DERLEYEN

ertan yılmaz

JEAN-LUC GODARD



gece



gece yayınları
mithatpaşa cad.
62/21 yenişehir
06420 - ankara
tel/fax: 425 37 68

JEAN-LUC GODARD
KONVANSİYONELE KARŞI MODERNİST SİNEMA

DERLEYEN: ERTAN YILMAZ
JEAN-LUC GODARD
KONVANSİYONELE KARŞI
MODERNİST SİNEMA
KAYNAKLAR:
RICHARD ROUD (GODARD)
J. ROY MACBEAN (FILM & REVOLUTION)
JAMES MONACO (THE NEW WAVE)
GECE YAYINLARI: 32
BİRİNCİ BASKI: NİSAN 1993
ISBN 975-382-037-2
GECE KİTAPLARI
MF LTD. ŞTİ. TARAFINDAN
BASKIYA HAZIRLANMAKTADIR.
KAPAK RESMİ: JEAN-LUC GODARD



gece



Anna Karina ve Jean-Luc Godard

GİRİŞ

Jean-Luc Godard, bütün çağdaş yönetmenler arasında en tartışılır olanıdır. Bir çoğu için o, kuşağının en önemli sinemacısıdır; diğerleri için ise en kötüsü olmasa bile en dayanılmazıdır. Tartışmalı kişilikler konusunda sık sık rastlandığı gibi, aynı nedenle O'na hayran olunur ya da O'ndan nefret edilir. Bu yüzden O'nun yapıtları üzerine bir kitabın, övmek ya da yermekten çok, O'nu tanımlayan ve çözümleyen bir yapıda olması önem kazanıyor. Godard'ın karşıtlarını ikna etmek beklenemez: tersine Godard'ın hedeflerini ve yöntemlerini açıklamayı deneyen bir kitap, onların itiraz nedenlerini yalnızca güçlendirebilir: böylece onlar tam olarak neye, hangi konuda itiraz ettiklerini öğreneceklerdir. Sorun değil; bu kitap, benim gibi, Godard'm yalnızca günümüz sinemasının en büyük yönetmeni olduğuna değil, aynı zanamda çağımızın en önemli sanatçılarından biri olduğuna inanan diğerleri içindir.

Godard'ın filmlerine oldukça kafa yormuş herhangi bir insan, O'nun filmlerinin çok çelişkili öğesine, paradokslarına ve ani değişimlerine dikkat etmiştir. "*Une Femme est une Femme*'nin öznesi belirli bir durumu çözmeyi başaran bir karakterdir, ama ben bu konuyu Yeni-Gerçekçi bir müzikalin çerçevesi içinde tasarladım: *tam bir çelişki* ama bu, kesinlikle niçin film yapmak istediğimi açıklar" diye yazdı Godard. Godard üzerine ilk kitabı yazmış olan Jean Collet(*), O'nun yapıtlarının anahtarmm aslında belgesel ile kurmaca (fiction) arasındaki diyalektik tutumunda yattığı sonucuna varmıştır. Godard'ın yazdığı gibi,

"güzelin ve doğrunun iki kutbu vardır: belgesel ve kurmaca.

(*) Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, Paris, Editions Seghers, 1963.

Herhangi biriyle başlayabilirsiniz. Benim başlangıç noktam, kurmacanın gerçekliğini vermeye çalıştığın belgeseldir. Bu yüzden her zaman profesyonel oyuncularla çalıştım." 1950'de yazdığı ilk makalelerden birinde, "iki kutup arasında sürekli gidip geldiği, yürek atışları soyuttan eyleme ileri geri salındığı" için bir Rus filmini övmüştür. Bu nedenle Godard, değişime olan eğiliminin her zaman fazlasıyla farkında olmuştur. ama Collet'in aksine ben, 'belgesel ile kurmaca' arasındaki hareketin (yer değiştirmenin), O'nun filmlerini karakterize eden birçok diyalektik öğeden yalnızca biri olduğuna inanıyorum.

Bu arada bütün bir diyalektik anlayışı bir an için gözden geçirmekte yarar var, çünkü bu anlayış hem Godard'ın çalışmalarının merkezinde yer alır hem de Marxist tanımlaması dışında Anglo-saxon okuyuculara genelde yabancı gelebilir. Bu noktada Fransız film yönetmenlerinin - yazarlarının ve sanatçılarının - estetik ve felsefi sorunlarla, genellikle ampirik olan Anglo-saxon'lardan çok daha fazla ilgili oldukları belirtilmelidir. Bu bir değer yargısı değil, Godard'm da içinde yeraldığı genel bir yönelimin yalın bir tanımlamasıdır. Bundan, Godard'm Hegelci düşüncelerden derinden etkilendiği sonucu çıkarılabilir. Tıpkı Vico'nun James Joyce için inandığı bir filozoftan çok, imgelemini uyaran, yeni ufuklar açan bir yazar olması gibi, Godard da 'mükemmel bir Hegelci' değil, ama Hegel'in görüşlerinden dolaylı ya da dolaysız yoldan etkilenmiş bir sanatçıdır.

Kısmen dolaylı bir biçimde; çağının bir çocuğu olarak -1930'da doğdu ve 1940'lı yıllarının sonunda Sorbonne'da okudu- özellikle de Fransızların felsefi sorunlara geleneksel olarak her zaman daha fazla ilgi göstermiş olmalarının doğal bir sonucu, dönemin felsefi akımlarından etkilenmekten başka bir şey yapamazdı. 1940'lı yılların sonlarında da Hegel felsefesince biçimlenmiş Sartre ve Merleau-Ponty Varoluşçuluğunun en parlak günlerini yaşıyordu. Son zamanlarda hem İngiltere'de hem de Birleşik Amerika'da Hegel'e ilginin yeniden canlanmasının işaretleri vardı (Hegel'in yeni bir baskısını değerlendirirken Martin Milligan bunu kısmen Marx ve Sartre'm İngiliz ve Amerikan felsefesi üzerindeki etkisine, kısmen de Wittgenstein'ın geleneksel ampirisist doğmaları yıkmasına bağlıyordu).

edecek derecede ileri gitti. Ve Godard'ın ilk kısa metraj filmlerinden biri olan *Tous le Garçons s'appelent Patrick*'de, Sorbonne'da okuyan kızlarından biri Hegel'in *Estetik*'ini göğsünde sıkıca tutarken gösterilir (yeri gelmişken, aynı kitap *Une Femme est une Femme*'de yeniden ortaya çıkar).

O halde Hegel ile Godard arasındaki bu bağlantı nedir? Hegel'e göre çelişkiler bütün yaşamın ve hareketin kaynağıdır. "Herşey" diyordu Hegel, "kendi içinde çelişkilidir ve başka herşeyden başka 'doğru'yu (truth) ve şeylerin özünü açıklayan ilke budur. "Eğer bir idea karşıtını çağrıştırıyorsa bu, idea'nın tek-yanlı soyutlama olduğu anlamına gelmelidir. Bu nedenle bir idea yalnız karşıtıyla tamamlanabilir. Godard'ın bir zamanlar "doğru herşeydedir, hatta kısmen yanlışta bile" demesinin ve *Vivre sa Vie* filminde Brice Parain'in "yanlış doğru için gereklidir" diyecek kadar ileri gitmesinin nedeni budur.

"Diyalektiğe inanıyorum" demişti Godard; ve bu ilkenin, bu düşünce yönteminin O'na çekici gelmesinin pek çok nedeni vardır. Kuşkusuz bu, dediğim gibi, açıklayıcı değildi. Merleau-Ponty gibi bir filozofun düşündüğü biçimde, hem varoluşçu felsefe hem de sinemanın birlikte belirli bir varoluş biçimine sahip oldukları ve bunun 2. Dünya Savaşı'mn hemen sonrasında sinema ve varoluşçuluğu birlikte keşfeden bir kuşağm dünya görüşü olduğu eklenebilir. Sinema ve varoluşçuluk arasındaki bir diğer bağ, her ikisininde insanların düşüncelerinden çok, onların eylemleriyle, davranış biçimleriyle ilgili olmalarıdır.

Ama kuşkusuz sinemanın kendisi, özünde bütün sanatların en paradoksal en çelişkili olanı olmuştur. Sinema öncelikle bir anlatım sanatı ve görsel bir sanattır ve daha en başından itibaren öykü anlatmakla ilgilenen sinemacılar ile görsel ve biçimsel güzelliklerle çok daha fazla ilgilenen başkaları olmuştur.

Sinema sanatında çok temel başka bir paradoks daha vardır. Film kamerası mekanik ve kusursuz olarak gerçekliğin yeniden üretilmesinin bir aracı olarak icat edildi. Örneğin Lumière kardeşler onu yalnızca ve yalnızca bu amaç için kullandılar -ya da en azından yaptıklarını *düşündükleri* şey buydu. Bununla birlikte, kamera çoğunlukla farklı bir amaçla kullanıldı: Mèliès gerçekliği yeniden-üretmeye değil, çoğunlukla fantastik-olanı yeniden-yaratmaya çalıştı. Birçok kurmaca (fictional) film, gerçekte olduklarından farklıymışcasına davranmaları için eğitilmiş, makyaj yapılmış ve giydirilmiş insanları, yeniden-üretimin





Made in USA: son sekansın çekimi

mekanik aracı –kameranın önüne yerleştirerek yapıldı. (Macha Mèril, *Une Femme Mariée*'de Godard'ın bu paradoksun tamamen farkında olduğunu ve bazı sahnelerde Mèril'in diyaloglarını Godard'ın yazdığını; diğerlerinde ise Mèril'in doğaçlama durumunda bırakıldığını; ve diğer sahnelerde de, Godard'ın Mèril'in kulağının arkasına küçük bir mikrofon yerleştirerek onu belirli yanıtlar vermeye yöneltecek sorular sorduğunu anlatır. Ve Godard bize, önceki filmlerde Anna Karina'mn hemen hemen bütün diyaloglarında doğaçlama (improvisation) yaptıysa da, sonraki filmlerde Karina'nın nasıl doğaçlama yapar gibi görünmeyi öğrendiğini söylemiştir.)

Sonuç olarak, bütün sinema sanatının üç kutup, üç karşıtlık, üç paradoks üzerine oturduğu söylenebilir: **anlatıya karşı görsel, belgesele karşı kurmaca, ve belki de en önemlisi soyutlamaya karşı gerçeklik** (abç–EY). Kuşkusuz Godard, bu karşıtlıkların farkına varan ilk yönetmen değildir. Feuillade (*) gibi bir yönetmen, bilinçli yada bilinçsiz olarak melodramatik öykülü filmlerinin güçlü etkisini, gerçekliği yalın olarak filmleştirmesinden çıkarmıştır. Ve Josef Von Sternberg gibi bir yönetmen soyutlamanın taleplerinin kesinlikle farkında olmuştur: anlatımının ilgi çekici oluşuna ya da belgesel değerine indirgenseydi, Von stenberg'in filmlerinin çoğu bir değer taşımayacaktı.

Ancak Godard bu karşıtlıklara birçok yönetmenden çok daha fazla duyarlıdır: gerçekten de sanıyorum, filmlerini bilinçli olarak bunlar üzerinde kurmayı seçmiştir. Hegel gibi Godard da doğru ve güzelin, ne iki şıktan birinde ne de ikisinin sentezinde, daha çok bu görünen karşıtlıkların bilinçli kullanımda yattığına karar vermiştir. "Kamera" diye yazdı Godard, "yalnızca bir yeniden–üretim aracı değildir; sinema yaşamı filmleştiren bir sanatta değildir. Sinema, sanat ile yaşam arasında yeralan birşeydir. Resim ve edebiyattan farklı olarak, sinema hem yaşamı verir hem de yaşamdan alır ve ben filmlerimde bu anlayışı yaşama geçirmeye çalıştım. Resim ve edebiyat başlangıçlarından bu yana sanat olarak varolmuştur, sinema ise böyle değildir."

(*) Louis Feuillade (1875-1925), 20 yılda 800 kadar film çevirmiştir. Sinemanın kurucularından sayılan Feuillade, ünlü *Fantoma* serisini yapmıştır.

Godard'ın filmlerinde birçok kutup vardır – Yaşama romantik bakış ile doğalcı (natüralistik) bakış arasında, psikolojik motivasyon ile saf rastlantı arasında, starların ve star olmayanların kullanımı arasında– ama bence temel olarak görünen başlıca üç kutuptan sözedilebilir: İlk olarak, O'nun filmlerinde kişisel ve toplumsal yaklaşımları arasında bir karşıtlık vardır. Biçimden çok içerik sorunu belki de, ama Godard'ın konumunda ikisi arasında bir ayrım yapmak pek doğru değildir. "Bana göre" der Godard, "stil (style), içeriğin hemen dışındadır ve içerik stilin içindedir, insan vücudunun içi ve dışı gibi –ikisi birliktedir ve birbirlerinden ayrılamazlar." Bununla birlikte, Godard'm içeriğin konvansiyonel nosyonlarım tamamen yeniden gözden geçirip değiştirdiği doğrudur. Biçim bazen bir filmin içeriği olabilir ya da içerik biçim olabilir –en azından bir konu biçimsel olanaklarından dolayı seçilebilir. 20. yüzyıl sanatının büyük çoğunluğu içerikten uzaklaşmıştır. Monet'in nilüfer çiçekleri, *Nilüferler* (Nymphèas) adlı tablosunun gerçek özneleri değildir: Monet belki de renk ve desende belirli deneyimleri olanaklı kıldıkları için onları resmetmeyi seçmiştir. Diğer yandan Godard, içeriği ne reddetmiş ne de kabul etmiştir; biçim ve içeriği sürekli bir denge durumunda tutmayı başarmıştır. Biri diğerini 'tanımlamaz', bu yüzden her biri kendini tanımlar. Ve sanıyorum bu, diğer yönetmenlerden farklı olarak Godard'm, film estetiğinin paradoksal yapısını kavramasından kaynaklanmaktadır.

Aynı zamanda O'nun filmlerinde anlatım zorunluluğu ile yorumlama zorunluluğu arasında sürekli bir salınım vardır: romana karşı deneme. Hatta Godard anlatım konusunda bir devrim yapmıştır denebilir. Bir sonuç olarak, devinim ile durağanlık arasında sürekli bir karşıtlık vardır; kısa çekimler ile uzun çekimler arasında sürekli değişen bir denge ve bunların değişen uzunluktaki sekanslar içinde bir araya getirilmesi. Sanırım hepsinden önemlisi, gerçeklik ve soyutlamanın birbiri ardı sıra gelen taleplerinin sorunlarına Godard'ın getirdiği çözümdür. Bu sorunu çözmesi, bence, O'nu bütün yönetmenler arasında en 'ileri' konuma getirir, tabii sanatlardaki gelişme düşüncesi kavranabildiği ölçüde.



A Bout de Souffle: Jean Seberg

DIŞLANMIŞLAR

Godard'ın konuları ve temaları, belki de diğer yönetmenlerin yapıtlarındakinden çok daha fazla olarak, içinde yer aldıkları dünyaya kök salmışlardır; ya da tersine, bu yer alışları temaların seçimini koşullandırmıştır. Godard'ın çok özel bir dünyası vardır: bu dünya kentli, gelip geçici ve gridir. Filmlerinde kır, sadece bir kentten başka bir kente giderken içinden geçmek zorunda olduğunuz uzamdır. Bu kuralın tek önemli istisnası, *Pierret le Fou*'daki Perquerolles adasındaki idildir, ancak kuşkusuz bu da yalnızca bundan ibarettir - yani diğer filmlerinde baskılanan, mahkûm edilmesi gereken bir idil. Ve gerçekten de böyle olmuştur.

Godard'ın kenti Paris'tir ve bu, otel odalarının, *Chambres de bonnes*'in (hizmetçi odalarının) ve hepsinden öte, caddelere çıkmak veya kasvetli otel odalarına geri dönmek zorunda kalınılan kaçınılmaz an karşısında *lait chaud* (sıcak süt) içilerek bitmez tükenmez konuşmaların yaşandığı kumar makineli cafè'lerin Paris'idir. Bu yüzden yenir, içilir ve konuşulur; barda ayakta durulur ya da masada oturulur. Filmlerinde hiç kimse bir apartman dairesine, bir yuvaya sahip değildir. Eğer sahiplerse de, ya eve ya da evden taşınmak üzeredirler. *Le Mèpris*'de Camille (Brigitte Bardot) ile Paul'un (Michel Piccoli) Roma'daki dairelerinde yalnızca bir kaç parça mobilya vardır, ne halılara ne de perdelere rastlanır. Marianne Renoir'in Ferdinand/Pierrot'yu götürdüğü dairede, köşedeki bir divan-yatak dışında neredeyse hiç mobilya yoktur. *Une Femme est une Femme*'de tamamen dayalı döşeli bir daire vardır, ama burada da Angèla ve Emile'in ertesi gün arkalarında hiç iz bırakmaksızın ayrılacakları hissedilir - ne de buradan geçtiklerine dair herhangi bir işaret bırakmayı isterler. Godard'ın karakterleri bir anlamda göçebedirler; her bir vaha bir diğerine benzer; hepsi eşit derecede

farksız, eşit derecede gelip geçicidir.

Doğa yalnızca, *Bande à Part*'daki uzun, kasvetli bulvarlar, kanallar ve ırmaklar, ve hiçbir ağacın tomurcuklanmadığı boş mekânlar gibi, varoşların çıplak parodilerinde vardır. *Les Carabiniers*'in mekânı olan, eğri büğrü kulübeler ve değersiz makilerle Paris'i çevreleyen kasvetli *terrain vague* (engebeli alan), daha da sıkıntı vericidir.

Hayır Godard'ın dünyası Paris'tir ve bu, dışlanmışların Paris'idir. Yabancılar, gangterler, fahişeler, öğrenciler; hepsi de bir kentteki toplumun kıyısındaki insanlardır ve Godard'a bunun doruk noktasını Paris'te daha fazla bulunduğunu hissettiren, burjuva toplumunun ezici varlığıdır. Her ne kadar Godard, paradoksal biçimde, dışlanmış olanın bu dünya olduğunu iddia etmekteyse de, bu bir *bande à part*, bir dışlanmışlar gurubudur; karakterleri yaşamı temsil ederler; yaşam yalnızca berbat bir filmdir.

Bu kent toplumunda, metro, yukardan geçen tren yolları, çevre yolları, arcade'lar ve geçitler önemli bir rol oynarlar. Özellikle de Paris'i baştan başa kesen ve aynı zamanda, yalnızca kentin bir bölümü değil tümü üzerinde ağır bir baskıya yol açan demiryolları. Hatta Godard, karakterlerini bekliyor olan yokoluşu, kaçınılmaz kaderini simgelemesi için, *Bande à Part*'ta bir *mètro aèrien* (hava metrosu) çekimi kullanır. *A Bout de Souffle*'da olduğu gibi, geçitler, *Masculin Fèminin*'deki gibi, arcade'lar, büyük karınca yuvasından kurtulmak için dışlanmışların kullandıkları gizli yolları ve caddelerin tehdit ediciliğini bertaraf eden imtiyazlı koridorları simgeler.

Godard'ın karakteri nadiren bir aileye sahip görünür. Babalar, anneler, kız ve erkek kardeşler yoktur. *Bande à Part*'taki gibi ara sıra bir amca ya da teyze vardır, ancak o zaman bile çok fazla aile duygusuna rastlanmaz. Karakterlerin çoğu açıkca dışlanmışlardır, yabancılardır: *A Bout de Souffle* ve kısa metrajlı film olan *Le Grand Escroc*'da (1963) Jean Seberg, oynadığı bütün filmlerde Anna Karina, *Deux ou Trois Choses que le sais d'elle* 'de Marina Vlady, *Le Petit Soldat*'ta Laszle Szabo vs. Resnais bir keresinde şakayla karışık, bütün filmlerinin ortak tek öğesinin sonunda aksanlı konuşan bir aktörün varlığı olduğunu söylemişti ve Godard da pekala aynısını söyleyebilirdi. Godard, sürekli aksan kullanmasının başka bir, tamamen biçimsel nedenini öne sürmüştür: "Yabancı bir aksanla Fransızca konuşan



Vivre sa Vie





Bande à Part

insanları, özellikle kadınları seviyorum. Bu her zaman hoş bir şeydir ve sıradan kelimelere normalde kaybettikleri belirgin bir canlılık ve değer kazandırır."

Bu acımasız dünya arasıra, bir iki saf neşe anı ile ya da Anna Karina, Sami Frey ve Claude Brasseur'un (Bande à Part) Paris'teki bir cafe'de hemen orada hazırlıksız olarak Madison dansı yapmaları ya da hatta Anna Karina'nın (*Vivre sa vie*) bilardo salonundaki 'mating dance' yapması gibi, Godard'ın tanımlamasıyla "spontane sevinç ve sadeliğin nostaljik anı" ile, kentin başka türden bir görünümüyle aydınlatılır. Ara sıra da şevkat ve dostluk anları vardır, ama sık karşılaşılmaz. Başka bir deyişle Paris, Eluard'ın *Capitale de la Douleur* (Acımn başkenti) udur ve bu aynı zamanda Godard'ın *Alphaville*'i çekmek için Paris'i seçmesinin şaşırtıcı olmadığını gösterir. Alphaville, bu günün Paris'indeki geleceğin kabus kenti. Godard'a göre, bu tehdit duygusu Paris'te zaten vardı ve bu, acı için de geçerliydi.

Bu dünya her ne kadar depresif görünebilirse de, Godard bu dünyamn güzelliğine de nüfuz etmiştir. Gerçektende O'nun bütün estetiği, bu sefil çevrenin paradoksal güzelliğini bulmaya dayanır. O'nun dünyası gri olabilir ama bu grilik içinde O ve sadık kameramanı Reoul Coutard, rengin neredeyse tükenmez tarafını bulmuşlardır. Bu mimari kifayetsizlikten, çıplak duvarların, perdesiz pencerelerin ve gösterişli neonlarla aydınlatılmış cafe'lerin güzelliğini yaratmış, daha doğrusu keşfetmişlerdir. Bu, 'sanat yönetimi'ne değil, biçimin püritence araştırmasına dayanan modern ve son derece sade türden bir güzelliktir. Pencere çerçeveleri ve kolları bile, Godard'm söylediği gibi, eğer onlara temiz ve önyargısız bakılırsa, amtsal heykeller olarak görülebilir.

Bir parantez: Bir çok nedenden dolayı Godard'ın siyah-beyaz filmlerini tercih ederim. *Une Femme est une Femme*, *Le Mèpris* ve *Pierrot le Fou*'daki renk güzeldir, ancak bu, başkalarının da başardığı kolay bir tür güzellik olarak görünür. Son iki renkli filmi *Made in U.S.A.* ve *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*, ilerde göreceğimiz gibi, çok daha özel vakalardır.

Bundan dolayı, Godard'ın filmlerinin içinde yer aldıkları dünyayı gözönünde tutarken, O'nun başlıca temasının aşkın olanaksızlığı, aşkı sürdürmenin olanaksızlığı olmasımn şaşırtmaması gerekmektedir. Neredeyse istisnasız olarak, bu tema her filminde vardır. Bazen bir ilişki, *A Bout de Souffle*'da olduğu gibi



A Bout de Souffle: Jean Seberg ve Jean–Paul Belmondo





Bande à Part: The Madison (Claude Brasseur, Anna Karina, Sami Frey)

alçaklık sonucu, bazen de *Le Petit Soldat*'ta ve kısmen de *Pierrot le Fou*'da olduğu gibi politik nedenlerle yıkılır. Ancak çok sık olarak bu, sadece yaşamın, insani durumu sonucudur. *Vivre sa vie*, *Bande à Part*, *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'de kısmen rol oynasalar da, bunlar toplumsal koşulların sonucu değildir. Ne de Godard, kadın karakterlerini sık sık kurban olarak tanımlasa da, kadın düşmanlığından fazlaca söz etmiştir.

Yine de her zaman bir kurban olduğu söylenir: çiftler asla eşit güçte değillerdir. Biri zayıf diğeri güçlüdür, ya temelden ya da geçici olarak. *Masculin Féminin*'de Paul ve Madeleine birbirlerine yalnızca fiziksel bağlarla bağlıdırlar ve bu yetersiz oluşu tanıtlar –her durumda Paul'ün aşkı, Madeleine'den daha fazla yaşadığı açıktır. *Le Mépris*'de, her ne kadar, ilk planda asla doğru bir evliliği yaşamadıklarını bir yana bırakarak, Paul ve Camille'in evliliklerinin neden parçalandığını bilmesek de, bu belki de Camille'in Paul'ü küçümsemesine yolaçan Paul'ün ödlekliği yüzündendir. *Made in U.S.A.*'de Paula, sevgilisinin öldürülmesinin intikamını almaya çalışırken, öldürülmesine bir kızla yaşadığı alçakca bir olayın neden olabileceğini keşfeder; politik koşullar küçük bir rol oynamış olabilir.

Bu durumun dört istisnası vardır: *Un Femme est une Femme*, *Bande à Part*, *Alphaville* ve *Les Carabiniers*. İlk üç filmde ilişki, filmin sonunda yer alan ve inandırıcılığı az olan sitilistik bir pirüvet ile korunur. Lemmy Caution Natacha'yı Alphaville'den alıp götürür ve Natacha, Alphaville'de söylenmesi yasak olan "seni seviyorum"u söylemeyi öğrenir, ama bu mutlu sonun inandırıcılığı azdır. Makineler gerçekten kazanmış olabilirlerdi, Godard'ın söylediği gibi, tıpkı gerçekte zaten kazanıyor olmaları gibi. *Une Femme est une Femme*, Angela ile Emile arasındaki olayın çok ciddiye alınmaması bir yana bırakılırsa, gerçekten bir istisnadır. Yalnızca *Les Carabiniers*'de iki mutlu evli çifte rastlarız, ama bu insanlar da o kadar düşük bir toplumsal ve entellektüel düzeyde yeralırlar ki, Godard, aşkın yalnızca bu hayvani (uygarlıktan yoksun) düzeyde varolabileceğini, ortalama akla sahip insanlar arasında aşkın yok olduğunu gayet iyi ifade etmiştir.

Bununla birlikte, öne sürmüş olduğum gibi, Godard filmlerinin temaları alternatifli ve eşanlamlı olarak hem kişisel hem de toplumsaldır ve kişisel temaları tam anlamıyla incelemek için, sinemasının toplumsal yanları da dikkate alınmalıdır. Filmleri

hem deneme (essay) hem günlüktür ve bunlar birbirinden ayrılmazlar. Ve gerçekten de, kişisel temaların toplumsal temalar tarafından massedilmeye ve içerilmeye eğilimli olduklarını keşfederiz.

Örneğin, çok önemli olan ve tekrar tekrar işlenen bir tema, aynı anda hem kişisel hem de toplumsal olan, fahişeliktir. Fahişeliğin işlenişi kişisel düzeyde başlar ve toplumsal koşulları da kapsamak üzere yavaş yavaş kendini yayar ya da daha doğrusu genişletir. Ya da muhtemelen Godard, toplumsal ile kişiselin gerçekte oldukları gibi ayrılmaz oluşlarını keşfetmiştir. Herbirimizi toplumsal yapıya bağlayan en sıkı bağ, Marksistlerin para bağı (cash nexus) olarak adlandırdığı olgudur. Hepimiz yemek yemek ve bunu yapmak için de para kazanmak zorundayız. Godard'ın başlıca ilgi alanlarından biri, çoğumuzun istemediği şeyleri yaparak para kazandığıdır. "Sinema dünyasında gördüğüm ve karşılaştığım değişik türden çok sayıda insan (bir film yapılırken bankerden elektirikçiye kadar toplumun her düzeyinden insanla ilişkiye girilir), yaptıkları işten aslında hoşlanmıyorlar. Fahişeler gibi, onlar da istemedikleri işleri yalnızca yapıyorlar. Hepsinin gerçekten istediği kendilerini deniz kıyısına götürecek bir araba. Hepsi araba sahibi olduğunda, onları deniz kıyısına götürecek yolların yetersiz kalacağı bir yana, eğer giderlerse de bu kez sahiller aşırı kalabalıklaşacaktır. İşini seven tek bir marangoz ya da tesisatçı bulabileceğinizi sanmıyorum." Sonraki filmlerini tartışırken görebileceğimiz gibi, bu düşüncelerde belirli bir naivetè olabilir, ama bunlar açıkça yoğun biçimde hissedilirler.

Vivre sa Vie'de, *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'de ve *L'A mour à travers les Ages* adlı episodik filmdeki Godard'm bölümü olan *L'An 2000*'de Godard, fahişeliği en açık biçimiyle ele alır: vücutlarını satan kadmlar. *Vivre sa Vie*'nin kadın kahramanı Nana, kocası tarafından müşkül bir anında terkedilir; bebeği başkalarına verilen ve alacaklılar tarafından rahatsız edilen Nana, bir yaşama aracı olarak yavaş yavaş fahişe olmaya itilir. Yalnızca bundan kurtulmanın güç (ve onun durumunda imkânsız) olduğunu saptamak için. Diğer iki filmde fahişelik, kişinin kendi kendini satmasının çok genel bir biçiminin parçası –ya da belki de bir simgesi– olarak çok daha karmaşık bir biçimde işlenir.

Godard'm bu konu üzerine ilgisinin ilk belirtisi, son derece





Alphaville: acıların başkenti (Anna Karina)

keyifli bir film olan *Une Femme est une Femme*'de taya çıkar. Bu filmde de Angela vücudunu satar; yalnızca bir strip-tease sanatçısı olarak, ancak göndermeler açıktır ya da en azından geçmişi hatırlatırlar. *Le Mépris*'de Godard, fahişeliğin oldukça karmaşık bir biçimiyle ilgilenmeyi sürdürür. Michel Piccoli, başlıca ilgi alanı tiyatro olan, ancak süper prodüksiyon *The Odyssey*'in senaryosunun yazımına katılmak için bir Hollywood yapımcısı tarafından kendisinin kiralanmasına izin veren bir yazarı canlandırır. O zaten *Toto versus Hercules* adlı bir senaryo yazmıştır ama bu 'yalnızca' saf fahişelikti: *The Odyssey* ise çok daha karmaşık bir durum olacaktır çünkü onun burada bir yazar olarak yeteneklerini sergilemesi istenecek, fiyatı ödenecek ve aşağılanacaktır. Ve bir fahişe olma sürecinde o, belirsiz bir takım yollarla insanlığını yitirecektir.

Nana'dan farklı olarak Paul'ün (M. Piccoli) gerçekte paraya gereksinimi yoktur; bu senaryoyu yazmakla daha iyi bir yaşam standardı sağlayacağını ve pahalı dairesinin parasını ödeyebilme konumuna gelmekle de karısının hislerine daha güçlü bir biçimde hitap edebileceğini düşünür. Kuşkusuz tam tersi gerçekleşir ve Camille'in Paul'dan nefret etmesi Paul'un kendisini yapımcıya satmasıyla bağlantılıdır. Bu yüzden, Camille yapımcıya kensisiyle sevişmesi için izin verdiğinde, Camille'in önceden tasarlamadığı gerekçesi, kocası beynini yapımcıya satabiliyorsa eğer, onun da pekala -hatta moral açıdan- kendi vücudunu kullanabileceğidir. Godard'ın cephesinde giderek artarak kavranan olgu, kişisel ile toplumsalın birbirinden ayrılmaz biçimde içiççe geçmiş oluşudur.

Fahişelik teması, Fritz Lang, Brecht'in Hollywood'da yazdığı ünlü şiirinden "Her sabah eşyalarımı satmak için markete giderim..." dizesini okuduğunda daha da genişler. Sinema yalnızca bir 'dream factory' değil, aynı zamanda büyük bir entellektüel genelevdir; son yıllarda reklam endüstrisi sinemayı yakalayıp geçmiştir, ama sinema uzun yıllar boyunca erişilmez bir alan olarak kalmıştır. (Büyük, kokulu -aromalı- yüzme havuzları için kendilerini satan ve bunların içinde acı gözyaşları döken Fitzgerald ve diğerlerini düşünün.)

Une Femme Mariée, fahişeliğin farklı ve yine çok karmaşık bir biçimini, evliliği ele alır. Filmin fazlasıyla açık hale getirdiği kadın kahraman, (ve bu yüzden filmin orijinal adı *La Femme Mariée* -Evli kadın'dır) bir nesnedir. Kocası için bir nesne, ço-



Vivre sa Vie: İngiliz sansürünün kestiği sahnelerden biri



Deux ou Trois Choses que je sais d'elle: Marina Vlady ve müşteri



Le Mépris: Jack Palance ve Brigitte Bardot

cukların bakımının, evin idamesinin, birlikte seks yapmanın nesnesi. Buradan hareketle, yasal fahişeliğin bir türü olarak ya da Kant'ın dediği gibi, çiftlerin birbirlerinin cinsel organlarını yalnızca kendi aralarında kullanımını teminat altına alan bir sözleşme olarak evliliğe bakış. *Une Femme Mariée*'de Charlotte'un aşığıyla olan ilişkisi, ne kadının ne de erkeğin bu ilişkinin ne olduğuna dair en ufak bir fikre sahip olmamaları nedeniyle, hiç bir zaman netleştirilmez. *Les Carabiniers*, Godard'ın reklam dünyasına ilk saldırısıydı (bir Maserati için cinayet işlemek, *Rosy sütyenleri* ya da *Raul slipleri* için savaşmak), ancak burada Godard sorunu gerçekten ciddiye alır: "*Une Femme Mariée*'deki kadın" der Godard, "aslında Alphaville'in sakinlerindendir –kadın kaçınılmaz bir biçimde, onu kendi olmaktan alıkoyan modern yaşamın baskısıyla bir nesneye indirgenir." Ama aynı zamanda kadm tüketilen bir nesnedir ve filmin başından sonuna Charlotte, her biri onu satın almaya zorlayan afişler ve el ilanlarıyla karşı karşıya getirilir. Ona, göğüslerini nasıl ölçeceği, endüstriyel standardlara uymadığı taktirde onları nasıl büyüteceği, nasıl seksi ve arzulanabilir olacağı; başka bir değişle bu açık pazarda değerini nasıl artıracağı söylenmektedir.

Pierrot le Fou'da reklamcıların kendi dünyalarına değinecektir: Ferdinand'ın, karısı tarafından sürüklenerek götürüldüğü

ve bütün davetlilerin reklam sloganlarıyla konuştuğu kokteyl-partisi. Ferdinand'ın rahat dairesi ve zengin karısından kaçma nedenlerinden biri, karısının onu reklam sektöründe bir iş bularak fahişeliğe zorlamaya çalışmasıdır. *Une Femme Mariée*'de Godard sadece anlaşılır bir son ile ilgilidir, ancak yine de bu bir fahişelik biçimi ya da daha çok fahişeliğin ön-zeminidir. Reklam, insanları olanaklarından daha fazlasını istemeye ve böylece insanları, diğerlerinin satmak için fahişelik yaptığı şeyleri, almak için fahişelik yapmaya zorlar: tüketim toplumunun başı sonu olmayan kısır döngüsü. "Reklamcılığın fahişelik olduğunu düşünüyorum. Yapmak istemediği bir şeyi yapanı fahişe olarak kabul ediyorun. Eğer reklam içinde çalışsaydım (gerçekten de Godard bir süre için Twentieth Century-Fox'un reklam departmanında çalışmıştır -R.Roud) ya da Simca için çalışmış ve aslında Ferrari'leri tercih ederken bütün gün boyunca Simca'nın ürünleri daha hoştur deseydim, o zaman ben de kendimi Simca'ya pazarlamış olurdum."

Alphaville'de fahişelik devlet tarafından sistematikleştirilir ve birinci, ikinci ve üçüncü sınıf olarak lisanslı baştan çıkarıcılar vardır. Ama bütün şehir ve içinde yaşayanları kendilerini bir verimlilik ve ilerleme ideasına, bilgisayara satmışlardır. Başka herşey -ki bunlar genellikle aşk ve şevkattir- Devletin yürürlükteki bu işleyişine kurban edilmelidir. Gereksinim duyulan Devlet-lisanslı fahişeler ve Devlet-destekli sakinleştiricilerdir. Reklam ile Alphaville arasındaki ilişki çok açıktır. Marshall McLuhan'ın sözleriyle, "meseleyi net bir biçimde koyarsak, reklam endüstrisi toplumun her tarafına otomosyon ilkelerini yaymaya yönelik rafine olmayan bir girişimdir. İdeal olarak, reklam, bütün insan dürtüleri, arzuları ve çabaları arasında programlı bir armoniyi hedefler. El sanatı yöntemlerini kullanarak, kollektif bilincin nihai elektronik hedefine doğru uzanır. Bu üretim ve tüketim, bütün arzu ve çabalarla önceden-kurulmuş bir armoni içinde biraraya geldiğinde, o zaman reklam kendi başarısıyla kendini tasfiye edecektir." Başka bir deyişle: Alphaville.

Masculin Fèminin'de açık fahişeliğe daha az gönderme vardır, ama Paul ve arkadaşlarının sık sık konuyu tartışmaları önemlidir. Ve burada tekrar konunun son derece kişisel yanı, belki de kadın düşmanlığı sözkonusudur. Paul'ün Madeleine ile entellektüel bir *uyum* sağlayamaması, ilgi alanlarının çok farklı

olması ve kızların tüketim toplumu ve onun reklamlarınca çok fazla koşullanmaları –Marx'dan çok Coca Cola'nın kızları olmaları– yüzünden, Godard, Paul'un cinsel gereksinimlerine daha iyi bir yanıtı fahişelerle olan kaçamaklarda bulup bulamayacağını sorar gibi görünmektedir. Fahişe, Madeleine'in gösterebileceğinden çok daha az bir itirazla kendini Paul'e verecektir, bu da onun tek verebileceği şeydir.

Ancak *Masculin Féminin*'de Godard, fahişelik temasını ulusal hatta uluslararası düzeyde genişletmeye başlar. Coca Cola'nın kızları, dünyanın çoğunun kendini Amerikan ideallerine ve birçok durumda da Amerika'nın kendisine nasıl sattığını temsil eder. Bu, bir miktar De Gaul'cü Amerikan karşıtı propaganda gibi ses verir, ama son iki filminde bunun böyle olmadığını görürüz. Godard, Fransız hükümetini de aynı biçimde değerlendirir. Devlet kontrollü bir TV kurumunun programına çıktığında, diğer konuşmacının, bir televizyon programında fahişe görmekten doğan şaşkınlığına şaşırmış görünür. "Ama onları her gün televizyonda görüyoruz" demiştir Godard. Hükümet, diye sürdürür, bir reklam ajansı kullanıyor. Bu şu anlama gelir: Politikada en önemli şeyin, bir diyalog, bir tartışma oluşturmaktan çok, ürünün nasıl ambalajlanması gerektiğiymiş gibi, hükümet insanları kazıklamaktadır. Yani, diye ekler, bu, insanların neden öyle fazla fahişelere benzediğini açıklar –fahişelerle sevişmek için konuşmak zorunda değilsiniz ve bu çok ciddi bir konudur, çünkü aşk herşeyden öte bir tür diyalogdur.

Bu nedenle, eğer Godard *Deux ou Trois Choses que je sais D'elle*'de yeniden fahişelik konusunu ele alıyorsa, bunun nedenini de şöyle açıklar: "Bana, bugün Paris'in içinde ve çevresinde yaşayanlar, hepimiz az ya da çok bir fahişelik durumunda yaşıyoruz gibi gelmektedir. Fahişelikteki artış bu ifadenin yalnızca kısmı bir delilidir, çünkü vücudu gündeme getirir, oysa insan aklı ve/veya ruhuyla da kendini satabilir. Bunun kollektif bir fenomen olduğunu ve muhtemelen tamamen yeni bir şey olmadığını sanıyorum. Ancak yeni olan, insanların bunu şimdilerde normal karşılamalarıdır."



Une Femme Mariée: Macha Méril.



Une Femme Mariée: Macha Méril. Bir kadın aşkta ne kadar ileri gidebilir?



JEAN-LUC GODARD

'PIERROT LE FOU – ÇILGIN PIERROT' ÜZERİNE

Pierrot le Fou, Jean–Luc Godard'ın en iyisi ve en kötüsüdür. En iyisi: sinema için bir gerekçe olarak yaşam. En kötüsü: yaşam için bir gerekçe olarak sinema. Godardyen bir karşıtlık. *Pierrot le Fou*, bir sinema türü olan yaşam tarzı ve bir yaşam tarzı olan sinema türüdür. Anarşi ve düzen arasındaki sınırda yaşama üzerinedir.Film, Paris'te başlar ve aksiyon güneye, güneyin kıyısına, Akdenize yönelir. Godard gangster film türüyle hep büyülenmiştir: *A Bout de Souffle*, *Le Petit Soldat*, *Vivre sa vie*, *Bande à Part'*, *Alphaville* ve *Made in U.S.A*. *Les Carabiniers* bir savaş filmi olmaya niyetliydi ama film gangster savaşları gibi küçük savaşları anlatan yukarıdaki filmlere çok benziyordu. Godard'ın filmleri, Sam Fuller'in filmlerinin savaş filmleri olamaması (onlar barış zamanında geçsin geçmesin) gibi, gangster filmleridir. Fuller *Pierrot*da, yaşama bir savaş alanı olarak bakışını açıkladığı bir partide görünür. Bu film silahların, kızların ve gangsterlerin bir öyküsüdür, ama bunun arkasında ya da belki de önünde, film aynı zamanda kitapların, müziğin ve resmin öyküsüdür. Pierrot (Belmondo) bir Picasso soytarısı ve kız, Marianne (Karina) bir Renoir kızıdır. Onlar, bir sanat galerisi

(*) *Henri Georges Clouzot* (1907-77), gazetecilik ve eleştirmenlikten sinemaya geçmiştir. Daha çok gerilim filmleriyle tanınan Fransız yönetmenin filmlerinden bazıları, *Le Salarie de la Pour* – Dehşet Yolcuları, *Les Diaboliques* – Şeytan Ruhlu İnsanlar'dır.

duvarındaki kadar kolayca gerçek yaşamda birarada yaşayabilirler mi? Gangster türü Godard için yeterli değildir. Godard'da çok daha önemlisi, anlamlısı ve karışığı vardır. Ve bu acınası bir şeydir: onun sonraki filmleri, onları seyrederken, parçalara ayrılmaya yönelir. *Pierrot le Fou*'dan çıktığınızda, parçaları toplamanız ve (muhtemelen başarısızca) bunları tekrar biraraya getirmeye çalışmanız gerekir. Godard bir anlatım çizgisi disiplinini tamamen bırakmış ve devamlılıktan gelen uyumluluğu yitirmiştir. Her zaman esas anlamı üzerine konuşan biri için bu ironiktir. Sinema akıcıdır. Hitchcock'un saf (pure) sineması: çekimler sözcükler gibi cümleyi oluşturmak için biraraya getirilir. Film bir projektörden geçer, başında başlar ve sonuna kadar sürer. Godard'ın, bir filmin bir başlangıca, bir ortaya ve bir sona sahip olması gerektiğini düşünüp düşünmediğini soran yaşlı Clouzot'a yanıtı çok zekiceydi: "Evet" dedi Godard, "ama bu düzende (order) gerekli değil." Zekice ama yanlış. Clouzot(*) sinemanın bir öykü anlatma aracı olması üzerine haklıdır, ama o berbat filmler yapar. *Pierrot le Fou*, zekice ama yalnış bir filmdir. Renkli çekimlerin akışı, güzel, sinemanın Mallarmé'si. Ama biz sinemada şiir istemiyoruz; öyküler, aksiyon, ve karakterler istiyoruz. Resnais'in son filmi *La Guerre est Finie – Savaş Bitti*'nin büyük dersi, a) bir öykü anlatma ve b) bir karakteri sunmada, nasıl başarılı bir sinemacı olduğudur. *A Bout de Souffle*'da Belmondo, izleyiciye uygun bir karakterdi. *Pierrot le Fou*'da ise izleyici için fazla önemi olmayan, Godard'ın imgeleminin bir uydurmasıdır. Niçin filmin sonunda Pierrot'nun kendini parçalara ayırdığının yanıtı, onun gerçekliğe sahip olmasıdır. Film gibi, Pierrot da fragmanlardan oluşur. Godard, tür anlayışının temeli (olan) Amerikan sinemasına aşkı ve hayranlığından bahseder. Fakat gangster filmleri türü, onu büyülerken, gereksinimlerini karşılamaz. Ve olan, türün tasalarıyla karşıkarşıya gelmesidir. Kendisini içinde yer aldığı türün eleştirel oluşundan gelen güç bir durumda bulur. O bir zanaatkar değildir. O, kendisini bir sanatçı ve en kötüsü, çağının en kötüsü olarak görür. *Pierrot le Fou* gangster filmleri üzerine bir filmdir: imgelerin düzenlenmesi ve imalarla doldurulması, kendi kendini eleştiren bir filmin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Godard her zaman filmler yapan bir eleştirmen olmuştur, ama şimdi onun asla profesyonel bir sinemacı olmayacağı anlaşılıyor. O bir ev sinemacısıdır (a home movies man), çünkü sonuçta filmlerinin bir sine-

ma izleyiciyle ya da izleyicisiz gösterilmesi onu ilgilendirmez. Filmleri her zaman ilginç, genellikle heyecanlandırıcı ama yalnızca dostlara ve ilişkilere yönelik, kişisel bir sanat halini alıyor. Uyanık olmaya çalışan Godard, dünya ile temasdan kaçıyor. *Pierrot* ve *Alphaville* yabancı bir dünya ile mücadele içindeki bir adam üzerine iki filmdir. *Pierrot*'da dünya umursanmaz. Film öğleden sonraki ölüm, tehlike ve güneşin doğal ve ilgisiz dünyasında, Fransız sahilinde (riviera) geçer. *Alphaville* ise doğal olmayan, geceyi yaşayan bir şehir, Paris–1984'dür. Bunlar yabancı dünyalardır, ama Antonioni'nin yabancılaşmış modern insanının filmleri gibi değil, başka bir gezegen, başka bir insan soyu ve başka bir zamandaki yabancılık. *Alphaville* aslında bir bilim–kurgu olarak sunulur. *Pierrot*, zamanda, uzayda ve düşte bir serüvendir. Her iki filmde de kahramanlar erkektir: mücadele ettikleri insanlar hayalettir. Her iki filmin de merkezinde bir aşk öyküsü vardır. *Alphaville*'de Lemmy Caution (Eddie Constantine), sevgisiz bir dünyanm cehenneminden Natasha'yı(Anna Karina) kurtarma işini gerçekleştirir. Filmin doruk noktası, Natasha 'je...vous aime'i (seni seviyorum) söylediği yerdir. O bir kadındır, hayalet değil. *Pierrot*'da Belmondo, sevdiği kızın (yine Anna Karina) bir hayalet olduğunu sonunda anlar. *A Bout de Souffle* gibi *Pierrot* da bir kızm bir erkeğe ihaneti üzeridir. İhanet, muhtemelen Godard'ın ana insan temasıdır: filmlerinde insanlar her zaman birbirlerini aldatırlar; *Une Femme Mariée*'deki (1964) kadın kocasını aldatır, *Les Carabiniers*'de (1963) jandarmalar birbirlerini aldatırlar, *Le Petit Soldat* (1960) politik ve kişisel aldatma üzerinedir ve *Vivre sa Vie*'de (1962) Anna Karina, pezevengi tarafından aldatılır. Godard, ihanete uğramış Fransız gençlik kuşağındandır. Ve bu kuşak, kendisi hakkında son derece duygusal olmuştu. Amerikan yaşamına hayranlığını itiraf eden Godard, gerçekten bir hanım evladıdır, aşırı duygusaldır. Sonuçta o, Tarzan'ı ve insan öncesi vahşi saflığı, I.B.M'nin insanüstülüğüne tercih eder, çünkü ona göre Tarzan bir bilgi işlem hayaleti gibi değil, bir insan gibi görünür.

JEAN-LUC GODARD

POLİTİKA

Godard'm fahişeliğe karşı kapsamlı olmakla birlikte, filmlerinde bulunan tek toplumsal tema bu değildir; çok daha doğrudan politik olan başka filmleri de vardır. Ama bunlarda bile kaşisel ve toplumsal öğeler arasındaki aynı karakteristik karşılıklı etkileşimi ve bunların arasındaki gerilimden ortaya çıktığını düşündüğüm aynı gücü buluruz.

Godard'ın politika ve politik temalarla ilişkisi her zaman için Yeni Dalga'nın diğer yönetmenlerinden –ya da en azından Cahiers grubu olarak bilinenlerden– çok daha karmaşık, çok daha muğlak olmuştur. Truffaut gibi Godard da yalnızca bildiği insanlar ve şeyler hakkında film yapabileceğini söylemiştir. "Nantes'deki dok işçileri grevi üzerine film yapmak bana göre değil, çünkü bu konuda gerçekten hiç bir şey bilmiyorum ve eğer yapsaydım da bu konuyu çok kötü bir biçimde işlerdim" demiştir. Diğer yandan, 1950'lerle, *politik bir sinema için* adlı makalesinde Godard, konu arayan Fransız senaryo yazarma vergi miktarlarım, Philippe Henriot'un ölümü ya da direniş şehidi Danielle Casanova'nın olağanüstü yaşamını araştırmayı önererek makaleyi bitiriyordu.

Bununla birlikte, Godard gerçekten film yapmaya başladığında, Truffaut durumu olarak adlandırabileceğimiz bir duruma düştü, çünkü kendisinin de kabul ettiği gibi, yaşamı ancak gördüğü filmlerden kopya edebileceği kadar az tanıyordu. *A Bout le Souffle*, Godard'm yeraltı dünyasına ilişkin doğrudan bilgilerinden çok, *Scarface* ve diğer Amerikan thriller'leri üzerine biçimlenmiştir. Kendisinin desöylediği gibi, film *Scarface* gibi sonuçlanmadı ve muhtemelen Godard'ı sorunun daha ötesini göstermeye götürdü ve sonuç, ikinci filmi *Le Petit Soldat* oldu.



A Bout de Souffle: Belmondo ve kurban



Le Petit Soldat: Michel Subor. Günahın adiliği

Godard filmi çekerken, kararlı olarak, politik görünümlerin sadece senaryonun basit verileri (donnèes) olduklarını, aksiyonun hiç te politik bir bakış açısından görülmediğini iddia etti. Ancak film kuşkusuz fazlasıyla böyleydi. Diğer yandan Godard tamamen dürüsttür ve bu yüzden Cezayir'deki durumun yankıları ile ilgili bir film, bir dereceye kadar karışık olabilirdi, çünkü Godard'ın kendisinin de bu konuyla ilgili doğrular ve yanlışlar üzerine aklı karışıktı. Godard sonradan "karışık bir durum içinde bulunan karışık bir aklı göstermek istedim" demişti. "Evet, bu yanlış değerlendirilebilirdi, çünkü belki de insanın kafasının karışık olmaması gerekir. Ama böyleydi. Nasıl olursa olsun filmim bir tür öz-eleştiriydi."

Yine de, filmin yapıldığı ve Fransızların da aynı biçimde kararsızlık içinde bulunduğu sırada, bu tutum belki de çok savunmacıydı. O dönemin kamuoyu anketlerine göre, nüfusun yüzde sekseni bu sorun hakkında ne düşüneceğini bilmiyordu ve aslında bu konuda düşünmek te istemiyordu.

Le Petit Soldat, idealleri olmayan, umutsuzca bazı idealler bulmak isteyen bir adam üzerinedir. Jimmy Porter gibi, o da çizgilerin açıkça çizildiği ya da öyle görüldüğü İspanya İç Savaşı'nı nostaljik bir biçimde anımsıyordu. Godard'm kahramanı, Fransızların bir ideale sahip oldukları, gerçekten bir şeylere inanır göründükleri 1944 yılını da anımsıyordu.

Filmin kahramanı "soru sormak yanıt bulmaktan çok daha önemlidir" der ve *Le Petit Soldat* bir çok soru sorar. Muhtemelen filmin üç yıl boyunca yasaklanmasına neden olan tartışmalı işkence sahneleri, 'izleyicileri bayıltmak için' değil, onları düşündürmeye yönelik bir girişimdi. Gerçek dehşet, işkencenin kendisinden çok, işkencecilerin yaptıkları işi özellikle korkunç bulmamalarıydı -haftalık temiz gömlek yığınlarını teslim eden bir kız tarafından işkencenin kesildiği korkunç derecede sıradan sahneler nedeniyle. Ya da işkencenin yapıldığı banyodaki saç kremi şişesi de, bütün bu sıradanlığı anlatan bir başka öğedir.

Godard bir zamanlar, toplama kampları üzerine bir film yapmak istemişti, ama bu film, işkencecilerin tarafından bakan, işkencecilerin günlük pratik sorunları ile ilgili bir film olacaktı; on tanesi fiyatına yirmi vücudun nasıl yakılacağı, gaz masraflarının nasıl kısılacağı vs. Daktilocuların, bu insanların saçlarını, dişlerini vs. nasıl dikkatle kaydettiklerini görecektik. Godard,



Les Carabiniers

böylesi sahnelerde asıl dayanılmaz olanın, bunların korkunçluğu değil, tam tersine, bunların tamamen normal ve gündelik görülmesi olduğunu söylüyordu.

Godard kuşkusuz haklıdır; böyle bir film, kurbanların görüş açısından bakan bir filmden çok daha korkutucu olurdu ve Godard'ın kısmen de olsa bir çizgide giden Munk'un *Passenger*'ine(*) hayran olmasının nedeni budur. Ama bir çok insanın Godard'ı katılıkla ve duygusuz bir tarafsızlıkla suçlanmasına yol açan da bunun gibi ifadelerdi. Bununla birlikte, sağduyulu olmak katılık değildir; olduğundan hafif gösterme, bütün noktaları vurgulamaktan çoğu kez çok daha etkili olabilir; ve belki de kötülüğün en korkutucu görünümü onun sıradanlığıdır. O dönemin solcu itirazları ne olursa olsun, *Le Petit Soldat* şimdilerde onlar tarafından bile, filmin kendine konu aldığı dönemin doğru ve etkili bir anımsatılması olarak kabul görmektedir.

Le Petit Soldat'm Godard'ın fahişelik üzerine olan filmlerine bir başka ilâve olarak da sayılabilmesi oldukça dikkat çekicidir. Bruno, uğruna mücadele ettiği amaca inanmamasına rağmen, işkence altmda teslim olmayı reddeder. Godard, "insan başkalarını – onları hiçe sayarak – bazı şeyleri yapmaya zorlayabilir mi?" diye sorar. Bu da kuşkusuz, eğer dilerseniz, *Le Petit Soldat*'ı politik olduğu kadar kişisel de olan bir dram düzeyine indirgeyebilir. Yine de, film yasaklandığında, Godard'ın kafasında filmin daha da büyük bir önem kazandığı tahayyül

(*) Polonyalı sinemacı *Andres Munk*'un çevirirken öldüğü film.



Les Carabiniers

edilebilirse de, bu film gerçekten Godard'ın kariyerinde önemli adımdır. Belki de filmin otoriteler için böylesine rahatsız edici olduğu düşüncesi Godard'a filmin güçü ve otoritelerin zarar görebilirlikleri üzerine yeni bir fikir verdi.

Godard'm sonraki iki filmi politik değildi ama beşinci filmi *Les Carabiniers*'de çağımızın en önemli konularından olan savaşa saldırdı. Godard'ın ani yönelim değişikliği için her türlü neden ileri sürülebilir. *Vivre sa vie* filmiyle biçimsel kaygılarını başarılı bir sonuca ulaştıran Godard'ın yeni bir zemin üzerinde film yapmak için motive olduğu söylenebilir.

Godard, giderek daha çok film yaptıkça ve toplumun her düzeyinden giderek çok daha farklı insanları tanımaya zorlandıkça ve bunları daha iyi tanıdıkça, daha geniş bir karakter topluluğunu ve ilk filmlerinden daha geniş konuları ele almaya başlayabildiğim belirtmişti. Ama bir diğer, belki de çok daha önemli bir açıklama vardır. Godard'm ilk uzun metrajlı filmi *A Bout le Souffle*, De Gaul'un 1958'de iktidara gelmesinden sonra çekildi. Şurası bir sır değildir ki, meziyetleri ne olursa olsun, De Gaul rejimi Fransızların politik konulara karşı büyük bir ilgisizliğe ve Fransa'nın 'depolitizasyon' denilen duruma düşmesine yol açmıştır. Belki de bu, Dördüncü Cumhuriyet'in can çekişmesinden sonra ortalama bir Fransızın nefes alma isteğine bağlanabilir; ama bir çok kimse artan bu politik ilgisizliğin tehlikeli bir işaret, faşizmin bir habercisi olabileceğini sezinliyordu. Godard'm filmlerinin, Fransızların politik farkındalıklarının düzeyi ile ters orantılı olarak giderek daha politik yönelimli olmaya





Alphaville: Anna Karina

başladığı inkâr edilemez.

Godard'm ilk uğraştığı konu, basit bir konuydu, hakkında pek bir anlaşmazlık olmayacak bir konu; savaş karşıtı bir film. Ama bu film önceden yapılmış bütün savaş-karşıtı filmlerden farklıydı. "Filmin jeneriğinde" diyordu Godard, "bunun bir fabl olduğunu belirtmem gerekiyordu. Ama nesnel bir fabl; savaşı nesnel olarak, kuşkusuz filmleştirmeye çalıştım; ne korku ne de kahramanlık, ne cesaret ne de korkaklık ile. Franju'nun *Le Sang des Bêtes*'de mezbahayı filme alması gibi, ama bu filmin yakın çekimleri olmaksızın, çünkü yakın çekim otomatik olarak duygusal etki uyandırır."

Niyetinde barışçı olsa bile bir çok savaş filmi, seyircinin savaş ruhunun yüceltilmesi ya da açıkca heyecan verici olarak yorumlanabileceği sahnelerden kaçmamaz. Savaşın mutlaka aptallığını, boşunalığını, sıkıntısını başarıyla yeniden üreten *Les Carabiniers*'de durum böyle değildir. Aslında film bu konuda öylesine başarılıydı ki, bir çok eleştirmen filmin en saçma ve en aptallaştırıcı film olduğunu söylediler. Film ticari açıdan başarılı değildi, çünkü Godard yapmak istediğini tam olarak başarmıştı. Ama belki de aynı zamanda, bir masal oluşundan ötürü, film çok genelleştirilmiş ve bu nedenle de sıradan izleyici kaçırmıştı. Eğer bu bir hata olsaydı, Godard'ın asla tekrarlamayacağı bir hata olurdu.

Une Femme Mariée, *Alphaville*, *Pierrot le Fou*, *Masculin Fèminin* ve sonraki iki filmi *Made in U.S.A.* ve *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'de Godard'm hedefleri çok daha kendine özgü bir hale gelmiştir. (Godard,"Alphaville, gerçekçi bir zeminde gelişen bir fabl'dır" der.) Ama bu filmler aynı zamanda Godard'ın kişisel temaları ile çok daha yakından ilişkili olmuşlardır: Godard *Pierrot le Fou*'dan kişisel ama mutluluğa yakın duran şiddet ve yalnızlıkla birleştirilmiş bir film olarak bahseder. Film yaklaşık olarak E.N. Forster'm 'sadece birleştir'i gibi görünür, ama gerçekte bu sonraki Godard'm karakteristiği olacaktır. Yazar Le Clèzio, Godard'a "bir ahlakçı olduğunuzu düşünüyor musunuz?" diye sorar. Karakteristik yanıt şudur: "Evet, evet. Sanırım hepimiz öyleyiz. Ama fazla iddialı olduğu için kimse bunu söylemez." Onu her zaman yakından izleyen iki sol-kanat gazeteci Godard'a "hümanizm hakkında konuşuyorsunuz; bir hümanist olduğunuzu düşünüyor musunuz?" diye sordu. Godard yalnızca dürüst ve çekingen bir insanın verebile-

ceği yanıtı verdi: "Şey, evet, ama...Bu oldukça büyük bir sözcük... Evet, evet." Ve Godard kuşkusuz böyledir. Biçimsel değerler ya da kişisel temalarla ilgilenmek bir insanı hümanist ya da ahlakçı olmaktan alı koyamaz ya da politik temalarla ilgilenmesini engelleyemez. Romancı Jorge Semprun'un söylediği gibi, "deneyim yalnızca biçimsel olabilir. İçerik, deneyim için bir konu değildir, ya dünya, ya düşüncelerimiz ya da kişisel obsesyonlarımız tarafından bize zorla kabul ettirilir." Godard'ın Le Clèzio'ya söylediği gibi, "biz yazarlar ve sinemacılar, gerçeğin analizine mahkum edildik, ressamlar ve müzisyenler bu durumda değiller."

Godard'ın son üç filmi *Masculin Fèminin*, *Made in U.S.A.* ve *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*, çağdaş yaşamın bir çeşit üçlemesini oluştururlar. Bu üçleme, *Une Femme Mariée'*de tüketici toplumun, *Le Petit Soldat'*ta Kuzey Afrika'daki durumun, *Les Carabiniers'*de savaşın, *Alphaville'*de robot toplumun ve *Pierrot le Fou'*da şiddetin analizinin üstüne yükselir. Ama bu üçlemeyi ele almadan önce birçok konu özellikle tartışılmalıdır. "Kişinin toplumsal durumunun suçlanması" diye yazar Malraux, "bu durumun dayandığı sistemin yıkılmasına yol açabilir." Ve ekler: "Sanatta insanın durumunun suçlanması ise, bu durumu kabul eden biçimlerin yıkılmasına yol açabilir."

JEAN-LUC GODARD

ANLATIM

"Modern sanatın ayırd edici özelliği" diye yazdı André Malraux, "asla öykü anlatmamasıdır... Çağımız sanatının kendini bulmasından önce dramatik kurmacaya dayanan sanatın ölmesi gerekliydi ve ölümü güç oldu. "Bir öykü anlatmadığı; hiçbir zaman yeterli entrika bulunmadığı ve olanın da en iyisinden dramatik olarak tutarsız, en kötüsünden keyfi olduğu konusunda Godard'a yönelik eleştiriler yüzünden, dramatik kurmacaya dayalı sanat gerçekten ölmüştür. Bu karşı çıkışlar fazlasıyla yerindedir ve Godard'ın hayranı, bütün maddelerde suçu kabul etmiş, ama savunma hakkına da sahip olmuştur.

Godard öykü anlat*maz*. Bununla birlikte Godard'ın karşısında olanlar bile ki bunların çoğunun *A Bout de Souffle*'u eleştiri dışında tutmaları nedeniyle, eğer isteseydi öykü anlatabileceğini kabul etmelidirler. Korkarım ki entrika konusunda koparılan bu gürültü, çok fazla entrikaya sahip olmayan bir romanı benimseyebilecek aynı insanlar tarafından, filmlerin hala sanatlar arasında daha aşağı bir konumda görülebilmesi acı gerçeğine bağlıdır. Ve gerçekten çağdaş roman, Umberto Eco'nun cümlesini kullanırsak, "entrikanın erimesine" giderek daha fazla yönelmiştir; Leopold Blum yada Mrs. Dalloway'a ya da Robbe-Grillet'in ya da Beckett'in isimsiz kahramanlarına ne olduğu genel olarak önemsiz ya da gereksizdir. Yaşam, Umberto Eco'nun dediği gibi, *The Three Musketeers*'den çok *Ulysses* gibidir, ama herbirimiz *Ulysses*'ın satırmdan çok, *The Three Musketeers*'ın satırları üzerinde düşünmeye yöneltilmişizdir, çünkü biz genellikle iyi-yazılmış romanın satırları boyunca onları yeniden düşünerek geçmiş olayları hatırlayabiliriz. Bundan dolayı belki de konu yalnızca, Godard karşıtlarının romanda onayla-

dıkları aynı özgürlüğü sinemada onaylamayı reddetmeleri değildir; belki de onlar aynı zamanda, yaşama romandan daha yakın olan sinemanın, *The Three Musketeers*'in satırlarında çok daha kolay tahayyül ettikleri yaşam gibi olması gerektiğini belli belirsiz hissediyorlar.

Ama, Godard için sinema yalnızca öykü anlatımı değildir. "Kendimi bir deneme yazarı sayarım. Romanlar biçiminde denemeler ya da denemeler biçiminde romanlar yazarım. Hâlâ *Cahiers du Cinéma* döneminde olduğum gibi bir eleştirmenim. Tek değişiklik, eleştirileri yazmak yerine şimdi filme çekiyor oluşum" demişti Godard.

Bu sinema için yeni bir gelişme olabilir, ama diğer sanatlarda yaklaşık yüzyıldır varolmuş bir olgudur. Sartre gibi bir eleştirmen şunları yazar: "Mallermè'den beri sanatın kendini eleştirdiği bir döneme girdik. 'La Poèsie Critique' (eleştirinin şiiri): Mallermè kendi şiirsel çağını böyle tanımlar. O zamandan beri sanat ve edebiyat kendini büyük ölçüde eleştirmektedir. Örneğin bir heykeltraş –Giacometti diyelim– belirli bir heykeli, alışılmış reçetelere ve prensiplere göre değil, ama hemen her heykelde kendisini sorgulayarak yapmayı dener. "Bu görüş, – Claude Reonir *Elèna et Les Hommes*'in (Elena ve Erkekler) eleştirisinde oldukça şaşırtıcı bir biçimde– Godard tarafından yinelendi. "Bu film sanattır ve aynı zamanda sanatın bir teorisidir; güzelliktir ve aynı zamanda güzelliğin bir sırrıdır; sinemadır ve aynı zamanda sinemanın bir açımlanmasıdır." Hatta başka bir yerde, "bütün Yeni Dalga kısmen, gerçeklik ve kurmaca (fiction) ile olan yeni ilişkisi aracılığı ile tanımlanabilir" demeye kadar gitti.

Ve Godard'ın filmleri, sinemanın bir eleştirisi, sinemanın bir teorisidir; Onlar, denemeler ve hepsinden öte güncelerdir. Bir görüşmede alıntı yaptığı Borges'in öyküsü gibi: "Bir zamanlar bir dünya yaratmak isteyen bir adam vardı; ve o, evler, şehirler, vadiler, aletler, balıklar, ağaçlar, vs. yaratmayla işe başladı. Ve yaşamının sonunda, bu sabırla, özenle oluşturulmuş biçimler labirentinin kendi portresinden başka bir şey olmadığını gördü." Her filminde, kendi portresini çizen Godard için de durum böyledir. Malraux'nun sözünü tanımlarsak; "Anekdotal konu, kendi tuvali üzerinde sanatçının kendi varlığına izin vermesiyle sınırlanmıştır."

Ama, sinema zamansal (temporal) bir sanattır, resim ve



Bande à Part: Sami Frey, Claude Brasseur, Danièle Girard, Anna Karina





Bande à Part: Sami Frey, Claude Brasseur, Danièle Girard, Anna Karina

heykelin aksine tamamen soyut olamaz, çünkü eğer biri 90 dakika boyunca birşeyler seyretmek zorundaysa, filmin tutunabileceği bir yapıya, bir desteğe gereksinim duyulur. Normal McLaren kendi türünde iyidir. Ama bir uzun metraj McLaren düşüncesi, bir izleyiciyi ürpertir. (Bu noktada 'soyut' bir senfoni bir saat boyunca dinlenebilirken, bir filmin neden aynı biçimde izlenemeyeceği konusunda karşı çıkmak üzere öfkeyle ayağa kalkan Greenwich Village *Avant-Garde*'cılarını duyabiliyorum. Korkarım, gözlerin daha talep edici ya da kulaklardan daha az duyarlı olmasının dışında bir neden yok.) Her durumda Godard bir desteğe gereksinim duyar. Ya bir haber parçasıyla ya 'bir masalın profilini görebildiği'gerçek olayla (Nicholas Ray'in *Jasse James'in Gerçek Öyküsü* hakkında yazdığı gibi) ya da bir öyküyle işe başlar. "Öykü anlatmayı gerçekten sevmiyorum" diye itiraf eder Godard. "Kendi düşüncelerimi işleyebileceğim bir çeşit kilim, bir zemin kullanmayı tercih ederim. Ama genel olarak bir öyküye gereksinim duyarım. Geleneksel bir öykü bile iş görebilir. Belki de en elverişli bir biçimde". Ve tamamlanmış bir filmle özgün öykünün ilişkisinin Diabelli'nin bir vals bestesi

üzerine Beethoven'ın bestelediği olağanüstü çeşitlemeler arasındaki ilişkiye benzer olduğu söylenebilir. Ama Godard'ın sinemaya bakışını anlamanın en iyi yolu filmleri için başlangıç noktaları olarak kullandığı romanlara bakmaktır. Böylelikle, yapıtlarındaki yaratıcı sürecin bazı noktaları görülebilir.

Dikkat edilecek ilk şey, O'nun uyarlamalarının genellikle, sıradan materyale dayandığıdır. Diyelim, Resnais'in aksine O, şu yöntemi tercih eder: "Moravia'nın klasik, eski-moda duyarlılıkla dolu romanı [*A Ghost At Noon*], bir tren yolculuğu için iyi bir romandır. Ama en iyi filmler bu tür romanlardan yapılır." Yeterince doğru; yalnızca, Welles ve Booth Tarkington'un *Magneficent Ambersons*'u düşünülmeli. Bu aslında, Godard'ın ebedi olarak Dolares Hitchens'ı (*Bande à Part*'ın kaynağı) ya da Lionel White'ı (*Pierrot Le Fou*'nun kaynağı) tercih ettiğini söylemek değildir; O'nun favori romanlarından biri *The Wild Palms*'dır, ama ondan bir film yapmayı istemez. Bunun yerine Godard, gösterilmiş son iki filmini, ilk önce *Made in U.S.A.*'nın bir makarasını, sonra *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'nin bir makarasını, daha sonra da *Made in U.S.A.*'nın bir makarası vs., tıpkı Faulkner'ın *The Wild Palms*'de iki öyküyü birleştirmesi gibi, birleştirmek istediğini söylemişti. O'nun roman uyarlaması *bu* olabilirdi.

Fransızcaya çevrilmiş ve popüler *Série Norie* içinde yayınlanmış 'ucuz' Amerikan Thriller'ı (serüven kitapları), film yönetmenleri için büyük bir malzeme kaynağı olmuştur. Genellikle bu romanlar kısmen tercih nedeniyle, kısmen de, tahmin edileceği gibi, ekonomik olduğu için sinemacılar tarafından Fransız mekânlarına taşınmaktadırlar. Bununla birlikte, genel olarak Amerikan atmosferinden kalan bir şeyler vardır. Örneğin Truffaut, David Goodis'in son romanı *Down There*'den *Tirez sur Le Pianiste*'i çektiğinde, sanıyorum kitabın Amerikan kökeni bilinmeseydi bile filmden bu sezilebilirdi. Truffaut romana oldukça bağlı kaldığı ve gerçekte onun atmosferini vermede tamamen başarılı olduğu için, özgün malzemenin yerli olmadığını hissetmemek olanaksızdır. Diğer yandan eminim ki, *Bandè à Part*'ı görenlerden çok azı, *Fool's Gold* adlı ve Les Angeles'da geçen bir roman üzerine kurulduğunu anlamıştır. Birincisi, film mekân olarak kuvvetle Paris'e bağlıdır: Louvre, Metro, Place de la Nation, varoşlar. İkincisi, filmdeki iki oğlan daha önce *Série Noire*'da okudukları ya da Amerikan filmlerinde gördükleri,

Amerikan gangsterlerini taklit etmeğe öylesine düşkünlerdi ki, bu onların çok fazla tipik Fransız olarak görülmesine yolaçtı. Başka bir deyişle, Godard'ın kendisi gibi aynı malzeme ile beslenmiş iki oğlan fazlasıyla Fransız oldular.

Kitabın temel entrikası, *Bande à Part*'ınkine çok benzemektedir -iki oğlan, Eddie'den daha suçlu Skip ve başkalarının bir yığın parayı sakladığı evlerinde kendisini evlat edinmiş teyzesiyle birlikte yaşayan kız, Karen. Karen bu bilgiyi ağzından kaçırır ve oğlanlar bir soygun planlar. Kitap ile film arasmdaki ilk temel fark, bu türden kitapların temel öyküye bir albeni katmayı umarak gösteri için betimledikleri ucuz psikolojiyi Godard'ın bir yana bırakmış olmasıdır. Örneğin, kitapta, Karen'in teyzesinin hen gizemli kiracılarının eşyalarının karıştırıldığını ve hem de para miktarının sandığından daha fazla olduğunu keşfettiği bir an vardır. Biraz sersemlemiş bir halde Karen'le merdivende karşılaşır:

> "Bir an için Mrs. Havermann durdu. Duyguları yıllardır olmayan biçimde canlanmıştı. Paniğin eşiğindeydi ve şiddetle biriyle konuşma ihtiyacını duydu. Sanki, şefkat ve duygudaşlık alevi bir elektrik kıvılcımı gibi aralarında akıyordu. İletişim kurmaya korkunç ihtiyacı vardı... Ve Mrs. Havermann, yaşamında ilk kez bu kızın bağlanabileceği, sevgisini kazanan ve bunu hakeden bir canlı olduğunu hissetti... Ama sözler gelmedi. Baskı ve reddedilme yıllarında sevgi ve güven dolu sözler solmuş ve ölmüştü... Daha sonraki anda paniğini ve şaşkınlığını giderecek ve Karen, Skip'in bütün planlarını itiraf edecektir... Şimdilik sadece çekingen bir suskunluk vardı."

Bunların hiç biri, sanırım iki nedenden ötürü, filmde yoktu. İlk olarak, bu tür 'psikoloji' Godard'ın hoşuna gitmezdi. İkinci olarak da, entrikanın bakış açısından ve filmin temel fikrinden dolayı, hiçbir şey mekanizmanın işleyişini durdurmamalıydı. Çünkü, belki de Godard, entrikayla ilgilenmediğinden, yapının kaçınılmazlığını ve temel saflığım bozacak hiçbir şeye izin vermez. Kendi yabancılaştırma teknikleri dışında hiçbir şeye; Bu tıpkı Fransızca *Romeo ve Juliet*'ten bir pasajın tekrar İngilizce'ye çevrildiği sınıftaki İngilizce dersi gibidir; Shakespeare'ın orjinal sözlerine ne kadar yaklaşırlarsa, İngilizce bilgileri de o

kadar artmış olacaktır. Godard bunun ya da Louvre'un yıldırım turunun temel entrikayı dağıtmasına izin verir, çünkü belki de bu, psikolojik labirent onun yalnızca zayıflayan bir dekorasyonu olurken, gerçekten entrikayı parçalar.

Kitabın büyük bir bölümü, şimdi tamamen, suçlu bir yaşamdan çekilmiş Skip'in amcasının öyküsünü ve Skip'in verdiği bilgiler doğrultusunda bir cinayet işleyerek bu yaşama geri dönmeye kalkışmasını anlatır. Sendika da harekete geçmek ister ve birçok bölüm, hem oğlanların, hem de sendikanın parasını çalmayı planladığı, Las Vegas'lı bir adam ile sendika arasındaki bağlantıları anlatmaktadır. Filmdeki bütün bu ikinci dereceden olay örgüsü, iki ya da üçten fazla olmayan küçük sekanslara indirilebilir: birinde amca soygun planlarını bulur, diğerinde parayı çalmayı dener ve o ve yeğeni öldürülür.

Hiçbir thriller-yazarı bu iki-oğlan-bir-kız entrikasının çıplak iskeletinden hoşnut kalmazdı: Godard'ı açıkça ilgilendiren buydu ve kitaptan aldığı da budur. Böylece kitabın bütün 'epilogue'u (son) kesilir: Kaliforniya kıyısı boyunca aşağı ve yukarıya doğru Karen ve Eddie'nin polisten kaçışı. Godard'ın, Karen'in pişmanlığını filmleştirmesi de tasavvur edilemez: "Anayolda sendeleyerek yürümeye çalıştım ve o zaman gördüm.' -sesi sertleşir- 'bütün yaşantımın ne olduğunu gördüm. Sadece kaçış... Bizi neyin beklediğini bilebiliriz. Belki de bu çok kötü olmayacak. Belki de uzunca bir süre sonra, birbirimizi yeniden görebiliriz."

Korkunç derecede sahte ahlâki tavırdan ve klişeye güvenmekten uzak kalarak, Godard, filme mutlu bir son vermeliydi. Karen ve Eddie (Filmde Odile ve Franz) Güney denizlerine yelken açarlar, çünkü bu mutlu son, filmi, paradoksal olarak, çok daha umutsuzca trajik kılar. Eğer film ya cezaevine giriş ya da öldürülmeleriyle bitmiş olsaydı, izleyici bunu saf gelenek olarak kabul edebilirdi. Onların sağ salim kurtulmalarına izin vermekle Godard, izleyiciyi sonun saçmalığı üzerinde eleştirel düşünmeye ve buradan da gerçekten bunun bitmeyebileceğine karar vermeye zorlar. Bundan dolayı izleyici gerekli trajik sonu kendi kafasında oluşturur ve bu sonuç izleyiciye empoze edilmediği için daha güçlüdür -bu sonuca kendisi ulaşmıştır. Tam olarak bilmiyorum, Godard'ın niyeti bu muydu, ama eğer öyleyse bu, onun biraz gizemli ifadesiyle uyuşurdu: "Sinema bizi başkalarına yansıtan ve aynı zamanda bizi kendimizin derinliklerine çe-

ken çifte bir hareket olarak tanımlanabilir."

Ne olursa olsun, *Bande à Part* baştan başa bir tür çiftler ilkesi üzerinde inşa edilmiş görünür: Fransa-Amerika, izleyici-yönetmen, roman-deneme, belgesel-kurmaca. "Amerikalılar" diyor Godard, "öyküleri nasıl anlatacaklarını çok iyi biliyorlar. Fransızlar ise asla. Flaubert ya da Proust nasıl öykü anlatacağını bilmez; onlar başka birşey yaparlar." Bu doğrudur ya da değildir, ama Godard'ın her zaman başka bir şey yaptığı kesinlikle doğrudur. Örneğin bütün film, kendi gündelik yaşantılarının sıkıcılığı ve çirkinliğinden tek kaçış yolunu kesinlikle, kendilerini içinde yaşadıkları gerçeklikten uzaklaştıran ucuz Amerikan thriller'larında ve sinemada bulan kederli *banliyö* sakinlerinin bir metaforu olarak görülebilir. Ve Godard onları, tam da oldukları gibi, yerlerine koyar: "Her durumda" demişti Godard, "yaşam ve gerçekdışı ayrılmazdır. Eğer yaşamla başlarsanız, gerçekdışılığa varırsınız ve tersi." Ya da daha yerinde bir ifadeyle, "düşsel olan ile gerçek olan kesinlikle birbirinden ayrıdır, ancak aynı zamanda da her ikisi birdir, aynı anda hem iki yana hem de bir yana sahip Moebius eğrisi gibi." Dolares Hitchens'm temel entrikası, *banliyö yaşamı* üzerine bir belgesel için malzeme sağladı: "Ya kurmaca ya da belgesel ile başlayabilirsiniz, ama hangisiyle başlarsanız başlayın kaçınılmaz olarak bir diğerine varırsınız" dedi Godard. Bu nedenle, *Bande à Part* bir 'Western de banlieue-banliyö Westerni'dir ve aynı zamanda kent toplumu içindeki dışlanmış insan portrelerinden bir diğeridir. Hangi malzemeyle işe başlamasının önemi yoktur -*L'Express*'deki makaleler, Lionel White'm bir romanı ya da bir Maupassant kısa öyküsü (*Masculin Fèminin*) hep aynı biçimde Godard'ın kendi kişiliğinin ve kendi dünyasının güçlülüğü ile sonuçlanır.

Eğer ilâve bir kanıta gerek duyulursa, yalnızca *Pierrot le Fou* nun kaynağı olan, Lionel White'm romanı *Obsession*'a bakılmalıdır. Dolores Hitchens'dan edebi değer açısından biraz daha yukarıda olan bu roman, bir tür Lolita öyküsünü oldukça iyi anlatır. Conrad, kahraman, 17 yaşındaki bir bebek bakıcısına çok güçlü bir tutkuyla bağlı, işsiz bir reklamcıdır. İçkili bir partinin sonunda kadının evine arabayla gittiğinde, adam geceyi, sırf sabah uyandığında kızın dairesinde üçüncü bir şahıs -bir ceset- bulmak için, orada geçirir. Kadın adamı, Conrad'ı doğramasını önlemek için öldürdüğünü söyler. Kimse bu



Pierrot le Fou: Karina ve Belmondo

meşru müdafaa öyküsüne inanmayacağından cesedi ortadan kaldırırlar ve kitabın geri kalanı, Conrad'ın suç dünyasına ne kadar derinden battığını ve bundan kurtulmanın ne kadar güç olduğunu anladığı Amerika boyunca süren uzun yolculuğunu anlatır. Adamın kızla ilgili cinsel saplantısı, sonunda kızın nasıl belâ olduğunu ve onu aldatmaya nasıl hazır olduğunu anlamasına dek sürer. Kızı boğazlar, polisi çağırır ve roman kızla biter;

> "Allie, yandaki odada yatağın üzerinde çıplak olarak bıraktığım kız. Ama artık Allie'yi düşünmüyorum. Bir kez daha karım Martha ve iki çocuğumu düşünüyorum. Umarım onlar bu son olayı anlayacaklar ve yapabileceğim tek şeyin bu olduğunu, açıklayamıyacağım bir saplantıdan kendimi kurtarabilmenin tek yolunun bu olduğunu kabul edeceklerdir. Bazı nedenlerden dolayı korkum ve pişmanlığım yok. Hatırlayabildiğim uzun yıllar içinde ilk kez kendimle barışığım."

Godard'a Lolita rolü için de Sylvie Vartan önerildi, ancak o bu öneriyi reddetti: kısmen Kubrick'in *Lolita*'sının gösterime girmek üzere oluşundan ve kısmen de bütün öyküyü trajikten daha hüzünlü gösteren yaşlı adam/genç kız öğesini sevmediğinden, film için genç bir kız istemiyordu. Bu durumda film Anna Karina ve Richard Burton ile çekilecekti, ama Godard Burton'u da çok fazla *Hollywoodvari* bulduğundan onu da reddetti. Sonuçta oyunculuk Karina ve Belmodo ile oluşturuldu.

Godard *Lolita*'yı tamamen baştan yapmayı istemedi; ama ne de *La Chienne*'yi (*Pierrot le Fou*'da Renoir'in filmine bir gönderme olsa da) yeniden yapmayı istedi. Eşler birbirlerinin eşiti olmalıydı. "Bir tür *La Nouvelle Hèloise* ve *Werther*'in neslinden hayatta kalmış son romantik çiftin öyküsü, *You Only Live Once*'ı yapmayı istedim" dedi.

Ancak senaryoları kendisi yazmadığı için istediği gibi de olmadı. "Ben yanlızca filmin güçlü anlarını yazıya döktüm" der Godard, "ve bu bana yedi sekiz adet bir tür entrika noktası sağladı." "*Pierrot le Fou* gerçekten bir film değil, bir sinema deneyimidir (*une tentative de cinèma*). Yaşam, konudur, nitelikleri olan Geniş Görüntülük ve renkleriyle (Scope and colour)... Doğa üzerindeki pan çekimleri, ölüm üzerine *sabit çekimleri*, kısa çekimleri, uzun çekimleri, yumuşak ve gürültülü sesleri ve An-

na Karina ile Belmondo'nun hareketlerini kullanarak ele geçirmeyi istediğim, kendi başına yaşam. Kısaca yaşam, ekranı doldurur, tıpkı aynı oranla boşalan küveti dolduran bir musluk gibi. Filmin sonu bütünüyle, filmin başlangıcının organize oluşundan farklı olarak, hemen orada türetilir. Bu bir tür Oluş'tur (Happening) ama kontrol edilen ve hakim olunan bir oluş. Filme başlamamdan iki gün önce hiçbir şeyim yoktu, kesinlikle hiçbir şeyim. Ah, evet bir kitabım vardı. Ve belli bir dizi mekânlar. Bana fikir vermeye yardımcı olan mekânlardı bunlar... Bresson ya da Demy'nin bir filmi çekerken ekrana getirmek istedikleri dünyaya dair düşünceleri olduğunu ya da aynı anlama gelmek üzere, dünyaya uygulamaya çalıştıkları bir sinema düşüncesine sahip oldukları kanısındayım. Onlar için sinema ve dünya doldurulması gereken kahplardır, oysa *Pierrot le Fou*'da ne kalıp ne de konu vardır."

"Ah, evet bir kitabım vardı." –Evet, ama bu özel durumda Godard'ın filmin içine koymak istediği –ya da film yapımı sürecinde istemeye başladığı– herşey için, bu desteğin yeterince güçlü olmadığını samyorum. Kitapta ve Godard'ın filmlerinin hemen hemen yarısında olduğu gibi, erkek tasarlanmış bir ahlâklılığı, kadın ise etkin oluşluluğu temsil eder. Bu da onun en asil biçinde konuşudur. Marianne ne istediğini tam olarak bilir ve Ferdinand'ın bildiği ise yalnızca kadını istemek ve ona sahip olarak, cennet adasında okuyarak ve düşünerek sakin bir yaşam sürmektir. Ama Marianne'a bu yetmemektedir; sıkılmıştır. Erkeğin adasında, 'doğum, çiftleşme ve ölüm'den başka bir şey yoktur. Bu yüzden Godard, 'çağımızın şiddeti *Pierrot le Fou*'da görülmeliydi, çünkü bu hepimizin mutluluğunu tehdit ediyor' dediğinde, kuşkusuz evet denir, ama bu çift, kadının erkek kardeşi silah kaçakçısı olsa da, hatta gerçekten onun kardeşi olsa da olmasa da, asla mutlu olmazdı. Filmde işlenen cinayetler, dökülen kan, sonunda çifti ayırır, ama ne olursa olsun zaten daha ne kadar dayanabilirlerdi ki?

Ayrıca denemenin ve entrikanın dozajında yanlış olan bir şeyler vardır –ya entrika çok fazladır ya da yeterli değildir, çünkü en güzel anlarına rağmen *Pierrot le Fou* bana, Godard'ın diğer filmlerinden bazıları gibi, tutarlı görünmemektedir. Eğer temel *entrika* ya daha güçlü ya da daha zayıf olsaydı, o zaman Raymond Devos'un küçük müzikhol gösterisi, Bassiak şarkısı ve Vietnam küçük piyesi gibi araya girmeler böylesi yıkıcı güce





Pierrot le Fou: Karina ve Belmondo







Pierrot le Fou: Karina, Belmondo ve "San Domingo'da Dehşetin Görüntüsü"

sahip olmazdı. Godard'ın sonraki üç filmi, *Masculin Fèminin*, *Made in U.S.A.* ve *Deux ou Choses Trois que je sais d'elle'*de göreceğimiz gibi, gerçekliğe dayanan güçlü bir temellendirme, onun denemeleri (essays) ve güncelerinin bir başlangıç noktası olarak ona en iyisini sunacaktır.

Bu arada, günümüzdeki politik konuların, bundan önceki filmlerden çok daha fazla olarak, *Pierrot le Fou'*da açığa çıktığını not düşebiliriz. Filmin ikinci makarasında, Ferdinand, Marianne'i eve götürürken bile, arabadaki radyo Vietnam'dan son haberi, Cezayir sorununun sonuçlarını verir; bu arada Yemen ve Angola'daki savaştan, hatta Kennedy suikastından bahseder: Marianne'ın tüfeği, Kennedy suikastında kullanılan silahla aynı türdendir. Ama çağdaş şiddet uzerine bu not düşmeler, yeterince bütünlüklü değildir, Godard'ın 'insanlar arasındaki uzamlar üzerine' bir film yapmaya çabaladığı açıklamasına rağmen, bu durum, entrikanın kendisinin ister istemez uyarladığı ilgi nedeniyle, baltalanır. "Bir roman tasarım var" der Ferdinand/Pierrot. "bir insanın yaşamını yazmak değil, ama yalnızca yaşamın kendisini yazmak. İnsanlar arasında olan nedir, uzam... sesler ve renkler... Bunu başarmanın bir yolu olmalı: Joyce denedi, ama birileri daha iyisini yapmak zorunda... ". Ve Godard'm *Deux ou Choses Trois Que je sais d'elle'*de amaçladığı da budur.

Le Mèpris'in kaynaklandığı Moravia'nın *A Ghost at Noon* adlı romanı ise özel bir durumdur. Godard'ın bunu tren yolculuğuna uygun bir roman olarak değerlendirmesine karşın, biçimsel olarak daha iyi bir romandır. Ve bir biçimde Godard –ya kendi seçimi ya da yapımcı Carlo Ponti'nin ısrarı nedeniyle– roman iki istisna dışında, Amerikan romanlarından çok daha fazla bağh kaldı. Herşeyden önce roman, birinci tekil şahıs ile anlatılmaktadır ve eğer anlatana inanırsak, ki inanmamız gerektiğini varsayalım, o zaman aksiyonu (eylemi) başlatan olayın, onun tarafından yorumlanmasına da inanmalıyız. Filmde Paul, yapımcının evine gelirken, aptalca bir kaza yüzünden 15 dakika geciktiğini söylediğinde sözünün doğruluğundan asla emin olamıyoruz. Aslında, Paul yalan söylüyormuş gibi görünür ve bu yüzden Camille'in yapımcının kendisi hakkında bir karar verebilmesi için yeterli bir zaman bırakmak üzere Paul'un bilerek geciktiğine olan inancı yerinde gibi görünmektedir. Romanda, anlatıcı bize bunun doğru olmadığını söyler. Sonuçta büyük bir fark yaratmaz, ama filmdeki bu belirsizlik hem Godard'ın büyük kurnazlığının hem de bu ilişkinin, filmlerindeki diğer tüm ilişkiler gibi, böylesi ilişkilerin sürmesinin temelden –hemen hemen metafizik– imkansızlığı yüzünden, daha başından bitmeye mahkum olduğuna olan inancının bir örneğidir.

Bundan başka, Godard, gömleğindeki ruj lekesini karısının yakalaması olayını anlatıcının hatırlamasını dışlar ve böylelikle de kadının aşkının bitmesinin bir diğer 'psikolojik' haklı çıkışının önüne geçer.

Ama bunlar belki de ikinci dereceden konular. Çok daha önemli olan, Godard'ın İtalya'daki film yapımı üzerine bir belgeseli filmin içine koyuş –ya da gerçekte, filmin kendi yapım sürecini– filme katış yoludur. İlk olarak, Moravia tarafından oldukça tanınmış bir Alman olarak tanımlanan ve tabii ki, Lang olmayan *The Odyssey* filminin yönetmeni Godard tarafından Fritz Lang'a dönüştürülmüştür. (*The Odyssey*'i İtalya'da Alman sinemacı George Wilhelm-Pabst'ın yapıp yapmayacağı üzerine olan mücadele sonrasındaki başka bir kişilikten konuşulduğunu anımsar gibiyim, belki de Godard'ı cezbeden bu olmuştur.) Romanda, Alman hariç tutulursa, bütün karakterler İtalyan'dır. Godard bunu değiştirir: Paul ve Camille, Fransız; yapımcı Prokosch, Amerikalıdır; ayrıca Godard tamamen yeni ve çok



Le Mépris: Brigitte Bardot, Fritz Lang, Michel Piccoli, Jack Palance



önemli bir karakter sunar; dört dil bilen İtalyan çevirmen, Giorgia Moll'un oynadığı Francesca. Her biri doğal olarak kendi dilini konuşur ve bu nedenle Francesca, çevirmen/oyuncu olarak çok önemli bir rol oynar. Onun sürekli çeviri yapması filme önemli bir motif ekler ve bir anlamda, temel bir dil düzeyinde iletişim kurmalarına yardım ederek, karakterlerin çok derin bir düzeyde birbirleriyle iletişim kurmada karşılaştıkları güçlükleri daha da vurgulamış olur. Romandaki film dünyası yalnızca belirsiz bir background'dur: *Le Mépris*'de ise bu çok daha önem kazanır, Godard'ın belgesele olan ilgisi gözönünde tutulduğunda. bu doğal olarak beklenebilir birşeydir. Bundan başka, Godard, Moravia gibi Roma'lı olmadığından, filmin atmosferinin İtalyan olmasına çok fazla dikkat edilmiştir. Yalnız renkte değil, aynı zamanda harap Cinecitta'nın dökülen duvarlarında, bir aktrisi incelemek için hep birlikte gittikleri küçük varyete tiyatrosunda. Lumière'ın ünlü "sinema, hiçbir geleceği olmayan bir icattır" sözünün perdeyi süslediği film seyir odasında da.

Film boyunca, senaryo görüşmeleri, inanılmaz derecede aptal yapımcı ile verilen savaşlar (Jack Palance burada, elindeki saçma atasözleri ile dolu küçük kitabı ile bir açık hava gösterisinde gibidir) gibi, film yapımlarının temel sorunları kadar, uluslararası bir ortak-yapımın handikapları ve Paul ile Camille'in öyküsü arasında sürekli bir değişim görülmektedir. Godard'ın, Lang'a olan hayranlığı gözönünde tutulduğunda, filmde Godard'ın Lang'ın asistanı rolünde görünmesi, bir tür saygı olarak yorumlanabilir; diğer yandan Lang'ı Godard yönettiğinden, bu tipik bir paradoksdur.

Yapısal açıdan, Godard romanda çok önemli bir değişiklik yapmıştır: romanın ilk yarısındaki karı koca arasındaki geçen bölümlerin pek çoğunu, filmin yaklaşık üçte birini oluşturan, 30 dakika civarında süren, tamamen daireleri içinde geçen tek bir ana sekans içinde toplamıştır. Bu çok önemlidir, çünkü Godard'ın filmlerinde, konvansiyonel anlatım tekniklerinden bir tür tablo-benzeri blok sekans oluşturulması yönündeki değişimi-gelişimi belirtir. Godard, konvansiyonel anlatımı, kendileri de yarı belgesel sekanslar içinde parçalanmış sabit anlatım öğelerine ayırdığı gibi, aynı zamanda, sıçramalı-kesme'den (Jump-cut) karşılıklı konuşma sekansına doğru filmin gerçek yapısı da değişmiştir.

A Bout de Souffle ilk gösterime girdiğinde, herkes Go-

dard'ın kullandığı hızlı kurgu stiliyle ya şok olmuş ya da heyecanlanmıştır. O zaman söylediğim gibi,"*A Bout de Souffle*'de iki insan arasındaki bir tartışmanın ya da konuşmalar arasındaki kesmelerin sıkıcı ve yorucu olduğunu keşfettim. Bunu denedim ve çok iyi oldu, bu nedenle filmin başından sonuna aynı şeyi yaptım." Sıçramalı-kesme (Jump-cut)ler kesinlikle, bütün gereksiz geçişleri ve eşleme çekimleri dışlayarak filmin ritmini hızlandırdı. Zincirleme geçişlerden de uzaklaştı (*A Bout de Souffle*'de yalnızca bir tane vardır), kısmen hızlı ritm için kısmen de "şeyleri yalnızca yan yana koymayı tercih ettiğim" için. Bundan başka, Godard'ın bir Tashlin filminden söz açılmışken söylediği gibi, "çizgi romanların *découpage*'ı estetik açıdan film *découpage*'mdan yıllarca ilerdedir. Her çizgi romanda, çekim değişimi, şimdilerde Fransız sinemasında yokluğu hissedilen yaratıcı bir cesaretle yapılır." Godard bunu geri getirdi, ama şimdi *A Bout de Souffle*'a bakıldığında ünlü sıçramalı-kesmelerin kaybolmuş gibi görünmesi ilginçtir, çünkü bunlar, çağdaş film stilinin kalıcı ve her yerde varolan özelliklerini oluşturduklarından güçlükle farkedilirler. Aynı durum, zamanında heyecan yaratan omuzda kullanılan kamera çekimleri için de geçerlidir: bunlar da hemen hemen görünmezler.

Diğer yandan, ilk filminde bile Godard'm blok yapı biçimini kullanmaya başlamış olması dikkat çekicidir: Belmondo ve Seberg arasındaki büyük yatak odası sahnesi oldukça uzundur. *Le Petit Soldat*'da iki benzer sekans yer alacaktır: biri Bruno'nun Veronica'nın fotoğrafını çektiği ve diğeri de filmin sonuna doğru uzun bir konuşmanın olduğu sekanslar. Kısa çekimler ile -aslında bir çok kısa çekimden oluşan, ama her nasılsa birbirlerine yapışmış- uzunca sekansların bu paradoksal olarak birbirlerini izleyişi, *Vivre sa Vie*'de, *Les Carabiniers*'de ve *Le Mépris*'de doruğuna ulaşır.

Une Femme est une Femme'de, büyük apartman sekansı 15 dakikadan fazla sürer: sonradan cafe'de geçen (ilerde *Paris vu par*'da (1963) Godard'ın episodunun entrikasını oluşturan öykünün anlatıldığı) çok uzun bir sabit çekim vardır -gerçekten, tüm cafe sekansı bir Anzavour şarkısı "Tu t' laisses aller"in çalındığı otomatik pikap ve öykünün anlatımıyla 13 dakika sürer. Ama bu süreç, 12 ana sekansa bölünmüş olan *Vivre sa Vie*'de biçimlenir. "Filmin seyirlik yanını vurgulamak için *Vivre sa Vie*'yi sekanslar biçiminde oluşturdum" demektedir Godard.



Vivre sa Vie: Peter Kassowitz ve Karina. 'Mating dance'

"Yanı sıra, bu ayrım, içte nelerin olup bittiği duygusunu vermeme en iyi biçimde olanak sağlayan şeylerin dış görünümleri ile de uyum gösterdi. Diğer bir değişle, Bresson'un *Pickpocket*'da (Yankesici) kullandığı, dramın içerden görünüşüne karşıt bir işleyiş. 'İçerde olan' nasıl verilebilir? Sanırım akıllıca dışarda kalarak."

Ama *Vivre sa Vie*'deki bu yapılamş için başka, çok daha biçimsel nedenlerin olduğu açıktır, bunların bir çoğu bir sonraki bölümde ele alınacaktır. Bu arada sanırım, entrikanın sürekli olarak başka bir şeylerin lehine çok ama çok geriye atıldığını ve bu yüzden Godard filmlerinin stilinin sekans sistemine doğru evrim geçirmesinin gerekli olduğunu söyleyebiliriz. Filmdeki ilk uzun sekans, barda Paul ve Nana ile olanıdır: bu yaklaşık 7 dakika sürer ve bu süre içinde çoğunlukla karakterleri arkadan görürüz. Nana'nm mektubunu yazdığı uzun sahne 8 dakikanın üzerinde sürerken; bilardo odasındaki büyük 'mating dance' (çiftleşme dansı) yalnızca üç dakika sürer ve pratik olarak yalnızca bilardo masasının çevresinde Nana'yı izleyen dört uzatılmış çekimden oluşturulmuştur. Çekim öznel açıdayken, duvarlara yapılan bir kesme vardır, sonra Nana'ya geri döneriz ve ni-

hayet sütun karşısında hareketsiz duran Nana'ya kesme. Burada belirtmeye çalıştığım nokta, çekimlerin uzunluğu değil, ama bu oldukça uzun çekimlerin iki flaş-çekimle birlikte birbirlerini izlemesidir ki bu flaş-çekimlerden biri juke-box, diğeri de kadının adamı baştan çıkarmaya çalıştığı sahnedir ('pratik olarak' yalnızca dört çekim dememin nedeni budur).

Sekanslar 2 dakikadan 10,5 dakikaya kadar değişen uzunluktadırlar, bazıları bahsettiğim uzun sahneleri içerirken, diğerleri çok sayıda kısa çekimlerden oluşur. Bundan da öte, filmde, ses kuşağının simültane bir biçimde ayrı bir zaman şeması vardır: bu, gerçekçi olmayan bir üslüpla işlenmiştir ve bir sonraki bölümde tartışılacaktır.

Les Carabiniers bu blok inşayı daha da geliştirdi: kadınların Michel-Ange ve Ulysse'ı asker olmaları için ikna ettikleri 10 dakikalık sekans, ama hepsinden daha olağanüstüsü, erkeklerin savaştan getirdikleri hatıra/kartpostallarınm sergilenmesine adanan 12 dakikalık posta kartı sekansı. Ama *Le Mèpris*'de, romanın bütün bölümlerinin özetlendiği, Paul ve Camille'in dairesindeki daha önce anlatılan 30 dakikalık sekansla Godard sınırlarına ulaşmıştır.

Böylesi bir sekansın dramatik avantajları olduğu açıktır: bu, Klasik birlik durumunu, Godard'ın *the Odyssey*'e yaklaştığını hissettiği huzuru tanımlamaya yardım eder. Bununla birlikte, romanda yönetmen Rheingold'un sahip olduğu aptalca Freudyen yaklaşımın filmde yapımcıya devredilmesinin ya da romanda yapımcının sahip olduğu Klasik düşüncelerin filmde yönetmen Lang'a devredilmesinin hiçbir nedeni yoktur.

"Bu sekansın ilkesi," diye önceden belirtti Godard, "*A Bout de Souffle*'deki otel odasındakiyle aynı olacak. Ama o sekans baştan sona çizgiseldi: aynı tonda başladı, devam etti ve bitti; bu sekans ise, öyle bir yolda düzenlenmeli ki, bir zirveye yükselmeli, yatışmalı, duygusal doruğa tekrar yükselmeli, tekrar irtifa kaybetmeli ve sonra üçüncü bir kez daha yükselmelidir. İlk doruğa çıkış sahnesi başarısız bir aşk sahnesi olacak; ikincisi Camille'in evden hatalı ayrılışı, üçüncüsü ise Paul'un coşkusunun artışı." Sekans bu kadar matematiksel bir gelişim göstermedi. Sekans, Capri'ye bir flash-forward (ileriye atlama) ve stüdyolara bir flash-backward (geriye dönüş) ile karmaşıklaşmıştır. Ne olursa olsun, Godard'ın sekanslarının bir tür matematiksel formül gibi işlediği düşünülebilirse de, aslında öyle değildir ya da

en azından böyle bir matematik henüz keşfedilmemiştir. Godard'a göre kurgu bir kronometre ile yapılmaz, bu daha çok bir kalp-atışı sorunudur; ve kuşkusuz onlar, durmadan ve karmaşık olarak ustaca değişirler. Örneğin bu sekans yalnızca 20 dakika sürmesi için tasarlandı, buna karşın yarım saat sürdü.

Ama ilginç nokta, Godard'ın daha uzun sekanslar tekniğini geliştirirken aynı zamanda kısa çekimlere bölmenin olanaklarıyla da ilgilenmeye başlamış olmasıdır. Godard, dörde bölünmüş bir kamera hareketinin, tek bir çekimden daha etkili olabileceğini düşündü. *Vivre sa Vie*'de makineli tüfek sesiyle kesilen ve buna uygun olarak parçalara ayrılan cafè sahnesindeki kaydırmalı çekimde yapacağı, işte buydu.

Bu, *Le Mèpris* sonrasındaki çizgisiydi. Filmin yaklaşık üçte birini kapsayan sekansta, belki de son noktasına varmış olan Godard, bu tekniği büyük ölçüde terketmişti. Sonra ki filmlerinde, imgenin parçalanması yönünde bir gelişme görürüz. Çarpıcı kesmelar ve kısa çekimler, *A Bout de Souffle*'de, ekonomik olması ve filmin daha hızlı akması için kullanıldı. *Le Mèpris* sonrası filmlerinde Godard, belirli dramatik ve görsel ilişkileri kavramamızı sağlamak için, -her zaman bilincinde olduğu yaşamın temel belirsizliklerini tam olarak verme duygusuyla- şaşırtmak üzere, fakat sanırım hepsinden öte tamamen soyut, görsel nedenlerle bu parçalama tekniğini kullanır. Godard'ın öyküden ziyade belirli bir bir toplumbilimsel belgeye dayandığı *Une Femme est une Femme*, *Masculin Fèminin* ve *Deux ou Choses Trois que je sais d'elle*'de, kurgu ve çekimin bu soyut işlenişi, başka türlü biçimsiz bir belgesel materyal olacak filme iyi bir biçim sağlayacaktır. Entrika-çizgilerinin tamamen gelişmiş olduğu *Pierrot le Fou* ve *Alphaville*'de de aynı işleyişle karşılaşırız. Ve Godard'm, konu ve biçim (subject and form) arasındaki ilişki konusunda, 1960'ların en ilgi çekici yönetmeni olduğu açıktır.

GERÇEKLİK VE SOYUTLAMA

Anna Karina, bir röportaj sırasında, Jacques Demy'nin *Les Parapluies de Cherburg* (Cherburg Şemsiyeleri) film üzerine ilginç bir yorum yaptı: "Onların bütün giysileri Dior'dandır. Ve yine de sırtlarındaki 500 bin franklık giysileriyle onlar dertlerine ve sefaletlerine ağlar ve mücevherlerini satarlar. Ve onların pahalı parfümlerinin kokusunu 500 yarda öteden alabilirsiniz. Kuşkusuz Demy'nin filmlerinde bu sorun değildir, çünkü bu bir peri masalıdır. Ama kendimi bir Channel giysisi ile kocamın (Godard) filmlerinden birinde oynarken düşünemiyorum."

Garip, saçma ama önemli, bütün Fransız yönetmenler içinde Godard, *gerçek*'e olan inancı ve ısrarcılığı ile göze çarpar. *Alphaville*'deki devamlılık yazmanından bir anekdot bunu yerinde olarak belirtiyor: "Diyebilirsiniz ki film ekstra bir ışık kullanmadan çekildi. Bir sahne için Raoul Coutard (görüntü yönetmeni) 'diyaframı küçülterek biraz daha ışık ekleyebilirim, aynı şey olacak – kimse farketmeyecek' dedi. Ama Godard bunu reddetti: Gerçek olmalıydı. Bu yüzden ışıksız ve hızlı devinimli filmle çekti. Bu filmin süprizi oldu. 'Hiç bir şey görünmeyecek kadar karanlık... Ne olacak yani, bizde aynısını çekiyoruz zaten' dedi Godard. Sonuç: Filmin bir kaç bin feet'i 'kullanılmaz' durumdaydı. Ama Godard bu sahnelerin tamamını yeniden çekmedi. Bazıları atıldı, bazıları oldukları gibi filme dahil edildi. En olağanüstü olan da bu dahil edilenlerin filmin içindeki en iyi sahnelerden bazıları olmasıydı."

Stüdyoda yapılmış tek filmi *Une Femme est une Femme*'de (*)

(*)Bu yazının içinde yer aldığı kitabın basım tarihi 1967'dir. Daha sonraki yıllarda Godard filmleri için stüdyo kullandı. Buna en yerinde örnek *Tout va Bien*'dir – çev.



Une Femme est une Femme: Karina ve Jean-Claude Brialy

bile stüdyo dışında çalışıyormuşcasma çalıştı. Yukarıdan kurulu aydınlatmadan teknisyenleri korumak için tavanlar inşa edildi. En azından, ışıkçılar şaşırtıldı, ama bu yolla Godard peşine düştüğü etkiyi elde etti – daha fazla natüralizm.

Gerçek üzerindeki bu ısrar, Godard'm kafasında çok gerilere gider: 1959'da *Orfeu Negro*'yu (Siyah Orfe) eleştirirken Godard, Marcel Camus'un "renkli jelatin kağıtları yardımıyla Rio de Jenario'nun gün ışığıyla yarışabileceğine olan aptalca inancına" acımıştır. Bundan başka filmin Rio'nun özünü gerçekten yakalayamadığım; Avenida Vargas'da yürürken Camus'un her dükkandaki basbas bağıran radyolarından gelen sambaları hiç duyamadığını söylemiştir.

Godard'ın renk kullanımı, gerçek üzerindeki bu ısrarlarını güçlendirir. Bunun derece derece geliştiği doğrudur. *Une Femme est une Femme* için Godard "bir dekorum vardı ve renklerimi seçtim" der. *Le Mèpris* için uygun mekânlar aradı: renklere gelince onlar da oldukları gibi kaldılar. "Beyaz bir duvarı tercih ederim diye gri bir duvarı beyaza boyamadım; bunun yerine beyaz bir duvar aradım, oysa *Une Femme est une Femme* için duvarı beyaza boyardım. *Une Femme est une Femme*'de rengi dramatik olarak kullanmaya çalıştım. *Le Mèpris'de* ise hayır. *Une Femme est une Femme* benim için ilkti; renk gibi mükemmel bir oyuncakla oynayabildiğiniz kadar oynuyorsunuz. Ama *Le Mèpris*'de, daha doğal, daha az fabrikasyon İtalyan renkleri, istediğime mükemmel bir biçimde uydu, bu yüzden bir boyama ya da düzenleme yapmadım."

"Sinema ile edebiyat arasındaki büyük ayrım," Godard'ın romancı Jean – Marie le Clèzio'ya söylediği gibi, "sinemada gökyüzünün orada olmasıdır. Kimse gökyüzü mavi mi yoksa gri mi? diye söylemek zorunda değildir. Yalnızca o oradadır... Yaşam ile yaratımı birbirinden ayırdığım duygusuna hiç kapılmadım. Diğer yandan Gustave Flaubert gibi birisi için gökyüzünün mavi mi, gri mi ya da mavi – gri olarak mı betimleneceği büyük bir sorundur. Eğer gökyüzü mavi ise onu mavi olarak filme çekerim."

Bu tutum siyah ve beyaza da uygulandı, ya da en azından bu, *Vivre sa Vie*"nin yapıldığı sıralarda uygulamaya başlandı. Godard, önceleri nesnelerin renkleri üzerine, siyah – beyazda bile, çok dikkatli olduğunu söylemektedir. *Vivre sa Vie*'de siyah olan siyah, beyaz olan beyazdır. Bütün oyuncular günlük giysile-

rini giydiler, yanhzca Anna Karina istisnaydı; Karina için etek ve kazak satın alınmıştı.

Çok önemli olan başka bir konu ise, Godard'ın belgesele olan eğilimini sese uygulamasıdır. Ses kaydı problemlerinin çözüldüğü sesli filmin ilk günlerindem bu yana, en gerçekçi denilen filmde bile ses daima bir istisna olmuştur. Bütün İtalyan Yeni-Gerçekçi filmleri sonradan seslendirildi, bazen gerçek oyuncularla, ama genellikle başkaları kullanılarak. Sesin doğallığı, her zaman duyulabilmesine tercih edilmiştir. Godard'ın yarı-şaka dediği gibi, eğer bir adam duvarın arkasına geçerse, izleyici onu görmeyi beklemez. Ama izleyiciler hâlâ sanki adam kameranın önündeymiş gibi onu duymayı beklerler. Bütün bunlar Godard'ın filmlerinde değişime uğruyordu.

Bu ise hemen olmuyordu. İlk iki filmi sonradan seslendirildi: *Une Femme est une Femme* doğrudan seslandirmede onun ilk deneyimiydi, ve *Vivre sa Vie* bu tekniği ön plana çıkardı. Filmin çekilişini izleyen Jean Collet *La Revue du Son*'da (Ses Dergisi) filmin hem diyaloglarının hem de diğer seslerinin tamamen doğrudan (anında) çekildiği devrimci haberini verdi. Ve daha da fazlası, tek bir bant ile. *Vivre sa Vie*, bundan dolayı, her hangi bir ses montajı olmaksızın stüdyo dışında yapılmış ilk 'ticari Film'di. Bileştirme (mix) müziğin eklenişiyle sınırlandırılmıştır. Gerçekçi olarak çekilmiş çoğu film, genellikle sonradan seslendirilir, sesler daima üretilir ve seslendirme masası (sound mixer) en azından üç ya da dört ses kuşağını bileştirerek kendini bulur.

Kuşkusuz bazı durumlarda, bileştirim çekim sırasında, anında yapılmış, birkaç mikrofon kullanılmıştır; ama diğerlerinde, cafè'deki ilk sekansda olduğu gibi, hem cafè'nin gürültülü atmosferini hem de diyalogu yakalamak için yalnızca bir mikrofon kullanılmıştır. Genellikle bir filmde bir juke-box duyulduğunda, plak, uğultuya benzeyen küçük bir bas eklenerek, doğrudan teybe kaydedilir. *Vivre sa Vie*'deki cafè sahnesinde ise, juxe-box gerçekten de anında kaydedildi. Aynı durum, filmin sonunda yer alan bilardo salonu sekansı için de geçerlidir.

Une Femme Mariée'deki devamlılık yazmanı, gerçek ses için bu ısrarcılığın bir diğer örneğini vermektedir: "Godard daima gerçek çekime olabildiğince sadık kalmayı ister -eğer istenmedik bazı dış- sesler olursa onlarda alıkonur. Kuşkusuz, yaşamdan değil ama teçhizatın kendisinden beklenmedik bir ses gel-

medikçe; kamera sesi ya da bir kaydırmalı çekim sesi. *Une Femme Mariée*'de, Orly Havaalanında geçen uzun bir kaydırmalı çekim vardı ve raylar uzerinde kayan kameranın çıkarttığı gıcırtı filme girdi. Herkes 'bırak olsun, havaalanında her türden değişik ses var, kimse dikkat etmez, herkes bunun başka bir şey olduğunu düşünür' demekteydi. Fakat hayır, Godard sahnenin yeniden çekilmesinde ısrar etti." Doğrudan ses kaydını önleyen para eksikliğinin yaşandığı *Les Carabiniers* gibi bir filmde, Godard yine de gerçeğe olan tutkusunu sürdürdü. Her tüfek atışı, her patlama ayrı ayrı kaydedildi, sonra yeniden birleştirildi, oysa ki kendisinin de kabul ettiği gibi bu sesler, Darryl Zanuck'tan(*) alınabilirdi. Her uçak, her silah kendi gerçek sesine sahipti. Bir Spitfire için Heinkeli ses ya da Thompson makinelisi için bir Beretta sesi kullanılmadı.

Gerçek üzerindeki bu yorucu hatta bilgiççe ısrar neden? diye sorulabilir. Yanıt elbette açıktır: Godard zamanı yakalamakla, geçip giden 'an'ı ebediyen korumakla ilgilidir. Godard "sinemayı güzelleştiren 'an' dır" der. Çünkü sinema 'an'ı kaydetmesi için icat edilmiştir. Ingmar Bergman'ın filmlerini böylesine sevmesinin nedeni, Bergman'ın 'an'ın sinemacısı olmasıdır. "Onun filmlerinin her biri kahramanın, zamanın bir anında yansımasıyla doğdu: bir şipşaktan başlayan düşünme" dedi Godard. "Bir saniyenin yirmi dörtte biri, bir buçuk saat uzatılır ve başkalaştırılır. Göz kapaklarının açılıp kapanması arasındaki dünya, iki yürek atışı arasındaki hüzün, iki el çırpması arasındaki yaşama sevinci." Godard'a göre 1930'lar Amerikan komedisinin önemi, eylem hızını geri getirmesiydi; bu, geçen 'an'ın tam olarak zevkine varabilmesini sağladı. *The Pijama Game*'in çekiciliği, yaşamı olduğu gibi yakalaması –ya da çekmesi– ndan gelir. Yaşam yakalanır, zaptedilir. Ve bazı yönleriyle bu, Godard'ın filmlerinin çoğunun 'yönelimi'ni açıklar. Godard yakalanan yaşamın izlenimini, bir amatör filmin izlenimini vermeyi de ister. Ters gibi görünse de Godard, Otto Preminger'in *Fallen Angel*'ı (Düşkün Melek) gibi bir filmde, kameranın Linda Darnell'ı tam olarak çerçevelemek için hızla kaydırıldığı sahneyi bile bir dereceye kadar sever, ki burada asistanların kameranın

"(*) *Darryl Zanuck*: Yapımcı 150'ye yakın filmin yapımcılığını üstlendi. Yönettiği tek film, ülkemizde de gösterilen *The Longest Day – En Uzun Gün* filmidir.





Pierrot le Fou: Karina ve Belmondo, filmin Paris'ten kaçışlarının farklı olasılıklarını gösteren çekimlerini içeren en olağanüstü sekansının başında. İlk sekans. oyuncuların o anki doğallığıyla çekilmiş.





Pierrot le Fou: Anna Karina

önündeki ıvır zıvırı çektiklerini bile görebilirsiniz. Godard bundan gerçek bir yönetim hissi duyar.

Geçen 'an'm yakalanmasına olan tutkusunun bir açıklaması olarak, Godard, Jean Cocteau'nun *Orphée*'sinin çizgilerini aktarır: "Sinema eylem halindeki ölümü filmleştirir. Filme çektiğiniz kişi yaşlanma sürecindedir ve bir gün ölecektir. Bundan dolayı eylem halindeki ölümün bir anını filme çekiyorsunuz." Resim durağandır: "Sinema ilginçtir, çünkü o yaşamın ölümlü yanını yakalar." Geothe'nin Faust'u gibi, Godard durmadan, zamanı durdurmaya ve yüce güzelliğin bir anı ile bizi başbaşa bırakmaya kalkışır. Ya da hüzünle, ya da trajediyle. "şeylerin (nesnelerin) saf görüntü olmaktan çıktıkları bir vardır, bir insanın kaybolduğu (yittiği) ve kaybolduğunu (yitip gittiğini) gösterdiği an" demektedir Godard.

Zaman, bizim olduğu gibi, onun da düşmanıdır. *Le Petit Soldat*'da Bruno, Vèronica'ya aşık olmayacağına dair bahse girmeyi kabul eder. Bir deneme olarak, Bruno, Vèronica'dan, başını sallamasını, saçını dağıtmasını ister. Vèronica bunu yapar ve 'an'ların bu akışının güzelliği ile çarpılmış olarak Bruno borcunu öder; bahsi kaybetmiştir.

Godard'ın gerçek üstündeki ısrarı, ek olanaklar da sağlar. Söz gelimi, Nana'nm (Anna Karina–*Vivre sa Vie*) kendini ilk kez fahişeliğe teslim ettiği sahnede, odanın dışındaki bir kamyonun beklenmedik gürültüsü, yerinde bir dramatik yükseliş sağlar. Ya da Jean Collet'in bahsettiği gibi, son sekanstaki Nana'nın ölümü sırasında, yakındaki bir hastanenin çanı, ıssızlaşmış sokaklarm sessizliği içinde birden çalmaya başlar. 'An'a olan inancı yüzünden, Godard, durumun kendisinden çıkan bu olağan üstü fırsatları, yaşamın sanata sunduğu bu armağanları kabul eder.

Kuşkusuz, filmleştirilmiş imgenin asıl karakteristiklerinden biri, onun ebedi varlığıdır: Alain Robbe–Grillet'in dediği gibi, sinemada fiiller (Verbs) her zaman şimdiki zamandadır. Bununla birlikte bazı resimler ebedi şimdiyi yakalamışlardır. İlk akla gelen, bir anlamda gerçekliğin ressamı olan, konularını günlük yaşamın sıradanlığından alan Vermeer'dir. Ama çoğunlukla, hem Vermeer hem Godard'daki güzellik, jest (gesture) ve devinimden çıkar. Godard'm hemen her filmindeki saçlarını altüst eden bir kızın çekimi, her zaman bir aynanın önünde kolye deneyen bir kızı ya da sürahiye süt dolduran bir uşağı yakalayan

Vermeer'den çok farklı değildir: Kolye yarı havada asılı, süt testiden kâseye dökülürken yakalanmıştır. (Tesadüfi bir karşılaştırma, aynı zamanda hem Vermeer'in hem de Godard'm ışık kaynaklarını *göstermede* hep ısrar ettiklerini gösterecektir – Vermeer'de sürekli görünen pencereye, Godard'daki pencereden ya da ara sıra suni olarak yerleştirilmiş ışık kaynaklarından gelen ışık yamt olur.) Vermeer gibi Godard da gerçek ışık kaynağını onaylar ve bununla gurur duyar. Her ikisi de çıplak gerçeğin değerine olan püriten inancı paylaşır görünür. Vermeer, doğrudan yükselen 'an'ı seçen ve ölümsüzleştiren çağın Barok duyumuna sahiptir. Zaman durdurulur ve sürekli değişim ideal bir anda yakalanır ve tutulur. Bundan öte Vermeer, sıradan konularla, sıradan nesnelerle gurur duyar. Hem Vermeer hem de Godard için sıradan bir sandalye, bir pencere, olağanüstü bir güzelliğin nesneleri olarak görülebilir.

Ancak, ne Vermeer ne de Godard yalnızca günlük yaşamın yüceleştirilmesi ile yetinirler, her ikisi de doğalcı bir manzara ressamı değildir. Bence Godard'ın filmleri üzerine en önemli olan şey, Vermeer gibi Godard'm da, soyutlama yeteneği sayesinde, alışılmış olanı sanatsal yaratıma dönüştürebilmesidir. Vermeer'in, El Greco gibi, zamanın bir 'an'ını ölümsüzleştirdiği; ve Raphael gibi, zamanı klasik mükemmellik içinde dondurarak resmi zaman *dışına* çektiği söylenmiştir. Başka bir değişle, bir sentez, sanatın iki büyük yöneliminin bir bileşimi: Barok ve Klasik, biri zaman üzerindeki, diğeri mekân üzerindeki zafer. Ve hem Vermeer'deki hem de Godard'daki güzellik, açıkça bu bileşimden, soyutlama ve gerçeklik, durağanlık ve devinim arasındaki anbean çözülen karşıtlıktan gelir.

Godard – hem işitsel hem de görsel – soyutlama ile, en azından 'an'ın saf yakalanışı ile, anlatım ile ve içerik ile olduğu kadar ilgilidir. Ve Godard'm en büyük filmlerini yaratmış olan, soyutlamanın talepleri ile gerçekliğin talepleri arasında oluşan bu gerilimlerdir. Godard'ın giderek artan oranda bunu farkına vardığı görülür. 1967 Mart'mdaki bir görüşmede dediği gibi; "Gerçekliğin bana verdiği parçalarla inşa ederim. Bir *işçi* olduğumu düşünmekten hoşlanırım. Benim olan ve aynı zamanda benden bağımsız olan bir konuyu işlerim. Efektlerimden bazıları konunun 'işlenişi' sırasında aniden ortaya çıkar. Ama bu da zanaatkarın gerçeği değil midir? Onda bütünün bir düşüncesi vardır, ama ayrıntıda, ağacın dokusunun kendisine yol göster-



Vermeer'in *Kolyeli Kadın*'ı. Berlin Müzesi

mesine izin verir. Kendimi bir matematikçi ile karşılaştırmaktan da hoşlanıyorum. Lise öğrencisiyken matematik çalışmayı istedim ya da en azından istediğimi düşündüm. Saf araştırma düşüncesini sevdim. Şimdi söylediklerim pek tutarlı değil, öyle değil mi: fiziksel bir nesne yaratan bir işçi ve yalnızca saf düşüncelerle ilgilenen bir matematikçi. Ama belki de bu ikisi birbiriyle bağdaşabilir. Bu ikisi istem dışı olarak, bir tür mistik esinle



A Bout de Souffle: Jean Seberg

birlikte üretmeye çalışıyor."

Gerçekten de Godard haklıdır; iki düşünce birbirine zıt değildir ya da onlar diyalektik olarak birbiriyle çalışabilirler. Ve böylece Godard'ın filmleri çoğunlukla, kaza ve şansın önemli bir role sahip olduğu görsel sanatın en son ürünlerinin pek çoğunu andırır ('ağacın dokusu' Soyut Ekspesyonist resimde önemli bir rol oynadı ve soyutlama ve gerçekliğin kombinasyo-











Vivre sa Vie: Nana'nın ölümü








STUDIOS





nu da Pop-Art'ta insanların düşündüklerinden çok daha büyük rol oynadı).

Bir keresinde Pauline Kael tarafından, *La Notte*'deki (Gece-M.Antonioni) saf biçim üzerine yazdığım yazı nedeniyle azarlanmıştım. Bayanı tekrar sinirlendirme riskini göze alarak, Godard'daki saf biçimi de gözden geçirmek isterim –saf biçimi, Godard'ın eserinin diğer öğeleriyle karşılıklı ilişkisi ile bütünlemek kaydıyla.

Godard ilerde *Vivre sa Vie*'den başlayarak bütün filmlerini biçimlendirecek olan temel düşüncesini daha 1956'da ilan etmişti: "Montaj *pris sur le vif*'e (hayatın bedeline) bütün geçici çekiciliğini geri verecek; şansı yazgıya dönüştürecek." O zaman bu, Godard'ın payına bilinçli bir seçimdi. Umberto Eco gibi bir teorisyenin iddia ettiği gibi, bir televizyon yönetmeni naklen yayın yaptığı sırada, entrika ile, çok sayıda kameranın önlerindeki binlerce olasılığa pasif açılışları arasındaki karşılıklı ilişki görülebilir: Bu demektir ki, yönetmenin sunduğu seyir, nakletmeyi seçtiği olaylar arasındaki ilişkinin –bir 'an'da bile– kurulmasıyla gerçekleşir. Ve gördüğümüz gibi, mutlak gerçekçilik konusunda böylesine ısrarlı olan Godard, belirli bir sekansın 10 dakika, diğerinin 30 saniye süreceğine karar verebilir. Godard, filmin ritminin bir taslağını filmi çekmeye başlamadan önce kurar. Ama çok daha önemlisi, Godard çekimden sonra, sahneye bir anlam vermek için onu düzenleyecektir –bazen çekildiği sıradakinden farklı bir anlam. "Bazen," diyor Godard, "zaman ya da para olmadığı için, çok kötü filme alınmış çekimlerim oldu. Onları biraraya getirmek oldukça farklı bir izlenim yaratır; bunu reddetmem; aksine, bu yeni düşünceyi gerçekleştirmel için en iyisini yapmaya çalışırım."

Bazı örnekler: *Vivre sa Vie* bu ilkelerin sistematik bir biçimde işlendiği ilk filmdi. Filmin jeneriği Anna Karina'nın üç çekimi üzerine bindirilmiştir. İlkinde Karina'yı sol profilden, ikincisinde ön cepheden, üçüncüsünde sağ profilden görürüz. Ama daha önce de söylediğim gibi Godard için kurgu, yürek atışının ki gibi bir kronometre sorunu değildir, bu nedenle bu klasik üçlü çekimde bile bir çeşitleme vardır. Karina'nın tam cepheden olan çekiminin sonuna doğru, gözlerini yukarı diker, bize değişik bir görüntü verir. Görsel örnek için yeterince fazladır bu. Aynı zamanda ses de görüntüye hemen hemen eşlik edecek an-

cak tam uymayacak biçimde düzenlenmiştir. Sol profil çekiminin ilk 23 saniyesine müzik, sonraki 25 saniyesine sessizlik eşlik eder. Jeneriğin 48. saniyesinde cepheden çekime kesme yapılır ve tekrar müzik başlar, ve yalnızca 24 saniye sürer; bu ikinci çekimin son 16 saniyesi, Karina'nın gözlerini yukarı diktiği 8 saniye de dahil, yeniden sessizdir. Karina'nın sol profilden görünümü, 26 saniye sürecek olan müzikle başlar ve bu çekimin son 21 saniyesi sessizdir. Başka bir deyişle görüntü, 48 saniye/40 saniye/47 saniyeden üç çekim modeli ya da yaklaşık üç eşit parça içinde bölünür. Ama ses/sessizlik modeli 6 parçaya bölünür: müzik–23 saniye; sessizlik–25 saniye; müzik–24 saniye; sessizlik–16 saniye; sessizlik–21 saniye. Belki de Godard'ın,jeneriğin filmin kendi aksiyonundan daha güçlü bir modele gereksinim duyduğunu hissetmesi nedeniyle, bu, filmdeki en katı biçimsel örnektir.

Vivre sa Vie'nin ilk sekansının dikkatle incelenmesi bize, Godard'ın soyutlama ve gerçekliği nasıl yanyana koyarak düzenlediğini daha iyi anlatacaktır. Bunun gerçek bir 'cafe'de, doğal ışıkla ve anında ses kaydıyla çekilmiş olduğunu hatırlarsınız. Diğer bir değişle haber filmi (newsreel) stili. Bu sahne yalnızca 4 çekimden oluşur. Birinci çekim, barda oturan Nana'nın (Anna Karina) arkada görünümü, 1 dakika 46 saniye sürer. Bu çekim süresince kamera, sağa Paul'un eline doğru biraz pan yapar, ama asıl olarak Nana'da kalır. İkinci çekim 3 dakika 3 saniye sürer ve daha çok çeşitlilik gösterir: sahne Paul'un sırtında başlar, Nana'ya pan, Paul'e geri dönüş ve tekrar Nana'ya pan, sonra Nana'nın etrafında çevrinme ve nihayet sonunda yeterince görebildiğimiz, sola doğru dönen Paul'e doğru sağa yavaşça pan. Üçüncü çekim Paul'de başlar, ama kamera hemen geri çekilir ve juke–box'a doğru Paul ve Nana'yı izler. 33 saniye sonra, dördüncü çekim Nana ve Paul'u juke–box'un önünde bulur, müzik dinler ve konuşurlar, kamera sola pan yapar ve çekim ve sekans biter –bu dördüncü çekim 1 dakika 17 saniye sürer. Özetle; 4 çekim sıra ile, 106, 183, 33, ve 77 saniyedir, toplamı ise 399 saniye sürer.

Jenerik sekansında olduğu gibi, burada da müzik birazcık değişik bir süreç izleyecektir. Sekansın ilk 1 dakika 45 saniyesi sessiz olacak, tamamen değilse de hemen hemen ilk çekimin 1 dakika 46 saniyesine denk düşecektir. Daha sonra müzik başlar, 23 saniye devam eder, ikinci çekimin ilk panından birkaç

saniye önce durur. Sonraki 1 dakika 41 saniye sessizlik sürer ve müzik ancak ikinci çekimin dördüncü panından önce başlar. Ve 1 dakika 33 saniye devam eder, üçüncü çekimin bitmesinden yarım saniye önce biter. Sessizlik bir ya da iki saniye sürer ve sonra juke-box'ın doğal sesi devreye girer. Özetle süreç aşağıdaki gibi ilerler; sessizlik-105 saniye; müzik-23 saniye; sessizlik-101 saniye; müzik-93 saniye ; sessizlik-11 saniye; müzik-67 saniye.

Godard sessizliği, müziğe yaptığı gibi işlediğinden, müziğin yokluğu, varlığıyla aynı öneme sahiptir -yeri gelmişken, Weber ve diğer çağdaş bestecilerin yapıtlarına yapıldığı gibi, bu sekansın görsel ve işitsel devamlılığını bir tablo halinde verebiliriz:

GÖRSEL	106	183		33	77	
İŞİTSEL	105	23	101	93	11	67

Böylece birkaç saniyenin fazladan alınıp verilmesine ve görsel öğelerin 4 bölüme, ses/sessizlik öğelerinin 6 bölümüne ayrılmasına karşın, sekansın bir bütün olarak hemen hemen 3 bölüme ayrıldığını keşfederiz. Bu, kesin bir ayrım değildir ve şüphesiz ki sıradan olmayan bir izleyici bile bunun farkına varmayabilirdi. Godard muhtemelen işlenmeden çekilen ham materyale üstün bir biçim verme gereksinimi duydu ve sıradan bir konser izleyicisinin bir füg'ün nasıl bestelendiğinin farkında olmaması gibi, izleyici de bu olayın farkında değildir, ama bunun etkisi yine de hissedilir.

Aynı filmde Nana'nın çalışmak için geneleve başvurduğu alışılmadık bir sekans vardır: bu Nana'nın dikkatlice mektup yazmasıyla başlar, sonra Nana gelecekteki koruyucusuyla buluşturulur. Uzun bir sahne ikisini bir cafè masasında otururken gösterir. Godard büyük bir açık yüreklilikle bu sahnede kameranın sarkaç benzeri hareketinin teknik bir düşünceye tekabül ettiğini söyler. "Sahnenin başından sonuna aynı açıyı korumayı istedim ama aynı zamanda çekimi değiştirmek te istemedim, çünkü böyle yapmak için hiç bir geçerli neden yoktu ve tek yol kamerayı devindirmekti." Belki. Yine de sonuçlandırıcı sekans, Godard'ın kameranın sağdan sola, soldan sağa ya da sağdan ortaya ve sonra da sola hareketinin tutacağı zaman süresini titizlik-



Vivre sa Vie: Karina ve Sady Rebbot 'sarkaç' sahnesinde

le hesaplamış olduğunu gösteren olağanüstü bir sekanstır. Gerçekten bu, kamera için dikkatle hazırlanmış bir kareografidir, ama etkisi hemen hemen kesinlikle soyut olan bir kareografi. Bu demektir ki, bu herhangi bir dramatik ya da anlatım gereksinimine karşılık değildir. Bu kullanılmaz diye hüküm verilecek bir şey de değildir, her ne kadar bazıları böyle düşünse de. Ama Godard'ın konusu, içeriği, kabul ettirmek istediği soyutlamanın yüküne dayanabilecek derecede kuvvetli midir?

Bu sekansın ayrıntılı bir çözümlemesi, bu türden bir kitap için çok karmaşık olurdu. Kameranın merkezde sabitlenmesinden çok daha uzun olarak sahnenin sağında ve solunda tutulmasının büyük bir kesinlikle uygulandığı; merkezdeki imgelerin her zaman kameranın sağdan merkeze ya da merkezden sola doğru hareketinin tuttuğu zaman süresiyle eşit olduğunu söylemek yeterlidir. Aynı ilke, Brigitte Bardot ile Michel Piccoli'nin üzerinde bir masa lambası bulunan bir masanın iki yanına oturduğu *Le Mepris*'in benzer bir sekansına da egemendir. Bununla



Une Femme Mariée: ölü anlar



Une Femme Mariée: ölü anlar



birlikte, iki insan arasında sürekli gidiş gelişi sırasında kameranın lamba üzerinde sabit kaldığı anlarda Piccoli'nin onu açıp kapamasıyla Godard, yalnızca görsel bir öğe –ışığın yanıp sönmesi– eklemekle kalmaz, aynı zamanda işitsel bir öğeyi –lamba düğmesinin sesini– ekler.

Gerçekçi olarak çekilmiş malzemenin üzerine soyutlama yüklemenin bu özel yöntemi *Le Mepris* sonrası değişmiştir. Örneğin *Une Femme Mariée*'de bu, daha ziyade çekimin çok ama çok bölünmesi ve sonra da bazen biçimsel bazen de dramatik olarak çok anlamlı olan bir tür kolaj tekniğiyle görsel bir şölen sunma doğrultusunda gelişti. "Her film ile birlikte giderek artan oranda" dedi Godard 1965'te, "bir çekimin nerede ve niçin başladığına ve nerede ve niçin bittiğine karar vermek, film çekiminde en büyük sorun olarak görünüyor bana." Bu bölümlenmiş tekniğe uygun olarak *Une Femme Mariée*'de müziğin kullanımı da değişir: Bütün film boyunca Godard, Beethoven'ın quartet'lerinde yalnızca üç ya da dört bar (ölçü dizgisi) kullanır: müzik tamamen noktalama olarak kullanılır. *Made in U.S.A.*'da aynı tarzda, bir senfoniden yalnızca iki akor kullanılacaktır.

Bununla birlikte gerçeklik, görülen ve çekilen şeyin gerçekliği, her zaman saygı görecektir. Anna Karina ve Jean Paul Belmondo'nun gece boyunca güneye arabayla gittikleri *Pierrot le Fou*'daki daki çok güzel sahne bir istisnadır.Arabanın ön camına yansıyan kırmızı, sarı ve yeşil trafik ışıklarının bir dizisini görürüz. Ama onlar olasılıkla, 'gerçek' olması için fazlasıyla ritmik bir tarzda gösterilir. Godard sekansı açıklarken, bir duyguyu, –gecede parlayan trafik ışıklarının anısı– onu oluşturan öğelerle oynayarak yeniden-yaratmaya çalıştığını söyler. Başka bir deyişle, salt montaj denebilecek aracı kullanarak. Godard ekler: "Michel Butor için şiirini parçalara ayırma yoluyla olay tamamlanır, oysa sinemada bunu yapmak çok kolaydır." Sanırım bununla kastetmek istediği şudur: imgenin kendisi güzel olduğu için güzel olması gerekmez, fakat Godard'ın 'gerçeğin ihtişamı' diye adlandırdığı şeyi andırdığı için güzel olabilir. (Aslında Godard, hem Platon'u hem de Rosselini'yi aktarıyor.)

Belki de, hem gerçekçilik hem de soyutlama için ikili çabanın en iyi örneği *Masculin Fèminin*'de bulunabilir. Sıradan bir bakışla, bu bir televizyon filmi olabilirdi; çok basitçe çekilmiş gibidir ve ilgilendiği alan, sıradan bir gözlemciye tamamen sosyolojik ya da dramatikmiş gibi görünebilirdi. Paul ve Madeleine'-

nin temel öyküsü, entrika ile doğrudan ilişkisi olmayan ama anolojik işleve ve değere sahip bir dizi olayla sürekli olarak kesintiye uğratılır. Yan öğelerin –fahişe ve onun Alman müşterisi, kocasını vuran kadın, Vietnam savaşını protesto etmek için Amerikan hastanesinin önünde kendini yakan adam– hepsi filmin genel anlamına katkıda bulunurlar. Ve bu olayların keyfi sunumu, sanıyorum soyutlama düşüncesine başvuran anlatımın (narration) analojik yönteminin bir türü olarak görülebilir.

Eğer filme dikkatle bakılırsa, önceki filmlerinden fazla fazla olmasa da, Godard'ın kendine özgü teknikleri görülebilir. Bu da sekanslara bölünmüştür, yalnız bu kez onlar *faits prècis* (Kesin olgular) olarak adlandırılır. Eğer bunlardan ikisini, 6 ve 7 numaralı sekansları ele alırsak, Godard'ın eseri üzerine yeniden bir düşünceye sahip oluruz. Birincisi, 1965 kışında oldukça popüler olan, dans salonu, bowling, kapalı çarşı vs'den oluşan Bus Paladium'da geçer, ikincisi ise bir çamaşırhanede. Her ikiside yaklaşık 6 dakika sürer, ama her biri değişik bir üslupla işlenir.

6. sekans 4 çekimden oluşur: birincisi, 10 saniye süren kısa bir sokak sahnesidir; sonra 7 saniye Paladium'un dışını görürüz; üçüncü çekim 18 saniye dans pistini gösterir; dördüncü ve son çekim kapalı çarşıda geçer ve 343 saniye ya da yaklaşık 5,5 dakika sürer. Son çekimin uzun oluşu nedeniyle tahmin edilebileceği gibi bu çekim öyle durağan bir diyalog sahnesi değildir. Konusunun çok çeşitli olması nedeniyle bu sahne kolayca bir çekim içine dağıtılabilirdi. İlk bakışta Godard'm bunu uygunluğu yüzünden yaptığı sanılır. Çekim, bardaki Paul, Madeleine ve Elizabeth ile başlar; sonra iki kız ayrılır ve yabancı sarışın bir kız Paul'e yaklaşır ve Paul'e kendisiyle fotoğraf çektirmek isteyip istemediğini sorar. Neden olmasın, der Paul ve kamera onları çarşı boyunca izler ve biz, kızın 150 frank'a göğüslerinin fotoğrafını Paul'e teklif ettiğini duyarken, kamera otomatik kabinin dışında bekler. Paul reddeder, perde açılır ve Paul dışarı çıkar, etrafta dolanır ve kendi sesini kendisinin kaydedeceği bir kabine girer ve Madeleine'e olan aşkının lirik bir tanımlamasını kaydeder. Sonra bowling salonuna şöyle bir bakar ve bir adam Paul'un üzerine atılıp onu karnından bıçaklarken çekim biter.

7. sekans da aynı yolla değerlendirilebilir. Sekans iki dış çekimle başlar, Paul'un 10 saniye süren çekimi ve 11 saniye sü-



Masculin Féminin: Anolojik olay: Kadın adamı vurur

ren sokak sahnesi. Üçüncü çekim, Paul'un arkadaşı Robert ile karşılaştığı çamaşırhaneye girişiyle başlar. Çamaşırhane sekansı tıpkı Palladium sekansı gibi 5,5 dakika sürer; bu, Paul ve Arkadaşının konuşmalarından oluşur, ama bunu tek çekimle halletmekten çok, Godard bunu, 5 saniyeden 58 saniyeye kadar değişen 15 çekim içinde parçalar. Bunu yapması için dramatik bir neden yoktur; ya da en azından önceki sekansı parçalamaması için nasıl bir neden yoksa, bu sekansı parçalaması için de bir neden yoktur. Bu yüzden bunun, Godard'ın –Almanların adlandırdığı gibi– 'soyutlama arzusu'nun bir diğer örneği olduğu sonucu çıkarılabilir. Biçimsel olarak bu iki sekans arasındaki karşıtlıklar doyurucudur; ve sonuçta, filme eksik kalmış gibi görünen yapısını vermeyi ve alçakgönüllü havasına rağmen onu Godard'ın en başarılı filmlerinden biri haline getirmeyi başaran da bu biçimsel değerlendirmelerdir.

Bununla birlikte, çamaşırhane sekansı tablonun sonu değildir. Bunu, Godard'ın son filmlerindeki yönelimin hedef noktası olan bir dizi olağanüstü çekim izler. Bunların dramatik işlevi, Paul ve arkadaşlarının politik ve toplumsal sorunlar üzerine konuşma yaptıkları çamaşırhane ile Paul ve üç kızın cinselliği tartıştığı sonraki sekans arasında bir köprü olmalarıdır.



Masculin Féminin: Anolojik olay: Godard'ın Dutchman versiyonu

Bu sekans altı çekimden oluşur: hepsi birlikte 39 saniyedir. Tamamen gerçeklik-dışı olarak onlar, gece ve gündüz arasında birbirlerini takip ederler. İlk çekim; bir cafe'nin içi, gece: 5 saniye. İkinci çekim bir cafe'nin içinden caddenin görünümü, gündüz: 6 saniye. Üçüncü çekim; bir cadde boyunca kaydırma, gece: 7 saniye. Dördüncü çekim; kameraya doğru gelen bir çift ile bir caddenin görünümü, gündüz: 11 saniye. Beşinci çekim; aydınlatılmış bir vitrin, gece: 5 saniye. Altıncı ve sonuncu çekim; bir caddenin yağmur sonrasındaki görünümü, gündüz: 5 saniye.

Gece ve gündüzün birbiri ardı sıra gelmesi kuşkusuz keyfidir, ama tamamen de böyle değildir. İlk olarak çekimler farklı uzunluktadır, böylece bir sertlik duygusundan kaçınılır. Ama daha önemlisi, ses kuşağında duyduklarımızın gördüklerimizle az ya da çok koşutluk göstermesidir. İlk çekim, Paul'un dış-ses (off-screen) yorumuna denk düşer. (filmin başından sonuna karakterler eylemin bir tür şiirsel karşılığını naklederler.) Paul'un "bu, ardından gündüzün gelmeyeceği korkunç ve yalnız bir gecedir" sözleri, gece cafe sahnesiyle birlikte verilir. İkinci çekim, gündüz, Catherine'in Amerikalı bilim adamlarının bir beyinden diğerine enjeksiyon yoluyla düşünce naklini nasıl






Masculin Féminin: Palladium Arkadı(Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Marlène Jobert) ve çamaşırhane (Jean-Pierre Léaud)

şardıkları üzerine söylediklerine uygundur. Tamamen olmasa da hemen hemen böyledir, çünkü Catherine'nin son sözlerinden hemen önce bir diğer gece çekimine kesme yapılır ki burada Robert'in, insanların varlığını belirleyenin onların bilinçleri değil, tersine bilinçlerini belirleyenin onların toplumsal koşullarıdır, diyen sesini duyarız. Elizabeth'in, yirmi yıl içinde her yurttaşın kendisine cinsel tatmin ve haz duygusu verecek küçük bir elektrik aygıtı taşıyabileceği tahmin edilir, sözleriyle gündüz geri döner. Ama haz sözcüğünde tekrar geceye kesme yapılır ve Madeleine "bu gün bize televizyonumuzu ver" der –ve sonra Madeleine bitirirken son gündüz çekimine kesme yapılır: "ve bir otomobil, ama bizi özgür bırak."

Şimdi, Godard'm bu sekansı dramatik olarak işlemesi sorunu anlaşılabilir. Karanlık, Paul'un yalnızlığına, yaşama karamsar bakışına ve Madeleine'nin bir televizyon için yalvarmasına uygun düşer. Gündüz ise, Catherine'nin bilimin gelecekte herşeyi yapabileceği üzerine pembe hayallerine ve Elizabeth'in cinsel sorunların bir aygıt ile çözülmüş olacağı ütopik gelecek düşüncelerine uygundur. Ancak sanırım, böylesi bir düşüncenin yalnızca birazcık ortaya atılmak istendiğini kabul etmeliyiz. Bence sekansın önemi ve ilginçliği, Godard'm *Made in U.S.A.*

ve *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'de yapmayı başaracağı konvansiyonel çekim anlayışından neredeyse tamamen kaçışına doğru bir gelişmeyi göstermesidir. Ve bu, gerçeklik ile soyutlama arasındaki diyalektik gerilimin Godard'ın sonraki bütün filmlerinin temelini oluşturmasından önce çok güçlü bir biçimde açığa çıkar.

Ya da başka bir biçimde ifade edilirse, Godard, Malraux'un ünlü sözlerine aktarır: "Sanat ateş gibi, tutuşturduğundan doğar." Tam da böyledir. Ve Godard kamerayla gerçekliği yakalama ve sonra, ve ancak bundan sonra birşeyler yapma olasılığıyla büyülenmiştir. Ve bu birşeyler, bundan bir sanat eseri yaratmak demektir. Bir diğer sinemacı üzerine yazdığı gibi; "Onun filmleri yaşamın bir yansıması değildir, onlar film haline getirilmiş ve sinemanın yaşamı yakaladığı aynanın arkasından görülen yaşamın kendisidir." Godard, sanatta ilerleme yoktur... yalnızca değişim vardır diyerek devam eder: "Chardin ile Braque arasında fazla bir ayrım yoktur. Biraz, ama fazla değil." Belki de bu doğruydu. Ama Braque ile, diyelim Lichtenstein arasında köklü bir ayrım olması gibi, Godard öncesi sinema ile Godard sonrası sinema arasında da bir ayrım vardır. Belki bu bir ilerleme değildir, ama çok köklü bir değişimdir. Sanattaki böylesi köklü değişimler 20. yüzyılın bir karakteristiği olarak görülebilir. Ya da sadece bize mi köklü görünüyor? Eğer Tanrı (ya da Henri Langlois) Lumière ve Mèliès'i karıştırıp yeni bir insan yaratsaydı, bu yeni insan Godard'a benzemez miydi?

Saf biçimle ilgili bir takıntının (obsession) bir biçimde yanlış olduğunu hissedenlere karşı, Godard'ın savunusu için Leon Troçki'den bir alıntı yapılabilir. Aşağıdaki paragraf, Rus Biçimcileri'ne *karşı* olduğu sanılan ama rastlantı ve şans öğelerinin önemi kadar, sanatta biçimin önemini de en iyi biçimde aktaran bir denemeden alınmıştır(*). (Godard'a uyarlamak için 'sözel' sözcüğünü 'görsel'e çevirin.)

> "Bir öznel düşünce, kendi maddileşme yolunu ararken, biçim tarafından uyarılacak, sarsılacak ve bazen de başlangıçta kesinlikle öngörülmemiş bir yola itilecektir. Bu, sözsel biçimin önceden tasarlanmış sanatsal düşüncenin edilgin bir yansıması değil, ama düşüncenin kendisini etkileyen etkin bir öğe olduğu anlamına gelir. Ama böyle bir etkin karşılıklı ilişki –yani, biçimin içeriği etkilediği

ve zaman zaman da tamamen dönüştürdüğü ilişki– toplumsal, hatta biyolojik hayatın bütün alanlarında karşılaştığımız bir durumdur."

(*) Leon Troçki, *Edebiyat ve Devrim,* Türkçesi: H. Portakal, İstanbul, Kabalcı yayınları, 2. Basım, 1989, s.137-154


MARINA VLADY
WC
AJAX
PREMIER AJAX
PRIX
20 ans
AJAX
UN FILM DE
JEAN-LUC GODARD
deux ou trois choses
que je sais d'elle..
RADIA COUTAIRE

FRANSA, AMERİKAN STİLİ

Godard'ın en son iki filmi (Mayıs 1967) yanlızca yeni olmaları nedeniyle değil, aynı zamanda şimdiye kadar olan çalışmalarının bir tür özeti olmaları nedeniyle de özel olarak ele almayı gerektiriyor. *Made in U.S.A.* şimdiye kadarkilerin ötesine – ileride göreceğimiz gibi, belki de çok çok ötesine – geçen belirli yönelimleri barındırır ve *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle* ise bence Godard'm en büyük filmidir. Ayrıca her ne kadar her iki film de iki yapraktan oluşan bir tablet (diptych) gibi düşünülmemişse de, Godard bu iki filmi aynı sinemada aynı gecede bir arada göstermek isterdi. Her filmin farklı bir yapımcısı olması nedeniyle bu mümkün değildi; ne de Godard için başka bir düşünceyi (Faulkner'm *The Wild Palms*'da yaptığını) hayata geçirmek mümkün olmuştur: yani tıpkı Faulkner'm *The Old Man* ile *The Wild Palms*'ın bölümlerini birbiri ardına getirmesi gibi, *Made in U.S.A.*'nın bir makarasını, *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'in bir makarasının izlemesi ve böyle devam etmesi biçiminde her iki filmin aynı zamanda gösterilmesi.

Godard, *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'in hazırlıkları üzerinde çalışırken, *A Bout de Souffle*, *Le Petit Soldat*, *Les Carabiniers*, *Pierrot le Fou* ve kısmen de *Le Mèpris*'in yapımcılığını yapmış George de Beauregard, Godard'a başvurdu. Beauregard, *La Religieuse*'un De Gaul'cü Enformasyon Bakanı'nca yasaklanıp gösterime girememesinin bir sonucu olarak çok ciddi mali kayıplara uğramıştı. Godard'a nasıl olacağını yalnızca Godard'ın bileceği, kendisi için ucuz ve çabuk olarak bir film yapmasını teklif etti: Beauregard'm yeniden toparlanmasına yardımcı olabilecek basit öykülü bir film. Godard kısmen eski



Made in USA: Anna Karina Atlantic City[3]de





Made in USA: Anna Karina Atlantic City'de

bir arkadaşa yardım etmek, kısmen de kendisini heyecanlandıran iki filmi yapma düşüncesinin çekiciliğiyle bu öneriyi kabul etti. 1966 yazı boyunca Howard Hawks'ın *The Big Sleep*'i (1966) Paris'teki bir sanat evinde oldukça ilgi toplamıştı ve Godard bize –trench coat'u içindeki– Anna Karina'nın anlaşılması olanaksız bir gizemi çözmeye çalışan bir dedektifi oynadığı, bir tür yeniden-yapım düşüncesini benimsediğini söylemişti. "Bu gerçek öykülü bir film olacak" diye ilan etmişti. Sonuç, tabii ki, yine başka birşey oldu.

İlk olarak *The Big Sleep* ile bağlantı oldukça muğlaktır ve

gerçekten de filmin ana fikri ve temel entrikasının başka bir kaynaktan –Série Noire (Kara Dizi) içinde yayınlanmış ve Beauregard'm haklarını satın almış olduğu bir Amerikan romanından– doğması nedeniyle anlaşılması güç bir film olmuştu. Olay örgüsünün *The Big Sleep*'den çok *Kiss me Deadly*'ye benzediği açıktır ve Godard tarafından maliyeti yükseltilerek hazırlanmış –on sekiz sayfa daha uzun– bir senaryodur. Ama bu, tamamlanmış film duygusunu belli belirsiz uyandırmaktadır. Filmin adı *The Secret*'tır ve filmin kadın kahramanı, sevgilisinin gizemli bir biçimde öldüğünü ve üç ya da dört kişinin yanlızca adamın bildiği bir sırrı içeren kağıtları bulmanın derdinde olduğunu keşfettiği Fransa'daki küçük bir kasabaya gelir. Filmin sonunda kadın kağıtların içerdiği bir sırrın olmadığına ikna olur. Ama olay örgüsü, daha önce söylediğim gibi, eğer bir film sonuçsuzluğu ve çözülmemiş gizemiyle tahayyül edilebilirse, *Kiss me Deadly*'yi anımsatır.

Filmin ortaya çıkması için yeterlidir bu. *Made in U.S.A.* çifte temalı olarak, Kennedy suikastı ile Ben Barka'nm öldürülmesini işler. Metaforik olarak dikkat edilecek olursa, bütün savaş–sonrası dönemi içeren tarihten ögeler vardır: Fas Savaşı, Cezayir, Agadir, Beşinci Cumhuriyet.

İlk bakışta olay örgüsü aşırı derecede karışıktır. Gerçekten de üç seyrediş sonrası ve bir diyalog dökümünün yardımıyla filmi ayrıntılı olarak anlayabildim. Bu karmaşanın nedeni çok basittir: Godard'm gerçeklik arzusu. Bugüne dek kimse Ben Barka'yı kimin ve nasıl öldürdüğünü bilmiyordu; kimse olayın baştanığı Figon'un intihar edip etmediğinden ya da ettiyse bunu nasıl yaptığından emin değildi. Warren raporu ya da bir başkası, kimse Kennedy suikastının tam öyküsünü bilmiyor. Tutarlı bir öykü ve çözüm sunsa bile, bu olayları işleyen herhangi bir film, Godard'a göre hatalı ve aldatıcı olurdu. Tıpkı *Les Carabiniers*'in bir çok kişiye aptalca ve saçma gelmesi gibi, *Made in U.S.A.* da birçoklarına karışık ve absürd görünür. Her iki durunda da nedenler benzerdir. Ama en azından birileri *Les Carabiniers*'i anlayabilmişti, oysa *Made in U.S.A.* için durum böyle değildir. Godard'ın bu karmaşayı haklılaştırması, hem Kennedy suikastı hem de Ben Barka olayının bazı yönlerini anlayabilmemizin olanaksızlığında yatar. *New York Times*'in aşağıdaki raporu, *Made in U.S.A.*'nın olay örgüsüne dair hiçbir şeyin vermeyeceği kadar fikir verecektir.

"Dün ölü bulunan Bay Ferrie, Başkan Kennedy suikastinin iddianamesini hazırlayan New Orleans Bölge Savcısı James Garrison'un soruşturmasındaki en önemli kişiydi... Bay Martin, suikastın hemen sonrasında Bölge Savcısı Yardımcısı'na, Bay Ferrie'nin Oswald'ı tanıdığını, Oswald'a Başkan'ın suikastında kullanılmak üzere dürbünlü tüfekle atış talimi yaptırdığını ve Ferrie'nin suikasttan yaklaşık iki hafta önce Dallas'a gitmiş olduğunu söyledi. Dün açıklanan belgeler, Martin'in, anlattığı öykünün bir yalan olduğunu Gizli Servis ve FBI önünde kabul ettiğini açığa çıkardı.

1963 yılının 29 Kasım akşamı iki Gizli Servis ajanı... Martin'in New Orleans'taki dairesinde uzun süren bir görüşme yaptılar. Raporlarında şunu belirtiyorlar: 'Bir alkolik görünümüne sahip Martin, görüşme sırasında, içerken telefon etme isteği duyduğunu (telefonitis) itiraf etti ve bu içki nöbetlerinden biri sırasında... Ferrie hakkında Oswald ile birlikte olayın içinde olduğu gibi bir hikâye anlattığını söyledi' ".

(22 Şubat 1967)

Şimdi de *Made in U.S.A.*'ya bakalım: Paula Nelson, sevgilisi Richard'ı bulmak için Atlantic City'ye gelir; vardığında sevgilisinin öldüğünü öğrenir. Gizemli yanları olan birkaç kişi güçlerini Paula'nınkiyle birleştirmeye çalışır, ama Paula öncelikle Richard'ın katilini bulmakla ilgilidir. Araştırmaları sırasında polis, gangsterler ve polis işbirlikçileriyle başı derde girer.

Bu özel polis güçlerinin varlığı, Ben Barka olayının açığa çıkan yönlerinden biriydi ve bir polis devletinin bütün atmosferi, her ne kadar filmin Paris'in batı banliyölerinden birinde çekilmesine ve kentin adının Fransa'nın herhangi bir yerindeki bir kasaba olmasının düşünülmesine rağmen, Atlantic City'e nüfuz eder. Film, 1969 yılında geçer ve Richard karakteri Figon'a göre biçimlenir. Paula en az üç kişiyi öldürdükten sonra bile Richard'ı kimin öldürdüğünü gerçekten keşfedemez. Sevgilisi, bir kız yüzünden çıkan basit bir kavgada öldürülmüş bile olabilir. Dramatik açıdan konuşursak, Godard ayaklarımızın altındaki zemini sürekli kaydırır. Emin olabileceğimiz tek nokta Paula'nın kadın kahraman olmasıdır; filmin sonunda bundan da emin olamayız. Paula, kurbanlarından daha iyi olmayabilir de.

Olay örgüsünü izlemek, yalnızca karakterler ve onların özellikleri hakkındaki enformasyonun olmaması yüzünden değil,

ama daha da fazlası Godard'ın benimsediği anlatım teknikleri yüzünden zordur. Godard bu filmde fragmanlaştırmayı (parçalara ayırmayı) alabildiğine ileri götürür: anlatım ögeleri ufacık hareketler içinde analize tabi tutulur ve sonra da bir dereceye kadar klasik kübist resim tarzı içinde yeniden düzenlenir. Bu, sistematik olarak yapılmaz; bunlar uzun sekanslar, hatta uzun çekimlerdir; ancak bu sekanslar arasındaki bağlantılar neredeyse soyut biçimde işlenir. Örneğin ilk iki makara Paula'yı Atlantic City'deki otelinde gösterir, Paula gangsterlerin ilkiyle karşılaşır ve onun sonraki karşılaşması gangterin yeğeni ve Japon kız arkadaşıyladır. Paula Monsieur Typhus'u nakavt eder; Japon kız pek de Japonca'ya benzemeyen bir dilde şarkı söyler; Paula ve David Goodis adlı yeğen, Richard'ın ölümünden başka herşey hakkında uzun bir konuşma yaparlar; sekans, Paula'nın David'den, polise birşey söylememesi koşuluyla, yardım istemesi ve sonunda sahnenin sağından soluna doğru süzülüp ayrılmasıyla biter.

Sonra bunu, on yedi kısa çekimden oluşan neredeyse anlaşılması olanaksız bir sekans izler: (1) Jean Jaurès'in (Birinci Dünya Savaşı arifesinde suikaste uğramış ünlü sosyalist lider) adının yer aldığı bir poster– Paula önceki çekimdeki sağdan sola doğru olan hareketini sürdürerek posterin önünden geçer ve kaybolur: 29 saniye. (2) Parlak kırmızı bir duvarın önünde Paula, arabesk bir tarzda saçını savurur: 5 saniye. (3) Sarı giysili bir kız, beyaz hemşire önlüğü giyinmeye başlar: 5 saniye. (4) Kırmızı duvarın önünde duran Paula: 3 saniye. (5) Başını ters tarafa çeviren Paula, aynı kırmızı duvarın dibinde: 1 saniye. (6) Paula duvarın karşısında bir önceki pozisyonuna döner: 1 saniye. (7) Paula kırmızı duvarı soldan terkederek gözden kaybolur: 7 saniye. (8) Hemşire önlüğü giymiş kız kapıya doğru gider: ses kuşağında Paula'nın ikinci yorumunu duyarız: "Gerçekten ölü olarak bulacağım sen misin, ohh Richard, kralım benim! Bana yine hangi ikinci sınıf trajedide yeni bir rol vereceksin?" 21 saniye. (9) Kamera, oturmuş, sonradan Larousse yemek kitabının içindeki yuvaya saklayacağı bir silaha kurşunları yerleştiren Paula'yı bulmak için beyaz bir duvardan aşağıya doğru devinir. Paula saçlarını kabartırken aşağıya ve yukarıya doğru tilt yapar: 30 saniye. (10) Hemşire önlüğü giymiş kız konuşmaya başlar, ama biz ne dediğini duymayız, sadece hareket eden dudaklarını görürüz: 20 saniye. (11) Paula silahını sallaya-

rak bir dişçinin ofisine doğru ilerler; konuşur, ama onun da sesini duymayız: 19 saniye. (12) Dişçi koltuğunda oturan başı bandajlanmış bir vücut görürüz. (13) Elinde silahıyla Paula, bandajı açar, korkunç bir biçimde derisi yüzülmüş bir başı keşfeder: 16 saniye. (14) Paula dışarıda, kırmızı kapının önündedir ve üçüncü yorum başlar: "Allahtan bir esmerdim ve Profesör Korvo, Agadir'li sarışın bir öğrenci kabul etmemişti": 6 saniye. (15) Yorumun kabul etme sözcüğüyle başlar ve biz sarı ve mavi panjurlu bir evin önündeyizdir; Paula sahneyi soldan sağa doğru geçer: 6 saniye. (16) Değişik, kırmızı tuğlalı bir bina görürüz ve sonra Paula'nın nakavt ettiği gangster M. Typhus, onu dış merdivenlerde kovalar: 5 saniye. (17) Champs-Elysées üzerindeki ışıklı neonların çekimi, bu arada birden Marianne Faitfull'un "It is evening of the day" şarkısını söyleyen sesini duyarız. Sekansın sonu.

Sahneyi bu yolla parçalamak bile, olup bittiği varsayılanları açıklamaz ve film ilk kez izlendiğinde, neredeyse tamamen anlaşılması zordur. Bu daha çok, küçücük mermer parçalarından oluşan vu bu nedenle figürün bir türlü beliremediği bir mozaik düzenlemeye benzemektedir. Her ne kadar böylesi bir sekansın tamamen anlaşılmaksızın dahi izleyici üzerinde bir etkisinin olacağının kabul edilmesi gerekse bile, sekanstan bir takım sonuçları çıkarmaya başlayabilmek için sekansın sadece kurgu masasının üzerinde analiz edilmesiyle mümkündür. Ancak Godard'ın bir sonraki filminden çıkan sonuç, onun parçalama/kolaj (fragmentation/collage) yönteminin anlatım değil ama başka birşey için uygulanabilecek en iyi yöntem olduğunu kavradığıydı. Bu zorlu tarz içinde anlaşılmaz bir olay örgüsünü anlatmak, izleyicinin önüne gereksiz biçimde konmuş problemleri bütünleştirmek gibi görünürdü.

Ancak hepsi bu değil: *Made in U.S.A.*'nın ses kuşağı da engeller sunar. Godard bize, Paula'mn aradığı adamın Richard Politzer olduğunu anlatır. Ama filmde kimse onun soyadını duymaz; ne zaman bir karakter bunu söylemeye başlasa, ilk heceden öteye geçemez ve sesi, geçen bir jet ya da otomobilin gürültüsüyle bastırılır. Ayrıca da Richard'ın sesinin neredeyse anlaşılmaz teyp kaydını dinlediğimiz uzun film pasajları vardır. Paula kasti olarak aynı teybe kendisi bir mesajı kaydettiğinde sesini mükemmel duyarız. Richard'ın teyp kayıtları politik konuşmaların bir kolajıdır ve kuşkusuz her sözcüğü anlamayı beklemeyiz



Made in USA: Sayfa 106-107 'de açıklanan sekanslar


4


5


6


7


8


9


10


11


12



13



14



15



16



17

Made in USA: Sayfa 106-107'de açıklanan sekanslar

–yalnızca karmakarışık konuşmaların karmakarışık bir izlenimine sahip oluruz. Yine de bu acı veren bir deneyimdir ve izleyiciyi öfkelendirebilir.

Bundan da öte, *Made in U.S.A*, *Pierrot le Fou*'nun karşılıklı konuşmaya dayalı yorumlarını bir mantık adımı ileri götürür. *Pierrot le Fou*'da Karin ve Belmondo'nun, bazen bir yorumun satırlarını sırayla okudukları oluyordu; insan yaklaşık olarak bunları bir araya getirebiliyordu. Burada ise Paula ve Widmark, kesinlikle aynı anda başladıkları ve her ikisininin de anlaşılmasını olanaksız kılan yorumlar yaparlar.

Müziğin kullanımı da önceki filmlerden çok daha ileri götürülür. Beethoven ve Schumann'dan fragmanlar kullanılır: Schumann'ın Dördüncü Senfonisi'nin Largo'sunun giriş teması bir tür umutlu leitmotif olarak doğar; ve diğer yerlerde de bazı piyano müzikleri kullanılır. Ancak en olağanüstü olanı, iki gürültülü akorttan oluşan bir Beethoven senfonisinden ufak bir pasaj kullanarak Godard'ın sistematik noktalama kullanımıdır –ve başka sözcük yoktur–, akorlardan ikincisi tek başına yaylı sazlarla iki kere ya da ikinci bir kere uzatılır: 'bang, BANGgggg' gibi birşey. Ancak gürültüler de bu noktalama üslubuyla kullanılır –jetlerin sesi yalnızca Politzer adı söylenmek üzereyken ortaya çıkmaz, aynı zamanda sık sık iki akoru ya da piyano parçasını izler.

Godard'ın peşinde olduğu absürd duygusu Japon kızın anlaşılmaz şarkısı, Marianne Faithfull'un 'It is the evening of the day'i söylemesi, Laszlo Szabo'nun *Le Grand Escroc*'daki Sylvester ve Tweetie Pie taklidi gibi, farklı konu dışı araya girmelerle aktarılır. Bazı insanlara tamamı son derece çıldırtıcı gelen üçüncü makaranın tümü bir barda geçen Hegelci bir tartışmaya adanır: "Kadeh şarabımın içinde değildir, barmen kaleminin ceketinin cebindedir; tahta döşeme sigaraya karşıdır," vb. Bu uzun nakarat netleşirken kuşkusuz bunun da bir hedefi vardır: "Siz neyseniz ben oyum, o biz neysek o değil; siz neyseniz onlar da o, neye sahiplerse o da sahip." Paula ve polis ayrılmaz derecede birbirlerine bağlıdırlar –hatta onlar birdirler, çünkü onlar genel bir durumun görünümleridirler. Bize "sağ ve sol tamamen demode bir eşitlemedir" denir " ...kişi problemi farklı bir biçimde koymayı öğrenmelidir." Ve film Paula'nın "İyi de, nasıl?" sorusuyla biter.

Bana öyle geliyor ki, *Made in U.S.A* ile ilgili başlıca güçlük,

Godard'ın tek bir film içinde iki şeyi birden – absürde ulaşmak için olay örgüsünün parçalanmasını ileri götürmek ile anti-anlatım öğelerini devreye sokmak ve aynı zamanda içinde yaşadığımız dünyamn absürdlüğünün açıklamasını – yapmayı seçmesidir. Bu iki tercihin birbiriyle oldukça uyumlu olduğu görülür. Aslında geleneksel estetik görüşler açısından doğru olan, içeriği ifade edecek biçime sahip olmaktır. Ancak Godard'ın tarzı bu olmamıştır ve zaten buraya da uymazdı. Bu iki tercih birbirlerine karşı işledikleri anda Godard son derece etkilidir: burada bu ikisi hemen hemen gereksiz yere tekrarlama biçiminde aynıdırlar. Bir sonraki filminde Godard aynı hataya düşmedi; tabii bu bir hata ise eğer.

Deux ou Trois Choses que je sais d'elle'yi incelemeye başlamadan önce belki de *Pierrot le Fou*'ya yaptığım kadar *Made in U.S.A.*'ya da haksızlık ettiğimi söylemeliyim. Tecrit içinde çekilen her iki filmi de dikkate değer başarılardır ve her ikisi de görsel bakımdan olağanüstü güzeldir. Kuşkusuz tercihlerimi, *Pierrot le Fou* ve *Made in U.S.A.*'nın haksız yere zayıfladıklarını aşırı derecede vurgulayarak, bu filmlerin ardılları –*Maculin Fèminin* ve *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*– olan filmler yönünde kullandım. Ya da benim tartışma tarzım bu iki filmde, diğerlerine olduğundan daha az uygundur. Umarım değildir, ama kimbilir belki de bu daha iyidir.

Godard'm kendi sözleriyle, *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle* sözcüklerle değil, müzik noktalarıyla yazılmış bir roman biçimindeki toplumbilimsel bir denemedir. Bu film, bütün Paris bölgesiyle ilgili olan konusuyla ve biçimiyle, *Made in U.S.A.*'dan çok daha tutkuludur. "Bu dönemde" diye yazdı Godard, "Paris'in bütün çevresi yeniden organize oluyor. Bölge büyük ölçüde değişim geçiriyor; beni çarpan, bu bölgenin gerçekten dev bir genelev biçiminde düzenleniyor olmasıdır. Burada genelevi karakterize eden herşey bulunur: içinde yaşayanları itaatkar ve yumuşak başlıdır ve bu insanlar fahişedir. Eğer bir fahişeyi filme çektiysem, bunu göstermek içindir. Yani, zamanın dörtte üçünde farklı davranmayan bir işçiyi ya da bir teknisyeni de filme çekseydim farketmezdi." Kısaca film, Godard'ın modern yaşamdaki fahişelik üzerine duygularının ilahi düzeyde ifade edilişidir.

Bu düşünce, kaç kadının yaşamını idame etmek için fahişeliğe yönelmesine yol açan düşük-maliyetli yüksek fiyatlı apart-



Deux ou Trois Choses que je sais d'elle: Vance Packard ve *Elle*

man komplekslerinde oturduğunu gösteren *Le Nouvel Observateur*'daki bir yazıdan çıktı. Pratik (bu yaşam) öylesine yaygınlaştı ki, bu insanlar için bir lakap bile türedi: 'gök taşları'. Godard'ın bir görüşmede açıkladığı gibi, bunun ekonomik nedenleri, bu kadınların çoğunun şehrin dışındaki bu binalara zorla yeniden-yerleştirilmiş olmalarıdır. Bu daireler merkezi ısıtma ve bütün konforlarıyla moderndirler, ancak bu daireler eski mobilyaların getirilmesine –ağaçkurdu korkusundan– izin verilmez ve bu yüzden insanlar evi yeni baştan döşemenin masrafına girerler. Ondan sonra, taşınmanın maliyeti, elektrik ve gaz bağlantılarının üstlenilmesi sözkonusudur ve bundan da öte yeni oluşturdukları lüks yaşama kendini kaptırmış olan insanların



Deux ou Trois Choses que je sais d'elle: Marina Vlady

çoğu havagazı ve elektrik için ağır faturalar ödemek zorundalar. Yani en başından itibaren borç içindedirler. Bu borçları ödemenin gerekliliğiyle ve daha da önemlisi tüketim toplumumuzun bizi baştan çıkardığı lükslerin paraya dayanmasıyla yüzyüze gelen kadınların çoğu (bazen haftada bir, bazen de yalnızca ay sonlarında) kendilerini satmak için Paris'e giderler. Dolu alışveriş çantalarıyla eve dönen kadınlar, zekice idare etmeleri nedeniyle, kendilerinden kuşkulanmayan –ya da hoşgörülü– kocaları tarafından fazlasıyla takdir edilirler.

Bu, filmin yola çıkış noktasıdır ve aynı zamanda filme temel yapıyı verir: bu apartmanlardan birinde, garaj makinisti kocası ve iki çocuğuyla yaşayan, bu 'gök taşları'ndan biri olan genç ve

çekici bir kadının (Marina Vlady) yirmi dört saati. Film, kadının Paris'te gününü geçirmesi süresinde, bir gece başlar ve bir sonraki gece biter.

Ancak bu filminde fahişelik Godard'ın önceki filmlerine oranla yalnızca bir yola çıkış noktasıdır: fahişelik, çok daha geniş bir toplumsal görünüm içinde bütünleştirilir. Godard'ın görüşü, Fransa'daki toplumsal yaşamın yeniden biçimlenmesi ve modernize olması bahanesinin altında, De Gaul'cü rejimin yalnızca kapitalizmin doğal yöntemlerinin düzenlenmesi ve standatdlaştırılmasına çalıştığıdır. Daha da ileri giderek Godard, güdümleme ve merkezileştirmeyi sistematikleştirerek hükümetin, ulusal ekonominin, hatta bunun temeli olan gündelik ahlâkın çarpıklığım vurguladığı sonucunu çıkarır. "Bu film" diye belirtir, "Resnais'mn *Muriel*'de başlattığı hareketin bir devamıdır; matematik ve toplumbilimde bir 'kompleks' olarak bilinen fenomeni tanımlama girişimi. Eğer bu genç kadın apartmanlaşma kompleksi olarak adlandırılan yerde yaşıyorsa, bu yalnızca sözcüklerde oynama değildir. Bu nedenle ben, kadının yaşamını düzenlemesiyle hükümetin Paris'in çevresini düzenleyen *Plan*'ı arasındaki ilişkiyi araştırdım."

Bazı yönlerden bu film *Alphaville*'i hatırlatır, her iki film de arkalarında, kendilerine birlik ve güç vermeye yardımcı olan bir tür ana fikre sahiptirler. Bundan da öte, *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'in bize bugünün Alphaville'ini gösterdiği söylenebilir. Ancak teknik ve biçim açısından konuşursak, daha çok *Une Femme Mariée*'nin başarılı bir yeniden-yapımı gibidir. Bu film Godard tarafından, "özneleri (subject) nesneler (object) olarak düşünme girişimi" biçiminde karakterize edilmiş, kovalamaların, etnolojik röportajlarla yer değiştirdiği, yaşamın dehşetengiz görünümünün sonunda bir yaşam analiziyle harmanlandığı bir film: kısaca özgür bir filmdi bu.

Deux ou Trois Choses que je sais d'elle bir anlamda *Une Femme Mariée*'den daha özgürdür, ama genel bağlamı nedeniyle aynı zamanda çok daha kontrol altında olan ve sistematik olarak çok daha başarılı olmuş bir filmdir. Öznelerin nesneler olarak ele alındığını söylemek belki de yeterince doğru değildir: bu filmde özneler ve nesneler neredeyse eşit öneme sahiptirler. Filmin başından sonuna görülen inşaat halindeki sitelerin üzerindeki vinçlerin çekimleri, kadın kahramanın görüntüleri kadar önemlidir örneğin. "Nesneler vardırlar ve eğer dikkat, in-

sanlara olduğundan çok daha fazla bunlara yöneltilirse, bu kesinlikle nesnelerin insanlardan daha fazla varoldukları anlamına gelir. Ölü nesneler hâlâ canlıdır. Canlı insanlar ise çoğunlukla şimdiden ölüdür."

Kimi yönlerden Godard'ın modeli, son büyük savaş sırasında, düzyazı biçiminde ve ne az ne de çok nesnelerin tanımlanması olan küçük şiirler yazmaya başlamış Fransız şair Francis Ponge'dur: kitabın tercüme edilemez adı *Le Parti Pris des Choses*'dı. Ponge'ın görüşüne göre şiir, düşüncelere, duygulara ve ahlâka verdiği kadar, bir sabun kalıbı, çakıl taşı ya da havuz balığına da önem vermelidir: püriten bir ısrarla açıkca yasaklanan, şairin işinin birşeyi ya da herşeyi yüceltmesidir. Felsefi açıdan konuşursak, onun şiiri varoluşçulara hitab etmekle sınırlıydı ve gerçekten de Sartre, Ponge'u ünlü bir şair yaptı. Ponge kendi şiirinin öneminin, şiiri tüm fazlalıklarından soyma ve şiirin temel görevi olan şeyleri isimlendirmeye geri dönme girişiminde yattığını öne sürer. İlginçtir ki, düşüncelerinden bir başkası –sabun köpüğü balonunun patlaması ya da bir yumurtanın gelişim tarzı bize evren hakkında çok şey söyleyebilir– 1945'in atom devriminden bu yana gitgide artan bir değer kazandı. Ve Godard bize, kabarcıkların giderek ayrıştığı, sonra merkezde bir daire biçiminde yeniden toplandığı, sonrada yeniden dağıldığı bir kahve fincanının üst açıdan çekiminin iki üç dakika için gösterdiğinde, bunun ilk bakışta göründüğünden çok daha önemli bir deneyim olduğunu hissederiz. Ama ne, ifade etmesi çok zor. Kürelerin müziği mi? Moleküllerin hareketi mi?

Vinçlerin, istimli ekskavatörlerin, damperli kamyonların birçok çekimlerine 'hak vermek' kuşkusuz daha kolaydır –bunlar fiziksel olarak gelişim geçiren yeni Paris'tir ve içinde yaşayanların yaşamlarını belirleyen eski Paris'in üzerinde yükselmeleri tematik olarak oldukça nettir. Aynı şekilde, tıpkı *Une Femme Mariée*'de olduğu gibi, tüketim mallarının çekimleri reklamın yaşamımızdaki rolünü ifade etmesi anlamındadır. Ancak kahve fincanı ve yanan, sonuna gelmiş bir sigaranın uzun süren olağanüstü başka bir çekimi, insanın tahayyül edebileceğinden çok daha fazla uyarıcı etki taşır, bu yüzden Ponge'ın, herhangi bir nesnenin, hakkı verilerek düşünülmüş herhangi bir şeyin, şiir için uygun olduğuna yönelik inancı hiç kuşkusuz haklılaşır. Ya da William Carlos Williams'ın belirttiği gibi, "kendi başlarına düşünceler yoktur, yalnızca nesnelerle birlikte vardır."

Godard'm öznel tanımlamaları kullanımına devam etmeden önce, film karakterlerinin de nesneler olarak görüldüğü belirtilmelidir:

"Saat 4:45.
Juliette'den mi yoksa bu yapraklardan mı sözedeyim?
Her halukarda her ikisinden de sözetmek gerçekten imkansız olduğundan,
Bir Ekim öğleden sonrası sonunun bu başlangıcında
her ikisinin de zarifçe titrediğini söylemeliyim."

Her girişim sürekli olarak bir film seyrettiğimizi hatırlatmak için yapılır –hiçbir yerde insan basitçe bir öyküyü sindirmenin içine kayamaz. Daha en başında anlatıcı (fısıldayan Godard'ın kendisidir) bize anlatır: "Bu kadın Marina Vlady'dir. O bir aktristdir. İki sarı çizgisi olan gece mavisi bir süveter giymektedir. Rus kökenlidir ve saçı koyu kestane ya da açık kahverengidir, hangisi olduğundan emin değilim." Daha sonra yoruma Marina Vlady devam eder ve "Evet, sanki biri gerçeği aktarıyormuş gibi konuşmak. Aktörlerin aktarıyormuş gibi görünmeleri gerektiğini söyleyen o eski Brecht'ti." der. Sonra da Godard konuşur: "Bu kadın Juliette Janson'dır. Burada yaşar. Sarı çizgili gece mavisi bir süveter giyer. Saçı koyu kestane ya da değilse bile açık kahverengidir. Hangisi olduğundan emin değilim. Rus kökenlidir." Ve daha sonra da Marina Vlady, oynayacağı karaktere bürünerek, "İki yıl önce Martinique'deydim..." der ve biz yabancılaşıveririz. Bu yalnızca stilistik bir hile değildir: filmin başından sonuna ne zaman bir film seyredildiği unutulsa Godard birden bire araya girer. Her durumda Godard kendi yorumlarını, ilk dramatik sahnede olduğu gibi, devreye sokar. "Şurası kesindir ki, Paris bölgesinin yeniden düzenlenmesi, hükümetin sınıfsal politikasına ve burada yaşayan sekiz milyon insanın daha iyi bir yaşama olan gereksinimleri ve arzularını fazla kaale almaksızın ekonominin organizasyonu ve yönlendirilmesi için büyük tekellere uygun biçimde yapılmaktadır."

İlginç biçimde bu, dramatik sahnelerin etkisini bozmaz; ben daha çok, bunların böyle oluşturulmakla, yalnızca daha anlamlı değil, ama aynı zamanda çok daha güzel olduklarını bulguladım.

Şimdi Godard'ın filmin 'öznel tanımlama' yanı diye adlan-

dırdığı konuya geçebiliriz. Godard'm mozaiğini tanımlama ve anlamlandırma girişimine ve onun eğer söyleyecek birşeyleriniz varsa biçimindeki temel düşüncesine uygun olarak, bunu ifade etmenin en iyi yolu, karakterlerinin çoğunun, düşüncelerini duyabilmemiz için –kameraya doğru dönerek– diyaloglarına ara vermeleridir. Küçük roldekiler bile –dükkanlarda alışveriş yapanlar– elbiseyi denemek için kabine doğru yürürken duracak, kameraya bakacak ve şöyle söyleyecektir: "Saat yedide işten çıktım. Saat sekizde Jean-Claude ile bir randevum var. Önce restorana sonra da sinemaya gideceğiz." Ya da bir güzellik salonunda, kızlardan biri birden dönüp, "Adım Paulette Cadjaris. Steno olmayı başaramadım. Hayır, geleceğe inanmıyorum... Çok yürürüm; kapalı kalmaktan hoşlanmam. Ne zaman olanak bulursam okurum. Ayda iki üç kez sinemaya giderim ama yazın asla. Tiyatroya hiç gitmedim. Ama isterdim...." der. Neredeyse, sanki görünmeyen bir röportajcıya (ki o onların ne yaptıklarından hiç kuşku duymaz) yanıt veriyorlarmış gibidir. Ama bazen bu araya girmeler, sanki kişiliğin bir katmanı ortadan kaldırılmış gibi, çok daha kısa, çok daha kendiliğindendir ve sıradan konuşmanm derinliğinin altında ikinci bir katmana dalınır ve karakter, tıpkı bir Noh oyunu tarzında, kendini 'aklar'.

Örneğin Juliette'in part-time fahişelik yapan arkadaşlarından bazılarıyla karşılaştığı cafe'de aralarmda aşağıdaki konuşma geçer: JULIETTE: "Merhaba, nasıl gidiyor?" ARKADAŞI: "İyi. Jean-Paul'u bekliyorum." JULIETTE :"Ben akşama kadar buradayım." ARKADAŞI: "Oh, yeni bir ayakkabı almışsın. Autoroute de Sud'un yakınındaki o büyük blokta yaşıyorum. Ayda iki kez Paris'e geliyorum. Biliyorsun, şu mavi beyaz büyük binalar." Ve daha sonra konuşma sürer gider. Bazen bu araya girmeler sadece, kadın ya da erkeği genel duruma bağlayan konuşmacı hakkında enformasyon sağlar. Diğer zamanlarda da bir ruhun bizden önce soyulduğu hissedilir.

Juliette bütün film boyunca karşılıklı konuşmalardan kendi düşüncelerine – ya da ara sıra olduğu gibi Juliette'in ağzından konuşan Godard'a– salınır durur. Ama uygulama, bütün hedefin karakterlerin 'ne dediği' ile 'ne düşündüğü' arasındaki çelişki olduğu *Strange Interlude*'dakinden farklıdır. Burada çelişki yoktur, daha çok, daha derin bir etkileme ve genelleme sözkonusudur. Örneğin filmin başında Juliette'in kocası, arkadaşları Roger'in gideceğini bildirmek için mutfağa girer. Juliette "Ta





Deux ou Trois Choses que je sais d'elle: Marina Vlady

mam geliyorum" diye yanıtlar ve sonra hiç bir şey olmamış gibi, sahnenin başından itibaren yaptığı gibi, düşüncelerini sürdürür: "Sık sık sözcüklerin anlamlarını analiz etmeye, anlamaya çalışırsın. ama insan kolayca bunlardan etkilenebilir. Şunu kabul etmelisin ki, şu ya da bu şeyin son derece doğal olduğunu düşünmekten daha kolay bir şey yoktur."

Ya da genç bir işçiyi götürdüğü saatlik otelde Juliette, ne yapacaklarına dair bir tartışmadan, düşünmeye sıçrar: "Pasif bir yanım varsa eğer, bu benim hatam değil. Cinsel ilişkide bulunmak. Neden bir kadın olduğum için utanmam gerektiğini anlamıyorum... Belki de Robert'i terk etmeliyim. Robert yaşamda ilerlemek istemiyor. O her zaman sahip olduklarıyla mutludur. Daha Martinique'deyken böyleydi..."

Bu yorum, monolog, sıradan diyalog, nesnelerin uzun uzadıya incelenmesi, vinçlerin ve buldozerlerin kısa çekimlerinden oluşan karışımının filmin izlenmesini güçleştirdiği düşünülebilir. Ancak böyle değildir. İlk olarak tutunacak bir ipucuna sahibiz –Juliette Janson'un yaşamındaki bir güne. Sonra, filmin geçtiği gün, sanki tasarlanmıştır. Film Juliette'in dairesinde akşam yemeği sonrası başlar. Ertesi sabah Juliette çocuğunu, zevksizce döşenmiş dairesini bir tür kreşimsi genelev olarak kullanan küçük yaşlı bir adamın bakımına bırakarak Paris'e gider. (Yaşlı adam odanın birinde çocuklara peri masalları anlatarak bakıcılık yapar; bu arada bir diğer odayı da gidecek yerleri olmayan çiftlere yarım saatliğine kiraya verir.) Sonraki bölümler Juliette'i önce bir giyim mağazasında, sonra da fahişelerin vakit geçirdiği bir barda gösterir. Daha sonra Juliette ve bir arkadaşının Vietnam'dan yeni dönmüş zengin bir Amerikalı müteahhiti kolladıkları gösterişli bir otelde geçen uzun bir sahne vardır. (Bir Arkansas günlük gazetesi için Saygon'da savaş muhabirliği yapan John Bogus, İngiliz ve Fransız aksanınm garip karışımıyla merhum Raoul Lèvy tarafından oynanır ve Bogus burada, bir tek ölü Vietkong'un Amerikalılara bir milyon dolara malolması nedeniyle başkan Johnson'un bunun yerine kendisine kolaylıkla yirmi bin fahişe temin edebileceği biçimindeki garip bir düşünceyi aktarır.) Buradan Juliette'in kuaförüne, Robert'in çalıştığı garaja, sonrada Robert'in Juliette'i beklediği cafe'ye gider ve en sonunda da eve geri döneriz.

Bu dokuz 'bölüm' çalışmaya bir tür biçim vermeye yardımcı olur. Ancak daha da önemlisi, bu kısa çekimlerin ve araya gir-

melerin, *Made in U.S.A.*'da olduğu gibi, anlatım parçaları olmamasıdır. Bu nedenle asla onları yorumlama kaygısı gütmeyiz –böyle yapmak zorunda değilizdir. Onlar bizi sadece simgesel olarak etkileyebilirler ve bu da onları massetmeyi daha da kolaylaştırır. *Made in U.S.A.*'da bu 2-saniye çekimleri entrikayı geliştirir; burada ise onlar parçalar bütününü, kompleksi sadece şişirir. *Made in U.S.A.* Godard'ın biçim ve anlatım deneylerini öteye taşır; Ancak *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'ın ardında tutarlı bir ana fikir olması nedeniyle film bütün düzeylerde başarı kazanır. Biçim ve içerik, tamamen tatmin edici ve gönül okşayıcı bir tarzda birbirine karşı konumlanır ve her birinin diğerini ilerletmesi filme Godard sinemasının bence zirvesini oluşturan bir güç ve etki verir.

Bununla birlikte, bu film kesinlikle Godard'ın çağdaş toplum üzerine olan tüm düşünce ve endişelerine –fahişelik, modern yaşam, tüketim toplumu– bir doruk sağlaması nedeniyle, film biraz daha yakından incelenmelidir. Bu düşünce ne kadar yerindedir? ya da bunu başka biçimde koyarsak, bu düşünce ne kadar doğrudur? Onun söylediklerine karşı çıkanlar, günümüzde sıradan insanın, Amerikan-tarzı tüketim toplumumuzda, daha önce asla sahip olmadığı düzeyde daha iyi bir yaşama sahip olduğunun kesinlikle doğru olduğunu belirtirler. İnsanlar daha az çalışıyorlar; Sosyal Güvenlik var. Godard kendilerini otomobil için satan insanların neyini sevdiğini söyleyebilir; kesindir ki, işçilerin tatillerini deniz kıyısında geçirebilmeleri, geçirememelerinden iyidir. Ve her ne kadar bir çamaşır makinesi elde etmek için fedakârlıklar gerekiyorsa da, bu, çamaşırı elle yıkama köleliğinden daha iyi değil midir? Naylon çorap, zavallı anneleri bütün zamanı çorap yamamaya harcamaktan kurtarmaz mı; ve naylonun varlığı ve bu kadar ucuz oluşu batı toplumunun tüm kurgusu ve reklam sayesinde olmadı mı? İnsanların başka türlü sahip olamadıkları arzuları reklamcılığın tahrik etmesi yanlış mı? Arzu yaşamın motivasyon kaynaklarından biri değil midir? Televizyonun bayağılığından yakınmak yerine, enformasyon ya da kültürün bütün diğer kaynaklarından uzakta yaşayan çok sayıda insanın yaşamlarını nasıl zenginleştirdiğini Godard'ın yansıtması gerekmez mi?

Godard'ın felsefesine bütün bu itirazların belirli bir geçerlilik düzeyi vardır. Bir an için Godard'm muhalifleriyle hemfikir olunsa bile, Godard'm şöyle ya da böyle büyük bir yönetmen ol-

duğu düşüncesine hâlâ sahip olunabilir mi? Sanatçının ne düşündüğünün önemli olmadığı, herşeyin onun düşüncelerini nasıl ifade ettiğine bağlı olduğu söylenerek bu sorundan sıyrılınabilir mi? Ya da W.H. Auden'in, şairlerin yetenekleri yüzünden bütün aptallıklarının hoşgörüleceğine dair dizesi hatırlanabilir:

> Zaman dile tapınır ve bağışlar
> Onunla yaşayan herkesi...
> Bu tuhaf gerekçesiyle zaman
> Kipling ve onun görüşlerini bağışladı,
> ve çok iyi yazdığı için,
> Paul Claudel'i de affedecektir.

Her ne kadar Auden'in, şiirlerinin son baskısında bu dizeleri attığı görülüyorsa da, bu dizeler açıkça hâlâ bir geçerliliğe sahiptir. Ama insanın Godard'la sanat sanat içindir görüşünde buluşmak zorunda olduğunu sanmıyorum -zaten o da bundan nefret ederdi. Ve Godard'ın yirminci yüzyılın bütün gelişimini bir tarafa atacak kadar naif olduğunu da sanmıyorum. Yine de her düzeyde fahişeliğin her zaman varolduğu söylenebilirse de, bu olgunun Fransa'da son yıllarda kesinlikle büyük bir artış gösterdiği bir gerçektir. Her ne kadar bu fenomenin gerçekten bu yüzyılın ikinci yarısına ait lokal bir fenomen olduğundan şüphe ediyorsam da, bu tamamen lokal bir fenomen olabilir. Ve Godard'm baş-düşmanı *Madame Express*'in söylediği gibi, Rusya'da da işlerin böyle gittiğini belirtmek, Godard'm gözünde, bir mazeret değildir.*Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*'de Komünizmin ahlâkının ne olacağını soran bir kız ile 'Nobel ödülü sahibi' bir yazar arasında geçen bir konuşma vardır. Yazar bunun şimdi nasılsa gelecekte de aynen öyle olacağı yanıtını verir. O zaman kız farkın ne olacağını sorar. Ve kızın aldığı tek yanıt Komünizme varıldığında bunun daha kolay açıklanacağıdır.

Ancak bu Nobel Ödülü sahibi Ivanoff adlı bir Rustur; Godard'ın son yıllarda Rusları aynı kapitalist fırçayla katranlanmış olarak Amerikalılarla aynı kefeye koyma eğilimi tamamen net bir hale gelmiştir. Aynı zamanda Godard Çin kültür devrimi'ne giderek artan bir sempatiyle bakıyor gibi görünmektedir. Ve son filminin adının *La Chinoise* olduğu ve filmin, Sorbonne'da okuyan Çin yanlısı komünist bir kız ve onun Moskova-güdümlü

Komünistlerin köhnemiş çizgisiyle olan mücadelesi üzerine olduğu biliniyor.

Bir çok insan için bu, Godard'ın her zaman gözden düşmesi için şüphesiz yeterli olacaktır. Bunu nasıl yapar, diyen feryatlar duyulabilir. Ama yine de, Shelley'in *izinde*, şairler dünyanın onaylanmamış kanun yapıcıları değillerdir. Onların işlevi sorunlarımızı çözmek değil, ama sorunlarımız olduğu konusunda bizi aydınlatmaktır.

> "Mutlu yaşamanın yollarını aramaktan başka
> birşey yapmıyorum...
> içinde bütün insanların ve şeylerin uyumlu
> ilişkiler kuracakları yeni bir dünya.
> Hedefim bu.
> Nihayetinde bu şiirsel olduğu kadar politiktir de.
> Her durumda bu, dışa vurmanın coşkusunu açıklar.
> Kimin? Benim.
> Yazar ve ressam."

Belki de Godard toplumumuzun kötü yanlarını abartmıştır; ya da muhtemelen Fransızlar sadece, bunların –tekelci kapitalizmin en berbat aşırılıklarıyla bütünleşmiş, cömert ya da o kadar da cömert olmayan bir diktatörlüğün bütün kötülüklerinin– son derece tatsız tanımlanmasından müteessir olmuşlardır. Ancak Fransız yaşam deneyiminin hepimizin başına gelip gelmeyeceği ya da daha büyük olasılıkla bunun, olayların genel gidişatının abartılmış ya da şiddetlendirilmiş bir tanımlaması olup olmadığı sorun değildir. Godard bir sanatçı olarak işini dikkatlerimizi toplumda neyi yalnış bulduğuna çekerek yapıyor. Onun haklı olup olmadığına ya da eğer haklıysa bile, bunun için ne yapılıp yapılmayacağına karar vermek bize kalmıştır. Toplumun kötülükleri, haftada kırk saat çalışmanın, ücretli tatillerin ve büyük boş iş–dışı zamanın (leisure time) gerekli bir mantıksal sonucu mudur? Belki de öyledir.

Ama aynı zamanda Godard'ın yalnızca ekonomik ve sosyal faktörlere değil yaşamın bizzat kendisine başvurmasında derin bir karamsarlık üslubunun varlığı kabul edilmelidir. Yatak odasmda tek başına olan Juliette derin derin düşünür: "Tek bir sözcükle kendimi tanımlamak: Henüz ölü değil." Güzel bir oturma odasmda bulunan daha yaşlı bir kadın birden yüreğinin derinlik-

lerinden –muhtemelen Godard'ınkinden de– gelen bir konuşmaya başlar: "Caddeyi çok dikkatle geçiyorum. Olabilmesinden önce kazayı düşünürüm. Ve yaşamım hemen burada bitebilirdi... İşzizlik... Hastalık... Yaşlılık... Ölüm... Hiçbir zaman... Gelecek için, ufuklarımın kapanması yüzünden, hiçbir planım yok."

Bunlar hangi toplum biçiminde yaşanırsa yaşansın çözümlenemeyecek sorunlardır; Mao Tse-tung'un bile bunlara bir çözümü yoktur. Filmin bitiminden hemen önce Robert ve Juliette dairelerine döndüklerinde Robert konuşmaya başlar:

"Sonunda geldik." Juliette karşılık verir: "Nereye?" ROBERT: "Eve." JULIETTE : "Ee ne olmuş yani, şimdi ne yapacağız?" ROBERT: "Uyuyacağız... sana ne oldu ki?" JULIETTE: "Daha sonra ne olacak?" ROBERT: "Kalkacağız." JULIETTE: "Ya daha sonra?" ROBERT: "Aynı şey. herşeye yeniden başlayacağız. Uyanacak çalışacak, yiyeceğiz." JULIETTE: "Ya daha sonra?" ROBERT: "Şey, sanırım öleceğiz." JULIETTE: "Peki daha sonra?" Ve Juliette bu son sözcükleri söylerken, kadranı hareketsiz bir petrol pompasının kısa süren bir çekimine kesme yapılır; sonra pompa yavaşça dönmeye başlar ve giderek hızlanır, hızlanır. Figürler yaşamın tiksindirici bir parodisi içinde hızla dönerler.

Kuşkusuz yaşama bu Bekettyen bakış –mezarın yambaşında doğmuşuzdur–, toplumsal ilerlemeye dair bir merak ile karşıtlık oluşturmaz. Ama Godard'ın topluma bakışı hakkında bize bir perspektif vermeye yardım eder ve hepsinden öte, Godard'ın genelde yaşamın sorunları hakkında konuştuğu konusunda bizi haberdar kılar. Godard bize daha iyi bir yaşam reçetesi vermez; bu onun işi değildir. Ancak bu konudaki anlayışımızı zenginleştirir. Birçok sanatçı gibi Godard da reformcudur: reformlarının ne kadar geçerli olduğuna, daha sağlıklı bir toplum oluşturmak için fedakârlık yapmayı ne kadar istediğimize karar vermek bize kalmıştır. Hem içinde yaşadığımız koşulları hem de insanın konumunu tartışır. Sürekli olarak sinemayı yeniden icad ederek filmlerin yapılma yol ve tarzlarını gözden geçirmesi de aynı derecede önemlidir.

Godard'ın karakteri sık sık Lenin'in 'Etik, geleceğin estetiğidir.' cümlesini aktarırlar. Ancak Godard şöyle yazmıştır: "İnsanın etik ile estetik arasında bir tercih yapmak zorunda olabilir, ama hangisini seçerse seçsin, seçtiği daha doğru değildir, insan

her zaman yolun diğer ucunda ötekini bulacaktır. İnsan konumunun tam tanımı *mise en scène*'nin kendisinde olmalıdır."

"Edebiyat eleştirmenleri" demişti Godard, "sık sık *Ulysses* ve *Fin de Partie* gibi eserleri överler, çünkü bunlar belirli bir türün olanaklarını sonuna kadar götürürler, bütün kapıları kapatırlar. Ancak sinemada bizler her zaman kapıları açan eserleri göklere çıkarırız." O halde birçok kapıyı açmış olan Godard'ı övmeme izin verin.



La Chinoise: "Véronique'in duru gözlerinin ardında..."

SIFIRA DÖNÜŞ
(Görüntü ve Eylem)

Godard'ın 1965ve 1966'da yaptığı filmler, kendi varoluşsal durumunun asap bozucu görünümüyle biçimlendi. Gitgide anlamsız ve yıkıcı görünen hem politik hem de estetik yapılarla kuşatıldı. Bunlar gerçekten Godard'a baskı yaptı. Fenomelojik bir kâbus içinde şaşkına dönmüştü: İnsanlar yavanlaşıp, geçicileşip, kişiliksizleşirken nesneler varlıklarının bütün ağırlığıyla Godard'ın üzerine çöktü. Bir fincan kahve, bir sigara, bir insanın yüzünden çok daha dokunaklı, çok daha etkileyici bir hale geldi. Örneğin *Deux ou Trois Choses qeu je sais d'elle*, karakterlerin tüketici ürünler olduğu ironik bir kır yemeği ile biter. Godard aynı zamanda sinemacı olmanın sorumluluğunun baskısını da hissetmişti. Görüntüler ve sesler üzerine daha fazlasını öğrendi ve onların nasıl yanlış olduklarını daha iyi anladı. Duygularını ve düşüncelerini tanımlamak için metaforların doğru kombinasyonunu bulmaya çalıştı ve bu çok açıkça asla ulaşılamayacak bir doğruluğa dönüştü: onun sanatı çığrından çıkmıştı. Bu, sadece sanat yapmanın hazzını değil, ama her zaman ne yaptığının analizini yapan sanatçı olarak, eleştirmenin açmazıydı: pratik hiçbir zaman teoriyi yakalayamaz.

En içine girilebilir filmlerinde Godard, bu belirgin huzursuzluğun yapısını aktarmak için geleneksel biçimleri kullanmaya razıydı. Ancak bunlar asla yeterli değildi. Ruh halinin ve mizacın durağan ve romantik aktarımından çok, Godard, içinde bulunulan durumun dramatik ve mantıksal analizini yapmayı, tıpkı Brecht gibi, sanatının aktif olmasını istedi. Aşk ve muhabbet kendi içlerinde değerli olabilirlerdi, ama 'Sezinleme'de açıkladığı teoremdeki gibi, bunlar dikkate değer gelişmelere de yol açmalıdırlar. Bundan dolayı bunlar denemenin (essay) incelikli ve

çok daha aktif biçiminin deneyleridirler –*La Femme Mariée*, *Masculin Féminin* ve son olarak ta *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*.

Ancak her zaman, ne tarzla olursa olsun, filmlerin ortaya attığı sorular, verdiği yanıtlardan daha fazla olmuştur. Godard için bu filmlerin sinemada yalnızca girişimler olduğu, tamamlanma ya da bitmenin sözkonusu olmadığı giderek daha açık bir hale geldi; ve bu nedenle girişim düşüncesi bu andan itibaren sinemasında her zamankinden daha büyük bir önem kazandı (özellikle *Letter to Jane*). Pratik terimlerle bunun anlamı, her film kendi özeleştirisini içereceği, kendisiyle açık bir diyalektik ilişkiye gireceği ve bundan dolayı 'tamamlanmış film'in, 'bitmiş ürün'ün anlaşılması güç hayalinden uzaklaşılacağıydı. Sonraki filmlerinin savunusu bazen gereksiz görünür –bunlar sık sık yeni izleyicilerin canını sıkar– ama bunlar bu şema için gereklidirler. Sonradan yaptığı filmlerin amacını tam olarak kavrayabilmek için Godard'ın önceki filmlerine olan kendi tepkisini anlamak gerekir. Godard'ın 1966 sonrası yaptığı filmlerde yalnızca iki temel yönelim vardır: birincisi yaşamı yaşanabilir kılacak bir politikaya ulaşma mücadelesi; ikincisi ise Godard'ın film aygıtıyla olan kendi kişisel semiyolojik mücadelesidir.

Deux ou Trois Choses que je sais d'elle Godard'm, tıpkı *Made in U.S.A.'nın Godard'*ın kurmaca (fiction) içindeki son riskli girişimi olması gibi, bu konuların kapsamlı bir özetini yapma konusundaki son girişimiydi. *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*, Godard'm olası bulduğu bütün bağlantıları biraraya getirmişti: politika insanlardı, kültür mimariydi, duygular objelerdi, estetik etikti. Çoğu günümüzün örgüsünü oluşturan *temps morts*'un (ölü zaman) saf ritmini yakalamış ve insanlar ile çevre –binalar, makineler, odalar, ürünler, anayollar, elbiseler, göstergeler, ölçüler– arasında oldukça etkili bir denklem kurmuştu. Bu 'şeyler'in yaşamı yakalanmıştı ve insanlar arasındaki ilişki negatif uzamın terimleriyle uygun bir biçimde tanımlanmıştı.

Ya '2 ou 3 choses' sonrasında ne oldu? Godard kapıyı saf kurmacaya kapattı. Politik alanda çalışmak için sinemayı tamamen terk edebilirdi, ancak sonradan açıkladığı gibi, yeteneklerini ve bilgisini kullanması yönünde kesin bir ahlâki zorunluluk sözkonusuydu. Ve zaten ya sanatçı, ya düşünür ya da militan olarak, sinemasız yaşayamayacağına dair gizli bir şüphe mevcut-

tu. Bunun açık çözümü, film aracılığıyla politikayı araştırmaktı. O da bunu yaptı kuşkusuz, ama kendi özel tarzıyla. Godard belgeseller ya da cinéma-vérité (sinema gerçek) yapmadı, son birkaç yıl boyunca bir kısım Fransız, Alman ve İtalyan sinemacılar için popüler bir tarz olmuş ve Costa Gavras'ın bu dönem üzerine yeniden keşiflerde bulunduğu türden politik melodramlara da dönmedi. Bunun yerine Godard, politika –ya da politika ile ilişkisi– üzerine kendine özgü 'Godardyen' denemeler yapmaya yöneldi.

Herzaman olduğu gibi Godard, döneminin kültürel ve politik yönelimlerinin biraz ilerisindeydi, öyle ki 1967 boyunca yaptığı dört film kendilerini diğerlerinden ayırır. Kendilerinden önce gelen üçlemeyi yansıtan bir üçleme olarak (Richard Roud'un yaptığı gibi) bu filmlere bakmak yerindedir. *Masculin-féminin* gibi *La Chinoise*'da Godard'ın halefi olan kuşağın kültürü üzerinedir ve bir gruba odaklanır. *Made in U.S.A* gibi *Weekend* de kurmaca metaforlara sahiptir ve geniş bir fantazi sınırına dayanır. Filmlerin İngilizce adlarının da gösterdiği gibi bu filmler aynı zamanda Fransız yaşamının hem Amerikanlaşması hem de burjuvalaşması üzerinedir. Nihayet *Le Gai Savoir* kolayca *Deux ou Trois Choses que je sais d'elle* adını alabilirdi; her ikisi de tamamen kişisel ve yoğun biçimde epistemolojiktir.

La Chinoise ou plutot à la chinoise, un film en train de se faire (filmin tam adı böyledir) 'Çinli bir kadın ya da daha çok Çin tarzı üzerine, ya da daha çok, kendinin yapım sürecindeki bir film'dir. Bir deneme filmi: muğlak bir deneme (essay), bir 'girişim'. 'Muğlak düşünceleri açık imgelerle karşılaştırmalıyız', duvara yazılmış sloganlardan biridir: *La Chinoise* (Çinli Kız) için iyi bir vecizedir bu. Düşünceler başlangıç için öyle fazla muğlak değillerdir. Godard *Masculin-féminin*'de olduğu gibi, gençliğin şehrinde artık bir turist değildir; o şimdi onlardan biriyle, Anna Wiazemsky ile yani, La Chinoise'm kendisiyle evlenmek üzere olan çağrılı bir göçmendir (Anna Karina ilk filminde –*Le Petit Soldat*– Veronica'yı oynadığı için Wiazemsky de Godard ile ilk çalışmasında Veronique'i oynar). Ancak film gösterime girdiğinde hem Fransız Komünist Partisi, hem de Maocular tarafından eşit şiddette kınanmasma yol açan, filmin politikasına dair bir muğlaklık sözkonusudur. Açıkçası film, (Paul Nizan'ın bir makalesinden sonra kendi topluluklarına verdikleri ad olan)

"*cellule Aden-Arabie*"nin hedeflerine sempatiyle bakar. Bununla birlikte, beşli gruptan revizyonist olanı kovulur, bir diğeri ronantik bir intihar taraftarıdır ve grubun tek somut eylemi tek bir kişi tarafından yapılır ve ele yüze bulaştırılır. Grubun lideri Veronique apartman dairesi numaralarından 23'ü 32 ile karıştırır ve yanlış adamı öldürür. Sonuçta bu eylemci komünün yalnızca bir yaz bungalow'u olduğunu ve dairenin, bir arkadaşlarının ana-babasmın bilgisi dışında ödünç alınan bir burjuva apartman dairesi olduğunu keşfederiz. Aden-Arabie kollektifinin yalnızca devrimi oynadığı (canlandırdığı) ve bunda bile çok başarılı olmadıkları görülür.

Bu muğlaklığı açıklamanın birkaç yolu vardır:

- birincisi: sağın, solun ve merkezin (Fransız Komünist Partisi'ni merkeze koyacağız) eleştirmenlerinin hepsi tarafından suçlanır: Godard'ın kendisi sadece devrimcilik oynuyordu; kollektifin politikalarına aslında inanmayan bir sanatçıydı;
- ikincisi: Godard filmde Francis Jeanson ve revizyonist Henri'nin temsil ettiği Fransız Komünist Partisi'nin perspektifinden Çinlileri eleştiriyordu;
- üçüncüsü: Godard Maocular lehinde bir film yaptığını sandı ancak bilinçdışı olarak kendini (devrime) adama korkusunu açığa vurdu;
- dördüncüsü: Godard Brechtyen yabancılaştırma mekanizmasını oluşturuyordu, bu sayede ortaya attığı soruların izleyiciler tarafından tartışılması ve yanıtlanması zorunlu olacaktı.

İlk üç açıklama bir miktar yararlı olabilir, ancak eğer dördüncü açıklamada hiçbir doğruluk payı yoksa, sanıyorum ilk üç açıklamanın üzerinde durmaya değmez. Bunlar, filmin içinde yer alan ögeler için, filmin dışından nedenleri bulmaya çalışan 'özgül' eleştirinin alanıdır. Dördüncü 'açıklama' daha çok film ile bir diyalog kurmaya çağırır bizi. Filmde Godard'm neyin üzerine eğildiğine dair bizi ikna eden çeşitli ipuçları vardır. Bir tanesi Veronique'in iki şeyi bir arada yapmanın nasıl olanaklı olduğu tezidir (aşağıya bakınız). Diğeri ise Brechtyen düşüncenin göze çarpmasıdır. İlk uzun sekansta Guillaume filmdeki işlevi üzerine konuşur (Godard'ın yönelttiği bir soruya yanıt verir):

> ...bir filmin yapım süreci içinde yeraldığım ya da çevremde teknisyenler bulunduğu için (kameranın ardındaki Co-

> utard' ın kısa bir çekimi) benim bir soytarıyı oynadığıma inanıyorsunuz, ama hiç te öyle değil. Samimi olmamın nedeni önümde bir kameranın olmasıdır.

Sonra Guillaume "Brecht'in oyunlarından biri üzerine Althusser'den bir pasaj" olarak adlandırdığı alıntıyı kendi üslubuyla açıklar:

> Etrafımda dönerim ve birden –karşı konulmaz biçimde– soruyla yüzyüze gelirim: eğer beceriksiz ve duygusuz tarzımla henüz okuduğum bu birkaç sözcük, içimde sahnelenen muazzam ve bilinmeyen bir oyunun parçalarından başka bir şey değilse –ki ben dünya tiyatrosunun bir emekçisiyim– onların anlamı hâlâ bilinmemektedir... İşte bu nedenle konuşuyorum. (Sesçi Rènè Levert'in bir çekimi, Coutard'm bir çekimi)
> GODARD'IN SESİ: Kes. Çok iyi.

Bizim de aynı soruyu sormamız gerekir. Kendi yapım sürecindeki bu film bize 'gerçekliği' göstermez, ama keşfetmenin bir aracı olarak onu kullanmamızda ısrar eder. Godard, Brecht' ten 'realizm şeylerin nasıl gerçek oldukları üzerine değil, ama gerçekten nasıl oldukları üzerinedir' cümlesini aktarır. 'La Chinoise'ın kullanılması amaçlanmıştır: o gerçeği sunmaz, ona yol gösterir. Onu nasıl kullanabiliriz? Film çözmek zorunda olduğumuz bir dizi karşıtlık sunar. Mao der ki:

> Toplumsal karşıtlıkların iki türüyle karşılaşırız - bizim ile düşman arasındakiler ve insanların kendileriyle arasındakiler. İkisi de kendi doğaları içinde tamamen farlıdırlar.

Filmin yanlış anlaşılmasının temel nedeni, insanların Godard'dan, o yalnızca ikinci karşıtlık ile ilgiliyken, ilk karşıtlık türüyle ilgilenmesini beklemeleridir. (Gerçekten de aşağıda işlenecek olan *Weekend* ve *Tout va Bien* istisna olmak üzere, yaklaşık bütün filmlerinin özelliğidir bu.) Başka deyişle, o propaganda yapmaz, mücadeleye zaten bağlanmış olanlar için Brechtyen *Lehrstücke* –öğretici parçalar– oluşturur.

La Chinoise iki kesin karşıtlık üzerine odaklanır: ilki, eski




PEKIN
INFORMATION
10


LE CULTE DU LIVRE


NAPALM EXTRA
SUPERCARBURANT







La Chinoise: "Uzun yürüyüşteki ilk adımlar..."

Fransız solunu yeni soldan ayıran çok önemli bir tartışma konusu olan şiddet sorunudur. İkincisi, grupçuk içindeki dayanışma ve sağlamlığın nasıl başarılacağıdır. Bu, filmin çekilişinden bir yıl sonra gerçekleşecek 1968 başkaldırısında, solun en temel sorunsallarından biri olacaktı. Bu bir amatör sanatçının analizi değildir. Film, aynı zamanda dikkatlerimizi tarihsel olarak filmin yapılmasından tam bir yıl sonrasında, kendilerini 1968 Mayıs olaylarının öncülüğünde bulan Nanterre Üniversitesi öğrencileri üzerine yöneltir. Film, Columbia Üniversitesi'nde o yıl ki sembolik ayaklanmadan yalnızca birkaç hafta önce gösterilmişti ve Godard Columbia Üniversitesi'nden birçok öğrencinin filmi görmüş olduğunu duyduğunda çok sevinmişti. Rastlantı mı? Belki de doğrudur, ama böylesi rastlantılar Godard'ın politik öngörüşlülüğünün kesin bir göstergesidir.

Aden-Arabie hücresi beş üyeden oluşur ve bunlardan yalnızca birisi –Çinli kız, Veronique– Yeni Sol'un arketipi olduğunu umabileceğimiz, kendini devrime tam adamışlığın, duygularına yenilmemenin örneğini sergiler. Diğerleri –bir aktör (ve hâlâ romantik) olan Guillaume; Institute for Economics'de çalışan ve revisyonist olan Henri; ressam olan ve intihar eden Kirilov; ve bir süre için fahişe olmuş, taşradan gelen köylü Yvonne– geniş ve insanileştirilmiş bir yelpazeyi oluştururlar. Grubun yüzyüze geldiği temel sorun bir ortak bağ ve buna eşlik eden stabilitenin sağlanmasıdır. Bunu asla tam olarak başaramazlar. Sonunda Veronique üniversiteye geri dönmesi için tek başına bırakılır. Guillaume ve Yvonne (bu karakterleri oynayan Jean-Pierre Lèaud ve Juliet Berto'nun gerçek yaşamlarına benzer biçimde) politik tiyatro yapmak üzere ayrılmışlardır, Henri kovulur ve Kirilov ölür.

Bir taktik olarak şiddetin yararlılığı sorunu, çok daha kesin bir dikkati gerektirir. Henri karşıtlığın bir kutbunu temsil eder: o, şiddet kullanımına hümanist terimlerle karşı çıkar. Kirilov ise karşıtlığın diğer kutbunu temsil eder: onun kendini yok etmeye yönelik Dostoyevskivari bir saplantısı vardır. Veronique ise ortada, soğukkanlı ve mantıklıdır. Tartışma bizim için Anna Wiazemsky'nin Francis Jeanson ile konuyu tartıştığı uzun sekanstaki cinèma-vèritè içinde hemen hemen biter. Jeanson, Henri gibi, bir teoriye saplanıp kalan biri değildir. Jeanson kimi kusursuz saptamalarda bulunur ve gerçekten de filmin sınırları içinde, tartışmayı kazandığı söylenebilir. Veronique'in teo-

rik kavrayışı zayıftır. Ancak o, kendi kuşağıyla, şiddetin gerekliliğinin sezgisel kavrayışını paylaşır. Bununla birlikte Mayıs 68'in başarısızlığa uğraması sonucu, Jeanson teoride olduğu gibi pratikte de haklı olabilir. Önemli olan, bu tartışmanın hâlâ tartışmayı ve analizi teşvik etmesidir. Yinelersek, film bir bakış açısını dayatmaz, daha iyi gözden geçirebilmemiz için karşıtlıkları önümüze serer. Başlarda Veronique 'şeylerdeki ve olgulardaki' (things and phenomenia) içsel karşıtlıkların analizinden bahsetmiştir. Grubun politik olarak en düşük düzeydeki üyesi Yvonne, analizin niçin gerekli olduğunu sorar. Ve Henri sakince yanıtlar: "çünkü bu dünyada, şeyler karmaşıktır ve onların belirlenmesinde birçok öge rol oynar." Bu, *La Chinoise*'in görüldüğü kadar basit olmadığına dair anahtar bir cümledir.

Filmde tiyatro, sinema, sanat ve onların politikayla ilişkilerini kuran birçok materyal vardır. *La Chinoise* Godard için sorgulamanın görece dar bir alanına sahiptir –filmin üçte ikisinden daha fazlası duvarların devamlı olarak alıntılarla doldurulduğu bir apartman dairesinde geçer– ama film ve tiyatro metaforu, öncesinden daha az ısrarlı olsa da, burada fazlasıyla mevcuttur. Godard filmin bu özelliğini 1967'deki bir görüşmede açıkladı. Godard'la görüşmeyi yapan, film eleştirisine yapısalcılığın ve göstergebilimin etkileri hakkında ne düşündüğünü sorduğunda Godard –her ne kadar Christian Metz'i gerçekten sinemaya gittiği ve gerçekten filmleri sevdiği için, içlerinden en sevilecek kişi olarak değerlendirse de– bunların etkilerinin çoğunlukla çok kuru ve cansız, özellikle de çok fazla teorik olduğu yanıtını vermişti. Bu onu, *La Chinoise*'ın değerlendiren farklı insanlarla, özellikle de örneklerle konuştuğu için kendisini kınamış olan Philippe Sollers ile argümanları tartışmaya çekti. Philippe Sollers

> "benim 'aynı biçimde', '... gibi' tarzında konuştuğumu söyledi. Ama ben örneklerle konuşmam, bir sinemacı gibi çekimlerle konuşurum. Bu yüzden onun beni anlamasını sağlayacak yolum yoktu. Benim bir film yapmam, sonra da oturup o film üzerine tartışmamız gerekiyordu. Ona göre perdedeki gösteren bana göre gösterilen olabilir.

Başka bir deyişle, gösteren'in (signifier) değeri ile gösterilen'in (signified) değeri arasında –Sollers ile Godard' ın çoğu izleyicisi payına– temel bir karmaşa vardır. Godard'dan önce

hiç kimse film denen medyayı anlamın böylesine kompleks yanlarını ortaya çıkarması yönünde kullanmayı denemedi; bu anlam, söylemin objesiyle değil, söylemin biçimiyle sınırlandırılır. Godard'ın filmlerinin Louis Althusser'in (*La Chinoise* da bir kaç kez alıntı yaptığı) *Lire le Capital* (Kapitali Okumak) kitabındaki Marx'ı 'okumak'tan bahsettiği tarzla (özellikle buradan hareketle) 'yüzeysel okunmasının' karşıtı olarak, metnin bilinç dışını keşfeden ve onun sorunsalıyla (teorik sorunsal ya da ideolojik çerçevesiyle) ilgili olarak gören 'semptomatik okuma' yoluyla anlaşılması gerekir. Semptomatik okuma (lecture symptomale) bize metnin orada olduğu kadar (gördüğümüz metnin biçimidir) orada olmadığını da gösterir ve 'metin' ile 'anti-metin' diye adlandırabildiklerimiz arasında yarılma (ayrılık) üreten mekanizmayı analiz eder. *La Chinoise* daha çok bu sürece katılmanın isteneceği, kendi yapım sürecindeki bir filmdir. *La Chinoise* bir son değil ama bir araçtır.

Aktörlerin aktör olarak ve sinema ve filme dair materyal olarak varlığı bu gerçeği güçlendirir. Kirilov Paul Klee'den bir alıntı yapar: "Sanat görüleni yeniden üretmez, görülmeyeni görünür kılar". Veronique, Guillaume'ya (yeri gelmişken onun soyadı Meister (Üstat)'dır) onu artık sevmediğini söylerken, aynı anda iki şeyi birden yapmanın nasıl mümkün olduğunu açıklar: "Artık yüzünü sevmiyorum, gözlerini sevmiyorum, ağzını sevmiyorum, süveterinin rengini sevmiyorum" der, bu arada pikaba da romantik bir parça koyar. Amaç Guillaume'un sözcükleri değil müziği dinlemesidir: "Müzik ve sözcükler" der Veronique, "iki cephede birden mücadele gereklidir." (Bu deyim Godard için bir nakarat olacaktır.) Ya müzik? Jack Demy'nin *Made in U.S.A.* dan hoşlanmış olduğunu duymak Godard'ın ilgisini çekmişti. "*Made in U.S.A.* filmi büyük ölçüde *Les Parapluies de Cherbourg*'a (Cherbourg Şemsiyeleri) benzer" diye yorum yapmıştı. "Aktörler şarkı söylemez ama film söyler."

La Chinoise bir grup şarkısıdır. Melodik bir çizgisi vardır. Başlıklar bile bize yol gösterir: bazıları yavaşça inşa edilir. Birincisi, 'Emperyalistler hâlâ yaşıyor' ifadesini yazan bir arabaşlıktır. Biraz sonra, 'Emperyalistler hâlâ yaşıyor, güç kullanmayı sürdürüyorlar.' Beş başlık sonra, 'Emperyalistler hâlâ yaşıyorlar. Asya, Afrika ve Latin Amerika' daki keyfi egemenliklerini zorla sürdürüyorlar. Hâlâ Doğu'daki ülkelerin halk kitlelerini baskı altında tutuyorlar. Bu durum...' Dört başlık daha bu son

cümleyi yavaşca oluşturur. Bunun etkisi, çizgisel gelişen mantık düşüncesini zorlamaktır. Teknik olarak dikkatimizi ne gördüğümüze değil ama bunun ne demek olduğuna çekmeye zorlayan apartman balkonundaki uzun kaydırmalı çekimle bizi bu yola çeker. Onları biz inşa etmeliyiz. Aynı biçimde Godard'ın kamerası zaman zaman aksiyonu izlemeyi reddeder – oyuncular çerçeveden çıkar, tekrar girer, öbür taraftan çıkar. Kamera onları bekler. Bu hem dikkati oyunculardan çok çevreye yöneltme çağrısıdır hem de aktörler çerçeve dışındayken düşünmemiz için mekânı bize bırakmadır. Ses kuşağındaki Godard'ın kısılmış sesi ile çekim tahtasının çekiminin sesi gibi efektler yabancılaştırmaya yöneliktir. Katılmalı, boşlukları bizler doldurmalıyız. Yabancılaştırma teknikleri izleyicinin yabancılaşması işlevi görmesi gibi sık sık yanlış anlaşılır; ancak Brecht'in kafasında bu hiç te öyle değildi.

Sonunda Godard, bu sinemasal ses tonuna uyması için çarpıcı metaforlar üretir. En çarpıcı olanı isimlerle dolu olan karatahtadır, Guillaume isimlerin her birini yavaşça siler, yalnızca Brecht kalır. Goethe, Voltaire, Feydeau, Duras, Cocteau, Sophocles, Adamov, Dumas, Kleist, Montherlant, Giraudoux, Labiche, Genet, Racine, Williams, Sartre, Lorca, Beaumarchais hepsi silinir, Guillaume dikkatle sıfıra geri dönerken, onların varlıkları olumsuzlanır. Etki olağanüstüdür. *Les Carabiniers*'in büyük kataloğu tersine döner.

O halde politik bir eylem olarak *La Chinoise* nasıl değerlendirilebilir? İlk olarak Godard filmin en önemli çağdaş konularla tamamen ilgili olmadığını kabul eder. "Tekrar tekrar söyledim, bu yıl Fransa'da gerçekten yapılmış olması gereken bir film Rhodiecèta'daki grevler üzerine olmak zorundadır." Ancak Godard bu dünyayı tanımaz; bu dünyadan tamamen izole olmuştur. İşçiler kendi kendilerine film yapabilmeliydiler. Toplumun bu tarzda kompartımanlaşması *La Chinoise*'m başlıca konularından biridir. Veronique karşıtlıkları tanımlar: "bir, kol ile kafa emeği arasındaki; iki, kent ile kır arasındaki; ve üç, tarım ile sanayi arasındaki farklılık." Ancak Godard bu karşıtlıklarla somut olarak ilgilenmez. Godard, yüreğinde bir entellektüelin gerçek görevinin "haute vulgarisation" olduğunu bilen ama istediği gibi best-seller olacak bir kitap yazamayacağının farkında olan bir bilim adamı konumundadır. Aşırı düşünme ve aşırı ayrıntıyla kendini izole etmiştir ve yalnızca daha önce hiç tartı



La Chinoise: Guillaume isimleri silmeye başlıyor: "kendini üretme sürecindeki bir film". Ve aynı zamanda bir sanat politikası.

şılmamış bir fenomenle ilgili olarak türetmek zorunda olduğu dili öğrenmiş olan profesyonellerle konuşabilir. Godard, "sendika militanları, insanların aynı ücreti kazanmadıkları takdirde eşit olmadıklarını kavradılar; ama aynı dili konuşmadığımız takdirde eşit olamayacağımızı da kavramalılar" demişti. Godard'm bütün politik filmlerinin açmazı budur. Ancak bu, onun olduğu kadar bizim de sorunumuzdur. Eğer o, mücadeleye aktif olarak katılan insanların anlayabileceği (örneğin Ken Loach'ın yaptığı gibi) filmler yapmıyorsa; filmleri doğrudan politik eyleme yol göstermiyorsa bile, bu filmler yeni yeni özümsemeye başladığımız politik yapılar (ve bunların sanat ve iletişimle ilişkisi) üzerine zengin bir bilgi sağlamaktadır.

Vrenoique filmin sonunda sakince konuşur:

> "Yaz bittiğinde ve okul tekrar açıldığında benim için ve birçok yoldaşım için mücadele de yeniden başlayacak. Ancak diğer yandan kendimi kandırdığımı hissediyorum. Büyük bir sıçrama gerçekleştireceğime inanmıştım, ama şimdi çok uzun bir yürüyüşün yalnızca ilk çekingen adımını attığımı anladım."

Filmin son başlığı: BİR BAŞLANGICIN SONU

1967 yazında yapılan ve kollektif film *Loin du Vietnam* içindeki Godard'ın yaptığı episod 'Camèra-oeil' (Kamera-göz) bize, bir sinemacı olarak kendisini aktif, doğrudan sinema yapmaktan alıkoyan 'kültürel hapishaneler'den sözederken Godard'ın ne demek istediğinin çok ayrıntılı bir analizini sunar. Bir insan Vietnam üzerine nasıl bir film yapabilir? Chris Marker'ın organize ettiği ve Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnes Varda ve Claude Lelouch'un da katkıda bulunduğu *Loin du Vietnam* (Vietnam'dan Uzakta) politik sinemaya yaklaşımların bir derlemesidir. Bize gerekli istatistiği verir: kaçınılmaz katliam ve acı çekiş sahneleri; mücadele eden insanların sahneleri; tarihsel durumu tanımlayan bir 'flashback'; Paris'te yaşayan Vietnamlı bir kadınla röportaj; Tom Paxton'un bir şarkısı; 15 Nisan 1967'deki New York barış yürüyüşü ve Paris gösterilerinden sahneler; uçak gemilerinden Amerikan bombardıman uçaklarının kalkışlarının çekimleri; ve savaşa karşı protestoda kendisini ilk kurban eden Amerikalılardan Norman Morrison'un karısıyla röportaj.

Filmin en kompleks ve filmin adını en iyi ifade eden sekanslar Godard ve Resnais'ye aittir. Önceden birbirlerine danıştıklarına dair bir belirti yoktur ama sekanslar arasında şaşırtıcı benzerlikler vardır. Resnais bize yalnızca oyunculuğa dayalı sekans sunar (Godard'ınkinin de oyunculuğa dayalı olduğu düşünülebilir): bir yazar olan Claude Ridder, Herman Kahn'ın ünlü *On Escalation* kitabını yorumlamakla görevlendirilmiştir. Bir monologda kitabı neden yorumlamayacağını açıklar. "Son derece karmaşık" der. Anlatıcı bize Ridder'in 'Kötü Vicdanın yani kötü niyetin dürüst sesi' olduğunu söyler. Ve episod, entellektüellerin eylemsizliklerinin özürü olarak kullandıkları özel yönelimi gözler önüne serer. Claude Ridder'a kızarız ve onun felsefi anlamsızlığına olan nefretimiz, hakkında ne düşünürsek düşünelim, kendini kurban etmenin en üst boyutu olan, kendini tamamen adamışlığın örneği olan Norman Morrison'un eylemini bir Vietnamlının bakış açısından ve Morrison'un dul karısının perspektifinden değerlendiren daha sonraki episodlarda daha da artar.

Ancak Godard'ın bölümü de Resnais'in doğrudanlığını izler. Godard, üzerine iki lamba yerleştirilmiş dev bir Mitchell



Loin du Vietnam: Godard ve Mitchell

kameranın yanında dururken görülür. Bunlar çekimin başlaması ve bitmesi, ışıkların yanması ve sönmesi sırasındaki kameranın mekanizmasının çekimleridir, Godard panları ve tiltleri trol eder (kamera sanki bir uçaksavar topu gibidir), *La Chinoise*'dan birkaç sahne, Kuzey Vietnam'dan birkaç sahne ve en sonunda özellikle 'Camera-oeil' için bir çekim. Yine de çekimlerin çoğu, bizimle profilden konuşan Godard'ı gösterir.

Bazı savaş deneyimlerini anlatarak başlar.

> "Ne korkutucu patlamalar (*ses efektleri*). New York ya da San Francisco'da ABC için çalışan bir kameraman olsaydım bunları filme alırdım... ama ben Paris'te yaşıyorum... Geçen yıl Kuzey Vietnam'a gitmeyi denedim (*Vietnam'lı çocukların çekimleri*)... onların beni geri çevirmeleri –reddetmeleri– sekiz ay sürdü... [düşünmek zorundaydılar] ideolojisi biraz belirsiz olan bir insandım... bana güvenemezlerdi. Haklı olduklarını zannediyorum... Fransa'da film yapmak zordur. Küba ya da Cezayir'e gidiyordum, ama gitmemeye karar verdim ('La Chinoise'-*dan sahneler: kukla tiyatrosu*)... Eğer yaşamadıysanız bombalardan bahsetmeniz zordur. Bir Paris'li olarak Fransa'da film yapmam gerektiğini anladım... Bir kadı-

> nın çıklak vücudunu kullanmayı ve sonra da bombaların yol açtığı parçalanmayı Robbe-Grillet stiliyle (ya da Flaubert, çünkü Robbe-Grillet'den gerçekten hoşlanmıyorum) göstermeyi düşündüm... ama bu özel efektler gerektirdi... doğal değildi... Herşeyi –ağaç yapraklarının dökülüşünü vs.– göstermek istedim... Ama biz çok uzaktayız, bu nedenle yapabileceğimiz en iyi şey filmler yapmak, kendi duyarlılıklarımızla Vietnam'ı istila yerine, Vietnam'ın bizi istila etmesini sağlamak, günlük yaşantımıza gireceği filmler yapmak. Onları istila etmek yerine onların bizi istila etmesine olanak sağlamalı ve neler olduğunu görmeliyiz.

Godard açıkça Claude Ridder'ınkine benzer bir konumdadır. Siyasal konularda onu amatör bulanlar, analizlerinin kanıtı olarak bu günah çıkarma episoduna tutunacaklardır. Yine de Godard'm gerçekleştireceği geçerli bir hedefi –politik bir hedefi vardır. Onun had safhadaki (politik) bağlanmışlığı şüphe götürmez; yıllarını, haklı olduğunu kanıtlamak için yeterince vermiştir. Çabalarının etkililiği konusunda kuşku olabilir; ve eleştirmenler gibi kendisi de bundan şüphe edebilir. Che'den alıntı yapar: "2, 3 daha fazla Vietnam", Fransız sinemacıların gerçekten neyle ilgilenmeleri gerektiğinin bir örneği olarak Rhodiacèta'daki grevlerden bahseder ve sızlanarak ekler:

> "İşçi sınıfından ayrıyım, ama Amerikan sinemasına karşı olan mücadelem bu sınıf admadır, ancak buna rağmen işçiler filmlerimi görmeye gelmiyorlar. Bu, Vietnam ile aramızdaki kopukluğa benzer bir kopukluktur. Hepimiz kültürel hapishaneler içindeyiz."

Godard'ın sonraki en azından altı yıl için kaygısı, bu kültürel hapishaneler arasındaki iletişimi artırmanın bir yolunu bulamamak olacaktır. Kendi dolambaçlı ve şaşırtıcı tarzı içinde, somut mücadeleler içinde savaşan insanlarla –Vietnamlılarla, Fransız işçi sınıfıyla, solcu öğrencilerle, Chicago Sekizleri ile, zenci militanlarla, radikal sinemacılarla ve hatta rock and roll şarkıcılarıyla– dayanışmasını gösterebilir, ancak düşünüp taşınan değil, bütünüyle aktif olabilecek bir sinema yapmanın, kendini tamamen onların hizmetine vermenin açık ve net yöntemlerini bulamaz. 'Camèra-oeil'den beş yıl sonra (benzer biçimde)

Letter to Jane'e uzayan hazin bir izolasyon çizgisi vardır.

1967'nin Eylül ve Ekim aylarında çekilen *Weekend*, 'Kosmoz'da Kaybolmuş Bir Film' ile 'Hurda Yığınında Bulunmuş Bir Film' altbaşlıklarına sahiptir. *Made in U.S.A.* ve *Alphaville* geleneğini sürdüren film, absürd ve Amerikanlaşmış bir toplumun statik ve yabancılaştırıcı bir portresidir. Aynı zamanda garip bir biçimde neredeyse bir komedidir. *La Chinoise*'da gelişmeye başlayan politik teoriye önemli bir katkıda bulunmaz. Corinne ve Roland'ın absürd burjuva evreni, *Pierrot le Fou*'daki kokteyl partisi ile *La Femme Mariée*'nin genel ortamını hatırlatır. (Godard'ın burjuva karakterlerle, onlar ortamlarına isyan etmedikleri ve onun dışında olmadıkları sürece nadiren ilgilendiğini anımsayalım.)

Hepsinden öte *Weekend* bize Claude Chabrol'un kapalı evrenini anımsatır. Sinemadaki ilk rollerinden birini oynayan Jean Yanne (filmde Roland) sonraki bir kaç yıl Chabrol'un kimi önemli filmlerinde oynamayı sürdürdü ve sanıyorum *Weekend* Chabrol'un dünyasının tam da yüreğini –ki bunlar burjuva uygarlığının geleneklerinin cilalı üsluplarının görüşümüzden güç bela saklayabildiği vahşi, şeytani ve yıkıcı güçlerdir– bizim için çıplaklaştırdığından, Chabrol'un daimi senaristi Paul Gègauff'un filmde rol alması tesadüfi değildir. Chabrol, bu örneğe uyan pekçok filminde, dipte gizli olan şiddetin kabalığı ve cilalı üsluplar arasındaki diyalektik ilişkiyle eğlenir.

Birçok film, hicveder gibi göründüğü üst sınıfları hoşa gidecek bir biçimde şaşırtarak iyi bir gelir sağlamıştır. 'Burjuvaları şaşırtmak' eski bir gelenektir. Bu yüzden Godard' ın *Weekend* ile olan sorunu bundan nasıl kaçınacağıydı. Taktikleri iki yönlüdür. Birincisinde Godard, filmin ilk yarısında gördüğümüz Corinne (Mireille Darc) ve Roland'un (Jean Yanne) burjuva dünyasını, filmin ikinci yarısındaki devrimcilerle dengeler. Kalfon'un dediği gibi, "burjuvazinin terörünün üstesinden ancak daha fazla terörle gelebiliriz." Burjuvazinin son derece satirik tanımlanışının bu sınıf tarafından kolayca ve haz alınarak tüketilmesinin nedeni, tamamen, bu filmlerin –*Weekend*'in aksine– problematiği statik terimlerle ortaya koymasıdır. Doğal olarak hakir gördüğümüz perdedeki bu karakterler bu nedenle kolayca 'biz' değil 'onlar' olarak görülürler. *Weekend*'de devrimcilerin varlığı, bir burjuva izleyiciyi filmi Corinne ve Roland'ın bakış açısından görmeye zorlar. İkincisinde Godard gö-

rüntülerinin şiddetini abartarak filmin 'etkisi'ni artırmaya çalışmıştır. Devrimcilerin yamyamlığı, pornografi (bir balık vajinayı dürter, Corinne'in açılış monoloğu), duygusuz bir dil, kan, hayvanların kurban edilmesi (derisi yüzülmüş bir tavşan, bir domuzun boğazının yarılması), filmin yukarda bahsedilen tuzağa düşmemesi için bariyer hizmeti görürler. Bu ikinci taktik fazla etkili değildir. Godard büyük bir ironiyle kabül etmelidir ki, filmin tam da bu ögeleri 1968'den bu yana burjuava sinemasının basmakalıplaşmış ögeleridir. Godard bu sınıfın kendini-değiştirme kapasitesini yeterince değerlendirememiştir ve bir sonuç olarak *Weekend* şimdi çağdaş büyük kukla tiyatrosu tarihinde varılan bir dönüm noktasıdır: hayvanların katliamı, cinsel bakımdan kendini alçaltma, kan ve yamyamlık pazarda değerli metalar haline gelmiştir.

Ek olarak Godard insancıl ve moral kaygılarla motive olduğu için, filmin psişik şiddetini gerçekten istismar etmez. Kan, açıkça sahtedir (bunun teorik estetik nedenleri vardır – ama etik geleceğin estetiğidir); pornografinin bir hedefi vardır: filme karanlık ve yasaklanmış bir görünüm vermek. Kalfon'un filmin sonunda ve sanırım Godard'a uygun olarak açıkladığı gibi,

> "İnsanın, türünün diğer üyeleri için hissettiği sınırsız bir şiddet vardır. Belki de bunu söylerken yanılıyorum. Ama belki de haklıyım... İnsan doğasının tuhaflığı üzerine düşünmekten kaynaklanan şişmiş gözlerden çok daha korkunç bir derdin varolması gerektiğini biliyorum, ama bunu henüz keşfetmiş değilim.

Roland ve Corinne'in yolculukları sırasında karşılaştıkları düşsel karakterlerden biri olan Gros Poucet daha sonradan Godard'ın film projesine karşı tutumunu açıklar: Roland'ın Gros Poucet'ninkine benzer kostümü giymiş Emily Bronte'yi boğazlamasından sonra Poucet düşüncelere dalar,

> "Kendi kendime şöyle dedim: onlarla konuşmanın yararı ne? Onlar yalnızca bilgiyi satın alır, sonra da tekrar satarlar. Bütün aradıkları, daha yüksek fiyata satabilecekleri ucuz bilgi. Kazanmaya şartlanmışlardır ve zafer yolunda başka hiçbir şeyle ilgilenmezler. Baskıya uğramayı değil, baskı yapmayı isterler. Kanunları kendilerinin yapabi-

lecekleri sözünü taahhüt ettiği sürece herhangi birine boyun eğeceklerdir. Onlara ne denebilir? Merak ediyorum.

Godard'm göndermede bulunduğu Brecht'in 'Vom Armen B.B.' (Yoksul B.B.'ye Dair) şiirinden farksız olarak *Weekend'* de ironik bir teslimiyet durumu vardır. Brecht gibi Godard da umut eder:

> Umarım ki, bir deprem olunca yakında,
> söndürmem puromu üzüntüyle.(*)

Weekend Godard'ın en kederli filmidir. Filmde gerçek bir politik analiz yoktur: sözcüğün kendisi bile hor görülür. Bir ara yazıda Godard sözcüğün kökünü sözcüğü parçalayarak keşfeder:

ANAL
YSİS (İZ)

ve ara yazı, Corinne'nin açılış monoloğunun ortasında bir kenara itilir. Ve F.L.S.O. (Liberation Front of Seine et Oise!) kesinlikle gerçek bir alternatif sunmaz. Onlar (kendileri de bunu farkındaymış gibi görünürlerken) yalnızca burjuva müstehcenliğinin yansıması olarak vardırlar; bu karakterler Godard için, *La Chinoise*'daki öncelleri gibi öğrenebilmemiz için somut bir problematiği tanımlayan politik karakterler değil, yalnızca araçtırlar. Gerçekten de ciddi politika filmde yalnız birkez ortaya çıkar: iki çöpçünün Zenci ve Arap özgürlüğü üzerine konuştuğu sahnede. Ancak burada bile mantıktan çok retorik vardır. *Weekend* bir veda ağıtıdır. Corinne ve Kaflon, Roland'ın artıklarıyla tatlandırılmış, kaynatılmış İngiliz turistlerin parçalarını hapur hupur yedikleri sırada üzerlerine yazılan son yazı şöyle yazar:

ÖYKÜNÜN SONU SİNEMANIN SONU

Bununla birlikte, kirli bir hava gibi *Weekend*'in üzerinde

(*) Bu dizelerin çevirisinde kaynak olarak B.Brecht, *Halkın Ekmeği*, (Türkçesi: A. Kadir - A. Bezirci, İstanbul, Yazko Yayınları, 1980) kullanılmıştır.

asılı duran burjuva sineması sıkıntısı, esaslı bir komik enerjiyle telafi edilir. F.L.S.O.'nun başdöndürücü diyarına geri dönmemizden önce, Godard kendisini, sanki bir daha asla şansı olmayacağını bilirmişcesine, sinemasal bir şenliğe verir. 'Weekend'in ilk yarısı kapitalist uygarlığın aşırı otomobil düşkünlüğü ve kıyımının yüceltilmiş saçmalığının merasimini anlatan kara mizah bir şiirdir.

Film Paris'te bir çatı katında başlar. Birtakım havadan sudan konuşmalar vardır. O anda ağızdan bir cümle kaçar –"eğer Roland babasını arabasıyla eve götürürken, her ikisi de bir kazada ölseydi iyi olmaz mıydı" diye sorar Corinne'nin arkadaşı. Daha sonra, ana başlıktan sonra caddenin aşağısında kırmızı bir Matra'nın mavi beyaz bir Mini ile çarpıştığını görürüz. Şiddetli bir klakson sesi duyulur. Bir sürücü arabadan atlar, koşarak diğer arabanın kapısını açar ve sürücüye yumruk atar. Kavga şiddetli ve vahşidir. Ama biz kavgaya üst açıdan bakarız ve filmin geri kalanını kapsayacak olan yabancılaştırmayı hissederiz. Bir sonraki sekans Corinne'in monoloğudur. Külot ve sütyen giymiş Corinne bir masada oturur, pencereye karşı çerçevelenmiştir. Corinne'in Paul ile, Monique ile, süt ve yumurtalarla (ama terayağı yoktur –tereyağı Bertolucci'ye bırakılır, *Last Tango in Paris*) olan erotik serüvenleri sakince anlatılır; anlatılır ama gösterilmez. Monolog, Roland' ın, lâstikleri cayırdatarak uzaklaşması ile sonuçlanan, bir başka şiddetli, gürültülü araba episoduyla parantez içine alınır. Serüven başlamıştır.

Filmin bir sonraki sekansı ve Godard'm bütün filmlerindeki en coşturucu sekanslardan biri olan, yedi dakikadan fazla süren, duran arabalarla tıkanmış sayfiye yolu boyunca yapılan ağır ve telaşsız kaydırma çekimidir. Biz arabalarının motor kapakları üzerinde kağıt oynayan adamları; bir arabanın üst kapağından dışarı bakan bir oğlanla şarkı mırıldanan bir adamı; ötede biryerde çarpışmış bir arabayı; etrafta koşuşan kalabalık yumurcak grubunu; seyahat halindeki bir sirki (maymunlar, aslanlar, bir lama); boş bir otobüsü; bir at arabasını; birkaç öğrenciyi; çok sayıda top oyuncusunu; ağaca çarpmış bir Dauphine'i; dev bir sarı kırmızı tankeri; beyaz bir Fiat coupe'u; satranç oynayan insanları; kağıt oynayan başka insanları; bir yelkenlinin yüklü olduğu romörkün üzerinde yelkenleri toplayan yağmurluklu bir adamı; işeyen bir sürücüyü; ve nihayet trafik sıkışıklığına yol açan muhteşem bir zincirleme kazayı, bir renk kolajını,





Weekend: "Fransız devriminden... Çin Cehennemine"

eğri büğrü olan çeliği, kırık vücutları ve kanı geçerek ilerlerken, klaksonların sağır edici senfonisi bu çekime eşlik eder.

Bu canlı tablonun muhteşem humoru, sekansı nasıl okuduğumuza bağlıdır. Bunu duyumsamamızın esas nedeni, zamanını iyi cilalanmış abuk sabuk bir öyküyü uzun uzun anlatmakla geçiren bir maval okuyucunun sinemasal eşitlemesi olan kaydırmanın ağır ağır ilerleyişinin bilincinde oluşumuzdur. Çekim ileri doğru devinir (yolun öteki banketinde tıkanıklıktan kurtulmaya çalışan Roland'ın arabasını izler) ama eylem yoktur. *La Chinoise*'da Godard'ın uzun çekimle olan ilk deneyimi teras üzerine veren pencereler ve çerçeveler sayesinde etkili olarak kurgulanmıştı. Ama şimdi o, çekimin kendisini kurgulamasının bir yonulu bulmuştur; her araba yeni bir 'çerçeve', yeni bir ilgi odağıdır. Eylem (ya da eylemin yokluğu) ile kameranın hareketi arasındaki gerilim, sinemasal olduğu kadar kozmik de olan mizahın kaynağıdır.

Bunu izleyen diğer birkaç araba kazası çekimi daha vardır ama hiçbiri bu yedi dakikalık kaydırma gibi coşturucu değildir. Bütün film, filmin göz gezdirdiği hasara yönelik bu tuhaf merak duygusuyla yüklüdür; Godard bütün bunlarla arasında bir mesafe bırakır. Chaplin şöyle demişti: "Trajedi yakın-çekim, komedi genel-çekimdir." Yakın-çekimler Godard'ın önceki hemen her filminde son derece önemli olmuşlardı. Ancak *Weekend* neredeyse yalnızca genel ve uzun-çekimlere dayanır. Bunlar sona erişin imgeleridir: sinema, tıpkı Western'in finalindeki kovboy gibi, kırmızı, mavi ve sarı günbatımına doğru gitmektedir.

Cehennemi atmosferine rağmen *Weekend*, yolun kıyısındaki cam kulübeden telefon mesajını şarkı biçiminde okuyan Jean-Pierre Leaud'u –ki bu arada Roland onun arabasını çalmaya kalkışır, ama Leaud, Honda marka küçük arabasının çalınma girişimine, bir yedek lastiği kalkan gibi kullanmak üzere kaparak ve bir İngiliz anahtarını pala gibi sallayarak karşılık verir– dinlemek üzere bir süre için duraklayabilen ya da filmin finansına ortak olan İtalyan liretine duygusuzca ve formalite icabı sadakatini sunabilen türden bir filmdir: 'Corinne ve Roland, *Siagmo gli attori italiani della coproduzione!*'yi (biz ortak yapımın İtalyan aktörleriyiz) söyleyen üç İtalyanı geçerler. 'Bu adamlar ne yapıyor?' diye sorar Corinne. 'Onlar ortak yapımda yeralan İtalyan oyuncular' diye tercüme eder Roland. Siyaha kesme

–komedyenin 'çekimi'nin (take) sinemasal eşitlemesi. Godard'ın altmışların ortalarındaki birçok filminden farklı olarak *Weekend* sinemasal referanslarla ve Yeni Dalga'nın ilk günlerindeki şakalarla tıkabasa doludur.

Weekend tartışmasını acıklı sonuyla değil, ama daha çok Godard'ın MÜZİKAL EYLEM adını verdiği sekansın olduğu filmin tam ortasıyla bitirmek belki de daha uygun olur. Corinne, müzisyenler için yolun ortasına yatıp bacaklarını açarak, durması için bir kamyoncuyu 'ayartır'. Sürücü kendi ilk konserine yardım etme sözü vermeleri halinde onları Oinville'ye götürmeyi kabül eder. Daha sonra Paul Gègauff bir çiftlik avlusunun ortasında Mozart'ın 576 Köchel sayılı piyano sonatını çalmak için ilerler, bu arada kamera yavaşça onun etrafında daire çizerek kayar. Bir kez daha, önceki çizgisel (linear) çekimlerde olduğu gibi, kamera eylemi izlemez; bir sahneyi gözden geçirir, Gègauff'un, piyanosunu ve müziğini çevreleyen gerçekliğin dokusunu inceler. Gègauff piyano çalarken bir cigar içer. Neredeyse Victor Borge üslubuyla, bir çok kez, izleyiciyle konuşmak için ara verir:

> "Temel olarak iki tür müzik vardır: dinlediğiniz türden ve dinlemediğiniz türden. Çok açıktır ki Mozart dinlediğiniz kategoriye aittir... insanların dinlemediği müzik türü sözde ciddi modern müziktir."

Tek bir uzun çekim avluda üç tam daire çizer; daire modeli, önceki çizgisel çekime doğrudan karşıtlık oluşturur ve bu plan-sekans'ı (sequence-shot) filmin geri kalanından izole eder. Robin Wood'un yazdığı gibi, aynı zamanda, "dışardaki araba yığınları ve genel dağılmanın dünyasıyla tamamen ilgisiz olan Mozart icrasında –ve Mozartyen duyarlılıkta– ısrar eder." Burada, cehennemin ortasında ironik bir barış anı vardır; bu aynı zamanda, uyumlu insancıl armonileri bestelemek için sanatçının dünyadan kaçma özgürlüğünün olduğu ölü bir geçmişe övgüdür.

Godard *Weekend*'de bize dünyanın sonunu değil, Wood'un belirttiği gibi *dünyalarımız*'ın sonunu verir. Valerie, Kalfon'un kollarında ölürken şu dizeleri söyler:

Senin anlamanı o kadar istiyorum ki,
Bu gece terkedeceğim senin,
Biri can çekişse de,
Diğerlerine hâlâ herşeyin normal görünebildiği.
Kırık bir kalple hâlâ gülebilen biri,
Görünüşte farksız,
Son sözcük yazılmak zorunda olunduğunda,
Kötü bir sona... varan bir romanda.

ÖYKÜNÜN SONU SİNEMANIN SONU

Weekend global bir portre ve politik bir araç olarak tasarlanmıştır. Bir portre olarak başarılıdır ama filmi izleyenlerin bilinç düzeyini değiştirecek psikolojik bir silah olarak başarısızdır. Açıkçası daha fazlasına ihtiyaç vardı. Godard'ın 'semioclasm'(*) üzerine nihai çabası *Le Gai Savoir*'den (Bilmenin Tadı) itibaren eski sinemanın dilini kullanarak yeni sinema yapmak mümkün olmuyordu.

Fransız ulusal televizyon kurumu O.R.T.F., Godard'a bir televizyon filmi yapma fırsatı sağlamıştı ve o 1967 sonunda işe koyuldu. Godard *Le Gai Savoir*'yı *La Chinoise*, "Camèraoeil" ve *Weekend*'in yoğun deneyimlerinin ardından ve Langlois olayı(**) ile 1968 ilkbahar olaylarının hemen öncesinde –olaylar ve eylemin teoriye yetişeceği ve geçeceği dönemin öncesindeki son olası anda– Aralık 1967 ile Ocak 1968 tarihleri arasında yaptı. Bu onun en iyi ve aynı zamanda en zor filmlerinden biridir.

(*) Semioclasm, aslında Roland Barthes'ın türettiği bir sözcük. Barthes sözcüğü kültürel dilin temel anlamları ve yan anlamlarını, bu dillerin yeniden inşa edilebilmelerinden önce gerekli olan imhası anlamında kullanıyor. *Bak.* James Monaco, *How to read a film*, New York, Oxford University Press, 1981, s. 336 ve 451. Godard özelinde bu, yeni bir dil oluşturmak için varolan göstergeleri parçalamak, imha etmek ve böylece göstergeleri farklı bir anlam boyutuna taşımak olarak anlaşılmalıdır.

(**) Langlois olayına, ileride, *Teori ve Pratik* başlıklı bölümde değinilecektir.



Weekend: "Bir uygarlık hicvi"

O.R.T.F.'nin teklifi onun çok işine yaradı. Bu yeni aygıt (televizyon) ona yeni özgürlükler tanıyabilir ve onu sinemasını yeniden tanımlamaya zorlayabilirdi. *Le Gai Savoir* tarzındaki içten bir deneme ticari olarak sinema salonlarına asla uygun değildi, ama televizyonun özel, kişiye özgü doğası, biçime oldukça uygun geldi. Gerçekten de Godard *Le Gai Savoir* için bir model olarak, televizyonun en yaygın ve en etkili biçimini –ropörtaj– seçti. Film, neredeyse saf entellektüel söylem için sinema aygıtını kullanmanın nadir örneklerinden biridir. Eğer Godard kapsamlı bir incelemeyi filme aldı mı diye sorarsak, o zaman bu filmi yanıt olarak gösterebiliriz: filmin adı, düşünebileceğim en iyi terim olarak, Godard'ın sinemasının özünü tanımlar: Le Gai Savoir –*Bilmenin Tadı*.

Emile Rousseau (Jean-Pierre Leaud) ve Patricia Lumumba (Juliet Berti) bir gece terk edilmiş bir televizyon stüdyosunda tesadüfen karşılaşırlar. Sinema ve politika arasındaki ilişkinin özenli bir analizini geliştirmeye çalıştıkları yedi gece yarısı süren bir dizi diyaloğa girişirler. Yedi gece buluşurlar (bu, filmin yapısıdır) ve çoğunlukla biri geç kalır. (bu, filmin entrikasıdır). Söylemesi gereksiz, bir buçuk saatlik süre içinde Godard, Emile ve Patricia, bizim (ve onların) duymaktan hoşlanacağımız gibi detaylı, iyice muhakeme edilmiş bir açıklama sunmazlar. Bununla birlikte beklediğimiz ve elde ettiğimiz, araştırılması gereken alanların filmsel özetidir. *Le Gai Savoir* –niceliksel değil, niteliksel– bir şiirsel denemedir. Bu nedenle, bu, basit ve karmaşık, örgütlü ve anarşik, açık ve ironik, açıklayıcı ve şaşırtıcı bir filmdir. Her şeyden önce dilini, bu dili tartışmak için kullanıyor ve böylece anlam, filmin mukayeseli anlatımında olduğu kadar filmin bütününe yönelik yanıt-tepkimizde de varolacaktır. Filmi tanımlamak için 'karakter', 'entrika' ve 'anlam' gibi her zaman kullanılan ögeleri kullanamamamız yüzünden, hâlâ başka bir aygıt içinde yer alan filmi tartışmak alışılmamış biçimde güçtür. İlk gecenin özeti burada açık bir örnek oluşturur:

> Radyo sesleri... anlatım: '8,247 kare, 22,243, 72,000, 125,000,... yaklaşık 7,500 feet, 127,000 feet.' Patricia içeri girer (zemin siyahtır), kırmızı mavi bir elbise giymiş, sarı çizgili bir şemsiye taşımaktadır. Bunun bir anti-nükleer şemsiye olduğunu açıklar. Emile'e takılır. Emile ondan, Patricia da Emile'den bahseder. O, Patri-

cia lumumba, Citroen fabrikasındaki Üçüncü Dünya Delegesidir. O, Emile Rousseau, Jean-Jacques'in büyük-büyük torunudur. Patricia ilan eder: düşmanın bize saldırmakta kullandığı silahı düşmana karşı kullanmak zorunda olduğumuzu herkese ve kendime öğretmek için öğrenmek istiyorum: Dil." "Şu anda TV'deyiz" der Emile. "O zaman haydi insanların evine girelim ve bilmek istediklerimizi onlara soralım" diye yanıtlar Patricia. Çerçeve: BİLGİ. Siyah zemine pan. Sokak sahneleri ve Godard'm matematiksel olarak sıfırla özdeşleştirdiği 'cartoon' ile biten resimlerin montajı. Karışık radyo sesleri. 'Bilgisayar mutasyonları' sonrasında 'Les Afraniches'in ("Les Français"– Afrikalı Fransızların) öyküsü. "Haydi sıfırdan başlayalım" der Emile. "Hayır" diye yanıtlar Patricia, "ilk önce sıfıra geri dönmemiz gerekir." Sesler ve görüntülerin analiz edilmeleri için önce onların açımlanmaları gerekir. "Görüntüler: onlarla şans eseri karşılaşırız, onları biz seçmeliyiz. Bilgi bizi, görüntülerin oluşturulmasındaki kurallara götürecektir." "Yalıtılmışlık içinde bir adanız var. Bir adadayız." Şeyler ve fenomenler. Video görüntüleri ve sesleri. "İlk yıl görüntüleri, sesleri ve deneyimleri toplarız. İkinci yıl bütün bunları eleştiririz: onları ayrıştırır, düzenler, birbirinin yerine koyar ve yeniden düzenleriz. Üçüncü yıl yeniden doğan filmin küçük modellerini deneriz." "Neredeyse şafak sökmekte." Uzaklaşıp çerçevenin dışına çıkarlar. Resimler, Sokaklar. Che, Mao.

Durağanlık bu filmin metaforudur –ki 'İlk Gece'nin bu yoğunlaşmış özeti bunu aktaramaz. Bu denemeden kavrayabileceklerimiz, tıpkı Jean-Luc, Emile ve Patricia gibi, bölümler ve parçacıklar halinde olacaktır. Onlar, hemen hepsi 'düşman' tarafından kendi amaçlarına hizmet etmesi için tasarlanmış bilgi kırıntılarının aralıksız bombardımanı altında görüntülerin, seslerin, radyo parazitlerinin ve video heyulalarının fokurdayan denizinde savrulmaktadırlar. Patricia ve Emile gecenin sessizliğinde stüdyonun karanlığında değerli bir sığınak bulurlar. Bir süre için yalnız başlarına siyah boşlukta kalırlar. Ne ufuk ne de zemin vardır (filmde konuşan yalnızca üç başka karakter vardır –kendileriyle görüşme yapılan yaşlı bir adam, genç bir oğlan





Le Gai Savoir: Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto

ve genç bir kız). Ancak sürekli olarak anlatıcının (Godard'ın) sesini duyarız, bu ses sürekli yorum yapar ve filmin mantığını açımlar ve onun ısrarlı fısıltısına toplumun medya yüklü olmasına yol açan elektronik ses eşlik eder.

Le Gai Savoir 'sıfır'ın saflığı ve konforunun arayışıdır. Filmde kişiyi harekete geçirip, eve götürüp duvara raptedeceği düşünülüp taşınılmış düsturlar yoktur. Bu türden bir film daha sonra gelecektir. Anlatıcının dediği gibi, "bu filmin çekimlerinin yarısı kayıptır." Bu çekimler "Bertolucci'ye, Straub'a ve Glauber Rocha"ya bırakılır. 'Sıfır', kavramlar (ki bu Bilmenin Tadı'dır) zümresinin anahtarıdır. Filmin metaforu matematikseldir -cebirsel bir grafik üzerinde eğim çizen bu kavramsal çizgilerin birbirine yaklaştığı ancak asla birbirine değmediği bir asimptot(*) diyalektiği. *Mekân* değil, ona olan *yaklaşım*, *nesne* değil *göstergedir* önemli olan. Emile "Dreyer, Bresson, Bergman, Antonioni gibi önemli yönetmenlerin bile her zaman kaçamadıkları bir tuzak olan yaşama sadık kalma ideolojisine kapılmamak için çok dikkatli olmak gerekir" der. Ve biz tekrar, 'gerçekçiliğin, gerçekliğin yeniden üretilmesini değil, ama şeylerin nasıl gerçekten öyle olduğunu göstermesini içerdiğini' anımsarız.

Diyalektiğin, 'şeylerin nasıl gerçekten öyle olduğu'na dair bilgimizin dışında gelişen üç görünümü vardır: birincisi, Patricia ile Emile arasındaki diyalektik (çocukluktan bu yana öğrendiğimiz diyalektik). İkincisi, karakterler ile anlatıcı-sinemacı arasındaki diyalektik. Karakterler kuşkusuz Godard'ın yaratımlarıdır, ancak Godard'm bunu onlar için yazdığını söyler söylemez, bu durumu değerlendirme ve tepki gösterme gerekliliği ortaya çıkar. (Bu gerilim, filmin prodüksiyonunun tarihiyle artırılır. O.R.T.F. filmi reddetmiş ve sonra da Godard'a geri satmıştır. Filmin, Godard'ın düşüncelerinin farkedilebilir düzeyde değişmiş olduğu bir dönemde, 1968 baharından sonra kurgulandığı görülür. Yaygın olarak ta 1969 Haziran'ına dek gösterime çıkmamıştır.) Üçüncüsü, film ile izleyici arasındaki diyalektiktir -ki bu en zoru ama sonuçta en önemlisidir. Eğer biz

(*) Türkçede 'sonuçmaz' sözcüğüyle karşılanan asimptot, sonsuza doğru giden bir eğrinin çeşitli noktalarının gittikçe yaklaştığı bir eğri ya da doğru anlamına gelmektedir. Bkz. *Türkçe Sözlük*, TDK Yay. 1983.

ile Patricia arasındaki tartışmanın konusuna fazlasıyla girecek olursak, o zaman anlatıcı bizi başka bir düzeye sıçratır. Eğer anlatıcı ile onun türettiği karakterler arasındaki ilişkiye saplanıp kalırsak, o zaman da filmin kendisi sesler ve görüntülerin fazlasıyla yoğunluğu ve biraradalığıyla bizi yabancılaştıracaktır. Filmin özü süreçtir.

Filmin görünüşteki değerinin özgüllüklerine saplanıp kalmamamız için Godard bunlar bir fantazya mozayiği içinde kurar. Bu biraraya gelişler sırasında Emile ve Patricia ne yapar? Bir gün "Michel ve ben iki pop yıldızının düşlerini çalıp, onları satarak parasını Kuzey Vietnam'a göndereceğiz." Başka bir gün Patricia bir İtalyan sinema salonunu bombalamaya gider çünkü onlar filmlerin orijinal dillerinde gösterilmesine izin vermezler (İtalyan filmleri hemen her zaman sonradan seslendirilir). Yine başka birgün Patricia grevdeki işçilere film –*Lola Montès* ve *Great Dictator*– göstermek için oradan ayrılır. Sona yakın, Patricia'nın sesiyle konuşan Emile açıklamada bulunur: "Lautrèmont'un hayaletinin emirleriyle Kennedy'yi nasıl öldürdüm." Şafakta Emile Bolşevik Litvinov ve Bukovsky'yi ziyarete gider.

Hepsinden öte Godard için gerekli olan, filmin kavranabilir aktüaliteyle ilgili olmamasıdır. Bu yalnızca gerçekliğin başka bir yanlış yansımasına yol açardı. Film *gösterir* nitelikte olmalı ve *temsil etme* hatasından kaçınmalıdır. Film gerçekliği dürüstçe üretmez –hiç bir film bunu yapamaz–. Yalnızca kendini üretebilir ve bunu dürüst bir biçimde yapmak için de bugün filmleri sahte yapan yolların ne olduğunu tam olarak keşfettikten sonra kendini yeniden-icad etmelidir. Godard'ın hedefi (her zamanki gibi ama burada çok daha açık bir biçimde) filmi yaşamdan *ayırmak* değil, ama yaşantılarımızla bütünleştirebilmemiz için yaşama *yabancılaştırmak*tır. Film ile yaşam arasındaki niteliksel farklılığı görmezsek eğer, filmin *kendisi olarak* duyumuna sahip olamayız ve bu nedenle film yararsızdır –hatta hilebazdır. '2 ou 3 choses' gibi bu film de bize, sürecin kendisinin sürecin oluşturulmasından çok daha önemli, soruların yanıtlardan daha değerli ve girişimlerin başarılardan çok daha takdire şayan olduğunu anımsatır. Eğer filmlerin tamamlanmış ya da mükemmel olmadığını ama yalnızca sonuçlarını bulmak zorunda olduğumuz kıyasların öncülleri olduğunu kavramamız konusunda ısrar etmiyorsa, bütün bu tavsiye niteliğindeki alt başlıkların –"kendi yapım sürecindeki bir film", "kosmoz'da kay-

bolmuş bir film", "bir filmin fragmanları" – hedefi neydi?
Godard *Le Gai Savoir*'in sonunda bize şunları söyler:

> "Ben ve filmim sinemayı açıklamayı istemedik, isteyemeyiz, ne de bu hedefi güttük, ama alçak gönüllüce buna ulaşmak için az da olsa etkili yöntemler sunmayı istedik. Bu, yapılması zorunlu olan film değil, ama eğer biri bir film yapıyorsa burada belirtilen yollardan bazılarını nasıl izlemek zorunda olduğunu gösteren bir filmdir."

Bu savunma *Le Gai Savoir*'nın ve sonraki deneysel DzigaVertov dönemi filmlerinin temelini oluşturur. Aynı zamanda bu, insanların bu filmleri neden sıkıcı bulduğunun ana nedenlerinden birini ifade eder. Godard'ın 1968 sonrasından bugüne kadar yaptıklarını değerlendirmek için sanıyorum, Godard'ın bize bu uyarıyı vermesine yol açan mantıksal ve psikolojik öncülleri anlamak ve kabul etmek gerekir. Bu Dziga-Vertov filmlerinin her birinde tekrarlanacak ve Godard'ın, neredeyse yarısını filmin özüne dikkat ve şüpheyle bakmamız için bizi uyarmaya harcadığı *Letter to Jane*'in girişinde kendi parodisinin zirvesine ulaşacaktır.

Bu yalnızca, Godard'ın kendisi için oluşturduğu görev (çoğu insanın soyut ve nafile olarak değerlendirdiği bir görev) karşısında yaşadığı yetersizlik duygusu ve anksiyetenin delili midir? Bir yönüyle böyle olduğunu sanıyorum ama biz yalnızca, Godard'ın sinemayı yeniden oluşturmanın semioclasmik çalışmasına olan tutkusunu paylaşmadığımız takdirde böyle olduğunu düşünürüz. Pirandello'yu, Brecht'i ya da Beckett'i de aklı kıt olmakla itham edebilirdik: onlar da tiyatroda aynı türden çabayı gösterdiler. *Le Gai Savoir*, entellektüel açıdan yabancılaştırıcı olarak görülebileceği gibi, aynı zamanda yürekten gelen ateşli bir çığlıktır da. Bu, sıfıra geri dönen tehlikeli bir düzeydir. Richard Roud'un belirttiği gibi, "film herşeye yeniden bakmak, herşeyi hatta sözcükleri bile yalancı çıkarmak için büyük çaba harcar." Hayret ettiğimiz şey Godard'm bu filmi (ve bundan sonrakileri) yapması değil, ama onun bu deneyimden sağ salim çıkmasıdır. Film hakkında yerinde bir kararsızlık yaşayan Roud da filmin sertliğinin açıkca kendi ideolojik işlevi ve öncüllerinden dolayı olup olmadığını merak eder. Roud bunun "bir tür psikolojik mahrumiyet, mazoşistik bir yalnız kalma" da olabileceğini öne sürer. Bu, stratejinin bir parçasıdır. Godard'ın orta-

ya attığı başlıca soru –dürüst ve yaşamı onaylayan bir film (ya da başka bir sanat) yapmak nasıl mümkündür?– çıldırtıcı düzeyde anlaşılması güç bir sorudur. Bütün bunlar üzerinde düşünmemeyi tercih ederiz. Film yapmayı sürdürmeyi yeğleriz. Herşeyden öte bu gibi sorular, kartlaşmış profesyonellerin ve zehir saçan eleştirmenlerin yetki alanı değil midir?

Belki de öyledir. Yine de Godard için film aygıtının varlığı, bu yüzyılın üç ya da dört ana siyasal fenomeninden biridir ve kendi yuvasını kurmamış –ideolojik ve teknik olarak üretim araçlarını anlamamış– bir zanaatkar, bir sinemacı açığa vurulmamış herhangi bir politik başarı için umut besleyemez. *Le Gai Savoir*'nın en can sıkıcı yanlarından biri, bizim bu sorunları şu anda bildiğimiz ve bu nedenle de bunlarla yüzyüze gelmekten kaçınamayacağımızdır.

Bu yüzden savunma ve filmin ağsı ve grift biçimi, psikolojik nedenlerle gereklidir. Bunlar bizi filmin arasına giren el yazısı işaretler ve sözcükler gibi, kişisel olarak Godard'ın karmaşık mücadelesinin içine çeker. Basılı olanı okumak yalnızca demek istenenin, anlamın bilincinde olmaktır. El yazısını okumak ise sözcüklerin ikonik önemini ve onların ardındaki zekayı, 'gösterenleri' ve 'onların göstereni'ni kavramaktır.

Bu yönteme uygun tam yerine oturan mantıksal bir kaynak ta mevcuttur. Griftlikler, paralel eklemlenmeler, spiral modeller, kendine-göndermeler, metaforik karşıtlıklar, bazen söylemin kasıtlı anlaşılmazlığı, bağımlı cümleciklere bağımlılık (hem tam anlamıyla düz yazıda, hem de metaforik olarak sinemasal denklerinde) –bütün bunlar modern diyalektik düşüncenin karakteristikleridir. Örneğin Louis Althusser 'çizgisel'den çok 'yapısal, karmaşık' olarak açıkladığı Marxist Nedensellik kavramındaki kimi yerinde değişimleri ilan eder. 'Yapısal Nedensellik'te sonuçlar –ideolojik, ekonomik, epistemolojik, siyasal–, nedenlerin yapısının global bütününden ortaya çıkar. Neden-sonuç metaforu, o halde, çizgisel bir zincir değil ama daha çok, ulaşıldığında 'sonuçlar' patlamasına yol açan bir 'kritik kütle'dir. Godard'ın filmlerine 'herşeyi koymak' zorunda oluşunun nedeni budur. Ancak o zaman kritik kütle elde edilebilir.

Diyalektik metafiziğin boşluklarına bu saldırıları yaparken kendimi savunmama izin verin. Godard'ın sineması üzerine yapılması gereken araştırma bu değildir, ancak bunlar size, eğer biri böyle bir çalışma yapıyorsa, burada belirtilen yollardan ba-

zılarını nasıl izlemek zorunda olduğunu gösterir. *Le Gai Savoir*'e iliştirebileceğimiz net ve somut birşeyler sunmadığımı kabul ediyorum ama Frederic Jameson'ın *Marxism and Form*'un Önsöz'ünde dediği gibi;

> "Adorno'nun diliyle... yoğunluğun kendisi uzlaşmazlığın bir ürünüdür: soyutlamalar ve dipnotların tüyler ürpertici yoğunluğunun, onları çevreleyen ucuz kolaylıklara karşı okuyucuyu gerçek düşünce için ödemek zorunda olduğu bedel konusunda uyaran bir tavır olarak okunması amaçlanmıştır."

Ve aynı biçimde izleyiciye de ödemek zorunda olduğu bedel için bir uyarıcıdır. Bu sanat biçimindeki düşünme yöntemi Anglo-Saxon'lardan farklı olarak Althusser, Metz ve Lacan'ın teorik rengârenkliğine alışkın olan Godard'ın Fransız izleyici-gözlemleyicileri için olasılıkla daha rahattır. O halde bu yöntemin bir geçerliliği vardır, bu yöntemin, kendisinden yola çıkılarak, güçlü bir eleştirisi yapılsa bile.

Bütün bunların soğuk denebilecek düzeyde soyut olduklarını kabul ediyorum. *Le Gai Savoir* fikirlerin, Yöntem'in filmidir, ama aynı zamanda, görüntüler ve seslerle düzenlenmiş, diğerleri gibi bir filmdir ve görüntüler ve sesler kendi aralarında çarpışırlar: sarı çizgili şemsiye; stüdyonun eritici siyahlığı; Lèaud ve Berto'nun yüzlerini ikonlaştıran yandan ve arkadan aydınlatma; röportaj yapılan yaşlı adamın yüzü; filmi noktalayan Küba devrimci ilahisi; Emile'den Patricia'ya doğru devinen ve sonra da aynı yönde devinerek siyah boşluktan tekrar Emile'e dönen diyalektik panlar; dokunaklı bir biçimde kendini yok eden basit, ama aynı zamanda karmaşık çizgi film; Godard'ın gergin, kederli fısıltısının üzerine bindirilmiş radyo paraziti; Patricia'nın Emile'in çevresinde bisiklet sürmesi, *Une Femme est une Femme*'de Brialy'nin Karina'nın çevresinde bisiklet sürmesi gibi (burada da Berto'nun Karina'ya benzemesi gözardı edilemez); burada siyaha karşı izole edilmiş ve bundan dolayı da çok daha dengeli ve belirgin olan alışılmış koyu kırmızı ve maviler; çizgi roman kahramanlarına karşıt olarak yeşil ve mor giysili Patricia; hepsinden öte "kendilerini analiz etmek için kendilerini ayrıştıran" ses ve görüntülerin kapsamlı, gürültülü, karmakarışık, dikkatle düzenlenmiş kolajı.

Filmin 'Yedinci Gece'si bize, gelecekte 'sesler ve görüntüle-

rin bir kaç modelini' inşa etmeye adanacak, planlanmış mücadelenin 'üçüncü yılı'nı sunar. Bu film söylem tiplerinin bir kataloğudur:

- Tarihsel film (kostümlü Patricia);
- Emperyalist film (Patricia'nın başının arkasını görürüz; nota dizilerini söyler, Emile tek bir nota sesi verir, sonuçta Patricia'yı bastırır ve onu aynı şeyi yapmaya zorlar);
- Uluslararası film (görüntü kayıptır; anlatıcı önerilerde bulunur);
- Deneysel film (Mozart ve bir manyetik ses kayıt cihazı);
- Psikolojik film (Emile okur, Patrica da okur. "Bütünleşmenin tatlılığı")
- Gerilla filmi (Emile, Patricia'nın yüzünü bir molotof kokteyli gibi tanımlar);
- Film broşürü (bir sloganlar kolajı: "Oku, Eleştir, Dinle, Seyret");
- ve son olarak da bu film için bulunabilecek iyi bir etiket olarak "film d'Role" (tuhaf rollerin olduğu film) - Emile (Jean Pierre gibi) Skolimowski ile birlikte bir film çekmek için Bratislava'dadır. "Bu filmin çekimlerinin yarısı kayıp." Emile ve Patricia bunlar hakkında konuşurlar. Sonunda

MISOTODIMAN

sözcüğü belirir: "sonunda sesler ve görüntüler için bulduğum sözcük" der Godard bize, 'Yöntem' (Method) ile 'Duygu'nun (Sentiment) bir karışımıdır bu.

Le Gai Savoir'nin yöntemi açıktır: ya da en azından bu, açıkca bir yöntem(in) filmidir. Peki ya 'Duygu'? *Le Gai Savoir* dayandığı dilden korkması yüzünden zaman zaman bir hazırlık dersi, zaman zaman da neredeyse paranoiddir. Ama aynı zaman '2 ou 3 Choses' gibi, acı dolu bir kişisel denemedir. Hedefi de politikanın, aşkm, güzelliğin ve varoluşun tanımlanması ve anlaşılması için göstergeler sisteminin şiddetli bir incelenmesinin başlangıcından başka birşey değildir. Film kederli ama zekice bir humorla aşk ve erotizm, işçiler ve patronlar, dil ve anlamdan konuşur. Analiz ettiği dili mahvederken, sevgi yoluyla anlaşılan duygunun ses ve görüntülerini yaratır.

"Gerçekten tehlikede olanın, kişinin kendi imgesi olduğunu" keşfeder Patricia. Film ve politika, kişinin gözleri ve kulakları kadar kendisinin bir parçasıdır. ("Göz bakmadan önce dinlemelidir.") Ya da Emile'in söylediği şarkının belirttiği gibi,

> kişinin biyolojik doğası ile entellektüel yapısı arasında sürekli bir akış

vardır. Bu Godard'ın esas mücadelesidir –kendi gerçeğini alt edebilmek, kendinin tanımlanmasını yeniden oluşturmak, nihayet kendini yeniden dünyaya getirmek ve böylece kendini yeniden bulmak için Duygu ile Yöntem'i kaynaştırmak. 'Le Gai Savoir' bir erkek ile bir kadın üzerine bir filmdir: sıradan bir aşk hikâyesi.

Sonunda, Emile, Patricia, Godard ve biz yeni-sözcük (neoseme) MISOTODIMAN ile başbaşa kalırız. Yöntem Gord'ın moral koordinatlarının dikey, Duygu ise yatay eksenidir. Üçüncü Dünya'mn kızına kur yapan Godard, Rousseau'nun gerçek bir torunudur: eğer evlilik etkilenecekse, şüphesiz bu, kafa ile yüreğin, Yöntem ile Duygunun uygun kombinasyonu sayesinde olacaktır. Emile'in atalarının iki yüzyıl önce konuştuğu toplum sözleşmesini feshettik ve *Le Gai Savoir*, içerik üzerine değil, bilinçaltı ile algılanacak biçimde nasıl böyle yaptığımızı açıklayan, biçim üzerine bir filmdir.

Üçüncü gece saat 3:00'te filmin tam ortasında Godard, Che Guevara'dan alıntı yapar:

> "Bir devrimciye –otantik bir devrimciye– yol gösteren büyük aşk duygularıdır."

Bu *Le Gai Savoir*'mn en derin amlamıdır. Ancak Godard bize bu cümlenin başını vermez. Che aslında şöyle demişti: "Saçma görünme riskine karşın bir devrimciye –otantik bir devrimciye– yol gösterenin büyük aşk duyguları olduğunu söylememe izin verin." Godard saçma görünme riskine karşın bize, içinde yaşadığımız medya evreninden duyduğu korkusunu, bütün karmaşalarını ve kendi kendine oluşturduğu felci yansıtan son derece dokunaklı bir deneme sunmuştur.

> Patricia: Keşfettiğimiz şey, aşağı yukarı, hiçlik, değil mi?
> Emile: Hiçte değil. Dinle: kendisinin bizzat keşfettiği hiçliğin, bilgi yoluyla, yeniden kazanılması değilse bu, kendinin de üzerine ve ötesine geçecek olan günümüz insanına önerilebilecek daha iyi hangi ideal vardır?

"MAO'YA BAKIN":
Godard'ın Devrimci 'British Sounds'u(*)

Bir yumruk kağıttan bir İngiliz bayrağını parçalar. Bayrağın arkasından giren yumruk tam da sahneyi parçalıyor gibidir. Bir ses duyulur: "Burjuvazi kendi imgesine göre bir dünya yarattı. Yoldaşlar bu imgeyi yok edelim." Açılış çekiminden itibaren Godard'ın British Sounds'u – burjuva kapitalist üretim tarzını ve buna eşlik eden sömürüyü kalıcılaştırmaya hizmet eden ve yansıtan ses ve görüntülerin tedarikçisi kitle iletişim araçları tarafından gizlenen dünya görüşündeki – *ideoloji*'ye eleştirel hamlelerini yöneltir.

Louis Althusser bize, her ne kadar Marx'ın toplum yapısı anlayışı ideolojiyi, tabir caizse, kültürel yapının en üst katma yerleştiriyorsa da, yine de Marx'ın anlayışına göre ideolojinin (diğer toplumsal olgular gibi) son tahlilde toplumun üzerinde yükseldiği altyapı ya da ekonomik temeller tarafından belirlendiğini hatırlatmıştır. Ve Althusser, işgücünün yeniden üretimini sağlamada ekstrem öneme sahip olan ideolojinin ekonomik işlevi'ni de vurgulamıştır. Üretim araçları sahipleri sürekli olarak tıpkı hammadde, makineler ve fizik techizat gibi gereksiniımlerini sağlamak zorunda olmaları gibi, ayna zamanda bekledikleri işi yapmaya istekli ve kalifiye olan işçilerin desteğini de sağlamak zorundadırlar. 'İstekli' ve 'kalifiye' sözcükleri anahtar sözcüklerdir, çünkü potansiyel işgücünü şimdiden sonsuza dek her sabah yalnızca ikna edici bir kandırmayı değil daha çok bu sistem için yararlı olan değerleri ve varolan sistemi sorgusuz ve bilinçdışı kabulü ve takviyesini hedefleyen sürekli ve kapsamlı

(*) *British Sounds*, filmin orijinal adıydı. Godard filmi Amerika'daki birçok üniversite kampüsünde *Mao'ya Bakın* adıyla gösterdi.

bir propaganda kampanyası yapmak zorundadırlar. Başka bir deyişle insanların 'toplumun' (egemen sınıfın) kendilerinden neyi yapmalarını beklediğini bilme ve bunu yapmaya istekli olmaları konusunda eğitilmeleri zorunludur. İşte burası ideolojinin devreye girdiği noktadır.

Sinema ve televizyon kuşkusuz ideolojinin hiçbir surette tek ya da hatta en önemli araçları değildir. (Althusser bunlara ek olarak liste yapar; okullar, kiliseler, mahkemeler, politik partiler, sendikalar, basın, –belkide bunların önemlisi– aile.) Ama sinema ve televizyon geçen birkaç on yıl içinde gerek geniş bir izleyici topluluğuna ulaşmaları, gerekse fotoğrafik (görüntüsel) medya olarak egemen sınıfın status quo'yu sanki gerçekliğin kendisi buymuş gibi sunma gereksinimine büyük kolaylıklar sağladığı için son derece yararlı ideolojik silahlar olmuşlardır. Bununla birlikte fotoğrafın gerçekliği yansıttığı söylenir. "Kamera yalan söylemez" gibisinden eski bir vecize vardır ve fotoğrafik imge üzerinde gördüklerimizin hepsi açıkça değiştirilip bozulmadığı takdirde - otomatik olarak 'gerçeklik' boyutuna yükseltilir.

Godard sinema ve televizyondaki ideoloji sorununu belirtirken, "burjuvazi kendi imgesine göre bir dünyayı yaratır, ama aynı zamanda 'gerçekliğin yansıması' olarak adlandırılan bu dünyanın bir imgesini de yaratır" der. Onun burada belirttiği, burjuva image-makers'ların oluşturdukları sinsi anlam karmaşalarıdır. Yarattıkları imge burjuva kapitalist toplumun imgesidir ama onlar bu imgenin 'gerçekliğin yansıması'olarak kabul görmesinin yollarını araştırırlar. Niçin? Bu anlam karmaşalarından ne yarar sağlayabilirler?

Eğer burjuva image-makers'lar sundukları imgenin sadece burjuva kapitalist ideolojinin bir yansıması olduğunu kabul etselerdi, bu, sundukları imgenin –daha da genişletirsek toplumun– partizanca, keyfi ve değişebilir olduğunu kabul etmek anlamına gelirdi. Gerçekten de sundukları imgenin partizanca ve keyfi olmayıp nesnel olduğuna dair inancı tekrar tekrar kafaya yerleştirmenin yollarını ararlar; 'şeylerin gerçeklikteki durumları' nedeniyle, aslında kesinlikle başka imge olmayabilirdi. 'Burjuva kapitalizminin yansıması'nın yerine 'gerçekliğin yansıması'm geçiren ideolojik el çabukluğu, yalnızca bir sorun olarak burjuva kapitalizmini gözden kaybetmenin yollarını araştırmaz, aynı zamanda burjuva kapitalizminin sürekli olarak 'gerçekliğin

aldatıcı görünümü' içinde yeniden ortaya çıkmasını garantilemeye çalışır.

Gerçekliğin aldatıcı görünümüyle, sistemin zedelenme ihtimali azaltılır; kendimizi sisteme nasıl en iyi biçimde uyumlayabileceğimiz sorusunu sorabiliriz, ama gerçekliği nasıl saf dışı bırakacağımızı soramayız. Çünkü gerçeklik bir veri olarak düşünülür. Gerçeklik ile yüzyüze gelmemiz, görünüşü içindeki gerçekliğe bakmamız söylenir ve yapabileceğimizin en iyisi olarak yalnızca verili gerçeklik ile uğraşıp uğraşmama tercihiyle başbaşa bırakılırız. O halde sınıflı bir toplumda ideoloji, bir sınıfın diğeri zararına ayrıcalık (egemenlik) kazanmasının varolan toplumsal sistemin bir verisi olduğunun kitlelerce kabulünü telkin yönünde egemen sınıf tarafından kullanılan bir silahtır. İdeoloji, toplumsal sistem hakkında sorular sorulmasını önlemeye, eğer sorulacaksa da bu birkaç sorunun *niçin*'den çok *nasıl*'a, *devrim*'den çok *reform*'a, bu özel toplumsal sistem niçin hep var olmalı'dan çok kendimizi 'gerçeklik'e nasıl uyumlayabileceğimize dair sorular olmasını sağlamaya hizmet eder.

Fotoğrafik medyanın estetiği de bu 'gerçeklik'e saygı –neredeyse dinsel itaat– gösterme tavrını takviye etmeye hizmet eder. Temiz, değiştirilip bozulmamış fotoğrafik imge dokunulmaz (çok kutsal) olarak düşünülür: ve müdahale edilmemiş 'gerçekliğin yansıması' yerine, başka birşeyler adına fotoğrafik sürecin çok fazla sayıda olasılığının kullanılmasına yönelik her girişime, estetikçilerimiz tarafından, eğer yasaklanmamışsa, her zaman çamur atılır.

Sinemada André Bazin'in estetiği, fotoğrafın bütün realist mantığım (rationale) (ki onun yararını daha sonra göreceğiz) etkili biçimde sistematize eder. Bazin'in *What Is Cinema* adlı yapıtının ilk yazısı olan 'Ontology of the Cinematic Image'de bir dizi 'yapmayacaksın'ları ileri sürer ki bunlar arasında bulunan bindirme, multiple exposures(*), slow-motion, fast-motion, dışavurumcu dekor ya da set, tiyatral biçimde stilize edilmiş hareketler –ve hatta montajın bir çok türü– her durumda şüpheyle karşılanır ve açıkça yasaklanır. Onların günahı: 'gerçeklik'i

(*) *Multiple exposures* (çok çevirim): aynı film parçasının, örtüler kullanarak, ikiden fazla kullanılışı; çok çevirim sonunda aynı çerçeve içinde birbirinden ayrı birkaç sahnenin görüntüsü yer alır. Bkz. Nijat Özön, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, TDK yay.

değiştirip bozmak, temiz, saf ve dokunulmamış gerçekliğin izlenimine müdahele etmektir.

Bazin'in yazılarındaki dinsel terminoloji kesinlikle tesadüfi değildir ve hatta tamamen metaforiktir. Bazin'in bütün estetik sistemi, aşkın-olmanın (transcendance) mistik-dinsel (Katolik) bir çerçevesine tutunur. Bazin için güvenilir 'gerçeklik yansıması', gerçeklikte varolduğu varsayılan ve kameranın mucize kabilinden ortaya çıkardığı (gösterdiği) transendantal gerçeği bulmak için bir ön-gereklilik - nihayetinde sadece bir ön-metindir. Eğer Bazin dikkatle okunursa, gerçeklik kendi *maddi* kabuğunu derhal atar ve tamamen metafizik (buna haklı olarak *teolojik* de denebilirdi) bir alana 'yüksel(til)ir.'

Bazin için bütün yollar cennete çıkar. Spesifik bir ülkede (İspanya) spesifik bir egemen sınıf koalisyonuyla (burjuvaziyle Katolik Klisesi arasındaki koalisyon) spesifik bir ekonomik sistemde (kapitalizm) yaşayan spesifik insanların (Las Hurdes Vadisi sakinleri) acımasız maddi koşullarının –ki bunların hepsi filmin içinde sert bir biçimde vurgulanmıştır– acımasız bir dökümü olan Bunuel'in *Las Hurdes*i gibi bir film üzerine yazarken bile Bazin, güçlükle görebileceğimiz bir hızlılıkla *maddi* toz bulutunu masanın altına süpürmeyi ve hemen cennetin yıldızlı tozlarını havalandırmayı başarır.

Las Hurdes üzerine yazısında Bazin'in 'sınıf', 'zenginlik', 'kapitalizm', 'mülkiyet', 'proletarya', 'burjuvazi', 'düzen', 'para', 'kâr'vs. sözcükleri bile anmadığı belirtilmiştir. Peki bunların yerine hangi sözcükleri buluruz? Oldukça büyüklerini: burjuva hümanist idealizminin uzun geleneğinin ürünü olan oldukça genel kavramlar –'bilinç', 'kurtuluş', 'keder', 'saflık', 'dürüstlük', 'dünyanın objektif acımasızlığı', 'transendantal gerçek', 'insan konumunun acımasızlığı', 'mutsuzluk', 'Yaradılış'taki acımasızlık', 'Meryem', 'kader', 'dehşet', 'merhamet', 'insanın ızdırabı', 'müstehcenlik', 'aşk', 'hayranlık', 'Pascalcı diyalektik', 'İspanya Pieta'sının bütün güzelliği', 'asalet ve uyum', 'çirkindeki güzelin varlığı', 'sıkıntı içindeki insanın ebedi asaleti', 'dünyadaki cehennemi bir cennet' vs.

Bu yalnız Bazin'in estetiğinde değil genelde burjuva estetiğinde her zaman karşılaşılan bir durumdur. Geniş, çok genel ve başı sonu olmayan bu gibi kavramlar, insanların içinde bulundukları kayığı sallamaya başlamalarına yol açabilecek bazı acı, nahoş gerçekleri ortaya serebilecek insan toplumunun ma-

teryalist, süreç-yönelimli bir analizinin yokluğunu gizlemeyi kolaylaştırır (Daha önce de belirttiğim gibi, ideoloji en azından ne söylediği kadar, ne söylemediği -sessizliğini koruması- ile de işlev görür).

Şimdi bu background ile birlikte, Godard'm, burjuvazinin gizlemeye çalıştığı bu acı, nahoş gerçekleri ortaya çıkaracak sinemasal *diyalektik materyalizmi* inşa etme, yanlış yola sapmış ve anlamayı güçleştiren estetikten sinemayı kurtarma ve burjuvazinin sinemadaki boğucu hakimiyetini parçalama yönündeki ilk ciddi girişimi olan *British Sounds*'a dönebiliriz.

Godard'm görüntülere ve seslere bu yeni, analitik yaklaşımının temel öncülüğünü tanımladığı gibi: TELEVİZYON VE SİNEMA GERÇEKLİĞİN ANLARINI (MOMENT) KAYDETMEZ - AMA DİYALEKTİK SÜEÇTEKİ ANLARI, SINIF MÜCADELESİ IŞIĞINDA İNCELENMESİ GEREKEN YOĞUNLAŞMANIN ALANLARINI/DÖNEMLERİNİ KAYDEDER.

Şimdi bunu *British Sounds* ile birlikte yapalım.

Analiz: Görüntü ve Sesin Diyalektiği

Yaklaşık on dakika süren ilk sekansda kamera, MG spor arabalarının yapıldığı bir British Motor Corporation 'model' fabrikasının montaj hattı boyunca yavaşça kayar. Bu arada ses kuşağında üç farklı ses vardır: *Komünist Manifesto*'dan kapitalist ücret sistemi altında işçilerin sömürülmesini ve yabancılaşmasını lanetleyen farklı pasajları okuyan bir erkeğin dış-sesi (voice-over); İngiltere'deki işçi sınıfının mücadele tarihinde yer alan önemli tarihleri Marxist bir soru yanıt biçiminde hatırlamaya çalışan küçük bir kızın dış-sesi; ve iki farklı ögeden oluşmuş gibi görünen fabrika gürültüsü -görüntüde gördüğümüz montaj hattının gerçek çekiçleme ve makina gürültüsünü kaydeden senkronize ses ve ses kuşağına bindirilmiş gibi görünen gürültülü, sert ve sürtünme sesi veren makina sesi. Dış-ses metni, çok-yoğun makina gürültüsü olmasa bile, yalnızca ara ara duyulabilir; ve kuşkusuz, makina gürültüsü altında bütün duyduğumuz onun feryat figan metalik sızlanmasıdır.

Çok-yoğun makina gürültüsü için, neden ses miksine başvurduğunu sormakla Godard'm bu filmdeki yöntemini anlamaya başlayabiliriz. Buna rağmen, eğer bu sekansda vermeye çahştı-

ğı mesajlardan biri, fabrika işçilerinin ızdırap verici gürültü koşullarında çalıştığı ise, ses kuşağının manipülasyonu yoluyla entellektüel açıdan mesajı oluşturmak yerine, sadece montaj hattının gürültüsünü belgeleseydi çok daha etkili olmaz mıydı? Evet belki de olurdu, ama eğer sinemanın ille de gerçekliğin bir yansıması olması gerektiğinde ısrar edenlerin kriterlerini onaylıyorsanız. Kesinlikle böyledir çünkü bu estetik tutum, burjuva ideolojisini yaymada kapitalist egemen sınıfa büyük kolaylıklar sağlamıştır, ki, bu ideolojiyle savaşmayı ve ipliğini pazara çıkarmayı isteyen Godard, burjuva ideolojisinin gerçekçi estetiğini reddeder ve onun kurallarını açıkça hor görür.

Bundan da öte, ses kuşağının farklı ögeleri arasındaki ilişkilerle oynayarak Godard hedefine daha da yaklaşır. Filmdeki keskin, acı ve yoğun ses ile fiziksel yabancılaşma, işçilerin kapitalizm koşullarındaki ekonomik sömürüsü ve yabancılaşmasına dair Marxist anlayış ile örtüşür. Benzer biçimde, (mekanik hareketler, tekrarlamalar, yoğunluk, sürekli yaralanma tehlikesi gibi diğer ögelerle birleşmiş) gürültü nedeniyle oluşan fiziksel yabancılaşmanın, fabrikadaki işçinin, Marxist teori gibi, böylesine soyut ve karmaşık görünen birşeyi –en azından çalışma saatleri içinde– düşünmeye fırsatının –ya da hatta eğiliminin– olmamasına yol açacak kadar zalimane ve uyuşturucu olduğunu ayırt edebiliriz. Eğer işçi herhangi bir şeyden şikayetçi olacaksa, bu kapitalizm değil, gürültüdür. Daha iyi çalışma koşullarını ya da daha az çahşma süresini ya da daha yüksek ücreti ya da tıbbi düzenlemeyi talep edecektir; ama bütün bu acil dertlerin bertaraf edilmesi ya da azaltılmasıyla işçinin dikkati, sorunun kökeni olan daha büyük belaya –kapitalizmin kendisine– çekilmeyecektir.

Ve kesinlikle Godard'ın ses kuşağına bu makina gürültüsünü yerleştirmesi ve gürültünün Marxist politik farkındalığa engel olma ve önünü tıkamaya hizmet etme tarzına dikkat çekmesi sayesinde, yalnızca fabrika gürültüsünün etkilerini değil, ama aynı zamanda bunun amaçlarından birini de pekala daha iyi anlayabiliriz. Fabrika işçileri günümüzde diğer şeylerin yanısıra, gürültünün yabancılaştırıcı koşullarında, teknolojinin makina gürültüsünü azaltmaya yetersiz oluşu yüzünden değil, ama (a) gürültü-azaltımının pahalı olması ve egemen sınıfın kâr marjını azaltması ve (b) her durumda fabrikadaki gürültünün, bir bütün olarak dikkatlerini kapitalist sisteme odaklamaktan işçileri

alıkoymanın ve buna karşılık dikkatlerini egemen sınıfın el atabileceği önemsiz dertlere yöneltmenin bir aracı olarak işçilerin yabancılaşmasının devamında egemen sınıf için yararlı olması nedeniyle çalışıyor olabilirler.

Ve fabrika gürültüsünün doğrudan, eşzamanlı belgesel ses kuşağından ayrı olarak, Godard'ın farklı ses-blokları ve yoğunluk düzeylerini manipule etmesi, bizim hem makina gürültüsünün nasıl eziyet verici olduğunu *yaşamamızı* ve daha da önemlisi fabrika gürültüsü, işçi ve işçinin kendi yabancılaşmasının farkına varabilmesi arasındaki ilişkileri inceleyerek bu gürültünün -olası bir amaç gibi- oldukça gizli bazı etkilerini *analiz etmemizi* kolaylaştırır.

İlk sekansdan farklı olarak ikinci sekansda konular (sorunlar), görüntü ile ses arasındaki ilişkilerde olduğu gibi, ses kuşağının farklı ögeleri arasındaki ilişkilerde öyle fazlaca inşa edilmez. Görüntüde gördüğümüz çıplak genç bir kadındır; ses kuşağında duyduğumuz ise, Kadın Özgürlüğü hakkındaki bir metnin heyecanlı bir dış-sesle okunuşudur. Çıplak kadın ilginç birşeyler yaparken gösterilmez -yalnızca bir odadan diğerine gider gelir, tembelce durur, telefonda konuşur ya da- Marcel Duchamp'ın ünlü resmindeki görsel eğretileme gibi- bir merdivenden aşağı yukarı iner çıkar.

Kadının merdivenden aşağı yukarı yürüyüşünün çekimleri tamamen genel-plan çekimleridir; sandalyede oturması ve telefonda konuşmasının çekimleri ise orta-plan çekimleridir; ve bu sekansın en önemli görsel parçası iki dakikalık bir cepheden yakın çekimdir, bu çekimde kadın tembel bir biçimde dururken, göbeğinin hemen üzerinden butlarının ortasına kadar olan bir çerçeve içinde gösterilir; önde ve merkezde yer alan cinsel organı çevreleyen kıllar, sinemasal deneyimin tomurcuklanmakta olan bu türünün (genre) kısa tarihi içinde çekilmiş en cüretkar, kimilerine göre de en bunaltıcı kürktür. Ama Godard'ın bütün bu sekans boyunca bulmak istediği, ne film izleyicisini cinsel yönden gıdıklamak ne de dokunulmamaış kadın vücudunun güzelliğidir, ama daha çok çıplaklık, cinsellik ve özgürlük -özellikle bunların kadınları ilgilendirenleri- arasındaki muğlak ve karmaşık ilişkilerdir. Ve her zaman olduğu gibi Godard'ın yaptığı, aynı anda 'iki cephede' birden olmaktır, belirli konuları (bu durumda çıplaklık, cinsellik ve özgürlük) incelemesi nedeniyle, aynı zamanda o, belirli konularla ilgilenmenin farklı sine-



British Sounds: bedenin esrarının çözülmesi. (Grove Press Films'in izniyle yayınlanmıştır.)

masal olasılıklarını araştırır.

Örneğin çıplaklık ve cinselliği ele alalım: bunlar sinema için yeni konular değildir. Filmler her zaman, –köpük banyolarındaki genç yıldızların bir görünüp bir kaybolan gülümsemelerini ya da genç yıldızların, cinsel değerler biraz daha esneklik kazandığında, yatağa giriş çıkışlarını neredeyse hiç birşey görülmeyecek derecede hızlı bir biçimde sunarak– çıplaklığın bizzat kendisiyle değilse bile, çıplaklık konularıyla oynamıştır. Çıplaklığa daha yavaş, daha uzun bakıştan (neredeyse istisnasız bütün kadın vücudu) kamera açıları incelikle işlenerek ve tam cepheden çekimlerden sakınılarak dikkatle düzenlenmişti. Yaklaşık beş yıl öncesine kadar, çoğu Avrupa yapımı filmdeki gayri-resmi yasa "(kadının) kasık kıllarını göstermeyeceksin"di. Bununla birlikte sonradan sahnedeki çıplaklık konusunda uyanmaya başlayan filmler, sanıyorum en azından etkili olma adına –diğer birçok konuda olduğu gibi– kasık kılları konusundaki tedbirlilik

tavrını yumuşattılar ve bunun sonucunda vücudun herhangi bir yerini ve (tercihen de) her yerini gösteren cüretkar erotik filmler ortaya çıktı ve aynı zamanda şimdilerde geleneksel 'sanat filmi' ve 'yetişkin filmleri'nde daha bir özgürlük ve serbestlik sözkonusudur.

Ama Godard için gösterilecek çıplaklığın nasıl ve ne kadar gösterileceği ve bunun ne kadar önemli olduğu sorunu açık ve nettir. Eğer çıplaklık sadece davet edici bir bakış (tuzak) olarak kullanılırsa, o takdirde bu hem izleyicilerin hem de ilgili aktris ve aktörlerin sömürülmesine hizmet eder. Bundan öte, çıplak kadın vücudu sadece erkek-şöven tüketimi için bir seks nesnesi olarak sunulursa o zaman da kadınların sömürülmesi ebedileştirilir ve takviye edilir.

Burada yine, egemen ideolojiyle mücadele içindeki Godard onun geleneklerini reddeder ve onun kurallarını hor görür. Sistematik olarak, sahne üzerindeki cinselliğin bütün alışılmış unsurlarını dışlar. Kadını elbiselerini çıkarırken (eski alışılmış striptease) göstermek yerine Godard kadını başından sonuna çıplak gösterir. Ve kadın sekansın başından sonuna yalnızdır: kadının çıplaklığı kendisi için, kendi teklifsiz özgürlük duygusu adına, kasdi olmayan ve utanma gerektirmeyen bir durumdur; istinasız çoğu filmin yaptığı gibi, bu, erkeğin arzularına uygun ya da ister karşı cins ister hemcins isterse kendi kendine olsun cinsel etkinliğin herhangi bir biçimine uygun bir kadın çıplaklığı değildir. Gerçekten de hiçbir noktada, (tıpkı *Bonny and Clyde*'ın acemi açılış sahnesi gibi) evde tek başına olan bir kadının (her zaman için "onun bütün gereksinimi iyi bir s..işme" biçimindeki arketipik erkek-şövenist klişesinin sinemasal karşılığı olarak işlev görmüş bir sahne) eski hayal kırıklığına uğratıcı arzulama numarasını bile (ahlama, sarsılma, yerinde duramama vs.) seyretmenin voyeuristic (röntgenci) gıdıklamasını yaşayan izleyiciler olmayız.

Godard'ın çıplak genç kadını, s..işmenin kendi kimi sorunlarının çözümüne yardımcı olabileceğini öne sürer ama o, bağımlılık ilişkilerinden kendini kurtarmaktan, çevresindekilerle s..işmekten, bunu ne zaman ve kiminle yapmayı istediğinden bahseder. Kadının kendisini "bütün gereksinimi iyi bir s..işme" konumuna sokmaya izin vermemesi, tam da erkekleri her zaman yaptığı ya da yapmaya hakları olduğu şey anlamına gelebilir ve bu, çifte standartın her zaman kadınlar için geçerli olduğu bir

etkinlik olan 'çevresindekilerle s..işmedir."

Ve sinemanın kasık bölgesindeki kıllar konusundaki ikiyüzlü tutumuna gelince, Godard bize kasık bölgesindeki kılları yalnızca iki dakika için göstermez, hatta burunlarımızı buna sürttüğü bile söylenebilir, eğer bu gerçek adına olmasaydı bile yine de Godard görüntü ile ses arasında kurduğu diyalektik etkileşim ile aynı zamanda bizi bu çekime yabancılaştırır. Bu sekansın başından sonuna görüntü ve ses birbirlerini yalancı çıkarmaya ve görüntüde gördüğümüz çıplaklık ve potansiyel cinsel tatmin ile diğer yandan ses kuşağında savunusunu duyduğumuz cinsellik sömürüsünün ortadan kaldırılması mücadelesi arasındaki ilişkiler konusunda kafalarımızda sorular uyandırmaya hizmet eder. Kuşkusuz bu diyalektik etkileşim sonunda gündemdeki 'Kadınların Kurtuluşu' konusuna üstün gelir ve 'cinsel sapıklık ile Stalinizm' ya da 'kişinin cinselliğini gizleme ile işçi konseylerinin kararlarını gizleme' arasında paralellikler öne süren –örtülü araya girmelerle (hem işitsel hem de görsel –erkek dış-sesi ve el yazması afişler)– genelde cinsel davranış ile politik davranış arasındaki ilişkilere dair soruları gündeme getirir, sonuçta bu özel sekansın özeti neredeyse tamamen 'Freudyen devrim ve Marxist cinsellik'tir.

Alışıldığı gibi Godard bu terimlerin ne anlama geldiğini ayrıntılarıyla açıklamaz: ama filmin bu sekansının bağlamı içinde, politik özgürlüğün psiko-seksüel özgürlüğün anlaşılmasının ya da tersinin zorunlu olduğunu kavramak zor değildir. Ve bu konuların kamuya sunulma tarzına gelirsek, açıktır ki, sahnedeki ve ekrandaki cinsellik ve çıplaklığın, bunlar özgürleşmenin (ve tabii toplumumuzun eski püriten tutumlarından cinselliğe doğru özgürleşime yardımcı olmanın) araçları olarak geçerlileşirken, öte yandan kadınların özgür gelişimini sınırlayan ve onların sömürü konumlarını sürdüren erkek-şövenist tutumlardan kadınların kurtulmasına karşı işlemesi çok da muhtemeldir. Bundan da öte, diş fırçasından otomobile kadar her bir şeyi satmada kullanılan cinsellik ile birlikte, olumlu görünümlerine rağmen fazlasıyla taraftar bulan cinsel devrimin aslında, çoğu tüketim ürünleri haline gelmiş cinsel statü simgelerinin hep daha büyük miktarlarını satın alacak hedonistik, haz-arayıcı bir toplumu oluşturma arayışındaki gerici egemen sınıfın kozu olduğuna dair endişelenmek için her türlü neden vardır. Konunun karmaşıklığı hesaba katılırsa, kendini ortaya koyan kadın vücudu, öz-

gürleşim mücadelesinin yalnızca küçük bir parçasıdır ve bu, kadının çıplaklığını dahi sömüren ideolojinin ipliğini pazara çıkarmaya yardım ediyorsa, gerçekten özgürleşimidir.

Her ne kadar Kadınların Kurtuluşu sekansındaki konular öncelikle görüntü ile ses arasındaki ilişkiler aracılığıyla sunuluyorsa da, yine de bazı önemli sorular ses kuşağındaki farklı ögeler arasındaki ilişkiler aracılığıyla gündeme getirilir. Gerçekten de bir dizi soru, *duyulmayan ses* olarak adlandırılabilecek olanın kullanımıyla sunulur. Burada, gördüğümüz görüntüdeki çıplak genç kadının yalnızca yarım yamalak konuştuğunu duyduğumuz telefon konuşmasını düşünüyorum. Yalnızca hattın öbür tarafındaki sesin ne dediğini değil, aynı zamanda duyduğumuz sözcükler ile duymadıklarımız arasındaki ilişkinin ne olduğunu merak ederiz. Kısmen çıplak kadının konuşma tarzı yüzünden, kısmen de Godard'm son filmlerinde, insanların başkalarının (özellikle de elektronik iletişim araçlarıyla -bu durumda telefon) sözcüklerini tekrar etme tarzına alışık olmamız yüzünden, çıplak kadının hattın öbür tarafındaki ses (muhtemelen Godard'ınki) ile onu destekleyen sözcükleri tekrarladığı ya da emprovize yaptığına dair bir şüphe içine çekiliriz.

Ve eğer durum böyleyse, kadının Kadınların Kurtuluşu konusundaki kendi düşünceleriyle söylediği sözcüklerin ilişkisi nedir? Ve nihayet aşırı şüpheci olarak - çıplak kadının söylediği sözlerle, yalnızca 'çevresindekilerle s..işme' üzerine *düşünceleriyle* değil, aynı zamanda onun *eylemleri* arasında ne gibi bir ilişki vardır? Kısaca senkronize ses çıplak genç kadının sesini kaydetmek için kullanılmış olabilir ve bu en azından, sözcüklerin ya kadmın düşünceleriyle ya eylemleriyle ya da her ikisiyle uyumlu olmayabileceğini gösterir. Ve bu olasılık, kızın neşeyle savunduğu son derece basit 'çevresindekilerle s..işme' çözümünden kesin ve sağlam bir uzaklaşma sağlar.

Bir sonraki sekansda da, senkronize ses tasarımı, her ne kadar ses kuşağının manipülasyonu sözkonusu değilse de bir TV haber yorumcusunun kaba, abartılı ve aşırı-sağ-kanat konuşması sırasında, "Bu sözler kime ait?...", "Kim konuşuyor?..." ve "Kim adına?" gibisinden soruların ortaya atılması nedeniyle, bir nebze problematiktir. Söylenen sözcükler ile bunları söyleyen genç adam arasında garip bir uyumsuzluk vardır. Bu uyumsuzluk, böylesine ırkçı ve faşist görüşleri öne sürecek bir tipe benzememesinde değildir (aksine futbolcu omuzları, kısa saçlı ko-

caman kafası, birbirine bitişik gözleri ön dişleri arasındaki büyük boşlukla bunun için biçilmiş kaftan gibi görünmektedir), ama yalnızca söylediği kelimelerin sıradan (objektif olması beklenen) bir televizyon haber yorumcusundan gelemeyecek kadar güçlü ve açıkça faşist olmasından kaynaklanmaktadır.

Adamın saçmalamalarını izler ve dinlerken, belki de televizyonda bir seçim kampanyası konuşması yapan bir politikacı mı diye düşünürüz, ama sekansın başından sonuna, adamın sizin alışmış olduğunuz TV haber yorumcusundan başka birşey olduğuna dair belirti yoktur. Filmin İngiltere'de 'geçmesi' nedeniyle belki de bir İngiliz için bu adamın, sağ-kanat görüşlerinden dolayı (bir tür İngiliz Fulton Lewis Jr.) iyi bilinen, kolayca tanınan bir haber yorumcusu olup olmadığını merak ederiz. Ancak bize onun kimliğine dair ya da bu görüşleri açıklamada kişisel olarak ne çıkarı olduğuna dair hiçbir ipucu verilmez. Bu nedenle, onun ardında kimin olduğu, söylediği sözcüklerin (kurduğu cümlelerin) kime ait olduğu ve kimin çıkarına hizmet ettiği konusunda düşünmeye başlarız.

Ve kuşkusuz bunlar, yalnızca *British Sounds*'un bu sekansında verilen 'enformasyon' hakkında değil, aynı zamanda bütün tarih boyunca televizyon ve sinemanın bizi beslediği enformasyon hakkında Godard'ın bizden sormamızı istediği sorulardır. Bir habercinin sesi senkronize olabilir. Godard'ın bizden kavramamızı istediği tam da onun sözlerinin egemen sınıfın ideolojisiyle senkronize olduğudur. TV spikeri tarafından dışavurulan görüşler, beklediğimizden biraz daha aşırıdır, ancak bu sekansın hedefi, halkın hizmetinde olmayan, ama kitle iletişimini kontrol altında tutan ve halkın üzerindeki kontrolünü idame ettirmenin bir aracı olarak kitlelere burjuva ideolojisini empoze etmede bu kaynakları kullanan egemen sınıfın hizmetindeki enformasyonun teşhiridir. Eğer iletişim araçlarında vurgulanan görüşler normal olarak böyle açık seçik ve kaba biçimde faşist değilse bile, bu yalnızca soğuk, sakin bir tarafsızlık cilasının izleyiciyi uyuşturma ve burjuva ideolojisini telkin etmede agresif bir söylevden çok daha iyi işe yaraması yüzündendir. Ama hedefler aynıdır: egemen sınıfın ayrıcalığı ve gücü ile işçi sınıfının sömürüsü ve fragmanlaşmasının devamı.

Ancak ara sıra haber spikerinin yüz çekiminden, işe başlayan izole edilmiş işçilerin çekimlerine kesme yaparak Godard, grafik olarak, işçi sınıfı ile egemen sınıfın kitle iletişim araçla-

rmdaki uşakları arasındaki asli karşıtlığı ve işçi sınıfına verilen kitle iletişim mesajlarının işçi sınıfını *bir sınıf olarak* tanımlamaktan tam anlamıyla kaçınmaya ve işçileri yalnızca tek tek işçi olarak tanımlamaya ayarlandığını öne sürer. Bu sekansın ses kuşağına gelince, ses kuşağı hemen hemen bütünüyle egemen sınıfın yüksekten atan sesine bırakılmıştır: hiçbir muhalif ses duyulmaz ama haber spikerinin uzun tiradının sonunda işçilerden 'birlik ve grev' talep eden çok cılız bir fısıltı duyulur –bu sanki yakalanmaktan korkan bir stüdyo teknisyeni tarafından söylenmiş gibidir.

Ve tam bir sonraki sekansda bu, –*bir işçi tarafından*– işçilerin çıkarının kapitalistler ve yöneticilerden şu ya da bu ayrıcalığı kazanmaya yönelik grevde değil, ama kapitalist sistemin bizzat kendisini yıkmaya yardım edecek bir politik silah olarak genel grevi kullanmada yattığı netleştirilir. Godard neyin senkron dahilinde, neyin senkron dışı olduğunu dramatize etmenin yeni bir yolunu bulmuştur –kamera her kim konuşuyorsa ondan uzaklaştırır (başka bir yöne çevirir) sadece sekansın sonuna doğru içinde bulunulan durumun net bir analizini yapan ve eyleme yönelik yerinde bir öneriyi formüle eden (grubun en üst düzeyde politik bilince sahip kişisi görünen) bir işçi hariç. Zamanın geri kalanında işçiler kendi kimi genel sorunlarını tartışır ve içinde bulundukları ağır şartlardan teslimiyetle konuşurlarken kamera, sessiz bir dinleyiciden diğerine oda içinde pan yapar, o anda kim konuşuyorsa onu boykot eder, şunu söyler gibidir: "Hayır, hâlâ karanlıkta el yordamı ile dolaşıyoruz; hâlâ ana konudan bahsetmiyoruz; içinde bulunduğumuz duruma hâlâ uyumlanamıyoruz."

Ancak kamera sonunda, kapitalist sistem içinde daha iyi anlaşma taleplerini ilan eden ve kapitalizmi yıkmak için politik örgütlenme ve birleşik mücadele çağrısında bulunan genç işçi üzerine odaklandığında, nihayet o anda filmde ilk kez herşey gerçekten otantik bir senkronize birlik içindedir. Görsel ya da işitsel araya girmeler yoktur, ses kuşağının manipülasyonu sözkonusu değildir. Bu anda görüntü ve ses tamamen senkronizedir. Bundan da öte, bu anda sözcükler, konuşan insanın inançları gibi eylemleriyle de açık biçimde senkronizedir. Genç işçi diğer işçi arkadaşlarının arasına tam bu anda tam da politik örgütlenmeden konuşurken dahil edilir. Ve bu kez konuşmacının sözcükleri, düşünceleri ve eylemleri gerçekten *onun gereksinimleriy-*

le –kapitalist ideolojinin telkin ettiği yapay gereksinimlerle değil, ama insanlar arasında yaratıcı, yabancılaştırıcı olmayan, sömürüsüz iş ilişkilerine yönelik acil gereksinimleriyle– tamamen senkronizedir.

Yapısal olduğu kadar tematik olarak da (tematik olarak çünkü yapısal olarak) bu, filmin inşa edildiği andır –bu, herşeyin biraraya geldiği ve insan bütünlüğü yönünde girilmesi gereken yolu gösteren andır. Ve önemlidir ki bu yol, Marx'ın (ve tabii Lenin'in) insanlığın gerçek yol gösterici ışığı olarak gördüğü yoldur– durumun somut analiziyle durumun somut deneyimini birleştiren proleterin öncülüğü.

Buradan hareketle –şimdi filmin temel hareketinin (sınıf temelli politik hareketin de yönelmek zorunda olduğu gibi) nereye yöneldiğini biliyoruz– *British Sounds*, öğrencilerin ve farklı sanat pratisyenlerinin yeni ve sağlıklı bir toplum mücadelesine katkıda bulunabildikleri son iki sekansı izlerken son derece neşeli ve lirik bir ton yakalar. Sondan bir önceki sekansda, Essex Üniversitesi'nden bir grup öğrenci radikal posterler yapar ve popüler şarkıların burjuva ideolojisiyle, onların sözlerini politik olarak militan bir ruh içinde yeniden yazarak nasıl savaşılacağını tartışırlarken görülür ve işitilirler. ("You say yes, I say no" diyen Beatles şarkısı, "You say Nixon, I say Mao" ile, daha sonra da bu kez daha fazla kelime oyunu içeren "You say U.S., I say Mao" ile değiştirilir.) Bu arada öğrenci eylemlerinin senkronize ses sunumu sırasında, kapitalizmin ses ve görüntülerine karşıt olacak görüntü ve sesleri yaratma yolları üzerine teorik sorunları ortaya atan aralıksız bir dış-ses yorumu vardır.

Bu dış-ses yorumu –daha önce üstüste bindirilen çok materyalin aksine– bozucu değildir ya da senkronize-ses materyalinin yalnızca birkaç parçasının duyulmasına izin vermez, ama daha çok, eğer toplumda yeni, yabancılaşmamış ilişkileri kurmayı başarmak istiyorsak ilgilenmemiz gereken acil teorik sorunları gözardı etmemeye dikkat eden yeni, zenginleştirilmiş senkronize bir birlik içinde sunulan öğrencilerin ve sanatçıların teorik bir tamamlayıcısı olarak iş görür.

Bu yorumda filmler üç tipe ayrılır: emperyalist film, revizyonist film ve devrimci film. Emperyalist bir filmde spiker bize, film ekranının izleyiciye patronun sesini sattığını anlatır; ses izleyiciyi uyuşturur ya da izleyiciye hücum eder ama her iki durumda da burjuva ideolojisinin telkinine çalışılır. Revizyonist

bir filmde insanlar kendilerinin çarpıtılmış imgelerini sessizce oturup izlemek zorunda olduklarından, sahne, insanların gerçek sesi olmaksızın onları temsil eden bir ses için hoparlördür. Nihayet devrimci bir filmde sahne, somut durumun somut tahlilini sunan bir karatahtadır sadece: hem öğretmen hem de öğrenci için öğretici bir araçtır ve sağlıklı bir öz-eleştiri dozu içerir.

Filmin final sekansında,görüntüde bir elin (Godard'ın) yakın çekimini görürüz – el kırmızı boyayla kaplıdır ve bir kar ve çamur parçası içindeki kızıl bayrağı yakalayana dek debelenir. Sonunda bayrağın sapını sıkıca yakalayan el, kızıl bayrağı kaldırır ve muzafferane bir biçimde havada sallar, bu arada ses-kuşağında değişik ülkelerin devrimci şarkılarından parçalar çalar. Bu lirik bir finaldir – filmin yapısıyla sağlanan devrimci militanlığa uygun analitik mantığa gerekli bir bütünlük getirirken devrimci militanlık duygusu veren sinemasal ajit-prop tiyatronun bir parçası. Sonuçta bir dizi kağıttan İngiliz bayrağının yumruklarla parçalandığı görülür, bu arada ses-kuşağındaki sesler farklı İngiliz radikal hareketleriyle dayanışmalarını dile getirir ve ideoloji ile ilgili son çekim "eski hümanist üniversitenin Gestapo'su"nu ilan eder.

Sonuçlar: Pour ne pas conclure (Sonuçlandırmamak için)

Tıpkı Godard'ın *British Sounds*'un sonunda filmi özetlemeyip izleyicinin günlük yaşamının toplumsal praxisi içinde sanat eserinin içsel yapısını anlamaya zorlaması gibi, bu bölümün sonuçları da bir özetleme değil, film yapımcıları, film eleştirmenleri ve izleyicilerin toplumsal praxislerinin bir parçası olarak ilerde kullanabilecekleri sonuçlar çıkarmaktır.

Ve bu anlamda sanıyorum, dikkatimize – ve daha da önemlisi *kullanımımıza* – layık olan *British Sounds*'dan çıkarılması gereken birkaç çarpıcı sonuç vardır. Bu sonuçların yeni olduğunu ya da sadece *British Sounds*'dan çıkarılacağını iddia etmiyorum ama onların genel sinemasal pratiğimiz içinde fena halde ihmal edildiğini düşünüyorum. Burada onları sadece sıralıyorum; onlar gelecekteki kullanımımız ve gelişimimiz için harfi harfine sunulmuştur:

(1) Görüntü ile ses arasındaki ilişkiler ne biçimde olursa olsun, bizim 'gerçeklik'i kavramamızı sağlamak için gerçekçi ol-

mak zorunda değildir.

(2) Farklı ses ögeleri arasındaki ilişkiler ne biçimde olursa olsun, bizim 'gerçeklik'i kavramamızı sağlamak için gerçekçi olmak zorunda değildir.

(3) 'Gerçeklik'in kendisi (sinemanın içinde de dışında da) çok fazla suistimal edilmiş bir kavramdır ve çok daha *diyalektik* bir anlayışın oluşmasına olanak sağlamalıdır. ("*Doğa* demeyin" diye yazdı Engels, "*doğanın diyalektiği* deyin.")

(4) Sinema ve televizyonun yalnızca 'gerçeklik'i yansıtmak için değil, aynı zamanda onu *analiz* etmek için de geniş bir potansiyeli vardır.

(5) Sinema ve televizyon tüm diğer toplumsal praxisler gibi, sınıf mücadelesi içine konmalıdır. Onlar sınıf mücadelesinin ışığında analiz edilmelidir, çünkü onlar her halikarda sınıf mücadelesinin ürünüdürler.

TEORİ VE PRATİK: DZIGA-VERTOV DÖNEMİ

Godard, 1968'den 1973'e dek Patricia Lumumba'nın devrimci sinema için üç yıllık planının süreçleriyle ilgilendi: "İlk yıl sesleri ve görüntüleri toplarız... ikinci yıl bütün bunları eleştiriden geçiririz: onları ayrıştırır, düzenler, birbirinin yerine koyar ve yeniden birleştiririz. Ve sonra üçüncü yıl yeniden doğan filmin iki ya da üç modelini yaparız." Plan, Patricia'nın önerdiği gibi, birbirini takip ederek değil, ama daha çok eşzamanlı olarak sonuçlandı. Bu yıllarda Godard'ın tek başına ya da Jean-Pierre Gorin ile tamamladığı 9 film politik ve estetik, kişisel ve genel karşıtlıkların matriksinden doğdu. Godard'ın önceki filmlerinin çoğunu motive eden paradoksun özü, şimdi felsefi dilden çok politik dil ile ifade edilmektedir, ama Godard'ın sanatının anlamını, enerjisini ve yaratıcılığını hâlâ bu karşıtlıklarda bulmaktayız.

Godard politik, somut, etkin ve kollektif bir sinema yapmak istedi, ama Dziga-Vertov dönemi bunun ne kadar zor olduğunu gösterdi. 'Teori' ve 'pratik' sözcükleri, bu filmlerde sürekli olarak yinelendikleri için ikonik anlam yüklenirler: Godard teorik olarak tanımlayabileceği dersleri sinema pratiğine aktarmaya çalışırken, bunlar söylenir, yazılır, çizilir, basılır ve gösterilir. Ancak önceden olduğu gibi, teori yine üstün gelir ve mantığın demir eli baskın çıkar. *One Plus One*'da Godard, Eve Democracy'nin benimsediği "devrimci bir entellektüel olmanın tek yolu, entellektüel olmaya son vermektir" anlayışına sahiptir. Bu sezgisel bir gerçektir. Ancak Godard bir entellektüel olmaya son vermedi ve bir kaç yıl sonra bu açıklamayı geri almak durumunda kaldı. Sonra da şunu ileri sürdü: "Devrimci bir entellek-

tüel olmanın tek yolu, devrimci bir entellektüel olmaktır" ki bu da fazla rahatlatıcı ve açıklayıcı değildi.

Karşıtlıklar:

● Godard'ın bu dönemde yaptığı filmler, 'politika' genel başlığı altında değerlendirilirse de, giderek artan oranda estetik sorunlarla ilgilidir. O filmi biliyor, ama politikayı bilmiyordu. Politikanın yapısal doğasına değinebildi, çünkü bunu filmin yapısal doğasıyla karşılaştırabildi ve bu yüzden onun politikası filmsel terimlerle açıklandı, ve filmleri politikanın somut konularıyla çok az ilgilenmesine rağmen, politikanın *dilini* konuştu. O, Lenin'in "etik geleceğin estetiği olacaktır" sözünü sık sık yineledi, ama o, bu cümleyi tersinden okudu. Bu yüzden elimizdekiler politika üzerine bir sinema değil, ama sinemanın politikası üzerinedir. Onun *Loin du Vietnam* filmindeki bölümünden (bu film Godard'ın yanısıra, Alain Resnais, Joris Ivens, Agnes Varda, William Klein, Claude Lelouch'un katkılarıyla yapılmış, ama Varda'nın episodu filme dahil edilmemiştir) oldukça dokunaklı ve kendini geri planda tutan bir satır:

> "İşçi sınıfından ayrıyım, ama Hollywood'a karşı olan mücadelem bu sınıf admadır, ancak buna rağmen işçiler filmlerimi görmeye gelmiyorlar."

Bu yıllar boyunca, gitgide artarak, Godard görüşmelerde Hollywood ile olan mücadelesi üzerine konuşur. Şimdi bile gösterge (sign), kendi önemi aracılığıyla, bizi bir konuyu anlamaya zorlar ki o da şudur; eğer Godard için 'politik film' yapmak olanaklı olsaydı bile, O'nun ilk olarak nasıl 'politik olarak film yapıldığını' öğrenmesi gerekirdi. Doğru içerik, doğru biçim olmaksızın bir işe yaramaz. Ve doğru biçim (henüz) yoktur. Bu nedenle politik sorunlar, estetik sorunlar çözülene dek beklemek zorundadır.

● Filmler yalnızca 'politik' değil, aynı zamanda 'somut' olmalıydı. Bunlar somut durumun analizine değinmeliydi. Fakat Dziga-Vertov dönemi filmlerinin (1968-73 arasında yapılan filmlerin hepsine kesinlikle Dziga-Vertov filmleridir denemez, ama ben bu deyimi anlatım kolaylığı açısından, bu dönemin bütün filmleri için kullanacağım) materyalleri, yalnızca sinemaya ilişkin olduklarında somuttu. Değişik nedenler yüzünden –ki bunların içinde en önemsizi paraydı– Godard 60'ların sonu ve 70'lerin başında Fransa'nın politik gerçekliklerine görece ola-

rak fazla ilgi göstermedi; önceki yirmi yılda olduğundan çok daha fazla olarak zamanını Fransa dışında geçirdi. Birleşik Amerika'da, Çekoslovakya'da, İngiltere'de, İtalya'da ve Filistin'de, buralarda varolan politik durumlara anlaşılması güç bir biçimde değinen filmler yaptı, buna karşılık Fransa'daki politik duruma doğrudan değinen yalnızca iki film yaptı –*Une Film comme les autres* ve *Tout va Bien*– ve bu sonuncu film, Paris'teki bir Amerikalının (Jane Fonda) yaşamının kendine özgülüğü üzerine odaklaşarak bir hayli zaman harcadı. Gerçekten de Godard, Mayıs 68 olaylarından birkaç hafta sonra yurt dışındaki ilk filmini yapmak için Fransa'dan ayrıldı. Sözleşme altı ay önceden imzalanmıştı, ama sorun, Godard'ın kendisini sürgüne yollamaya niyeti olup olmadığı değilse de, yaptığı yalnızca buydu.

• Eğer yaptığı filmler hem politik hem de somut olsaydı, o zaman bu filmler aktif bir rol oynayacaktı –en azından bu filmlerin doğrudan politik etki potansiyelleri olacaktı. Godard'ın bunu arzuladığını sanıyoruz. Ancak bu gibi şeyler ölçülebilseydi, Dziga-Vertov filmlerinin, diyelim *La Chinoise* ve *Weekend*'den çok daha az etkili ve çok daha az açıklayıcı olduğu görülebilirdi. Bu filmler, Godard'ın önceki filmlerine göre çok daha entellektüeldi. Doğal olarak Dziga-Vertov filmlerinin çoğu çok küçük bir izleyici topluluğuna –ki bu insanların öğrenmeyi daha fazla istedikleri, politika, politik sinema değil, ama politik olarak nasıl politik film yapıldığıydı– yönelmek zorundadır.

• Son olarak, aynı zamanda Godard, bir 'auteur', bir 'star' olarak kendi statüsü ve geçmişiyle bağlarını, kollektif olarak film yapmak yoluyla koparmak istedi. Belki de bu, bir entellektüel olmaya son vermeksizin devrimci bir entellektüel olmanın yoluydu. Bu aynı zamanda, 'politik olarak politik filmler' yapma yönündeki gerekli ilk adımdır. Fakat Dziga-Vertov kollektifini bir 'groupuscule' olarak adlandırmak da yeterli değildir. Asla iki kişiden –Godard ve Jean-Pierre Gorin– fazlasını içermemiştir ve Dziga-Vertov imzalı filmlerin birkaçı tümüyle Godard'ın çalışmasıdır. Özellikle Haziran 1971'deki Godard'ın neredeyse yaşamını yitireceği motosiklet kazasından sonra Gorin'in işi daha fazla üstlendiği bir gerçektir. Ama yine de Gorin bu konuda şöyle demektedir: "Temelde tüm yaptıklarım, Godard'ın önceki çalışmalarından gelmektedir ve bu yüzden son filmlerimizden bazıları –bunları benim yapmama rağmen– fazlasıyla Godardyen olarak değerlendirilir." Filmlerinin yaratıcılı-

ğının (authorship) temelini genişletme, onları 'kişisel olmaktan çıkarma' girişiminde Godard'ın tek başarısı, kendinden çok daha fazla Godardcı olan bir sinemacıyı (Gorin) keşfetmek olmuştur. Gorin şunları söylüyor: "Onun ilk filmlerine geri dönmek ve filmlerinin kendisini bile keşfetmediği yönlerini keşfetme gereği duydum."

Fakat bu filmler en büyük ilgiyi kesinlikle bu karşıtlıklar kalabalığıyla çekti. Bu filmlerin doğrularını veren, onların sürekli kafayı meşgul eden mantığıdır. Eğer karmaşıklık ve teorinin politikada bir yeri varsa, o zaman Dziga-Vertov filmlerinin gerçek bir değeri vardır. Bu filmler, izleyicilerin olmalarını istedikleri türden filmler değildi - bu onların sorunudur. Ancak bu filmler, tam olarak Godard'ın istediği türden filmler de değildi. Godard'ın politikası kendi kaynağını, Tom Milne'nin gösterdiği gibi, toplumsal umutsuzluğun anatomisinin filigran benzeri birşeyden süzülmeye başladığı "*Pierrot le Fou*'da dönüşü olmayan bir noktaya" ulaşmış kişisel bir kederde bulmuştu. Politika, eylem için bir şans sunmuştu. İnsanın hâlâ bir entellektüel olduğunu, pasif bir role hapsolduğunu anlaması hoş bir duygu olmasa gerektir. Hatta Godard kendisini politikada bir dışlanmış olarak bulmuştur.

Fakat Dziga-Vertov filmleri aynı zamanda 'basit' politik terimlerle eleştirilmeyi talep eder. Bu nedenle Godard üç temel eleştiriye açıktır:

- Birincisi, filmleri gerçekten 'halka' veya 'devrime' hizmet etmez; Godard yeteneklerini –ona verili olan materyalleri– en etkin bir biçimde kullanmamıştır. Bu biçimde ifade edildiğinde, bu eleştiride gerçek payı vardır. Fakat kuşkusuz bu, tümevarımcı bir mantıktır ve Godard'ın yapabileceği başka şeylerin olduğunu varsayar. Filmleri molotof kokteyli değildir, bu doğru, ancak bu koşullar altında bile Godard oldukça cesaret göstermiştir.
- İkincisi, Dziga-Vertov filmleri sık sık 'anti-hümanizm' ile suçlanmıştır ve bence bunu destekleyen önemli miktarda kanıt vardır. Bu filmlerin kökenleri neredeyse tümüyle teoriktir, pratik değil. Kendine özgü ve somut politik gerçekliğe en fazla değinen film, bir Filistin filmi olan ve beş yıl boyunca tamamlanamayan *Jusquà la victoire*'dir. Godard hiçbir zaman gerçekliğin kendini açığa vurmasına izin veren bir yönetmen olmadı. O daha çok içsel (interior) gerçekliğin ozanı oldu. Politikada içsel

gerçeklik, teoridir ve bu nedenle Dziga-Vertov filmleri pek rastlanmadık biçimde soğuk ve uzaktır. Konuları: önce kendileridir; ikinci olarak, politik teorinin biçimidir; üçüncü olarak, politik teoridir. Bu filmlerde insanlara çok az yer vardır. *Le Gai Savoir*, Yöntem ile Duygu'nun bir birleşimini tasarlamıştı. Ama şimdiye dek Godard, Yöntem canavarı ve onun demirden mantığı tarafından yenilgiye uğratılmıştır. Feminizm, hâlâ tarih kitaplarında yer alan yalnızca bir terim iken, Godard bize *Vivre sa Vie* ve *La Femme Mariée*'yi sundu; ancak Dziga-Vertov filmlerinde, bu iki filmdeki kadınların konumlarına yönelik anlayışla eşlenebilecek hiç birşey yoktur. Konuya şiirsel pratikten çok teorik olarak yaklaşıldığında, o, Godard için ölür.

• Üçüncüsü, Godard'ın 'politik olarak politik filmler yapma' konusunda yazdığı yazıların entellektüel bir değeri olmasına karşın, bütün Dziga-Vertov filmleri, Godard'm aşırı iddialı olması sonucu lekelenmiştir. Marxist-Leninist teorinin ayrıntılı, mükemmel yapısı, burjuva entellektüelin son sığınağıdır ve labirentlerinin ve dokunaklı retoriğinin muhteşemliğiyle burjuva entellektüeli, politik sokak mücadelesinin somut doğrularından korur. Bertolt Brecht gibi Godard da Marxist teoriyi kendi amaçları için kullanmıştır, ama bununla birlikte yüce Marxist teorinin cömert ve şaşırtıcı yaprakları arasına sığınmanın rahatsız edici duygusunu yaşamıştır. Dziga-Vertov filmlerindeki zengin retorik demetlerinin en azından kısmen analitik bir parodi olduğuna dair bazı kanıtlar varsa da, bu filmlerde hâlâ çok fazla 'teorik şamata' mevcuttur. Dziga-Vertov filmleri 'somut durumun somut tahlili' kavramını, bu kavram monoton bir melodi olana dek yinelerler. Ancak Godard, gerçeklikten değil, kitaplardan yola çıktı. Sonuç, diyalektik materyalizm teorisi ve diliyle ifade edilen bir sinema teorisinin, 'Marxist sinema'nın üretilmesiydi. Dokunaklıdır, doğru sözlüdür, ama çok önemli bir yönden eksiktir. İronik olarak, 1960'lı yılların kazanında politik bilinci ağır ama sürekli gelişen Godard, o yılların politik derslerini görmezlikten gelir. Yeni Sol, hem Fransa'da hem de ABD'de teori karşısında pratiği savunarak ve sol politikayı yeniden insanileştirerek, militan politikaya yeni bir canlılık getirmişti. Bu yeni düzenlemeler tarihsel olarak tümdengelimciydi. Yeni Sol geliştikçe militan politikanın gücünün merkeziyetçilikten uzaklaşmayı gerektirdiğini ve bu gücün retorikten değil, eylemden doğduğunu öğrendi ve sonra gücünü yitirince de tüm bunla-

rı unuttu. Brecht'in dediği gibi, "Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral" (Önce tıkınma gelir, sonra Ahlâk).

Godard'ın savunusunda şu belirtilmelidir ki, o muhtemelen tüm bunları biliyordu ve aynı zamanda bütün karşıtlıklar yalnızca genel bir durumun yansımasıydı. Dziga-Vertov filmlerinin asıl karakteristiği onların insafsız bir öz-eleştiriye sahip olmalarıdır. Bu filmler asla bitmiş ürünler olarak değil, ama daha çok sinema patikalarında inceleyici, araştırıcı girişimler olarak düşünüldü. Godard ve Gorin için önemli olan, kendileriyle yapılan birçok görüşmeden de anlayabileceğimiz gibi, önce film yapmak, sonra da nelerin yanlış olduğunu görmekti. 'Başarısız' deneyimler çoğu kez 'başarılılardan' daha çok öğreticidir. Bu, Dziga-Vertov filmlerinin okunması gereken asıl karakteristiğidir.

Ve ancak o zaman Godard'm ve bu dönem boyunca yaptığı filmlerin, Sol'un politikalarının en önemli karşıtlıklarından birini, özellikle 60'lı yıllarda kendini gösteren birini, yansıttığını görebiliriz. Godard, burjuva entellektüel devrimciliğinin ikilemini sembolize eder: tümüyle radikal politikaya kendini adamış, ama sınıfı ve rolü nedeniyle mücadeleye katılmaktan alıkonmuş -rahatı yerinde, beyaz, erkek, orta sınıftan ve orta yaşlı bir profesyonelin (meslek sahibinin) ikilemi. Eğer Godard'ın sinemasını gözden geçirerek, burjuva entellektüelleriyle militan politika arasındaki ince ilişki hakkında birşeyler öğrenebilirsek, Dziga-Vertov filmleri bu andan itibaren yararlı olacaktır. Biz yeniden Godard sinemasının merkezi ilgi alanı olarak, kendini tanımlama çabasına dönelim. Bu kez tanımlama, sınıf politikasının diliyle olacak. Bir görüşmede Godard kendi evrimini şöyle anlatır:

> "Bir burjuva aile içinde büyüdüm ve sonra kaçtım. Sorbonne'a bir saatliğine gittim ve bu bana yetti. Hala bu burjuva aileden kaçmak zorundaydım ve bu yüzden LSD ya da Marijuana kullanmak yerine gösteri (şov) işine girdim. Sonradan gösteri işinin, önceki ailemden çok daha burjuva bir aile olduğunu -15 yıl sonra- keşfettim. Yalnızca yapmak istediklerimi gerçekleştirmek için özgür olmak istiyordum, ama aslında gösteri işinde bile yapmak istediklerinizi yapamazsımz. Bu nedenle, bir burjuva olmama karşın, ben *zulmedilen* bir burjuvaydım. (Kuşku-

> suz, eğer bunu bir getto ya da Güney Amerika'da bir köylü olmakla karşılaştırırsanız, gösteri işinde zulmedilmek bir ayrıcalıktır.) 15 yıl diğer burjuvalara karşı savaşan bir burjuva olduktan sonra, 68 Mayıs-Haziran olayları başladığında, o zaman ki benliğimle ilgimi kesecek kadar olgunlaşmıştım. Bu kuşkusuz bir günde yapılamaz, sürüyor ve ölümüme kadar sürecek. Belki de oğlum bunu sürdürecek."

Godard, Jean-Pierre Gorin ile, Gorin *Cahiers Marxistes-Léninistes*'i yayınlayan bir grubun içinde bulunduğu sırada karşılaştı. Birkaç yıl sonra Godard *La Chinoise* için araştırma yaparken, Gorin ile politik konuları tartışmaya başladı ve Gorin sözleriyle, "sonraki yıllarda ilişkileri gevşek bir biçimde sürdü." 1968'in başında Godard, farklı bütün grupları, 'yeni tarzlar içinde yaşamayı deneyen; politikayla, müzikle, tiyatroyla vs. ilgili grupları' kapsayacak bir film projesiyle Gorin'e başvurduğunda, Gorin -*Le Monde*'daki edebiyat eleştirmenliği işinden atıldıktan sonra- bir fabrikada çalışıyordu. Gorin'in açıkladığı gibi:

> "Bu, 24 saatlik 'Communications' adlı bir film olacaktı ve Jean-Luc filmin Maocu bölümünü yapıp yapamayacağımı sordu. İki yıldan bu yana politik grupları örgütlemedeki deneyimime dayanarak 'Bir Fransız Filmi' adlı bir senaryo yazmaya başladım. Bu, politik hedefleri, estetik bir biçime sokma girişimiydi ve asla film olmadı. Ancak 1968'den sonra yaptığımız bütün filmler, bu özgün senaryonun çeşitli yönlerden dönüştürülmesiydi."

Communications projesi 1968 olaylarına yakalandı. Şubat ve Mart aylarında Godard, Cinèmathèque'i Savunma Komitesi'nin çalışmalarına katılmıştı. İlk kez olarak, sinemasal bir bağlam içinde politik olarak hareket etmek olanaklıydı. Film, Paris'te öğrenci boykotları sırasında kurulan iletişim sisteminin önemli bir bölümü üzerineydi; ve tam da sinemacılar, Henri Langlois'in savunusu için sokaklara çıktıkları Şubat ayında bir' tür başlangıç olarak gösterildi, bu nedenle çalkantılı baharın doruğunun, 18 Mayıs 1968 Cumartesi günü Cannes Festivali'nin açılışı olduğu söylenebilir. Truffaut festivalin yapılmaması için

ilk açık teklifi yaptı. Godard, *Cinèmathèque'i Savunma Komitesi'*nin sonradan yapacağı, 'büyük salon'un işgalini önerdi. Öğleden sonra saat üç'te festival organizatörleri *Peppermint Frappe* filmini göstermeye kalkıştılar. Godard ve Truffaut, açılışı önlemek için perdelere asıldılar, bir başkası ses kablolarını kesti ve Cannes Festivali sona erdi.

Bu bize, 'Hollywood'a karşı mücadelenin' mükemmel bir sinemasal imgesini sunar, ama kuşkusuz bu gerçek olmaktan çok simgeseldir. Sonraki aylarda, 'Etats-Gènèraux du Cinema' adını alan genel komitenin eylemleri arasında, Fransız film üretim ve dağıtım araçlarının yeniden düzenlenmesi girişimi de vardı, ama bu tartışmalarda ne Godard ne de Truffaut pek fazla yer aldı. Mayıs ve Haziran ayları boyunca Godard, *Un Film comme les autres*'in çekimleriyle ilgilendi ve görüntülerin bir bölümü 'ètats-gènèraux' tarafından filmden çıkarıldı. Haziran sonunda Godard, *One Plus One*'ı çekmek için Londra'ya gitti ve kesintili olarak bütün yaz İngiltere'de kaldı.

1968 sonbaharında Leacock ve Pennebaker ile birlikte *One American Movie (One A.M.)* adlı projeyi çekmek için ABD'ye gitti. Ama bir süre sonra filmin çekimi bırakıldı. 1969 Şubat'ında Godard, 'London Weekend Television' için İngiltere'de *British Sounds*'u yaptı (sonradan LWT filmi göstermeyi reddetti). Bu film, Gorin'in *British Sounds*'u ve *Pravda*'yı gerçekten Godard'ın kendi çalışması olarak nitelemesine karşın, Dziga-Vertov imzalı ilk filmdir. *Pravda* 1969 Mart'mda Prag'da çekildi. İki ay kadar sonra bu kez, Godard, Gorin ile ilk gerçek işbirliği olan *Vent d'est*'i çekmek için İtalya'daydı. *Luttes en Italie* 1969 Aralık'mda çekildi, ama aylarca tamamlanmadan kaldı. 1970'in başında Godard, ve Gorin *Jusqu'à la victoire*'yi çekmek için Filistin'e gittiler.

1970 ilkbaharında Godard ve Gorin, Birleşik Amerika'da Dziga-Vertov filmleriyle(*) kolej ve üniversite kampüslerinde

(*) Godard ve Gorin, 'Kino-Eye' (Sinema-Göz) ve 'Kino-Pravda'(Sinema-Gerçek) kavramlarını kullanan Rus sinemacının adını kendi kollektiflerine sadece dikkat çekmek için vermişlerdi. "Bu Eisenstein'ın şöhretine bir karşı çıkıştı" diye not düşer Gorin. "özellikle de burjuva estetiğinin dağınık kategorileri içersinde yeniden düzenlenmiş Eisenstein'ın şöhretine." Vertov'un estetik ve politika arasındaki ilişkiler üzerine olan teorisi, kuşkusuz Godard ve Gorin'inkine çok yakındır.

konferanslar verdiler. Bu arada Grove Press ile iki film için sözleşme imzaladılar. *Vladimir et Rosa* 1971 başında çekildi. İkinci film olan *18th Brumaire* hiçbir zaman yapılmadı. Grove aynı zamanda *British Sounds* ve *Pravda*'nın dağıtımını yapıyordu ve bu olay, kapitalist yapımcılar için devrimci filmler yapılması arasındaki çelişkiler üzerine birçok şakanın ortaya çıkmasına yol açtı. Ama Godard, paramn nereden geldiğini hiç umursamıyordu. Onun için önemli olan filmlerin nasıl dağıtılacağı değil, filmlerin en iyi biçimde nasıl yapılacağıydı. Filmler birkez ortaya çıktıktan sonra, dağıtım zaten kendiliğinden olurdu. 1969'da United Artist ile, Jules Feiffer'ın *Little Murders* adlı yapıtını Elliot Gould ile filme çekmek için bir sözleşme bile imzalamıştı. Kendisi bunu şöyle açıkladı: "Niyetim bu filmi çekmek değil, ama parayı alıp kendi seçeceğim bir konuda film yapmaktı." *British Sounds* üzerine birşeyler duyan United Artist sözünü geri aldı. Bu dönem boyunca diğer bir önemli para kaynağı televizyon şebekeleriydi. Claude Nedjar, bunlardan üçünün filmler için para vermeye ikna edilmelerinde etkili oldu, (*British Sounds* için London Weekend, *Le Gai Savoir* için O.R.T.F. ve *Luttes en Italie* için RAİ) ama hepsi de yapılan bu filmleri göstermeyi reddetti. 1971 Haziran'ı başlarında Godard ciddi bir motosiklet kazası geçirdi, ki annesi de benzer bir kazada ölmüştü. 1972 başlarında *Tout va Bien* in çekimi başladığında henüz tam olarak iyileşmemişti. Bu filmin yönetiminden aslında Jean-Pierre Gorin'in sorumlu olduğu görülür. 1972 Eyül'ünde Godard ve Gorin, yazımmm iki hafta sürdüğü, bir günde çekilen, temel olarak fotoğraflardan oluşan, bir günde laboratuardan çıkan ve bir günde kurgulanan *Letter to Jane*'i yaptılar. 1972 sonbaharında Amerikan üniversitelerine yaptıkları bir turda, *Tout va Bien*'i ve *Letter to Jane*'i yanlarında götürdüler. (Filmlerini izleyicilerine kendilerinin ulaştırması ve böylece izleyici ile doğrudan diyalog kurulması Dziga-Vertov'un temel anlayışıdır.) 1973'de Dziga-Vertov grubu dağıldı. Gorin bir yıl için Kaliforniya'ya taşınmış ve birçok değişik proje üzerinde çalışmaya başlamıştı. Bu arada Godard, Paris'te Place Pigalle yakınlarında mükemmel bir film ve video stüdyosu (ya da laboratuarı) kurmuş ve yoğun biçimde video ile deneylere girişmişti. Moi/Je olarak adlandırılan biçimsel bir film/bant üzerinde çalıştı ve aynı zamanda *The Decline of Dollar* olarak adlandırdığı bir proje için taslak ve çalışmalarla uğraştı. 1975 başlarında Paris'te yaşamanın ve çalış-

manın baskılarını ve tekdüzeliğini öne sürerek, o bahar *Numèro 2* adlı film/bant ve hemen ardından *Comment ça va*'yı çektiği Grenoble'a gitti. *Comment ça va* en azından adıyla *Tout va Bien* ile bir bağlantıya (ilişki, soru ve yanıttır) sahip olduğu izlenimi veren diğer bir film ve video karışımıydı. Bu yazının yazıldığı ana dek, bu film/video çalışmalarının hiçbiri gösterime çıkmamıştı. Ancak yine de biz bunların adlarından ve Godard'ın onları basında tanımlarken kullandığı örtülü anlatımdan yola çıkarak, bu projelerin bir içe dönüşü, yeniden kendini çözümleme dönemini ve belki de Dziga-Vertov filmlerinden öğrendiklerini, kişisel psikolojik bir dille yeniden anlatmaya yönelik bir girişimi işaret ettiğini söyleyebiliriz.

> "Doğru düşünceler nereden gelirler? Gökten mi düşerler? Bunlar doğuştan kafa var mıdır? Hayır. Bunlar yalnızca toplumsal pratikten gelirler; toplumsal pratiğin üç türünden gelirler: üretim mücadelesi, sınıf savaşımı ve bilimsel deneyim."
>
> –Mao Tse-Tung

Dziga-Vertov grubunun filmlerinde iki temel estetik-politik sorun baskındır. Bunlardan ilkini Godard şu biçimde ortaya koyar:

> "Eski ilke 'git görüntüleri bul ve getir, ve sonra onları kurgulamaya çalış' biçimindedir. Şimdi bizim bulunduğumuz nokta, görüntüleri kurmaktır –kendi analizimizi oluşturabilecek biçimde olabildiğince basit olarak görüntüleri kurmak."

Bu, Godard'm "Montage, mon beau souci" (Kurgu, benim güzel kaygım) ile tanımlandığı düşüncelerinin, çoğu kez yeri değiştirilmiş doğal mantıksal sonucudur. İkinci sorun, bir bakıma bir sonuç, görüntünün ses üzerindeki egemenliğiydi. Görüntüler ve sesler şimdi kurulabilir ve 'gerçeklik, gerçekliğin yeniden-üretilmesiyle değil, ama şeyleri nasıllarsa öyle göstermekle varolur' ve 'fotoğraf, gerçek olanın bir yansıması değil, ama bu yansımadaki gerçektir' anlayışlarına uygun olarak, tam anlamıyla diyalektik bir biçimde birbirlerine karşı koyacaklardır. Bunu,

Dziga-Vertov filmlerinin, asıl odak noktasını, kameranın önündeki (ve sahnenin 'ardındaki') 'gerçeklik'ten sahnenin yüzeyinin 'gerçekliği'ne kaydırması izler. Görüntü görüntünün, ses sesin, görüntü sesin ve ses görüntünün karşısına çıkarılacaktır. Althusser'den aktararak Godard, 1969 sonbaharında şunu ilan etti: "Politik bir film, türetilmiş olanı keşfetmek zorundadır... televizyon ve film gerçeğin anlarını değil, ama yalnızca diyalektik süreç içindeki anları kaydeder. Sorgulanması gereken karşıtlıkların alanlarını/aşamalarını..."

Dziga-Vertov'un doğru (correct) düşüncelere uzanan yolunda ilk adım olan *Un Film comme les autres* basitçe, bu iki temel anlayışın belirtilmesi/gösterilmesiydi. Godard görüntüleri kurmaya henüz hazır değildi, ama onları bulup getirmeye bir son verdiği de açıktı ve görüntünün ses üzerindeki egemenliği kırılmak üzereydi. *Un Film comme les autres*, hiç te diğerleri gibi bir film değildir. Yaklaşık iki saat süren tüm film boyunca yalnızca iki ana görsel sekans vardır. Birincisi, Paris dışındaki bir çayırda oturan, politik olarak nerede olduklarını ve nereye gideceklerini tartışan Flins'deki Renault fabrikasından işçilerin ve Vicennes'den öğrencilerin birkaç değişik sahnesini içerir. Bu, ikinci bir çekimler dizisiyle tamamlanır: 'Mayıs olayları' sırasında Godard ve başkaları tarafından çekilmiş görüntülerden parçalar. Filmde insanların yüzlerini çok az görürüz (bir kez için birisinin yüzü, belkide kazayla, görünür) ve güzel ve huzur verici bir öğleden sonraya benzemesine, kır çiçeklerinin bazı ilginç çekimleri ve bazen de görüntüler arasında ilginç bir haber filmi yer almasına karşın, perdedeki filmin ilgi alanını arayan kişinin hayal kırıklığına uğrayacağı açıktır. Ayrıca konuşmaların, gazete haberlerinin ve sokak seslerinin kolajından oluşan ses kuşağı, oldukça baskındır. Mayıs 68 olaylarıyla biraz olsun ilgilenenler, işçiler ve öğrencilerin tartışmalarıyla, eğer onlar yalnızca tarihsel ve belgeselse, ilgilenirler. Mayıs 68 olaylarıyla ilgilenmeyenler için bu film, muazzam bir sıkıntıdır. Godard, izleyicilerin yazı tura atarak filmin 16 mm'lik makaralarından hangisinin gösterileceğine ve birinci makaradan sonra oylamayla diğer makaraya geçilip geçilmeyeceğine karar vermelerini önererek, bu sinemasal meselin nesnel humorunu güçlendirmiştir.

Açıkcası, *Une Film comme les autres*'in ilginçliği, onun edebi özünde değil, ondan kazandığımız deneyimde yatar, ilk A. Warhol filmleri gibi. *Un Film comme les autres*, yeni sinemanın



One Plus One: Bir metafor olarak hurdalık.

zorlayıcısıdır (I'Arroseur).

One Plus One kendi deyimiyle Godard'ın son burjuva filmidir, ancak *Un Film comme les autres*'in temelini oluşturan teorinin şaşırtıcı yansımalarını taşır. *One Plus One* adından da anlaşılacağı basit matematiğin filmidir. Eşitlik tamamlanmamıştır; problem, üzerinde çalışılmak üzere bırakılmıştır. Filmin ana sekansları, Rolling Stones'un 'Sympathy for the Devil' parçasını özenle birleştirdiği sıradaki bir dizi banda alma toplantılarını kaydeder. Godard'ın filminde bu şarkıyı başından sonuna hiç dinlemeyiz(*); kocaman bir teyp üzerindeki 16 ses kuşağı asla birbirini tutmaz. Şarkının bütünlüğünün sağlanması, filmin adı gibi, gözleme terkedilir.

Rolling Stones'u çalışma sırasında gösteren bölümlerin arasma serpiştirilen, muhtemelen de paralellik arzeden başka birkaç sekans daha vardır: hurdalıkta, siyah militanların eylemin olası yönlerini tartışmaları; pornografik (politik) bir kitapevinde geçen sahneler –*Mein Kampf*'tan pasajlar okunur; seskuşağında fantastik bir porno-politik romandan önemsiz parçalar; en uygun duvarlara Joycevari sloganlar ("Freudemocracy," "Cinemarxism") yazan Anna Wiazemsky'nin çekimleri; ve son olarak da, bir ormanda farklı medya araçlarıyla görüşülen 'Eve Democracy' karakterini canlandıran Wiazemsky. Anna Wiazemsky'ye karmaşık politik sorular sorulur (bir entellektüel olmayı bırakmak, devrimci bir entellektüel olmanın tek yolu mudur?) O ise yalmzca (bazen aceleyle) ya Evet ya da Hayır diye yanıtlar. (Çünkü Wiazemsky, demokrasidir. Demokrasi başka ne diyebilir ki?) Hoş bir Godardyen şaka.

Un Film comme les autres, yeni yaklaşımını ilan eder: hiç kimse filmin kendisiyle yüzleşilmesini istediği biçimde onunla yüzleşmekten kaçınamaz ve filmin New York, Lincoln Center'daki ilk gösterimi küçük bir gürültüyle sonuçlanır. *One Plus One* bu yaklaşıma sahip değildir ve kendisini yanlış yorumlamaya açık bırakır. Film soyut ve statiktir ve kendisinden bir önceki filmden daha basit bir ifadeye sahiptir –en azından *Un Film comme les autres*'de baskın bir ses kolajı vardı. *One Plus One*,

(*) Yapımcı Iain Quarrier filmin adını 'Sympathy for the Devil' olarak değiştirdi ve sondaki şarkının tamamlanmış versiyonuyla yeniden seslendirmek için görüntüleri uzattı ve dondurdu. Bunun üzerine Godard da onu yumrukladı.

Wiazemsky'nin Londra duvarlarında karalamalarla kelime oyunları yapmasından daha karmaşık değildir. İçeriği, herhangi bir ilerici tartışma için temel oluşturmaz ve görüntülerinden herhangi biri 'kurulmuş' değildir. Bununla birlikte Stones ile olan sekanslar belirli bir etki yaratır: seslerin oluşumunu tanımlamak için görüntüleri zorlamaktansa, seslerin görüntüden bağımsızlaşmasının başlangıcını ilan etmenin daha iyi yolu nedir? Modern kayıt teknikleri, aynı tek başına, tecrit edilmiş, çok titiz ve tekrarlayan (film gibi) çalışmayı gerektirir. Sesler çok yavaş olarak müzikle birleşir. Rolling Stones üyelerinin herbiri kulaklıklar ve akustik hoparlörlerle, gruptan ayrı ve genellikle yalnız olarak çalışırlar. Bir cümle son keskinliğine ulaşana dek, sürekli tekrarlanır, ardından tutku ve birlik yanılsaması vermesi için, binlerce farklı cümlelerle mix edilmek üzere banda kaydedilir. Devrimin yapısının da paralel olduğu sonucunu çıkarabiliriz: hiçbiri henüz kritik bir düzeye ulaşmamış olan binlerce ayrı eylem ve sözcüğün birleşmesinden oluşur. Godard'ın, yapımcının değiştirimlerine neden kızdığını anlayabiliriz. *One Plus One*, Quarrier'in versiyonunun yapmaya çalıştığı tamamlanmış film duygusuyla bitemez; ne de 'Sympathy for the Devil'e sahip çıkar, ama daha çok sesleri ve görüntüleri yakalamaktansa, onları 'kurmaya' başlayan sanatçı-devrimciye sempati duyar. ("Tıpkı ne anlama geldiklerini bildiğimi düşündüğüm görüntüler çekmek gibi, devrim üzerine konuşabildiğimi düşündüğüm *One Plus One*'ı yaptığım için çok kibirliyim") *One Plus One*, Godard'ın son dönem sinemasının müthiş sersemletici 'kurulmuş' görüntülerinden biriyle biter: 'kadın kahraman' (burjuva sinemasının teori ve pratiği) kendi kazdığı kuyuya düşer; kamera, kara ve kızıl bayraklar harekete geçerken, plajın üzerindeki mavi, rüzgarlı gökyüzüne doğru yükselir. Bu, Godard'ın sayısız 'başlangıçlar olarak bitişlerin'in bir diğer örneğidir.

Godard'ın bir sonraki projesi, *One American Movie (One A.M.)*'yi gerçekleştirmekti. 1968 sonbaharında Godard, Leacock ve Pennebaker'ın yardımıyla beş gerçek (röportaj) ve oyunculuğa dayanan beş sahne sekansını planladı ve çekti: Eldridge Cleaver, Tom Hayden, The Jefferson Airplane, Wall Street yetkilisi bir kadın ve Harlem'den genç bir kızla röportajlar, Rip Torn'un bu beş gerçek sekans üzerine yorum yapan tiyatro oyunlarını sergilediği oyunculuk sekanslarıyla eşlenir. Proje sonunda 1970'de terkedildi. Orijinal plan açıkça, kurulmuş görün-

tülerle, çekilen görüntülerin (röportajlar) karşıtlığını oluşturmaktı. Çekilen görüntüler başarısızdır, çünkü Godard Amerika'daki politika üzerine yeterince enformasyona sahip değildir ve kurulmuş görüntüler röportajlara dayandığından, onların da başarı şansı fazla değildir. Pennebaker sonradan Godard'ın çektiği ama tamamlamadığı filmi aldı ve filmi kendi belgesel filmleriyle tamamladı ve filme *One P.M. (One Parallel Movie,* ya da *One Pennebaker Movie)* adını verdi. Bu film üç temel ögeden oluşur: Godard'ın gözüyle Amerikan politikası, Godard'ın gözüyle Godard ve filmi ve Pennebaker'ın gözüyle Godard ve filmi (bu son bakış pek pohpohlayıcı değildi). Film, Yeni Amerikan belgeselci Pennebaker ile henüz olgunlaşmamış materyalist sinemacı Godard arasındaki stil uyuşmazlıkları nedeniyle ilginçtir. Godard, (cinèma-vèritè aldatmacasının etkisini hissettiği) 1960'lı yılların başlarında Pennebaker'ın filmlerini sık sık eleştirmişti, yine de 'One P.M.' bize, Godard'ın başarısızlıklarını hissettiği bir filmi incelemek için az bulunur bir fırsat sunar. Filmin en iyi eleştirisi, Godard'ın Cleaver ve Hayden ile çektiği sekanslarda ortaya çıkar. Cleaver röportajının ana konusu, Siyah insanların mücadelesi ile Cleaver'ın Godard'ı da dahil ettiği 'Film Mafyası' arasındaki ilişkiye Godard'ın bakışıdır. Hayden da filmdeki 'rolü' ile uyuşmaz. Godard genelde bu eleştiriyle hemfikirdir. Godard'ın politik durumla somut olarak ilişkili ilk girişimi başarılı değildi.

1969 Şubat'mda yapılan *British Sounds* bence, DzigaVertov anlayışını en iyi temsil eden ve belki de *Tout ve Bien* hariç, en başarılı film olarak görünür, Kestrel Productions tarafından yapımcılığı üstlenilmiş film, Essex Üniversitesi ve Abington'daki BMC fabrikalarında çekilmişti ve en azından kısmen Godard ile İngiliz militanların arasındaki işbirliğinin ürünüydü. *British Sounds*, herbiri yaklaşık bir makara uzunluğunda, altı dengeli sekanstan oluşur. Bunlar ayrı, son derece berrak ve basit, tam Brechtyen öğretici parçalar olarak iş görürler ki, Godard'm bu çizgiyi neden sürdürmediğini anlamak zordur. Sekansların dağılımı, öğrencilerden işçilere ve kadın özgürlüğüne kadar birçok alanı içermektedir ki, Godard hâlâ, başarısız *Communications* ve *One P.M.* projelerinde olduğu gibi, militan politik etkinlik içindeki toplumun farklı kesimlerinin panoramik bir araştırmasını sunmaya niyetlidir. Bunların bir filmde yanyana getirilmesiyle elde edilecek bir çıkarsama ile Godard, çeşitli uzlaşma ve

çatışma alanlarını gösterebilecektir.

Filmin adının da gösterdiği gibi *British Sounds* aynı zamanda, görüntü ile sesin eşitliğine indirilen bir diğer darbedir. Filmin politikasının, diğer Dziga-Vertov filmlerinin çoğundan daha somut oluşu ve Godard'ın politik materyal ve estetik yapı arasındaki hassas dengenin üstesinden gelmesi sonucu, *British Sounds* kendini politik olarak oldukça etkili yapan bir güce ve açıklığa sahiptir. Sekanslar büyük bir dikkatle sahneye konmuş ve incelikle işlenmiştir ve sanki 'belgesel' olarak çekildiği izlenimi verir. Sekanslar, bazı durumlarda Godard'ın karşı çıkabileceği politik düşünceleri sunarlar. Hedef, Brecht'in 'Lehrstücke'si (öğretici oyunlar) gibi, politik tartışmayı kışkırtmak, izleyicinin yapıcı analize zorlandığı somut bir durumu göstermektir. Eğer farklı sekanslara bölünseydi *British Sounds*, daha iyi sonuç verirdi, böylece bir diğerine geçmeden önce herbiri izleyici ile tartışılabilirdi. Sırasıyla her sekansın taslağını çizerek ve keyfi de olsa, bazı tipik, sorulabilecek soruları sunarak tanımlamaya çalışalım:

1. *Görüntü:* 10-dakikalık kaydırmalı çekim, yavaşça bir otomobil montaj bandı boyunca ilerler. İzlediğimiz araba, kuşkusuz kırmızıdır.

Ses: Montaj bandının görültüsü ve ıstırap veren gıcırtıları, Marx ve Engels'in sözleri ve İngiliz işçi sınıfı tarihinde yer alan olayları ve bunların tarihlerini kendi Marxist catechism'iyle (soru yanıt biçiminde yapılan bir tür konuşmaya dayalı test) ezberleyen küçük bir kızın sesi.

Soru: İzleyici derhal, politik gerçeklik kadar somut bir sinemasal-durum ile de ilişki kurmalıdır: montaj bandının gerçek fiziksel acı ve bitmez tükenmez sıkıntı verişine nasıl tepki vereceğiz? Bu sekans sinemasal olarak, montaj bandının insanlık dışılığım eleştirmede, diyelim Chaplin'in *Modern Times*'ından daha çok mu, daha az mı etkilidir? Bu sekansa en uygun ses nedir? Bu, Marx ve Engels mi olmalıydı? Ya da işçileri dinlemek –ki bu belgesele dönüşebilirdi– daha iyi olmaz mıydı?

Weekend ve *Tout va Bien*'in kaydırmalı çekimleri gibi, bu muhteşem sekans-plan (sequence-shot), Godard için büyük bir objektif karşılıkla ilişkilidir. Sesin karmaşıklığına karşı görüntünün basitliği, montaj bandının psikolojik gerçekliğini güçlendiren bir tür göstergebilimsel biçimbozumu (distortion) oluşturur.

2. *Görüntü:* İlk olarak, bir merdivenin sabit çekimi: çıplak bir kadın merdiven sahanlığının tepesinde kapılardan içeri girer, dışarı çıkar, merdivenlerde aşağı ve yukarı yürür. Final çekimi, bir kadın gövdesinin belinden uyluklarına kadar olan bölümünün uzun süren çekimidir.

Ses: Bir İngiliz yeraltı gazetesinde yazar olan aynı kadın, kadınların özgürlüğü üzerine kendi yazdığı bir metni okur. Bu arada 's..işmenin en doğal pozisyonunun Marxist-Leninist analizi' gibi araştırma konuları öneren gür bir erkek sesi, kadının sesiyle karışır.

Sonu: Bu, Godard'ın peşinde olduğu, ses ve görüntü diyalektiğinin en mükemmel örneği olabilir. İzleyiciler derhal, sekansın sesine karşıt olan görüntüyü iyice anlar ve çıplaklığın kadını sömürdüğü sonucuna sıçrar. Ancak seskuşağının bireşimi (mix) çekimin gerçek odağıdır. Özgürlükçü metinler, 'önerilen araştırma konularında' açığa çıkan kibirli 'solcu' erkeksi tutuma doğrudan karşıtlık oluşturur. Sonra sekans, derhal ses ve görüntü diyalektiği üzerine bir tartışmaya yol açar. Tom Luddy, çıplak çekimlerin "kadını kişiliksizleşmiş bir cinsel objeye indirgemiyen bir tarz içinde çıplak bir kadın görüntüsünü –kapitalizmin yarattığı pornografik arzunun tüketemeyeceği bir kadınlık ve cinsellik görüntüsünü - gösteren cesur bir girişim olduğunu yazdı. Ancak bu, kadının 'cinsel ve kadınsı' olarak gösterilen görüntüsü nedeniyle hiç te açık değildir– gerçekte, tersi doğru olurdu. Sekansın amacı söylev çekmek değil, ama diyalektik tartışmayı gündeme getirmektir. Bu, tamamen anti-erotiktir. Sekans kadını kişiliksizleştirmiyor mu? Sekans, kadına yeniden-kişilik veriyor mu?

3. 'Kapitalist Ses.' *Görüntü:* Abartılı bir egemen-sınıf aksanlı erkek, sanki TV'deymişcesine, siyah-beyaz görünür, böğürürcesine ırkçı, şöven, küstah bir konuşma yapar. Bu konuşma, işçilerin ve kenar mahalle de yaşayanların çekimleriyle ara ara kesilir. *Ses:* Bu kez görece olarak basit - söylev.

Sonu: Sekans, iletişim aracı tarafından aktarılan, filmin geri kalanında işçilerin, öğrencilerin ve kadınların karşı çıkacağı 'Kapitalist Ses' olduğundan, ideolojik açıdan doğru olarak filmin ortasındadır. Teknik, açıkça abartılıdır. Bu, genellikle yalnızca neyin ima edildiğini açıkça ifade etmek için yeniden-yazılmış Enoch Powell'ın söylevlerinden biri gibidir. Bu türden bir retoriğe karşı nasıl tepki gösterebiliriz?

4. 'İşçilerin Sesi.' *Görüntü:* Troçkist sendika üyelerinin toplantısı. Kamera pan yapar, ama biz nadiren konuşmacının yüzünü görürüz, görülen yalnızca dinleyicilerin tepkileridir. *Ses:* Yeniden basitçe –küçük kızın tarihleri, yerleri ve olayları ezberden okumasıyla ara ara kesilen tartışma.

Soru: Tartışma daha ileri analizlere yol açan spesifik konuları gündeme getirir. Sekans, konuşmacıdan çok dinleyicilere odaklanarak grubun kollektif doğasını vurgular, ki bu, filmlerin genellikle tepkiden çok eylem üzerine odaklanması için çekilip kurgulanması konusunu da gündeme getiren bir düzenlemedir.

5. 'Öğrenci Sesi.' *Görüntü:* Essex Üniversitesini işgal etmiş bir grup öğrenci, duvarlara devrimci semboller çizerken ve birkaç Beatles şarkısının sözlerini değiştirip ('You say Goodby, I say Hello' yerine 'You say Nixon, I say Mao' ya da 'You say US., I say MAO') yeniden yazarken gösterilir. *Ses:* Şarkılar ve taktik tartışmaları.

Soru: Diyalektik burada da ilk iki sekansda olduğu gibi güçlüdür. Özellikle işçilerin ciddi tartışmalarıyla yanyana getirilen öğrencilerin basit analizleri ve pratikleri, bu ciddi tartışmaların yanında olumsuz görünür. Sekans özellikle 1960'lar ve 70'lerdeki sınıf mücadelesinin beşpara etmez analizleri bağlamında öğrencileri eleştirmemiz için ısrar eder. Dziga-Vertov grubu öğrencilere karşı olan kararsızlığını nasıl çözecek? Nasıl çözeceğiz?

6. 'Devrimin Sesi.' *Görüntü:* Uzun süren bir çekim: kanlı bir kol yerdeki kızıl bayrağı kaldırmak için pisliğin, karın içinde yavaşça hareket eder. Kağıt İngiliz bayrakları tekrar tekrar parçalanır. Sonunda, SINIF MÜCADELESİ BİTMEDİ sözleriyle kızıl bir bayrak. *Ses:* mücadele yemini sesleri, devrimci şarkılar ve sloganların birbirine karıştığı bir ses montajı. Sonunda, *Marat/Sade* şarkısından sözler: "Devrimimizi istiyoruz... Şimdi!"

Soru: Tom Luddy, kanlı kolun bayrağı kaldırışı çekimini "belki de sinemadaki en güzel devrimci imge" olarak tanımlıyor. Ancak bu sekansla ilgili sorun, onu 'güzel' olarak nitelememizde yatabilir yalnızca. Devrimin sesleri (eğer sözcük bu ise) diyalektik bir bakış açısından çok estetik bir bakış açısıyla analiz edilir.

Bu nedenle, *British Sounds*'un en azından üç sekansı (bir, iki ve dört no'lu sekanslar), politik bir bağlam içinde sinemanın etkili bir biçimde kullanımının yöntemini net bir biçimde sergi-

ler: söylev ya da açıklamayı değil, ama tartışma ve diyalektik analizi kışkırtmak. Diğer üç sekans (üç, beş ve altı), öğretici-oyun için gerekli nesnelliği ve dengeyi kurmada başarısızdır, ancak onların 'tamamlanmış' doğalarına, pasif rollerine, onlara meydan okumaktan çok onları tükettiğimiz gerçeğine rağmen, düşük bir düzeyde, filmsel posterler olarak hâlâ iş görürler. Godard, aktif ve pasif sekansların böylesi bir karışımını istemiş olabilir, ama ben böyle olduğunu sanmıyorum. *British Sounds*'un ilk iki sekansı, *Tout va Bien*'e dek göremediğimiz bir güce sahiptir.

Godard 1969'un Mart'ında gizlice *Pravda*'yı çekti. Şimdiye kadar bilindiği kadarıyla Çekler ya da Slavlar filmin ne teorisine ne de pratiğine katılmışlardır ve sonuçta bu film, Dziga-Vertov döneminin belki de en kötü ürünü olmuştur. *Pravda*'nın ilginç ve ustaca bir göstergebilimi, ama kötü bir politikası vardır. Başlık ironiktir (sözcük 'gerçek' anlamına gelir, ama aynı zamanda revizyonizmin sesi olan bir Rus gazetesinin adıdır) ve belki de bu, filmin kendinin eleştirisidir. Film, sonradan kendi adlarına film yapılacak olan iki devrimci karakter, Vladimir adlı bir adam ve Rosa adlı bir kadın tarafından anlatılır. Filmin İngilizce versiyonunda fazladan bir yorum boyutu eklenmiştir. Çünkü İngilizce konuşan anlatıcıları, okumakta oldukları metin şaşırtmış ve telaşa düşürmüştür. Sözcükler, konuşmadan çok, basılı bir metin gibidirler ve bu onları görüntülerden daha da uzaklaştırmaktadır. *Pravda*'nın merkezi ilgisi revizyonizmdir ve background, gizlice filme alınmış Çekoslovakya'dır.

Tamamen sinemasal olarak değerlendirirsek *Pravda*, bol miktarda ilginç görüntüler sunar –sanayi işçisinin insanlık-dışılaşmasını çok etkili bir biçimde veren bir torna tezgahının ve başındaki teknisyenin uzun süreli bir çekimi vardır. Filmin metaforik yapısı, çerçevedeki kırmızı rengin hareketiyle kurulur. *Pravda*, Agfa film ile çekildi ve rengin kalitesi çok kötüydü. Godard metaforun bir bölümünü, Vladimir'in bundan dolayı Rosa'dan özür dilemesiyle gerçekleştirir (kırmızı Agfa neonuna zincirleme geçişte gördüğümüz gibi): "Renk berbat. Bu, Sovyet laboratuarlarında işlemden geçmiş Batı Alman filmi." Kırmızı nesneler film boyunca sürekli olarak hareket ederler ve hareketlerinin anlamları vardır. Kırmızı güller, revizyonizm çamurunda ayaklar altında çiğnenirler. Kırmızı tramvaylar sürekli olarak yukardan çekilir, çerçeveye sağdan sola doğru giderken gi-

rerler, yolcularını boşaltırlar ve tekrar sağa doğru giderler; revizyonizm sola doğru hareket eder, sonra da kitleleri arkasında bırakarak geriye (sağa) döner. Filmin sonunda, sola doğru hızla hareket eden bir kamyonun çamurluğundaki kızıl bayrakta odaklaşırız. Kamera kamyonun yanısıra kayar, kamyon gerçekte hâlâ sola doğru giderken, kamera yavaşça kamyonu geçene dek ilerler, kamyonun önüne geçer ve kızıl bayrak sahnede sağa doğru hareket ediyor görünür.

Bunlar usta işi düzenlemelerdir ama yine de *Pravda*'mn politik zayıflığını gizleyemezler. Filmin birinci bölümü, politik bir seyahat filminden daha fazla birşey değildir. Bununla birlikte, filmin ikinci bölümü kendisini 'somut durumun somut tahlili' olarak ilan eder. Bu bölüm Godard için aralarında pek bir fark bulunmayan Revizyonizm ile Batı'cılık arasındaki benzerlikleri araştırır: fahişelik konusu, anlamsız çalışma ve iletişimin zorbalığı. Film sırasıyla, öğrencileri, köylüleri, orduyu ve işçileri ele alır. Ve film, Çekoslovakya'da –şimdi– yaşayan insanların hepsine dair bir horgörme örneği gösterir. Onların 'doğru düşünmediğini' kibirle açıklar. Örneğin 1968 Çek devrimi sırasında öğrenciler kızıl değil siyah bayrak salladılar ve taşıdıkları bu siyah bayraklar anarşizmin değil kendini yokedici hümanizmanın bayrağıydı. 1960'ların başlarındaki Çek sinema rönesansının önemli şahsiyetlerinden (kuşkusuz baştan sona kendini yokedici hümanizma ile donanmış) Vera Chytilova ile görüşme yapılır. Chytilova 'doğru bir biçimde konuşmaz.' Arthur Penn ya da Antonioni gibi konuşur.

Ama *Pravda* önemli bir ipucuyla biter. Üçüncü Enternasyonal'in bir toplantısı sonrasında Vladimir, diğer anlatıcı Rosa'ya şöyle der: "Dinle Rosa, dogmatik olarak hareket ediyorsun. Gerçekte iki adım geriye attığında, bir adım ileri gittiğini sandın." Bu hem bir özeleştiri hem de hedefe tam isabettir.

Birinci Geri Adım: Godard, Revizyonizm'i tartışmayı (bir iyi niyet) Çekoslovakya bağlamında (bir hata) tercih etti. Etkili olarak analiz edebileceği yerde, çok daha karmaşık bir gerçekliği ele aldı. Revizyonizm'i Batı'cılık ile ilişkilendirme gayreti, Onun, Çek Slav halklarının önceki yıllar boyunca verdiği önemli mücadeleleri görmezden gelmesine yol açtı; kendisinin de küçümseyerek belirttiği gibi, Godard 'yalnızca'kendini yokedici Batı hümanizması ile Revizyonizm'e (Rus baskısı) karşı oldu. 'Somut bir durumu' soyut bir paradigma içinde zorlayarak Go-

dard, Çek devriminin hedefini atlar ve gerçekte varolmayan bir simetri yaratma hatırına bunun önemini küçümser. Bu, gözden kaçırılamayacak, yüksek düzeyde yıkıcı bir yanlış yorumlamadır.

İkinci Geri Adım: Pravda, konusu olan insanlara ve onların toplumuna çekingen de olsa bir horgörme örneği gösterir ve bu çok daha doğrudan ve 'birinci geri adımın' yaptığı yanlış analizden çok daha zarara yol açan bir hatadır. Filmde, işçilerle, öğrencilerle ve köylülerle yapılmış pek çok röportaj vardır, ama bunlardan hiçbiri Çekçe'den çevrilmemiştir. "Eğer anlamıyorsanız meraklanmayın" der Vladimir bir yerde, "anlamak da gerekmiyor, zaten insanlar her dilde aynı şeyleri söylüyorlar." Bu kesinlikle somut durumun somut tahlilini yapmanın yolu değildir! Fransa ve Çekoslovakya, 1968 ruhunda tarihin bir anını paylaştılar. Çeklerin ve Slavların şiddetli baskıya verdikleri yanıt kahramancaydı, oysa Fransızların buna kıyasla çok daha yumuşak ve ılımlı baskıya verdikleri yanıt aynı türden değildi. O zaman en azından bir Fransız için, Çek ve Slav halklarının hemen hemen bir yıl sonra böyle dostça olmayan yollardan eleştirilmesinin yakışık almadığı söylenebilir.

Godard hatasını anladı ve bir yıl sonra şunları söyledi:

> "...filmi bitirmek için çaba harcadık ve onu bir kenara atıp, yalnızca pis bir süprüntü olduğunu söylemedik. Ama bu psikolojik çabayı gösterirken, aynı zamanda onunla ilgili bir uyarıyı koymalıyız. Onu adlandırmanın iyi bir yolu, onun pis bir Marxist-Leninist film olduğunu söylemektir. En azından şimdi, bundan böyle ne yapmayacağımızı biliyoruz."

Başarısızlığıyla *Pravda*, Dziga-Vertov grubunun peşini bırakmayan iki paralel güçlüğü gösterir: birincisi, yoldaşlarının ve kendilerinin içinde yaşadıkları şimdiki gerçekliklerinden çok, kendilerine uzak durumların sorgulanmasına yönelik görülmemiş eğilimleri; ikincisi, 'somut durumun somut tahlili'nin seslerini ve görüntülerini gölgeleyen barok, dogmatik ve şaşaalı ideoloji eğilimi. Dogma estetiğini kutsayan insanlara yukardan bakan Dziga-Vertov filmleri için de dogma estetiğini olası kılması nedeniyle, bu iki başarısızlık birbirine bağlıdır. Teori ile pratik arasındaki mücadelede başarılı olan genellikle öncekidir (teori-

dir). Eksik olan, 'beyinler fakirin kilesini doldurmaz' diye yazdığında Brecht'in tanımladığı derin gerçeğin anlaşılmasıdır.

İtalya'daki mekânlarda, Elios Stüdyoları'nda kurulu olan Western kasabasında ve De Paolis Stüdyoları'nın sesli stüdyolarında çekilen, *Vent d'est*, Dziga-Vertov filmlerinin belki de en tam ve mükemmel olanıdır. Film geniş bir bakışa sahiptir ve çağdaş Marxist politik durumu, militan sinemacıların konumunu ve bu ikisi arasındaki ilişkileri özetlemeye çalışır. Bir sonuç olarak, diğerlerinden çok daha fazla olarak, anlaşılabilmesinden önce izleyicinin filme daha fazla dahil olmasını gerektiren yoğun ve ustalıklı, aynı zamanda zor bir filmdir. Örneğin 'jenerik-öncesi' sekansı, kendi söylem tarzını aşağıdaki gibi sunar: bir üst-açı çekimle, yerde hareketsiz yatan kostümlü bir çifti görürüz. Zincirle birbirine bağlıdırlar. Uzun bir süre sonra filmin 'suni' öyküsünün anlatıldığı seskuşağında kadının sesini duyarız. "Her yıl yaptığımız gibi, Mayıs'ta babamın ailesini görmeye gittik. Amcam, Dodge City yakınlarındaki Alcoa Şirketi'nin alüminyum işletmesinin yöneticisiydi." Anlatım sürerken, 'öykü'deki insanların sesleri araya girer: bir sendika temsilcisi, bir grevci. Daha sonra öyküdeki ikinci kadının sesi öykü üzerine yorum yapmaya başlar. Bunlar olurken, görüntü değişmez. Seskuşağı, filmin ana kurgusunu üstlenir. Marxist bir Western olarak adlandırılabilecek birşey dinliyoruz, ama ne izliyoruz? Yerde yatan erkek ve kadının görüntüsü sırasıyla, şaşırtır, sıkar, merak uyandırır ve hipnotize eder. Eğer *Vent d'est*'in diyalektiğine doğru bir biçimde katılırsak, filmin gerçek ilgi alanının, ilk olarak, sesler ve görüntüler arasındaki mücadelede, ikinci olarak da öykülerin, görüntülerin ve diğer ögelerin politik metaforik değerinin eleştirel analizinde yattığını şimdiden kavramış oluruz. Sonra öykü birdenbire kesilir. ikinci yorumcu-anlatıcı doğrudan bize konuşur:

> "İki ses (konuşmacı) yalan söylemeye devam ediyor; diğer ikisi kekelemeyi sürdürüyor. Hangisi bizim için konuşuyor? Nasıl anlayabiliriz? Bu gün 'ne yapmalı?' sorusu, militan sinemacılar için acil bir sorudur. Bu, artık hangi yolun seçileceği sorunu değildir. Sorun, devrimci mücadele tarihinin seçmemize yardımcı olduğu yolda pratik olarak neler yapılabileceği sorunudur. (Uzun bir ara) Evet ne yapmalıyız? Örneğin bir film. Bu, kendi kendi-

> mize 'nerede yer alıyoruz' sorusunu sormak demektir. Ve 'nerede yer alıyoruz' sorusunu kendisine soran militan sinemacı için bu ne anlama gelir? (Uzun bir ara) Ve 'nerede yer alıyoruz?' sorusunu kendisine soran militan sinemacı için bu ne anlama gelir? Bu öncelikle, devrimci sinema tarihi bize ne öğretebilir sorusunu kendimize sorabileceğimiz bir parantez açmak anlamına gelir."

Sorular, ve daha fazla sorular, Bunlar, *Vent d'est*'in ve bundan sonraki filmlerin dokusunu biçimler. Uzun uzun ve kelimesi kelimesine aktardım, çünkü anlatımın retorik stili şimdiden özel önem yükleniyor. Uzun periyodik cümleler, sık sık paralel yapılarla birlikte, sorulara yol açıyor, sonra sorular üzerine sorulara, sonra da sonuç sorularına: retoriksel Çin kutuları. Her zaman için başlıca soru tepede asılıdır: 'Ne Yapmalı?' Denemeci Montaigne için 'Que sais-je' (Ne biliyorum?) idi. Denemeci Godard için ise soru 'Que fais-je' (Ne yapıyorum?)dur.

Militan sinema tarihinin birkaç tanıtıcı episodundan sonra, jeneriğe geliriz ve filmin ilk bölümü başlar. Yorumcu, yukarda aktardığım paragraftan son birkaç cümleyi tekrarlar ve sonra mantık dizgesini sürdüren iki yeni cümle ekler. Bu da, bundan sonra gelecek filmlerin karakteristiğidir: bir saptama yapmak, bir saptama yapmak ve bir sonuç çıkarmak, bir saptama yapmak, bir sonuç çıkarmak ve bu sonucu belirtmek. Sonra tekrar başlamak. Filmin ilk yarısı, bu retorik düzenlemeyle paralellik gösterir. İlan edilen başlıklar: 1. GREV; sonra, 1. GREV, 2. TEMSİLCİLER, ve biz bütün sekansı inşa edene kadar bu sürer: 1. GREV, 2. TEMSİLCİLER, 3. AKTİF AZINLIKLAR, 4. GENEL TOPLANTILAR, 5. AKTİF GREV, 6. POLİS DEVLETİ. Batı'lı terimlerle ifade edilmiş olarak, 1968 baharında Fransa'da olan bir grevin tanımlanması aracılığıyla grevin yapısını çözümlüyoruz. Aynı zamanda, bu çok-parçalı kıyaslamayı inşa ederken, militan sinema tarzlarının tarihini de analiz ediyoruz. Örneğin, grev çalışması 'Genel Toplantı' aşamasına geldiğinde, Godard bir örnek olarak, sinemacıların kendilerinin genel toplantısını filme sokar (ve bu toplantıda birbiriyle çatışan düşüncelere sahip birçok sinemacı vardır).

Filmin ikinci yarısı, ilk yarısından mantıksal olarak çıkan ('A' ve 'B' olarak adlandırılan) iki teoriyi geliştirir. Bunlardan 'İşçi Fabrikayı Yönetir' teorisi, mahkum edilir. Diğeri, 'Silahlı

Mücadele' de, sorun gösterir ama birçok olanak sunar. 'Mücadele', 'Eleştiri' ve 'Dönüşüm'ün karşılıklı ilişkisine göre örgütlenmiş bu teorileri tartışma öncesinde Godard, araya bir Öz-eleştiri bölümü sokar. "Bir hedefe sahip olmak yetmez, buna ulaşmada eliniz ayağınız olacak yöntem sorununu da çözmelisiniz." "Bu filmin bir adı olduğunu –Western– ve bunun tesadüfi olmadığını unutuyorsun." "Bu filmdeki başlıca görev, teoridir."

Bu doğrudan öz-eleştiri sonrasmda iki alegorik sahne vardır: birincisinde, hamile bir kadın bir kavşakta Brezilyalı sinemacı (yönetmen) Glauber Rocha'yla karşılaşır ve sorar: "Politik sinemaya giden yol hangisidir?" Rocha iki yolu gösterir: "Bu yol, bilinmeyen sinemanın, estetik serüven sinemasının yoludur. Bu yol ise, Üçüncü Dünya sineması yoludur kutsal, olağanüstü." Kadın, Üçüncü Dünya sineması yoluna girer ve yürümeye başlar, ama sonra durur, geri döner, estetik serüven sineması yoluna girer ve ilerler.

Daha sonra öğretici bir sekans vardır: İkinci anlatıcı açıklama yapar: "On saniye sonra, bir burjuva filminde yeralan bir karaktere bakıyor olacaksınız. O, psikolojik bir dramda, bir serüven, bir tarihi filmde yeralan Batı'lı bir karakterdir. Hiçbirşey farketmez. Her zaman baştan çıkarıcıdır. Oturduğunuz odayı tanımlar." Anlatıcı İtalyanca konuşur, dışses ile (voiceover) İngilizce ve Fransızca'ya çevrilir. Bizi, güzel bir günün yaşandığı sahneye davet eder.(*) Amaç? Burjuva anlatım tarzına karşı mücadele."

Son olarak, militanlara bir öğüt kataloğu olan filmin ikinci yarısına bir giriş. "Bayan Althusser" kitap satıyor. Bir sendika temsilcisi "Reading *Das Kapital*"i seçer. Ama anlatıcı *Das Kapital*'i okumanın yeterli olmadığı, onun nasıl kullanılacağının bilinmesi gerektiğini açıklar.

Ben yalnızca *Vent d'est*'in karmaşık yapılarını hatırlatmış oldum. Film, politika ve sinema ve onların karşılıklı ilişkisi üzerine Godard'ın düşündüklerinin kapsamlı bir kataloğu olmaya

(*) James Roy MacBean, "*Vent d'est* ya da Godard ve Rocha Yolayrımında" başlıklı yazısında, bu sekansları ve diğer birkaçını uzun uzadıya ve mükemmel bir biçimde analiz eder. Bkz. James Roy MacBean, *Film and Revolution*, Indiana University Press, 1975, pp. 116-139.

çalışır ve Godard'ın teorileri öyle kolayca özetlenemez. Yine de sonuçta, hiçbir Dziga-Vertov filminin kendini kurtaramadığı, görevi yerine getirmede yetersiz kalma korkusu (burjuva sineması da bu korkuya sahipti) kendini farkettirir:

> (İkinci anlatıcı sorar) Ne yapmalı? Bir film yaptınız. Bunu eleştirdiniz. Hatalar yaptınız, bunlardan bazılarını düzelttiniz. Bu nedenle siz, görüntü ve ses kullanımı üzerine biraz daha fazla şey biliyorsunuz. Kimin *için* ve kime *karşı*? Belki de çok basit birşeyler öğrendiniz.

Ama, ya mücadelenin ilerletilmesi için ne yapıldı? Teorisinin zenginliğine rağmen *Vent d'est*, bulunduğu sayfiye yeri gibi gevşeklik verici ve oldukça sakindir. Film, *British Sounds*'un doğrudan gücüne ve *Vladimir et Rosa*'nın humoruna sahip değildir. Film, daha önceki filmlerden çok daha fazla olarak kollektif bir çabanın ürünüydü, ama burada bile, nihayetinde, bir başarısızlık sözkonusuydu. Godard ve Gorin açıklar: "olan şuydu; gerçekten isteyerek film çeken iki Marxist gücü eline geçirdi ve... bütün anarşistler kumsala gitti." Yalnızca beş ayrı dilde yapıldığı vurgulanan filme uygun çekingen, ayrıksı bir ton vardır. Buradan yeniden, teorinin yeterli olmadığı; pratiğin –devrimci pratiğin–, sinemanın ikincil dereceden etkinliği ile başarılamayacağı duygusunu ediniriz.

1969 sonlarında Godard ve Gorin devrimci pratik konusunda kendi kişisel ilişkilerinin kendine özgü sorununa döndükleri *Luttes en Italie*'yi yılın dördüncü filmi olarak yaptılar. Genç bir kadın militan, işçi sınıfıyla olan ilişkisini açıkça görene dek, kendi günlük yaşamının ayrıntılarını gözden geçirir. Bu açıdan film, *Vent d'est*'te sunulan özeleştirilerden ilkinin karşıtlıklarıyla ilgili bir girişimdir: "İnsanlarla ilişkilerinin yokluğunu eleştir... Hâlâ poster diliyle, sloganlarla konuşuyorsun. Hâlâ insanlardan kopuksun." *Luttes en Italie*, çok az izlenen bir film oldu ve filmin İngilizce versiyonu yok. Godard ve Gorin açıklamada bulunurlar:

> GORIN: *Luttes en Italie*, başlangıçta, Marxist ve devrimci harekete dahil olduğunu söyleyen kızın dönüşümü üzerine bir filmdir. Filmin ilk bölümü boyunca, kız konuşurken, söylediklerinin aksine onun gerçekten Marxist olma-

dığını yavaş yavaş keşfedersiniz... İkinci ve üçüncü bölümlerde açıklamaya çalıştığımız, şeylerin nasıl olduğudur. Bu nedenle bütün film, ilk bölümdeki bir kaç imgenin yansımasından oluşur.
GODARD: İkinci bölümde kız, ilk bölümdeki bazı şeylerin yanlış olduğunu kavrar ve biz de kız ile birlikte kavrarız (çünkü biz de az ya da çok, kız gibi, aynı türden insanlarız), ama oo ne olduğunu nasıl anlayacağını gerçekten bilmez. Üçüncü bölümde kız, ikinci bölümde keşfettiğinden yola çıkarak ilk bölüme geri döner ve ne olduğunu gerçekten anlamaya çalışır.

İlk bölüm, kızın yaşamının –üniversite, aile, ev, militanlık– bölümlerinden –bir ses bunları yalnızca 'militanlık', 'cinsellik', 'aile', 'anne ve baba arasındaki ilişki' diyerek duyurur– oluşur. Bu bölümler, sinir bozucu bir etkiye sahip bir dizi siyah nokta ile vurgulanır.

Gorin filmin ikinci bölümünün şunları sorduğunu söyler:

"neden bu siyah noktalar?,""onlar neyin yerini aldılar?,""bu siyah boşlukları kim örgütledi?,""kızın konuşmasına onları kim yerleştirdi?," Yavaş yavaş bu siyah noktalar, gerçek olan şeylerle yer değiştirecekler... ideolojiye hükmeden gerçek ekonomik ve toplumsal düzen, *rapport de production (üretim ilişkileri)...*"
GODARD: *Luttes en Italie*'nin temeli, eşlerimizle birlikte kişisel yaşantılarımızı örgütleme girişimiydi. Tek tek bireyler olarak sorunlarımız vardı, ama bunlar genel soruna bağlıydı. Bu yüzden ideolojimizle yakından bağlı bir konuyu kasten seçtik, çünkü aşık olduğunuz bir kadınla konuşurken ya da o seninle konuşurken dahi, bu ideolojidir.
Denedik ve tam bir başarısızlıkla sonuçlandı, çünkü filmi tek başına bitirdik ve eşlerimiz o anda, bunu yalnızca bizim işimiz olarak düşündüler. 'Bu sizin işiniz. Benim de işim var ve bu sizin işiniz." dediler.

Bu nedenle *Luttes en Italie*, hiç olmazsa kısmen, düşünme yöntemini bulma girişimidir.

1970 Şubatında Godard ve Gorin, *Jusqu'à la victoire*'yi yap-

mak için Filistin'e gittiler. Godard ve Gorin'in sonradan filmi biraraya getirmede birçok sorunları olmasının nedenlerinden biri, Dziga-Vertov sinemacıları ile El Fetih militanları arasında gözle görülür bir anlaşmazlığın yaşanmasıydı. Beş yıldan fazla bir süre filmi bitirmek için çalıştılar. Filmin tamamlanışı 1975'i buldu. 1974'deki bir görüşmede Gorin, film eğer tamamlansaydı, bunun filmin çekilmesinden bu yana çok değişmiş olan Filistin sorunu üzerine bir filmden çok, tarihin nasıl filme alınacağı üzerine bir film olacağını iddia etti ve devamla şunları söyledi:

> "Film ile ilgili en ilginç şeylerden biri, filmi kurgulama olanağımızın olmayışıdır, ama sanıyorum, malzemenin kurgulanmasının olanaksızlığını yansıtan yaratıcı türden bir olasılığı bulduk."

Filmin bütünü nihayet ortaya çıktı (henüz görmedim), durum hâlâ aynı, somut poltik gerçekliklerle ve aktif militan hareket ile yüzyüze geldiğinde, Dziga-Vertov grubu engellenmiştir.

Vladimir et Rosa, 1970'in sonunda çekildi. Grove Press için tasarlanmış bir proje dolan *Sex and Revolution* gibi canlı başladı. Godard filmin başında açıklar:

> "Niçin bu filmi yapıyoruz? Son film, Filistin filmiydi. O filme kâr sağlamak için bu filmi yapıyoruz. Ekonomik gereklilik. Ama bu, filmin iyi olmayacağı anlamına gelmez."

Bu işitsel özürden önce de, bize filmden bir görüntü sunulur: bir Lenin görüntüsü ve bu görüntüye çapraz olarak el yazısıyla yazılmış 'thèorie' ve 'pratique' sözcükleri. Sonuncu sözcük karalanır. O halde *Vladimir et Rosa*, bir diğer teori filmi olacaktır, politik olarak film yapımının teorisi. Filmde üç kez Godard ve Gorin ileri geri gidip filmin yapımının sorunlarını tartışırlarken, bir tenis kortunda tam anlamıyla burjuva giyimli bir grubun karışık çiftleri oynadığı dekansı seyretmek için dururuz. Onlar kekelerler ve giderek tutarsızlaşırlar. Görüntü diyalektik olarak doğrudur ve yorum yerinde yapılır. İnsan teoriyi ne kadar bilirse, pratik de o kadar zor hale geliyor.

Öncelleri gibi, *Vladimir et Rosa*'da filmin içindeki politika

kadar filmin dışındaki politika ile de ilgili bir film olmaya çalışır ve burada da alışılmış zorluklarla karşı karşıya gelir. Film, (Ernest Menzer'in Yargıç Hoffman'ı acımasızca alaya aldığı) sahneler dizisi içinde etkili olarak gülünçleştirilen Şikago Sekizleri'nin duruşması ve duruşmanın simgesi ile yaşantılarımız arasındaki gerçek ve metaforik bağlantılar üzerinedir. Karakterler, bazıları gerçek, bazıları da türetilmiş olan adların bir karışımıdır. Anna Wiazemsky ve Juliet Berto kendilerini oynarlar (ama davalılar olarak), "David Dellinger" Claude Nedjar tarafından oynanır, ama Bobby Seale film için 'Bobby X' ve William Kunster 'John Kunster' olur. Sonuç, sinemasal gerçekliğin farklı düzeylerinin karşılıklı ilişkisini bize yeniden-sınatmaktır. Bu film, Şikago Sekizleri duruşması değil, duruşma üzerine bir filmdir; daha da açıkcası bu, bu duruşma üzerine film yapan insanlar hakkında bir filmdir. Tenis kortu sekansında Godard'ın söylediği gibi amaç, karşıtlıkların vurgulanmasıdır. Bir diğer çarpıcı çekim bize, üzerine yazı yazılmış bir Marx Kardeşler posterini gösterir: "Bazen bir filmin ilk anlamı, ikinci izlenişe dek görünmez." Bu nasıl çalışır?

Hemen göze çarpan bir değişim, duruşma için karakterlerin düzenlenişinde oldu. Godard ve Gorin, bir işçiyi davalı olarak ekledi̇ler, çünkü duruşmada işçi sınıfından kimse yoktu. "Karşıtlıkları vurgulamak." Dellinger ve Seale figürleri –ki A.B.D.'de etkinlik gösteren çok önemli iki radikal grubu temsil ederler– muğlaktır ve arkaya itilmişlerdir. Godard ve Gorin'in asıl sempatileri, bu karakteri göstermek için tahsis edilmiş, gerçek duruşmada olmayan ve sonradan eklenen genç işçi figürüne yöneliktir, ki bu figür de A.B.D.'de aktif militan güçten çok, yalnızca bir potansiyeli simgeler. İşçi orada, yani duruşmadadır çünkü duruşmayı bir Fransız politik metaforuna dönüştürür, ama aynı zamanda o, gerçeklikte orada olmadığı için oradadır. Onun varlığı, onun yokluğu tartışmasına yol açacaktır.

Halka-özel politika görüntüsünün diğer ucunda, Fransız politik yaşamı üzerine yorum yapılan bir kaç sahne verilir; en önemli sahne şudur: Vladimir'i oynayan Jean-Pierre Gorin, Anna Wiazemsky'nin tişörtlere kadınlarm özgürlük simgesiyle baskı yaptığı odaya girer. Basılı metinden yola çıkarak konuyu tartışırlar. Vladimir anladığını söyler. Sonra, Anna ona gerçekten basit birşeyler okur ve Vladimir fikrini değiştirir: ama anlamamıştır. *Vladimir et Rosa*'da belirgin zorluklar vardır. Gerçeklik

olarak ele aldığımız çeşitli sahneler daha çok doğalcı bir üslupta göründüğünden, onlara diyalektik ve materyalist olarak yaklaşmamız gerekmiyor. Örneğin filmin çoğu, yukarda anlatılan filmlerin yorumlayıcı sesine karşıt olarak, doğrudan ses (anında ses kaydı) ile gerçekleştirilmiştir. Yine de böylesi bir sekansa mutlaka analitik olarak yaklaşılmalıdır. *Vladimir et Rosa* cinsel politika üzerine son derece basit ifadelere başvurur, ama film yalnızca 'sloganlar ve poster dili'nden ibaret değildir. Diyaloğun kabalığı ilerdeki tartışma için kıvılcımdır.

Sinemacılar dünyası ile sinema dünyasının –ve bunun ardındaki politik gerçekliğin– çoğu yerde birbirinden ayrıldığı ama sonuçta birleştiğine dair (bu, Godard'ın –aslında Dziga Vertov'un– başlıca özelliğidir) özellikle etkili iki sekans vardır.

● Bobby X susturulup, duruşma salonundan uzaklaştırıldıktan sonra sahne kararır. Siyah boşluğun üzerinde Godard''m açıklamasını duyarız:

> "Niçin bu siyah sahnenin çekimini yaptığımızı merak edebilirsiniz. Nihayet bunu kullanma şansımız var. 1968 yazından buyana bunu tartışıp duruyorduk ve onu ne yapacağımızı bilmiyorduk. Başlangıçta bunun, emperyalizmin ve burjuvazinin zararları gibi, tahayyül edemediğimiz çekimleri simgelediğini düşündük; sonradan anladık ki bu, çekmeye yetersiz olduğumuz çekimleri simgeliyor –aynı şey. Bu yüzden şimdi, duruşmadaki Siyah adamın varlığı/yokluğunu göstermek için bunu kullanıyoruz; diğerlerinin çekimlerini gösterdikten sonra, şimdi bu siyah perdeyi size gösteriyoruz.

Bu Dziga-Vertov'un mücadelesidir: bu siyah boşluğu tamamen doldurmak; bundaki anlamı keşfetmek; doğru olarak konuşan görüntülerin nasıl kurulduğunu anlamak. Godard ve Gorin'in, liderin asla kızıl değil de hep siyah olduğu gerçeğini idrak etmemelerine dair bir bilinçdışı anlam olabilir. Belki de, Dziga-Vertov grubunun en büyük katkısı, saf Marxizm/Leninizm'den çok hümanist anarşizmin terimleriyle en iyi biçimde yorumlanır. Tanıt olarak da, anarşist Marxistlerin (Groucha ve kardeşleri) çekimine sahibiz. Godard bundan hoşlanmayabilir: O, rahatlatıcı ve özenle hazırlanmış Marxist/Leninist yapıları arzulayabilir ve anarşist yapısızlığın mükemmel özgürlüğünden

korkabilir, ama o, bildiğinden ve olmayı istediğinden daha özgür olmalıdır.

● İkinci sekans, davalıların düzenlediği basın toplantısıdır. Bobby'nin gidişinin ardından, davalılar basını, kameralarını parlak kırmızı sandalyeye odaklamaya –Bobby'nin yokluğunun görüntülemeleri için– zorlarlar. Politik araçlarla, karmaşık bir diyalektik eşliğindeki hoş bir manevrayla oluşturulan politik bir derstir bu. Sonunda, anlatıcının yönetimi ele geçirmekten bahsetmesine eşlik eden Godard'ın bir TV kameramanının başma nişan alışını gösteren çarpıcı bir çekim vardır.

Filmin sonunda cümlelerin okunmasından sonra, Bobby X'in sesini duyarız. Aynı görüntüye Bobby'nin sesinin geldiği bir teybin televizyon ekranındaki görüntüsü gelir. Bu, sorunun dönüm noktasıdır: Godard çok uzakta kalmıştır –bütün sahip olduğu bir raporun (enformasyonun) raporunun raporudur. Başlığın da gösterdiği gibi, film gerçekten de Gorin (Vladimir) ve Godard (Rosa) üzerinedir. Filmi tam anlamıyla enformasyonel zeminde eleştirme, çekici bir durumdur: Bobby X'in yokluğu ile genç işçinin varlığının anlamı üzerine daha çok şey bilmek istiyoruz. Ama *Vladimir et Rosa*, bütün diğer Dziga-Vertov filmleri gibi, gösterdiği durumun mantığını çözmeyi reddeder ve bunu bizlere bırakır.

En azından film, Godard ve Gorin'in pozisyonlarının çok yönlü karşıtlığı üzerine yenilenmiş bir humor duygusuna sahiptir. Devrimci sinemacı için bu siyah sahne, Paul ve Ferdinand'ın kendini yokedici hümanizmasının (suicidal humanism) eşdeğeridir: doğru, ama yararlı değil. Bu çıkmaz bir durumdur. İdeolojik nedenlerle Godard bundan istediği kadar sakınmak istesin, burada gerçek bir dram vardır –teori ile pratik arasındaki açık mücadele, tıpkı Godard'ın burjuva filmlerinin gerçek duygularının, düşünceye dalmış erkek karakterler ile aktif kadınlar arasındaki gerilimde doğal olarak bulunması gibi. Dziga-Vertov sadece duygusal metaforu insanlardan idealara aktarır. 'Thèorie' ile 'Pratique'in karşıtlığını nasıl çözeceğiz? Godard kendisinden kaçamamaktadır.

Vladimir et Rosa'ya kimliğini veren gösterge Rompre, 'parçalamak'tı, kuralları parçalamak, koparmak, kırıp geçmek, siyah çerçeveyi yarmaktı. Şimdi analiz zamanı geçmişti ve inşa anı yakındı. Godard ve Gorin'in bir sonraki projesi, Dziga-Vertov deneyimlerinden öğrendiklerini sentezleyecekleri geniş bir

izleyici kitlesi için bir 'aşk hikâyesi'ydi. Godard'ın sözleriyle:

> İnsanları dikkate almadığım bir dönemden geçtim, şimdi ise onları daha çok dikkate alıyorum. Onları daha çok dikkate almak artık onları kitle olarak değil, ama kadın ve erkek olarak bulundukları yerde, kendine özgü sorunlarıyla ele almak demektir. Bu, filmin kendisi üzerine fazla konuşmadığı filmler yapabilmek demektir. Film üzerine konuşma, kişileri kendi özgül sorunlarına geri döndürür.

Bu yeni tutumun ürünü, geniş bir izleyici topluluğu için materyalist bir öykü olan *Tout va Bien*'dir: sınıf mücadelesinin oldukça genel politikasına karşı cinsel politikanıun küçük dünyasını dengeleyen bir film; Brechtyen 'Öğretici Oyunlar' (Lehrstücke) teorisini geliştirmek için öykülü filmin (fictional cinema) geleneksel (conventional) ilkelerini kullanan bir film; bir film olduğunu kabul eden ama bu kabulden dolayı donuk bir hale gelmeyen bir film; gerçeklik üzerine –şeyleri gerçekten oldukları tarzda gösteren– ama 'gerçekliği yeniden üretmeyen' (Gorin'in sözleriyle burjuva ya da sosyalist gerçekçilikten çok Brechtyen gerçekçiliğin örneği olan) bir film; diğer bir deyişle, son dört yılın karmaşlık ve zor deneyimlerinin üretici ve özümsenebilir ve kullanılabilir olduğunu kanıtlayan bir film. *Tout va Bien*'in temelini, *British Sounds*'dan (ki onun somutluğunun filmde payı vardır), *Vent d'est*'ten (ki onun karmaşık anlayışı filme temel olur), *Luttes en Italie*'den (ki onun entellektüeller ile işçi sınıfı arasındaki ilişkiyi analiz etmesi bu film için bir temel sağlar) ve *Vladimir et Rosa*'dan (ki onun humoru ve cinsel politikası filmde etkilidir) öğrenilmiş dersler oluşturur.

Bir aşk hikayesi – ama "aşıklar bu dünyada tek başlarına değillerdir: çevrede bir dolu gürültü vardır ama aşıklar bunu kavrasalar iyi olur" (Gorin). Ama aynı zamanda bu, Godard ve Gorin'in, "üç ayrı 'ses'in temsil ettiği üç öğeyi, üç toplumsal gücü" tanımladığı bir "karatahta filmi"dir. "Yönetimin, patronun sesi; Komünist Partisi'nin sesi; ve solcunun (goşistin) sesi... Bunlar günümüz Fransa'sında etkinlik gösteren üç toplumsal güçtür." 'Belirgin bir gerçek dışılaştırma süreci'nden geçerek kotarılmış bir karatahta filmi ve bir aşk hikâyesi: 'Social music'li bir ses kuşağıyla tiyatral metaforlardan oluşan, oyun stille-

rinde bile karşıtlıklara dayalı bir film. İşçiler üzerine bir film ki onları tanımlamak için işçi olmayanlar kullanılır. Patron, aynı zamanda Brechtyen bir aktör olan bir film yönetmeni tarafından oynanır. Bütün bunların ortasında iki star, Yves Montand ve Jane Fonda, yalnızca hasılat anlamında değil (bu iki starın hasılatı artıdıklarını da belirtelim) ama aynı zamanda, her ikisinin de politik açıdan aktif insanlar olarak filmin imgelerini güçlendirmeleri nedeniyle, filmin kendisine son derece uygun olarak başrolü paylaşan iki oyuncu; bu nedenle bu iki starın, kendi kişisel yaşamlarına çok yakın rolleri canlandırdıklarını görürüz. Klasik üslup içinde onlarla özdeşleşebiliriz, ama onlar çözülmemiş (ve filmin sonunda bizim için de çözülmemiş) olan karşıtlıklarla yüzyüze geldiklerinden, biz de onlarla birlikte Brechtyen bir üslup içinde karşıtlıklarla ilgilenmek zorunda kalırız.(*)

Jacques (Yves Monntand) Yeni Dalga için senaryo yazarı olarak işe başlamış bir sinemacıdır; şimdi ticari filmler yapmaktadır. Mayıs '68 onu değiştirmiştir. Bunun hemen ardından ona, her zaman çok beğendiği, ama artık çok da önemli olmayan David Goodis'in bir romanını filme uyarlaması teklif edilmiştir. Şimdi beklemektedir; ne yapacağını (Ne Yapmalı?) bilmez. Jacques bir entellektüeldir ve 'entellektüellerin yeniden eğitimi' üzerine sol söylem onu sinirlendirmektedir. Bütün bunları bize bir kameranın yanında, ayakta durarak anlatır (ve biz Camèra-oeil–kamera-göz'ü hatırlarız); sonra da stüdyonun siyah boşluğundaki küçük bir sahne üzerinde kırmızı ve sarı çoraplarla dans eden iki go-go girl'ü yönetmek üzere geri döner (*Le Gai Savoir*'ı hatırlarız –o da bir dans değil miydi?). Reklamın sesinin her zaman için somut düşünceyi boğmaya yönelmesi gibi, reklamın anlamsız şamatası da Jacques'm sesini boğar.

Susan 'American Broadcasting System'in muhabiridir. Önceleri, bu kurum için, Fransa'daki kültürel olayları bildirmiş ama sonradan solcular üzerine uzman olarak ünlenmiştir. Şimdi ise, "çalışıyorum ama bir yere ulaşamıyorum... Ne kadar ilerlesem o kadar az anlıyorum" demektedir. Susan bunları görüntülerin değil seslerin kaydedildiği *kendi* stüdyosunda söyler.

(*)*Tout va Bien*, birçok açıdan Marin Karmitz'in *Coup pour Coup*'una benzer ki *Coup pour Coup* 1971 yazında, Godard ve Gorin kendi filmlerini çekerken yapılmıştır. İki film arasındaki farklar stil konuları ve yaklaşımdır. Eşit derecede ilginçtirler ve o dönemde yaygın olarak tartışılmışlardır.

Görüntüler Jacques'ın işidir. Tıkanır. Susan kayda daha fazla devam edemez. Onu, bir karabasan gibi tepede asılı duran kırmızı büyük 'on-air' lambasının altında, düğmeleri çeviren, kumanda masasmdaki teknisyenin görüş açısından görürüz. Aynı zamanda onu, yüzünü tamamen kameraya dönmüş, boy planda da görürüz (imge açıktır): Susan İngilizce konuşur, sözleri anında dublajla tercüme edilir (iletişim uygarlığının sesleri karmaşıktır). Hem Jacques hem de Susan iletişim alanında çalışırlar –biri temelde ses ve ropörtaj ile diğeri ise temelde görüntü ve öykü ile– ve onların 1968'den bu yana yaşadıkları deneyimler genel olarak birçok Fransız entellektüelin deneyimlerini temsil eder.

Bu iki sahne filmin ortasındadır. Filmin ilk dört makarası (öncesinde bir tümevarımın yer aldığı) 'Salumi' sosis fabrikasındaki örgütsüz grevden Jacques ve Susan'ın kazandığı deneyimlere ayrılmıştır. Bu, filmin kalbidir; Susan ve Jacques'in tepki göstermelerini gerektiren bir eylem; Godard ve Gorin'in yukarıda sözünü ettikleri üç sesin –FKP'nin, patronun ve goşistlerin sesinin– birarada olması. Salumi sekansı, Brechtyen gerçekçiliğin ve kurgunun olağanüstü bireşimidir. Sendika delegesi (FKP'nin sesi) *La Vie ouvrière*'den (İşçi Hayatı) alınmış bir monoloğu konuşur; patron, *Vive la société consommation*'dan (Yaşasm Tüketim Toplumu) alınan sözlerle konuşur. İşçileri, işçiler değil, figüranlar oynar. Ama ana sekanslar, iki kat üzerine kurulu sekiz ofis odasını ve iki kat merdiveni gösteren büyük bir sette gerçekleşir. Bu, Jerry Lewis'in materyalist sinemasına Godard/Gorin'in saygısıdır. Onlar, en üst kattaki patronun özel ofisinden sola, geniş merdivenlere çok sayıda ileri, geri kaydırmayla, Hollywood'un bu harika düzenlemesinin kullanımını çoşkuyla gerçekleştirirler. Bu, 1960'tan (*Une Femme est une Femme*) bu yana bir stüdyo filminin sağladığı kolaylıkları gerçekten kullanmamış Godard için büyük bir haz olsa gerektir, ama bu ideolojik olarak da önemlidir: Bu bizi, anlatılan durumu, çizgisel (linear) olarak anlamaktan çok yapısal olarak anlamaya, grevin her bir parçasını ardışık bir biçimde ele almaktan çok bütünü düşünmeye zorlar. Estetik olarak, kaydırmalı çekimin bu ideolojisi de önemlidir: "dört yılın sonunda," diye açıklar Gorin, "sukünet verici, yavaşlatıcı durağan çekimler çekmeye, düz filmler yapmaya ve beyaz perdeyi bir karatahta gibi kullanmayı denemeye karar verdik." Ama kaydırmalı çekim daha kapsamlı-

dır: bu bize, bundan önce yapılmış Dziga-Vertov filmleriyle bağlantılı olarak *Tout ve Bien*'in tam işlevi olan ileriyi görme perspektifini sağlar ve özetler.

Devinim anlamında, sonradan bunları süpermarkette tamamlayan kaydırmalı çekimler gibi, vinç çekimleri de ağır ve dik açılıdır, diyelim, Max Ophüls'ün ünlü vinç çekimlerinin duyumunun (ve anlamının) tam tersi yönde işlerler. Bu çekimler bütün bir setin başından sonuna acımasızca devinirler; anlatılan durumun herhangi bir görünümü üzerine dikkat toplamaya olanak tanımazlar; daha çok, kapsamlı ve objektiftirler. Etkileri nedeniyle kendi önemlerine dikkat çekerler.

Bu devasa sette Godard ve Gorin, dramatik ya da doğal olarak aksiyonun içinde gelişiyor görünse de, sessiz sedasız birşeyler anlatan birkaç sahneyi kurmuşlardır. Bir kadın telefonla kocasını arar ve açıklamada bulunur; "Kızmamalısın. Siz de greve çıktığınızda ben kendime dikkat etmiştim... Bu da aynı şey!" Patronun tuvalete gitmesi gerekir. İşçiler patrona, önceden kendilerine yapıldığı gibi, üç dakikalık tuvalet izni verirler. Patron ihtiyacını gideremez ve ofisinin camını kırarak dışarı işer. İşçiler, bir gazeteci olması nedeniyle Susan'a karşı doğru davranıp davranmadıkları konusunda kaygılıdırlar. Sonradan Jacques kendi bölümü için tam olarak nasıl oynayacağını ve kendisinden beklenen rolün ne olduğunu bilmediğini söyleyecektir bize. Bu basit sahneler kağıt üzerinde kurulduğunda, insan neredeyse bir sınıfta ya da işçi mitinginde geçebilecek tartışmaları duyabilir, ama bunlar film içinde pürüzsüzce akarlar; bu materyalist, Brechtyen bir öyküdür, ama aynı zamanda drama hilelerini bilen profesyonellerce oluşturulmuş bir öyküdür. Background dahi iş görür: bir işçi çevresine aldırmadan duvarı maviye boyar. Bu işçi elinde bur rulo fırçayla mavi boyayı bu kez fotoğrafın üzerine sürer. Bu bir simge değildir –özel bir önemi yoktur– ama kesinlikle bir anlamı vardır.

Godard ve Gorin iyi bilirler ki işçi sınıfı üzerine bir film ticari sinemada asla satmayacaktır –işçi sınıfının kendisine bile. Bu yüzden 1972 Fransa'sındaki işçi sınıfının durumu üzerine söylemek durumunda olduklarını, iki çekici burjuva üzerine bir aşk hikayesi dolayımıyla ifade ederler. Filmin tümevarımsal başlangıcı bunu bu yöne yerleştirir. İlk sahnede Godard prodüksiyon için gerekli çekleri düzenlice yazar ve çek defterinden koparır –ses için yüklüce, aynı biçimde görüntüler için de, starlar için

de öyle ve boş filmler için başka bir yekünü içeren çeklerdir bunlar. Ses kuşağında bir erkek ve bir kadın ticari film yapmanın pratik mantığını yavaş yavaş oluştururlar:

> ERKEK: Bir film yapmak istiyorum.
> KADIN: Bir film yapmak için paran olmalı. Filmde starların olmasını istiyorsan, bizden para isteyeceklerdir.
> ERKEK: İyi, o halde yalnızca starlarımız olsun.
> KADIN: Ya Yves Montand ile Jane Fonda'ya ne söyleyeceksin? Kabul etmelerinden önce, starların oynayacakları bir öykü olmalı.
> ERKEK: Evet, bir öyküye ihtiyacımız var!
> KADIN: Evet, genellikle bir aşk hikayesi.
> ERKEK: Bir erkek ve bir kadm olacak ve aşk sorunları yaşayacaklar.

Ama bu, 'kadın' için yeterli değildir. Nerede yaşayacaklar? Hangi dönem? Ne yerler, ne içerler? Erkek yanıtlar: "Hadi bir ülke olsun, ve bu ülkede bir sayfiye, ve bu sayfiyede bu kasabalar ve bu kasabalarda bu evler olsun... işçiler işçilik, köylüler köylülük, burjuvalar burjuvalık yapıyor olsun... Birşeyler daha ekleyelim. Örneğin sükunet yalnızca göreceli olsun. Her smıf kendi küçük hareketiyle..."

Bu, film ortasındaki monologlarda tanımlanan Jacques ve Susan'ın, sırası geldiğinde kendi duygusal bunalımlarına yapısal olarak paralellik gösteren mesleki krizleriyle koşut olan teorik, kurmaca grev durumuna yol açan pratik durumdur. Bir sonraki sekans Susan ve Jacques'i evde gösterir. Susan kendi mesleki, politik tatminsizliği ile özel duygusal yaşamı arasında ilişki kurar. "Tanıştık, sinemaya gittik, yedik, uyuduk, birbirimizi aldattık, ve iki ayda bir kavga ettik." (*On bouffe et on baise*) Bunu baştan sona düşünmek gerekiyor. Bir sonraki sekansta Jacques bunu baştan sona düşünür. 1968 Mayıs'ım ve bir öğrencinin, Gilles Tautin'in öldürülüşünü anımsar.

Şimdi artık film bitebilir. Bitiş, bir diğer muhteşem stüdyo kaydırmalı çekimi ve sonra da bitiş müziğiyle gerçekleşir. Kaydırma bize, hepsi çalışır haldeki yanyana dizilmiş yirmibeş otomatik kasanın ardından dev bir süpermarketi gösterir. Ses hipnotize edicidir. Çekim tam on dakika sürer. Kamera soldan sağa, sonra tekrar sola, sonra tekrar sağa kayar ve çekim sola kay-

dırmayla biter. Kasaların ötesindeki –sabun tozundan giysilere kadar– bütün mallar kasalara dikey olarak yerleştirilmişlerdir. Kameranın soldan sağa doğru ilk kayışı sırasında, marketin orta yerine, iskontolu bazı Parti kitaplarıyla tezgah kurmuş bir FKP üyesini geçeriz. Kimse bu partiliye fazla aldırmaz, sürekli kayan kamera da bu kişiyle en az derecede ilgilenir. İlk kayışımızı tamamlayıp geriye dönerken, bir grup genç sağdan sola doğru kareye girer. FKP üyesinin yanına gelene dek bir süre onları izleriz ve Anna Wiazemsky ile diğer goşistler FKP üyesine meydan okurken bir an için durur uz. Susan olanları seyreder. Sonra goşistler "buyrun herşey bedava" diye (1970'lerin başında Maocularm uyguladığı bir taktik) bağırırlar, meydan kavgası çıkar, polisler gelir ve çekim sola kayarak biter. Bu, *rapport de production* (üretim ilişkileri) tanımlamasını tamamlar. Film üretim yapan işçilerle başlar; orta bölüm, 'dağıtım araçları' olan iletişim alanında çalışan Susan ve Jacques'a ayrılmıştır; ve film üreticilerin tapınağıyla (süpermarket) biter. *Rapport de production* – üretim ilişkilerinin her bir ögesinde 'şeyler harekete geçer'. İşçiler, dağıtımcılar, tüketiciler 'hepsi burada yeralır.' *Tout va Bien*'in planı neredeyse klasik düzeyde mükemmel bir biçimde dengelenmiştir. Yatay, kayan, zamansal eksen boyunca üretim ilişkilerinin üç alanı (üretim, dağıtım, tüketim); dikey, senkronik eksen boyunca toplumsal pratiğin düzeyleri-ekonomik, politik ve ideolojik. Ve tüm bunlar, starlar ve renk ve müzik ve para ve Jerry Lewis setleri hepsi tek bir filmde.

Ama aşk hikayesi henüz bitmedi. Süpermarket sekansını benzer iki çekim izler: 'Erkek' bir cafe'de oturur, 'kadın'gelir ve cama elini bastırır; sonra 'kadın' aynı yerde oturur ve 'erkek' cama yaklaşır. Ses kuşağında şu cümleleri duyarız: "Bu filmi nasıl bitirirsiniz? Onlar baştan sona bir kriz içindeler... İzleyici, onların birbirlerini gözden geçireceklerini hissediyor... Ama bunu onlara bırakacağız... Diyelim onlar kendilerini yeniden-düşünüyorlar... Herbirimizin kendisinin tarihçesi olması gerek... Ben, sen, biz." Sonra filmin üçüncü kaydırmalı çekimi caddede, kavşakları, daha sonra yakın-çekimle bir tuğla duvarı geçer ve ilerler. Ses kuşağında o zamanın popüler bir şarkısı vardır: "Güneş bütün Fransa üzerinde parlıyor/Bütün mesele bu" –sondan bir önceki ironi. En son ironi: çevrilmesi hemen hemen imkânsız bir kelime oyunu, "Un conte pour ceux qui n'en tiennent aucun" (yaklaşık olarak 'kimseye birşey anlatma-

yan bir öykü' ya da 'ona inanmayanlar için anlatılmış bir öykü' biçiminde çevrilebilir).

Burjuva sinemasında buna 'tour de force' ('güç gösterisi' ya da 'güçlerin dönüşü') deriz. *Tout ve Bien* üretim ilişkilerinin ilk aşk hikâyesi, ilk gerçekdışılaştırma komedisidir.

Ama bu aynı zamanda bir filmdir. Godard ve Gorin, *Tout ve Bien*'i izleyiciye daha somut olarak açıklayabilmek için *Letter to Jane*'i yaptılar. Bu filmde, 1972 yılının başında Fransız magazini L'Express'de yayınlanmış Jane Fonda'nın Vietnam'da çekilmiş bir fotoğrafının 45 dakikalık analizi yapılır. *Letter to Jane*, Godard ve Gorin'in bir dizi başka fotoğrafın eşliğinde, belli belirsiz ama mükemmel bir İngilizce ile telaffuz edilen (bazen birinin cümlesini kestiği, diğerinin tamamladığı) bir monologdur. Filmin görünürdeki konusu olan Fonda'nın fotoğrafı filmle aynı soruyu – 'entellektüellerin devrimdeki rolü nedir? sorusunu– sorduğundan bu, *Tout ve Bien* ve filmin ortaya attığı sorunlar üzerine daha somut bir biçimde konuşmamızı sağlayacak bir yan yol olarak düşünülmüştür. Godard ve Gorin *Letter to Jane*'i, 1972 Sonbahar'mda ABD'de *Tout ve Bien* ile yaptıkları turda kullandılar ve gelen haberlerden *Letter to Jane*'in açıkca yanlış anlaşıldığı ortaya çıktı. Godard/Gorin yaklaşık olarak filmin yarısını, filmi dikkatle, mantıklıca, bir çok yaklaşım açısından açıklayarak *Letter to Jane*'in bir Fonda eleştirisi olmadığını, ama bir star olarak rolünü ve medya tarafından starlığının nasıl kullanıldığını açıklamakla geçirdiler. ("Aktris hakkında değil, fotoğraf hakkında sorular soruyoruz... Jane'i hedeflemiyoruz, ama Jane'in işlevini 'hedefliyoruz'"); buna rağmen ironik (ve eğitici) olarak izleyici hâlâ sanki Fonda eleştiriliyormuş gibi, Fonda eleştirisine karşı olduğunu gösterir.

Bu beklenen birşeydi. Filmin görüntüsünün zayıflığına ve sesinin yoğunluğuna rağmen, izleyici hâlâ Hollywood tarafından koşullandırılmış olarak, ses değil görüntüye dikkat etmektedir. Zamanın çoğunda Jane Fonda'nın görüntüsünün sahneyi kaplaması yüzünden *Letter to Jane'*, zorunlu olarak Jane üzerine bir film olur, yani Godard ve Gorin'in bizlere söylediği gibi film, kendileri, *Tout ve Bien*, entellektüellerin devrimdeki işlevi, starların medyadaki işlevi, gazetecilikteki fotoğrafların göstergebilimi ve kamera açısı üzerine birtakım yeni önemli teoriler üzerine değildir (Godard ve Gorin açıklarlar: "Bir açı, bir kesmeyi gerçeklik sayesinde belirli bir yöne sokar").

Eğer *Letter to Jane*'e kulak verirsek (Godard ve Gorin'in Fonda'nın fotoğrafına kulak vermemizi istemeleri gibi), filmin niteliklerinin pek azının kendini küçümseyen bir humor olduğunu değil, ince ve iyi düşünülmüş bir *explication de texte* (ya da *d'image*)i -metin ya da görüntü açıklamasını- keşfederiz. Eğer Godard ve Gorin Fransızca konuşsalardı, Amerikalı izleyicilerin filmi yanlış yorumlamaları daha iyi anlaşılırdı; o takdirde onların ses tonlarından sağlayabileceğimiz önemli bilgiler zayi olabilirdi. Ama onlar iyi, vurguları yerinde bir İngilizce konuşuyorlardı ve onların 'cinemarxist' (Marxist sinema) mantığının yoğun örgütlenmesinden aldıkları hazzın başarıyla sonuçlanması gerekirdi. Basılı retoriğin müzikal niteliğini göstermek zordur, ama burada birkaç örnek var ve harfi harfine şöyle.

Godard *Letter to Jane*'in amacını açıklıyor:

> "Filmimize gelme ve görme zahmetine katlananlarla *gerçekten* konuşmanın zorunlu ve önemli olduğunu düşünüyoruz. 'Gerçekten', onların tam da nerede oldukları anlamına gelir. Aynı zamanda bizim nerede olduğumuz anlamına da. Ve bu yüzden onların gerçekten soru sormalarını sağlamanın bir yolunu bulmalıyız. Eğer isterlerse, sormuş olduğumuz sorulara yamt verdirmeliyiz. İzleyici gerçekten düşünebilmeli -ve ilk olarak da sorular ve yanıtları sorununu düşünebilmeli. Biz izleyicinin sorularıyla altüst olabilmeliyiz -ya da yanıtlarıyla- ya da hazır yanıtlardan ziyade sorular sormasıyla -ya da yanıtlarla! Ama *kim* hazırlanmış? Kimin *için*? Kime *karşı*?"

Bu, Dziga-Vertov grubunun bilinen nakaratıdır. Daha sonra Gorin odağı hafifçe kaydırarak bunu yeniden dile getirir:

> "Bu kez yalnız olmayacağız. İzleyici de orada olacak. İzleyici bir tüketici olduğu kadar, aynı zamanda bir üretici (producer) olacak. Biz de yapımcılar (producer) olduğumuz kadar tüketiciler de olacağız.
> GODARD: Belki bütün bunlar size karmaşık görünüyor. Vertov'un Lenin'e söylediği gibi, "Gerçek, gerçeğin basit olduğudur, ama gerçeği anlatmak basit (kolay) değildir." Ve Bertolt (Brecht) Amca, daha ilk döneminde, gerçeği anlatmanın beş güçlüğünü ortaya koymuştu."

Filmin yapımcısı-üreticisi ile filmin tüketicisi arasındaki diyalog aslidir; amaç, iletişimin engellerini yıkmak, onlar arasında bir özdeşlik yaratmaktır; gerçeğe, varoluşsal gerçeğe ulaşmanın tek yolu budur. Ama sorun yalnızca bildiğimiz dillerde (İngilizce, Fransızca) değil, aynı zamanda bilmediğimiz dillerde de (Haber Fotoğrafının dili) yatmaktadır. Eğer Godard/Gorin'in insalcıl, bilinçli, akıllıca ve bir mizah içeren sesini yorumlamada güçlük çekiyorsak, haber fotoğraflarının 'ses tonunu' duymanın ne kadar imkânsız olduğunu düşünün. Godard yeniden (Jane ile konuşuyor):

> "Sizler gibi, biz de, açıkca anlamada bize yardım edebilecek bu fotoğraf yüzünden oldukça bulanık sulara dal(dırıl)dık. Bu, başlamak zorunda olduğumuz yerdir (Godard bu anda neredeyse şarkı söyler) – ABD'deki sizlerden – Paris'teki bizlerden – Paris'teki siz ve bizlerden – Vietnam'daki sizlerden – ViVietnam'daki size bakan bizlerden – ABD'ye giden bizlerden – burada bizi dinleyen ve size bakan herkesten."

Bütün temeller, fotoğrafın gerçek çözümlemesinin başlamasından önce, filmin ilk yirmi dakikasında içerilidir. Godard ve Gorin bu yaklaşımın sorunlarını bilirler ("insanlar bütün bu seslerin anti-sözcük gibi olduğunu söyleyecekler"), ama onlar bunun gerekli olduğunun da farkındadırlar; bu, yapısal nedenselllik nedeniyle, global yaklaşımdır, sorunun bütününün anlaşılmasını olası kılar. Yoğunluğun önemini anımsayın – bir okuyucuya, gerçek düşünce için ödemek zorunda olduğu miktar konusunda bir uyarıdır bu. Biçim gözardı edilemez; en azından içerik kadar önemli olduğu söylenir. Eğer Godard/Gorin bize Express'deki bir fotoğraf konusunda bunları söyleyecekse, bunu bize kendi film/mektubuyla gösterselerdi daha iyi olurdu.

Bundan on yıl önce Anna Karina'nın yüzüyle bir ikon yaratan ve 'Camèra-oeil'de star olarak kendi imgesiyle ilgilenen bir sinemacı için Jane Fonda'nın bu fotografik imgesi kişisel olarak önemlidir. Fotoğrafın 'fotoğrafik moleküler yapısı'nı ya da 'toplumsal sinir hücresi'ni çözümlemek yaşamsaldır. (Godard/Gorin, imgeyi düşünmenin iki yolu olduğunu ileri sürer). 1960'ların ortasında Godard, onların (bilinçsiz) göstergeler olarak değerlerini anlamak için basılı ve yazılı sözcükleri ayrıştır-

maya, parçalamaya başlamıştı; bu ise doğrudan Dziga-Vertov grubunun 'imgeler kurma' deneyimlerini başlattı. Sonunda Godard'm da imgeleri aynı yolla ayrıştırmaya kalkışması da doğaldı.

'Express'teki fotoğrafın tam çözümlemesi, biraz ironi ile birlikte kategoriler içinde yapılır: 'Ögelerin Ögeleri', 'Basit Ögeler', 'Daha Basit Ögeler', 'Ögelerin Diğer Ögeleri' ve sonunda 'Bazı Ögeleri –Ya da Ögelerin Ögelerini– Biraraya Getirme'. Bu kategoriler, Godard ve Gorin'e bir uzun metraj için her birinin yeterli malzeme sağlayabileceği bir dizi karşıtlığı biraraya getirir. İlk olarak, fotoğrafta gördüğümüz ile –Fane Fonda diner–, fotoğrafa ait metinde okuduklarımız –J. Fonda Kuzey Vietnamlılara soru sorar– arasında doğrudan bir karşıtlık vardır. Bu kuşkusuz basit bir hata değildir; bunun başlıca kanıtı, fotoğrafın odağının Kuzey Vietnamlılar ya da Vietnamlılar değil, Jane Fonda oluşudur. Buna, fotoğrafı gazeteci Joseph Kraft'ın çektiği gerçeği eklenebilir (eğer biri eleştirilecekse bu Kraft'tır). Militanın (Godard ve Gorin, Jane Fonda'ya, kişisel eleştiri gibi görünmesin diye, 'militan' ya da 'aktris' olarak göndermede bulunurlar) fotoğrafın önplanında, Vietnam'ın ise arkaplanda (background) olmasından dolayı metin bir anlamda doğrudur.

Onlar fotoğrafın yapısını daha detaylı bir biçimde incelerken, bu temel karşıtlığı destekleyen bir detaylar kompleksini keşfederler. Alt açı (teknik ve sosyal açıdan Orson Welles ilk filmlerinde alt açıyı bol miktarda kullanmıştır) önemlidir. 'Neye baktığından çok bakıyor oluşu' önemli olan aktrise uygun olarak düzenlenmiş 'çerçeveleme' çok daha önemlidir. Amerikalı pürüzsüz ve nettir: Vietnamlılar ise bulanık ve odak dışıdır. "Oysa gerçeklikte Amerikan solu bulanık ve odak dışıyken Vietnam solu pürüzsüz ve nettir." Bunlar 'Basit Ögeler'dir.

Yine de Godard ve Gorin için çok önemli olan, fotoğrafçının fotoğrafa getirdiği teknik biçim değil, ama aktrisin fotoğrafa verdiği biçimdir. Fotoğrafın analizinin önemli bir bölümü 'aktrisin ifadesinin' ikonografisiyle birlikte yapılmalıdır. Godard ve Gorin'in bize söylediği, Jane'in yüzünün çok kısa bir zaman ve uzamda çok fazla bilgi verdiğidir. Kısaca bu, oynanmış/takınılmış bir ifadenin yoğunluğuna sahiptir. Bu kodlanmış bir göstergedir ve bu sıfatla bütün bir tarihi akla getirir. *Letter to Jane*'nin en şaşırtıcı sekansında –*Klute* ve *Tout ve Bien*'deki

Jane Fonda'dan geçerek, *Young Mr. Lincoln* ve *Grapes of Wrath*'daki babasına (Henry Fonda) doğru– zaman içinde geriye doğru bu ifadenin tarihi çizilir. Godard ve Gorin'e göre bu kederli ifade "konuşur, ama yalnızca ne kadar farkında olduğunu anlatır. Daha fazlasını söylemez", yani, ne bildiği üzerinedir. Bu, niteliksel ve analitikten çok niceliksel ve duygusaldır. İfadenin –aktris için değil ama kapitalist toplum için gerekli olan– gerçekliği gizleme ve maskelemek için kullanılması dışında, bunda yanlış birşey yoktur. Godard bize 'sesli filmlerle kaçınılmaz biçimde tesadüfen ortaya çıkan ifadenin 'dışavurumunun' bir ifade olmadığını' söyler. 'Bu Roosevelt'in New Deal'inin serbest-ticaret maskesinden ödünç alınmıştır.' Godard/Gorin Kuleşov'un deneyinin ayrıntılı bir gözden geçirimini bu tarihsel dönemin tanıklığıyla sunarlar: Vietnam savaşının görüntüleriyle Falconetti, Lilian Gish ve Valentino'nun görüntülerini yanyana getirirler. Bu starlar savaşa baba-kız Fonda'lar ve John Wayne'nin baktığı gibi bakmazlar. Godard sessiz filmin materyalist olduğunu ileri sürer. Sessiz filmde her oyuncu kendi imgesine sahiptir. Sesli filmin ortaya çıkmasıyla oyuncular benzer biçimde konuşmaya başladılar. Sessiz filmin starları düşünürlerdi. "Ben filmim, o halde düşünüyorum." Sesli filmin starları bu önermeyi tersine çevirdiler: "Bir oyuncu olduğumu düşünüyorum, o nedenle filme çekiliyorum." Bunlar olmayı öğrendikleri star rolüne kendilerini uydururlar. (*Letter to Jane*'nin Barthesci olduğu kadar Kartezyen olduğu da eklenmelidir.)

Bir ifadenin dışavurumunu yalnızca film starları öğrenmedi. Moshe Dayan da Kirk Douglas gibi; Che Guevara ve Solzhenitzyn gibi Nixon ve Golda Meir da öğrendi bunu. (Bu, filmin, Godard'ın seçtiği fotoğraflar güçlü bir kamt olduğundan üzerinde düşünmenin gerekli olduğu bir bölümüdür.) Godard ekler, "filmdeki starlar, kendilerinin de belirttiği gibi, 'ağır' bir rolü oynarlar ve gerçek trajedi bu rolü nasıl oynayacaklarını bilmemeleridir." Bu, filmin merkezi sorunudur –Godard'ın, Fonda'nın, hepimizin: entellektüellerin devrimde oynadıkları rol nedir? Ama bu kısaltılmışıdır: bu demektir ki, daha iyi bakmayı nasıl öğrenebiliriz, nasıl aktif olabiliz? *Letter to Jane*'nin buna yanıtı yoktur: fotoğraf göstergebilimi (ve buna bağlı konular) üzerine yapılan karmaşık tanımlamaların çoğuna karşı çıkılabilir ya da eleştirilebilir. Ama temel nokta durur: gerçeklik basitçe anlaşılmaz; o bizim için, yirminci yüzyılda, hem örgütlü hem

de dolaylıdır; örgütlüdür, çünkü çizgisel nedensellik artık yeterli değildir; dolaylıdır, çünkü gerçekliği aslında gözlerimiz ve kulaklarımızla değil, ama naklederken gerçekliği değiştiren teknolojik iletişim (ya da iletişim teknolojisi) aracılığıyla kavrarız. Gorin'in sözleriyle bu bir *in*formation (enformasyon) olduğu gibi bir *de*formation (deformasyon) sürecidir de. Bu sözcüklerin her ikisinin de köküne, 'form'a (biçim) baksak daha iyi olurdu.

Gorin 1972'de şöyle demişti: "Biz diğer filmleri üretebilen-öncekinden farklı olan filmler (makineler) inşa ediyoruz. Daha fazla politik olmak için politika sözcüğüyle ilişkiyi kesmemiz gerektiğini anlamaya başlıyoruz." Ve Godard ekliyordu: "Daha fazla devrimci olmak, daha iyi konuşmacı olmak için dinleme sanatını ısrarla vurgulamaktır." Mücadele sürüyor, ama hiç durmadan – değişik cephelerde.

Belki de Godard ve Gorin'in oluşturdukları film politikasında yansıdığı gibi, eleştiri ve mücadele süreci ilerde düşünceler dünyasından insan dünyasma geri dönüşe yol gösterecek; sinemacılar sonunda, tümden-gelimli (deductive) deneyim politikasını keşfetmek için, kullanmada özgür oldukları iletişim aracını yeterince anladıklarım hissedecekler. Onlar politik olarak nasıl politik film yapıldığını öğrendiler, ama filmlerinin tümdengelimli olarak nasıl yapıldığını asla öğrenmediler; Marxist estetiğin mantığının varlığı bunu önledi. Bu anlamda Godard'm ikilemi, yalnızca devrimden yana olmakla ilgili değil, aynı zamanda (bu yüzyılın başındaki teori ve mantık patlamasının serpintilerine yakalanmış olarak) insan düzeyine, deneyim düzeyine geri kaçışla ilgili, 20. yüzyıl entellektüellerinin ikileminin bir örneğidir. Aklın soyutlaması üzerine tamamen ve doğuştan aldatıcı birşeyler var. Godard kariyerinin her aşamasında bunu hissetti: bunun korkusu *A bout de Souffle*'den *Letter to Jane*'e kadar durmadan işleyen bir 'subtext'tir. Godard 1968'den asla tam dersini almadı. Hiç kimse materyalist 'gerçekdışılaştırma'nın ve dürüstçe konuşmak için sinema dilini dönüştürme mücadelesinin değerini yadsıyamaz. Ama keza, zaten varolan sinema dilinin kullanımı dolayısıyla günlük yaşantımızın politikasmı anlamamız için biraz daha iyi verilen ama daha az kahramanca mücadeleyi gözden kaçırmamamız gerek. Estetiğin bütün gerçekleri kabul edildikten sonra, insanın bir an mola verdiği – onları görmezden geldiği – ve sinemanın kendisiyle ilgili olmayan, düşüncelerle ilgili olmayan, ama bu düşünceleri düşünen insanlarla il-

gili olan filmlar yapmaya geri döndüğü bir zaman gelir.

Son zamanlarda Truffaut'ya artniyetli bir gazeteci, Godard'ın "doğuştan zengin olması ve ifade etme sorumluluğu hissetmesi" yüzünden sıkıcı politik filmler yaptığını düşünüp düşünmediğini sordu. Truffaut bu soruya nezaketle yanıt verdi:

> Hayır bunu söyleyemem.O, doğası gereği, tezcanlı. Godard onu eğlendiren, ilgilendiren şeyleri çabucak tüketiyor ve başka birini bütün yaşamı boyunca tatmin edebilecek filmler onu yalnızca birkaç yıl tatmin ediyor. O, ilgi alanlarını değiştirdi, politika onun için filmlerden daha güçlü bir ilgi alanı oldu. Bu yüzden Godard, sinemada kalarak, ama ara sıra ondan biraz uzaklaşma isteğini de duyarak bu tutkusunu tatmin etmeye çalışıyor. Bu ciddi bir sorun, ki benim sorunum değil, çünkü filmler benim için özel bir tutkudur.

Bu 'hızlı-devinim' doğası yalnızca birşeyin nasıl başka birşeyle ilgili olduğunu değil, ama herşeyin nasıl başka herşeyin parçası olduğunu anlamak için şiddetli bir tutkuyla tahrik ediliyor. Bu, Godard'ın filmlerini zor, bazen anlaşılmaz, sık sık ta çok kişisel yapar, ama aynı zamanda onu sinemasal göreceliğin ozanı yapan da budur. Godard'ın otuz yedi filmi, bu yüzyılda, herhangi bir sanatsal türde, en önemli mücadelelerden birini içerir. Godard'ın dolambaçlı kökleri Mozart ve Bach ile, Picasso, Nietzsche, Hegel, Marx, Dostoyevsky, Brecht, Renoir (père et fils –baba ve oğul, Jean Renoir ve Pierre Auguste Renoir), Joyce, Bogart, Mao, Rosselini, Balzac ve Lenin ile sarınalaşıyor. Bach'dan Batman'e, Racine'den Rolling Stones'a uzanan kültürün birliğini hissetmiş, anlamış ve kendi çalışmasından birçok gerçek, güç ve kaçınılmaz doğruları çekip çıkarınıştır:

- bu kültür, korkularımızı ve arzularımızı tanınladığı kadar bizi baskılar ve sıkıştırır,
- şehirlerimiz Alphaville'yen kabuslardır,
- kültürümüz kadınları tüketim nesnesine, erkekleri ise korkağa, rahat ölüme yarı aşık, felçli hayalperestlere çevirir,
- iletişim ve ulaştırma makinelerimiz, bizim değil onların yaşadığı söylenebilecek düzeyde bizi boğdu,
- toplumsal sözleşmemiz komik biçimde tersine döndü.

Godard'ın aynı zamanda, toplumsal sözleşmemizi yeniden

yazabilmemizin, sanatımızı yeniden oluşturabilmemizin, kendi kendimizi rehinden kurtarabilmemizin yollarını, ekonomik ve toplumsal yapılarımızın gerçek doğasını anlayarak ve yaşamı inkar etmeyip onu destekleyen bu yapıların nasıl yeniden yaratılacağını öğrenerek göstermeye çalışması son derece önemlidir. Eğer zamanla yeni toplumsal sözleşmemizin detayları muğlak ve anlaşılmaz görünürse, işin zorluğunu anımsayın.

Godard'ın bütün kariyeri boyunca bir sentezci değil bir analizci olduğunu da anımsayın. Godard'ın işi açıklamak, eleştirmek ve soyutlamaktı. Belki de yaratmak, inşa etmek başkalarına bırakılmalı. Belki de devrimci bir entellektüel olmanın tek yolunun bir entellektüel olmayı bırakmak olduğu doğrudur. Godard'ın asap bozucu dürüstlüğü şimdiden, onun derin düşünen, analitik doğasının eylemi nasıl önlediğini ve felce uğrattığını fazlasıyla tanımlamıştır.

Yine de, düşüncenin eski modellerini yıkan ve ayrı ayrı görülmeye alışılmış tinin, toplumun, ekonominin, felsefenin, kültürün, sinemanın ve mantığın alanları arasındaki çok yakın ve doğrudan karşılıklı bağıntıları göstermiş Godard gibi bir analizci, yaratıcı olarak görülmelidir. Onun sanatı bilinçli ve sorumludur, bilincin ve kendinin bilincinde olmanın biraradalığının, kişisel ve moral'in, duygu ve yöntemin içten karışımıdır. Bu beni soluksuz bırakıyor.

'TOUT VA BIEN' VE 'LETTER TO JANE'
Entellektüellerin Devrimdeki Rolü

Yanıtlar vermek yerine sorular sormak, başkalarını dinlemeyi öğrenmek –bunlar Godard ve Gorin'in, belki de kollektif filmlerinin (en azından bir süre için) sonuncusu *Tout va Bien*'de pratiğe geçirmeye çalıştıkları alçak gönüllü hatta kendini geri planda tutan devrimci erdemlerdir. Bununla birlikte onlar ayrı ayrı çalışmaktan (ve video film deneyleri yapmak için film yapımından sessizce çekilmekten) bahsettikleri sırada *Tout va Bien*'e eşlik eden bir film için işbirliği yaptılar. Bu film, *Tout va Bien*'de başrolü oynayan Jane Fonda'ya gönderilen, ama aynı zamanda devrime kendini adama arayışındaki bütün entellektüelleri ve sanatçıları hedefleyen *Letter to Jane* adh eşsiz bir film-mektuptur.

Alışıldığı gibi, karşıtlıklar, Godard ve Gorin'in filmlerinde bol miktarda vardır. Kuşkusuz bu sinemacılar, karşıtlıkların oldukça farkındadırlar; ve onlar, diyalektik açıdan, aydınlatıcı olabilecek yolları kullanarak karşıtlıklarla ilgilenirler. Yine de ana film *Tout va Bien* ile onun ürün-çocuğu *Letter to Jane* arasındaki ilişkilerin karmaşasında bir dereceye kadar, Godard ve Gorin'in farkında olmadıkları, ya da en azından üretici olarak henüz ilgili olmadıkları karşıtlıklar olabilir. Her durumda, bu iki filmin ortaya çıkardığı sorunlardan bazıları, filmleri ne kadar kavramsal olsa da, Godard ve Gorin'in çok daha fazla, hatta belki daha az sofistike olan ama eşit derecede adanmışlığa sahip ve devrimci özgürlük davasına hizmet etmeye çalışan insanlardan bile yalıtılmış ve yabancılaşmış olarak, kendilerini bir köşeye sıkıştırdıklarını (hapsettiklerini) gösterir.

Bazı materyallerle başlayalım. Dört yıl boyunca bir avuç dolusu Marxist-Leninist ve Maocu militan için 'teorik egzersizler'

olmuş düşük bütçeli 16 mm'lik filmler yaptıktan sonra Godard ve Gorin, daha geniş bir izleyici topluluğu için politik film yapmaya karar verdiler. Böyle bir filmi finanse etmek için bazı ünlü starları kullanmak durumunda oldukları sonucuna vardılar. Bu yüzden, star olarak bütçeyi kabartmayacak ama aynı zamanda her birinin liberal hatta ilerici politik harekete destek verdiği bilinen bir aktris ve aktör olan Jane Fonda ve Yves Montand ile anlaştılar.

Fonda ve Montand proje ile ilgilendi; ve iki uluslararası starın gişe olanakları temelinde Paramount şirketi *Tout va Bien*'in yapılması için para koydu. Kadmlara, diğer kadınlarla çalışmaları ve kendi filmlerini yapmaları çağrısını sürekli yapan bir kadın olarak Jane Fonda için, iki erkek tarafından yönetilecek bir filmde rol kabul etme kararı hiç te kolay değildi. Ancak Godard ve Gorin'in politik perspektiflerine sempati duyması (ve Godard'ın filmlerine hayran olması) nedeniyle Fonda, *Tout va Bien*'de çalışmayı kabul etti.

Fonda'nın Godard'ı uzak ve iletişimsiz bulmasma rağmen çekim iyi gitti. Gerçekte ise, Godard ve Gorin'in öykü çeşitlemesi iki büyük star Fonda ve Montand üzerine iken, bu oyuncular, çoğunluğu oyuncu olmayan yaratıcı bir keşfin kollektif ruhu içinde hoşça vakit geçiren diğer roldekilere uzak kaldılar. Çekimler tamamlandı, film kurgulandı ve Paramount, *Tout va Bien*'in dağıtımım üstlenmekten vazgeçti. Godard ve Gorin başka dağıtımcılar buldu ve film açıkcası çok iyi ticari başarı kazandığı Fransa'da gösterime girdi.

1972 Sonbaharı'nda New York ve San Francisco film festivallerinde *Tout va Bien*'i göstermek için davet edildiklerinde Godard ve Gorin *Letter to Jane*'i de beraberlerinde götürdüler. Godard ve Gorin birkaç haftalık çalışmayla yalnızca 300 dolara bir 16 mm'lik yaptıklarım ve bunun *Tout va Bien*'in tartışılması için bir başlangıç noktası olarak iş görmesini istediklerini açıkladılar.

Letter to Jane bir saat uzunluğundadır ve filmin tamamına yakın perdede Jane Fonda'nın bir fotoğrafı vardır. Fotoğraf, Fonda'nın 1972'de oldukça yankı uyandıran Kuzey Vietnam'ın başkenti Hanoi'ye ziyareti sırasında Amerikalı fotoğrafçı Joseph Kraft tarafından çekilmişti. Kuzey Vietnam hükümetinin resmi haber ajansı tarafından fotoğrafm dağıtımına izin verildi ve 1972 Ağustos'unun ilk haftasında Paris haftalık magazini

'L'Express'de, yine bu magazinin kurmayları tarafmdan hazırlanmış bir metin ile birlikte yayınlandı. *Letter to Jane*'in ses kuşağı, Godard ve Gorin'in bu fotoğrafı ve altındaki yazıyı çözümleyen konuşmalarından oluşur.

Godard ve Gorin, Hanoi'yi ziyaret eden Fonda'nın fotoğrafının çözümlemesinin, Fransa'daki politik durumla ilgili bir filmi –*Tout va Bien*'in tartışmanın dolayımlanması gibi görüneceğinin pekala farkındadırlar; ama Godard ve Gorin bunun, *Tout va Bien*'de incelenen sorunlarla doğrudan ve çok somut olarak karşı karşıya gelmelerini kolaylaştıran bir dolayım olduğunu ileri sürerler. Onlar bunun, *Tout va Bien'* konusunda bir yolla döneklik, filmdeki şeylerle (things) doğrudan ve somut olarak yüzyüze gelmedeki başarısızlığın bir kabulü olduğunun sorulabileceğini de bilirler. Ama Godard ve Gorin *Tout va Bien*'i asla reddetmediklerini ya da filmin görece erdemlerini tartışmaktan kaçınmadıklarını, *Letter to Jane*'in aynı temel soru ile ilgili olduğunu belirtirler: Entellektüellerin devrimdeki rolü nedir?

Önemsiz bir entrikadan yola çıkılarak senaryolaştırılmış ve filme alınmış *Tout va Bien*'de Jane Fonda ve Yves Montand, karı-koca iletişim entellektüellerini canlandırırlar. Fonda, bir Amerikan radyo şebekesinin (network) Paris bürosu için politik yorumlar yapan bir Amerikalıdır. Montand ise 1968 Mayıs olaylarıyla radikalleşmiş bir Fransız Yeni Dalga yönetmenidir: avant-garde filmler için, sanat pazarının, kapitalist tüketim toplumunun bir başka uzantısı olduğunu kavrayarak 'sanat' yapmayı bırakmış ve geçinmek için ticari reklam filmlerine dönmüştür.

Bu sözde-entrika ilerlerken, Montand bir fabrika yöneticisiyle işçi sorunlarını tartışmak için bir besin fabrikasını ziyaret eden eşine (J.Fonda) refakat eder. Fonda ve Montand fabrikaya vardıklarında, yöneticinin ve gerçekte tüm fabrikanın, hem sendika ile hem de idareciler ile sorunları olan örgütsüz işçiler tarafmdan beklenmedik biçimde o anda işgal edildiğini görürler.

Brechtyen bir üslupla, onların fabrikadaki yaşamla karşı karşıya gelmelerinin anlatımı, devamlı bir anlatım olarak sunulmaz, bu daha çok karşılaştırmaların ardarda getirilmesiyle yapılır, önce patron ile, sonra sendika temsilcisi ile, sonra da işçilerle. Aktörlerin baş çekimle doğrudan kameraya yaptıkları küçük konuşmalarla, bu karşılaştırmalar izleyiciye (bize) yöneltilmiştir



Letter To Jane: Jane Fonda Hanoililerle Amerikan bombardımanı hakkında görüşüyor. Joseph Kraft'ın L'Express'te yayınlanan fotoğrafı.

ve bizi kapitalist sanayi iktidarının ayrı unsurları ve grupları ile karşı karşıya getirir.

Fabrika sahibi, o andaki güçlükleri sahte bir biçimde gizlemeye çalışır ve budalaca, Marx'm yazılarının bu çağda geçersizleştiğini öne sürer. Ona göre sınıf mücadelesi yerini, sürekli maddi ilerlemeyi sağlayacak sınıfların işbirliğine terketmiştir. Sendika temsilcisi, kontrolden çıkmış işçilere işlerinin başına dönmelerini öğütler, hatta onları disiplinli eylemle tehdit eder; ve işçileri, sorunun onların düşündüğünden daha karmaşık olduğuna ve bunu sendikacıların kontrolüne bırakmaları gerektiğine ikna etmeye çalışır. Diğerleri –yönetici ve sendikacı– hiçbir şeyi çözmeyecek çözümler önerirken, işçiler sürekli olarak kızgınlıklarını dışa vuramama ve boşuna didinmişliğin yıkıcı duygularını tanımlarlar.

Sonuç olarak *Tout va Bien*, bir insanın kendi yaşamını en can ahcı biçimde etkileyecek kararlar alacak herhangi bir güçten yoksun bırakılmış olmasının, işçilerin yaşamındaki en yabancılaştırıcı ve dayanılmaz durumu oluşturduğunu işler gibi görünmektedir. Ayrıca filmin de vurguladığı gibi, bu yolla yabancılaştırılanlar yalnızca fabrika işçileri değildir. Fonda ve Montand karakterleri, sistematik olarak, kendi ayrı ayrı çalışma koşullarında nasıl yabancılaştıklarını ve sömürüldüklerini görmeye başlarlar. Ve bir çift olarak onlar, özel yaşamlarının, birbirine bağlanma yollarını gölgeleyen yabancılaşmış iş ilişkilerine bir sığınak sağlamadığını görmeye başlarlar.

Tout va Bien'de anlatımının yarım kalmış yanlarının birbirine bağlanmaması önemlidir. Fabrikadaki durumun nasıl geliştiğini öğrenemeyiz (yalnızca tahmin ederiz). Ne de Fonda ve Montand karakterleri arasındaki bozulan ilişkilerin düzelip düzelmediğini öğreniriz. Film 'herkes kendi bireysel tarihini yaratsın' öğüdüyle kapanır –burjuva tipten bir bireycilik değil ama daha çok halkın kendisine iktidarın devrimci transferi, şöyle ki, tarih artık liderlerin ve temsilcilerinin mülkiyetinde değildir, o nedenle bu, herkesin kendi toplumsal pratiği üzerindeki bireysel iktidarının pratiği için çağrıdır.

1972'de Jane Fonda'nın Hanoi'ye ziyaretini betimleyen haber fotoğrafından (ve beraberindeki metinden) Godard ve Gorin'in eksikliğini duyduğu şey, 'iktidar halka' vurgusudur. *Letter to Jane*'de bu yüzden açıklayıcı bir ders verirler. Burada bu fotoğrafı ve metini çözümlerlerken, imgenin kendi içindeki ve im-

ge ve eşlik eden sözcüklerin birleşimi içindeki gerici yananlamlara (connotations) işaret ederler.

Aşağıdaki kendine özgü eleştirel gözlemlerde bulunurlar:

(1) Kimliği belirsiz bir Vietnamlı background'da silikleşirken, Fonda fotoğrafın foreground'una (önplan) hakim olur. Godard ve Gorin bu kompozisyonun Vietnam halkını ikincil bir role indirgerken, Fonda'yı fotoğrafın starı yaptığını öne sürürler. Gerçekte ise, Amerikan Solu'nun bir temsilcisi açıkca ikinci bir role sahipken, Vietnam'daki mücadelenin starı açıkça Vietnam halkının kendisidir.

(2) Fotoğrafın altındaki metnin başında "Jane Fonda Hanoi'li yurttaşlara Amerikan bombardımanı üzerine soru soruyor" diye yazar, oysa gerçekte, fotoğrafta Fonda'nm o anda çerçevenin sağ alt foreground'unda, kameraya arkasını dönmüş Vietnamlıyı dinlediği açıktır. Godard ve Gorin, bunun yalnızca bir tesadüf olmadığını söylerler. Diğer şeyler arasında bu, Vietnam halkı ile Amerikalı bir film sanatçısı arasındaki bu karşılaşmada haklı olarak kimin öncelik taşıdığı sorunudur. Godard ve Gorin, Jane Fonda'nın orada Vietnamlıları dinlemek için bulunduğunu, bir Amerikalı olarak kendisine düşenin, çenesini kapatmak ve Vietnamlılara, neyi başarmaya çalıştıklarını açıklama izni vermek olduğunu öne sürerler.

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

(4) Fotoğrafta yüzü görülen iki kişiden biri olan Vietnamlının yüzü arka planda, odak-dışı ve flu iken, Jane'in yüzü nettir. Bu kuşkusuz, Jane'i fotoğrafın starı yapmaya yardım eder. Ama Godard ve Gorin görsel eğretileme terimleriyle, bunun başka birşey olması gerektiğini belirtirler: Vietnam Solunun isimsiz temsilcileri kesinlikle odakta olmalıdır, çünkü onların durumu açık ve nettir, oysa Amerikan Solunun ünlü temsilcisi fotoğrafta belirsiz (flu) görünmelidir, çünkü Amerikan Solu belirsiz ve odak-dışıdır.

(5) Sanatçı/militanın yüzündeki ifade trajiktir, ama birçok farklı duruma gönderme yapılabilir. Burada Godard ve Gorin, Fonda'nın, Donald Sutherland ile birlikte başrolünü oynadığı Alan Pakula'nın *Klute* filminde dedektife kendisine acımasını

ve gece kalmasını söylediği sırada ve *Tout va Bien*'de fabrika işçilerini dinlediği sırada yüzünde taşıdığı benzer ifadeleri gösteren fotoğrafları araya sokarlar. Godard ve Gorin, Henri Fonda'nın *The Grapes of Wrath* (Gazap Üzümleri) ve *Young Mr. Lincoln* (Genç Bay Lincoln)'deki benzer ifadeleri taşıyan fotoğraflarını, ardından da, *The Green Berets* (Yeşil Bereliler)'deki aynı yüz ifadelerine sahip John Wayne'nin fotoğraflarını gösterirler. John Wayne'in Vietnam Savaşı'na karşı tutumunun Jane Fonda'nın tutumunun tam karşıtı olmakla birlikte yüz ifadelerinin aynı işi gördüğü noktasının geçiştirilemeyeceği öne sürülür. Nihayet Godard ve Gorin, yüz ifadelerinin herhangi bir içerikten yoksun olduğunu ileri sürerler. Derin bir duyguyla yüklü görünüyor olmakla girlikte bu, bir duygu yokluğu halidir. Genelde hümanist burjuva sanatı gibi, boşluğunu dolu bir görünüşle gizler.

(6) L'Express, Jane Fonda'nın Vietnam'daki konumunu 'pasifist'olarak niteleyebiliyorsa, bu belki de Jane Fonda'nın 'barış savaşçısı'olarak kendi rolünü kavrayışının muğlak ve çok basitleştirilmiş olması yüzündendir. Godard ve Gorin, bunun Amerika 'nın dünya olaylarına emperyalist müdahalesiyle ilgili olmaması ve bu yüzden ilk olarak Vietnam'daki savaşın nedenini gözden kaçırması yüzünden basitçe 'Vietnam'da Barış' çağrısının yeterli olmadığını ileri sürerler.

Bütün olarak, Godard ve Gorin'in tek bir fotoğrafı böylesine ayrıntılı çözümlemelerinde oldukça etkileyici birşeyler vardır. Birçok açıdan onların getirdiği eleştiriler dikkate değer bir üstün hüner gösterisidir. Ama aynı zamanda oldukça tedirgin edici birşeyler de vardır.

Sorunun bir parçası, sanki fotoğrafın ve beraberindeki metnin her bir görünümünden kişisel olarak Jane Fonda sorumluymuşcasına, eleştiri için O'nun seçilmesidir. Kuşkusuz Godard ve Gorin, metindeki gibi, fotoğrafın Joseph Craft tarafından çekildiğini ve Kuzey Vietnam hükümetinin resmi haber ajansı tarafından basına verildiğini bilirler. Yine de onlar, Kuzey Vietnam'a giderken, hangi imgeyi yansıtacağım Jane'in daha dikkatlice düşünmek zorunda olduğunu ileri sürerler.

O halde, *Letter to Jane*'de Godard ve Gorin'in kendileri tarafından aktarılan yorumun filmdeki noktaları açık ve özlü bir biçimde ortaya koymaması bir talihsizliktir; daha çok bunları, gereksiz sözlerle dolu ve alçakgönüllüce alaya alırlar. Jane Fon-

da baştan sona susturulur ve Godard ve Gorin bütün yanıtlara sahip görünürler. Ve Jane Fonda'nın *Tout va Bien*'e profesyonel katkısının kötü sonuçlanması üzerine Godard ve Gorin'in Jane'i azarlamaları bir tür ebeveyn azarlaması gibi işlev görmektedir. Godard ve Gorin Jane'e "sana bütün öğrettiklerimizden sonra nasıl bu kadar çok düşüncesizce hatalar yapabildin!" diye sorar gibidirler.

Bundan öte, eğer *Letter to Jane* cinsel politika anlamında göz önünde tutulursa, filmde Jane'in büyüklük taslamasından ve alçak gönüllülükten öteye geçen çok daha rahatsız edici şeyler vardır. Gerçekten de, Gorin *Letter to Jane*'in kopyasını Yugoslav sinemacı Dusan Makavejev'e (yönetmenin en önemli filmi *WR: The Mysteries of the Organism*'dir) gösterdiklerinde Gorin'e yanıtı, 'filmin çifte tecavüze vardığı ve iki adamın sıra ile bir kadına tecavüz ettiği' oldu.

Gerçekten de bir tecavüzden sözedilebilir; *Letter to Jane*'de kadın sahneye bağlanmış, (binlerce izleyicinin önünde) oraya raptedilmiş ve dil'in ve Sözcük'ün fallik yetisini kullanan iki adama teslim edilmiştir. Ve eski cinselci ikicilik (sexist dualism) devreye sokulmuş görünür: erkek kendi egemenliği için aklı öne sürer (Freud akıl/penis özdeşliğine dikkat çeker) ve kadının pasif vücudu (ve basit sevgisi) üzerinde kendi mantığının aktif iktidarını iddia eder. Godard ve Gorin Jane'i, tam yerinde bir anlayış gösterirken (Jane acıma duyar), durumu çok iyi düşünemeyecek kadar da zayıf bir akıllılık içinde betimlerler.

Onlar gerçekten *Letter to Jane*'de haklı mıdır ve Jane gerçekten düşüncesizce hatalar yapmaktan suçlu mudur? Hem Vietnam hem de Amerika'daki devrimci mücadele bağlamında, Kuzey Vietnam'a yönelik Amerikan bombardımanının durdurulması yaşamsal bir konuydu. Kuzey Vietnamlılar için bu bir ölüm-kalım sorunuydu. Amerikalılar için ise bu, insanların kendi politik ve askeri liderlerine bütün bir ülkeyi yok etmek için kontrolsüz bir yetkiyi-gücü verip vermeme sorunuydu. Kuzey Vietnam hükümetinin daveti üzerine Hanoi'ye giderek Jane Fonda çok önemli ve politik olarak çok hassas bir rol oynadı. Eğer Fonda, Hanoi'de iken komünizm yanlısı sloganlar haykırsa ve Vietnam'daki Amerikan emperyalizmini lanetleseydi, sıradan Amerikalının düşüncesi Fonda'nın ve Vietnam'daki durumun aleyhine olurdu. Oysa, Kuzey Vietnam hastanelerinin, okullarının ve su kanallarının Amerikalılar tarafından bomba-

lanmasıyla ortaya çıkan insan yaşamının böylesine korkunç imhasına son verilmesi için bir kadının yakarışı, Amerikalıların düşüncesini değiştirebilirdi.

Jane Fonda, kendini bir 'barış militanı' olarak sunarak, açıkca devrimci bir tavır alarak yapabileceğinden çok daha fazlasını başarabildi, başardı. Ve, yaygın olarak dağıtılmış fotoğraftaki Jane Fonda'nın yüzündeki trajik ifade, hem gerçekten etkili hem de ideolojik olarak 'doğru' olan bir tür 'savaşı eve-ülkeye-taşıma'da da başarılıdır. Jane'in yüzündeki ciddi ifade yüzünden sorumluluğun ağır yükünü duyar, bir insan olarak Vietnam halkına karşı adımıza işlenen suçları üstleniriz. Ve fotoğrafın starı Jane dolayısıyla biz, tıpkı o andaki Jane gibi, gerçeklik ile yüzyüze gelen Vietnam'daki rolümüzün pek de içaçıcı olmadığını anlarız. Vietnam'daki trajedi bizim trajedimizdir ve aynı zamanda bu açıkça, hem Vietnam'daki Amerikan halkının kendi liderlerini zorlama gücü ve isteğini kullanmasının bir gereklilik olduğunun kavranışıdır.

Letter to Jane'de Godard ve Gorin'in devrimci çizgisiyle ilgili temel sorun, herhangi bir somut durumdan kopmadır. Bu, etkin militanlık için çok tehlikeli olan soyut bir çizgidir. Godard ve Gorin uzun-erimli bir bakış açısına sahip olduklarını; insanın uzun-erimli amaçlarını asla gözden yitirmemek zorunda olduğunu ileri sürebilirler. Ama onlar kendi bakış açılarının devrimci saflığına öylesine inanmışlardır ki, 'burada' ve 'şimdi'arasındaki yakınlığın içinde yer alan olayları gözden kaçırıyor gibi görünmektedirler.

Başından sonuna, Godard ve Gorin'in çalışmalarında, 'şimdi'yi sistematik olarak reddetmelerine dair rahatsız edici birşeyler vardır. Godard ve Gorin, Lenin'in devrime 'kendiliğindenci' yaklaşımı reddetmesi bağlamında, bunu haklı çıkarabilirler, ama bunun ötesine geçildiği görülür. Ve Lenin her durumda, şimdiki durum üzerine perspektiflerini hiçbir zaman yitirmeksizin uzun-erimli hedeflerin nasıl gözönünde tutulacağını bilmişti.

Belki de bu bir kontrol sorunudur. Godard ve Gorin, Lenin'den farklı olarak, kontrol edemeyecekleri durumlara kendilerini koymaktan korkuyor görünürler. Bu yüzden sanat, onlar için, maksimum kontrolü sağlayabildikleri bir sığınaktır. Ancak yaşam, onların sanatlarında uygulamaya alışkın oldukları kontrol türüne olanak sağlamayacak kadar karışık, sürekli akan ve

ele geçmez bir şeydir. Ve bazı yönlerden onlar, tıpkı önceki filmlerinde olduğuna benzer biçimde, ancak *Tout va Bien*'de daha da fazla olarak kontrolün uygulanamadığını kabul eder görünürler.

Tout va Bien, 'siz-şimdi-oradasınız' ile tamamen ağzına kadar dolu değildir; tam aksine bu film, aşırı derecede stilize ve şematize edilmiş bir filmdir. Hatta örgütsüz işçilerce bir anda işgal edilen yiyecek fabrikası (Salumi) bile gerçek bir yiyecek fabrikası değildir. Bu, Godard ve Gorin'e kendi sunumlarının şematizasyonu için olanak sağlayan, özellikle planlanmış bir stüdyodur. Böylelikle, dördüncü duvarın yokluğu, bir bütün olarak iki katlı fabrikanın kesilmiş görünümü boyunca kaydırmalı ve çevrinmeli çekimler yapılmasını sinemacılar için olanaklı kılmıştır. Ve bu çekimler, bizi, eylem sahnesinden fiziksel olarak uzaklaştırırken, öyküden uzaklaştıran, anlatımdaki uzun, yansıtıcı 'kopma'lar olarak kullanılır.

Bundan başka, iki katlı fabrika simgesel olarak, yönetici-sömürücü sınıfların üstyapıyı ellerinde tutmaları ve toplumun, işçi sınıfının emeğinin ekonomik temelleri üstüne inşa edilmesi üzerine olan klasik Marxist yorumu akla getirir. Yine, *Tout va Bien*'de işçiler işlerin bu türden düzenlenişine karşı isyan ederler ve (Marx'ın dediği gibi) en azından bir an için bütün işlere el koyarlar.

Bununla birlikte *Tout va Bien* ile Godard ve Gorin'in diğer filmleri arasındaki çarpıcı bir farklılık, burada bir değişiklik olarak, şematizasyonlarının sözcüklerde çok şiddetli bir biçimde yoğunlaşmamış oluşudur. Gerçekten de *Tout va Bien* hiçbir biçimde 'logocentric' değildir. Onların diğer filmlerine damgasını vuran sözcüğün egemenliği burada yerini şeyler (nesneler)de bulan materyalist bir mizansene bırakır. Ve vurgulamanın sözcüklerden nesnelere doğru değişimi yalnızca *Tout va Bien*'de, Godard ve Gorin'in alışılmış dayanağı olan yoğun retoriksel dış ses yorumunun yokluğu ile değil, aynı zamanda nesnelerin somut gerçekliğine karşı sözcükleri test ediş tarzlarındaki değişimle de belirlenir.

Bir yönden, Godard ve Gorin'in, Godard'ın *Weekend* filmindeki Emily Brönte karakterinin öğrettiği dersi hatırladıkları görülür: sözcükler sık sık nesnelerle bizim aramıza girerler ve bizim için nesnelerin kendilerine dönmeleri önemlidir. Üstelik Godard ve Gorin retorik dilin ne kadar biçimselleşirse o kadar

soyutlaştığını farketmeye başlamış görünürler.

Bunu gözönünde tutarak, *Tout va Bien*'deki fabrika sahibi, sendika temsilcisi ve hem bir kadın hem de bir işçi olarak çifte sömürüye uğradığını Jane Fonda'ya anlatan kızıl saçlı işçi tarafından yapılan konuşmaları karşılaştırmak ilginçtir. Fabrika sahibinin konuşması fazlasıyla soyut, şeyleri oldukları gibi göstermekten çok onları gizleyen, fazla düşünülmeden söylenen genellemelerle doludur. (yeri gelmişken, Godard ve Gorin'in bu konuşmayı yazmadığını, M. Saint-Geours'un 'Long Live Consumer Society – Yaşasm Tüketim Toplumu' adlı eserinden aşırdıklarını belirtmeliyim).

Aynı biçimde, sendika temsilcisinin konuşması da (bu metin de Fransız Komünist Partisinin kontrolündeki CGT adlı sendikanın yayın organı *La vie ouvrière – İşçi Hayatı*'ndan aşırılmıştır) gerçekleri, figürleri göstermesine rağmen oldukça soyuttur. Örgütsüz işçilerden biri filmde yorum yaparken, sendika temsilcileri istatistiğin bütün verilerini göstererek bir problemle ilgilenirler ve bir süre sonra bu problemin ucu kaçar. Bundan başka, problemin çözülmediğini çünkü aynı şeylerin tekrar tekrar yinelendiğini farkedersiniz. Godard ve Gorin'e göre, Fransa'daki birçok solcunun düşündüğü gibi, Komünist Partisi'nin ve onun büyük CGT sendikasının, devrimciden çok reformist olduğu ve işçileri sisteme meydan okumaya ve sistemi değiştirmeye yöneltmek yerine işçileri sistemin içinde tutma işlevi gördüğü açıktır.

Genç işçi kızın yaptığı konuşma ise aksine çok somuttur. Ve her ne kadar bu metin de basılı bir makaleden (Mao'cu gazete *La Cause du People*'dan) aşırılmışsa da, bu metin diğerlerinden daha az biçimsel olarak söylenir. Gerçekte, bu bir haykırış ya da şarkıdaki bir patlama gibidir ve Godard ve Gorin bunu – tekrarlanan bir dış-ses cümlesi ile – 'devrimci şarkı'gibi tanıtarak, dikkatimizi bilerek, kızın konuşmasının bu özelliğine yöneltirler.

Genç işçi kız konuşurken, fabrika kokularının elbiselerine ve tenine işlemesi (ve bu yüzden kendini sunulabilir kılmak için pahalı parfümler almaya zorlayan cinselci ve sınıflı toplumun onu alay konusu yapması) ve yaşantısının zorluğu ve ağırlığı gibi maddi kaygılarından ayrılmaz. Sözleri tamamen devrimci değildir. Sözcüklerinin akışı, tıpkı fabrikanın bir anda işgal edilişi gibi, kendiliğindendir. Ve Godard ve Gorin tekrar tekrar bize,

kendiliğindenci yaklaşımın asla devrimi getirmeyeceğini söylerler. Ama en azından *Tout va Bien*'de onlar, devrimin güçlü duygulara tutunmak ve bazen bu duyguların sözcüklere göre çok daha derine uzanmak zorunda olduğunu kabullenmiş görünürler.

Yine de entellektüellerin görevlerinden biri, insanları biraraya getirmek ve şeyleri değiştirmek adına insanları devrimci bir hareket içinde birleştirmek için, bu duyguları tanımlayacak doğru sözcükleri bulmaktır. Ve kuşkusuz bu, Godard ve Gorin'in yalnızca *Tout va Bien*'de değil, diğer bütün filmlerinde de yerine getirmeye kendilerini adadıkları bir görevdir.

Bununla birlikte, *Letter to Jane*'de Godard ve Gorin'in kendi retoriklerinin gelgitleriyle büyülendikleri görülür. Böyle yapmakla onlar, kendileri ile şeyler, kendileri ile Jane, kendileri ile bizim geri kalanımız arasında sözcüklerden bir sahne kurarlar. Bizi birleştirmek ve bizi bir yöne yönelmeye kışkırtmak yerine, onların sözcükleri bizi böler ve bizi eylem yapmaktan alıkoyar. Belki Godard ve Gorin'in devrimde, yaşamda olduğu gibi, eylemlerin sözcüklerden daha yüksek sesle konuştuklarının hatırlatılmasına gereksinimleri vardır.

İÇİNDEKİLER

NOT: Bu kitap *Godard* (Richard ROUD), *The New Wave* (James MONACO), *Film and Revolution* (J. Roy MACBEAN) adlı kitaplardan derlenmiştir. Derlenen bölümler, Jean Luc Godard'ın çalışmalarının kronolojik bir sıralamasıdır.

GİRİŞ, *Richard ROUD,* 7
DIŞLANMIŞLAR, *Richard ROUD,* 15
POLİTİKA, *Richard ROUD,* 38
ANLATIM, *Richard ROUD,* 48
GERÇEKLİK VE SOYUTLAMA, *Richard ROUD,* 71
FRANSA, AMERİKAN STİLİ, *Richard ROUD,* 101
SIFIRA DÖNÜŞ, *James MONACO,* 131
BRITISH SOUNDS, *J. Roy MACBEAN,* 167
TEORİ VE PRATİK, *James MONACO,* 183
TOUT VA BIEN ve LETTER TO JANE, *J. Roy MACBEAN,* 227

KİTAPTA ADI GEÇEN FİLMLERİN TÜRKÇE ADLARI VE TARİHLERİ

Tous Les Garçons S'Appellent Patrick, Bütün Erkeklerin Adı Patrick – 1957.
A Bout De Souffle, Serseri Aşıklar – 1959.
Le Petit Soldat, Küçük Asker – 1960.
Une Femme est une Femme, Kadın Kadındır – 1961.
Vivre sa Vie, Hayatını Yaşamak – 1962.
Les Carabiniers, Jandarmalar – 1963.
Le Grand Escroc, Büyük Dolandırıcı – 1963.
Le Mépris, Hor Görme – 1963.
Bande à Part, Çete Dışında – 1964.
Une Femme Mariée, Evli Bir Kadın – 1964.
Alphaville, Alphaville (Alpha Kenti) – 1965.
Pierrot le Fou, Çılgın Pierrot – 1965.
Masculin-Feminin, Erkek-Dişi – 1966.
Made in USA, Made in USA – 1966.
Deux ou Trois Choses que je sais d'elle, Ona Dair Bildiğim 2-3 Şey – 1966.
La Chinoise, Çinli Kız – 1967.
Weekend, Haftasonu – 1967.
Le Gai Savoir, Bilmenin Tadı – 1968.
Un Film Comme les Autres, Diğerleri Gibi Bir Film – 1968.
One Plus One, Bir Artı Bir – 1968.
One American Movie, Bir Amerikan Filmi – 1968.
British Sounds, İngiliz Sesleri – 1969.
Pravda, Gerçek – 1969.
Vent d'est, Doğu Rüzgarı – 1969.
Luttes en Italie, İtalya'daki Mücadeleler – 1969.
Jusqu'a la Victoire, Zafere Kadar – 1970.
Vladimir et Rosa, Vladimir ve Rosa – 1971.
Tout va Bien, Herşey Yolunda – 1972.
Letter to Jane, Jane'e Mektup – 1972.

DERLEYEN

ertan yılmaz

JEAN-LUC GODARD

GODARD YİRMİNCİ YÜZYILIN SANATI SİNEMADA EN FAZLA TARTIŞILAN, ÜZERİNE YAZI YAZILAN YA DA ARAŞTIRILAN BİR YÖNETMEN. O'NUN BÖYLESİNE POPÜLER OLMASI, YAYGIN BİR İZLEYİCİ TOPLULUĞUNA ULAŞMASI VE BEĞENİLMESİNDEN DEĞİL, TERSİNE AZ SAYIDA İZLEYİCİYE ULAŞMASI, GENELDE BEĞENİLMEMESİ VE ANLAŞIL(A)MAMASINDAN, AYNI ZAMANDA DA HER FİLMİYLE OLAY YARATAN, ALIŞILAGELMİŞ OLANI ALTÜST EDEN BİR SİNEMA YAPMASINDAN GELMEKTEDİR. RİCHARD ROUD'UN DEYİŞİYLE: "... O'NUN YAPITLARI ÜZERİNE BİR KİTABIN, ÖVMEK YA DA YERMEKTEN ÇOK, O'NU TANIMLAYAN VE ÇÖZÜMLEYEN BİR YAPIDA OLMASI ÖNEM KAZANIYOR. GODARD'IN KARŞITLARINI İKNA ETMEK BEKLENEMEZ: TERSİNE GODARD'IN HEDEFLERİNİ VE YÖNTEMLERİNİ AÇIKLAMAYI DENEYEN BİR KİTAP, ONLARIN İTİRAZ NEDENLERİNİ YALNIZCA GÜÇLENDİREBİLİR: BÖYLECE ONLAR TAM OLARAK NEYE, HANGİ KONUDA İTİRAZ ETTİKLERİNİ ÖĞRENECEKLERDİR. SORUN DEĞİL; BU KİTAP, BENİM GİBİ, GODARD'IN YALNIZCA GÜNÜMÜZ SİNEMASININ EN BÜYÜK YÖNETMENİ DEĞİL, AYNI ZAMANDA ÇAĞIMIZIN EN ÖNEMLİ SANATÇILARINDAN BİRİ OLDUĞUNA İNANAN DİĞERLERİ İÇİNDİR..."

ISBN 975-382-037-2

gece