

GODARD, SİNEMANIN SERSERİSİ

Erdem İlic

Jean Luc Godard sineması iki temel özelliğe sahiptir. Birincisi **Godard**, sinemaya yazarlıktan geçmiş bir yönetmendir. Ancak bu durum, bir meslekten diğerine geçiş ya da bir sapma biçiminde gerçekleşmez. **Godard**'ın birincil özgül yönü burada başlar. Kendi deyişi ile, yazmak ile film yapmak arasında bir fark görmez. Bu noktadan sonra konu ilginç hale gelir çünkü **Godard**, anlatısını imgesel bir yaklaşımla ve sinematografik bir üslupla kuran bir öykü anlatıcısı değil, bir film eleştirmenidir. Film yapmak biçiminde film eleştirisi yapmak. Bunu olanaklı kılan belki de tek bir yol vardır: Yine kendi sözleri ile, **Godard** bir denemecidir (2014: 44). Auteur kavramının öncül metinlerinden birinin yazarı olan **Astruc**'un "kamera-kalem" terimini en çok hak eden yönetmendir, ama bir farkla. **Godard**'ın aracı kalem değil daktilodur. Bu, biçimsel ya da araca içkin bir fark değil, **Godard** sinemasının oluşturucu öğelerine içkin bir sonuçtur. Puro ve daktilo bir **Godard** portresine kameradan daha çok yakışır. Böylece daktilonun kadrajda görünmesi de kaçınılmaz olacaktır. Ancak bir *leitmotif* olarak değil. **Godard**'ın ne işi olur *leitmotif*lerle? *Serseri Aşıklar*'da (À bout de souffle, 1960) masanın üzerindeki daktilo sıradan ve hiç dikkat çekmeyen bir eşyadır yalnızca. Üzerine yığılan öteberi ile de giderek belirsizleşir. *Amerikan Mali*'nda ise (Made in U.S.A, 1966), hiç beklenmedik bir şekilde odaya giriveren genç adamın ilk işi daktilonun başına oturmak olacaktır. Son derece beceriksiz hareketlerle tuşlara basarken roman yazdığını söyleyecektir. Nereden baksak uyumsuz, beklenmedik, tuhaf. Ama **Godard** hep daha fazlasını yapacaktır. Odaya elinde gitarıyla bir genç kadın girer. Ayakkabı topuğuyla bayıltılmış adam, yazar adayı yeğeni, gitarlı sevgili ve Anna Karina. Bir mizansen daha ne kadar absürt olabilir?



Amerikan Mahı (1966)

Bazen karakterini makinesinin başına oturtur **Godard**, bazen kendisini. *Histoire(s) du Cinéma*'da (1988 - 1998) sinemanın tarihleri ve hikâyelerini daktilo ile yazar. **Godard**'ın sinemasında daktilo bir nesnenin ya da biçimsel bir ögenin ötesindedir. Kamera ve daktilo **Godard**'ın iki önemli aletidir. Ancak burada bir sentez aramak boşunadır. Onun gibi bir serserinin ne işi olur sentezlerle? Elinde kamera önünde daktilo, birinin diğerine zarar vermesi pahasına her ikisini de kullanır. Daktilonun sahnede görünmediği zamanlarda arkada bulunduğunu her zaman hissettirir. Bazen de beklenmedik bir anda ekranı kaplayan bir yazıyla söyler derdini. Araya girerek, bütün akışı bozarak. Tıpkı *Amerikan Mahı*'nda olduğu gibi, *Adı Carmen*'de (Prénom Carmen, 1983) daktilo yatağın hemen yanbaşında iken daktilonun başındaki bu sefer kendisidir. İki kelime yazar: “Yanlış görülen.” Diğer iki kelimeyi hemşire okur: “Yanlış söylenen” Filmin başlangıç sekansındaki bu bölüm **Godard**'ın nasıl düşündüğüne dair ipuçları da verecektir. Nedir yanlış görülen ve söylenen? Kimdir yanlış gören, yanlış söyleyen? Belki de hepsinden önemlisi, doğru görmek ve söylemek mümkün müdür?

Tüm bunlardan, **Godard** sinemasının **Peter Wollen**'ın “karşı-sinema” adını verdiği ikinci özelliği doğar. **Peter Wollen**, **Godard**'ın geliştirdiği yaklaşıma dair “sinemanın yedi ölümcül günahına karşı yedi ana erdem” (2013: 77) adını verdiği şematik bir inceleme yapar. Buna göre **Godard**'ın anaakım sinemanın uzlaşlarına karşı kendisine özgü üslubunun özellikleri maddeler halinde sıralanabilir. **Wollen**'a göre **Godard** ilk olarak anlatı geçişkenliğine karşı geçişsizliği tercih ederek anaakımın anlatısındaki nedensellik zincirini baştan kırıp atar. Olay örgüsünün yerine, bağlantısız olan geçer. Bu durum **Godard**'ın pikaresk edebiyata yakın görünen karakterleri için de uygundur: “Pikaresk, sıkı olay örgüsünün yerine, gerçek yaşamın çeşitliliğini ve iniş çıkışlarını temsil ettiği varsayılan rasgele ve

bağlantısız bir dizi olayı geçiren, psödo otobiyografik bir formdur. (Kahraman tipik olarak, kaderin cilveleriyle oraya buraya sürüklenen, marjinal, maceraperest bir serseridir, sıklıkla da kimsesizdir ve her durumda aile bağları yoktur).” (2013: 79)



Adrienne (1983)

Buradan doğacak diğer yaklaşım bellidir: özdeşleşmeye karşı yabancılaşma. Egemenin elinde, seyircinin kahraman ile özdeşleşmesini sağlamak için çeşitli numaralar vardır. **Michael Chion**'un deyişiyle “öykü kişisine sevimli, sevecen, çekici, saygı ya da hayranlık uyandırıcı nitelikler” yüklemek, kişilerin “bir tehlike ya da mutsuzluk anında gösterilmesi” (2003: 133) ve karakterler arasında karşılaştırma yapmak en yaygın kullanılan özdeşleştirme teknikleridir. Sinematografik olarak da kameranın özellikle dramatik öneme sahip durumlarda öznel algıya geçmesi ile özdeşleşme sağlanır. Özdeşleşme şüphesiz yalnızca karakterlerle değil izleyenin kendisini öykülemeye ve sinemasal uzama kaptırmasıyla da gerçekleşecektir. Godard sinemasında ise herhangi bir türden özdeşleşme söz konusu değildir. **Serseri Aşıklar**'da sokaktaki insanların gözü “rollerini oynayan” iki karakterin üzerindedir. Bazen de karakter kameraya dönüp seyirci ile konuşmaya başlar. Bugün ana akım tarafından da teknikleştirilerek giderek yaygın bir biçimde kullanılan bu yaklaşımın yakın geçmişte katı bir

biçimde hata olarak tanımlandığını vurgulamak gerekir. Bazen sesin senkronu bozulur bazen de görüntü akışının. **Çılgın Pierrot**'da (Pierrot le fou, 1965) kavgalı sahneleri, **Adı Carmen**'in çatışma sekansı alabildiğine yapay, bizi Superman'ın uçtuğuna ikna etmeye çalışarak meşgul olan ana akımın inandırıcılık çabasından yoksundur. Zaman ve uzam kesintisizliği için de aynı şey geçerli olacaktır. Elbette Godard kamera arkasını da göstermeyi bilmiştir. Ama yalnızca o alışlageldik film içinde film türü olarak değil.

Bu yaklaşımlar yaygın olarak Godard sinemasının **Brecht** etkisinde olduğu yorumlarına sebep olmuştur. Bunu zaman zaman **Godard** da dillendirir. Örneğin **Hayatını Yaşamak**'ın (Vivre sa Vie, 1962) tabloları işin **Brecht** yanını vurgulamak içindir (2014: 65). Ancak onun filmografisi yalnızca Brecht tarzına indirgenemez. Öncelikle varlığını her zaman hissettiren hatta sık sık bunun ötesine de geçen Godard sinematografisi, **Pasolini**'nin “şiir sineması” adını verdiği tarzın büyük örneklerini verir. Kimdir konuşan ve eyleyen? Karakter mi yönetmen mi? Ne karakterin yerine geçer ne de nesnel bir algısal konum arayıp ona uzaktan bakar. Sinema malzemesinin olanakları ile son derece stilize bir forma ulaşır. Ancak **Wollen**'ın karşı-sinema tanımlaması, yönetmenin kendisini Hollywood uzlaşmalarının karşısına koyan bir yaklaşım geliştirdiği yanılgısına sebep olabilir. Bilakis **Godard** politik konumundan ayrılmaması gereken özgün bir üslup geliştirmiştir. İzlediğimiz şeyin bir film olduğunu hiçbir zaman unutturmaya çalışmamıştır. Saklı gizli anlamlara tenezzül etmeden, sözü dolandırmadan, lafını esirgmeden konuşur. Belki de bu nedenle bazılarınca geveze bulunur. Doğrudur. Gevezenin tekidir.

Bunlara karşın, belirtmek gerekir ki, özellikle ilk dönem filmleri için geçerli olan tüm bu karşı sinema retorisi, yabancılaşma, geçişsizlik ya da açık anlatı gibi -aynı zamanda çok da çalışılmış- çözümler **Godard**'ın sanatının önemli bir yönü olan videografiye yönelik özel ilgisi konusunda eksik kalmıştır. Videoda “sinemaya başka türlü bir yaklaşımı sağlayacak bir şeyler” (2014: 37) olduğunu çok erken fark etmiştir. Bu noktada önemle belirtmek gerekir ki video hakkında yapılacak olan teknolojik belirlenimci her değerlendirme her zaman olduğu gibi yanıltıcı ve tek boyutlu bir bakışa sebep olur. Ancak elbette bu durum bu fenomenin teknolojik boyutunun göz ardı edeceğimiz anlamına gelmemelidir. Bu konuda dikkat çekici bir yorum videonun ilk büyük ustasının **Vertov** olduğunu iddia eden **Ulus Baker**'den gelir. Teknolojik ve teknik olarak bugün anladığımız anlamıyla

videonun daha düşüncesi bile yokken **Vertov** videonun öncü örneklerini verir. “Kameranın sokağa çıkma gayretini, kişiselleşmesini, ana ve olaya bağlı kılınmasını, bakış açılarının çoğulluğunu beslemeye yönelik bir gayreti videoya ait bir çaba” (2011: 19) olarak gören **Ulus Baker**, bu eğilimdeki yönetmenlerin sinemanın erken döneminden bu yana videografinin arayışında olduğu düşüncesindedir. **Vertov** da tam anlamıyla bu türden bir anlayış ile kamerasını sokağa çıkarıp doğrudan videografik hale getirir. Planlarını en ince ayrıntısına kadar hesaplayan sinema setinin dışına çıkmak, videocunun en belirgin eğilimi olagelmıştır O halde, videonun “sinemayı görmeyi ve sinema çalışmasını yeniden, başka biçimde düşünmeyi” (2014: 40) öğrettiğini belirten **Godard**’ın da daha ilk filmlerinden itibaren bu eğilime sahip olduğunu söylemek gerekir. Aynı zamanda Dziga Vertov Grup’un kurucularından biri olması da rastlantı değildir. Onun videoya yönelik beklentileri hep yüksek olmuştur. Örneğin bir video kamerayı patronla pazarlık yapan işçinin elinde görme hayali kurar: “Video sayesinde insanlar tabanda gerçek bir iletişim sağlayabilirler” (2014: 165).

Godard filmografisi sıralanırken bir video döneminin ayırt edildiğini biliyoruz. Ancak **Godard**’ın video hakkındaki yaklaşımını bir dönemle sınırlandırmamak gerekir. Onun sinematografisi her zaman videografiye yakın durmuş zaman zaman da saf bir video imgesine tereddüt etmeden geçmiştir. Bu videografiyi incelerken son zamanlarda sıklıkla karşımıza çıkan buluntu film türüne uyan örnekleri, postmodern eserin özelliklerinden olan pastiş ve kolajı da unutmamak gerekir. Örneğin son işlerinden biri olan **İmgeler ve Sözcükler** (Le livre d’image, 2018) bu anlayışla yapılmış, sinematografinin uzlaşılardan tamamen uzaklaşmış videografik bir çalışma olarak görülmelidir. Video imgesinin öneminin her geçen gün arttığı bir dönemde **Godard**’ın tüm işleri her bakımdan bize zengin bir malzeme sunmaya devam edecek.

Kaynakça

- Baker, Ulus, (2011), *Beyin Ekran*, İstanbul: Birikim.
- Chion, Michel, (2003), *Bir Senaryo Yazmak*, çev. N. T. Öztokat, İstanbul: Agora.
- Godard, Jean Luc, (2014), *Godard Godard’ı Anlatıyor*, çev. A.Derman, İstanbul: Metis.
- Wollen, Peter, (2013), *Godard ve Karşı Sinema*, çev.H. Gürkan, *İletişim Çalışmaları Dergisi*, Sayı 3 (77-87).