

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANA BİLİM
DALI
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER YÜKSEK
LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1960’LAR FRANSA’SINDA KURAM VE SİYASET
TARTIŞMALARI: JEAN-LUC GODARD SİNEMASI**

**GÖRKEM PEKER
12716009**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. ASLI DALDAL**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANA BİLİM
DALI
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER YÜKSEK
LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1960’LAR FRANSA’SINDA KURAM VE SİYASET
TARTIŞMALARI: JEAN-LUC GODARD SİNEMASI**

**GÖRKEM PEKER
12716009**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. ASLI DALDAL**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANA BİLİM DALI
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1960'LAR FRANSA'SINDA KURAM VE SİYASET
TARTIŞMALARI: JEAN-LUC GODARD SİNEMASI

GÖRKEM PEKER
12716009

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 03.05.2019
Tezin Savunulduğu Tarih: 10.06.2019

Tez Oy Birliği / Oy Çekliği ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı : Doç Dr Aslı Daldal	
Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Cengiz Çagla	
Prof. Dr. B. Deniz Bayraktar	

İSTANBUL
HAZİRAN 2019

ÖZ

1960’LAR FRANSA’SINDA KURAM VE SİYASET TARTIŞMALARI: JEAN-LUC GODARD SİNEMASI

Görkem Peker

Mayıs, 2019

1960’lı yıllarda, Fransa’da sinema ve siyaset ilişkisi üzerine yürütülen kuramsal tartışmalar, ana hatlarıyla, yapısalcılık, Louis Althusser’in ideoloji kuramı ve psikanalitik kuram çerçevesinde ele alınmaktadır. Özellikle bu dönemde yeniden tanımlanan ideoloji mefhumuna göre, hiçbir politik içerik barındırmayan ve gerçekliğin nesnel şekilde yansıtılmasına dayanan bir sanat ürünü dahi, içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal yapıyla ilişkilidir. Klasik burjuva sanatının yansıması olarak, şeffaflık algısı, görmeye dayalı kavrayış, gerçekliğin tasviri ve seyircinin temsili gibi sinema aygıtına egemen olan temel değerler, şeylerin tarihsel ve politik konumunu gizlemek ve seyirciyi belirli bir özne olarak konumlandırmak suretiyle, filmin ideolojik etkisini beslemektedir. Bu tartışma ekseninde, toplumsal yaşamda ve politik sistemde bir tarz değişimini ifade eden 1960’lı yıllar, aynı zamanda, sinema için bir tarz değişikliğini ve içerikten ziyade biçimin önemini tekrar gündeme getirmiştir. Bir filmin politik tavrını ve siyasetle olan ilişkisini bir teknik ve biçim sorunu olarak ele alan kuramsal tartışmalar, sinemadaki pratik karşılığını Jean-Luc Godard’ın filmlerinde bulmuştur. Bu anlamda, çalışmanın yöntemi, dönemde etkin olan söz konusu kuram ve siyaset tartışmalarının literatür analizini ve bu tartışmaların önemli noktalarını vurgulayan Godard filmlerinin incelenmesini içermektedir. Araştırma için, *Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey (2 ou 3 Choses Que Je Sais D’elle)*, *Çinli Kız (La Chinoise)*, *Doğu Rüzgarı (Le Vent D’est)* ve *Her Şey Yolunda (Tout va Bien)* filmleri seçilmiştir. Bu filmler, dönemin sinema dergisi *Cahiers du Cinema*’da da öne sürüldüğü gibi, hem konu, hem de biçim anlamında yerleşik sanat anlayışını yıkması ve seyirciyi politik şekilde film yapma sürecine dahil etmesi açısından önemlidir. Bu araştırma kapsamında amaçlanan, Fransa’da 1960’lı yılların sinema kuram ve pratiğinden doğan eleştirel bakış açısı ekseninde, sinema ve siyaset arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesini sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Fransa’da 1960’lar, Siyaset ve Sinema, Jean-Luc Godard, İdeoloji, Cahiers du Cinema, Sinema ve Seyirci, Realizm ve Modernizm

ABSTRACT

DEBATES ON THEORY AND POLITICS IN THE 1960s FRANCE: THE CINEMA OF JEAN-LUC GODARD

Görkem Peker

May, 2019

Theoretical debates on the relationship between cinema and politics in France in the 1960s are discussed in the framework of structuralism, Louis Althusser's theory of ideology and psychoanalytic theory in general. Especially, according to ideology notion redefined in this period, even a work of art which does not contain any political content or which is based on the very assertion of the objective reflection of the reality, has a connection with the political and social structure which it resides in. Influenced by classical bourgeois art, the fundamental values that determine cinematic apparatus, namely, perception of transparency, vision-based understanding, description of reality and representation of the spectator; nourish the ideological effects of a film by concealing the historical and political context and by placing the viewer in a subject position of a particular kind. In the context of this discussion, the 1960s, implying a change in style in social and political life; also raised a question of style in terms of cinema and focused on the importance of form rather than content. Theoretical discussions that consider political attitude of a film as a formal issue, also correspond to the filmmaking practice of Jean-Luc Godard. In this sense, the method of this study includes the literature analysis on the theoretical and political debates in question; and also a research on the films of Godard which emphasize on the critical points of the main arguments. *Two or Three Things I Know About Her (2 ou 3 Choses Que Je Sais D'elle)*, *The Chinese (La Chinoise)*, *The Wind from the East (Le Vent D'est)* and *Everything's OK (Tout va Bien)* are the selected movies for this study, since they not only subvert the traditional sense of art in terms of both content and form, but also include the spectator actively in political filmmaking process. As a result of the analysis, this study aims to reconsider the relationship between cinema and politics in the context of critical perspective offered by theoretical practice of the cinema in 1960s' France.

Key Words: 1960s in France, Politics and Cinema, Jean-Luc Godard, Ideology, Cahiers du Cinema, Cinema and Spectator, Realism and Modernism

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasına öncelikle sanata ve sinemaya olan kişisel ilgim sebebiyle başladım. Her ne kadar ekonomik zorunlulukların getirdiği yükümlülükler nedeniyle süreç ertelense de, sonuçta siyaset bilimine uzak gibi görünen bu alanların aslında ne kadar iç içe olduğunu anlatmanın olanağını bulduğum bu çalışmaya katkıda bulunan insanlara teşekkür etmek istiyorum.

Öncelikle, geç kalınmış bir tez çalışması olmasına rağmen danışmanlığımı kabul ederek bana yardımcı olan tez danışmanım Doç. Dr. Aslı Daldal'a teşekkür borçluyum. Kendisinin somut yönlendirmeleri bu tez için önemli noktaları bulmamı ve çalışmanın son halini almasını sağlamıştır.

Bununla birlikte, birbirimizden uzakta olmamıza rağmen tez yazma sürecim boyunca desteklerini esirgemeyen aileme ve tezle ilgili umutsuzluğa kapıldığım her anda yanımda olan dostlarıma teşekkür ediyorum.

İstanbul; Mayıs, 2019

Görkem Peker

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
1. GİRİŞ	1
2. SİYASAL ARKAPLAN ve YENİ SİNEMA KÜLTÜRÜNE ETKİSİ	3
2.1. 1960'lara Doğru Tarihsel ve Siyasal Ortam	3
2.2. Fransa'da 1968 Mayıs Olayları	6
2.3. Mayıs 68'in Yeni Sinema Kültürüne Etkisi.....	12
2.4. Sinemada Yeni Dalga Akımı	14
3. ENTELEKTÜEL TARTIŞMALAR ve SİNEMA ÇEVRELERİ	19
3.1. Cahiers du Cinema ve Auteur Politikası	19
3.2. 1960'ların İkinci Yarısı: Yapısalcı Dönem	20
3.3. Louis Althusser ve İdeoloji Kavramı	23
3.4. Sinema Aygıtı ve Politika	29
3.5. Gerçekçilik ve Modernizm Üzerine: Lukacs – Brecht Tartışması	30
3.6. Temsil ve Gerçekliğin Tasviri Anlayışlarının Sorunsallaştırılması	36
3.6.1. Biçim ve Politika	39
3.6.2. Filmde Temsil İdeolojisini Güçlendiren Mekanizmalar	42
3.7. Seyircinin Özne Olarak Konumlandırılması	51
3.7.1. Seyirciyi Özne Olarak Çağırın Sinema	52
3.7.1.1. Tanıma ve Özdeşleşme	54
3.7.1.2. Suture (Dikiş) Kuramı	61
3.8. Politik Sinema Pratiğine Doğru Bir Yönelim	67
4. JEAN-LUC GODARD VE POLİTİK SİNEMA	70
4.1. Auteur Politikasından Kopma ve “Sıfıra Dönüş”	72
4.2. Bertolt Brecht Estetiğinin Etkisi	76
4.3. Jean-Luc Godard Filmlerinin İncelenmesi	84
4.3.1. <i>Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey (2 ou 3 Choses Que Je Sais D'elle):</i> Bireyden Topluma Geçiş	84

4.3.1.1. Filme Genel Bakış	84
4.3.1.2. Filmin İncelenmesi	85
4.3.1.3. Godard'ın Yapısalcı Değerlendirmesi	94
4.3.2. <i>Çinli Kız (La Chinoise)</i> : Politik Sanatta “Bir Başlangıcın Sonu”	96
4.3.2.1. Filme Genel Bakış	96
4.3.2.2. Filmin İncelenmesi	97
4.3.2.3. Filmin Değerlendirmesi	107
4.3.3. <i>Doğu Rüzgarı (Le Vent D'est)</i> : Temsil İdeolojisini Yıkma	107
4.3.3.1. Dziga Vertov Grubu	107
4.3.3.2. Filme Genel Bakış	109
4.3.3.3. Filmin İncelenmesi	110
4.3.3.4. Filmin Değerlendirmesi	119
4.3.4. <i>Her Şey Yolunda (Tout va Bien)</i> : Tarihsel Olarak Düşünmek	120
4.3.4.1. Filme Genel Bakış	120
4.3.4.2. Filmin İncelenmesi	122
4.3.4.3. Filmin Değerlendirmesi	133
5. SONUÇ	135
KAYNAKÇA	141
EKLER	147
ÖZ GEÇMİŞ	148

1. GİRİŞ

Günümüzde sanatın politikadan bağımsız, “temiz” bir alan olduğu yönünde yaygın bir inanış bulunmaktadır. Sanat takipçileri ve sanatçılar arasında, bir eserin konu itibariyle politik hiçbir unsur barındırmadığı ve tamamen kişisel dışavurumların estetik ifadesini yansıttığı ölçüde sanat değerine sahip olduğu görüşü, oldukça karşılık gören bir düşüncedir. Oysaki, politika ile ilişkisiz görünen bir sanat eseri dahi, içinde ortaya konulduğu toplumsal ve ekonomik sistemden bağımsız düşünülemeyecek şekilde; maddi şartlar, boş zamanın mümkünlüğü, toplumun talepleri ve kültürü gibi durumlardan etkilenmektedir. En önemlisi, Louis Althusser tarafından kuramsallaştırılan ideoloji kavramı düşünüldüğünde, içerik anlamında siyasete en uzak eserlere bile sızmış bir politika tasavvurundan bahsetmek mümkündür.

Bu çerçevede, 1960’lı yılların Fransa’sında etkili olan radikal kültürel değişim kapsamında sinema üzerine yürütülen tartışmalar, sanat ile politika arasındaki sınırların zayıflamasına ve çözülmesine olanak tanınması açısından bugün için de geçerliliğini korumaktadır. Bu anlamda, dönemi niteleyen bakış açısı çerçevesinde, sinema alanındaki hakim ideolojik etkinin sorunsallaştırılması ve film ile siyaset arasındaki yerleşik ilişkinin yeniden düşünülmesi çalışmanın temel konusunu oluşturacaktır. Söz konusu tartışmalar sonucunda tez çalışması, “Eğer ideolojik etkiden bağımsız bir sinemanın düşünülmesi mümkün değilse, sanat içindeki politika olanaklılığının da kötü imajını kıracak şekilde, sinema seyircisinin ideolojiyle olan ‘tabi olma’ya dayalı ilişkisini yıkan bir politik sinema pratiği mümkün olabilir mi?” şeklinde bir sorunun cevaplanmasında, Jean-Luc Godard sinemasının katkısını inceleyecektir.

Bu çalışmanın yöntemi, 1960’lı yılların Fransa’sında sinema kuramıyla siyaseti doğrudan ilişkili olarak ele alan düşünceler üzerine bir literatür analizi ve araştırma ile ilgili önem arz eden Jean-Luc Godard filmlerinin incelenmesi olacaktır. Özellikle, politik bir sanat üzerine 1930’lu yıllarda yürütülen ilk tartışmalardan ve daha sonrasında Althusser’in ideoloji tezlerinden etkilenen Fransız sinema kuramcılarının, hakim sinema anlayışını eleştirel bir gözle ele aldığı *Cahiers du Cinema* dergisi, bu anlamda önemli

bir başvuru kaynağı olacaktır. Dönemin siyasi atmosferini ve sanatsal bakış açısını en iyi yansıtan yönetmenlerden biri olan Godard'ın, kuramsal tartışmaların ve siyasal durumun pratik karşılığı niteliğindeki filmleri seçilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde, tartışmaların geçtiği ve araştırma konusu olan filmlerin çekildiği tarihsel ve siyasal ortamı anlayabilmek adına, 1960'lardaki toplumsal ve kültürel değişikliklere zemin hazırlayan temel olaylardan bahsedilecektir. Burada 1968 Mayıs olaylarının ve etrafında şekillenen temel düşüncelerin önemine değinilecektir. Ayrıca, söz konusu dönemin, yeni sinema kültürü üzerindeki etkisine ve Godard'ın da dahil olmuş olduğu *Yeni Dalga* akımının ve *Cahiers du Cinema* dergisinin çıkış evresine odaklanılacaktır. İkinci ana bölümde, *Cahiers du Cinema* dergisi eleştirmenlerinin ve 1960'larda politik sinema kuramını etkileyen diğer düşünürlerin temel tartışmaları ayrıntılandırılacaktır. Burada, sinema kuramında yapısalcı düşünceye yaklaşan bir kopuştan, Althusser'in ideoloji anlayışından, gerçekçi sanat anlayışının biçimsel olarak sorunsallaştırılmasından ve bu tartışmalarının sinema üzerindeki etkilerinden bahsedilecek; konu, özellikle sinemada seyirci unsuru dahil edilerek ele alınacaktır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, öncelikle bu tartışmalara paralel olan noktalarıyla Godard sinemasının genel ve biçimsel özellikleri açıklanacak; daha sonra ise, hakim estetik ve ideolojik tasavvura bir alternatif niteliğindeki politik sinemaya örnek teşkil eden dört filmi incelenecektir. Sonuç bölümünde ise, 1960'lar Fransa'sında siyaset ve sinema üzerine yürütülmüş olan temel tartışmalar ve incelenen filmler değerlendirilecek, toplumsal açıdan elde edilen sonuçlar tartışılacaktır.

2. 1960'LAR FRANSA'SINDA SİYASAL ARKAPLAN ve YENİ SİNEMA KÜLTÜRÜNE ETKİSİ

2.1. 1960'lara Doğru Tarihsel ve Siyasal Ortam

Fransa'da 1960'lı yılların siyasal ve kültürel önemini ve Mayıs 1968'teki toplumsal hareketliliği anlamak adına, öncelikle General Charles de Gaulle iktidarının etkili olduğu 1958-1969 yılları arasındaki dönemin incelenmesi önemlidir. Cezayir'in Fransız sömürgeciliğine karşı bağımsızlık mücadelesine başladığı 1954 yılından itibaren, öncesinde etkili olan Dördüncü Cumhuriyet zayıflamaya başlamış; yaşanan olaylar ve politik kriz durumu, 1958 yılında güçlü bir lider figürü olarak kabul edilen De Gaulle'ün yönetime geldiği süreci hazırlamıştır. Onun yönetime geçmesi, söz konusu politik krizi geçici olarak çözmüş gibi görünse de; 1962'de Cezayir'in tam bağımsızlığını kazanmasına kadar geçen sürede, bölge halkına karşı askeri baskı devam etmiştir. Bu çatışma ortamı, özellikle Fransız halkının genç kitlesinin, De Gaulle'ün etkili olduğu baskıcı Beşinci Cumhuriyet rejimine karşı güvensizlik beslemeye başladığı, böylece sonrasında direniş potansiyeli barındıran mikropolitik grupların filizlendiği ortamı hazırlamıştır.¹

Çok partili parlamenter sistemin etkili olduğu Dördüncü Cumhuriyet dönemi, aynı zamanda ekonomik ve politik düzensizliğin etkili olduğu bir zamanı ifade etmektedir. 1945 referandumu ile sonlandırılan önceki yönetimin ardından Hristiyan Demokratlar, Sosyalistler ve Komünistlerden oluşan koalisyonunda şiddetli gerilim ve uyuşmazlık söz konusu olmuş, özellikle sol eğilimler içinde bölünmeler kendini göstermiştir.² Ekonomik açıdan, baskıcı vergi yapıları ve gelirin azalması gibi konular nedeniyle, geniş çıkar gruplarında hoşnutsuzluk durumu yaygınlaşmıştır. Devlet, vergilerin düşürülmesi ve kemer sıkma politikasından tüketim ekonomisine geçilmesi

¹ Richard Wolin, **The Wind from the East: French Intellectuals, The Cultural Revolution and the Legacy of the 1960s**, (Princeton University Press, 2010), 5-6.

² Roger Price, **A Concise History of France**, (Cambridge University Press, 1993), 261-262.

anlamında liberalleştirmeye yönelik önlemler uygulasa da, genel ekonomi durumu düzelmemiş ve bütçe açığı sorunu devam etmiştir.³

Bu sırada, 1945 yılında Fransa ile Vietnam arasında Fransız koloni himayesindeki Çinhindi bölgesinde başlayan ve sekiz yıl boyunca sürdürülen savaş; 1954'te gerçekleşen ateşkes ve Fransa'nın bölgeden çekilmesi ile sona erse de, ülkedeki siyasal istikrarsızlığı arttıran sorunlardan biri olarak algılanmıştır.⁴ Aynı şekilde, 1954 yılından itibaren neredeyse 130 yıldır Fransız kolonisi olan Cezayir'de, askeri baskıya ve Avrupa'lı nüfuzuna karşı protestolar başlamıştır.⁵ Bu dönemde, Fransa Ulusal Öğrenci Birliği (UNEF), savaşı protesto ederek Cezayir bağımsızlığını savunmuş, öğrenci farkındalığını arttırıcı eğitimler düzenlemiştir. Bu şekilde kurulu parti programlarının dışında yer alan kapsamlı faaliyetler, 1960'larda Vietnam Savaşı protestoları sırasında yeniden uygulanması açısından önemli bir yere sahiptir. Bu anlamda Cezayir Savaşı, Mayıs olaylarına giden yolda önemli bir tırmanma noktasını nitelendirmekte; bu dönemde toplum ile mevcut siyasal sistem arasında açılmaya başlayan mesafe, söz konusu hareketin temelini oluşturmaktadır.⁶

Siyasi ve ekonomik gerilimlerin iyice kendini gösterdiği bu atmosferde, De Gaulle'ün Beşinci Cumhuriyet'i ilan ederek etkili bir siyasi figür haline gelmesi; siyasi partilerin, sendikaların ve iş çevrelerinin partikülarist çıkarlarına karşı bir "ortak çıkar" anlayışı sunması sayesinde gerçekleşmiştir. Bu anlamda, örneğin, Cezayir halkının askeri koloni yönetimine güvenmediği ortamda, iki toplum arasında diyalog kurarak siyasi istikrar yaratma amacındaki De Gaulle'ün çabaları, ilk başta iyi şekilde karşılanmıştır.⁷ De Gaulle'ün birleştirici etkisi, sosyoekonomik alanda da görülmektedir. İktidara geldiği ve yarı başkanlık sistemini ilan ettiği 1958 yılında, "güçlü ve bağımsız bir Fransa için ortak çıkar" algısıyla sermaye ile emeği bir araya getirmesindeki öncelikli amacın, işgücü ve ekonomideki eksiklikleri telafi etmek olduğunu belirtmiştir. Sonrasında ise iç bütünlük ve düzen yaratarak, toplumun modernleşmesini ve Fransa'nın güçlü devletler arasında yer almasını sağlamayı hedeflemiştir. Bu amaçla yaptığı birleşme çağrısı, tüm toplumsal gruplardan taraftarları

³ Age, 266.

⁴ Age, 268.

⁵ Age, 279.

⁶ Wolin, age, 6.

⁷ Price, age, 274-279.

kendine çekmiş, kısa süreli de olsa bir konsensüs ortamı yaratmayı başarmıştır.⁸ Ancak onun bu şekilde ebedi değerler üzerinden yaptığı vurgu, hızlı değişen dünyanın gerçeklerine uyum sağlamak için gerekli olan kararları gizlemiştir. Hazırladığı yeni anayasa, her ne kadar birlik ve bütünlük değerleriyle ortaya çıksa da, parlamentonun gücünü kısıtlayan ve iktidarı tamamen yürütme yetkisine devreden otoriter bir politikayı ifade etmektedir.⁹

De Gaulle dönemi, ekonomide hızlı büyümeyi, endüstrileşmeyi, yapısal dönüşümleri, yeni tüketim modellerini olduğu kadar, değişen bakış açılarını da ifade etmektedir. Moderniteye doğru adımların atıldığı bu süreçte, bireylerin hareketliliği de artmış, geleneksel alışkanlıklar ve ahlaki değerler sorgulanmaya başlamıştır.¹⁰ Bu koşullarda genel olarak yaşam standartları ve zenginlik artarken, toplumda ekonomik eşitsizlik ve hoşnutsuzluk durumu devam etmiştir. Nitekim, enflasyonu önleme gayesindeki ekonomik stratejinin, yalnızca büyüme hedefiyle sınırlı kalması nedeniyle; konut, eğitim, sağlık ve işçi maaşları gibi konularda sosyal yatırım politikaları ihmal edilmiş, bu da sermayenin dağılımında büyük eşitsizliklere, işsizliğin ve güvensizliğin artmasına neden olmuştur. Bu durum, 1960'lardan itibaren başkanın aşırı kişisel iktidarına ve mevcut toplumsal adaletsizliğe karşı bir konum oluşmasına ortam hazırlamıştır.¹¹

Hızlı toplumsal değişim tarafından tetiklenen; aile, işyeri ve devlet gibi yapılardaki otoriterliğe, toplumdaki elitizm ve onun eğitimdeki tezahürlerine, eşitsizlik, adaletsizlik ve güvensizliğe karşı oluşan 1968 olayları, bu hoşnutsuzluğun en önemli kanıtını oluşturmaktadır.¹² Öğrenci grupları, işçiler ve çeşitli sol grupların başlattığı bu isyan, iktidarı ele geçirme imkanına ve isteğine sahip bir örgütlenmeyi ifade etmese de¹³, yalnızca Fransa'yı değil, tüm Avrupa ve Amerika'yı etkileyen geniş çaplı doğasıyla, toplumda politik seçimlerin yapısını değiştiren, ideolojileri sorgulayan, yeni kültürel değerlerin ve sanatsal yönelimlerin doğmasına imkan veren bir atmosfer yaratmıştır.

⁸ Age, 274-275.

⁹ Age, 275.

¹⁰ Age, 246.

¹¹ Age, 283.

¹² Age, 284.

¹³ Age, 285.

2.2. Fransa’da 1968 Mayıs Olayları

Hızlı modernleşme, sanayileşme ve kentleşmeyi ifade eden 1950’li yıllarda, kültürel ve toplumsal anlamda yaşanan dönüşümler, geleneksel değerlerin ve gündelik hayat alışkanlıklarının sorgulandığı bir ortamı hazırlamıştır. Üretim ve emek sürecinin yapısal anlamda dönüştüğü bu dönemde, işçi sınıfının kompozisyonu da çeşitliliğe uğramış, klasik anlamda sınıf mücadelesi kavramı da eski moda hale gelmeye başlamıştır. Seri üretimin ve tüketim kültürünün yaygınlaştığı bu yıllarda ve tüketim mallarının kullanım değeri yerine mübadele değerinin önem kazandığı bir ortamda, “meta fetişizmi” kavramı, tekrar gündeme gelmiştir. Tüketim mallarının insanlardan daha önemli hale gelmeye başladığı geç kapitalizm dönemine denk gelen bu periyotta, yalnızca iş yerinde değil, hayatın her alanında görülebilen bir meta fetişizmi ve yabancılaşma hüküm sürmeye başlamıştır.¹⁴ Bu anlamda, Mayıs hareketleri öncesi dönemde, Sitüasyonist Enternasyonal’in kurucuları arasında yer alan Guy Debord’un *Gösteri Toplumu* kitabında savunduğu fikirler, gençler arasında ilgi görmeye başlamıştır. Bu kitapta Debord, Georg Lukacs’ın¹⁵ düşüncesinden de etkilenerik, kapitalizme içkin olan “şeyleşmenin” her şeyi onların gerçek ve niteliksel değerlerinden ziyade, görünüşlerine indirgediğini belirtmektedir. Böyle bir gösteriyi izleyen bireyler, seyre daldıkça, kendi yaşam koşullarına, var oluşlarına uzaklaştıkları bir yabancılaşma süreci yaşamaktadırlar.¹⁶

Dönemde etkili olan sitüasyonist düşünceye göre, klasik kapitalizm şartlarında egemenlik, sadece iş yerine kısıtlandırılmışken, 1960’lı yıllarda iktidar ilişkileri boş zaman aktiviteleri, tüketim modelleri, şehir planlama ve yüksek öğretim gibi hayatın her alanında kendini göstermektedir. Bu nedenle, politik mücadele, yalnızca proleteryaaya özgü olmamalı, diğer toplumsal grupları da ilgilendirmelidir.¹⁷ Zamanla, “günlük hayatın eleştirisi” anlayışı, Mao’cu Kültürel Devrim kavramına da yaklaşmıştır.¹⁸ Fransız Komünist Partisi ve onun Ortodoks Marksist düşüncesinden bir kopuşun

¹⁴ Age, 7.

¹⁵ Lukacs’ın şeyleşme ve meta fetişizmi üzerine analizi için bkz. Georg Lukacs, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Çev. Yılmaz Öner, (İstanbul: Belge Yayıncılık, 1998), 158-193.

¹⁶ Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996), 22.

¹⁷ Wolin, age, 84.

¹⁸ Age, 8.

yaşandığı bu dönemin düşüncesine göre, “yabancılaşma” kavramı söz konusu olunca, artık ofis çalışanı ile el emekçisi arasındaki fark ortadan kalkmaktadır. Bu nedenle kapitalist toplumun yaşadığı kültür krizi, toplumun farklı kesimlerini, özellikle entelektüelleri ve öğrencileri sistemin radikal eleştirisi için bir araya getirmelidir.¹⁹ Nitekim, bu dönemde, eski rejimin hiyerarşik ve bürokratik kalıntılarını barındıran yönetim sisteminin yanında, Napolyon döneminden kalma eğitim sistemi de gençlerin yaratıcılığını ve eğitim sürecine katkıda bulunmalarını engelleyecek şekilde eski ve geleneksel niteliktedir.²⁰ Hareketin ortaya çıkışının, öğrenci çevresinde meydana gelmesi, bu anlamda önemlidir.

1968 yılı öncesi Fransa’da, toplum içindeki radikalleşmeyi tetikleyen olaylardan biri de, Amerika’nın Kuzey Vietnam’a müdahalesi olmuştur. Dünyanın en önemli endüstriyel gücü haline gelen ABD’nin iki milyon Vietnam’lı vatandaşın ölümüne sebebiyet verdiği askeri operasyonlar, Cezayir savaşının olduğu yıllara benzer şekilde, Fransa’da öğrenci protestolarını tetiklemiştir. Ocak 1968’de, Vietkong (Vietnam Ulusal Kurtuluş Cephesi) tarafından ilan edilen Tet Taarruzu sonrasında, Vietnam’daki mücadele, uluslararası anlamda anti-kapitalist ve anti-emperyalist söylemlerin kendiliğinden birleştiği bir zemin oluşturmaya başlamıştır. Söz konusu toplumsal hareketler, 1960’lı yılların ikinci yarısında Fransa ile sınırlı kalmayıp, genel olarak Avrupa ve Amerika’da da etkili olmuş, “günlük hayatın politikası” anlayışı ile birleşmiştir.²¹

Fransa’da politik katılımın yeni olanaklarını sorgulayan anti-emperyalist öğrenci hareketlerinden en önemlisi, Mayıs 68’in başlangıcını ifade eden Nanterre Kampüsü olayları olmuştur. İşçilerin yaygın şekilde ikamet ettiği bir banliyö olan Nanterre’deki bu yeni kampüs, o dönemde, Paris’e ulaşımın zorluğu, kampüste kütüphanenin bulunmaması gibi sebeplerle yetersiz yaşama ve çalışma şartlarına sahiptir. Bununla beraber, eğitim anlamında demokratik olmayan yönetim şekli, eskimiş müfredat ve baskıcı düzenlemeler gibi sorunlar da söz konusudur. 22 Mart 1968’de öğrencilerin bu konularla ilgili taleplerinin farkına varılmasını sağlama çabasıyla başlattıkları isyanda, ilk fitili ateşleyen UNEF üyesi Daniel Cohn-Bendit, dönemde gençler arasında önemli

¹⁹ Age, 8.

²⁰ Age, 7.

²¹ Kristin Ross, *May ’68 and Its Afterlives*, (University of Chicago Press, 2002), 80.

bir figür haline gelmiştir.²² Cohn-Bendit, ilk günden itibaren oluşmakta olan hareketin esnekliğinden, her politik teorinin içinde kendine yer bulabileceğinden ve her konunun kendiliğinden dahil olabileceği yapısından bahsetmiştir. Ona göre bu çeşitlilik, partilerin ve politik örgütlerin başarabileceğinin ötesini ifade etmektedir.²³ Bu süreçte, zenginlik ve yoksulluğun, kol emeği ile zihinsel emeğinin bir arada görüldüğü Nanterre bölgesi, sonuçta öğrenci problemlerinin göçmen işçilerin sorunlarıyla birlikte gündeme gelebileceği bir ortamı hazırlamıştır.²⁴ Zamanla öğrencilerin eğitim yapısı ve kampüsteki yaşam kaliteleriyle ilgili endişeleri; Vietnam Savaşı, hükümet baskısı ve uluslararası öğrenci hareketi gibi daha geniş toplumsal sorunlarla bir araya gelerek büyük mücadelelerin önünü açmış; çatışmalar zamanla diğer Paris kampüslerine ve sonrasında da Avrupa geneli öğrenci topluluklarına yayılmıştır.²⁵

Nanterre’de eğitim ve ABD’nin Vietnam’a müdahalesi ile belirginleşen uluslararası kapitalist düzen gibi konularda başlayan protestolar, üniversite yönetiminin yetersizliği ve polisin şiddetli müdahaleleri sebebiyle yayılmaya başlamıştır. Mayıs ayının ilk haftasından itibaren direniş, Sorbonne Üniversitesi’ne sıçramış, Paris’in işlek bölgesi Latin Quarter’da devam etmiştir. Ayaklanmalar karşısında Nanterre ve Sorbonne üniversitelerini kapatma kararı alan yönetim, gösterileri yasaklarken, katılımcılardan bir kısmı tutuklanmıştır. Bu olaylar sonrasında özellikle UNEF, eylemlere devam etmenin önemini vurgulamış ve yerine getirilmesini talep ettikleri üç koşulu belirtmişlerdir: tutuklanan öğrencilerin serbest bırakılması, Sorbonne ve Nanterre’nin yeniden açılması ve polisin Latin Quarter’daki müdahalelerine son vermesi.²⁶ Taleplerin uzun bir süre karşılanmaması ve şiddetli müdahalenin devam etmesi, hareketin yayılmasına ve 13 Mayıs’ta öğrencilere destek olan bir milyonun üzerinde vatandaşın yürüyüşe katıldığı sürecin başlamasına neden olur. Bu protestolarda işçi hakları, üniversitelerde demokratik reform, tam istihdam ve ekonominin halk yararına dönüştürülmesi gibi daha geniş talepler gündeme gelmiştir.²⁷

²² Wolin, **age**, 15.

²³ Andrew Feenberg, Jim Freedman, **When Poetry Ruled the Streets: the French May Events of 1968**, (University of New York Press, 2001), 9.

²⁴ Ross, **age**, 95-96.

²⁵ Wolin, **age**, 16.

²⁶ Feenberg, Freedman, **age**, 14-15.

²⁷ Feenberg, Freedman, **age**, 28.

İktidarın öğrenci ayaklanmalarına müdahale ettiği süreci izleyen Mayıs ayı boyunca, protestolar şiddetli şekilde devam etmiş; Gaulle'cü rejimin meşruluğu vatandaşların gözünde sarsıntıya uğramıştır. Paris banliyölerinde başlayan öğrenci ayaklanmalarının, De Gaulle karşıtı öğrenci-işçi koalisyonuna dönüştüğü bu süreçte, Fransız Komünist Partisi, önce mücadeleyi desteklediğini belirtse de, sonradan nitelik açısından bürokratik parti yapısına uzak bir nitelik sergileyen bağımsız hareketleri onaylamamıştır.²⁸

İşçi sendikası CGT (Confederation Generale du Travail) de, eylemin kapitalizmin maddi zorluklarını yaşamayan öğrenciler tarafından yönlendirilmesinden ve geleneksel Marksist değerlerden kopulmasından rahatsızdır. İşçiler, sendikalar yoluyla haklarını savunmak yerine, öğrencilerin öz-yönetime dayalı anarşist kuramını benimsemeye başlamıştır. Bu nedenle sendika, eylemcilere “taleplerini gerçekliğe uyumlu hale getirmeleri” yönünde çağrı yapsa da, verilen yanıt dönemin ruhunu ifade etmek açısından önemlidir: “İsteklerinizi gerçeklikleriniz olarak görün.”²⁹

16 Mayıs'tan itibaren harekete dahil olan Renault fabrikasında işçiler, ağır çalışma şartlarından, emeğin karşılığını alamamaktan ve kültürel aktivitelere katılacak bir zamanları olmaması gibi durumlardan şikayetçidirler. Bunun karşılığında öğrencilerin sorumsuz ve bilinçsiz olduğunu iddia eden sendikanın, kendilerini kontrol etmekten başka hiçbir şey yapmadığının bilincine varmışlar, bu nedenle öğrenci hareketine sempatiyle yaklaşarak, harekete dahil olmuşlardır.³⁰ Bu noktada, çıkarlarını aktif şekilde temsil edemeyen parti ve sendikalardan ayrılımlar başlamış, 22 Mayıs itibarıyla yaklaşık dokuz milyon işçi, bağımsız şekilde greve dahil olmuştur.³¹

Bu süreçte öğrenciler, taleplerini işçilerle angaje ederek, tüketim toplumunun ve teknokratik iş bölümünün eleştirisi temelinde bir bildiri yayınlamışlardır. “Kör Gözlerin Affı”* ismiyle yayınlanan bu bildiri, öğrencinin toplumdan asimile ve apolitik olmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Teknokratik iş bölümüne dayalı modern kapitalizm düzenine karşı, herkesin eşit şekilde ürettiği, tükettiği ve çalıştığı bir süreci

²⁸ Wolin, **age**, 17-18.

²⁹ Feenberg, Freedman, **age**, 34.

³⁰ **Age**, 34-35.

³¹ Wolin, **age**, 19.

* “The Amnesty of Blinded Eyes” (çeviri bana aittir).

benimseyerek; insanların pasif tüketiciler olmak yerine, mal, servis ve bilginin üreticileri haline gelmesinin gerekliliğini gündeme getirmişler; “Haydi işçi olalım” ifadesiyle, her işçinin kendi kaderini tayin etmesine destek olmak istemişler ve uzmanlığa dayalı çalışma sistemine karşı çıkmışlardır.³²

İşçilerin maddi talepleri ile toplumun farklı gruplarına (öğrenci, kadın, göçmen, eşcinsel) ait niteliksel taleplerin birleştiği bir atmosfer yaratarak büyüyen hareket, otoriteryen nitelikteki toplumsal kontrolün dağılması ve demokratik bir toplumun kurulması yönündeki mücadele etrafında birleşmiştir.³³ Alain Touraine’e göre, bu dönemde artık işçi sınıfı toplumsal mücadelenin ayrıcalıklı bir tarihsel aktörü olarak algılanmamaktadır. Bunun sebebi ise, işçi hareketinin zayıflaması değil, bu sınıfın örgütlü yapılarında temsil edilmemiş olan yeni toplumsal çatışma konularına olan hassasiyetin de ortaya çıkmasıdır. Her ne kadar işçiler hareketin bu denli yaygınlaşıp güçlenmesinin sebeplerinden olsa da, Mayıs hareketinde en etkili ve yaratıcı faaliyetler, toplumun ekonomik anlamda görece gelişmiş kesimleri tarafından yürütülmüştür.³⁴ Bu durum da Mayıs 68’in kültürel endişesi konusunu gündeme getirmektedir. Siyasal iktidar kazanmaktan ziyade, sahip olduğu çeşitlilikle birlikte hayatın kendisini, bakış açılarını değiştirme niyetindeki bireyler, kültürel bir isyan ilan etmiş ve tüketim toplumunun yaşamın her alanındaki tezahürlerini sorunsallaştırmışlardır. Burada bir pragmatizmden ziyade, kendini ifade etme sorunu söz konusudur.³⁵ Inglehart’a göre bu dönemde, politik çelişki, ekonomik taleplerle sınırlı kalmamış, özellikle genç nüfus için politik katılım ve ifade özgürlüğü yanında, entelektüel ve estetik değerler ön plana alınmıştır.³⁶ Entelektüellerin de desteklediği bu süreçte, başlangıçtan beri bir esin kaynağı olan sitüasyonist düşüncenin yanında, tüketim toplumunun yarattığı, tatmin odaklı tek-boyutlu insanı eleştiren Herbert Marcuse’nin³⁷ ve geç kapitalizmde, baskıcı devlet aygıtlarından farklı şekilde hayatın her alanında bilinçdışına nüfuz eden ideoloji tasavvurunu kuramsallaştıran Louis Althusser’in³⁸ fikirleri, ilgi görmeye başlamıştır.

³² Feenberg, Freedman, *age*, 82-83.

³³ Wolin, *age*, 19.

³⁴ Alain Touraine, *The Post-industrial Society*, (Newyork: Random House, 1971), 18.

³⁵ *Age*, 104.

³⁶ Ronald Inglehart, “The Silent Revolution in Europe: Intergenerational Change in Post-Industrial Societies”, *The American Political Science Review*, c. 65, s. 4, (1971): 991-992.

³⁷ Herbert Marcuse, *Tek Boyutlu İnsan*, Çev. Aziz Yardımlı, (İstanbul: İdea Yayınları, 1990), 11.

³⁸ Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Alp Tümertekin, (İstanbul: İthaki Yayınları, 2017).

Bu dönemde Henri Lefebvre, Andre Gorz, Althusser ve aynı zamanda Godard'ın arkadaşı olan Andre Glucksmann gibi politik kuramcılar, Mayıs sivil ayaklanmasını hazırlayan şartları açıklamaya yönelmişler; bu konuyu beyaz yakalı iş gücünün proleterleşmesi, yüksek öğretim politikalarına karşı öğrenci hoşnutsuzluğu, kitle medyasının konsensusu yaratma ve tüketimi arttırma girişimleri yanında; burjuva ideolojik egemenliğinin sınıf çatışmasını kontrol ederek kapitalist üretim ilişkilerini yeniden üretmede oynadığı büyük rol açısından ele almışlardır.³⁹

Alain Badiou, 68 Mayıs'ında etkili olan bileşenleri; polis devleti baskısı karşısında üniversitelerde direniş gösteren öğrenciler, kapsamlı bir genel greve katılan fabrika işçileri ve daha tikel özgürlük motivasyonlarıyla geleneksel yapıyı değiştirmek isteyen heterojen nitelikteki toplumsal gruplar (kadın hareketi, eşcinsel hakları, entelektüel ve sanatçı hareketleri vb.) şeklinde sınıflandırmıştır. Ancak olayların en önemli noktası, bu üç bileşenin bir arada bulunduğu bir zemin yaratabilmesidir. Burada ortak olan eğilim, nesnel ve önceden belirlenmiş bir siyaset tasavvuru karşısında “Politika nedir?” sorusunun sorulmaya başlanmasıdır.⁴⁰ Mayıs 68'in ayırt edici özelliği, o zamana kadar Marksizm, Liberalizm veya Cumhuriyetçilik ekseninde şekillenen geleneksel siyasal mücadele biçimlerinin yeniden düşünülmesidir. Yeni ve çok yönlü bir siyasal dinamiğe tekabül eden dönemde, öğrenci ve işçiler, hakim teknokratik toplumsal kontrole meydan okumak için, açıklık, kamusal ve doğrudan demokrasi normlarını benimsemişlerdir.⁴¹ Bu anlamda, yavaş, iyi hazırlanmış ve aşamalı bir gelişim karşısında, “kendiliğindenlik” ve “dolaysızlık”, dönemdeki hareketlerin temelini oluşturan kavramlardır.⁴²

Badiou, Mayıs hareketinin heterojen yapısı içinde, sanat biçimlerinin de radikal değişimine olanak veren özgürlükçü bir eğilimin ortaya çıktığını belirtmiştir. Ona göre,

“Tüm bunlar yeni bir tiyatro fikrinin, yeni politik ifade biçimlerinin, yeni tarz kolektif eylemin, izleyicinin de katılımıyla şekillenen doğaçlama sanatsal etkinliklerin öne çıkması ve sinemaya yansısıyla kültürel alanı da etkileyecektir. Mayıs 68'in bu tikel bileşeni,

³⁹ Julia Lesage, “Godard and Gorin's Left Politics:1967-1972”, **Jump Cut**, s.28, (Nisan 1983): 54.

⁴⁰ Alain Badiou, **Komünist Hipotez**, çev. Oylum Bülbül, (Encore Yayınları, 2011), 43-48.

⁴¹ Wolin, **age**, 21.

⁴² Margaret Attack, **May 68 in French Fiction and Film**, (Oxford University Press, 1999), 1.

onun ideolojik de diyebileceğimiz bir yönünü oluşturur.. Bunun için Mayıs 68'in afişlerinin grafik gücüne, güzel sanatlar akademisinin onları nasıl tasarladığına bakmak yeterli.”⁴³

2.3. Mayıs 68'in Yeni Sinema Kültürüne Etkisi

Mayıs hareketiyle belirginleşmeye başlayan anti-kapitalist ve anti-emperyalist anlayış, sinema entelektüelleri açısından da daha öncekine benzemeyen yeni bir estetiğin oluşması için uygun ortamı hazırlamıştır. Amerikan sinemasına olan ilginin çözülmesi, Hollywood yönetmenlerine atfedilen öncelikli niteliğinin zayıflaması yanında, dönemin daha önemli politik ve ekonomik gelişmeleriyle birlikte gerçekleşmiştir. En büyük örneği Vietnam olmak üzere, ABD'nin ekonomik ve askeri genişleme politikasının yürütüldüğü söz konusu dönemde, film yapımının da içinde olduğu medya endüstrilerinin kuşatılması, Amerikan sinemasının Avrupalı entelektüeller arasındaki itibarını yitirmesine ve Anti-Amerikancılığın büyümesine neden olmuştur.⁴⁴ Klasik Amerikan sinemasına karşı yeni bir film kültürüne ve film yapım tekniğine giden yolun belirlendiği dönemde, *Yeni Dalga* akımı ile birlikte dönemin sinema-siyaset tartışmalarının arka planını kuran *Cahiers du Cinema* estetiğinin şekillenmeye başladığı görülmektedir. Ayrıca, sinema açısından 1968 hareketi için önemli bir sembol olarak kabul edilen Henri Langlois'in büyük bir film arşivi ve bir “sine-klüp” olarak kurduğu *Paris Sinematek*'i, geleceğin sinemasının geçmişten koparak gelişmesinde oldukça etkili olmuştur.⁴⁵

1968 hareketinin “kendiliğindenlik” nosyonu, film gibi konuşma biçimlerinin nasıl siyasal bir hareket olarak düşünülebileceğini göstermesi açısından önemlidir.⁴⁶ Özellikle, dönemde ortaya konulan *Hafta Sonu* (*Week End*, 1967), *Çinli Kız* (*La Chinoise*, 1967), *Bilmenin Tadı* (*Le Gai Savoir*, 1968) vb. Godard filmleri bu açıdan bir geçiş niteliğindedir. Sinema ve siyaset arasındaki ilişkinin “dolaysızlığı”, yönetmenlerin doğrudan politik harekete dahil olması örneğinde de görülebilir. Bu hareketlerden en önemlisi, 1968 Şubat ayında De Gaulle yönetimindeki kültür bakanı Andre Malraux'un

⁴³ Badiou, *age*, 46.

⁴⁴ Jim Hillier, *Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, (Harvard University Press, 1986), 15.

⁴⁵ Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev. Zafer Aracagök, (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 68.

⁴⁶ Atack, *age*, 2.

Fransız Sinematek'i yöneticisi Langlois'i görevden almasıyla tetiklenen “Langlois Olayı” olmuştur. Eğitimini onun kurduğu *Sinematek*'e borçlu olan *Yeni Dalga* yönetmenleri, bu olaya tepki olarak bir komite kurmuş ve zaman içinde Mayıs 68 hareketiyle birleşen bir dizi protesto düzenlemişlerdir. Bir yanda işçi ve öğrencilerin grevleri sürerken Cannes Film Festivali'nin yapılmaması gerektiğini savunan Godard ve Truffaut, 18 Mayıs 1968'de festivali işgal ederek protesto eylemlerinde bulunmuşlardır.⁴⁷

Yine Godard'ın Mayıs hareketlerine dahil olduğu süreçte onun imgelerini düzenlenmemiş ve anonim şekilde çektiği sessiz kısa filmler, dönemin “dolaysızlık” fikrine sanatsal açıdan katkıda bulunmuştur.⁴⁸ *Cinetracts* adı verilen bu bildiri-filmler, Mayıs 68 olayları sırasında, mücadele halindeki insanların tekil ve bağımsız aktivitelerini gösteren fotoğrafların bir montajına dayanmaktaydı. Burada imgeler, yapıların çeşitliliğine ve farklılığına dikkat çekmiş ve bunların bir araya getirilmesi sayesinde, Mayıs'ın ruhu olan kolektifliğin ve bireyselliğin birbirini sağlamlaştıran karakteri vurgulanmıştır.⁴⁹

1960'lı yıllar, her alanda olduğu gibi, sinemada da bir tarz değişimini ifade etmektedir. Yeni modernizm versiyonlarının temsil edildiği, yeni biçimsel yönelimlerin benimsenmeye başlandığı ve Amerikan sinemasının ideolojik ve ekonomik içerimlerinin eleştirel bir boyuta taşındığı ortamda, “yeni sinema” anlayışının ilk örneklerini *Yeni Dalga* akımının bazı yönetmenleri temsil etmiştir. Bu sinema, her ne kadar tema anlamında geleneksel unsurlar barındırsa ve dünya görüşü açısından burjuva sinemasına ait kabul edilse de, yenilikçi ve modern yapısıyla, hikaye anlatımının geleneksel tarzlarından bir kopuşu ve Fransız sinemasında radikal bir bakışı kurmuştur.⁵⁰ *Yeni Dalga* yönetmenleri, tıpkı 68 Mayıs'ından itibaren siyasal hareketliliğin geleneksel bağlarından koparılması gibi, sanatı bilindik kalıplardan kurtarmaya çalışmaları açısından önemlidir. Ancak 1967 yılı öncesinde Jean-Luc Godard'ın da dahil olduğu bu

⁴⁷ Sylvia Harvey, **May '68 and Film Culture**, (London: British Film Institute, 1980), 14-15.

⁴⁸ Colin Maccabe, **Godard: Images, Sounds, Politics**, (Indiana University Press, 1980), 21.

⁴⁹ Attack, **age**, 4.

⁵⁰ Jim Hillier, **age**, 3-7.

programın, estetik anlamda gelişmeye başlaması, 1950’li yılların sonlarına dayanmaktadır. Bu açıdan, 1960’larda politik anlamda radikal film anlayışına ve pratiğine olan yönelimde önemli bir geçiş aşamasını temsil eden *Yeni Dalga* akımına kısaca değinmek gerekli olacaktır.

2.4. Sinemada Yeni Dalga Akımı

1950’lerin Fransa’sında genç nüfusun yeni değerlerini, yaşam stilini ve kültürel davranışlarını nitelendirmek adına *L’Express* dergisi yazarı Françoise Giroud tarafından kullanılan “Yeni Dalga” tabiri, 1959 yılında Cannes Film Festivali’nde gösterilen yeni filmler için bir etiket haline gelmiştir. Festival sırasında, sinema endüstrisine yönelik devlet desteğinin de yardımıyla, *Cahiers du Cinema* dergisinin eleştirmenleri ile bir araya gelen genç yönetmenler, ilk defa yeni bir film kültürünü ilan ettikleri bir platformda yer almışlardır. François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ve Jacques Doniol-Valcroze gibi isimlerin bulunduğu bu tartışmalarda, hareketin prensipleri üzerine birbirinden oldukça farklı görüşler ortaya konulmuştur. Bu anlamda, Michel Marie’nin belirttiği gibi, bu hareket tek bir tutarlı tanımlamaya indirgenmemekte, kendi içinde bir çeşitliliği barındırmaktadır.⁵¹

Yeni Dalga döneminin Chabrol’un *Le Beau Serge* (1959) filmiyle başladığı kabul edilmektedir. Hemen arkasından, Truffaut’nun çektiği *400 Darbe* (*Les quatre cents coups*, 1959), Alain Resnais’in *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, 1959) ve Godard’ın *Serseri Aşıklar* (*A bout de souffle*, 1960) filmleri dönemin ticari başarı sağlayan ilk filmleri olarak bilinmektedir.⁵² Geleneksel öyküleri yeni sinema teknikleri ve yeni bir sinema izleme deneyimi keşfederek izleyiciye sunan *Yeni Dalga* hareketi, bir akım olarak tanımlansa da, genel bir estetik programı ifade eden uyumlu bir doktrine bağlı kalmamış, her bir yönetmenin farklı nitelikteki eğilimi, yaratılan biçimsel yenilikleri belirlemiştir. Örneğin, hareketin oluşmaya başladığı ilk yıldan itibaren Truffaut, *400 Darbe* filminde Andre Bazin’in daha konservatif realizminden ve yeni gerçekçi sinemadan daha çok etkilenirken, *Hiroşima Sevgilim* filmi modernist eğilimlere yaklaşmıştır. Godard ise, Luc Moullet’e göre, gangster sinemasının bir örneği

⁵¹ Michel Marie, *The French New Wave: An Artistic School*, (Blackwell, 2003), 5-11.

⁵² Marie, *age*, 13.

olarak görülen *Serseri Aşıklar* filminde kurduğu karşıtlıklar (ses ile görüntü, düşünce ile konuşma arasındaki), anlatıda yaptığı kesintiler ve düzensiz görüntülerle oluşturduğu diyalektik sahneler sayesinde, 1960'larda Hollywood'dan tamamen farklı ve yeni bir sinema anlayışının kurulmasına ilham vermiştir.⁵³

Tarz farklılıklarına rağmen, 1959 yılından itibaren bilinir hale gelen *Yeni Dalga* dönemi, filmin ham maddesi olan yaşamla ilişkisinin nasıl kurulduğuna, insanları nasıl değiştirdiğine ve bir dil olarak işlevine yapılan vurguyu ifade etmiştir. Akımın yönetmenleri, zaman içinde farklı yönelimlere sahip olsa da temelde tarihsel boyut ile kişisel boyut arasındaki ilişkiyi çözmeye odaklanmışlar, sinemanın derin “yapısını” anlamaya çalışarak bu yönde eserler vermişlerdir.⁵⁴

Yönetmenlerin olumsuz eleştiri ve finansal krizlerle yüzleştiği 1960 yılından itibaren ise akımın bazı estetik seçimlerinde belirginleşme ve ortaklaşma görülmektedir. 1950'li yıllar boyunca yeniliklere kapalı, eğlence ve kar odaklı Fransız film endüstrisi, bu genç “sine-fil” yönetmenlerin film kültürüyle birlikte dönüşüme uğramaya başlamıştır.⁵⁵ Bu dönemde *Yeni Dalga*'nın temel estetik konumunu belirten düşüncelerden biri “auteur politikası” olmuştur. Özellikle Truffaut, kalite geleneğine bağlı ve klasik romanların uyarlamasına dayanan ana akım Fransız sinemasına karşı, yönetmenin senaryoyu yazdığı ve kişisel anlamda film yaratma sürecinde tam denetime sahip olduğu bir sinema anlayışını savunarak, *Yeni Dalga* içinde auteur kuramının çıkış noktasını oluşturmaktadır.⁵⁶ Bu anlamda ilk dönemlerde Jean Renoir ve Robert Bresson gibi isimlerin yanında Alfred Hitchcock ve Howard Hawks gibi Amerikan sinemasının auteurleri olarak kabul edilen yönetmenler ilgiyle takip edilmiş, birçok filmde sanatçıların kişisel stillerine referanslar verilmiştir.⁵⁷

Diğer yandan, Hollywood hegemonyası, dekolonizasyon sorunları ve Stalinizm krizini ifade eden politik ve kültürel atmosferde, film üretiminde de etik ve ahlaki değerlerle ilgili yeni endişeler ortaya çıkmıştır. Eski ve yeni nesil yönetmenler arasında estetik ve ideolojik çatışmaların meydana geldiği bu dönemde *Yeni Dalga*, egemen

⁵³ Hillier, *age*, 28-30.

⁵⁴ James Monaco, *Yeni Dalga*, çev. Ertan Yılmaz, (İstanbul: +1 Kitap Yayınevi, 2006), 16-17.

⁵⁵ Marie, *age*, 23-24.

⁵⁶ Marie, *age*, 40-42.

⁵⁷ Marie, *age*, 47.

ticari sistemin dışında, düşük bütçeli ve bağımsız filmlerin üretimine ağırlık vermiştir. Bu dönemde Fransa’da büyük gişe başarısı gösteren filmlerin kar aracı olarak görülmesini eleştiren yönetmenler, bu filmlerin estetik açıdan da bir yenilik vaat etmediğini belirtmişler, çoğunlukla kendi filmlerinin yapımlarını kendileri üstlenmişlerdir.⁵⁸ *Yeni Dalga* yönetmenleri, bu dönemde sanatla yaygın sinema endüstrisi arasındaki karşıtlığı vurgulamaya yönelik çalışmalar icra etmişler; kar odaklı yapım ve dağıtım pratikleri karşısında, topluma karşı bir ahlaki sorumluluk nosyonu yüklenmişlerdir. Bu anlamda, örneğin, ekip ve ekipmanlarda küçülmeye gidilmesi, senaryonun çekim sırasında belirlendiği doğaçlama tarz, stüdyo çekimi karşısında gerçek mekanlarda çekim ve starlar yerine tanınmış çevreden amatör oyuncuların tercih edilmesi gibi üretim ve dağıtım aşamasında maliyet düşürücü bir dizi önlem, birer ahlaki ve politik seçim olarak ön plana çıkmıştır.⁵⁹

1950’lerde sinemadaki natüralist romanlardan etkilenme durumu karşısında, çağdaş toplumun eleştirel tasvirini benimseyen bu hareketin, doğal ortamlarda çekimi benimsemesi önemlidir. Örneğin Godard’ın *Serseri Aşıklar* filminde hikayenin geçtiği kafeler, turist oteli, film evleri ve gizli geçitler sayesinde 1959 yılı Paris’inin günlük bir portresi çizilmektedir. Yine, Rivette’in *Paris Bizimdir* (*Paris Nous Appartient*, 1960) filmi, şehrin önemli kültürel yapılarının yanında, Cezayir Savaşı’na dair politik ve askeri planlarla Dördüncü Cumhuriyet döneminin bitişindeki entelektüel ortamı tasvir etmektedir.⁶⁰

Cezayir Savaşı sırasında gerçekleşen işkenceleri konu eden bir diğer film de, Godard’ın üç yıl boyunca sansüre uğrayarak gösterime girmeyen *Küçük Asker* (*Le Petit Soldat*, 1963) filmidir.⁶¹ Bu anlamda De Gaulle döneminde, olaylar her ne kadar Fransız toplumunun günlük hayatını doğrudan etkilese de, yönetmenlerin sömürge savaşları konusunu dile getirmelerinin yasaklandığı bir ortam söz konusu olmuştur.⁶² Bu dönemde bazı filmlerin gösterimi yanında, gösterimden önce senaryonun sansürlenmesi de önemli bir sorun olmuştur. Bunun dışında, yine Godard’ın *Serseri Aşıklar* ve *Evli Bir Kadın* (*Une Femme Marıee*, 1964) filmleri çeşitli düzenlemelerle sansüre uğramış,

⁵⁸ Marie, *age*, 58-62.

⁵⁹ Comolli, *age*, 292.

⁶⁰ Marie, *age*, 83-84.

⁶¹ Marie, *age*, 14.

⁶² Marie, *age*, 41.

Rivette'in *Rahibe (La Religieuse)*, 1966) filmi yasaklanmıştır.⁶³ Maccabe, bu anlamda dönemde Fransa'ya özgü olanın, diğer Batı demokrasilerinden farklı şekilde, iktidarın vatandaşların görebileceği filmler üzerinde sıkı devlet kontrolü önlemleri almasıdır. Bu anlamda, devlet sansürleri ve Langlois'ın görevden alınmasını izleyen süreçte sinema çevresindeki protestolar, aynı zamanda *Yeni Dalga* yönetmenlerini birleştiren politik konumu ifade etmektedir.⁶⁴

Daha önceki geleneksel filmlerle karşılaştırıldığında, toplumun tamamen farklı yönlerini sunma niyetindeki yönetmenler, çoğu zaman tema anlamında da ahlaki değerlerin değişimini göstermeye odaklanmışlardır. Örneğin, Chabrol'un *Les Bonnes Femmes* (1960) filmi, elektrikli ev aletleri mağazasında satış görevlisi olarak çalışan dört kadın karakterin psikolojik ve duygusal yabancılaşma sürecini vurgulamaktadır.⁶⁵ Bu anlamda tüketim toplumunda hayatın her alanında yaygın olarak deneyimlenen birey davranışlarını da araştırmacı şekilde yansıtmışlardır. Profesyonel sinema ile amatör sinema, kurgu ile belgesel arasındaki sınırları kaldırmaya çalışan yönetmenler, sinemanın diğer sanat formlarına nazaran gerçek hayatla ve toplumla çok daha yakın ilişki içinde olduğunun bilincine varmışlar ve bu ilişkiyi yeniden düşünmeye çalışmışlardır.⁶⁶ Yine Godard'ın çektiği *Hayatını Yaşamak (Vivre sa Vie)*, 1960) ve *Onun Hakkında Bildiğim 2 veya 3 Şey (2 ou 3 Choses Que Je Sais D'elle)*, 1966) filmleri gibi döneme ait birçok film, hızlı kentleşme ve endüstrileşmenin yaşandığı Paris toplumunda insanları birer nesneye dönüştüren tüketimciliği gözler önüne sermektedir.⁶⁷

Yeni Dalga hareketi, çağdaş topluma ve güncel ortama uygun şekilde, gençlik hayali, yeni ahlak anlayışı ve sinemanın otobiyografik boyutu gibi unsurları gevşek anlatı tarzı ve arasözlerle birleştirmiştir.⁶⁸ Örneğin, yönetmenler romanlardan uyarlama yapsa bile, bunu kendi kişisel tarzları ekseninde yapmış, film içinde uyarlama yapılan metne atıfta bulunmayı ihmal etmemişlerdir. Bu referans, çoğunlukla film arasında

⁶³ Colin Maccabe, **Godard: Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi**, çev. Ertan Yılmaz, (Ankara: Dipnot Yayınları, 2010), 236.

⁶⁴ Maccabe, **age**, 235.

⁶⁵ Marie, **age**, 104.

⁶⁶ Jean Louis Comolli, "Morality of Economics", **Cahiers du Cinema: 1960-1968**, Ed. Jim Hillier, (Harvard University Press, 1986): 291.

⁶⁷ Robert Phillip Kolker, **Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema**, çev. Ertan Yılmaz, (Ankara: De Ki Yayınları, 2010), 238.

⁶⁸ Marie, **age**, 72.

geçilen seslendirmelerle verilmiştir. *Yeni Dalga* hareketi, film müziğinin ve film içinde konuşmanın olanaklarını kullanmış, sinemada “görsel olanın önceliği” mitini yıkmaya çalışmıştır.⁶⁹

1959-1960 yılları arasında, *Yeni Dalga*’nın uluslararası bir başarı göstermesi ile *Cahiers du Cinema* adlı derginin eleştirilerinin ilgilendiği konular arasında yakın bir bağlantı vardır.⁷⁰ 1960’lar Fransa’ında politik olarak bağlanmış ve ahlaki olarak sorumluluk sahibi olan bir sinema şekillenmeye başlarken, bu dergi kapsamında da, temsile dayalı bütünlüğün sorgulandığı, ilgi merkezinin konuşan öznenen konuşulan dilin yapısına taşındığı ve katılımcı-seyirci konularının önem kazandığı bir kuramsal çerçeve çizilmeye başlanmıştır. Özellikle dönemin ikinci yarısı, derginin politik anlamda tam olarak angaje hale geldiği, sinema ile içinde bulunduğu kültür arasındaki ilişkinin analiz edildiği ve dönüştürüldüğü periyodu ifade etmektedir.⁷¹ 1960’ların ikinci yarısı, Fransa’daki yeni sinema anlayışı için artık seyirci kitlesinin tüm manipölasyonlara açık, etkisiz ve amorf bir yapı değil; sağduyulu, talepkar ve en az yönetmen kadar sorumluluk sahibi bir topluluk olarak düşünölmeye başladığı dönemi ifade etmektedir. Bu nedenle 1960’ların sineması, hem üretim ve tüketim aşamasında; hem de estetik anlayış açısından bir değişimi ifade etmektedir. *Cahiers du Cinema* yazarı Jean Louis Comolli’ye göre, bu dönemde film, artık dünyanın ölköleştirici ve gerçekçi aynası, gerçekliğin imgesi veya onu korumaya hizmet eden gerçekliğin kurgusu değildir. Film, aynanın kendisinin parçalanması, yansımanın gerçek yüzünün açığa çıkarılması ve benzerlikleri garantileyen bir sinemanın reddedilmesidir.⁷²

Bu anlamda Fransa’da 1960’lı yıllarda kendini gösteren politik sinema yönelimini anlamak adına, öncelikle *Cahiers du Cinema* dergisi ekseninde yürütölen entelektöel tartışmaların incelenmesi önem taşımaktadır. Nitekim, Godard’ın film pratiğinde de, özellikle 1968 yılı sonrası etkili olan bu kuramsal çerçeveye paralel olarak, *Yeni Dalga* akımının auteur politikası gibi belli prensiplerinden uzaklaşma ve seyircinin de film üretimine aktif şekilde dahil olacağı, daha radikal ve eleştirel bir estetik anlayışa yönelme görölmektedir.

⁶⁹ Marie, **age**, 80.

⁷⁰ Jim Hillier, **age**, 1.

⁷¹ Jim Hillier, **age**, 5.

⁷² Comolli, **age**, 292.

3. ENTELEKTÜEL TARTIŞMALAR ve SİNEMA ÇEVRELERİ

Fransa’da 1960’lı yıllarda sinema ve politika üzerine yürütülen tartışmalar, özellikle 1951 yılından itibaren çıkarılmaya başlanan ve kuruluşunda Andre Bazin gibi önemli bir ismin etkili olduğu *Cahiers du Cinema* dergisi etrafında şekillenmiştir.⁷³ Bu anlamda, 1960’lı yılların ilk yarısında, bir yönetmenin yazarlığını ve kişisel tarzını ön plana çıkarmak üzere savunulan “auteur politikası” etkili olurken; film eleştirisinin politik açıdan daha angaje hale geldiği ikinci yarıda, tarihsel materyalizm ve psikanalitik kuramla ilgilenen eleştirmenler, daha yapısalcı bir çerçeve benimseyerek, bu anlayıştan uzaklaşmışlardır. Bu dönemde, sinemadaki hakim temsil anlayışının ve seyircinin konumunun sorunsallaştırılması gibi konulara odaklanılmış; tartışmalarda özellikle Louis Althusser’in ideoloji üzerine kuramı, Bertolt Brecht’in Georg Lukacs karşısında savunduğu estetik konum ve Jacques Lacan’ın özne tasavvuru etkili olmuştur. Söz konusu kuramsal çerçeve, kendileri de *Cahiers du Cinema*’da eleştirmenlik yapan *Yeni Dalga* yönetmenlerinin, özellikle de daha sonra politik anlamda seyirci konumunu radikal bir değişikliğe uğratan Jean-Luc Godard’ın film yapma teknikleri üzerindeki etkisi açısından önemli bir temeli oluşturmaktadır.

3.1. Cahiers du Cinema ve Auteur Politikası

Fransa’da sinema eleştirilerinin şekillenmeye başladığı 1950’li yıllardan itibaren *Cahiers du Cinema* yazarları, sinemanın stil, biçim, içerik ve anlam açısından bir sanat olarak spesifik doğasını tanımlamak amacıyla “yazarlık” ve “mizansen” konularını vurgulamışlardır. Sinematik yazarlık anlayışının öncüsü olarak kabul edilen Alexandre Astruc, 1948 yılında yazdığı makalesinde filmin yazılı bir dil ve bir roman gibi yönetmenin ustalığını ifade ettiğini belirtmiş, sinemanın bu yeni dönemine “Kamera-Kalem” adını vererek auteur politikasına giden yolu hazırlamıştır.⁷⁴ Bu anlayışa göre yönetmen, önceden hazır verilen bir senaryoyu filme çeviren bir görevli değil, filmin

⁷³ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, (İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2002), 387.

⁷⁴ Alexandre Astruc, “The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style”, **The New Wave: Critical Landmarks**, ed. Peter Graham, (London: Secker and Warburg, 1968): 18.

kendisini yaparak yaratan bir sanatçıdır. Bu dönemde yönetmen, filmin sahnelenmesindeki her aşamada denetim ve sorumluluk sahibi olan bir sanatçı olması nedeniyle, eserin tek yaratıcısı olarak kabul edilmiştir.⁷⁵

Söz konusu yaklaşım, aynı zamanda yönetmenin kendisini ifade etme yöntemi olarak sahneleme tarzının, yani mizansenin önemine vurgu yapmaktadır. Bir auteurün özgünlüğünü belirleyen unsurun, seçtiği konudan ziyade; şeyleri dışa vuruşunda ve eserini sahnelemesindeki tekniği olduğu, dolayısıyla yönetmenin kendine özgü düşüncesinin ancak mizansen yoluyla ortaya çıkabileceği belirtilmiştir.⁷⁶ *Yeni Dalga* akımı yönetmenlerinden Truffaut da, “Fransız Sinemasında Belirli Bir Yönelim” adlı yazısında, dergiyi ayırt edici kılan kuramsal ilke olarak auteur politikasını göstermiştir.⁷⁷ Bazin için ise auteur politikası, bir referans standardı olarak, yönetmenin yaratımındaki kişisel faktörün bir filmde diğerine sahip olduğu sürekliliği nitelendirmektedir. Filmin bir tüketim ürünü değil, izleyicinin de içinde bulunduğu diyalektik bir süreç olduğuna değinen bu görüş, bir yönetmenin farklı filmlerinde dahi aynı tematik odaklar, motifler ve görsel biçemlerle izleyicinin karşısına çıktığını ifade etmektedir.⁷⁸ İlk aşamada *Cahiers du Cinema* tarafından belirli yönetmenleri nitelendirmek için kullanılan auteurizm anlayışı, yönetmenlerin yazarlığına, dolayısıyla filmin metinselliğine vurgu yaparken, sonraki dönemde, daha çok yapısalci eğilimlerden etkilenmiş, Amerikan sinemasının incelenmesiyle birlikte ortaya çıkmasına karşın, onun klasik stüdyo sisteminin yapısına karşı yeni bir tür film yapma stratejisinin parçası haline gelmeye başlamıştır.⁷⁹

3.2. 1960’ların İkinci Yarısı: Yapısalci Dönem

1960’lı yılların başında *Cahiers du Cinema* için yazarlık ve mizansen konularında başlatılan tartışmalar ortak bir paydaya ulaşmış gibi görünse de, 1960’ların ikinci yarısındaki atmosfer, özellikle Mayıs 1968 olayları, Fransa’da yaygın genel toplumsal, politik ve kültürel değerlerle birlikte dergi içindeki görüşleri de değişime

⁷⁵ Robert Stam, *Sinema Teorisine Giriş*, çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 94-95.

⁷⁶ Hillier, *age*, s.115.

⁷⁷ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, 387-388.

⁷⁸ James Monaco, *Yeni Dalga*, 14-15.

⁷⁹ Stam, *age*, 98-103.

uğratmıştır. Auteur politikasının yeniden düşünülmesi ile başlayan süreçte, yeni analiz biçimleri ve yeni sorunsallar tartışılmaya başlanmıştır; film yapımı ve eleştirisinde Hollywood'dan ve klasik anlatı sinemasından bir kopuşu savunan eğilimler oluşmuştur.⁸⁰ Bu dönemde auteur politikasının dogma haline dönüşmesi ve Amerikan sinemasının bu anlayışı baz alan belirli kurallar çerçevesinde yüceltilmesi eleştirilmiş, film yapımının daha kolektif ve çoğulcu bir süreç olduğu görüşü benimsenmeye başlanmıştır. Bu anlamda *Cahiers du Cinema* eleştirmenleri, tarzların sürekliliğine dayanan klasisizme karşı, daha açık ve tarz anlamında çoğulcu bir sinema nosyonunu savunmuş, biçimsel anlamda yenilikçi bir yaratıcı yönetmenin işaretler ve anlamların karmaşık yapısı açısından analiz edilmesi gerektiği belirtilmiştir.⁸¹

Genel anlamda 1960'lı yılların ikinci yarısında daha çok etkili olmaya başlayan yapısalci düşünce, sinemada öncelikle auteur politikasının eleştirilmesinde kendini göstermiştir. Bu bakış açısında göre, auteur kültürünün katkısı, yönetmenin sadece önceden var olan bir metni kendine özgü bir stil katmadan yorumlayan bir sahne yönetmeni, bir “metteur en scene” olmadığına inandırması olsa da, bu durum yönetmenin film yapımında tam denetim gücüne sahip olduğu anlamına gelmemelidir. Zira bir sanat eseri sanatçının kişisel özelliklerinin ötesinde, tarihsel ve toplumsal olarak belirlenmektedir. Bir film, yapımcı, kameraman ve oyuncuların da etkili olduğu birçok unsurun toplamını ifade eder ve yönetmenin katkısı bu etmenlerden yalnızca biridir.⁸² Fransa'da yeni sinema eğilimini bu açıdan yorumlayan Jacques Rivette, içerik, mesaj ve ifade açısından burjuva estetik klişelerinden uzaklaşmanın yanında, filmin “kişisel bir yaratım” olduğu anlayışını da terk etmenin gerekliliğinden bahsetmiştir.⁸³ Godard da özellikle ikinci döneminde bu anlayıştan tamamen kopmuş, hatta kolektif film yapımına yönelmiştir.

1960'lı yılların ikinci yarısında, Yeni Dalga sinemacılarının düşüncelerini şekillendiren önemli bir unsur olan auteur kuramının tarihsel ve toplumsal bir düzleme

⁸⁰ Hillier, *age*, 3-4.

⁸¹ Jean Louis Comolli, Jean Andre Fieschi, “Twenty Years On: A Discussion About American Cinema and *politique des auteurs*”, *Cahiers du Cinema: 1960-1968*, ed. Jim Hillier, 1986, 196-207.

⁸² Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev. Zafer Aracagök, (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 93.

⁸³ Hillier, *age*, 230.

taşınarak önemini yitirmeye başladığı bu dönem, aynı zamanda, sinema ile içinde bulunduğu kültür arasındaki ilişkinin analiz edildiği ve dönüştürüldüğü periyodu ifade etmektedir.⁸⁴ Bu durum, Althusser tarafından tanımlandığı şekilde, daha önceki ideolojik söylemlerden bir “epistemolojik kopuşu” gerektirmiştir. Özellikle 1968 sonrası *Cahiers du Cinema* yazılarında hümanist ampirist olanlar yerine, yapısalcı sistemleri barındıran bir ideoloji analizi benimsenmiştir. Bu anlayışa göre, bütün bir yapı, onu üreten bağlamla ilişki içindedir ve yapının kendisi, parçaların toplamından daha fazlasını, yani parçalar arasındaki ilişkiyi de ifade etmektedir. Tüm yapının analiz edilmesi ise, onu belirleyen şeylerin araştırılmasını gerektirmektedir.⁸⁵ Bu noktada, kişisel olanın toplumsal olanla ilişkisine dayanan aynı yapısalcı yönelimin, Godard’ın bu dönemki filmlerinde de oluşmaya başlaması açısından önemli olduğunu belirtmek gerekir.

Dönemdeki sinema tasavvuru açısından, bir film, çok sayıda birbirine zıt finansal, teknik ve ideolojik gücün alanı olarak görülmüş; gerçekliğin yansıması olarak film anlayışının kendisi de sorgulanmaya başlanmıştır. Kültürel bir ürün olarak film, kendi gerçekliğini yaratan ve bunu bir şekilde izleyicinin tepkisine sunan bir yapı olarak kabul edilmiş, geleneksel edilgin izleyici algısı yeniden düşünülmüş; izleyiciyi bu entelektüel sürece dahil etmenin yolları araştırılarak salt eğlence olarak sinema algısı yıkılmaya çalışılmıştır.⁸⁶ Zamanla Hollywood sineması ile “yeni sinema” arasındaki ilişkinin hem biçim açısından, hem de ekonomik boyut ve iktidar ilişkileri açısından anlaşılması gerektiği savunulmuş, biçim kaygısı giderek politik bir kaygıya dönüşmüştür.⁸⁷

Söz konusu dönemin kuramsal arkaplanında, iki temel söylem bir arada bulunmaktadır: Tarihi ve ekonomiyi göz önünde bulunduran tarihsel materyalizm ve öznenin bilinçdışı boyutunu ele alan psikanaliz. İlk tartışmalar, filmin üretim ve dağıtım süreçlerinin sorunsallaştırılması, politik sanatsal faaliyetlere olan devlet sansürünün sonlandırılması gibi konularda yürütülse de; film incelemesinde içerik, biçim ve izleme

⁸⁴ Hillier, *age*, 5.

⁸⁵ Daniel Dayan, “The Tutor-Code of Classical Cinema”, *Film Quarterly*, c. 28, s. 1 (1974): 23.

⁸⁶ Kolker, *age*, 11-12.

⁸⁷ Hillier, *age*, 9.

aktivitesini barındıran kapsamlı eleştirel çalışmaların temelleri, Althusser ve Lacan'dan hareketle şekillenen teorik çerçevede atılmıştır. Bu anlamda, ideoloji ile gerçeklik izlenimi sayesinde pekiştirilen temsil anlayışı arasındaki diyalektiğin yanında, ideolojinin ana odağını oluşturan “özne”nin konumunun sorunsallaştırılması, tartışmaların önemli bir kısmını oluşturmaktadır.⁸⁸ Bu nedenle dönemin sinema kuramı açısından kritik bir konumda olması nedeniyle, öncelikle Althusser'in ideoloji üzerine geliştirdiği yorumlara değinilmesi önemlidir.

3.3. Louis Althusser ve İdeoloji Kavramı

Althusser, ideoloji kavramını, tarihte ilk yapılan yorumların ifade ettiği gibi bir “fikirler bilimi”, Marx'ın tanımladığı gibi bir “yanlış bilinç” veya Lukacs'ın ulaştığı şekilde “sınıf bilinci” kavramı üzerinden açıklamaktan ziyade, öznelerin yaşanan ilişkiler içinde yeniden üretildiği ve tanımlandığı temsiller sistemi olarak ele almaktadır. Bu anlamda ideolojinin bilinçdışı yanını vurgulamış ve tarihselci düşünürlerin dünya görüşü veya sınıf özne kavramlarıyla ilgilenmemiştir.⁸⁹

Ona göre, *Devletin İdeolojik Aygıtları* olarak tanımlanan yapılarda yerleşik olan ideoloji, yalnızca burjuvazinin eski toprak aristokrasisi üzerinde hegemonya kurma sürecinde başka sınıflara karşı mücadelesinde değil, kendi içindeki fraksiyonlarda yer alan çelişkilerin üstesinden gelerek birliği sağlamak için yürüttüğü mücadeleler sayesinde oluşmaktadır ve hiçbir zaman tamamlanmış bir olgu değildir.⁹⁰ Modern çağda, kapitalist sistemdeki üretim ilişkilerinin, özellikle emek gücünün yeniden üretiminin sıradan baskı mekanizmaları tarafından sağlanmasının mümkün olmadığı noktada, ideolojinin bireyler tarafından içselleştirilmesi kilit önem taşımaktadır. Bu içselleştirme, eğitim, din, aile, hukuk gibi kurumlar; parti ve sendikalar gibi siyasal oluşumlar ve kültürel yapılar tarafından, ideolojinin “pratiğini” elde tutmayı sağlayan biçimlerde yapılabilmektedir. Althusser'e göre: “Tüm üretim, sömürü, baskı görevlilerinin ve “ideoloji profesyonellerinin” görevlerini rahat bir vicdanla yerine

⁸⁸ Nick Browne, **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, (Harvard University Press, 1990), 4-7.

⁸⁹ İdeoloji kavramının ayrıntılı bir analizi için bkz. Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev. Muttalip Özcan, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996).

⁹⁰ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, (İstanbul: İthaki Yayınları, 2017), 12.

getirmeleri için... ideolojiyi “benimsemiş” olmaları gerekir ve bu her gruptaki insan için geçerlidir.”⁹¹

İdeolojik aygıtlar, bireylerin pratik yaşamlarında faaliyet gösterdikleri yapılardır ve her biri üretim ilişkilerin yeniden üretimine kendine özgü bir şekilde katkıda bulunur.⁹² Ekonomik sistemin yanı sıra, baskıcı devlet aygıtlarının da DİA’lar (Devletin İdeolojik Aygıtları için kısaltma) ile ilişki içinde işlediği görülmektedir. Örneğin, Fransa’da siyasal sistem olarak temsili parlamenter sistem benimsenmişse, burada ideolojik anlamda kurulan ilişki, “belirli bir gerçekliğe” denk düşen “kurgunun” varlığıdır. Söz konusu sistemin işleyiş şekli de, seçmen bireyin “eşit” ve “özgür” olduğu yolundaki ideolojiye dayanır.⁹³ Belirtildiği gibi:

“...tam anlamıyla bir aygıtla karşı karşıya bulunmaktayız. Ancak bunun, şiddete dayalı olmaksızın, “kendi kendine” işlediğine, “insanın seçmenlik görevi”ni yerine getirmesi, bunun da son derece “normal” olması gerektiğine inanan, oyunun kurallarını benimseyip uygulayan oyuncuların “ideolojisi”ne göre işlediğine bakılırsa, ideolojik bir aygıtla da karşı karşıya bulunmaktayız.”⁹⁴

Bu noktada, Althusser’in, tarif etmiş olduğu şekilde DİA’ların işleyiş şeklinden yola çıkarak yaptığı genel ideoloji tanımına ilişkin temel savlarını sıralamak faydalı olacaktır.

İlk olarak Althusser, “İdeolojilerin tarihi yoktur”⁹⁵ der. Öncelikle ideolojilerin tarihsel süreçler dahilinde ve bir toplumsal mücadele içinde ortaya çıktığı, yani kendilerine ait tarihleri olduğu kabul edilmelidir. Ancak tikel anlamda özgül ideolojilerin tasviri değil, genel bir ideoloji açıklaması yapılacaksa tarihin her yanında değişmez bir biçimde varlığından, “öncesiz ve sonrasız” oluşundan bahsedilmelidir.⁹⁶ Ayrıca bu durum, hali hazırda egemen bir ideolojinin kendini mutlaka tek gerçeklik olarak, tarihsiz ve evrensel bir doğru olarak sunmasıyla da ilişkili olarak düşünülebilir.

⁹¹ Age, 41.

⁹² Age, 51-61.

⁹³ Age, 18.

⁹⁴ Age, 21.

⁹⁵ Age, 65.

⁹⁶ Age 67.

Bu anlamda ideoloji, kendini “tarihsizmiş gibi” göstermeye eğilimlidir. Nitekim burjuvazi, yükselişi sırasında eşitlik, özgürlük ve akılcılıktan oluşan hümanist bir ideoloji geliştirerek, yönetebileceği “özgür” insanları yetiştirerek kendi saflarına katma anlamında fikirlerine evrensel bir görünüm verebilmiştir.⁹⁷ Zira, “Bu mite önce kendisi inanmalıdır ki, başkalarını da ikna edebilsin.”⁹⁸ İdeoloji tarihsizleştirme işlevinin yanında hayali bir ilişkiyi de içermesiyle, evrensel ve tarihsiz bir olgu olarak, her zaman ve her yerde var olmaktadır.

Althusser, bu noktada, temel ideoloji anlayışını nitelendiren şu tanıımı yapmaktadır: “İdeoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları hayali ilişkinin bir “temsildir.””⁹⁹ Söz konusu temsil hayalidir, çünkü politik ve toplumsal formasyonlar hiçbir zaman homojen yapıda olmadığından, ideoloji, bir sınıfın diğerine dayattığı fikirler bütününden daha karmaşık şekilde, bilinçten ötesine nüfuz etmelidir. İdeolojilerde bireyin toplumsal gerçekliğe bilinçdışı düzeyde bir bağlanım göstermesi, söz konusu iken, bu ilişkinin bireylerin maddi edimlerinde yer bulunduğunu da unutmamak gerekir. Kendiliğinden, üzerinde düşünülmeyen ve algılanan bu ilişkinin gündelik pratiklerde nasıl rutin haline geldiğinin göstergesi düşünüldüğünde, aslında gerçek ilişkilerin hayali biçimde çarpıtılmasından değil, “bireylerin kendi varoluş koşullarını yöneten toplumsal ilişkilerle kurdukları ilişkiye dair temsillerin” hayali olmasından bahsedilmektedir.¹⁰⁰

Bu anlamda, herhangi bir toplumsal grup, hegemonyasının oluşumu aşamasında bilinçli bir düşünce sisteminden yola çıksa da; daha sonraki süreçlerde, ideolojinin tamamen bilinç düzeyinde faaliyet göstermesi mümkün olmamaktadır:

“İdeoloji, derinden *bilinçdışıdır*, düşünülmüş bir biçimde kendini gösterdiğinde bile...böyledir. İdeoloji elbette bir temsil sistemidir: Ama bu temsiller, çoğu zaman “bilinç”le alakasızdır: Bunlar çoğu zaman imgelerdir, kimi zaman kavramlardır, ama öncelikle insanların büyük çoğunluğuna, onların “bilincinden” geçmeden, kendilerini *yapılar* olarak dayatırlar. Bunlar, algılanan-kabul edilen-maruz kalınan kültürel nesnelerdir

⁹⁷ Louis Althusser, **Marx İçin**, Çev.İşık Ergüden, (İstanbul: İthaki Yayınları, 2002), 285.

⁹⁸ **Age**, 285.

⁹⁹ Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, 68.

¹⁰⁰ **Age**, 115.

ve insanların hakim olamadığı bir süreçle işlevsel olarak insanlar üzerinde etkide bulunurlar.”¹⁰¹

Althusser son olarak bir önceki teziyle de doğrudan bağlantılı olan, “İdeoloji bireyleri özne olarak çağırır”¹⁰² ifadesini kullanmaktadır. Burada, ne olursa olsun her pratiğin bir ideoloji altında ve “her ideolojinin de ancak bir özne yoluyla ve özneler için var olabileceği” bir süreç söz konusudur.¹⁰³

Bu anlamda, öncelikle öznenin “tanıma” yoluyla nasıl kurulduğuna değinmek gerekir. Özne, her türlü ideolojinin kurucu kategorisini ifade ederken, aynı zamanda belirli ideolojilerin DİA’ların yardımıyla özneleri kurduğu bir süreç söz konusudur. Bu karşılıklı ilişkide, tanıma, bireylerin gündelik hayattaki pratiklerde dahi doğal ve “apaçık” bir şekilde kendilerini ve birbirlerini birer özne olarak kabul etmeleri anlamına gelir. Ahlaki, hukuki, siyasal, felsefi ve estetik ritüellerde tanıma/tanıma olarak kendini gösteren bu süreçte, sıradan birey “özne”lerin yanı sıra Althusser, bir de merkezi konumda ve mutlak olarak tanımlanan büyük harf ile başlayan bir “Özne”den bahsetmiştir.¹⁰⁴ Basit selamlaşma veya daha karmaşık ritüeller sayesinde deneyimlenen tanıma ve kabul etme, bireylerin somut, başkalarıyla karıştırılamaz ve yeri tutulamaz özneler olmasını güvence altına alır.¹⁰⁵ Kendi kendine işleyen bir sistem için öncelikle bireylerin “biricik” özneler olduğu kabul edilmelidir ki, ideolojinin temel işlevi olan “çağırma” başarılı bir şekilde işleyebilsin. Bireylerin özne oldukları o kadar “apaçık” hale gelir ki, herhangi bir çağırma anında birey kendisinin “o belirli özne” olduğunu hemen anlamaktadır:

“Söz konusu çağırma eylemini kafamızda canlandırabilmek için polisin (ya da başka birinin) her gün en sıradan biçimde bizi nasıl çağırdığını düşünmek yeter: “Hey, sen, oradaki!”...Hayal ettiğimiz teorik sahnenin sokakta yaşandığını varsayarsak, bu durumda çağrılan kişi dönüp gelecektir. İşte bu kişi, bedeninin yüz seksen derecelik dönüşüyle özne olup çıkar...Çünkü çağırmanın “tam da” kendisini hedeflediğini...anlamış ve kabul etmiş

¹⁰¹ Althusser, **Marx İçin**, 283.

¹⁰² Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, 77.

¹⁰³ **Age**, 121.

¹⁰⁴ **Age**, 77-88.

¹⁰⁵ **Age**, 80.

bulunur. Deneyimle sabittir ki çağırmanın uzaktan iletilme pratikleri, çağırmanın hedefinin asla şaşırmadığını göstermektedir...”¹⁰⁶

Sokakta gerçekleşen bu örnek, ideolojinin dışında gibi görünen birçok alanda dahi, bireyin özne olarak çağırılması ile ideolojinin pratik edilebileceğini ve böylece “özgür” öznelerin “kendiliklerinden” itaat altına alınabileceğini göstermektedir. İdeolojinin bireyleri merkezi ve mutlak “Özne” adına “özne” olarak çağırdığı bu yansımali yapıda, her özne kendi suretini “Özne”de izleyebilirken; mutlak “Özne” de, bir ailede olduğu gibi, öznelerle bir güvence ve karşılıklı ihtiyaç ilişkisi içindedir. İdeolojinin bu çifte yansımali “ayna yapısı”; tabi olma, evrensel tanıma ve mutlak güvenceden oluşan, böylece kendiliğinden işleyen bir düzen yaratır.¹⁰⁷ Özne olarak çağırılma, bireyin kültürünü bu şekilde içselleştirmesini ve öznelerin kendi aralarındaki etkileşimleriyle kabul edilen fikirleri, kendi fikriymiş gibi algılamasını sağlayabilir. Zira, özneleşme beraberinde bir özdeşleşmeyi de getirmektedir. Eagleton, bu kavrayışı “kendini-yanlış-kavrama” olarak tanımlayarak, varoluşun “imgesel” boyutunun sonucu olarak tasavvur eder ve Althusser’in makalesindeki ideolojinin özne olarak çağırması kısmında söz konusu olan Jacques Lacan etkisinden bahseder. Ona göre, ayna evresinde kendi görüntüsüyle karşılaşan ve onunla özdeşleşen çocuğun bedenini olduğundan daha bir bütün olarak algıladığında yaşanan yanlış kavrama durumu, ideolojik alanda da geçerlidir. Burada da öznenin kendi bölünmüşlük durumunun ötesine geçerek egemen ideolojinin aynası tarafından yansıtılan tutarlı imgeyi algılaması söz konusudur.¹⁰⁸

İmgesel ilişkilerden beslenen bir temsil sistemi olarak ideoloji, kendini bir bütünlük içinde algılayan öznenin bir keyif ve memnun olma haliyle “tabi olmasına” dayanmaktadır. İdeoloji, bir yandan kalabalık kitleler arasından bireyleri biricik ve ihtiyaç duyulan özneler olarak çağırırken, diğer yandan öznenin aslında parçalı ve çelişkili olan iç yapısının üzerini örterek yarattığı bütünlük algısı nedeniyle, bireyler tarafından istenen, ihtiyaç duyulan bir hal durumuna gelir. Kolayca yapıya entegre olan bu özneler, “tanındıkları ve çağrıldıkları gibi” olmaya ve eylemeye devam ederler. Böylece bilinçdışı ve imgesel bu süreç devamlı yeniden üretilmiş olur. Çağırma, yekpare yapıda bir özne tasavvur eder ve bu durum Lacan’ın psikanalitik kuramından

¹⁰⁶ Age, 81.

¹⁰⁷ Age, 134-135.

¹⁰⁸ Terry Eagleton, **İdeoloji**, Çev.Muttalip Özcan, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996), 201.

etkilenmiş olan Althusser'e göre, insanın doğumundan, hatta doğum öncesi dönemden itibaren geçerlidir. Bireyler, öncesiz-sonrasız ve evrensel olan ideolojilere göre, "zaten-hep" öznedirler. Yeni doğmuş bir çocuk, isimlendirildiği (çağrıldığı) andan itibaren kültürünün kanunları içinde yer edinme yollarını kavramaya başlamak durumundadır, ki bu kurallar bütünü, "ideolojinin biçimleri" tarafından önceden kabul edilmiş, adlandırılmış ve konumlandırılmıştır.¹⁰⁹

Özne terimi, hem kendi hareketlerinin yaratıcısı ve sorumlusu olan girişimci olarak, hem de başka bir şeyin öznesi, ona tabi varlık olarak ikili şekilde işlev görür. Böylece, özgür özneler tabi oldukları ölçüde, kendiliklerinden hareket ederler. Sonuç olarak, öznelerin Özne'ye tabi olduğu, onu tanıdığı, onun tarafından tanındığı ve öznelerin kendi aralarında birbirlerini tanıdığı bir ortamda, "kabul etme" ve buna uygun davranmaya dayalı sistemde mutlak bir güvence, "her şeyin yolunda" olduğuna dair inanç; ideolojinin, baskıcı iktidar biçiminden farklı olarak kendiliğinden işleyen düzeninin kaynağıdır.¹¹⁰

Althusser düşüncesinde ideolojik konum, tek başına zihinde veya bireysel deneyimlerde bulunmaktan ziyade; toplumsal kurumlar tarafından desteklenen, yeniden üretilen bir deneyimin unsurudur. Bu deneyimlerden biri olarak sanat, basitçe ideolojiyi yansıtan ve temsil eden bir yapı değilse de, onunla özgül nitelikte bir ilişki içindedir.¹¹¹ Nitekim, "sanat yapıtı bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları hayali ilişkinin temsili dizgesine girebilir."¹¹²

Bu anlamda, ideolojilerin maddi pratiklerle var olduğunu göz önünde bulunduran 1960'lı yılların politik sinema kuramına göre, bir filmde de ideoloji ve dil arasında değişken ve karmaşık ilişkiler söz konusudur. Ancak film, aynı zamanda bireylerin özneleşebildiği en doğal ortamlardan biridir. Bu noktada, dönemdeki söz konusu görüşler ışığında, sinemanın ideolojik bir aygıt olarak düşünülüp düşünülemeyeceği, onun tahakküm altına alıcı ve tek tipleştirici temsiller sisteminden

¹⁰⁹ Stuart Hall, "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates", **Critical Studies in Mass Communication**, c. 2, s. 2, (1985): 109.

¹¹⁰ Althusser, **age**, 88-90.

¹¹¹ Louis Althusser, "A Letter on Art in Reply to Andre Daspre", **Lenin and Philosophy and Other Essays**, (New York: Monthly Review Press, 2001): 223.

¹¹² Louis Althusser, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkelen, (İstanbul: İthaki Yayınları, 2004), 135.

nasıl etkilendiği ve sinema seyircisinin ne şekilde öznel olarak çağrıldığı gibi konuların incelenmesi önemlidir.

3.4. Sinema Aygıtı ve Politika

Cahiers du Cinema'nın 1960'lı yılların sonunda aldığı pozisyonu en iyi şekilde ifade eden makalelerden biri olan "Cinema/Ideology/Criticism" metnine göre, filmlerin büyük bir çoğunluğu, kapitalist ekonomik sistem ve egemen ideoloji içinde oluşturulan ve dağıtılan ürünlerdir. Film yapımı, yönetmenin kontrolü dışında gelişen birçok parametreye bağlıdır. İçinde yönetmen dahil işçilerin emek verdiği ekonomik ilişkilerin parçası olan film, öncelikle, piyasa kurallarına göre belirlenen bir ürün; bilet ve sözleşme satışlarıyla mübadele değeri kazanan bir mal olarak düşünülmelidir. Modern çağda ticari filmler, en küçük aşamasından başlayarak global düzeyde çeşitli firmalardan gelen destek ve para yatırımı ile çalışmaktadır. Bu anlamda, bir sinema filminin üretiminde diğer sanat dallarına oranla daha fazla ekonomik gücün harekete geçmesini gerektiren bir süreç söz konusudur. Jean Louis Comolli ve Jean Narboni'ye göre, her film, ekonomik sistemin bir şekilde parçası ise, ideolojik sistemin de parçası olarak kabul edilmelidir. Aynı şekilde, film onu üreten ideoloji tarafından belirlendiği ölçüde politik bir nitelik barındırır. Bu durumda, her filmin politik alanla bir ilgisi vardır.¹¹³

Bu anlamda *Cahiers du Cinema* eleştirmenleri, sinemayı hem ideolojik, hem teknik bir aygıt olarak görmüş, onun gelişiminin her dönemde salt bilimle değil, ideolojik görüşle ilişkili olarak ortaya konulan ampirik buluşlara dayandığını kanıtlamışlardır. Sinemanın tamamen toplumsal bir gereksinim ve ekonomik bir gerçeklik olarak ortaya çıkışına odaklanmışlardır.¹¹⁴ Onlara göre, özellikle ideolojinin ana aygıtlarından biri olarak kabul edilen ana akım Hollywood sineması, her aşamasında kapitalist sistemin kısıtlamaları ve çelişkileri tarafından belirlenmektedir. Ancak, bu dolaysız bir belirlenme olarak düşünülmemelidir. Filmin toplumsal ve tarihsel bağlama doğrusal ve dolaysız bir nedensellikte bağlanmış olduğu görüşünün aksine, onunla karmaşık, dolaylı ve merkezsiz bir ilişki içinde olduğunu savunulmalı,

¹¹³ Jean Louis Comolli, Jean Narboni, "Cinema/Ideology/Criticism", **Film Theory and Criticism**, eds. Leo Braudy, Marshall Cohen, (Oxford University Press, 1999): 753-754.

¹¹⁴ Jean Louis Comolli, "Teknik ve İdeoloji", Çev. Yakup Barokas, **Çağdaş Sinema**, s. 1, (1974): 9-15.

sanat eserinin üretim ilişkilerinin basit yansıması olmadığı, ancak bu ilişkiler içinde meydana geldiği bilinmelidir.¹¹⁵

Teori ve eleştiriyi (pratiği) bir arada yürütme gayesindeki *Cahiers du Cinema* yazarları için, film üretimini şekillendiren ekonomik şartlar, talep ve tepki gibi unsurlar içinde tezahür eden anlamların ve biçimlerin tümü, somut olan unsurların incelenmesine dayanır. Onlara göre, yeni eleştirel sinema teorisinin ana görevi, filmin maddi öğelerini, anlamlandırma yapılarını ve biçimsel organizasyonunu ayrıntılı olarak incelemek, somut durumların somut analizini yapmak ise,¹¹⁶ film yönetmeninin ilk görevi de sözde “gerçekliğin tasviri” nosyonunu gözler önüne sermektir. Ancak bu amaçlar başarılsa, sinema ve onun ideolojik işlevi arasındaki bağlantının parçalanabileceğini ifade etmişlerdir.¹¹⁷ Bu anlamda, sinemanın ekonomik ve tarihsel sistemden etkilenmesi dışında, özellikle özündeki gerçekliği yansıtmaya iddiası sebebiyle sahip olduğu ideolojik etkiye dikkat çekilmesi önemlidir.

3.5. Gerçekçilik ve Modernizm Üzerine: Lukacs – Brecht Tartışması

1960’lı yılların Fransa’sında sinema kuramcıları, özellikle “gerçekliğin tasviri” konusunu sorunsallaştırmada 20.yüzyılın başlarında Georg Lukacs ve Bertolt Brecht arasında gerçekleşen realizm-modernizm tartışmasına sıkça başvurmuşlardır. İlk çalışıldığı tarihten itibaren toplumsal sinema kuramlarının, yine edebiyat, resim ve tiyatro sanatları üzerinde gerçekleşen bu tartışmalar ekseninde şekillenmesi, onu sinemanın siyaset ile olan karmaşık ilişkisini anlamak adına önemli başlangıç noktalarından biri yapmaktadır.

1930’lu yılların ekonomik ve toplumsal süreçleri ekseninde sanatta ortaya çıkan modern estetik eğilimlere eleştirel bir gözle bakan Lukacs’a göre, bir edebi eserin politik değeri, toplumsal gerçekliği nesnel ve bütünlük içinde göstermesiyle ilgilidir. Kriz zamanlarında ekonomide özerklik kazanan alanların dağılmasının toplumsal bilince parçalanmışlık olarak yansıdığı kapitalist toplumda, bu özerkleşme hareketlerini, aslen ekonomik sisteme bağlı nesnel bir olgu olarak kabul etmek gerekir. Ancak,

¹¹⁵ Editors of *Cahiers du Cinema*, “John Ford’s Young Mr. Lincoln”, *Film Theory and Criticism*, eds. Gerald Mast&Marshall Cohen, (Oxford University Press, 1979): 781.

¹¹⁶ Comolli, Narboni, *age*, 758-759.

¹¹⁷ *Age*, 755.

insanın zihnine birer ruh hali olarak yansıyan parçalanma, kopuş ve çatlaklar, gerçekliğe dair nesnel ve bütünsel bir görüşün oluşmasını engellemektedir.¹¹⁸ Sanatsal anlamda da, modern kapitalizmde ideolojik bir fenomen olarak şeyleşme, bireyi kendi etkinliğinin nesnesi haline getirerek, üretim etkinliğini ve öznenin kendisini parçalayarak, estetikte bütünlüklü bakışı yok etmiştir.¹¹⁹

Lukacs, modern dönemin özellikle dışavurumculuk ve sürrealizm gibi biçimsel anlamda yenilikçi sanat akımlarını böyle bir bütünlüklü bakıştan yoksun bulmaktadır. Ona göre, bu eğilimlerin gerisinde içerik ve form itibarıyla parçalanmışlığa vurgu yapan bir düşünce bulunmaktadır. Modern yazarların eserleri, birbirinden ve süreçten izole hale gelmiş, parça-işlevlere bölünmüş bireylerin kurduğu mekanik ilişkide “düşünceye dalmış özneyi” ve sadece öznelliği ön plana alarak insanı iç dünyasına kapatır. Bireyi yalnız ve tarih-dışı bir varlık olarak tasavvur eder. Bu tipteki sanat eserlerinde kahraman, kendi yaşantısının sınırı içindedir ve kendisinin ötesinde onu etkileyen ve ondan etkilenen bir gerçeklikten söz edilmez. Tarihin etkisinden bağımsız ve anlamsızca “dünyaya-atılmış özne”, sabit ve tarihin akışını değiştiremeyen bir öznedir.¹²⁰ Ona göre, modern sanat, biçimsel ölçülere ve teknik sorunlara aşırı önem vererek, eserin asıl sorunu olan dünya görüşünden uzaklaşılmasını sağlamıştır.¹²¹ Örneğin montaj, birbiriyle alakası olmayan farklı parçaların bağlamından sökülerek yan yana getiren tek boyutlu bir tekniktir. Öznel çağrışımdan hareket eden bu tekdüzelik, ne kadar çeşitlilik içinde ve ayrıntılı unsurlarla dolu olursa olsun, nesnel gerçekliğe bir ayna tutamaz ve bütünü kendisini, tarih içindeki gelişimini ön plana çıkaramaz.¹²² Parçalılığı ve yalnızlığı ön plana çıkaran bu eğilimler, Lukacs’a göre, “dekadanlığı” ve geriye gitmeyi temsil etmektedir. Diğer yandan Lukacs’a göre, hayatı “bütünsellik” içinde olduğu gibi yansıtılabilen bir realist yaklaşım, politik anlamda da ilerici bir eğilimi ifade eder. Zira, toplumsal hayatı nesnel ve bütünsel bir şekilde kavrayabilmek, hakim ideolojik durumun ötesine geçebilmeyi sağlar.¹²³

¹¹⁸ Georg Lukacs, “Realizmin Akıbeti”, **Estetik ve Politika**, Çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 48-49.

¹¹⁹ Georg Lukacs, **Roman Kuramı**, Çev. Cem Soydemir, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 48.

¹²⁰ Georg Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, (İstanbul: Payel Yayınları, 1975), 19-27.

¹²¹ **Age**, 21.

¹²² Lukacs, “Realizmin Akıbeti”, **Estetik ve Politika**, 64.

¹²³ **Age**, 48.

Özellikle 19.Yüzyıl klasik romanında etkili olan gerçekçi eğilimden yola çıkan Lukacs, modern sanatın karşısına eleştirel ve toplumcu gerçekçiliğin bir birleşimini koymaktadır. Biçimsel düşünceleri bir kenara bırakan gerçekçi edebiyat, Aristoteles’in “zoon politikon” (insan politik bir hayvandır) kavramına dayanır.¹²⁴ Bu akımın, kişileri toplumsal ve tarihsel çevreleriyle birlikte “bütünlük” ve “nesnellik” içinde yansıtması, belli bir dünya görüşüne sahip toplumcu gerçekçi yazar için yeni bir dünya yaratma olanağı açısından faydalıdır.¹²⁵ Ona göre sanat, konu, olay ve karakterler açısından toplumsal yaşamla bir bütünlüğe dayanmalıdır. Eserlerin politik yanı, belirli toplumsal olguların belirli kişilerce olduğu gibi yansıtmasıyla ve okurun bu tezahürlerin farkına vararak belirli bir konum geliştirmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda sanat eseri, bir eylemin taklidine (mimesise) dayanır. Aristoteles’in belirttiği şekilde, “Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken.. kişilerce temsil edildiğine göre.. o halde karakter ve düşünce, trajik eylemin iki etkeni olarak ortaya çıkar..”¹²⁶ Shakespeare, Balzac, Tolstoy, Gorki ve Mann gibi kalıcı ve yaratıcı yazarlar, yerel, kültürel ve politik değerleri bütünselliğiyle ele almış ve halkın farklı kesimleriyle, kültürel mirasla canlı ilişki kurmuşlardır. Onların ilerici yönleri, yarattıkları karakterlerle yaşamın kalıcı ve tipik tezahürlerini isabetli şekilde yakalamalarıdır. Avangart edebiyatta öznellik ve gerçek yaşamdan ayrılık söz konusu iken, realizm izleyicisi/okuyucusu ile onun da dahil olabileceği bir deneyim yaratır.¹²⁷

Bu anlamda “tipiklik” Lukacs için sanatta bir diğer önemli özelliktir. Gerçekliğin tüm nesnelliğiyle ve gizil yönleriyle ifade edilmesi için, sanatın insan ilişkilerindeki ve eylemlerindeki kalıcı özellikleri, tipiklikleri ve nesnel yönleri yansıtması gerekir. Yaratılan bu tipik kahramanlar ve olay örgüsü, okuyan kişilerin özdeşleşme kurabileceği unsurlar olmalıdır. Aksi takdirde eser toplumla bir ilişki kuramaz:

“...alımlayıcı, kendisi için yeni olan, ama çok kısa sürede artık yabancılik çekmeyeceği bir dünyaya götürülür. Yapıtın dünyası ile bu türden bir yakınlık oluşturulamadığında, gerçek anlamda estetik etkinin oluşabilmesi de olanaksızdır.”¹²⁸

¹²⁴ Lukacs, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, 22.

¹²⁵ **Age**, 110-116.

¹²⁶ Aristoteles, **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), 23.

¹²⁷ Lukacs, “Realizmin Akıbeti”, **Estetik ve Politika**, 82-83.

¹²⁸ Georg Lukacs, **Estetik III**, Çev. Ahmet Cemal, (İstanbul: Payel Yayınevi, 1988), 11.

Bu açıdan sanat eserine dahil olabilmesi için okuyucunun günlük yaşamından uzaklaşması öngörülmüştür. Ancak bu uzaklaşma, sanatın kendisi gerçekliğe dönük olduğu için, aslında bir karşılaşma olacaktır. Edebiyat, bu tipte bir özdeşleşmenin kurulması adına, nefret duyulacak ve öykünülecek iyi ve kötü tipler yaratmalıdır.¹²⁹ Aristoteles'in tragedya çözümlemesine paralel şekildeki Lukacs'ın gerçekçilik anlayışı, bir "özdeşleşme" ve "katarsis"i vurgulamaktadır. Uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizleme anlamında "katarsis"¹³⁰, Lukacs tarafından toplumsal yaşamdaki dönüşümle ilgili etik bir unsur olarak ele alınmıştır:

"Her estetik katharsis, özgün biçimleri yaşamın kendisinde bulunabilen sarsıntıların bilinçli olarak yaratılan, yoğunlaştırılmış yansımasıdır; yaşamda bu sarsıntılar doğal olarak eylemlerin ve olayların akışı içerisinde kendiliğinden ortaya çıkar. Bu nedenle, sanatın yol açtığı ve katharsis'ten kaynaklanan bunalımın alımlayıcıda bu tür yaşam konumlarının başlıca çizgilerini yansıttığını saptamak, gereklidir."¹³¹

Ona göre, mimesise dayalı gerçekçi sanatta ulaşılabilen özdeşleşme ve beraberindeki katarsis, toplumsal bir işleve sahiptir. Sanat yapıtının etkisindeki insan, bu tür katarsisin yarattığı sarsıntı sonrasında, yaşamını gözden geçirme ve dönüştürme imkanı bulabilir. Bu anlayışa göre sanat eseri, toplumla ilgili olayları tüm gerçekliği içinde yansıtır, halk bu tür duygular sayesinde eleştirel bir konuma geçebilir ve etik bir değer kazanabilir.¹³²

Sonuç olarak Lukacs, geleneksel burjuva gerçekçiliğinin, toplumcu gerçekçi bir sanat için yararlı bir örnek olabileceğini düşünmüştür. Gerekli politik konumun, hakim olan burjuva inançsızlığı ve parçalanmışlığı yerine, bu toplumun iyimser fikirleri ve insancıl döneminde oluşturulmuş edebi biçimlere odaklanılarak kurulması gerektiğine inanmıştır.¹³³ Ancak içerik anlamında toplumu ve tarihi olduğu gibi yansıtmamanın gerekliliği ve yeterliliğini vurgulasa da, biçimsel meseleler üzerinde bir değişim yapma

¹²⁹ Lukacs, "Realizmin Akıbeti", **Estetik ve Politika**, Çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 83.

¹³⁰ Aristoteles, **age**, 22.

¹³¹ Lukacs, **Estetik III**, 27.

¹³² Lukacs, **age**, 36-37.

¹³³ Eugene Lunn, **Marksizm ve Modernizm**, Çev. Yavuz Alogan, (Ankara: Dipnot Yayınları, 2011), 126.

gereğinden söz etmemiş; dahası, yeni biçimleri kapitalizmin ve “şeyleştiren” hakim ideolojinin araçları olarak görmüştür.

Bertolt Brecht ise, 19. yüzyıl Avrupa realist yazarlarının o dönemde kullandığı kurmaca ilkelerinin 20. yüzyıl’da değişime uğrayan toplumsal gerçekliği yansıtamayacağını ve o dönemdeki tipik karakterleri yeniden yaratmanın aslında gerçeklikten uzaklaşmak anlamına geleceğini belirtmiştir. Lukacs, modern edebiyatı, kullanılan montaj ve iç monolog gibi parçalı tekniklerden dolayı formalizmle suçlarken, Brecht klasik realizm normları dışına çıkamayan bu görüşün kendisinin tarihsel değişimleri göz ardı ederek formalizme kapıldığını belirtir. Ona göre gerçekçilik, yalnızca bir estetik bakış değil, toplumsal mücadele ile ilgili siyasi ve felsefi bir tasavvurdur. Bu kapsamda da yeni araçların kullanıldığı bir deneysellik, tarihin değişimleriyle birlikte değişen toplumsal gerçekliğe bağlılığın yanı sıra teknik anlamda canlılık ve özgürlük sağlar.¹³⁴

Klasik gerçekçi romanda tipik karakter ve olay örgüsü kurallarına ağırlık verilmesini eleştiren Brecht için, toplumsal anlamda önemli sorunları basitleştirerek insanların derin ve karmaşık hayat süreçlerini bir olay örgüsüne, dekora ve büyük bireylere indirgenmesi çok basitleştiricidir. Bu tipteki romanlar kahramanları çevreleriyle etkileşim içinde ve hareket halinde göstermekten ziyade, çok katmanlı tepkilere sahip büyük karakterler olarak göstererek ayrı bir konuma yerleştirmiştir. Oysa, Brecht’e göre bireyler, sanat eserlerinde, gerçekte bulunduklarından daha farklı ve daha fazla bir yere sahip olmamalıdır.¹³⁵

Mimesise ve temsile dayalı egemen sanat anlayışında izleyicinin kahramana öykünmesi ve onunla özdeşleşmesi ve onun hayatına sahip çıkması sonucunda, onunla aynı duyguları (haz ve öfke gibi) yaşaması hedeflenir. Olaylarla ilgili görebileceği noktalar, yine o karakterin görebildiği kadar ile sınırlıdır. Yansıtılan toplumsal olgu ise doğal, sabit ve değiştirilemez bir özellikte olduğundan, farklı olasılıklar düşünülmez ve tartışma konusu yapılmaz. Mimesise dayalı ve doğalcı betimlemenin yarattığı yanılsama, yaşama aktif olarak katılma ve onu daha iyi kılma niyetindeki izleyici için engel oluşturmaktadır. Brecht’e göre:

¹³⁴ Fredric Jameson, **Estetik ve Politika**, 91-92.

¹³⁵ Bertolt Brecht, “Georg Lukacs’a Karşı”, **Estetik ve Politika**, 115.

“Toplumsal bir fenomen niteliği taşıyıp, belli bir tarihsel dönem için büyük bir atılım oluşturan özdeşleşme (identifikasyon), sahne sanatlarının toplumsal işlevinin gelişimini giderek köstekleyen bir nesneye dönüşmüştür. ... burjuvazi, kendi sanatında böyle bir özdeşleşmeden yanaydı...çağımızda ise, sanatta özdeşleşmenin varlığını aklatacak neden kalmamıştır...Çağımızın kesin önem taşıyan olayları tek kişilerin bakış açısından kavranılamıyor artık, tek kişilerce etkilenemiyor. Dolayısıyla, özdeşleşmenin yararları diye bir şey kalmıyor ortada.”¹³⁶

Bu anlamda, toplum değişirken ve mücadeleler sürerken, önceden denenmiş anlatı kurallarına, saygın edebi modellere ve kurulu yasalara bağlanmak ve gerçekçiliği de hali hazırdaki eserlerden yola çıkarak analiz etmek, ideolojik anlamların sorgulandığı bir anlayışı oluşturmamaktadır. Sanatçı, toplumun karmaşalarını deneysel araçları kullanarak keşfetmelidir. Yaygın görüşün egemenlikteki bakış açısı olduğunu gösterirken buna karşı çözümleri sunmalı, gelişmeyi vurgulamalı, somut olandan yola çıkmayı ve bundan soyutlama yapmayı mümkün hale getirmelidir.¹³⁷

Brecht gibi bir “üretici olarak yazar” için teknik ilerleme, politik ilerlemenin temelidir ve yazar süreçteki diğer üreticilerle dolaysız ve kendiliğinden bir dayanışma yaşamaktadır. Bu anlamda sanatın “işlevsel dönüştürülmesi”; sanatçı-izleyici ve teknik-içerik arasındaki ayrımların kaldırılması gereklidir.¹³⁸ Onun benimsediği deneysel *Epik Tiyatro*, entelektüel aktivite ile üretim aktivitesinin her anlamda birlikteliğini sağlamaya çalışırken, gerçekliğin yalnızca nesnel biçimde tasvir edilmesine karşıdır. Klasik gerçekçi romanda uzun ve ağır ilerleyen anlatı akışı, izleyicinin özdeşleşmesine ve öykü içinde kapılıp gitmesine yol açarken, bir praksis olarak tiyatrodaki toplumun var olan haksızlıklara karşı eleştirel bakışını sağlayacak birçok yöntem bulunmaktadır.¹³⁹

Brecht, pratiği yoluyla tiyatronun kapitalist düzendeki yegane işlevi olarak eğlence algısının toplumsal gerçekliğini sarsmıştır. Bir gerçeklik yanılsaması üreten mevcut tiyatro biçimlerini, egemen ideolojiyi yeniden üretmesi ve izleyicilerin burjuva ideolojisini gerçeklikle özdeşleştirmelerine yol açması nedeniyle reddetmiştir. Ona göre ideoloji, Althusser’e paralel şekilde, önemli bir egemenlik aracı olarak hizmet eden

¹³⁶ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1997), 55.

¹³⁷ Brecht, “Georg Lukacs’a Karşı”, **Estetik ve Politika**, 120-121.

¹³⁸ Walter Benjamin, **Understanding Brecht**, (London: Verso Books, 1998), 95.

¹³⁹ Brecht, **age**, 121-123.

maddi bir güçtür, insanların özgürleşmesini gerektiren ve bilinçdışına özgü unsurlar barındırmaktadır. Brecht, tiyatro pratiğinde kullandığı yeni tekniklerle, özellikle daha sonra değinilecek “yabancılaştırma (veya uzaklaştırma) etkileri” sayesinde, izleyiciyi dünyayı sorgulayan ve doğal olarak kabul edilen davranışları eleştiren bir konuma getirmiştir.¹⁴⁰ Bu anlamda, evrensel bireyin durumunu bir bütünlük içinde, nesnel ve tarafsız şekilde yansıtmayı hedefleyen ana akım sanat görüşüne ve ideolojisine karşı, kendi sanat pratiğinde çelişkileri, boşlukları ve rastlantısallığı açığa çıkarmayı başaran Brecht’in görüşleri 1960’larda sinemanın politik kavrayışlarını ve kuramsal pratiğini de oldukça etkilemiştir.

3.6. Temsil ve Gerçekliğin Tasviri Anlayışlarının Sorunsallaştırılması

Tarihsel anlamda burjuva toplumunun sanatsal alışkanlıklarının gelişimine paralel olarak keşfedilen sinemanın, Batılı sanat normlarındaki hayatın temsili, içeriğin şeffaflığı ve gerçeklik izlenimi anlayışlarıyla bağlantılı olarak anlaşılması önemlidir. Rönesans’tan 19. Yüzyıl’a kadar geçen süreçte, simgelere bir gerçeklik içinde göndermede bulunulmuş ve sanat eseri bir “var olma” varsayımına dayandırılmıştır. Gözü dünyanın merkezi olarak konumlandıran ve nesnelerin tek bir kaynaktan aydınlandığı inancına bağlı olarak ortaya çıkan sinema sanatı da, tanıma ve çağırma pratikleri sayesinde izleyicinin temsil alanına yerleşmesini kolaylaştırmıştır.¹⁴¹

Sanatçı ve onun üretiminin konumundaki dönüşüm, Ortaçağ toplumunun dönüşümü ve burjuva ideolojisinin yükselişiyle ilişkilidir. J.P. Oudart’a göre resim eserlerindeki figürlerin, gerçek hayatta var olmaları üzerine bir varsayım söz konusu olmadığı Ortaçağ’da, seyirciyle figür arası ilişki kul ile tanrı arasındaki kutsal bir ilişkiyi andırmakta, sembolik bir nitelik taşımaktadır. Burjuva sanat anlayışında ise temsilin kolaylaşmasını sağlayan ve gerçekte “orada bulunma”ya dayalı işaret sistemi baskın çıkmaktadır.¹⁴² Bu anlamda, burjuva temsiline geçiş sürecinde gerçekçi temsil biçimlerinin keşfedilmesi söz konusu olmuştur. Figürler, gerçek karakterleri ifade ederken, nesneler de ressamın zamanında bulunan unsurlardan seçilmeye, karakter ve nesneler resmin çerçevesi içine, “orada bulunan” olarak kaydedilmeye başlanmıştır.

¹⁴⁰ Douglas Kellner, “Brecht’s Marxist Aesthetic”, **A Bertolt Brecht Reference Companion**, (Westport, CT: Greenwood Press, 1997): 284-286.

¹⁴¹ Jean Pierre Oudart, “Notes for a Theory of Representation”, **Cahiers du Cinema: 1969-1972**, 203.

¹⁴² **Age**, 203-204.

Böylece seyircinin gözünde de bu bulunmanın “işaretleri” arttırılmıştır. Bulunma ve var olma varsayımı, batılı temsile yepyeni bir konum vermiştir.¹⁴³ Bu anlamda burjuva resminde görülen figürler, bağlantılı oldukları gerçek objelerin eşiti olarak kabul edildikleri bir şeffaflık ilişkisiyle tanımlanmaktadır.¹⁴⁴

Pascal Bonitzer’e göre sinema aygıtı da bilimsel ve ideolojik anlamda 19.yüzyılda etkili olan Rönesans’a bağlı figüratif sistemin bir uzantısı olarak icat edilmiştir. Gerçekte var olan nesnelerin benzerlerini yansıtmaya yönelik bir analojiye dayalı olan sinema, önceden ve insan müdahalesi olmaksızın üretilmiş figürlerin hareketinin sürekli yeniden üretimine bağlıdır. Filmin gerçeğe olan sadakatini güçlendirmek için, art zamanlı ifadeler birleştirilerek görünmez hale getirilir ve böylece anlatısal akışkanlık sağlanır. Böylece, üretim aygıtının ortadan kaybolduğu ve yerini seyircinin gözüne bıraktığı bir şeffaflık algısı yaratılır. Bu noktada ise bir tanıma (yanlış tanıma) etkisi ve hayali sahne devreye girer.¹⁴⁵

Gerçek koşullarla kurulan hayali boyuttaki ilişki, sinema-ideoloji ilişkisinde açıkça görülmektedir. Gerçekliği dolaysız yansıtmaya iddiasındaki filmlerde toplumsal sistem, gerçeklik konumuna yükseltilerek verili kabul edilir. Sonuçta somut ve maddi unsurlardan oluşan toplum, bu sanat algısının kutsal kabul edilmesiyle, soyut ve bilinçdışı unsurlarla açıklanmış olur. “Gerçekliğin yansıması” olarak kabul edilen imge sayesinde yansıtılan toplumsal düzenin keyfi ve öznel çıkarları ön plana alan kısımları gizlenmiş olur, nesnellik ve değiştirilemezlik kazanır. Zira, “...gerçekliğe nasıl en iyi biçimde uyum sağlayabileceğimizi sorabiliriz, ama kesinlikle “gerçeklik”ten ortadan kalkmasını talep edemeyiz. Çünkü gerçeklik zaten “verili” kabul edilir...”¹⁴⁶ Gerçeklik “apaçıklık” olarak kabul edilir, yadsınamaz ve değiştirilmesine gerek olmayan bir olgu haline gelir. Althusser’e göre, apaçıklıkları birer apaçıklık olarak dayatmak, ideolojinin ilk unsurudur.¹⁴⁷

Comolli ve Narboni, kameranın gerçekliği yeniden ürettiği yönündeki temel görüşün karşısında, sinemayı oluşturan araç ve tekniklerin kendilerinin de gerçekliğin

¹⁴³ Age, 205-206.

¹⁴⁴ Age, 211-212.

¹⁴⁵ Pascal Bonitzer, “Reality of Denotation”, *Cahiers du Cinema: 1969-1972*, 248-252.

¹⁴⁶ James Roy Macbean, *Sinema ve Devrim*, Çev. Ertan Yılmaz, (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006), 96.

¹⁴⁷ Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, 79.

parçaları ve gerçekliğin de ideolojinin dışavurumu olduğunu belirtmişlerdir. Bu açıdan, kameranın dünyayı somut gerçekliğiyle tarafsız olarak yansıtan bir araç olduğunu savunan klasik sinema teorisi, politik anlamda gericidir ve hakim ideolojiyi belirten bir görüştür. Filmin dünyayı ideolojinin süzgecinden geçirmek suretiyle yeniden ürettiği noktada kamera tarafından kaydedilen, aslında ideolojinin muğlak ve teorileştirilmemiş dünyasıdır.¹⁴⁸ Onlara göre:

“..bir film çekmeye başladığımızda, daha ilk çekimden, şeyleri aslında oldukları gibi değil, ideoloji içinde kırılmış halleriyle yeniden üretme zorunluluğu ile engelleniriz. Bu, üretimin her aşamasını içerir: konular, “stiller”, biçimler, anlamlar, anlatı gelenekleri; hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer. Film kendisini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisi hakkında öğrenen ideolojidir.”¹⁴⁹

Bireylerin gerçek koşullarla kurduğu hayali ilişkinin temsil biçimi olarak ideoloji kavramı açısından bakıldığında, filmler gerçek bilmenin karşısında, hayali bir bilme deneyimi üretmektedir. 1960’lardaki aktif eleştirel bakış açısına göre, sinemada sunulan yalnızca “suretin bir sureti” olmaktadır. Jean-Luc Godard’ın belirttiği gibi, modern burjuva toplumu, kendi suretinde bir dünya yaratmış ve sinema söz konusu olduğunda bu dünyanın da bir imgesi ve sureti yaratılmıştır.¹⁵⁰ Bu düşünceye göre, toplumsal olarak üretilmiş nesnelerin görünümü, hiçbir zaman doğal ve gerçeğin yansıması olarak kabul edilmemelidir. Çünkü modern toplumsal sistemde etkin olan meta fetişizmi, görüntülere indirgenmiş ve iç çelişkileri mistifiye edilmiş bir dünyayı ifade eder. Yüzeyinden görülen dünya, aslında masum veya doğal değil, toplumsal süreçler tarafından dönüştürülmüş haldedir. Dolayısıyla görsel fenomenin de gerçeğe olan ilişkisi dolaysız değildir. Doğal anlaşılabilirlik yanılsaması, aslında “ideoloji” olarak adlandırılan bir toplumsal sürecin ürünüdür. Bu anlamda, sinemanın resmettiği dünya, ne kadar gerçekçi şekilde yansıtılmış görünse de, yanılsamacı bir görünüme sahiptir. Mistifiye edilmiş dünyanın devamlılığını garantileyen temsiller sisteminden oluşan ideolojinin analizi de, görünüşler tarafından gizlenenlerin açığa vurulması suretiyle yapılmalıdır. Bu anlamda, “doğal görünüşü” kuramsal ve tarihsel açılardan açıklamak önemlidir.¹⁵¹

¹⁴⁸ Comolli, Narboni, **age**, 755.

¹⁴⁹ Comolli, Narboni, **age**, 755 (Çeviri bana aittir.)

¹⁵⁰ Macbean, **age**, 95-97.

¹⁵¹ Browne, **age**, 8.

Bu ekseninde, 1960'lı yılların sonunda, sinemada hakim olan “görülebilir olanın” ideolojisi sorunsallaştırılmaktadır. Bu tartışmanın, Althusser'in ampirizm eleştirisi ile aynı doğrultuda ele alındığı belirtilebilir. Serge Daney ve Oudart'a göre, sinemanın dünya ile doğrudan bağlantılı olarak işlediğini kabul eden düşünce, görsel olanı gerçek olana eşitleyen bir egemen ideolojinin ürünüdür. Batı'lı sanatta görsel olana dayalı fotolojik mantık, görme ile kavramayı birbirine karıştırarak bilmeyi görmenin mükafatı, görmeyi de bilmenin garantörü haline getirmiştir. Althusser bu tipte bir ampirizmi, bilmeyi verili bir nesnenin görüntüsüne eşitleyen şeffaflığa dayalı ayna mitine geri dönüş olarak niteleyerek eleştirir. Ona göre burada insan gözüne ait olan körlük ve keskin gözlülük ortak bir noktada buluşmaktadır. Zira görülen nesnenin basitçe verili olmayan bir anlamı vardır ve bunu anlayabilmek, görmenin ötesinde bir kavrayışı gerektirir.¹⁵² Sinemadaki görülebilirliğin kalbinde de bir körlük yer almaktadır. Bu, filmi kavramayı görmeye eşitleyerek kamera izlerinin gizlendiği bir sistemin sonucudur. Yine Althusser düşüncesinde, kendi içsel çelişkileri nedeniyle gerçekliğin kendisine açılan bir bilinç diyalektiğinden söz edilemez. Bilinç kendi içsel gelişimi sayesinde değil, “kendinden başka olanın”, bilinçten “öteki olanın” radikal keşfiyle gerçekliğe erişebilir.¹⁵³ Bu anlamda, sinemada yalnızca ilk bakışta görülebilen içerikle ilgili unsurlar dışında; araç ve tekniklerin, yani sanatsal biçimlerin analizi, politik sinema kuramı açısından önemli olmuştur.

3.6.1. Biçim ve Politika

Althusser'in belirttiği diğer savlardan biri, günlük yaşam pratiklerinde deneyimlenen ideolojinin, varlığını açıkça belli etmediği yönündedir. Çünkü, belirli bir ideolojiyi temsil ettiği açıklandığında; gerçekliği değil de, keyfi ve öznel yanları vurgulandığında, değişmesi ve zedelenmesi daha kolay bir olgu haline gelir.¹⁵⁴ Diğer yandan, ideolojiyle hiçbir ilgisi olmadığı iddia edilen durumların veya ideolojinin dışında hareket ettiği iddiasındaki bireylerin, tam da ideoloji içinden konuştukları belirtilmiştir. Bu tür bir yok sayma durumu, yine ideolojiden kaynaklanmaktadır:

“..ideoloji asla “ideolojiyim” demez, ideolojideyim ya da ideolojideydim diyebilmek için ideolojinin dışında, yani bilimsel bilgide olmak gerekir. Öte yandan,... ideolojide olma

¹⁵² Serge Daney, “Work, Reading, Pleasure”, *Cahiers du Cinema: 1969-1972*: 116.

¹⁵³ Jean Narboni, “Montage”, *Cahiers du Cinema: 1969-1972*: 33.

¹⁵⁴ Althusser, *age*, 82.

suçlamasını bir tek başkalarına yakıştırır insan, asla kendine yakıştıramaz... Başka deyişle, ideolojinin (kendisi için) *dışı yoktur*, ama bir yandan da (bilim ve gerçeklik için) ideoloji *dışarıdan başka bir şey değildir*.”¹⁵⁵

Bu yorumun, sinema açısından da geçerli olduğu söylenebilir. İdeolojinin insanlar üzerinde tam bilincinde olmadıkları bir süreç yoluyla işlemesi nedeniyle, filmin ideolojik etkisi de, görülebilen gerçekliğin ötesinde bir etkidir.¹⁵⁶ Nitekim, açıkça bir ideolojiyi savunan filmlerin dışında politika ile alakalı olmadığını iddia eden filmlerin de ideolojik işleve sahip olduğu belirtilmelidir. İdeolojinin nasıl çalıştığı göz önünde bulundurulursa, bu işlevi yerine getiren filmler yalnızca, örneğin, Sovyet sessiz sinema dönemi filmleri değil, aksine hiçbir görüş belirtmeden yalnızca nesnel gerçekliği ve dünyanın gidişatını yansıttığını iddia eden filmlerdir.¹⁵⁷ Söz konusu politik tavır, dünya görüşü veya konudan ziyade, filmin tekniği ve biçimi ile ilişkilidir.

Comolli ve Narboni’nin, ideolojiyle özgül ilişkileri bağlamında filmleri kategorileştirerek yaptıkları inceleme, bu açıdan önemlidir. Genel olarak yedi ana başlıkta incelenen bu kategorileri, ilk bakışta üç ana başlıkta özetlemek mümkündür: 1) klasik anlatı geleneklerini benimseyen ve hakim ideolojiyi yansıtan filmler, 2) alternatif politik içeriğe sahip olmalarına rağmen onun imgelerini kullanması nedeniyle egemen ideoloji içinde kalan filmler, 3) hem konu (gösterilen) hem de biçim (gösteren) anlamında eleştirel ve yenilikçi filmler.¹⁵⁸

Son kategoride yer alan ve Godard’ın da örneklerini icra ettiği yenilikçi teknikleri kullanan filmlere, politik anlamda eleştirel bir bakış imkanı vermeleri ve seyircinin aktif katılımını film üretim sürecine dahil etmeleri nedeniyle tezin sonraki bölümünde değinilecektir. Ancak, ilk grupta yer alan ve kategori (a) olarak belirtilen filmler, öncesinde yapılacak eleştirel incelemeler için önemlidir. Bu kategorideki filmler, toplumsal ihtiyaca verilen karşılık sayesinde toplumun isteklerinin zamanla egemen ideolojininkiyle eşitlendiği sürecin bir örneğini sergiler niteliktedir. İdeolojinin kendini meşrulaştırmak adına bir halk beğenisi yaratmasına ve halkın da kendini yalnızca ideolojinin düşünce modellerine göre ifade edebilmesine dayalı bu durum,

¹⁵⁵ Age, 127.

¹⁵⁶ Comolli, Narboni, age, 755.

¹⁵⁷ Macbean, age, 272.

¹⁵⁸ Comolli, Narboni, age, 755-758.

sanat biçimleri için de geçerlidir. Bu tipi yansıtan filmler, ideolojinin yanılsamayı tekrarlayan, kapalı devre yapısıyla uyumludur. Politik bir içeriğe bağlı olmadan, bilinçli veya bilinçsiz şekilde egemen ideolojiyi yansıtan, seyircinin tüketici olarak talebi ile verilen ekonomik cevabın eşitlendiği bu ürünlerde, genellikle “gerçekliğin tasviri” sistemini tamamen kabul etmeye dayanan burjuva realizmi benimsenmiştir. Hayatın sunduğu değişmez kadercilik, hümanizm, sağduyu gibi temalar, seyircinin ekranda gördüğü ideoloji ile günlük yaşantısında deneyimlediği ideoloji arasında fark olmadığını garantilemek üzere kullanılır. Filmin kendisiyle konuşan monolog yapısı, ideolojinin kendisiyle konuşması gibi, seyirciyle bir diyalog oluşmasına imkan vermez.¹⁵⁹ Bu özellikler, genellikle, dönemin popüler Hollywood filmleri için geçerli olsa da, yazarlar, Oury, Lelouch ve Melville gibi Fransız yönetmenlerin filmlerini de bu kategoride saymışlardır.¹⁶⁰

Comolli ve Narboni’nin kategori (d) olarak ele aldığı filmler ise, açıkça politik bir içerik yansıtmasına rağmen, temsil ideolojisinin dil ve imgelerini kullanması nedeniyle, ideolojik sistemi eleştirme açısından yetersiz olan eserlerdir.¹⁶¹ Bu noktada, ideolojik anlamda bir filmi sadece politik söylemi ve etiketi ile değerlendirmemek önemlidir. Zira, filmde ideolojik işlevin önemli bir özelliği, filmin açıkça biçimsel bir mekanizma olarak çalıştığı gerçeğini ortadan kaldırmaktır.¹⁶² W. Benjamin’den yola çıkan Comolli’ye göre, politik olarak adil bir eğilim, edebi eğilimle ilişkilidir. Bir eserin dönemin üretim ilişkileri karşısındaki konumunu sorgulamak yerine bu ilişkiler içindeki yerini incelemek gerekir. Bu da doğrudan edebi tekniği hedefler. Costa-Gavras’ın yönettiği *İtiraf* (*L’Aveu*, 1970) filminin analizini yaptığı makalesinde, bu filmin politik mesajını filmin üretim, yazım ve okunma şartlarını sorgulanmadan, açıkça ve herkes tarafından erişilebilir şekilde vermesine odaklanır. Filmin politik söyleminin apaçıklığının kendisi, ideolojik bir sabitliği belirtir; çünkü bu tür bir filmde, yönetmen her politik söylemde gerekli olan ilk koşulu yerine getirmeyi başaramamıştır: Kendi var oluşunun ve araçlarının şartlarını sorgulamak. Burada söz konusu olan, yönetmenin

¹⁵⁹ Comolli, Narboni, **age**, 756.

¹⁶⁰ **Age**, 756.

¹⁶¹ **Age**, 757.

¹⁶² Editors of Cahiers du Cinema, “Cinema, Ideology, Politics”, **Cahiers Du Cinema: 1969-1972**: 287-288.

verili ekonomik ve kültürel sistem içinde önceden varolan şartları ve araçları basitçe kabul etmesi ve sinemadaki hakim üretimin biçim ve tekniklerin yeniden üretimidir.¹⁶³

Jean Louis Baudry, “camera obscura” modeline dayanarak üretilmiş olan optik aygıtın bilimsel pratikle doğrudan ilgili olan teknik doğasının, neden olduğu ideolojik etkileri gizlediğini, çünkü bilimsel temelin ona bir tarafsızlık ve sorgulanamazlık bahsettiğini belirtmiştir. Bu amaçla, örneğin sinemayı oluşturan teknik temellerin özellikleri ve film yapım sürecinde, nesnel gerçeklik ile bitmiş ürün arasındaki aşamalar, bilimin verdiği dokunulmazlık sayesinde saklanmıştır. Bu anlamda, ürünün tüketimi seyircide bir bilgi etkisi yapmaktan ziyade, bir gizleme etkisi yapmakta, dolayısıyla bir ideolojik artı değere dayanmaktadır. Zira ideoloji, onu üreten araçları gizleyerek, bir gizemleştirilmeye dayanarak işlemektedir.¹⁶⁴ Bu noktada, temsil anlayışının sinema için bir ideoloji haline geldiği göz önünde bulundurularak, bir filmde bu ideolojiyi güçlendiren mekanizmaları daha yakından incelemek önem taşımaktadır.

3.6.2. Filmde Temsil İdeolojisini Güçlendiren Mekanizmalar

Özellikle filmi oluşturan toplumsal belirleyenleri maskeleyerek tarihsel konjonktür ve ideolojik etkileri gizleme özelliğine sahip klasik anlatı sinemasında, temsil anlayışının canlı tutulması, belirli bir çekim ve anlatı tarzının benimsenmesiyle mümkün olabilmektedir. İmgenin göndergeye şeffaflığına dayalı gerçeklik izleniminin canlı tutulması, üretim ve iktidar sistemiyle bağlantısı gizlenen ana karakterlerin mitleştirme yoluyla doğallaştırılması ve kahramanın çelişkileri çözerek topluluğu homojenleştirebilmesi gibi özellikler; sonuçta önceden belirlenmiş bir anlamın aktarımını sağlayarak, film işleyişinin koşullarını yanlış tanıyan bir seyircinin inşa edilmesinin altyapısını oluşturmaktadır.¹⁶⁵

Comolli’nin belirttiği gibi, sinemanın toplumsal ve ideolojik yanı, yalnızca kameranın bilimsel doğasıyla değil, tekniğin süreçteki diğer pratiklerle ilişkisi içinde incelenmesiyle görülebilmektedir. Bu anlamda, sinema tarihinde etkili olan “alan

¹⁶³ Jean Louis Comolli, “Film/Politics: *L’Aveu*”, **Cahiers Du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990, 166.

¹⁶⁴ Jean Louis Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, **Film Quarterly**, c.28, s.2 (1974): 40-41.

¹⁶⁵ Browne, **age**, 14.

derinliği”nin keşfedilmesi ve sesin filme dahil edilmesi gibi imgenin gerçekçiliğini yükseltme amacı dahilindeki gelişmelerin kapitalist endişeler ve bununla birlikte hareket eden gerçeklik izlenimi ideolojisiyle bağlantılı olarak araştırılması gerektiğini savunmuştur.¹⁶⁶ Nitekim, alan derinliği, görüntü ve bilginin eşitlenmesini sağlayan realist etkinin yaratılmasında önemli bir görev üstlenmiştir. Bazin’in idealist görüşünde, kurgunun öznelliğine karşı, tek bir çekimle, uzak ve yakın nesnelerin aynı netlikte görülmesini ve üçüncü boyut olan derinlik algısını uyandıran bu çekim tarzı, gerçekliğin tasvirini en iyi ve tarafsız şekilde sunabilen ve böylelikle seyirciyle film arasında demokratik bir ilişki kuran tekniktir. Derin odaklı çekimin ideolojik yanını inceleyen Comolli ise, gerçekliği yansıtmaya isteğinin ekonomik ve toplumsal taleplere karşılık geldiğini, sinemadaki bu gelişmelerin seyircinin perdedeki görüntüyü çözümlemeden, gerçeklikmiş gibi kabul etmesine engel olabilecek noksanlıkları gidermek için kullanılan teknikler olduğunu belirtmiştir.¹⁶⁷

Comolli’ye göre, insan gözünü temsil sisteminin merkezine yerleştiren ve ona diğer duyular karşısında bir hegemonya kazandıran “görülebilir olanın ideolojisi”, aynı zamanda kamerayı tüm sinematik aygıtın yetkili temsilcisi olarak kabul etmiş, diğer teknikler ise gizlenmiştir. Gerçeklikte yer alan muğlaklığı ve parçalılığı azaltan derin odaklı çekim gibi teknikler, sinematik görüntüyü normal retinal görüntüye yakınlaştırarak daha gerçekçi bir görme deneyimi sağlamıştır. Film ve gerçeklik arasındaki farklılığın kaldırıldığı bu ortamda, seyirci, görme anlamında özgür bırakılmış ve kendi dünyasıyla olan doğal ilişkisi teyit edilmiştir. Bazin, bunu liberal ve demokratik seyirci davranışı olarak adlandırırsa da, olan şey, seyircinin hayalinin ve ideolojisinin şartlarının tekrarlanmasıdır. Analogik tekrarlama, farklılıkları baskılayarak bir özdeşleşme, bir tanıma ve aynı olana duyulan arzuyu açığa çıkarır. Bu anlamda yalnızca mekanik aygıt değil, seyirci, yani ideolojik ve toplumsal özne de, söz konusu mekanizmanın çalıştırıcısıdır.¹⁶⁸

Ayrıca montaj pratiği, Bazin tarafından, seyirci üzerine sorgulanmayan anlamları manipülatif şekilde empoze etmesi gerekçesiyle otoriter bir teknik olarak tanımlanmıştır. Ona göre, derin odaklı çekim ve sıralı çekim tekniği, seyirciye daha

¹⁶⁶ Comolli, “Teknik ve İdeoloji”, **Çağdaş Sinema**, 27.

¹⁶⁷ **Age**, 27-29.

¹⁶⁸ Jean Louis Comolli, “Machines of the Visible”, **The Cinematic Apparatus**, eds.Teresa de Lauretis and Stephen Heath, (St. Martin’s Press, 1980),: 124-138.

geniş bir alanda seçme özgürlüğü vererek gerçekliğin muğlak yapısını daha iyi yansıtmaktaydı. Oysa Narboni, özellikle gerçekliğin muğlaklığı ve değişkenliği söz konusu olduğunda, bunun bizzat çelişkili bir ifade olduğunu belirtmiştir. Çekimle olan ilişkiyi saklayan, genel çekim tekniğini benimseyerek sinematografik süreksizlikleri gizleyen bir filmde söz konusu olan, yönetmenin seyirciye bahsettiği tek bir anlama erişmenin getirdiği yönlendirilmiş bir özgürlükten daha fazlası değildir. Nitekim, montaj tekniğini fazlaca kullanmaktan kaçınan genel çekimli filmlerde, seyirci için ekranda olup bitenden kaçmanın mümkün olmadığı bir ortam yaratılır. Burada da ancak önceden belirlenmiş bir anlamın seyirci tarafından keşfedilmiş gibi görünmesinden bahsedilebilir.¹⁶⁹ Gerçekliği şeffaf bir şekilde temsil etme iddiasındaki filmlerdeki motivasyon, yeni bir anlam üretmekten ziyade, var olan doğal ve gizli anlamı kavramaya yöneliktir. Bu da genellikle gerçeklikte var olan çeşitliliğin ve süreksizliğin aksine, tek bir bilinç çerçevesinde iletilmektedir. Klasik dramının bir özelliği olarak, bu tür filmlerde, merkezdeki karakterin durumunu tek bir bilinç açısından özetleyen sahneler yer almaktadır.¹⁷⁰

Aynı şekilde, 19. Yüzyıl'da etkili olmaya başlayan gerçekçi roman ve onun klasik realist anlatısının bu tipteki filmler üzerindeki egemenliğini araştıran Colin Maccabe'e göre, bu metinlerde bir "üst dilin", öteki söylemleri özetlemesine dayanan ve ampirik bir hakikat kavramı açısından tanımlanan hiyerarşik yapı bulunmaktadır. Bir metinde tırnak işareti arasına alınan diyalog kısımları hakkındaki tüm gerçeklik, yazılmamış bir üst dil tarafından temsil edilir. Diğer söylemler maddi ve yeniden yorumlamaya açık olarak kabul edilirken, onu tırnak içine alan bu anlatısal söylem, basitçe gerçekliğin görünmesini sağlar ve kendi eklemlenmiş, yazılmış konumunu reddeder. Örneğin, roman içindeki karakterlerin tırnak içinde ifade edilen konuşmaları dışında kalan anlatı, onların kendilerini anlatmasına izin vermeyerek, onlar hakkındaki doğruları dolaysız olarak gösterir ve yararsız bir biçimden anlamlı bir içerik çıkarmaya çalışır. Klasik gerçekçi eserlerde, insan doğasının genel hakikatlerini yansıtmaya iddiası, nihai gerçekliğe doğrudan erişimi olan ve bir bilgi statüsü bulunan bu anlatısal yazı sayesinde yerine getirilir. Bir filmde de aynı şekilde, her şeyi bilme işlevini yerine getiren olay anlatımı, diyalogları içinde bulunduğu bağlamdan kopararak açıklanabilir bir hale getirir. Karakterlerin öznel söylemleri gösterilse de, hikayenin göz önüne

¹⁶⁹ Narboni, "Montage", *Cahiers du Cinema*: 1969-1972, 29-31.

¹⁷⁰ *Age*, 33.

serilmesiyle birlikte, kahraman, gerçekliğe ve toplumun beklentilerine uygun bir konuma yerleştirilir. Böylece, egemen anlatısal söylem kendini bir söylem olarak; “eklemlî” ve “yazılmış” bir yapı olarak göstermediği için, sorgulanamaz ve yanlışlanamaz bir konum kazanmış olur.¹⁷¹

Bu anlamda, Maccabe’e göre, aslında klasik realist metin, temsilin egemen söylem düzeyindeki sorgulanmamış konumu nedeniyle gerçekliği tüm çelişkileri ve muğlaklığı içinde ele alamaz. Örneğin, çekildiği dönemde gerçekçiliği açısından oldukça övülen ve Alan J. Pakula’nın yönettiği *Fahişe (Klute, 1971)* filminde, Bree karakterinin psikiyatristi ile konuştuğu parçalardaki öznel söylem, hikayeyi gözler önüne seren üst-dil sayesinde önemini yitirir. Kadının bağımsızlığı üzerine konuşması, yanılsamadan başka bir şey değildir. Nitekim filmin ilerleyen bölümlerinde, aslında gerçek istediğinin, birçok klasik realist metinde olduğu gibi, bilgi ve iktidarın asıl sahibi olan (detektif) erkek karakter ile bir aile kurmak olduğu sonucuna varılır.¹⁷²

Uzun yıllardır gerçeklik izlenimi üzerinden değerlendirilen ana akım sinemada, gösterilenin ayarlanmış, anlamlarla, ideolojik etkilerle ve kültürel bakış açısıyla seçilmiş olduğu konuları sorgulanmamıştır. Sinema aygıtı da, bu anlamda farklılıkları sunan, ama bunu daha temel bir benzerlik içinde sunarak uysallaştıran bir makine olmuştur. Örneğin, klasik dönem yönetmenleri, birbirinden tamamen farklı insanları ve dünyaları aynı mekanda karşılaştırır. Bu sırada aynı çekim içinde belli çeşitlilikleri gösterse de; bu durum, son kertede kameranın gözü sayesinde tam tersi bir etkiyle sunulur. Sonuçta, çeşitlilikten ziyade bir dayanışma ve birlik etkisi yakalanmış olur. Bu gibi mekanizmalar, profilmik materyalin nötrleştirilmesi ve seyircinin gözünde bir nesnellik algısı yaratılması için önemli unsurlardır.¹⁷³ Bu anlamda klasik Hollywood sinemasında temasal ve yazımsal açıdan bazı sabitlikler söz konusudur:

1. Çekimde birbirleriyle karşılaşan ve aynı sahnede “var olan” karakterlerin karşılıklı bir düşmanlıkları veya rekabet durumu bulunmaktadır. Daha karşılaşma anında bu düşmanlığın sebep ve gerekçeleri tanımlanmıştır.

¹⁷¹ Colin Maccabe, “Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses”, *Screen*, s. 15, (1974): 8-12.

¹⁷² *Age*, 11.

¹⁷³ Daney, *age*, 116-119.

2. Söz konusu düşmanlık ilişkisi, karakterlerin bir kısmının diğerleri tarafından yok edilmesi, belirli bir çerçeveden dışlanması ile çözülür. Karşılaşmanın gerçekleştiği “ortak” yer, bir sahne, ev veya toprak parçası olabilir. Ve bu bölge onu oluşturan bir kurumun paha biçilemez ahlaki değerleriyle tanımlanmıştır. Örneğin, ev aileyi ifade ederken, kale siyasi rejimi belirtir.
3. Karakterler dönüşümlere kapılmaz, kesin olarak tanımlanmışlardır.¹⁷⁴

Özellikle Western türü, Amerikan toplumunun ekonomik pratikleri ve ideolojik sistemleri arasındaki, “rekabet ve serbest girişim” anlayışı ile diğer kurumlarında kazınmış olan “eşitlikçi hümanizm” gibi hakim çelişkiler üzerine kuruludur. Filmler, söz konusu çelişkileri, ekonomik alandan cinsel alana geçirerek, hayali düzeyde çözümlemeye çalışır. Böylece, karakterlerin ideolojik topluluğu öne sürülerek, asıl çelişkiler baskılanmış olur. Serbest girişimin ekonomik ideolojisi ve pratiğine göndermenin bastırılması, bu antagonizma ile gerçekleşmiş olur. Antagonizma önce cinsellik açısından tanımlanırken, sonrasında cinsel olanın da baskılanması ve dışlanması anlamına gelen bir kurgu (topluluğun öne sürülmesi) ile özetlenir. Çekimlerin sürekliliği kuralı da burada önemli bir rol oynar. Bu süreklilik etkisiyle, film üretiminin etkilerinin silinmiş olur ve yaratılan kahramanlar arası oküler (göz ile ilgili) ilişki, var olma hakkına sahip serbest temsilcilerden oluşan ideolojik topluluğu birleştirmeyi sağlar.¹⁷⁵

Klasik gerçekçi anlatıda, öncelikle karakter, kahraman konumunu alabilmek için kendini tüm topluluktan farklı olarak tanımlamalıdır. Bu ayrıcalıklı konum, gerçekleşen olağanüstü bir olay yoluyla açıklanır ve gerçek toplumsal ilişkilerin, çelişkilerin ötesinde bir kurgusal yoğunlukla donatılır. Burada, daha sonra detaylandırılacak olan ideolojik bir etki olarak seyirci ile özdeşleşme sürecinin de etkisiyle, diğer figürlere ve seyirciye üretim sürecindeki doğru yerleri tayin edilir. Böylece, kahraman bir yandan düzene çelişir görünürken, diğer yandan, var olan sabit ve doğal düzeni meşrulaştırmaktan başka bir şey yapmamış olur. Zira, ana karakter, dışsal şartların yardımı olmadan ve hatta kendisi gerçek bir çelişki içinde bile yer almadan çelişkileri çözebilen tek kişidir. Bu anlamda, bir ideolojik etki olan homojenleştirme işlevi,

¹⁷⁴ Age, 276-277.

¹⁷⁵ Age, 278.

kahramanın sözde-farklılığı tarafından yerine getirilmiş olur.¹⁷⁶ Oudart, söylemsel strateji kapsamında, toplumsal ve politik ifadeler olmadan, hatta bunların gizlenmesi sayesinde, ideolojik etkinin yaratılabildiğini belirtmiştir. Kurgu, bir karakterin diğerlerine karşı düşmanca tutumu gibi tamamen gerçek ve güncel bir pratiği işaret edebilir, ancak seyircinin kişisel kopma fantezilerinin de etkisiyle, bir karakter ve çevresi arasındaki antagonizma, diyalektik bir bakışı askıya alacak şekilde kurulmaktadır.¹⁷⁷

Örneğin, George Cukor'un yönettiği *Sylvia Scarlett* (1935) filmindeki baş karakter olan Sylvia, ailesindeki yerini kaybetmiş, kadın olarak kimliğini gizlemiş ve arzu faktörünü askıya almış bir karakterdir. Bu özellikleri, ilk aşamada onun bir kahraman olarak konumunu teyit eder nitelikte kurulmuştur. Ancak film boyunca, işçi olarak toplumsal konumundan uzaklaşan kahraman, toplumda siyasi olmaktan ziyade ahlaki değere dayalı bir ayırım çerçevesinde ele alınmaktadır. Bir sahnede Sylvia, kendisine iş vermeyi vaat eden bir İngiliz centilmenin parasını alarak ortadan kaybolduğunu halka açık şekilde şikayet eder. Kahraman, işçiyle patron arasında gelişen sahte sözleşmenin söz konusu olduğu ve çıkarlarının çeliştiği gerçek bir durumun içindedir. Ancak bu toplumsal antagonizma, kalabalıktan ortaya çıkan bir topluluğun ahlaki ayıplaması ve yardımı ile sınırlı kalarak devre dışı bırakılır. Böylece kahramanın ideolojik etkisi, farklı sınıflardan oluşan topluluğu ahlaki bir değer altında birleştirmek olur.¹⁷⁸

Cahiers du Cinema yazarlarına göre, temsil anlayışının ideolojik işlevi, klasik Hollywood sineması ile sınırlı kalmamıştır. Daney ve Oudart, politik ve ilerici olarak nitelendirilen birçok Avrupa filminin dahi hakim temsil ideolojisinin dışına çıkmadığını belirtmişlerdir. Bu anlamda onlara göre, savaş öncesi Avrupa eleştirel gerçekçi sineması, burjuva tipi sahnelerin eleştirel mizansenini içermesiyle, yönetmenin kendi dünyasına eleştirel bakışını empoze eden bir filmik pratiğe dayanmaktadır.¹⁷⁹ Örneğin, Visconti'nin *Venedik'te Ölüm* (*Morte a Venezia*, 1971) filmini, Lukacs'ın eleştirel realizm olarak tanımladığı geleneğe ait olarak yorumlamışlardır. Nitekim, bu

¹⁷⁶ Pascal Kane, "Re-reading Hollywood Cinema: *Sylvia Scarlett*", *Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation*, (Harvard University Press, 1990), 327-328.

¹⁷⁷ Jean Pierre Oudart, "A Lacking Discourse", *Cahiers du Cinema: 1969-1972*: 276.

¹⁷⁸ *Age*, 329-330.

¹⁷⁹ Daney, Oudart, "The Name of the Author", *Cahiers du Cinema: 1969-1972*: 309-310.

realizm tipi dekadans, düzensizlik, çelişki ve yönetici sınıfların çöküşü mitlerini eleştirel olarak ele almaya dayanmaktadır; ancak, filmde her ne kadar toplumsal eleştiriye yönelme olsa da, idealist klasik sinemaya ait bir eğilim olarak “tarihsel bağlamın gizlenmesi” söz konusudur. Mit unsurunun tarihi gizlemek için kullanıldığı filmde, merkezdeki bir karakter, Lukacs’ın eleştirel realizm için gerekli gördüğü “tipiklik” unsurunu teyit edercesine, çevresini yansıtan ve eleştiren bir konumda bulunur.¹⁸⁰

Bu anlamda, her ne kadar Hollywood sinemasının klasik ekonomisini dönüştürse de, Visconti filmlerinde ideolojik etkiyi güçlendiren iki kaldıraç bulunmaktadır. Tarih, ayrıcalıklı bir tanık tarafından anlaşılmaktadır (anlatıcı, oyuncu-figür). Filmin kahramanı konumundaki karakter, ilk kaldıraçtır. İkincisi ise auteur yönetmenin bakışıdır, zira mizansenin kurgusal ve gerçek yönleri, öncelikle auteur yönetmen tarafından anlaşılmış ve eleştirilmiştir. Böylece aslında oyuncu-figürlere yönetmenin narsistik nesneleri olarak değer biçilir, onlar yönetmenin gerçek dünyayı eleştirel yansıtmalarının araçlarıdır.¹⁸¹ Yönetmenin kendi dünyasına eleştirel bakışında burjuva sınıfının çöküşü, tarihsel mücadeleyi baskılamada etkili olan bireyselliğin sorunları açısından ele alınır. Politik söylem hümanist ve metafiziksel açıdan tasvir edilir. Filmde burjuvazi, ideal hümanist toplum olarak konumlandırılırken, onun çöküşünün sebebi olarak konumlandırılan cinsellik de, yazım şekli yanında gizlenen ikinci unsur olarak karşımıza çıkar.¹⁸²

Bu tarz filmler, söylem ve kurgusal ekonomileri sayesinde, seyirci için özdeşleştikleri karakter yoluyla tasarlanmış bir gerçeği sunarak ideolojik bir başarı göstermişlerdir. Sonuçta da, öteki karakterler karşısında marjinal bir pozisyonda bulunan kahramanın bakışından gören seyirciye, hakikati çözme ve onun yalancı kopyasını açığa çıkarma yanılsaması vermiştir. Oudart’a göre, bu yazım şeklinin ideolojik kazanımı, kurgunun karakterinin deneyimlerini yanlış-kopyalara indirgemesi ve bunu onu oluşturan göndergeleri belirleyen şeyler üzerinde bir söylem sunmadan, bu figürlerin yan anlamlarını belirleyenleri sorgulamadan yapmasıdır.¹⁸³

¹⁸⁰ Age, 306-307.

¹⁸¹ Age, 308-309.

¹⁸² Age, 313.

¹⁸³ Oudart, “A Lacking Discourse”, *Cahiers du Cinema: 1969-1972*, 285-286.

Oudart’a göre, bu filmlerin yazım şekli, birer yalancı-kopya olarak burjuva temsilinin politik yan anlamlarını sunarak, klasik sinemanın şeffaflık ideolojisini korumaktadır. Yan anlamlar, gerçek çelişkilerin askıya alınması ve yerlerine gerçek etkilerin ideolojik ve nörotik değerinin konulmasını ifade etmektedir. Örneğin, klasik Amerikan sinemasından bir kopuşu temsil eden Bresson’ın filmlerinde dahi, karakterin erotik arzusu ile dinsel ideallerine olan nörotik bağılılığı arasındaki çelişki, Hristiyan kurum ve pratiklerine referans vermeden, aşk kavramı altında asimile edilmekte, böylece, yan anlam etkileri sayesinde seyircinin kurguda olmayan şeyleri adlandırması sağlanmaktadır.¹⁸⁴ Bu durum, metafor yanında metonomi (düz-değişmece) gücünü kullanabilen sinemada, anlamlandırmanın özellikle duygulanım boyutunda gerçekleştiğinin kanıtıdır.

Bu anlamda, *Cahiers du Cinema*’nın ideolojiyle ilişkili olarak inceledikleri tüm filmlerde genel anlamda da benimsediği “Cinema/Ideology/Criticism” makalesinde çerçevesi belirlenen kategorileştirme, birçok eser için geçerli olsa da, film ile politika arasındaki ilişkinin anlaşılması, dilbilimsel ve psikanalitik açıdan daha kapsamlı bir okumayı gerektirmiştir. Althusser’in benimsediği semptomatik okumadan hareketle, filmlerin ideolojik açıdan sahne sahne aktif okumasını yapan *Cahiers* yazarlarına göre, sinemanın stiller, biçimler ve anlatı gelenekleri gibi görünen belirtileri, her zaman görünmeyen anlamı bulmak için birer ipucudur. Pierre Macherey’in edebiyat üzerine tezlerinden etkilendiklerini belirten yazarlar, anlamın sanat eseri içinde kendiliğinden verili olmadığına, ama ideolojiden süzülerek, üretildiğine inanmışlardır. Film, Bazin’in tasvir ettiği gibi belli bir stili benimseyen auteur yönetmenin tek başına yarattığı anlamdan ibaret tamamlanmış bir eser değildir, anlamların her aşamada yaratıldığı dinamik bir süreç, bitmemiş bir üründür. Bu açıdan filmin “yapılandırıcı boşluklar” olarak tanımlanan çatlakları, ideoloji analizi açısından önem taşır. Bunun sebebi, filmlerin yalnızca söyledikleri üzerinden değil, söylemedikleri üzerinden de ideolojik olabilmeleridir.¹⁸⁵ Zira genel metnin tutarlı ve çelişkisiz yapısını sağlamak için sanat eserinde belirli noktaların bastırılması veya dışlanması gerekli olmuştur.

Örneğin, John Ford’un *Young Mr. Lincoln* (1939) filminde, tarihi ve politik bir figür olan Abraham Lincoln’ün gençliği gerçekçi olma çabasıyla kronolojik bir çizgide

¹⁸⁴ Age, 281-282.

¹⁸⁵ Editors of *Cahiers du Cinema*, “John Ford’s *Young Mr. Lincoln*”, *Film Theory and Criticism*: 782.

anlatılmasına rağmen, genel olarak politik unsurlara az referans verilmesi, onun bir kahraman ve mit olarak sunulmasını kolaylaştırmaktadır. Kölelerin ve siyahların filmde aktif ve önemli bir yer tutmaması da, Lincoln'ün bölücü bir liderden ziyade uzlaştırıcı ve düzen getiren bir kahraman olduğunu ifade etmek açısından yararlı olmuştur. Anlatının sessiz kaldığı bu gibi noktalar sayesinde, kahraman miti idealize hale gelmiş, politik anlam doğrudan politik bir söylemle değil, ahlaki söylemle yansıtılmıştır. Nitekim, izleyici toplumun gözünde, “erdem” tüm politik söylemlerden daha yüce konumda olduğu aşikardır. Politik olanın bastırılma durumu, “zaten önceden bilinen” ve evrensel kabul edilen bir bilginin varlığı sayesinde gerçekleşir. Lincoln'ün bilinen kaderinin yeniden ifade edilmesi, bu parçaların ihmal edilmesine olanak tanımıştır. Kahramanın evrensel ve sonsuz anlamını açığa çıkarmak adına tarihsel köklerinden kurtulması sağlanmış; anlatı, Lincoln'ün mit filtresinden geçirilmiştir.¹⁸⁶

Politik ve tarihi unsurların dışlanması ile kol kola giden mitleştirme ve evrenselleştirme, film boyunca Lincoln'ün ahlaki hakikate giden yolda bir araç olarak yansıtılmasıyla devam etmektedir. Hayatıyla ilgili yaptığı seçimler, kendi inisiyatifinin dışında ve doğa ile uyum içinde şekillenen unsurlar olarak tasvir edilmiştir. Örneğin, bir sahnede köyde kalmak ile hukuk kariyeri seçmek arasındaki tercihi “doğanın kanununa” (kapitalizm ideolojisine uygun şekilde) bırakması, kaderin şans unsuruyla değişebileceğini göstermek istese de aslında olan şey, zaten önceden belirli olan yazgısını kendisi tayin ediyormuş gibi görünmesidir.¹⁸⁷

Görüldüğü gibi, bir filmin ideolojik olması, politik imgeleri ve söylemleri kullanmasıyla değil, gündelik gerçekliğin tasvirini, doğanın gidişatını, nesnel ama tutarlı bir şekilde hikayeleştirme çabasıyla ilgili olabilir ve filmin anlatısı tam da bu şekilde ideolojinin filtresinden geçmiş olarak izleyicisine geçer. Öte yandan editörler, ideolojiyi tutarlı şekilde yansıtıyor gibi görünen filmlerin, yine mevcut olan bu çatlaklar sayesinde son kertede kendilerini eleştirel bir konumda bulabildiğini belirtirler. Nitekim, filmde siyaset, arzu ve şiddet unsurlarının bastırılması sayesinde metnin yüzeyini ifade eden mitsel konumun yer yer sarsıldığı da belirtilmiş, sanat eserinin okunmasında ideolojinin karmaşık yapısını gözler önüne serilmiştir.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Age, 796-797.

¹⁸⁷ Age, 802-804.

¹⁸⁸ Age, 825-831.

Nasıl ki toplumun ideoloji yardımıyla birleştirilmesi ve homojenleştirilmesi, esasen özne düzeyinde gerçekleşiyorsa, bir filmin boşlukları kapatarak nesnel bir bütünlük algısı yaratmak suretiyle gerçekleştirdiği ideolojik işlev de, seyirci öznenin dahil olduğu bir süreçte meydana gelmektedir. Toplumsal yaşamla, hayali boyutta bir ilişki kurulması sürecine dayalı ideolojinin apaçıklık olarak ve evrensel hale gelerek var olabilmesi, her zaman bir okuyucu/izleyici varlığına bağlıdır. Seyircinin ekonomik ve kültürel arka plana, cinsiyete, kimliğe vb. sahip olması nedeniyle, tarihsel ve toplumsal olarak konumlandığı noktada, sinema da bu yapıya uygun şekilde izleyiciye hitap etmekte; bilinçdışı düzeyde algılanan bir anlam yaratmak suretiyle ideolojiyi yeniden üretmektedir. Bu noktada, 1960'lı yıllar Fransa'sında sinema-siyaset konusu kapsamında incelenen temsil anlayışını ve gerçeklik izleniminin etkinliğini, özne olarak "çağrılan" seyirci nosyonu ile birlikte detaylandırmak gerekli olacaktır.

3.7. Seyircinin Özne Olarak Konumlandırılması

Burjuvazinin yükselişiyle yakından ilişkili olarak düşünülen özne kavramı, özellikle toplum sözleşmesi fikrini ortaya koyan John Locke'un yapıtlarında görülebileceği gibi, Aydınlanma döneminin yeni bilimi ve yeni sivil toplumunun meşrulaşması sürecinde odak noktası haline gelmiştir. Descartes'ın kartezyen felsefesi ve Newton fiziği, özneyi birleşik bir kategori olarak toplumsal deneyimin merkezine koymuştur. Bununla paralel şekilde geliştiği ifade edilebilecek klasik realist metinde de öznenin pozisyonu tüm eklemlemelerin ötesinde kalırken, egemen söylemin eklemli yapısı gizlenmiş; söylem, okuyan özneye kendini nesnelerin gerçek temsili olarak sunmuştur.¹⁸⁹

Diğer yandan, 1960'lardaki tasavvura göre, özne, anlamların oluştuğu yer olsa da; aynı zamanda onun anlamlar tarafından kurulduğu bir süreç söz konusudur. Dönemin sinema kuramcıları için, öznenin inşasında, yani dilin de içinde bulunduğu sembolik düzene ve bununla beraber topluma katılma sürecinde, göstergebilimin yanında psikanalitik kuram, önemli bir bakış açısını oluşturmaya başlamıştır. Descartes'ın kartezyen cogitosu tarafından anlamların kurucu kaynağı olarak kabul

¹⁸⁹ Maccabe, **age**, 18-23.

edilen özne, Freud'un izinden giden Lacan'a göre aslında kendini tanımlayan söylemin dışında yer almakta, ancak onu bu eklemleme ile birleştiren mekanizmalar bulunmaktadır. Onun kuramına göre, insan gerçekliğinin üç düzeyi vardır. İlki doğa, üçüncüsü kültür; bu ikisi arasında bulunarak, doğayı kültüre çeviren ise "sembolik" düzeydir.¹⁹⁰

Lacan'ın psikanaliz yöntemi, "ben" ile, toplumsal olanı ifade eden, "öteki" arasındaki ilişkiler ağını oluşturan, başta dil olmak üzere anlamlandırmayı üreten sistemlerin dahil olduğu ve benliğin tanımlanmasında önemli rol oynayan bu sembolik düzene odaklanır. Ona göre, "öteki"nin söylemi bilinçdışıdır. Bu anlamda özne, aslında Descartes mantığının aksine, mantıksal süreçlerin temelini oluşturmaktan ziyade, doğuştan gelmeyen ve çocukluktan itibaren çevreyle şekillenen birçok psişik işlevden biridir ve çoğunlukla imgesel boyutta şekillenir.¹⁹¹ Bu anlamda, toplumun belirlenmesinde, bilinçli öznenin aslında söylemek istediği ile gerçekte söylediği arasındaki boşlukta etkili olan ve öznenin söylemi üzerindeki tam kontrolünü sarsan "arzu" gibi bilinçdışı mekanizmalar kritiktir.¹⁹²

Lacan'ın psikanaliz üzerine düşüncelerini, Althusser etkisiyle birlikte ideoloji araştırmasına dahil eden dönemin sinema kuramcılarının göre film, özneye gerçeği bilme ve ona hakim olma yanılsaması yaratan hakim temsil rejiminin etkilerinin de katkısıyla, bu tür mekanizmaların tetiklendiği en önemli alanlardan biri olarak ideolojik işlevi yerine getirmektedir.

3.7.1. Seyirciyi Özne Olarak Çağırın Sinema

Althusser'e göre, "bireylerin özne olarak çağrıldığı" en önemli kültürel aygıtlardan biri, sanattır. Sanatın estetik etkisi yanında, çağırma yoluyla yaptığı ideolojik etkisi bulunmaktadır. Ona göre, temsili sanat anlayışı, "belirli bir özneyi çağırır". Yansıtılan kişiler, doğal, apaçık kabul edilen, önceden kestirilebilir ve sorgulamaya gerek duyulmayan insan davranışları sergilerler. Bunun karşısında izleyici kitlesinin de belli bir dünya görüşünü kabul ettiği var sayılan, sabit ve homojen yapıdaki

¹⁹⁰ Dayan, **age**, 23.

¹⁹¹ **Age**, 23-24.

¹⁹² Maccabe, **age**, 17-18.

öznelerden meydana geldiği tasavvur edilir ve onlara buna göre hitap edilir. Yapıtların merkezini oluşturan bireyin hümanist-dinsel ideoloji çerçevesinde algılanması ve tasvir edilen figürlerin ideal karakter bütünselliğini barındırması; izleyenlerin de kendilerini bu eserlerde görüp tanış çıkmasına, ideolojinin içine rahatça oturmuş hissetmelerine neden olur.¹⁹³

Öznelliğin oluşumu açısından sinemanın ideolojiyle olan ilişkisini anlamada psikanalitik teorinin önemini vurgulayan ilk teorisyenlerden biri olan Baudry'e göre, Yunan resimsel perspektifinin aksine, sürekliliğe ve homojenliğe dayalı Rönesans perspektifi, mekanın merkez noktasında bir gözün, yani sabit bir noktayı belirten bir öznenin olduğunu farz etmektedir. Bu, bir aşkınlık gereksinimini güvence altına alan ideal görüntü mekanı olarak tasavvur edilmiştir.¹⁹⁴ Yine, Bonitzer'e göre, film için mekan kavramı, her zaman bir derinliği ifade eder ve mekanın çerçeve tarafından sınırlandırılmış kısmı, onu somutlaştıran ve ona gerçeklik bahşeden hayali bir göz için kurulmuştur. Mekanı gözün işlevi olarak düzenleyen çekim ve alan, nesnelerin boyut ve çerçeveye uzaklığını ayarlayarak; derinlik boyutunu, kaynağı merkezi ve bağımsız özne olacak şekilde oluşturur.¹⁹⁵

Baudry, sinematik kaydın seyirci-özneyi yansıtma işlevinin, çerçevenin kısıtlaması, projeksiyonda bu çerçeveler arasındaki farklılıkların reddi ve öznenin ikili-özdeşleşmesi şeklindeki üç aşama sayesinde gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Sinema, tekil çerçevelerin düzenlemesiyle oluşturulan imgelerin kaydına dayanması nedeniyle öncelikle geçiciliğe dayalı bir yapıya sahiptir. Ancak projeksiyon, statik çerçeveleri birleştirerek ve söz konusu farklılıkları törpüleyerek, hareket ve süreklilik yanılsaması yaratmaktadır. Bu nedenle sinemada anlamın kurulması, devamsız unsurların baskılanmasına yarayan mekanizmalara bağlıdır. Bu anlamda, bir filmin işleyişi, farklılığa ve bu farklılığın inkar edilmesine, gizlenmesine bağlıdır. Ayırık imgelere bir süreklilik, hareket ve sonuçta anlam kazandırılması sürecinde, yapay perspektifin görünmez temeli olan göz-özneye bir bütünlük ve kontrol hissi verilir. Son aşamada sinematografik imge, kamera ve projeksiyonun işbirliği sayesinde, yapay birliği

¹⁹³ Althusser, **Sanat Üzerine Yazılar**, 130-134.

¹⁹⁴ Baudry, **age**, 43.

¹⁹⁵ Pascal Bonitzer, "Off-screen Space", **Cahiers du Cinema: 1969-1972**: 294.

koruyarak, kaynağı “aşkın” özne olan bir anlamın imgesi haline gelir.¹⁹⁶ Bu, oküler algıya indirgenmiş, yalnızca yanlış tanımaya dayalı bir farkındalığa ulaşabilen bir seyirci-öznenin özdeşleşebileceği bir Özne’dir.

Bu anlamda, sinemaya içkin olan görülebilir ideolojisi, seyirci-öznenin kurulması açısından önemli bir başlangıç noktasını oluşturur. Zira onun bir özne olarak tanımlanması, daha ekran karşısına geçtiği anda başlamaktadır. Ancak, sinema aygıtının seyircinin konumunu birtakım psişik unsurlara bağlı olarak önceden belirleyerek onu özne olarak çağırabilmesi, bunun daha ötesini ifade eden tanıma ve özdeşleşme mekanizması sayesinde mümkün olmaktadır. Bu noktada, mekanik aşamalar sayesinde ideolojik işlevini yerine getiren sinema aygıtının, aşkın özneyi oluşturduğu ve seyirci özneyi çağırdığı sürecin detaylı olarak incelenmesi faydalı olacaktır.

3.7.1.1. Tanıma ve Özdeşleşme

16. yüzyıl’dan beri Batı sanatında önceden insan müdahalesi olmadan üretilmiş figürlerin hareketinin yeniden üretilmesine dayanan bir mekanizmayı ifade eden analogik kıskaç, sinemanın doğuşunda da etkili olmuştur. Özellikle klasik ekonomisi gerçeklik izlenimi olarak adlandırılan artı değere dayanan Amerikan sinemasında, figürlerin art zamanlı kurulumu, filmsel figürasyonun gerçeğe olan sadakatinin kanıtını sunmaktadır. Burada kendiliğinden “tanıma” etkisinin ideolojik ve sembolik gerçekliği, üretim aygıtının kaybolması sayesinde saklanır. Öznenin/seyircinin gözü, aygıtın yerini alır ve hayali sahneyi bağlayan unsur olarak işlev görür. Tamamen ideolojik olan bu “tanıma” etkisi ve bu hayali sahne, filmsel metnin bütünüyle anlamsal düzeyden kaynaklandığını iddia eden bir semiyolojinin bilimselliği tarafından kutsanmaktadır.¹⁹⁷ Özdeşleşme kavramı psikanalitik bir kavramdır, ancak bu aynı zamanda kültürel ve ideolojik olanla bir arada gerçekleşir. İzleyici özdeşleşmeden önce yapıtın içeriğindeki ideolojiyi ve bu ideolojik içerikte kendini tanır. Bu kendini-tanıma ve onaylama sürecinde bir özdeşlik ve tatmin bulmuş olur ve politik anlamda sessizleşir.¹⁹⁸ Tanıma evresinde söz konusu olan, söylemin şeffaflığı iddiasına dayalı sinemanın özneye

¹⁹⁶ Baudry, **age**, 43-44.

¹⁹⁷ Pascal Bonitzer, “Reality of Denotation”, **Cahiers du Cinema: 1969-1972**: 249-251.

¹⁹⁸ Louis Althusser, “Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar”, çev. Taciser Belge, **Birikim**, s. 7/48, (1975): 52-53.

yalnızca kendisinin dahil olabileceği bir dünya sunarak, onu yan anlamlar üzerinden doğaçlama şekilde konumlandırılabilmesidir.

İdeolojik aygıt olarak sinemanın bir yandan nesnel gerçekliği, diğer yandan da belirli bir türdeki özdeşleşmeyi ve “orada bulunma” durumunu temsil etmesini kolaylaştırıcı en önemli mekanizmalardan biri, mekansal yapısı Platon mağarasını andıran karanlık sinema odasıdır. Ekranı kara bir çerçeve içine alarak kısıtlı alana hapseden karanlık; seyirciler arası karşılıklı etkileşim, iletişim ve sirkülasyonu imkansız kılarak kendilerini zincirlenmiş, esir alınmış halde bulmalarını sağlar.¹⁹⁹ Brecht’in dramatik tiyatro seyircisini hareketsiz ve yalnızca toplu halde rüyaya daldıkları bir ortamı paylaşmaktan öte aralarında hiçbir iletişim bulunmayan figürler olarak tanımlaması, sinema açısından da oldukça geçerlidir. Nitekim, sinema seyircilerinin de:

“Gözleri elbet açıktır, ama görmezler, yalnızca bakışlarını dikerler; tıpkı duymamaları, yalnızca kulak kabartmaları gibi: Sahneye kendilerinden geçmişçesine bakarlar... Görmek ve duymak, kimi zaman eğlendirici de olabilen eylemlerdir, ama bu insanlar, her türlü eylemden kopmuş, yalnızca birtakım eylemlere konu olabilen kişiler gibidirler. Kendilerini belirsiz, ama güçlü duygulara kapırdıkları dalıp gitmişlik konumu, oyuncular işlerini iyi yaptıkları ölçüde yoğunlaşır...”²⁰⁰

Film izlemenin maddi şartlarına odaklanan Comolli de, diğer gösteri sanatlarında (tiyatro, opera, konser, sirk) bir derecede bulunan ışığın, sinema salonunda olmamasının filmin daha iyi izlenebilirliğinin ötesinde psikolojik ve toplumsal işlevleri yerine getirdiğini belirtir. Sinema için mutlak bir kural haline gelen salonun karanlığı, seyircide mekana girdiği anda bir refleks etkisi yaratmaktadır. Tanıdık ve bilindik biçim ve kalıplarıyla homojen bir aygıtın beklentisi içindeki seyirci, aynı zamanda gündelik hayattan bir uzaklaşma yaşamaktadır. Günah çıkarma hücresi veya yatak odasını andıran bir karanlık içinde kişi, ilkel ve boş bir rüya alemine davet edilmekte, bilinçaltına ve duygusal tatmine dayalı bir sürece girmesi kolaylaşmaktadır.²⁰¹ Bu şekildeki tüketime dayalı izleme deneyimi, ihtiyaç ve taleplerin dengelendiği bir noktaya ulaşmakta, aynı hastalıklara (sorunlara) aynı ilaçların (cevapların) sürekli olarak sağlandığı ve sonsuz hayali tedavilerle yeniden üretildiği bir sistem oluşmaktadır.

¹⁹⁹ Baudry, **age**, 44.

²⁰⁰ Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993), 50.

²⁰¹ Jean Louis Comolli, “Notes on the New Spectator”, **Cahiers du Cinema: 1960-1968**, 211.

Bu durum özellikle, aynı formları tekrar eden, aynı etkileri yaratan ve arz-talep dengesine dayanan kapalı devre Hollywood filmleri için geçerlidir. Sinema ve seyirciyi dünyanın ve zamanın dışına yerleştiren bu tür bir mekanizma, seyirci arzularının sürekli otomatik ve problemsiz bir tatminine dayanır. Bu filmlerin takipçileri olan seyirci ile endüstri arasında, doğum öncesi dönemde çocuk ile anne arasındakini andıran bir ilişki olduğu söylenebilir. Bu tür tüketici ihtiyaçlarına hitap eden filmlerde kendini tekrar eden formlar da, bu karanlık etkisi ile birlikte seyirciyi hayali atmosfere çağırmaya yardım etmektedir.²⁰²

Baudry'e göre sinema tarafından taklit edilen gerçeklik, aslında seyircinin “benliğinin” bir gerçekliğidir. Projektör, ekran ve karanlık oda, temsili destekleyen diğer tüm mizansen unsurlarıyla birlikte, Lacan'ın öne sürdüğü “ayna evresi”nin açığa çıkması için gerekli şartları hazırlamaktadır. Bebeğin altı ile on sekiz aylık dönemleri arasında gelişen ve “Ben” in hayali işlev anlamında ilk taslaklarının olduğu bu evre, birleşik bir bedenin ayna imgesi yoluyla gelişmektedir. Bu evrede, “ben”in imgesel inşasının mümkün olması için, kişinin bedenini bir bütün olarak kontrol etme ve hareket yetisinin olgunlaşmamış olmasının yanında; “görsel” organizasyonun erken gelişmiş olması şeklinde iki tamamlayıcı şart gereklidir. Hayatın erken dönemlerinde görülen bu şartlar, sinema projeksiyonu tarafından tekrarlanan şartlarla aynıdır. Hareketsiz sinema seyircisi de tamlığa ulaşmanın görsel zevkiyle, kendisini imgenin efendisi olarak algılar. Bu süreçte, gerçeklik izlenimini sağlamak amacıyla, biçimsel sahne, hayali düzenin öznenin gösteren düzenindeki kırılma ve boşluklarını doldurma işlevini yerine getirmesi için çalışır ve birey kendini tamlığa sahip bir özne olarak tanır.²⁰³

Diğer yandan, çocuğun ayna evresinde bedeniyle özdeşleşebilmesi için aslında başka birinin dışarıdan bakışı gerekli olmuştur. Bu dönemde çocuk, kendini karşılaştığı ilk “öteki” olan annesinin görsel imgesiyle özdeşleştirir. Annesinin bedeni sayesinde sonradan kendi bedenini aynada bir tamlıkta algılar; yani bütünlüklü beden kavramı, gerçeklik olmadan önce hayali bir niteliktedir, çocuğun dışarıdan aldığı bir imgedir. Vücut parçalarının bütünlük içinde bir beden oluşturması, yani ben'in oluşumunu gerçekleştirmesi, imgesel-hayali işlev sayesinde mümkün olur. Dolayısıyla kimliğin

²⁰² Age, 211-212.

²⁰³ Baudry, age, 45.

oluşumu, öncelikle bir özdeşleşme sayesinde gerçekleşmektedir.²⁰⁴ Aynı şekilde, sinema için de, tanıma işlevinin ikinci aşaması özdeşleşme olarak ortaya çıkmaktadır. Kendini aynada öteki olarak gören ve bedeniyle özdeşleşen çocuk gibi, Öteki'nin özelliklerinde kendini tanıyan seyirci, çocuğun ayna evresinde yaşadığı tamlik ve efendilik hissiyatının aynısını yaşamaktadır. Benliğin sinemada yerini bulması da, ilk görünüşünün, bedeninin yeniden üretilmesi şeklinde değil, kanıtlama, doğrulama ve tekrarlama yoluyla katılmış, önceden verili bir anlamın görüntüsü sayesinde gerçekleşir.²⁰⁵ Bu noktada da iki düzeyli bir özdeşleşme söz konusudur. İlki tamamen imgenin kendisine bağlı, ikincil özdeşleşmelerin merkezi olarak resmedilen karakterle ilgiliyken, ikincisi, ilkini hareket konumuna yerleştiren kamera tarafından yeri alınan “aşkın özne” düzeyinde gerçekleşir. Seyirci bu anlamda tüm gösteriden ziyade, daha çok gösteriyi sahneleyen, ve belirli unsurları görülebilir hale getiren şeyle özdeşleşir. Nasıl ki ayna, bedenin parçalarını bir araya getirerek, hayali düzeyde benliğin birleşimini sağlıyorsa; aşkın benlik de, yaşanmış deneyimin süresiz parçalarını bir araya getirerek birleştirici anlam haline getirir. Bu da, ayna evresindeki çocuğun kendi bütünlüğünü tanıması gibi, seyircinin imgeyi tanımasını, kabul etmesini sağlar.²⁰⁶ Süreklilik yoluyla yaratılan gerçeklik yanılsamasıyla birlikte bakışın efendisi haline gelen seyirci-özne, merkezi ve aşkın bir konuma çıktığından, kendini anlamın kaynağı olarak hisseder.

Yine Comolli'ye göre, gerçekliğin işlenerek yansıtılması sürecinde özne için ötekini ve aşkın benliği tanıma işlevinin yanında, özdeşleşmenin sağlanması önem taşır. Dünyanın analogik temsili, çoğunlukla onun tekrarı değil, aşamalı, parçalı ve farklı bir yapı sergileyen yanlış bir tekrarlama değildir. Ancak bu farklılıkları gizlemeyi sağlayan ve insanda özdeşleşme, tanıma, tekrar ve benzerliğe olan arzuyu tetikleyen benzerlik ve tekrarlama etkileri üretir. Bu anlamda kurgusal mekanizmanın operatörü olan ideolojik öznenin, yani seyircinin, sinemanın gerçek olduğu yönündeki inancı, kandırılma ve büyülenme yönündeki içsel arzusu olmadan, sinemada analogi kavramından bahsedilemez. Bu anlamda anlatısal kurguda, seyirciye tamamen pasif ve yabancılaşmış

²⁰⁴ Dayan, **age**, 25.

²⁰⁵ Baudry, **age**, 45.

²⁰⁶ Baudry, **age**, 45-46.

bir tüketici değil, görülebilir gerçeklik üzerinden, oyunun istekli suç ortağı ve hatta efendisi olarak yer alma yanılması sağlanmaktadır.²⁰⁷

Comolli'ye göre, özellikle, sinemaya hakim olan ve görülebilir ideolojisine dayalı temsil sistemini sorgulamayan filmler, sonsuz tekrar sisteminde kalan, kendi kendini doğrulama olasılığının dışına çıkmayan, yanılmacı etkilerin ötesine geçemeyen anlatılara dayanır.²⁰⁸ Bu tür bir filmde, görünüş anlamında “orada bulunma” işaretleriyle verili olan her şey, izleyicinin gözü onunda gerçekleşiyor gibi olmalıdır. Öyle ki bir “orada bulunma” durumu, filmin değil, gerçeğin varlığı gibi yansıtılmalıdır; çünkü karakter ve seyirci arasındaki özdeşleşme ancak gerçek etkisiyle, yaşananlara katılımı ve yanılmasına, hayali boyuta dayalı karşılıklı var oluş sayesinde mümkündür. İlk görme aşamasından itibaren seyirci onu okuyan bir birey değil, onun suç ortağı olur. Gösterinin tuzak olarak işlevi gereği seyircinin yeri önceden belirlenmiştir. Temsil, ancak seyirci “filmin onun için yapıldığı, var olan ve özne olarak şeylerin merkezindeki kişi (kahramanın yeriyle aynı yer) olduğu” yanılmasına yakalandığı noktada seyircinin temsili olur. Ve ancak bu şekilde ideolojik telkin etkili olabilir.²⁰⁹

Örneğin, Gavras'ın *İtiraf* (*L'Aveu*, 1970) filminde etkin olan temsilsel kapanıklık ve görülebilir ideolojisi, seyircinin duygularının uyarılması açısından önemli unsurlardır. Film, yazarın kişisel deneyimlerinden hareketle Stalin dönemini anlatırken, işkence sahnelerinin gösterimini yoğun bir şekilde tekrarlayarak ve seyircinin duygusal katılımını teşvik ederek, onun bu gösteriyle olan suç ortaklığını, yani seyirciliğin ilk prensibini yerine getirmeyi başarmıştır. Korku ve zayıflığın görülebilirliğinden yararlanarak, yalnızca görebildiği şeylerden harekete geçirilebilen ve adeta röntgenci konumunda olan seyircide korku, tiksinti ve tatmin hislerini provoke etmektedir. Filmde politik bir mesaj verme amacı güdülmesine rağmen; var olma ve orada bulunma etkilerinin sürdürülmesiyle, kahramanla özdeşleşme mantığı sayesinde, ideolojik telkin yerine getirilmiş olur.²¹⁰ Çünkü, bir hümanist refleks hareketi olarak duygulanma, bu filmin politik okumasını engellemektedir. Bu anlamda film kendisini Anti-Stalinist olarak tanımlasa da, sorunsal Stalinizm'in imgelerini temsil etmek ve yeniden üretmenin dışında düşünememesi nedeniyle, bizzat bu ideolojiye katkıda bulunmuştur.

²⁰⁷ Comolli, “Machines of the Visible”, *The Cinematic Apparatus*: 139-140.

²⁰⁸ Comolli, “Film/Politics: *L'Aveu*”, *Cahiers Du Cinema*: 1969-1972: 166-167.

²⁰⁹ *Age*, 167-168.

²¹⁰ *Age*, 169.

Anlamlandırma sisteminin ve idealist ön kabullerinin hakim ideolojinin ekonomik ve kültürel normlarıyla uyumlu oluşu, filmin politik söylemini politik fantezilerle sınırlandırmaktadır.²¹¹ Zira Comolli için, bir filmde söz konusu olan ana sorunsal, hakikatler, yalanlar, analizler, kısaca politik söylemler değildir. Bu konularla sınırlı kalan okumalar, kendi tartışmaları ve onaylamalarının yeniden üretimi olarak işlev görerek, kendini filmin ideolojik oyunu içinde bulmaktadır. Burada, görenin kendini gördüğü aynı zamanda görüldüğü bir ayna ilişkisi söz konusudur ve bu nitelikteki bir okuma, egemen ideoloji adına filmi yöneten tanıma (yanlış tanıma) kuralına uymaktadır.²¹²

Belirtildiği gibi, klasik sinemada temel sorunsal, bir çekimden diğerine tökezlemeden ve süreklilik bozulmadan nasıl geçileceği konusu olmuştur. Özellikle düzenleme aşamasında, bir boşluk korkusu söz konusudur. “Birliğin” ve “homojenliğin” ne pahasına olursa olsun korunma amacı, komedi veya dramının oynandığı ideolojik sahnenin “devamlılığı” açısından önemlidir. Küçük burjuva seyircinin alışkın olduğu Aristoteles realizmine bağlı ve dolayısıyla temsile dayalı sahne oyununu oynayan sinema, başka unsurlardan çok, görsel hazzın tatminine dayalıdır. Bu süreçte, anlatının akışında doğruluğu sarsıcı en ufak bir kırılma, gösterenlerin gerçekliği konusunda izleyeni şüphe ve sorgulamaya yöneltebilir. Bu nedenle, temsiller sistemi bir orada bulunma ve gerçeklik iddiasına dayanırken, sinematik kurgunun projeksiyon sistemi ve ekran gibi materyal yapısı da bunu yerine getirmek ve filmin eklemli yapısını gizlemek için çalışır. Klasik sinemada “optik eksende birleşme” ve “30 derece kuralı” gibi dinamik ilişkilerle sahne alanının kurgusal derinlik yaratmak için düzenlenmesi, temsil anlayışını destekleyen unsurlar arasındadır.²¹³

Ancak, inkar ile karışık da olsa, her zaman gerçeklik etkisinin sorgulandığı anlar vardır. Bunun sebebi, ekranın bize “her şeyi” göstermiyor oluşudur. Sinematik imge sadece gösterdikleriyle değil, gizledikleriyle de işlev görmektedir.²¹⁴ Bu anlamda, sinematik ekran ve anlatısal söylem tarafından yaratılan gerçeklik izlenimi ve temsil ideolojisi seyirci-öznenin tanıma ve özdeşleşme pratiğini kolaylaştırırsa da, ideolojinin bilinçdışı düzeyde gerçekleşen “çağırma” işlevi, “orada bulunma” özelliğinden daha

²¹¹ Age, 168-170.

²¹² Age, 172.

²¹³ Pascal Bonitzer, “Off-screen Space”, *Cahiers du Cinema: 1969-1972*, 292.

²¹⁴ Age, 292.

karmaşık mekanizmalar sayesinde mümkün olmaktadır. Pascal Bonitzer’e göre, sinemanın ekran dışında kalan alan açısından incelenmesi önemlidir. Baudry, birçok kuramcı gibi, kamerayı ve ekranı film üretim ve izleme sürecinin merkezine yerleştirirken “ekran-dışı” mekanı ihmal etmiştir. Oysa, görsel ve aşkın evrenin yapı sökümü ancak anlam pratikleri ve gerçek arasındaki ayrımı oluşturan heterojenliği analiz etmekle mümkündür. Bu heterojenlik ise pratik, ekonomik ve politik olan “ekran-dışı” mekanda yer alır.²¹⁵ Sistemdeki tikel unsurlar, temelinde bir farklılığı barındırdığından, temsil düzenine bir çelişkinin girmesi, bu sistemin değişmesi ve onun fetişist son noktası olan gerçekliğin değişmesi anlamına gelir. Bu ise, temsilsel sahnenin süreksiz, anlaşılamaz ve heterojen olan öteki sahnesini açığa çıkararak, sahne dışı mekan olarak gizlenmeye devam eden, üretim araçları, üretici güçler, üretim ilişkileri ve filmin tarihi ile ilişkisi sorunsallarını gündeme getirebilir.²¹⁶ Godard da kullandığı tekniklerle bu sorunsalı sık sık gündeme getirmiştir. Ancak onun bir sonraki bölümde bahsedilecek bu stratejilerine geçmeden önce, süreksizliği gizlemeye yarayan bu mekanizmanın nasıl işlediği de incelenmelidir.

Bu anlamda, 1960’lı yılların sinema tartışmaları için, “orada bulunma”, durumuna dayalı filmsel imgenin, bir de “orada olmayan”, ekran-dışı ve çekimler arası gelişen unsurlar açısından açıklanması önemli olmuştur.²¹⁷ Nitekim, sinemanın seyirci özne üzerindeki ideolojik işlevi, yalnızca gösterdiği imgeler ve yansıtmaya çalıştığı söylem tarafından değil, eksik bıraktığı ve sonra bu eksikliği kapatarak yerine getirdiği birleşme etkisi vasıtasıyla gerçekleştirilir. Bu noktada, hayali boyut üzerinden işleyen “ekran-dışı” mekanın işlevini detaylandırarak, öznenin sinematografik imgeyle olan ilişkisini bir tanımanın ötesinde, “yanlış-tanıma” pratiği olarak tanımlayan, ve bu açıdan film ve ideoloji arasındaki ilişkinin anlaşılması açısından önemli bir çerçeveyi oluşturan “Suture” kuramına değinilecektir.

3.7.1.2. Suture (Dikiş) Kuramı

Lacan’ın öznenin bilinçdışı düzeyde eklemlenmesi üzerine teorilerinden hareketle Jacques Alain Miller’ın 1960’ların ikinci yarısında psikanaliz alanına dahil

²¹⁵ Age, 291.

²¹⁶ Age, 297-298.

²¹⁷ Age, 292.

ettiği “Suture” (dikiş ya da teğel) kuramı, aynı yıllarda *Cahiers du Cinema*’nın özneye bakışını ifade eden çerçeve açısından önemlidir. Cerrahide açık yaranın operasyonda birleştirilmesini ifade eden dikişleme, psikanaliz için öznenin söylemler zinciri ile olan ilişkisinin bir yokluk üzerinden ve bir yedek formunda tanımlanarak, sembolik düzene dahil edilmesini ifade etmektedir.²¹⁸ Özne nosyonu, bir bütünlük olmaktan ziyade, bir yapı, bir süreç ve heterojenliği belirtmekte iken; dikiş, öznenin sembolik olanla özgül ilişkisini, onun zincire dahil olmasını ve onun bir gösterenden ötekine temsil edilmesini ve kurguda biri olarak özdeşleşmesini ifade etmektedir. Öznenin bölünmüş ve ayrık nedenselliğinin bir sonucu olarak, özne her zaman kendini bir eksik Öteki’nin istekleri hakkında sorular sorarken ve bu ayrıklıktan kaynaklanan anlamlar içinde yer alırken bulunmaktadır. Bu nedenle ideoloji teorisi, Heath’e göre öncelikle öznenin anlam yapılarına katılmasını sağlayan teğellendirici etkilerden başlamalıdır. Ancak bu sayede öznenin basitçe ideolojiye eşitlenmesinden ziyade, onun tarihinin sürekli hareketine odaklanmak mümkün olabilir.²¹⁹

Dikiş sürecini sinema kuramı açısından yorumlayan Oudart’a göre, kamera ve onun alan derinliği sayesinde ortaya çıkarılan her filmsel alan, bir öteki alan (dördüncü taraf) ve ondan doğan bir “eksiklik” tarafından yankılanmaktadır. Bu alan, izleyenin hayali tarafından oraya konulan karakterin yeridir. Film, imgelerin karşılıklı olarak eklemlenmelerinden ziyade, filmsel alanın bir eksik alan, yani filmin hayali alanı tarafından birleştirilmesine dayanır.²²⁰ Özne olarak bireyin bir gösteren olarak anlamlandırma sistemindeki bilinçdışı işlevi, boşlukların doldurulması sayesinde gerçekleşirken; sinema içindeki dikiş, filmsel özneye olan ilişkisiyle uyumlu şekilde oluşturulan sinematikte bir “kapanmayı” ifade etmektedir.²²¹ Bu anlamda, seyircinin imgelerle özdeşleşmesinin ötesinde, onlarla nasıl birleştiği, anlatının hem bir bölünmüşlüğü; hem de, yanlış-tanıma yardımıyla, onun birleşimini nasıl temsil ettiği önemlidir.

Sinemada imge, bakışın merkezsizleşmesi korkusuyla, birinin bakış açısı olarak sunulmakta; bu durum da, anlatısal yapı ve kameranın saklanması sayesinde mümkün

²¹⁸ Stephen Heath, “Notes on Suture”, *Screen*, c. 18, s. 4, (1977): 48.

²¹⁹ *Age*, 66.

²²⁰ Jean Pierre Oudart, “Cinema and Suture”, *Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation*, Harvard University Press, 1990, 46.

²²¹ Heath, *age*, 54.

kılınmaktadır. Bu anlamda, bir filmin izlenmesi, öncelikle çerçeve, kamera, açı ve uzaklık gibi unsurları algılamadan seyircinin kendini ekrandaki alanla ilişki içinde algılaması anlamına gelmektedir. Ancak, seyirci çerçevenin varlığından bir şekilde haberdar olursa, daha önce var olan imgenin sahibi olma hissi dağılır ve kameranın bazı şeyleri sakladığını fark eder. Bu farkına varma, seyircinin katılım biçimini radikal olarak değişime uğratar. Gerçeklik etkisini yitiren mekan, artık haz verici konumda değildir, kamera ve karakterler arasındaki bir boşluktan ibarettir. Karakterler, “var olma” özelliğini kaybeder. Seyircinin mekana olan hakimiyetinin sadece yanılsama olduğunu anladığı noktada ise, yalnızca filmdeki bir “öteki” izleyenin bakış açısında bulunan şeyleri görmeye yetkili olduğunu anlar. Oudart’ın “eksik-olan” şeklinde nitelendirdiği bu hayalet, adeta çerçevenin hakimiyetini ele geçirmekte ve seyircinin imgeden duyduğu hazzı çalmaktadır.²²²

Örneğin, Buster Keaton’ın yönetmenliğini yaptığı *General* (*The General*, 1926) filminde, geniş açılı çekimle sunulan iki ordunun nehrin kıyılarında karşılaşma sahnesi, ilk aşamada seyircinin çerçevelemeyi, uzaklık ve kamera pozisyonunu fark edemeyeceği ve izlemekten keyif aldığı bir hareketli imgeden fazlası değildir. Sonra aniden imgenin alt kısmında daha fazla sayıdaki düşman ordusu kadraja dahil olduğunda, kameranın pozisyonu tarafından gizlenen imgenin açığa çıkarıldığı bir an gerçekleşmiş olur. Seyircinin çerçeveyi fark ettiği bu noktada sorgulama başlar ve daha önce bir hoşnutluk alanı olan şey, artık kamera ile orada olmayan kahramanları birbirinden ayıran mesafeye dönüşür. Bu şekilde dördüncü tarafın hayali alanı tarafından yansıtılan bir boşlukta, imgenin nesneleri eksik-olan’ın temsili ve yokluğun göstereni haline gelir. Bu andan itibaren, masum bir “orada olma”, artık seyirci hayali tarafından yaratılan eksik-olan’ı temsil etmek amacıyla “bir şey için orada olma”ya dönüşür.²²³ Dikişlenme işlevinin güvence altına alınması, seyircinin bilinçdışı olarak algıladığı eksik-olan’ın sonuçta karanlığa gömüldüğü sürece bağlıdır. Öncelikle yok olanın görünmezliği izleyicide yıkma etkisi yaparken, sonra bu yok olanın yerine “birisinin” getirilmesi, bu yıkma etkisini iptal etmektedir.²²⁴

²²² Dayan, *age*, 29.

²²³ Jean Pierre Oudart, *age*, 50-51.

²²⁴ *Age*, 50.

Sinemada yaygın şekilde kullanılan “açı-karşı açı çekimi”nin dikiş kuramı için önemli bir yeri vardır. Görsel alanla olan özdeşleşmenin bir sonucu olarak seyirci hazzının çerçevenin fark edilmesiyle sekteye uğradığı noktada, eksik-olanın ve onun baktığı diğer alanın varlığı algılanır. Oudart’a göre, burada ilk açıdaki eksik alan, bilincimize, gördüğümüz sahneye bakan bir eksik-olan formunda etki yapmaktadır. Ters açılı çekime geçildiğinde ise eksik-olan, alanını dolduran birinin veya bir şeyin varlığı sayesinde yok olmaktadır. Çünkü ters açı, “çekim bir”e tekabül eden bakışın kurgusal sahibini sunmuş olur.²²⁵ “Çekim iki”de görülebilen kurgusal karakter, “çekim bir”de bulunan eksik-olanın yerini işgal ederek, retrospektif olarak “çekim bir”in öteki sahnesinden ortaya çıkan yokluğu, varlığa dönüştürmüş olur.²²⁶

Örneğin, Jean Renoir’ın *Nana* (1926) filminde bir sahnede empozaryonun eli yumurta kabını almak üzere ekrana girdiğinde, karakterin işgal ettiği mekan hayalidir, çünkü seyirci kolun sahibini henüz görmemiştir. Ancak sonraki sahnede iki karakter (Muffat ve elin sahibi empozaryo) yan yana geldiğinde ve karşı açı çekimi sayesinde bütün sahne açığa çıktığında, bir önceki sahnedeki mekan, geriye dönüşlü olarak somutlaşmış olur. Kolun sahibi olan kişiyi açığa çıkaran bu daha geniş açılı veya başka bir açıdan çekim yapılmasaydı, ekran-dışı mekan, hayali olarak kalmaya devam ederdi. Sürekli olarak ekran dışı mekanı, ekran mekanı haline getiren; ekran mekânını da ekran dışı mekana dönüştüren bu çekim tekniğinin oldukça ideolojik bir işlevi vardır: sahnenin bir alandan öteki alana süren gerçekliğinin, onun içinde “eksik olan” üzerinden teyit edilmesi.²²⁷

Özetle, seyircinin özne olarak çağrıldığı ve kendini bu şekilde tanıdığı süreç, dikiş işlevinin üç aşamasının gerçekleşmesine bağlıdır. Çocuğun ayna evresinin ilk aşamasında bedenini imgesel olarak tanımaya başlaması, uzuvlarının bütünlüğünün yansımada yaşadığı görsel tatmin ile gerçekleşir. Birisinin bakışını seyircinin bakışı olarak sunabilme gücüne sahip olan sinemada da, tanımanın ilk aşamasından itibaren seyirci, özne olarak çağrılmaya başlar. Öncelikle görüntünün tek efendisi olan seyircinin özdeşleşme ve katarsis yaşayabileceği durum söz konusudur.

²²⁵ Dayan, *age*, 29.

²²⁶ Dayan, *age*, 30.

²²⁷ Bonitzer, *age*, 295.

Ancak, ikinci aşamada çerçevenin varlığından haberdar olan izleyici, ona bakan tek gözün kendisi olmadığını fark eder. Sahne birisinin bakış açısından yansıtılmaktadır. Bu noktada, bilinmeyen bir Öteki'nin, Eksik Olan'ın rahatsız edici varlığı bir kuşku ve bilinmezlik durumu meydana getirir. Bakışın efendiliğine, iktidara ve tam bilgiye sahip olan bir Eksik Olan'ın varlığı, seyircinin görüntünün tek hakimi olma özelliğinden kaynaklanan özdeşleşme ve katarsisten gelen hazzı, sekteye uğratmış olur. Artık temsil ile özne arasında bir boşluk vardır. Oudart, seyircinin görüntüye ilk aşamada sahip olması ve onun tarafından ele geçirilmesini çocuğun ayna-evresinde oluşan çifte ve diydak ilişkide yaşadığı coşku, tamlık ve haz deneyimleri ile ilişkilendirmiştir. Ancak onun için bu gösterge olarak ve mitsel anlamda doğrudur. Filmin, kendini okuma noktasında bulan seyirci-özne için tamamen ayna evresini temsil etmesi mümkün değildir. Zira seyircinin filmin bir öznesi haline geldiği süreçte, sinema, yer yer imgenin bütünlüğünün ve ondan alınan zevkin kaybı anlamında da gelmektedir.²²⁸ Lacan'a göre arzu deneyimi en çok yok olana ve erişilmez olana karşı canlı kalabilir. Oudart için de, sinematik anlamlandırma, izleyen öznenin yetersizlik hissinden ve eksik alanın varlığından duyduğu hoşnutsuzluğa bağlı olarak gelişir. Bu işleyişte bazı sahnelerin kesilmesi ve çıkartılması işlemleri önemlidir. Seyirciye daha fazlasının var olduğu algısını ve bu fazlanın açığa çıkarılması için oluşacak isteği tetikleyebilecek kadarı gösterilir. Kameranın farklı karakterlerin bakışlarını referans alacak şekilde sürekli açı değiştirmesi, her ne kadar seyircinin bir karakterle özdeşleşmesini engelleyici bir unsur gibi görünse de, aslında anlatının da etkisiyle çalışan dikiş operasyonu için tam tersi geçerlidir. Zira, bu yer değiştirmeler, aslında eksiklik tehdidini arttırarak, seyircinin anlatısal kapanma için isteğini daha da yoğunlaştırır.²²⁹

Dikiş sisteminin son aşaması, eksik-olan'ın yerinin doldurulduğu ve seyirci-öznenin söylemler zinciriyle ilişkisinin tamamlandığı evreyi ifade eder. Temsil ile özne arasındaki boşluğu kapatarak seyirciye imgenin efendiliğini ve eski hoşnutluğunu vermenin tek yolu, eksik-olan'ın yerine "birisinin", yani ikinci çekimde (ters açılı çekim sayesinde) gösterilen kurgusal karakterin konulmasıdır. Ters açı olmasa da çoğu zaman başka çekim teknikleriyle ve sesin etkisiyle seyircinin hayalinde eksik-olan yerine birisini veya bir şeyi koyması sağlanarak seyirci-öznenin film anlatısına ve imgesine olan bağı tekrar tekrar sağlanabilir. Açı-ters açı çekimi, bir yandan seyirciyi yokluğu bir

²²⁸ Heath, *age*, 56-57.

²²⁹ Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, (Oxford University Press, 1983), 205-212.

hoşnutsuzluk olarak deneyimlenen öteki alan konusunda uyarırken, diğer yandan onu kurgusal bir karakterin bakışına bağlamayı başarır. Zararsız bir ötekinin gelmesiyle, Öteki'nin kurgu dışındaki kontrolcü bakışı ve onun zorlayıcı varlığını saklamış olur.²³⁰ İlk çekimde eksik olanın bakışı “hiç kimse”nin bakışı iken, ters açı sayesinde bu “birisinin” (ekranda var olan karakterin) bakışına dönüşür. Ekranda yer alan bu karakter, ekranın hakimiyeti konusunda seyirciyle rekabet edemez durumdadır; çünkü seyirci, filmle olan önceki ilişkisini sürdürebilmektedir. Zira, ters açı, seyircinin filmsel alanla olan hayali ilişkisinde eksik-olanın algısından kaynaklanan boşluğu teğellemiştir.²³¹

Oudart'a göre, bu şekilde yokluk tarafından yaratılan anlamlandırıcı toplam, bütünlüklü bir anlam sağlamaktan ziyade, seyircinin çok katmanlı yapısına özgü bağımsız bir konuşma olarak var olan ana isabet eden özgül bir etkiyi temsil eder.²³² Bu anlamda, seyirci-özneyi tamamen psikanalitik bir kategori olarak ele alma yanlısına da düşmemek gereklidir, nitekim o aynı zamanda tarihsel ve kültürel boyut tarafından da tanımlanan bir unsurdur. Sinemada kullanılan ve önceden bahsi geçen anlatısal yan anlamlar, her zaman seyirciyi özne olarak çağırmak için hayali boyutla işbirliği içinde çalışır. Esasen, öznenin benliğini imgesel süreçlerde tanıması sırasında bulunan söz konusu Aşkın Özne (Öteki veya Eksik Olan), doğal, apaçık olarak kabul edilmiş sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk ayrıcalıkları tarafından etkin kılınmıştır. Sinemanın dikiş işlevi sayesinde, benliğin ve özneliliğin eksikliği ile başlayan seyirci, sonradan kültürel ve toplumsal olarak tanımlanmış olan karakter tarafından yeri alınan hayali bir gözlemci yoluyla tamlığa ulaşmış olur.²³³

Bu anlamda, Althusser'in birey “özne” ve büyük harfle başlayan “mutlak/evrensel Özne” arasında yaptığı ayrım önemlidir. Ona göre, Özne'nin emirlerine özgürce ve kendi rızasıyla uyum sağlasın diye birey, (özgür) özne olarak çağrılmaktadır. Böylece, tabi olmayı (subjection) özgürce kabul eder. Lacan düşüncesine göre, Özne'nin karşılığı Öteki'dir; ve bilinçdışı da Öteki'nin söylemidir.

²³⁰ Age, 203-204.

²³¹ Dayan, age, 31.

²³² Oudart, age, 52-53.

²³³ Heath, age, 64.

Dolayısıyla çağırılma süreci söz konusu olunca, bilinçdışı bastırma ve ideolojik tabi olma açıkça birbiriyle bağlantılıdır.²³⁴

Christian Metz de, sinematik imgeyi yokluğa ve seyircinin tamlik yanılsamasına bağlı bir sembolik aygıt olarak ele almaktadır. Arzu, bir yokluğun doyurulmasıyla ilgili iken, aynı zamanda onun ayakta kalabilmesi, sürekli boşlukların bırakılmasına dayanır. İnsanın ilkel dürtüleri gerçek nesnelere bağlı olabilir, ancak sinema görsel ve işitsel dürtülere dayanan hayali bir nesne sunar. Bu anlamda sinemanın kapı deliği etkisiyle sağladığı voyörizm, seyircinin hayali eksik nesneye sonsuz şekilde ulaşmaya çalışmasını teşvik ederek ve filmde olduğunu unutturarak onda bir tamlik ve görüntünün tek efendisi olma yanılsaması algısı yaratmaktadır.²³⁵

Sinemada etkin olan gerçeklik etkilerini görsel gerçeklik olarak sunan temsil sistemi, seyirciyi ayrıcalıklı bir pozisyona koyuyor gibi görünse de, kendiliğinden ve kompozisyonunun uzamsal yapısı sayesinde, yanlış-tanıma pozisyonuna yerleştirir. Seyirci sadece fantazmik açıdan dahil edilmiş, aslında temsilden dışlanmıştır. Gerçeklik etkisi aslında görsel gerçeklikle olan analogi tarafından yeniden üretilen unsurların temsili tarafından belirlenmemektedir. Bu, Lacan'cı anlamda gösterenlerin öznenin figüratif söylemde anlamların kaynağı olarak yerleşimini belirttiği, “yanlış-tanıma” süreci yoluyla oluşturulan bir temsil sistemidir.²³⁶ Sinemanın dikiş operasyonu da özneyi (aslında bir yanılsama olan) bir bütünlük vaadiyle çağıran, yanlış tanımaya dayalı en temel operasyondur ve temsil sisteminin başarısı, bu operasyonun işlemesine bağlıdır. Oudart'a göre her gerçeklik etkisi, bir kesiğin dikişlenmesi sürecini barındırır. Bu nedenle, sinemanın asıl gücü, şeffaflığı ya da gerçek olanla tutarlılığı değil, takıntısız olana sabitlenmesidir. Filmin asıl ima ettiği, hiçbir zaman öncelikle gerçek olan değil, hayali olandır.²³⁷

Sinemanın ve en önemli etkilerinden olan dikiş sisteminin ideolojik yanı, içsel eksiklikleri yönlendirerek, seyirci-özneye kendi yaşam koşullarının tek hakimi olma yanılsamasını imgesel boyutta vermesi ve bunu yaparken, gerçekliği yanlış tanıyan

²³⁴ Age, 65.

²³⁵ Christian Metz, **Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier**, (Macmillan Press, 1983), 58-64.

²³⁶ Jean Pierre Oudart, “The Reality Effect”, **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, (Harvard University Press, 1990): 191.

²³⁷ Daney, Oudart “Work, Reading, Pleasure”, **Cahiers du Cinema: 1969-1972**: 133.

öznenin kendi yaşam koşullarını belirleyebilme olanağını elinden almasıdır. Birey, gerçek yaşam koşullarıyla kurduğu hayali ilişkide apaçık ve doğal olarak tanınan (kendi kendini özne olarak tanımanın getirdiği bir apaçıklık da dahil) kategoriler sayesinde özgürce karar alma yetisine sahip gibi görünmekte iken, aslında işleyen, pasif bir süreçtir. Bu noktada Althusser'in aşağıdaki ifadesini hatırlamak faydalı olacaktır:

“...maddi bir ritüel tarafından düzenlenmiş maddi pratikleri buyuran maddi bir ideolojik aygıt içinde var olan ideoloji; öyle ki söz konusu pratikler, kendi inancı uyarınca eylediğine gönülden inanan bir öznenin maddi edimlerinde var olur!”²³⁸

3.8. Politik Sinema Pratiğine Doğru Bir Yönelim

Filmin göndergesi her ne kadar özne ile kurulan ilişki bağlamında hayali olsa da, sinemadaki ideolojik işlev, seyirci-özneye maddi edimleri yoluyla geçmektedir. Bu nedenle, söz konusu sabit özne konumlarının sarsılması, dolayısıyla sinemanın tahakküm altına alıcı ideolojilerin kısıtlamalarından kurtarılması, yine film yapma ve izleme pratikleri yoluyla gerçekleşebilecektir. Nitekim estetik aygıtlar, kendiliğinden işlemesine katkıda bulundukları üretim ilişkilerinin tam bağrında onları yeniden üretmesi dışında, mevcut ideolojilerin sorgulanmasının gerçekleşebileceği yerlerdir ve önemli olan eleştiri ve öz-eleştiri yöntemlerinin yardımıyla bu yapılarda yerleşik algılardan bir uzaklaşma yaratabilmektir.²³⁹

1960'lı yıllardaki bakış açısına göre, “görünüşün temsili olarak sinema” anlayışı, yanılsama ve gizlemeye dayanarak ideolojiyi yeniden üretmekte ise; söz konusu durumun aşılması, Brecht'ten hareketle, görünüşlerin ötesinde yer alan üretilmişliği açığa çıkaracak ve kolektif bir üretim olarak aktif seyirci katılımını sağlayacak biçimsel dönüşümlerin sinemaya tanıtılmasıyla mümkündür. Bernard Dort'a göre, kuramsal pratik olarak film, dünyanın realist temsili ve “auteur”ün hümanistçe niyetleri açısından değil; seyirci ile ilişkiden doğan anlamlar açısından ele alınmalıdır. Ancak bu tipte bir eleştirel bakış, sinemanın dolaylı yapısını ve bir dil olarak işlevini teslim edebilir.²⁴⁰

²³⁸ Althusser, *age*, 77.

²³⁹ Stuart Hall, *age*, 113.

²⁴⁰ Bernard Dort, “Towards a Brechtian Criticism of Cinema”, *Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, (Harvard University Press, 1986): 244.

Brecht'in belirttiği gibi, tüm zihinsel aktivitelerin iş ve eğlence ile ilgili olanlar şeklinde ikiye ayrıldığı kapitalist üretim biçiminde; boş zamanı belirten dinlenme ve eğlenme aktiviteleri, iş gücünün yeniden üretimi için organize edilmiştir. Bu anlamda iş sürecinde dikkat dağıtıcı unsurlara yer olmadığı gibi, eğlence ve sanat içinde de üretme ile ilgili bir aktivite olmaması beklenir.²⁴¹ Buna uygun olan temsil sisteminde de ideoloji tarafından çağırılan özneler, dünya karşısında her zaman görsel zevkin sağladığı sahte egemenlikle sabitlenmiş bir konumda yer alırlar. Maccabe'e göre, böyle bir konumun sarsılması, öznenin basitçe yıkımı veya farklı kimliklerin temsilinin sağlanması ile değil, ideoloji içindeki öznenin yerini değiştirmekle, yani özneyi farklı bir biçimde kurmakla mümkün olur.²⁴² Bu ise sanatın tema anlamında olduğu kadar, biçim anlamında da farklı olmasını, metnin üretilmiş ve eklemelenmiş yapısını gizlememesini gerektirir. Örneğin, seyircinin filmde yansıtılan temel değerlerle pasif şekilde özdeşleştiği ve gerçek hayattaki maddi tatmin yerine hayali zevkin geçirildiği bu süreci sekteye uğraticı teknikler kullanmak, söz konusu dönemde politik sinemanın temel görevidir.²⁴³ Böylece alternatif metin, seyirci-öznenin sahte egemenlik konumunu yapı söküme uğratarak onun sanat pratiği içinde eleştirel bir konuma ve üretici konumuna geçmesini sağlayabilir.²⁴⁴

Sinemada politik hareket ile biçimsel hareketin ayrılmazlığı anlamında, "iki cephede mücadele" etmenin öneminden bahseden Comolli ve Narboni'ye göre de, bir filmde ideolojiyle olan tabi olmaya dayalı ilişkinin yıkılması; politik bir konunun tartışılması veya onun yeniden ifade edilmesiyle değil, filmin ideolojiye saldırmanın bir yöntemi olarak kullanılmasıyla gerçekleşir. Bu kuramsal pratik ise, geleneksel gerçekliğin tasviri yaklaşımından kopmayı gerektiren biçimsel yeniliklerle mümkündür.²⁴⁵ Eleştirmenin görevi, gizli ve yeni anlamları bulabilmek için sinematografik anlatı aygıtını sarsmak ise, sinemacının yapması gereken de, yalnızca konu itibarıyla politik bir ana fikri yansıtmanın ötesine geçmektir. Örneğin, bir filmde savaşı protesto etmek, tek başında yeterli değildir. Asıl önemli olan, seyirciyi rahatsız

²⁴¹ Bertolt Brecht, Sinema Yazıları, Çev. Bertan Onaran, Yurdanur Salman, (İstanbul: Görsel Yayınları, 1977), 57.

²⁴² Maccabe, *age*, 21-22.

²⁴³ David Norman Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, (University of California Press, 1994), 87

²⁴⁴ Maccabe, *age*, 24-25.

²⁴⁵ Comolli, Narboni, *age*, 756.

ederek, sabit konumundan ayrılmasını sağlamak suretiyle, anlatıya eleştirel bakmasına olanak veren teknikleri kullanabilmektir. Zira, sinemanın dili, yalnızca kendisi dışındaki bir nesnenin hizmetinde çalışan basit bir araç olmanın ötesinde, kendisine ait bir metafiziği barındırır. Bu sebeple, politikadan bağımsız şekilde “sadece sanat” yaptığını düşünenlere bile tuzaklar kurmaktadır.²⁴⁶

Sinemanın yapısalci periyodunu ifade eden 1960’ların ikinci yarısında, tarihsel materyalizm ve psikanalitik kuramın birleşimi kuramsal açıdan *Cahiers du Cinema* tarafından temsil edilirken; bu fikirleri film pratiği anlamında, Brecht estetiğinden de etkilenererek, hayata geçiren isim Jean-Luc Godard olmuştur. Onun bir röportajda belirttiği gibi, sinema her zaman politik bir mesele ise, bu durum film imgesi ötesinde, temsil anlayışı ve anlatı gelenekleriyle ilgili bir sorundur. Bu noktada kamera, yalnızca dışında bulunduğu nesneyi filme alan bir araç olmanın ötesine geçmekte; film ise gerçekliği temsil etmekten ziyade, onu üretmektedir. Godard, birer deneme olarak tanımladığı politik filmlerinde, sinema imgesinde gösterilmeyen teknik sorunlar, ekonomik boyut ve yapım süreci gibi konulara dikkat çekecek bir sinema pratiğini gündeme getirmeye çalışmıştır.²⁴⁷

Bu noktada, yanılsamacı temsil sistemine karşı imgenin diğer tarafını, ekran-dışını gösterme gayesiyle ve seyirciyi ideoloji tarafından tanımlanmış özne konumlarından farklı şekilde, film üretimine dahil etmesiyle; sinemada politik anlamda iki cephede birden mücadele etmeyi başaran en önemli yönetmenlerden biri olan Godard’ın film pratiğinin incelenmesi gerekli olacaktır.

²⁴⁶ Fereydoun Hoveyda, “Self-criticism”, *Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, (Harvard University Press, 1986): 260.

²⁴⁷ Jean-Luc Godard, “Struggling on Two Fronts: Godard Interview”, *Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, (Harvard University Press, 1986): 294-297.

4. JEAN-LUC GODARD VE POLİTİK SİNEMA

1960'lı yılların Fransa'sında, politik kuram ve pratiğin birleşiminin yansımalarını, başta sanat ve politika arasındaki ayrım olmak üzere, geleneksel sanat anlayışında hakim olan birçok ayrımı ortadan kaldırmayı hedefleyen Jean-Luc Godard'ın film pratiğinde görmek mümkündür. 1930 yılında yarı Fransız yarı İsviçreli bir ailede doğan ve Sorbonne Üniversite'sinde etnoloji bölümünü bitiren Godard, film yönetmenliğine başlamadan önce Eric Rohmer ve Jacques Rivette ile *Gazette du Cinema* adlı sinema dergisini kurmuş, 1952'de ise *Cahiers du Cinema*'da yazı yazmaya başlamıştır.²⁴⁸ Bu anlamda, eğitim ve yazarlık geçmişi, ilk yıllardan itibaren film yapma tarzını belirleyen unsurlardan birini oluşturmuştur. Godard, 1960'ların ilk yarısında, auteur politikasını savunan ve doğal ortamda çekim, doğaçlama senaryo ve düşük bütçeli film yapımını ilke olarak benimseyen *Yeni Dalga* akımından etkilense de; politik ve estetik anlamda her zaman diğer yönetmenlerden daha radikal konumda yer almıştır. *Cahiers du Cinema* dergisinde yürütülen entelektüel tartışmalarla paralel şekilde, Bazin estetiğinden bir kopuşu ifade eden Godard, gerçekliğin filmde basitçe ve tarafsız olarak kendini sunmadığını, ancak filmin özel ifadesiyle, kurgu ve çekimin bir arada olduğu bir süreçte yakalanabileceğini savunmuştur.²⁴⁹ Bu anlamda, daha ilk uzun metrajlı filmi olan *Serseri Aşıklar* (*A Bout de Souffle*, 1960)'dan itibaren, kameranin kesintisiz işlemlerini ifade eden ve seyircinin kameranin farkına varmasını önleyen “30 derece kuralı” gibi uygulamaları yıkmaya başlamış, bunun yerine klasik anlatı mantığını yıkan sıçramalı (jump-cut) çekimi kullanmıştır.²⁵⁰

Cahiers du Cinema'da film eleştirileri yazdığı ilk andan itibaren kendini yönetmen olarak kabul ettiğini belirten Godard, 1962 yılındaki bir röportajında, sinema yönetmeni olarak da eleştirmenlik yönünün ağır bastığını, eleştiri yapmak yerine film yaptığını belirterek, kendini bir denemeci olarak gördüğünü ifade etmiştir. Ona göre

²⁴⁸ Sterritt, *age*, 99

²⁴⁹ Colin Maccabe, *Godard: Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi*, 99-100.

²⁵⁰ *Age*, 147-148.

yazı yazmak ile film yapmak arasında pek bir fark bulunmamaktadır.²⁵¹ Bu anlamda filmlerde yazı kullanımı, Yeni Dalga akımına mensup diğer yönetmen-eleştirmenler için önemli olsa da, hiçbiri yazı unsurunu Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa Vie*, 1962) ve *Jandarmalar* (*Les Carabiniers*, 1963) filmlerinde yaptığı gibi klasik Hollywood anlatı yapısını parçalayacak şekilde sık ve seyirciyi görüntünün önceliğinden uzaklaştıracak nitelikte kullanmamıştır.²⁵²

Denemeci yönünü 1960'ların ikinci yarısında da devam ettiren Godard, "gösteri olarak sinema" ile "araştırma olarak sinema" ayrımına da karşı gelerek gösteri formunda araştırmalar yaptığını belirtmiştir.²⁵³ 1960'ların sonuna doğru Vietnam'daki emperyalist saldırı ile birlikte Amerikan sinema endüstrisinin ekonomik ve biçimsel anlamda hakimiyeti gibi sorunlar önemli hale geldiğinde, Godard da *Çılgın Pierrot* (*Pierrot Le Fou*, 1965), *Erkek Dişi* (*Masculin Feminin*, 1966), *Çinli Kız* (*La Chinoise*, 1967) ve *Vietnam'dan Uzakta* (*Loin du Vietnam*, 1967) gibi filmlerinde burada sürdürülen mücadelenin yanı sıra, bu biçimsel sorunlara da göndermeler yapmıştır.²⁵⁴ Godard, o dönemin ana akım sinemasını tanımlarken, onun kapitalizmin propaganda ve ajitasyon aygıtı haline geldiğini, ekonomik yapısının da işletmecî mantığındaki dağıtımcılar ve yüksek gelir elde eden starlardan oluşan sistem sayesinde, belli bir ideolojiyi devam ettirdiğini belirtmiştir. Böyle bir ortamda, ona göre, sinemacılara düşen görev, teknik sorunları, işin ekonomik boyutunu ve film yapımından gösterimine kadar geçen süreci masaya yatırmak ve bu noktalarda değişim yapmaktır.²⁵⁵ Bu anlamda *Çinli Kız* filminin basın bülteninde yer alan manifestosu önemlidir:

"'Ekim Devrimi'nden sonraki elli yıl boyunca Amerikan sineması dünya sinemasına hakimdir. Olayların bu durumuna ekleyecek fazla şey yok. Yalnızca en mütevazı düzeyde, estetik olduğu kadar ekonomik olarak da Hollywood-Cinecitta-Mosfilms-Pinewood'un vs. devasa imparatorluğunda iki, üç daha fazla Vietnam yaratmak zorundayız; bunu söylemek iki cephede mücadele etmek, özgür, kardeşçe, yoldaşça ve arkadaşça ulusal sinemaları yaratmaktır"²⁵⁶

²⁵¹ Jean-Luc Godard, **Godard Godard'ı Anlatıyor**, çev. Aykut Derman, (İstanbul: Metis yayınları, 2014), 43, 96.

²⁵² Maccabe, **age**, 173.

²⁵³ Annette Michelson, **Godard on Godard**, ed. Tom Milne, (Da Capo Press, 1986), ix-x.

²⁵⁴ Maccabe, **age**, 213-214.

²⁵⁵ Godard, **age**, 134-140.

²⁵⁶ Maccabe, **age**, 214.

Özellikle, 1968 öğrenci hareketleriyle birlikte işyerinde ve günlük hayatta şeyleşme ve yabancılaşma sorununun kilit unsur olarak algılanmaya başladığı ve kültür devrimi anlayışının etkili olduğu dönemde, Godard'ın Mao'nun politik fikirleri dışında, özellikle, Althusser'in yapısalcı kuramı, ideoloji tanımlaması ve Brecht'in sanat pratiğinden etkilendiği görülmektedir. Langlois Olayı'nın ve Cannes Film Festivali'nin işgalinin gerçekleştiği ve “bildiri-filmlerin” çekildiği bu dönemin hemen ardından, sanatta uzmanlığa dayalı bir anlayışa karşı, işi sinema yapmak olmayan amatör insanların dahi film çekebileceğini, film yapımının halkı ilgilendiren kolektif bir mesele olduğunu ve sinemanın toplumsal hareketlerle ilişki içinde olmasının gerekliliğini vurgulamış, yine *Cahiers du Cinema* ile paralel olarak, auteur politikasından uzaklaşmaya başlamıştır.²⁵⁷

4.1. Auteur Politikasından Kopma ve “Sıfıra Dönüş”

Sanat içinde bireyleri özne olarak çağıran tektipleştirici ideolojinin sorgulanması ve farklı yöntemlerle alternatif bir sanat anlayışının araştırılması, Godard filmlerinin temel bir unsurunu oluşturmaktadır. Örneğin, Mayıs 1968'de çekmeye başladığı ve eğitim sorunlarına günlük hayatta denk geldiğimiz görüntü ve sesler arasındaki ilişki açısından değindiği *Bilmenin Tadı* (*Le Gai Savoir*, 1968) filminde, dil tarafından kontrol edilen toplumsal ilişkiyi anlamaksızın, gerçek bir film yapmanın mümkün olmadığını ifade eder. Filme göre, dil, ideolojiler tarafından bir iktidar aracı olarak kullanıldığında özgürlüğü kısıtlayabileceği gibi, insanın gerçek yaşam koşullarını araştıranlar için özgürleştirici bir güç de olabilir. Dilin tahakküm altına alıcı yapısından kurtulmanın yolu ise yeni yaşama ve düşünme biçimlerini yetiştirebilmekle mümkündür. Bu anlayışa göre, toplumun var olan modellerinden farklı bir yere ulaşabilmek için, öncelikle “sıfıra dönmek” ve oradan başlamak gereklidir. Bilincin etkili yöntemlerle yenilendiği sürecin başlaması, ancak gelenekselleşmiş algılama ve var olma biçimlerini unutma ve sabitleşmiş varsayımlardan kurtulma yoluyla mümkün olabilir.²⁵⁸ Görüntüler de, çalışma, mülkiyet ve aşk gibi konularla ilgili doğru kabul edilen varsayımlar sayesinde baskıcı bir işlevi yerine getirir. Bu film, “bundan böyle apaçık hakikatleri kabul etmeyi reddediyoruz” ifadesiyle gereksinim ve arzuları yanlış yönlendiren televizyon, reklam

²⁵⁷ Godard, *age*, 159-162.

²⁵⁸ David Sterrit, *Jean-Luc Godard*, çev.Selim Özgül, (Agora Kitaplığı, 2014), 26.

ve filmlerden oluşan ideolojik gösterge sistemini sorunsallaştırmaktadır.²⁵⁹ Bu anlamda Godard da, *Cahiers du Cinema* tarafından sorunsallaştırılan görülebilir ideolojisini sorgulamış, bu sistemin yeniden yapılandırılması hakkında ipucunu 1968 yılı sonrasında çektiği filmlerde daha açıkça ifade etmeye başlamıştır.

Sıfıra dönüş, Godard’a göre, bir ideolojik aygıt olarak okullarda olduğu kadar sinemada da yerleşik olan eşitsizliğe ve hiyerarşiye dayalı yapının yıkılmasıyla da ilgilidir, nitekim bir öğrenci veya aydın, bir işçiden hiç bilmediği bir konuda bilgi alabileceği gibi, aynı şekilde seyircinin üretici olarak filme dahil olduğu bir ortamda yönetmenin de ondan bir şeyler öğrendiği bir süreç söz konusu olabilir.²⁶⁰ Bu anlamda filmin üretim sürecinde, yönetmen, yapımcı, oyuncu ve birçok işçinin yanında; ideolojik boyutun en çok anlam kazandığı seyirci faktörünün önemli rol oynadığının bilincinde olan Godard, auteur politikasından tamamen ayrıldığı 1960’ların ikinci yarısında, kolektif film yapımına yönelmiştir. Ona göre, bir filmin politik anlamda doğru bir amaca ulaşması, seyircilerin iletişimsiz bir şekilde odaklandıkları televizyonun aksine, kendilerini ilgilendiren sorunları, iş süreci ve ücretler gibi somut şeyleri tartışmasına olanak vermesiyle ilgilidir.²⁶¹

Politik olarak doğru bir filmin, toplumda baskı altında olan kesimlerin mücadelelerine ortak olması, halka bir şeyler öğretirken, aynı zamanda ondan öğrenmesi gerektiğini belirten Godard, yazarların ilerleyiş içinde olduğu bir dönemde auteur kavramının geçerli olabileceğinden; ancak bu denli toplumsal değişikliklerin gerçekleştiği bir dönemde bunun tamamen gerici bir anlayış olduğundan bahseder. Auteur yönetmenin kendine özgü diliyle kendini her konuda uzman olarak algıladığı, ancak çevresindeki insanlara kulak vermediği bir ortamda, ona göre, politik olarak söylenecek hiçbir şey kalmamıştır. Nitekim, Godard o dönemdeki Komünist Parti’deki sorunun da bu tarz bir auteur anlayışı olduğunu vurgulamıştır. Böyle bir kurumda da, apaçık gerçekleri ifade etme iddiasına dayanarak beylik sözler söylemeye yetkili bir tarafın, diğerlerine dersler verdiği bir ortam hakimdir.²⁶² Ona göre, dönemin birçok politikacısı da, sözlerine “gayet açıktır ki..” şeklinde ifadelerle başlamaktadır. Oysa bu şekilde çok açık gerçekler üzerinden konuşulması, Althusser’den hareketle, bir

²⁵⁹ Kolker, **age**, 237.

²⁶⁰ Godard, **age**, 155-160.

²⁶¹ **Age**, 169.

²⁶² **Age**, 160-166.

ideolojiyi dayatmanın yollarından biridir. Nitekim Godard’a göre bir şeyin açıklaması tek bir yolla değil, birbirinden farklı birçok yöntemle yapılabilir.²⁶³

Yerleşik algılara ve seyirci-öznenin sabit konumuna karşı bu sifıra dönme anlayışı, Godard filmlerinde biçimsel açıdan da görülmektedir. Maccabe’e göre, 1968 yılına kadar giden süreçte Godard, form anlamında, kurulu bir seyirci kitlesine hitap edecek şekilde yerleşik tür ve dil biçimini kullandığı bir klasizmden, bu yerleşik tür ve dilleri yapıbozuma uğrattığı bir modernizme geçişi yaşamıştır.²⁶⁴ Normalde sanatın dolaylı yapısını gizlemeye yönelik temsil anlayışına, mimesise ve gerçeklik izlenimine dayanan hakim sinemanın başarılı işlemesi, tüketici olarak seyirciyi hedeflemiyor gibi görüldüğü ve böylece onu bilinçdışı düzeyde bir özne olarak çağırdığı sürece bağlıyken; onun sineması, teknik ve biçim itibarıyla seyircinin aktif katılımını sağlamaya çalışmıştır. Bu dönemde Godard, politik film yapmaktan ziyade, “politik bir şekilde” filmler yapmak istediğini belirtmiş,²⁶⁵ biçimsel ve teknik unsurlar üzerinde yaptığı yeniliklerle, kutsal olarak kabul edilen sinematografik görüntüyü ve belli bir görüntü fikrini parçalayarak, ekrandaki görüntünün seyirci için bir şeyleri “temsil ettiği” filmlerden çok, onu ekranın dışını keşfetmesine ve böylece eleştirel bakabilmesine olanak sağlayan filmler yapmıştır.²⁶⁶ Bu açıdan, Comolli ve Narboni’nin hakim ideolojiye hem gösterilen hem de gösteren düzeyinde karşı çıkan filmler kategorisinde düşünülecek çalışmalar yapmış, gerçekliğin tasviri geleneğinden koparak, politik olarak etkili sinema hareketinin örneğini göstermiştir. Zira, politik konum tek başına yeterli değildir, hakim ideolojik sistemin dilini ve görüntülerini de yapısöküme uğratmak gereklidir.²⁶⁷ Bu anlamda, “sıfıra dönüş” anlayışı, Godard’ın neredeyse tüm politik filmlerinin temelini oluşturmaktadır.

Film yapımındaki iş bölümünün yanında, türler arasındaki ayrımı da reddeden Godard, montaj tekniğinin anlatının yapılandırıcı prensibi olduğu filmlerinde, kurmaca ve belgeseli bir araya getirmekten çekinmemiştir.²⁶⁸ Geleneksel sinemada tüm unsurların bütünleştirilmesine dayanan tarafsız bir anlatı, gerçekliğin hakimi olan bir bakışa dayanırken; o, homojenliği bozarak filmde farklı seslerin duyulmasını

²⁶³ Age, 166.

²⁶⁴ Maccabe, age, 242.

²⁶⁵ Maccabe, **Godard: Images, Sounds, Politics**, 19.

²⁶⁶ Godard, age, 148-149.

²⁶⁷ Comolli, Narboni, age, 756-757.

²⁶⁸ Michelson, age, vii-viii.

hedeflemektedir. Bu anlamda diyalektik montaj, Godard için en önemli tekniklerden biri olmuştur. 1956 yılında *Cahiers du Cinema*'da yer almış "Montage My Fine Care" başlıklı yazısında, Bazin'in montaja karşı alan derinliğini savunduğu yorumlardan tamamen ayrılarak, filmin kalp atışı niteliğindeki montajın, bir fikrin canlılığını veya onun hikaye akışındaki ani ortaya çıkışını mizansene göre daha doğru ve temiz bir şekilde ifade edebileceğini belirtir. Montaj, mizansenin bir iç parçası olarak, bir şok etkisinin veya plandaki karakterin betimlemesi gibi anlarda, filmin içsel sürekliliğindeki değişimin gerekli olduğu durumlarda kritiktir.²⁶⁹ Montaj ona göre, tekil çekimlerin bir araya getirilerek düzenlenmesinin ötesinde, üretken bir işi ifade etmektedir. Genel çekim gibi sinematografik süreksizliği gizleyen teknikler, rahat bir konumdaki seyircinin hikaye anlatımına veya sahte gerçekliğin temsiline kapılmasını ve önceden verili bir anlamı algılamasını sağlarken; üretken montaj sayesinde, izleyicinin bir hikayenin anlatılmasına veya bir sahte gerçekliğin temsil edilmesine kapılıp gitmemesi, böylece eser üzerindeki eleştirel sorumluluğunu yerine getirmesi hedeflenir. Bu uygulamanın eleştirel düşünceyle bağlantılı olmasının sebebi, montajın bitmiş bir etkiye değil, dinamik bir sürece tekabül etmesidir.²⁷⁰ Bu süreç ise, tek ve merkezi bir görüş yerine heterojenliğe dayalı bir pratiği ifade etmesiyle, özne temsili bütünlüğü yansımalarını parçalayarak, çelişki, eleştiri ve özgürlük gibi değerleri ön plana almaktadır.²⁷¹

Eisenstein'ın diyalektik montaj anlayışını değiştiren ve geliştiren Godard, neredeyse filmlerinin tümünde, imgelerin bir arada bulunmasından ziyade, farklı ifade biçimleri ve uyumsuzluklarla doğal bütünlüğü parçalamaya odaklanmıştır. Açıklık ve doğallıktan güç alan bir söylem olarak burjuva iletişimi, dünyanın ikna edici temsili sunmak adına mutlaka göstereni gösterenle, sesi görüntüyle birleştirmenin gerekliliğine bağlı kalırken, o bunlar arasında zıtlık ve uyumsuzluk yaratarak, anlamın askıya alınmasını ve filmin herhangi bir ereksellik veya kesinlikten kaçınmasını sağlamıştır. Nitekim, filmlerinde alternatif bir dünya görüşünü temsil etmenin ötesinde, dünya görüşlerinin veya ideolojinin anlamlandırma sürecini araştırmak istemiştir.²⁷²

²⁶⁹ Jean Luc Godard, **Godard on Godard**, ed. Tom Milne, (Da Capo Press, 1986), 39.

²⁷⁰ Narboni, "Montage", **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, 29-33.

²⁷¹ Rodowick, **age**, 203-204.

²⁷² Peter Wollen, "Two Avant-gardes", **Edinburgh Magazine**, s. 1, (1976): 82.

Bu noktada Godard filmlerinde ön plana çıkan bir önemli unsur da, eserin kendi üretim sürecine gönderme yapması anlamındaki bir özdeşünümselliktir. 1960’larda politik bir yükümlülük olarak ele alınmaya başlanan bu kavram, temelde, yapımla ilgili izleri silmeye dayalı hakim temsil anlayışı karşısında, Brecht’in modernist-dönüşlü tiyatrosunun da etkisiyle, filmin kendi yapım aşamalarını ortaya çıkaran teknikleri ifade etmektedir.²⁷³ Bir sonraki bölümde ayrıntılandırılacak olan bu teknikler, filmin üretilmiş ve eklemli yapısını açığa çıkararak ve tamamlanmış ürünü seyirciye vermekten ziyade, onun üretim sürecinin kendisine katılımını sağlayarak, ideoloji karşısında farklı bir özne konumu yaratma potansiyelini ifade etmesi açısından önemlidir. Brecht estetiğinden etkilendiği bu dönemde, Godard için seyirci konusu temel sorun haline gelmiştir. Klasik anlatıya dayalı Hollywood sineması, seyirciyle kurduğu içsel ilişki anlamında onu hayali bir bilme konumunda sabitleyerek toplumsal ve politik hareket alanından uzaklaştırırken, o çeşitli biçimsel stratejilerle radikal toplumsal etkilerin üretimine olanak tanıyan bir estetik pratik örneği oluşturmaya çalışmıştır.²⁷⁴

4.2. Bertolt Brecht Estetiğinin Etkisi

Aristoteles tarafından şekillendiği dönemden itibaren Batı sanatının temelini oluşturan mimesis (taklit) anlayışı, sinemada da gerçek dünyanın temsilini yansıtmaya yönelik arzuyu ifade etmiş, bir filmin dolaysız ve biçimi gizleyen şekilde var olmasına ortam hazırlamıştır. Bazin estetiğinin de benimsediği bu inanış, seyirci açısından kendisine benzer karakterlerle özdeşleştiği ve günlük hayatın sorunlarından uzaklaşarak gerçek koşullarıyla yüzleşmekten kaçındığı bir aktiviteyi nitelemektedir. Diğer yandan, sanatın bir kültürün ideolojisini sunan en önemli etkenlerden biri olduğunun bilincinde bir sanat pratiği geliştiren Brecht, tiyatrosunda özdeşleşme ve empati yerine tepkiyi, edilgin davranış biçimi yerine etkin katılımı, onaylamanın yerine eleştiriyi koyarak yerleşik sanat geleneklerine bir karşı çıkışı temsil etmiştir.²⁷⁵

Daha önce de belirtildiği gibi, Brecht için radikal fikirlerin tartışılması tek başına bir şey ifade etmemekte; bunun yeni bir formatta yapılması gerekmektedir.²⁷⁶ Bu nedenle, hakim ideolojinin sanattaki tezahürleri olarak gördüğü özdeşleşme ve empatiyi,

²⁷³ Stam, **age**, 158-163.

²⁷⁴ Rodowick, **age**, 33-34.

²⁷⁵ Kolker, **age**, 169-171.

²⁷⁶ Martin Walsh, **Brechtian Aspects of Radical Cinema**, (BFI Publishing, 1981), 6.

eğlence ile üretim arasındaki karşıtlığı ve sanatçı ile izleyicisi arasındaki ayrılığı parçalamak için aygıtın tamamen değişmesi gerektiğine inanmıştır. Bu anlamda tiyatrosunu geleneksel anlayıştan ayıran karakteristik özelliği, özdeşleştirme etkisi karşısına koyulan “yabancılaştırma etkisi (Y-Etkisi)”’dir. Ona göre bu etkiler, “...insanlar arasında geçip sahnede sergilenecek olayların yadırgatıcı bir özellikle donatılmasını sağlayan, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal karşılanmalarının önlenmesine imkan veren efektlerdir.”²⁷⁷ Bu etkilerle, aksiyon sık sık yarıda kesilerek; araya anlatının akışını sekteye uğratabilecek işitsel ve görsel unsurlar sokularak seyirciye tiyatrodaki olduğu hatırlatılır ve sürekli canlı, üretken bir bilinç yaratılır. Bu bilinçle sahip olan izleyici, gerçeğin unsurlarına bir deney oluşturur gibi davranır. Böyle bir deneyim sayesinde izleyiciye “uzaklaşılır” ve oluşan şaşkınlık ayrı bir ilgi doğurur. Bu unsur, ona göre, kültür yoluyla değil, teknik yoluyla kitlelerin ilgisini teşvik etmeye bir örnek teşkil etmektedir.²⁷⁸ Yabancılaştırma efektleri sayesinde, sürecin mekanik yanı sıra kendini açığa çıkarmakta ve geleneksel sanattaki büyü bozulmaktadır.²⁷⁹

Brecht’in *Epik Tiyatro*’sunda kullandığı bu teknikler, dikkat dağınıklığı yaratarak ideolojinin yanılsamalarından uzaklaştırıcı etki sunabilmektedir. Yabancılaştırıcı etkiyi yaratan efektler aşağıdaki şekilde gruplandırılabilir:

- *Kesintiler*: Oyun sahnelenirken bir anda açıklamalara geçilerek akışın kesilmesi, koroların sahnelediği şarkılar, olayların pankartlarla ve ara yazılarla anlatılması, projeksiyon ile çeşitli belgeler sunulması, oyun içine film yerleştirilmesi veya bir ayrıntı üzerinde gereğinden fazla durulması gibi unsurlar anlatı akışının kesilmesine neden olur.²⁸⁰ Böylece, oyunun yanılsamacı eğilimlerini bozan boşluklar yaratılır ve izleyicinin empatiye hazır olan konumu felce uğratılır. Bu da karakterlerin davranışlarına ve davranışların sunulma şekillerine karşı bir eleştirelilik kazanılmasını sağlar. Bu süreçte seyirci, en az sanatçı kadar, sanat deneyimine ve bilgisine hakim olan bir unsur haline gelir.²⁸¹ Ayrıca, anlatı yüzeyinde yapılan kesintiler sayesinde, geleneksel teatral yanılsamanın parçalanması yanında, toplumsal kompleksin ön plana

²⁷⁷ Brecht, *Epik Tiyatro*, 11.

²⁷⁸ Benjamin, *age*, 3-5.

²⁷⁹ Brecht, *age*, 184.

²⁸⁰ *Age*, 30, 186.

²⁸¹ Benjamin, *age*, 21.

alınması sağlanmaktadır.²⁸² Kesintiler, Godard filmlerinde de, anlatı aralarına farklı görüntülerin, yazıların, seslerin, portrelerin, resimlerin ve çizgi romanların yerleştirilmesi suretiyle, sıklıkla kullanılmaktadır.

- *Gestusa dayalı oyunculuk*: Epik tiyatrodaki gestus, toplumsal jesti, yani belli bir tarihsel dönemdeki toplumsal ilişkilerin mimik ve jest ile dışavurumunu ifade etmektedir.²⁸³ Bu anlayışa göre oyuncu, yansıttığı kişi kendiymiş gibi davranmamalı ve kendini unutmaya çalışmamalıdır. Böylece onun da karakterle özdeşleşmesi engellenir.²⁸⁴ Kendini, el ve ayak devinimlerini seyreden oyuncu, oyununa dışarıdan bir gözle bakar ve bunu yaparken yanılsamayı bozacağı endişesine kapılmaz, aksine bu seyirciyi şaşırtma amacının bir parçasıdır. Oyuncunun bu kendini denetleme durumu, izleyicinin de karakterle özdeşleşmesini ve kendisi olmaktan çıkmasını zorlaştırır. Seyirci, bu süreçte karakterin öyküsüne kapılmaktansa, araya girerek oyuncuyu eleştirebilecek uzaklığa sahip olabilir.²⁸⁵ Oyuncu da, gestusa dayanan sahneleme tarzı kapsamında kendi tutumunu, toplumla ilişkisini gözlemleyebilmekte ve karakterinin dışına çıkarak, özgürce, politik duruşunu ve yargılarını belli edebilmektedir. Örneğin, oyuncu bir SS subayını canlandırırken, karakterle empati kurmak yerine, onunla arasına mesafe koyarak eleştirel tavrını belli edebilir.²⁸⁶ Oyuncuların doğaçlama şekilde rol yapmasını ve metni üzerinde düşünmesini isteyen Godard da, bu oyunculuk anlayışını sinemada sürdürmüştür.

- *Dördüncü duvarın kaldırılması*: Sahne sanatlarında bulunan dördüncü duvar algısı, Brecht tarafından aşağıdaki şekilde tanımlanmıştır:

“Doğalcı tiyatronun tiyatro diline soktuğu bir deyim; buna göre, ön sahne kavsı dördüncü duvarı oluşturur. Bu hayali mekan ayrımıyla doğalcı tiyatro'da, oyuncunun oyununu oynarken seyircinin etkisinde kalmaması, onun tiyatrodaki varlığını asla dikkate almaması gerektiği belirtilir.”²⁸⁷

²⁸² Walsh, **age**, 5.

²⁸³ Brecht, **age**, 164.

²⁸⁴ **Age**, s.167.

²⁸⁵ **Age**, 18-22.

²⁸⁶ Benjamin, **age**, 21.

²⁸⁷ Brecht, **age**, 231.

Bu dördüncü duvar etkisi, özellikle, sinemada daha etkili bir unsurdur. Epik tiyatrodaki oyuncu, sahnede kendisinin etrafında bulunan üç duvarın dışında bir dördüncü duvar bulunuyor gibi davranmamalı, kendisini seyreden bir topluluğun varlığı konusunda bilinçli olduğunu açıkça mimik ve hareketleriyle belli etmelidir. Oyuncu ve seyircinin bir sahneleme yapıldığının farkında olması nedeniyle seyircinin doğal ve rutin gelişen olayları gizlice seyrettiği yanılsamasına kapılması önlenmiş olur.²⁸⁸ Böylece, geleneksel dramatik tiyatro izleyicisinde, acı veya mutlu anlarla ruhsal olarak özdeşleşen, olayların gidişatının hep aynı olacağını tahmin eden ve eleştiriye kapalı bir eğilim söz konusu iken, epik tiyatrodaki anlatıcı-oyuncu, açık bir şekilde seyircilere hitap eder, onlara tavrını belli eder ve diğer efektlerin de yardımıyla, “doğal” olarak kabul edilen durumların yadırgatıcı bir özellik kazanmasını sağlar.²⁸⁹ Kameraya bakarak, seyirciye hitap ederek, hatta onu filme davet ederek oyunculuk yapmanın esas olduğu Godard sineması, seyirci için bu tarz bir düşünümsel mesafeyi sık sık yaratmaktadır.

- *Aygıtın açığa çıkarılması*: Deneysel epik tiyatro, yapım sürecini ve teknik boyutunu gözler önüne sererek oyun niteliğini ön plana çıkarır. Brecht’in belirttiği gibi bu sanat eserinde, “Oyunun prova ögesi, metinsel ezber ögesi, kısaca tüm mekanizması ve oyunu seyirci karşısına çıkarmak için yapılan tüm hazırlıklar, bütün çıplaklığıyla serilir göz önüne.”²⁹⁰ Sabit ve verili gerçekliği direkt yansıtmaya iddiasında olan sanat anlayışında aygıtı gizlemeye çalışarak daha inandırıcı hale gelmek esastır, bu tipteki bir eleştirel sanat, gerçekliğin olduğu gibi yansıtmayacağını ve yapılacak işin onu yeniden inşa etmek olduğunu bilincindedir. Brecht tiyatrosunun, anlatıyı tüm gerçekliğiyle seyircinin yaşantısı yapma veya ona haz ve öfke dolu anlar yaşatma amacı yoktur, burada anlatının toplum için taşıdığı pratik değer vurgulanır.²⁹¹ Mekanizmanın açığa vurulduğu ortamda, seyirciyle üretim sürecine dahil olduğu farklı bir ilişki kurulur. Bu yaklaşım, evrensel, sabit ve “doğal” olarak kabul edilen görüşlerin sorunsallaştırılmasını olanaklı kılan sanatsal bir yapaylık sunmasının yanı sıra, sanatın bir üretim süreci olduğunu göstermesi açısından kritiktir. Zira sanat eseri bitmiş bir ürün değil, tamamlanmış bir bütün oluşturmayan, tarihsel olarak belirlenen; çelişkiler ve farklılıklar barındıran bir üretdir. Seyirci tarafından tamamlanmak üzere kasıtlı olarak

²⁸⁸ Age, 17.

²⁸⁹ Age, 30.

²⁹⁰ Age, 6.

²⁹¹ Age, 7.

yarım bırakılan Godard filmlerinde de, bir film çekiminde kullanılan tüm araçlar ekran alanına dahil edilir.

Brechtien sanat eserinin egemen ideolojinin gerçekçilik, özdeşleşme, katarsis ve tatmin gibi ön kabulleri karşısında, izlediği imge üzerine düşünen ve böylece toplum ve tarih içindeki rolünü araştıran bir seyirciyi teşvik etme özelliği, sinemada klasik anlatı ilkelerini parçalayan Godard'ın eserlerinde kendini göstermektedir.²⁹² Bu noktada Wollen'ın Brecht'in sanat pratiğinden etkilenecek Hollywood-Mosfilm ile karakterize olan eski ve ortodoks sinemanın değerleri karşısında, Godard'ın ortaya koyduğu devrimci ve materyalist özellikler üzerinden formüle ettiği “karşı sinema” anlayışı önemlidir.²⁹³

Wollen'a göre Godard, filmlerinde Hollywood sinemasında etkili olan “anlatısal geçişliliğin” yerine, “anlatısal geçişsizliği” koymaktadır. Bu filmlerde, Brecht'in tiyatrosuna benzer şekilde yer alan kesintiler, boşluklar, arasözler ve epizodik yapı, bir birimin diğerini bir nedensellik ilişkisi ekseninde takip ettiği yaygın anlatı geleneğinin aksine, rastgele ve birbirinden bağımsız olay serilerinin gerçek hayatın iniş çıkışlarına ve çeşitliliğine uygun olacak şekilde sunulmasına dayanır. Tıpkı bir tartışmanın düzenlenmesi gibi ele alınan sekanslar sayesinde amaçlanan şey, anlatının duygusal büyüsunü bozarak seyircinin dikkatinin sürekli dağılıp yeniden odaklandığı bir ortam yaratmak ve onu düşünmeye ve değişmeye teşvik etmektir.²⁹⁴ Bu şekilde yabancılaştırıcı kesintilerin kullanılması, Godard'ın ilk filmlerinden itibaren kendini göstermektedir. Örneğin, on iki epizottan oluşan *Hayatını Yaşamak* filminin tamamı, klasik sinemanın kesikleri birleştirmeye çalışmasının aksine, çatlak ve boşluklardan yola çıkmanın önemini gösterir niteliktedir. Nana ile filozof Brice Parain'ın diyalogu sırasında beden imgelerinin ayna yardımıyla bölünmesi, karakterlerin konuşmalarının üstüne başka seslerin bindirilmesi, ve bazı sahnelerde diyaloglarda sesin yerine altyazıların ön plana geçirilmesi bu kesintilerin örneğini oluşturmaktadır.²⁹⁵ Kolker'e göre:

²⁹² Kolker, *age*, 172-174.

²⁹³ Peter Wollen, “Godard and Counter Cinema: Vent D'est”, *Film Theory and Criticism*, ed. Leo Braudy, (Oxford University Press, 1999), 499.

²⁹⁴ Wollen, *age*, 500.

²⁹⁵ Kolker, *age*, 176-180.

“Godard bütün film boyunca standart kesme modellerine başvurmadan ya da basit uzamsal ilişkiler oluşturmaktan görmenin, dikkatimizi yönlendirmenin alternatif yollarını arar. Bir öykü anlatmanın yeni yollarını keşfeder.”²⁹⁶

Godard filmlerinin bir diğer Brechtien özelliği de, seyircinin karakterle empati kurmak ve duygusal “özdeşleşme” yaşamak yerine, doğrudan hitap etme, çoklu karakterler kullanma ve yorum yapma gibi yöntemlerle “yabancılaşma” yaşayacağı bir ortam yaratmasıdır. İlk dönem filmlerinden itibaren, karakter ile sesi arasında uyumsuzluk yaratılması, kurgu içine “gerçek insanların” dahil edilmesi ve karakterlerin doğrudan izleyiciye hitap etmesi gibi yöntemlerle kesintilerin yardımıyla birlikte uzaklaşma yaratılarak, seyircinin filmin neden yapıldığı konusunda sorular sorması ve dinamik bir konuma geçmesi sağlanmıştır. *Doğu Rüzgarı (Le Vent D’est, 1970)* filminde aynı sesin başka karakterler için kullanıldığı veya tam tersi bir karaktere farklı sesler verildiği sekanslar yanında; seyircinin ekrandan betimlenerek temsil dünyasına direkt hitap yoluyla çağrıldığı sahne bu açıdan önemlidir.²⁹⁷ Oyuncuların karakterlerin dışına çıkarak gerçek kişilikleriyle oyuna dahil olmaları da, Brecht’in toplumsal jest kavramını ifade eden bir yabancılaşma etkisi yaratır. Doğaçlama bir stili benimseyen Godard, kendi haline bıraktığı oyuncuların kendiliğinden hareketleriyle senaryoya sağladıkları katkıyı vurgulamıştır. Ona göre, oyuncuların kendilerine verilen bir metni ezberlemekten ziyade; felsefe, tiyatro veya bilimle ilgili konularda düşünmeleri ve tartışmaları daha önemlidir.²⁹⁸ Yine, *Hayatını Yaşamak*’ta fahişe rolündeki Nana ile Brice Parain’ın konuşması, sözcükler ve anlam, düşünce ve eylem üzerine, yani kahramanın asıl rolünün dışında görünen konular üzerinedir. Parain, gerçek hayatta bir filozoftur ve bu sahnelerde oyuncular karakterin dışına çıkarak kendi söylevleriyle anlatıyı kesmektedirler.²⁹⁹

Wollen, *Cahiers du Cinema*’daki kuramsal tartışmalarla paralel şekilde, Rönesans resminin perspektifi keşfinden itibaren sanatın dünyaya açılan bir pencere olarak algılanması ile sinemanın perspektifi mükemmel şekilde kurabilen bir teknolojik araç olarak “saf temsil” alanında kalması arasında bir bağlantı olduğunu belirtir. Görülebilir olana dayalı ideolojinin bir ürünü olarak Amerikan filmlerinde, görüntünün

²⁹⁶ Kolker, **age**, 176.

²⁹⁷ Wollen, **age**, 501.

²⁹⁸ Godard, **Godard Godard’ı Anlatıyor**, 152.

²⁹⁹ Kolker, **age**, 178.

sese olan önceliğini esas alan bir temsil anlayışı söz konusu iken, Godard, “görüntülerle yazmak” olarak düşündüğü sinemayı bir olumsuzlama ifadesi olarak görmüştür. Onun imgelerle yazma projesi, filmin yapım sürecini yüksek seviyede ön plana çıkarmakla mümkündür. Bu anlamda “şeffaflık” anlayışına dayalı dolaysız klasik anlatı karşısında, Godard, film içinde film gösterilmesi, ekranda kameranın ve diğer araçların görünür hale gelmesi veya görsel olanın çeşitli yöntemlerle geri plana itilmesi gibi tekniklerle, üretim sürecini “ön plana çıkarmaktadır.”³⁰⁰

Wollen, her unsuru aynı mekanda birleştirme eğilimine sahip klasik anlatı sinemasının “tek diegesis” özelliğinin karşısında, Godard’ın benimsediği “çoklu diegesisi” koymaktadır. Bütünleşik ve homojen bir dünyada geçen Hollywood anlatısı, zaman ve mekanın tutarlılığı üzerinden işlemekte, dilin anlamsal bileşenine içkin olan çelişkiyi yansıtamamaktadır. Oysa, heterojen yerlerde geçen ve farklı kodlar ve kanallar arasında kırılmaları yansıtan Godard sineması, farklı iletişim olanakları sunması açısından önem taşımaktadır. Örneğin, *Nefret (Le Mepris)*, 1963) filminde “film içinde film” tekniğinin dışında, karakterlerin her birinin farklı dili konuşması veya *Hafta Sonu (Week End)*, 1967) filminde, karakterlerin farklı zamanlardan geliyor olması, tek bir anlatısal dünya yerine birbirinden farklı, hatta birbiriyle çelişen anlamsal sistemleri göstermektedir.³⁰¹ Bu anlamda, alıntıların, kinayenin ve parodinin yer bulduğu Godard sinemasının bir önceki özelliklerle bağlantılı olan bir diğer değeri, kendi kendine yeten “kapalı” bir yapı karşısında “açık uçluluğa” ve metinlerarası bir sisteme olanak vermesidir. Anlatı dünyalarının çokluğu dışında, konuşan seslerin fazlalığı da özellikle farklı romanlardan, yazarlardan yapılan alıntılarda görülmektedir. Ortodoks dilbilimde ve mantıkta, bağlam, alternatif anlamlar arasında bir arabulucu olarak önemli iken; burada film, birbiriyle karşılaşan farklı söylemlerin buluşma yeri olarak düşünülür ve önemli olan tek ses, klasik sinemada çoğu zaman olduğu gibi, yönetmenin sesi değildir.³⁰²

Wollen’a göre karşı sinemanın diğer özelliği de, yine Brecht etkisinden hareketle, seyirciye “haz verme” yerine, onu “rahatsız etmeyi” hedeflemesidir. Bu hedef, tüketim toplumu eleştirisinin bir parçası olarak eğlence sinemasına yapılan saldırı

³⁰⁰ Wollen, *age*, 501-502.

³⁰¹ *Age*, 502-503.

³⁰² *Age*, 504.

ile bağlantılı şekilde, kapitalist sistemin ve ideolojisinin uyuşturduğu seyirciler karşısına, farklı söylem ve özne pozisyonlarını içeren bir sinema konulmasıyla ilgilidir.³⁰³ Anlatıdaki haz, görüntünün okunaksızlığı ile açıklığı, çerçevenin değişkenliği ile sabitliği ve görüntü birleşimindeki süreksizlik ile akıcılık arasındaki dengeye bağlıdır. Rodowick'e göre, ideolojik aygıt olarak anlatı filmlerinin amacı, görme biçimlerini güvenlik ve bütünlüğe dayalı hayali konumda sabitlemek ise, bu nitelikteki bir eleştirel modernizm, anlatı ve mekan arasındaki ilişkiyi rahatsız edici şekilde kurarak, uyumsuzluk ve çelişkiyi ön plana çıkarır. Böylece, seyircide bitmiş bir ürün karşısındaki büyülenme hissi yerine, bir süreç ve değişim algısı yaratılabilir.³⁰⁴

Bu anlamda, eksiklerin dikişlenmesini sağlayarak seyirciyi bir yanlış tanıma pozisyonunda donduran yerleşik sanat sistemi sürekliliğe dayanırken, belirtilen Brechtyen uzaklaştırma tekniklerinden esinlenerek sinematografik aygıtın hareketliliğine içkin kesintileri vurgulayan Godard, seyircinin dikkatini film sürecine, ve sinemanın realizm, tutarlılık ve süreklilik normlarını sorunsallaştırmaya çekmektedir.³⁰⁵ Diğer yandan, Brecht gibi Godard da sanatta eğlence ve hayal gücü kavramlarına tamamen sırtını dönmemiş, aksine, eğlence-eğitim ikiliğini reddederek, öğrenmeyi ve ideolojinin kendisini sorgulamayı keyif veren bir aktivite haline getirmeye çalışmıştır.³⁰⁶

Özellikle 1966-1972 yılları arasındaki dönem, Godard'ın Brechtyen biçimsel yenilikleri sinema için politik bir seçim olarak ileri taşımasının yanı sıra, içerik anlamında da toplumsal ve siyasi konuları açıkça öne sürmeye başladığı süreci nitelendirmektedir. Bu noktada, hakim ideolojiye ve sanat anlayışına karşı eleştirel bir pratiği örneklemesi açısından, Godard'ın radikal politik evresini ifade eden ve Mayıs 1968'in etkisiyle gelişen bu süreçteki bazı filmlerinin biçim, teknik ve içerik açısından daha ayrıntılı şekilde incelenmesi gerekli olacaktır.

³⁰³ Age 504-505.

³⁰⁴ Rodowick, age, xix-xx.

³⁰⁵ Age, xx.

³⁰⁶ Kolker, age, 256.

4.3. Jean-Luc Godard Filmlerinin İncelenmesi

4.3.1. *Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey (2 ou 3 Choses Que Je Sais D'elle):* Bireyden Topluma Geçiş

4.3.1.1. Filme Genel Bakış

Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey (2 ou 3 Choses Que Je Sais D'elle, 1966) filminin çekildiği 1966 yılı, sinema üzerine yürütülen kuramsal tartışmaların yanında, Godard'ın film pratiğinde de bir epistemolojik kopuşu ifade etmektedir. Politik unsurlar ve Brecht'yan teknikler, daha önceki filmlerinde de yer yer kullanılsa da, yönetmen bu zamandan itibaren söz konusu unsurları yeniden yapılandırmıştır. Artık, Brecht'in etkisi daha merkezi hale gelmiş, Hollywood'a olan ilgi tehlikeli olarak algılanmış ve sinema politik bir amaca sahip olacak şekilde yeniden düşünülmüştür. Yönetmen için bu dönemdeki odak noktası, Marx'ın analiz ettiği şekilde meta üretimi ve iktidar yapılarının yanında; Guy Debord ve Sitüasyonist Enternasyonel tarafından eleştiriye tutulan kapitalist görünüş dünyası ve 'gösteri toplumu' haline gelmiştir.³⁰⁷ *Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey*, Godard'ın klasik anlatı sinemasını terk ederek; belgesel tekniğini, özdeşünümsel bir şekilde Brecht'yan tekniklerle birleştirdiği ve deneme üslubuna sahip olan en önemli filmlerden biridir. Godard, bu filmi "müzik notaları ile yazılan bir roman formundaki toplumsal deneme" olarak tanımlamıştır.³⁰⁸ Film, belirsiz ve kendinden şüphe duyan tonuna rağmen, toplumsal ve güncel konulara karmaşıklığı içinde değinmekte, bunu ticari sinema normlarının dışında kalarak başarmaktadır. Tüm bu açılardan, bu film, yönetmenin daha sonra çektiği politik olarak daha angaje haldeki radikal filmlerin öncesinde bir geçiş filmi olarak düşünülebilir.

Film, Paris'in yeni banliyölerinden birinde ailesiyle yaşayan ve tüketici olarak isteklerini karşılayabilmek adına ekstra para kazanmak için yarı zamanlı fahişelik yapmaya başlayan küçük burjuva bir kadın hakkındadır. Ancak kişisel, mimari

³⁰⁷ Geoffrey Nowell-Smith, *Making Waves: New Cinemas of the 1960's*, (London: Bloomsbury, 2013), 209.

³⁰⁸ Godard, *Godard on Godard*, 242.

(yapısal) ve politik boyutlar arasında hareket eden film, daha çok, hızlı modernleşen Paris kenti üzerinedir.³⁰⁹ 1960’larda De Gaulle yönetiminde Paris bölgesinin yeniden yapılanması, tüketim kültürünün nesnelere çevirdiği insanlar, Vietnam Savaşı ve bu savaşın Batı’nın bilincine etkileri gibi güncel konulara, kadın karakterin günlük deneyimleri üzerinden değinen film, başından sonuna kadar, dönemdeki siyasal gelişmeler, filmin süreci ve görüntülerin uygunluğu üzerine yorum yapan yönetmenin kendine ait dış-sesi ile kaplanmış haldedir.³¹⁰ Yönetmenin yalnızca fısıltı halinde duyulan sesi, görüntü alanı dışından gelerek, onu kesintiye uğratacak şekilde düzenlenmiştir. Filmin toplumsal nitelikteki konusu dışında, gerek yazılar, imgeler ve gürültüler yoluyla kesintilerin kullanılması; gerek oyuncuların gestusa dayalı yabancılaştırıcı etkileri sergilemesi anlamında, Brecht’yen nitelikteki biçimi de politik açıdan önemli niteliktedir.

4.3.1.2. Filmin İncelenmesi

Anlatının sergilediği epizodik yapı, her birinin başında bir yazı gösterilen bölümlerde görülebilmektedir. İlk sahnede ekranda belirginleşen yazıyla, filmin isminde geçen “O” kelimesinin karşılığı, “Paris Şehri” olarak verilir. Ardından, film boyunca ara ara gösterilmeye devam edecek olan inşaat halindeki yapılar, yollar, apartmanlar ve arabalarıyla kentin genel görünümü sunulmaktadır. Bu esnada Godard’ın arka plandaki sesi, planlama bakanı olarak Paul Delouvrier’in göreve geldiği bilgisini verir. Ardından ses, “O”’nun ikinci karşılığını “Marina Vlady”, yani ana karakteri canlandıran aktrisin ismi olarak belirtir ve ekranda beliren oyuncunun fiziksel özelliklerini tasvir eder. Bu sekansta, bir toplumsal jest özelliği gösteren oyuncu, karakter dışında, kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aktris, film boyunca birçok kere yaptığı gibi dördüncü duvarı yıkmakta, doğrudan kameraya bakarak ve seyirciye hitap ederek Brecht’ten bir alıntı yapmaktadır. O, “sanatçıların doğruyu söylemesi gerektiğini” belirtmiştir. Monaco’ya göre, *Le Nouvel Observateur* dergisinde Paris’in yeni banliyölerinde yaygınlaşmaya başlayan fahişelik konusu hakkındaki makalelerden yola çıkan bu film, doğruları söyleme gayesine uygun olarak, toplumsal olguları ortaya koymak adına kurmacadan uzak durmuştur.³¹¹ Ancak Maccabe, bu filmin Paris’teki kentsel dönüşüm üzerine bir

³⁰⁹ Monaco, **age**, 174.

³¹⁰ Kolker, **age**, 238.

³¹¹ Monaco, **age**, 174.

rapor olmakla, bir kadının hayatının kurgusal araştırması olmak arasında kalan, belgesel ile kurmacanın çatıştığı bir form olduğunu belirtir. Nitekim, filmin öne çıkan özelliklerinden biri de, Godard'ın birçok filminde olduğu gibi, belgesel veya klasik anlatı sinemasından farklı olacak şekilde, görüntü ile ses arasında zıtlıklar yaratılması ve baştan sona montaj tekniğinin kullanılmasıdır. Bu yöntemler, yönetmene göre, aygıtın ön plana çıkarılarak, şeffaf ve temsile dayalı anlatı sinemasını parçalamanın birer yoludur.³¹²

Aktrisin tasvir edildiği sahneden sonra, nihayet, “O” kelimesinin ifade ettiği üçüncü unsur, oyuncunun canlandığı “Juliette Janson” karakteri olarak belirtilir. Juliette'in fiziksel özellikleri Marina'ninkıyla aynı şekilde betimlense de, filmin ilerleyen kısımlarında onun yeni apartman komplekslerinden birinde eşi ve iki çocuğuyla yaşayan bir kadın olduğu ortaya çıkmaktadır. Vlady, filmin bu ilk sekansından itibaren, bir yandan şeyleştiren sisteme maruz kalan bir birey olarak var olurken, diğer yandan, günlük hayatında deneyimlediği rutinler, yabancılaşma, endişeli ruh hali ve kullandığı kelimelerin anlamları gibi birçok konuyu, kameraya hitap ederek sorgulayan bir oyuncu olarak yer alır. Ancak, ikisi arasındaki ayrım da belirgin değildir.

Sonraki sahnelerde her sekans, başında bir özet niteliğinde ve bölümlerin amaçlarını sunar gibi görünen yazılarla açılmaktadır. Bu başlıkların her biri, Gallimard'ın “Idees” adlı denemeler dizisinden bölümleri ifade etmektedir. Bunlardan ilki ise “Sanayi Toplumu Üzerine On Sekiz Ders” şeklinde başlamaktadır.³¹³ Bu sekansta öncelikle Juliette'in eşi Robert, kulaklıkla dinlediği uluslararası radyo istasyonunda duyduğu haberleri teatral bir yorumla arkadaşına iletmektedir. Onun tercümesine göre Başkan Johnson, büyük bir kederle pilotlarına Kuzey Vietnam'ı bombalamalarını emrettiğini ama Hanoi'nin müzakereyi reddettiğini ve sabrının bir sınırının olduğunu söylemektedir. Ancak bu sözcükler aslında Jules Feiffer'ın Vietnam Savaşı üzerine çizgi romanından alıntıdır. Bu anlamda sahne, filmdeki Brechtyen didaktik anlardan biri olarak tanımlanmaktadır.³¹⁴ Kadraja giren Juliette'in okuduğu dergi ise bambaşka bir şeyden, bir çorap reklamından bahsetmektedir. Bu konuşmalar sırasında arka planda çocuklarının sesi de duyulmaya devam etmektedir. Sahne,

³¹² Maccabe, *age*, 52.

³¹³ Monaco, *age*, 176.

³¹⁴ Jacquelin Levitin, “One or Two Points about Two or Three Things about Her”, *A Companion to Jean Luc Godard*, ed. Tom Conley, (Blackwell, 2014), 243.

dumanla kaplanmış radyo devresine yakın çekimle birlikte yine bir gürültüyle, bombardıman uçağının sesiyle kapanır. Film boyunca, reklam imgeleri, rahatsız edici nitelikteki sesler ve gürültüler tarafından kesilen anlatı, belgesel sınırlarını aşan şekilde sunulmakta, öyküden uzaklaştırıcı etkisiyle seyirciyi film üzerine düşünmeye davet etmektedir.

Özellikle ses unsurunun bu film için ayrı bir önemi vardır. Macbean'in belirttiği gibi, filmde “yorum ve diyalog, sistematik bir biçimde inşaat makinelerinin, alçaktan uçan jetlerin, tilt makinelerinin, elektrikli aletlerin, dev kamyonların, geçmekte olan otomobillerin vs gürültüsüyle bastırılır ve genellikle boğulur.”³¹⁵ Bu şekilde bireylerin modern kent ortamında sakinlik ve huzurdan ne denli uzak olduğu gösterilirken, seyirci de bu gürültüyle rahatsız edilerek edilgen sinema izleyicisi konumundan çıkarılmak istenmektedir. Ses, birçok filmde olduğu gibi, görüntünün tamamlayıcısı değil, görsel olanın işitsel karşılığı niteliğindedir. Genellikle anlaşılmaz diyalog ve yorumlardan ziyade, görsel olan unsurlarda anlam aramaya meyilli olan seyirci, gürültünün anlamı oluşturmada bir amaç olarak kullanıldığını kavradığı anda, filmin karmaşası ile modern kent toplumunun karmaşası arasındaki bağlantıyı kurabilecektir.³¹⁶

Tüketim ürünlerinin gözler önüne serilmesi, reklam panoları ve dergilerdeki reklamlar, filmde doğallığı bozan ve seyircinin dikkatini dağıtan diğer unsurlar arasındadır. Deterjan kutusundaki beyaz üzerine kırmızı renkli “PAX” yazısıyla başlayan sahnede Godard'ın fısıldayan sesi duyulur: “Pax Americana (Amerikan Barışı): Süper ucuz beyin yıkama”. Bu ifade ile deterjan tozu ile emperyalist nitelikteki Vietnam Savaşı arasında bir bağ kurulmaktadır.³¹⁷ Ardından Juliette, sanki deterjan reklamının açılış sekansı gibi, mutfakta bulaşık yıkarken görüntülenir, arkası dönük olmasına rağmen yine kameraya doğru dönerek bireysel anlam arayışı üzerine konuşmalar yapar, bulaşık yıkarken ağlamasından, zamanı ayırt edememesinden ve sözlerindeki anlamların belirsizliğinden bahsetmektedir. Seri tüketim ürünleri ile çevrilmiş bireylerin yabancılaştığı bu ortamda, Godard'ın fısıldayan yorumları, nesnel olma kaygısından uzakta, oldukça politik ve kişiseldir. Yönetmen, geleneksel olmayan anlatı tarzıyla bir sorunu ortaya koymaktadır; bu, Amerikan stili kültürün Fransa'ya

³¹⁵ Macbean, *age*, 23.

³¹⁶ *Age*, 25-26.

³¹⁷ Monaco, *age*, 177.

nüfuz etmesidir.³¹⁸ Sonrasında Paris apartmanlarının genel çekimi gösterilirken, ses, hükümet politikasının sınıf farklılıklarını arttırdığını ve tekelci ekonominin, şehir sakinlerinin beklentilerini hiçe sayarak ekonomiyi kendi isteklerine göre şekillendirdiğini anlatır. Temsil anlayışına dayanan klasik anlatı sineması, genellikle gerçekliğin tarafsız yansıtılmasına dayanırken; bu film, diğer Godard filmleri gibi öznel yargılara da yer vermekte, ancak bunu, film içindeki diğer öznellikleri bastırmayacak şekilde yapmanın yollarını aramaktadır. Bu arayışın, sonraki çalışmalarında daha başarılı olduğu söylenebilir, zira bu filmde fısıltı olarak da olsa duyulan sesi, daha sonra incelenecek olan filmlerde daha belirsiz hale gelecektir.

Filmdeki görüntüler ve sesler, her aşamada anlatı ile anlatı olmayan arasındaki çizgileri belirsizleştirir.³¹⁹ Örneğin, Juliette ile oğlu Christopher'ın birbirlerine rüyalarını anlattığı sahnenin ardından bir yazı araya girer. Yazıda "Sanayi Toplumu Hakkında İlerletilmiş Dersler" yazmaktadır. Bu yazıyla başlayan sekansta, filmde daha önce görülmemiş bir kadın banyo yaparken elektrik idaresinin içeri girerek fatura borcunu söylemesi, anlatı akışında farklı bir konu gibi görünse de, sanayi toplumunda şeyleşmeye uğrayan kadınların gösterildiği sahneler absürd bir geçiş niteliğindedir. Artık Juliette'i anlatan hikayenin aralarına, inşaat alanlarının görüntüleri dışında; reklam panolarının önünde, kuaförde, kafede ve mağazalarda bulunan kadınların imgeleri girmeye başlamıştır. Ve ses, modern toplumda birçok kadının küçük bir firmada işe girdiği, hamile kaldığı, terk edildiği, fahişelik yaptığı, evlendiği ve çocuk sahibi olduğu döngüyü anlatır. Paris'in yeni teknokratlar tarafından tahripkar şekilde yenilenmesi sürecinde toplumsal yabancılaşmaya uğrayan bireylerden biri olarak Juliette de, De Gaulle yönetimi altındaki ekonomik patlamanın ardından piyasaya giren tüketici ürünlerine karşı duyduğu arzuyu yarı zamanlı fahişelik ile finanse etmektedir. Metalaştıran Amerikan kültürü, birçok şeyi olduğu gibi kadın bedenini de nesneleştirmiştir.³²⁰

Sonraki sekansta, Juliette bir mağazada kendine kıyafet bakarken görüntülenir. Satış görevlisi kadınların kameraya bakarak mülakat tarzında o gün saat kaçta çıkacağını ve ne yapacağını anlatması önemli kesintilerden biridir. Bu sahne, yine, üst

³¹⁸ Levitin, **age**, 246.

³¹⁹ **Age**, 246.

³²⁰ James S. Williams, **Encounters with Godard**, (State University of New York Press, 2016), 21-22.

geçitler ve inşaat halindeki yolların bulunduğu görüntülerle kesintiye uğrar. Diğer satış görevlisi, saat üçten önce yemek olmadığını söylerken, alakasız şekilde kazakların deniz mavisi olduğunu, saat sekizde uyandığını ve gözlerinin ela renkte olduğunu anlatmaktadır. Burada, modern toplumda satış sektöründe çalışan insanların şartları hakkında ve toplumdaki maddi koşullar üzerine düşünülmesini istense de, konunun biraz belirsiz kaldığı iddia edilebilir. Nitekim sonraki filmlerinde, bu tür konularda net ifadeler bulmak mümkündür. Ancak yine de, bu sahnelerin önemi, sürekli görsel ve işitsel kesintilerle, anlatının asıl öznesinin kim olduğunu belirsizleştirmesidir. Olaylar Juliette karakterinin deneyimleri üzerinden anlatılıyor gibi görünse de, Maccabe'e göre film, klasik sinemadan farklı olarak anlatısal belirlemeyi tamamen tek kahramana devretmemektedir. Godard'ın sesi de karakterin konumunu sorunsallaştırmaktadır. Ancak bu ses, daha önce belirtildiği gibi, anlatı üzerinde bir egemenliğe de sahip değildir. Nitekim aktarılmak istenen konu, film boyunca kameraya karşı konuşan, kendini ifade eden başka birçok kadının bakış açısıyla da yansıtılmaktadır.³²¹ Karakterlerin mülakat formunda hitap etmesi de, Brecht'in savunduğu gestusa dayalı oyunculuğun bir göstergesidir. Esasen, oyuncular gerçekten Godard'ın yönelttiği ve gizli kulaklık yoluyla duydukları sorulara cevap vermektedirler. Ona göre araştırma nitelikli bu yöntem yoluyla oyuncu, rolüne kendi düşüncelerine dahil etmekte, bazen karakter içinde bazen de karakterin dışında bulunabilmektedir. Böylece Hollywood'un önceden yönlendirilmiş sisteminin aksine, önceden düşünülmemiş ve kontrol edilmemiş sonuçlar çıkabilmektedir.³²² Bu prosedür, yönetmenin sonraki birçok filminde de kullanılmıştır.

Filmin “Şehrin Psikolojisi” yazısıyla başlayan kısmında ise, kafede geçen sahneler önemlidir. Juliette kafede otururken, her zaman yaptığı gibi, mülakattan bir soruya cevap verircesine kendisini tek kelimeyle tanımlar, bu kelime “kayıtsızlık”tır. Başka bir kadın, yine kameraya bakarak, banliyöde oturduğundan ve Paris'e ayda iki kere geldiğinden bahseder. Bu cümleler, Paris toplumunu da tanımlamaktadır. Yeni banliyölerde şehrin merkezine uzakta oturan bölge sakinlerinin psikolojisi kendileri tarafından anlatılmakta iken, bu sırada kafedeki insanların yalnız görünüşü de bu durumu destekler niteliktedir. Juliette, magazin dergisindeki şık mankenlerin fotoğraflarına bakarken, Godard'ın sesi, onun dergi sayfalarındaki nesnelere

³²¹ Maccabe, *age*, 39.

³²² Levitin, *age*, 250.

bakmasından, başka kadınların da aynı nesnelere bakmasından bahseder. Sonrasında kamera oldukça uzun bir süre yakın çekim olarak gösterilecek kahve fincanına odaklanırken Godard'ın fısıldayan sesi, belki de bunun gibi bir nesnenin toplum içinde ilişki kurmayı mümkün hale getirebileceğini söylemektedir. Ancak kelimelerin anlamları göreceli ve toplumsal ilişkiler de belirsizdir. Burada öznel düşüncesi ile nesnel gerçekliğin ayrılığından, ancak tecrit edici öznellikten de kopmanın gerekliliğinden bahseder. Giderek, kahve fincanına daha yakın çekim yapılır ve Godard bu sırada etrafındakileri dinlemenin önemini açıklar. Her defasında kahvenin daha ayrıntılı çekimi yapılır. Bu ayrıntılı çekim, diğer kesintilerin dikkat dağıtıcı etkisinin aksine, bir detaya gereğinden fazla odaklanarak seyirciyi düşünmeye sevk eden Brechtyen teknikler arasında düşünülebilir. Kahve içine doğru en son odaklama ile görülen küçük köpüklerin birleşimi sırasında ses, nesnelerin tekrar birleşmesinden ve bunun kendiliğinden bir yeniden doğuş olacağından bahseder. Monaco, bu kahve fincanının bir konudan diğerine geçmeyi, sanat ile politika arasında köprü kurmayı ifade ettiğini belirtir.³²³ Zira nesneler, yalnızca öznelere olan belirli ilişkileri içinde var olurlar. Özne ile nesne veya birey ile dünya arasındaki karşılıklı ilişki, çoğu zaman görüntüler tarafından ihmal edilir. Görüntü, nesneyi öznenin ayrı bir varlık gibi ele alır. Oysa sinemada yapılması gereken, bu ikili ilişkinin vurgulanmasıdır. Maccabe'e göre, nesneyi ayrı olarak tayin eden şey, aynı zamanda özneyi de bağımsız bir bütünlük olarak algılar. Dergilerde görülen kadın imgeleri, cinselliğin insan aktivitesiyle ilişkili olarak değil, nesneyle gerçek teması olmayan ideal izleyiciyle ilişkili olarak ortaya çıktığını vurgular.³²⁴

Görülebilir olanın önceliği, "Etnolojiye Giriş" yazısıyla başlayan bir sonraki sahnede Juliette'in müşteriyle yaşayacağı ilişki öncesinde koyulan ayna ile yine vurgulanmıştır. Görsel dürtü, özneyi, nesnelerle yalnızca sahip olma ilişkisi kurabilen bir tüketici olmak suretiyle, saf bir bütünlük içinde üretir. Bu durum toplumun ekonomik örgütlenmesiyle de alakalıdır. Film pratiğinde üretimin önceliğini vurgulayan Godard, artık üretimin belli bir talepteki artışa bağlı olarak geliştiğini ve bu artışın görüntüye daha fazla tabi olmayı gerektiren bir düzen oluşturduğunu vurgular. Bu anlamda, reklamcılık, sadece para ilişkileriyle ilgili değil, talebin ve arzunun örgütlenmesiyle ilgilidir. Görüntü olarak filmler de, belli bir merkezi konumda yer alan

³²³ Monaco, *age*, 179.

³²⁴ Maccabe, *age*, 40.

seyircinin görme isteği ve talebinin sürekliliğiyle ilgilidir.³²⁵ Godard, bu görme ideolojisini filmde yaptığı kesintilerle parçalamaya devam ederken, özne ile nesne arasındaki ilişkiyi de sorunsallaştırmakta, bir konudan başka konuya geçişin örneklerini göstermektedir. Örneğin, oteldeki bu sahne arasında birden inşaat görüntüleri gelir, ve tekrar bir kadın, seyirciye hitap ederek konuşarak sekreter olduğundan, İngilizce ve İtalyanca bildiğinden, ancak yaşı fazla olduğu için kimsenin ona iş vermediğinden bahseder. Bireysel olan toplumsal olan arasındaki geçişler, filmin her aşamasında kendini göstermektedir.

Kuaför salonuna geçen bir sonraki sahnede, yine Juliette gibi küçük burjuva olan kadın müşterilerden biri kendinden bahsetmektedir. Trafikte karşıdan karşıya geçerken yaşayabileceği bir kaza için duyduğu kaygıyı, geleceğe yönelik hiçbir planının olmadığını, tüm beklentilerinin yakın zaman için olduğunu anlatır. Yine kuafördeki Paullete isimli çalışan, bir mülakatta sorulan soruları cevaplarcasına kendiyle ilgili bazı bilgileri verdikten sonra, geleceği düşünmediğinden, yalnızca şimdiki zamanla ilgilendiğinden bahseder. Yeni kapitalizmin modern Paris kentindeki bireylerin psikolojisinde yarattığı etkiler, her bir kadının ifadesinde bulunmaktadır ve anlatının hangi kişiyi nitelendirdiği konusunda yaratılan belirsizlik, tüm filmin yöntemini oluşturmaktadır. Godard'a göre Juliette, bu toplumsal denemenin sabit konusu bile değildir, onun hikayesi yalnızca bir topluluğun parçasıdır.³²⁶ Juliette'in kuaförde çalışan arkadaşı Marianne ile birlikte eşinin çalıştığı garağa geldiği sahneye geçerken Godard'ın sesi, bugün toplumda yaşamının büyük bir çizgi romanda yaşamakla aynı olduğunu söyler. Ancak bunu söylemenin tek başına bir şey ifade etmediğini, bir olgunun doğru şekilde nasıl anlatılabileceğini, film içinde gelişen bir olayın nasıl gösterilebileceğini, sahnedeki imgelerin doğruluğu üzerinden sorgular. Burada yönetmen, kendi film yapım sürecine dikkat çekerek görüntü ve seslerin doğru seçilip seçilmediği, bakışının çok yakından olup olmadığını veya çok yüksek sesle konuşup konuşmadığını sorgulamaktadır.³²⁷ Bu sahnede 1960'ların politik sinemasını karakterize edecek şekilde, bir özeleştirel üslubun örneği görülmektedir. Godard da, daha sonraki değerlendirmesinde, bu filmde sürekli sorular sorduğunu, kendini film çekerken

³²⁵ Age, 40-41.

³²⁶ Levitin, age, 247.

³²⁷ Macbean, age, 26.

izlediğini ve yüksek sesle düşündüğünü ifade eder. Ona göre bu bir film değil, bir film yapma girişimidir.³²⁸

“20. Yüzyılın Büyük Umudu” yazısıyla başlayan ve Juliette ile Marianne’in Amerikalı bir müşteri ile buluşmak için otele girmiş olduğu sekansta, Juliette’in odadaki uzun monoloğunun Vietnam’daki insanların fotoğrafları ile kesilmesi, yalnızca ekrandaki değil, ekran-dışında yer alan bir konunun sorunsallaştırılması açısından önemlidir. Juliette, o günün tarihinde, 1966’nın 17 Ağustos’unda, Avrupa’daki birinin Asya’daki birini düşünebilmesinin garip olduğundan bahseder. Düşünmek bir eylem olsa da; yazmak, yemek ve içmek gibi bir eylem değildir, ancak yine de başka yerdeki birini düşünmek, hayal etmek veya onu bir sözüyle hatırlamak mümkündür, bu kişi ölmüş olsa bile bu geçerlidir. Bu konuşma sırasında ekrana gelen Vietnam’da savaş mağduru insanların fotoğraflarının yanında, bomba sesleri de araya girmeye başlar. Burası Vietnam savaşının Batı vicdanındaki etkilerine fazlaca değinildiği bir sahne olma özelliği gösterir. Juliette’in tekil varlığının kimliği, başka bir yerdeki şiddet ve acıyı ima etmektedir. Düşünceye daldığı anda, onun varlığı çerçevenin içindedir ve buradadır, ancak Godard, bu “buradalığı”, “başka yerde olan” ile kesintiye uğratmaktadır. Tasvir edilen tekil var oluşun deneyimleri ile başka yerdeki bir şiddet ve tarih arasında bağlantı kurulmaktadır.³²⁹ Ortada savaş üzerine bir çekim yoktur, ancak, seyircinin ekran-dışında kalan bir konunun üzerinde düşünmesi, görüntü ve seslerle yapılan kesintiler sayesinde sağlanmaktadır. Bu şekilde, savaş ve şiddetin görüntülerine dayanan bir filmin uyandırdığı özdeşleşme ve acıma hissini ifade eden pasif ve sabit konumdan daha farklı ve eleştirel bir düşünme eylemi yaratmak mümkün olabilmektedir.

Bir sonraki sekansta, Robert bir kafede oturmakta ve eşini beklemekte, bu sırada genç bir kadınla konuşmaya başlamaktadır. Aynı anda kitaplarla dolu bir masada iki adam görülmektedir. İçlerinden biri, konusu nakliyat reklamından Kruşçev’e kadar değişen rastgele bölümler seçerek okumaya başlar. Bir ara romanlardan birinde bulunan iki karakterin karşılıklı konuşması, Robert ve genç kadının sahnesini özetler gibi aktarılır. Godard bu uygunsuz tasviri, ardışık anlatı düzenine saldırmak için kullanırken, birbiriyle alakasız gibi görünen unsurları yan yana koymaktadır. Ancak tam da

³²⁸ Godard, *age*, 239.

³²⁹ John E. Drabinski, *Godard Between Identity and Difference*, (New York: Continuum, 2008), 30-35.

bağlantısız gibi görünen bu olayların bir arada bulunması, ona göre hayatın kendisini ifade etmektedir. Nitekim, bireysel olan ile toplumsal olan her zaman iç içedir.³³⁰ Bu sırada, yine seyirciyi rahatsız edici gürültülerden biri olarak kafedeki tilt sesi hiç dinmemektedir.

Filmin son sekansında, Juliette ve Robert şehirden banliyödeki apartmanlarına geri dönerken duvarda görülen posterde, “hareket” ve “talep” yazmaktadır. Toplumun görmezden geldiği Vietnam Savaşı’na karşı bir protesto niteliğinde olan bu imgeyle, Godard, seyirciyi film estetiğinde ortaya koyduğu deneyin bir örneğini sunmaya teşvik etmektedir, bu, bilinçli şekilde hayata dönmektir.³³¹ Şehir gürültüsü içinde Juliette “ne yapıyoruz” sorusunu sorar, ve ekran dışından bir “baştan alacağız” cevabı duyulur. Eve döndüklerinde, mutfakta marketten aldıklarını yerleştirirken Juliette, Robert’e tekrar ne yapacaklarını sorar, o da uyumak, uyanmak ve yemek yemek şeklinde her zamanki rutinlerini anlatır. Juliette her defasında “sonra?” diyerek sorusunu tekrarlar. Bu sırada ekrana yakın çekimde benzin istasyonunun sayacı görünür, sayaç anlık olarak “sıfırı” göstermekte ve sonra sıfırdan ileri doğru gitmektedir. Burada sıfır, Juliette’in ruhsal durumunu, seyirciyi üretken olmayan bir empatiden uzaklaştıracak şekilde, ifade etmektedir. Brecht tiyatrosu, alışlagelmiş duygu tetiklemelerini reddederek, seyircinin sadece empati yoluyla harekete geçirilmesine karşı çıkmıştır. Ona göre, epik tiyatrodaki seyirci izlediği oyunda anlatılanlara karşı farklı duygular besleyebilir ve karşı çıkabilir. Örneğin karakter ağlarken seyircinin gülmesini mümkün kılacak anlar söz konusu olabilir. Godard da, benzin sayacı ile aksiyondan bir uzaklaşma sağlamanın yanında, geleneksel duygu anlayışını yerinden ederek, sıfırı anlayışını, değişimin başladığı pozitif bir kavram olarak ele alır.³³² Çiftin yatmaya hazırlandıkları sahnede, Godard’ın fısıldayan sesi son kere duyulur:

“Radyomda reklamları dinliyorum. Esso sayesinde hayallerimin yoluna sakince koyularak gerisini unutuyorum. Hiroşima’yı unutuyorum. Auschwitz’i unutuyorum. Budapeşte’yi unutuyorum. Vietnam’ı unutuyorum. Asgari ücreti unutuyorum. Konut krizini unutuyorum. Hindistan’daki kıtlık problemini unutuyorum. Sıfıra döndüğüm için oradan tekrar başlayacağım dışında, her şeyi unutuyorum.”

³³⁰ Levitin, **age**, 248-249.

³³¹ **Age**, 257.

³³² **Age**, 251.

Bu söz devam ederken, çimlerin üzerine yerleştirilmiş Amerikan malı tüketim ürünlerinden uzaklaşan çekimle sahne sona erer. Bu kapanış sesi ve imgelerle, Vietnam'ın dünyadaki toplumsal sorunlardan yalnızca biri olduğu hatırlatılırken, başka yerlerde gerçekleşen bu sorunlar arasındaki bağ da vurgulanır. Ses, tüm unuttuğu şeylerden bahsederken, aslında bunu, hakim ideoloji ve meta anlayışının dışında yeni bir hatırlama biçimini kurmak için yapmaktadır.³³³ Ancak bunun nasıl olacağı konusunda somut bir ipucu vermemekte, politik sorumluluk, film tarafından bilinçlendirilen seyircilere bırakılmaktadır.³³⁴

4.3.1.3. Godard'ın Yapısalcı Değerlendirmesi

Godard, bir araştırma denemesi olarak gördüğü bu filmdeki amacın toplumun yaşadığı büyük bir mutasyonu gözlemlemek olduğunu belirtmiştir. Modern toplumu anlatmak, gazetelerin yaptığı gibi basitçe yeni makineleri ve endüstriyel gelişmeleri tasvir etmek değil, mutasyonları incelemektir. Nitekim, ona göre, dönemde Paris toplumunda yaşamak, hangi düzeyde olursa olsun, bir tür fahişeliğe veya koşulları fahişeliğe benzer bir yaşam tarzına zorunlu olmak demektir.³³⁵

Yönetmen, bu mutasyonu ortaya koyarken izlediği yaklaşımı, “nesnel betimleme”, “özel betimleme”, “yapıları arayış” ve “hayat” olmak üzere dört temel harekete ayırmıştır. Öncelikle filmdeki ev, araba, kitap, yatak vb. nesnelerin ve karakterler olarak öznel nesnel betimlemeleri söz konusudur. Aynı şekilde bu özne ve nesnelerin özel betimlemeleri de yer almaktadır. Karakterlerin nasıl hissettikleri, yazı veya oyunculuk yoluyla özel şekilde tasvir edilmiş, ayrıca binaların dışardan betimlenmesi dışında, pencerelerin ve duvarların ardındaki iç kısmının tasviri de yapılmıştır.³³⁶ Yönetmen, üçüncü hareket olarak, yapıları $1+2=3$ şeklinde formüle etmektedir. Bu noktada nesnel ve özel betimlemenin toplamının daha genel bir biçimin keşfine götürmesi söz konusudur. Ancak varılan şey, genel bir hakikat değil, kompleks bir duygu olmalıdır. Burada da keşfedilen, uyumlu bir toplumdan ziyade, tüketici değerlerine fazlaca eğilimli insanlar ve şeylerden oluşan karmaşık bir yapıdır. Öyle ki, bu toplumda da insanlar ile şeyler arasında pek fark yoktur. Son olarak Godard, hayatın

³³³ Drabinski, **age**, 34.

³³⁴ Levitin, **age**, 258.

³³⁵ Godard, **age**, 238-239.

³³⁶ **Age**, 241.

kendisini $1+2+3=4$ formülü ile tanımlamaktadır. Bu ifade, tekil olay ve duyguları betimlemeye devam ederken, belirli karmaşık fenomenleri tanımlayabilmenin gerekliliğine vurgu yapar, çünkü bunu yapmak bizi başladığımız noktadan daha fazla hayata yaklaştırır.³³⁷ İşlemin sonucu, unsurların toplamından daha fazla çıkmaktadır. Tekil unsurların toplamı tahmin edilebilir bir sonuç vermemektedir, çünkü yapı bu unsurların toplamından fazlasını, tekillikler arasındaki ilişkileri de ifade etmektedir. Godard bu yönteminde, yapısalcı düşüncenin yanında, yine yapısalcı dilbilimden etkilenen Merleau-Ponty'nin var oluşçu felsefesine de gönderme yapmaktadır. O, klasik felsefenin mutlak ve değişmez bir öze başvurduğu noktada, benliğin ve öznenin diğer insanlardan ve dünyadan ayrılamaz olduğunu, filmlerin de bu bağı ortaya koymanın uygun bir yolu olduğunu belirtmiştir.³³⁸ Merleau-Ponty'nin tekil var oluş dediği, burada Juliette'in var oluşunu ifade etmektedir.³³⁹

Godard, filmin yaklaşımı olarak tanımladığı bu dört hareketin birbirine karıştırılmasıyla, topluma ve toplumsal bir araştırma olarak sinemaya yaklaşılabilirliğini belirtmektedir. O, kendi seçimlerinin rastgele doğasını ve tekil bir seçimi destekleyen genel kuralları arayışını, seyirciyle paylaşmayı sağlayabilecek biçimlerde sunmaya çalışmıştır.³⁴⁰ Burada fahişelik, toplumsal durumda bir metafor olarak kullanılmakta ve bu şekilde aslında sistemsal bir eleştiri yapılmaktadır. Yönetmen için önemli olan, bu olguyu ahlaki açıdan kınamaktan çok; tüketiciliğe olan ilginin arttığı çağdaş Fransa'da, görüntü olarak sömürülme durumunu ortaya koymak, sonrasında da, yapı sökümcü bir dilin de yardımıyla, kadının kurban konumundan uzaklaşarak kendini bilinçli olarak yeniden tanımlayacağı ortamı yaratmaktır.³⁴¹ Bu noktalarda başvurulmuş uzaklaştırıcı Brechtien unsurlar da, seyircinin sürece eleştirel olarak dahil olması açısından oldukça önemli bir görevi yerine getirmiştir. Filmin kesintili rotasında marketlerden, politikaya ve spora kadar her konudan bir şeyler bulunması mümkündür. Ona göre her şey filme konulabilir ve konulmalıdır da. Nitekim, Vietnam hakkında konuşmak ile eşini aldatan bir kadın hakkında konuşmak, hayatta da birbirine karışmış haldedir. Bu anlamda tüm hikaye, parçalarından biri Juliette olan bir “kompleksi” anlatmakta, parçalar hem özne, hem de nesne olarak tasvir

³³⁷ Age, 242.

³³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Nonsense*, (Northwestern University Press, 1964), 58.

³³⁹ Godard, age, 242.

³⁴⁰ Age, 239-241.

³⁴¹ Deniz Derman, *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yenidensunumu*, (Ankara: Değişim Yayınları, 1994), 87.

edilmekte ve bireyin diğerleriyle ve dünyayla ilişkisini anlamaya çalışmaktadır.³⁴² Godard, bu filminde duyguyu nesnelerle, kültürü mimariyle, politikayı insanlarla ve estetiği etikle birleştirme girişimine başlamış, daha sonraki filmlerinde, alakasız gibi görünen konular arasında bağlantı kurma kaygısını daha da ileriye taşıyarak, film aracılığıyla politikayı araştırmaya ve biçimsel anlamda da özdüşünsel denemeler yapmaya ağırlık vermiştir.³⁴³

4.3.2. *Çinli Kız (La Chinoise)* : Politik Sanatta “Bir Başlangıcın Sonu”

4.3.2.1. Filme Genel Bakış

1960’ların ikinci yarısında, Fransa’da yankı uyandıran kültürel dönüşümlerle beraber film pratiğini de sanatsal ve politik anlamda değiştiren Godard’ın, politik denemelere başladığı dönemin ilk örneklerinden olan *Çinli Kız (La Chinoise, 1967)* filmi, bir sonraki yıl gerçekleşecek Mayıs 68 olaylarını önceden haber veren bir film olarak kabul edilmektedir.³⁴⁴ Bu dönemde hakim muhalif eğilimi temsil eden Fransız Komünist Partisi’nin geleneksel politikalarına karşı, Çin Kültür Devrimi’ni benimseyen Maoist gruplar oluşmaya başlarken; Godard, belgesel yönü olan etnolojik bir film yapmaya çalıştığını ve Paris’te o dönemde üzerinde çok da bilgi sahibi olmadığı bu Marksist-Leninist gruplar üzerinde araştırma yaparak başladığını, ancak sonraki yıl Nanterre olaylarının patlak vermesiyle filmin gerçeğe dönüştüğünü belirtmiştir.³⁴⁵ Film, değindiği farklı başlıklar ve bunu gösterme şekliyle, bütünüyle hakim burjuva ideolojisini sorgular niteliktedir. Tam adı, *Çinli Kız ya da Daha Çok Çin Tarzı Üzerine: Yapım Sürecindeki Bir Film*³⁴⁶ olan bu film; Çin’li bir kadından çok, 1960’ların sonlarında etkili olmaya başlayan ve alternatif model ve kültürlerin arayışını ifade eden yeni toplumsal tavır ile ilgilidir.³⁴⁷

Politika ve sinemada kuram ve pratik arasındaki ilişkiye dikkat çekmeye çalışan *Çinli Kız*, Marksizm’in ve Maoizm’in kuramsal temellerini çalışmak amacıyla

³⁴² Godard, *age*, 239.

³⁴³ Monaco, *age*, 183.

³⁴⁴ Maccabe, *Godard: Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi*, 212-213.

³⁴⁵ Jean-Luc Godard, *Introduction to True History of Cinema and Television*, Caboose, 2014, 270-271

³⁴⁶ Monaco, *age*, 184.

³⁴⁷ Grace An, “La Chinoise...et apres?: Aging against Tradition”, *A Companion To Jean-Luc Godard*, ed.Tom Conley, (Blackwell, 2014), 286.

arkadaşlarının yaz süresince boş olan apartman dairesinde toplanan bir grup gencin çeşitli eylemleri ve tartışmaları ekseninde ilerlemektedir. Karakterler Nanterre’de felsefe öğrencisi olan Veronique, tiyatroculuk yapan Guillaume, ekonomist olarak çalışan Henri, kırsal kesimden şehre gelen Yvonne ve nihilist ressam Kirilov’dur.³⁴⁸ Kahramanlar aynı mekanda yer alsalar da, farklı yerlerden gelmiş olmaları nedeniyle, filmin “karşı sinema” anlayışında özetlenen çoklu diegesis özelliğini yansıttığı; anlatıda kapalılık yerine metinlerarasılığa imkan sağlayan bir açık uçluluğun etkin olduğu belirtilebilir. Nitekim, karakterler bir uzlaşma olasılığı arasalar da; film boyunca farklı yönelimlere sahip olmaya devam etmiş, sonuçta da ortak bir payda sağlanamamıştır. Ancak, önemli olan, beş farklı insani arka planı oluşturan bu karakterlerin okumalar, dersi andıran söyleşiler ve tartışmalarla soyut düşüncelerin nasıl politik harekete dönüşeceğini konusunun yanı sıra; sanatın bu eylemdeki yerini sorgulamalarıdır.³⁴⁹

4.3.2.2. Filmin İncelenmesi

Filmin açılışında her bir kelimenin sırayla ortaya çıkarak meydana getirdiği “Oluşum Halinde Bir Film” yazısı, daha en baştan özeleştiriyi ve geçiciliği vurgulayarak bitmiş bir ürün olarak film anlayışından uzak durulacağını haber vermektedir.³⁵⁰ Bu sırada Godard’ın fısıltı halinde duyulan sesinin yerine, bir metinden bölüm okuyan genç bir adamın daha yüksek sesi duyulmaktadır. Godard bu metnin Andre Gorz’un *Zor Sosyalizm* kitabından bir metin olduğunu belirtir.³⁵¹ Daha sonra adının Henri olduğu anlaşılan bu gencin önce sesi duyulur, sonra kendisi görülür. Film boyunca, bunun gibi birçok sahnede, ses ve görüntünün birbirini tamamlamayacak nitelikte kullanıldığı görülmektedir. “Les” yazısıyla başlayan sonraki sekansta, verilen bu yarım kelimenin ardından, bir kadın ve bir erkeğe ait olan, kararsız şekilde birleşip ayrılan iki elin görüntüsü ekrana girer. Ardından ikisi arasında, kelimenin ne olduğu üzerine bir diyalog başlamaktadır. İki kahramanın hikayesinden ziyade, pratik ve iletişimin gelişimi üzerine olan bu sekansta, kadın “kelime nedir?” diye sorarken, aslında bir mesajı aktarmanın nasıl mümkün olduğunu, somut bir tekillikten bir genellemeye ulaşmanın olasılığını sorgulamaktadır. İçerik ve biçim açısından, ekran içinde görünmeyen ses ve bedenlerle bu sahne, ekran dışında devam edecek bir eylemin

³⁴⁸ Williams, *age*, 22.

³⁴⁹ Monaco, *age*, 185-186.

³⁵⁰ Monaco, *age*, 182.

³⁵¹ Godard, *Godard Godard’ı Anlatıyor*, 117.

ilk tohumunu oluşturmaktadır.³⁵² Bu sekans boyunca karakterler, ekran dışında kalmaya devam ederler ve kamera hareketleriyle bir dikişleme operasyonu gerçekleşmediğinden, kahramanların hikayesinden ziyade, bu belirsizliğin kendisi vurgulanmış olur. Sahnenin sonunda iki karakterin elleri birleştiği anda “Biz ötekilerin söylemiyiz” cümlesini aynı anda söylemeleri, metnin görüntüye geçişini ve bireysel konumdan kolektif bir duruşa yol almanın; film boyunca adı geçmekte olan Vietnam’lılar, Çinliler, işçiler ve siyahlar için “ötekinin söylemi” olabilmenin olasılığını ifade etmektedir.³⁵³ Ancak her ne kadar önceki filmi gibi, tekil olanla öteki arasında bir bağ kurarak bir birlik yaratma imkanından bahsedilse de, bunu başarma isteği konusunda bir belirsizlik hakimdir. Nitekim Godard, biçimsel anlamda da öncelikle sanatta geleneksel dili parçalama denemesi içinde olduğundan, bir dil oluşturma amacı ikinci plandadır. Yine de iletişimin olanaklılığı, bu film için içerik açısından olduğu kadar, biçim anlamında temel sorunlar arasındadır.

Godard’ın hemen hemen her sekansın bir yazıyla başlama geleneği, bu filmde de devam etmektedir. Bu sefer yazılara evin duvarlarındaki poster ve yazılamalar da eklenmiştir. Bunlardan biri, duvara yazılan slogan niteliğindeki “Belirsiz fikirleri açık görüntülerle yüzleştirmeliyiz” ifadesidir. Filmin başkasını düşünmekle ilgili yansıttığı noktaların belirsizliği ön plana çıksa da, kesin olan şey, sanat ve politikanın, içerik ve biçimin birlikteliğidir.³⁵⁴ Bu filmde de radyo, bir ses unsuru olarak kullanılmaya devam edilmektedir. Neredeyse film boyunca ara ara açık olan Pekin radyosunda Çin Kültür Devrimi hakkında haberler verilirken, kamera da sıklıkla oyuncularını izlemek yerine görüntü alanına girip çıkmasına izin verir. Bu sırada “Les” ile başlayan yazının devamı “Les Imperialistes” olarak verilir. Film sonuna doğru “Emperyalistler hala yaşıyorlar. Asya, Afrika ve Latin Amerika’daki keyfi egemenlikleri için güç kullanmayı sürdürüyorlar. Doğu’da hala ayrı ayrı ülkelerin halk kitlelerini baskı altında tutuyorlar...” halini alan cümlenin aşamalarla tamamlanması, yine üretim aşamalarına dikkat çekme ve doğrusal gelişen anlatı mantığına alışkın seyirciyi zorlama tekniklerinden biridir.³⁵⁵ Kırmızı kitapların raflara yerleştirildiği görüntünün ardından, Veronique ile Guillaume’un kurdukları bu topluluğa verilebilecek bir isim üzerine

³⁵² Volker Pantenburg, **Farocki and Godard: Film as Theory**, (Amsterdam University Press, 1995), 236-237.

³⁵³ **Age**, 238.

³⁵⁴ Williams, **age**, 23.

³⁵⁵ Monaco, **age**, 188.

konuştuğu diyalog duyulur. Sonuçta hücreye, o dönemde Sartre'ın arkadaşı olan yazar Paul Nizan'ın romanının adı olan *Aden Arabie* ismini vermekte karar kılarlar. Kurdukları hücreye bu şekilde bir isim verilmesinden, Guillaume Meister adının Goethe'nin kitabından (*Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*) esinlenilmiş olmasına kadar, filmde her karakter, adeta yürüyen birer alıntı gibidir veya edebi niteliğe sahiptir.³⁵⁶

Film boyunca montaj tekniği yardımıyla gelişigüzel şekilde bir araya getirilmiş gibi duran ara yazıların, hızlı ara görüntülerin, diyalogların, sloganların, çizgi romanların, fotoğrafların, oyuncak silahların, Vietnam üzerine skeçlerin ve mülakat parçalarının yer aldığı bu film³⁵⁷, sürekli olarak kendi anlatı çerçevesinin dahi dışına çıkması açısından yeni bir sinema dili oluşturma girişimi olarak kabul edilmektedir ve bu süreç, her zaman olduğu gibi, Brecht estetiğinin yardımıyla kurulmaktadır. Guillaume karakterinin filmde dördüncü duvarı yıktığı ilk sahne, bu açıdan önemlidir. Karakter, çalıştığı tiyatro metnini okuduktan sonra, ekran dışından sorulan bir soruya, yine o tarafa doğru bakarak cevap verir ve “Evet, ben oyuncuyum” diyerek güler. Tiyatronun ne olduğu yönündeki soruya ise anlattığı bir olayı canlandırarak cevap verir. Bir yandan yüzünü sargı beziyle sararken anlatır. Rus polislerin Çinli öğrencilere uyguladığı şiddeti medyaya duyurmak isteyen öğrenciler, konsolosluğun önündeki gösteriye gazetecileri çağırmıştır. Bu sırada yüzü sargılar içinde bir öğrenci, “Bakın beni ne hale getirdiler” diye bağırmakta ve yüzünü açmaya başlamaktadır. Gazeteciler, bir yara ve kan görme umuduyla etrafında toplanırlar, ancak öğrenci yüzünü tamamen açtığında hiçbir şeyinin olmadığı görülür. Bu noktada insanlar sinirlenir ve dağılırlar, ancak Guillaume’a göre işin özünü anlamamışlardır: Bu bir tiyatrodur. Bunun bir tiyatro olduğu gibi, Jean Pierre Leaud'un canlandığı karakter de bir film içindedir. Nitekim, diğer sorulara cevap verdikten birkaç saniye sonra, bir oyuncu olduğu için ve etrafında teknik ekip olduğu için seyircinin onu dikkate almama eğiliminde olmaması gerektiğini söyler ve kameraya bakar. Tam bu esnada, konuşmayı filme alan ve kendi filme alma eylemini çekmekte olan kameraman (Raoul Coutard) gösterilir. Macbean'e göre bu Brechtien paradoks, “film-içindeki-filmin, filmin kendisi gibi, yalnızca bir sanat yapıtı olarak değil, ... sanatsal biçim içinde sundukları düşüncelere içtenlikle bağlı olabilecek

³⁵⁶ An, **age**, 287.

³⁵⁷ Williams, **age**, 24.

gerçek insanlarca yapılan bir etkinlik olarak görülmesi gerektiğidir.”³⁵⁸ Sanatın politika içinde ikincil değil, doğal bir var oluşa sahip olduğunu savunan bu anlayışta Guillaume, politik olarak adanmış bir sanatçıdır ve pratiğini bu şekilde sergilemektedir. Brechtien gestusta dolu bu sahne, “iki cephede birden mücadele” anlayışını özetler niteliktedir. Sonrasında oyuncu, Althusser’in Brecht üzerine yazdığı “Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar” makalesine gönderme yapar. Guillaume yalnızca metinden bir alıntı yapsa da bu makalenin önemi, sonucunda melodramın ideolojik içeriğiyle özdeşleşen ve sessizleşen seyirci karşısında, yeni bir seyirci tasavvuru sunması açısından önemlidir. Nitekim, Althusser’e göre: “Brecht seyirciyi..oyunu tamamlayan, ama gerçek hayatta tamamlayan bir oyuncuya dönüştürmek istemiştir.”³⁵⁹ Bu sahnenin sonunda, ses teknisyeninin görülmesinin ardından Godard’ın “Kes, çok iyi” ve “Çinli Kız, yedinci sahne, beşinci çekim” diyen sesi duyulur, klaket görüntüsü ve kapanma sesiyle sahne biter. Bu anda, film yapım süreci tüm ekipmanları ve çalışanlarıyla gözler önüne serilmiştir. Bu, Godard’ın gerçekliğin doğru temsili iddiasını parçalayarak, üretim sürecine dahil olan ve anlatıdan uzaklaşan yeni seyirci için yeni bir konuşma şekli yaratma çabasıdır.³⁶⁰

Karakterlerin bir sınıf ortamındaki gibi derse katıldığı ve her birinin anlattığı farklı başlıklar üzerinde beraber öğrendiği sahnelere geçildiğinde, Veronique’in Nanterre’den arkadaşı Omar Diop’u konuk anlatıcı olarak getirdiği sekans; bu karakterin gerçekten de kendi adını kullanarak kendini oynaması ve diğerlerine farklı bir bakış açısı getirme potansiyeli açısından önemlidir. Bir sonraki sene gerçekleşen 22 Mart Hareketi’nde Daniel Cohn Bendit’le birlikte çalışacak olan Senegal’li öğrenci Omar³⁶¹, sonraki Godard filmlerinde de önemli bir unsur olan kara tahtanın önüne geçerek, Avrupa solunun yeni perspektifleri hakkında konuşur ve Althusser’in *Marx İçin* kitabından bir bölüm okur. Godard, Üçüncü Dünya’yı temsil eden bu karakteri filmin tek dengeli kişisi olarak nitelendirmiş, diğerlerine ders vermesini istemiştir.³⁶² Ecole Normale Supérieure’de ders veren Althusser’in etkisiyle, Ortodoks Marksizm ve Sovyet modelin kısıtlamalarından çıkış stratejisi arayan öğrenciler, sonuçta Mao’nun

³⁵⁸ Macbean, **age**, 29.

³⁵⁹ Althusser, “Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar”, 50.

³⁶⁰ An, **age**, 285.

³⁶¹ Williams, **age**, 23.

³⁶² Godard, **age**, 119.

düşüncelerini benimsemeye başlamıştır.³⁶³ Bu durum, filmin dönemdeki toplumsal ve politik atmosferi bir belgesel niteliğinde incelemesinin göstergesi olsa da, Godard bunu belgeselden uzak biçimlerle sunmuştur. Jacques Ranciere'e göre, burada dönemin Batı'nın hayalindeki şekliyle Maoizm, çeşitli imgelerin, nesnelerin, cümlelerin ve hareketlerin (ders, slogan ve jimnastik egzersizlerinin öne çıktığı sahnelerde) montajıyla sunulmaktadır. Bunu anlatmanın bir yolu olarak benimsenen "ders" yönteminde de, en basit eylemlerin anlamını yeniden öğrenme prensibini savunan Althusser'ci Marksizm etkisi sezilmektedir. Onun *Kapital'i Okumak*'ta yazdığı şekilde, görmek, dinlemek, konuşmak ve okumak gibi, var oluşun en basit edimlerinin yeniden keşfi ve eğitilmesi, politik bir yönelim açısından Godard için de önemlidir.³⁶⁴ Nitekim sonrasında karakterler "Doğru fikirler nereden gelir?" sorusunun cevabının toplumsal pratiklerden kaynaklanacağı konusunda hemfikir olur. Yönetmen de bu keşfi, görüntü ve sesleri ayırttığı bir süreçle, film içinde filmin alıştırmasını yaparak ve sinemanın kendisini tartışma konusu haline getirerek de göstermektedir. Ayrıca, farklı düşünürlerden yapılan bu alıntılar, Wollen'ın belirttiği şekilde bir açıklığa ve metinlerarası yapıya olanak vermektedir. Derslerde alıntılanan tüm bu isimler, kelimeler ve tarihler, aynı zamanda, kelimeler ve şeyler arasındaki değişebilir ve tersine çevrilebilir nitelikteki ilişkiyle oynamak amacıyla filmsel olan ve olmayan arasındaki çizgiyi belirsizleştirmektedir.³⁶⁵

Ekran dışındaki sesin Veronique ile mülakat yaptığı sonraki sekansta, karakter, ilk zamanlar Nanterre'nin gecekonduların ortasında kurulu olmasını can sıkıcı bulduğunu, ancak sonra felsefenin bu işçi mahallesiyle bir ilişkisi olduğunu keşfettiğini belirtir. Sabahları Cezayirli işçilerle aynı güzergahtan geçtiklerini ve öğrencilerin de işçiler gibi şehrin bu uzak yerine mahkum edilmiş gibi olduğunu anlatır. Bu noktada, De Gaulle rejimi kapsamındaki kapitalist sistemde üç temel eşitsizliği burada anladığını ifade eder. Bunlar entelektüel emekle kol emeği, kentsel ile kırsal ve tarım ile sanayi arasındaki ayrımdır. Bu sahne, hedeflerinden biri uzmanlığa dayalı iş bölümü anlayışını yıkmak olan Mayıs hareketinin ilk ortaya çıktığı bu banliyö bölgesini, ara sıra kameraya bakan karakterin ağzından anlatması açısından önemlidir. Son olarak Veronique, öğrencilerin işçi sınıfıyla olan kopukluğundan ve eğitimde köklü bir değişiklik yapmanın gerekliliğinden bahseder. Nitekim, özellikle sınavlara bağlı ve onlara bir şey

³⁶³ An, *age*, 286.

³⁶⁴ Jacques Ranciere, *Film Fables*, (Berg Publishers, 2006), 144-147.

³⁶⁵ An, *age*, 288.

katamayan eğitim sistemi de, toplumda bir çeşit baskı unsuru sayılmaktadır. Veronique'in bu sözlerinde, yine, kültür ve eğitimi bir ideolojik aygıt olarak tanımlayan Althusser düşüncesinin etkisi görülmektedir. Ayrıca Godard, bu filmde oyuncularını röportajlara hazırlarken metinlerinin önceden belirlenmediğini, genel olarak hangi konuda konuşacaklarını önceden söylediğini, ama konuşmanın yine oyuncuların istediği şekilde ilerlediğini belirtmiştir. Sorulardan haberleri olsa da, bu film için gizli kulaklık kullanmadığını, oyuncuların gerçekten bu kuramsal konular üzerinde kafa yormalarını istediğini açıklamıştır.³⁶⁶ Bu anlamda bu film, ders sahneleri kadar, doğaçlama nitelikteki mülakat sahneleri ile, Brechtien toplumsal jesti bir adım daha ileri taşımayı hedeflemiştir.

Guillaume karakteri, karatahtaya çıkarak haber filmleri üzerine konusunu anlattığı bölümde, öncelikle Langlois'nın Sinematek'inde, gerçekçi nitelikte haber filmleri ve belgeseller yaptığı bilinen Lumiere üzerine bir film izlediğinden bahseder. Ancak Lumiere, ona göre, bir ressamdır. Nitekim, dönemindeki izlenimci ressamların çizdiği unsurları, garları, parkları, fabrikadan çıkan işçileri, tramvayları vb. filme çekmektedir. Aynı dönemde, *Aya Yolculuk (Le Voyage Dans La Lune, 1902)* filmini çeken Melies'in ise, hayal ürünü şeyleri filme alması nedeniyle kurmaca filmler yaptığı kanısı vardır. Oysa Guillaume, tam tersini düşündüğünü, asıl haber filmlerinin bunlar olduğunu belirtir. Melies'in olayları süsleyerek ve yeniden yapılandırarak anlatıyor olması, bu durumu değiştirmemektedir. Hatta Guillaume, daha ileri giderek, Melies'in Brechtien olduğunu belirtir. Nitekim, o da somut bir durumun somut analizini yapmaktadır. Analiz ise, bir sorunun tek bir yönüyle değil farklı birçok unsurla ilişkili olarak ele alınmasını ifade eder. Burada, kameranın doğrudan referansının bize dünyayı doğru haliyle göstermediği, film ile dünya arasındaki kritik ilişkinin üretilmesi ve ulaşılması gerektiği anlatılmaktadır.³⁶⁷ Politik bir unsur olarak sinemada, kurmaca ve belgeselin diyalektiğine ve birbirine bağlı oluşuna dikkat çekilmektedir. Lumiere, dönemdeki Fransa'nın portrelerini belgeliyorsa, Melies de gelecekteki Fransa'nın fantezilerini gösteriyor, böyle yaparak bir kültürün düşlerini ve ideolojisini belgeliyordu.³⁶⁸ Melies, gerçek toplumsal ve teknolojik olasılıkları açığa çıkaran fantezileri filme alarak, karmaşık nitelikteki somut bir durum üzerine haber filmleri

³⁶⁶ Sterrit, **age**, 48.

³⁶⁷ Daniel Morgan, **Late Godard and the Possibilities of Cinema**, (University of California Press, 2013), 191.

³⁶⁸ Kolker, **age**, 178.

yapmaktaydı.³⁶⁹ Bu gestusa dayalı anlatım sonrasında Guillaume, somut bir analizin nasıl yapılacağını örneklemek adına, sırayla camlarına farklı ülke bayraklarının çizili olduğu gözlükleri takar. Amerika, Rusya, Çin ve Fransa gibi farklı unsurların Vietnam'daki savaşla ilgili tavırlarını canlandırır. Konuşmaya devam ettiği sırada, araya çizgi roman imgeleri ve Yvonne'un savaş halindeki Vietnam'lıların skecini oyuncak uçak ve yapay kan makyajıyla sergilediği sahne girer. Nesnelerin yapaylığı ve kesintilerin uzaklaştırma etkisiyle, ortaya konulanan bir film olduğu her aşamada vurgulanmakta, aynı zamanda seyirci güncel olaylar üzerinde düşünmeye teşvik edilmektedir. Haberlerin Brechtien skeç ile canlandırıldığı bu sahne, Rus filmci Dziga Vertov'un haber konseptini de andırmaktadır.³⁷⁰

Ekranada “Filmin İkinci Bölümü” yazısıyla açılan sekansta, sanat üzerine fikirlerini anlatma sırası ressam Kirilov'dadır. O, politik bir sanatın tanımını yapmak için savaşanlardan bahsederken, Guillaume, kara tahtada listelenmiş çeşitli sanatçıların isimlerini tek tek silmektedir. Burada Paul Klee'den alıntı olan³⁷¹ “Sanat görünür olanı yeniden üretmez, görünmez olanı görünür kılar” sözü geçer ve aynı anda tahtadaki isimlerin hepsi silinmiş, yalnızca Brecht'in ismi kalmıştır. Ressamın okuması sırasında önemli olan diğer söz, “sanatın gerçekliğin yansıması değil, yansımanın gerçekliği olduğunu” ifade etmektedir. Godard, burada karşımızdakinin kendimizi gördüğümüz bir ayna değil, bir film; aynı zamanda da Pirandello'dan Shakespeare'e bir tiyatro olduğunun bilincini seyirciye geçirmek istemiştir.³⁷² Kirilov sahneyi, siyasetle sanatın ve içerikle biçimin birlikteliğini desteklediklerini ilan ederek, “Sanatta iki cephede birden savaşmalıyız!” sözü ile bitirir.

Sonraki sekansta bir masada karşılıklı otururken görüntülenen Veronique ve Guillaume'un diyalogu bu sloganı canlandırır niteliktedir. Guillaume bu hedefi uygulamanın zorluğundan, iki işi birden yapmanın karmaşıklığından bahseder. Bu sırada pikapta hızlı bir şarkı çalarken Guillaume, aynı anda sadece tek iş yapabileceğini belirterek Veronique'e müzik dinlerken aynı anda nasıl yazabildiğini sorar. Bu sırada Veronique müziği kapatır ve “Beni seviyor musun?” diye sorar. “Tabi ki seviyorum” cevabını aldıktan sonra, Guillaume'a artık onu sevmediğini anlatır. Bu sırada

³⁶⁹ Lesage, **age**, 53.

³⁷⁰ **Age**, 52.

³⁷¹ Monaco, **age**, 188.

³⁷² Sterrit, **age**, 37.

Schubert'ten bir parça açar ve rol yaparcasına ruhsuz bir halde onu sevmediğini tekrarlamaya devam eder. Burada amacı, sözleri yerine müziği dinlemesini sağlayarak, birinin nasıl iki şeyi aynı anda yapabileceğini göstermektir. Burada iki şey, aralarında bir zıtlık yaratılan dil ve müziktir. Guillaume önce korktuğunu, ama sonra ne demek istediğini anladığını söyler ve görür ki iki cephede mücadele etmek kolay bir iş değildir. Godard da film boyunca, ayırıcı montaj pratiği sayesinde oluşturduğu antimimetik ve yapısökümcü kolajlarla, ses ve görüntüyü sürekli sorunsallaştırmaya devam etmekte, söz konusu mücadelenin örneğini göstermektedir.³⁷³

“Filmin Üçüncü Bölümü” yazısıyla başlayan sekansta ise Henri'nin, daha hümanist ve Komünist Parti'ye yakın revizyonist bakış açısını benimseyerek grubun diğer üyelerinden ayrıldıktan sonra, bir masada kahvaltı yaptığı sahne gösterilir. Karakter, Buharin'in Moskova mahkemesinin son gününde yaptığı söylevde değindiği ‘bir suçlunun bilinci olarak mutsuz bilinç’ ifadesinden bahsederken, araya giren fotoğraflar, söz konusu kolajın önemli örneklerini sergiler. Burada söylevi yapan kişinin portresi değil, onu suçlayan kişilerin Vişinski ve Stalin'in portreleri görülür, bunun ardından da bir önceki kişinin düşmanı olan Lenin'in eşinin portresi gelir. Yvonne'un bu sırada okuduğu ilanda gazetede çarlık dönemi anıtları görülür. Çarlığın bu gençler tarafından yıkılmasına referans veren Godard, sonraki bir röportajında, filmin bu şekilde art arda gelen ve birbirinden bağımsız gibi görünen imgelerden oluşan, bütünüyle bir montaj filmi olduğunu belirtmiştir. Sekansları belirlerken kafasında öngörölmüş bir şey olmadığını; ayrıntıların sonradan birleştirilerek ilintili ve tutarlı hale getirildiğini ifade etmiştir. Ancak, yine de belli bir doğrultusu ve amacı olduğunu belirten yönetmenin metodu, parçalar arasında bir bağ kurarak sürekli tümevarım ve tündengelim yapmaktır.³⁷⁴

Bir sonraki sahnede, Veronique ve Francis Jeanson arasında trende geçen konuşmada, soyut düşüncelerin nasıl politik harekete dönüşebileceği konusunda tartışılmaktadır. Yine sahnede kendini oynayan ve kendi ismiyle yer alan karakterlerden biri olan Jeanson, gerçek hayatta Veronique'i canlandıran Wiazemsky'nin Nanterre'deki felsefe öğretmeni olmanın yanında, Cezayir Savaşı sırasında Ulusal

³⁷³ Williams, **age**, 28.

³⁷⁴ Godard, **age**, 126-127.

Kurtuluş Cephesine katılan aktivistlerdendir.³⁷⁵ Veronique şiddet içerikli militan planlarından bahsederken, Jeanson daha ölçülü ve hümanist bir görüşü dile getirir. Üniversitede ve toplumdaki mevcut sorunları şiddet içerikli bir eylemle çözmeye çalışan Veronique’e, sürekli şüpheli biçimde, sonrasında ne olacağını sorulsa da; o, bu tarz bir hareketin gerçek nedenini, gelecekteki sonuçlarını veya devamında ne olacağını öngörememektedir. Tek farkında olduğu şey, toplum için köklü bir değişim yapmanın gerekliliğidir. Bu noktada Jeanson, “Başkaları için devrim yapılabilir mi?” sorusunu sorar. Başkaları için düşünmenin ne kadar meşru ve mantıklı olduğunu sorgulayan bu ifade, filmin başında başka birinin sözünü kullanmayı ifade eden “ötekilerin söylemiyiz” cümlesinin sorunsallaştırılması niteliğindedir.³⁷⁶ Williams’a göre, bu sahnede Veronique’in, gruptaki birkaç arkadaşını kastederek vahşi bir şekilde, “Biz onların yerine düşünürüz” demesi, kelimenin kendi terörizmini nasıl yarattığını göstermektedir.³⁷⁷ Jeanson, Fransa’da o dönem politik bir amaç için birlik kalmadığından ve bu tarz bir eylemde bulunmanın geniş çevreler tarafından desteklenmeyeceğinden, Veronique’in konumunun anlamsızlığından, hatta insanlar için zararlı olabileceğinden bahseder. Ona göre, dünyanın değişmesi, iletişimin ve yaratıcılık anlayışının aşılmasıyla mümkündür. Bu amaçla da, işçi sınıfı izleyicisine tiyatroyu tanıtmak gibi yeni kültürel hareket ve deney biçimlerinin peşine düşer ve Veronique’e de arkadaşlarıyla beraber banliyö bölgelerinde yeni kültür evleri yaratmasını öğütler.³⁷⁸ Bu sahnenin tamamının ayırıcı özelliği, kamera hareketleri veya kesintilerle bölünmemiş olmasıdır. Karşılıklı oturan ve doğaçlama olarak fikirlerini anlatan iki karakteri yan taraftan çeken kamera, tarafsız bir ortam yaratarak, tartışmanın değerlendirmesini ve bir taraf seçilmesini seyirciye bırakmaktadır.³⁷⁹ Yine de her karakterin öznel dilinin duyulur kılınması, ve bir üst-dil tarafından özetlenmemesi, filmin önemli bir özelliğidir.

Jeanson ile yaptığı konuşmaya aldırış etmeyen Veronique, Fransız hükümetinin davetlisi olarak gelen Sovyet Kültür Bakanı’na karşı planladıkları süikasti tek başına eyleme koyar. Ancak apartman dairesinin numaralarında bir karışıklık nedeniyle yanlış kişiyi vurur. Bu başarısız ve sebebi belirsiz girişim sonrasındaki sahnede Guillaume,

³⁷⁵ An, **age**, 284.

³⁷⁶ An, **age**, 288.

³⁷⁷ Williams, **age**, 26.

³⁷⁸ **Age**, 26.

³⁷⁹ **Age**, 26.

üzerinde dramatik tarzdaki oyuncu kostümüyle şehirdeki tiyatroya girer, seyircilerin arasından geçerek ayağa kalkar ve bağırarak bu işten bıktığını ilan eder. Bu sırada Veronique’in sadece “Gerçekliği değiştiren pratiklerde yer almak gerekli” diyen sesi duyulur. Sonrasında Guillaume inşaat halindeki bir binanın üzerinde “Sıfır Yılı Tiyatrosu” yazısını görür ve binanın içine girer. Burası, onun politik tiyatro yolundaki arayışının başlangıcını temsil etmektedir. Veronique sıfıra dönme hedefiyle girişimde bulunduğu eyleminde başarılı olmasa da, sanatta sıfıra dönüşü temsil eden Guillaume, bir umut vaat etmektedir. Godard, her ne kadar bundan önceki diyalogu tarafsız bir şekilde yansıtmış olsa da, sona yaklaşırken görünen bu sahneyle birlikte, filmdeki tiyatrocunun politika ile sanatı bir araya getirme çabasına daha yakın durduğu belirtilebilir. Ranciere’e göre, filmde mülakat, ders ve tiyatro olmak üzere, politik metnin ifade edildiği üç tür söylem vardır. Ders, büyük sözler söyleyen bir otoritenin altını çizer nitelikte iken; mülakat, bu büyük sözlere bağlanan karakterlerin daha kişisel deneyimlerini göz önüne sermektedir. Son olarak tiyatro oyuncusu, kelimeleri heceleyerek, fikirleri seslendirerek ve görselleştirerek politik olanı, sanat için en temel pratiklerden yola çıkarak göstermektedir. Bu anlamda filmde son sözü söyleyen kişi, profesör Jeanson veya yanlış yola sapmış öğrenci Veronique değil, politik söylemi beden hareketleri yoluyla ifade eden oyuncu Guillaume olmuştur.³⁸⁰

Filmin sonunda, karakterlerin hepsi dağılmış ve ev boşaltılmıştır. Ancak, öğrencilerin yaz boyunca politik tasarılarının peşine düşme çabaları, duvarlara yazılı sloganlar ve posterlerdeki izlerde görülmektedir. Burada “Filmin Son Sahnesi” yazısı ekrana gelir. Balkonda oldukları sekansta, Veronique’in arkadaşı kızgın bir şekilde evi temizlemesini söylerken, onun hayal aleminde yaşadığını belirtir. Veronique ise bu hayalin onu gerçeklere yaklaştırdığını ifade ederken, balkon penceresini kapatarak içeri girer. Aynı şekilde bu film de bir kurgu, ama gerçekliğe yaklaştıran bir kurgudur. Bu noktada, kamera balkonun kapanmış kırmızı pencerelerini dışarıdan çekerken, filmin son cümlesi karakterin ağzından duyulur:

“Yaz bittiğinde ve okul tekrar açıldığında benim ve birçok yoldaşım için mücadele de yeniden başlayacak. Ancak diğer yandan kendimi kandırdığımı hissediyorum. Büyük bir

³⁸⁰ Ranciere, *age*, 150-151.

sıçrama gerçekleştireceğime inanmıştım, ama şimdi çok uzun bir yürüyüşün yalnızca ilk çekingen adımını attığımı anladım.”³⁸¹

Kültür devriminin, uzunca bir yürüyüşün ilk adımları olarak, sonuçlanmış bir olgu olmaması gibi, *Çinli Kız (La Chinoise)* da bitmiş bir film değildir. Nitekim filmin son başlığı “Bir Başlangıcın Sonu”dur. Godard da, Brecht gibi, farklı karakterlerin öznel ifadeleri ve en basit eylemlerinde karşılık bulan politik sanat pratiğinden hareketle, seyircinin filmi gerçek hayatta tamamlamasını istemiştir.

4.3.2.3. Filmin Değerlendirmesi

Çinli Kız, 1968 Mayıs olayları ile beraber ana tartışma konuları haline gelecek olan şiddet sorunu ve bir toplumsal grup içinde iletişim ve dayanışma sorununa değinerek, dönemde filizlenmekte olan politik hareketlerin gerçekliğini keşfetmede sanatsal bir araç olarak görülebilir. Bu anlamda film, Brecht’in sanat üzerine düşüncesinden hareketle, gerçekliği gösterme iddiasında bulunmadan, bu gerçekliği araştırmanın bir yolunu sunmaya çalışmıştır.³⁸² Bu film, aynı zamanda, Mayıs 68’in devrimci coşku, *Yeni Dalga*, sanat ve politikada ütopyacılık gibi mitlerini koruyan, aynı zamanda sorunsallaştıran yapay nitelikteki bir sanat yaratımı olarak değerlendirilmiştir. “Sıfıra dönüş” düşüncesini devam ettiren film, yerleşik düşünürleri, yazarları ve şairleri reddeden öğrenciler yoluyla, geçmişin geleneklerini feshetme çabasını gösterirken, belirsiz sonuyla kendi kendini de yıkmaya çalışır. Nitekim hakim düşünce ve temsil geleneklerinin onlarla aynı dili kullanarak sorgulamanın faydasız olduğu noktada film, avangart film pratiğinin ne gibi imkanlar verebileceğini göstermektedir.³⁸³ Sürekli sanat ve siyaset arasında faaliyet göstererek seyirciyi filmin ötesinde bir eleştirel düşünce ve incelemeye yönlendiren film, bu anlamda, politik hareket ve söylemlerdeki tehlikenin görüntüsünü ortaya koymakta, ama bunu zorla kabul ettirmeye çalışmamaktadır. Daha ziyade, “başlangıcın sonu” ifadesiyle, rastlantısal ve geçici olanda ısrar etmekte; gerisini gerçek hayatta harekete geçecek seyirciye bırakmaktadır.³⁸⁴

³⁸¹ Monaco, **age**, 190.

³⁸² Monaco, **age**, 185.

³⁸³ An, **age**, 284-290.

³⁸⁴ Williams, **age**, 34.

4.3.3. *Doğu Rüzgarı (Le Vent D'est)* : Temsil İdeolojisini Yıkarak

4.3.3.1. Dziga Vertov Grubu

Godard'ın 1967 yılı sonrası filmlerinde 1968 Mayıs hareketinin belirleyici etkileri hissedilmeye başlarken, yönetmen bu dönemde auteur politikasını tamamen devre dışı bırakarak, daha kolektif filmler yapmak adına, *Le Monde*'da gazetecilik yapan Jean Pierre Gorin ile birlikte, adını 1920'lerde belgesel filmler çeken Sovyet yönetmenden alan Dziga Vertov Grubu'nu kurmuştur. Godard, bu kolektif dönemini niteleyen 1969-1972 arası yıllarda, deneysel niteliğine ağırlık vermiş, Brechtien teknikleri geliştirerek romantizmden tamamen kurtulmaya çalışmış ve gerçek olduğu düşünülen imgelerin pasifleştirici özelliğine karşı yıkıcılığı daha ileri taşımıştır.³⁸⁵

Özellikle Dziga Vertov'un isminin seçilmesi, onun sadece Hollywood'dan ayrılan bir yönetmen olması değil; Sovyet film geleneğiyle özdeşleşen Eisenstein'ın montaj anlayışından da farklı bir tarzı benimsemesi nedeniyledir. Godard, Eisenstein'ın kurguyla çalışmadığını, sadece paralel kurguyla iki açıyı arka arkaya koyduğunu; ancak Vertov'un dikey kurgu sayesinde iki görüntüyü birbirini takip edecek şekilde değil, birbiriyle kesişerek bir üçüncü görüntü oluşturacak şekilde kurduğunu belirtmiştir.³⁸⁶ Aynı şekilde, politik bir aktivite olarak montaj, gruba göre, bir görüntünün diğerini takip ettiği bir geçişliliği kırmanın, anlatısal geçişsizlik yaratarak yeni bir düşünceyi ortaya koyabilmenin yoludur. Bu düşünceye göre, rastgele gibi görünen ama özünde bir mantığı olan imge ve seslerin bir araya getirilmesi, seyircinin aktif katılımını tetikleyebilir. Bu anlamda kurgu, sadece çekimden sonra, düzenleme aşamasında değil, çekim öncesinde ve çekim sırasında her aşamada yapılmalıdır.³⁸⁷

Dziga Vertov Grubu filmlerinin ayırt edici özelliklerinden biri, sinema-seyirci ilişkisini, geleneksel ticari film üretimi tarafından ilan edilen şekilden tamamen farklı bir boyuta taşıma çabasıdır. Belirli bir miktar para karşısında görüntü ve seslerin

³⁸⁵ Kolker, *age*, 238.

³⁸⁶ Steritt, *age*, 89.

³⁸⁷ Maccabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, 42-43.

birliğini ifade eden bir sinemayı görmeye istekli olan geleneksel sinema seyirliği karşısında, bu topluluk, iki unsur arasındaki eş zamanlılığı yıkarak, görüntünün egemenliğini yok etmeye çalışmıştır.³⁸⁸ Esasen bu dönemden itibaren Godard, politik ve estetik anlamda Mayıs 68'in özelliklerinden biri olan "kendiliğindenlik" anlayışından da uzaklaşmaya başlamış; olayların olduğu şekildeki yüzeylerini gösteren sinema-gerçek stilini eleştirerek, sinemada biçimsel gelenekleri yıkan bir politik konum almanın önemine vurgu yapmıştır.³⁸⁹ Bu süreçten itibaren, *La Chinoise*'da oluşmaya başlayan politik biçim ve anlatım geliştirilmiş; yaratım sürecini açığa çıkaran birçok mekanizma sayesinde, artık kamera, Batı'lı temsil biçimlerini içeriden yıkan bir silah; film ise somut durumların somut analizini yapan bir "karatahta" haline gelmiştir.³⁹⁰

4.3.3.2. Filme Genel Bakış

Godard'ın *Dziga Vertov Grubu* ile birlikte çektiği ikinci film olan *Doğu Rüzgarı* (*Le Vent D'est*, 1970), Mayıs hareketinde aktif bir rol oynayan Cohn-Bendit'in maden grevinin merkezde olduğu sol kanat bir Western film yapma fikrinden yola çıkmaktadır. Ancak bu fikre karşı, Godard ve Gorin, filmin geleneksel Hollywood sinemasının seyirciyle kurduğu ilişkiyi koruduğu sürece sol bir Western yapılabileceğini düşünmenin yanlış olduğunu öne sürmüştür.³⁹¹ Bu anlamda film, geleneksel politik yapıların baskısı ile temsile dayalı geleneksel film anlayışının egemenliği arasındaki bağlantıyı gösterirken, özellikle biçimsel anlamda sinema ile seyirci arasındaki geleneksel ilişkiyi tamamen yıkmaya yönelmiş, aynı zamanda, bu savı film boyunca politik bir yönelimin nasıl olabileceği konusunda fikirler sunan kadın anlatıcının dış-sesiyle de ifade etmeye çalışmıştır. Film, tek bir konuya indirgenmemekle birlikte, ana hatları genel olarak bir grevin ve bunu anlatacak bir sinemanın tartışılması üzerinedir. *Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey* ve *Çinli Kız* filmleri, bir toplumsal durumu anlatmaya uygun dili sorular sorarak bulmaya çalışırken; bu filmde belirsizlikler giderilmeye başlanmış, kuram ve pratik, politika ve hareket arasında bağ daha net şekilde kurulmuştur.³⁹²

³⁸⁸ Age, 58-59.

³⁸⁹ Lesage, age, 64.

³⁹⁰ Williams, age, 30.

³⁹¹ Maccabe, age, 61.

³⁹² Pantenburg, age, 238.

Söz konusu bağı kurma çabası, her zamanki gibi biçimsel taktiklerle bir arada gitmektedir. Ara-sözlerin yaptığı kesintiler, neredeyse tüm filmi ele geçirmekte; temel hikaye, fark edilebilir bir sıraya değil, bir dizi rastgele parçaya tekabül etmektedir. Filmin sekansları, bir tartışmanın kurulumunu ifade eden yedi maddeye ve bunun tamamlayıcı unsurlarına karşılık gelecek şekilde düşünülmüştür. Bu anlamda, Wollen'ın belirttiği gibi, filmin yapılandırıcı prensibi anlatısalda ziyade, sözbilimseldir. Temelde bu şekilde bir anlatısal geçişsizliğin yaratılması, seyircinin duygusal büyümesini bozmak açısından önemlidir.³⁹³ Bu filmde duyulan tek dış-ses de, söz konusu kadın anlatıcıya ait değildir. Anlatının görüntüleriyle zaman zaman uyumlu, ama çoğunlukla uyumsuz olan dış-sesler, film içindeki sendika temsilcisi, halk meclisi üyeleri, öğrenciler ve çok kısa bir süre için olmak kaydıyla yönetmenin sesidir. Karakterlerin bu şekilde kendi isimleriyle değil, toplumdaki pozisyonlarıyla ele alınması, farklı söylemlerin duyulduğu bir anonimliğin yaratılması kadar; oyuncuların bir takım gerçek kişiliklerin temsili yerine, sadece film içindeki oyuncu olarak ön plana çıkarılması açısından önemli olmuştur. Bu nedenle, filmde, Brechtien toplumsal jestin daha ileri taşındığı görülmektedir.

4.3.3.3. Filmin İncelenmesi

Doğu Rüzgarı'nın neredeyse tamamı, çoğunlukla bir apartman dairesinde geçen *Çinli Kız*'ın aksine, kırsal dış mekanda çekilmiştir. Filmin başlangıcında kostümlü bir kadın ve bir adam kolları zincirlenmiş halde çimlerin üstünde yatmaktadır. Bu sırada dış sesler devreye girmeye başlar. Öncelikle genç bir kadına ait olan ses, amcasının Alcoa adlı şirkette yönetici olduğunu, ancak işçiler tarafından odasında rehin alındığını anlatır. Bu sırada başka bir ses tarafından “grev” kelimesi birkaç kere tekrarlanır. Arkasından sendika temsilcisine ait olduğu anlaşılan bir ses ve işçiye ait sesler de duyulur. Görüntü, yatan bu iki gence aittir, ama sesler bambaşka kişilerce dile getirilir. Bu şekilde temel bir zıtlığın etkili olduğu bu çekim, başlarda bu iki kişinin neden bu durumda olduğu konusunda merak uyandırır da, sekiz dakika kadar uzunca bir süre eylemsiz ve diyalogsuz şekilde devam etmesiyle, daha filmin başından seyircinin beklentisini boşa çıkarmaktadır.³⁹⁴ Filmde duyulan ikinci kadın sesi olan asıl dış-ses, seyircinin bir diyalog beklentisi karşısında, diyalogun kendisini sorunsallaştırarak bu iki sestən

³⁹³ Wollen, *age*, 500.

³⁹⁴ Macbean, *age*, 122.

hangisini seçeceğimizi sorar. İhtiyaç olan şeyin bir diyalog olduğunu, ancak burada temsilcinin işçilere ait gerçek talepleri temsil edemediğini, bunları patronların baş edebileceği şekilde tercüme ettiğini anlatır. Görüntü değişmeden devam ederken ve seyirci olay akışına kendini kaptırmak adına bu iki gencin bir şekilde konuşmaya başlamasını beklerken, film, seyirciye özel bir yolla hitap ederek, hayatı üzerinde toplumsal olarak düşünmesini bekler. Maccabe'in belirttiği gibi, seyirci filmin gerçekliğin yansıması olduğunun kabulüyle, edilgen bir şekilde oturarak, onu duygusal yanından yakalamasına alışkındır. Oysa bu filmin yaptığı, onu bu durumdan çıkarmaktır.³⁹⁵ Ayrıca görüntü ile ses arasındaki film boyunca devam edecek bu gibi zıtlıklar, Brechtien bir uzaklaştırma etkisi yaparak olayla özdeşleşmeyi engellemektedir. Birçok görüş tarafından hakikatin sesi olarak tanımlanan, ancak Lesage'e göre işitsel bir kara tahta dersi niteliğinde konuları sorunsallaştıran dış ses³⁹⁶, filmin sonraki gidişatını belirleyen birçok soru sorar:

“Sorun, devrimci mücadele tarihinin seçmemize yardımcı olduğu yolda pratik olarak neler yapılabileceği sorunudur. (Uzun bir ara.) Evet ne yapmalıyız? Örneğin bir film. Bu, kendi kendimize 'nerede yer alıyoruz' sorusunu sormak demektir. 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.”³⁹⁷

Godard ve Gorin, burada olduğu gibi, kendilerini film yoluyla sürekli sorgulamaktadır. Bu doğrultuda, bir sonraki sahnede sinema tarihinden bazı örneklerle göz atılır. Burada genç oyuncuların kırsalda sahne makyajlarını yaptığı görüntüsü ile birlikte ses kuşağında devrimci sinemanın zaferlerinden ve yenilgilerinden bahsedilir. Öncelikle Batı yarıküredeki sinemanın şık kadın ve erkeklerin portrelerini çizdiğinden ve burjuvazinin kabul edeceği düşüncelere onay vererek makyaj örtüsü altındaki oyunculara dejenere bir yaşam tarzını dayattığından bahsedilir. Bu sinemada her şey, insanların temel his ve içgüdülerini ifade etme iddiasıyla yapılmaktadır. Bu konuşma sırasında, kamera doğrudan seyirciye bakan ve imalı şekilde gülen genç kadın oyuncuyu çeker. Erkek oyuncu ise rengarenk boyalarla yüzünü karışık şekilde boyamıştır, aynı şekilde o da kameraya bakmaktadır. Burada ses ile görüntü arasında bir bağlantı var

³⁹⁵ Macbean, *age*, 122-123.

³⁹⁶ Julia Lesage, “Godard-Gorin’s Wind from the East: Looking at a film Politically”, *Jump Cut*, s. 4, (1974): 22.

³⁹⁷ Monaco, *age*, 223.

gibi görünse de, seyirci gördüğü sinema imgesini eleştiriye çağrılmakta; aynı zamanda görme isteği yabancılaştırma yoluyla sekteye uğratılmaktadır. Seyircinin sinemayı doğal ve öyküsel bir şey olarak görme eğilimi sorunsallaştırılarak, filmin içinde yaşamayı ifade eden saf günleri geride bırakması istenmektedir.³⁹⁸

Sinema tarihinin araştırmasını ifade eden aynı sekansta, Eisenstein'ın 1925'te çektiği *Potemkin Zırhlısı* (*Bronenosets Potemkin*) filminde Griffith'e ait *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance*, 1916) filminden etkilendiği iddia edilir. Eisenstein, devrimci bir sinema yapmaya çalışsa da, tekniğini Amerikalı bir emperyalistten almış, halkın dönemdeki mücadelesini göstermek yerine, Potemkin gemisindeki denizcilerin durumunu çekmiştir. Aynı şekilde, 1929'da çektiği *Genel Hat* (*Staroye i Novoye*, 1929) filminde, Çar'ın baskılarını anlatsa da, kolektivizmi ve tarım reformunu eski biçimlerle ele almıştır. Öyle ki, sonraki dönemde Berlin'de Dr. Goebbels, Alman film yapımcılarına bir Nazi Potemkin'i yapmaları için çağrıda bulunmuştur. Macbean'in belirttiği gibi, "Griffith'in Amerikan İç Savaşı'nda Güneyli beyazların ırkçı davalarını yüceltmek için kullandığı tekniklerin aynısı, Eisenstein tarafından Sovyet Devrimi tarihinde zaten üzerinden yirmi yıl geçmiş ... bir olayı yüceltmek için örnek alınmıştır."³⁹⁹ Ancak Eisenstein, güncel toplumsal olaylar için yeni biçimler geliştirmede ve zamanın karmaşık süreçlerini ifade edecek değişkenliği yakalamada yetersiz olmuştur. En önemlisi de olayların yaşanmışlığını ve duygusal yönünü vurgulayan biçimi, gerici politikaların sapkın öğretilerine de hitap edebilmiştir.⁴⁰⁰

Devrimci sinemanın tarihi incelendikten sonra, filmin dış sesi, politik mücadeleye adanmış bir sinemanın her zaman bir rota seçmesi için insanları kışkırtmanın ötesinde, düşündükten sonra pratik olarak yapılması gerekeni bulmaya, onları harekete geçirmeye odaklanması gerektiğini söylemektedir. Bu sırada kırsal alanda yürümekte olan ve her biri bir toplumsal konumu gösteren altı kişi ağaçların arasından çıkar. Bu kişilerin kimleri temsil ettiği açıkça belirtilmemekle beraber; bu kostümlerinden ve film sürecindeki hareketlerinden ve farklı seslerin konuşmasından çıkarılmaktadır. Burjuvaziyi temsil eden iki kişi, direnişteki gençleri temsil eden iki kişi, işçiyi ve askeri temsil eden birer kişi vardır. Çoklu diegesis örneği gösteren bu

³⁹⁸ Lesage, **age**, 21.

³⁹⁹ Macbean, **age**, 124.

⁴⁰⁰ **Age**, 125.

yapıda, esasen konumlar da net çizgilerle çizilmiş değildir. Nitekim, “Hintli” olarak adlandırılan karakter, aynı zamanda işçi sınıfını nitelendirmekte; burjuva görünümlü adam, sendika temsilcisinin yanında, filmin ilerleyen bölümlerinde revizyonist öğretmeni temsil etmektedir. Daha önce belirtildiği gibi, bu oyuncular tek bir karakteri ve seyircinin özdeşleşebileceği sabit bir kişiliği temsil etmemektedir. Bu sahne esnasında, kağıt üzerine yazılmış “1. Grev” yazısı görülür, bu kağıttaki liste daha önceki filmlerinde olduğu gibi, her sekansta aşamalar halinde tamamlanacaktır. Sonuçta liste şu maddeler oluşacaktır: 1. Grev, 2. Temsilci, 3. Aktif Azınlıklar, 4. Genel Kurul, 5. Baskı, 6. Aktif Grev ve 7. Polis Devleti. Bunlar 1968 Fransa’sını ifade eden unsurlar vasıtasıyla bir grevin tartışmasının formüle edilmesidir. Söz konusu maddeler hakkında yapılan analizler, politik sinema pratiği hakkındaki sorunsallaştırmalarla bir arada yürütülmektedir. Bu anlamda, daha önce tartışılan sinemaların aksine bu film, “belirli bir grevi belirli görüntülerle göstermek yerine, ... bir grevi neyin göstereceğini sorar.”⁴⁰¹

İlk üç bölümde grevin genel yapısı, sendika temsilcisinin ve aktif azınlıkların rolü incelendikten sonra, dördüncü bölümü ifade eden “Genel Kurul” sekansında, seyirci daha kalabalık bir kitleyle karşı karşıya kalır. Oyuncuların yanı sıra, tüm film ekibi de bu sahneye dahil olmuştur. Ayrıca, ses teknisyeni ve ekipmanları açıkça gösterilmektedir. Burada gösterilen, belli bir tartışmanın yürütülmesi ve bütün seslerin birbirine karışarak bir gürültü oluşturmalarıdır. Ancak, tartışmanın filmin yapım süreci üzerine, spesifik olarak da filmde Stalin’in imgesini kullanıp kullanmama meselesi üzerine olduğu daha dikkat çekicidir. Bu sırada onun ve Mao’nun portresi, bir posterde görülür, üzerinde ise “Cinayetden aranıyor” yazmaktadır. Dış ses, analiz yapmaya devam eder. Bu kitle toplantısının belirli şartlar altında anlaşılması gerekir: “Kim için ve kime karşı?” soruları sorulmalıdır. Posterlerde Stalin imgesi, kapitalistler tarafından baskıyı göstermek için kullanılmıştır, ancak bu imgenin kendisi politik bir fenomen olarak Stalin’in uygun şekilde incelemesine engel olduğu sürece, baskıcı bir imgedir. Filmin bu sahnesindeki amaç, bu görüntünün anlamını onu çevreleyen mücadeleler içine tahliye etmektir.⁴⁰² Nitekim, Stalin’in portresi filmde çıkarılmamış, ama sonraki sekansta görüleceği üzere üstü karalanmıştır. Bu noktada tartışma, sosyalist gerçekçilik üzerinden devam etmektedir. Tartışmalar arasındaki bir sesin, “Anti-stalinist olarak Stalinist imgeleri kullanırsan kendini Stalinist konumda bulursun” dediği duyulur. Bu

⁴⁰¹ Maccabe, **Godard: Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi**, 263.

⁴⁰² Maccabe, **Godard: Images, Sounds, Politics**, 63.

ifade, Comolli'nin *Cahiers du Cinema* dergisinde yayınlanan *İtiraf* (*L'Aveu*, 1970) filmi hakkındaki yorumunu andırmaktadır. O da, işkence sahnelerini gerçekçi şekilde yansıtan bir filmin Stalinizm'in imgelerini kullanarak kendini onunla aynı pozisyonda bulduğunu belirtmişti. Bu noktada yine defterde kırmızı ve siyah renklerle yazılmış şu ifade ekranda görülür: “Bu adil bir imge değildir, bu sadece bir imgedir.” Burada, dış ses, Dziga Vertov'un belirttiği şekilde, tek başına bir imgenin hiçbir şey ifade etmediğinden ve bir imgeyi sınıf mücadelesi bağlamı dışında düşünmenin yetersizliğinden söz eder. Bu anlamda film, hala adil görüntü ve sesleri bulmaya çalışmaktadır. Ancak şu bilinmektedir ki, bir şey “yalnızca görüntü” ise, bu, burjuva veya revizyonist ideolojik hakimiyetin bir uzantısı olarak, otomatikman baskıcıdır.⁴⁰³

Bir sonraki sahnede filmin “genel kurul” başlığı, “baskı” başlığı ile birleşmektedir. İşçiyi temsil eden karakterin boğazı sıkılarak şelaleden akan suyun altında bekletilmektedir, ancak bu görüntüden doğabilecek duygusal ve kişisel bir acımanın önüne geçen, dış sesin, farklı ülkelerde süre giden işçi grevlerini anlatmasıdır. Ayrıca kağıt üzerine yazılmış “Repression” kelimesinin araya girmesi de önemlidir. Nitekim kelime içinde yan yana gelen “SS” harfleri, önce para birimi olarak dolar işareti, sonra da Nazi askeri birliğinin sembolü olarak çizilmiştir. Godard ve Gorin, film boyunca, burada olduğu gibi, doğrudan ve kesinlik iddiası taşıyan görüntülerin ikna edici ve hilekar niteliğini sorunsallaştırmaktadır.⁴⁰⁴

“Polis Devleti” yazısıyla başlayan sekansta, süvari subayının bitki örtüsü içindeki bir vadide asilere vurduğu sahneler, görsel anlamda seyircinin duygusal yoğunluğunu engelleyici nitelikte kurulmuştur. Godard'ın kamerası, kırsal manzara içinde sürekli ve ani şekilde dört farklı yöne hareketler yaparak, olayın odak noktasının dışına çıkar. Amaçlanan, acımasızlık duygusunun canlandırılması değil, bunu canlandıran bir sahneye karşı eleştirelilik kazanılmasıdır. Aynı şekilde subayın, militan gençlerden birini canlandıran Wiazemsky'nin boğazını sıktığı sahne de, klasik şiddet sahnesinden çok uzak olacak derecede tasarlanmıştır. Burada işkence sırasında üstlerine bariz şekilde yapay ve koyu kırmızı bir boya atılır. Ayrıca kadının yüz ifadesi de ürkmüşten ziyade, tebessüm eder gibidir. Bunlar, sahnenin korkutucu olmasını engellemek için uygulanan tekniklerdir. Godard'ın görüntü ve seste yaptığı bu

⁴⁰³ Lesage, *age*, 24-25.

⁴⁰⁴ Morgan, *age*, .268.

uzaklaştırıcı deneyler, sanatta hakim ideolojinin beklentilerinin dışına çıkarak, seyircinin bilinçdışı arzu ve korkularının yönlendirilmesinden ziyade, onun açıklık ve içtenlik anlayışıyla diyaloga dahil edilmesinin yollarını aramak adına yapılmaktadır.⁴⁰⁵

“Filmin İkinci Bölümü” duyurusuyla başlayan sekanstan itibaren, eleştiri ve özeleştirin etkili olduğu ve yıkıcılığın arttığı sahnelere geçilmektedir. Kadının dış sesi, öncelikle bu filmde o zamana kadar yapılanları özetler. Bir mekanizma gösterildiğinden ve bu tartışmanın öne sürülmüş olan yedi maddesinden bahseder. Bunlar 1968’de Fransa ve İtalya’daki gerçek toplumsal hareketin unsurlarıdır. Film bunlar hakkındadır, ama bu filmin nasıl yapıldığını ve yöntemlerini anlamak da önemlidir. Ses burada, “Şimdi eleştir, şimdi mücadele et, şimdi dönüştür!” demektedir. Bu noktada film öncelikle kendini eleştirerek başlamaktadır. Ses, yönetmenin hala poster diliyle konuştuğunu, insanlardan ayrı durduğunu belirtir. Ayrıca onun da toplumun mücadeleleri yerine, içinde bulundukları zor durumu gösterdiğini öne sürer. Bu sırada inşaat halindeki apartmanların gösterilmesi manidardır. Kamera hala apartman bloklarını çekmektedir. Godard, sosyolojik bir deneme olarak tanımladığı *Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey* (2 ou 3 Choses) filmindeki pozisyonunu eleştirmektedir. Bu filmde, daha çok sanayi toplumunda ve şehir yaşantısında burjuva insanların sorunları gösterilirken, bir mücadele örneği yer almamıştır. Bu şekilde insanların perişan durumunu gösteren imgeler, aslında mücadele yeteneklerini zayıflatmakta, insanları pasifleştirmektedir.⁴⁰⁶

Dış sesin sonraki eleştirisi Rus ve Amerikan sinemalarına karşıdır. Brezhnev-Mosfilm stüdyolarının Nixon-Paramount ile aynı nitelikte olduğunu, çünkü elli yıldır Hollywood ile aynı tür filmler talep ettiğini iddia eder. Bu, Western türüdür. Ses, fikirlerin ve yöntemlerin egemen ideoloji tarafından yönlendirildiğini belirtirken, yedi maddenin olduğu kağıdın en altına “A)Teori” başlığı eklenmiştir. Yönetmenler yine sinemadaki ideolojik etki sorununu öncelikle teorik açıdan ele almak istemektedir. Ses, “Hollywood’un sinema formunun, şeyleri harika ve rüya gibi bir şekilde gösterdiğini itiraf etmek gerekir.” der. Bu sırada ağaçların gökyüzüyle buluştuğu alt açıdan çekilmiş görüntü verilir. Godard’ın daha önceki filmlerinde de kullanılmış olan bu teknik, ironik bir şekilde doğanın romantik çağrışımının, anti-romantik diyalog ve hareketle

⁴⁰⁵ Macbean, *age*, 120-121.

⁴⁰⁶ Macbean, *age*, 126.

karşılaştırılmasıdır.⁴⁰⁷ Bu rüya gibi görüntü, aynı zamanda Hollywood sinemasının bir silahıdır, çünkü bu rüyanın gerçek olduğuna, hatta gerçeklikten daha gerçek olduğuna inanmamızı istemektedir. Aynı anda, bir Western sahnesi canlandırılır. Asker, bir kovboyu andırırçasına atını sürerken, Hintli'yi boynuna bağlı bir halat ile çekerek yürütür. Dış ses ise Hollywood'un bu atın, askerin ve Hintli'nin gerçek olanlardan daha gerçek olduğuna inanmamızı istediğini anlatarak sahneyi incelemeye alır. Bu karakterler aslında oyunculardır, karakterlerin macerasına ise 'film' adı verilir. Yorum, burjuva sinemasında oyuncuların aşırı gerçekçi bir üsluba sahip olduğundan; dekor, kostüm, makyaj ve performans gibi konularda elde ettiği başarıdan bahseder. Ancak bu unsurlar sayesinde, gerçekliğin emperyalist görüntüsü, gerçekliğin yerine geçmektedir. Film içinde film gösteren bu sahne, standart bir Western görüntüsü değil, standart Western görüntüsü üzerine bir eleştiri niteliğindeki bir sahnedir.⁴⁰⁸ Tüm sekans, bir filmin sadece film olduğunu göstererek, burjuva sanat anlayışını sorunsallaştırmakta, seyirciyi ise görüntünün ve doğanın büyüleyiciliğinden uzaklaştırma etkisi yaratmaktadır. Sonuçta, Brezhnev-Mosfilm ile özdeşleşen bir modern sinemanın, her ne kadar konu anlamında burjuva tabularını yıksa da, görüntü ve ses arasındaki ilişkiyi sorgulamaması ve sınıf çelişkilerini ele almaması nedeniyle bu hakim sinemadan özgür olması beklenemez.

Bu noktada filmin diğer eleştirisi, Üçüncü Dünya sinemasına yönelik olmuştur. Brezilya'lı yönetmen Glauber Rocha'nın kırsaldaki bir yol ayrımında, protesto edercesine kollarını iki yana açarak ve şarkı söyleyerek beklediği sekansta, elinde kamera olan bir kadın ona bir soru yöneltir: "Sınıf mücadelenizi böldüğüm için pardon, ama politik sinemaya giden yol hangisidir?" Rocha, sağındaki yolu işaret ederek oranın bilinmeyen bir sinemaya, estetik serüven sinemasına açıldığını; solundaki yolun ise Üçüncü Dünya sinemasına, emperyalist tüketimin ve faşizmin zulmünü gösteren sinemaya, tehlikeli, kutsal ve harika bir sinemaya açılan bir yol olduğunu anlatır. Kadın, önce bu ikinci yolu seçerek ilerlese de, sonra yarı yolda geri dönerek, bilinmeyen sinemanın yolundan gitmeye karar verir. Dış ses, bu sırada "Orada mücadeleyi analiz etmedeki araçların yokluğunu keşfettiniz" der. Burada açıklanmak istenen nokta, zulümleri gösteren Üçüncü Dünya sinemasının da burjuva temsil anlayışına karşı çıkmayarak ideolojik egemenlikle mücadele etmenin yeni yolunu henüz

⁴⁰⁷ Lesage, **age**, 25.

⁴⁰⁸ **Age**, 25.

bulamadığıdır. Rocha'nın bu sekansa dahil olma konusundaki hoşnutsuzluğu, film hakkında yazdığı makaleden de anlaşılmaktadır. Zira ona göre o dönemde, Üçüncü Dünya sinemasının öncelikli sorunu, ülkede sinemayı var etmek, yapım ve dağıtım problemlerini çözmektir. Ayrıca, bu filmin de görsel anlamda kapitalizmin baskısını gösteremeyecek kadar güzel olduğunu iddia etmiştir. Godard'ın estetiği imha etmeye çalışmasına da üzüldüğünü belirtmiştir.⁴⁰⁹ Ancak bu eleştiri sekansları, Godard için, politik anlamda, karşı sinema üzerine farklı söylemleri kıyaslayarak doğru yolu bulma çabasının bir parçasıdır. Wollen'ın belirttiği gibi, o, bir filmi yapmanın alternatif yollarını, onları reddetmek için sunmaktadır. Filmdeki farklı parçaların, farklı ve çelişkili dilleri konuşmasına dayanan bu taktikler, sinemadaki tek diegesisi ifade eden tek ve bütünleşik kod yapısını çürütmenin bir yoludur.⁴¹⁰ Hakim ideolojinin estetik bakışı olarak temsil anlayışının seyirci-özneyi bütünleşik ve sabit bir yapı olarak çağırmasına da, eleştiriye ve özeleştiriye mümkün kılan bu tekniklerle karşı çıkmaktadır.

Eleştiri ve özeleştirinin önemi hakkındaki yorumların devam ettiği diğer sekansta, Dziga Vertov grubu filmleri için önemli bir unsur olan karatahtaya yazılı "Eğitim" yazısı görülmektedir. Bu sekansta, sendika temsilcisi ve genç kadın militanın önünde yer alan masada çeşitli kitaplar bulunmaktadır. Temsilci, kadına "Miss Althusser" diye hitap eder ve verdiği kitaplardan *Kapital*'in nasıl okunacağı ile ilgili bir kitap seçer. Bu sırada, Üçüncü Dünya halklarından olan Hintli karakter, diğer öğrenciler arasından öne çıkar ve kitap ona verilir. Öğretmen, ikinci bölümden okumaya başlaması gerektiğini de ekler. Hintli, kitabın ikinci bölümüne bir et parçası koyarak kapatır ve ısırmaya kalkar. Bu sırada dış-ses, temsilciyi eleştirmeye başlar. O, kitabı pratik olarak kullanmasını değil, okumasını söylemiştir. İnsanların eksiklerini eleştirse de, bunu o insanların konumundan ve bakış açısından yapmamaktadır. Ses, eleştirinin kendisini de eleştirmektedir. Burada, "Önce ekmek, sonra ahlak" diyen Brecht'in yaptığı gibi, fiziksel ihtiyaçların, kuramsal belgelerden daha önemli olduğu vurgulanmaktadır.⁴¹¹ Sendika temsilcisinin eleştiriye bu şekilde yaparak, burjuvazinin ideolojik egemenliğine destek vermeye devam ettiği anlatılmaktadır. Bu sahne, aynı zamanda, filmin eski Fransız ve İtalyan soluna olan suçlamasının bir özeti niteliğindedir. Mayıs 68 sonrası harekete katılan öğrencilere düşmanlıkla bakan Komünist Parti ve onun tarafından

⁴⁰⁹ Glauber Rocha, "The Latest Godard Scandal", *Manchete*, s. 928, (1970): 52-53. Aktaran: Macbean, *age*, 112-113.

⁴¹⁰ Wollen, *age*, 503.

⁴¹¹ Lesage, *age*, 18.

kontrol edilen sendikalar, bu dönemde grevlere olan desteğini çekmiş, emekçilere işlerine geri dönmeleri çağrısında bulunmuştur. Bir teori eleştirisi niteliğindeki bu sekansın, dönemde Komünist Parti’de kuramcı olan Althusser ismini vurgulama sebebi de budur. Bu ve devamındaki sahneler, Fransa’da ve Üçüncü Dünya’daki direnişe destek vermektense, kuramsal konularla sınırlı kalan partiye bir cevap niteliğindedir.⁴¹² Bu anlamda Godard’ın, sanattaki ideolojik etkiyi kırma anlamında kuramsal açıdan Althusser’den etkilense de, politik pratik anlamında ondan uzaklaştığı, sanatsal pratik anlamında da Brecht’i benimsemeye devam ettiği iddia edilebilir. Nitekim filmdeki biçimsel denemeler sonraki sekanslarda tüm yıkıcılığıyla devam etmektedir.

Eleştiri ve eğitimle ilgili sekansın ardından, ekran önce tamamen siyah, sonra da bir süre tek renk kırmızı olduktan sonra, çimlerde oturan genel kurulun (oyuncular ve film ekibi) bozulmuş bir görüntüsüyle karşılaşılır. Film, kasıtlı olarak boyanmış ve çizilmiştir. Godard tarafından ilk kez denenmiş olan bu teknikle, üretiminin maddiliği görsel olarak vurgulanmaktadır. Kurulda filmin yapım aşaması üzerine tartışmaların sesi duyulsa da, oldukça belirsizdir. Ancak sekansın tamamında Hollywood temsil anlayışının şeffaflığı karşısında, ön plana çıkarma amacı güdülmüştür.⁴¹³ Dış-ses bu sırada Yugoslavya’da Tito’nun, işçilerin öz-yönetimine dayalı olarak uyguladığı ekonomik düzenlemenin, kapitalizme yaklaşan sonuçlarından ve halkın ihtiyaçları karşısındaki eksikliklerinden bahsederken, daha önce defterde sıralanmış yedi maddenin üstü de karalanmıştır. Burada ses, teorisinin insanlara ulaştığı sürece maddi bir güç olabileceğinden bahseder ve yönetmenleri teoriyi tekrar düşünmeye çağırır. Tartışma yine egemen ideolojinin ve bunu destekleyen sanatın yeniden düşünülmesiyle devam etmektedir. Egemen sınıflarla özdeşleşmeyi kolaylaştıran ve gerçekliği saklayan temsil anlayışının tamamen değişmesi gereklidir ve bunun için yeni araçlara ihtiyaç vardır. Nitekim, sonraki sahnede Hintli, burjuva bir adama ait olan fotoğraf makinesini ele geçirerek, kurcalamaya ve fotoğraf çekmeye başlar. Burada ideolojiyi değiştirecek şeyin yine maddi edimler olduğu vurgulanmaktadır.

Sanatın yanında, kimyanın, fiziğin ve matematiğin de değişmesi gereklidir. Bu noktada, filmdeki her şeyin parçalanmasını ya da birleştiği noktayı ifade eden son sekanslardan biri başlar. Ekranı bir silaha ait plan çizimleri, kimyasal bileşenler, kara

⁴¹² Age, 18.

⁴¹³ Wollen, age, 501.

tahtada formüller, elektronik devrelere ait şemalar gösterilirken, ses “Öğren, oku, hesapla, deney yap, kimya, matematik, elektrik..” gibi kelimeleri tekrarlar. Sonrasında bir silahı tutan, bomba düzeneği kuran eller görünür ve patlama sesleri duyulur. Bu sahneler, *Çinli Kız (La Chinoise)*’da yarım kalan şiddet pratiğini gösterirken, aslında soyut düşünce ile somut edim arasındaki uzaklığın üstesinden gelme çabasıdır.⁴¹⁴ Aynı anda kadının sesi, konuşmaya devam eder ve “Ne yapmalı?” diye sorar. Burada Lenin’in kitabı ve Mao’nun birincil ve ikincil çelişkiler hakkındaki düşünceleri üzerine konuşulur. Ancak daha çok dikkat çeken şey, filmdeki politik söylemin tarzı, yani bu görsel şemaların yabancılaştırıcı etki yaratacak şekilde yerleştirilmesidir. Böylece aktarılan politik bilginin, doğal şekilde soğurulmasından ziyade; seyircinin bunları eleştirel şekilde ele alması ve kendi edimleri açısından düşünmesi amaçlanmaktadır.⁴¹⁵

4.3.3.4. Filmin Değerlendirmesi

Doğu Rüzgarı (Le Vent D’est)’nın en önemli Brechtien yanı, görüntüye yaklaşımı ile ilgilidir. Görüntüyle özdeşleşmesi ve hayal kurmasının önüne geçilmesi sayesinde, seyircinin eleştirel kapasitesi kışkırtılmaktadır. Godard ve Gorin, ortalama bir yönetmenin doğal olarak gösterdiğini sorunsal haline getirmekte, böylece gizlenmiş olan ideolojik eklemlenmeyi açığa çıkarmaktadır. Nitekim bir görüntü, doğal olarak kabul edildiğinde, ardındaki ideoloji de sorgulanmamış olarak kalır.⁴¹⁶ Belki de bu film, daha önce incelenen Godard eserlerinden daha radikal şekilde, bir görüntünün “apaçık hakikat” olarak kabul edilmesini reddederek, egemen ideolojiyi kendi pratiği içinde sorunsallaştırmaya çalışmaktadır. Ayrıca film, bir anlatı tarafından tek bir yorumu mümkün kılacak şekilde birleştirilen görüntüleri göstermemiş; her çekim, her parça ve her görüntü kendi içinde bir çalışma nesnesi olarak ele alınmıştır.⁴¹⁷

Daniel Dayan, bu filmin klasik sinemada yaygın olan dikiş operasyonundan farklı bir sisteme sahip olduğunu belirtmektedir. Nitekim daha önce belirtildiği gibi, dikiş sisteminde her çekimin yarım kalan ifadesi bir başka çekimle tamamlanırken, burada her çekimin kendi başına oluşturduğu bir söylem vardır. Bir çekim, bu şekilde tüm ifadeyi barındırdığından, seyirci görsel anlamda ifadenin devamını görmek için

⁴¹⁴ Pantenburg, *age*, 240.

⁴¹⁵ Lesage, *age*, 22.

⁴¹⁶ *Age*, 22.

⁴¹⁷ *Age*, 22.

sürekli arzu duymamaktadır. Çekimin okunması, seyredildiği anda gerçekleşmelidir. Dikiş sisteminde, seyircinin filmin yalnızca bir film ve bir üretim olduğunun farkına varabileceği noktalarda canlanan eksik-olanın yerine bir kurgusal karakter geçirilerek gizlenmeye çalışılır. Sinematografik boyut, seyirciyi filmsel boyut yerine kurgusal boyuta bağlayarak kandırmaya çalışır. Filmsel boyut, görüntünün nedenini sunarken, kurgusal boyut, bu nedeni gizlemektedir. Sonuçta, dikişi benimseyen klasik sinemada, görüntünün kendi dışında bir nedeni yoktur, sadece bağımsızca var olur.⁴¹⁸ Bu anlayış için film, bir üretim değil, gerçekliğe açılan pencere olmalıdır. Ancak Godard'da, çekimin filmsel niteliği gizlenmemiştir. Klasik sinemada dikiş, eksik-olan'ın yerini doldurmayı sağlarken, *Doğu Rüzgarı*'nda eksik, sürekli var olmaya devam eder. Filmin genelinde neredeyse her sahnede bu durum söz konusu olmakla beraber, örneğin, "Genel kurul" sekansının sonunda işçiyi boğazından sıkarak akan suyun altında tutan, "Eğitim" sekansının sonlarındaki militanın yüzündeki kanları silen ve filmin son sahnelerinde bomba düzeneği kuran ellerin kurgusal sahiplerini göstermeye yönelik teknikler uygulanmamıştır. Böylece seyirci, anlatıya kapılmışlık durumunu ve bu eksiğin telafi edilmesinin verdiği rahatlığı yaşayamamakta, mesafe almakta ve eleştirmektedir.

Doğu Rüzgarı'nda çıkarılan bir sonuç varsa, o da, politik mücadeleyi yalnızca temsil etmekle sınırlı kalan bir filmin somut durumlar hakkında bir bilgi veremeyeceğidir. Filmin tamamında amaçlanan şey, burjuva temsil anlayışında etkin olan ve gerçek olduğuna inanılan güzelliği ve şiddeti demistifiye edecek; görüntüyle ve karakterlerle özdeşleşmeyi engelleyecek teknikleri uygulamak suretiyle, seyircinin çoğunlukla bilinçdışı düzeyde dahil olduğu apolitik sinema anlayışını yıkmaktır. Görüntülerin ideolojik ve politik mücadeleler tarafından belirlenen ifadelerde nasıl anlam kazandığını araştırmak ve bu araştırmaya seyirciyi dahil etmek, politik anlamda yenilikçi bir sinema yapmanın tek yoludur. Bu nedenle, filmin politik içeriğiyle, seyirciyi aktif katılıma zorlayan biçimi birbirinden ayrılmaz niteliktedir.⁴¹⁹ Lesage'in belirttiği gibi, film, seyircide bir duygulanım yaratmayı veya içgüdüsel hislerle çalışmayı reddederek, seyircinin burjuva ideolojisinin neresinde olduğunu sorgulamaya yöneltir. Bu, işçi sınıfını örgütlemek için çekilmiş bir film değildir, ama sinemaya ve/veya siyasete dahil olan herhangi biri için önemli niteliktedir. Tüm Dziga Vertov

⁴¹⁸ Dayan, **age**, 31.

⁴¹⁹ Maccabe, **age**, 63.

grubu filmleri gibi, film üzerine düşünmenin tüm yollarını yeniden yapılandırmaya adanmış bu film, “Burjuva sinemasının sonunu” ilan etmeye çalışmaktadır.⁴²⁰

4.3.4. *Her Şey Yolunda (Tout va Bien)* : Tarihsel Olarak Düşünmek

4.3.4.1. Filme Genel Bakış

Godard’ın Gorin ile birlikte Mayıs ‘68’den dört yıl sonra çektiği ve dönemde yaşanan karmaşık deneyimlerin bir değerlendirmesi niteliğinde olan *Her Şey Yolunda (Tout va Bien, 1972)* filmi, bir fabrikadaki işçilerin sendikadan bağımsız şekilde başlattığı grev üzerinden ilerlese de; dönemin toplumsal olaylarına bakış, önceki filmlerden farklı şekilde, açıkça bir Maoizm etrafında yoğunlaşmamış, Mayıs 68’in öznellikler üzerindeki etkileri, mezhepçi olmayan şekilde sunulmuştur.⁴²¹ Bu anlamda, ilk sahnelerde ağırlıklı amaç, bir yıkıcılık ve deneysellikten ziyade, her ne kadar *Çinli Kız*’da benimsense de, film boyunca tam olarak başarılamamış olan, somut bir durumun somut analizini yapmaktır. Grevin ele alındığı yer, belirli bir sektörde, belirli bir fabrikadır. Ayrıca *Doğu Rüzgarı*’ndan farklı olarak, karakterlerin isimleri belirgin olmakla beraber, toplumsal konumları yanında, kişisel özellikleriyle aktarılmıştır. Ancak, karakterler bulanık bir kurgusal dünyaya ait değildir, aksine filmin de içinde yapıldığı kapitalist üretim sistemine göre somut olarak konumlandırılmıştır.⁴²² Film, daha çok seyirciyi politikanın günlük hayatındaki merkeziliği konusunda ikna etmeye çalışırken, özellikle entelektüellerin devrimdeki rolü konusu ağırlık kazanmaktadır. Ancak Godard, filmde seyircinin herhangi bir karakterle duygusal olarak özdeşleşmesini engelleyici farklı teknikleri kullanmaya devam etmiştir.

Film, diğer Dziga Vertov dönemi filmleri gibi politikaya öncelik vermiş, ama bunu bir başlangıç noktası olarak almamıştır. Yine, söz ve ses unsurları sıklıkla kullanılmaya devam edilmekle beraber, sözcüklerden daha somut şeylere geçiş hedeflenmiştir. Bu durum, *Doğu Rüzgarı*’ndaki gibi anlatıya hakim olan bir dış-ses yorumunun bu filmde eksik oluşunda görülebilmektedir.⁴²³ Ancak yönetmenler, karakterlerin görüntüleri ile sesler arasında zıtlıklar yaratmaya devam etmiştir. Ayrıca,

⁴²⁰ Lesage, **age**, 28.

⁴²¹ Maccabe, **age**, 21.

⁴²² Douglas Morrey, **Jean-Luc Godard**, (Manchester University Press, 2005), 99.

⁴²³ Macbean, **age**, 166.

film içindeki aktif aktörlerin sesi daha güçlü duyulmakta, çağdaş Fransa'daki toplumsal konumları ifade eden farklı seslere daha eşit ölçüde yer verilmektedir.

Godard, uzun bir aradan sonra, bu filmde Jane Fonda ve Yves Montand gibi iki yıldız oyuncuya yer vermektedir. Ayrıca, konu, yalnızca politik unsurlar üzerine gelişmemekte, eleştirel bir taktik olarak hikaye, bir aşk ilişkisi üzerinden başlamaktadır. Buna rağmen, politik şekilde film yapma yolunda sıklıkla başvuru Brehtyen teknikler, bütün yoğunluğuyla kullanılmaya devam edilmiştir. Kolker'ın belirttiği gibi, politika, sendika, fabrika, medya, romans ve feminizmin; komedi ve didaktizmle birleştiği bu filmde, Brehtyen tarz zirveye çıkmıştır.⁴²⁴ Seyircinin film pratiğine katılma ve öğrenme isteğini teşvik etmek adına yabancılaştırma etkileri kullanılmış, ancak bunun eğlendirici bir aktivite olduğu da ihmal edilmemiştir. Bu anlamda film, bir yandan toplumsal şartların gerçekliğine olan bağlılığı, diğer yandan bunu anlatmada biçimsel denemelerden kaçınmaması nedeniyle, belgesel ve kurmacanın bir araya geldiği en önemli filmler arasında yer almaktadır.

Her Şey Yolunda, daha geniş bir seyirci kitlesine ulaşma amacına sahip olması, diğer filmlerine oranla görece daha belirgin bir anlatıya dayanması, daha yüksek bütçeyle çekilmiş olması ve yıldız oyuncularını kullanması nedeniyle ticari film endüstrisi içinde politik bir film yapma girişimi olarak nitelendirilmektedir. Ancak bu seçimlerin hepsi, sayılan ilk nedenin devamı olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim geniş bir kitleye hitap edilebilmek için, dağıtımcılarla anlaşmak ve filmin finanse edilebilmesi için de tanınmış oyunculara ve uygun bir konuya yer vermek gereklidir. Yine de, kapitalist ekonomi sistemine daha fazla dahil olan bu filmin, lekelenmiş gibi görünmesinin farkında olan yönetmenler, paranın filmdeki rolünü açıkça belirtmek istemişlerdir.⁴²⁵ Filmin açılış sekansı hem bu konuya dikkat çekmek adına, hem de filmin üretim ve dağıtım sürecini ön plana çıkarmak adına önemlidir.

4.3.4.2. Filmin İncelenmesi

İlk sekansta bir film yapmak için gerekli olan araçlar üzerine konuşan bir kadın ve bir erkek arasındaki diyalog duyulmaktadır. Biri, diğerine bir film yapmak istediğini

⁴²⁴ Kolker, **age**, 187.

⁴²⁵ Morrey, **age**, 98.

söyler. Verilen cevap, bunun için paraya ihtiyacı olduğudur. Bu sırada *Her Şey Yolunda* (*Tout va Bien*) filminin yapımındaki masrafları belirten ve tek tek imzalanıp yırtılan çeklerin yakın çekim görüntüsü verilir. Yönetmenden, senaryoya, makyajdan dekorasyona, sestən figüranlara, her unsur ayrıntısıyla gözler önüne serilirken, diyalog devam eder. Kadın: “Filmde yıldızları kullanırsan insanlar sana para verirler” dedikten sonra, filmde yer alan uluslararası iki yıldız adına imzalanan çekler görüntülenir. Nitekim, kapitalist sistemde her endüstride olduğu gibi film endüstrisinde de üretim ve dağıtım mekanizmaları, finansal kısıtlamalar tarafından belirlenmektedir. Konuşma devam ederken kadın, oyuncuların karar vermek için önce hikayeyi görmek isteyeceğini belirtir. Bu da, genellikle sürükleyici bir aşk hikayesidir. Burada, Hollywood sineması ile karakterize olmak üzere, seyirci duygularına nüfuz eden bir anlatımın kişisel ve psikolojik bir nedenselliğe sahip olma şartı eleştirilmektedir.⁴²⁶

Bu doğrultuda, filmin hazırlanışı da gösterilmeye başlanmıştır. Daha ilk sekansından, üretim niteliğini vurgulayan bu çek sahnesi, kırsal bir manzara içinde yürüyüş yapan çiftin görüntüsü ile kesilir ve ikisinin birbirlerine olan sevgileri üzerine konuşmaları, görüntüden bağımsız olarak duyulur. Çekimler arasındaki zamansal ilişki de belirsizdir. Kesintiler ve zıtlıklar, her zaman olduğu gibi, sahnenin seyirci tarafından eleştirel olarak düşünülmesi anlamında gereklidir. Jane Fonda ve Yves Montand tarafından canlandırılan Susan ve Jacques karakterlerinin nehir kenarında yürüyüşlerinin çekimi, arada ufak farklılıklarla, iki kere tekrarlanır. Olayların bu şekilde birden fazla versiyon ile tasvir ediliş şekli, film boyunca birkaç kere fark edilmekle birlikte; seyircinin dikkatini filmin kurgulama tarzına, yani üretim sürecine çeken kırılmалardandır.⁴²⁷

Sonraki sekansta, filmin nasıl olacağı hakkında tartışan iki sesin fikirleri duyulmaya devam eder. Bu iki kahramanın Fransa’da yaşadığı, şehirde bir evlerinin olduğu anlatılırken, evin içinde kadın ve adamın önce ayrı ayrı, sonra bir arada görüntüleri verilir. Her ikisi de yabancılaştırmacı bir etki yaratan şekilde kameraya bakarlar. Çünkü, tartışan seslerin de dediği gibi, hala belirsiz bir şeyler vardır: Sadece bu iki kişiyi tasvir etmek yeterli değildir. Bunun bilincine vararak devam ederler.

⁴²⁶ David Bordwell, “*Tout va Bien*”, **Film Art: An Introduction Fourth Edition**, (McGraw-Hill, 1993), 440.

⁴²⁷ Bordwell, **age**, 440.

Nitekim bu ülkede başka insanlar, kadının ve adamın da bu insanlar arasında bir yeri vardır. İşçiler, çiftçiler, burjuvalar ve küçük burjuvalar vardır. Hepsi kendi işlerinin başında gösterildikten sonra, en son bir küçük burjuva olarak televizyondaki spiker gösterilir. Buradaki geçişin medya üzerinden yapılması, iki kahramanın icra ettiği meslekler açısından da önemlidir. Susan, Amerikan yayın sisteminde muhabirlik yaparken, Jacques da reklam filmleri yönetmekte, ikisi de iletişim sektöründe çalışmaktadır. Filmin nasıl ilerleyeceği hakkında konuşan iki ses, sakın bir görünüm altındaki her şeyin değişeceğini söyler. Bu sırada politika haberleri yayını duyulur, bir eylem görüntüsü araya girer. Her toplumsal sınıfın içinde her şeyin değiştiği söylenmektedir. Polislerin iki genci bir evden çıkararak şiddet uyguladığı görüntüden sonra, bu değişimlerden kadınla adamın da payını alacağı ve onların da değişeceği ifade edilir. Kendi üretim şartlarını gizlemediği gibi, bireyin toplumsal, ideolojik ve ekonomik sistem içindeki yerini de saklamayan film, bu ilk bölümden itibaren, klasik sinemanın ve temsil anlayışının yaptığı şekilde, maddi ve siyasi konuları aşk konusu altında asimile etmeye çalışmayacak; kahramanları toplumsal bağlam içerisinde sunacaktır.

Salumi isimli bir et fabrikasındaki grevin ve onu izleyen olayların anlatıldığı bölümün açılışında, öncelikle binanın dış görünümü ve fabrika isminin yazdığı tabelanın üzerinde “Patronları Hapsedin - Süresiz Grev” yazan afiş tarafından kapatılmış olması dikkat çekicidir. Bu slogan önceki anlatıdan uzaklaştıracak tipik bir ara yazı olmanın ötesinde, bir nevi bölümün başlığı niteliğindedir. Fabrika işçileri, sendikanın izni olmadan süresiz iş bırakma eylemi yapmakta ve müdürü de odasında rehin tutmaktadırlar. İçeride bir işgal durumu hakimken, fabrikayla ilgili bir yazı yazmak isteyen Susan ve ona eşlik eden Jacques içeri girerler ve işçiler arasından sıyrılarak, müdür odasının olduğu üst kata çıkmayı başarırlar. İçeri girmelerine izin veren grevciler, ikisini de müdürle birlikte odaya kapatır. Susan, Fransa’daki işverenler üzerine bir araştırma için müdürle röportaj yapması gerektiğini anlattıktan sonra, iki katlı fabrikanın genel iç görüntüsü, kaydırmalı çekimle verilir. Kaydırmalı çekim sonrasında zaman zaman odaların içine pan yapılarak sürdürülen teknik, bölüm boyunca tekrarlanır. Aynı esnada, farklı katlardaki grevcilerin sesleri de duyulur. Gerçekçi çekimin bir antitezi olarak, bu sahne, bir stüdyo setinin çekimidir. Bu tarz bir çekimin ideolojik anlamda önemi, grev durumunu doğrusal bir şekilde algılanması yerine,

yapısal ve bütün olarak kavramayı sağlamasıdır.⁴²⁸ Bu iki kat, yönetici odasının üstyapıyı kontrol ettiği, ve bu egemenliği de ekonomik altyapı üstüne inşa ettiği Marksist metaforu çağrıştırmaktadır. Ayrıca, kaydırmalı ve panlı çekimin sürekli kullanılması, seyirciyi aksiyon sahnesinden ve öyküden sürekli olarak uzaklaştırarak düşünmeyi teşvik eden boşluklar yaratmaktadır.⁴²⁹ Bu anlamda, her kesiti incelenebilen ve bir tarafı açık tiyatro sahnesi gibi olan Salumi fabrikası, gerçekçi bir konumdan ziyade, dönemdeki politik mücadelenin metaforik ifadesini oluşturur.⁴³⁰ Bu sahnede soldan sağa kaydırmalı çekim sırasında grevciler bir marş söylemeye başlar ve tekrar sağdan sola döndüğünde müdürün odasına pan yapılarak kameraya bakmak suretiyle röportaj sorularına cevap veren müdür çekilir.

Fabrika müdürü, söz konusu olayların uyumsuz insanlar tarafından yönlendirildiğini ve ciddiye alınmaması gerektiğini ima ederek, yakın zamanda sona ereceğinden bahsetmektedir. Nitekim son yıllarda sanayileşmeyle birlikte kişi başı milli gelir artmış, sınıflar uyum içinde işbirliği yapmaya başlamıştır. Heyecanlı bir şekilde toplumsal dengeden bahseden müdürün genel ve soyut olaylardan bahsederek, o anda gerçekleşen olayları gizleme çalışması, dikkat çekmektedir.⁴³¹ İtalyan bir oyuncu tarafından canlandırılan ve televizyonda karşılaşılan politik bir liderin tavır ve davranışlarını sergileyen fabrika müdürü karakterinin, rolünü bir komedi havasında icra etmesi, Brechtien bir oyunculuk örneğidir. Öyle ki, her gün karşılaşılan tavırlar, bu sayede yadırgatıcı bir nitelik kazanmakta ve seyircinin bu konumu eleştirmesine olanak vermektedir.⁴³²

Bir diğer röportaj sahnesi, fabrikadaki işgale müdahale etmek için gelen CGT temsilcisi ile gerçekleştirilir. Sendika olarak, süresiz bu eylemi onaylamadıklarını, insanların çıkarını korumaya adanmış sendikanın hassas bir müzakere sürecinde olduğu bu dönemde, bu sorumsuz azınlığın yaptığına kötü bir darbeden ibaret olduğunu söyler. Elindeki belgeye bakarak, gıda endüstrisinin büyümesi, verimliliğin ve karların artmasıyla ilgili bazı istatistikler okur. Ancak kar oranı işçi maaşlarına yansıtılmamıştır. O da işçilerin sömürüldüğü gerçeğinin farkındadır, ama rakamlarla konuşmakta ve

⁴²⁸ Monaco, **age**, 233.

⁴²⁹ Macbean, **age**, 166.

⁴³⁰ Morrey, **age**, 99.

⁴³¹ Macbean, **age**, 167.

⁴³² Sterrit, **age**, 82.

patronlarla uzlaşmadan yana durmaktadır. FKP kontrolündeki sendikanın yayın organından alındığı belirtilen bu konuşma, gerçekleri rakamlarla göstermekte, ancak mevcut duruma göre soyut ifadeler barındırmaktadır.⁴³³

Filmde, üçüncü röportaj, grevcilerle yapılmaktadır. Burada dikkat çeken noktalardan biri, önceki röportajlardan farklı olarak, sorulara birçok kişi tarafından sırayla cevap verilmesidir. İşçilerden biri, ikramiyeden önce daha basit şeylerin, çalışma şartlarının sorun olduğundan bahsederken; diğeri sendikanın bakış açısının sadece fabrika içinde kısıtlı olduğunu anlatır. Yaşlı bir işçiye göre ise, sendika sadece bir problem hakkında ve tek bir yolla, rakamlarla konuşmaktadır. Bu, somut çözümler peşinde mücadele eden insanlar için sadece kafa karıştırıcıdır ve asıl sorunlardan uzaklaşmanın bir yoludur. Bu sahnede dikkat çeken bir unsur da, karakterlerin diğer röportaj sahnelerindeki kişiler gibi ön cepheden çekilmemiş olmasıdır. Bir durum üzerine diyalog ve tartışma ortamı içinde konuşan farklı sesler söz konusudur. Ayrıca konuşmalar sırasında, konuşan kişinin görüntüsü yerine onu dinleyen yoldaşlarının görüntüsü verilmiştir. Bu teknikler, grevciler arasındaki daha demokratik ve eşitlikçi nitelikteki yapıyı göstermektedir.⁴³⁴

Sinema perdesini bir karatahta olarak gören Godard ve Gorin'in dönemin Fransa'sında etkin olan üç toplumsal güç olarak nitelendirdiği bu üç ses, filmin Marksist-Leninist hareketle tanımlanan tek bir düşünce sunmaktansa, çeşitli politik söylemlere yer verdiğinin göstergesidir. Burada, söz konusu olayın tek bir yorumu olmadığının bilincine varacak seyircinin, tartışmayı film anlatısı sınırları dışında devam ettirmesi hedeflenmektedir.⁴³⁵ Maccabe'in belirttiği gibi, bu filmde tüm çelişkileri çözen ve seyirciyi çelişki ve hareket alanının, dolayısıyla üretim alanının dışına yerleştiren bir üst-dil bulunmamaktadır. Anlatı, karakterler üzerinde ayrıcalıklı olmaktan ziyade farklı durumları eklemleyecek nitelikte kurulmuştur. Birçok Godard filminde de olduğu gibi, vurgu, tekil sahneler ve seyircinin buradan çıkarabileceği bilgiye yöneliktir. Bireylerin söylemlerinin temsili kesinlikle karakterin hareketlerinden ayrı değil, birbirleriyle iç içedir. Önemli olan, filmin ana hakikatiyle ölçülebilecek şekilde doğru sunulan söylemler meselesi değildir. Daha ziyade, söylemler, hayatın belli biçimlerinde ve

⁴³³ Macbean, **age**, 167.

⁴³⁴ Morrey, **age**, 101.

⁴³⁵ Morrey, **age**, 100.

üretim sürecinde yer alan kişilerin konumuyla bağlantılı olarak yakalanmaktadır. Örneğin, fabrikadaki işçiler, sınıf mücadelesinin devam ettiğini ve emeğin sömürülmesini, tuvalet ihtiyaçlarını giderecek zamanın dahi zorla verilmesi gibi, kendi somut deneyimlerinden bilmektedirler. Film, bu bilgiyi egemen söylem içinde hazır yapıyla şekilde sunmaktan ziyade, çelişkileri gösterir ve anlam üretimini seyirciye bırakır. Seyirci burada kendi sınıf konumuna göre bir çıkarım da yapabilir.⁴³⁶ Ancak bu, özdeşleşmeye dayalı bir çıkarım değildir. Çoğunlukla mülakat stiline dayalı bu sahnelerde, bakış açısı çekimi veya açı/ters açı çekiminin kullanılmamış olması, seyircinin karakter bakış açısıyla duygusal boyutta özdeşleşmesini zorlaştırır. Birçok Godard filminde olduğu gibi, diyalog sahnelerinde, dikiş sisteminin önemli bir unsuru olan açı/terç açı çekime başvurulmamış olması; iletişim halindeki iki bakış arasında süreksizlik yaratarak, tek bir karakterin doğru bakış açısıyla özdeşleşmeyi oldukça sorunlu hale getirmiştir. Bu anlamda, anlama ve özdeşleşme sorunu, hem konu hem biçim anlamında vurgulanır. Susan ve Jacques'ın bu konumların hareketi ve fabrikadaki durumu ilk başlarda kavrayamaması buna bir örnektir. Nitekim, görmek, anlamakla aynı şey değildir.⁴³⁷

Yapısalcı nitelikteki açık fabrika sahnesine tekrar kaydırmalı çekim yapılarak; Susan, Jacques ve müdürün bulunduğu odaya ve sonra sağ tarafına, beş işçinin oturduğu odaya pan yapılır. Müdürün odasında Jacques'la müdür arasında sıkıntılı bir konuşma geçerken, görüntü Susan'a odaklanmıştır ve konuşmamasına rağmen, sesi bu konuşmanın aralarına girer. Bu sahne, ses ve görüntü arasındaki zıtlığın bir örneği olarak uzaklaşma sağlayan anlardan biridir.⁴³⁸ Yan taraftaki odada ise işçi kadınlardan biri telefonda eşiyle konuşmakta, fabrikada kalması gerektiği için çocuklara bakıp bakamayacağını sormaktadır. Kadın, eşi grevdeyken evdeki işleri üstlenmiştir, ancak erkek aynı şey olmadığını söyleyerek sorun çıkarmakta, dahası işyerinde erkeklerin de olduğunu duyunca tartışma yaratmaktadır. Bu, kadın işçilerin sınıf mücadelesi sırasında dahi cinsiyet rollerine uymak durumunda kaldığı bir anı ifade etmektedir. Kadın işçilerle ilgili benzer bir durum, sonraki sahnede müdürün odasından çıkan Susan dahil beş kadının diyalogu esnasında da gündeme gelmektedir. İşçi kadınlardan biri, işyerindeki zorluklardan ve tacizden, vardiyadan sonra bir de eve gidince yapması

⁴³⁶ Maccabe, "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses", 24-25.

⁴³⁷ Maccabe, **Godard: Images, Sounds, Politics**, 68-69.

⁴³⁸ Bordwell, **age**, 439.

gereken işlerden bahseder. Bu sırada başka bir kadın işçinin sesi duyulur ve kameraya bakan görüntüsüyle bu diyalog kesilir. O, arkadaşının olayları pasif şekilde anlatma tarzından ve ifade etme yolundan rahatsızdır. Ona göre yapılacak şey, olaylarda söz sahibi olmak için ve kendi kararlarını hem işçi hem de kadın olarak savunmak için mücadele etmektir. Kadının kameraya bakan görüntüsü aynı zamanda bir devrimci şarkı tarafından kesilmiştir. Burada, birçok sahnede olduğu gibi, kesintiler ve dördüncü duvarın yıkılması sayesinde olduğu kadar, alternatif iki hareket arasında yaratılan kırılmalar yoluyla da, seyirciyi uzaklaştırma etkisi yapılmaktadır. Nitekim, bu eylemlerden biri, daha sessiz ve acımaya dayalı ise; diğeri güçlü ve meydan okuyan niteliktedir.⁴³⁹ Filmin bu sahnesinde ve ilerleyen sekanslarda vurgulanan diğerk bir konu da, her alanda bir sorunun gerçeklerini olduğu gibi yansıtmaktansa, onu gösterecek alternatif ve aktif yolların bulunmasının önemidir.

Fabrikaya müdür yardımcısının gelmesiyle, müdürle beraber Susan ve Jacques da nihayet odadan çıkarlar. Grevciler, ikisini orada tuttukları için üzgündürler, ama başka çareleri yoktur. Jacques sorun olmadığını, onlara hak verdiklerini belirtir. Bu esnada, hepsinin fikir paylaşımında bulunduğu bir ortam oluşur. Susan'a muhabir olduğu için onlar hakkında yazıp yazamayacağını sorarlar, ona her şeyi açıklamaya hazırdırlar. Ancak, Susan gördüklerinden sonra sorunu anladığından emindir. İşçilerden biri, durumun daha karmaşık olduğunu, çalışma şartlarını duyması, onların deneyimlediğini aynı konumdan deneyimlemesi gerektiğini söyler. Bir kadın işçi, ilk zamanlar etlerin kokusuna dayanamadığını, bu kokunun gün boyu üzerinden çıkmadığını ve arkadaşları arasında alay konusu olduğunu anlatır. Bu sırada üretim hattında işçiler arasında çalışan Susan'ın görüntüsü ekrana gelir. Yaşlı işçi, asıl dayanılmaz olanın taşıma bölümü olduğunu söylerken, Jacques bu bölümde çalışırken görüntülenir. Artık işçilerin kişisel deneyimleriyle ilgili farklı açıklamalar devam ederken, fabrikada çalışma sürecinin sunulduğu her bir görüntüde, bu iki kahraman da yer alır. Kendilerini onların konumunda düşünmeye çalışırlar. Susan, anladığını sandığı şeyi aslında tam kavramadığının farkına varır ve onların yerine geçtikleri bu görüntülerde onların grevcilerden ne kadar uzak olduğu, filmi izleyen tarafından da anlaşılır.⁴⁴⁰ İşçilerden biri, üretim bandındaki işin tekrarlayıcı ve sıkıcı olduğunu, başka bir şey düşünmenin imkansızlaştığını söyleyerek, işyerindeki yabancılaşma sürecine

⁴³⁹ Age, 438.

⁴⁴⁰ Maccabe, age, 69.

değindikten sonra; genç aktivistlerden biri, olayları açıklama tarzlarının doğru olmadığını iddia eder. Çünkü, sendikadakilere kızgın olmalarına rağmen, onların diliyle konuşmaktadırlar. Sendika temsilcisi de bu iki ziyaretçiyi bir gezintiye götürse, fabrikayı göstererek, “Ne kadar iğrenç olduğunu görüyor musunuz?” derdi. Bu aktiviste göre, yapılması gereken, fabrikanın üzücü ve sıkıcı detayları içinde keşfedilmesini veya insanların kendilerini onların konumunda hayal etmesini, özdeşleşmesini sağlamak değil, dünden beri grev sırasında olanlar hakkında yazmaktır. Bu düşünce de, *Doğu Rüzgarı (Le Vent D’est)*’nda benimsenen politik ve sanatsal duruşla paraleldir. Bir sinema filmi gibi Susan’ın yazısı da, şeyleri perişan durumları içinde göstermek yerine, onların nasıl değişebileceğini göstermelidir. Nitekim, şeyleri sadece gerçeklikleri içinde “görmek”, anlamak için yeterli değildir.

Sonraki bölümde, Jacques ve Susan’la ayrı ayrı çalıştığı şirketlerde röportaj yapılır. Jacques’ın konuşma sahnesi başlamadan önce, Salumi fabrikasının dışardan görüntüsü verilir. Afiş kaldırılmıştır ve bir haber yayınının sesi duyulur, kanun güçlerinin müdahalesiyle işçiler işlerine geri dönmüş, grev sona ermiştir. Bu manzaranın ardından, Jacques renkli çoraplar giyerek dans eden iki mankeni çektiği bir reklam filminin setinde görüntülenir. İşine ara vererek, kendiyle ilgili sorulara yine kameraya bakmak suretiyle cevap vermeye başlar. Bu konuşmadan işyerinde yabancılaşma durumunun, sadece fabrikadaki işçilere özgü olmadığı anlaşılır. Reklam işinin çok yozlaşmış ve aptalca olduğunu, bu işi güçlük çekmeden yaşamamanın bir yolu olarak seçtiğini belirtmektedir. Burada karakterin, aslında *Yeni Dalga* döneminde sanat filmleri çektiği ve Mayıs 68’le birlikte bir değişim yaşadığı öğrenilir. Mayıs’ın önemli eylemlerine katılmıştır, ancak olaylardan sonra pasif hale gelmiş, Amerikan polisiye romanı üzerine bir film çekmiş ve sistemin izin verdiği kadarıyla bir şeyler yapmaya çalışmıştır. Susan’la rehin olarak kaldıkları fabrikada ise nasıl tepki vereceğini bilememiş, sözlerini unutan bir oyuncu gibi davranmıştır. Jacques, bu anlamda kendi işine yabancılaşmış ve politik olaylarla ilgili karmaşık duygular yaşayan biri olsa da, eyleme geçmede etkisiz kalmıştır. Ancak, politik bir film yapma düşüncesi konusunda söyledikleri önemlidir. Karakter, burada Brecht’in *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* oyununa gönderme yapar ve onun kırk yıl önce işaret ettiklerini şimdi anladığını belirtir. Oyunun metnine göre, kapitalist bir toplumda sanatçı, sanat biçimini kişisel dışavurumu için kullandığını düşünebilir, ancak aslında toplumda kabul edilebilir tarzda bir sanatsal ürün üretiyordur. Toplumsal olarak kontrol edilen sistemin dışında

çalışmak pek mümkün değildir, ama sanat eserine bazı yenilikler getirerek bu durumun üstesinden gelebilmek olanaklıdır. Brecht, bunu kelime, müzik ve sahneleme gibi unsurların radikal ayrışımı sayesinde başarmıştır. Bu unsurlar bütünleşik bir yapı oluşturmaktan ziyade, taslak halinde ve ayrı kaldığında, seyircinin oyunun yanılsamacı görünümüne kapılıp gitmesi engellenebilir, çünkü böylece eserin biçimsel sisteminin nasıl bir araya geldiğinin farkına varır. Bu durum, Godard'ın ortaya koyduğu sinema anlayışı için de geçerlidir. Hollywood filmlerinde tüm unsurlar birleşik ve hikaye anlatımını destekleyecek şekilde işlev görmektedir. Seyirci filmin biçimsel olarak nasıl çalıştığını sorgulamaya teşvik edilmez. *Her Şey Yolunda* ise, bu sahnede olduğu gibi, seyirciyi politik içerik kadar, anlatısal sinemanın biçimsel unsurlarını da incelemeye yöneltmektedir.⁴⁴¹ Bu anlamda sahne, anlatılan olayların arasına bir kırılma olarak eklenen medya unsuruna ve onun toplumdaki işlevine de dikkat çekmektedir.⁴⁴²

Medya sektöründe çalışan diğer kahraman olarak Susan'la yapılan röportaj da bu anlamda önemlidir. Susan, radyo yayını yapılan stüdyoda mikrofona konuşmaktadır. Önce kültür departmanında çalıştığından, sonra siyasi büroya geçtiğinden bahseder. Mayıs'tan sonra yaşanan değişimlerden ve işyerindeki çabalarının karşılık görmemesinden şikayetçidir. Fabrika işçileri hakkında yazdığı rapor da reddedilmiştir. Çünkü radyonun kendi "tarzı" vardır, buna göre sanki her şey tek bir kişi tarafından yazılıyor gibi olmalıdır. Tek bir ideolojinin sesi takip edilmekte, somut durumlar hakkında haberler ise kabul edilmemektedir. Bu sahnede de, Jacques'ın konuşma anında olduğu gibi, egemen ideolojinin sanat ve medya alanlarına nasıl kendi yerleşik biçimlerini dayattığı görülmektedir. Nitekim bunlar, her zaman devletin ideolojik aygıtlarıdır. Susan, daha sonra işine döner ve bir makaleyi sunmaya başlar. Yazıyı okumaya başlasa da, her seferinde bocalayarak yine ekranda açıkça görülen ses teknisyenine baştan almak istediğini söyler. Süreç, iki kere tekrarlandıktan sonra Susan yaptığı şeyin saçmalık olduğunu iddia ederek bırakır. Susan'ın, yaşadıkları deneyimden sonra, yaptığı işe adapte olması zorlaşmıştır. Çekimde yapılan bu tekrarlama da, yine seyircinin dikkatini sürece çekmeye yarayan kırılmalardan biridir.⁴⁴³

⁴⁴¹ Bordwell, **age**, 437.

⁴⁴² **Age**, 439.

⁴⁴³ **Age**, 439.

1968'den sonra birçok Fransız entelektüelinin yaşadığı deneyimi gösteren bu sahneler, aynı zamanda görüntü ve ses arasındaki ayrımı ifade etmektedir. Susan radyo yayıncısı olarak seslerle, Jacques ise reklam filmi yönetmeni olarak görüntülerle çalışmaktadır. Her iki sahnede dikkat çeken, medyanın insanların gördüğü görüntü ve sesleri yönlendirmesidir.⁴⁴⁴ Kayıt ve çekim ekipmanlarının açıkça görülmesi, bu iki unsura yapılan vurguları da arttırmakta, Brecht'in belirttiği şekilde seyircinin film içindeki ve üretimindeki farklı unsurları incelemesine olanak vermektedir. Ayrıca her iki kahraman da, sonuçta yeni içerikler için yeni biçimlerin gerekliliğine vurgu yapmakta, “politik şekilde film yapma” anlayışını hatırlatmaktadır.⁴⁴⁵

Susan ve Jacques, fabrikada geçirdikleri ve işyerlerinde de aynı sömürü ve yabancılaşmanın bitmediğini anladıkları bu anlardan sonra, eve döndüklerinde, ilişkilerini de yeniden değerlendirirler. Jacques her ne kadar işteki deneyimlerini ve toplumsal durumu ile özel yaşantısı arasına bir çizgi çekse de, Susan bu ikisi arasındaki bağlantıyı anlatmak ister. Ona göre ikisi arasında gerçekleşen film izleme, yemek yeme ve cinsellik gibi rutin aktivitelerin, yalıtılmış başlıklar olarak ele alınması artık imkansızdır. Monoton ilişkideki memnuniyetsizlikleri anlamak için bu başlıklar dışındaki şeyleri, işyerindeki imgeleri ve toplumsal imgeleri incelemek gereklidir. Susan, öznellikleri sınıfsal açıdan düşünmenin önemini anlatırken, ekrana giren ilgili görüntülerle yapılan kesintiler, yine seyirci için düşünümSELLİK yaratmaktadır. Ancak, Jacques evde bu konular hakkında konuşmak istemez. Sonuçta sahne bir ayrılıkla biter.

“Bugün (1)” yazısıyla başlayan sekans, her iki karakterin ayrı kaldıklarında konumlarını yeniden düşündüğü sahnelere geçişi ifade etmektedir. Burada filmin ikinci uzun kaydırmalı çekiminin öne çıktığı süpermarket sekansı önem taşımaktadır. Perdeyi bir karatahta olarak gören Godard ve Gorin, bu filmde ilk defa ağırlıklı olarak kullandıkları kaydırmalı çekimin ileriye görme perspektifi sağladığını belirtmişlerdir.⁴⁴⁶ Özellikle yapıların genel görünümünde ve farklı parçalarında bir gezinti olanağı tanıyan tarzdaki kaydırmalı çekimle, tüm unsurlar, süpermarketteki reyonlar, kasalar, ürünler, müşteriler ve kasiyerler yapısal olarak algılanabilmektedir. Yönetmenler, markette, daha önce bahsedilen ve Fransa'yı o dönem oluşturan üç toplumsal unsurun da yer aldığını

⁴⁴⁴ Age, 439.

⁴⁴⁵ Attack, age, 58.

⁴⁴⁶ Sterrit, age, 89.

belirtir.⁴⁴⁷ Ayrıca, bu sekanstaki olayların gerçekten yaşandığını, ancak sahnedeki gerçekçiliği, bir gerçeklikten uzaklaşma ile anlatmaya çalıştıklarını belirtmişlerdir. Bu, açık ve belirgin bir film değil, Brechtien bir filmidir. Bu anlamda üç toplumsal gücü belirten üç gürültünün karmaşık bir ses kuşağı ile verilmesi önemlidir.⁴⁴⁸ Nitekim, ilk sağa kaydırmalı çekimde, reyonlardan birinde FKP üyesi bir adamın bağırarak kırmızı bir kitap sattığı görülür. Bu sırada Susan da markettedir ve sesi, marketin büyük bir satış noktası ve etkinlik merkezi haline geldiğini, burada herkesin bağırıldığını ama seyircinin sustuğunu anlatır. Sağa ve sola yapılan kaydırmalı çekimle süren yaklaşık on dakikalık bu sahnede, seyirciye doğrudan hitap kadar, kasaların ve anons sisteminin periyodik sesleriyle yapılan kesintiler de önemlidir. Morrey'in belirttiği gibi bu gürültüler, fabrika yapısı ile karşılaştırılabilecek bir kakofoni yaratmaktadır. Kasiyerlerin ürünleri geçirirken ve müşterilerin ürünleri kasa bandına koyarken takındığı ifadeler, fabrikadaki tekrarlayan ve sıkıcı iş sürecine benzemektedir. Bu sayede, kapitalist üretim sürecinin bir ucunun (tüketim) en az diğeri (üretim) kadar yabancılaştırıcı, baskıcı ve sıkıcı olduğu gösterilmektedir.⁴⁴⁹ Kamera tekrar sağa ulaştığında bir grup genç aktivist markete girmiştir, kitap satan adamla bu grup arasında bir tartışma yaşanır. Gençler, FKP'nin ideolojiyi böyle bir markette satışa çıkardığını, bu durumun onun asıl politik söylemini açıkladığını iddia ederler. Fikirler, tüketici kapitalizminin merkezinde ticari mal haline gelmiştir. Genç aktivistlerin her şeyin bedava olduğunu ilan ederek marketteki ürünleri sepetlere doldurmaya başladığı andan itibaren, üç toplumsal gücün yer aldığı bu ortamda, her şey birbirine karışır ve kendiliğinden bir toplumsal isyan ortaya çıkar. Nitekim, her şeyi değiştirmek, her yerden başlamalıdır. Bu sırada, kaydırmalı çekimin hızı da artmaktadır. En sonunda polislerin insanlara müdahale ettiği sahneyle market sekansı biter. Monaco'ya göre, burada filmin üretim ilişkileri anlatımı sona ermiş olur. Film, üretim bölümünde, fabrikada başlamış; dağıtım araçları olarak medya sektörünün çalışanlarını gösteren orta bölümle devam etmiş ve tüketicilerin merkeziyle sona ermiştir.⁴⁵⁰

Üretim ilişkilerinin üç alanının anlatımıyla film bitmiş gibi görünse de, son sekans başta duyulan iki sesin filmin nasıl bitirileceği hakkında tartışmaları üzerine kurulur. Nitekim, anlatılan birçok nokta, klasik bir film anlatısıyla karşılaştırınca, hala

⁴⁴⁷ Age, 81.

⁴⁴⁸ Age, 81.

⁴⁴⁹ Morrey, age, 101.

⁴⁵⁰ Monaco, age, 235.

açık kalmıştır. Bütün filmlerin bir sonu olmalıdır: Adam, bir kafede otururken, dışardan onu gören kadın içeri girer ve karşısına oturur. Sonrasında, yine bir tekrarlama çekimi olarak, sahnenin adam ve kadının yer değiştirdiği diğer versiyonu gösterilir. Konuştukları ve anlaştıkları görülse de, yorum yapan iki sesin diyalogu duyulmaktadır:

“Evet, bazı filmler seyirciye onların ... yalnızca bir sorunu çözdüklerini ve hayatın böyle bir şey olduğunu düşündürür. Ama bu filmde biz bunu onlara bırakacağız. Biz, sadece onların kendilerini ‘tarihsel olarak yeniden değerlendirdiklerini’ söyleyeceğiz.”

Filmin sonunda “Fransa üzerinde güneş parlıyor ve gerisi önemli değil” dizelerine sahip bir pop şarkısı çalar ve boş arazilere yapılan son kaydırmalı çekimle bitiş yapılır. Bu sırada filmin grev sekansından hatırlanacak olan üç toplumsal güce ait ses parçaları tekrar duyulur. “Her şey yolunda” gibi görünse de, tarihsel olarak değerlendirilecek çok şey vardır.

4.3.4.3. Filmin Değerlendirmesi

Fransa’nın çeşitli mekanlarında geçen ve çoklu diegesis örneğini gösteren *Her Şey Yolunda (Tout va Bien)* filmi, üretim ilişkilerinin üç sürecini gözler önüne sererken, biçimsel anlamda da, üretim olarak sanat anlayışının bir örneğini göstermesi açısından Brecht’yen niteliktedir. Bu film, Dziga Vertov dönemindeki dogmatik politik konumdan uzaklaşarak, günlük aktivitelerdeki politik içerimleri göstermiş; devrimci politikaya bir eğlence anlayışını da dahil ederek, Brecht’in öğrenme, üretme ve eğlenceyi birleştirdiği bir sanat modelinin peşinden gitmiştir. 1968’den sonra insanların hayatında hakim olan mücadeleleri, ekonomik yapı ve onun yetersiz politik temsili açısından analiz eden film, yalnızca yüzeyi görmeye eğilimli bir bakış açısının ve sanat biçiminin toplumsal süreçleri kavramakta yeterli olmadığını vurgulanmaktadır. Tek başına görme eylemi, her şeyin yolunda olduğuna kanaat getirebilir, nitekim, apaçık hakikatlerin sorgulanmadan kabul edilmesi, hakim ideolojinin bir özelliğidir. Althusser’in belirttiği gibi:

“özneler gerçekten de doğru olduğunu, başka biçimde değil de, ‘tam da böyle olduğunu’ kabul ederler, ... General De Gaulle’e, patrona, mühendise boyun eğmek gerektiğini... vb. kabul ederler. ‘Her şeyin yolunda’ olduğunu kabul ederek işlerler..bir de “hayırlısı olsun!” çekerler. Bu da aslında *hiçbir şeyin hayırlı olmadığı*nın, ama *her şeyin hayırlı olması için*,...

*üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin sağlama alınması için, toplumsal işbölümünün üretim, sömürü, baskı, ideolojikleştirme... gibi alanlarında kendilerine atfedilmiş konularda bulunan bireylerin maddi davranışlarında,... sağlama alınması için, böyle olması gerektiğinin kanıtıdır.”*⁴⁵¹

Üretim ilişkilerinin her aşamasında ve bireylerin birer özne olarak çağrıldığı her edimde aynı durum söz konusudur. Nitekim, filmde medya ve sanat alanlarında da belirli bir tarzı dayatan şey, yine egemen ideolojidir. Bu anlamda, toplumsal ve politik meselelere yaklaşımda, ve bunların sinemada ele alınışında, sorunun gerçeklerini olduğu gibi yansıtmanın bir faydası bulunmamaktır. Bu sorunu gösterecek ve değiştirilmesine imkan verecek alternatif yolların aranması önemlidir. *Her Şey Yolunda*, birçok Godard filmi gibi, bu yenilikçi teknikleri, seyirciye düşünümsel bir mesafe kazandırmak için yapmaktadır. Filmin sonunda kahramanlar için belirtilen “kendini tarihsel olarak değerlendirme” aktivitesine seyirci de çağırılmaktadır. Burada zamana ve değişime yapılan vurgu, devrimci politik düşüncenin içerik anlamında olduğu kadar biçimsel anlamda da farklı olması gerektiğini tekrar hatırlatmaktadır.⁴⁵²

⁴⁵¹ Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, 135-136.

⁴⁵² Maccabe, “Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses”, 25.

5. SONUÇ

Fransa’da 1950’li yıllarda bağımsızlık savaşları ve hükümet krizlerinin yarattığı istikrarsız atmosferde, toplumun farklı katmanlarını ve sınıflarını birleştiren söylemlerle hegemonyasını kuran Charles De Gaulle’ün dönemi, aynı zamanda ülke için ekonomik büyümenin, endüstrileşmenin, hızlı kentleşmenin ve yeni tüketim modellerinin kendini gösterdiği bir evreyi ifade etmektedir. Ancak, hızlı modernleşme adımlarının atıldığı bu dönemde, aynı zamanda, toplum içinde geleneksel alışkanlıkların ve yerleşik değerlerin sorgulandığı, çeşitlilik içinde yeni bir politik hareketliliğin meydana geldiği bir değişim sürecine girilmiştir. Nitekim, bir ortak çıkar anlayışı ekseninde ve sorunların yalnızca yüzeysel olarak ele alındığı bir ortamda, otoriter yönetim uygulamaları artmış, üretim ilişkileri içindeki eşitsizliklerin ve adaletsizliklerin üzeri örtülmüş ve toplumun yeni taleplerine karşılık veremeyen eski tip kurumlar, olduğu gibi kalmıştır. Zaman içinde, sorunların maddi boyutunu ve toplumdaki çelişkileri gizlemeye odaklanan devletin ideolojik aygıtlarının bağrından doğan başkaldırıları, toplum ile mevcut siyasal sistem arasındaki mesafeyi açmıştır. Bu olayların en önemlisi, öğrenci, işçi ve entelektüel kesimleri harekete geçiren ve “günlük hayatın değişimi” politikasına dayanan 1968 Mayıs olayları olmuştur. Bu toplumsal hareket, hızlı endüstrileşen Fransa’da, eğitim sistemindeki ve diğer kurumlardaki yetersizlik, gelir adaletsizliği, üretim ilişkileri içindeki eşitsizlik, yabancılaşılmaya ve uzmanlığa dayalı işbölümü gibi sorunları gündeme getirmenin yanında, medya ve sanat gibi kültür alanlarında ifade özgürlüğünün ve tarz değişiminin gerekliliğini vurgulamıştır. Sonuç olarak, bu olay, o zamana kadar toplum içinde sorgulanmadan kabul edilen ve üretim ilişkilerinin yeniden üretimini garantileyen apaçık hakikatlerin karşısında; nesnel ve önceden tanımlanmış bir siyasi tasavvur yerine, politikanın hayatın her alanında yeniden sorgulanmasına dayalı bir değişim dalgasının ivme kazandığı noktayı oluşturmuştur. Böylece, hayatın eğitim, medya, sosyal bilimler ve sanat gibi her alanında hakim ideolojiyi sorgulayan bakış açıları etkili olmaya başlamıştır.

Söz konusu değişimin kültürel anlamda etkilerinin en çok hissedildiği yerlerden biri de sinema alanı olmuştur. Yeni sinema kültürünün çerçevesi, öncelikle, hakim

Hollywood endüstrisine ve film yapma tarzlarına karşı alternatif bir duruşu ve biçimi benimseyen *Yeni Dalga* akımı ve *Cahiers du Cinema* gibi entelektüel topluluklar tarafından çizilmiştir. 1960'ların ikinci yarısında ise tarihsel materyalizm ve psikanalitik kuramdan etkilenen düşünürler, Louis Althusser'in geliştirmiş olduğu ideoloji tanımını, hem mevcut politik sisteme; hem de gerçekliğin temsiline dayalı hakim sinema anlayışına uyarlayarak geliştirmiştir. Sinemanın, içinde bulunduğu politik, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin doğrudan bir parçası olduğunu düşünen kuramcılar, içeriğinden bağımsız olarak, her filmin politik olduğunu savunmuşlardır. İdeolojinin bireylerin gerçek yaşam koşullarıyla kurdukları hayali ilişkinin bir "temsili" olduğu⁴⁵³ görüşünden yola çıkan bu düşünürler; burjuva sanatına özgü, klasik gerçekçilik ilkesine dayalı eski tarza karşı çıkılmadığı sürece, bireyleri toplum içindeki sabit konumlarına yerleştiren tahakküm altına alıcı düzenin var olmaya devam edeceğini ifade etmişlerdir. Nitekim, ideolojinin bireyleri belirli bir özne olarak çağırdığı noktada, bir film de, özdeşleşme ve katarsis gibi bilinçdışıyla ilişkiye giren mekanizmalarla, seyirciyi özne olarak çağırabilmekte, böylece, kendi dışında gelişen olaylara karşı sabit ve değişmez bir konuma yerleştirilmektedir. Bu tip bir çağırma, özellikle "şeffaflık algısına" dayanan, "görülebilir olanın" ideolojisini⁴⁵⁴ devam ettiren, "gerçekliğin tasvirini" yansıtan ve hayatın ve seyircinin "temsili" iddiasında olan bir sinema için geçerlidir. Bu anlamda sinema, tam anlamıyla bir ideolojik aygıt olma özelliğini göstermektedir.

1960'lar Fransa'sında politik sinema tartışmaları, sanatta 19. yüzyıl burjuva gerçekçiliğinin iyi yönlerinin benimsenmesini onaylayan ve sanatın gerçekliği deneysel yeniliklerle bozmadan ve nesnel şekilde yansıtarak toplumsal anlamda ilerici olabileceğini savunan Georg Lukacs karşısında; burjuva gerçekliğine mesafe alan bir sanatı benimseyen ve bu yolda biçimsel yenilikler geliştiren Bertolt Brecht'in düşüncelerini benimsemiştir. Tiyatrosunda seyircinin anlatının gerçekliğine edilgen şekilde kapılmasını ve karakterle özdeşleşmesini engelleyen, ona mesafe almasını sağlayan yabancılaştırıcı etkiler kullanan Brecht'in düşünceleri, sinema açısından da önemli hale gelmiştir. Bu dönemde sinemayı hakim ideolojiyi sorgulamanın bir aracı haline getiren Jean-Luc Godard da, seyircinin üretim sürecine aktif katılımını teşvik ettiği filmlerinde, onun tekniklerini sıklıkla kullanmıştır.

⁴⁵³ Althusser, *age*, 68

⁴⁵⁴ Comolli, "Machines of the Visible", *The Cinematic Apparatus*, 24-138

Godard'ın yerleşik sinema algısının bazı değerlerini, özellikle biçimsel anlamda yıkması önemli bir noktadır. Nitekim, onun için önemli olan, politik filmler yapmak değil, "politik şekilde" filmler yapmaktır. Şeffaflık mitine dayalı bir filmde, sinema aygıtının, özündeki süreksiz yapının ve üretim araçlarının yarattığı maddi niteliğin görünmez kılınması, görüntünün gerçek dünyanın yansıması olduğu algısını yaratmak adına, adeta bir kuraldır. Ancak Godard, film üretim araçlarını açıkça ön plana çıkarmıştır. Örneğin, *Çinli Kız (La Chinoise)* ve *Doğu Rüzgarı (Le Vent D'est)* filmlerinde, kameranın, kameramanın, ses ekipmanlarının, ses görevlisinin ve çekim klaketinin açıkça ekranda görülmesi; sinemanın şeffaflık ilkesini tamamen yıkarak, seyirciye bunun bir gerçeklik değil, bir film olduğunu her fırsatta hatırlatmakta, onun anlatıya pasifçe ve duygusal olarak kapılmasını engellemektedir.

Ana akım sinemada etkin olan bir diğer özellik, ilk çıkışından itibaren burjuva görsel sanatlarının bir niteliği olan, görme ideolojisine bağlı olmasıdır. Bu anlayışa göre, görsel olan önceliklidir. Seyircinin ötesini araştırmasına, sorgulamasına veya gerçek hayattaki bağlantısını sorgulamasına gerek yoktur. Nesnelerin var oluşları kendilerinden başka hiçbir şeye bağlı değilmiş gibi yansıtılırken, seyircinin görüntüyle kurduğu ilişki de, dolaysız ve onun tek hakimi olduğu yönünde bir yanılsamaya dayanır. Godard filmleri ise, seyirciye bir filmde olduğunu sürekli hatırlatırken, görüntülerin esir aldığı, şeyleşmiş ve kendi toplumsal hayatına yabancılaşmış bir özne olması engellenir. İncelenen dört filminde de oyuncuların kameraya bakarak mülakat formunda konuştukları ve özellikle *Çinli Kız*'da oyuncunun seyirciye doğrudan hitap etmeye dayalı Brechtyen toplumsal jesti sergilediği sahneler, bu anlamda önemlidir. Bu sahnelerde, seyircinin kendisi dışında hiçbir etkenden etkilenmeden, sahne ile arasına çekilmiş bir duvar mevcutmuş gibi bir dalmışlık ve görüntü efendiliği durumu yaşaması mümkün değildir. Nitekim, görüntünün kendisi eleştiri konusudur. Yönetmen, görüntü ve ses arasında yarattığı zıtlıklarla, zaman zaman sesin görüntüye göre daha baskın olduğu sahnelerde de bunu başarmıştır. Örneğin, *Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey (2 ou 3 Choses)* filminde, kahramanların öyküsü sürekli ortamdaki başka seslerle kesilmekte, *Doğu Rüzgarı* filminde, film boyunca konuşturulan dış-sesler verilen görüntülerden farklı tartışma konularına vurgu yapmakta, *Her Şey Yolunda (Tout va Bien)*'da ise aralara giren şarkılar ve gürültüler görüntüleri sorunsal haline getirmektedir.

Gerçeklik izlenimi de, *Cahiers du Cinema* yanında, Godard'ın film pratiği tarafından sorunsallaştırılan diğer bir konu olmuştur. Özellikle Hollywood sinemasındaki gerçekçilik algısı, izleyeni rahatsız etmeyen bir akış içerisinde, var olan toplumsal durumları yüzeyden görüldüğü gibi tasvir etmeye dayalıdır. Bu tarz filmlerde, gerçekliğin tasviri yine görsel büyülenme çerçevesinde yapılmakta, ama bu tasvir, seyircinin içinde bulunduğu toplumsal gerçeklik açısından sorgulanmamaktadır. Aşk, düşmanlık, savaş ve şiddet gibi konular, iç çelişkileri hesaba katılmadan, yüzeysel görünümleriyle sunulmaktadır. Politik ve tarihi konulara sahip filmler dahi, ahlaki ve duygusal değerlerle özetlenmektedir. Godard sinemasının özelliği ise, filmsel anlamda gerçeklikten uzaklaşarak, toplumsal gerçekliğe yaklaşmaya çalışmasıdır. Filmde yapılan rahatsız edici kesintiler ve yapay unsurlar sayesinde, seyircinin çevresindeki toplumsal gerçekliği ve kendisinin bu bağlamdaki yerini, anlatıya eleştirel mesafe alarak sorgulaması sağlanır. *Doğu Rüzgarı* filminde şiddet sahnelerinde oyuncuların özellikle acı hissini yansıtmaması ve yaralı karakterlerin üzerine yapay şekilde kırmızı boya atılması veya anlatılan diğer üç filmde ara-yazılarla, görüntüler ve resimlerle yapılan kesintiler, filmin gerçekliğinden hayatın gerçekliğine yönelme yaratan uzaklaşma etkileridir. Bu filmlerde, insanların acı çekmesini göstererek; empati ve beraberinde politik olarak bir pasifizm yaratmak yerine, seyirciyi toplumsal olarak nelerin değişebileceği konusuna yönlendirmek esastır. Bu anlamda, karakterlerin kişisel hisleri de politik ve tarihsel bağlamından koparılmamaktadır.

Hakim sinema anlayışının diğer tüm özelliklerle ilişkili olan en önemli niteliği de, hayatın ve seyircinin bir temsiline dayanma iddiasıdır. Sunulan yaşam ve karakterler, gerçeklik izleniminin de etkisiyle, seyircinin özdeşleşmesini kolaylaştırıcı niteliktedir. Film, seyircinin bilinçdışı düzeyine hitap edebilme yetisi sayesinde, onu 'belirli nitelikte' bir özne olarak çağıran güçlü bir ideolojik aygıttır. Karakterin seyirciye hitap edecek şekilde bir kahramanın özellikleriyle donatılması, veya dışlanma ve acı çekme gibi duygusal motivasyonlarla tanımlanması, seyircinin anlatıda kendini tanıyarak ona bağlandığı ilk noktayı oluşturur. Bu, ideolojinin tanıma evresine benzemektedir. Sonraki her aşama da, bir eksiğin tamamlanması şeklinde ilerlemektedir. İdeolojinin birleştirici karakteri gibi, Hollywood filmlerinin sonunda da olay ve karakterler belirli bir mekanda birleşir; düşmanlıklar ve ayrılıklar çözülürken, farklılıklar uzlaştırılır. Bu, aynı zamanda ideolojinin belli tipte bir özneyi çağırdığı

evreyi andırmaktadır. Şeffaflık, görme ideolojisi, gerçekliğin tasviri ve temsil anlayışını güçlendiren mekanizmaların yardımıyla, öznenin değişmez ve homojen bir konumda tanımlanması sağlanır. Örneğin, kahramanların söylemlerini özetleyen bir üst dilin yer alması, ve bu özeti önceden belirlenmiş nesnel doğruya göre yapılması söz konusudur. İdeolojiler nesnel doğruları sunmaya odaklıdır, çünkü öznel olarak sunulan şeyler, değiştirilmesi daha kolay hale gelir.

Godard filmlerinde ise, gerçeklik verili ve sabit değil, değiştirilebilir niteliktedir. Karakterler de toplum ve tarih içindeki değiştirilebilir konumlardan konuşmaktadırlar. Bu nedenle, politik anlamda öznel konumların açıkça ifade edilmesinden çekinilmemekte, bu konumların nesnel doğrulara göre özetlendiği bir sahne ise yer almamaktadır. Ayrıca, karakterler, duygusal anlamda özdeşleşme isteği uyandıracak bir kişisel nitelikte tanımlanmamaktadır. Örneğin, *Doğu Rüzgarı*'nda kişilerin adı dahi yoktur, belirli konumları olsa da bunlar iç içe geçmiş şekildedir. Ayrıca çoklu diegesisin esas olduğu filmlerinde, yer verilen birbirinden farklı düşünce tipleri ve metinler sayesinde, seyircinin tek bir konumla özdeşleşmesi engellenmektedir. *Çinli Kız* ve *Her Şey Yolunda*'da film boyunca farklı seslere ve toplumsal konumlara yer verilmesi, bu anlamda önemlidir.

Anlatı tarafından verilen gerçeklerin duygusal boyutta özümsemesi yanında, klasik sinemada arzuyu tetikleyen dikiş (suture) sistemi de, seyircinin anlatıda bir kapanmayı ve onun tarafından “çağrılmayı” istemesini sağlamaktadır. Suture kuramcılarına göre, sinemada yaygın kullanılan açı-ters açı çekim tekniği dahi, bu kapanmayı sağlamak için çalışır. Bu çekimle, bir sahnede eksik olan bakışın sahibinin, diğer çekimde kurgusal karakter olarak yerine konması, seyircinin arzusunu ve filme olan merakını tetiklemektedir. Sonuçta ise, eksiklerin yerine konulması ve bunun sinemanın doğasındaki süreksizlik hissettirilmeden yapılması gereklidir. Böylece film, seyirciyi anlatıya “bilinçdışı düzeyde” bağlar ve belirli bir özneyi, bütünleşik ve sabit bir özneyi çağırır. Diğer yandan, baştan sona montaj sineması niteliğindeki Godard filmlerinde, her çekimin ifadesi, bir sonraki veya eksik bırakılan bir önceki çekime bağlı olmaktan ziyade, kendi içinde yer almaktadır. Dahası, çekimdeki eksiklik ve süreksizlik hissi, kasıtlı olarak yaratılmaktadır. Burada amaç, anlatının ve öykü akışının tamamlanması değil, onun her anından politik olarak bir ders çıkarılmasıdır.

Seyircinin, yönetmenler, oyuncular, teknik ekip gibi her unsurla birlikte “politik şekilde film üretme” sürecine dahil edilmesi, Godard’ın 1960’lı yıllarda çektiği filmlerin temelini oluşturmaktadır. Bu filmlerin her birinin örneğini teşkil ettiği politik modernizm anlayışı, burjuva toplumuna özgü ideolojinin yaptığı şekilde gerçeklikte var olan çatlak ve boşlukları gizlemeye dayanmamaktadır. Öznenin bütünlüğü, nesnellik ve doğrunun evrenselliği gibi söylemlerin yapısökümüne dayanan bu kavrayış, seyirciyi eseri okumaya teşvik etmekte ve her okumanın da tekilliğine dikkat çekmektedir. Yönetmen ve seyircinin işbirliği sonucunda anlamı kurulmakta olan film, her zaman gelişim içinde ve tamamlanmamış bir süreç haline gelmektedir.⁴⁵⁵ Godard’ın filmlerinin sonunu çoğunlukla açık bırakmasının sebebini de bu şekilde açıklamak gerekir.

Nasıl ki ideoloji, nesnel ve empoze edici değerlerle, ama özne üzerinden çalışıyorsa; bir ideolojik aygıt olarak sinema da, görsel anlamda seyirci-özneye özgü nesnel kabul edilen değerleri sunarak, onun eklemelenmeye duygusal anlamda dahil olmasını ve üretim ilişkileri içindeki yerine bağlanmasını kolaylaştırmaktadır. Görsel motivasyonların diğer duyuların ve aktif hareket imkanının önüne geçtiği dijital çağda da, sinemanın ideolojik ve politik işlevi gün geçtikçe artmaya devam etmektedir. Ancak, bu çalışmada incelenen Godard filmleri, özellikle biçimsel anlamda, kendi eklemelenmiş yapısını göz önüne sermesi ve toplumsal gerçekliğin değişebilir ve sorgulanabilir nitelikte olduğunu vurgulaması nedeniyle, günümüz için de önemli olabilecek bir sinema anlayışını ifade etmektedir. Bu anlayışa göre, seyirci artık filmin dışında sabit, edilgen bir tüketici değil, eseri yorumlayan ve mevcut yorumlama şekillerini de sorunsallaştıran aktif bir katılımcıdır. Seyircinin filmi okumaya dahil olması, yerleşik konumlardan uzaklaşması ve daha geniş bir toplumsal bağlamda düşünümSELLİK kazanması anlamında, başlı başına politik bir eylemdir. 1960’larda Fransız sinema kuramından doğan bu tür bir eleştirel bakış, sanat içinde ve gerçek hayatta, farklı öznel konumların politik ve tarihsel olarak kendini yeniden düşünmesini teşvik etmesi açısından, bugün de alternatif bir sinema okuma ve üretme pratiğine giden yolda kılavuzluk edebilecek niteliktedir.

⁴⁵⁵ Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, 145-146

KAYNAKÇA

Althusser, Louis. "A Letter on Art in Reply to Andre Daspre", **Lenin and Philosophy and Other Essays**, New York: Monthly Review Press, 2001: 221-227.

_____. **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.

_____. **Marx İçin**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: İthaki Yayınları, 2002.

_____. "Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar", Çev. Taciser Belge, **Birikim**, c. 7. s. 48, (1975): 48-53.

_____. **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkelen, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004.

An, Grace. "La Chinoise:...et apres?: Aging against Tradition", **A Companion To Jean-Luc Godard**, ed. Tom Conley, Blackwell, 2014: 282-295.

Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Astruc, Alexandre. "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style", ed. Peter Graham, **The New Wave: Critical Landmarks**, London: Secker and Warburg, 1968: 17-23.

Atack, Margaret. **May 68 in French Fiction and Film**, Oxford University Press, 1999.

Badiou, Alain. **Komünist Hipotez**, çev. Oylum Bülbül, Encore Yayınları, 2011.

Baudry, Jean Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", **Film Quarterly**, c. 28. s. 2 (1974): 39-47.

Benjamin, Walter. **Understanding Brecht**, London: Verso Books, 1998.

Bonitzer, Pascal. "Off-screen Space", **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 291-306.

_____. "Reality of Denotation", **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 248-254.

Bordwell, David. "Tout va Bien", **Film Art: An Introduction Fourth Edition**, McGraw-Hill, 1993: 436-442.

Brecht, Bertolt. **Epik Tiyatro**, Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.

- _____. **Sinema Yazıları**, Çev. Bertan Onaran, Yurdanur Salman, İstanbul: Görsel Yayınları, 1977.
- _____. **Tiyatro için Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- Browne, Nick. **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990.
- Comolli, Jean Louis. "Film/Politics: *L'Aveu*", **Cahiers Du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 163-173.
- _____. "Machines of the Visible", **The Cinematic Apparatus**, eds. Teresa de Lauretis and Stephen Heath, St. Martin's Press, 1980: 121-142.
- _____. "Morality of Economics", **Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood**, Ed. Jim Hillier, 1986: 290-294.
- _____. "Notes on the New Spectator", **Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood**, Ed. Jim Hillier, 1986: 210-216.
- _____. "Teknik ve İdeoloji", Çev. Yakup Barokas, **Çağdaş Sinema**, s. 1, (1974): 9-29.
- Comolli, Jean Louis, Jean Andre Fieschi. "Twenty Years On: A Discussion About American Cinema and *politique des auteurs*", **Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood**, ed. Jim Hillier, 1986: 196-210.
- Comolli, Jean Louis, Jean Narboni. "Cinema/Ideology/Criticism", **Film Theory and Criticism**, eds. Braudy & Cohen, Oxford University Press, 1999: 752-759.
- Daney, Serge, J.P. Oudart. "The Name of the Author", **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 306-325.
- Daney, Serge. "Work, Reading, Pleasure", **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 115-137.
- Dayan, Daniel. "The Tutor-Code of Classical Cinema", **Film Quarterly**, c. 28. s. 1 (1974): 22-31.
- Debord, Guy. **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Derman, Deniz. **Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yenidensunumu**, Ankara: Değişim Yayınları, 1994.

- Dort, Bernard. "Towards a Brechtian Criticism of Cinema", **Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood**, Harvard University Press, 1986: 236-247.
- Drabinski, John E. **Godard Between Identity and Difference**, New York: Continuum, 2008.
- Eagleton, Terry. **İdeoloji**, Çev.Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Editors of Cahiers du Cinema, "Cinema, Ideology, Politics", **Cahiers Du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 287-291.
- _____. "John Ford's Young Mr. Lincoln", **Film Theory and Criticism**, eds. Gerald Mast&Marshall Cohen, Oxford University Press, 1979: 778-831.
- Feenberg, Andrew, Jim Freedman, **When Poetry Ruled the Streets: the French May Events of 1968**, University of New York Press, 2001.
- Godard, Jean-Luc. **Godard Godard'ı Anlatıyor**, çev. Aykut Derman, İstanbul: Metis yayınları, 2014.
- _____. **Godard on Godard**, ed. Tom Milne, Da Capo Press, 1986.
- _____. **Introduction to True History of Cinema and Television**, Caboose, 2014.
- _____. "Struggling on Two Fronts: Godard Interview", **Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood**, Harvard University Press, 1986: 294-300.
- Hall, Stuart. "Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates", **Critical Studies in Mass Communication**, c. 2. s. 2, (1985): 91-114.
- Harvey, Sylvia. **May '68 and Film Culture**, London: British Film Institute, 1980.
- Heath, Stephen. "Notes on Suture", **Screen**, c. 18. s. 4, (1977): 48-76.
- Hillier, Jim. **Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood**, Harvard University Press, 1986.
- Hoveyda, Fereydoun. "Self-criticism", **Cahiers du Cinema: 1960-1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood**, Harvard University Press, 1986: 257-264.
- Inglehart, Ronald. "The Silent Revolution in Europe: Intergenerational Change in Post-Industrial Societies", **The American Political Science Review**, c. 65. s. 4, (1971): 991-1017.

- Jameson, Fredric. **Estetik ve Politika**, Çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Kane, Pascal. “Re-reading Hollywood Cinema: *Sylvia Scarlett*”, **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 325-334.
- Kellner, Douglas. “Brecht’s Marxist Aesthetic”, **A Bertolt Brecht Reference Companion**, Westport, CT: Greenwood Press, 1997: 281-295.
- Kolker, Robert Phillip. **Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema**, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınları, 2010.
- Lesage, Julia. “Godard and Gorin’s Left Politics:1967-1972”, **Jump Cut**, s. 28, (1983): 51-58.
- _____. “Godard-Gorin’s Wind from the East: Looking at a film Politically”, **Jump Cut**, s.4, (1974): 18-23.
- Levitin, Jacquelin. “One or Two Points about Two or Three Things about Her”, **A Companion to Jean Luc Godard**, ed. Tom Conley, Blackwell, 2014: 243-263.
- Lukacs, Georg. **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınları, 1975.
- _____. **Estetik III**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi, 1988.
- _____. **Roman Kuramı**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- _____. **Tarih ve Sınıf Bilinci**, Çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge Yayıncılık, 1998.
- Lunn, Eugene. **Marksizm ve Modernizm**, Çev. Yavuz Alogan, Ankara: Dipnot Yayınları, 2011.
- Macbean, James Roy. **Sinema ve Devrim**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006.
- Maccabe, Colin. **Godard: Images, Sounds, Politics**, Indiana University Press, 1980.
- _____. **Godard: Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi**, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: Dipnot yayınları, 2010.
- _____. “Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses”, **Screen**, s. 15, (1974): 7-27.
- Marcuse, Herbert. **Tek Boyutlu İnsan**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 1990.
- Marie, Michel. **The French New Wave: An Artistic School**, Blackwell, 2003.

- Merleau-Ponty, Maurice. **Sense and Nonsense**, Northwestern University Press, 1964.
- Metz, Christian. **Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier**, Macmillan Press, 1983.
- Michelson, Annette. **Godard on Godard**, ed. Tom Milne, Da Capo Press, 1986.
- Monaco, James. **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2002.
- _____. **Yeni Dalga**, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: +1 Kitap Yayınevi, 2006.
- Morgan, Daniel. **Late Godard and the Possibilities of Cinema**, University of California Press, 2013.
- Morrey, Douglas. **Jean-Luc Godard**, Manchester University Press, 2005.
- Narboni, Jean. "Montage", **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 21-45.
- Nowell-Smith, Geoffrey. **Making Waves: New Cinemas of the 1960's**, London: Bloomsbury, 2013.
- Oudart, Jean Pierre. "A Lacking Discourse", **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 276-287.
- _____. "Cinema and Suture", **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 45-58.
- _____. "Notes for a Theory of Representation", **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 203-213.
- _____. "The Reality Effect", **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**, Harvard University Press, 1990: 189-203.
- Pantenburg, Volker. **Farocki and Godard: Film as Theory**, Amsterdam University Press, 1995.
- Price, Roger. **A Concise History of France**, Cambridge University Press, 1993.
- Ranciere, Jacques. **Film Fables**, Berg Publishers, 2006.
- Rocha, Glauber. "The Latest Godard Scandal", **Manchete**, s. 928, (1970): 52-53. Aktaran: Macbean, James Roy. **Sinema ve Devrim**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006.
- Rodowick, David Norman. **The Crisis of Political Modernism**, University of California Press, 1994.
- Ross, Kristin. **May '68 and Its Afterlives**, the University of Chicago Press, 2002.

- Silverman, Kaja. **The Subject of Semiotics**, Oxford University Press, 1983.
- Stam, Robert. **Sinema Teorisine Giriş**, çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Sterrit, David. **Jean-Luc Godard**, çev. Selim Özgül, Agora Kitaplığı, 2014.
- Touraine, Alain. **The Post-industrial Society**, Newyork: Random House, 1971.
- Walsh, Martin. **Brechtian Aspects of Radical Cinema**, BFI Publishing, 1981.
- Williams, James S. **Encounters with Godard**, State University of New York Press, 2016.
- Wolin, Richard. **The Wind from the East: French Intellectuals, The Cultural Revolution and the Legacy of the 1960s**, Princeton University Press, 2010.
- Wollen, Peter. "Godard and Counter Cinema: Vent D'est", **Film Theory and Criticism**, ed. Leo Braudy, 1999, Oxford University Press: 499-507.
- _____. **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- _____. "Two Avant-gardes", **Edinburgh Magazine**, s. 1, (1976): 77-86.

EK 1. FİLM KÜNYELERİ

ONUN HAKKINDA BİLDİĞİM İKİ VEYA ÜÇ ŞEY (1966)

Orijinal Adı: 2 ou 3 Choses Que Je Sais D'elle

Yapım: Argos Films, Anouchka Films, Les Films du Carrosse, Parc Film

Yönetmen: Jean-Luc Godard

Senarist: Jean-Luc Godard, Catherine Vimenet

Süre: 87 dk

Oyuncular: Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, Juliet Berto

ÇİNLİ KIZ (1967)

Orijinal Adı: La Chinoise

Yapım: Anouchka Films, Les Productions de la Guéville, Athos Films, Parc Film

Yönetmen: Jean-Luc Godard

Senarist: Jean-Luc Godard

Süre: 95 dk

Oyuncular: Anne Wiazemsky, Jean Pierre Leaud, Juliet Berto, Michel Semeniako, Omar Diop, Francis Jeanson

DOĞU RÜZGARI (1969)

Orijinal Adı: Le Vent D'est

Yapım: Polifilm, Anouchka Films, Filmkunst

Yönetmen: Jean-Luc Godard, Jean Pierre Gorin, Dziga Vertov Grubu

Senarist: Jean-Luc Godard, Daniel Cohn-Bendit, Sergio Bazzini

Süre: 95 dk

Oyuncular: Gian Maria Volonte, Anne Wiazemsky, Glauber Rocha, Christiana Tullio-Altan

HER ŞEY YOLUNDA (1972)

Orijinal Adı: Tout va Bien

Yapım: Anouchka Films, Vieco Films, Empire Films

Yönetmen: Jean-Luc Godard, Jean Pierre Gorin

Senarist: Jean-Luc Godard, Jean Pierre Gorin

Süre: 95 dk

Oyuncular: Jane Fonda, Yves Montand, Vittorio Caprioli

ÖZ GEÇMİŞ

Görkem Peker, 22 Kasım 1988 Adana doğumludur. Lise öğrenimini Adana Ticaret Odası Anadolu Lisesi'nde tamamlamıştır. Lisans eğitimini aldığı Orta Doğu Teknik Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi bölümünden 2011 yılında mezun olmuştur. Yüksek lisans öğrenimini 2012 güz döneminden bu yana Yıldız Teknik Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde sürdürmektedir.