, "Komünist" Parti eğilimli Henri'nin yağlı-ballı kahvaltı sekansında, sınıf savaşında şiddete başvurmanın neden yanlış olduğunu açıklayan konuşması, evin tek "emekçi"si Yvonne'un komündeki yaşamının düzeniçi yaşamdan farksız bir şekilde aynen devam etmesi, "sosyalist" devrimini gerçekleştirmiş Yugoslavya'dan Fransa'ya gelmiş olan Krilov'un ihtiharlarla sonuçlanan çabaları ve Guillaume'un Brecht- sonrası tiyatrosu için gösterdiği umutsuz çabalar...Hepsi gestus ve yabancılaştırma etkileriyle donanmış ve seyirciye geniş bir düşünce prespektifi sağlayan düzenlemelerdir. Herhangi bir klasik öyküsü olmayan filmde bazı sahneler açıkça "gösterinin gösterimi" olarak sunulur. Gösterime ilk sunulduğu yıl özellikle Fransız "Komünist" Partisi ve karşıt uçta gibi görünen, Çin yanlısı gruplar tarafından ağız birliği etmişçesine aynı kilişelerle (goşist, provokasyon vs.) ağır bir biçimde eleştirilen film, bugün gerek öngörü niteliğindeki içeriği, gerekse estetik yapısındaki tutarlılığıyla, modern sinemanın başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir.

4. Bilmenin Tadı (Le Gai Savoir) 1967-1968

Sen.: Godard - Gör.Yön.: Georges Leclerc - Kurgu: Germain Cohen -Müzik.: Küba Devrim Şarkıları - Oyn.: Juliet Berto (Patricia Lumumba), Jean-Pierre Léaud (Emille Rouseau).

Öyküsüz bir deneysel çalışma: Emile Rousseau (Jean Pierre Léeaud) ile Patricia Lumumba (Juliet Berto) bir film stüdyosunun kullanılmayan köşesinde siyah bir fon önünde tartışırlar; resimlerin ve seslerin, duymanın ve görmenin dili üzerinde açıklık yaratmaya çalışlar. Godard, kendisi görünmeksizin onlara, sesler, sözcükler, resimler, duyma, görme, düşünme ve tasvirleriyle görsel-işitsel çağımızın alfabesini oluşturan resim-ses konbinasyonunu sunarak hakikati soyutlama ve yeniden oluşturma çabasında yardımcı olur. (Godard soyutlama sözcüğünün içinde ada sözcüğünün saklı olduğunu belertmektedir. Emile ve Patricia, Godard tarafından yaratılmış bir adada (Robinson ve Cuma'dırlar.) Görevleri çok güçtür, çünkü deneyci, kendilerinden ayrı cinsten görsel malzemeyi, sistematik olmayan bir şekilde filmin içinde sunmaktadır. Emile ve Patricia uzaklardan kendilerine rastgele uçuşan resimler ve sesler üzerine materyalist analizler yaparlar.

Kolaj özelliklerine sahip bu film, Godard'ın, konvansiyonel sinemanın bütün ögelerinin tamamen terkedildiği ve seyirci alışkanlıklarını en fazla zorlayan filmidir. Gerçek, işlevsel muhtevasıyla seyirci tarafından belirli bir çabanın sonunda kavranabilecek şekilde, soyutlamalarla, parçalanarak ve yeniden bir araya getirilerek sunulur. Film kendisini üretenlerinkine yakın bir çabayı seyirciden de bekler. Yapısal olarak ise denilebilir ki, estetik uygulama stratejik konjonktürün ortaya konuşundan çıkar.

5. Her Şey Yolunda (Tout Va Bien) 1972

Sen.: Godard, Jean-Pierre Gorin -Gör.Yön.: Armand Marco, -Kurgu: Kenout Peltier - Müzik: Stone Charden, şarkılar: Go-

dard, Gorin , La Lotta Continua - Ses.: Bernard Ortion, Antonie Bonfanti - Yön.Yard.: İsabelle Pons -Oyn.: Yves Montand (Jaques), Jane Pignol (C.G.T. temsilcisi), Pierre Oudry (Frédéric), Elizabeth Chauvin (Geneciéve) Eric Chartier (Lucien), Yves Gabrielli (Léon), Bugette (Georges), Castel Casti (Jaques), Michel Marot (F.K.P. temsilcisi), Huguette Miéville (Georgette), Marcel Gassouk (C.G.T. Temsilcisi), Anne Wiazemsky (sol muhaliefetten), René Defleurier (sol muhalefetten), Didier Gaudron (Germain), Nathalie Simon (Jeanne), Yuve Marneux (Armande), Louise Rioton (Lyse), Prod.: Jean-Pierre Rassam, Purd. Yön.: Alain Coffeer.

Yeni dalga döneminde sinemaya senarist olarak başlamış olan Jaques (Yves Montand), 1968'e kadar film de yönetmiş bir sinemacıdır. Artık nasıl film yapılabileceğin bilmediğinden reklam filmleri yapmaktadır. Birlikte yaşadığı Susan (Jane Fonda) Paris'teki bir radyo istasyonunun muhabiridir. Kültürel konular şube başkanı olarak başlamış, Mayıs 68'den sonra başka bir "uzmanlık" alanına kaymıştır: Sohdan sahneler gözlemleme, Jaques ve Susan'ın küçük burjuva aydınları olarak üretim ilişkileri içindeki işlevleri iletişimdir. Jaques resimlerle Susan ise seslerle çalışır. Özel yaşamları iletişim problematiklerinden başka bir şey yansıtmamaktadır. Godard/Gorin, filmlerinde üç patırtı olduğundan söz ederler: Bir toplumun iç dünyası, bu ülkenin komünist partisi / ve işçi sendikaları konfederasyonu / ve goşizm; Fransa'da bu patırtıların dışında başka bir ses yoktur. Godard/Gorin, Jaques ve Susan için bu patırtıların konserini hazırlarlar. Susan bir fabrika patronuyla yapacağı mülakata eşlik eder. Bu sucuk fabrikasında şiddetli bir grev başlamıştır; işsiz oyuncuların oynadığı işçiler fabrikayı işgal ederler. KP ve CGT temsilcileri, işçileri, firma yönetimiyle görüşmeler yoluyla pazarlığa yönlendirmeye çalışmakta; bir kez daha onlara "hep birlikte aynı gemideyiz teorisiyle" itidal telkin etmektedir. Filmin bütün baş kişilikleri bir nevi otopsi masasına yatırılar; firma yöneticisi sınıf savaşını zaman zaman karşısına çıkan bir iş olarak ele alır, onun için söz konusu olan tüketim mallarının yenilenmesi ve tüketim kapasitesidir. Filmin devamı, işçiler tarafından hemen firma yönetimi tara-

fından görülen, gelişmiş burjuva aydınları olan iki iletişimcinin tepkileriyle ilgilenir. "İletişim" deneyimlerini işçiler üzerinde uygularlar. Jaques, şimdi büyük bir stüdyo kamerasının başında renkli naylon çorapları için bir reklam spotu çekmektedir. Susan işini bırakır. Kendi iletişim aracının kodları ve ögeleriyle uğraşmak istemez. Artık "hiçbir şeyle muhabere etmeyen bir muhabir"dir. Jaques'la birlikte onları birleştiren ve ayıran şeyleri kavramaya çalışırlar. Sevenlerin dünyada yalnız olmadığını görürler. Sadece "tarihsel olarak düşündüklerinde" ilişkilerinin anlamlı olduğunu görürler. (İdealist) tekilden (sosyal) çoğula giden yolu bulmuşlardır. Ve bu, bir Café'de formüle edilmiş bir final sahnesi gibi, ilişkileri için yaşam sigortası değildir. Susan, "kendisi tarihsel düşünme" konusunda, kendine hâlâ acımakta olan Jaques'a göre daha büyük bir sıçrama yaparak, radikal bir tavır alır: Kendini tarihsel olarak düşünebilmek için sosyal-röportajlara yönelir. Bu arada büyük bir süpermarketin 25 kasasının bulunduğu çıkış kısmında bir KP üyesi üzerinde "Micux Vivre" (daha iyi yaşama) yazılı bir bildiri dağıtmaktadır. Buna karşılık bir grup genç goşist "her şey bedava" sloganıyla kargaşa yaratan çok başarılı bir eylem koyarlar. Bu, bir filmde, aydınların reaksiyonu üzerine yoğunlaşmış ikinci eylemdir.

Godard'ın (Gorin ile birlikte), Brechtçi bir sinemanın "model filmi" olarak adlandırılabilecek en çağdaş filmi kuşkusuz "Her Şey Yolunda"dır. Epizotik bir yapıya sahip olan film, yabancılaştırma ve tarihselleştirme etkilerinin ve gestuslarin yerli yerinde kullanımıyla, seyirciye geniş bir zihinsel faaliyet alanı açar. Fabrika patronunun, kendisiyle mülakata gelen Jaques ve Susan ile yaptığı konuşmada, Vittorio Caprioli'nin uyguladığı gestuslar, Jaques'ın naylon çorabı reklam filminin çekimi sekansında, ses-aksiyon çatışmasından hareketle oluşturulan yabancılaştırma etkisi, Brecht estetiğinin sinemadaki son derece başarılı örnekleridirler. "Her Şey Yolunda"nın en önemli yam Godard'ın diğer filmlerinde rastlanmayan sistemli yaklaşımı getirmesidir. Bunda kuşkusuz Gorin'in yönetime katkısının etkisi vardır.

II. SOSYAL VE EKOLOJİK SORUNLARIN ÖNE ÇIKTIĞI FİLMLER

1. Serseri Aşıklar (A Bout de Souffle) 1959

Sen.: F.Truffaut'nun bir senaryosundan Godard - Teknik Danışman: Claude Chabrol ÖGÖR.Yön.: Martial Solad, Wolfgang Amadeus Mozart - Ses.: Jacgues Maumont Yön. Yard.: Pierre Rissient - Oyn.: Jean Seberg (Patricia Michel Poiccard), Henri-Jacques Huet (Antonio Berruti), Van Doude (Van Doude, gazeteci), Claude Mansard (Claudius Mansard, kullanılan araba tüccarı), Daniel Boulanger (Polis müfettişi Vidal), Jean-Pierre Melvile (Parvulesco), Rger Hanin (Carl Zombach), Jean Douchet, Jacques Siclier, Philippe de Broca vs. - Prod.: Georges de Beauregerd.

Diğer adı Laszlo Kovacs olan Michel Poiccard (Jean Poul Belmando) Marsilya'da bir Amerikan arabası çalarak 7 No.lu karoyolundan kuzeye doğru gider. Motorsikletli iki polis onu sollarlar. Tam bu sırada arabamn bujileri bozulur. Michel "durum, yoksa ateş ederim" diyerek silahını ateşler. Polisin bir yere kapanır. Michel ceketini bırakarak, yayan olarak kaçar. Küçük bir Citroén ile Paris'e dönerek bir kız arkadaşından birkaç frank borç alır ve Inter-Amercana adlı turizm bürosunun temsilcisi olan bir arkadaşıyla ve sonradan Champs-Elysées'de bulacağı Patricia ile kontakt kurmaya çalışır. Patricia New-York Herald Tribune satmaktadır. michel Patricia ile çıkmak ister, ancak Patricia'nın gazetecilik mesleğine girmesinde yardımcı olacak olan bir gazeteciyle randevusu vardır. Michel Inter-Americana'daki adamını bulur. Parayı edinir fakat bu para nakit olmayıp çektir ve polis tarafından aranan bir çektir, dolayısıyla Michel parayı çekemez. Hikâyenin sonuna kadar çeki bozdurmakta aracı olacak olan Berruti'yi arar. Michel geceyi, sabaha karşı geldiği Patricia'nın odasında geçirir. Sevdiği Patricia'mn yanında Michel "kendisinden söz edebilmektedir". Onun kendisiyle yatmasını (kendisiyle de yatmasını) ister; Patricia tereddüt eder. Michel "ölümü düşünüyor musun? ben kesintisiz bunu düşünüyorum" der. Patricia William Faulkner'dan bir alıntı yapar; "Hiçliği

seçmektense, korku ve tasalarla yaşamayı tercih ederim". Michel ise hiçliği seçecekti, çünkü "tasa bir uzlaşmadır. Ya hep, ya hiç!" Michel ve Patricia "mutlu filmler" gibi çarşafın altına girerler, ama Michel gene de ısrar eder: "Yorgunum, ölmek istiyorum". Patricia ilk basın toplantısına katılır. Michel ise arabamn birini satmaya çalışır, ancak etrafındaki çember daralmaya başlamıştır ve alıcı para vermek istemez, çünkü durumu anlamıştır. Michel'in turizm bürosundaki arkadaşı müfettteş Vital tarafından sorguya çekilir. Michel ve Patricia bir sinemaya giderler. Hemen ardından Michel bir izleyici (Jean-Luc Godard) tarafından tanımr ve ispiyonlanır. Artık sadece Patricia ile birlikte olduğu odamn sahibesi İsveçli'den para beklemektedir. Gece birlikte müzik dinlerler, sabah ise Patricia arkadaşım polise ihbar eder. Sadece ona da açıkladığı gibi, onu sevdiği kendisine ispatlamak için. Michel olayı çok sakin karşılar ve beklediği parayı sokaktan alırken verilen silahı geri çevirir. O sırada polisler gelir. Bir kurşun Michel'in böbreklerine isabet ede. Sokağın sonuna doğru kaçarken attığı her adımda daha çok sendeler ve yığılır. "Bütün bunlar midemi bulandırıyor" der ve ölürken gözlerini kendi kendine kapatır. Yanına koşarak gelen Patricia "Ne diyor?" diye sorar. Müfettiş "midesini bulandırıdığınızı söylüyor" diye çevirir. Patricia kameraya dönüp sorra: "Mide bulandırmak ne demek?" Godard'ın bu ilk uzun metraj filmi uzun yıllar etkisi altında kaldığı Amerikan kara filmlerinin izlerini taşır.

Varoluşçu düşüncenin etkisi altında bulunduğu dönemde gerçekleştirdiği bu ilk uzun metrajında Godard, estetik uygulamada, klasik gerçekçilik çizgisinin dışına çıkışta ilk adımların atar. Geleneksel sinemanın en temel çekimlerinden bir olan "açı - karşı açı" yerine, iki figürün konuşmasını kesmeye başvurmaksızın alıcının küçük hareketleriyle verir. Filmin yapısı geleneksel sinemanın ünlü "yay" şeklindeki dramatik yapısından farklıdır. Bu bağlamda seyircinin ilgisi filmin sonu üzerinden değil filmin seyri üzerinde toplanmıştır. Bu yapı, seyircinin olaylar ve karakterlerle özdeşleşmesini büyük ölçüde engeller.

Serseri Aşıklar bu geleneksel-dışı yapısıyla, seyircinin mesafeli bir tutum alarak, "hayatın anlamı" üzerinde tartışmalı bir zihinsel faaliyette bulunmasını sağlar.

Estetik uygulamada Godard, oyuncuların filmde kendileri olarak da yer alarak, rollerini inşa etmelerini sağlamıştır. Karakterlerin eleştirilebilir olmasını sağlayan bir önemli öge de budur. Işık, Godard'ın bütün filmlerinde olduğu gibi, dramatik bir atmosfer yaratmayacak bir şekilde, parçalı olarak değil genel aydınlatma olarak kullanılmıştır.

Plastik malzemenin en önemli ögesi olan mekânlar ise "Yeni Dalga" akımının genel eğilimine uygun olarak "doğal"dır. Geleneksel sinemanın ilk dönem ürünlerinin ayrılmaz ögesi stüdyo terkedilmiş yerine sokaklar, evler, garajlar vb. geçmiştir. Ancak Godard diğer Yeni Dalga yönetmenlerinden farklı olarak, doğal mekânlara bazı müdahalelerde bulunarak -örneğin Serseri Aşıklar'da duvara yapıştırılan bir resim- doğal mekânların atmosfer yaratıcı etkisinden kaçınmaktadır. Sonraki filmlerinin bazılarında bu müdahalelerin başlıbaşına birer "yabancılaştırma etkisi" düzeyine ulaştığı görülecektir.

2. Hayatını Yaşamak (Vivre Sa Vie) 1962

Sen.: **Richter Marcel Sacotte'un Fahişeliğni Olduğu Yer** adlı kitabından Godard Gör.Yön.: Raoul Cautard - Kurgu: Agnes Guillemot, Lila Lakshammamam - Müzik: Michel Legrand, Ma mome, Elle Joune pas les starlettes şarkıları, Pierre Frachet, Jean Ferrat - Ses.: Guy Viliette, Jaques Maumont - Yön.Yard.: Bernard Toublanc-Michel, Jean-Paul Savignac - Oyn.:Anna Karina (Nana), Sady Rebbot (Raoul), Andre S. labarthe (Paul), Guylain Schulumberger (Yvette), Brice Parain (felsefeci), Peter Cassowitz (Godard'ın seslendirdiği genç adam), Dimitri Dineff (adam), Gerard Hoffmanın (Nana'yı satın alan adam), Jean Ferrat (müzik otomatının başındaki adam), Gisele Hauc-hecorne (kapıcı), Lazslo Szabo (kahvedeki yaralı adam), Jean-Paul Sevignac (kahvedeki asker) - Prod.: Pierre Braunberger.

Nana Renoire / Anna Karina /, kendisini çok az sevdiği için artık ona, dönmek istemediği kocasına bir barda rastlar. Bir süreden beri plak satmakta ama çok az kazanmaktadır; ev kirasını ödeyemez ve ev sahibi tarafından evden atılır. Sinemaya gider ve Dreyer'in "Jeanne d'Arcın Tutkusu" filminde ağlar; daha sonra kendisine sinema bileti satmış olan adamı başından savarak, fotoğraflarını çekecek olan gazeteciyle birlikte kalır. Artist olmak istemektedir. Bulunmuş bir parayı kısa bir süre için vermek istememiş olduğu için karakola sorguya çekildikten sonra, kendisiyle konuşan bir adamla bir otele gider ve fahişelikten ilk parasını kazanır. Çalıştığı sokaktaki arkadaşı, Yvette ona, kendi belalısın önerir. Nana ona kulakasmaz; hoşuna giden genç bir adam görür ve onun için dans eder. Daha sonra taşradaki bir genelev patronuna bir mektup yazar; belâlı Raoul ona "tesadüfen" rastlar ve onun meneceri olur. nana bir Café'de filozof Brice Parain ile sahbet eder. Aşk, biricik hakikatı olmalıdır, der. Genç adama tekrar rastlar, genç ona E.A Poe'nin bir öyküsünden bir bölümü yüksek sesle okur. Onu sevmektedir ve kendisini bu hayattan çıkarmasını istemektedir. Ancak bunu belalıya kanıtlaması gerekmektedir. Adamsa onu pazarlıkla baş-

kasına satacaktır. Fiyat yüzünden kavga çıkar, silahlar patlar, Nana vurulur ve ölüsü sokakta kalır.

Godard'ın fahişelik üzerine iki filminden biri olan "Hayatını Yaşamak" (diğeri "Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey"dir) yapısal olarak en sağlam kurulmuş filmlerinden biridir. Müteakip epizotun başlığını oluşturan ara yazıların kesintiye uğrattığı epizotik yapı, seyirciye bu sosyal meselenin nedenleri üzerinde düşünebilmek imkânı sağlar. Meta üretimine dayalı toplumsal örgütlenmelerin tümünün ayrılmaz parçası olan kadının bedenini satması (daha doğrusu kiralaması) olgusunun sosyo-ekonomik kökenlerinin mikroskop altına yatırıldığı filmde, aynı zamanda adı geçen olgunun bireysel nedenleri de açığa çıkarılmaya çalışılır. Böylelikle her şeyin alınır-satılır hale gelmiş olduğu birtoplumda, herhangi bir kadının -sevgiyi arayan ve bulamayan- fahişeliğe başlaması süreci, yaşamda görülmeyen yüzüyle sergilenir. Gerçekten de toplumları yöneten kanuniyetlerin sevgiyle ilişkisi yoktur. Nana'nın fiyatı ölüsünün sokakta bırakılabileceği kadar düşüktür. Çünkü yaşamda sevgiyi arayıp da bulamayan daha birçok Nana sırada beklemektedir. Bütün filmleri gibi "seyrek dokulu" bir yapıya sahip olan "Hayatın Yaşamak" bu anlamda Godard'ın "Herşey Yolunda"dan önce gerçekleştirdiği "en derli toplu" filmidir. Belli sayıda "tablo"dan oluşan film yabancılaştırma etkileri açısından çok zengin olmamakla beraber, seyirciyi zihinsel faaliyete sürüklemekte yeterli başarıyı elde edebilmektedir.

3. Hor Görme (Le Mepris) 1963

Sen.: Alberto Moravia'nın Il disprezzo (Hor Görme) adlı romanından Godord - Gör.Yön.: Raoul Coutard - Kurgu: Agnés Guillemot, Lila Lakshmamaman - Müzik: Georges Delerue (İtal, versiyonda Peir Piccioni) - Ses.: William Sivel - Köstüm: Janine Autre - Yön. Yard.: Charles Bitsch - Oyn.: Brigitte Bardot (Camille Javal), Michel Piccoli (Paul Javal), Jack Palance (Jeremy Prokosch), Georgia Moll (Frantesca Vanini), Fritz Lang (Fritz Lang), Godard (yönetmen yardımcısı), Linda Véras (Sirene) Prod.: Georges de Beauregard, Carlo Ponti, Joseph E. Levine.

Amerikalı prodüktör Prokosch /Jack Palance/, yönetmeninin /Fritz Lang rolünde Fritz Lang/ kendisine ticari olarak tamamen işe yaramaz ve eski moda bir Odysseus filmi yapacağı zannıyla, senaryo yazını Paul Javal'i /Michel Piccoli/ yardıma çağırır. Prodüktörle senaryo yazarımn ilk buluşmalarından sonra, Javal'in evlilik hayatı a açısından, en azından dış görünüş itibariyle kesin olan bazı sahneler cereyan eder. Prokosch, Javal ve karısı Camille'i /Brigitte Bardot/ villasına davet eder; sadece iki kişilik yeri olan bir Alfa Romeo ile evine giderken, Paul arabanın arkasına oturmayıp, karısım prodüktörle gönderir ve kendisi bir taksiye binerek geç kalır. Yolda bir kaza olduğunu söyler ama bu kuşkuludur. Her durumlda Camille incinmiştir. Javal'in henüz tamamen ödenmemiş ve döşenmemiş üç odalı evnideki karı-koca sahnesinde aşkın ölmüş olduğu görülür. Camille, kesin olarak Paul'ün kendisini prodüktöre sunduğunu ya da en azından bunu kafasından geçirdiğini düşünmektedir. Senaryo çalışmaları Capri'de geçer, Camille çok isteksiz olarak birlikte gider. Paul bu Odysseus filmi için modern bir senaryo çıkardığını düşünür: Odysseus bir nevrotiktir ve evliliğinde güçlükler vardır. Camile nihayet kocasına bir veda mektubu yazar - onun kendisini baştan savacağına kanaat getirmiştir ve baştan savılan kocası olacaktır - ve Prokosch'la Roma'ya geri döner. Yolda prodüktörle birlikte bir araba kazasında ölür.

Godard'ın, bir filmi gerçekleştirme sürecini ele aldığı bu fil-

mi, onun esas olarak "burjuva toplumu fahişe toplumdur" düşüncesinin kendini açıktan açığa ortaya koyduğu ve estetik olarak sinemaya önemli yenilikler getiren filmidir.

"Hor Görme" sinema tarihinde ilk kez, kameraların, ışıkların, vinç ve rayların görüntüye girdiği bir filmdir. Böylelikle Alberto Moravia'nın trajediye dönüşme tehlikesini beraberinde getiren bu romanı, seyircinin mesafeli bir tutumla izleyebileceği sinematografik bir yapıya aktarılmıştır.

Ticaret-sanat ilişkisinin, seyircinin eleştirisine sunulduğu filmde, seyirciye aynı zamanda bir filmi izlemenin bilinci de verilmektedir.

4. Çete dışında (Bande à Part) 1964

Sen.: Dolores ve Bert Hitchens'ın Fool's Gold adlı romanından Godard -Gör.Yön.: Raoul Coutard- Kurgu: Agnés Guillemot, Françoise Collin Müzik: Michel Legrand - Anlatıcı: Godard - Ses.: René Levert, Antoine Bonfanti - Yön.Yard.: Jean-Poul Sevignac - Oyn.: Anna Karina (Odile), Claude Brasseur (Arthur Rimbaud), Sami Frey (Frantz), Louisa Colpeyn (Madame Victoria), Ernest Menzer (Arthurun amcası), Chantal Darget (metres, Daniéle Grard (ingilizce hocası, Georges Staquet (lejyoner) Prod.: Godard.

Frantz (Sami Frey), İngilizce kursundan tanıdığı hizmetki kız Odile'i (Anna Karina) içten pazarlıklı arkadışı Arthur ile (Pierre Brasseur) tanıştırır. Arnavutluk Konsolusluğuyla kuşkulu ilişkileri bulunan ve karanlık işler çeviren Madame Victoria'nın bir kiracısının odasında sakladığı toplu bir para söz konusudur. Arthur'un gizlice girdiği bir sonraki İngilizce dersinde, bir aşk hikâyesi başlar; dikte sırasında Arthur, Odile'e dokunaklı mektuplar gönderir. Öğlenden sonrayı üçü birlikte geçirmeye karar verirler. Arthur'la Frantz'ın dans alanı olarak düzenlediği Café'ye giderler. Burada bir süre çocuk gibi dolanıp kısa bir suskunluk anından sonra üçlü bir Madison dansı yaparlar. Arthur Odile'ye biraz uzaktan eşlik eder. Odile ise şarkı söyler ve Arthur'la yatar. Daha sonra taksiyle evine döner. Bu arada Arthur, Frantz'ın planladıkları olayı amcasına anlatmış olduğunu farkeder. Ertesi gün üçü yeniden buluşup olay üzerinde yeniden konuşarak, Louvre Müzesinde dokuz dakika kırküç saniye süren bir gezinti yaparlar. (Dünya rekoru) Bundan sonra Arthur plandıkları olaya asılır ama hiçbir şey yürümesi gerektiği gibi yürümemektedir: Önce Victoria teyze evdedir, sonra Monsieur Stolz'un odası kilitlidir ayrıca para gözünde para yoktur; teyze görünür ve kendisine zor kullanmak gerekir, nihayet uzun aramalardan sonra para bulunur ama bu kez de amca Arthur'un yolunu keser; bir çatışmadan sonra Arthur'la amcası vurulur ve paranın büyük bir kısmı kaybolur. Odile talihin kendisini terkettiğini düşünür, buna karşılık Frantz, umutsuzluğa kapılmak için bir neden olmadığı-

na ikna eder. Güneye giderler. Sonunda denizin ortasında bir gemide giderlerken, bir yer küresi görülür ve fonda bir ses, Frantz'la Odille'in maceralarının gelecek filmde -sinemaskop olarak- sıcak ülkelerde geçeceğini söyler.

Godard'ın Amerikan "Kara Film"lerinden esinlenerek gerçekleştirdiği filmlerden biri olan "Çete Dışında", "Serseri Aşıklar" gibi varoluşçu düşüncenin izlerini taşır. Aslında onun polisiye bir çerçeve içinde oturttuğu bütün filmleri gibi bu film de bir parodidir.

Filmin en ilginç ve önemli yanı, Godard'ın daha önceki filmlerinde geliştirmeye başladığı yeni biçimsel uygulamaların yanısıra, kendi sesiyle filmde gelişen olayların başka bir yol izleyebileceğini de vurgulamasıdır. Filmin bir diğer üstünlüğü de, Godard'ın filmlerinin büyük çoğunluğunun görüntülerini düzenleyen Raoul Coutard'ın olağanüstü güzellikleri siyah-beyaz görüntüleridir.

5. Evli Bir Kadın (Une Femme Mareée) 1964

Sen.: Godard - Gör.Yön.: Raoul Cautard - Kurgu: Agnés Guillemot, Françoise Collin - Müzik: Ludwig van Beethoven, Jazz: Claude Nougaro, Quand le film est triste şarkısı: J.P. Loudermilk, G. Aber, L. Morisse, söyleyen Sylvie Vartan - Ses.: Antonie Bonfanti, René Levent, Jaques Maunotn - Yön.Yard.: Claude Othnin-Girard, Jean Pierre Léaud, Héléne Kalouguine - Oyn.: Macha Méril (Charlotte), Philippe Loroy (kocası Pierre), Bernard Noel (aşığı Robert), Roger Leenhardt (Roger Leenhardt), Rita Maiden (Madama Céline), Prod. Yön.: Philippe Dussart. Sansür tarafından üç dakika kesintiye uğradı.

Chorlette /Macha Méril/27 yaşında bir kadındır ve ikinci defa evlenmiştir. Kocası, Pierre de /Philippe Leroy/ ikinci defa evlenmiştir ve birinci karısından bir oğlu vardı. Charlotte bir kadın dergisinin yönetmeni, Pierre ise özel pilottor. Charlette'un Robert/Bernard Noel/ adında oyuncu olan bir aşığı vardır. Film bu kadının yaşamındaki 24 saati gösterir. Önce aşığıyla beraber olur, bir hırsız veya ajan gibi taksi değiştirerek havaalanından kocasını alır. Akşamı, kocası ve Auschwitz duruşmaların katılmış olan çalışma arkadaşı gazeteci Roger Leenhardt/Roger Leenhardt/ile birlikte geçirir. Akşamı kocası ile birlikte geçirir. Ertesi gün doktaruna gider; hamiledir ve kimden olduğunu bilmemektedir. Sonunda tekrar aşıyla rastlaşır. Alain Resnais'nin kısa filmi "Nuit et Brouillard"ın gösterildiği, Orly Havaalanının sinemasında buluşmayı kararlaştırırlar. Sonra havaalanı otelinin bir odaskında görünür. Racine'nin oyunu "Bérénice"de bir rolü olan Robert rolleri paylaşarak bu oyundan bir veda sahnesi okurlar: Robert, "gözlerinde yaşlar var" der. Charlotte, "evet, ağlıyorum". Robert, "gel; bitti! Gitmeliyim". Charlotte son sözünü görüntünün dışından söyler: "Evet... Evet...Bitti". Perdede bitti sözcüğü görünür.

Sansürünün hışmına uğrayarak adı "La Femme Mariée" (Evli Kadın)den, "Une Femmme Mariée (Evli Bir Kadın) ye dönüştürülen bu film, burjuva düzenin temel kurumu olan aileyi acımasız bir

şekilde mahkûm eder. Metaların amansızca tüketildiği, "tüketim toplumu"nda, evlilik de tüketilmekte, tükenmektedir. Evli bir kadının yirmidört saatinin ele alındığı film, Godard tarafından bir "radyografi" olarak adlandırılır. "(32) Bir kocası, bir oğlu, bir arabası olan küçük burjuva bir kadın otopsi masasına yatırılır ve verilen ortaya konur. Sonuç traji-komiktir. Macha Méril'in ve özellikle Philippe Leroy'un gestuslarla dolu oyunları trajik ile komiği birarada aktarılır. Leroy, evdeki misafir kabulü sekansında Pierre kişiliğini çok başarılı gestuslarla seyircinin eleştirisine sunar.

Burada da küçük mülk fetişizmi ele alınmaktadır. Ancak Jandarmalar'daki küçük mülk fetişizminin "büyük dava"larla ilişkisinden farklı olarak bu kez gündelik hayatla bağıntısı kurulur.

Filmin final bölümünde ise bir tiyatro oyuncusu olan Robert'in rol çalışmasından hareketle, (Robert sevgilisiyle sevişiği otel odasının yatağında rolüne çalışmaktadır) klasik tiyatro anlayışının "rol inşası" seyircinin eleştirisine sunulur. Ve gerçekte film, estetik yapısıyla da bütün olarak klasik sinemanın (dolayısıyla konvansiyonel tiyatronun) bir eleştirisini sunmaktadır.

---

(32) Abraham Segal, "Jean-Luc Godard, filmographie complète de 1957 à 1969 et lèegendes des 120 diapositives", (supplément'L'Avant Scène du Cinéma'), Paris, 1970, s.23

6. Alfa-Kenti (Alphaville) 1964

Sen.: Godard - Gör. Yön.: Raoul Coutard -Kurgu: Agnées Guillemot - Müzik: Paul Mizraki - Ses.: René Kamouguine Oyn.: Eddie Constantine (Lemmy Caution), Anna Karina (Natacha von Braun), Akim Tamiroff (Henri Dickson), Howard Vernon (Prof. von Braun Namı diğer Prof. Léonard Nosferattu), Laszlo Szabo (şef mühendis), Michel Delahaye (Prof. von Braun'un asistanı), Jean-André Fiechi (Prof, Heckell), Jean-Louis Comolli (Prof.Jeckell) -Prod.: André Michelin -Prod.Yön.: Plihippe Dussart.

Bir gece "Okyanus saati ile 24.17'de" "Figaro-Pravda"nın muhabiri İvan Jahnson/Eddie Constantine/ Aephavile'e gelir, selefi Henri Dickson'ı ve Aephaville'e kaçırılmadan önce adı Nosferatu olan Profesör von Braun'u aramaktadır. Von Braun Alpaville için orada her hareketi ve bütün düşünceleri yöneten devasa bir bilgisayar geliştirmiştir. Diğer adı Lemmy Caution olan İvan Jonhson, gücünün sonuna gelmiş olan Henri Dickson'ı sarhoş bir vaziyette bulur ve ondan, diğer selefleri Dick Trocy ve Flash Gordon'ın/Fransızcası Guy Leclair/öldüklerini öğrenir. Henri Dickson ölmeden önce Lemmy Caution'a bilgisayar Alpa 60'ın sadece kendi kendini yok edebileceğini öğretir ve ona Paul Eluard'ın "Capitale de la douleur" /Acıların Başkenti/kitabını miras bırakır. Bir infaz gösterisi Lemmy Caution'a bunun önemli ve geçerli olduğunu kanıtlar. Ölüm temsilcileri romantık sonuç sözleri söylememektedirler; bireysellikten, gözyaşlarından ve aşktan söz ederler. Aşık olanlar, şiir yazanlar ve bireyciler ölüm cezasına giderler. Lemmy Caution, kendisini sorgulayan bilgisayarı, etkisiz hale getirir. Alpha 60 "Geceyi gündüze dönüştüren nedir?" diye sorur. Lemmy Caution "şiir" der. "Dininiz nedir?" "Bilimcimin kendiliğinden tepkilerine inanıyorum". Sonunda von Braun'un kızı Natacha'ya /Anna Karina/ şiir ve aşk kavramlarını öğretir. Kafası karışıp etkisiz hale gelen bilgisayarın önünden, otomatik silahını çekip yolları temizleyerek Natacha

ile birlikte dış dünyaya kaçar. Yol boyunca Natacha, Lemmy Caution'a soluk soluğa ve kekeleyerek "Seni seviyorum" der.

Yarı, bilim-kurgu, yarı, polisiye (esas olarak adından da anlaşılacağı üzere Lemmy Caution filmlerinin) parodisi olarak nitelendirilebilecek olan bu film, insanı insan yapan özellikleri giderek artan bir hızla dışlayan dünyamızın alegorik bir eleştirisini getirir. Filmdeki olayların tümünün gelişimi bir bilim-kurgu ya da polisiye filmin klişelerine uygundur. Buna rağmen bu uygunluk, bir "alıntı" dan öteye geçmez. Bunun dışında kalan estetik ögeler (özellikle filmin seyrek dokulu dramatik yapısı) seyircinin olaylar ve kahramanlarla özdeşleşmesine olanak tanımaz. Ancak fantazya ile realite arasındaki geçişler sürekli olarak canlı tutularak, günümüz dünyasının eleştirilebilecek ve değiştirilebilecek olan yanları ortaya serilir.

7. Çılgın Pierrot (Pierrot le Fou) 1965

Sen.: Lionel White'in Obsession adlı romanından Godard Gör.Yön.: Raoul Coutard-Kurgu: Françoies Collin - Müzik:Antoine Duhamel, şarkılar Ma ligne de channe ve Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerai toujours: Duhamel ve Bassiak Ses.: René Levent Yön.Yard.: Pierre Fourastié, Jean-Pierre Léaud - Oyn.: Jean-Poul Belmando (Ferdinand Griffon), Anna KArina (Marianne Ronoir), Dirk Sanders (Marianne'ın "kardeyi"), Raymond Devos (limandaki adam), Graziella Galvani (Ferdinand'ın karısı), Roger Dutoit ve Hans Meyer (gangsterler), Prenses Ayşe Abadir, Samuel Fuller, Alexis Poliakoff (denizciler), Laszlo Szabo (kaçak), Jean-Pierre Léaud (sinemadaki adam), Prod.: Georges de Beauregard - Prod.-Yön.: René Demoulin.

Ferdinand (Jean-Poul Belmando) konforlu bir evde, karısı ve iki çocuğuyla oturmaktadır. Ev büyüktür ve iyi döşenmiştir; hizmetçi koz odile, sinemaya gitmediği zamanlar onu temiz tutmaktadır. Ferdinand, televizyonda çalışmıştır ama şu anda işsizdir. Kapınpederi bir partı vermektedir ve Ferdinand da iş ilişkileri nedeniyle oraya gitmek zorundadır. Çoçuk için bir çocuk bakıcısı gelir. Parti kasvetlidir; konuklar ilân ve reklam spotu gibi konuşmaktadırlar. Sadece Sam Fuller (Sam Fuller) çizginin dışına çıkar. Sinemayı tanımlar: "Film bir savaş alanı gibidir; aşk, nefret, aksiyon, şiddet ve ölüm. Tek kelimeyle heyecan". Ferdinand partiyi terkeder; evde, beşbuçuk yıl önce ("Ekim'de") tanımış olduğu çocuk bakıcısı Marianne'a (Anna Karina) rastlar. Geceyi kızın evinde birlikte geçirirler ve sabah evde bir ceset bulurlar. Ferdinand durumu açıklayamıyacağını farkeder ve Marianne'la birlikte Güney'e doğru yol alır. Paraları biter; bir depodolusu benzin çalarlar, fakat sonra izlerini kaybettirebilmek için arabayı yakıp terkederek, yayan olarak yola devam ederler. Daha sonra bir 62 Ford Galaxi çalarlar ve Akdeniz'de bir adada bir tilki, bir papağan ve kitaplarla görünürler. Marianne sıkılır ve Cote d'Azure'de bir yerlerde yaşayan kardeşi

Fred'le buluşmak istediği için yola koyulmakta ısrar eder ve bir gün kaybolur. Her defasında reddetmesine rağmen, Marianne'ın ısrarla Pieerrot diye çağırdığı Ferdinand Toulon, limanında bir iş bulur; Marianne burada tekrar ortaya çıkar. Şimdi Fred'i nerede bulacağını bilmektedir ama bu arada Ferdinand, evde bulundukları cesetle muhtemelen ilgisi olan iki adamı enterne etmek zorunda kalacaktır. Bir süre sonra Marianne'ın sözde kardeşi olan Fred'in aslında aşığı olduğunu anlar. Onları takip eder ve ikisini de öldürür. Bir kere daha eve telefon ederek kendisi hakkında bilgi verir ve çocukların iyi olup olmadığını sorar. Ardından yüzünü maviye boyayıp, dinamit fitilleriyle sararak kendini havaya uçurur. Kamera denize doğru döner; Marianne ve Ferdinand'ın Arthur Rimbaud'nun dizelerin -birlikte- okuyan seşleri duyulur: "Sonsuzluğa kavaşurlar; buysa yitirilmiş deniz ve güneştir".

Godard'ın bu en sevilen filmi, 1965'e kadar yaptığı filmlerin bir özeti ve/veya sentezi, ve bir anlamda da geçmişiyle, varoluşçu dünya görüşüyle yaptığı hesaplaşmada noktayı koyduğu filmdir. bundan sonraki filmlerinde giderek burjuva düzenine ve burjuva dünya görüşüne karşı daha radikal bir tutum olarak, "bireyselci" başkaldırı biçimlerinden uzaklaşmaktadır. Estetik olarak genel yapısıyla, ayrıntının birlikte oluştuğu Çılgın Pierrot'da görsel malzeme, kırmızı ile mavi'nin egemen olduğu ve alegorik anlamlar taşıdığı bir kompozisyonlar bütünü sunar. Kendi sıkıcı burjuva yaşantısından kaçan Ferdinand, özgürlüğü (=mavi) ancak kendi seçtiği ölümde (=kırmızı) bulur. bu ölüm aynı zamanda Godard'ın, özgürlüğü varoluşçu düşüncenin dışında arama yolunda atacağı adımların ilk habercisidir.

8. Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey (Deux ou Trois Chose que Je Sais d'Elle) 1966

Sen.: Catherine Vimenet'nin bir anketinden Godard Gör.-Yön.: Raoul Cautard - Kurgu: François Collin - Müzik: Ludwig van Beethoven Anlatıcı: Godard - Ses.: René Levert, Antoine Bonfanti - Kostüm: Gritt Magrini - Yön. Yard.: Charles Bitsch, Isabelle Pons, Robert Chevaıssu Oyn.: Marina Vlady (Julitti Janson), Anny Duperey (Marianne), Roger Montsoret (Robert Janson), Jean Narboni (Roger), Christophe) Bourseiller (Christophe), Marie Bourseiller (Solange), Joseph Gehrard (Monsieur Gérard), Raoul Lévy (Amerikalı), Yves Beneyton (uzun saçlı), Jean Pierre Laverne (yazar), Jean-Patrick Lebel (Pécuchet), Juliet Berto (kahvedeki kız) -Prod.Yön.: Philippe Senné.

Bir kadının yaşamından yirmidört saat. Juliette Janson, (Marina Vlady) kocası ve çocuğuyla birlikte, Paris'in çevre yolu üzerinde modern bir sitede oturmaktadır. Kocası Robert'in (Roger Montsoret) "hiç para hırsı" olmaması nedeniyle, -ileride gerekli olmayıncaya kadar, şimdilik- ev bütçesine katkıda bulunmak üzere, fırsat çıktıkça fahişelik yapmaktadır. Sabah küçük oğlunu, daha yaşlıca bir apartman sakinine emanet ettikten sonra, arabayla şehre gider: Butik, Café, birkaç otel, kuaför, araba tamir atelyesi (Robert'in çalıştığı), Prince de Galles oteli, Café...Akşam Robert ile birlikte eve döner, çocuğuyla ilgilenir ve kocasıyla yatağa girer.

Evli bir kadının 24 saatini ve fahişelik olgusunu ikinci defa ele alıp incelediği bu filminde Godard, burjuva toplumunun eleştirisini ağırlıklı olarak sosyal ve ekolojik sorunlardan hareketle seyircinin karşısına getirir. Bu kez söz konusu olan evli bir kadının "yarı-amatör" fahişeliğidir. Ancak filmi damgasını vuran olayın, ana tema olmasına rağman bu adı geçen olayın olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Bir başka deyişle Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey, günlük hayatın bütün ayrıntılarını ele alan sonsuz sayıda yan temanın oluşturduğu

bir filmdir. Metropol ülkenin "gelişmiş" kapitalizminin yarattığı gündelik hayat, ve bu hayatın bütün boyutları tartışma gündemine getirilir. Estetik uygulamada her şey tarihselleştirilir. "Bugün bu filmde olup bitenler, mutlak mıdırlar? Yarın olmaya devam edecekler midir? Gündelik hayattan görüntüye yansıyan her şey, Godard'ın dış-ses olarak ortaya attığı sorular ve yorumlarla yukarıdaki soruları seyircinin zihninde oluşturacak şekilde verilmiştir. Ünlü dramatik eğri tamamen kırılmış ve parçalanmış ve olayların akışı adeta dış-ses'e eşlik eder duruma gelmiştir. Yani filmin dramatik entrikası yoktur. Buna karşılık, eğlence, seyircinin olaylar ve karakterleri sürekli olarak zihin süzgecinden geçilmesinden doğar.

Bu filmin çok önemli bir diğer yanı, Çinli Kız'ın Mayıs'68'i önceden haber vermesine benzer bir şekilde, Avrupa'da sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan "Çevreciler"in bir nevi ön habercisi olmasıdır.

9. Hafta Sonu (Weekend) 1967

Sen.: Godard - Gör.Yön.: Raoul Coutard - Kurgu: Agnés guillemot - Müzik: Antoine Duhamel, Wolfgang Amadeus Mozart, Şarkı Allo, tu m'entends: Guy Béart - Yön.Yard.: Claude miller - Oyn.: Mireille Darc (Corinne), Jean Yanne (Roland), Jean-Pierre Kalfon (Kurtuluş Cephesi Lideri), Jean-Pierre Léaud (Saint Just; küçük şarkıcı), Valérie Lagrange (lideran karısı), Daniel Pommereule (Joseph Balsamo), Blandine Jeanson (Emily Bronte), Ernest Menzer (Koch), Yves Beneyton (Kurtuluş Cehesi Lideri), Paul Gegauff (piyanist), Juliet Berto (kazadaki kız), Virginie Mignon (Marie - Madeleine), Laszlo Szabo (Arap) -Prod.Yön.: Ralph Baum, Philippe Senné.

Fransanın ulusal renklerinden oluşan bir prelüd: Mavi-beyaz bir mini arabanın sürücüsü, kırmızı bir Matra sürücünün şiddeti darbesiyle yarı ölü hale gelir; olayların geçtiği alan stilize edilmiş olarak bir genel çekimle görülür. Bu girişim hemen ardından film aşağı yukarı klasik ve nisbeten düzenli bir sergilemeyle başlar. Corinne Mireille Darc/ve Roland'ı/Jean Yanne/ sürekli olarak birbirlerine baskın çıkmaya çalıştıkları görülür; her ikisinin de aşıkları vardır ve Corinne kocasıyla, ancak onu kuşkulandırmamak için yatmaktadır. Buna karşılık aşığına, bir Mercedes'te başlayıp, bir batakhanede sona eren bir orji seansını detaylarıyla tasvir eder. Aşığına bu kadarı yetmekte, daha fazlasına ihtiyaç duymamaktadır. Roland ve Corinne bir "silah bırakımı"na karar verirler. Çünkü Corinne'in ölmüş olan babasının toprağa verilmesi söz konusudur. Olaylar bir Cumartesi sabahı saat 10'da Oinville yolu üzerinde geçmektedir. Bu arada yol üzerindeki konvoyda kıpırdamadan duran arabaların hali takriben on dakika süren bir travellig ile görülür. Çekim, Facel Vega marka arabasının direksiyonunda boğuşan Roland'ın çaresizliği ve devasa bir çarpışmayla sona erer. Hey şey olduğu gibi durmaktadır. Chrysler özel motorlu, pahalı bir-iki kişilik Triuph'un köy yolunda bir traktörle çarpışması da bu "Hafta Sounu"nda geçer.

Son derece çirkin seslendirilmiş erternasyonal'in ve "Faux - tographie" /Fransızca'da fotografi olarak okunan bu sözcük bir şeylerin yanlış oludğunu işaretleyen birkelime oyunudur/ ile "Sınıf savaşı" yazılarının eşliğinde, köylülerle kentliler, yayalarla sürcüler, kurbanlarla katiller grotesk, bir aile tablosu oluşturacak şekilde gruplaşırlar. Corinne ve Roland'ın arabalarını bir hurda olarak bırakmak zorunda kalmalarından sonra yeni bir serüven başlar. Arayazılar bu serüveni açılar: "Fransız ihtilalinden de Gaulle'cü hafta sonlarına" -"Pazar" - "Pazartesi için hikâyeler" - "Lewis Carol'dan" - "Yüzyıl savaşlarından bir Salı" - "Dört Perşembeli hafta" - "Robinson'un Cuması". Corinne ve Roland kültürle, geçmişle, peygamlerlikler ve üçüncü dünya ile karşılaşarak yol alırlar. Sonunda kendilerinin yargıçları olacak olan FLSO'nun "Mao'cu hippi" militanları ile karşılaşırlar.

"Gelişmiş" kapitalizmin gündelik hayatını eleştirisiyle, doğrudan politik eleştirinin içiçe geçtiği bu filmde, Fransız burjuvazisinin bir hafta sonu tatilinden hareketle, toplumun çürümüşlüğü ve kokuşmuşluğu sergilenir. Mayıs '68'in şu duvar yazısı Godard'ın bu filmini belki de en iyi anlatan saptamadır: "İhtilalci olmayan tek bir hafta sonu sürekli devrimin bir ayından çok daha kanlıdır"? (33)

Kuşkusuz filmde söz konusu olan, kanın kırmızı boyadan oluştuğunun bilinçli bir şekilde verilmesidir. Hafta sonu da Godard'ın bütün diğer filmlerinde olduğu gibi, bir film olduğunu açıkça ortaya koyar.

---

(33) Albera, Kursunke, Reichart, Schaub, Schobert, Schütte, Jean-Luc Godard, Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1979, s.164

III. GODARD'IN KENDİ SİNEMASI KONUSUNDA GÖRÜŞLERİ

Godard'la Wilfried, Reichart'm 1978 Eylül'ünde İsviçrenin Rolle kentinde gerçekleştirdiği mülakat, kendisiyle yapılan görüşmeler içinde en uzunu, etraflısı ve onun sinemesi hakkında en çok ipucu verenidir. Kuşkusuz bir yönetmenin kendi sineması hakkında çok açık bilgiler vermesi ve onu derinlemesine bir eleştiri süzgecinden geçirmesi pek kolay gerçekleyebilecek bir şey değildir. Buna rağmen aşağıdaki konuşma önemli bilgiler ve özeleştirel yaklaşımlar içermektedir. Burada görülecektir ki, Godard kendi sinemasına karşı birçok eleştirmenden ve araştırmacıdan daha fazla acımasızdır. Bu da onun bir aydın ve sanatçı namusuyla, üzerine düşenden daha fazlasını yapma eğiliminin bir göstergesidir.

- Film yapmadan önce, sinema üzerine yazıyordunuz...

- O zamanlar çok film seyrediyorduk ve bunlar üzerine yazıyorduk. Ve bu yazma, bir nevi film yapmaydı. Gene de farklı yazdığımızı da düşünüyorum. Bu, bizi sinemaya yaklaştıran bir araçtı.

- A BOUT DE SOUFFLE 1959'da her bakımdan alışılmamış bir filmdi...

- Bu şuradan geliyor: Avrupa sineması kireçlenmişti; Fransız sineması hâlâ öyle. Çok fazla kural vardı. Film yapmak, Hitler Almanyasısndan bir Yahudi ya da homoseksüel olarak yaşamak kadar güçtü, çünkü bunları yasaklayan kanunlar vardı. Her şeye rağmen film yaptınız mı, görüyürdunuz ki sonun ölüm yok. Şu anda bunlar artık yeni değil. Her şey hem yeni hem eski. Belirli bir anda modanın yeniliği gelir, sonra da moda yeniliğinin genel-geçer ve mutlakçı olduğu bir an gelir, işte bu anda Protestanlık Katolisizme göre yeni olur. Luther, belili bir zaman diliminde yenidir. Neden? Farklılar, böyle farklı olabildikleri için.

- Ve teknik bilgiler de de elbet yapmanın bir parçası...

- A BOUT DE SOUFFLE'U yaptığımda, nasıl film yapıldığım biraz bildiğimi sanıyordum. Kaba kurguyu gördüğümde, filmin çok uzun olduğuna kanaat getirdim. Böylece kestik, sistematik bir şekilde kestik. Buradan, kesin bir farklı stil çıktı. Hepsi bu. Bugün reklamlar da bunu yapıyor, ama aptalca yapıyor, çünkü bunu böylece südürmenin hiçbir nedeni yok. Dediğim gibi, nasıl film yapıldığını bildiğimi sanıyorum. Ama bilmiyordum. Ve bu benim diğer filmlerin için de aynen geçerlidir. İsan neyi bilip, neyi bilmediğimi bilmek zorundadır, yani Cezayir Savaşı'ndan konuşmak ve aynı zamanda "Cezayir Savaşı" sözcüğünü yazdığım kalemden konuşmak; kalemi nasıl tuttuğunu ve aynı zamanda onu tutuşunda yazdığını bilebilmek...Bu şekilde insan biraz denetim yetisi edinebiliyor. Bugün biraz başarılı olduğumu sanıyorum. Film yapan insanlar film yapmayı bildiklerini samyorlar. Bir film başarısız olduğu zaman, seyircinin aptallığından ya da yapımcım kötülüğünden söz edilir. Ama kimse, ben aptalım, ben bilmiyordum demez.

- Öyleyse bugün örneğin LE PETİT SOLDAT'yı başka türlü mü yazdınız?

- Bunun, kurtulmaya çabaladıkça, büyük bir namussuzluğa yakalanmış olmasına rağmen, namuslu bir film olduğuna inanıyorum. Belirli bir dereceye kadar geçici ve faşizan bir filmdir, ama bundan kurtulmaya çalışır. Fransa'da film yapan, 30 yaşında, burjuva, bir entelektüel: Sonuç bu oldu.

- LE PETİT SOLDAT'tan sonra, UNE FEME EST FEMME komedisini yapmanız şaşırtıcı.

- Filmlerimin iki veya üçü iyi değildir. Bunlar, sinemada sevdiğim ama bizzat yapamadığım, örneğin Amerikan komedi ya da bana başarısızlık getiren BANDE Â PART benzeri tür filmleri etkileri altında oluştu. Bunları biribelirinin anısına yaptım. İnsan hiçbir zaman, biri beğenilen, ötekisi başarısızlığa uğrayan tek bir tür üzerinde çalışmamalıdır. Ben böyle bir şey yapma durumunda değilim. Bu filmleri hiç sevmiyorum. İyi değildirler.

- Bir illüzyon-sineması yapmıyorsunuz. Seyirci daima, sinemada olduğunu ve bir film seyrettiğini bilmek zorundadır.

- Evet, seyirci olduğunu hiçbir zaman unutmamalıdır. Elbet sinema, seyirci ve perdeden oluşan bir bütünlük türde. İnsan örneğin bir kitap okuduğundan, bir kitap okuduğunu düşündüğü anlar ve bunu unuttuğu anlar vardı. İnsan bir kitapla şok olmaz. Buna karşılık sinemada şok yaşanır. Zamanla böyle olmuştur. Bazı insanlar hiç şok olmazlar: Hayatlarında hiç film görememiş olanlar, sinemada olduklarını unutmazlar. Bu bir alışkanlık sorunu. Bu aynen ilk kez viski ya da esrar alındığı zamanki gibidir, sonra kendinizi düşünürsünüz. Yüzüncü kez aldığınızda artık alışkanlık olmuştur. Ben hep, bu ilk kez diye düşünmeye çalışıyorum. İnsan belki ilk kez görmektedir. Ve ikinci kez gördüğünde, ilk kez ikinci defa görmektedir.

- Genellikle filmerinizle, Brechtçi Yabancılaştırma efekti arasında bu ilişkiden söz edilir. Bu, eleştirelliğin getirdiği bir şey midir, yoksa bu efekti sinemayı getirmek üzere Brecht üzerinde çalıştınız mı?

- Brech'i pek az tanıyorum. Onu biraz okudum. En çok hoşuma giden şiirleri. Tiyatrosunu hiç tanımıyorum. Sanırım insanlar Brecht'i hiç bilmiyorlar. Özellikle tiyatrocular. Onu çok kötü sahneliyorlar.

- Diyelim, geleneksel sinemayla ne gibi ilişkileriniz var?

- Örneğin Doktor Jivago, Rüzgâr Gibi Geçti gibi çok iyi olmayan bazı büyük filmler çok hoşuma gidiyor. Bunların nasıl yapıldıkları bilinmediğinden, her geçen gün daha az bulunur olmalarına üzülüyorum. Gene de ben başka türlüsünü yapıyorum. Elbet hepsi için burada yer var. Heyıflandığım şu ki, her yerde olduğu gibi sinemada da her şeyin totaliter olması. Bir şey yapmanın başka hiçbir yolu olmayıp sadece tek bir yolu varmışçasına: Tek türlü barınma, tek türlü ev ve araba inşa yolu... Bazan, tek bir araba markası ama

buna mukabil çok çeşitli filmler olmalı diye düşünüyorum. Oysa bugün tam tersi. İnsanlar bir BMV, bir Mersedes, bir Audi imal ediyorlar. Bu arabaların hepsi aynı, ama insanlar onları farklı buluyorlar.

- Gene de, ben böyle filmler yapmıyorum, farklı yapıyorum diyorsunuz.

- Evet, farklı olanını doğru buluyorum, aksi takdirde hiç film yapmaya gerek duymazdım. Doğru bulmadığım, insanların filmleri diğerleri gibi yapmaya zorlanmaları. Elbet ben de insanları benim yaptığım gibi film yapmaya zorlamıyorum.

- Ama siz filmlerinizi, farklı olsunlar diye değil, belirli bir düşünceye sahip olduğunuz için böyle yapıyorsunuz.

- Çok doğru, Bu benim için ilginç. Belirli bir zamana kadar Antonioni'nin filmlerini Visconti'nin filmlerinden daha çok seviyorum, çünkü Visconti'nin durakladığı yerde, Antonioni'nin başladığını düşünüyorum. Visconti yönetmen olarak çok daha klasikti. Antonioni kişilerle daha derinden ilgileniyordu.

- LES CARABİNIERS sizin önceden belirlenmiş bir senaryoya dayanarak çektiğiniz ilk filmdi.

- Bilmediğim bir tiyatro oyununudan uyarlanmış, Rossellini'nin bir senaryosundan. Az bir şeyler değiştirdiğim bir nevi taslak yapmıştı. Ama anafikir Rossellini'den kaynaklanıyordu. Bana beş ya da altı sayfa vermişti. Hepsi buydu. Kişiliklerin adı da dahil çok azç şey değiştirdim. Filmin ilkesi - kralın askerleri olan iki köylü onundu. Sanırım bu, oyunda da vardı.

- Çekim çalışmaları nasıl yürüyordu? İnsanda, filmin, diyaloglarla değil resimlerle çakışan bolca doğaçlamalarla oluştuğu izlenimi doğuyor.

- Hayır, her zamankinden fazla değil. Her şey kararlaştırılmıştı, ama son anda.

- Genel olarak çekim çalışmaları nasıl yürür? Tam bir senaryo mu olur yoksa çekim sırasında bir serbestlik bırakır mısınız?

- Tam notların olur, ama insan kesinliği son anda buluyor. Ve bu bulunmazsa, o zaman çekim yapılamaz ve yeni baştan başlanır.

- LE MERPİS'de bir seçimden, Moravia'nın bir romanından oluştu.

- Vurgulamalar koymaya çalıştım. Film hemen hemen tam Moravia'nın romanlarındandır, ama ben onu çok daha soyut ve düz bir çizgi üzerinde oluşturdum.

- LE MEPRİS'DE Bardot ile Piccoli arasında, başka bir yönetmenin açı/karşı açı şeklinde göstereceği bir diyalog var. Siz kamerayla bir kişilikten diğerine geçiyorsunuz. Kamerayı hangi ölçütlere göre yerkleştiriyorsunuz?

- Bunu söylemek zor. Bu, resimlerle açıklanabilir. Gene de, neyin nasıl olduğunu, neden başka türlü değil de böyle olduğunu söyleyebilmek için, biraz sinema tarihi yapmak, bazen de beni eğlendiriyor. Sözünü ettiğiniz durumu kelimelerle açıklayamam. Önce bunun üzerinde düşünmem lazım. Bilmiyorum, sanırım bir esinti ve öyle yaptık. Ama ben kendime hep sorarım, kamera şuraya konulur da başka yere konulamaz.

- Bu filmde Fritz Lang, "Sinemaskop yılanlar ve sürüngenler içindir" diyor. Filmi siz, bunun doğru olmadığını göstermek için mi sinemaskop yaptınız?

- Yılanlara karşı değilim...Sinemaskopu seviyorum. Buna karşılık o, başka bir ekole mensup ve bununla daha az ilgileniyor.

- LE MEPRİS'yi yaptığınızda belki de "böyle sürdürülemez" dediğiniz bir noktadaydınız. Bu şekilde artık film yapılamaz?

- Hayır, elbet yapılabilir diye düşünüyorum. Bir ya da iki büyük stara sahip olmak yeterlidir. Elbet çok iyi yapılabilir.

- Birçok filminizde kişiliklere tanınmış isimler veriyorsunuz. Örneğin BAND A PART'da birisinin adı Arthur Rimbaud, UNE FEMME EST UNE FEMME'da Belmando Alfred Lubittsch...

- Artık bu geride kaldı. Bu, sevdiğim bir takım kişileri ya da yapıtları, duyguları ve benzerlerini anmanın bir yoluydu. Ama bu, biraz edebi bir yaklaşım ve artık geride kaldı.

- Yani, filmleriniz kendinizle ilgili.

- Evet, tamamen.

- Bugün bu hâlâ böyle mi?

- Evet ama, bir başkasının bakışından hareketle. Bir başkasına yaklaşıyorum, örneğin bir çocuğa, ama kendi gözlem tarzımla, yani daha az kendim olarak.

- Sizde fikirler nasıl oluşur? Nasıl bir çevreye ihtiyaç duyuyorsunuz?

- Firiklere sahip olabilmek için hareket halinde olmak gerekir. Bir fikir bir hareketin ifadesidir. Tek başıma bir masada otursam, hiçbir şey yapamam. Bir uçakta, trende ya da sinemada otursam, o zaman bir fikir sahibi olabilirim. Tren ya da uçağı örnek gösteriyorum, çünkü bunlarda insan hem hareket eder, hem de yazabilir. İnsan çalıştığında, birisini sevdiğinde ya da müzik dinlediğinde bu, daha zordur. çünkü yazmak için ara vermeniz gerekir. Birçok fikir yatarken aklıma gelir. O zaman yatmaya ara verir, notlar alırım. En çok trenleri seviyorum, şeyler ve kişiler oradan çıkıyorlar. Düşünceler seyahat eder.

- Eskiden hemen hemen her gün sinemaya giderdiniz. Başkalarının ne yaptığını görmek için mi?

- Evet, bunun için de giderim. Bir zamanlar film eleştirmeniydim ve o zaman sinemaya gitmek zorundasınızdır. Şimdi sinemaya daha az gidiyorum.

- Sizin için, örneğin Anna Karine gibi iyi tanıdığınız insanlarla film yapmak önemli miydi? Anna Karina'yla ilişkileriniz filmde etkili oluyor muydu?

- Evet, sanırım insan tanıdığı şeylerle film yapmalıdır. Film, kimi zaman insana tanıdığım sandıkları gerçekte tanımadığını gösterse de insan belirli kişilerle film yaptığında, onların tanıdığı yanlarını yapmalıdır.

- ...Örneğin kadınlar sizin filmlerinizde çok pasiftirler ve biraz idealize edilmiştirler. Bugünkü anlıyışımız hâlâ böyle mi?

- Belki o kadar fazla değil, insan kişiliğini ya da kendisine kadınlarla ilgili olarak verilmiş katı protestan eğitimini o kadar kolay değiştiremiyor. Bugün belki dinleyebilirim ve bunları daha iyi gösterebilirim. Bundan fazlasını yapamam. Film yapmak, erkekler tarafından sürdürülen bir meslek. Bu yüzden iyi yürümüyor, çünkü kadınların bizden farklı tasarımları var.

- Macha Méril bir keresinde UNE FEMME MARİEE'nin Anna Karina'ya bir açık mektup olduğunu yazmıştı. Siz de onu böyle mi görüyorsunuz?

- Kesin olarak hayır. İleride, Raoul Cautard'ın, PİERROT LE FOU'nun bilmem kime açık mektup olduğunu söylediği söylenecek...

-MASCULIN-FEMININ ile 2 OU 3 CHOSES QEU JE SAIS D'ELLE film çalışmalırınızda yeni bir kesiti mi temsil ederler?

- MASCULIN-FEMININ'i yapımadan önce bir dönemin son ermekte olduğu izlemine sahiptim. Her on yılda bir bu duygu ben-

de olur. 1958'den önce on yıl sinemaya gidip, yazılar yazarak film yaptım. Sonra bizzat kendim filmler yaptım. Bundan sonra 1968'e kadar başka türlü filmler yaptım. Ve şimdi 1968/70'den 1978'e yeni bir dönem sona ermekte.

- Bu, toplumsal oluşumlara da tekabül ediyor.

- Kesin olarak evet. 1958 Cezayir Savaşı'nın sonuydu. 1968 Vietnam Savaşı'nın sonu ve Fransa'da Mayıs olaylarının tarihiydi. Şimdi Afrika'yla yeni bir başlangıç yapıldı.

- Bundan böyle devam edemeyeceğine dair bir izleniminiz var. Başka bir şeyler gelmek zorunda.

- Evet, doğru.

- MASCULIN-FEMININ ve 2OU 3 CHOSES'un sosyolojik filmler olduğu söylenebilir mi?

- Sanırım, evet. Bunlar sonraları, daha az ilginç ötekiler süresince, büyük bir Amerikan filmi ya da vaktiyle Fransa'da yapılan Martine Carol'lı bir filmmiş izlenimini yeniden verdiler: O zamanlar yapılmış, başka türlü bir film, gene de o zamanların izlenimini veriyor! dedikleri filmlerdir. Bu değişik bir izlenimdir. Aksi takdirde, nasıl binlerce kitap varsa, binlerce film de vardır. Aslında insanlar, büyük bir Amerikan filmi seyrettiklerinde "insanlar vaktiyle böyleymiş" derler. Oysa "insanlar böyle filmleri seviyorlarmış" demesi gerekirdi. Bu filmlerin gösterdiği buydu. Ama insanların gerçekten nasıl olduğu, bunlarda görülebilemiyor. Bunlar insanların bu şekilde giyindikleri izlenimini veriyor, ama muhtemelen bu da pek doğru değil. İnsan yalnız John Trovalta'lı Amerikan filmlerini seyrettiğinde, Amerika'nın bu olduğuna innama hakkına sahip olamaz. Oysa öyle zannediliyor. Rossalini'nin kostüm-filmleri üzerine söyledikleri doğrudur: "Hep güzel kostümler yapılır ve bunların ortayaş pazar kıyafetleri oldukları ve bunların içinde koşuşturanların patates çuvalı oldukları unutulur".

- İlk kez MASCULIN-FEMİNİN'İ Willy Kurant ile çektiniz.

- Coutard serbest olmadığı için. O zaman tek neden buydu.

- Willy Kurant ile aynen Coutard'la olduğu gibi çalışabildiğiniz mi yoksa Coutard'la çalışabilmek sizin için hep çok önemnli miydi?

- Onunla çalışabilmeyi isterdim. Belki sonraki film Coutard'la ya da iki kameramanla yapılacaktı. Bir filmi iki görüntü yönetmeniyle çekmek bana zevk veriyor. Kameranların anlaşıp anlaşamayacaklarını bilmiyorum ama insan bir filmi iki oyuncuyla yapıyor.

- LOIN DU VIETNAM filminiz aynı zamanda çalışmalarınızın bir nevi gözden geçirilimesiydi. O zamanlar "insan kendi içinde bir Vietnam yaratmalıdır" diyordunuz.

- O zamanlar, Guevara gibi unuttuğum, bir Vietnam yarattığınızda, aynı zamanda bir Amerika da yaratmanız gerektiğiydi.

- Kendi içinde bir Vietnam yaratmak, çalışma yöntemlerini de değiştirmek mi demektir?

- Evet, öncelikle.

- Örneğin LA CHINOISE, kendilerini Maocu olarak adlandıranların hemen hemen bir parodisidir.

- Bugün bir parodi gib görünüyor, ama o zamanlar gerçekten öyleydi. Biraz naiv, çok fazla ciddi ve biraz da çabuk yan çiziyorlardı. Bu film benim için aynı zamanda bir belgeseldir. Her şeyi olduğu gibi veriyordu.

- LE GAI SAVOIR çekim çalışmaları Mayıs 1968'de başladı. 1968'den sonra film üzerine çalışmaya devam ettiniz. Bu, filmde değişikliğe neden oldu mu?

- Değiştirdiğini sanmıyorum, ama aktüel olabilmek için, ar-

dından sonsöz gibi bazı şeyler getirmeye çalıştım. Pek iyi olmadı tabii. Aslında bütün gözlemimi yitirmiştim.

- WEEK END VE ONE PLUS ONE'ın sizin son geleneksel filmleriniz olduğu söylenebilir mi?

- Benim için geleneksel, evet. Hiç başarılı olamadığım için, bazıları bu konuda beni suçluyorlar. Şimdiyse artık geleneksel değilim diye suçluyorlar, ama bu benim kendi gelenekselliğimdi, hem zamanında da kabul görmemişti.

- Şu halde WEEK END bir başarı değildir?

- Filmlerimin hiçbiri başarı değildir. Bir iki ülkede bazı kısmi başarılar oldu ama genellikle başarısızdır. Sadece A BOUT DE SOUFFLE bir başarıdır. Ama diğerleri, PIERROT LE FOU bile başarısızdır.

- Sonra Dziga Vertov Grubu ortaya çıktı.

- Bu namuslu ama iyi olmayan bir işti. Her şey biraz karmaşık, biraz tahakkümcü ve pratikte güçtü, çünkü bu dizinin son filmi olan ICI ET AILLEURS'de bile çok tartışmak, kimse zevk almadığı halde çok fazla tartışma gerekiyordu. Bütün bu yanlış sloganları bir kenara atmak gerekiyordu. Burada pratekte sinematografik olarak düşünmek çok güçtü.

- Resimle sesin ilişkisi nasıldı? Önce bir metin, sonra üzerine gelen resimleri mi düşünürdünüz yoksa önce resimler mi gelirdi?

- Aşağı yukarı ikisi aynı zamanda. Birgün tekrar ardarda ve üstüste getirmek üzere, ses ve resmi birbirinden ayırmaya çalışıyorduk. Bu, bir ressamın, renkleri ve çizimleri tekrar başka türlü düzenlemek üzere ayırmaya çalışması gibi, primitif bir denemeydi.

- Dziga Vertov Grubu sizin nasıl bir deneyimdi?

- Burada ilginç olan, yalnız çalışmaktan hoşlanmayan biriyle, sinemada alışılmış olduğu üzere, birlikte çalışmaydı.

- Sonra Gorin ile birlikte, kammca her şeyi açıklayan ama yamsıra hiçbir şey göstermeyen bir film olan TOUT VA BIEN'i yaptımz.

- Orada her şey çok açıklanmıştır. Elbet TOUT VA BIEN benim filmim olmaktan çok Gorin'in filmidir. Ben onun neredeyse asistamydım. Belki benden etkilenmişti ama öykü tamamen onu tarafından bulunmuş ve yapılmıştı. Ben daha çok bir yardımcı yönetmendim.

- Buna karşılık NUMERO DEUX'de, her iki film karşılaştırıldığında, TOUT VA BIEN'de anlatmak isteyeceğiniz bir hikâye anlatılmış, yani resimler arasında diyalektik bir ilişki var.

- Bu, film yapanlar için bir filmdir. Filmlerimi hemen hemen hep onlara, eğer istenirse, bir öykünün çok sade ve derinlikli ama başka türlü de anlatılabileceğini söylemek için yaptım. Bununla şunu söylemek istiyorum: Bir öykü anlatılır -işte bir öykü, ama bir öykü değil de. Öykü, insanların yaptıklarıdır. İşte bir aile, ama orada hiçbir şey bulmaya gerek duyulmuyor, gene de bir şeylerin olduğu hissediliyor. Sadece bunu söylemek için, filmler yapılabilir. Ama bunları yapmak için elde araçlar var mıdır? İrade, mali ve kültürel araçlar var mıdır? Bilmiyorum.

- Bu filmi videoyla çektiniz. Video kamerasıyla ilk kez ne zaman tamştınız?

- İlk çıktıklarında, 1967'deydi. Sonra 1968'de Fransa'ya geldiklerinde. O zamanlar bir Sony kamera kallunmıştım. LA CHINOISI'ın çekim çalışmalarının belirli bir amında ilk Magnetoskop'u -Philips imalatıydı- kullanma ihtiyacı hissettim. Ama çalışmadı. Çok hantaldı ve yürümedi. Ama denedim.

- Neden video kullanmak istediniz?

- LA CHINOISE'de oyuncuların içten oynadıkları sahneler-

de, aynı zamanda kendilerini eleştirebilmeleri için, onu kullanmak istemiştim. Bu, eleştiri-özeleştiri ilkesiyle ilintiliydi. Sonra bu video sisteminde, görüntünün doğrudan seyredilebildiğini görünce, bu tür bir kullanımı düşündüm. Bu, güzel bir anı olarak kaldı. Sonra kendime küçük bir kamera satın aldım ve giderek daha fazla bir oranda onunla uğraştım.

- Bu durum sizin ilk kez film yapmaya başlamanızla mukayese edilebilir mi?

- Kesin olarak hayır. Ben daima orta veya sonlardan çok, ilkelerle, başlangıçlarla ilgilenirim. Zamanla hep sözünü ettiğim noktaya gelirim: Her şeye yeni baştan başlamalıyım ya da başlangıcı değiştirmeliyim. Videoda filmi hemen bütünlüğü içinde görmek farklı bir olay: Burada kamera, sinemadaki laboratuvarlarla mukayese edilebilir ve ekran olarak da kesinlikle salondaki göstericiye tekabül eder. Filmde mümkün olmayan bütünlük görülür. Bütün olarak düşünülür de. Bütünlüğü çok daha tam olarak yansıtan, toplumun bir kesinti olarak filmi. Ticari, estetik, kültürel ve teknik çizgiyi, yani toplumda olup bitenlerin hepsi daha iyi düşünülebiliyor. Bu tabii daha karmaşık ama bu karmaşıklık daha iyi görülüyor. Karmaşıklığın küçültülmüş bir modeli gibi.

- NUMERO DEUX'deki aleyi nasıl buldunuz?

- Oyuncudurlar. Erkek oyuncu çok iyi değildir.

- SONIMAGE şirketini kurmayla sinemaya karşı televizyondan yana bir karar mı geliştirdiniz?

- Sanırım bu, daha çok, bağımsız olmak ve prodüktörlerin karşısına sanatçı ve yönetmen olarak değil, prodüktör olarak çıkma isteğiydi.

- Film yapmak diğer birçoğundan çok dah yalındır. Çok daha zor şeyleri deneyen insanları anlamıyorum. Film yapmak yalındır, çünkü herks resmi bilir. Edebiyatın, resimlerin bazı şeyleri yan-

sıtmasını engellediğini düşünüyorum. Bu şu demeye gelir, edebiyat değişecek olsaydı, insanlar kendi aralarında farklı konuşacaklardı. Eğer resimler daha çok ve daha güçlü olsalardı, bürokrasi olmazdı. Çünkü resimlerin olağanüstü güçleri vardır, yalnız bastırılmıştır. Benim için sinema ve televizyonun durumu, köle olan siyahlara dönükken, edebiyat da beyaz kolonistlere dönüktür denebilir.

- İlk filmleriniz, kendinizle, kendi bireyselliğinizle ilgiliyken, daha sonra bu bireyselliğinizin ortadan kaltığı söylenebilir mi?

- Doğrusunu söylemek gerekirse: Ben ne kadar varsam, sonraki filmlerin de o kadar var. Eskiden filmlerin çok fazla bendi. Bir şeyi dışa vurmak için, önce onu bastırmak gerektiğini farketinceye kadar, kendimi dışa vurmaya çabaladığımı sanıyorum.

- Birdenbire belirli bir sinemaya sırtınızı dönüp, çok yeni bir şeye başladınız. Bu da ekonomik zorlamalar sonucu ortaya çıktı?

- Evet. Para bulmak benim için gittikçe zorlaşıyordu. Her şey arka arkaya geldi. Yiyecek hiçbir şey bulamayan birisinin, kökleri yemeyi öğrenmesi gibiydi. Savaşsa, savaştır ve insanlar bu koşullar altında yaşamaya alışırlar.

- Eğer LE MEPRIS ya da PIERROT LE FOU gibi filmleri yapmaya devam edilecek imkanlarınız olsaydı, yapar mıydınız?

- Evet, yapardım. Ancak böyle olmadı. WEEK END ve LE MEPRIS'den sonra örneğin Paul Mewman'la bir film yapma önerisi geldi. Eğer yapsaydım, o film, Hollywood'da Paul Newman'dan beklenenden farklı bir film olurdu. Ama dediğim gibi, iş buraya gelmedi. Şirket olaya kuşkulu bakıyordu. Böyle olması nolmal.

- Film yapabilmek için, bugün nerelerden imkan buluyorsunuz?

- Her zaman kendini gösteren yerler veya insanlar hatta bil-

diğiniz kurumlar var. Her zaman insanın biraz farklı şeylere ihtiyacı oluyor. Hep birinciler olmak zorunda değil, birilerinin de sonuncu olması gerekiyor. Eğer insan sonuncuysa, farklı yerlerden para bulmaya çalışacaktır. Her zaman bir imkan vardır. Bütün televizyon kanalları devamlı pislik üretemezler. Hepsinin bir kültür dairesi vardır ya da nasıl adlandırılıyorsa..İnsan bunlara yöneliyor. Daima bir yer vardır. İster birinci sınıf olsun ister üçüncü sınıf...

- Şimdiki çalışmanın, film çalışmalarınıza bir alternatif olarak mı görüyorsuruz?

- Hayır, bir sinemacı olarak kalmaya çalışıyorum. Bana göre, televizyon da sinemanın bir aşaması olduğu gibi bir aşama. Ama ben sinemayı düşünüyorum ve film yapıyorum. Bu bağlamda, televizyona film yapılabilir. Ancak bu film, televizyona yapılmıyormuşçasına, farklı bir şekilde çekilebilir. Olmayacak bir şey varsa o da şu: Televizyoncular, hiçbir zaman film, sinemacılar da hiçbir zaman televizyon yapmazlar. Beraber çalışmak zorunda oldukları halde, herkez kendisi için çalışoyor. Roman veya müzik yerine, televizyonda çekilecek olan film konusu üzerine ön araştırmalar, mülakatlar, açık oturumlar yapılabilseydi mükemmel olurdu.

- Size Vittorio Gassman ve Charlote ve Charlotte Rampling'li, büyük denen bir film önerisi geldi.

- Benim için bu, düşler ve mitler üreten Hollywood endüstrisinin arka planında belgesel bir analizini verecek, iki edeveyn ve belki bir çocuk arasında geçen bir öyküden oluşan, NUMERO DEUX'ye benzer bir filmdir.

- Neden Vittorio Gassman ve Charlotte Rampling? Bu oyuncuları seviyor musunuz?

- Evet, ayrıca Gassman bir İtalyan ve filmde Mafiadan da söz edilmekte. Charlotte Rampling ise biraz esrarengiz, biraz "femme fatale" olarak Humphrey Bogart'lı filmlerdeki Laureen Bacall'ı hatırlatıyor.

- Sinemayla ilgilenen seyirci buradaki kadarı daha iyi bilir. Diğerleri zaten hiçbir şey bilmez.

- Ama ilgili seyirci sizin filmlerinizi görme imkânına sahip olamıyor.

- Artık bunları yapmadığın için. Yirmi yaşındayken sayısız film yaptım, ama bunları kimse görmedi çünkü bunları çekmedim. Benim zihnimde kaldılar. Bugün bu yapmadıkları nı da, yaptıklarımın yanında sayabilmeyi isterdim.

- Bu nasıl mümkün olabilir?

- Yapılamayan ya da yapılmamış bütün filmler düşünüldüğünde olur. Yapmadığım filmlerin yaptığım filmlerden çok daha önemli olduğunu sanıyorum.

- Şu sıralarda tem mi yoksa çok proje üzerinde mi çalışmaktasınız?

- Olabildiğince bir prodiktör olarak biri ötekini bütünleyecek üç veya dört proje üzerinde çalışıyom.

- Eskiden böyle değildi, değil mi?

- Sanırım böylesi daha kolay. Bir çocuk yerine iki çocuk sahibi olmak daha kolaydır, çünkü öyle anlar vardır ki, iki çocuk birbiriyle ilgilenir, birbirine yardım eder. Bu elbette bir para sorunu ama ebeveynler için daha kolaydır çünkü çocukların biribiriyle alışverişi olur. Bir film için de iki ya da üç film aynı anda yapılmalı.w Büyük filmlerin yapıldığı, Hollywood'un parlak zamanlarında, film stüdyoları, iş yapan produktörlere, yılda iki ya da üç film yaptırıyorlardı, böylece bunlar karşılıklı olarak maddi açırah birbirine yardımcı oluyordu.

- Bu şekilde çalışma videoda daha mı kolay?

- Daha kolayı değil ama mümkün. Sadece sinemada çalışıldı-

ğı gibi çalışmak bana imkansız görünüyor. Bu sadece bir araç meselesi değil, onun nasıl kullanıldığı sorunu da. Öyle zamanlar oluyor ki, keşke kurguyu videoda yapsam diyorum, çünkü bu henüz yeni bir şekilde çalışabilir. Bu, onun kötü olduğunu göstermez, sadece toplum böyle istediği için başka türlü değil böyle çalışılmamaktadır. İyi olmayan şu: İnsan bu araçla nasıl çalıştığını artık bilmiyor.

- Sizin için hangisi daha güç, filmi çekmek mi yoksa kurguyu yapmak mı?

- Benim için en güç olay, çekimin sakin ve yalın bir şekilde kendiliğinden yürümeyip, hep bir nevi savaşa dönüşmesi. Bu beni korkutuyor ve rahatsız ediyor. Bunun bir spora ya da tatile dönüşmesini isterdim. Ama o zaman film şirketlerinin değişmesi gerekir.

- Ama gene de siz diğer yönetmenlerden çok daha hızlı film çekiyordunuz.

- Daha hızlı ve yanı zamanda çok daha yavaş. Çok daha hızlı çekiyordum ama sakin çalışabilmek için çok daha az. Ama bunun nasıl olduğu bir düşünüldüğünde...aşağı yukarı bir içikiyi yavaş içmeye çalışmak gibi bir şey...Bu, zordur, ve insan düşünmeye zaman elde etmek için, kendisin iyi organize etmek zorundudır. Yani daha hızlı çalışmak gerekir, kimi zaman, birileri gelip beni götürmeden önce kendime sakin bir saat ayırabilmek için acele ediyorum.

- Bu durumda bir kitap yazmak daha basit...

- Evet, bu aynı zamanda sinemanın, romanın yerini hâlâ alamayışının da nedeni. Neden? Çünkü, bir polisiye roman yazarı ya da Shakespeare, neredeyse bütün yazarlar aynı şekilde yazarlar: Bazan ayağa kalkarlar, bir sigara içerler, bir şeyler yudumlarlar, biriyle konuşurlar ve sonra çalışmalarına dönerler. Bu romana yansır, ve bütün gün yürüyen bantın başında veya masa başında monoton bir şekild e çalışan insanların buna ihtiyaç duymalarının nedeni de budur. Bu insanlar delirmemek için başka süreçlerin de olduğu duy-

gusunu hissetmek isterler. Televizyonla mukayese edildiğinde, aynı şey sinema içi de geçerlidir. Çünkü sinema televizyondan farklı bir şekilde yapılır. Televizyonda neler tutuluyor? Spor, futbol, canlı yayınlar, eğlence programları...ve filmler.

- Kameracılarla birlikte nasıl çalışıyordunuz? Kamera nedeniyle çalışmaya ara verdiğiniz oldu mu?

- Evet, hep. Şimdi daha az oluyor.

- Ne istediğiniz her zaman tam olarak biliyor muydunuz?

- Evet ama çok sık yanıldığım oldu. Bazan da hiç bilmiyordum. Hitchcock ve Eienstein gibi kamerayı çok iyi bilen çok az yönetmen vardı.

- Aynı zamanda hep aynı kurgucuyla çalıştınız.

- Evet, mümkün mertebe. Buradan bir nevi usta-çırak ilişkisi doğdu. Şimdi artık başka bir çırağımın olmamasını tercih ediyorum.

- Şimdi önünüzde ne gibi projeler var?

- Bir kere bir Afrika ülkesiyle, Mozambik'le bir ortak yapım projesi var. Bir ülkenin görsel-işitsel aracının -gelecekteki televizyon, fotoğraf, resim- bizzat kendi çehresini yaratması üzerine duruyoruz. Yeni bir ülke olacağını söyleyen bir ülkenin kendi çehresini nasıl yaratacağım anlatmaya çalışıyoruz. Başka ülkelerde böyle bir şey artık mümkün değil.

SONUÇ

Godard gibi bir yönetmenin sineması ele alındığında karşılaşılan güçlüklerin başında kural-dışılığın adeta bir kural olarak ortaya çıkması gelmektedir. Gerçekten Godard'ın sinemasında öncelekile seksen yılı aşkın bir süre içinde yerleşmiş teknik kuralları dışlanmış ya da daha doğrusu bir ifadeyle aşılmıştır. Buna çok tipik bir örnek vermek gerekirse, iki kişinin karşılıklı konuşmasında "açı-karşı açı" olarak adlandırılan, istisnasız bütün yönetmenlerin kullandığı çekim yerine, alıcının, karşılıklı konuşan karakterlerin yanına yerleştirilerek, sırasıyla birinci ve ikinci karaktere çevrinmesi yoluyla yapılan çekimi, sinema tarihinde Godard'ın ilk kez gerçekleştirdiği "kural-dışı" çekimi belirtmek yerinde olur. Bu ve benzeri teknik yenilikler Godard'ın sinemasında, başlıbaşına bir hedef oluşturmazlar. Ancak onun hedeflediği yeni sinemanın, yani özünde ve biçiminde yeni olan sinemanın gereksinme duyduğu teknik araçlar olarak ortaya çıkarlar.

Sinemada yeni bir estetik çizginin oluşturulması gibi çetin bir hedefe yönelen bir yönetmenin kuşkusuz yeni teknik araçlara başvurması kaçınılmazdır. Çalışmanın bütününden de görülebileceği gibi Godard bunu büyük ölçüde gerçekleştirmiştir. Ancak bütün önemli yeniliklerde olduğu gibi, Godard'ın gerçekleştirdiği bu yenilik de bazı handikapları beraberinden getirir. Bu handikapOların başında da kuraldışılık ya da kuralların aşılması gelir. Çünkü bu noktada tragedya geleneğinden gelen seyirci alışkanlıklarının zorlanması söz konusu olmaktadır. Zaten Godard'ın genel çizgisine getirilen belki de tek eleştiri buradadır. Eleştiri İtalyan sinemasımn en önemli aktörlerinden ve Komünist Parti üyesi Gian Maria Volonte tarafından şu şekilde formüle edilir. "Burjuva sinema anlayışının son aşamasıdır. Sınıfının en aydın ve mazohist örneği. Yalnızca birtür sorunla -kendi sorunuyla- uğraşır. Yaratıcı eylemle üretim dağı-

tım eylemi arasındaki ilişkiyi yani kitle ile iletişim kurmada sinemanın işlevini unutur." (34)

Gerçekten de Godard'ın filmlerini geniş kitlerlele ve özellikle emekçi kitlelerle bağ kurmada başarılı olmadığı söylenebilir. Ancak Griffith'ten bu yana kapitalist film endüstrisinin dünya görüşüne uygun bir sanat anlayışını ve estetik uygulamayı dönüştürmeyi ve aşmayı hedefleyen Godard'ı burjuva sinema anlayışının son aşaması olarak değerlendirmek mümkün değildir. Daha önceki sayfalarda da görüldüğü gibi, özellikle **"Çinli Kız", "Her Şey Yolunda", "Hor Görme", "Evli Bir Kadın", "Çılgın Pierrot", "Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey" ve "Hafta Sonu"** filmlerinde burjuvaziyi ve küçük-burjuvaziyi, yeni sınıfın, işçi sınıfının bakış açısından eleştirmekte ve bunu yeni bir sinema anlayışla gerçekleştirmektedir.

Godard'ın sinemada ortaya koyduğu bu yeni estetik çizgi, Hollywood, Cinecitta, Pinewood vb.nın yüz yıla yaklaşan koşullandırmalarının etkisi altındaki geniş seyirci kitlelerince kolay bir kabul görmemekte ve Godard filmleri zaman zaman ticari başarısızlıkla karşı karşıya kalmaktadır. Ancak kırk civarında uzun metraj filmi fiilen gerçekleştiren bir yönetmene bu düzlemde dahi eleştiri yönetebilmek pek mantıklı bir şey olmasa gerek. Birçok öncü sanat yapıtının tüketiminde olduğu gibi, Godard'ın filmlerinin tüketicileri de burjuva sol aydınlardır. Toplumun en dinamik kesimini oluşturan bu kitlenin de -özellikle üniversite öğrencileri- Godard'ın iletmek istediği mesajları aldığı rahatlıkla söylenebilir.

---

(34) Aktaran, Vecdi Sayar, "Sinemacı Brecht Brechtçi Sinema", Yeni İnsan, İstanbul, Mayıs 1980, Sayı 3, s.18

Çalışmanın bütününden de çıkartılabilceği gibi Godard'ın sineması iki düzlemde getirdiği yeniliklerle, sinemada iki dönüm noktasını oluşturmaktadır. Birinci düzlem gerçekçilik anlayışında ifadesini bulur. Burada anahtar düşünce şudur: **"Fotoğraf realitenin yansıması değil fakat yansımanın realitesidir."** Yani, bir görünüş (apparence) olan yaşamın taklidine dayalı bir sinema yaşam realitesini ya da yaşamı yönlendiren Kanuniyetleri sunmaz, sunamaz. Bu nedenle Godard, sinemada taklide dayalı gerçekçilik anlayışı yerine, eleştiriye ve sorgalamaya dayalı bir gerçekçilik anlayışını getirir.

Bu noktayla diyalekttik bir bağıntı içinde olan ikinci düzlem, estetik uygulamada belirir. Griffith'ten beri yerleşmniş olan klasik sinemanın estetik ögeleri Godard tarafından tersyüz edilmiştir. Godard'ın sinemasındaki estetik uygulama düzleminde beliren dönüşümler şu şekilde özetlenebilir: Öykü çoğu zaman kesintiye uğratılır. Bu, kimi zaman "Hayatın Yaşamak"ta olduğu gibi ara-yazılarla, kimi zaman da, **"Jandarmalar"**da, **"Çinli Kız"**da, **"Her Şey Yolunda"**da ya da **"Evli Bir Kadın"**da olduğu gibi öyküyle dolaylı ilişkisi olan bir sekansın araya sokulmasıyla gerçekleştirilir. Kimi zaman öykü hiç yoktur. Örneğin, Bilmenin Tadı'nda iki oyuncu siyah bir fon üzerinde birbuçuk saat süreyle tartışırlar. Belirli bir öykünün pek fazla kesintiye uğramadan anlatıldığı filmler ise genellikle "tür" parodisidir. Örneğin, **"Serseri Aşıklar"** ve **"Çete Dışında"** Amerikan **"kara filmler"** türünün birer parodisidirler.

Estetik uygulama düzleminde bir diğer önemli öge olan oyunculuk da Godard sinemasında klasik sinemadan farklıdır. Godard filmlerinin oyuncuları, rollerini "canlandırmak"tan daha çok "gösterirler". Yani rollerin oynarken, sık sık "kendileri olarak" da seyirciyle iletişim kurarlar.

Görsel malzemenin diğer ögelerinden ışık, tür filmlerinin parodisi olan filmlerinin dışında **"Serseri Aşıklar"**, **"Çete Dışında"** tam aydınlatma şeklinde kullanılır.

Mekânların kullanımında ise Godard doğal -doğal olmayan ayrımı yapmaz. Sokaklar, kahveler, kırlar, evler olduğu kadar düzenlenmiş mekânlar da Godard sinemasanda yer alırlar. Benzer bir şekilde ses kullanımında da doğal ses ve doğal olmayan ses (müzik) açısından esnek bir uygulama söz konusudur. Burada klasik sinemadan farklı olarak seslerin karşıt kullanımı önemli bir estetik işlev görür. Bu aykırılık ya seslerin görüntüyle çatışma yaratmasından ya da örneğin bir Bach partisyonundaki bir cümlenin eksik ya da kesintili olarak verilmesiyle elde edilir.

Esasen estetik düzlemde bütün sinematografik ögeler klasik sinemadaki "uyum" ilkesinin karşıtı olacak şekilde kullanım alanı bulurlar. Senaryonun, doğaçlamaya açık kuruluşundan, oyuncuların "özgür" oyunlarına, renklerin doğal-dışılığından (parlak mavi, parlak kırmızı) ses - aksiyon çatışmasına kadar bütün estetik ögeler Godard'ın sinemasında, klasik sinemadan farklı bir kullanımın açık göstergeleridirler. Ancak bu farlılık biçimsel bir farklılık olmayıp, gerçeğin farklı bir kavaranışının sunumunda ortaya çıkan güçlüklerin aşılmasına hizmet eden yenilikler bütünüdür.

Tematikler açısından özetlenecek olursa, Godard'ın sinması, meta üretimine dayalı toplumsal örgütlenmenin köklü bir eleştirisini -bizatihi bu örgütlenmenin en önemli iletişim aracı sinema da içinde olmak üzere- getiren temalardan oluşur. Yabancılaşma, tüketim çılgınlığı, evlilik kurumunun çöküşü, kadın-erkek ilişkilerinde çarplık, doğal çevrenin tahribatı, kadının metalaşması ve fahişelik, başta sevgi olmak üzere insani duyguların yitirilişi...Bütün bunlar toplumun örgütlenme biçiminin ekonomik ve sosyal düzlemdeki köklü bir eleştirisiyle ortaya konur.

Denebilir ki burjuva toplumunun realitesinin kavranışı ve sunuluşunda getirdiği yepyeni "gerçekçilik" anlayışıyla, bu sosya-ekonomik yapımn böylesine köklü bir eleştirisini bütün filmografisiyle getiren bir başka yönetmen daha yoktur.

Cezayir ve Vietnam savaşlarının yaşandığı, Çin ve Küba Devrimleriyle, Çin "Kültür" Devriminin, bütün dünyada ilgileri üzerinde topladığı, önce varoluşçu ardından markisist dünya görüşlerinin yaygınlaştığı, özellikle Batı'nın da Batı'sında Hippie ve Beat akımlarıyla "özgürlükerin" başta cinsellik olmak üzere bütün alanlara yayıldığı, üçüncü dünya ülkelerinden aktarılan "artı değer" ile yaşam düzeyi yükselmiş işçi sanıfının ve bürokratlaşmış ilk proletarya devriminin hantallaştığı ve devrimci düşünceleri dinamik öğrenci kitlelerinin savunduğu altmışlı yıllar, sinema alanında da Jean-Luc Godard'ı ortaya çıkardı.

Altmışlı yıllara girilirken Fransız sineması da dünya sineması da yeniliklere ihtiyaç duymaktaydı. Tıkanmış olan Fransız sineması, Cahiers du Cinéma'da biraraya gelmiş olan yönetmen adaylarının Yeni Dalga "akım"ını oluşturarak, ard arda ortaya koydukları filmlerle yeni bir yola girdi. Bu yönetmenlerden sadece bir tanesi, Jean-Luc Godard, açılan bu yeni yolda gerçek yenilikler ortaya koyarak yürüdü. Yapıtlarıyla geniş kitlelere ulaşamadı ama Fransa'da olduğu kadar bütün dünyada aydın bir seyirci kesimini etkiledi. Sinemada yeni bir gerçekçilik anlayışı ve yeni bir estetik çizgi oluşturdu. Ancak bütün bu etkilere rağmen Godard'ın estetik çizgisi Godard'ın sinemasına ait bir çizgi olarak kaldı. Üzerine çok konuşulmak ve tartışılmakla beraber ne Fransa'da ne de diğer ülkelerde bu estetik çizgiyi izleyen başka yönetmenler çıktı. Buna rağmen geleneksel sinema Resnais, Fellini gibi başka yönetmenlerle birlikte esas olarak Godard'ın sinemaya getirdiği teknik ve estetik ögelerle kendini yenilemek ihtiyacını hisseti. Ancak geleneksel sinemanın Godard ve Yeni Dalga'dan "ödünç" aldıkları bu yenilikler biçimsel yenilikler olarak kaldı.

Seksenli yılların sonuna geldiğimiz şu günlerde de sanatsal üretim faaliyetlerini sürdükmekte olan Godard ise yeni bir estetik çizgiyi gerçekçiliğin yeni bir kavranışı ile birlikte getirerek, sinema tarihinde çok önemli ve dikkate bir yeri tuttuğunu şimdiden kanıtlamış gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

I. KİTAPLAR

Albera, Karsunke, Reichart, Schaub, Schobert, Schütte, **Jean-Luc Godard,** Carl Hanser Verlag, München-Wiev, 1979

Aristoteles, Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1963

Armağan, İbrahim, **Bilgi ve Toplum,** Doğruluk Matbaası, İzmir,1982

Bazin, Andre, **Çağdaş Sinemanın Sorunları,** Çev.: N. Özön, Bilgi Yay., Ankara, 1966

Bergman, İbrahim, **Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması,** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 1981

Brecht, Bertolt, **Sur le Cinéma,** Trd.: J.L. Lebrave, J-P. Lefevre, Ed. L'Arche, Paris, 1970

Büker, Seçil -Orman, Oğuz, **Sinema Kuramları,** Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1985

Eisenstein, M. Sergey, **Film Biçimi,** Çev.: N. Özön, Payel Yay., İstanbul, 1985

Godard, Jean-Luc, **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard,** Ed. Pierre Belfond, Paris 1968

II. MAKALELER

Abisel, Nilgün, "David Wark Griffith'in Filmsel Anlatıma Katkıları", **A.Ü.Basın ve Yayın Yüksek Okulu Yıllık**, Ankara, 1986-1987, Sayı 9

Comolli, Jean-Louis, "Teknik ve İdeoloji", Çev.: Y.Barokas, **Çağdaş Sinema**, İstanbul, Şubat-Mart 1974, Sayı 1

Çalışlar, Aziz, "Maddeci Estetik ve Sanat Kuramıyla Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru Bakış", **Varlık Dergisi**, İstanbul, Şubat 1985, Sayı 929

Heath, Stephen, "From Brecht to Film: Theses Problems", **Screen**, Londan, Winter 1975/6, No.4

Losey, Joseph, "L'oeil du Maitre", **Cahiers du miyolojisi: Cinéma**, Paris, Aralık 1960, No. 114

Pasolini, Pier Paulo, "Plansemans ya da Gerçeğin Semiyolojisi: Sinema", **Yeni Sinema**, İstanbul, 1967, Sayı 27

Sayar, Vecdi, "Sinemacı Brecht, Brechtçi Sinema", **Yeni İnsan**, Ankara, 1980, Sayı 3

Hadjinicolaou, Nicos, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi,** Çev.: M. Halim Spatar, Kaynak Yay., İstanbul, 1987

Kesting, Marianne, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro,** Çev.: Y. Onay, Adam Yay., İstanbul, 1985

Lefebvre, Henri, **Marx'ın Sosyolojisi,** Çev.: S. Hilav, Öncü Kitabevi, İstanbul, 1968

Lukacs, György, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı,** Çev.: C. Çapan, Payel Yay., istanbul, 1979

Mitry, Jean, **Esthétique et Psychologie du Cinéma,** Ed. Universitaires, Paris, 1965, Tome I

Parkan, Mutlu, **Brecht Estetiği ve Sinema,** Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1983

Segal, Abraham, **Jean-Luc Godard,** Filmographie Complete de 1957 a 1969, (Supplement de L'Avant Scéne du Cinéma), Paris, 1970

Wollen, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam,** Çev.: Zafer Aracagök, Metis Yay., İstanbul, 1989

Sadoul, Georges, **Historie du Cinéma,** Librairie Flammarion, Paris 1962

Suchkov, Boris, **Gerçekçiliğin Tarihi,** Bilim Yay., İstanbul, 1976

2. ELEŞTİRİ VE MAKALELER

Barokas, Yakup, "Ötekiler Gibi Bir Sinemacı", **Yeni Dergi,** İstanbul, Şubat 1970, Sayı 65

Braucourt, Guy, "Numero Deux", **Ecran 75,** Paris, 15 Novenbre 1975, No.41

Çapan, Sungu, "Godard Haftası: Değer Ölçülerine Karşı Çıkan Ünlü Yönetmenin İlk Filmleri..." **Milliyet Sanat,** İstanbul, 11 Aralık 1978, Sayı.301

French, Philip, "Une Femme Mariée", Movie, Tennesse, Summer 1965, No.13

Jacob, Gilles, "Pierrot le Fou", **Cinéma 65,** Paris, Decembre 1965, No.101

Lovell, Alan, "Epik Tiyatro ve Sinemanın Karşıt İlkeleri", **Jump Cut,** New York, 1982, No. 27

Lovell, Alan, "Epik Tiyatro ve Karşıt Sinema", **Jump Cut,** New York, 1983, No. 28

Nicholls, David, "Godard's Weekend: Totem, Taboo, and The Fitht Reğpublic", **Sight and Sound,** London, Winter 1979/80

III. DİĞER KAYNAKLAR

1. KİTAPLAR

Albarsmeier, Franz-Josef, **Texte zur Theorie des Films,** Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1984

Amengual, Barthelemy, **Le Cinénma,** Ed.: Seghers, Paris, 1971

Berger, John, **Görme Biçimleri,** Yankı Yay., İstanbul, 1979

Bonitzer, Pascal, Le Regard et la Voix, Union Générale d'Edition, Paris, 1976

Brecht, Bertolt, **Gesammelte Werke,** Sumhrkamp Verlag, Frankfurt, 1967, Band 15

Brecht, Bertolt, **Gesammelte Werke,** Sumhrkamp Verlag, Frankfurt, 1967, Band 16

Goldman, Annie, **Cinéma et Société Moderne,** Ed. Denoel/ Gonthier, Paris, 1974

Hançerlioğlu, Orhan, **Düşünce Tarihi,** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1970

Marx, Karl, **Le Capitale,** Trad.: J. Roy, Ed.: Garnier Plammarion, Paris, 1969, Livre I

Mittenwei, Werner, **Brechts Verhaeltnis zur Tarditi-on,** Akademie Verlag, Berlin, 1973

Pudovkin, Vsevolod, Sinemamn Temel İlkeleri, Çev.: N. Özön, Bilgi Yay., Ankara, 1966

Rosenbaum, Jonathan, "Theory and Practice, The Crisism of Jean-Luc Godard", Sight and Sound, London, Summer 1972

Roud, Richard, "Anguish Alpnaville", **Sight and Sound,** London, Autumn 1965

Siew, Hwa Beh, "Hayatım Yaşamak", Çev.: Seçil Büker, **Tan**, Ankara, Haziran 1983, Sayı 11

Silerstein, Norman, "Godard and Revolution", **Films and Filming,** London, June 1970

Wood, Robin, "Godand and Weekend", Movie, Tennesse, No.16