

JEAN-LUC GODARD'IN FİLMLERİ VE ESTETİK MANİFESTOSU

Yrd. Doç. Dr. Rıdvan ŞENTÜRK

İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi

Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

İstanbul

ÖZET

'Yeni Dalga/Nouvelle Vague' hareketi sinema tarihinin en önemli akımlarından biridir. Yeni Dalga akımıyla birlikte oluşan estetik anlayış, sinema filmlerinin kendine özgü dil ve ifade biçimi arayışlarına yeni boyutlar kazandırmıştır. Yeni dalga akımının sinema dilinin gelişmesine sağladığı katkının ne olduğunun araştırılması ve tartışılması, günümüzün filmlerinin durumu ve gelecekteki muhtemel gelişmelerin ne olabileceğinin anlaşılabilmesi bakımından önem arz etmektedir. Bu bağlamda çalışma Yeni Dalga akımını ve özellikle en önemli temsilcisi olan Jean-Luc Godard'ın filmlerini incelemekte ve film estetiği bağlamında sorgulamaktadır. Çalışmada özellikle Godard'ın grup içindeki ayrıcalıklı yeri dikkate alınmakta, seçilen tipik film örneklerinden hareketle, oluşan film anlayışının karakteristik özellikleri belirginleştirilmektedir.

Anahtar kelimeler: Godard, modern, film, söylemsel estetik

The MOVIES OF JEAN-LUC GODARD AND HIS AESTHETIC MANIFESTO

ABSTRACT

The Movement of 'New Wave/ *Nouvelle Vague*' is one of the most significant trends in the History of Cinema. In fact, the aesthetic notion that has ever been forming with the New Wave Movement has added new dimensions to the cinema movies search for manners of language and expression peculiar to itself. In this respect, it is important to research and discuss what the contribution of the Movement of New Wave to the development of the Language of Cinema is from the point of perceiving the state of today's pictures as well as what the potential progressions in future will be, in which context this very study expatiates upon the Movement of New Wave and, particularly, the movies of Jean-Luc Godard, who is actually the most notable representative thereof, whereby questioning them from the aspect of film aesthetics. This study also pays particular attention to the exclusive place of Godard within the group and - in consideration of an exemplary selection of his typical films - the characteristic features of his understanding of films have been elucidated.

Key words: Godard, modern, movie, discursive aesthetic

Giriş

Kuşkusuz, sinema tarihinin Sürrealizm, Ekspresyonizm, Empresyonizm ve Neorealizm gibi en önemli akımlarının yanında üzerinde en fazla durulması gereken gelişmelerden biri de Fransız Yeni Dalga hareketi ve estetik-modern söylemselliğidir. Zira Yeni Dalga hareketi, en az diğer akımlar kadar, başlangıcından günümüze kadar sinemaya hâkim olan ve geçerli görsel dil kodlarının belirlenmesine ve yerleşmesinde önemli bir rol

üstlenen klasik-gerçekçi anlatım sinemasının önemli kırılma noktalarında birini teşkil etmektedir.

Yeni Dalga akımının ve en önemli temsilci olan Jean-Luc Godard'ın filmlerinin anlaşılması, sinemada ana akımı ifade eden klasik-gerçekçi anlatım geleneğinin sorgulanmasını ve daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu amaçla çalışmada, sinema tarihinin başlangıç yıllarına dönmeksizin, Yeni Dalga akımının genel çizgiden ayrılan yönleri, karakteristik özellikleri ortaya çıkarılmakta ve nihayet sinemanın sanatının ne olduğu ve olabileceği sorusu tartışma konusu olarak somutlaştırılmaktadır.

Yöntem

Kuşkusuz adı Yeni Dalga hareketiyle birlikte anılan François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer gibi birçok yönetmen bulunmaktadır ve bunların her birinin akımın meydana gelmesi ve kendini kabul ettirmesinde belirli düzeylerde katkıları olmuştur. Ancak bu isimlerden hiçbiri, Jean-Luc Godard kadar Yeni Dalga hareketine yön vermemiş ve nihayet akımla özdeşleşmemiştir. Bu yüzden çalışmada, adı geçen yönetmenleri ve filmlerini tamamıyla analiz etmek ve karşılaştırmaktan ziyade, ki böyle bir çalışma kuşkusuz makale sınırlarını aşacaktır, akımla özdeşleşen Godard'ı ve akıma özelliklerini kazandıran tipik filmlerinin analizinin ve dekonstrüksiyonunun yapılması tercih edilmektedir. Godard'ın filmlerinde hâkim olan görsel dilin estetik anlamı çözümlenirken karşıt bir gelişme olarak, edebi anlatımların dramatik ilkelerini sinema diline aktaran ve hâkim kılan klasik-gerçekçi anlatımcı akım dikkate alınmaktadır.

Akımın doğuşu ve Godard'ın ayrıcalığı

Adı Yeni Dalga akımıyla birlikte anılan François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer gibi yönetmenler, eğitimlerini öncelikle Fransa'da 50'li yıllarda yaygın olan film kulüplerinde almışlardır. Söz konusu yönetmenlerin özellikle Paris'in Cinémathèque'i tarafından çıkarılan ve yıllar boyunca, şef redaktörlüğünü André Bazin'nin üstlendiği, meşhur sinema dergisi *Cahiers du Cinéma*'da film eleştirmeni olarak etkin oldukları görülmektedir. Bu yönetmenler, film çevirmeye başlamadan önce, film kulüplerinde ve Paris'in Cinémathèque'inde Film Noir/Kara Dizi filmleri ve Renoir, Hawks, Lang, Ford, Nicolas Ray, Anthony Mann gibi yönetmen sinemasının önde gelen isimlerinin filmleriyle tanışmışlardır. Cahiers dergisi etrafında toplanan grubun daha sonraki film

çalışmalarından ve kaleme aldıkları eleştirilerinden, Kara Dizi ve Hitchcock'un filmlerinden oldukça fazla etkilendikleri anlaşılmaktadır. Claude Chabrol *Le Beau Serge* (1959) ve Truffaut *Les quatre cents coups* (1959) gibi Yeni Dalga'nın yönetmenleri ilk sinema filmlerini çevirmeye başladıklarında, Alain Resnais, çevirdiği *Hiroshima, mon amour* adlı filmiyle büyük bir hayranlık uyandırmıştır. Eric Rohmer *Le Signe Du Lion* (1959) filmiyle, Jacques Rivette *Paris Nous Appartient* (1959) ve Jean-Luc Godard *A Bout de Souffle* (1959) filmiyle ilk çekim tecrübelerini yaptıklarında, film eleştirmenleri tarafından saygıyla karşılanmış ve anlatım tarzları gazeteciler tarafından Yeni Dalga olarak vasıflandırılmıştır.

Yeni Dalga'nın bu ilk filmlerinin özelliklerini anlatım tekniği açısından özetlemek şu şekilde mümkün gözükmemektedir: Yeni Dalga'nın genç yönetmenlerinin pratik film tecrübelerinin olmadığı bilinmemektedir. Bu sebeple öncelikle, elleriyle özel bir kamera kullanım tekniği geliştiren Henri Decae gibi, tecrübeli bir kameramandan ve daha önce geliştirdikleri kendi teorik-eleştirel yaklaşımlarından faydalanmışlardır. Genel olarak Yeni Dalga filmleri, elle kullanılabilen kamera (35mm) ile stüdyo dışında, yani toplumsal mekânlarda ve caddelerde çekilmiştir. Genç yönetmenler filmlerini ağırlıklı olarak dışarıda, caddede çekerken doğal ışık şartlarını ve taşınabilir çekim araçlarını kullanmışlardır. Bu çalışma şartlarına uygun olarak birçok diyalog ve aksiyon, bilhassa Godard'ın filmlerinde, irticalen gerçekleştirilmiştir. Bu filmlerde Yeni Dalga'nın anlatım tekniğinin önemli unsurları olarak zaman ve mekân sürekliliği içinde bazen hızlı, bazen panik halinde, bazen de kesimsiz uzun çekimler, çok kısa planlar, ani ve eliptik sıçramalar ve klasik-gerçekçi anlatım sinemasının katı normlarına karşı takınılan umursamaz bir tavır sergilenmektedir.

Diğerleri arasında Claude Chabrol, grubun ilk filmini *Le Beau Serge* (1958) F. Truffaut'dan önce çeken kişidir. Bu filmde Chabrol, alkol bağımlısı ve parasız olan bir kişinin hikâyesini anlatmaktadır. Alkol bağımlısı kişi, gri ve monoton renk tonlarıyla görüntülenen bir Fransız kasabasında yaşamakta ve orada nihayet tedavi edilmektedir. Chabrol daha sonra *Les Cousins* (1959)'i ve akabinde *A Double Tour* (1959), *Les Bonnes Femmes* (1960), *Les Godelureaux* (1961), *Le Femme Infidèle* (1969), *Le Boucher* (1970) ve son olarak *Une Affaire des Femmes* (1988) filmlerini çevirmiştir. Chabrol'un filmlerinin birçoğunda Hitchcock'un tesiri görülmektedir. Chabrol genellikle, içinde hadisenin melodramatik dönüşler ve psikanalitik analizlerle anlatılmaya çalışıldığı thriller/gerilim filmleri çevirmiştir. Bu bağlamda Ulrich Gregor, Chabrol'un kendini, eleştirilerinde ve monografisinde (Eric Rohmer ile birlikte) İngiliz yönetmen Alfred Hitchcock'u yücelten metafizikçi olarak kabul ettirmek

istediğini söylemektedir. Ulrich Gregor'a göre Chabrol, Hitchcock'un felaketlerle olan ironik oyununu hiddetli bir ciddiyetle devam ettirmektedir; oyuncularının aksiyonuna, *Le Beau Serge* filminde olduğu gibi, üstü örtülü motivasyonlar yerleştirmektedir (Gregor ve Patalas, 1976: 451).

Öte yandan Eric Rohmer ise başarısız filmi *Le Signe Du Lion* (1959) den sonra ilk defa *Ma Nuit Chez Maud* (1968) filmiyle kabul görmüştür. Daha sonra Rohmer *Le Genou De Claire* (1970) ve *L'Amour, L'après Midi* (1972) filmlerini çevirmiştir. Claude Chabrol ile birlikte Hitchcock üzerine bir kitap da yazan Rohmer'in filmlerine, aynı temanın ve ortak anlatım yapısının çeşitlemeleri gözüyle bakmak mümkündür: Rohmer'in filmleri genellikle, psişik güdüler ile kişilikler arasındaki çatışmalar üzerinedir. Çevreyle daha iyi ilişkiler kurmak istemeleri sebebiyle entelektüel bir istikrarsızlığa sahip olan karakterler arasındaki mahrem konuşmalar, genellikle, kelimeler (konuşma edimi) ve karakterlerin aksiyonu arasında çelişkili bağıntıların olduğunu göstermektedir. Bu duruma uygun olarak Rohmer, bir karakterin iç dünyasını daima bir başkasının psikolojik durumunun zıttı olarak analiz etmektedir. Bu psikanalitik tasarım ve karmaşık olmayan, tutumlu fakat akıcı kamera kullanımı ile Rohmer, öyküleme, kurgu ve rasyonel analizlerle olan edebi eğlencesini filmlerinin görsel ifadesine taşımaktadır (Monaco, 1985: 330). Örneğin, Heinrich von Kleist (1777-1811)'in aynı adlı eserinden sahneye uyarladığı *La Marquise d'O* (1975) filminde Rohmer, açıklanamayan sebeplerden dolayı hamile olan saygın bir kadının cinselliğini, cinsiyetin metafiziği bağlamında incelemektedir.

Grubun diğer önemli üyelerinden biri olan Jacques Rivette öncelikle *Cahiers du Cinéma* dergisinin bir elemanı, Renoir ve Becker'in asistanı, Truffaut ve Rohmer'in çevirdiği kısa filmlerde kameraman olarak çalışmıştır. Jacques Rivette, filmin görsel tabiatına deneysel bir tarzda yaklaşmış ve dramatik anlatım yapılarına olan düşkünlüğüne rağmen, örneğin dört saat süren filmi *L'Amour Fou*'da, 16mm ve 35mm'lik çekimleri, kaliteye hiç dikkat etmeksizin birbirine karıştırmıştır. O'nun filmleri süre, film ve aksiyon unsurları arasındaki bağıntıların psikolojik-dramatik yoğunluğu gibi fenomenler üzerine yapılan dayanılmaz uzunluktaki araştırmalardır. Jacques Rivette'nin yapıtları, *La Religieuse* (1965), *L'Amour Fou* (1968) – dört saatten fazla süren bir film, *Out One* (1971) – yaklaşık 13 saat süren uzun bir film, *Out One: Spectre* (1972) – dört saatlik bir film, *Duelle* (1976), *Noroit* (1977) ve *Merry Go Round* (1978) gibi örneklerinden oluşmaktadır. J. Rivette'nin sıra dışı kamera kullanımı, oyuncuların irticali aksiyonları ve kamera arkasındaki rastlantılara karşı gösterdiği olumlu

yaklaşımı, Godard'ın aksiyon akışının eleştirel-söylemsel bir bakış lehine, öznelciliğin estetik-refleksif bilinciyle bağlantı kurabilmek için kesintiye uğratıldığı filmlerini hatırlatmaktadır (Monaco 1985: 331).

Yeni Dalga yönetmenleri arasında François Truffaut, ticari anlamda en başarılı olanıdır. O'nun Yeni Dalga hareketi içindeki kariyerinin başlarında çevirdiği ilk filmleri *Les Quatre Cents Coups* (1959), *Tirez Sur Le Pianiste* (1960) ve *Jules et Jim* (1962) daha sonra çevireceği *L'amour à Vingt Ans* (1962), *La Mariée Était En Noir* (1968), *La Sirene Du Mississippi* (1969) ve *La Nuit Américaine* (1973) gibi yapıtların karakteristik özelliklerini sergilemektedirler. Truffaut da, Hitchcock'u hayranlıkla yüceltenlerden olduğunu, yazdığı 'Hitchcock' adlı kitabı ve çevirdiği *La Mariée Était En Noir* ve *La Sirène Du Mississippi* filmlerle göstermiştir. Truffaut'un filmlerine bakıldığında, Yeni Dalga'nın diğer yönetmenleri gibi, Amerikan Sineması tarafından büyüldüğü anlaşılmaktadır. Bu hayranlığın sonucunda olarak François Truffaut filmlerinde, Kara Dizi , Western ve Gangster filmleriyle kendi kişisel anlatım tarzını kaynaştırmıştır. *La Sirène Du Mississippi* gibi filmleriyle Truffaut türleri, kombinasyonlar aracılığı ile parçalamaya ve bunun sonucunda, yönetmen filmleri geleneğine yeni bir ivme kazandırmaya çalışmıştır. Truffaut 1967 yılında kendi hakkında şöyle demektedir:

Çekim çalışmaları esnasında anladım ki, sezgi, dürüstlük ve güven, kendimi arzu ettiğim gibi anlaşılır kılmak için yeterli olmuyor. Her öyküyü veya film yönetimini ilgilendiren meselede, Hitchcock veya Renoir'i düşündüm ve meselenin dil ile mi yoksa sahne oyunuyla mı alakalı olduğunu sordum. Uzunca bir zaman, insanın kendisine yakın hissettiği bir şeyi ancak sezgisel olarak sergileyebileceğine inandım. Fakat kısa bir süre sonra, en ciddi konuların irdelenmesinde dahi kurguya kaçışın gerekli olduğunu fark ettim ve bu düşünceye, Hitchcock filmlerini seyrettikçe daha da inandım (Marchelli, 1978: 88).

Kuşkusuz Truffaut'un filmleri, Yeni Dalga'nın diğer filmlerine nispetle daha az modern ve entelektüeldir. Filmlerinde Truffaut'un, diğer teorisyenlerin teknik bilinci ile kendi arasına mesafe koymak istediği anlaşılmaktadır (Allen, 1986: 36). Truffaut, Fransız sinemasında devrim yapmak yerine, 30'lu, 40'lı ve 50'li yılların iyi film anlayışına sadık kalmak istemiştir. Filmlerinin çoğu otobiyografik ve edebi özellikler, belirli yönetmenler ve yönetmen filmlerine, öykülemeci gelenek çerçevesinde yapılan öykünmeler içermektedir. Gayri ihtiyari, trajik suç ilişkilerine bulaşan bir piyanistin hikâyesinin anlatıldığı, sıkça

Godard'ın *A Bout de Souffle* filmiyle karşılaştırılan *Tirez Sur Le Pianiste* filmi üzerine Truffaut şöyle demektedir:

Sistematik olarak çeşitli film türlerini birbirine karıştırdım ve bazen öykündüm. Mesela, Nicole Berger'in pencereden düştüğü sahne ki, Amerikan filmlerine melodramatik ve pervasızca bir öykünmedir. Temayı Perrault'un bir hikâyesini kendime örnek almak suretiyle yapılandırdım ve sınırladım. Goodi'nin, bir süre sonra alışılmış polisiye tarzının ötesine geçip masallaşan romanı beni gerçekten hayran bıraktı (Marchelli, 1978: 89).

Truffaut, *Jules et Jim* adlı yapıtını filmsel bir edebiyat olarak değerlendirmektedir. Gerçekten de *Jules et Jim* adlı film, Henri-Pierre Roché'nin üçlü bir aşk hikâyesinin anlatıldığı, aynı adlı romanının sinemaya uyarlanmasıdır: Romanda iki arkadaş bir kadına aşık olur. Uzunca bir süre birlikte yaşarlar. Çıkan bir savaş dolayısıyla ayrılırlar, fakat savaşın sona ermesiyle tekrar buluşup birlikte yaşamaya başlarlar. Sözü edilen karakterler 30'lu yılların özgür düşünceli ve entelektüel bohem tipini temsil etmektedirler. Bilhassa karakterlerin temsilî sahnelerinin yeniden üretilmesi suretiyle, roman filme uyarlanmakta, karakterlerin davranış mantığı ve genel olarak bireyler arasındaki aksiyon akışı, psikolojik-gerçekçi sanat filmlerinin geleneksel alışkanlıkları tarafından belirlenmektedir. Bu melankolinin neşe acının sevinçle dengelendiği filmde Truffaut seyirciye, psikolojik karakter tasarımı ve oldukça sakin ve istikrarlı kamera kullanımıyla, hümanist Jean Renoir'dan ne kadar çok etkilendiğini göstermektedir.

Gangster filmlerine, Kara Dizi'ye ve Hollywood'un melodramatik aşk hikâyelerine refleksiyonlar kuran ve aksiyon akışındaki ani kavisleri sebebiyle, senaryosunu yazdığı Godard'ın *A Bout de Souffle* filmiyle karşılaştırılan *Tirez Sur Le Pianiste* filmi hariç tutulduğunda, Truffaut'un diğer bütün filmleri, kendisinin de itiraf ettiği gibi, öykülemeci sinema geleneği çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Fakat bütün bu klasik özelliklerine rağmen Truffaut, Yeni Dalga grubunun kurucusu olduğu için ve filmlerinde Yeni Dalga'ya özgü kamera kullanımı, eliptik anlatım tarzı, irticali aksiyonlar, anlatım sürekliliği ve montaj içindeki sıçramalar bulunduğu için akım açısından önemli bir yer işgal etmektedir. Bütün bunlara elbette, grubun Yeni Dalga adıyla tanınmasına vesile olan ticari başarısını da eklemek gerekmektedir.

Yeni Dalga akımının öncülük ettiği yenilikleri, eleştirel-analitik, yorumcu-denemeci tavrıyla entelektüel-reflektif bir söylemin anlatım formu içinde radikalleştiren ve nihayet Yeni

Dalga'yı en fazla belirleyen kişi Godard'dır. Bu durum, Godard'ın filmlerini, grubun diğer filmlerinden ayırıp, Yeni Dalga'nın gerçek temsilcileri olarak incelenmesini gerektirmektedir.

Godard'ın estetik-söylemsel tavrının sergilendiği tipik film örnekleri

Godard, ilk ve en başarılı filmi olan *A Bout De Souffle/Nefes Nefese* ile, modern bilincin bunalımını estetik yapının bunalımı ve yapıyı da, ayrıştırılabilir unsurların (kategorilerin) ve nispetlerin bir sistemi (söylemi) olarak kavradığını göstermiştir. Bunalımı kendi bütünlüğü içinde bir yapı olarak kavramaya kalkışan Godard'ın bu girişimi, kendini yalnızca destruksiyon, eleştirel-söylemsel yansıma ortamı ve bilginin estetiği olarak sunmaktadır. Her ne kadar Godard, başlangıçtan itibaren geleneksel öykü anlatımının ve genel olarak temsilin sona erdiğini dünyaya ilan etmeyi istemiş olsa da, sonuçta, eleştirel mesafenin korunmasından yana sürekli artan bir şiddetle ifade edilen zevk düşmanlığı ve öznelciliğin sona ereceği şüphesinden kaynaklanan karamsarlığın sinemadaki en önemli temsilcilerinden biri olmuştur.

Godard'ın *A Bout de Souffle* (1959) filminde anlatılan hikâye şudur: Genç bir Fransız olan Michel Poiccard (Jean-Paul Belmando) çalınmış bir araba ile Paris'ten Le Havre'ye gider. Michel yolda, kendini takip eden motorlu bir polisi silahıyla vurur. Amerika'da yattığı hapisten çıktıktan sonra Avrupa'ya yaptığı yolculuk sırasında tanıştığı kız arkadaşı Patricia Franchini (Jean Seberg) ile Michel bir eve sığınır. Patricia esasen Amerikalı bir gazeteci ve Paris'te bir oyuncuyla röportaj yapmak ister. Michel, biraz para toparlayıp kız arkadaşıyla birlikte Roma'ya kaçmak ister. Birlikte geçirdikleri bir gecenin akabinde gazeteci kız, Michel'i polise ihbar eder. Filmin sonlarında, Michel bavulunu hazırlarken, Patricia O'na, kendisiyle birlikte gitmeyeceğini ve O'nu polise ihbar ettiğini söyler. (Michel aslında, bir gece önce yolda yürümekte olan bir kişi, filmin yönetmeni Jean-Luc Godard tarafından ihbar edilmiştir.) Michel sükûnetini bozmaz, beklediği parayı bir cadde ortasında alır, kendisine verilmek istenen silahı ise almak istemez. Polis ateş ederek Michel'i böbreklerinden vurur. Michel yalpalayarak bir caddenin derinliğine doğru kaçır ve bir süre sonra yere yıkılır. Michel ölmeden önce şöyle der: 'Midemi bulandırıyor.' Arkadaşının yanına koşan Patricia 'Ne diyor?' diye sorar. Polis kıza, Michel'in sözlerini, 'O'nun midesini bulandırdığınızı söylüyor' şeklinde tercüme eder. Patricia kameraya doğru döner ve sorar: 'Bulandırmak? Bu ne demek ki?'

Godard'ın bu filminde öncelikle, genel olarak sinemanın nasıl, ilkin Godard ile birlikte değil, hatta O'ndan da önce, kendine öykünmeye başladığını görülmektedir. Truffaut gibi Godard'ın filmlerinde de, Amerikan Gangster, bilhassa Kara Dizi filmlerinin hayranlığı görülmektedir: Kovalanan kahramanlar, tek başına kaçışlar, entrikaları bir türlü çözülemeyen gizli organizasyonlar, silahlar, amblem olarak sigaralar, jestler topluluğu ve kadın düşmanlığı hepsi genelde Western filmlerine ve Robert Aldrich'in *The Phoenix* veya Mark Robson'ın *Ten Sounds To Hell* ve *The Harder They Fall* gibi filmlerine atıfta bulunmaktadır. Michel Poiccard gerçek bir isyancı değil, o daha çok gangster filmlerindeki büyük, bağımsız avareler mitosunun bir kurgusudur. Ağzında sigarası ve başında şapkasıyla O, Humphrey Bogart'a benzemektedir: Hayali, fakat görünürde kendinden emin bir kişilikle donanmış olan avare, örnek aldığı kişiyi kendi ölüm yolculuğunda selamlamaktadır. Michel başparmağının tırnağıyla alt dudağını okşayarak, Humphrey Bogart'ın vitrindeki resmine bakmakta ve O'nu taklit etmektedir. Kara Dizi'de olduğu gibi, *A Bout de Souffle* filminde de tema aşk ve ölümdür. Bu Gangster filminde kahraman, kendi hayat iradesinden ziyade aşk hatırına yaşamaktadır: Michel, Patricia kendisine eşlik etmediği takdirde kaçıp gitmek istememekte ve bu yüzden O'na, bütün parasını aptalca harcayan, her şeyi kız arkadaşına itiraf eden ve nihayet onunla birlikte polis tarafından yakalanan bir dolandırıcının hikâyesini anlatmaktadır. Michel 'Kadınlar korkaktır' demekte ve Patricia'nın O'na, bunun aksini ispatlayacağını ummaktadır. Eğer aşk kazanmazsa, O'nun için geriye ölümden başka bir seçenek kalmamaktadır.

Öte yandan bu ölüm, Kara Dizi filmlerinde olduğu gibi romantik bir ölüm değildir. Bu ölüm daha çok, yönetmenin kahramanına, yönetmen sinemacılığının (öznelciliğin) kahramanının hayali kişiliğine ve genel olarak fiksiyona karşı kurduğu bir komplodur: Bu durum özellikle, Michel'in yaratıcısı Godard'ın filmin hikâyesine, anlatımına müdahale ederek, hayali kahramanını ölüme sevk ettiği sahnede belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Filmin sonlarına doğru aniden, Godard ortaya çıkmakta ve oldukça keyfi bir tarzda, bir yönetmen gibi sahnede etrafına bakınmakta, sahne kuruluşunda emirler verir gibi Michel'e işaret etmektedir. Godard'ın bu parmak ucuyla işareti, esasen aslında öyküyü bizim için tutarlı biçimde toparlayan yönetmenin imajiner ve yöneten eline atıfta bulunmaktadır. Bu yönetmenin esrarengiz, yöneten eli daha sonra, filmin sonuna kadar hikâyeye dışarıdan müdahale eden zekânın resmi olarak görülmektedir: Michel kaçıp gitmeyi veya Antonio

tarafından ayaklarının önüne fırlatılan silahı almayı reddetmektedir. Fakat Michel polisi görünce, eğilip silahı alarak, polisin O'na ateş etmesine sebep olmaktadır (Barr, 1969: 11-16).

Filmin kahramanı Michel, esasen bir kurgu, geleneksel sinemanın imgesel karakter tiplerinin tuhaf bir karışımıdır. Film tarihine yapılan göndermelere rağmen, *A Bout de Souffle* adlı bu filmin sahneler arasında ve içinde yapılan keyfi sıçramaları, filmin gramerine ve montaj geleneğine ters düşmektedir. Film sinemanın geleneksel alışkanlıklarına, esasen onları bertaraf etmek için göndermeler yapmaktadır. Michel'in, yönetmenin müdahalesi sonucu ölmesiyle, Godard'ın gerçek niyetini göstermektedir: Godard, kurgusal öznelliğin öldüğünü ve onun yerine eleştirinin, öznelciliğin ve onun söyleminin geçtiğini ilan etmek istemektedir.

Pierrot le Fou (1965) filminde Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) ve O'nun çocuk bakıcısı Marianne (Anna Karina)'nin hikâyesi anlatılmaktadır. Ferdinand zengin bir kadınla evlidir ve iki çocuğu vardır. Daha önce bir televizyon kanalında çalışan Ferdinand işsizdir. Ferdinand iş ilişkileri kurabilmek için kayınpederinin verdiği bir ziyafete gider. Çok can sıkıcı geçen ziyafette misafirler, aralarında para hırsıyla dolu parazitler gibi sohbet ederler. Ziyafete katılanlar arasında bulunan Sam Fuller (Samuel Fuller) konuşmalarıyla seyircinin dikkatini üzerine çeker. Sam sinemayı şöyle tanımlar: 'Sinema filmi bir savaş alanı gibidir – aşk, nefret, aksiyon, şiddet ve ölüm. Tek kelimeyle heyecan'. Ferdinand, ziyafetten ayrılır ve Marianne ile buluşur. Ferdinand geceyi O'nunla geçirir. Marianne gayri ihtiyari, politik ve suç çetesinin üyesi olur: Marianne bir gün oturduğu evde bir ceset bulur ve açıklanması gereken bir şeyin olmadığını fark ederek Ferdinand ile birlikte güneye gider.

Her ne kadar film, yolculuk boyunca geleneksel epik anlatım tarzını benimsese de, zamanla Ferdinand ve Marianne'nin, gerçeklik ve hayal arasındaki acı verici çatışma sebebiyle rahatsız oldukları anlaşılmaktadır: Onlar, iki yetişkin kişi, Ferdinand ve Marianne, kurgusal karakterler gibi, daha doğrusu, filmsel gerçekliğin kurgusal düzleminde davranışlarını sergilemeye çalışmaktadırlar. Onların bu kurmacaya kaçıışı, aslında öznelliklerinin gerçek anlamını bulabilme çabasından başka bir şey değildir. Her ikisi de, bu kaybolan anlamı öncelikle tabiatın gücünde bulabileceklerine inanırlar ve iç barış ve özgürlüğü macera ve şiddette aramaya başlarlar: Yolculuk sırasında paraları biten Ferdinand ve Marianne, arabalarına hile ile benzin doldururlar, fakat daha sonra arabayı kullanmaktan vazgeçip ateşe verirler ve geride iz bırakmamak için yaya yürümeye başlarlar. Daha sonra Galaxie 62 model bir Ford çalan kahramanlar, Akdeniz'de bir adada bir tilki, papağan ve kitaplarla (Ferdinand'ın günlükleriyle) birlikte görülür. Gün geçtikçe daha fazla canı sıkılan

Marianne, bunalıma girmeye başlar. Bir gün Marianne, arkadaşı Fred'le buluşmak üzere alır başını gider. Marianne, Ferdinand'ı Paris'ten arayarak, O'nun yardımına ihtiyacı olduğunu söyler. Ferdinand Paris'e geldiğinde, Marianne tekrar kaybolmuştur. Ferdinand Marianne'nin evinde iki ceset bulur. İki gangster, Marianne'nin nerede olduğunu söyletebilmek için Ferdinand'a işkence yapar. Ferdinand daha sonra, Toulon limanında çalışmaya başlar. Marianne Toulon'da tekrar ortaya çıkar. Marianne artık Fred'i nerede bulacağını bilmektedir, fakat önce Ferdinand'ın, cesetlerden sorumlu olan iki gangsteri öldürmesi gerekmektedir. Ferdinand Marianne'ye güvenmez ve O'nu takip eder. Ferdinand nihayet, sözde kardeş Fred'in aslında Marianne'nin sevgilisi olduğunu ortaya çıkarır ve her ikisini de öldürür. Ferdinand önce Paris'teki karısını telefonla aramayı dener, sonra yüzünü maviye boyayarak, kafasını üzerinde dinamitlerin dizili olduğu bir kuşakla sarar ve kendini havaya uçurur. Ferdinand'ın kendini ateşlemesini uzaktan takip eden kamera, sağa doğru kayarak denizin maviliğine karışır. Marianne ve Ferdinand'ın Arthur Rimbaud'un bir şiirini fısıldadığı duyulur: 'O (kadın) sonsuzluğu buldu; güneşle birlikte kaybolan denizi'.

Pierrot le Fou filminin hakim mecazları aşk, ölüm, eril öznelliğin bunalımı ve kadın düşmanlığıdır. *Pierrot Le Fou*, Picasso, William Faulkner, Rimbaud ve geleneksel sinemaya, bilhassa Godard'ın *Une Femme Mariée*, *A Bout De souffle*, *Le Petit Soldat*, *Le Mépris* ve *Alphaville* gibi önceki filmlerine yapılan bir refleksiyondur. Başrol oyuncularını Ferdinand ve Marianne'nin de, filmin de özü, aksiyon değil, refleksiyondur. Zira filmin ana figürleri, bir karakterin sahip olması gereken cevherden tamamen yoksun bulunmaktadır: Figürler, geleneksel anlamda kendilerine özgü bir kişiliğe sahip değildir, daha çok estetik-mecazi anlamda sentez edilen kurgusalılık düzeyinde varlıklarını sürdürmektedirler ve sadece sinemadaki temsil geleneğine yapılan refleksiyonlar sayesinde mevcudiyetlerini anlamlandırmaktadırlar: Başlangıç jeneriğinde, filmin ismi ana renklerle, alfabetik sıraya göre siyah bir zemin üzerinde ışıldayarak görünmektedir. Filmin ismi *Pierrot Le Fou*'nun rengi mavi olarak belirlenmiştir. İsmi harfleri, iki 'o' harfi dışında tekrar kaybolmaktadır. Marianne'ye kırmızı, Ferdinand'a ise mavi renk isnat edilmektedir. Kırmızı renk tehlike, düzensizlik, kadınsılık ve ölüm için seçilmişken, mavi renk romantik huzur (barış), özgürlük, sükûnet ve yüceliği sembolize etmektedir. Marianne'nin evinde uzanmış duran cesedin boynundan kırmızı kan akmaktadır. Figürler birlikte, Marianne'ye ait olan kırmızı bir Peugeot ile, cesetlerin kan kırmızısı harabeler içinde asılı durduğu bir kaza mahallinden geçmektedirler. Güneye doğru yapılan seyahat esasen, maviye, umudun mavi ufuklarına kaçış

anlamına gelmektedir. Figürler zor da olsa, Kızılderililerin hayali cennetlerine yönelmeleri gibi, bir nehrin mavi sularına, mavi Akdeniz'in ortasındaki bir adaya doğru yürümektedirler. Fakat daima onlara eşlik eden kırmızı ise, sürekli uğursuzluk getirir ve hayali yok eder. Gangsterler, Ferdinand'a, Marianne'nin kırmızı elbisesiyle işkence ederler. Ferdinand nihayet kendini öldürdüğünde, üzerinde kırmızı bir tişört vardır, maviye boyanmış başına doladığı dinamitlerden ikincisinin kabının da kırmızıdır.

Mavi ve kırmızı renkler kendi başlarına bir şey ifade etmemektedirler. Onlar sadece karakterlerin ve filmin kurgusal tasarımını yansıtmaktadırlar. Sözü edilen renkler yalnızca, Godard'ın kendi ve başkalarının filmlerinden yaptığı alıntılar gibi, gerçekliğin ve aşkın özneliğin kaybedilmiş olduğunun bir işaretidir. Bu bakımdan, Ferdinand'ın kendini havaya uçurması ve hikâyenin bütün parçalı anlatımını saçmalığa dönüştürmesinin asıl sebebi, özneliğin ve kurgusal olmayan gerçekliğin mevcut olmayışıdır. Demek oluyor ki, filmin sonunda sadece yüzü boyanmış Ferdinand değil, bilakis aynı zamanda, temsilî kurgunun gerçeklik üzerinde hâkimiyet kuran gücü de havaya uçurulmaktadır.

Weekend filminde yine, anlatımın kendilerinden hareketle geliştiği ve parça parça olmuş resimlerin kendilerine tutunduğu iki ana figür bulunmaktadır: Roland (Jean Janne) ve Corinne (Mireille Darc). Corinne bir adamla evli ve onunla pek seyrek uyumaktadır. Roland ve Corinne karşılıklı çatışmalardan sonra aralarında barış yaparlar. Bu arada Corinne'nin babası vefat eder. Bir Cumartesi günü birlikte, Oinville'ye gitmek, Corinne'nin babasını defnetmek, mirasını almak üzere yola çıkarlar. Yolculuk sırasında, sayısız arabanın arasında trafikte sıkışırlar. Roland'ın bu trafik sıkışıklığından kurtulmak için gösterdiği bütün çabalar boşa çıkar. Yaklaşık on dakika süren bir kamera hareketiyle, perdede sıraya dizilmiş arabalar ve belgesel bir tarzla görüntülenmiş insan yüzleri görülür. Bu kamera hareketinin sonunda, sıkışıklığa sebep olanın bir trafik kazası olduğu anlaşılır.

Oinville'de Corinne'nin annesi, O'na mirastan düşen payını vermeyi reddedince, Roland ve Corinne tarafından öldürülür. Bindikleri arabayı sürülemeyecek kadar harabeye çevirdikten sonra kahramanlarımız yürümeye başlarlar. Yolculuk sırasında bir takım patlamalar olur. Roland ve Corinne köylüler, kasabalılar, yaya ve araba sürücüleri, kurban ve canilerle karşılaşır ve bunlar nihayet tuhaf bir aile resmi etrafında toplanırlar. Godard sahneleri, araya sıkıştırdığı metinlerle kesintiye uğratar ve cinayet gibi sahneleri göstermez. Hadiseleri sergilemek yerine Godard, araya sıkıştırdığı metinler ve diyaloglar vasıtasıyla sürekli onlara imalarda bulunur. Roland ve Corinne, 'Maocu Hippiler' ve yamyamlarla

karşılaşırlar. Corinne'nin kocasının yamyamlar tarafından öldürüldüğünü öğrenirler. Corinne gruba dâhil olur ve hippie/yamyamlarla birlikte kocasının etini yemeye başlar. Daha sonra perdeye 'sınıf mücadelesi' veren Arapların, dans sahnelerinin ve Mozart sonatı çalan Paul Gegauff'un (Chabrol'ün senaryo yazarının) görüntüleri yansır. Bu filmde de yine alıntılar ve kültürel anlamda yapılan atıflar yer almaktadır.

Godard, her şeyi mümkün olduğu ölçüde tek bir film içinde paketlemeye çalışmaktadır. Godard hatta geleneksel sinemaya karşı olan radikal tavrını, filmin bir sahnesinde Roland ve Corinne'ye kendini yönetmen olarak tanıtan otostopçu bir tip vasıtasıyla ifade etmektedir. Godard, dilbilimsel çağın sona erdiğini, başarılarla dolu yeni bir dönemin, bilhassa film alanında başladığını ilan etmektedir.

Godard'ın *Weekend*'ini, bir alt yazıyla 'hurda yığınları arasında bulunmuş' bir film olarak vasıflandırmaktadır. Böylece Godard, filminin hayali bir ürün olmadığını, onu bulduğunu ifade etmek istemektedir. Muhtemelen bu yüzden Godard, filmin başlangıç jeneriğinde, yönetmenin, teknik sorumlunun ve oyuncuların adını belirtmemektedir. Bu durumda akla Godard'ın esasen neyi, yönetmenin ölümünü mü, yoksa kurgunun sonunu mu ilan etmek istediği soruları gelmektedir. Aranılan cevabı Godard *Weekend* filminin sonunda görüntüye gelen metinle vermektedir: 'Fin de cinéma/Sinemanın sonu'. Godard'ın gerçekten böyle düşündüğünü, bunun bir kışkırtma olmadığını montajcısı Agnès Guillemot ifade etmektedir: "Weekend çekimlerinin sonunda O, bütün çekim arkadaşlarına şöyle dedi: 'Artık film yapmayacağım. Kendinize başka yerde iş arayın'" (Barr, 1969: 81).

Weekend filmiyle birlikte ve daha sonra, çılgılık atma noktasına gelen (Godard 1981: 256) Godard'ın eleştirel-söylemsel yanı daha da belirginleşmiştir. Başlangıçtan itibaren filmsel yapıyı, geleneksel-dramatik anlatım biçiminden uzak tutmaya ve her ikisini de kendi unsurlarına ayırtırmaya çalışan Godard'ın filmleri sürekli daha denemeci, eleştirel, etik-politik ve söylemseldir. Fakat O, kendi filmlerinin ve geleneksel sinemanın anlatım yapısını kendi unsurlarına ayırtırdıkça, aynı oranda, büyüleyici ve heyecan verici görüntüler için sevgi yerine fikir üreten biri olmaya başlamıştır.

Öznenin, her yerde mevcut olan o resimlerin vazedan gücü karşısında acı çektiğini, hayal ve gerçeklik arasındaki müphemleşen sınırlarda bulunduğunu düşünen Godard, kendini, sinemada eleştirel-söylemsel bir çağ açan öncü olmaya adanmıştır. Bu çabayla Godard filmlerinde modern bilinç bunalımını somut biçimde göstermeye çalışmış, estetik söylemsel bir dil geliştirmiştir.

Godard'ın filmlerine hâkim olan estetik-söylemselliğin çözümlenmesi

Godard, filmlerinde estetik söylemsel bir dil geliştirirken anlamlandırma sürecini gerçeklikten ayırmakta, seyircinin dikkatini sinematik anlamlandırmanın kurallarına, normlarına, kategorilerine ve geleneklerine çekmekte ve böylece sinematik taklidi, yani gösterimi sorunsallaştırmaktadır. Bu bakımdan Godard'ın filmlerini, filmin ve sinemanın yapısını araştırmak için yapılmış filmler olarak değerlendirmek mümkün gözükmemektedir. Godard sinemaya, arka planda bulunan asli düzeni arayan simyacı bir film yapımcısı gibi yaklaşmaktadır.

Godard'ın filmlerinin her biri, sinemanın gelenekleriyle entelektüel bir hesaplaşma olması dolayısıyla, kolaj veya şiirsel bir balad olmaktan ziyade, filmin ve resmin neredeyse her unsurunu yapı ve kategori olarak tasavvur eden bir söylemdir. Resim, ses, müzik, montaj, çekim uzunluğu, sekans, ara metin, diyalog ve metin (anlatım/öykü), hatta renk gibi neredeyse her unsur, bir kategoriye ifade etmektedir. Bunun dışında hatta imgesel olma, korku, kurgu, ölüm, şiddet vs. gibi kavramlar birer kategori olarak muamele görürken, destan, tiyatro, roman, dans ve sinemanın kendisi gibi estetik türler, çeşitli yapılar olarak rol oynamaktadırlar.

Fakat bu kategori ve yapılar filme baladımsı ve zevkli bir ahenk katmamaktadırlar. Bunlar daha çok, simgesel-kavramsal unsurlar arasındaki çatışmayı şiddetlendirmekte ve filmin yapısının tesiri bakımından ayrıştırılabilir ve ayrıştırıcı olmasını temin etmektedirler.

Modern estetik bunalımın arka planına ulaşabilmek için Godard, deyim yerindeyse, modernleşme sürecini geriye doğru takip ederek, modern projenin temel fikirlerini (ilkelerini) benimsemekte ve sonra onları zıtlıkların diyalektiği olarak filme tatbik etmektedir. Godard, sürekli resim/anlatım gerçekliği/soyutlama, irticali aksiyon (Cinema Vérité)/sahneleme (Mise-en-scène), seyretme/tasvir, öznellik/nesnellik, diyalog/yorum, görüntü/ses, görüntü/metin (yazılı dil, ara metin olarak), hayat/sanat, şiir/ bilim vs. gibi zıtlıklar inşa etmektedir. Fakat bu zıtlıkları mutlaka, Eisenstein'in yaptığı gibi, diyalektik bir senteze taşımaktan ziyade, onları yeni çatışma kombinasyonları oluşturarak sürekli geçişler yaparak dönüştürmekte ve mevcudiyetlerini sürdürmesini sağlamaktadır. Bu yöntem, Godard'ın filmlerine hâkim olan estetik-söylemsel modernizmin biçimsel karakteristiği göstermektedir: Godard'ın filmlerine hâkim olan, esasen radikal bir yapıbozum, bölümlenme, parçalı anlatım, yorumlama ve yabancılaştırma suretiyle yaşayan bir biçim bilincidir.

Godard'ın araçsallaştırıcı, eleştirel-operasyonel biçim bilinci, sinemanın gelenekleriyle ve tabii ki seyirciyle hesaplaşmayı gerekli kılmaktadır. Jean-Luc Godard filmlerinde,

sinemanın geleneklerini ortaya çıkaracak teknikler uygulamakta ve kendine özgü biçimde geliştirdiği montaj anlayışına, zıtlıkların/çelişkilerin diyalektiği, söylemsel ve denemeci sinemanın estetik ve etik inşasında önemli roller biçmektedir.

Seyirci ve film arasındaki mesafe, Godard'ın estetik-söylemsel filmlerinin en vazgeçilmez şartıdır ve öznellik bilincinin, seyircinin kendini gösterime kaptırmasını veya kahramanla özdeşleştirmesini gerekli kılmaksızın, vücut bulmasını amaçlamaktadır. Seyircinin dikkatinin filmin geleneklerine, normlarına, kurallarına ve anlamlandırma sürecine çekilmesi, seyircinin çok açılı, açık ve eleştirel bir konuma gelmesine hizmet etmektedir. Bunun için Godard filmlerinde, bir tür Brecht tarzı yabancılaştırmaya yol açan çeşitli teknikler kullanılmaktadır.

Brecht tarzı yabancılaştırmamanın en göze çarpan biçimleri olarak Godard'ın filmlerinde, sergilenen hadise ile seyir arasına giren konuşma, yorum ve ara metin görülmektedir. Hatta Godard'ın resimlere ve onların tesir gücüne güvenmediği, bilhassa oyuncular belirli yüz ifadelerini sergilediklerinde, yorumlanması gerektiğine inandığı iddia edilebilir. Zira Godard'ın filmlerinde heyecanlar, resimlerle gösterilmek yerine kelimelerle tasvir edilmektedir. Tersine olması gerektiği halde, kelimeler resimleri yönlendirmektedir. Hatta, Godard'ın bazı, bilhassa politik filmlerinin sürekliliğinin görsel olmaktan ziyade, sözel olması manidardır. Godard'ın filmlerinde sıkça, bir planın veya sahnenin süresinin kelimeler tarafından belirlendiği, öyle ki, tek bir resmin, metin okuması bitinceye kadar beyaz perdede bekletildiği görülmektedir. Bu durum, Godard'ın estetik söylemsel dilinin politik tavrından kaynaklanmaktadır. Godard, bu bağlamda şunları söylemektedir:

Emperyalizm gibi sinema da resimler üretiyor: Reklam resimleri, reklam, fotoğraflar. Gün boyunca televizyonda aralıksız olarak resim gösteriliyor. O kadar çok resim gösteriliyor ki, insan kayboluyor. Bu resimlerin hiçbir anlamı yok. Buna karşın biz, onları kontrol edebilmemiz için, az resim yapmalıyız. (...) Biz sürekli olarak daha az resim ve daha fazla ses üretmeye çalışıyoruz. (...) Ben kendimi film yaparken gözlemlerken, düşündüğüm duyuluyor. (Schütte, 1979: 29-35)

Bu ifadeler, estetik olan bir şeyin Godard'da etik ve onun da yine politik bir şey olduğunu göstermektedir. Görüntülerde arzunun mevcut olmayışının bir sonucu olarak, mesafeye ulaşabilmek için Godard, kelimelere yüklediği aşırı değer dolayısıyla, seyirciyle sergilenen hadise ve film hadisesi arasında sürekli mesafe oluşturmaktadır. Seyirci ile görüntü arasında oluşan mesafe sayesinde Godard, seyirciye, filmsel zaman ve gerçeklik ile gerçek

zaman ve gerçeklik arasındaki farkın bilincine varabilmesi için söylemsel anlamda imkân vermeye çalışmaktadır.

Godard'ın *British Sounds* ve *Le Gai Savoir* gibi filmleri ise resim ile ses arasındaki kavgayı sergilemek için yapılmıştır. Bu filmler özellikle, sesin resme karşı nasıl kullanılabileceği sorusuyla meşgul olmakta ve tabii böylece sonuç itibariyle, seyircinin film hadisesinden uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Godard, *Pravda*' da (Afterimage, Nr. 1 – Nisan 1970) 'Ne yapmalı' ve 'Notlar' başlığı altında şöyle yazmaktadır:

Hastalığı iyileştirme metodu – Marksizm-Leninizm. Marksist-Leninist bir film yapımcısı olarak görevimiz: hala doğru olan sesleri, hala yanlış olan resimlere yüklemek. Sesler henüz düzgün, çünkü onlar devrimci bir kavgadan geliyorlar. Resimler hala yanlış, çünkü onlar emperyalizminin ideolojik karargâhında üretiliyorlar. (...) Basit resimler ortaya çıkarmak demek (ki bu o kadar kolay değil, çünkü burada politik davranmak zorundasınız), tıpkı bizim Çek ve Slovak işçi sınıfları üzerine çevirdiğimiz filmlerde, o hep aynı üretim çekimlerinde olduğu gibi, basit resimler ortaya çıkarmak demek, aşırı düzeyde tam tekmil bir dünyaya ait resimleri reddetmektir, zira bu, aynı resmin (aynı sesin) kavgada ve kavgaya ait olan bir resmin sahip olduğu bir pozisyonu kazanmaktan ziyade, kavgaya ait ve kavganın içinde olan bir resmin (sesin) eleştiri ve değişime açık olmasıdır. (...) İcraata geçmek demek, somut bir stimülasyonun somut bir analizini yapmaktır. İcraata geçmek demek, *British Sound* yapmaktır. İcraata geçmek demek, *British Sound*'un bir İngiliz televizyon kanalında yayınlanması için kavga etmektir. İcraata geçmek demek, dünyanın tam tekmil olmayan resimlerini göreceli hakikat adına yapmaktır. İcraata geçmek demek, şeylerin ne kadar gerçek olduklarını söylemektir (Brecht). İcraata geçmek demek, sınıf zıtlıklarını resim ve seslerle araştırmaktır. İcraata geçmek demek, üretim ilişkileri ile üretici güçler arasındaki çelişkileri araştırmaktır (Grafe, 1971: 184).

Godard'ın *Le Gai Savoir* veya *One Plus One* gibi filmleri, resim ve kelime arasındaki ilişkinin sorunsallaştırıldığı tipik örneklerdir. Bu filmlerde dilin, sınırlarının ötesinde kullanıldığını söylemek hiç de abartı olmayacaktır. Bu filmlerde görsel rol, artık dokunaklı resimlerden oluşmamaktadır. Görüntüler ikinci derecede önemli ve sadece öğretici metinleri resimleme fonksiyonu görmektedirler. Metnin, kendisi için gösterilen resimlerle hiçbir insicamlı ilişkisi bulunmamaktadır. Filmin özünü oluşturan resimler nihayet, kelimelerden oluşan yığınım arkasında kaybolup gitmektedirler. *Le Gai Savoir* filminde, Patricia Lumumba (Juliette Berto) ve Emile Resseau (Jean-Pierre Léaud) 90 dakika boyunca kendi aralarında konuşmaktadırlar. Fakat Godard'ın üzerine parolalarını karaladığı kitap resimleri konuşmalara eşlik ederken, konuşmalardan bağımsız olarak hiç heyecan uyandırmamaktadırlar. Godard'ın artık kendi başlarına etkili ve dokunaklı resimler üretmediği görülmektedir. Bu türlü resimler

yerine O, sürekli olarak resimlerin tâbi olduğu anlamlar ve metinsel terkipler üretmektedir. Godard'ın ürettiği resimler, entelektüel-söylemsel ve etik-politik metinlerin muhafaza edildiği elektronik hafıza veya magnetik bir bant olarak görev icra etmektedirler. Demek oluyor ki, gerçekliğin temsilî gösterimini sorunsallaştıran ve tahrip eden söylemsel metinler yazdığını, sadece, diğer ses ve resimlerle kavga eden ses ve resimleri onayladığını söylediğinde, O'na hak vermek gerekmektedir (Grafe, 1971: 182).

Godard, özne/nesne, kültür/tabiat, ruh/madde vs. gibi ve çeşitli bölümlere parçalanmış bilgi alanları (ve yapıları) arasındaki tezatların diyalektik-eleştirel ilişkisini şart koşan Yeni Çağ düşüncesinin (söyleminin) ilkelerini, filmlerinin ve genel olarak sinemanın etik-estetik yapısına tatbik etmeye çalışmaktadır. Buna uygun olarak Godard, filmlerinde, gerçeklik, hayal, kurgu ve resim arasında diyalektik-eleştirel bir oyun oynamaktadır. Böylece Godard, sürekli olarak, gerçek ve hayali olan, film ve sinema arasında eleştirel-söylemsel bir yansıma ilişkisi kurmaktadır. Godard'ın filmlerinin her birinin, sinemanın gelenekleriyle entelektüel bir hesaplaşma içine girmesinden dolayı, filmlerinin güncel ve gerçek öznesini, sinemanın, bir başka deyişle filmin yapısı olarak tanımlamak mümkün gözükmemektedir. Gangster filmleri, şiirsel veya romantik filmler, sembolik ve politik filmler gibi sinema tarihinin türleri, Godard'ın filmlerinde yapısal yorumun belirli figürleri tarafından deruhte edilmektedir. Godard türleri ve birçok münferit filmi, kendi radikal diyalektik yorumlarının nesnesi yapmaktadır. Godard, örneğin *Le Meppris*, *Grandeur et Decadence D'un Petit Commerce de Cinema*, *Tout va Bien*, *Soigne ta Droite* ve *Made in USA* yapıtlarında olduğu gibi, filmin ve sinemanın estetik ve etik yapısını ayırıştırıcı bir tarzda sorunsallaştırmakta ve sorgulamaktadır.

Netice itibariyle, sinemanın geleneksel alışkanlıklarının açığa çıkarılmasının ve dikkatin, anlam üretme sürecine çekilmesinin yanında, Godard'ın estetik-söylemsel sinemasının ana karakteristiği yapıbozum olarak belirmektedir. Zira, Godard'ın filmlerinde sadece davranışlar (aksiyon resmi) diyaloglar ile, diyaloglar müzik ile ve müzik yine ses montajı ve diyalog (gürültüler) ile ve bütün bunların hepsi eleştirel-yansıtıcı montaj aracılığı ile kesintiye uğramamakta, aynı zamanda filmin özü kendisini, bütün yönleriyle yapıbozum olarak takdim edilmektedir.

Godard'ın filmsel mekânını tezatlar, seçilmiş renkler, çıplak ve bir veya iki renkli odalar ve duvarlar yahut genellikle derinliği olmayan manzaralar, figürlerin mekândaki matematiksel-geometrik ve genellikle asimetric yönelişleri, biçimsel ve genellikle asimetric

biçimde konumlandırılmış kamera ve kamera hareketleri, bağlantısız zaman ve aksiyonların süreksiz biçimde işlenmesine yol açmaktadır. Godard'ın sinematografik mekânı, belirli boyutları olan ve üzerine işaretler, hareketler, şeylerin biçimleri, gürültüler ve kelimeler, kategoriler veya hislerin yansıdığı perdenin ince derisiyle (yüzeyiyle) özdeşleşmektedir. Bu durum Godard'ın yalnızca estetik-söylemsel estetiğinin biçimselci karakterini ifade etmemekte, aynı zamanda, filmdeki oyuncuların vücutlarına nasıl muamele edildiğini de göstermektedir: Godard filmlerinde oyuncuların vücutlarına, gösterimin vücuduna ve perdenin ince derisine (yüzeyine) nasıl muamele ediyorsa öyle, yani yapıbozumcu, bağlantısız ve söylemsel biçimde müdahale etmektedir.

Godard'ın filmlerinde, klasik-öykülemeci ve özellikle psikolojik-gerçekçi filmlerde 'sensomotorik bağlantılar' (Deleuze, 1991: 21) olarak görev icra eden yan unsurlar, estetik söylemin, yapı ve biçimlerin eleştirel tarzda araştırılması gereğince, esnetilmekte ve hatta giderek çözülmeye maruz bırakılmaktadırlar. Bir başka deyişle yan unsurlar, optik ve akustik olanın yapıbozumcu düzenine eşlik etmektedirler. Sonuç olarak Godard'ın estetik, eleştirel ve entelektüel sinemasında figüratiflik bir artış göstermemekte, bilakis figüratifliğin özdönüşümsel tabiatı, belirli bir eleştirel-estetik tarza yönelik yapılan söylemsel yansımanın nesnesi yapılmaktadır. Gerçi modernizmin estetik-söylemsel sinemasında optik-akustik durumlar (resimler) artık bir aksiyon veya dramatik-konstrüktif davranış vasıtasıyla tesir etmemekte, bir aksiyon içinde dahi devam ettirilmemektedirler ki bu doğrusu temsilî aksiyon görüntüsünün (resminin) içine düştüğü derin bunalımı ifade etmektedir. Fakat öte yandan sonuç itibarıyla hareket sinemasının yerine, eleştirel-söylemsel biçimde bakan ve gözlemleyen bir sinema ikame edilmektedir.

Doğrusu bu durum bize, Godard'ın nesnelciliğinin hakiki metafizik arka planının ne olduğunu göstermektedir. Godard, sinemanın geleneksel alışkanlıklarını açığa çıkararak, başka kelimelerle ifade etmek gerekirse, klişenin her türlü biçimine savaş açarak, filmin dilbilgisel çağının sona erdiğini ilan etmek istemektedir. Klişeleri aşmak, görüntülerin arkasındaki potansiyel cevhere ulaşabilmek için Godard, klişeleri delik deşik etmeye, içlerini boşaltmaya ve nihayet sensomotorik bağlantıları bertaraf etmeye çalışmaktadır. Godard, doğrudan estetik-söylemsel biçimde inşâ edilen zamanın optik ve akustik resimleriyle klişeleri aşmaya çalışırken, besbelli ki, klişelere karşı olan bu duruşun kendisinin, estetik-söylemsel modernizmin klişesi olacağı gerçeğinin bilincine varamamaktadır. Deleuze'e göre, optik-akustik resimler, "entelektüel veya toplumsal bilinçten değil de, derin, hayat dolu bir

sezgiden neşet eden güçlerle beslenmediği takdirde, neticede klişeye dönüşme tehlikesi her zaman vardır” (Deleuze, 1991: 37).

Godard’ın filmlerinde figürler, *hikâyenin* öykülemeci anlatımı yerine, estetik-modern söylemin eleştirel-yansıtmacı düzen/düzensizliğine tâbi olmaktadır. Sözü edilen figürler, söylemsel kategorik sistemin fonksiyonlarını icra eden aracı-kişiler konumunda bulunmaktadır (Deleuze, 1991: 251–256). Yansıtıcı tipler olarak görev yapan figürler, epik yabancılaştırma tesiri dolayısıyla, estetik-söylemsel düzenin üçüncü tekil kişinin veya kendini kategoriler, filmin ayrıştırmacı unsurları ve nispetleri vasıtasıyla, bütünlüğün namevcut oluşundan dolayı acı çeken aşkın özneliğin aracı olarak gösterime sunulan ben’in rolünü üstlenmektedirler. Örneğin, Godard’ın bilim-kurgu filmi *Alphaville -Une Étrange Aventure de Lemmy Caution-* (1965) olduğu gibi: Filmde tekniği yenmek, aşkı ve şiiri kurtarmak isteyen bir adamın hikâyesi anlatılmaktadır. Başaktörümüz filmin sonunda, gerçekliği kendisinden alınmış bir dünyada artık özne ve birey olarak yaşamının mümkün olmadığını anlamaktadır.

Sonuç ve değerlendirme

Yeni Dalga akımının diğer yönetmenlerinden farklı olarak Godard, sinemadaki klasik-gerçekçi ve öykülemeci estetiğin kalıplarına daha bilinçli ve eleştirel yaklaşmıştır. Godard, temsilî gösterimi, estetik-söylemsel tarzda problematize etmek suretiyle, eleştirel-entelektüel ve yapıbozumcu biçimde, filmin geleneksel kalıp ve klişelerini açığa almayı denemiş ve seyirci ile film hadisesi arasındaki mesafeyi açarak, sinemada ve özellikle seyircide eleştirel, estetik-söylemsel bir bilinç oluşturmaya çalışmıştır. Godard’ın estetik-söylemsel estetiği, destrüktif gösterim biçimleri sayesinde, temsilin klasik-gerçekçi ve öykülemeci modüllerini terörize etmekte başarılı olmuştur. Fakat yine de Godard, multimediyatik, mantıksal aykırılık ve anlamsal çeşitliliği ifade eden görüntülerin seleyanına karşı kendi eleştirel, estetik-söylemsel bilinci ile karşı durabileceğine dair beslediği ümitleri yitirmek zorunda kalmıştır. Zira Godard’ın eleştirel-söylemsel estetiğinin yapıbozumcu kazanımları bile daha sonraları, temsilî estetiğin geleneksel modülleriyle birlikte sinema, televizyon, reklamlar ve video-kliplerinde postmodern estetiğin figüratif elementi olmaya başlamışlardır.

Bilincin ve temsilin içine girdiği bunalımdan netice itibarıyla en fazla etkilenen estetik-söylemsel modernizmdir. Estetik-söylemsel modernizm, temsilin, klasik-gerçekçi anlatımın ve psikolojik-gerçekçi gösterimin artık kurtarılamayacağı düşüncesinden hareket

etmiştir. Refleksif ve parametrik anlatım yapısı aracılığı ile estetik-söylemsel modernizm, eleştirel-entelektüel bir biçim ve tarzda göstergelerin düzeninin yapıbozumunu yapmaya çalışmıştır. Bu tarz sorunsallaştırmanın sinemadaki belkemiği genelde Yeni Dalga ve özelde de Jean-Luc Godard'dır. Jean-Luc Godard ve filmlerini Yeni Dalga akımının ve sinemadaki estetik-söylemsel gösterimin gerçek temsilcisi olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Çünkü Godard, Yeni Dalga ve getirdiği yenilikleri daha da ilerleten ve radikal anlamda zirveleştiren kişidir. Eğer Yeni Dalga'nın diğer filmlerini, mesela Truffaut'unkileri, öykülemeci anlatımın ve temsilin içine girdiği bunalımın modern bilinçte neden olduğu sancıyı, susarak tahammül eden veya çeşitli türlerin karışımıyla hafifletebilen filmler olarak kabul etmek mümkünse, o zaman Godard'ın filmlerini, tehdit edilen öznenin eleştirel akıl ve yargı gücünü yardıma çağırmak için ifade edilen manifesto olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu manifestonun Yeni Dalga akımında ve bilhassa Godard'ın filmlerinde refleksif, teorik bir bilinç olarak ifadeye kavuştuğu görülmektedir. Kısaca Yeni Dalga akımı, düşünen öznenin, insan ve dünya arasındaki temsilî ilişkinin ertelenmesine atıfta bulunan estetik-eleştirel bir ifadedir; sinemada, öznenin özerk zihni görüntüsünün kaybolup gidişine sebep olan filmin geleneksel alışkanlıklarına ve klişelerine eleştirel-entelektüel bir yansıma ilişkisi kuran manifestodur.

Sonuç itibarıyla ifade etmek gerekirse, estetik-modern ve söylemsel sinemaya temel teşkil eden ilkeleri şu şekilde özetlemek mümkün gözükmektedir:

- Kelimelere, resimlere nazaran öncelik vermek.
- Kültürel nesnelere biçimsel vasıflarını ve gösterimin eleştirel-yansıtmacı tarzda sorunsallaştırılmasını aşırı düzeyde önemsemek.
- Akılcı bir kültür anlayışını ve öznelciliğin metafizik bir söylemini yaymak.
- Kültürel metinlere en yüksek düzeyde değer biçmek.
- 'O'nun, bir başka deyişle bilinç-dışı'nın değil de, söylemsel bilincin hassasiyetini vurgulamak.
- Seyirci ile kültürel nesne arasında mesafe koymak suretiyle tesirli olmak.
- Varlığı veya gerçeğin doğasını, temsil edilemezliğin gösterimi vasıtasıyla doğrudan sorunsallaştırmamak, aksine mevcut varlığı, yüceliğin namevcut oluşundan dolayı acı çeken modern öznenin mantıksal-yansıtmacı, eleştirel-estetik bilinci aracılığı ile söylemselleştirmek.

Godard'ın filmlerinin genel seyirci tarafından başarılı bulunmadığı bir gerçektir. Diğer politik filmleri bir yana, *A Bout de Souffle* ve *Pierrot le Fou* gibi filmleri dahi normal seyirciler tarafından sevilmemiştir. Bu filmler aha çok entelektüeller, sanatçılar, göstergebilimciler, film okuyan öğrenciler ve film eleştirmenlerinin ilgisini çekmiş, normal seyirci tarafından, sahip oldukları biçimselci-söylemsel entelektüalizm sebebiyle daha çok itici bulunmuştur. Doğrusu Godard, politik-söylemsel filmlerinin karşılaştığı bu neticeleri hazmetmek zorunda kalmıştır. Zira Godard'ın eleştirel sinemasında bir görüntü, seyircinin arzusunu harekete geçirdiği anda, bu arzu, araya giren yabancılaştırma teknikleri vasıtasıyla, hemen bir soru işareti olarak seyirciye geri döndürülmektedir. Kendiliğindenlik ve serbestliğe yönelen mesafeli duruş ve eleştiri, Godard'ın anlatım sırasını kesintiye uğratmak, seyirciye geri adım attırmak ve nihayet onun, film yapma sürecindeki kendisi için karakteristik olan üretim ilişkilerinin farkına varmasını sağlamak için kullandığı tekniklerin asıl sebebini oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Allen, D. (1986). *Finally Truffaut*. New York: Beaufort Books
- Barr, C. (1969). *A Bout de Souffle*, in *The Films of Jean-Luc Godard*. (ed.) Ian Cameron. London: Studio Vista
- Deleuze G. (1991). *Das Zeit-Bild-Kino*, cilt 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Godard, J.-L. (1981). *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München-Wien: Hanser
- Grafe, F. (1971). *Godard, Kritiker – Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Fil.* (1950-1970). München: Hanser
- Gregor, U. ve Patalas, E. (1976). *Geschichte des Films* (1949-1960). cilt 2, Hamburg: Rowohlt
- Marchelli, M. (1978). *Kinoheute 1, François Truffaut*. (tercüme) Helga Jungblut, Berlin: Klaus Guhl.
- Monaco, J. (1985). *Film verstehen*. Hamburg: Rowohlt
- Schütte, W. (1979), *Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen, – Notizen zu einem Porträt*, Reihe Film 19, München: Hanser