



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Mehmet Emre GÜL

AUTEUR YÖNETMEN JEAN-LUC GODARD SİNEMASINDA DÖNEMLER VE
YENİLİKÇİ ARAYIŞLAR

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Mehmet Emre GÜL

AUTEUR YÖNETMEN JEAN-LUC GODARD SİNEMASINDA DÖNEMLER VE
YENİLİKÇİ ARAYIŞLAR

Danışman

Doç.Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Mehmet Emre Gül'ün bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Aytekin CAN (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Üye : Doç Dr. Şebnem SOYGÜDER BATURLAR (İmza)

Tez Başlığı: Auteur Yönetmen Jean-Luc Godard Sinemasında Dönemler ve Yenilikçi Arayışlar
--

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 29/06/2018

Mezuniyet Tarihi : 02/08/2018

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Auteur Ynetmen Jean-Luc Godard Sinemasında dönemler ve Yenilikçi Arayışlar” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

Mehmet Emre GÜL





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Mehmet Emre GÜL
Öğrenci Numarası	20155256017
Enstitü Ana Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Doç.Dr. Emine UÇAR İLBUĞA
Tez Başlığı	Auteur Yönetmen Jean-Luc Godard Sinemasında Dönemler ve Yenilikçi Arayışlar
Turnitin Ödev Numarası	981366921

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 136 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 09/07/2018 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 4

alıntılar dahil % 9'tür.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

30/07/2018

(imza)
Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	iii
TABLOLAR LİSTESİ	iv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	v
ÖZET.....	vi
SUMMARY.....	vii
ÖNSÖZ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AUTEUR KURAMI

1.1. Auteur Kuramının Tarihsel Gelişimi.....	4
1.2. Andre Bazin ve Auteur Kuramı.....	8
1.3 François Truffaut ve Auteur Kuramı.....	12
1.4. Alexandre Astruc ve Kamera-Kalem Metaforu.....	15
1.5. Andrew Sarris'in Çemberler Modeli.....	17
1.6. Auteur Kuramı ve Yapısalcılık	19
1.7. Jean-Luc Godard ve Auteur Kuramı.....	21
1.8. Auteur Kuramına Yönelik Tartışmalar ve Eleştiriler.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

FRANSIZ SİNEMA TARİHİ VE FRANSIZ SİNEMASINDA AKIMLAR

2.1. Fransız Sinemasında Akımlar	27
2.2. Avangart Kavramı ve Avangart Sinema	29
2.3. Fransız Sinemasında Avangart Hareketin Sinemadaki Yansımaları.....	31
2.3.1. Empresyonizm (İzlenimcilik).....	34
2.3.2. Dadaizm ve Soyut Sanat.....	35
2.3.3. Gerçeküstçülük (Sürrealizm).....	36
2.4. Şairane Gerçekçilik.....	38
2.5. II. Dünya Savaşı Yıllarında ve Sonrasında Fransız Sineması.....	40

2.5.1. Cahiers Du Cinema Dergisi.....	41
2.6. Yeni Dalga Akımının Tarihçesi ve Özellikleri.....	43
2.6.1. Yeni Dalga Akımın Önde Gelen Temsilcileri.....	52
2.6.1.1. Jean-Luc Godard.....	55
2.7. Auteur Kuramına ve Jean-Luc Godard'a İlişkin Literatür İncelemesi.....	57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JEAN-LUC GODARD SİNEMASI

3.1. Jean-Luc Godard Sineması ve Dönemleri.....	60
3.2. Yeni Dalga Dönemi(1960-1968).....	63
3.2.1. Jean-Luc Godard'ın Yeni Dalga Dönemi Filmleri.....	65
3.2.2. Yeni Dalga Dönemi Filmlerinin Genel Değerlendirmesi.....	74
3.3. Jean-Luc Godard'ın Politik Dönemi (1967- 1972).....	77
3.3.1. Jean-Luc Godard'ın Politik Dönemi Filmleri.....	80
3.1.2. Politik Dönem Filmlerinin Genel Değerlendirmesi.....	86
3.4. Video Dönemi (1972-1980).....	87
3.4.1. Jean-Luc Godard'ın Video Dönemi Filmleri.....	88
3.4.2. Video Dönemi Filmlerinin Genel Değerlendirmesi.....	93
3.5. Yeni Sinema Dönemi (1980 - ...).....	94
3.5.1. Jean-Luc Godard'ın Yeni Sinema Dönemi Filmleri.....	96
3.5.2. Yeni Sinema Dönemi Filmlerinin Genel Değerlendirmesi.....	107
SONUÇ.....	110
KAYNAKÇA.....	116
EK 1- Jean Luc Godard Filmografisi.....	121
ÖZGEÇMİŞ.....	123

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 Jean-Luc Godard'ın Sinema Döngüsü.....	113
--	-----



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1 Jean-Luc Godard Sinemasında Dönemler.....	63
Tablo 3.2 Hayatını Yaşamak Filminin Bölümleri.....	66
Tablo 1 Jean-Luc Godard Dönemlerinde Öne Çıkan Unsurlar.....	114



KISALTMALAR LİSTESİ

3D	Three Dimension
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
CRP	Cinéastes Révolutionnaires Prolétariens
IDHEC	Institut des hautes études cinématographiques
FR3	France 3
INA	Institut national de l'Audiovisuel
JLG	Jean-Luc Godard
LWT	London Weekend Television
SLON	Société pour le lancement des oeuvres nouvelles
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve diğerleri
YÖK	Yüksek Öğretim Kurumu

ÖZET

Jean-Luc Godard, sinema kariyeri boyunca sürekli yenilik arayan bir yönetmen olmuştur. Bu yenilik arayışları, onun sinemasının çok boyutlu ve sürekli değişim halinde olmasını sağlamıştır. Bununla birlikte sinemasının sürekli değişim halinde olması ve uzun bir süreci kapsaması, sinema kariyerinin bir bütün olarak incelenmesini zorlaştırmaktadır. Bu çalışma, Godard sinemasını auteur kuramından yararlanarak dönemlerine ayırmayı ve belirlenen dönemler çerçevesinde yönetmenin sinemadaki yenilikçi arayışlarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Godard sinemasının dönemlere ayrılması hem onun sinemasının daha iyi anlaşılmasını hem de sinemasında yaşadığı değişimin ortaya çıkarılmasını sağlayacaktır. Godard'ın filmleri kronolojik olarak incelendiğinde belli zaman dilimlerinde sinemasında kırılma noktaları olduğu ve sinema anlayışını değiştirdiği görülmektedir. Bu keskin kırılma noktaları Godard'ın sinema kariyeri boyunca çektiği kırk sekiz filmi Yeni Dalga, Politik, Video Film ve Yeni Sinema olarak dört farklı döneme ayırıp incelemeyi mümkün kılmaktadır. Godard'ın Yeni Dalga Dönemi'nde biçim, görüntü ve birey; Politik Sinema Dönemi'nde söylem, ses ve sınıf; Video Film Dönemi'nde araç, yazı ve aile; Yeni Sinema Dönemi'nde ise mesaj, müzik ve toplum ön plandadır. Godard bu dört farklı dönemde farklı anlayışlara sahip olsa da, filmleri farklı zamanlarda çekse de, farklı ekiplerle ve oyuncularla çalışsa da içerik ve stil açısından bakıldığında hem her dönem kendi içinde hem de bütün dönemlerinde stil ve içerik olarak tutarlı olmayı başarmıştır. Godard sinema anlayışının yanında teknolojik olarak da daima öncü bir yönetmen konumundadır. Bütün dönemlerinde en son teknolojiden yararlanır ve teknolojik gelişmeleri sinema sanatına entegre etmenin yollarını arar. Godard, dört döneminde de hikâye, olay örgüsü, karakter gibi unsurları geri planda bırakarak sorgulayıcı, eleştirel aynı zamanda dil, siyaset, aşk, ölüm gibi kavramlar üzerine felsefi tartışmalar içeren bir sinema anlayışına sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Auetur Kuramı, Fransız Yeni Dalgası, Jean-Luc Godard

SUMMARY
PERIODS AND INNOVATIVE SEARCHES IN FILMS OF AUTEUR DIRECTOR
JEAN-LUC GODARD

Jean-Luc Godard has been a director looking for constant innovation throughout his career. This search for innovation has provided his cinema to be multidimensional and constantly changing. Nevertheless, the constant change of his cinema and the long process scope make it difficult to study his cinema career as a whole. This study aims to divide Godard cinema into periods using the auteur theory and to reveal the innovative search of cinema in the frame of the determined periods. The separation of Godard's cinema will provide both a better understanding of his cinema and the change in his cinema. When Godard's films are examined chronologically, it is seen that there are break points in his cinema and changes in the understanding of cinema in a certain period of time. These sharp break points make it possible for Godard's cinema to divide and examine forty-eight different films as periods of New Wave, Political, Video and New Cinema, which he has made throughout his career in cinema. In Godard's New Wave Period, form, image and individual; in the period of Political Cinema discourse, voice and class; in the Video Film Period, tools, writing and family; and finally in the New Cinema Period, the message, music and society are at the forefront. Although Godard has different understandings in these four different periods, he made films at different times and works with different crew and actors-actresses, he has always been consistent in style and content in each period itself and in all periods. In addition to his understanding of cinema, Godard is always a pioneer director in terms of technology. He uses the latest technology in all of his periods and seeks to integrate technological developments into the art of cinema. Godard has a cinematic understanding of critical, quizzical and philosophical debates on concepts such as language, politics, love and death by set aside the elements such as story, plot line and character in all four periods.

Keywords: Cinema, Auteur theory, French New Wave, Jean-Luc Godard

ÖNSÖZ

Jean-Luc Godard gibi sıradışı bir yönetmeni derinlemesine araştırdığım ve bu araştırmayı akademik bir çalışma haline getirebildiğim için mutluyum. Umarım sinemayla az veya çok ilgisi olan herkesin faydalanabileceği bir çalışma olmuştur. Tezimi yazarken yanımda olan tüm dostlarıma, yakınlarıma teşekkür ediyorum; fakat bazı isimleri burada anmadan geçemeyeceğim. İlk olarak tezimin her aşamasında bana destek olan ve beraber çalıştığımız süre boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim danışmanım Doç. Dr. Emine Uçar İlbuğa hocama ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca tecrübeleriyle ve değerli fikirleriyle tezime katkı sağlayan jüri üyesi hocalarım Prof. Dr. Aytekin Can'a ve Doç. Dr. Şebnem Soygüder Baturlar'a çok teşekkür ederim. Ve bu tezde fazlasıyla emeği bulunan, benim için çok kıymetli bir dost aynı zamanda örnek bir akademisyen olan Dr. Öğr. Üyesi Tülin Sepetçi'ye çok çok teşekkür ediyorum. Son olarak da sahip olduğum için kendimi çok şanslı hissettiğim aile üyelerim babam Ruhi Gül'e, annem Meliha Gül'e ve kardeşim Gözde Nur Gül'e hem tez yazım sürecinde hem de bütün hayatım boyunca bana her zaman inandıkları ve yanımda oldukları için sonsuz teşekkür ediyorum. Sizin yanımda olduğunuzu bilmek bana güç veriyor ve yaşam enerjimi arttırıyor. İyi ki varsınız...

Mehmet Emre GÜL
Antalya, 2018

GİRİŞ

“İnsan olmak iki şey arasında olmak demektir. Önemli olan hareket etmektir, bir yerde kalmak değildir.” - Jean-Luc Godard¹

Jean-Luc Godard, dünya sinema tarihinin en yenilikçi yönetmenlerinden biridir. Godard sadece bir yönetmen değil, aynı zamanda bir eleştirmen ve kuramcıdır. Godard eleştiri yazılarında, verdiği röportajlarında ve filmlerinde ifade ettiği görüşler ile diğer yönetmenlere ve sinema kuramcılarına ilham kaynağı olmuştur. Godard, sürekli sinema felsefesi üzerine düşünen bir yönetmendir. Andre Bazin’ın yazılarında cevaplamaya çalıştığı “Sinema Nedir?” sorusuna filmleriyle yanıt bulmaya çalışmıştır. Sinema kariyerine bir eleştirmen olarak başlayan Godard, sinema tarihinde aktif kariyeri en uzun yönetmenlerden biridir. İlk uzun metrajlı filmi 1959 yapımı *Serseri Aşıklar*’la başlayan yönetmenlik hayatı halen aktif olarak devam etmektedir. Yaklaşık altmış yıllık bir zaman dilimini kapsayan kariyerinde Godard, hiç sabit kalmamış ve sürekli değişim halinde olmuştur. Godard ilk filminden itibaren kurallara uymayan bir tavır sergileyerek kendi kurallarını belirleme eğiliminde olmuştur. Onun yenilikçi bir yönetmen olarak kabul görmesini sağlayan özelliğin de bu olduğu söylenebilir. Yeni Dalga döneminde gerçekleştirdiği birçok başarılı filmden sonra, sinema çevrelerinden ve seyirciden gelebilecek muhtemel tepkileri göze alıp, bir anlamda risk alarak; kendini tekrar etmek yerine yenilik aramaya devam etmiştir. Godard, sinema tarihinde önemli bir yere sahip *Cahiers du Cinema* dergisinden Andre Bazin, Francois Truffaut, Eric Rohmer gibi isimlerle beraber büyük mücadeleler vererek yönetmenlik mesleğinin hak ettiği değeri görmesi amacıyla geliştirdikleri Auteur kuramını ve *Cahiers du cinema* dergisini “politik sinema” yapabilmek adına terk etmiştir. Yeni Dalga Döneminin sonlarına doğru filmlerinde politik bir tavır sergilemeye başlayan Godard, 1968 yılında çektiği *Week-end* (Haftasonu) filmiyle sinemanın sonunu ilan etmiştir. Auteur kuramıyla adeta tanrılaştırılan yönetmenlik anlayışı yerine, Jean-Pierre Gorin ile beraber Dziga Vertov Sinema Grubu’nu kurarak filmde görev alan herkesin eşit söz hakkına sahip olduğu bir yöntemle filmler yapmayı denemiştir. Daha sonra 1972 yılında ekibiyle yaşadığı anlaşmazlıklar ve ürettikleri filmlerin hedefledikleri kitle (öğrenciler ve işçi sınıfı) ile buluşamaması sebebiyle politik sinemayı da terk ederek televizyon için video filmleri üretmeye başlamıştır. Politik sinema döneminin sona ermesiyle beraber Godard, Anne-Marie Mieville ile beraber 1972-1980 yılları arasında yaratım süreci sinemaya göre daha farklı bir

¹ Kaynak: (Cott, 2014: 123-124) .

mecra olan televizyonda deneysel video filmler üretmiştir. 1980 yılında tekrar sinemaya dönen Godard, önceki bütün dönemlerinden izler barındıran daha olgun, felsefi ve karmaşık bir sinema anlayışıyla filmler yapmaya devam etmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın genel hatları aşağıdaki başlıklar çerçevesinde belirlenmiştir:

Araştırmanın Sorunsalı: Literatürde Godard’a dair yapılan çalışmalar genellikle Yeni Dalga ve Politik Dönemlerinin (1959-1972) ve bu dönemde yaptığı filmlerin incelenmesiyle sınırlı kalmaktadır. Oysaki Godard sinemasının tam anlamıyla anlaşılabilmesi için yönetmenin 1972 yılından sonra çektiği filmlerinin de bütüncül bir bakış açısıyla incelenmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bu çalışma Godard’ın 1960’lardan 2000’li yıllara kadar uzanan sinema kariyerinde nasıl bir değişim olmuştur ve bir auteur olarak Godard’ın düşüncelerinin ve kişiliğinin filmlerine etkisi var mıdır? sorusuna cevap aramaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde Jean-Luc Godard’ın hem kuramcı hem de yönetmen olarak katkı sağladığı auteur kuramı ele alınacaktır. Bu bölümde auteur kuramının tarihsel gelişimi, önemli kuramcılarının görüşleri, modelleri ve kurama dair yapılan tartışmalara yer verilecektir.

İkinci bölümde Fransız sinema tarihinin yenilikçi akımlarına, Fransa’da sinemanın sanata evrilme sürecine ve sinemanın ilk modern akımı olarak kabul edilen -Jean-Luc Godard’ın da en önemli temsilcilerinden biri olduğu- Fransız Yeni Dalgası’na yer verilecektir.

Tezin üçüncü ve son bölümünde ise Jean-Luc Godard’ın hayatına ve sinema kariyerine odaklanılacaktır. Godard’ın ilk filmi A Bout De Souffle’den (Serseri Aşıklar, 1959) son filmi Adieu Au Langage (Dile Veda, 2014) kadar bütün filmleri metin analizi yöntemiyle analiz edilecek ve Godard sineması dönemlerine ayrılıp her dönemin ayırt edici özellikleri ortaya çıkarılacaktır.

Araştırmanın Amacı:

- 1960’lardan 2000’li yıllara kadar gelen süreçte auteur kuramı çerçevesinden Jean-Luc Godard sinemasını bir bütün olarak incelemek,
- Jean-Luc Godard sinemasını dönemlerine ayırmak,
- Jean-Luc Godard’ın dönemlendirilen filmlerinin kendine has özelliklerini belirlemek
- Jean-Luc Godard sinemasındaki değişimlerin ve yeniliklerin izini sürmek,
- Jean-Luc Godard’ın ilk dönemlerine kıyasla geri planda kalan son dönem filmlerini incelemek

Araştırmanın Önemi: Jean-Luc Godard’ın altmış yılı aşkın bir süredir devam eden sinema kariyerini dönemlere ayırmak, onun sinemasındaki değişimleri daha belirgin kılmak ve yönetmenin sinema kariyeri boyunca izlediği yolun rotasını ortaya çıkarmak açısından önemlidir. Nitekim Auteur kuramının sağladığı olanaklardan biri de yönetmenlerin gizli

kalmış dönemlerini ve filmlerini ortaya çıkarmak ve onları yönetmenin öne çıkan filmleriyle bir arada ele alarak anlaşılmasını sağlamaktır. Bu araştırmada Godard sinemasına bir bütün olarak bakılmış ve yönetmenin sineması dört döneme ayrılmıştır. Yapılan dönemlendirme bu araştırma sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Jean-Luc Godard'a dair yapılan çalışmalara bakıldığında çalışmaların genellikle Godard'ın ilk dönemlerindeki filmlerini kapsadığı veya Godard sinemasının 'kadın' 'politika' vb. gibi kavramla ilişkilendirilerek ele alındığı görülmektedir. Çeşitli kavramlarla ilişkilendirilen bu tür çalışmalarda incelenen dönemler, Godard'ın Politik Dönemi'nin sona erdiği 1972 yılına kadar olan filmlerini içermektedir. Yapılan literatür taramasından sonra Godard'ın 1972'den sonraki iki dönemi olan Video Dönemi ve Yeni Sinema Dönemi'ndeki filmlerini inceleyen, analiz eden araştırma sayısının oldukça kısıtlı olduğu görülmektedir. Bu çalışma, literatürdeki bu boşluğu doldurmayı amaçlayarak Godard'ın filmografisini bir bütün olarak ele alması açısından ve 1972 yılından sonra çektiği yirmi iki filmi analiz etmesi ve Godard'ın son dönem çalışmalarını araştırması açısından önemlidir.

Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları:

Jean-Luc Godard'ın üç veya daha fazla yönetmenle yaptığı ortak çalışmalar ve otuz dakikadan kısa süren filmleri çalışma kapsamının dışında tutulmuş ve analiz edilmemiştir. Ayrıca Godard'ın tekrar sinemaya döndüğü 'Yeni Sinema' dönemindeki çalışmalar sinema filmleriyle sınırlıdır. Godard'ın filmografisine bakıldığında bu dönemde on tane deneysel çalışma olduğu görülmektedir. Bu deneysel filmler sadece Godard'ın kendi günlük yaşamına ve röportajlarına yer verdiği ve dramatik unsurlar içermeyen çalışmalar olması sebebiyle araştırmaya dahil edilmemiştir. Buna rağmen araştırma geniş bir örneklem sunarak Jean-Luc Godard'ın 1959 yılından 2014 yılına kadar yönettiği kırk yedi filmini kapsamaktadır.

Araştırmanın Yöntemi: Araştırmanın yöntem bölümünde Godard'ın tüm uzun metrajlı filmleri; Godard'ın sinema anlayışındaki değişimler ve dönüm noktaları baz alınarak Yeni Dalga Dönemi, Politik Dönemi, Video Dönemi ve Yeni Sinema dönemi olmak üzere dört döneme ayrılmıştır. Yeni Dalga Dönemi'nden on beş, Politik Dönemi'nden on bir, Video Dönemi'nden altı, Yeni Sinema Dönemi'nden on beş olmak üzere toplam kırk yedi film nitel araştırma yöntemlerinden metin analizi yöntemiyle filmlerin biçim ve içerik olarak analiz edilmiştir. Her dönem kendi içinde değerlendirilerek dört dönemin kendine has özellikleri o döneme ait filmlerden örnekler verilerek bir arada değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

AUTEUR KURAMI

1.1. Auteur Kuramının Tarihsel Gelişimi

Kelime anlamı olarak yazar, yaratıcı gibi anlamlara gelen auteur kavramı ilk kez, Fransız film yönetmeni ve yazar Jean Epstein'in 1921 yılında yazdığı "Le Cinéma et les lettres modernes" başlıklı yazısında kullanılmıştır. Epstein yazısında, o yılların en başarılı yönetmenlerinden D.W. Griffith'in ve Sergei Eisenstein'in sinema teknikleriyle Gustave Flaubert ve Charles Dickens'ın yazarlıklarını kıyaslamıştır (Stam, 2014: 96). Auteur kavramı, yapım tarihi, konusu, hikâyesi gibi unsurlardan ziyade sanatçının kendi dünyasını esere yansıtmasıyla ilişkilidir. Atam'ın ifadesiyle auteur, telif sahibi olan, yarattığı esere, karakterini, üslubunu, dünya görüşünü, hayat karşısındaki tavrını, farklı biçimde, metnin içine gömebilen sanatçı demektir. Bir diğer ifadeyle komplike bir kavram olarak, birçok farklı açıdan bir bireşimi gerekli kılmaktadır (2015: 11, 36).

1920'li yıllarda istisnalar dışında yönetmenliğin yaratıcı kimliği göz ardı edilmekte ve yönetmenler sadece filmin herhangi bir teknik çalışanı olarak kabul görmektedir. Dolayısıyla o yıllarda film yönetmenleri sinema endüstrisi içinde bütün özgürlüğünü ve varlığını kaybetmiş bir konumda; kendi filmlerini çok az kontrol etme olanağına sahiptirler.

1930'lu yıllara gelindiğinde Amerikan sineması, bütün dünya sinemasına hakim bir konumdadır. Monaco (2014: 279-284), 1932 ve 1946 arasındaki sinema tarihini, Fransa'da ortaya çıkan Şiirsel Gerçekçilik akımı ile John Grierson öncülüğünde İngiltere'de gelişen İngiliz Belge Okulu geleneği gibi iki istisna dışında, Hollywood tarihi olarak görür. Yönetmen bazında bakıldığında ise İngiliz Belge Okulu geleneğine dahil olmasa da Alfred Hitchcock İngiltere'de hem filmleriyle hem de belirgin kişiliğiyle öne çıkar. "İngiltere'de olgunlaşan Alfred Hitchcock, 1940 yılında Amerika'ya gelmiş ve Hollywood auteur'lerinin en ünlüsü olmuştur." O yıllarda Hitchcock dışında Josef von Sternberg, Howard Hawks ve John Ford gibi diğer auteur yönetmenler öne çıkar.

Çoğu yönden Hollywood sineması, çok sayıdaki zanaatçı insanın; yönetmenlerin, oyuncuların, görüntü yönetmenlerinin, yazarların, tasarımcıların ürünüydü. William Wellman, Lewis Milestone, Leo McCarey ve John Huston gibi yönetmenler, şüphesiz kendi kişisel stillerini ortaya koydular ve bunlar auteur eleştirmenlerinin düzenli araştırma konusu olan yönetmenlerdi ama yine de Hollywood sisteminin yapısı öyleydi ki, güçlü yönetmenler bile çok sık olarak stüdyo tarzları, oyunculuk stilleri, yapımcıların talepleri ve yazarların mizaçlarının denizinde boğulmaktan beter oldular (Monaco, 2014: 284).

Atam, (2015: 17) ise, Amerikan sinemasının sinemayı yalnızca sanat olarak değil, aynı zamanda bir endüstri olarak kabul ettiğini; bu nedenle yalnızca auteur'ler üzerine kurulu bir sinemanın ekonomik nedenlerle mümkün olamayacağını ifade eder ve auteur kavramının kuramsallaştırılması için yapılan çalışmaların ise sinemanın endüstriyel boyutuna karşı sanatsal boyutunun öne çıkarılması için bir araç olduğunu söyler (Atam, 2015: 36).

1940'ların sonlarında Amerika'da da auteur kuramı, başta sinema dergileri olmak üzere çeşitli mecralarda tartışılmaya başlanmıştır:

Lester Cole senaryo yazarını, Joseph Mankiewicz senarist-yönetmeni savunurken Stanley Shofield, işbirliği ile yapılan film sanatını birlikte inşa edilen bir katedralle karşılaştırdı. Tüm bu argümanlar, sinemanın sanatsal kökenlerine sahip çıkmak içindi ve sinema zanaatkâr, endüstriyel yapım formunu aşabileceğini ve tekil imza taşıyan bir bakış içerdiğini gösterme arzusuyla hayat bulmuştu (Stam, 2014: 96).

Auteur kavramının film eleştirisi ve kuramları için kilit rol oynaması II. Dünya Savaşı'ndan sonra olmuştur. Fransız yönetmen Alexandre Astruc 1948 yılında yayınladığı “Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem” başlıklı makalesi ile auteur kavramının kuramlaşmasında önemli paya sahiptir. Astruc, bir yönetmenin kendi filmi üzerindeki etkisini inceleyip, yaratıcı rolünü vurgulamış ve sinemanın bir ifade aracı olduğunu savunmuştur. Fransız Yeni Dalga akımının öncü yönetmenlerinden ve eleştirmenlerinden François Truffaut, (Atam, 2015: 61) “1950’lerde bizim için auteur yaklaşımı düşüncelerimizi iletmek ve savımızı kabul ettirmek için politik bir silahtı” açıklamasını yapmıştır. Zaman içerisinde auteur kavramı “Politique des Auteurs”, yani auteur politikası olarak yaygınlaşmıştır.

1951 yılında Jacques Doniol-Valcroze ve André Bazin, aralarında Jean-Luc Godard ve François Truffaut'nun da aralarında bulunduğu bir grup genç eleştirmenle birlikte “Cahiers du cinéma” (Sinema Defterleri) adlı dergiyi kurmuş; bu dergi, Fransız film incelemelerinin referansı haline gelmiştir. Wiegand (2011: 15)'in ifadesiyle “1950'lere kadar filmler belli bir stüdyonun ya da yapımcının ürünü olarak görülüyordu ve yönetmenlere çok fazla itibar edilmiyordu.” Yeni Dalga akımının temsilcileri olan Cahiers eleştirmenleri bunun tam aksini savundu. İlk sayısından itibaren Cahiers du Cinéma auteur teorisinin ilerlemesindeki en önemli yayın organı oldu.

Cahier eleştirmenleri yönetmeni, son kertede, filmin estetiğinden ve mizansenden sorumlu insan olarak gördüler. Cahiers ünlü yönetmenlerle röportaj yapmak için yeni bir politika başlattı: 1954 ve 1957 yılları arasında Renoir, Luis Buñuel, Rossellini, Hitchcock, Hawks, Ophuls, Minelli, Welles, (Nicholas) Ray ve Visconti hepsi Cahier'in röportaj makinesinden geçtiler (Stam, 2014: 96).

Cahiers eleştirmenleri bir edebiyat yazarının toplu eserlerinin incelenmesi gibi, yönetmenleri “stil, tema ve ana fikir” açısından değerlendirdiler ve belirli yönetmenlerin de filmlerinde kişisel izler olduğunu başarılı bir şekilde gösterdiler. Auteur'lerin yaptığı filmler diğer sanat dallarının eserleri gibi değer görmeye başladı ve bu eserler diğer sanat eserlerinde olduğu gibi ticari bir kaygı taşımamaktadır. Lanzoni (2015: 209)'ye göre 1950'lerin ortalarında durgunluk yaşayan egemen düzene bir tepki olarak ortaya çıkan ve sinemada farklılık duygusu yaratan değişimler olarak tanımlanabilen bu hareket, 1958-1959 yıllarında kabul görmeye başlamıştır.

Cahiers du cinéma dergisinden önce de auteur sinemasına dair fikirler geliştirilmiş olmakla birlikte; bu fikirler resmi bir şekilde Bazin tarafından dile getirilmiştir. Bununla birlikte Lanzoni (2015: 222-225), Cahiers du cinéma'nın auteurizmi teşvik etmesinden uzun süre önce, Fransız sinemasında “aksiyondan çok analize yönelik edebi eğilimi ifade eden çığır açıcı auteurler” olduğunu öne sürmüştür. Fransız yönetmenleri de “doğrudan kendi kişisel tercihlerine bağlı olan kamera hareketleri ve ışık aracılığıyla insan ruhuyla tutkularını” gözlemleyen; karakterlerinde “konunun geçtiği dünyayı göstermesi için kendilerine verilen özgür iradenin avantajını” kullanan yönetmenler olarak nitelemiştir. Bununla birlikte Auteur politikası sadece Fransa ve Avrupa'yla sınırlı kalmamış, bütün dünyada sinema araştırmalarında incelenmeye değer bulunmuştur, çünkü Monaco (2014: 388)'nin ifadesiyle o yıllarda “sinema soyut yaratım kuramlarından somut iletişim kuramlarına doğru” devinmektedir.

Peter Wollen'a göre (2014: 68) auteur kuramı, temelde popüler ve ticari başarılar kazanan filmlerin dışında da nitelikli sinema filmleri olabileceği fikriyle ortaya çıkmıştır. Fazla gündeme gelmeyen, geri planda kalan bazı yönetmenlerin filmlerinin incelenmesi ve popüler filmlerle kıyaslanmasının ardından, bu yönetmenlerin filmlerinde kendi varlıklarını daha çok hissettirdikleri ve üslup olarak diğer yönetmenlerden ayrıldıkları görülmüştür. Bu üslup farklılığının bütün filmlerinde belirgin bir şekilde görülmesi, söz konusu yönetmenlerin auteur olarak sınıflandırılmasına yol açmıştır. Lanzoni (2015: 226)'ye göre “bu yönetmenler düzenli bir şekilde baştan sona kendi sinema dillerindeki nitelikleriyle ayırt edilebilir olan karakteristik temaları nedeniyle auteur olarak sınıflandırıldılar”. Auteur yönetmenler, sinemaya dair ortaya attıkları fikirlerle ve yaptıkları filmlerle sinema tarihinde derin izler

bıraktılar. Sarris de, “sinema tarihi aslında auteur’lerin tarihidir” cümlesiye auteur’lerin önemini vurgulamıştır (Büker, 1996: 160). Nitekim Auteur olarak kabul edilen yönetmenler büyük değer görmüş; çalışmaları titizlikle incelenmiş ve görüşlerine önem verilmiştir.

Auteur kuramının tarihsel süreç içerisinde sistemli ve düzenli bir çalışmanın ürünü olarak geliştiği söylenemez. Wollen (2014: 69) bu konuda hiçbir zaman programlı manifestolara ya da kolektif bildiriler yayımlanmaya yönelik çalışmalar yapılmadığını söyler. Bu durumun da kuramın oldukça geniş anlamlarda yorumlanmasına ve farklı eleştirmenlerce farklı yöntemlerin geliştirilmesine neden olduğunu vurgular. Hatta kuramın bu denli “gevşek ve dağınık” olmasının İngiltere ve Amerika’daki eleştirmenler arasında büyük yanlış anlaşılmalara yol açtığını savunur. Fakat yine de kuramın bu dağınıklığına rağmen sonuçlarının olumlu olduğunu ve önemli gelişmelere yol açtığını belirtir. Örnek olarak da İngiliz eleştirmenler arasında yapılan bir oylamada en çok beğenilen Amerikalı yönetmenler sıralamasında, auteur kuramından önce daha az bilinen Budd Boetticher, Samuel Fuller ve Howard Hawks gibi yönetmenlerin; John Ford, Alfred Hitchcock ve Orson Welles gibi usta yönetmenlerden hemen sonra; Billy Wilder, Josef Von Sternberg ve Preston Sturges gibi popüler yönetmenlerden önce gelmelerini gösterir.

Monaco (2006: 15)’ya göre, filmler auteur kuramı çerçevesinden bakıldığında “tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreç” olarak görülmektedir, çünkü Auteur sinemasının temel meselesi yönetmenin kişisel olarak filmde kurduğu hâkimiyettir. Hâkimiyet ifadesiyle anlatılmak istenen ise yönetmenin filmin içeriğiyle ilgili nihai kararları verebilme özgürlüğüne sahip olmasıdır. Daha önce de özgürce film yapan yönetmenlere sinema tarihinin her döneminde rastlansa dahi bu özgürlük anlayışı ve yönetmenin film üzerindeki etkisi Yeni Dalga akımında en üst seviyesine ulaşmıştır. Monaco, Yeni Dalga eleştirmenlerinin yaptıkları filmlerin sonucunda ortaya çıkan auteur kuramının iki doğal sonucu olduğunu söyler:

Birincisi bu kuram yönetmen ile filmin izleyicisi arasındaki kişisel ilişkide ısrar eder. Filmler artık çok sayıda izleyici tarafından tüketilen yabancılaşmış ürünler olmamalıdır. Onlar artık kameranın ardındaki insanlar ile beyaz perdenin karşısındaki insanlar arasındaki içten konuşmalardır. Yaratıcı yönetmenler politikasının Bazinci ahlaki gerçekçiliğe çok şey borçlu olduğu açıktır. İkincisi auteurism doğal olarak film sürecine dair diyalektik bir görüşe varır. Bir film auteur ile tür, yönetmen ile izleyici, eleştirmen ile film, kuram ile uygulama ya da Godard'ın sözleriyle "Yöntem ile Duygu" arasındaki bir dizi karşıtlığın bir özeti haline gelir (Monaco, 2006: 15).

Bu noktada auteur’ler düşüncelerini izleyiciye özgürce aktarabilmek adına birçok yöntem denemişlerdir. Kendi filmlerinde bireysel olarak olabildiğince öne çıkmışlar ve sinemayı izleyiciye hoş vakit geçirtme amacından ziyade asıl kaygıları olarak sinemayı

kullanarak düşüncelerini, birikimlerini kişisel zevklerini, kaygılarını sinemanın olanaklarından ve estetiğinden faydalananak -onu zaman zaman bilinçli bir şekilde bozarak ve yenileyerek- paylaşacağı sanatsal bir yaratım alanı olarak görmüşlerdir. Atam (2015: 49), auteur'ü "iç sesini dinleyen ve neyi nasıl yapacağını bilen, otobiyografik unsurlara yer veren ve kişinin içindeki yaraların üstüne giden kişi" olarak görür. Hikaye başkasından alınabilir ama anlatılan hikaye auteur'ün ruhundaki başka yaralarla derin temaslar kurmalıdır. Yani hikaye, auteur'ün hayat felsefesi içinde önemli bir yere sahip olmalı, onu bütünüyle ilgilendirmelidir. Auteur yönetmen filmin ana yazarı olabilir fakat auteur olarak kabul gören yönetmenlere bakıldığında hepsinin kendi filmlerinin senaryolarını yazmadıkları görülmektedir. Auteur'ler filmlerini bazen uyumlu çalışabildiği senaristlerle ortak bir çalışmanın sonucunda oluşturabilirken bazen de senaryo yazım sürecine doğrudan dahil olmayıp hazır bir senaryoyu filme alabilir veya ilgilerini çeken bir edebi eseri sinemaya uyarlayabilirler. Sinema tarihinde buna benzer iş birliklerine sıkça rastlamak mümkündür.

Auteur kuramının genel çerçevesinin belirlenmesine yönelik olarak çeşitli araştırmacı, yönetmen ve eleştirmenlerin çalışmaları olmuştur. Andre Bazin, Truffaut, Peter Wollen, Alexander Astruc ve Andre Sarris, auteur kuramının temel taşları haline gelen görüşleriyle, kuramın şekillenmesinde büyük rol oynamışlardır. Auteur kuramını tanımlamak, hangi yönetmenlerin auteur yönetmen sayılabileceğine dair modeller geliştirmek, yaratıcı yönetmene hak ettiği değeri vermek ve en nihayetinde sinemanın bir “sanat” olduğunu savunmak için yaptıkları çalışmalarla auteur kuramının, kuram olarak kabul edilmesi için büyük çaba harcamışlardır. Bu doğrultuda çalışmanın bundan sonraki kısmında yukarıda adı geçen araştırmacı, yönetmen ve eleştirmenlerin görüşlerine ve “auteur kuramına” yaptıkları katkılara yer verilmiştir.

1.2. Andre Bazin ve Auteursler Politikası

Auteur görüşünü Andre Bazin ilk kez 1950'lerin başındaki yazılarında dile getirmiştir. Andre Bazin, 1950'li yılların başlarında kendi kurduğu Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) dergisinde François Truffaut ve Jean-Luc Godard gibi eleştirmen-yönetmenlerle yaptığı çalışmalarla kuramın gelişmesinde büyük pay sahibidir. Nijat Özön (1966: 7), çevirmenliğini yaptığı ve önsözünü yazdığı *Çağdaş Sinemanın Sorunları* kitabında Bazin'in Fransa'da ve diğer bütün dünya ülkelerinde II. Dünya Savaşı'ndan sonraki en önemli sinema eleştirmeni olarak görüldüğünü ifade eder ve 'şüphesiz' kendi ülkesi Fransa'da yerinin daha önemli olduğunu ekler. Bunun nedenini ise şu sözlerle açıklar:

Bazin'in Fransız sinema eleştirmeciliğinin savaştan önceki dönemini savaştan sonrakine bağlayan en sağlam halka olması, genç bir eleştirmeciler kuşağının yetişmesinde en önemli rolü oynaması, sinema eleştirmeciliği yoluyla kendi ülkesindeki sinema yapımını etkilemesi, yazılı eleştirmenin yanı sıra aynı ölçüde önem taşıyan bir sözlü eleştirme çabası yürütmüş olmasıdır (1966: 7).

Bazin, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'da halka sinema kültürünü aşılama, benimsetme ve yayma konusunda da önemli çalışmalar yapmıştır. "Sinema üzerine konuşmalar, dersler, kurslar hazırlamak; tartışmalar, açık oturumlar yönetmek; sergiler film şenlikleri düzenlemek; sinema dernekleri yönetmek Bazin'in çalışmalarında yazılar kadar önemli bir yer tutar." Bazin, sinema çalışmalarını devlet kurumlarında da devam ettirmiş, 1944-1945 yılları arasında yeni kurulan *Sinema Kültürünü Yayma Servisi ve Sinema Yüksek Araştırmalar Enstitüsü*'nde (IDHEC)² çalışmıştır (Özön, 1966: 7-8). Bu enstitü Fransız sinemasında Alain Resnais, Costa-Gavras, Louis Malle gibi birçok önemli yönetmen yetiştirmiştir (Lanzoni, 2015: 52). Cahiers du Cinéma dergisinde yaşanan gelişmeler dışında, Fransa'da işgal döneminin sona ermesiyle birlikte hiç gösterim olanağı bulamayan Amerikan filmleri Paris'te kurulan Cinémathèque'de gösterilmeye başlanmıştır. Cahiers du Cinéma eleştirmenleri de Amerikan filmlerini daha derinden inceleme fırsatı bulmuşlardır (Büker, 1996: 160). Bu eleştirmenlerin incelemeleri sonucunda saklı kalan pek çok başyapıt ve yönetmen³ keşfedilmiş, auteurler politikası yani "politique des auteurs" yani, yaratıcı yönetmenler politikası gündeme gelmiştir. Özellikle 1950'lerin sonlarına doğru film yapımındaki bütün alanlarda film yönetmeninin bir otorite olarak kabul görmesi "yaratıcı yönetmenler politikası"nın bir sonucu olarak görülebilir.

Bazin, Cahiers du Cinéma dergisindeki yazılarında gösterdiği eleştirel tavrıyla o zamana kadar sinemada önem verilen yıldız oyuncular, sinema tekniklerinin büyümesine kapılan izleyici gibi Hollywood sinemasının dahi yönetmenlerinin önemini fark edilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Her yönetmenin kendi biçimine çok önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır, bu bir kişiliğin, kişiselliğin işaretidir, sinemayı ve gerçeği özgün bir şekilde ele almanın yoludur, kısacası 'yönetmenin' kişisel söylemidir. Demek ki, yeni eleştiri anlayışı, doğrudan doğruya biçimle ilgilenmekte, bir yönetmenin tek tek filmlerinde kişisel çizgisi gibi özgün bakışını yakalamaya çalışmaktadır (Vincenti, 2008: 126-127).

² Institut des Hautes Etudes Cinématographiques

³ "Yeni Dalga eleştirmenleri Cinémathèque'te filmlerini zevkle izledikleri Nicholas Ray, Orson Welles, Howard Hawks ve John Ford gibi yönetmenlere özel ilgi duyuyorlardı." (Wiegand, 2011: 15).

Dolayısıyla Bazin'e kadar olan süreçte sinema alanında biçimci kuramlar hâkimken, Bazin'le birlikte gerçekçi kuramlar önem kazanmaya başlamıştır. Bazin'in gerçekçi kurama ilişkin yaklaşımını Özön şu şekilde ortaya koymaktadır:

Bazin, sessiz sinemanın sonuna kadar gelip dayanan ve orada duraklayan sinema kuramını, sinema düşüncesini, sesli sinemayı da içine alacak yolda genişletmeye çalışan, bunu büyük ölçüde gerçekleştiren sinema düşünürüdür." (...) "Sessiz sinema ile sesli sinema arasına kesin bir sınır çekilmişti. Bütün kuramlar sessiz sinema üzerine dayandığından sesliyle birlikte kuramcılarda da bir bocalama, bir bunalım başlamıştı. Bunların çoğu sesli sinema üzerine eğilip kuramı geliştirecekleri yerde, olumsuz bir tutum benimsemeyi daha uygun buldular. Sesli sinemayı sessizin önemsiz bir 'uzantısı', gerçek sinemanın arılığını bozan bir şey olarak görüyorlar, önemsemiyorlar, bir çeşit üvey evlat muamelesi yapıyorlardı. Sessiz ile sesli sinema arasındaki bu geleneksel ayrımı kaldırma çabasının en güçlüsü Bazin'den geldi (Özön, 1966: 8,12).

Andrew, özellikle biçimci geleneğe etkili bir şekilde kafa tutan ilk eleştirmen olarak tanımladığı “Bazin'in, 1945-50 yılları arasında sinemaya dair ortaya koyduğu yenilikçi fikirlerle Avrupa kıtasında önemli bir eleştirmen” haline geldiğine dikkat çekmektedir. Ona göre Bazin'in yükselişi İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin yükselişiyle aynı döneme rastlar. Kuramlarını bu filmler üzerinden açıklamasında bunun ciddi bir payı vardır (2010: 225-226).

Bazin, fikirlerini hiçbir zaman sistematik bir şekilde ifade ederek kitap haline dönüştürmemiştir. Fikirlerinin çoğunu Jacques Doniol-Valcroze ile birlikte 1951 yılında çıkarmaya başladıkları Cahiers du Cinéma'da yazdığı makalelerde belirtmiştir. Yaptığı birçok iyi film eleştirisi de Fransız sinema okulu IDHEC'te yaptığı sözlü sunumlar olduğu için kayıtlara geçmemiştir. Bazin'in sinemada hakikate ulaşma çabasını onun sinemayı yorumlama biçiminde de görmek mümkündür. O, düşüncelerinin çoğunu yazıya dökmek yerine dinleyicileriyle veya sohbet ettiği kişilerle paylaşmayı tercih etmiş görünmektedir.

Bazin, bu konuda "Sinemacılık derslerinde, sinema derneklerinde sözlü eleştirmeler yaptığım o coşkun günlerin bana verdiği kıvancın, yazılı eleştirmenin verdiği kıvanca üstünlüğü de bu dolaysız, bu elle tutulur, salt insancıl duygudan doğuyordu" (akt. Andrew, 2010:226) der. Ryan (2012: 104) ise idealistlerin ses veya konuşmayı, sıklıkla hakikatle, yazımı ise hakikat dışı ile ilişkilendirdiğini ifade eder. Bunun sebebi ise sesin ve konuşmanın, yazıya oranla zihnin kendisine daha yakın olması ve düşünceleri yazıya göre daha doğrudan aktarabilmesidir.

Bazin bir kuramcı olarak dergide yazdığı yazılar ve sinema tartışmalarını yürüttüğü ortamlarda “nasıl bir sinema” konusunda görüşlerini ortaya koymuş, ancak yaptığı sözlü

sunumların kayıtlara geçmemesinden pek kaygı duymamış, fikirlerinin geleceğe aktarılması konusunda özel bir çaba sarf etmemiştir. “O daha çok filmleri yapanlarla ya da onları tartışanlarla birlikte olmuştur”(Andrew, 2010: 226).

Bazin’in en önemli makaleleri *Sinema Nedir?*⁴ adıyla yayınlanmıştır. Bu kitaptaki makalelerde sinema diğer sanat dallarıyla kıyaslanmakta, sinemanın var oluş amacı sorgulanmakta, film türleri sınıflandırılmakta ve Chaplin, Bresson, Rossellini gibi auteur yönetmenlerin stilleri incelenmektedir. Bazin’in çalışma biçimini Andrew şu sözlerle açıklar:

Bazin’in genel çalışma yöntemi bir filmi dikkatlice izleyerek, kendine has değerlerini takdir etmek ve onun içinde taşıdığı anlatım güçlüklerine ve çelişkilerine dikkat etmektir. Sonrasında ise filmin hangi ‘türden’ olduğu ya da olmaya çalıştığını tasavvur edip onu bir tarz ile ilişkilendirir ya da onun için yeni bir tarz imal ederdi. Bu tarzın yasalarını formüle ederken, o filmde ve benzerlerinden alınmış örneklerle sürekli olarak değinir. Son olarak ise, bu ‘yasalar’ genel sinema kuramı bağlamında gözden geçirirdi. Bazin bu şekilde gözlerinin önündeki filmde mevcut olan en belirgin olgular ile başlar, filmleri mantıksal ve imgelemsel düşünce sürecinden geçirerek, genel bir kurama ulaşır (Andrew, 2010: 226 228).

Bazin’e göre filmin bütün katmanlarını (yazılı, sesli ve görsel) kontrol eden kişi senarist veya yapımcı değil, yönetmen olmalıdır (Lanzoni, 2015: 225). Bu kontrolün Hollywood gibi tekellerin eline geçmesi sinemada belirli türlerin ve kalıpların oluşumuna yol açar ve böylece klasik sinema adını verebileceğimiz bir anlayış gelişir.

“Klasik sinema resmi bir bakışa sahiptir, yani her filmi kişisizleştirir ve her konuyu benzeterek (birbiriyle aynılaştırarak) ele alır” (Andrew, 2010: 276). Klasik sinema bir dil olarak sürekli tekrarlayarak resmi ideolojinin sürmesini sağlar. İzleyici, pasifize edilerek adeta hipnoz olmuş bir şekilde tekniğin ihtişamına kapılır. Böyle filmler kişisizleştirilmiştir. Klasik sinemanın bu ele alış biçiminin amacı “kendi konumunu korumak ve sağlamlaştırmak”tır. Stilin aralıksız olarak tekrarı film konvansiyonlarının giderek artan bir biçimde incelikli bir sisteme dönüşmesini olanaklı kılar. Düzenli olarak sinemayı takip eden insanlara sürekli alıştıkları tarzda filmler izletmek ve izleyicilerin beğenilerini dikkate alarak filmler üretmek yapımcılar için ticari açıdan risksizdir. Klasik sinemanın daha geniş kesimlere rahatlıkla ulaşması ‘resmi bakışa sahip’ filmlerin ideolojilerinin de daha fazla insana ulaşması anlamına gelir (Andrew, 2010: 276).

Endüstriyel sinemanın kişisizleştirilmiş film üretimi karşısında, Bazin’in favori yönetmenlerinden Robert Flaherty ve Erich von Stroheim gibi klasik sinemaya karşı daha çok

⁴ Orijinal adıyla Qu’est-ce que le cinéma?

kişisel sinema yapan yönetmenler sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren farklı bir çizgide yer almıştır. “Bu yönetmenler kendi yaşadıkları dönemin sinemasının resmi mesajıyla ilgilenmedikleri gibi, resmi bakış açısına da uyum göstermediler, dolayısıyla onların filmleri klasik filmlerden pek çok yönden farklılaşmaktadır”. Bu farklar, filmlerin küresel olmaktan ziyade yerel filmler olması, kendi içerikleriyle daha uyumlu senaryoya sahip olması ve film yapma serüveninin bir olgunun sunumundan çok araştırılması veya sorgulanması (Andrew, 2010: 276-278) biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bazin için sinemanın ne olduğuna dair kesin ve katı kurallardan ziyade sinemayı formülleştirmek ve tündengelimci bir yaklaşım yerine, sinemada yapılanın yani var olanın ne olduğunu anlamaya çalışmak önem taşır. Bu anlamda Bazin’in “sinemanın varoluşu onun özünden önce gelir” sözü de bu görüşünü destekler niteliktedir (Andrew, 2010: 235).

1950’lerin Fransız sinemasında Bazin’le birlikte kuramsal ve eleştirel düşünce gelişir ve yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik gelişmelerle birlikte sinema kökten değişmeye başlar. Auteur politikası, temelde biçeme ve yönetmenin sinema diline odaklanır. “Sinema dili üzerine geliştirilen söylemin sürekliliği, daha sonra bütün sinema pratiğini, sinema tarihini, sinema türlerini, sinema sanayisini ilgilendirmeye başlar. Ve sinemanın sorunlarını incelemek için bilimsel bir yöntemin oluşmasına” (Vincenti, 2008: 129) yol açar.

1.3. François Truffaut ve Auteur Kuramı

François Truffaut, 1954 yılında Cahiers du Cinéma dergisinin 31. sayısında kaleme aldığı “Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim” makalesinde sinemada edebiyat uyarlamaları hakkındaki görüşlerini eleştirel bir tavırla dile getirmiş ve sahneye koyma (mise-en-scene) ile sahneye koyan (metteur-en Scene) arasında bir ayrım oluşturmuştur. Bordwell ve Thompson, (2008: 112) mizansen kavramının sinemada “yönetmenin film karesi içinde görünenler üzerindeki kontrolü” olarak tanımlar. Mizansen, “dekor, ışık, kostüm, makyaj ve karakterlerin davranışı” gibi unsurları içerir. Seçil Büker ise mise en scène ile metteur en scène arasındaki ayrımı şu sözlerle açıklar:

Auteur kendi düşünce ve duygularını anlatır, metteur en scène ise başkalarının tasarladığını görselleştirir. Metteur en scène çok yetenekli ve usta olabilir, ama filme yansıttığı yalnızca yeteneği ve ustalığıdır, kişiliği değil. Auteur ise gerçekleştirdiği mise en scène’le (sahne düzenlemesi, alıcı devinimi, alıcının yerleştirilmesi, vb.) filme kişiliğini yansıtır. Auteur birey olarak kendisini filme koyar. Yarattığı biçem özellikleriyle öbür auteur’lerden ayrılır (Büker, 1996: 158).

Makaleyi yazma amacı Fransız sinemasında o dönemlerde ortaya çıkan ve psikolojik gerçekçilik olarak adlandırılan bir eğilimi tanımlamak ve sınırlarını çizmek olsa da Truffaut bu makalede auteur'lük üzerine önemli fikirler ortaya atmış ve kavramın kuramlaşmasında büyük rol oynamıştır. Böylece öncelikle Amerikan sinemasındaki yönetmenleri incelemiş ve hayranı olduğu Alfred Hitchcock'un yazılarını ve söyleşilerini kapsayan bir kitap çıkarmıştır (Atam, 2015: 61).

Fransa Sineması özelinde Andre Bazin ve Chair du Cinema dergisi etrafında toplanan genç sinemacılar ve Yeni Dalga'nın doğuşundan bahsetmek için öncelikle Dünyadaki gelişmeler eşliğinde Fransa da yaşanan koşullara değinmek gerekmektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında şairane gerçekçilik akımı son bulurken ve yerini psikolojik gerçekçiliğe bırakırken Fransız sinemasında da edebiyatçılar ve senaristlerin hakimiyeti başlamıştır. Lanzoni savaş sonrası Fransız sinemasını şu sözlerle açıklar:

Savaş sonrası Fransız sinema endüstrisinde radikal bir şekilde karşıt iki grup yüzeye çıkmaya başladı: bu aracın sanatsal bileşeniyle ilgilenenler (küçük bir azınlık) ve geleneksel bir anlatı formatı geliştirmekle daha fazla ilgilenenler ile piyasa ve gerektirdikleriyle temasta kalanlar. Fransız halkına düzenli olarak bu farklı tipte filmler gösterildi: komedi, kostüm drama/edebi uyarlama ve heyecan filmi. Ancak bütün bu filmsel türler önceden var olan repertuarla yetindiler ve tamamen akademik bir sinema içinde geliştiler. Ayrıca, birçok yönetmenin edebiyat uyarlamaları anlayışıyla ve beraberinde gelen sinematografik gerekliliklerle kafası karıştı ve sözde psikolojik mesajlarla yüklü uzun senaryolar ve haz alması imkansız filmler ortaya çıktı (Lanzoni, 2015: 168).

Truffaut (2010: 27-38) daha sonradan psikolojik gerçekçilik olarak sınıflandırdığı bu filmlerin “ne gerçek ne de psikolojik” olduğunu düşünür. Truffaut bütün sanat dallarında olduğu gibi sinemada da önce geleneksel bir yapı oluştuğunu daha sonra da sanatçıların bu geleneksel yapının oluşturduğu kalıpları yıkmak için mücadele ettiğini söyler ve bu geleneksel yapıya ‘Kalite Geleneği’ adını verir. Bu isimlendirmeyi yaparken ‘Kalite Geleneği’ni ‘kaliteye’ aşırı önem verdiği için ve ticari açıdan başarılı olsa bile seyirciyi uyuşturduğu için eleştirir (Teksoy, 2005: 483) ve Kalite Geleneği’ni “le cinéma de papa” yani papanın veya babanın sineması olarak isimlendirir (Aitken,2015:358). Stam (2014: 95) bu isimlendirmeyi Oipidus kompleksiyle ilişkilendirir ve Truffaut'nun Kalite Geleneği'ndeki film yapım sürecini sadece önceden yazılmış senaryonun filme alınması olarak görülmesine karşı çıktığını ifade eder. Aslında film yapım süreci açık uçlu bir macera olarak görülmelidir, ancak Kalite Geleneği “eski kafalı ve akademik” senaristlerin hâkim olduğu bir sinema anlayışına sahiptir. Lanzoni ise, sözde Fransız niteliği soyut ve aşırı kapsamlı bir sinema anlayışına kuşkuyla yaklaşır ve aslında daha çok tiyatro okullarında eğitim görmüş

oyuncuların büyüğü stüdyo stelerinde, ihtişamlı ve özenli giyimleriyle, çoğunlukla da klasik edebiyat uyarlamaları, kostüm ve dramaların ağırlıklı yer aldığı yapımlara dikkat çeker.

İşgal döneminin karanlık saatlerinden ortaya çıkan yönetmenlerin yapıtları bir sonraki on yılın ortalarında başarılarının sayısı ve bu sözde niteliğin prestijiyle tamamen gösterişli hale gelmişti. Bu filmler dünyanın her yerinde Fransız sinema endüstrisinin ününe önemli ölçüde katkıda bulundu. Ancak yıllar geçtikçe bu filmlerin çoğunun yönetmenleri artan bir şekilde kendilerine özgü sanatsal yaratıcılıklarını ve on beş yıl önce belirleyici özellikleri olan sinemasal özgünlüğü yitirdiler (Lanzoni, 2015:171).

Truffaut ise (2010: 27-28) Fransız sinemasında özellikle o dönemlerde çalışan yedi-sekiz senarist olduğunu ve sürekli benzer filmler ortaya koyduklarını belirtir. Bu dönemde Fransa’da birçok roman ve edebi eser sinemaya uyarlanmıştır. Truffaut uyarlamaya karşı olmasa da bu eserlerin uyarlanış biçimlerine tepkilidir. Makalesinde Carlos Rim’in “doğru uyarlama bir ihanettir” ifadesine yer verir. O, yeteneğin esere bağlılığın bir sonucu olmadığını savunur ve ancak bir sinemacı tarafından yapılan uyarlamayı geçerli kabul edeceğini söyler. Sanatsal üretimin devamı ve sanatçının başlıca motivasyon kaynaklarından biri de geleneksel yapıları yıkmaktır. Bu açıdan bakıldığında Truffaut (2010:38) auteur’ler sinemasıyla Kalite Geleneği’nin bir arada olmasının mümkün olmayacağını söyler. Peter Wollen da kurama ilişkin olarak Truffaut’un auteur sineması ve Kalite Geleneği ayrımını destekleyici nitelikte görüş bildirir ve onun bu ayrımının sınırlarını genişletir:

Auteur kuramı kendini yönetmenin filmin ana yazarı olduğu düşüncesiyle sınırlamaz. Bir deşifre etme operasyonuna girilerek daha önce hiçbir yerde görülmemiş yazar adları çıkarır ortaya. Yıllar yılı sinemada yazar modeline örnek olarak açık sanatsal özelemleri olan ve filmleri üstünde mutlak denetimi bulunan Avrupalı yönetmen modeli alınmıştı. Bu model hala kullanılmaktadır; sanat sinemasıyla popüler sinema arasında temel ayrımın ardında bu yatar” (2014: 69-70).

Aslında Fransa’daki mevcut sinema işleyişini eleştirmek amacıyla kaleme alınan bu yazı, senarist ile yönetmen arasındaki gerilim üzerinden yaratıcı yönetmenleri yani auteur sinemasını savunmaktadır. Truffaut, senaristin ön planda olduğu ve yönetmenin film hakkında tam sorumluluğunun bulunmadığı Kalite Geleneği anlayışının Fransız sinemasının önünde büyük bir engel olarak görür. İzleyicisine nasıl yaşaması, davranması gerektiğini öğretme amacı güden, karakterlerle izleyiciyi özdeşleştiren ve bunu da ahlakçılık adı altında yapan sinema anlayışını reddeder.

Truffaut'ya (2010:37) göre bir filmin senaryosu ve diyaloglarının başarısında sadece senaristin başarısı olarak görülmemelidir. Çünkü hem senaryonun hem de diyalogların asıl sorumluluğunu üstüne alan kişi yönetmendir. Truffaut, makalesindeki “senaristler, senaryoyu teslim ettikten sonra film onlar için tamamdır. Yönetmen, senaristlerin gözünde sadece senaryoyu kadraja alan beyefendidir.” sözleriyle bu yanlış anlaşılmayı nüktedan bir tavırla eleştirir. Truffaut eleştirdiği ve senaristin egemen olduğu bu anlayışın karşısına ise Jean Renoir, Robert Bresson, Abel Gance, Max Ophuls gibi yönetmenleri koyar. Bu isimlerin filmlerinin diyaloglarını kendi yazdığını bazılarının da çekecekleri filmin hikâyesini yaratan “auteur”ler olduğunu vurgular.

Truffaut sinemayı edebiyatçıların değil, sinemacıların alanı olarak görür ve bunun da auteur’lerle mümkün olacağını savunur. İyi ya da kötü filmler olmadığına iyi veya kötü yönetmenler olduğuna inanır. Auteur’ler filme anlam veren yaratıcıdır. Stam (2014: 95) Truffaut için yenilikçi bir film, yönetmene dair otobiyografik unsurlar barındırmasa bile “yönetmenin kişiliğini filme aşıl原因 bir tarz ile onu yapan insana benzemelidir”. Truffaut, güçlü bir yönetmenin hangi koşullarda film yapıyor olursa olsun “fark edilebilir bir tarz ve tematik kişilik göstereceğini” düşünmektedir. Onun için yönetmenin sahip olduğu yetenek, hiçbir koşulda kaybolmaz ve her durumda ortaya çıkma potansiyelini taşır.

1.4. Alexandre Astruc ve Kamera-Kalem Metaforu

Alexandre Astruc 1948 yılında “*L’ecran Frabcalse*”da yayınladığı *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera-stylo)* makalesinde sinema sanatının bir dönüşüm içinde olduğunu söyler. Bu dönüşümü sağlamakta olan filmlerin eleştirmenlerin gözünden kaçtığını vurgular. Eleştirmenlerin gözünden kaçan nokta ise sinemanın da diğer sanat dallarında olduğu gibi bir ifade aracına dönüşmekte olduğudur.

Astruc sinemanın artık bir dil haline geldiğine dikkat çekerek, kamerayı kalem olarak metaforlaştırmış ve yönetmenin de düşüncelerini kamerayla ifade ettiği bir dil haline geldiğini savunarak auteur kuramının oluşmasında büyük pay sahibi olmuştur:

Sinema tıpkı diğer sanatlar –özellikle resim ve roman- gibi bir ifade aracına dönüşmektedir. Önceleri bir fuar alanı etkinliği, ardından da sokak tiyatrosuna benzer bir eğlence veya bir çağın imgelerini koruma aracı olan sinema, yavaş yavaş bir dil haline gelmektedir. Benim dil sözcüğüne bu bağlamda yüklediğim anlama göre dil, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya tıpkı günümüz roman ve denemelerinde yapıldığı gibi takıntılarını aktardığı bir biçimdir. Bu sebeple ben bu yeni sinema çağını kamera-kalem (camera-stylo) diye nitelendirmek istiyorum (Astruc, 2010: 24).

Astruc, sinemanın artık imgelerin gösterildiği/gösterileceği bir mecra olmaktan çıkıp, “tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı” haline dönüşmekte olduğunu savunur. Hatta, çağdaş idea ve felsefelerin sadece sinema aracılığıyla tam olarak ifade edilebileceği iddiasında bulunur. Örnek olarak da Maurice Nadeau’nun “Eğer Decartes bugün hayatta olsaydı roman yazardı” varsayımını kabul etmez ve Decartes’ın o dönem yaşasa düşüncelerini filme alacağını varsayar. Aynı şekilde sinemanın, “Faulkner ve Malraux’nun romanları veya Sartre ve Camus’un denemelerinin anlam ve derinlik açısından eşdeğerlerini üretmesi mümkün olacaktır” (Astruc, 2010: 24). Dolayısıyla Astruc, sinemanın düşünceleri nasıl ifade edeceği üzerinde durulması gerektiğini savunur. Düşüncelerin bir insan ile diğeri arasında veya insanın belirli nesnelerle kurduğu ilişkilerden doğduğunu, sinemanın da bu ilişkileri açığa çıkararak bir düşünce aracı haline gelebileceğini söyler.

Sinema her türlü gerçekliği ifade edebilme yetisine sahiptir. Asıl ilgilenilmesi gereken şey bu yeni dilin yaratılmasıdır. Astruc makalesinde bazı senaristleri, Balzac veya Dostoyevski’nin eserlerini uyarlarken sinemanın psikolojik ve metafizik unsurları aktarmaya gücünün yetmediğini iddia ettiği için eleştirir ve bu görüşe katılmadığını belirtir. Bu düşünceye sahip senaristlerin elinde Balzac ve Dostoyevski gibi yazarların derinlikli eserleri olabildiğince sığ bir şekilde uyarlanmaktadır. Astruc bunun nedenini tembelliğe ve hayal gücü eksikliğine bağlar. Artık senaryo yazarlarının kendi senaryolarını yönetmesi gerektiğini veya kendi varlığını sona erdirmesi gerektiğini düşünür. Bireysel bir film yapım biçimi için geniş bir alanın varlığına dikkat çeker ve yönetmenin sorumluluğunu ve yaratıcılık kapsamının sınırlarına ilişkin şunları söyler:

Yönetmenlik, artık bir sahneyi gösterme veya sunma aracı olmaktan çıkarak gerçek bir yazma eylemine dönüşür. Bir Yazar nasıl kalem ile yazıyorsa, bir film yönetmeni/yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapar. Belli bir biçim ve belli bir öykü (herhangi bir öykü olmayabilir de, çok da mühim değildir) vasıtasıyla bir yaşam felsefesi ortaya çıkarmak için belirli uzunluktaki bir film ve bir film müziğinin devinime geçirilmesiyle gerçekleştirilen bir sanattan söz edildiği göz önünde bulundurulursa, insanların o eseri kimin yarattığı ve kimin yazdığını ayırt edebilmesi mümkün olabilir mi? Bir Faulkner romanının Faulkner’den başka biri tarafından kaleme alındığı düşünülebilir mi? Peki, ya Yurttaş Kane filmi Orson Welles’in yaptığından başka bir biçimde sunulsa bu halinden daha tatmin edici olabilir miydi? (Astruc, 2010:25).

Astruc’un bu görüşlerinde eserin, yaratıcısıyla anlam kazanabileceği çıkarımı yapılabilir. Ayrıca dikkat çekilen bir başka nokta ise sinemanın öykü anlatmakla sınırlı kalmaması gerektiği ve filmin öyküsünün çok önemli olmadığıdır. Astruc, o güne kadar senaristlerin hâkim olduğu sinema alanında yönetmenlerin asıl yaratıcılar olması gerektiğini

savunmasıyla başta Andre Bazin olmak üzere birçok sinema kuramcısının ve yönetmenin görüşlerini etkilemiş, sinemaya dair yenilikçi fikirleriyle auteur kavramının oluşmasında ve Fransız Yeni Dalga'sının temellerini oluşturan kuramcılardan biri olmuştur.

1.5. Andrew Sarris'in Çemberler Modeli

Amerikalı sinema eleştirmeni Andrew Sarris, 1962 yılında “Auteur Kuramı Üzerine Notlar”⁵ makalesini yazmış ve Film Culture dergisinde yayınlanan bu makalede “Çemberler Modelini” geliştirmiştir. Sarris (2010: 287) “Auteur Kuramı Üzerine Notlar” başlıklı yazısını asıl yazma amacının André Bazin'in Cahiers du Cinéma dergisinde yayınlanan “Yazarların Politikası” (Politique des Auteurs) yazısını tartışmak olduğunu söyler. Sarris'in yazısı ve oluşturduğu Çemberler Modeli, bir yaklaşım olarak kabul edilen “auteurler politikası”nın kurama dönüşmesinde önemli bir adımdır. “Temelde yatan düşünce yapısı onu yaratandan bağımsız olarak değerlendirmemektir. Sarris'in yaklaşımı iyi yönetmeni kötü yönetmenden ayırmak için bir değer ölçüsü, bir yöntem sunar” (Büker, 2010b: 278).

Sarris'in bir yönetmenin auteur olup olmadığını değerlendirmek için geliştirdiği Çemberler Modeli'nde üç katman bulunmaktadır. Bunlardan ilki yönetmenin “teknik yeterliliğidir”. Filmin konusu, senaryosu, oyuncu yönetimi, renk kullanımı, kurgu tarzı, müzik, kostüm ve dekor tercihleri bu noktada ele alınabilir. Teknik yeterlilik, auteur kuramının diğer katmanlarına göre en az tartışılanı ve görüş ayrılığı bulunanıdır çünkü büyük bir yönetmen olmak için teknik beceri şarttır. Sarris'in modelinin ikinci katmanı ise yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğidir. Auteur yönetmen kişiliğini filmine yansıtması gerekir. Üslup olarak ayırt edici olmalıdır. Aynı zamanda da tutarlı bir üsluba sahip olmalıdır. Bu da yine yönetmenin tarzının farklılaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Sarris'in modelinin son katmanı ise iç anlamla alakalıdır. Sarris, iç anlamı Fransızca'da “atılım”, “hamle”, “coşku” anlamına gelen élan kelimesiyle açıklar. Ruhtan kastettiği şeyin “bir kişiyle diğeri arasında, diğer her şey eşit olduğunda elle tutulamayan bir farklılık” olarak tanımlar. (Sarris, 2010: 43-44). Sarris iç anlamın yönetmenin kişiliği ve malzemesindeki gerilimden meydana geldiğini söyler:

Bu iç anlam kavramı Astruc'un mise en scene olarak adlandırdığı duruma yaklaşır, ama tam olarak değil. Tam olarak ne yönetmenin dünya görüşünün bir yansıması ne de hayata karşı duruşudur. Edebi anlamda muğlaktır, çünkü sinemayla ilgilidir ve sinema-dışı terimlerle ifade edilemez. Truffaut bunu

⁵ Notes on Auteur Theory

yönetmenin setteki hareketi olarak adlandırmıştı ve bu tanım onun mesleki yönüne yaklaşmaktadır (Sarris, 2010: 44).

Sarris kuramın üç katmanının, eşmerkezli üç daire olarak görselleştirilebileceğini ifade eder. En dıştaki daire teknik, ortadaki daire kişisel üslup ve içerdeki ise iç anlam olarak değerlendirir. Yönetmenin bu çemberlerdeki rolleri ise sırasıyla teknisyen, stilist ve auteur olabileceğini savunur (Sarris, 2010: 44).

Sarris'in geliştirdiği modelde son çemberdeki iç anlam auteur'e tekabül etmektedir. Auteur olarak kabul görmek için yalnızca iyi bir teknik beceri ve kişisel üslup yeterli olmayabilir. Sarris'in de kuramında muğlak bir alan olarak yorumladığı iç anlam'a da sahip olmak gereklidir. Hatta Sarris'e (2014: 43) göre auteur olabilmek için diğer iki katmanı aşarak iç anlam'a sahip olmak daha büyük önem arz etmektedir.

Teknik ve kişisel üslup konusunda nitelikli olan her yönetmen auteur değildir. Fakat bir yönetmenin diğer iki kriter konusunda kendini göstermeden, sadece "iç anlam"a sahip olması olası değildir. Sahipse bile bunu gösterebilmesi için diğer iki kriterde yetkinleşmesi gerekir. İç anlam ancak bu şekilde ortaya çıkabilir. Sarris kendi modeline göre oluşturduğu auteur'ler listesinde 20 yönetmene yer vermiştir: "Ophuls, Jean Renoir, Kenji Mizoguchi, Alfred Hitchcock, Charlie Chaplin, John Ford, Orson Welles, Carl Dreyer, Roberto Rossellini, Friedrich Wilhelm Murnau, David Griffith, Sternberg, Sergei Eisenstein, Eric von Stroheim, Bunuel, Robert Bresson, Howard Hawks, Fritz Lang, Robert Flaherty, Jean Vigo".

Sarris, bu oluşturduğu listenin başka bir eleştirmen tarafından olduğu gibi kabul edilmesini beklemeyiz. Auteur kuramına geçerlilik kazandırmanın çok büyük bir iş olduğunu ve tünelin sonunun hiçbir zaman görünmeyeceğini belirtir (2014: 44). Sarris bu nedenle auteur kuramının belirsizlik içeren durumuna da dikkat çekerek kuramın savunduğu şeyin ne olduğu konusunda bir yanlış anlaşılma olduğunu düşünür:

Her şeyden önce auteur kuramı, en azından benim anladığım ve ifade etmek istediğim biçimiyle, ne kahinlik ne de sinema dışı bir algı olduğu iddiasındadır. Yönetmenler, hatta auteur'ler, biçime her zaman uymaz ve eleştirmen hiçbir zaman kötü film yapacağını farz edemez. Hayır, her zaman değil, fakat neredeyse her zaman ve söylemek istediğim de bu. Kötü bir yönetmen birçok kötü film yapmış yönetmen değilse nedir? O halde sorun nedir? Basit olarak şudur: Bir yönetmenin kötü olması illa ki o filmin kötü olması anlamına gelmez (Sarris, 2010: 42).

Bütün tartışmalara rağmen Stam'e (2014: 100-103) göre Sarris'in "Auteur Kuramı Üzerine Notlar" makalesi ve geliştirdiği model sayesinde auteur kuramı farklı bir dönemece girmiştir. Sarris, film yapımında 'ne' ve 'nasıl' yani içerik ve biçimin bir arada ele alınması

gerektiğini savunmuştur. “Dolayısıyla eleştirmen yönetmenin kişiliği ile yönetmenin çalıştığı malzeme arasındaki gerilim konusunda uyanık olmalıdır.” Auteur kuramının önem kazanması, filmlerin yönetmenleriyle beraber ele alınmasını sağlamış, film eleştirisinin odak noktasını hikâye ile temadan, tarz ve tekniğe kaydırırken, sinemanın edebiyatla ilişkisini güçlendirmiş ve sinema çalışmalarının akademik olarak meşrulaşmasında büyük rol oynamıştır.

1.6. Auteur Kuramı ve Yapısalcılık

1960’lı yıllar sanat dallarında klasikleşen değerlere karşıt görüşlerin geliştiği ve radikal değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. “Felsefede ve edebiyatta varoluşçuluk yerini Jacques Derrida, Roland Barthes Jacques Lacan, ve Michel Foucault’nun öncülüğünde yapısalcılığa bırakmıştır (Lanzoni, 2015: 215). Lanzoni; “kısmen antropolog Claude Levi-Strauss’un tezlerinden esinlenen yapısalcı söylemin savunucuları varoluşçulardan farklı olarak insan kültürlerinin hepsinin temelinde zamanın akışı boyunca tarihsel dönüşümlerden fazla etkilenmeden ve insan yetisinden daha da az etkilenerek varlığını sürdüren derin yapıların varlığını vurguladıklarını” (2015: 215) belirtir. Ryan (2012: 35)’e göre “Bir yapı değişen veya başkalaşan bir şey değildir. Zamandan ve mekândan bağımsız olarak aynı kalmayı başarır”. Kültürel ürünlerdeki yapı da buna benzer. Coğrafyalar veya zaman değişebilir, kültürler değişebilir fakat kültürlerin ürettiği anlatıların yapılarında benzeşen öğeler bulmak mümkündür. Ryan (2012: 37), bu yapıları “kültüre ait evrensel yapılar” olarak tanımlar. Ortaya çıkışı itibarıyla yapısalcılık dilbilim içinde doğmuştur. Yapısalcılar, sözel ifadeden ziyade dil sistemleriyle ilgilenirler. Filmler de bir yapıya sahip olması ve eylem içermesi bakımından dil sistemine benzetilebilir.

Hem sinemayla hem de dilbilimiyle ilgilenen C. Metz’in “film bir dil midir?” ve “sinemaya özgü olan nedir?” gibi sorulara yanıt araması sinema sanatının kendine özgü bir dili olduğu tartışmalarını güçlendirdi (Stam, 2014: 130). Sinema filmlerinin bir dile sahip olduğunun düşünülmesi ve bu dilin özelliklerinin ortaya çıkarılması yapısalcı film çözümlemelerini de beraberinde getirdi. Stam, (2014: 116-118) yapısalcılığın bir doktrin olmaktan çok bir metot olduğunu ifade eder. Yapısalcılık, dil ve tüm söylemsel sistemleri oluşturan ilişkilerle incelenir. Sinemada ise yapısalcı yaklaşım, “aracın sanatsal statüsünü ya da belirli yönetmen veya filmleri yüceltmekle meşgul olan her türlü değerlendirmeci eleştiriden uzaklaşmayı ima eder.” Yapısalcı metot auteur’lerin kişilikleriyle ve sanatçılıklarıyla ilgilenmemiştir. Yapısalcı metoda göre “tüm yönetmenler sanatçıdır ve tüm filmler sanattır”; çünkü filmin sosyal olarak inşa edilmiş konumu sanatın içindedir.

Dilbilimsel çalışmalar sinemanın her alanında olduğu gibi auteur kuramında da önemli değişikliklere yol açmıştır. “Auteurizm yüzeydeki ipuçları ve belirtilerden auteursel kişiliğin oluşturulmasına dayalı bir tür sistem başlattı, bu da onu auteur-yapısalcılık adı verilen münasip bir evlilik ile sonuçlanan belirli bir tür yapısalcılıkla uzlaştırılabilir yaptı.” “Auteur-yapısalcılığın sinemasal özgüllük konusu üzerine söylenecek çok sözü yoktur çünkü bu motiflerin ve ikili yapıların çoğu sinemaya özel olmaktan çok, kültür ve sanat içinde geniş biçimde dağılmıştı” (Stam, 2014: 134).

Peter Wollen, auteur kuramını yapısalcı yöntem ile birleştirmiştir. Wollen, auteur yaklaşımında en az auteur’ün kendisi kadar filmlerin de önemsenmesi gerektiğini ve filmlerin yapısal olarak incelendiği takdirde önemli sonuçlar doğuracağını savunmuştur. “Wollen’a göre yazar filmin yaratıcısı değil taşıyıcısı”dır. Wollen yapısalcı yaklaşımında Claude Levi-Strauss, Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure’den etkilenmiştir. Wollen’ın yaklaşımının temelinde yönetmenin filmlerinde oluşturduğu karşıtlık ilişkileri yer alır. “Yönetmen karşıtlıkları oluştururken değişik ilişkiler oluşturabiliyorsa auteur” olur (Büker, 2010b: 280).

Wollen (2014: 94), kurama yönelik yaptığı çalışmalarda auteur olarak kabul ettiği Howard Hawks ve John Ford’un filmlerini detaylı bir şekilde incelemiş ve bu iki yönetmeni karşılaştırmıştır. Wollen incelediği iki yönetmenden Ford’un filmlerini Hawks’a göre daha zengin bulur ve bu zenginliğin yapısalcı bir analizle saptanabileceğini söyler. Wollen’ın Ford’u auteur kabul etmesini sağlayan şey onun filmlerinde yer verdiği karşıtlıklar ve sürekli değişim halindeki zengin ilişkilerdir. Ford’un *Donovan’s Reef*, *Wings of Eagles* filmlerine auteur kuramı sayesinde yeni bir gözle bakılmış ve filmlerde saklı kalan derin anlamlar ortaya çıkmıştır. Çünkü bu iki film tek başınayken değil, Ford’un diğer bütün filmleriyle beraber düşünüldüğü zaman anlam kazanmaktadır. Peter Wollen’a göre Geoffrey Nowell-Smith auteur kuramına bugün⁶ bilinen biçimini vermiştir. Ona göre, Nowell-Smith yapısalcı yaklaşımın gerekliliğini şu sözlerle açıklar:

Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışı yüzeyel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar.”(akt. Wollen, 2014: 72)

⁶ 1969 yılından bahsetmektedir.

“Auteur-yapısalcılar bir auteur’ün etten-kemikten bir kişi olmasından çok eleştirel bir yapı olması gerektiğine” vurgu yaptıklarını belirtir. Dolayısıyla onların daha derin anlamların anahtarı olarak, belirli yönetmenlere özgü, tekrarlanan, tarz belirten figürlere ve ana temalara karşılık gelen, gizli yapı oluşturan zıtlıkları aradıklarına dikkat çeker (Stam, 2014: 134).

Yapısalcı analizde sadece benzerlikleri tespit edip ortaya çıkarmak, çalışılan metinlerin veya filmlerin soyut, yoksullaşmış tek metine indirgenme riskini de beraberinde getirir (Wollen, 2014: 83).

Bir analiz noktası olduğu gibi bir sentez noktası da olmalıdır: Aksi takdirde yöntem yapısalcı olacağına biçimci bir yönetime dönüşür. Yapısalcı eleştiri benzerliklerin ve tekrarların (aslında fazlalıkların) algılanışı olarak kalamaz, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsamalıdır. Böylelikle metinler yalnız evrensellikleri (hepsinde ortak olan şey) aracılığı ile değil, benzeşmezlikleri (birini ötekinden ayıran şey) içinde de incelenebilir. Bu da yapısalcı analizi sınamanın yolunun, bir yönetmenin benzerliklerin öbeklendiği bütün filmlerinin Ortodoks bir listesini yapmaktan değil, ilk bakışta tuhaf görünen filmleri incelemekten geçtiği anlamına gelir (Wollen, 2014: 83).

“Auteur kuramı bir grup filmi –bir yönetmenin yapıtlarını- ele alıp analiz eder. Bu iş için gereksiz olan dolaylı olan her şey, mantıksal olarak ikincil, gözden çıkarılabilir, üstünde durmaya değmez olarak nitelendirilir” (Wollen, 2014: 93). Bunun sonucunda da auteur kuramı çerçevesinde yapılan analizlerde yönetmenin etkisi dışında kalan unsurlar büyük ölçüde göz ardı edilir ve üstünde durulmaz fakat yönetmenin, filmi üzerinde tam bir denetim gücüne sahip olması mümkün değildir. Sadece yönetmen merkeze alındığında filmlerdeki çoğu unsur yanlış yorumlanabilir veya filmin anlamı kaybolabilir. Bir filmde yönetmen dışında da birçok çalışan (yapımcı, senarist kameraman, oyuncu) vardır ve bu çalışanların filmin içeriğine etkisi büyüktür.

1.7. Jean-Luc Godard ve Auteur Kuramı

Jean-Luc Godard, auteur kuramına, bir kuramcıdan ziyade eleştirmen ve yönetmen olarak bakmış ve bu gözle yorumlamıştır. Kariyerine Fransız sinema dergilerinde eleştirmenlik yaparak başlayan Godard, filmin yaratıcısının yani ‘yazar’ının yönetmen olduğu görüşünden etkilenmiş ve bu görüşü savunmuştur. Godard’ın auteur kuramı üzerine kuramsal bir metni bulunmasa da kendisiyle yapılan birçok röportajda auteur kuramı hakkındaki görüşlerini dile getirmiştir. Steritt, Godard’la yaptığı bir söyleşide Godard’ın sinema auteur’ü olamadığı takdirde, kariyerine düzyazı auteur’ü olarak devam etmekten de memnuniyet duyacağını ifade etmiştir (Steritt, 2014: ix). Hatta Godard (2014: 9-42),

yönetmenliğe başlamadan önce Astruc gibi bir roman yazarı olmak ve Gallamard yayınevinde bir roman yayımlama hayali taşır.

Godard, II. Dünya Savaşı öncesine kadar, bir yönetmenin, bir yazar veya müzisyen gibi sanatçı olarak kabul edilmediğini belirtir. O yıllarda yönetmenler zanaatkar veya işçi olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle Godard ve Cahiers du cinema dergisi yazarları yönetmenin de yazar veya ressam gibi sanatçı olduğunu ispatlamak için auteur kuramından faydalanmışlardır (Collet vd. 2014: 75). Godard, yönetmenin bir sanatçı olarak kabul edilmesi için büyük mücadele vermiştir. Godard ve arkadaşları bu mücadeleyi kuramsal bir zemine oturtmayı başarsalar da Godard'ın auteur kuramına ilişkin görüşleri genellikle eleştireldir ve kuramın ilerleyen yıllarda amacından saptırıldığını düşünmektedir:

Bizim sinemaya başladığımız dönemde, atılacak ilk alan buydu: İnsanları bir sanat yapıtının var olduğu bilincine ulaştırmak; tıpkı bugün yine o insanlardan, düşüncelerini daha uzağa götürmelerinin istendiği gibi. Aynı şekilde, bir auteur'ün de var olmadığını söyleyeceğim. Ne var ki insanların böyle bir sözün ne anlamda söylenebileceğini anlayabilmeleri için, onlara yüzyıl boyunca auteur'lerin var olduğunu söylemek gerek. Çünkü onların bir auteur'ün var olmadığını düşünme biçimleri, doğru olan düşünme biçimi değil. Bu bir taktik sorunu (Godard 2014: 115-158).

Godard (2014: 46), 1968 yılında verdiği bir röportajda artık ileriye doğru yol almak için sinemaya başka bir gözle bakmak gerektiğini ve artık filmin bir sanat olduğunu düşünmediğini ifade eder. Godard, auteur kuramının bir anlam ifade etmediğini, kuramın amacının “iyi filmi kimin yaptığı değil, bir filmi iyi yapan şeyin ne olduğu”nu saptamak olduğunu belirtir ve auteur kuramına ilişkin görüşlerini şu sözlerle özetler:

Yeni Dalga'nın olumsuz miraslarından birisi de, kuşkusuz auteur teorisini saptırmasıdır. Bir zamanlar filmlerin müellifleri yazarlardı. Edebiyattan devralınmış bir gelenektir bu. Eski filmlerin jeneriklerine bakarsanız, filmlerin yönetmenlerinin en son geldiğini görürsünüz; tabii Capra ya da Ford hariç, ama şu nedenle ki, onlar aynı zamanda kendi filmlerinin yapımcılarıydı. Sonra biz geldik ve dedik ki, “Hayır, yönetmen filmin asıl kurucusu ve yaratıcısıdır. Bu anlamda, Hitchcock en az Tolstoy kadar yazar sayılır.” Daha sonra auteur teorisini geliştirdik; bu da, zayıf olsa da auteur'ü desteklemek anlamına geliyordu. Auteur birinin yaptığı kötü bir filmi desteklemek, auteur olmayan birinin yaptığı iyi bir filmi desteklemekten daha kolaydı (<https://oggito.com/jean-luc-godard-ile-master-class-12201622714>. (erişim tarihi: 18.04.2018).

Godard için auteur kuramı, yönetmenleri yazarlara benzeterek varlığını kanıtlamaya çalışmaktır fakat bunun sinemada mümkün olmadığını düşünür. Bir film yapmak için en azından birden fazla kişiye ihtiyaç duyulur ve bu da filmin tek bir sahibi olmayacağı anlamına

gelir. Godard, 1968’de bu görüşlerden hareketle önce Jean-Pierre Gorin ile tüm film ekibinin ortak söz hakkına sahip olduğu bir anlayışın hâkim olduğu Dziga-Vertov Grubu’nu kurar. 1972 yılında grup dağıldıktan sonra Godard, Anne-Maire Mieville ile birlikte film üretmeye başlar (Godard, 2014: 247-282). Godard, film yapmasında kendisi dışındaki güçlerin de etkili olduğunu belirtir.

1.8. Auteur Kuramına Yönelik Tartışmalar ve Eleştiriler

Belki de sinema sanatı var olana kadar, sinemadan önceki hiçbir sanat dalında eserin yaratıcısının kim olduğu sorusu bu denli bir tartışmanın konusu olmamıştır. Bu nedenle de yönetmenin filmdeki herhangi bir çalışan mı yoksa filmin yaratıcısı mı olduğuyula ilgili çeşitli bakış açıları vardır. Sinema dâhil bütün sanat dallarında bir tasarım bir de yorum bölümü vardır. Yönetmenin diğer sanat dallarındaki sanatçılardan farkı Wollen’a (2014: 101) göre tasarım ve yorum arasında bir bağ kurup, her ikisini de emri altına alarak istediği alanda çalışma özgürlüğüne sahip olmasıdır. Her yönetmen geçmişten gelen birikimleri sonucunda farklı eğilimler gösterebilir. “Örneğin Mankiewicz ve Fuller gibi isimler işe önce senaryo yazarı, Sirk sahne tasarımcısı, Cukor tiyatro yönetmeni, Siegel montaj ve kurgu yönetmeni, Charlie Chaplin oyuncu, Klein ve Kubrick ise fotoğrafçı olarak başlamıştır”.

Yönetmen, tasarım ve yorum bölümü arasında net bir konuma sahip değildir. Kendi duracağı yeri kendisi belirler. Bu belirsizlik auteur kavramının da bir kuram olarak kabul edilip edilmemesinin nedenlerinden biridir. Wollen, (2014: 103) eksik anlaşılan birçok yönetmen olduğunu ve bu yönetmenlerin filmlerini eleştirel bir bakışla incelemek gerektiğini söyler. Yönetmenlerin sadece kendi filmografileri içinde incelenmemesi gerektiğini, yönetmenlerin birbirleriyle hatta etkilendikleri diğer sanat dallarındaki yapıtlarla ve sanatçılarla da kıyaslanması gerektiğini savunur.

Auteur yönetmenlerin sinemasına bakıldığında her zaman yaratıcı, filmin önündedir. Fransız Yeni Dalga auteur’lerinin belki de en popülerleri olarak kabul edilebilecek Jean-Luc Godard da yaptığı söyleşilerde zaman zaman asıl yıldızın filmleri veya filmlerindeki oyuncular değil, kendisi olduğunu belirtmiştir. Auteur kuramına göre yaratım sürecindeki en büyük pay yönetmene aittir. Geri kalan bütün unsurlar göz ardı edilir. Oyuncular, teknik ekip, senaryo, gibi unsurların etkisi yabana atılır. Çünkü bu kurama göre her şeyin belirleyicisi yönetmendir ve son kararları daima auteur’ler verir.

Atam, (2015:11) auteur’ü dünyayı belirli şekilde yorumlayan insan olarak tanımlarken, auteur kuramının ise filmleri yapan yönetmenin aynı zamanda çerçevesinden söylemine kadar, kendine özgü bir dünyası olması, bunu da filme yansıtması anlamına

geldiğini ifade eder ve auteur kuramının “anlamlandırılabilir, kullanılabilir, anlaşılabilir” olmasına karşın bir kuram olmadığını savunur. Ona göre auteur kuramıyla ilgili bir paradoks vardır. Sözü edilen paradoks ise “bütün kuramsallaştırma denemeleri onun kuram olmadığını da bir ispatı anlamına gelmesidir”.

Auteur kuramı, kuramsal eleştirilerin yanı sıra pratik olarak da tartışılmaktadır. Stam (2014: 101) auteur kuramında film yapım koşullarının etkilerinin göz ardı edildiğini ifade eder. Yönetmenin diğer sanatçılara göre daha sınırlı imkanlara sahip olduğunu altını çizer:

Eleştirmenler auteurizmin yapım koşullarının auteurlük üzerindeki etkilerini hafife aldığına işaret ederler. Yönetmen sınırlandırılmamış bir sanatçı değildir; öngörülemeyen malzeme içine gömülmüş, en sıradan film çekiminde ‘olay’ın kamera ve ışıkları, teknisyenlerin Babil’deymişcesine gelen vızıltıları ile kuşatılmıştır. Şair hapishanede bir peçete üzerine şiirler yazabilirken sinemacıların paraya, kameraya, filme ihtiyaçları vardır. Bahsedildiği gibi auteurizm film yapımının doğasında işbirliği ile yapılması halini önemsememiştir. Düşük bütçeli bir film bile uzun bir süre çalışan bir grup insandan daha fazlasını gerektirebilir (Stam, 2014:101).

Bir filmin tek yaratıcısı olarak kabul gören auteur’ün tanımının çok net olmaması ve farklı yorumlara olanak vermesi kuramın nesnellikten ziyade fazlasıyla keyfi olma ihtimalini de beraberinde getirir. Auteur kuramının en önemli savunucularından Bazin de kuramın bazı noktalarda keyfi ve aşırılıkları olduğunu kabul eder ve asıl dikkat edilmesi gerekenin film üretiminde kişisel faktörü öne çıkarmak olduğunu vurgular. Ona göre; “auteur politikası kısaca bir referans standardı olarak sanatsal yaratım içindeki kişisel faktörü öne çıkarmak ve sonra da bunun bir filminden diğerine sürdüğünü ve hatta geliştiğini varsaymaktan doğar” (Monaco, 2014: 388). Bazin’in bu sözlerine bakıldığında öne çıkarılması gerekenin kişi değil, sanatsal yaratım içindeki kişisel faktör olduğu görülmektedir. Aynı zamanda Bazin için önemli olan bu kişisel faktörün bir auteur’ün bütün filmlerinde ne kadar sürdürülebilir olduğudur. Bazin kişisellik kavramını yaratıcı-yapıt ekseninde ele almaktadır. Bir filmin yaratıcısını yapıttan bağımsız ele almak birtakım önyargıların da oluşmasına yol açabilir. “Bir yönetmenin kötü olması illa ki o filmin kötü olması anlamına gelmez. Örneğin One-Eyed Jacks filmi birçok yönetmenli filmlerden daha eğlendiricidir, çünkü Marlon Brando bir filmin yönetmensiz de yapılabileceğini performansıya göstermiştir” (Sarris, 2010: 42).

Sarris’in çemberler modeline ve auteur kuramına yönelik en sert eleştiriye ise Pauline Kael yapar. Sarris’in 1962 yılında yazdığı “Auteur Kuramına İlişkin Notlar” makalesine 1963 yılında Kael cevap niteliğinde “Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar)” makalesini yazmıştır. Kael makalesinde Sarris’in bir yönetmenin auteur olup olmadığını saptamak için oluşturduğu üç çemberi de farklı açılardan eleştirir. Kael, (2010: 51) teknik yeterlik olan dış çemberi

şüpheli bulur. Yönetmenin büyüklüğünün teknik yeterlilikle ölçülemeyeceğini düşünür. Ayırt edilebilir kişilik olan orta çemberi ise ayırt edici olanın her zaman daha iyi veya kaliteli olmayacağı için mantıklı bulmaz ve şu soruyu sorar: “Bir kokarcanın kokusu bir gülün parfümünden çok daha ayırt edilebilirdir; bu kokarcanın kokusunu daha iyi mi kılar?” (Kael, 2010: 51) Kael tüm bunlara ek olarak, auteur kuramının üçüncü ve son halkası olan “iç anlam”ı ise ölçmenin mümkün olmayacağı için eleştirir.

Sarris ise Kael’in *Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar)* makalesine yaklaşık otuz yıl sonra yazdığı *Auteur Kuramı Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin’de Yaşıyor* makalesinde cevap verir. Sarris Kael’in auteur kuramını kehanet olarak nitelendirmesine karşı çıkar: “Auteur kuram tarihtir, kehanet değil. Auteur kuram geçmişini anlamaya çalışır, sanatsal yaratımın gizemi asla tamamen anlaşılamayacağını için geleceği şekillendirmeye çalışmaz.” (Sarris, 2010: 292).

Büker (2010a: 126), auteur’lerin sadece sinema alanında değil, diğer bütün sanat dallarında var olduklarını ve geleneğe karşı gelme eğiliminde olduklarını söyler. Bir zamanlar bireyi savunan, geleneğe karşı çıkan auteur’lerin görüşleri ve söylemleri de artık yenilikçi olmaktan çok klasikleşmiştir ve artık hem birey hem de auteur ölmüştür:

Birey ya da özne öldü artık. Bir zamanlar yarışmacı kapitalizm döneminde, çekirdek ailenin egemen olduğu toplumda birey vardı. Uluslararası kapitalizm döneminde birey yok oldu. Modernizm kişisel olanı keşfetti, kişisel biçemi keşfetti. Ama artık kişisel biçem yok. Auteur de öldü. ‘Biricik’ olarak nitelendirilen yapıtlar yok artık” (Büker, 2010a: 126).

Auteur’ün yani yazarın ölümünde 1970’li yıllarda sinemada önem kazanan feminist kuramın da etkisi büyüktür. “Geleneksel sinemayı genelde baskın (ataerkil) ideolojinin bir aktarıcısı olarak karakterize eden feminist kuram, film çalışmalarını ‘merkezsizleştirmiş’ ve yönetmen görüşüne çok önem atfetmemiştir (Gabbard ve Gabbard, 2010: 257-258). Yazarın ölümünden sonra oluşan boşluğu ise Büker’e (2010a: 127) göre postmodernizm ve dolayısıyla postmodern yapıtlar doldurmaktadır. Bireyin ve öznenin ön planda olduğu anlayış yerini çeşitliliğe bırakmıştır. Dolayısıyla “biçemde, yöntemde, kullanılan malzemede çeşitlilik önem taşımaktadır çünkü artık yeni bileşimler dönemi” başlamıştır. Büker’in (2010a: 126-127) değindiği bir başka nokta da günümüzde tecimsel olanla sanatsal olanın ayrımının güçleşmesidir. Bunu da estetik üretim ile meta üretiminin bütünleşmesine bağlar. Andy Warhol’la birlikte kola şişeleri, konserve kutuları bile estetik nesnelere ve sanat eserlerine dönüşmektedir. Böylece sanat eserindeki yaratıcı önemini kaybeder ve sanat ürünü metalaşarak sanatçının önüne geçer.

Bütün bu eleştirilere ve tartışmalara rağmen ortaya çıkışının ve olgunlaşmasının üzerinden elli yıldan fazla bir süre geçse de auteur kuramı hala güncelliğini korumaktadır. Eserlerine kişiliğini yansıtan, teknik açıdan birbirleriyle tutarlı filmler çeken yönetmenler hala auteur olarak nitelendirilmektedir. Tartışmaların ana ekseninde hangi yönetmenin auteur olup olmadığı ve auteur'ün saptanmasındaki kriterlerin öznelliği/keyfiliği yer almaktadır. Kuramın bu yönlerinin eleştirilmesi doğaldır. Ancak bir sanat eseri veya sanatçı birçok yönden incelenmeye açıktır. Auteur kuramı da temelde sanatçı-eser arasındaki ilişkiyi ve sanatçı merkezinde eserlerin bir bütün olarak birbirleriyle olan ilişkilerini incelemektedir. Bu ilişkiler bütünü sanatçıya ve eserlerine bakışta daha geniş bir perspektif sağlamaktadır. Bu ilişkiler dışında bir diğer önemli nokta da sanatçının içinde bulunduğu toplumla ve kendi çevresiyle kurduğu ilişkidir. Bu nedenle çalışmanın bir sonraki bölümünde Fransız sinemasının tarihsel gelişimi akımlarıyla bir arada ele alınacak ve auteur kuramını savunan, aralarında Jean-Luc Godard'ın da olduğu önemli auctor'leri dünya sinemasına kazandıran Fransız Yeni Dalgası tüm boyutlarıyla incelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

FRANSIZ SİNEMA TARİHİ VE FRANSIZ SİNEMASINDA AKIMLAR

2.1. Fransız Sinemasında Akımlar

Sinemanın sanat olarak kabul edilmesinde ve auteur kuramının ortaya çıkmasında sinemanın doğduğu Fransa'daki çalışmaların payı büyüktür. Fransa sadece sinemanın icat edildiği ülke olmakla kalmamış; yetiştirdiği kuramcılarla, eleştirmenlerle, yönetmenlerle, bu kişilerin yenilikçi görüşleriyle, özgün filmleriyle ve ortaya çıkardığı akımlarla sanat sinemasına yön veren ülkelerin başında gelmektedir. Akım kelimesi “sanatta, siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan yeni görüş, yöntem cereyan, tarz” anlamına gelmektedir⁷. Sinema, bir sanat dalı olarak kabul görmesinin ardından toplumsal gelişmelerden, diğer sanat dallarından ve yaşanan teknik gelişmelerden etkilenecek kendine özgü akımlar oluşturmuştur. Bu akımlar bazen yenilikçi fikirlere sahip gençlerin bir tepkisi sonucunda bazen de dünya savaşları gibi toplumu derinden etkileyen küresel olayların sonucunda ortaya çıkmıştır. Sinema akımları genellikle ortaya çıktıkları ülkeyle özdeşleşirler ve ülkenin ismi de akımın isminde yer alır. Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, Alman Ekspresyonist Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, İngiliz Belge Okulu bu duruma örnektir.

Sinemanın doğduğu ülke Fransa ise sinema akımlarının ortaya çıkması açısından zengin bir ülkedir. Rotha (2000: 213), Fransız yapımlarının süreklilik göstermediğini ve birdenbire ortaya çıktığını ve deneyselliğin Fransız sinemasının doğasında var olduğunu belirtir. Fransız Avant-Garde sineması sinemanın icadından henüz yirmi-otuz yıl sonra ortaya çıktığında sinema, kendini bir sanat olarak kabul ettirme mücadelesi veriyordu (Makal, 1996: 25-26). Genç aydınlar, sinemanın diğer sanat dallarının bir uzantısı olarak görülmediğini ispatlama uğraşındaydı. “...Aydınların ve soyluların ilgi göstermesi nedeniyle, bu yeni sanat alanına girenlerin niteliğini yükseltti, sinemanın sadece soylu-aydın çevrelerin tanımladığı ‘ayaktakımı’ eğlencesi olmasından kurtulmasına yardımcı oldu” (Lanzoni, 2015: 51-54). Fransız sinemasının 1920-1930 yılları arasındaki bu dönemi avangart dönem olarak kabul etmek mümkündür.

1920’lerde Fransız avangart sinemasının, özellikle de izlenimci sinemasının olgunlaşması ve ivme kazanması kısmen ortaya çıktığı ilk ve ikinci on yıllarındaki Fransız film ruhunun büyümesinin bir sonucuydu. Sessiz sinema döneminin son on yılı henüz ortaya çıkan ses yapılarının, aralarında René

⁷ (TDK http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=8262 erişim tarihi: 20.07.2017).

Clair, Jean Renoir, Marcel Carné ve Jean Vigo'nun da olduğu verimli ve yetenekli yeni yönetmenleri için zemin hazırladı (Lanzoni, 2015: 51-54).

Bunun nedeni, o dönemde yapılan filmlerin deneysel, yenilikçi, ticari kaygıları önemsemeyen ve sanatsal yönünün ağır basmasıdır. Nitekim avangart sinemanın ortaya çıkmasında resim ve edebiyat gibi diğer sanat dallarıyla uğraşan sanatçıların katkısı sinemacılara göre daha fazladır. Filmlerde Kübizm, İzlenimcilik, Gerçeküstücülük, Dadaizm gibi sanatsal akımların etkilerini açıkça görmek mümkündür (Coşkun, 2011: 93). Fransız sinemasının bir diğer önemli akımı ise 1930'larda ortaya çıkan Şairane Gerçekçilik Akımı'dır. Akımın ortaya çıkmasında sinemada ilk sesli filmlerin çekilmesi ve 1929 yılında tüm dünyayı derinden sarsan ekonomik kriz etkili olmuştur.

Sessiz sinema dönemi iki önemli olayla sona erdi; iki olaya da Atlantik Okyanusu'nun öte yakasındaki yenilik ve vaziyet damgasını vurdu: 1927 sonrasında ilk sesli filmlerin yapılması ve Ekim 1929'da Wall Street'in çöküşünün ardından gelen ekonomik kıyamet. Sesli Filmlerin ortaya çıkardığı bu yeni dönüm noktası belirgin şekilde Fransız sinema endüstrisine kendi yaratıcılığıyla organizasyon yapısı içinde yeni bir canlılık kazandırdı ve Fransız sinemasına özgü altın çağın gelişini haber verdi (Lanzoni, 2015: 55).

İçinde Empresyonizm, Sürrealizm, Dadaizm ve Soyut Sanat'ı barındıran Fransız Avant-Garde Sineması, Şiirsel Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalgası Fransa'da ortaya çıkan önemli sinema akımlarıdır. Fransa'da farklı zamanlarda ortaya çıkan bu üç akım bir insanın hayatının üç önemli evresi olan çocukluk, gençlik ve yetişkinlikle bağdaştırılabilir. 1920-1930 yılları arasında, sinemanın sanata dönüşmesi için çeşitli deneyler yapan ve sinemanın edebiyat, resim gibi diğer sanat dalları arasında bir ilişki kurmaya çalışan Fransız Avant-Garde Sineması Fransız sinemasının çocukluk evresi olarak düşünülebilir. 1930-1950 yılları arasında Fransız sineması, sinemanın olanaklarını keşfetmiş, dönemin ruhunu yansıtan, toplumun sıkıntılarını dile getiren ve aynı zamanda sanatsal yönü güçlü "Şiirsel Gerçekçilik" akımını ortaya çıkarmıştır. Şairane Gerçekçilik, Fransa'da iki dünya savaşı arasındaki bunalım döneminin umutsuzluğunu üzerinde taşımaktadır. Bu akım, Jean Renoir, Marcel Carné, Jean Vigo gibi önemli yönetmenler ve bu yönetmenlerin L'Atalente (1934), Sisler Rıhtımı (1938), Oyunun Kuralı (1939) gibi önemli filmleri dünya sinemasına kazandırmıştır. Yaklaşık yirmi yıl sonra ortaya çıkacak Fransız Yeni Dalgası akımının temellerini oluşturmaktadır (Lanzoni, 2015: 51). Fransız Yeni Dalgası, yalnızca Fransa'da ortaya çıkan kendinden önceki Avangart akımdan ve Şairane gerçekçilikten etkilenmemiştir. Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Hollywood sineması gibi geçmişten

gelen sinema birikiminden faydalanmayı bilmişlerdir. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais gibi genç sinema tutkunları ilk olarak Andre Bazin önderliğinde Cahiers du Cinema isimli dergi etrafında bir araya gelerek eleştirmen kimlikleriyle filmleri analiz etmişler ve usta yönetmenlerle röportajlar yaparak kendilerini eğitmişler, bu sinema eğitiminin sonucunda oldukça yenilikçi ve özgün filmler yapmışlardır.

2.2. Avangart Kavramı ve Avangart Sinema

Avangart kelimesi Fransızca'da ön cephede görev yapan askeri birlik anlamına gelmektedir. “Daha sonra bu sözcüğün bilhassa 20. yüzyılın başından itibaren sanat hareketleri ve teorileri tarafından üstlenildiği, askeri terminolojide ifade ettiği anlam muhafaza edilerek kullanıldığı görülmektedir” (Şentürk 2012: 144). Bawden, avangart terimini, “kabul edilen formların dışında kalan ya da bunlara karşı çıkan, genel geçer günlük standartlara ters düşen ya da uygun olmadığı iddia edilen konularla ilgilenen ve özellikle ticari hesaplara düşman olan yaklaşım” olarak tanımlarken (akt. Abisel, 2014: 229-232). Şentürk ise avangart hareketin özelliklerini şu şekilde ifade eder:

Bir hareketin avangart olma özelliği taşıyabilmesi için, kökten değişimleri ve uzun süreli etkileri amaçlaması ve belirli bir ölçüde gerçekleştirmesi gerekmektedir. Toplumsal ve ekonomik güç odaklarına aidiyet hissi duymayan avangart hareketler, politik, kültürel ve sanatsal gelişmelerdir ve ilkesel anlamda geleneksel/konvansiyonel veya geçerliliği kabul edilmiş bir ana-akımdan kopuşu ve kökten bir karşı duruşu ifade ederler (2012: 145).

Yılmaz da Şentürk'ün görüşlerine paralel olarak avangart akımların ana akımın karşısında yer aldığını ve ticari kaygılardan uzak kalarak kendi tarzını oluşturduğunu ifade eder:

Modern sanat akımlarının karşı olduğu statükolaşmış, yeni problemlere, fikirlere karşılık veremeyen biçimlere karşıt gelişen avangart akımlar; avangard, alternatif, bağımsız, deneysel sinema gibi anlayışlarla Hollywood'un başını çektiği ana akım (mainstream) sinemaya, ticari sinemaya karşı yeni bir sinema türü olarak karşı durdular. Burada sanat dalı olarak sinemanın sanatsal, kültürel altyapısı, içerik olarak derinliği ve görsel dili önemsenerken, diğer sanat dallarıyla ilişkili ve aynı zamanda bir o kadar da özgün bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Avangard sanat anlayışı; üretim modelleri, sergileme yöntemi, sanat eseri, sanatçı, sanat piyasası kavramları üzerine odaklanırken, avangard sinema da bu anlayışa paralel olarak, asıl hedef olarak sinemanın piyasaya, ticari kaygılarla üretilmesine karşıt durarak ana akım sinemaya alternatif, radikal, farklı bir bakış sunarak, kendi izleyicisini ve tarzını oluşturmuştur (Yılmaz, 2011: 5).

Avangart sinemanın önemli isimlerinden Dulac avangart filmin; kalabalıkların zevkine hitap etmeyi amaçlamayan, sanatçının kişisel düşüncelerini aktarma amacıyla olduğu için bencil, bugünü eleştiren ve geleceğe dair öngöründe bulunan bir yönü olduğunu belirtir. Clarke (2012: 75)'e göre sinemada avangart, “izleyicinin konformist konumuyla ve genel geçer beklentileriyle mücadele için stratejiler arayan bir sanatsal yönelimdir.” Sonuç olarak Stam’ın de dikkat çektiği gibi “avangart filmler sadece estetik açıdan farklı olmaları belirleyici değildir, aksine “...genellikle zanaatçı işi olan, bağımsız finanse edilmiş, stüdyolar ya da endüstri ile bağlantılı olmayan üretim tarzları”nın da bir filmin avangard olmasının da belirleyici role sahiptir (2014: 65). Avangart filmlerin önemli bir özelliği de, doğası gereği farklı yaklaşımlar içermesidir. Bu açıdan bakıldığında Abisel (2015: 232)’in de vurguladığı gibi, bu farklı yaklaşımların oluşmasında sanatçının kişisel bir alan bulabilmesi şarttır:

Avangart filmlerin özelliklerinden biri de, tanım gereği, farklı yaklaşımlar sergilemeleridir. Yaratma eyleminin kişiselliğinden, hep farklının ve yeninin peşinde koşma gereğinden hareket edildiği için bu sonuç kaçınılmazdı. Filmsel düşünce ancak böyle zenginleşebilir, çerçevesi böyle genişleyebilirdi. Bir grup sanatçı, anlatıyı ortadan kaldırıp biçim ve hareket aracılığıyla yeni ifade yollarını araştırmaya başlayarak çeşitli uzunluklarda kısa filmler çekti. Ötekiler izlenimci bir tavırla, öyküsü de olan ama çarpıcı kamera açılarına, yumuşak odaklamaya, bindirme ve erimelere yer veren, doğayla ilişkisini tümüyle kesmemiş uzun filmler yaptı. Bunların dışında, gerçeküstücü eğilimlerini filmlerine taşıyan, günün eleştirisini rüyalar ya da rüya benzeri görüntü düzenlemeleriyle, zaman ve mekanın mantığını kırma yoluyla aktaran sinemacılar da vardı (Abisel, 2014: 232).

Rees ise avangard sinema hareketinin ilk döneminde iki temel yönelimden bahseder. Buna göre yönelimlerden ilki sinemanın hammaddesine ilişkindir. Empresyonistlerin, resim için “her şeyden önce renkli kaplı düz bir yüzey olduğu”nu savunması gibi avangard bir film de “projektörden geçen bir saydam malzeme şeridi”nden ibarettir. İkinci yönelim ise avangart sinemacıların gerçekçiliğin ilkel bir anlatı biçimi olduğunu düşünmeleridir. Bu nedenle; düşsel, duyu-ötesi ve akıldışıyla önem verilmiştir. Böylece sinemada Dadaizm’in ve Gerçeküstücülük’ün temelleri atılmıştır. Avangart bir film, “aşırı açıklığı ve ruhsal gerçekçiliği esas alan” Hollywood filmleri gibi ana akım olarak nitelendirilebilecek filmlere göre büyük farklılıklar içermektedir; fakat “ana akım sinemanın dili ile avangart sinemanın anlatım tarzı birbirlerini etkiledikleri gibi yine avangart sinema bu dili kendi koşullarına uyarlamayı bilmiştir” (Rees, 2008: 123-124).

2.3. Fransız Sinemasında Avangart Hareketin Sinemadaki Yansımaları

Fransa, 1914 yılına kadar hem üretim hem de ticari açıdan sinema alanında dünyadaki en etkili ülke konumundayken, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte ABD ile girdiği rekabet sonucunda üstünlüğünü kaybetmiştir. Savaş döneminde ve sonrasında Fransa'da yaşanan ekonomik sıkıntılar sonrası Fransız halkı geçimini sağlamakta bile zorluk çekecek duruma gelmiştir. Ülkede sürekli ekonomik bunalıma tepki niteliğinde grevler düzenlenmekteydi. Bu toplumsal koşullarda film üretiminde bulunmak da iyice güçleşmiştir. Sinemayla uğraşan teknisyenlerin ve sanatçıların da askere alınması da nitelikli eleman bulma konusunda bir sorundur. Yaşanan bu gelişmeler sonucunda üretilen film sayısında ciddi düşüş yaşanmış ve bütün dünyaya film pazarlayan küresel etkiye sahip film şirketleri Pathé ve Gaumont batmanın eşiğine gelmiştir. Bu şirketler savaş sonrasında film üretmek yerine ayakta kalabilmek adına Amerikan filmlerini ithal etme yoluna gitmişlerdir ve Amerikan filmleri tüm dünyada olduğu gibi Fransa'da da sinema salonlarını ele geçirmiştir (Coşkun, 2011: 94).

Vergilerin yüksekliği, Hollywood filmleriyle rekabet etmenin güçlüğü gibi ticari kaygılar 1920'li yıllarda Fransız sinemasında alternatif bir film üretimi için uygun ortam oluşmuştur.⁸ Fransız devletinin sinemayı desteklememesine rağmen aydın sınıfının sinemayı önemsemesi ve sinemaya sahip çıkması sayesinde Fransız filmlerinin niceliksel olarak düşüşe uğrasa da film üretimi devam etmiştir. Yapılan bu az sayıdaki filmin sanatsal değerinin yüksek ve biçimsel açıdan yenilikçi olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla Rekin Teksoy o dönemde Fransız sinemasının içerikten ziyade biçimle ilgilendiğine dikkat çeker:

Sinemacılar, değişik türlere el atan Amerikan sineması ile büyük gelişme gösteren Alman sinemasının ürünleriyle yarışabilmek için, seçkin bir yol izlediler. Bir anlamda eski Film d'Art anlayışının devamı olan bu tutum, Fransız sinemasına özgü kültürel ağırlıklı bir biçim yaratmayı amaçladı (Teksoy, 2014: 172).

Bireysel çabalarıyla film yapmaya devam eden sanatçılar, Amerikan filmlerinin gösterilmediği ve kendi filmlerini kitlelerle buluşturabilmek adına Vieux Colombier, Studio des Ursulines, Pavillon du Cinema, Montmartre Studio 28 gibi özel sinema salonları açmış ve filmlerine kaynak sağlamaya çalışmıştır. Bu koşullarda sanatçılar, toplumdaki bunalımın ve savaşın halka etkilerini sorgularken diğer yandan da geçmişin sanat anlayışına olan tepkilerinin sonucunda sanatta yenilikçi olmanın yollarını aramışlardır.

⁸ Abisel, (2014: 213) 1920'lerde ortaya çıkan bağımsız yapımcılık anlayışının 1960'larda ortaya çıkacak olan Yeni Dalga hareketinin de benzer şekilde geliştiğini ifade eder.

Bağımsız yapımcılık, Fransız sinemasında deneysellğe, yenilikçiliğe olanak tanımış, avangart akımların etkisiyle bu nitelikte filmlerin yapılmasına katkıda bulunmuştur. Sessiz sinemanın son yıllarında Fransız sanatçıların ortaya koydukları farklı ve yenilikçi filmlerin arkasında 1920’ler Paris’inin kendine özgü özgürlükçü sanatsal ortamı yatmaktadır. Müzikte, tiyatrodan, edebiyatta, resimde, kısaca tüm sanat dallarında dünyanın en yenilikçi merkezi olan Paris, bu dönemde ‘sanatın beşiği’ydi. Her türlü denemeye açık yeni biçimler bulmaya, eski kurallara karşı çıkmaya olanak veren bir havası vardı. Kısaca, ‘-izm’lerin kenti idi. Dadacılar, kübistler, gelecekçiler, gerçeküstücüler, anlayış ve ilgiyle karşılanacakları en uygun çevreyi Paris’te buldular (Abisel, 2014: 213-214).

Fransız avant-garde sineması bazı çevrelerde Fransız sinemasına zarar vereceği yönünde tartışmalara yol açmasına rağmen, genç yönetmenler için çok uygun bir zemin hazırlamıştır. Film yapmak isteyen gençler para biriktirerek veya borç alarak Paris’le ilgili soyut bir film yapma şansı bulmakta ve yaptığı filmi satma şansı bulmaktadır. Bu sayede, genç sinemacılar kendi yeteneklerini geliştirme ve yaptıkları filmlerle seslerini duyurma fırsatı yakalamıştır. Aynı zamanda yaptıkları bu çalışmalarla tecrübe kazanarak daha iyi filmler yapmak için kendilerini yetiştirmişlerdir (Rotha, 2000: 214).

Edebiyattan, müziğe kadar bütün alanlarda yaşanan gelişmeler ve yenilikler diğer sanat dallarında olduğu gibi ortaya çıkan İzlenimcilik, Dadaizm ve Gerçeküstücülük gibi akımları benimseyen yönetmenlerin öncülüğünde yeni bir sinemanın ortaya çıkmasını sağlamıştır (Lanzoni, 2015: 48-49).

Avangard yönetmenlerin başlıca amacı sinemayı bir sanat olarak incelemektir. Sanatçının yeni kişisel görüşüne sahip olarak avangard edebiyata dahil olan yapıçözümü (deconstruction) sinemaya aktarıldı ve Colette, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, André Breton, Pierre MacOrlan, kübist ressam Fernand Léger ve fotoğrafçı Man Ray gibi sanatçı ve yazarlarla kendi yönünü buldu. Avangard sinema kuramcıları bu yeni stilin diğer sanatların bir sentezi olduğunu öne sürdüyse de hepsi ittifakla sahne dramının ilham verici potansiyelini reddetti; onların odağı anlatsal değil grafikti. ‘Entelektüeller için entelektüellerin’ bir sinemasını düşünen avangard filmler –ister izlenimci isterse gerçeküstücü olsun- birçok farklı sanatçıdan (çoğunluk roman yazarlarından) oluşan kolektif bir inisiyatifi temsil etti ve onlara bir sinema kuramcısı olan Louis Delluc (1890-1924) öncülük etti (Lanzoni, 2015: 49).

Delluc, Birinci Dünya Savaşı sonunda düşüşe geçen Fransız sinemasının yeniden canlanmasını sağlamıştır. “Delluc’un görüşleri pek çok sinemacıyı etkilemiştir. Delluc, avangart filmlerin sayısal olarak artmasında ve saygınlık kazanmasında önemli paya sahiptir. Sinemanın popüler bir sanat olduğunu ilk keşfedenlerden biri olan Delluc, sinemada şiirsellik, ölçülü oyunculuk, filmi gerçekçi kılan ayrıntıların önemini vurgulamış ve sinemanın sanatsal bir boyut kazanabilmesi için yönetmenlerin, “ışık, gölge, insan yüzü ve en az onlar kadar önemli olan tüm cansız nesnelerden” faydalanması gerektiğini savunmuştur (Abisel, 2015:

219-220). “Sinemayı, daha 1911 yılında yazdığı bir yazıda ilk olarak ‘Yedinci Sanat’ olarak adlandıran Ricciotto Canudo ve yine sinemanın ilk eleştirmenleri arasında yer alan” (Coşkun, 2015: 95) Delluc, Fransa’da yalnızca sinema sanatına olan bakışı değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda sinema dergiciliğine de yeni bir soluk getirmiştir. “ABD’deki magazin tipi sinema dergiciliğinden farklı olarak Fransa’da ‘ciddi’ sinema dergisi geleneği”nin başlamasında da önemli paya sahiptir.

Delluc, Cinéa dergisinde bir gazeteci ve edebiyat eleştirmeni olarak görev almış, önemli Fransız filmlerinde⁹ senaristlik ve yönetmenlik¹⁰ yapmıştır. O yıllarda Delluc, Fransa’da hemen hemen bütün sinema salonlarını domine eden Hollywood filmlerine karşı büyük hayranlık beslese de dram senaryolara ve edebi uyarlamalara karşı verdiği mücadeleyle ve eleştirmenlikten yönetmenliğe geçmesiyle kendisinden yaklaşık otuz yıl sonraki Cahiers du cinema eleştirmenlerine benzer ve tıpkı onlar gibi yeni bir sinema anlayışının oluşmasında önemli bir paya sahiptir (Lanzoni, 2015: 49).

1920’lerin Fransa’sında ortaya çıkan yenilikçi ve avangart film hareketinin temelinde ressamlar ve şairler vardır. Bu sanatçıların kendi anlatım araçları film değildi; üstelik dönemin filmlerinin ticari ve anlatsal niteliklerine de karşı çıkıyorlardı. Sinema aracılığıyla, dış gerçekliğin görüntülerini yönlendirerek dramatik etki yaratmanın değil, görüşlerine ve kavrayışlarına somut, sağlam bir biçim vermenin peşindeydiler. Onların görüşlerinden etkilenen sinemacılar, insan ve yaşam üzerine yorumlarını sergilemek, seyircide psikolojik etki yaratmak üzere çizgilerin, biçimlerin, geometrik yapıların kullanıldığı, doğanın ve nesnelerin farklı bir anlayışla değerlendirildiği, bazen öyküsü de olan, ama alışılmışın dışında bir görsel dünya yaratan yenilikçi filmler üreterek Fransız sinemasının avangart dönemini şekillendirdiler (Abisel, 2015: 218).

Fransız sinemasındaki bu avangart hareketiyle birlikte Empresyonizm (İzlenimcilik), Dadaizm ve Soyut Sanat, Sürrealizm (Gerçeküstücülük) akımları ortaya çıkmıştır. Bu üç akım, diğer sanat dallarıyla çeşitli yönlerden ilişkiler kurarak sinemaya hem içerik hem de teknik olarak önemli yenilikler getirmiştir. Sinemada klasik anlatıya karşı bir anlatı gelişmesinde avangart akımların rolü büyüktür. Empresyonizm, sinemaya estetik bir görünüm kazandırmayı amaçlayan bir çabadır ve Fransız sinema kültürünün oluşmasında büyük payı vardır. Dadaizm ve Soyut Sanat, I. Dünya Savaşı’na ve dönemin koşullarına tepki duyan sanatçıların sinemadaki çalışmalarını içerirken, Gerçeküstücülük ise psikanalitik kuramdan etkilenerek düşlere ve imgelere yer veren, kuralları yıkan bir sinema anlayışına sahiptir (Öztürk, 1993).

⁹ İspanyol Bayramı (1919), Gülümseyen Bayan Beudet (1923), Kırmızı Han (1923)

¹⁰ Senaryosunu yazdığı sekiz filmin altısını kendisi yönetmiştir (Abisel, 2015: 220)

2.3.1. Empresyonizm (İzlenimcilik)

İzlenimcilik ilk olarak 19. Yüzyılda resim alanında ortaya çıkmıştır. Resim alanındaki empresyonizm, “doğayı biçim olarak değil, edinilen izlenimin fırçayla karalanması” olarak tanımlanabilir. Önemli olan nesnelerin biçimi değil, biçimin sanatçıda bıraktığı etkidir (Turani, 2010: 518). Sinemanın kendine has bir dil geliştirmesinde Empresyonizm’in önemli payı vardır. Şentürk (2012: 160), izlenimci filmlerin “insan ve nesneler, gerçek ve rüya, bilinç ve bilinç-dışı, nedensellik ve tesadüf arasında yeni bağlantıların, mekân ve zaman algısının, hareket ve ritimlerin yeni biçimlerinin oluşmasına katkı sağladığını” ifade eder.

İzlerini geriye doğru takip etmek mümkün olsa da, empresyonist gelenekten beslenen Fransız ekolünün karakteristik özelliklerinin öncelikle Abel Gance’ın *J'accuse* (1919) ve Germaine Dulac’ın senaryosu aynı yıl içinde *Fumée noire* ve *Le Silence* filmlerini yöneten Louis Delluc tarafından yazılan *La fête espagnole* (1920) adlı filmlerinde ifadeye kavuşmaya başladığı görülmektedir. Dolayısıyla bu üç yönetmeni ekolün öncüleri olarak kabul etmek mümkündür (Şentürk, 2012: 160).

Empresyonizm akımı 20. Yüzyılda etkisini kaybetmeye başlasa da 1920’lerde sinema alanında yeniden kendini göstermiştir. Fransa’yı etkisi altına alan avangart sinema hareketi içinde ortaya çıkan ilk sinema akımı izlenimciliktir (Aitken, 2015: 179). Sinema üzerine yazıları ve yaptığı filmlerle Louis Delluc’le başlayan hareketin diğer temsilcileri; Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L’Herbier, Jean Epstein, Jean Renoir olarak sayılabilir (Coşkun, 2011: 97).

...bu sinemacılar filmlerinde görsel ritme önem vermişler, insanın duygu ve düşüncelerinin, bilinçaltının betimlemesine yönelmişlerdir. Sinemanın geleneksel anlatım kalıplarını bir yana bırakarak öykünün gerektirdiği devamlılığı görsel düzenlemelerle sağlamaya çalışmışlar, nesneyi ifade ettiği anlamdan soyutlayarak ona farklı anlamlar yüklemek için uğraşmışlardır. Onların filmlerinde bir yüz, bir el, bir deniz hep birlikte duyguların ifade edilmesinin bir aracı olarak kullanılır. Bunu yaparken bir yandan da teknik olanakların sınırlarını denerler. Çeşitli kurgu tekniklerini, değişik kamera hilelerini görüntünün anlatisallığını artırmak için deneysel bir tarzda kullanırlar. İnsanın bilinçaltında yatan dürtülerle ilgilenerek psikolojik çözümlemelere girişirler (Coşkun, 2011: 108-109).

Delluc’un; *Sessizlik* (1920), *Ateş* (1921), *Hiçbir Yerin Kadını* (1922), *Su Baskını* (1923) filmleri ilk kadın yönetmenlerden Dulac’ın; *İspanya Şenliği* (1919), *Gülümseyen Bayan Beudet* (1923), *Deniz Kabuğu ve Din Adamı* (1927) Gance’ın; *Tekerlek* (1923), *Napolyon* (1927) Marcel L’Herbier’in; *Enginlerin Adamı* (1920), *İnsanlık Dışı* (1924), *Rahmetli Mathias Pascal* (1925), *Para* (1928) Epstein’in; *Pasteur* (1922), *Kanlı Han* (1922), *Sadık Gönül* (1923), *Üç Yüzlü Ayna* (1927) Usherlar’ın *Çöküşü* (1928) Renoir’ın; *Su Kızı*

(1925), Nana (1926), Küçük Kibritçi Kız (1928) Empresyonizm akımının sinemadaki en önemli filmleridir.

2.3.2. Dadaizm ve Soyut Sanat

Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği karamsar atmosferden etkilenen ve mevcut sanat anlayışına ve kalıplaşan estetik zevklere bir tepki niteliğinde doğmuştur. Dadaizm bir sanat yaratmak amacıyla olmadığını, oturmuş sanat anlayışını yıkmak amacıyla. Akım ilk olarak Hugo Ball ve Emmy Hennigs 1916 yılında Zürih'te 'Cabaret Voltaire'i kurmasının ardından ortaya çıkar. Ball, gazeteye bir ilan verir ve diğer ülkelerden aralarında Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Slodki gibi önemli isimlerin yer aldığı sanatçılar Zürih'te bir araya gelirler ve yaptıkları çeşitli sanatsal faaliyetlerde bulunurlar (Coşkun, 2011: 111).

Dadacıların betimlemeyi sanat alanından uzaklaştırma çabası en yetkin biçimiyle şiirlerinde görülür. Dadacı şiirler, anlamlı sözcük ve cümleleri kullanmaksızın, tümüyle uydurma bir sözcük hazinesi ve sözdizimiyle yazılmıştır. Ayrıca, çeşitli gündelik eşyanın birbirine birleştirilmesiyle oluşturulan sanat yapıtları söz konusudur. Rastlantılı, müzik bestelerinde bir yaratıcılık ilkesi olarak kabul edilir ve elektrikli müzik araçları oluşturularak bunlarla 'gürültü müziği' yapılır. Dadanın anlatımları, çoğunlukla anlık etkilenmelerden kaynaklanır. Dolayısıyla Dadacı sanat yapıtı, hiçbir şey 'anlatmayan' buna karşılık süregelen anlayışları tartışma zorunluğunu hatırlatan bir ürün olarak belirir (Coşkun, 2011: 109-111).

Paris 1920'li yılların başında Dada hareketinin merkezi haline gelmiş ve hem soyut sanatın hem de gerçeküstücülüğün öncüsü olarak deneysel bir sinemanın gelişmesine katkı sağlamıştır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da Dadaistlerin amacı hem sosyo-kültürel açıdan toplumsal gelenekleri sorgulamak ve yıkmak hem de sinemanın kendine has kalıplaşan anlatı geleneğini yıkmaktır.

Dada hareketinin önemli isimlerinden sayılan Hans Richter Dadaizmin sonu sayılan 1923 yılına kadar Viking Eggeling, Tristan Tzara ile birlikte soyut (abstract) "Rhythmus" (Resim 2) isimli filmlerini çekerek Dada gösterilerinde sergilemiştir. Richter bu filmlerinde kare, dikdörtgen, üçgen, daire gibi temel geometrik formları ritim oluşturacak tekrarlarla ve siyah-beyaz gibi kontrast renklerle kompozisyonlarını oluşturmuştur (Yılmaz, 2011: 4).

Dadaist sinema içinde soyutlamayı da barındırdığı için soyut sanat ile birlikte anılmaktadır. Soyut sanatın temelleri Dadaizm'e göre daha eski olsa da sinemada Soyut Sanat Dadaist filmlerle birlikte ortaya çıkar. Anlatıyı ortadan kaldırma, nesneleri alışılmışın dışında

kullanma, toplumsal kurallara başkaldırma gibi ortak amaçlara sahip olmaları iki akımın bir arada ele alınmasına neden olmuştur (Coşkun, 2011: 112). Dadaizm akımı bazı noktalardan bakıldığında Gerçeküstücülük akımıyla benzerlik gösterir. Bunun nedeni akımların ortaya çıktığı dönemdeki toplumsal koşullardır. Fakat Dadaizm, Gerçeküstücülük’ün ilham kaynağı olmasına rağmen, Gerçeküstücülük kadar uzun soluklu bir sanat hareketi olamamıştır.

Dadacılık ve gerçeküstücülük akımlarının en belirgin ortak özelliği geçmişe, saf akılcılığa, sanatta burjuva zevklerinin hâkimiyetine ve aslen var olan tüm değer sistemlerine karşı başkaldıran tutumlarıdır. Bu iki akımın iki dünya savaşı etrafında ortaya çıkması da tesadüf değildir; her iki akım da savaşa meydan yaratan bir toplum ve dünya düzenine karşı bir duruş sergilemiştir. Bu duruşu belirleyen isyan ruhunun kapsamı sadece toplumsal olanla kısıtlı değildir; içinde sanatçının yaratıcılık sürecinin ve hayal gücünün özgürleştirilmesi anlayışını da barındırır. Ancak dadacı akım böylesine bir özgürleştirme fikrine her ne kadar katkıda bulunduyorsa da bu sürecin gerçekleşmesi yolunda düzenli ve tutarlı bir fikir bütünlüğü sunamamış, akımın ruhunu ifade eden bu düzensizlik kısa zamanda sonunu getirmiştir (Vangölü, 2016: 873)

“Dadacılar, geleneksel sinemanın yanılsamaya dayandığını göstermeye çalışmışlar ve yaptıkları filmlerde bu yanılsamayı kırmak için uğraşmışlardır.” Akımın sinemadaki önemli temsilcileri ise; Hans Richter, Marcel Duchamp, Viking Eggeling, Man Ray, Walter Ruttmann, Dudley Murphey, Fernand Léger ve René Clair olarak sayılabilir (Coşkun, 2011: 112). Dadaizm, sinemada büyük ses getirememiş bir akımdır. Dadaizm, sinemanın belirli kalıplar dışına çıkmasına fikrî olarak önemli katkılar sunsa da örnekleri kısıtlıdır.

2.3.3. Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

Gerçeküstücülük, Dadaizm’den kopan ve Dadaizm’in öncüsü Tzara ile fikir ayrılığına düşen Aragon, Breton, Eluard gibi sanatçıların öncülüğünde ortaya çıkmış bir akımdır. Gerçeküstücülük 1919 yılında “Littérature” dergisinin kurulmasıyla resmi olarak başlar.

Temelleri iki dünya savaşı arasında, aklın egemenliğinin açıkça iflas ettiği bir dönemde Fransa’da atılan gerçeküstücülük (sürrealizm), felsefe, edebiyat ve sanatta bilinçaltının önemini vurgulayan karşı-gerçekçi bir akım olarak ortaya çıkmış ve sözcüsü kabul edilen André Breton’un yayımladığı ilk bildirge ile 1924 yılında resmi tanım kazanmıştır (Vangölü, 2016: 872).

Bildiriye göre Gerçeküstücülük “...kişiliğin özgürleştirilmesini sağlamaya çalışmaktadır. Bunun koşulu, dilin özgürleştirilmesidir ve dilin özgürleştirilmesinin koşulu ise, hayal gücünün özgürleştirilmesidir. En güçlü imge keyfi olandır.” Akımın amacı “varolan nesnel gerçekliği yıkmaktır.” İlk olarak edebiyatta ortaya çıkan Gerçeküstücülük, 1920’li

yıllarda diğer sanat dallarını etkileyen bir akım haline gelmiştir (Coşkun, 2011: 120-122). Gerçeküstücülük bütün diğer sanat dallarında ve sinemada sanatçıların üsluplarına göre büyük farklılıklar göstermektedir ve akımın kendine has tek bir tarzı yoktur. Bunun nedeni; Gerçeküstücülük akımının keyfiliğe önem vermesi, sanatçıların kendi rüyalarını veya çarpıcı buldukları imgeleri sıra dışı bir şekilde, belirli bir olay örgüsüne bağlı kalmadan aktarmasıdır. “...görünen odur ki, tüm bu uyuşmazlıklar gerçeküstücülüğün oluşumunda ve gelişiminde ona (Gerçeküstücülük) farklı boyutlar ve katmanlar kazandırmış, akıma çeşitlilik ve zenginlik katmıştır” (Vangölü, 2016: 877). Gerçeküstücülük akımının çeşitliliklere ve zenginliğe sahip olması akımla ilgili bir takım belirsizliklere de yol açmaktadır. Bu belirsizlikler sanat çevrelerinde ön yargılara neden olmuştur.

Karanlık mizahı yüzünden asla genel izleyici kitlesine ulaşamayan gerçeküstücü sinema ilk on yıllarında ana-akım sanat ve edebiyat eleştirmenleri tarafından genellikle hor görüldü. Sadece estetik ve toplumsal tabuları reddetmek isteyen işe yaramaz bir gizemsizleştirme ve saygısız bir deneme olarak gerçeküstücü ya da avangard sinema entelektüellerin tatmini için yapılan ve bu nedenle endüstrinin kıyısında gelişen küçük bütçeli filmlerden oluşan bir sanat olarak bilindi (Lanzoni, 2015: 50).

Rees (2008: 126) de akımın bu noktada yanlış anlaşıldığını belirtir ve Gerçeküstücülük’ün, sinemada “çoğunlukla aşırı ve görkemli görüntü arayışı” olarak anlaşılmasına rağmen aslında sıradan olana olağanüstüyü aramak olduğunu ifade eder. Gerçeküstücü sanatçılar, sıradan olana farklı bakmaya çalışırken özellikle sinemada sıklıkla kullanılan teknikleri alışılmamış şekilde kullanma yoluna gitmişlerdir. İzleyicilerin alışmış olduğu zamansal ve mekânsal algıları kırmak adına gerçekliğin dışına çıkmayı denemişlerdir. Büker (1996:136) Gerçeküstücülük’ün sinemada daha başarılı olduğunu iddia eder. Bunun nedeni de sinemada görüntülerin hareketli olmasıdır. Hareket sayesinde görüntüler arasında benzetmeler kurmak ve nesnel gerçekliği yıkmak mümkündür. Stam’e (2014: 66-67) göre ise, “sürrealistler kendilerini hikâye anlatan sinemanın büyüünden uzaklaştırmak için belirli teknikler kullanmışlardır.” Bu teknikler arasında; bindirme, erime gibi görüntüler arasında ilişkiler veya zıtlıklar kurarak izleyicideki gerçeklik algısını bozan tekniklerin yanı sıra zamanı yavaşlatarak izleyicinin hareketi olduğundan daha uzun sürede görmesini sağlayan ve izleyiciye farklı detaylara odaklanma fırsatı veren ağır çekim (slow-motion) tekniği sayılabilir.

İlk sürrealist film hem Dadaist hem de gerçeküstücü özelliklere sahip Rene Clair’in 1924 yapımı Perde Arkası filmi olarak gösterilebilir. Empresyonist bir yönetmen olan Dulac’ın da 1927 yılında yaptığı Deniz Kabuğu ve Din Adamı gerçeküstücü özelliklere

sahiptir. Man Ray'in 1928 yılında yönettiği Deniz Yıldızı filmi de gerçeküstücü filmin önemli örneklerindendir. Bir başka örnek ise Jean Cocteau'nun Bir Şairin Kanı (1930) filmidir (Coşkun, 2011: 128-130). Akımın öncüsü ve en önemli ismi Luis Buñuel'dir. Bunuel, Dali ile birlikte güçlü ve gerçekçi imgelerden oluşan, belirli bir hikaye anlatmayan yalnızca on altı dakika süren Bir Endülüs Köpeği (1929) filmini yapmıştır. Bu filmde Gerçeküstücülük'ün iki önemli ismi, düşlerini sinema aracılığıyla görselleştirmişlerdir. Bunuel'in diğer önemli filmleri; Ekmeksiz Toprak (1932), Meksika'da Yitikler (1961), Viridiana (1961), Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği (1971) Özgürlüğün Hayaleti (1974), Arzunun O Belirsiz Nesnesi (1977) olarak sayılabilir. Gerçeküstücülük, II. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle tüm dünyada etkisini kaybetmeye başlamıştır. Buna rağmen Gerçeküstücülüğün iki önemli sanatçısı Luis Buñuel ve Salvador Dali sanat kariyerleri boyunca Gerçeküstücülük akımından vazgeçmeyecek ve yaptıkları sanat eserlerinde Gerçeküstücülük akımının etkisi görülecektir (Coşkun, 2011: 131).

2.4. Şairane Gerçekçilik

Fransız sinemasında 1920-1930 yılları arasında etkili olan avangart akımların etkisi sinemaya sesin gelişiyiyle sona ermiştir. Sesin sinemada kullanılması büyük yankı uyandırsa da sesli sinemaya geçmek kolay olmamıştır. İzleyicilerin; film izleme alışkanları, teknik altyapının yetersizliği, dil problemi nedeniyle yabancı filmlerin izlenmesinin zorlaşması ve izleyicinin altyazıyı benimseyememesi gibi nedenler sesin sinemada kabul edilmesini güçleştirmiştir. Ayrıca filmlerin yabancı ülkelere ithal edilebilmesi için farklı dillerde film kopyalarının hazırlanmasını gerektirmiştir. Bu durum da film maliyetlerinin artmasına yol açmıştır. Lanzoni, (2015: 59-61) 1930'lu yıllarda sessiz filmlerin aniden ortadan kalktığını belirtir. Sesin sinemaya hızlı girişini “teknik ve estetik bir devrim” olarak nitelendirir. Şairane Gerçekçilik akımı Fransız toplumunun bütün yönlerini yansıttığını ve 1929'daki büyük ekonomik krizle başlayıp II. Dünya Savaşı'nın başladığı yıl olan 1939'da sona ermiştir. Savaş ve ekonomik kriz gibi toplumu derinden etkileyen gelişmelerin etkisindeki Fransız yönetmenler, düşük bütçelerle ve küçük film şirketlerinin destekleriyle sinema tarihine yön veren yapıtlara imza atmışlardır. Jean Vigo'nun L'Atalante (1934) Jean Renoir'ın Harp Esirleri (1937) ve Marcel Carné'nin Gün Doğuyor (1939) filmleri Fransız sinemasında “Altın Çağ” olarak kabul edilen Şairane Gerçekçilik akımının başarılı filmlerinden bazılarıdır. Fransız sineması bu altın çağını 1920'li yıllardaki yenilikçi sinema hareketine ve sinemaya sesin gelmesine borçludur. Fransa'da sessiz dönemin son hatırlanan filminin Marcel L'Herbier'in yönettiği 1928 yapımı L'argent (Para) filmidir Bu filmin gösteriminden iki hafta

sonra ilk sesli film olan Amerikan yapımı Caz Şarkıcısı Fransa’da gösterildiğinde büyük ilgi görür. Caz Şarkıcısı’nın büyük başarı kazanması Fransız film şirketlerinin de sesli filme yönelmelerini sağlar.

Öncü (avangard) sinema çalışmalarının ulaştığı sonuçlardan yola çıkan bu yönetmenler, yalnızca sinemanın özgün ir dili olması gerektiğini önemsemekle yetinmeyip, filmin toplumsal içeriğini de öne çıkardılar ve filmin olabildiğince çok sayıda seyirciye ulaşmasını amaçladılar. Böylece otuzlu yılların Fransız sineması, öncü çalışmaların ilkelerini geliştirerek, günlük yaşama, toplumsal ve ideolojik sorunlara, politikaya değinen konularıyla, ülkede yaşanan çelişkileri, çatışmaları gündeme getiren bir sinemanın temellerini attı (Teksoy, 2014: 265).

Yaşanan bütün bu gelişmeler sonucunda Fransa’da Jean Renoir, Jean Vigo ve Marcel Carné öncülüğünde yeni bir akım olarak Şairane Gerçekçilik doğmuştur. Coşkun (2011:152), Şairane Gerçekçilik akımını “şiiirsel Gerçekçilik, dünya ekonomik krizinin sonucunda ortaya çıkmış, toplumdaki çarpıklıkları eleştirel ve kimi zaman alaycı bir tavırla sergilemiş, ısrarla bireyin mutsuzluğu ve umutsuzluğunun altını çizmiş, yaklaşan savaşın getireceği yıkım ve acıları önceden görerek aynı zamanda savaş karşıtı bir rol de yüklenmiş” bir akım olarak tanımlar.

‘Şiiirsellik’ ve ‘Gerçekçilik’ olarak iki anlam içinde değerlendirilebilecek bu akımın şiiirsel yönü çevre seçimi ve film karakterlerinin davranışlarında yatmaktadır. Islak caddeler, sisli limanlar ve kır kahvelerinin mekan olarak kullanıldığı çevrelerde, film karakterlerini asker kaçakları, umutsuz katillerden oluşmuş erkekler ve yaptığı evlilikte mutlu olamamış, yeni aşkında mutluluğu arayan kadınlar oluşturur. Bu kadınların sevgiye inanmadıkça ruhunun gizlerini açmanın imkânsızlıkları anlatılarak konu olarak imkânsız aşklar ele alınmaktadır. Akımın ‘gerçekçilik’ yönünü ise karakterin karşısına çıkan yaşamın katılığıının simgesi olarak görülen polis ve gangsterlerin varlığıdır (Onaran, 1986: 138).

Marcel Carné, Jean Vigo, Rene Clair, Julien Duvivier ve Jean Renoir Şiiirsel Gerçekçilik akımının en önemli yönetmenleridir. Akımın önemli filmleri; Marcel Carné’nin; Sisler Rıhtımı (1938), Gün Doğarken (1939), Cennetteki Çocuklar (1943) Jean Vigo’nun; Nice Üstüne (1930), Yüzme Şampiyonu (1931), Hal ve Gidiş Sıfır (1933), L’Atalante (1934) Rene Clair’in; Paris Damları Altında (1930), Bizlere Özgürlük (1931), 14 Temmuz (1932), Son Milyarder (1934) Duvivier’in; Kızıl Saçlı (1932), Maria Chapdelaine (1934), Güzel Çağ (1936), Balo Defteri (1937) Renoir’ın; M. Lange’nin Suçu (1935), Hayat Bizimdir (1936), Ayaktakımı (1936), Büyük Aldanış (1937) Oyunun Kuralı (1939) olarak sıralanabilir.

2.5. II. Dünya Savaşı Yıllarında ve Sonrasında Fransız Sineması

Fransa'nın II. Dünya Savaşı'nda Almanya tarafından işgal edilmesinin ardından Fransız sineması da Almanya'nın kontrolüne girmiştir. Çekimleri devam eden yirmiden fazla film savaş nedeniyle yarım kalmıştır. Jean Renoir, René Clair, Max Ophuls ve Jean Gabin gibi önemli sinemacılar ülkeyi terk etmiştir. Buna rağmen Nazi yönetiminin Britanya ve Amerikan filmlerini yasaklaması nedeniyle Fransız filmleri çekilmeye devam etmiştir. Ülkeden giden usta yönetmenlerin yerini sinema setlerinde yetişen genç asistanlar almaya başlamıştır. Giden ünlü oyuncuların yerlerini de yine aynı şekilde genç oyuncular doldurmuştur.

Nazi İşgali özgün yapıtların patlak vermesine, ilk kez yönetmenlik yapan gençlerin yükselişine ve 1950'lerin sonundaki Fransız Yeni Dalgası dönemine kadar sürecek olan sinematografik okulun yaratılmasına tanıklık etti. İşgal boyunca Fransa'da iki yüzden fazla film yönetildi ve gösterime girdi (Lanzoni, 2015: 107).

Odabaş (2013: 59), savaş yıllarında Fransız sineması için en önemli olayın Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü'nün (IDHEC) kurulması olduğunu ifade eder. Bu enstitünün kurulmasıyla sinema alanında önemli araştırmalar yapılmıştır ve Fransız sinemacılar önceki kuşakların aksine sinema eğitimi almaya başlamıştır.

Teksoy, Fransız sinemasının sahip olduğu köklü geçmişi ve geleneği sayesinde savaştan sonra kısa sürede önce Fransa'da daha sonra da dış pazarda yeniden güçlendiğini, bunda devlet desteğinin büyük katkısının olduğu ifade eder ve o yıllarda Fransız hükümetinin sinemanın tekrar canlanmasını sağlayan politikalarını şu sözlerle anlatır:

Savaştan önce yürürlüğe giren bir yönetmelikle kota sistemi getirilmiş, sinema salonlarında Fransızca dublajlı olarak gösterilebilecek Amerikan filmi sayısı 120'yle sınırlanmıştı. Savaştan sonra bu kota kaldırıldı, bunun yerine salonlara yıl boyunca %37 oranında Fransız filmi gösterme zorunluğu getirildi. Kotanın kaldırılmasının salonları Amerikan filmleriyle doldurması karşısında, 1949'da yeniden kota getirildi ve yıllık Amerikan filmi sayısı yeniden 120'yle sınırlandı. Bilet fiyatlarına eklenen yeni bir vergiyle de, sinema alanını desteklemek için özel bir fon kuruldu. Sinemanın yeniden eski canlılığına kavuşmasında bu önlemlerin büyük katkısı oldu (Teksoy, 2014: 395).

Lanzoni (2015: 153-154) II. Dünya Savaşı sonrasında Fransız filmlerini "Kalite Geleneği Sineması, Kara Film (Film Noir) ve Geçiş sineması olmak üzere üçe ayırır. Kalite geleneği sineması 1930'lu yıllarda ortaya çıkmıştır. Devletin sinemaya olan desteğinin sonuçlarından biridir. Temsilcileri Truffaut'un ağır şekilde eleştirdiği Claude Autant-Lara,

Marcel Carné, Sacha Gutry gibi yönetmenler ile Jean Aurenche ve Pierre Bost gibi senaristlerdir. Kalite geleneği o yıllarda Fransız sinemasının ana akımıdır ve üretilen filmler gişede büyük başarılar kazanmıştır. Kara film ise 1940'larda Hollywood'da popülerleşen dedektif filmlerinin Fransa'daki karşılığıdır. Yine de kara filmin kökenlerini Amerikalı yazar ve yönetmenlere ilham kaynağı olduğu için dolaylı da olsa Fransız Şiirsel Gerçekçiliği akımına dayandırılabilir. Robert Bresson, René Clément ve daha sonra Yeni Dalga'da da yer alan Alain Resnais gibi sinemacıların yenilikçi yöntemlerle gerçekleştirdikleri filmler geçiş sinemasına örnektir. Geçiş sineması ise 1950'li yılların sonunda ortaya çıkacak Fransız Yeni Dalga sinemasının öncüsüdür.

2.6. Cahiers Du Cinema Dergisi

Türkçe'ye "sinema defterleri"¹¹ olarak çevrilen Cahiers du cinéma dergisi 1951 yılında Paris'te yayınlanmaya başlamıştır. O güne kadar sinema kendi ayakları üstünde duran bir sanat olarak görülmemekte, tiyatronun veya edebiyatın uzantısı olarak kabul edilmektedir. Film eleştirmenleri de bu anlayışa paralel olarak sinemanın sanatsal yönüyle değil, siyasi ve toplumsal yönleriyle daha çok ilgilenmektedir. Cahiers du cinéma dergisi bu anlayışın değişmesini ve sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesinde ve Fransız Yeni Dalga akımının oluşmasında önemli rol oynamıştır:

Başlatılan bu proje bir tarih yarattı. André Bazin, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve François Truffaut'dan meydana gelen grup, ilk editoryal ekibi oluşturmak üzere bir araya geldiklerinde, onları çok çetin bir görev beklemekteydi. Özellikle de Hollywood kaynaklı westernler, kara filmler (noirs) ve melodramlardan oluşan bu filmlerin sanat eseri olabileceği şeklindeki düşünce yirminci yüzyılın ortalarında akıl almaz bir şeydi (Bickerton, 2012: 1-2).

Vincenti, (2008: 118-119) dergiyi çıkaran eleştirmen grubun ortak noktasının sinema tutkusu olduğunu ifade eder. "İçlerinde Marksist eleştirmenler olduğu gibi, dinci eleştirmenler de vardır." İdeolojik olarak farklı fikirlere sahip olsalar da sinemaya olan tutkuları, birlikte çalışabilmelerini sağlamıştır. Derginin eleştirmenleri, önceki eleştirmenler gibi ideolojiye odaklanmak yerine sinema sanatının kendisine odaklanmıştır. Derginin sinema sanatına katkıları dört madde ile açıklanabilir:

1) Cahiers'nin sürdürdüğü kavga, geniş seyirci kitlelerinde yeni bir sinema zevkinin doğmasına yol açar;

¹¹ "Caihers, okullarda müsvedde defterlerine alınan notlar anlamına gelmektedir.

- 2) Bu kavga, sinemada yeni kavramlar üretir;
- 3) Kavramlar da dünyanın belli başlı sinemalarında yenileşme başlatacak yeni ürünler doğurur;
- 4) Sinema tarihindeki kimi önemli gelişmelerin açıklanmasını da bu kavramlar sağlar ve sinema bilimini yaratır (Vincenti, 2008: 119).

Bickerton (2012: 3)'a göre derginin en derin kökleri, sessiz sinema döneminin ve sinemaya sesin geldiği ilk yıllarda ortaya koyulan deneysel film çalışmalarına dayanmaktadır. 1920'li yıllarda deneysel filmlerle birlikte sinema, sanat olma yolunda hızla ilerlerken sinema yazılarının sayısında da önemli artış meydana gelmiştir. Paris'te yayın yapan dergilerin hemen hemen hepsi, düzenli bir şekilde film eleştirisine yer ayırmıştır. Süreli yayınlara ek olarak sinema kitapları Louis Delluc Photogénie ve Jean Epstein Bonjour Cinéma gibi yaratıcı ve yenilikçi fikirlerini içeren sinema kitapları yazmışlardır.

Cahiers, ilk sayısından itibaren sarı kapaklı, modern bir tasarıma sahip dört veya beş farklı yazıdan oluşan otuz sayfalık bir dergi olarak yayınlanmaktadır. Bickerton derginin içeriğini ve biçimini genel hatlarıyla şöyle özetler:

Bir yönetmenin çalışmalarına yakından bakan uzunca birkaç röportaj ya da yeni keşfedilmiş film tekniklerine de yer veriliyordu ek olarak; bazen de bir festivalden ya da bir başka ülkeden gönderilen bir 'mektup' veya saygın bir ustayla yapılmış derinlikli bir röportaj yayınlanıyordu. Elde edilen fotoğraflar yazıların arasına yerleştiriliyor ve film ve filmin yakalanan belleği üzerine kaleme alınmış yazılara aynı ölçüde değer verildiği düşüncesi bütün bir sayfaya hakim oluyordu. Bütün bu unsurlar estetik bir şaheser yaratmak amacıyla bir araya toplanmıştı. Cahiers du cinéma, bir nesne olarak, sadeliği, kusursuz sayfa düzeni ve ortaya konan kompozisyonuyla, sinemanın güzelliğine olan saygısını göstermekteydi (Bickerton, 2012: 20-21)

Derginin iki kurucusundan biri olan André Bazin aynı zamanda derginin ilk editörüdür. Bazin, dergi kurulduğunda deneyimli ve uluslararası bir üne sahip eleştirmen olarak kabul görmüştür. Aldığı öğretmenlik eğitimi sayesinde ve diğer eleştirmenlerden yaşça büyük olması sebebiyle dergide 'baba' rolünü de üstlenmiştir (Bickerton, 2012: 21). Vincenti'ye (2008: 119) göre Bazin'in önemi, idealize ettiği sinemayı bilinçli bir şekilde tasarlamasıdır. "Bazin, sinemanın ne olduğunu anlamamız için ileri bir adım attırır bize; yönetmenin, sinemanın kendi dil özelliklerini kullandığını fark etmemiz koşuluyla, bir filmin niteliklerini anlayabilmemiz konusunda yol gösterir." Sonuç olarak Cahiers dergisinin genç eleştirmenleri dergiyi ailesi gibi görmüş ve benimsemiştir. Truffaut yetimhanedeyken on beş yaşında çaldığı paralarla sinema kulübü işlettiği için tutuklanmıştı. Bazin onun hapisshaneden kurtulmasını sağlamış ve Truffaut'u evlat edinmişti. Rivette ve Godard ise sinema eğitimi

almak amacıyla Paris'e gelmişti fakat okula gitmektense tüm vakitlerini Cinémathèque'lerde ve Cahiers dergisinde geçirmiştir (Bickerton, 2012: 34).

Dergideki genç eleştirmenlerden bazıları yaklaşık on yıl süren eleştirmenlik kariyerinin ardından yönetmenliğe geçiş yapmıştır. Uzun yıllar boyunca yaptıkları kapsamlı sinema çalışmalarından sonra ürettikleri filmler Yeni Dalga akımının ilk filmleridir ve bu filmler dünya sinema tarihine yön vererek hepsi birer şaheser olarak kabul edilmektedir. Truffaut'un Jules ve Jim, Piyanisti Vurun ve 400 Darbe; Godard'ın Serseri Aşıklar, Kadın Kadındır filmi, Rivette'in Paris Bizimdir; Chabrol'un Kuzenler filmi bunlara örnektir.

Cahiers'deki yazarlar bu modeller üzerinde mesleğin gizlerini öğrenmek ve yakın bir gelecekte bunlardan kendi yönetmenlik deneyleri sırasında yararlanmak için incelemeler, araştırmalar yaparlar. Uzunca bir süre, tutkulu çıraklık ve mesleği öğrenme döneminden sonra 50'lerin sonlarına doğru ve 60'ların içinde Chabrol'un Truffaut'nun, Resnais'nin Godard'ın ilk filmleriyle Nouvelle Vague (Yeni Dalga) ortaya çıkar ve bütün dünyada yankılar uyandırır (Vincenti, 2008: 128).

2.7. Yeni Dalga Akımının Tarihçesi ve Özellikleri

Fransız sinemasında 1959 ile 1968 yılları arasındaki dönemi tanımlayan Yeni Dalga, başta Fransa olmak üzere dünya sinemasında büyük ses getirmiş; Fransız sinema endüstrisi, Hollywood sineması ve film festivallerinin tutumunu değiştirmeyi başarmıştır. Yeni Dalga eleştirmenleri, yönetmenliğe geçiş yaparak o güne kadar benzeri olmayan, farklı ve yeni bir sinema yapma cesaretini göstermişlerdir.

“Yeni Dalga'nın oluşumuna başlangıç noktası olarak, 1951 yılında yayınlanan ‘Cahiers du Cinema’ dergisinin çıkışını alabiliriz” (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 41). Yeni Dalga sineması 1960'ların Fransız sinemasıyla sınırlı kalmamış, dünyanın birçok ülkesi kendi Yeni Dalga hareketini oluşturmuştur. Yeni Dalga akımı etkisini gösterdiği zamandan günümüze kadar geçen süreçte birçok yönetmene ilham kaynağı olmuştur. Yeni Dalga sinemacıları sadece film yapım pratiğine katkı sağlamakla kalmamış, bir araya gelmelerini sağlayan Cahiers du Cinema dergisinde yaptıkları çalışmalarla ve incelemelerle film eleştirisi üzerine de önemli yenilikler geliştirmişler, sinema tarihinde onlar inceleyene kadar çok önemli kabul edilmeyen filmleri ve yönetmenlerin gerçek değerine kavuşmasını sağlamışlardır.

İlk modern sinema akımı Yeni Dalga, planlı bir hareket değildir. Siyasi, kültürel, ekonomik ve teknolojik açılardan uygun şartların oluşmasıyla kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Akımın, belirli kuralları veya akımın içinde kabul edilen kuramcılarının, eleştirmenlerin, yönetmenlerin sadık kaldığı bir manifestoları yoktur. Dönemin ruhuna uygun biçimde özgürce yazılarını yazmış, filmlerini çekmişlerdir. Film çekmek için teknik bilgiye gerek

olmadığına, sinema kültürüne sahip birinin roman veya deneme yazarı gibi düşüncelerini sinema ile aktarabileceğine inanmışlardır (Teksoy, 2014: 484).

Akıma Yeni Dalga ismini dahi akımın içerisinde yer alan sinemacılar kendileri koymamıştır. Onlar kendilerini Jean Luc Godard'ın da bir filmine ismini verdiği Bande à part (ana akımın dışında, öteki) olarak tanımlamışlardır (Wiegand, 2011: 13). Fakat onların yenilikçi anlayışları ve bir merkezden gelen otoriteye bağlı olarak ilerlemeyen serbest üretim tarzlarıyla Yeni Dalga ismi onlara uygun bulunmuş ve bu isim herkesçe kabul görmüştür. “Yeni Dalga (nouvelle vague) adlandırması henüz sinemaya uyarlanmadan önce gazeteciler arasında son moda olan, 1950’lerin Fransa’ında henüz revaçta olan bir ifadeydi. ‘ ’ (Neupert, 2007).

François Giroud ise Paris’te haftalık yayınlanan L’Express dergisinde “Yeni Dalga” ismini ilk kez Fransa’daki sinema hareketi için kullanmıştır¹² (Coşkun, 2011: 199). Bütün bunların yanında Monaco Yeni Dalga metaforunun şaşırtıcı bir şekilde yerinde olduğunu ifade eder:

Bu dalga sinemanın sahillerine vurmadan uzun süre önce oluşmuştu. Çeşitli dalgacıkların -teknolojik, kuramsal, felsefi, eleştirel- birbirlerini güçlendirmesinin bir sonucuydu ve onun yankılan hala hissediliyor. Yeni Dalga bize ebediyen değişmiş, genişlemiş, daha güçlü, daha etkili ve daha duyarlı bir sinema bıraktı” (Monaco, 2006: 18).

Yeni dalga yönetmenleri geçmişten gelen bir sinema kültürünü de iyi özümsemiş ve o tarihe kadar gerçekleşen ve kısaca özetlemek gerekirse Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin gibi Sovyet sinemasının dünya sinemasını değiştiren montajı öne çıkaran sinema anlayışı, Almanya’da dışavurumculuk, Fransa’daki avangart sinema akımları ve sonrasında ortaya çıkan Şairane Gerçekçilik, İtalya’da Yeni Gerçekçilik gibi sinema akımlarının oluşması ve bu akımların başarılı filmler ve yönetmenler, ulusal ve uluslararası film festivallerinin artması, devletlerin sinemanın önemini kavraması ve sinemaya yaptığı yatırımlar, sesin 1920’lerin sonunda sinemaya girmesi ve artık sinemanın bir sanat dalı olarak kabul görmesi, sinemada türlerin oluşması, 1960’lara kadar sesli filmlerin hem teknik açıdan yeterli bir hale gelmesi hem de sesli filmin sessiz filmlerden sonra anlatım dilinde meydana getirdiği değişiklikler, sesle birlikte önem kazanan diyaloglar ve değişen oyunculuk stilleri sayesinde sinemada klasik bir anlatının oturması, bunun yanı sıra filmlerin renklenmesi ile renk kullanımının anlatımı zenginleştirmesi gibi gelişmeler sayesinde Yeni Dalga estetiğini oluşturmaları kolaylaştırmıştır.

¹² La Nouvelle Vague Arrive (Yeni Dalga Geliyor) başlıklı makalede yayınlandı (Teksoy, 2005: 483).

Yeni Dalga akımının geniş yankı uyandırmasında ve kendini kabul ettirmesinde 1959 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilmeyen François Truffaut'ın 400 Darbe filminin bir sonraki yıl festivalden en iyi yönetmen ödülü alması, Alain Resnais'in 1958 yapımı yarışma dışı filmi Hiroşima Sevgilim'in büyük ilgi görmesi önemli role sahiptir (Teksoy, 2014: 484). Yeni Dalga yönetmenlerinin en önemli temsilcileri sinemaya eleştirmenlik yaparak başlamıştır. Hatta film çekerken de eleştirmen kimliğinden kopmamışlardır. Onları sıradan bir film eleştirmeni olarak kabul etmemek gerekir. Bu eleştirmen-yönetmenler, diğer sanat dallarıyla denge kurmuştur ve sinema tarihini, önemli filmlerin ve yönetmenlerin yanı sıra kenarda kalan, dikkat çekmemiş bazı filmleri ve yönetmenleri derinlemesine incelemiştir (Wiegand, 2011: 11). Yeni Dalga sinemasının özelliklerini Teksoy şu şekilde açıklamaktadır:

Dar bütçeli olmaları, senaryoyu da yönetmenin yazmış olması, edebiyat uyarlamalarından kaçınılması, stüdyo çekimleri yerine sokaklarda yapılan çekimlerin ağırlık kazanması, gün ışığının yapay ışığa yeğlenmesi, tanınmış oyuncuların oynatılmaması, çekimler sırasında doğaçlamaya da yer verilmesi ve kurgunun yerini uzun planlara bırakması (2014: 484).

Abisel ve Eryılmaz'a göre ise onların en belirgin özellikleri;

Doğrusal zamana karşı çıkmaları zaman içinde ileri ve geri büyük sıçramalar yapmaları; öykü bütünselliğine önem vermemeleri, eliptik bir anlatım yeğleyerek, anlam bozulmaksızın öykünün bazı öğelerini dışarıda bırakmaları; aynı film içinde kendilerini hiç kısıtlamadan belgeselden yapıntıya dek çeşitli sinema stillerini kullanmaları; çekim sırasında doğaçlamaya, kendiliğindencilığe ağırlık vermeleri (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 44)dir.

Akımın bir diğer özelliği ise filmlerin net bir sonla bitmemesidir (Biryıldız, 2000: 91). Yeni Dalga sineması Fransız sinema geleneğini reddeder. Yönetmenler birbirleriyle dayanışma halindedir. Aynı akımın içinde yer alsalar da her yönetmen kişisel filmler yapar ve kendine ait bir stile sahiptir. Cook ise Yeni Dalga tarzının oluşmasını sağlayan teorik gelişmeleri ve maddi şartları şu sözlerle ifade eder:

Yeni Dalga'nın genç yönetmenleri, sinema tarihinde, film yönetimi üzerine eğitim görmüş ilk yönetmenlerdi. Langlois tarafından kurulan Fransız Sinematek'te sinemanın bütün tarihini öğrendiler ve yaklaşık on yıl süreyle Cahiers du Cinéma'da teorik ve eleştirel yazılar yazarak sinemaya yakınlaştılar. Sonunda pratiğe geçip film çekmeye başladıklarında, bir sanat şekli olarak sinema üzerine çok şey biliyorlardı. Fakat pratikte, kendilerinden önce film yapanlarla kıyaslandıklarında bilgileri çok sınırlıydı. Sonuç olarak, küçük bütçeleri ve sınırlı çekim programlarıyla düzeltilemeyecek hatalar yaptılar. 1917 devrimi sonrası Sovyet film yönetmenleri gibi, Yeni Dalga yönetmenleri de bir sahneyi

defaten çekemiyor bu nedenle de, elips düzeltme yöntemine başvuruyorlardı. Örnekse, sıçrayarak kesme yöntemi salt seyircinin bilincinde görüntüler yaratmak için değil, aynı zamanda çekilen sahnelerdeki oyuncu ve kameraman hatalarını örtmek için de kullanılıyordu. Şüphesiz bütçenin yanı sıra, bu yöntemleri kullanmalarının teorik nedenleri de vardı. Elde taşınan kamerayla yapılan çekimler ucuz olduğu kadar, bölünmeyen sahneler de çok akıcıydı (Cook, 1986: 37-38).

Akımın önemli bir özelliğinin siyasal ve toplumsal meselelere mesafeli duruşu olduğunu ifade eder. Teksoy'a (2014: 484) göre toplumsal meselelere eğilmeyişin nedeni bir önceki sinema kuşağının da apolitik bir tavır içinde olmasından kaynaklanır. Eski kuşak yönetmenler de toplumsal meseleleri görsel bir malzeme olarak kullanmakla yetinmiş fakat eleştirel bir bakış getirememiştir. Fransız Yeni Dalga akımı bu yönüyle İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden ayrılır. O dönemde ülkenin gündemindeki Çinhindi ve Cezayir savaşları, General de Gaulle'ün iktidara gelmesini sağlayan kurumsal bunalımlar veya toplumsal çelişkiler, göçmenlerin ve emekçilerin sorunları çoğu zaman Yeni Dalga yönetmenlerinin göz ardı ettiği konular olarak dikkat çeker. Lanzoni de Yeni Dalga yönetmenlerinin kendilerinden bahsettiğini ve buna bağlı olarak politik ve toplumsal olaylarla ilgilenmedikleri için eleştirildiklerini belirtir.

Kendi öykülerini anlatan auteurs (kişisel bir bakış açısından) anlattıklarına tamamiyle vakıf olduklarını göstermek istediler ve yönetmenlerin biçimlendirdiği kurmacayla yakından ilişkili yaşam süren oyuncular kullandılar. Başka bir deyişle Yeni Dalga yönetmenlerini politik sinemaya sırtlarını döndükleri ve dini konulardan sistematik olarak kaçındıkları için filmlerinde politik ve toplumsal olanla nadiren ilgilenmekle suçladı (Lanzoni, 2015: 228).

Yönetmenler sıkça birinci tekil şahıs anlatısını öne çıkaran monologları ve cevapları net şekilde dile getirilmeyen sorulara yer vermişlerdir. “Her yönetmen kendi dünyasını anlattığı için, Yeni Dalga bir okula dönüşememiş, sonuçta bireysel ve bireyci bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır” (Teksoy, 2014: 484). Biryıldız (2000: 91), tipik Yeni Dalga öykülemesinde kişi ile toplum arasında çok az ilişkinin var olduğunu ve karakterlerin asla anlaşılacakları dar kavramlar içine yerleştirilmediklerini belirtir. Ona göre;

subjektif ve objektif dünyalar, aynı fantezi ile gerçek gibi karışmışlardır. Ana karakterlerin egoizmi bir tekbencilik noktasına ulaşır ve konunun içeriği kayıp ve kişisizleştirilmiş görünür. Burada marjinal olan kadın ve erkek, asi entelektüel ile hiçbir aile ya da politik bağı olmayan öğrencilerdir. Kendi zevkleri için Paris'e taşınırlar, uzun vadeli amaç ve motivasyonları yoktur (Biryıldız, 2000: 91).

Filmlerindeki karakterlerin içsel sıkıntılarına daha çok yönelmiştir ve bu durum “sanat sanat içindir” duygusu yaratmıştır. Jean-Paul Sartre ve Albert Camus’nün varoluşçuluğu da Yeni Dalga filmlerinde kendini gösteren ve yönetmenleri etkileyen bir felsefedir.

Çünkü dünyayı anlama girişiminde insanın varoluşunun saçmalığını ve özgür iradenin önemini vurguluyordu. Fransız Yeni Dalga filmlerindeki birçok karakter, çoğu kez anı yaşamakta olan gezgin gibi hayat süren ve toplumun ve yönetmenin verdiği rolden ziyade kendi sezgilerine göre rol yapan toplum dışılar, anti kahramanlar ve kimsesizlerdi (Lanzoni, 2015: 228).

Bu nedenle Cook Yeni Dalga Akımı’nın asla tek bir bütün olarak ele almanın akımı basitleştirmek olduğunu ifade eder ve akımın temsilcilerinin farklı ekollerden gelmesinin sinema sanatı için olumlu sonuçlar doğurduğunu ifade eder:

(...)Varda, Resnais, Marker ve Malle; Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette ve Rohmer’den daha farklı uygulamalara gitmişlerdir. İlk saydıklarımız yönetmenliğe kurulu sanayii içinde, asistan ve düzeltmenlikten geçerek başlarken, diğerleri sanayinin karşısında teorisyen ve eleştirmen olarak atılmışlardır sinemaya. Nihayet 60’lı yılların sonunda ve 70’lerin başında hepsi değişik yollar izlemiştir. Fakat iki ortak öge onlara yine de benzer bir yön sağlamış ve filmlerinin konulu sinemanın gelişmesinde önem kazanmasına neden olmuştur: İlki, sinemanın bir sanat olduğuna inanmışlar ve bu değişik duygulu sanat tarzını izleyerek sanatçı yönlerini ortaya koyabileceklerini kavramışlardır. Bu tarz, yazar politikasıyla birlikte benimsenmiş ve yazarlardan bağımsız olarak yönetmenler sinemaya uyarlanabilecek konular yazmışlardır. İkincisi ise 30 ve 40’lı yıllardan kalan hikaye geleneğinin bir sonuca ulaşmak için yetersiz kaldığını görmeleridir (Cook, 1986: 55-56).

“Yeni Dalga, klasik Hollywood öykülemesinden farklı bir stilde hikayeler yaratır. Öyküleyici sahneler birbirini anlamlı biçimde izlemez, seyirci hiçbir zaman sonra ne olacağını bilemez” (Biryıldız, 2000: 90-91). Akımın yönetmenleri için filmin hikayesinin anlatılma biçimi hikayenin kendisinden bile önemlidir.

Bu yönetmenler, basitçe söylenirse geleneksel Hollywood tarzı öykü anlatımından ve görüntülerle seslerin genel uyumunu sunmaktan tamamen azade, yenilikçi bir anlatımın kullanılmasının arayışı içindeydi. İzleyicinin anlatı sürecine katılması ve sonuçta sinematografik dilin işlevine dair anlayışı geliştirmesi gerekiyordu (Lanzoni, 2015: 210).

François Truffaut’un “karmaşık olay örgülerini reddettikleri için, filmler kısa film uzun metrajı uzatılmış gibi durabilir” ifadesi de Cahiers yönetmenlerinin hikayeye olan bakışlarının bir özeti olarak değerlendirilebilir (Wiegand, 2011: 19).

1930 ve 1940'ların Fransız sinema geleneğinde senaryo yazarının önemi çok büyüktü, 1950'lerde ise daha eski bir fikre, yani yönetmenin filminin tek yaratıcısı olduğu fikrine dönüşmüştür. Artık senarist, yönetmene düşüncelerini biçimlendirmede yardımcı olan teknisyen konumundadır. Yeni dalganın en tipik örneklerinin öyküleri, yönetmenlerce geliştirilmiştir (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 44).

Jean-Luc Godard (1968: 489) ise ilk uzun metrajlı filmi *Serseri Aşıklar'da* yapmak istediğini şu şekilde açıklar: “Yapmak istediğim şey beylik bir öyküden harekete geçmek ve o zamana kadar yapılmış olan sinemayı yeniden, ama çok değişik bir yolla kurmaktır.” Vincenti, Bazin’e dayanarak Yeni Dalga Akımı’nda iki tarz film yapma yöntemi olduğunu dikkat çeker:

Birinci tarz, anlaşılabilir, kabul edilebilir bir öykü anlatmaktadır: burada filmin kuruluşuyla ilgili araçlar, dille ilgili öğeler, hatta filmin bir yapıntı olduğu bu şekilde bir söylem geliştirdiği öne çıkarılmaz, tersine, bunlar gizlenmeye çalışılır. Filmin kuruluşuyla ilgili işlemleri gizlemeye yönelen bu tarz, yani klasik kesim, seyirciye kendisine gösterilen filmdeki gerçeklere, onlar aracılığıyla geliştirilen söyleme katılması, onlara inanması alışkanlığını kazandırır. Sinema, böylece çok ince bir şekilde ideolojik araç olur ve önceden saptanan düşüncelerin taşıyıcılığını yapar. Bu tür bir sinema, seyirciye, alttan alta belli davranış modellerini benimsetir. İkinci tarz film yapmanın özelliği ise, gerçeğe özel bir dikkat göstermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı duymak ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamaktır. Yöntemin, bu yanıyla ilgili çok önemli bir başka noktası daha var: Bütün dış görünüşe karşı bu ikinci tarz, biçim ögesini oldukça fazla kullanır, çünkü filmlerde yansıyan ve sinemanın standartlarına karşı koyan bu biçim ögesidir (Vincenti, 2008: 124-125)

Lanzoni de Vincenti gibi, Fransız Yeni Dalga sinemasını teknik açıdan değerlendirir ve “esnek senaryolar ve büyük ölçüde doğaçlamanın olduğu, yönetmenlerin sezgileriyle hareket ettiği bir anlayışın öne çıktığını” ifade eder. Bu genç yönetmenlerin özgürce hareket ettiği ve kendi çözümlerini kendilerinin ürettiği sinema anlayışı sayesinde daha önce hiç kullanılmayan teknikler sinemaya kazandırılmıştır:

Bir filmdeki plan sayısını fazlasıyla artıran montajın güçlüklerini gidermek için çoğu kez atlamalar (jump-cut) kullanıldı. Genç yönetmenlerin kullandığı yöntemler o döneme kadar duyulmamıştı. Gerçekten, pratik gereklilikle güçlü profesyonel ve sanatsal fikirleri birleştirmek onların bilinçli bir tercihiydi ve bu da hataya yer olmayan bir ortamda hemen hepsinin sinema kariyerlerinin kabul görmesini sağladı (2015: 229).

Küçük ekiplerle, gerçek mekanlarda, provasız, katı kurallara bağlı olmadan yapılan Yeni Dalga filmleri hikayenin geri plana atılması ve hikayeyi anlatma biçiminin önem kazanmasını sağlamış, sinemaya has jump-cut gibi bazı yeni tekniklerin doğmasının veya

ustaca kullanılmasının önünü açmıştır. Dış mekanda rahat çekimler yapılmasına olanak tanıyan, o dönem için düşünüldüğünde eski kameralara nazaran daha sessiz ve portatif kameralar hem dış mekandaki çekimleri kolaylaştırmış hem de doğrudan sesleri kaydetme imkanı sağlamıştır. Sinema ekipmanlarının teknolojik açıdan gelişmesi sayesinde görüntü yönetmenleri yeni teknikler deneme fırsatı bulmuştur. Teknik becerisi yüksek görüntü yönetmenleri de neredeyse auteur'ler kadar büyük bir öneme sahip olmuştur.

Henri Decaë, Raaoul Coutard ve Jean Rouch gibi görüntü yönetmenleri Yeni Dalga filmlerine yaratıcı kamera kullanımlarıyla önemli katkılar sağlamışlardır. Henri Decaë Fransız sinemasında genellikle ticari kaygıları gözeterek film yapan yönetmenlerle çalışma da, akıcı kamera hareketleri ve kaydırmalı çekimlerde teknik uzmanlığı sayesinde birçok Yeni Dalga yönetmeninin de tercih ettiği bir görüntü yönetmeni olmuştur. Raoul Coutard ise Godard'ın ve Truffaut'un birçok filminde görüntü yönetmenliği yapmıştır. Coutard'ın en önemli özelliği hızlı çalışması ve hafif ekipmanları başarıyla kullanmasıdır. Lanzoni (2015: 217-218), Coutard'ı kendine has üslubu nedeniyle Fransa'nın yetiştirdiği gelmiş geçmiş en yenilikçi görüntü yönetmenlerinden biri olarak kabul eder. "Mükemmel çerçeveleme, kamera açıları, sahne kompozisyonu ve özel efektlerin birleştirilmesi için etkileyici yaratıcılığı ve önsezi kullanan Coutard'ın kendine özgü tekniği zamanın ruhunu yeniden yaratmasıyla Yeni Dalga'ya derinlemesine damga vurdu" (Lanzoni, 2015: 217-218). Yeni Dalga filmlerinde çalışan bir diğer önemli görüntü yönetmeni olan Jean Rouch ise sesi direkt olarak kaydeden ve doğal ışıqla çalışmayı mümkün kılan el kameralarıyla çalışan ilk görüntü yönetmenlerinden biridir. Bu yöntem çok hızlı çekim yapma fırsatı verdiği için ve uzun süren provalara ihtiyaç duymadığı için Yeni Dalga yönetmenlerinin çalışma pratikleriyle çok uyumludur. Yönetmenler bu yöntem sayesinde dikkatlerini teknik detaylardan çok mizansene verme fırsatı yakalamıştır. Bu nedenle Rouch da auteur yönetmenler tarafından sıklıkla tercih edilen bir görüntü yönetmeni olmuştur.

Kullanılan hafif ekipmanlar, aynı zamanda sağladığı teknik olanakların yanı sıra düşük maliyetleri nedeniyle de Yeni Dalga yönetmenleri tarafından tercih edilmiştir. Ekonomik açıdan kısıtlı imkanlara sahip Yeni Dalga yönetmenleri sadece sinema ekipmanı konusunda değil yapım maliyetini arttıracak her türlü masraftan kaçınma yoluna gitmiştir:

Yönetmenler çoğu kez kendi ekibini, arkadaşlarını ve neredeyse hiç ücretsiz katkıda bulunmak isteyen herkesi kullandılar; hatta oyuncuların kendileri bile bazen ücreti sonradan ödenmek üzere kiralandılar. Bu ekonomik ve sanatsal seçenekler kesinlikle yapım maliyetlerini azalttı – daha küçük bütçeler, daha küçük ekipler, profesyonel olmayan ya da eğitimsiz oyuncular, daha kısa çekim süresi (örneğin Jean-

Luc Godard'ın Serseri Aşıklar filmi sadece dört haftada tamamlandı: 17 Ağustos-15 Eylül 1959 (Lanzoni, 2015: 230).

Kendi çevresiyle çalışmanın bir diğer avantajı ise ticari kaygıları gözetmeden, sinema-severlerin bir araya gelerek amatör bir ruhla gerçekleştirdiği film üretiminin önünün açılmasıdır. Bu amatör ruh filmlerde kendini hissettir ve filmlere doğallık katar ve bir nevi imece usulü ile çekilen filmler yönetmenlerin yapımcılarla iyi ilişkiler kurmasını sağlar. Böylece Lanzoni'nin de vurguladığı gibi:

(...) yönetmenlerin yapımcılarıyla çoğu kez düşmanca olan ilişkilerini düzeltmelerine olanak sağlandı. Maliyetlerin en aza çekilmesi yatırımcıları, sözleşme imzalayarak işe başlayanlar ve hatta bazen tanınmamış oyuncularla ilgili risk alma konusunda cesaretlendirdi, çünkü teknik kaynakların ve finansal unsurların en aza inmesi genç yönetmenlerin yaratıcı sürecin her yanına kayıtsız şartsız hakim olmasını temin etti (2015: 230).

Yeni Dalga'nın sinemaya önemli katkılarından biri de film çekerken sinema üzerine düşünmeyi gündeme getirmiş olmasıdır (Teksoy, 2014: 485). Yeni Dalga yönetmenleri izleyicilere izlediğinin gerçek değil bir film olduğunu hatırlatmaktan kaçınmazlar ve izleyiciyi bu gerçeklikle yüz yüze getirmenin yollarını ararlar. Karakterler filmde birbirleriyle konuşmanın yanı sıra kamerayla yani izleyiciyle de konuşur ve izleyicinin kendisini izlediğinin farkında olduğunu izleyiciye belli eder.

Bu yöntemlerin psikolojik etkisi ise seyirci ile film arasında estetik bir mesafe kurmaktır. Yeni Dalga filmleri sürekli olarak bize, film seyrettiğimizi, filmin benzediği gerçekleri anımsatmadan, onun yarattığı yapay doğaya ve filmciliğe dikkat çekerek hatırlatır. Bu filmlerdeki sıçrayarak kesmeleri, elle tutulan kameraları algılamamız kişiliklerden ve canlandırılan rollerden daha çok önem kazanır. Çünkü Yeni Dalga sineması bir anlamda 'kişisel dönüşlü' (self-reflexive) veya 'meta-sinema' –filmin kendi doğasını ve yöntemini yansıtmaktadır (Cook, 1986: 38).

Her fırsatta eski filmlere ve yönetmenlere olan sevgilerini ve hayranlıklarını da göstermenin yollarını ararlar. Biryıldız Yeni Dalga yönetmenlerinin sevdikleri ve beğendikleri filmlerden alıntılar yaptığını ifade eder:

Godard ve Truffaut örneğin filmlerinde, favori bir film olan Joan Crawford ve Mercedes McCambridge'in oynadığı bir Cumhuriyet Western'i Nicholas Ray'in Johnny Guitart'ından alıntılar yapan karakterler yaratmışlardır. Bu tür referanslar, filmin diğer sanatlara ilgisini göz ardı etmeyerek film tarihiyle bağları vurgulamaktadır (2000: 90).

“Jean Pierre Melville ve Sam Fuller gibi etkili yönetmenler yan karakterleri oynar. Anahtar sahnelerde saygı değer aucteurlere selam gönderilir, çok saygı duyulan filmlerin afişleri eski filmlerinkini andırır. Godard ve Truffaut özellikle film yapım süreci üzerine filmler yapar.” Film karakterleri sık sık filmin içinde sinemaya giderler ve onların film izleme deneyimlerine şahit oluruz. *400 Darbe* filminde Antoine ve Rene okuldan kaçıp film izlemeye gider. *Jules et Jim* filminde başkarakterler tesadüfen sinemada karşılaşır. Karakterler film izlemiyorsa bile filmler üzerine tartışır veya okuma yaparlar (Wiegand, 2011: 21).

Sonuç olarak Teksoy’un da dikkat çektiği noktada Yeni Dalga filmlerinde bir diğer özelliğinin de filmlerin yabancı ülkelerde geçen birkaç film haricinde hep Paris olmasıdır. Film kahramanları ise hep burjuva sınıfından bireylerdir. Yönetmenler bu tercihiyle çok hakim oldukları, içinden geldikleri sınıfın gündelik sorunlarına eğilmişler, kendi deneyimlerini, anılarını, özlemlerini aktarmışlardır. Huzursuz ve bunalımlı bir gençliğin arayışlarını seyirciyle paylaşma yoluna gitmişlerdir (Teksoy, 2005: 484).

Fransız Yeni Dalgasının önemli bir sonucu da düşük bütçeli film yapımına uygun ortamın oluşmasıyla çok sayıda genç yönetmenin film yapma şansı bulmasıdır. 1950’lere kadar daha önce film yapma tecrübesi olmayan birinin önemli bir yönetmenin setinde eğitim almadan film yapması çok düşük bir ihtimaldi. Bu nedenle tüm dünyada çok az sayıda yönetmen yetişebiliyordu. Uzun süren eğitimler de gençlerin yaratıcılığını körelterek; sanatsal yönü zayıf, ustalarının gölgesinden çıkmakta zorlanan yönetmenler yetişmesine neden oluyordu. Veya genç yönetmenler kendi anlatmak istediği konulara yönelemiyor, film şirketlerinin, yapımcıların onlara uygun gördüğü konuların filmini yapmak zorunda bırakılıyordu. Yeni Dalga yönetmenleri ise sistemin içinden gelerek film yapmanın zor olduğunun farkına vardılar (Lanzoni, 2015: 231). Bunun sonucunda Yeni Dalga yönetmenleri setlerde tecrübe kazanmaktan ziyade filmler izleyerek, izledikleri filmleri analiz ederek, eleştiri yazıları yazarak, sinema kuramlarına dair çalışmalar yaparak ve önemli yönetmenlerle röportajlar yaparak kendilerini eğitmişlerdir. Böylece Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais ve Agnès Varda gibi önemli yönetmenler yenilikçi fikirlerini uygulamış ve oldukça başarılı ve bütün dünyada ses getiren filmler yapmışlardır. Vincenti, akımın başarısında rol oynayan koşulları şu sözlerle özetler:

Kendilerini anlatmak isteyen genç yönetmenlerin ortaya çıkması ve bunların özellikle başlarda, büyük yapımların olanaklarıyla değil, ancak düşük bütçeyle ve basit araçlarla film yapabileceklerini görmeleri; bu yönetmenlerin kendi sanat görüşleri ve kaynaklandıkları -1948’de Astruc’ün öne sürdüğü- ‘camera-style’ anlayışı, yani büyük sanayiden kurtularak kamerayı yeni bir yazım aracı, kalem gibi kullanarak kişisel anlatımlarını gerçekleştirebilmeleri; zeki ve yeniliklere açık yapımcıların olaya sahiplenmeleri

(bunların arasında daha önce Clair ve Bunuel'e gerçeküstü dönemlerinde destek olmuş Pierre Braunberger anımsanabilir); kimi yönetmenlerin kendi kendilerini finanse edecek bir mekanizmayı devreye sokmaları ve bu şekilde filmleri belli bir bağımsızlık içinde tasarlayıp gerçekleştirebilmeleri, bu akımın başarısındaki etkenlerdir (2008: 128).

Cook (1986: 35)'a göre, akımın ortaya çıktığı 1959 yılı Yeni Dalga'nın en parlak dönemidir. 1959'da Claude Chabrol'un 1957 yılında yaptığı Yakışıklı Serge filminden cesaret alarak Truffaut 400 Darbe'yi, Alain Resnais Hiroşima Sevgilim'i, Jean-Luc Godard ise Serseri Aşıklar'ı yapmıştır. Yeni Dalga'nın ilk filmleri büyük ses getirmiş ve uluslararası film festivallerinde önemli başarılar kazanınca Yeni Dalga'nın önemli temsilcileri film yapımına devam etmiştir.

2.7.1. Yeni Dalga Akımın Önde Gelen Temsilcileri

Fransız Yeni Dalgası'nın ticari ve sanatsal başarısının da etkisiyle 1959 yılından sonra yüzden fazla yönetmen ilk filmini gerçekleştirme fırsatı bulmuştur. Fakat bazı yönetmenler ve filmler diğerlerine göre daha çok ön plana çıkmıştır. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Agnes Varda Fransız Yeni Dalgası'nın en önemli yönetmenleri olarak kabul edilmektedir. Yeni Dalga yönetmenleri aynı yıllarda film yapması ve Fransız sinemasının gelenekselleşen üslubuna ve temalarına başkaldırması yönünden benzer özellikler gösterse de her birinin kendi temaları ve stilleri farklıdır (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 44). Jean-Luc Godard, Yeni Dalga yönetmenleriyle ilgili benzerlikler ve farklılıklar üzerine şu yorumda bulunur:

Birçok ortak yönümüz var. Rivette'e Rohmer'e, Truffaut'ya kıyasla kendimi tabii ki daha farklı görüyorum, ama sinema konusunda genel hatlarıyla aynı düşünceleri paylaşıyoruz; aşağı yukarı aynı romanları, aynı resimleri, aynı filmleri seviyoruz. Üzerinde birleştiğimiz şeyler, ayrıldıklarımızdan daha çok; ayrıntı oluşturan şeylerdeki farkların büyük olmasına karşın, derinlemesine düşünülürse, çok küçük farklar söz konusu. Bu farklılıklar büyük sayılacak olsa bile, vaktiyle hepimizin eleştirmen olması, farklardan çok ortak noktaları görmeye alıştırdı bizi. Aynı filmleri yapmıyoruz, bu doğru, ama normal denen filmleri görüp arkasından da bizim yaptıklarımızı gördüğümde, aradaki farka ağzım açık kalıyor (Godard, 2014: 43-78).

Yeni Dalga'yı başlatan yönetmen François Truffaut'dur. Henüz on beş yaşında yetimhanede kalırken Paris'te bir sinema kulübü kurmuş ve bu sayede hayatı boyunca her konuda desteğini göreceği Bazin ile tanışmıştır. Truffaut, sinemaya saplantı derecesinde bağlıdır. Bütün hayatını sinemaya adanmıştır. Sinema kariyerine eleştirmen olarak başlamıştır. Üretken bir sinema kariyerine sahiptir. Asıl üne kavuştuğu Cahiers du Cinéma dergisinin

dışında Arts, Le Temps de Paris, La Parisienne gibi dergilerde de eleştiriler yazmıştır. Truffaut'un "Renoir, Bresson, Cocteau, Becker, Ophüls gibi yönetmenleri yaratıcı (auteur) olarak tanımlaması, Delannoy, Autant-Lara, Carné, Allégret gibi yönetmenlerin ise bu tanımlamayı hak etmediklerini öne sürmesi yankılar uyandırmıştır." Eleştirmenlikten sonra yönetmenliğe geçerek 1959 yılında *400 Darbe* (Les 400 Coups) filmiyle Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazanmıştır (Teksoy, 2015: 486). Jacques Becker, Renoir, Ernst Lubitsch, Jean Vigo, Orson Welles ve Alfred Hitchcock'tan etkilenen Truffaut 1956'da Roberto Rossellini'nin asistanlığını yapmıştır. Coşkun'un da ifade ettiği gibi:

Truffaut, "ilk filmlerinde yakaladığı anlatım özgünlüğünü daha sonraları koruyamamış ve giderek Yeni Dalga çizgisinden uzaklaşarak, geleneksel sinemanın anlatım tekniklerini benimsemeye başlamıştır. Filmleri daha çok hayranı olduğu Amerikan kara filmlerinden ve Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'nden izler taşır. Polisiye filmler, aşk öyküleri ve edebiyat uyarlamaları onun gerçek ilgi alanlarıdır" (Coşkun, 2011: 218-219).

400 Darbe (1959), *Piyanisti Vurun* (1960), *Yirmi Yaşında Aşk* (1962) *Fahrenheit 451*(1966), *Siyah Gelinlik* (1968), *Evlenmekten Korkmuyorum* (1969), *Amerikan Gecesi* (1973), *Kadınları Seven Adam* (1976) Truffaut'un önemli filmleridir.

Yeni Dalga'nın bir başka önemli temsilcisi Alain Resnais (1922), diğer Yeni Dalga yönetmenlerine göre yaşça büyüktür. Filmlerinde geçmişe ve anılara sıkça yer verir ve "belleğin sinemacısı" olarak kabul edilir. Alain Resnais, zaman kavramını sinemasında en etkili kullanan yönetmenlerden biridir. Hatta Resnais sinamayı "zamanla oynama sanatı" olarak tanımlamaktadır.

Armes (2011: 235)'a göre Resnais'in zamanı farklı şekilde kullanmasının nedeni, sinemanın diğer sanat dallarıyla da ilişkili olduğunu düşünmesidir. Bütün filmlerini oluştururken önemli bir roman yazarı ile ortak çalışmıştır. Resnais, yazılmış bir romanı veya oyunu uyarlamaktan ziyade bir romancıyla beraber özgün bir senaryo yazma yoluna gitmiştir. Teksoy, Resnais'in güncel olanla geçmiş olanı bir arada anlatan en özgün Yeni Dalga yönetmeni olduğunu belirtir:

Yeni Dalga sinemacıları filmi iç dünyalarını, deneyimlerini, yaşadıklarını seyirciyle paylaştıkları bir araç olarak görürler. Güncel olaylara eğilirken, geçmişte yaşadıklarını, anılarını, belleklerindeki birikimi de ele alırlar. Böylece güncelle geçmiş iç içe geçerek, geçmişin şimdiki zamanı hazırladığı bir anlatım ortaya çıkar. Güncelin sorunları, yaşanmış olan geçmişin oluşturduğu değer yargılarına göre alınıp değerlendirilir. Bu değerlendirme ideolojik olmaktan çok duygusaldır, akılcı olmaktan çok içgüdüselidir. Bu anlayışın en özgün sinemacısı Alain Resnais'dir (2015: 488).

Resnais, Fransa’da şekillenen Yeni Roman akımından etkilenmiştir. Yaptığı filmlerde çağdaş Fransız romancılarının ve Yeni Roman’ın önemli kuramcılarından Alain Robbe-Grillet’in fikirlerinden faydalanmıştır.

Yeni Romancılar, klasik romanın anlatım tekniğini yadsıyarak yeni bir anlatım biçimi oluşturmaya çalışır. Nesneler ve durumlar aracılığıyla kişinin içinde bulunduğu durumun anlatılması söz konusudur. Yeni Roman aynı zamanda klasik romanların zaman kullanımını da terk eder. Bu akımın romanlarında geçmiş ve şimdi, bellek ve hatırlama vasıtasıyla iç içe girer. Anlatımın sürekliliği nesneler aracılığıyla sağlanır. Yazarın varlığını hissettirecek öznel hiçbir düşünce yoktur (Coşkun, 2011: 228).

Astım hastalığı nedeniyle iyi bir eğitim alamayan Resnais, klasik müzikle ilgilenmiş, Aldous Huxley, Marcel Proust gibi yazarlardan etkilenmiştir ve IDHEC’te¹³ sinema eğitimi görmüştür. Film kariyerine *Guernica* (1950), *Gece ve Sis* (1955) belgesellerini yaparak başlamıştır. Daha sonra; *Hiroşima Sevgilim* (1959), *Geçen Yıl Marienbad’da* (1961), *Acı Hatıralar* (1963), *Savaş Bitti* (1966), *Seni Seviyorum*, *Seni Seviyorum* (1968) filmlerini yapmıştır.

Yeni Dalga’nın kurucularından biri olan Claude Chabrol da çoğu Yeni Dalga yönetmeni gibi kariyerine eleştirmenlikle başlamıştır. Eric Rohmer ile birlikte Alfred Hitchcock’u konu alan bir kitap yazmıştır. Chabrol’un filmlerinde Hitchcock etkisi yoğun bir şekilde görülmektedir (Teksoy, 2014: 495). 1958 yılında Yeni Dalga’nın öncü filmi olarak kabul edilen ve diğer eleştirmen arkadaşlarına film yapma cesareti veren *Le Beau Serge* (*Yakışıklı Serge*) filmini yapmıştır. Bu filminden bir yıl sonra ise ilk filmine benzeyen bir konuyu işlediği *Kuzenler* (*Les Cousins*) filmini yapmış ve bu filmde Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü kazanmıştır. Teksoy (2014: 495) Chabrol’un sinemasını “çağdaş burjuva toplumunun çelişkilerine ve bencilliğine, kimi kez bir melodram, kimi kez de bir gerilim ortamında, alaycı bir bakışla ayna tutan” bir sinema olarak tanımlar. Chabrol akımın önemli ilk filminin yönetmenidir. O yıllarda her sene birden fazla film yapan üretken bir yönetmen olmasına rağmen ilerleyen yıllarda Godard ve Truffaut’un gölgesinde kalarak Yeni Dalga’dan uzaklaşmıştır ve ticari filmlere yönelmiştir (Coşkun, 2011: 214). Chabrol’un Yeni Dalga içinde değerlendirilebilecek diğer filmleri; *Tehlikeli Rabitalar* (1959), *Kadın Katili* (1962), *Şeytan Tuzağı* (1965), *Öldüren Şampanya* (1966), *Vefasız Kadın* (1968), *Canavarlar Ölmeli* (1969) ve *Kasap* (1969)’tır.

¹³ Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques

Yeni Dalga'nın kadın yönetmeni olarak bilinen Agnes Varda aslında başarılı bir fotoğrafçıdır. Kısa filmleriyle yakaladığı başarının ardından ilk filmi Cléo Beşten Yediye (1962) filmini çekmiştir. Bu filmde bir kadının kanser olup olmayacağını öğreneceği bir buçuk saatlik süreçte yaşananlar anlatılır (Teksoy, 2015: 500). *Muthuluk* (1964), *Yaratıklar* (1966), *Biri Şarkı Söylüyor Öbürü Söylemiyor* (1976) önemli filmleridir. Varda, filmlerinde genellikle kadın haklarını belgesel estetiğiyle birleştirmiştir.

Jacques Rivette ise, Godard ve Rohmer ile beraber La Gazette du Cinéma'nın kurucularındandır. Daha sonra kısa filmler çekmiştir ve ilk uzun metraj filmi Paris Bizimdir (1961)'i çekmiştir. Bu filmi çekerken Chabrol ve Truffaut'dan destek almıştır. Film “Cezayir Savaşı yıllarında Paris gençliğine eğilir. Felsefe ağırlıklı konuşmaların egemen olduğu, belki de konu bir tiyatro ortamında geçtiği için tiyatro kokan bir anlatımla gelişen filmin bugün en önemli yanı Paris gecelerini lirik bir biçimde görüntülemiş olmasıdır” (Teksoy, 2015: 498). Rivette'in sinemasında Fritz Lang, Rossellini Howard Hawks ve Stroheim'in etkileri görülmektedir.

Asıl adı Jean-Marie Maurice Schérer olan Eric Rohmer, bir edebiyat öğretmenidir. Bazin'in ölümünden sonra Cahiers du Cinéma dergisinin editörlüğünü yapmıştır. Eric Rohmer'in; Aslan Burcu (1959), Suzan'ın Mesleği (1963), Manceau'lu Fırıncı Kadın (1963), Maud'da Geçen Geçem (1967), Koleksiyoncu Kız (1968), Clair'in Dizi (1969) ve Öğleden Sonra Aşk (1972) filmleri Yeni Dalga akımının özelliklerini taşımaktadır. Aslan Burcu dışındaki diğer altı film aynı zamanda “ahlakçı öyküler” serisi olarak da bilinmektedir (Teksoy, 2015: 499) Rohmer'in sinema kariyeri 1990'lı yılların sonuna kadar sürmüştür. Bu açıdan Godard ile birlikte Yeni Dalga'nın en uzun soluklu sinema kariyerine sahip yönetmenlerinden biri olduğu söylenebilir.

2.7.1.1. Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard, 1930 yılının Aralık ayında Paris'te dünyaya gelir. Ailesinin kökenleri İsviçre'ye dayanır. Godard'ın babası bir doktordur. Babasının İsviçre-Fransa arasındaki iş seyahatleri nedeniyle Godard'ın yaşamının ilk üç yılı da bu iki ülke arasında geçer. Aile 1933 yılında kalıcı olarak İsviçre'ye yerleşir. Godard, çocukluk yıllarını cennette benzetir. Çok sağlıklı, ekonomik açıdan rahat ve istediği her şeye sahip olduğunu ifade eder. Godard henüz 10 yaşındayken İkinci Dünya Savaşı yıllarında Fransa'ya büyükannesini ziyarete gittiği sırada Fransa'nın Almanya tarafından işgal edilmesi nedeniyle İsviçre'ye dönemeyiz ve 6 ay boyunca Paris'te yaşar. Godard bu 6 aylık süreçte yapacak bir şey bulamadığı için her gün sinemaya gider ve erken yaşta sinemayla tanışır (MacCabe, 2010:

41). İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden bir yıl sonra 1946 yılında Godard, Collège du Nyon'dan mezun olur. On altı yaşındayken eğitimine Paris'teki Buffon Lisesi'nde devam etmeye karar vererek ailesinin yanından erken yaşta ayrılır. Godard, yirmi yaşına kadar olan yaşamını şu ifadelerle özetler:

Aslında her zaman Fransa ile İsviçre arasında iki arada bir derede kaldım. Daha küçük bir çocukken bile hep iki ülkem oldu. Paris'te doğdum, bir yaşındayken burada oturmaya geldim. Üç yaşında Paris'e döndüm. Sonra yine buraya, on üç yaşına kadar okula gittiğim yere geldim. Daha sonra Bouffon Lisesi'ne gittim, yirmi yaşına kadar. Hep, ya orada ya buradaydım... (Godard, 2014: 9-42).

Lise öğrenimi sırasında derslere olan ilgisi azalır ve savaş sonrası Paris'te popülerleşen sine kulüplerine gitmeye başlar. Okulunu aksatması ve vaktini sinemaya ayırması Godard'ın ailesi tarafından tepkiyle karşılaşılır. Godard'ın o yıllardaki ilginç bir yönü ise hırsızlık yapmasıdır. Genellikle ufak tefek şeyler çalsa bile sürekli yakalandığı için okuldan atılır ve 1948 yılında İsviçre'ye geri döner. İsviçre'de henüz 18 yaşındayken İsviçreli bir yazar Charles-Ferdinand Ramuz'un hamile kalan ve sevgilisi tarafından terk edilen bir kadının hikâyesini anlatan Aline isimli romanını senaryolaştırır. İsviçre'de geçen 1 yıla yakın sürenin ardından 1949 yılında yeniden Paris'e döner ve Sorbonne Üniversitesi'nin Antropoloji bölümüne kaydolur. Godard, hiçbir derse katılmaz, bunun yerine Sinematek'teki ve sinema kulüplerindeki derslere katılmayı tercih eder. Jacques Rivette ve Eric Rohmer ile beraber Gazette du Cinéma'yı kurarlar (Gilliatt, 2014: 99). Godard eleştirmenlik hayatına 1950 yılında La Gazette du cinéma dergisinin üçüncü sayısı için yazdığı “Politik Bir Sinemaya Doğru” isimli makaleyle başlar. Bu makalede sinemanın sadece gerçekliğin temsili olmak yerine gerçekliğin bir parçası olduğunu savunur. Bu konuda “Eğer gerçekliği dönüştürmek istiyorsanız, ilk olarak onu filme almalısınız” der (Maccabe, 2010: 95). Aylık çıkan bu dergi Mayıs-Kasım 1950 arasında beş sayı yayınlanır (Odabaş, 2013: 122).

1950 yılında “Claire, İroniye Son Verelim” isimli bir senaryo yazar fakat bu senaryo filme alınmaz. Godard'ın sinemaya dair fikirleri eleştirmenlik yıllarında olgunlaşmaya başlar. Ocak 1952'de Cahiers du Cinéma'da eleştirmenliğe devam eder. Cahiers du cinéma'da Hans Lucas takma adıyla iki önemli eleştiri yazısı kaleme alır. Bunun nedeni Godard'ın ismini gizlemesinin nedeni roman yazarı olma düşüncesidir fakat 1956 yılında Cahiers du cinéma için yazdığı “Montaj Benim Güzel Kaygım” başlıklı makalede kendi ismini kullanır. Bu makalede mizansen yerine montajı öne çıkarır. Godard'ın bir diğer önemli yazısı ise “Klasik Dekupaj Örneği ve Savunusu” başlıklı makaledir. Godard, bir röportajında eleştirmenlik yıllarına dair şunları söyler:

Yayınlanmış ilk yazım *La Gazette du cin ma*'da   km  tı sanıyorum; Rus sineması hakkında bir yazıydı, ba lı ı da 'Politik Bir Sinemaya Doğru'ydu' (...) Sonra Arts geldi, ardından da Cahiers. Cahiers'deki ilkyazım Rudolph Mat 'nin Margaret Sullavan'la yapt  ı bir film hakkındaydı" (Godard, 2014: 9-42).

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesine rağmen Avrupa'daki kar  klıkların devam etmesi Godard'ın babasının Amerika kıtasına yerleşmesine neden oldu ve Godard da babasıyla birlikte Avrupa kıtasını terk etti. Godard bu yolculuk sonucunda Kızilderililer  zerine bir belgesel çeken antropolog Kenneth Wasson ile tanıştı ve onunla sinema üzerine sohbetlerde bulundu. 1951 yılında yeniden İsviçre'ye döndü ve barajlar inşa eden bir şirkette çalışmaya ba ladı. Bunun sebebi artık ailesinden bağımsız olmak ve sinema kariyerine özgürce y n verebilmektir (MacCabe, 2010: 58). 1954 yılına gelindiğinde Godard maaşlarını biriktirerek baraj in aatını konu alan *Op ration Beton* (Beton Operasyonu) isimli bir belgesel çeker. Godard, neden bu belgeseli  ekti ine ilişkin olarak "Film yapmak için kalkıp ta Paris'lere gitmektense, bulunduğum yerde yapayım dedim" der (Godard, 2014: 9-42). Bu belgeselden sonra *Un Femme coquette* (Cilveli Bir Kadın, 1955), *Tous les ga ons s'appellent Patrick* (Patrick Adı verilen Bütün Erkekler, 1957) ve *Une Histoire d'eau* (Bir Su Hik yesi, 1958)" olmak üzere dört kısa film çeker. Teksoy, (2014: 492) Godard'ın ilk ele tirilerinden itibaren sosyalist bir görüşe sahip olduğunu ve bu görüşler nedeniyle Marksist, Leninist ve Maoocu kuruluşlarla ilişki içinde olduğunu ifade eder. Bu tavrı sinemasına da yansır ve film çekerken amacı bir öykü anlatmak değil, öyküden yola çıkarak seyirciyle düşüncelerini payla maktır. Bundan dolayı klasik anlatı kalıplarına riayet etmez ve geleneksel anlatı kalıplarını kırar.

2.8. Literatürde Auteur Kuramı ve Jean-Luc Godard'a İlişkin Yapılan  alı malar

Auteur kuramı, bir yönetmenin bütün filmografisini bir arada ele alarak yönetmenlerin filmlerindeki tekrarlayan temaları, stillerini ortaya çıkararak diğer yönetmenlerden farklarını araştırmak için kullanılmaktadır. YÖK tez veri tabanına bakıldığında auteur kuramı ile bir yönetmenin veya yönetmenlerin sinemasını inceleyen dokuz çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalardan ikisi yabancı (Michel Haneke, Abbas Kiarostami), altısı ise Türk yönetmenleri ( a an Irmak, Derviş Zaim, Yeşim Ustaog lu, Semih Kaplano lu, Fatih Akın, Yavuz Turgul) incelemektedir. Bir çalışmada ise üç yönetmen (Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Tayfun Pirselimog lu) bir arada ortak kavramlar bağlamında ele alınmıştır. Genel olarak çalışmalara bakıldığında;

- Diren (2017) Micheal Haneke sinemasını Andrew Sarris'in Çemberler Modeli'ni kullanarak incelemiştir.
- Sajjadi (2016) ise Abbas Kiarostami sinemasını üç farklı döneme ayırarak auteur kuramı çerçevesinde değerlendirmiştir.
- Ertaş (2016) Çağan Irmak sinemasını içerik ve biçimsel olarak ele almıştır.
- Akçora (2015) Derviş Zaim sinemasını filmlerin konuları ve özellikleri bağlamında,
- Arslan (2010), Yeşim Ustaoglu'nu tekrarlayan temalarını ortaya çıkararak,
- Toydemir (2018) Semih Kaplanoğlu sinemasını şiirsel, manevi boyutlarıyla ve biçimsel özellikleriyle,
- Yıldırım (2015) Fatih Akın sinemasını auteur kuramı perspektifinden göç, göçmen, kültür ve kimlik kavramları ile ilişkilendirmiştir.
- Demiray (2012), Yavuz Turgul'un bir auteur olup olmadığını araştırmıştır.
- Işıklar (2017) ise "Türk sinemasındaki 'Auteur' yönetmenlerin filmlerinde nihilizm ve birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoglu örneği" başlıklı çalışmada, üç auteur yönetmenin filmlerindeki nihilizm ve birey kavramlarını sorgulamaktadır.

Yapılan çalışmalar auteur kuramının, bir yönetmenin auteur olup olmadığını test etmek, filmlerini dönemler halinde incelemek, içerik ve biçimsel açıdan özelliklerini çıkarmak amacıyla ve farklı yönetmenlerin aynı kavramlara kendi pencerelerinden nasıl baktığını karşılaştırmak için kullanıldığını söylemek mümkündür.

Jean-Luc Godard'a dair yapılan çalışmalara bakıldığında çalışmaların genellikle Godard'ın ilk dönemlerindeki filmlerini kapsadığı veya Godard sinemasının 'kadın' 'politika' vb. gibi kavramla ilişkilendirilerek ele alındığı görülmektedir. Çeşitli kavramlarla ilişkilendirilen bu tür çalışmalarda incelenen dönem, Godard'ın Politik Dönemi'nin sona erdiği 1972 yılına kadar olan filmlerini içermektedir. Jean-Luc Godard'la ilgili YÖK tez veri tabanında toplam dört adet çalışma olduğu görülmektedir. Bu çalışmalarda Parkan (1989), Godard sinemasını; estetik ve yeni bir gerçeklik anlayışı açısından, Derman (1989) sinemasında kadın olgusu üzerinden Odabaş (1995), siyasal boyutlarıyla Hoşsucu (2000) ise 1960'lı yıllardaki filmlerinde toplumsal cinsiyeti ele alış biçimi üzerinden ele almıştır.

Hem auteur kuramına ilişkin hem de Godard sinemasındaki çeşitli kavramları veya olguları araştıran bu çalışmalar literatürde önemli eksikleri kapatan değerli çalışmalardır. Bu çalışmada ise Jean-Luc Godard sineması auteur kuramından yararlanılarak dönemlere ayrılmakta ve Godard sinemasındaki yenilikçi arayışlar araştırılmaktadır. Tezin bir sonraki

bölümünde Jean-Luc Godard'ın hayatına ve sinema kariyerine odaklanılacaktır. Godard'ın ilk filmi A Bout De Souffle'den (Serseri Aşıklar, 1959) son filmi Adieu Au Langage (Dile Veda, 2014) kadar bütün filmleri analiz edilecek ve Godard sineması dönemlerine ayrılıp her dönemin kendine has özellikleri ortaya çıkarılacaktır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JEAN-LUC GODARD SİNEMASI

3.1. Jean-Luc Godard Sineması ve Dönemleri

Jean-Luc Godard sinema tarihinin en sıra dışı yönetmenlerinden biridir. Armes, (2011: 242) Godard'ın sinemayı değiştiren yönetmenlerin en etkili ismi olduğunu belirtir. Onun sinemasının en karakteristik özelliklerinden biri filmlerinin oldukça karmaşık bir yapıya sahip olmasıdır. Godard sinemasının zor ve karmaşık olması Teksoy'a (2014: 495) göre Godard'ın filmlerinde aynı söylemi sürdürmesine rağmen her filmde sinemanın işlevini ve anlamını tartışmasında yatmaktadır. "Ayrıca toplumun yaşadığı bunalımları kendisi de yaşayan bir yönetmen olarak, filmlerinde de tıpkı kendi kişiliğinde olduğu gibi sıra dışı ve isyankâr karakterlere yer vermektedir" (Teksoy, 2014: 495).

Godard sinemasının karmaşık olmasının nedeni yönetmenin filmlerini kendi duygu ve düşüncelerini ifade ettiği bir araç olarak görmesidir. (Sterrit, 2014: 238) Wollen (2014: 138) Godard'ın bu nedenle dünyadaki birçok yönetmeni etkilediğini ifade eder:

Sinemanın bir iletişim ve ifade aracı olarak barındırdığı olağanüstü olanakların herkesten çok Godard farkına varmıştır. Onun ellerinde sinema, Peirce'ün görüntüsel gösterge, simge ve belirti türü göstergelere eşit ağırlık verilerek oluşturulan o kusursuz gösterge alayımına dönüşmüştür. Filmlerinin kavramsal anlamı, resimsel güzelliği ve belgesel doğruluğu vardır. Godard'ın etkisinin bugün dünyanın her yerindeki yönetmenlerde görülmesi şaşırtıcı değildir" (Wollen, 2014: 138).

Godard, filmlerinde kendisi hakkında konuşan bir yönetmendir. Sadece duygu ve düşüncelerini ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda tıpkı bir yazar gibi filmlerinde sık sık alıntılara da yer verir:

"Godard etrafımızdaki dünyada yaratılmış imgeleri kullanma tarzıyla, çoğu modern pop-art ressamı gibidir. Onun filmleri posterler, reklamlar, neon ışıkları, dergi sayfaları, kitap başlıkları vb. ile doludur. Bunlarla, tıpkı filmlerinin çoğunda sözcüklerle oynadığı gibi oynar. Karakterleri alıntılar kullanır, gelişigüzel gevezelikler yapar ve hatta diğerlerinin diyaloglarını söylerler" (Armes, 2011: 247).

Godard (1989: 29-32)'a göre eleştirmenlik ile film yönetmenliği arasında bir fark yoktur. Godard, eleştirmenlik yaparken de kendini yönetmen olarak görmüştür. Yönetmenlik yaparken de kendisini bir eleştirmen olarak görür. Eleştiri yazmak yerine içine eleştiri boyutunu da kattığı filmler yaptığını ifade eder.

Benim için film yapmak ya da yapmamak iki ayrı yaşam değil. Film yapmak yaşamın bir parçasını oluşturmali, doğal ve normal bir şey olmalı. Film çekmek benim yaşamımı çok değiştirmedi, çünkü daha eleştiri yaparken bile film çekiyordum; yeniden eleştiri alanına dönmek zorunda kalsaydım, benim için film yapmanın bir başka yolu olurdu bu” (Godard, 2014: 43-78).

Godard, kendisini bir deneme yazarı olarak görür fakat tek bir farkla... O düşüncelerini yazmak yerine filme almaktadır. Filme alırken de bir senaryoya bağlı kalmaya sıcak bakmaz. Ayrıntılı bir senaryo oluşturmaktan da kaçınır. Yazılan senaryo insanlarda duygu uyandırıyorsa yapılacak şeyin onu filme almak yerine yazılı bir metin olarak bastırmak olduğunu düşünür. Film yapmak, Godard (2014: 38) için anlatılmak istenen konu hakkında daha fazla bilgi sahibi olma isteğinden gelmektedir. Godard, bu konudaki görüşlerini şu sözlerle ifade eder:

Yapacağınız şeyi en ince ayrıntısına kadar inceden bilerseniz, oturup yapmaya değmez, Bir gösteri bütünüyle yazıya geçmişse, onu filme almak neye yarar? Bir senaryo yazarken, ben de her şeyi kağıda geçirmek istiyorum, ama başaramıyorum. Yazar değilim ben. Her şey senaryoda bulunamaz ya da senaryoda her şey varsa, insanlar onu okurken gülüyor ya da ağlıyorlarsa, yapılacak şey, onu bastırıp kitapçılarda satmaktır. Benim avantajlı yanımda, elimde bir kenara atılmış ya da sürüklenip duran senaryo olmaması. Sıkıntısını çektiğim tek şey var, o da bir yapımcıyla anlaşma imzalayacağım zaman, adamın neye imza attığını bilmemesi (Godard, 2014: 43-78).

Godard; izleyicisine bir filmin sadece bir film olduğunu, oyuncuların yalnızca rol yaptığını kabul etmesi gerektiğini göstermiştir (Armes, 2011: 249). Godard’ın kendine has bir gerçeklik anlayışı vardır. “Godard hiçbir zaman gerçekliğin kendini ağığa vurmasına izin veren bir yönetmen olmamıştır” (Monaco, 2006: 210). Filmleri kendi içinde tutarlıdır ve bütün yaşanan absürtlüklere rağmen izleyiciyi ikna etmeyi başarır. Her şeyi olduğu gibi görür ve gördüğü gibi de aktarır. Onun sinemasında sembolizme yer yoktur:

Bir filmin sembolik olabileceğini sanmıyorum, çünkü film gerçeğin fotoğrafının çekilmesidir –ve gerçeklikle ilgili sembolik bir şey de yoktur: Hayatın kendisidir. Sembolizm soyut bir şeydir ve bunun hayatta var olması mümkün değildir. Yapımcının biri benden soyut bir film yapmamı istemiş olsaydı, öyle bir şey yapmasını bilmediğimi söyledim (Godard, 2014: 51).

Godard, sinemayı gözle görünmeyenden görüneye doğru devam eden bir hareket olarak betimler (2014: 115-122). “Godard için önce gerçeklik sonra kamera gibi bir durum yoktur – kamera tarafından o anda ve o tarzda yakalanmış gerçeklik vardır” (MacCabe, 2010:

100). Godard'ın bir konu hakkında merakı onu film yapmaya itmektir. Bir filme başlarken yaşadığı içsel süreci şu sözlerle ifade eder:

(...)Genellikle soyut bir hisle başlar, tam kestiremediğim bir şeye tuhaf bir çekimle. Nitekim filmi çekmek o soyut unsuru bulmamın, test etmemin bir yoludur. Bu metot çok sayıda gelgit içerir, çok sayıda deneme yanılma, çok sayıda içgüdüsel değişim; zira ancak film tamamen bittiğinde içgüdümün doğru olup olmadığını anlayabilirim. Süreç zihnimde daha çok modern bir resim gibi işler, bir farkla ki, resimde denediğin şey tutmazsa her zaman silebilir ya da üstüne boyamaya devam edebilirsin. Filmde ise durum bu kadar kolay değil ve her şey daha masraflı.¹⁴

Jean-Luc Godard uzun ve çok boyutlu sinema kariyeri olan bir yönetmendir. Godard sinemada hem teknik olarak hem içerik olarak yenilikler denemiş ve onun sineması sürekli bir değişim halinde olmuştur. Bu nedenle onun sinemasına dair çeşitli sınıflandırmalar da yapılmıştır. Odabaş (2013: 122), Godard'ın sinema yaşamını sinema yazarlığı ve yönetmenlik olarak ikiye ayırmış, yönetmenlik kariyerini ise üç farklı dönemde incelemiştir:

1-Yeni Dalgı Dönemi

2- Siyasal Sinemacı dönemi

2- Normal Sinema dönemi (Odabaş, 2013: 122)

Teksoy (2014: 494) ise Godard'ın sinemasının seyirci tarafından kolay kavranan bir sinema olmadığını ve yönetmenin 1968 yılında sanatsal kaygılardan arınarak, kendi kişiliğini geri planda tutup devrimci bir sinema anlayışına yöneldiğini belirtir. Godard'ı dönemlerine ayırmasa bile sinema kariyerin Godard ve Cahiers Marxistes-Léninistes dergisinden Jean-Pierre Gorin ile birlikte Dziga Vertov Topluluğu'nu kurarak 1969-1972 yılları arasında politik filmler yaparlar. Bu filmler ortak bir üretimin sonucudur. Godard'ın bu filmlere olan katkısını net olarak saptamak mümkün değildir; çünkü bu filmler, film ekibindeki bütün çalışanların eşit oy hakkına sahip olduğu ve filmin gidişatına dair kararları hep birlikte aldığı bir anlayışla yapılmıştır. Godard ve Gorin'in politik filmlerinin hedef kitlesi işçi sınıfı ve öğrencilerdir; fakat filmler bu kitle tarafından ilgi görmez. Hatta bu filmler Godard'ın yönetmen kimliğine olan saygının azalmasına neden olur ve Godard, aydın kesimi karşısına alır. *Vent d'Est* (Doğu Rüzgarları, 1969) ile başlayan ve *Tout Va Bien* (Her Şey Yolunda, 1972) ile sona eren politik dönem bitince Godard, Fransa'nın güney-doğusunda yer alan Grenoble kentine yerleşerek televizyon için video filmleri çekmiştir.

1980 yılına gelindiğinde Godard, *Sauve Qui Peut – La Vie* (Herkes Başının Çaresine Baksın – Yaşam) filmiyle yeniden sinemaya dönmüştür. Godard'ı halen bu döneminde kabul etmek mümkündür. Yönetmen bu döneminde günümüze kadar *Adieu Au Langage* (Dile Veda,

¹⁴ (<https://oggito.com/jean-luc-godard-ile-master-class-12201622714> (erişim tarihi: 14.02.2018))

2014) filmi ile birlikte toplam 15 film yönetmiştir. Son olarak tamamladığı 16. filmi Le Livre d'Image ise vizyona girmemiştir ve 71. Cannes Film Festivali'nde yarışmaya seçilmiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda Godard sinemasını yönetmenin sinemaya başladığı ve en üretken olduğu dünyada tanınmasını sağlayan “Yeni Dalga Dönemi”, Fransız Yeni Dalgası’nı ve auteur yönetmen görüşünü terk etmesiyle beraber başlayan, hem içerik hem yapım yöntemi olarak politik görüşlerini yansıttığı “Politik Dönem”, Dziga Vertov sinema grubundan ayrılmasının ardından Fransa’da sinemadan da koparak televizyon için ürettiği video filmleri kapsayan “Televizyon Dönemi” ve son olarak da tekrar sinema filmleri üretmeye başladığı “Yeni Sinema Dönemi” olmak üzere dört bölümde incelemek mümkündür. Bu dönemler aşağıdaki şekilde tablolastırılabilir:

Tablo 3.1 Jean-Luc Godard Sinemasında Dönemler

	GODARD SİNEMASINDA DÖNEMLER	YILLAR
1.	Yeni Dalga Dönemi	1959-1968
2.	Politik Dönemi	1968-1972
3.	Video Filmleri Dönemi	1972-1980
4.	Yeni Sinema Dönemi	1980-...

Bu çalışma yukarıda yer alan dönemselleştirme üzerinden başlıklandırılarak devam edecektir.

3.2.Yeni Dalga Dönemi (1960-1968)

Jean-Luc Godard Fransız Yeni Dalga akımının içinden gelen bir yönetmendir. Godard, akımın en önemli temsilcilerinden biridir. 1960’lı yıllar Fransa’da Godard gibi genç yönetmenlerin ilk filmlerini yaptıkları bir dönemdir. Genç yönetmenlerin önünü açılmasının nedenleri, sinemayla ilgilenen gençlerin, sinema dergilerinde eleştirmenlik yapması, sinema eğitimi alması ve eski kuşak sinemacıları takip ederek belirli bir birikime ulaşmasıdır. Godard, Cahiers dergisi eleştirmenleri olarak kendilerini geleceğin yönetmenleri olarak gördüklerini söyler:

Cahiers’de hepimiz kendimizi geleceğin yönetmenleri olarak görüyorduk. Zaten sinema-klüplerine ve Sinematek’e sık sık gitmemiz, bir biçimde sinema düşünmeydi ve sinema hakkında düşünmeydi. Yazılar yazmamız da zaten bir biçimde film yapmaktı, çünkü yazmakla yönetmek arasındaki fark niceldir, nitel değil (Godard, 1989: 29-32).

Bir diğer neden ise televizyonun popülerleşmesine bağlı olarak sinema salonlarındaki seyirci sayısındaki düşüştür. Yapımcılar, gelirleri düştüğü için filmlerin maliyetlerini düşürme

yoluna gitmişlerdir. Tek film bütçesiyle düşük maliyetli sekiz-dokuz film yaparak daha az risk almayı hedeflemişlerdir. Bu sayede birçok yeni yönetmen ilk filmlerini yapma şansı yakalamıştır. Jean-Luc Godard da bu yönetmenlerden biridir (Rhode 1978: 520'den akt Abisel ve Eryılmaz, 2011: 41). Godard, getirdikleri yeniliklerin film izlemek ve sinemaya duyulan aşk olduğunu ifade eder:

Yeni Dalga'nın getirdiği yenilik, kendi işini kendi görmeye iten sinema aşkı, film yapmadan önce film seyretmesi oldu. Dünyaya bakacağına, filmlere baktı, sorunu tersine çevirdi. Ama sonradan da bunu sorun haline getirdi. Bizim aramızda, Sinematek'e gitmek, film yapmaktı, ikisi arasında fark yoktu (Godard, 2014: 247-282).

Godard, Rus filmlerini, Amerikan filmlerini, İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerini ayırt etmeksizin çok sevdiğini ve kendisini film yapmaya iten şeyin de sinemanın kendisi olduğunu belirtir. Godard (2014: 1-9), Yeni Dalga Dönemi'nde dünyayla, hayatla veya tarihle değil sinemayla ilişki kurmaya çalışır ve bu dönemki filmlerini “bir film meraklısının çalışmasından ibaret olan sinefil filmleri” olarak nitelendirir. Godard ve arkadaşları kısa sürede ucuza filmler yapsalar da Godard, Yeni Dalga'nın amacınının bu olmadığını ifade eder: “Yeni Dalga'nın pahalı filmlerin karşısına ucuz filmlerle çıkmak olduğu sanıldı hep. İlgi yok. Nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, amaç, kötü filmin karşısına iyi film koymaktı sadece. Ne var ki film yapabilmek için onu ucuza mal etmekten başka çare yoktu (Godard, 2014: 43-78). Godard, başka bir röportajında film yapmayı bir macera olarak gördüğünü söyler: “Genel olarak, bir film yapmak, tekrarlayalım, bir maceradır; üzerinde insanların yaşadığı bir ülkeye ilerleyen bir ordunun atılmış olduğu macera gibi...” (Godard, 2014: 89)

Yeni Dalga Dönemi, Jean-Luc Godard'ın film çekmek için sinema eleştirmenliğini bırakarak 1960 yılında çektiği ilk filmi *Serseri Aşıklar*'la başlar ve 1968 yılında *Hafta Sonu* filmiyle son bulur. 1960-1968 yılları arasını kapsayan bu Yeni Dalga Dönemi, Godard sinemasının dört döneminden ilkidir. Godard, bu sekiz yıllık süreçte on beş film yönetmiştir. Onun en üretken olduğu dönemdir. Godard'ın bu dönemi çağdaşlarına göre oldukça verimli geçmiştir. Yaptığı filmleri belirli bir kategoriye ve türe ait olduğunu söylemek zordur. Tüm filmler yenilikçi ve kişiseldir (Armes, 2011: 243-244).

3.2.1. Jean-Luc Godard'ın Yeni Dalga Dönemi Filmleri

Jean Luc Godard'ın kendi ifadesiyle Yeni Dalga dönemi çektiği filmlerine ilişkin değerlendirmesi önem taşır.

Yaptığım bütün filmlere iyi kötü özgürlük havası hâkimse, bunun nedeni filmin uzunluğunu kısalığını hiç düşünmememdir. Çektiğim filmin yirmi dakika mı, kırk dakika mı süreceğini hiç hesaplamam; ne var ki ortaya çıkan şey, genellikle ticari uzunluğa yakın düşer. Dakikalama yapmam hiçbir zaman. Çekilmesi gereken şeyleri çekerim; artık çekeceğim bir şey kalmadığına karar verdiğim anda da keserim. Daha bitmediğini düşündüğüm sürece çekimi sürdürürüm (Godard, 2014: 79-104).

Jean luc Godard'ın Yeni Dalga dönemi 1959 ve 1968 yılları arasında yer alan filmleri üzerinden sınırlandırmak mümkündür. Buna göre 1959'da çektiği *A Bout De Souffle* (Serseri Aşıklar) ile başlayan ve 1968'de çektiği *Weekend* ile bu dönem son bulur. Bu yıllar arasında sırasıyla *A Bout De Souffle* (Serseri Aşıklar, 1959), *Une Femme est Une Femme* (Kadın Kadındır, 1961), *Vivre Sa Vie* (Hayatını Yaşamak, 1962), *Le Petit Soldat* (Küçük Asker, 1963), *Le Mèpris* (Nefret, 1963), *Les Carabiniers* (Jandarmalar, 1963), *Bande à Part* (Çete, 1964), *Une Femme Mariée* (Evli Bir Kadın, 1964), *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (Alphaville, Lemmy Caution'un Garip Serüveni, 1965), *Pierrot Le Fou* (Çılgın Pierrot, 1965) *Mescalun-Feminin* (Erkek-Dişi, 1965) *Made in USA* (Amerikan Malı, 1966), *Deux ou Trois Choses Ou Je Sais d'Elle* (Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey, 1966) *La Chinoise* (Çinli Kız, 1967), *Weekend* (Hafta sonu, 1968) filmlerini çeker.

1-Serseri Aşıklar

Filmin ismi Türkçe'ye *Serseri Aşıklar* olarak çevrilse de orijinal ismi *A Bout De Souffle*'nin Türkçe tam karşılığı *Nefes Nefese*'dir. Bu ismin filmin içeriğiyle daha uyumlu olduğu söylenebilir. *Serseri Aşıklar* Godard'ın ilk uzun metrajlı filmidir. Michel Poiccard bir araba çalar ve peşine düşen polislerden birini öldürüp Paris'e kaçar. Paris'e gelince önceden tanıştığı Amerikalı kadın gazeteci Patricia ile karşılaşır. Michel polisler tarafından aradığı için Patricia'yı da alarak Roma'ya kaçmak ister. Fakat Patricia'yı ikna edemez. Polisler Michel'i yakalamaya yaklaşmışken Patricia Michel'i polise ihbar eder. Filmin sonunda Michel, polisler tarafından öldürülür.

Godard, bu filmle klasik sinema kurallarını birçok yönden yıkmayı başarmıştır. Film çekildiği döneme göre oldukça yenilikçidir. Godard klasik bir öyküden yola çıksa da filmi gerçek mekanlarda, tripod, şaryo ve yapay ışık gibi seti yavaşlatacak ve özgürlüğünü kısıtlayacak ağır ekipmanlardan kaçınmış ve filmi yaklaşık bir ay gibi kısa bir sürede çekmiştir. Bu yenilikçi yapım yöntemleri filmin içeriğine de etki etmiştir. Özgün mekan

kullanımı, uzun diyaloglar ve ne istediğini tam olarak bilmeyen fakat arayan -köksüz- karakterler dönemin ruhunu yansıtmaktadır.

2-Kadın Kadındır

Kadın Kadındır özgür bir burjuva kadınının hikayesidir ve filmde kadının toplumdaki yeri ve rolü sorgulanır. Filmde Angela (Anna Karina), Paris’te bir gece kulübünde şarkı söyleyerek ve striptiz yaparak geçimini sağlayan genç ve güzel bir kadındır. Sevgilisi Émile ile beraber yaşayan Angela anne olmak istemektedir fakat Émile baba olmaya sıcak bakmaz. Angela anne olmak için önce karşısına çıkan ilk erkekten yardım isteyeceğini söyler fakat bu çabası sonuç vermeyince Émile’in arkadaşı Alfred’i çocuk yapmak için ikna etmeye çalışır.

Film genellikle iç mekanlarda (Angela ve Émile’in evi ve gece kulübü) geçer. *Kadın Kadındır*, Godard’ın ilk renkli filmidir. Bu filmle birlikte Godard renk kullanımında da kendine has bir stile sahip olduğunu göstermiştir. Onun sinemasında ilerleyen dönemlerde de görülen kırmızı, mavi ve beyaz renkleri filmin geneline hakimdir. Godard bu filmi için bir stüdyo filmi olduğunu ve kendisinin de bu durumdan çok hoşlandığını belirtir (2014: 9-42).

3-Hayatını Yaşamak

Jean-Luc Godard’ın siyah beyaz olarak çektiği bu filmde oyuncu olmak amacıyla eşinden ayrılan Nana (Anna Karina) isimli karakterin yaşadığı maddi sıkıntılar nedeniyle fahişeliğe doğru giden hayatı anlatılmaktadır. Filmin tam adı “Hayatını Yaşamak On İki Tablodan Oluşan Bir Film”dir. Filmin açılışında başkarakter Nana’nın çeşitli açılardan baş plan çekimleri verilir. Bu çekimlere dramatik bir müzik eşlik eder. Filmin açılışında Montaigne’nin “Her şeyini başkalarıyla paylaşırsan da özünü hep kendine sakla” sözü verilir. Film uzun isminden de anlaşılacağı gibi 12 bölümden oluşmaktadır. Godard filmi 12 ayrı parçaya bölerek ve bunu görünür kılarak yabancılaştırma efektinden faydalanır ve izleyiciye izlediklerinin bir film olduğunu hatırlatır. On iki parça içinden Nana’nın yaşlı bir adamla kafede oturduğu on birinci bölüm uzun ve felsefi diyaloglarıyla filmin en dikkat çekici ve unutulmaz bölümüdür.

Bu bölümler sırasıyla şu şekildedir:

Tablo 3.2 Hayatını Yaşamak Filminin Bölümleri

1. Bölüm	Bir Kafe / Nana Paul’dan Ayrılmak İster	7. Bölüm	Champ Elysee / Raoul
2.Bölüm:	Nana Hayatını Yaşıyor	8. Bölüm	Hazlar / Oteller / Para / Düşüş
3. Bölüm:	Kapıcı / Gazeteci / Jeanne	9. Bölüm	Genç Bir Adam

	D'arc'ın Tutkusu		
4. Bölüm	Polis	10. Bölüm	Sokaklar / Bir Adam / Mutluluk Eğlence Değil
5. Bölüm	Bulvarlar / İlk Adam	11. Bölüm	Bir Yabancı / Kasıtsız Filozof Nana
6. Bölüm	Yvette- Bir Kafe- Raoul	12. Bölüm	Tekrar Genç Adam / Raoul Nana'yı Satar

Godard, (2014: 43-78) bir röportajında filmin neden on iki tabloya bölündüğüne dair bir soruya “Niye on iki, onu pek bilemiyorum ama niçin tablolara bölündüğünü biliyorum: Çünkü işin tiyatro yanını, Brecht yanını vurguluyor” yanıtını vermiştir.

4-Küçük Asker

1963 yapımı Küçük Asker filmi 1958 yılında Cenevre’de geçmektedir. Küçük Asker, Godard’ın siyasi temalara doğrudan yöneldiği ilk filmidir. Filmin çekimleri on beş gün sürmüştür (Godard, 2014: 43-78).

Film Cezayir Bağımsızlık Mücadelesi’ni konu alır. Bir asker kaçağı olan ve sınır dışı edilme korkusu yaşayan Fransız asıllı Forrestier Fransız Hükümeti için gizli görevler yapmaktadır. Fransız hükümetinin istediği son görev bir Cezayir örgütünün İsviçre’de yaşayan liderinin öldürülmesidir. Forrestier aşık olduğu kadın Veronica’nın Cezayir örgütü için çalıştığını öğrendikten sonra örgüt liderini öldürmek istemez. Fransız hükümetinin baskıları nedeniyle Veronica ile birlikte Brezilya’ya kaçmaya karar verirler. Fakat Araplar, Forrestier’in Fransız hükümeti için çalıştığını öğrenince onu rehin alırlar ve işkence yaparlar. Forrestier Arap örgütün elinden kurtulup örgütün liderini öldürdüğü sırada sevdiği kadın Veronica Fransızların eline geçmiştir ve örgütle ilişkisi olduğu ortaya çıkınca öldürülmüştür.

5-Nefret

Filmin orijinal ismi Le Mépris Türkçe’de nefret, küçümseme, hor görme anlamlarına gelmektedir. Filmin başkarakterleri Paul (Michel Piccoli) ve Camille (Brigitte Bardot) arasındaki ilişki filme ismini vermiştir. Amerikan film yapımcısı Prokosch, Homeros’un Odessa eserini filme almak istemektedir. Ünlü Alman yönetmen Fritz Lang’ın yazdığı senaryoyu çok cazip bulmadığı için Paul’e Odessa’yı senaryolaştırması için yüksek bir ücret

önerir. Bu filmin yapım sürecinde Camille ve Paul'un zaten yolunda gitmeyen evlilikleri iyice hasar görür. Camille ve Amerikalı film yapımcısı arasında bir yakınlaşma olur. Filmin sonunda evli çift ayrılır ve Camille film yapımcısı ile Roma'ya gitmeye karar verirler fakat bir trafik kazası sonucunda ikisi de hayatını kaybeder.

Godard önceki filmlerinde de sinemaya bir şekilde yer vermesine rağmen bu filmde doğrudan bir filmin yapım sürecini filme alır. Önceki filmlerinde olduğu gibi bir aşk üçgenine bu filmde de yer verir. Nefret filminde de belirgin bir şekilde kırmızı, mavi ve beyaz renklerin kullanımı dikkat çekmektedir. Nefret aynı zamanda Godard'ın ikinci renkli filmidir.

6-Jandarmalar

Jean-Luc Godard Jandarmalar filmini İtalyan yönetmen Roberto Rossellini'nin önerisi ile İtalyan oyun yazarı Beniamino Joppolo'nun *I Carabinieri* isimli oyunundan uyarlamıştır (MacCabe, 2011: 172). Jandarmalar, hayali bir ülkede geçer ve bu hayali ülkenin kralının, halkını savaşa davet etmesiyle başlar. Savaşa katılanlar döndüğü zaman büyük bir servetin sahibi olacaktır. Savaş sırasında da hırsızlık, tecavüz ve cinayet gibi her türlü suçu işlemek serbesttir. Michelangelo ve Ulysses adındaki iki köylü de köylerinde eşlerini bırakarak bu savaşa katılmaya karar verir. Ulysses kralın davetinin içtenliğinden etkilendiği için, Michelangelo ise savaş sırasında istediği gibi davranıp suç işleyebilmek için savaşa katılır. Bu ikili, savaş süresince gittikleri yerlerden eşlerine kartpostal gönderir. Filmin sonunda ise iki fakir köylü kendisine vaat edilen hiçbir şeyi elde edemez. Elllerinde kartpostal dolu valizlerle köylerine dönerler.

Jandarmalar, savaş karşıtı bir filmidir ve savaşın yıkımdan başka hiçbir şey getirmediğini gözler önüne serer. Filmde hiçbir savaşın bir diğerinden farkı olmadığı ve savaşların sadece üst sınıfın çıkarlarına hizmet ettiği fikri vurgulanır. Film siyah beyazdır. Kurgu, karakterlerin gönderdiği kartpostallardan ve kartpostallardaki çarpıcı yazılar aracılığıyla ilerler.

7-Çete

Franz ve Arthur soygun yaparak zengin olmayı düşünen ve Paris'te yaşayan iki arkadaştır. Bu hedefleri için her şeyi göze almışlardır. Bir gün Franz, Odile (Anna Karina) ile tanışır ve Odile'in büyükannesinin önemli bir serveti olduğunu öğrenirler. Daha sonra Franz ve Arthur, Odile'i büyükannesinin evine girip hırsızlık yapmaya ikna ederler ve bir plan yaparlar. Soygun planladıkları gibi gitmez. Film sadece soygun hikâyesiyle sınırlı değildir. İki arkadaş Odile'i elde etmek için de bir rekabete girerler. Odile, Franz daha yakışıklı

olmasına ve Odile'e daha kibar davranmasına rağmen Arthur'dan etkilenmiş gibi görünür. Fakat soygun sırasında Arthur'un ölmesinin ardından Odile, Franz'la beraber Brezilya'ya gider. Arthur'un ölüm sahnesi Serseri Aşıklar'daki Michel'in ölüm sahnesine benzer şekilde oldukça abartılı ve ilginç bir mizansene sahiptir.

Çete filmi tür olarak polisiye filmlere benzemektedir. Film Türkçe'ye Çete olarak çevrilse de filmin orijinal isme Bande a Part, "çeteden ayrı", "çetenin dışında" anlamlarına gelmektedir. Film siyah beyazdır. Karakterler soygun planlasar bile entelektüel ve felsefi konuşmalar yaparlar ve hayatı sorgularlar. Filmin temaları aşk ve yabancılaşmadır. Film bu yönüyle klasik suç filmlerinden ayrılır. Filmin ses kullanımı oldukça cesurdur. Franz, Odile ve Arthur kafede otururken Franz "konuşacak bir şey yoksa bir dakika sessiz kalalım" der. Diğer karakterler kabul edince filmdeki ses tamamen kesilir. Karakterlerle beraber izleyici de bir dakika boyunca hiçbir ses duymaz. Bir başka örnek ise üç karakterin dans ettiği sahnedir. Bu sahnede müzik kesilse bile karakterler dans etmeye devam eder. Müziğin kesildiği yerlerde anlatıcı bir ses karakterlerin düşünceleri ve iç dünyaları hakkında bilgiler verir.

8-Evli Bir Kadın

Pierre isimli bir pilot ile genç ve güzel Charlotte'nin evliliklikleri yolunda gitmemektir. Charlotte tiyatro oyuncusu Robert'la gizli bir ilişki yaşamaktadır. Eşinden boşanıp Robert ile evlenmek istemektedir. Filmin açılışında Charlotte ve Robert'ın yaşadığı aşk cesur bir şekilde sahnelenir. Bu sahnelerde Charlotte'in bedeni ön plana çıkarılır. Çift, sevgi hakkında konuşur. Pierre'in uçuşundan dönecek olması nedeniyle geçici olarak ayrılırlar ve bundan sonra Pierre ve Charlotte'nin yolunda gitmeyen evliliklerinden kesitler sunulur. İki sekans arasında bir karşıtlık yaratılır. Charlotte tek başına kafede otururken iki genç kadının cinsellik üzerine konuşmalarına kulak misafiri olur. Kadının duyguları görüntünün üstüne bindirilen yazılarla verilir. Kafeden ayrılıp doktora gider ve üç aylık hamile olduğunu öğrense de, bu habere sevinmez ve kürtaj hakkında bilgi alır. Eşi Pierre uçuş için şehirden ayrılınca Charlotte da sevgilisi Robert'ın evine gider. İkili aşk üzerine sohbet ederler. Charlotte, Robert'ın yanında daha mutludur. Filmin sonunda kadın ve sevgilisi yatakta uzanmış bir vaziyette Racine'in yazdığı Berenice isimli oyundaki replikleri sesli bir şekilde okurlar.

Godard Evli Bir Kadın'da iki erkek arasında kalan bir kadın üzerinden aşkı sorgular. Filmin teması ihanettir. Filmin mekanları Paris'teki kafeler, Robert'ın evi ve Pierre ve Charlotte'nin evidir. Film siyah-beyazdır. Evli Bir Kadın, Godard'ın karakterleri hakkında

bilgi verdiği, onları derinlemesine ele aldığı ve klasik bir öykülemeye yer verdiği ender filmlerden biridir.

9-Alphaville

Filmin tam ismi “Alphaville: Lemmy Caution’un Garip Macerası”dır. Lemmy Caution (Eddie Constantine) yapay zeka Alpha 60 tarafından yönetilen Ford gezegeninin başkenti Alphaville’e gezegeni yöneten yapay zekayı yok etmek için gönderilir. Görev sırasında Alpha 60’ı yaratan bilim adamının kızı Natacha’ya (Anna Karina) aşık olur.

Filmde yapay zekanın egemen olduğu bir dünya anlatılsa da Godard dekor kullanmaz. Filmin dekoru dönemin modern yapılarıdır. Film gelecek zamanda geçer. Alphaville kentinde tüm duygular ve duyguları ifade eden sözcükler yok edilmiştir. Film gelecekte geçmesi ve karamsar olması ve bilim-kurgu unsurlarından yararlanmasıyla disütopik olarak da nitelendirilebilir. Fakat filmin asıl odaklandığı nokta duygular ve kelimelerdir. Film modernleşmenin ve yapay zekanın duyguları öldüreceğini savunmaktadır. Alphaville’in teması aşk ve modernleşmedir.

10- Çılgın Pierrot

Çılgın Pierrot filminde evli ve iki çocuk sahibi Ferdinand’ın (Jean-Paul Belmondo) evine çocuklarına bakmak için gelen öğrenci Marianne (Anna Karina) ile Paris’ten bir arabayla kaçıışı ve Akdeniz kıyılarına olan yolculuğu anlatılır. Ferdinand önceden bir televizyon kanalında çalışmasına rağmen işsizdir fakat eşi Odile zengin olduğu için çalışmaya ihtiyaç duymaz. Pierrot eşi ve babasının organize ettiği bir davete istemeyerek de olsa katılır. Pierrot bu insanların ilgi alanlarından ve sohbetlerinden oldukça sıkılmaktadır. Davetteki insanlar sürekli maddiyat üzerine konuşan burjuvazi dünyasına ait karakterlerdir. Pierrot davetten ayrılır ve Marianne ile silahlarla dolu barınak gibi bir eve gidip vakit geçirirler fakat evde bir de nereden geldiği belli olmayan bir ceset vardır. Cesede aldırmadan şarkı söylerler ve birbirleri hakkında konuşurlar. Eve bir başkası gelince onu da öldürürler ve bir cinayete karıştıkları için her şeyi geride bırakarak Paris’ten bir arabayla kaçarlar. Arabalarına benzin koyan görevliyi de öldürürler ve parayı ödemededen kaçarlar. Kendilerini ölmüş gibi göstermek için arabalarını içindeki paralarla birlikte yakarlar ve yollarına yürüyerek devam ederler. Bir süre sonra başka bir araba çalarlar. Yolculuk boyunca çeşitli suçlar işlemeye devam ederler ve sonunda bir çete tarafından yakalanırlar. Marianne ellerinden kurtulur. Daha sonra ise Pierrot kurtulur ve Marianne’yi aramaya başlar. Bulduğunda Marianne başka bir erkekle beraberdir. Pierro onları silahla kovalar ve ikisini de öldürür. Bunun üzerine suratını maviye boyar ve

vücuduna dinamit bağlayarak kendini patlatır. Film renklidir ve deneysel bir ışık kullanımı vardır. Filmin açılış sekansından Pierrot'un burjuva yaşamından sıkıldığı sahnede kırmızı, yeşil, sarı, mavi ve beyaz ışık sırasıyla abartılı şekilde kullanılır. Filmin temaları aşk, ölüm, suç, yabancılaşma ve burjuvazi eleştirisidir.

11- Erkek-Dişi

Erkek-Dişi filmi iki zıt karakter Paul ve Madeilene'in sıradışı ilişkisine odaklanmaktadır. Paul; idealist, şiir yazmayı deneyen, klasik müzik dinleyen, pop kültürüne karşı komünist bir karakterdir. Madeilene ise pop şarkıcı olup şöhret olma hayalleri kuran ve cinsel özgürlüğü savunan genç bir kadındır. Paul, Madeilene'i sevmekte ve onunla sevgili olmak istemektedir. Madeilene'nin hayalini gerçekleştirmesi için ona destek olur. Fakat Madeilene bu konuda emin değildir. Onun kendisini sevmesinden hoşnuttur, fakat onunla yalnızca cinselliğe dayalı bir beraberlik planlamakta, sevgili olmayı düşünmemektedir. Filmde erkeklerin ve kadınların aşka ve cinsellik hakkındaki görüşlerine yer verilir. Genç karakterler, yalnızca aşkı ve cinselliği düşünen, etrafında olup bitenlerle ilgilenmeyen ve politik açıdan bilgisiz oldukları için eleştirilir.

Film siyah beyazdır ve on beş bölüme ayrılmıştır fakat bölümler başlıklandırılmamıştır.. Filmin mekanı Paris'tir. Karakterler; kafelerde, caddelerde, sinema salonlarında vakit geçirmektedir. Filmin sonunda Madeilene pop şarkıcı olma yolunda önemli adımlar atarken Paul ise eskiden yaptığı anket işine döner. Paul, "Şiir sever misiniz? Kitap okuma sıklığınız nedir? Bir kazaya şahit olursanız nasıl tepki verirsiniz? Sevgiliniz sizi bir siyahi için terkederse, üzülür müsünüz? Hindistan'daki sefalet hakkında bilgi sahibi misiniz? Komünist ne demek, bilginiz var mı? Doğum kontrol hapları mı kullanırsınız yoksa vajinal yöntemlerle mi korunursunuz? Neden sosyete kızları işçi kızlardan soğuktur?" gibi politik mesajlar içeren sorular sorar ve izleyicinin de bu sorular üzerinde düşünmesini sağlar.

12- Amerikan Malı

Amerikan Malı filmi 'Kırmızı Beyaz Mavi' isimli bir polisiye romandan yola çıkılarak *Onun Hakkında Bildiğim İki Veya Üç Şey* filmiyle eş zamanlı yapılmıştır. Kitap yazarı Paula'nın, kendisi gibi yazarlık yapan eski dostu Richard'ın ölümü üzerine Paris'ten ayrılıp Atlantic-Cité isimli küçük bir Fransız şehrine yolculuğunu ve cinayeti araştırmasını konu alır. Filmin başrollerini Anna Karina, László Szabó, Jean-Pierre Léaud paylaşır. Film Fransız toplumunun burjuva değerlerinin ve Amerikan emperyalizminin etkisi altında kalmasını anlatır ve filmde bu durum Amerikan sinemasına duyulan hayranlık gibi konular üzerinden

işlenir. Filmin konusu Amerikan başkanı Kennedy'nin suikasti ve Fransa'da yaşanan dönemin güncel politik olaylarını da içerir. Film biçimsel açıdan görüntüleriyle ve renkleriyle öne çıkar. Filmin uyarlandığı romandaki renklerin (kırmızı, beyaz, mavi) baskın ve belirgin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Kendisiyle yapılan bir röportajda Jean-Luc Godard bu filmin yapım sürecini şu sözlerle anlatmaktadır:

Amerikan Malı için koşullar olağanüstüydü. Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey'i çevirecektim ki, Beauregard, kendisine çok kısa sürede bir film yapıp yapamayacağımı sordu; böylece bir prodüksiyon yapmış olacak ve para girdisi sağlayacaktı. Nice'deydim, o sırada Marina Vlady'ye belli belirsiz aşıkım; onunla Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey'i çekecektim. Beauregard'a bir kitapçıya gidip bir polisiye roman arayacağımı ve kendisine iki gün içinde cevap vereceğimi söylemiştim. Richard Stark'ın adı Rouge Blanc Bleu (Kırmızı Beyaz Mavi) olan bir polisiye romanını buldum. Aynı ekiple ardı ardına iki film yaptık. Hatta biri için çekilmiş planların bazılarında öteki için yararlandığım oldu ve iki filmin montajını aynı zamanda, Washington salonunda iki montajcıyla birlikte yaptık (Godard, 2014: 9-42).

13- Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey

Paris'te geçen ve sosyolojik bir deneme olarak da değerlendirilebilecek film ev hanımı Juliette Janson'ın (Marina Vlady) fahişelik yapmaya başlamasını konu alır. Filmde kameraya bakarak konuşan karakterler ve kısık sesli bir anlatıcı gibi yabancılaştırma efektleri sıkça kullanılmaktadır. Henüz filmin başında kısık sesli anlatıcı görüntüde Marina Vlady varken onun hakkında "O bir aktris. Sarı çizgili bir kazak giyiyor. Rus kökenli. Sarı ya da belki açık kahverengi saçları var. Pek emin değilim." yorumunda bulunması da yabancılaştırma efektine bir örnek olarak gösterilebilir. Filmin klasik anlamda bir hikayesi olmamakla birlikte, filmde tüketim toplumu eleştirilir. Juliette filmin başlarında ev işleri yaparken görüntülenir, daha sonra alışveriş yapar ve kendine yeni kıyafetler alıp kuaföre giderek kişisel bakım yapar. Juliette'in görünüşü ve mesleğiyle beraber sosyal çevresi de değişir. Juliette'in yaşamındaki değişimle Paris sokaklarında yenilenmekte olan inşaat halindeki bir üst geçitte işçilerin çalışması paralel olarak kurgulanır. Karakterler; para, seks, politika, aşk gibi konular üzerine tartışır.

14-Çinli Kız

Film 1967 yılının Paris'inde geçer. Üniversite okuyan üç erkek (Guillaume, Henri, Serge) ve iki kız (Veronique, Yvonne) bir evde Mao'nun Çin'de yaptığı kültürel ve politik devrimler üzerine çalışmalar yaparlar. Filmde bu beş karakter ve çevresindeki arkadaşları sürekli bir araya gelerek; emperyalizm, devrim, Marksizm, kapitalizm gibi kavramları

tartışır. Bu tartışmalar oldukça uzundur ve kitaplardan pasajlar karakterler tarafından olduğu gibi okunur. İzleyici de bu tartışmanın bir dinleyicisi haline gelir. Film bu yönüyle didaktik bir çizgiye doğru kayar. Beş karakter tartışma sonucunda bir devrim olması için şiddete başvurulması gerektiğine karar verirler ve bozulmuş sistemin üyelerinden birini öldürmeye karar verirler. Fakat yanlış kişiyi öldürürler.

Godard filmin açılışında “Oluşum Halinde Bir Film” yazısına yer verir. Film Fransa’da büyük yankı uyandıran 68 hareketinden önce yapılmıştır. Bu nedenle Çinli Kız, 68 olaylarından etkilenecek çekilmiş bir film değildir; fakat 68 olaylarını etkilediğini söylemek mümkündür. Godard, filmin içeriğinde önceki filmlerine göre politik bir çizgiye kaysa da biçim olarak stilini korumaya devam etmiştir. Film renklidir ve kırmızı, mavi ve beyaz kullanımı belirgindir.

15-Hafta Sonu

Corrine (Mireille Darc) ve Paul (Joan Yanne) evli ve aralarında sevgi kalmamış bir çifttir. Corrine’in babası ölmek üzeredir ve vasiyeti değişmeden paylarını alabilmek için bir hafta sonu Corrine’in babasının yanına gitmek için yolculuğa çıkarlar. Corrine ve Paul uzun süredir babanın ölümünü beklemektedir; çünkü mirasa sahip olmak için babayı beş yıldır zehirlemektedirler. Her iki karakterin de eşlerinden sakladığı bir sevgilisi vardır ve bu nedenle çiftlerin ikisi de diğerini öldürüp paraya tek başına sahip olmayı hedeflemektedir. Corrine ve Paul lüks arabalarıyla yolculuğa çıkarlar fakat trafiğe takılırlar bu nedenle ilerleyemezler. Trafiğin nedeninin bir trafik kazası olduğu ortaya çıkar. Karakterler yolculuk boyunca durmadan aksiliklerle karşılaşır ve istedikleri yere bir türlü varamazlar. Arabaları hurdaya döner. Yolculuk sırasında işçiler, çiftçiler, varsılar gibi toplumun farklı kesimlerinden insanlarla karşılaşır. Karşılaştıkları insanlara hem şiddet uygularlar hem de o insanlardan şiddet görürler. Yolculukta, Corrine ve Paul, huzurlu burjuva dünyalarından uzaklaştıkça medeniyetin ve hukuki sistemin yozlaştığı ve yasaların işlemediği bir dünyayla karşılaşır ve bu dünyaya çok hızlı bir şekilde adapte olurlar.

Filmde burjuvazi radikal bir şekilde eleştirilir ve bunun kökeninde vahşetin yattığı vurgulanır. Filmin sonunda Corrine, insan eti yemekten bile çekinmeyen bir gruba dahil olur. Grup üyeleri Corrine’in eşi Paul’ü öldürürler ve diğer öldürdükleri insanların etlerini pişirip yerler. Corrine, kendi eşinin etini yerken hiçbir rahatsızlık duymaz. Medeniyetin geldiği son noktanın barbarlık olduğu çıkarımı yapılabilir. Filmin temaları, yolculuk, burjuvazi ve medeniyet eleştirisi, yabancılaşma, şiddet ve politikadır.

Filmin sonunda ‘Fin de cinéma/Sinemanın sonu’ yazısı ekrana gelir. Bu yazı sadece mecazi anlamda yazılmamıştır. Godard’ın tarzını değiştireceğinin ve yeni bir sinema anlayışına doğru yöneleceğinin de bir habercisidir. Godard’ın kurgucusu Agnès Guillemot, Hafta Sonu filminin çekimleri sona erdiğinde Godard’ın “Artık film yapmayacağım. Kendinize başka yerde iş arayın” dediğini ifade eder (Barr, 1970: 81).

3.2.2. Yeni Dalga Dönemi Filmlerinin Genel Değerlendirmesi

Jean-Luc Godard yaklaşık on yıl süren Yeni Dalga döneminde on beş film yapmıştır. Godard bu on yıllık süreçte genellikle burjuva yaşamını eleştirel bir dille anlatmıştır. Filmlerin mekanı Paris’tir; fakat film karakterleri Paris’te huzurlu değildir ve Paris’i terk etme düşüncesindedir. Karakterlerin bu çabası Godard’ın ilk dönem filmlerinde uzun yolculuk sekanslarının varlığına neden olmuştur. Godard’ın film karakterleri toplumun dayattığı anlamda düzenli bir yaşama sahip değildir. Karakterlerin düzenli ilişkileri, aileleri ya da yerleşik bir düzenleri yoktur. Sahip olanlar da bu düzeni bozarlar. Örneğin *Serseri Aşıklar* filminde sevgili olamayan Michel ve Patricia’nın, Jandarmalar filminde savaş ganimetleri için ailesini geride bırakan iki köylünün, “Hayatını Yaşamak”ta oyuncu olmak için eşinden ayrılan Nana’nın, Çılgın Pierrot’ta eşini ve çocuklarını bırakıp bakıcısıyla kaçan Ferdinand’ın “Hafta Sonu” filminde eşinin etini yiyecek kadar duyarsızlaşan Corrine karakterinin hikayeleri anlatılır.

Godard’ın Yeni Dalga filmlerde mekân olarak otel önemli bir yer tutar. Düzenli bir mesleği ve ailesine bağlı veya sevgililerine sadık olmayan, sürekli yolculuk ve devinim halinde olan karakterler için otel odaları, sinema salonları ve kafeler bir kaçış ve soluklanma noktasıdır. Karakterler şehir ve burjuva yaşantısından bıkmış bir vaziyettedir ve çözümü ya ölmekte ya da Paris’i terk etmekte ararlar. Paris’ten kaçıp başka bir şehre ulaşmaya çalışırken kırsal alanlarda geçen uzun yolculuklar filmlerde önemli yer tutar. Godard, modern karakterlerini yeniden doğayla yüzleştirir. Şehir yaşamından kaçmak isteyen karakterler artık doğaya da uyum sağlayamaz ve doğa karşısında çaresiz kalır. Çılgın Pierrot ve Hafta Sonu filmleri buna örnektir.

Karakterler aynı zamanda öğretmen, doktor, mühendis gibi toplum tarafından prestijli kabul edilen mesleklere sahip değildir. Godard, bize şarkıcıların, fahişelerin, haydutların, işleri yolunda gitmeyen senaristlerin, oyunculuk veya pop yıldızı olmanın hayali kuran gençlerin hikayelerini anlatır. Karakterlerin amacı genellikle kısa yoldan zengin olmaktır. Bu amaçları nedeniyle toplumsal normlarla ters düşerler ve polislerle ve yasalarla ters düşerek bunun mücadelesini verirler. Karakterler mesleklerine rağmen kültürel anlamda birikimli ve

entelektüel bireylerdir. Evlerinin duvarlarında ünlü ressamların tabloları, kitaplıklarında klasik romanlar vardır. Her film uzaktan veya yakından bir şekilde sinema ile ilişkilendirilir. Karakterler bir sinema salonunda kuyruktayken, bir film izlerken, sinema üzerine tartışırken görüntülenir. Godard, bunların dışında Nefret filminde doğrudan bir sinema filminin yapım sürecini anlatmıştır. Film karakterlerinin isimleri de zaman zaman edebiyat, sinema ve felsefe dünyasından önemli isimlerle aynıdır. Émile Zola'nın ismi ve Alfred Hitchcock'un ismi, Kadın Kadındır'da, rönesans sanatçısı Michelangelo ve James Joyce'un romanla aynı isme sahip karakter Ulysses'in ismi Jandarmalar'da, Franz Kafka ve Arthur Miller'ın isimleri Çete filminde başkarakterlere verilmiştir.

Oyuncu tercihi açısından bakıldığında Godard, yakın arkadaşı Jean-Paul Belmondo'ya ve o dönemki eşi Anna Karina'ya çoğu filminde rol verir. Onun dışında oyuncular Fransız Yeni Dalgası'nda rol alan Brigitte Bardot, Jean-Pierre Léaud, Sami Frey gibi isimlerdir.

Genel olarak değerlendirmek gerekirse Godard'ın Yeni Dalga dönemi filmlerindeki karakterler, modern hayatın içine sıkışmış, bundan kurtulmaya çalışan fakat amaçlarına ulaşamayan, bu uğurda can veren veya yolundan sapan bireylerdir. Yönetmenin hayatına bakıldığında bu karakterlerin kendisinden ve çevresinden izler taşıdığını söylemek mümkündür. Film karakterleri sadece birbirleriyle ve filmin evreniyle değil, -filmin dışında kalan- izleyicilerle de iletişim kurar. Sinemayı hayata daha da yakınlaştırmak adına filmin öyküsünün dışına çıkar. Filmlerinde başı sonu belli net senaryolarla çalışmak yerine doğaçlamalara yer verir. Senaryolarını da genellikle kendisi yazan Godard, filmlerinde klasik bir öyküden yola çıksa da o öyküye sıkı sıkıya bağlı kalmaz.

Godard sineması bu dönemde klasik film türleriyle de sıradışı bir ilişki içindedir. Serseri Âşıklar macera, Kadın Kadındır müzikal, Küçük Asker ve Jandarmalar savaş, Çete polisiye, Alphaville bilimkurgu türüne ait gibi görünse de Godard filmlere kendi kişiliğini, düşüncelerini yansıtır ve türleri bozarak izleyicisini şaşırtmayı daima başarır. Godard, türün gereklerini yerine getirmeyi ve kendine göre yorumlayarak bambaşka bir film ortaya çıkarır. O, hangi türde film yaparsa yapsın filmler o türe ait değil, Godard'a aittir.

Godard'ın Yeni Dalga dönemi filmleri belli başlı temalar etrafında şekillenmektedir. Bu temalar; yolculuk, fahişelik, aşk, ölüm ve ihanet olarak sayılabilir. Yolculuk teması genellikle karakterlerin içinde bulunduğu durumdan sıkılması ve kaçmaya çalışması sonucu bazen de çeşitli nedenlerle filmlerde yer bulur. Örneğin Serseri Âşıklar'da Michel'in en büyük motivasyonu Roma'ya gidebilmektir. Çete filminde Odele film boyu Arthur'dan etkilense de Arthur'un ölümüyle Franz ile Amerika kıtasına yolculuğa çıkar. Jandarmalar filminde Michelangelo ve Ulysses savaş ganimetleri ve istedikleri suçu serbestçe işleyebilmek için

köylerinden ayrılarak bir yolculuğa çıkarlar. Çılgın Pierrot'da Pierrot burjuva yaşamından sıkıldığı için bakıcısı Marienne ile Akdeniz sahillerine yolculuğa çıkar. Alphaville'de casus Lemmy özel bir görev için başka bir gezegene yolculuk yapar. Hafta Sonu filminde Corinne ve Paul, mirastan pay almak için Corinne'nin ailesinin bulunduğu eve uzun bir yolculuğa çıkarlar. Godard, bu yolculukların varış noktasından ziyade yolculuğun kendisine odaklanır.

Godard'ın Yeni Dalga filmlerinde aşk yarım kalan, imkansız görünen ve ulaşılamayan bir konumdadır. Serseri Aşıklar da Michel ve Patricia beraber vakit geçirse de sevgili değildirler. Kadın Kadındır filminde Anna çocuk istediği için ve Émile'in buna sıcak bakmaması nedeniyle ilişkileri yolunda değildir. Küçük Asker filminde ise bir çeteyle mücadele eden Bruno karakterinin çete üyelerinden Veronica arasındaki imkansız aşk vardır.

Bu aşkların tamamlanamasının bir nedeni de ihanettir. Filmde ihanet edenler genellikle kadın karakterlerdir. Serseri Aşıklar'da Patricia, Michel ile ilişkisi olmasına rağmen ondan daha prestijli bir konumda olan Amerikalı bir yazarla görüşür ve polisten kaçan Michel'i ihbar eder. Kadın Kadındır da Anna, eşinin çocuk isteğine sıcak bakmadığı için onun yakın arkadaşı Alfred'den çocuk yapmak ister. Nefret filminde Camille, eşini bırakarak zengin Amerikalı film yapımcısıyla gider. Çılgın Pierrot filminde ise Marianne yola beraber çıktıkları Pierrot'yu bırakarak yolculuğa başka bir erkekle devam eder.

Godard filmlerinde ölüm, klasik anlatı filmlerinde olduğu gibi yüceltilmez ve ölüme kutsal bir önem atfedilmez. Hatta ölüm bir kurtuluştur. Serseri Aşıklar da Michel'in polis tarafından vurularak can verdiği sahne oldukça absürt ve gülünçtür. Çılgın Pierrot'da Pierrot kendisini başka bir adam için terk eden Marianne'yi öldürdüğü için üzüttüden kafasına dinamit bağlayıp kendini havaya uçurur.

Godard, filmleri öyküleri veya türleri değişse de teknik açıdan tutarlıdır ve birbirleriyle örtüşür. Görüntü açısından bakıldığında Godard bu dönemde hem siyah-beyaz hem renkli filmler çekmiştir. Renkli filmlerinde kırmızı, beyaz ve mavi tonları hakimdir ve genel olarak filmin renkleri parlak ve göz alıcıdır. Kamera ölçekleri olarak da dış mekanlarda geniş açılar kullanarak karakterlerin mekanla olan ilişkisini kurar. Godard filmlerinde diyaloglar önemli yere sahip olduğu için diyalog sahnelerinde göğüs, omuz, baş plan tercih eder.

Godard, filmlerinde kurgu ise filmin hikayesinin yeniden yazıldığı bir süreçtir. Bunun nedeni doğaçlama ve katı senaryolara bağlı kalmadan yola çıktığı fikirleri özgürce filme almasıdır. Bu tarzda çekim yapmasının bir sonucu da o dönemde klasik sinemada hata olarak görülen sıçramaları bir kurgu tekniğine dönüştürmesidir. Bu tekniğin mucidi Godard olmayabilir ama jump-cut tekniği Godard ile özdeşmiştir. Godard'ın kurgu stilinde bir diğer

önemli özellik ise filmin episodlardan (bölümlerden) oluşmasıdır. Godard filmi parçalara böler ve bunu da gizlemeden yapar. Her bölümü ara yazılarla birbirinden ayırır veya doğaçlamalardan doğan açıkları yazı kullanarak kapatır ve zengin bir anlatım oluşturur. Godard'ın yazıyı kullanımı onun sinemasının en ayırt edici özelliklerinden biridir. Sinemaya sesin gelmesiyle filmlerde görünmeyen yazı, Godard filmleriyle yeniden görünür hale gelmiştir. Godard yazı kullanmaktan kaçınmaz, aksine onu her fırsatta kullanarak filmin dramatik bir parçası haline getirir. Yazılar filmin içinde geçenler ve ara yazılar olarak ikiye ayrılabilir. Filmin içinde geçen yazılar; kitap kapakları, tabelalar, gazete parçaları, duvar yazılarıdır.. Ara yazılar ise filmi parçalara böler bu yazılar filme katkı sağlayacak şekilde özenle seçilir. Serseri Aşıklar, Hayatını Yaşamak, Çinli Kız, Hafta Sonu, Godard'ın ara yazıları en çok kullandığı filmlerdendir.

Godard'ın ses kullanımı ise çevre sesleriyle atmosfer oluşturmaya dayalı değildir. Filmlerinde baskın şekilde insan konuşmaları yer alır. Bunlar monolog, diyalog veya bir anlatıcının film hakkındaki konuşmalarıdır. Bu konuşmalar her zaman filmin öyküsüyle alakalı görünmeyebilir. İzleyiciyi bilgilendirme amacı yoktur, aksine izleyicinin filmle bütünleşmesinin önüne geçmek için kullanılır. Filmde sesi ve yazıyı görüntünün tamamlayıcı unsurları olarak görmek yerine hem sesi hem de yazıyı görüntüden bağımsızlaştırmayı dener.

Godard filmleri, Yeni Dalga döneminin sonlarına doğru gittikçe politikleşmiştir. Amerikan Malı, Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey, Çinli Kız ve Hafta Sonu filmleri Godard'ın kendi stilini sadık kalarak politik meseleleri ele aldığı filmlerdir. Godard bu filmlerden önce de Küçük Asker filminde Cezayir sorununu, Jandarmalar filminde ise savaşın kendisini eleştiren filmler yapmıştır. Bunlar da politikayla yakından ilişkili olsa da Godard, iyice radikalleşerek bir sonraki dönemi olacak Politik Dönemi'ne dair ipuçlarını bu filmlerle vermiştir. Bu filmleri onun Yeni Dalga'dan Politik dönemine bir geçiş süreci olarak değerlendirmek mümkündür.

3.3. Jean-Luc Godard'ın Politik Dönemi (1967- 1980)

Sarris (2014: 77) Godard'ın Yeni Dalga Dönemi'nden Politik Dönemi'ne geçişini “Bir sanatçının ölümü bir devrimcinin doğumu için ödenen çok yüksek bir bedeldir” sözleriyle aktarır. Godard ise Kolker, (2014: 72) ile yaptığı bir röportajda bu geçiş süreciyle ilgili olarak “Ben hala bir starım, fakat farklı türden bir star olmak istiyorum” der. Godard'ın artık farklı türden bir star olmak istemesi ve “Önemli olan bir filme bireysel bir bakış açısından bakmaktan ziyade, siyasal bir bakış açısından bakmaktır.” (Godard, 2014) görüşünü benimsemesi, Fransa'da yaşanan siyasal gelişmelerin bir sonucudur. O yıllarda sinemada

Dziga Vertov Grubu'nun yaptığı gibi işbirlikleri yaygınlaşmaya başlamıştır. Batı'da amatör ve profesyonel olarak sinema filmi yapmak için örgütlenmiş birçok grup ortaya çıkmıştır. Bu gruplar genellikle politik amaçlarla bir araya gelen ve 'bireycilik'e duyulan tepkinin bir sonucudur. Bireyciliğe duyulan tepki sinemada da auteur kuramına karşı şiddetli eleştirilere ve yoğun bir tepkiye yol açmıştır.

Cahiers du cin ma'nın auteur düşüncesini desteklediği aynı dönemde, yapısalcılık buna saldırıyordu ve 1967 yılında hem Barthes hem de Foucault  zerk bireysel bilinç olarak yaratıcı anlayışını yerinden etmeyi isteyen ünlü yazılarını yayımladılar. Barthes bu anlayışın yazarın (auteur) kullandığı ve yaratmadığı kodları ve dilleri gözden sakladığını  ne sürdü. Foucault değişmeyen bir yazardan/yaratıcının değişen anlayışını tanımlayan pratikleri (yasal, ticari vb.) gözden gizlediğini vurguladı (MacCabe, 2011: 265-266).

1968 civarlarında Fransız devrimciler jeopolitikayla ilgilenmeye başladılar: Vietnam Savaşı gibi tezahürleriyle beraber Amerikan hegemonyasına ve onunla flört eden Sovyetler Birliği'ne cephe alarak, üçüncü dünyadaki bağımsızlık mücadelelerini desteklemeye başladılar. Sanatçılar, yazarlar, gazeteciler ve film yönetmenleri, üçüncü dünyadaki devrimci mücadeleler adına ve onlar hakkında konuşan eserler ürettiler. Bu anlatılarda, belgesel, gezi günlüğü, fotojurnalizm ve habercilik gibi farklı türler i  içe geçiyordu (Emmelhainz, 2017 <http://www.e-skop.com/skopdergi/ucuncu-dunyaciliktan-imparatorluga-jean-luc-godard-ve-filistin-sorunu/3500> erişim tarihi: 13.04.2018)

Godard, Yeni Dalga döneminin sonlarına doğru politik-eleştirel bir üslupla filmler yapmaya başlamıştı. Buna rağmen 1968 yılına kadar Fransız sinemasında genel anlamda apolitik bir hava olduğunu söylemek mümkündür. Sadece politik film yapan yönetmen neredeyse hiç yoktur. 1968 olayları ise yeni bir dönemin habercisidir ve bunun yansımaları sinemada da büyük yer bulmuştur. Lanzoni, (2015:268-269) Mayıs 68 olaylarını Fransa tarihinde önemli bir dönüm noktası olduğunu ve kültürel toplumsal ve politik açıdan yeni bir dönemin başlangıcı olarak görür. Odabaş, (2013:93) 60'ların sonunu ve 70'lerin başını Fransız siyasal sinemasının altın  ağı olarak kabul eder ve o dönemde yaşananların sinemaya yansımalarını şu sözlerle anlatır:

1968 Mayıs'ı siyasal sinemaya taze bir kan getirmiştir. Fransa'da öğrencilerin ayaklanmasıyla başlayan, işçilerin öğrencileri desteklemesiyle süren ve günümüzde 68 kuşağı denilen insanların yaptığı bir dizi eylemden oluşan bu hareket sinemaya yansımakta gecikmedi. Okullar işgal edildi, boykotlar yapıldı, fabrikalar işgal edildi, grevler yapıldı. Sinemacılar, tüm bu olaylar sürerken ya olayların yaratıcısı ya da

yaratılan olayların belgeleyicisi konumundaydılar. Birçok olay, kameralar tarafından anında kaydedildi ve daha sonra bu görüntüler sinema filmine dönüştü (Odabaş, 2013: 93).

Sinema endüstrisinde politik film yapmak zor ve riskli bir tercihtir. Bu nedenle, sinemacılar endüstrinin tekelleşmelerine karşı kendi aralarında gruplar kurarak zorlukların üstesinden gelmeyi amaçlamışlardır. Fransa’da ortaya çıkan ve önemli sinemacıların bulunduğu başta Dziga Vertov Grubu olmak üzere, Grup SLON (Société pour le Lancement Des Oeuvres Nouvelles), Grup Medvedkine, Grup Dynadia, Proleter Devrimci Sinemacılar (CRP), politik gruplar sıralanabilir (Odabaş, 2013: 94-95).

İlk sıradaki Dziga-Vertov Grubu Godard’ın siyasal sinema yapmak amacıyla 1968 yılında Jean-Pierre Gorin ile bir araya gelmesiyle kurulmuştur. Godard ve Gorin’in, gruba ünlü Sovyet yönetmen Dziga Vertov ismini vermeleri bir tesadüf veya kuru bir saygı duruşu olarak düşünülmemelidir. Vertov ismi grubun sinema anlayışını ve gerçekliğe olan yaklaşımlarının bir göstergesidir. Gorin, bu konudaki görüşlerini şu sözlerle ifade eder:

Biz belgesel ile kurmaca arasında yapılan ayrımın yapay bir ayrım olduğunu düşünüyoruz. Beyazperdedeki her şey yapaydır. Dziga Vertov’un Bolşevik devrimle ilgili haber filminde kanıtladığı bir şeydir bu. Cinéma vérité (sinema gerçek) terimi doğrudan doğruya Vertov’dan gelmektedir, fakat Vertov yanlış tercüme edilmiştir. Onun kullandığı terim, ‘Kino Pravda’ydı. ‘Pravda’nın Rusça’daki anlamı ‘gerçek’tir (Gorin, 2014: 78-91).

Godard’a göre, Dziga Vertov Grubu’nun daha fazla film yapması ve daha farklı (ekonomik ve estetik olarak) filmler gerekmektedir. Onların film teorisi, sinemada algılanan bir kültürel ve ideolojik değer alışverişine dayanmaktadır. Her film bir öncekinin devamıdır ve peşinden gelenin öncüsüdür, fakat Godard son elli yılda sinemanın asıl gerçekliğinden sık sık uzaklaşıldığını düşünmekte ve bu konuda şu sözleri söylemektedir: “Bu zamanda film yapmak şundan başka bir anlama gelmez: Sinemanın Lumière’den, Eisenstein’dan günümüze kadar olan süreçte ortaya koyduğu değişiklikleri incelemek ve onlara yönelik çalışmayı pratikte gerçekleştirmek; yani, bugünün dünyası hakkında filmler yaparak gerçekleştirmek” (2014: 66-67).

Odabaş (2013: 99), Dziga Vertov Grubu’nun filmlerinin tüketime yönelik olmayan araştırma filmleri olduğunu ve filmlerin Godard adıyla özdeşleştiğini belirtir. Başka sinemacılar grupta yer alsa bile grubun çekirdeğini Godard ve Gorin oluşturmaktaydı. Grubun ilgilendiği en önemli sorunlar “üretim, yapım ve dağıtım” aşamalarıdır. Dziga-Vertov grubu bu aşamalardan en fazla üretime önem vermişlerdir. Bunun nedeni de grubun, nitelikli ürünler ortaya koyulduğu takdirde dağıtımla ilgili sorun yaşamayacağını düşünmeleridir. Bunun

yanında Godard (2014: 75), dağıtım modellerine kafa yormanın insanların film yapma tarzını da etkileyeceğini savunmaktadır. Dağıtım sorununa takılıp kalmadan sadece üretime yoğunlaşıldığı takdirde, dağıtım şeklini değiştirecek türden filmler yapmak mümkün olacaktır.

Monaco, (2006: 209-211) Godard'ın politik dönemde yaptığı filmlere üç temel eleştiride bulunur. Bu eleştirilerden ilki Godard'ın filmlerinin “halka” veya “devrime” hizmet etmediği yönündedir ve Godard'ın, yeteneklerini tam olarak kullanmadığını düşünür. İkincisi ise Dziga-Vertov Grubu filmlerinin insana çok az yer vermesidir. Bu filmler, politik teoriden çok politik teorinin biçimsel yönüyle ilgilenmektedir. Üçüncü ve son eleştiri ise, Godard'ın politik filmlerinin entelektüel değerine rağmen, Dziga Vertov filmleri Godard'ın “aşırı iddialı” olması nedeniyle zarar görür. Monaco'nun “aşırı iddialı” ifadesini iki şekilde yorumlamak mümkündür: İlk olarak Godard'ın önceki döneminde yakaladığı şöhretle Dziga-Vertov grubunda öne çıkması, grubun amacına uygun değildir. İkinci olarak Godard, bu filmlerde ilk döneminde olduğu gibi sinemayı yeniden değiştirme amacındaydı fakat ilk dönemdeki gibi bir başarı yakaladığını söylemek zordur. Dziga- Vertov filmleri acımasız bir özeleştiri ruhuna sahiptir. Godard ve Gorin için önemli olan önce film yapmak, daha sonra hatalarının farkına varmaktır. Bu iki isim başarısız denemelerin başarılı olanlara göre daha öğretici olduğunu savunmaktadır. Monaco, Dziga-Vertov dönemi filmlerinin özünün bu olduğunu belirtir. Ancak Dziga-Vertov grubunun politik filmleri hedefine ulaşamamıştır. Bunun nedeni Godard'ın çalışmalarının sanatla yakından ilgilenen ve akademik kesimler tarafından önemsenip ilgi görmesine rağmen, yaptığı filmlerin seslenmeyi denediği işçi sınıfının, beğeni ve zevklerine hitap etmemesidir (Armes, 2011: 248).

3.3.1. Jean-Luc Godard'ın Politik Dönemi Filmleri

Bu döneme ilişkin yıl üzerinden bir değerlendirme yapmak gerekirse 1967'de çektiği Weekend ile Yeni Dalga dönemi sonlanmış ve 1968 yılında çektiği Un Film Comme Les Autres (Diğerleri Gibi Bir Film) ile Godard sinemasında yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde Godard, sırasıyla Un Film Comme Les Autres (Diğerleri Gibi Bir Film, 1968), Le Gai Savoir (Şen Bilgi, 1968), One Plus One (Sympathy For The Devil, Bir Artı Bir, 1968), British Sounds (İngiliz Sesleri 1969), Le Vent D'est (Doğu Rüzgarı, 1969) Luttés en Italie (İtalya'daki Mücadele, 1969), Pravda (Gerçek, 1970), Jusqu'à la Vitorie (Zafer'e Kadar, 1970), Vladimir et Rosa (Vladimir ve Rosa, 1970) Tout va Bien (Her Şey Yolunda, 1972) Letter to Jane (Jane'e Mektup, 1972) filmlerini çekmiştir.

1- Diğerleri Gibi Bir Film

Diğerleri Gibi Bir Film iç içe geçmiş iki sekanstan oluşmaktadır. Bu sekanslardan ilki Paris'ten uzakta beyaz bir binanın önünde uzun otların arasında sohbet eden bir grup insanın diyaloglarını içerir. Oturan insanlar uzaktan çekildiği için ve otların arasında kaldığı için yüzleri çok görülmez. Sadece sesleri duyulur, böylece izleyiciler filmin seslerine ve konuşulanların içeriğine odaklanır. Bu anlamda ses, görüntünün egemenliğinden kurtulur. Oturan insanlar işçi ücretleri, eylem ve grev planları, sınıf bilinci, öğrencilerin bu bilincin oluşmasındaki görevi gibi politik durumlar hakkında oldukça radikal bir şekilde konuşmaktadır. Filmin ikinci sekansı ise 1968 Mayıs'ında gerçekleşen işçi ve öğrenci hareketinin çekimlerinden oluşmaktadır. Eylem ve grev görüntüleri ekrandayken tartışma sesleri devam etmektedir. Tartışan insanların görüntüleri renkliken, 68 hareketine dair görüntüler siyah beyazdır.

Bu film Dziga-Vertov grubunun ilk filmidir. Film iki farklı zamanda ve iki farklı mekanda geçer. Filmde tartışanlar, sorunları bizzat deneyimleyen işçi sınıfının kendisidir. Belirgin karakterler ve oyuncular yoktur. Tartışanların kim olduğu önemli değildir, önemli olan tartışılandır. Diğerleri Gibi Bir Film'in bir olay örgüsü de yoktur. Film iki farklı duruma odaklanır: "Tartışma" ve "Eylem". Bu iki sekans ayrı ayrı ele alındığında teori ve pratiği de temsil ediyor demek mümkündür.

2-Şen Bilgi

Filmin ismi Nietzsche'nin Şen Bilgi anlamına gelen 'La Gai Savoir' kitabından gelmektedir. Türkçe'ye "Bilmenin Tadı" olarak da çevirmek mümkündür. Film terk edilmiş bir televizyon stüdyosunda bulunan Patricia (Juliet Berto) ve Emile (Jean-Pierre L  aud) isimli iki gencin görüntüsüyle başlar ve ikili devrim, öğrenci hareketi, Vietnam Savaşı, bilgi üzerine, öğrenme üzerine gibi konularda tartışırlar. Emile, kendini Jean-Jacques Rousseau'nun soyundan gelen biri olarak tanıtır. Patricia ise kendisini Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nin özgürlük mücadelesinin lideri ve devletin ilk başbakanı Patrice Lumumba'nın kızı olarak tanıtır. Film iki karakterin vedalaşıp televizyon stüdyosundan ayrılmasıyla sona erer. Filmdeki anlatıcı ses Jean-Luc Godard'a aittir.

Film, karanlık bir arka planın önünde aydınlatılmış karakterlerin görüntüsünden oluşmaktadır. Bu yönüyle bir tiyatro oyununa benzetilebilir. Karakterlerin konuşmalarına paralel olarak araya farklı görüntüler girer. Bu görüntüler Mao, Vietnam Savaşı sırasında çekilen fotoğraflar, dergi-gazete sayfaları ve popüler kültür ikonlarına ait çeşitli görseller olarak sıralanabilir. Filmde bu görseller üzerine eleştirel analizler yapılır.

3- Bir Artı Bir

Godard'ın 1968 yapımı Bir Artı Bir filmi'nin diğer adı 'Sympathy For The Devil'dir (Şeytana Sempatı). Film büyük oranda bir müzik stüdyosunda geçmektedir. Filmde ünlü rock grubu Rolling Stone'un Sympathy for the Devil şarkısını kaydetme süreciyle siyahi militanlar, duvarlara ve arabalara yazı yazan insanların görüntüleri paralel olarak kurgulanır. Müzik stüdyosunun dışındaki dünyada büyük sorunlar göze çarpmaktadır. Yanmış, terk edilmiş ve üst üste yığılmış arabalar ve bu tekinsiz dünyada yaşayan siyahi militanlar... Militanların dışında bu dünyada yer bulan diğer kişiler ise kameramanlar ve muhabirlerdir. Kameraman ve muhabirler elleri silahlı militanlarla röportaj yapar. Filmin bir başka sekansı ise ormanlık bir alanda genç bir kadınla (Anne Wiazemsky) yapılan röportajdır. Kadın kameralardan rahatsız görünmektedir ve her soruya kısa cevaplar vermektedir. Bun rağmen kamera ekibi kadının peşinden ayrılmaz ve ona durmadan sorular sormaya devam eder. Dış dünyada sorunlar yaşanırken, Rolling Stones grubu bunlardan bağımsız bir şekilde müziğine odaklanır. Rolling Stones grubu üyeleri birbirinden ayrı kayıt yaparlar ve bu süreç bütün ayrıntılarıyla gösterilir. Grup üyelerinin yaptığı müziğin bir araya getirilmesi oldukça uzun ve yavaş bir şekilde gerçekleşmektedir. Bu durum devrimin yapısına benzemektedir. "Devrim de henüz kritik bir kütle haline gelmemiş binlerce ayrı eylem ve konuşmanın birleşmesinden oluşur" (Monaco, 2006: 216).

4- İngiliz Sesleri

İngiliz Sesleri, 1969 yılında 'London Weekend Television' (LWT) kanalıyla yapılan anlaşma sonucunda çekilse de kanal filmi göstermeyi kabul etmemiştir. Elli dakikalık film, yedi sekanstan oluşur. Bu sekansların aralarında yetişkin bir erkeğin bir çocuğa tarih ve ideoloji gibi konularda bilinçlendirdiği sahneler yer alır fakat bu iki kişiyi de görmeyiz sadece seslerini duyarız ve deftere yazdıkları yazıları görürüz. Filmdeki sekanslar; otomobil fabrikasında çalışan işçiler, çıplak bir kadının evdeki yalnız halleri ve telefon konuşması, bir televizyon kanalında spikerin mültecilere yönelik saldırgan yorumları, işçilerin sistem üzerine tartışmaları, üniversite öğrencilerinin müzik bestelemesi, kanlar içinde yerde yatan bir adamın kızıl bayrağa ulaşma çabası ve fondaki Britanya Bayrağı'nı yumrukla yırtan bir el görüntüsü olarak sıralanabilir. Filmde burjuvazinin kendi imajlarını yarattığını ve bununla mücadele edilmesi gerektiği, burjuvazinin insan ilişkilerini zedelediği, işçilerin burjuva devletin kölesi olduğu ifade edilir ve sınıflı bir toplumda, sınıf mücadelesinin daima süreceği vurgulanır.

5- Doğu Rüzgarı

İki ay kadar sonra bu kez, Godard, Gorin ile ilk gerçek işbirliği olan Doğu Rüzgar'ı (Vent d'est, 1969) çekmek için İtalya'daydı. İtalya 'da Mücadele (Luttes en Italie) 1969

Aralık'ında çekildi, ama aylarca tamamlanmadan kaldı. Film çayırdan uzanan bir kadın ve bir erkeğin görüntüsüyle başlar. Filmde de biri kadın biri erkek olmak üzere iki anlatıcı vardır. Filmde görüntü ve ses birbirinden bağımsızdır. Anlatıcılar, maden işçilerinin çalışma koşulları, sendikaların işçilerin haklarını yeteri kadar koruyamaması eleştirirken şehirden uzak yeşillik bir alanda film çeken bir ekibin görüntülerine yer verilir. Kameramanlar, ses teknisyenleri, makyaj yapan oyuncular, klaket filmde gizlenmez. Bu açıdan Brechtien bir filmidir ve yabancılaştırma efekti vardır. Görüntüler oldukça monotondur ve dikkat çekici değildir. Adeta birbirinin tekrarıdır. Anlatıcıların konuşmaları ise görüntülerle kıyaslandığında daha önemli ve bilgi vericidir. Film anlatıcıların metniyle ilerler. Görüntüler birbirinden bağımsız ve neden sonuç ilişkisinden uzakken sesler daha bütüncül bir yapıya sahiptir. Bu durum filmi izleyenler için odak noktasının görüntüden sese kaymasına yol açar. seslere oranla geri planda kalır. Filmin ismi ve vermek istediği mesaj anlatıcının cümlelerinden anlaşılabilir:

Burjuvaziye ölüm! İsyan etmek için cesur olmak - burada ve şimdi, hepimiz için iki cephede mücadele etmek demek, burjuvaziye onların revizyonist işbirlikçilerine karşı. Bugün dünyada iki rüzgar esmektedir -doğu rüzgarı ve batı rüzgarı. Doğu rüzgarı batı rüzgarını yenmektedir. Devrimci güçler emperyalist güçleri bozguna uğrattıyor (Doğu Rüzgarları, 1970).

Monaco (2006: 223), bu film hakkında “Dziga-Vertov filmlerinin belki de en tam ve mükemmel olanıdır. Film net bir bakışa sahiptir ve çağdaş Marksist politik durumu, militan sinemacının konumunu ve bu ikisi arasındaki ilişkileri özetlemeye çalışır” yorumunda bulunur.

6- İtalya'daki Mücadele

Godard ve Gorin 1969 sonlarında *İtalya 'da Mücadele* filmini yaparlar. Gorin, filmin üç bölümden oluştuğunu açıklar. İlk bölümde kendini Markist olarak tanımlayan Paola'nın inandığı fikirler ve yaşam tarzının çeliştiği anlatılır. Diğer iki bölümde ise bu çelişkilerin ne olduğuna yer verilir. Godard ise filmde Paola'nın kendi yaşantısında yanlış giden şeylerin farkında olduğunu fakat nasıl çözeceğini bilmediğini ve bunun mücadelesini verdiğini ifade eder (Monaco, 2014: 226).

Film militan kız öğrencisi Paola Taviam'yi merkeze alır. İtalya'da Mücadele aslında Paola karakterinin egemen ideolajiden kurtulma çabasını ve mücadelesini anlatır. Paola hayatını değiştirmek amacıyla kural dışı davranmayı dener. Bir fabrikada işe başlar fakat diğer işçiler tarafından yadırganır çünkü Paola burjuva sınıfına aittir ve bunun için mücadele etse de onlar gibi davranamaz. Yoğun iş temposu da onun için zorlayıcı olur ve işi bırakır.

Film devrimin teorik ve pratik açılardan örtüşmediği mesajını vermektedir. Bu nedenle Paola'nın bütün çabaları da sonuçsuz kalır.

7- Pravda

Pravda (Gerçek) filmi 1969 yılında gizlice çekilmiştir. “Filmin adı hem Rusça’da gerçek anlamına gelen hem de resmi Sovyet gazetesi olan *Gerçek*’tir. Bu film standart belgesel geleneklerini reddeder ve görüntü içinde herhangi bir gerçeği bulmaya dair şüphecidir. Görmeye dair bütün ideolojilere saldırısı Godard’ın uzun sekansların önemli bir gerçek içeriği taşıdığı önceki filmindekinden çok daha belirgindir” (Monaco, 2006: 221-222). Filmin ilk bölümü bir yolculuk içerir. İkinci bölümde Devrimcilik ve Batıcılık kavramları kıyaslanır ve fahişelik, medyanın hegemonyası gibi konular ele alınır. Filmde öğrenci, köylü, asker ve işçi gibi toplumun farklı kesimlerinin yaşamlarından kesitler küçümseyici bir bakış açısıyla sunulur.

8- Zafere Kadar

1970’in ilk aylarında El-Fetih istihbarat bürosu Dziga-Vertov grubu ile irtibata geçti. Bunun üzerine Godard ve Gorin Filistin hakkında bir film yapmaya karar verdiler ve Filistin’e gittiler. Filmin adının Zafere Kadar olması planlanır. 1970 yılının ilkbahar aylarında Godard ve Gorin, Ürdün, Lübnan ve Suriye’de mülteci kamplarında çekimler yaparlar. Bu görüntüleri çektikleri insanlarla tartışmak isterler fakat çekim yaptıkları insanların/oyuncuların çoğunun ölmesi üzerine film planladıkları gibi gitmediği için film yarım kalır. 1975 yılında Jean-Luc Godard ve Anne-Marie Miéville filmi *İci at ailleurs* (Burada ve Başka Yerde) adıyla tamamlar (Emmelhainz, <http://www.e-skop.com/skopdergi/ucuncu-dunyaciliktan-imparatorluga-jean-luc-godard-ve-filistin-sorunu/3500> erişim tarihi 13.04.2018).

9- Vladimir ve Rosa

Vladimir ve Rosa 1968 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde gerçekleşen Chicago Duruşması’nı ele alır. Bir eylem sonucunda sekiz polis ve sekiz eylemci mahkemede yargılanır. Polis memurları gizli bir şekilde yargılanırken, eylemcilerin yargılanması basının ilgisini çeker ve gündem olur. Filmde Godard’ın diğer politik filmlerinden farklı olarak ırkçılık ve adalet sistemi eleştirilir. Filmin büyük bölümünü duruşma sahnesi oluşturur. Duruşma sahnesinin mizansenini bir tiyatroyu andırır. Böylece sahne ciddiyetini kaybeder ve yargı alaycı bir şekilde eleştirilir. Filmde, adalet sistemini yalnızca burjuvanın gücünü koruyan yozlaşmış bir kurum ve canilerin elinde bir tezgâh olarak tanımlanır. Filmin sonlarına doğru sınıf sistemine ve ayrıcalıklı kişilerin sahip olduğu ayrıcalıklara son verilmek istendiği ve böylece dünyanın daha iyi bir yer olacağı fikri dile getirilir.

10- Her Şey Yolunda

1972 yılında çekilen Tout va Bien'in yönetiminde Godard'dan çok Gorin'in payı vardır. Bunun nedeni Godard'ın 1971 Haziran'ında bir motosiklet kazası geçirmesi ve uzun süre hastanede yatmasıdır (Monaco, 2006: 231). Filmde yönetim, Komünist Parti ve Solcular olmak üzere üç kesim temsil edilmektedir.

Her Şey Yolunda'nın başkarakterleri Yeni Dalga döneminde senaristlik yapan fakat 68 olaylarından sonra reklam filmleri yöneten Jacques (Yves Montand) ve American Broadcasting System dergisinde muhabirlik yapan Susan (Jane Fonda)'dır. Evli bir çift olan Jacques ve Susan grev yapılan bir atölyeye giderler. İşçilerin patronlarını rehin almasına şahit olurlar ve patronla beraber rehin kalırlar. Kendilerini kurtarabilmek adına işçiler ve patron arasında bir köprü kurmaya ve onları uzlaştırmaya çalışırlar. Bu süreçte, patronun açgözlülüğü, işçilere olan kötü tutumları vurgulanır. Grev sırasında işçiler de patronlarına aynı şekilde davranarak ondan bir nevi intikam alırlar. Film üç bölümden oluşur. İlk bölümde üretim yapan işçiler vardır. İkinci bölümde bir yönetmen ve haberci vardır. Son bölüm ise bir süpermarkette durmaksızın alışveriş yapan insanları gösterir. Monaco (2006: 235), bu üç bölümü üretim, dağıtım ve tüketim olarak yorumlar.

11- Jane'e Mektup

Jane'e Mektup, 1972 yılında Godard ve Gorin tarafından *Her Şey Yolunda* filminin daha iyi anlaşılabilmesi için yapılmıştır. Bu film Godard ve Gorin'in dolayısıyla Dziga-Vertov Grubu'nun son filmidir. Bir saate yakın bir süreye sahip filmde Jane Fonda'nın Vietnam'da çekilen ve L'Express'de yayınlanan bir fotoğrafının analizi yapılmaktadır. Bu analiz Godard ve Gorin'in yazdıkları metnin erkek bir anlatıcı tarafından seslendirilmesiyle izleyiciye İngilizce olarak aktarılır. Filmde "entelektüellerin devrimdeki rolü nedir?" sorusuna yanıt aranmaktadır (Monaco, 2006: 236). Aynı zamanda birçok Dziga-Vertov filminde olduğu gibi bu filmde de ses, görüntüden bağımsızdır ve kendi yolunu çizmektedir. Jane'e Mektup filminde Jane Fonda'nın fotoğrafına ek olarak Fonda'nın lüks yaşamından ve *Her Şey Yolunda* filminden çeşitli görsellere yer verilir.

1973'te Dziga-Vertov grubu dağıldı. Gorin bir yıl içinde Kaliforniya'ya taşındı ve birçok değişik proje üzerinde çalışıyordu. Bu arada Godard, Paris'te Place Pigalle yakınlarında özenilmiş bir film ve video stüdyosu (ya da "laboratuvarı") kurmuş ve yoğun biçimde video ile deneylere girişmişti" (Monaco, 2006: 212-213).

3.3.2. Politik Dönem Filmlerinin Genel Değerlendirmesi

Jean-Luc Godard yaklaşık beş yıl süren bu dönemde toplam on bir film yapmıştır. Yeni Dalga Dönemi'nde auteur kuramını savunan ve filmlerinde kendi kişiliğini, görüşlerini öne çıkaran Godard, politik sinema döneminde bu fikirlerinden uzaklaşarak, film ekibine de söz hakkı vermiş ve ürettiği filmlerin içeriğine ters düşmeyerek kolektif bir film yapım anlayışını benimsemek istemiştir. Bu doğrultuda filmleri Dziga-Vertov ekibi olarak yapsalar da Godard ve Dziga-Vertov ekibini kurduğu yönetmen arkadaşı Jean-Pierre Gorin ekibe oranla öne çıkmışlardır.

Bu filmler o dönemde varolmayan bir izleyici gubu için yapıldı ve bu filmlerin şimdi gerçek bir izleyici bulacağını düşünmek zordur. Bu filmlerin politikaları saldırgan değilse de, grotesk görünür, ancak işit-görsel enformasyon dünyasının, egemenliği bu filmlerin yapıldığı döneme göre artık çok daha fazla olan bir dünyanın daha kapsamlı bir eleştirisini düşünmek zordur. Godard o filmlerin tezlerini terk etmekten ziyade geliştirmiştir. Godard 1968 yılında yaptığı kopmadan azla vazgeçmemiştir; bu kopma büyümüş ve yoğunlaştırılmıştır. Onların filmleri çok haz vermez, ancak bir belgesel yapmak isteyen herkes bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde Dziga Vertov filmlerinde nükte ve zeka ile analiz edilen teknikleri, stratejileri ve işlemleri uygulayacaktır (MacCabe, 2011: 278).

Godard'ın politik filmleri Yeni Dalga Dönemi'ne göre büyük farklılıklara sahiptir. Bu dönemdeki sineması cesur, devrimci, kışkırtıcı ve didaktiktir. Bir anlatıcı veya filme alınan insanlardan biri çeşitli kitaplardan politik metinler okur. Amaç izleyenlerin bilinçlenmesidir. Godard, politik filmler yapmaktan ziyade filmlerini politik yapmayı denemiştir. Filmlerin konuları ve ele alınan problemler değişmiştir. Bireysel sorunların yerini, sınıfsal sorunlar alır. İşçi hakları, öğrenci hakları, emek sömürsü, teori ve pratik üzerine tartışmalar, yargıdaki adaletsizlik, aydınların devrimdeki rolü, Filistin sorunu filmlerin temel meseleleri haline gelir.

Film karakterleri de Yeni Dalga Dönemi'ne oranla büyük bir değişime uğrar. Politik anlamda bilinçsiz, zengin veya şöhret olma hayalleri kuran karakterlerin yerini bilinçli ve haklarını arayan işçiler ve öğrenciler alır. Filmlerde genellikle bir öğrenci veya bir işçinin sorunları yerine öğrenci sınıfı veya işçi sınıfı gibi toplumun 'ezilen' kesimi kavramsal olarak ele alınır. Buna ek olarak Godard'ın Yeni Dalga Dönemi'nde hiç rastlanmayan siyahi karakterler de filmlerde kendine yer bulmaya başlar.

Bu dönemde film mekânları da değişmiştir. Artık filmlerin mekânı tüketime odaklanan gösterişli Paris caddeleri, kafeler, oteller, lüks evler yerine fabrikalar ve işçi atölyeleri, televizyon ve müzik stüdyoları gibi üretim merkezleridir.

Filmler bir hikâye üzerine kurulmaz. Kurgusallıktan uzak, karakterden yoksun, belirli bir olay örgüsüne sahip olmayan belgesel tadında filmlerdir. Filmlerin söylemlerine

odaklanılması için biçim ikinci planda bırakılmıştır. Filmlerin söylemleri ağır ve akademiktir. Bu nedenle de işçiler tarafından benimsenmemiştir. Godard, bu dönemde sinemada ses ögesini daha fazla önemsemiş ve sesi görüntüden bağımsızlaştırmaya çalışmıştır. Bu nedenle filmlerinde görüntüler bir bütün oluşturmazken, sesler bir bütündür. Filmler olay örgüsü, karakter üzerinden ilerlemez, bir anlatıcı veya filmde yer alan kişilerin söylemleri üzerinden ilerler. Godard'ın politik filmleri göze veya duygulara değil, kulağa ve akla hitap eder.

3.4. Video Dönemi (1972-1980)

Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin işbirliğinin sona ermesiyle Godard'ın politik sinema dönemi sona erer. Godard, Yeni Dalga döneminde yaptığı filmlere benzer çalışmalar yapmak yerine televizyonu ve video teknolojisini keşfetmeyi dener. Godard, politik döneminde de çeşitli televizyon kanallarıyla anlaşmalar yapmış ve kanallar için filmler üretmiştir. Fakat Godard'ın çalışma biçimi ve filmlerin içerikleri gibi nedenlerden dolayı Godard'ın politik dönemde yaptığı filmler televizyon kanalları tarafından gösterilmemiştir.

Godard video teknolojisiyle çalışma fırsatını 1972'den sonra yakalasa bile bu konuda düşünmeye 1967 yılında Çinli Kız filmini çekerken başladığını ifade eder:

Yeni teknikler benim hep ilgimi çekti; videoda ise sinemaya başka türlü bir yaklaşımı sağlayacak bir şeyler vardı gerçekten. Ama ben, video konusunda düşünmeye daha önce, Paris'te Çinli Kız sırasında başlamıştım. Onu sinema filminin içine bir aygıt olarak katabilmek isterdim, birbirlerini filme alır, birbirlerine bakarlardı. İşte o sırada video ve video edinme isteği kafamın içine bilinçli olarak girdi, ama söz konusu aygıtlar henüz piyasaya çıkmamıştı (Godard, 2014: 9-42).

1970'lerin ilk yıllarında video teknolojisinin gelişmesiyle görüntü ve montaj üzerine yeni çalışmalar yapma imkânı doğmuştur. Godard da bu tarihlerde Gorin'den sonraki yeni ortağı Anne-Marie Mièville ile Godard'ın 1963'te kurduğu yapım şirketi Anoushka'nın ismini Sonimage olarak değiştirerek Paris'ten İsviçre'nin Grenoble kentine taşındılar ve böylelikle video çalışmalarına başladılar. Mièville ve Godard'a Maocu Gérard Martin ve video teknolojisi uzmanı Gérard Teissèdre eşlik etmiştir. Yapım şirketlerini ve atölyelerini Grenoble'da kurmalarında iki önemli faktör vardır. İlki Fransa'da sinemanın merkezi ve büyük bir kent olan 'hükmedici' Paris'ten uzak olmak diğeri ise yeni teknolojilere uygun kameralar üreten Beauviala firmasının Grenoble'da bulunmasıdır (MacCabe, 2011: 280-290).

Godard, video ile çalışma isteğini daha özgür şartlarda çalışmak ve daha hızlı üretimde bulunmak için istediğini ifade eder.

Bir kimsenin, yaptığı filmler tarafından koşullandırılmaması çok zordur. Yolculuğun ilk yapıldığı şekilde yapılmaması çok zordur. İnsan farklı düşüncelere sahip olmak isterse, farklı bir çalışma ortaya koyar. Başkalarının yardımı sayesinde, bir zanaatkar gibi çalışabileceğim Grenoble’da küçük çaplı bir ortaklığa giriştim. 1973’e kadar geleneksel yöntemlerle çalışıyordum. Fakat daha bağımsız olmak istiyordum. 16 mm. Ve 18 mm.’ye çekimler yapıp görüntüyü büyütüyorduk. Video kullanmayı seviyorum.” “Videoyla çabucak izliyorsunuz ve düşünmeye vakit buluyorsunuz” diyor Godard. “Geleneksel çekim yaptığınızda, günlük çekimleri beklemekle geçiyor zaman (Gilliat, 2014: 107-108).

Godard, (2014: 9-42) video ile çalışmanın kendisine sinemayı başka bir biçimde düşünmeyi öğrettiğini belirtir. Bu durumu videoyla daha basit öğelere bakmak gerektiğini ve ses ile görüntünün sinemadan farklı olarak aynı anda kontrol edilebildilmesiyle açıklar. Godard, (2014: 235) video teknolojisiyle ilgilendikten sonra kendini görüntülere daha yakın bulduğunu, video sayesinde daha rahat bir şekilde çalıştığını ve video ile hayal ettiklerini çabuk bir şekilde görmenin kendisi için büyük bir avantaj sağladığını söyler.

3.4.1. Jean-Luc Godard’ın Video Dönemi Filmleri

Godard, bu dönemde Numéro Deux (İki Numara, 1975), Ici et Ailleurs (Burada ve Başka Yerde, 1976), Six fois deux/Sur et sous la communication (Altı Kere İki/ İletişim Üstüne ve Altına, 1976), Comment Ça Va? (Ne Var Ne Yok? , 1975), France/tour/detour/deux/enfants (Dere Tepe Fransa, 1977) Histoire(s) du cinéma (Sinemanın Gerçek Tarihi, 1989-1999) olmak üzere beş film yapmıştır.

Bunlardan sonuncusu sinema tarihini kendine has üslubuyla anlattığı ‘Sinemanın Gerçek Tarihi 1989 yılında başlayıp 1999 yılında bitirmiştir. 1972-1980 yıllarını kapsama da Godard’ın bu çalışmasını da teknik ve içerik açısından değerlendirildiğinde Video Filmleri Dönemi içinde değerlendirmek yerinde olacaktır. Monaco, (2006: 214) Godard’ın bu dönemde yaptığı projeleri “bir içe dönüş yeniden kendini çözümleme dönemi” ve diğer bir yandan da politik dönemindeki deneyimlerini yeniden anlatma girişimi olarak değerlendirir.

1- İki Numara

İki Numara filmi Godard ve Miéville’in beraber gerçekleştirdikleri ilk video film projesidir. Filmin isminin iki numara olmasıyla ilgili anlatıcı ses, şunları söyler: “Bir zamanlar bir görüntü vardı. Bir zamanlar iki görüntü vardı. İki zamanlar bir ses vardı. Bir zamanlar iki ses vardı. Bir numara ve iki numara. ‘2 Numara’”. Godard burada kelime oyunlarına başvurarak politik dönemde önemsedığı ve birbirinden bağımsızlaştırmaya çalıştığı görüntü ve ses unsurlarına dikkat çeker.

Filmin başında Godard ayakta, bir video cihazının başında bir televizyon monitörüne kolunu dayamış bir şekilde, karanlık bir ortamda yaklaşık on dakikalık bir konuşma yapar.

Karanlıktan dolayı Godard'ın yüzü görünmez fakat kolunun altındaki televizyon ekranında yüzü görünür. Konuşmasında politikadan, sanattan, ekonomiden ve üretimden bahseder. İnsan vücudunu fabrikaya benzetir ve: "Elim başka bir makineyi yönlendiren bir makinedir. Belki de tam tersi. Burada bir fabrika var." der. Godard'ın bu sözleri biraz sonra anlatılacak anne, baba, biri erkek biri kızdan oluşan dört kişilik bir ailenin hayatından ipuçları verir.

Filmde kapitalizm ve yozlaşan aile kurumunun yapısı analiz edilir ve eleştirilir. Kadının toplumdaki ve aile içindeki yeri sorgulanır. Anne, durmadan ev işleri yaparken ve çocuklarıyla ilgilenirken görüntülenir. Anne, huzursuzdur. Kendi duygu ve düşünceleri hiç önemsenmez. Eşini cinsel açıdan da mutlu etmeye çalışır fakat eşi bunu önemsemez ve her konuda olduğu gibi bu konuda da bencildir. Bunun sonucunda eşini başka bir adamla aldatır buna kızları Vanessa da şahit olur. Filmin birçok yerinde pornografik görüntüler kullanılır. Anne ve babanın cinsel hayatı bütün açıklığıyla gösterilir. Bir başka sahnede anne ve baba çocuklarına kendi yataklarında çıplak bir şekilde cinsel eğitim verirler. Filmdeki ailenin dışında yaşlı ve evli bir çiftin hayatından da kesitler sunulur. Onların hayatında da bir fark yoktur. Yaşlı kadın, genç kadın gibi sürekli ev işleri yapmaktadır. Filmin hakim temaları, kadın hakları, cinsel özgürlük, kapitalizm eleştirisi ve yabancılaşmadır.

Filmin sonunda Godard bir video masasının başında film boyu izleyicinin yaptığı gibi iki televizyon ekranının izlerken görüntülenir. Sırayla iki ekrana da bakar. İki ekran da kendiliğinden kapanır. Godard, bir ses mikserinin düğmelerini ayarlar ve mikseri kapatır film sona erer.

2-Burada ve Başka Yerde

Burada ve Başka Yerde, önce bir erkek, sonra da bir kadın anlatıcının sırasıyla "Bu filme 1970'te 'Zafer' deniyordu.' 1974'te 'Burada ve Başka Yerde'" sözleriyle başlar. Bunun nedeni Godard ve Gorin, 1969 yılında giderek politik bir film yapmak amacıyla Filistin direnişini filme almak ister fakat film yarım kalır ve proje rafa kaldırılır. Daha sonra Godard, Anne-Marie ile 1976 yılında filmi bitirir. Godard, Bergala (2014: 9-42) ile yaptığı röportajda bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Birlikte çevirdiğimiz, sonra da bir kenara bıraktığımız bir filmi. Ama ben başladığım işi her zaman bitirdiğimden, beş yıl sonra Anne-Marie Miéville'le yeniden ele alacaktım, Paris'te ve Grenoble'da. Anne-Marie'yle benim gerçekten ortak yazarı olduğumuz bir filmi o (2014: 35).

Teknik açıdan bakıldığında filmde İki Numara filminde olduğu gibi dijital fontta ve bazı harfleri değiştirerek yeni kelimelere dönüşen bazen de yanıp sönen ara yazılar kullanılır.

Ara yazılara ek olarak bazı görüntülerin üzerine de yazılar yazılır. Kurgusal olarak da kesmenin dışında bindirme, wipe (silinme) gibi farklı geçişler tercih edilmiştir.

Burada ve Başka Yerde filmi, bu kısa açıklamanın ardından Filistinli direnişçilerin günlük yaşamından görüntülerle devam eder. Bu görüntüler belgesel tarzı çekilmiş gerçek insanların görüntüleridir. Bu görüntüler, sürekli televizyon izleyen işçi sınıfına mensup bir Fransız ailesinin günlük yaşamıyla paralel olarak kurgulanır. Bu sayede iki farklı dünya arasında karşıtlık yaratılır. Bu iki dünyadaki yaşantılar, problemler çok farklıdır. Fransa'daki yaşamda en büyük sorun iş bulmak olarak gösterilirken, Filistin'de en büyük sorun hayatta kalabilmektir. Fransa'da gösterilen insanlar televizyon izlerken, radyo dinlerken veya gazete okurken gösterilir. Kişiler kitle iletişim araçları ile 'başka yerlerden' bilgiler almaktadır. Film ise görüntüleriyle, yazılarıyla ve anlatıcılarıyla bu bilgi akışının ne derece doğru olduğunu tartışmaya açar. MacCabe (2011: 285) kadın ve erkek anlatıcının ses ile görüntü arasında denge sağladığını ve anlatıcıların Dziga-Vertov grubunun filmlerindeki anlatıcılara oranla daha yumuşak bir üsluba sahip olduğunu belirtir. Buna ek olarak anlatıcılar didaktik olmak yerine imajların anlamlarına dair kesin konuşmak yerine daha sorgulayıcı ve muğlak ifadelerle yer verirler. Filmin son sözleri ise filmin özeti niteliğindedir. Godard ve Anne-Marie Mièville'in izleyicisine filmde anlatmak istediklerini açıklamakta ve filmin izleyicisine tavsiyelerde bulunmaktadır:

Bir kez daha düşün, burada ve başka yerde. 1970'te bu filme Zafer denildi. 1974'te Burada ve Başka Yerde. Burada, Fransız bir aile televizyon seyrediyor. Başka Yerde, Filistin Devrimi'nin imajları. Burada, bugün, bugünün gürültüsünün sesi ve imajları. Başka yerde, önce dün; sonra yarın. Burada, çok yalın imajlar. Çocuklar televizyon seyrediyor, öncesinde ödevlerini yapıyor ve yemeğe geçiyorlar. Başka yerde, çok yalın imajlar Fedayin üyeleri nehri İsrail makineli tüfeklerinden kurtarmayı tartışıyorlar. Bu kadar yalın imajları görüp duyamama acizliği nereden geliyor peki? Bizler de diğer herkes gibi onlar hakkında bir şeyler söyledik. Onların dediklerinden farklı şeyler. Gözükten o ki görmeyi ve işitmeyi pek bilmiyoruz. Veya, sesler o kadar yüksek ki gerçekliği kapatır durumdalar. Başka yerde anlamaktansa, burada görmeyi öğren. Diğerlerinin ne yaptığını izlemektense konuşmalarını anlamayı öğren. Diğerleri, bizim 'buradamızın' 'başka yerinde' olanlar" (Burada ve Başka Yerde, 1976).

3-Altı Kere İki/İletişim Üstüne ve Altına

'Altı Kere İki/ İletişim Üstüne ve Altına' Institut National de l'Audiovisuel (INA) tarafından Fransız televizyon kanalı FR3 için altı bölüm şeklinde tasarlanan bir dizidir. Godard, bu süreci şu şekilde açıklar:

INA (Institut National de l'Audiovisuel), FR 3 için, altı kere iki film siparişi almıştı ve bana bunlardan birini iki ay içinde teslim edilmek üzere yapıp yapamayacağımı sordu. Onlara iki ayda bir saatlik bir filmin yapılamayacağını, ama on ikisinin birden yapılmasının daha kolay olacağını söyledim (Godard, 2014: 9-42).

Projede, işçi, matematikçi ve amatör film yapımcısı gibi çeşitli meslek gruplarından insanların röportajlarını ve o meslek gruplarıyla ilgili bilgiler içerir. İlk bölümde Fransız eğitim sisteminden bölümlere yer verilirken ikinci bölümde anlatıcı Godard'dır ve onunla yapılan röportajlara yer verilir.

4. Dere Tepe Fransa, İki Çocuk

'Dere Tepe Fransa, İki Çocuk' yaklaşık yarım saatlik on iki bölüm şeklinde günlük olarak gösterilmek üzere tasarlanan televizyon programlarıdır. Godard, bir bölümde erkek çocukla bir bölümde de kız çocukla röportajlar yapar ve onların günlük yaşamlarını – çoğunlukla okulda geçer- görüntülerle anlatır. Her bölümün sonuna doğru röportajlar tamamlandıktan sonra Fransız aktris Betty Berr ve Fransız aktör Albert Dray Historie (tarih) isimli bölümde konuşma yaparlar. Bu tarihi ve politik konuşmaları destekleyen görüntülere yer verilir. Godard (2014: 171-176) bu programı "Fransız dili üzerine bir çalışma, evet, eski şarkılardan derleme gibi bir şey; Fransa'nın bölgelerinde değil ama deyimler arasında dolaşıyor. Descartes'a, Arisoteles'e kadar uzandık; iki küçük çocuğa 'Ya, ya da' diyerek sorular sordum" sözleriyle açıklar.

Bütün Godard çalışmalarında olduğu gibi Dere Tepe Fransa, İki Çocuk'da da görüntünün üstünde aniden ekranı kaplayan kırmızı veya mavi yazılar belirir. Godard, bazen de önceki filmlerinde kullandığı gibi ara yazılara yer verir.

5. Ne Var Ne Yok?

Orijinal adı Comment Ça Va? İngilizcesi How Is It Going? olan 1976 yapımı film Godard'ın en az bilinen ve kıyıda kalmış çalışmalarından biridir. Film bir araba yolculuğuyla başlar. Bir sonraki sahnede genç bir kadın olan Odette (Anne Marie Mieville) ve Komünist bir gazetenin editörü (Michel Marot) televizyon stüdyosunda otururlar ve televizyondan -kendi çektikleri- çeşitli görüntüler izleyip üzerine tartışırlar. Editör ve Odette Gazeteye ait basit bir tanıtım filmi çekme amacındalarken Odette'in sürekli sorgulayıcı bir bakış açısına sahip olması ve ayrıntılara girmesi filmin yapım sürecini de karmaşılaştırır. Filmde nesnelerin doğası, kitle iletişimi ve iletilen bilgilerin doğruluğu ve yanlışlığı üzerine tartışmalar yapılır. Bunların yanı sıra tüketim kültürü, imgelerin kitleler üzerindeki etkisi de filmde tartışılan diğer unsurlardır. Odette, film boyunca editörü ve oğlunu kadınları geleneksel kapitalist toplumda itilmeye çalışıldığı rollerden dolayı eleştirir. Hemen hemen her filminde bir üretim aracına yer veren

Godard bu filmde de daktilo imgesini sıkça kullanır. Filmin geçtiği başlıca mekan bir televizyon stüdyosu ve gazete ofisidir. Kurgusal olarak karmaşık bir yapı hakimdir. Filmde ara yazılar sıkça kullanılır. Film renkli olsa da zaman zaman siyah beyaz fotoğraflara da yer verilmektedir.

6. Sinemanın Gerçek Tarih(ler)i

Jean-Luc Godard, 1980 yılında televizyonu bırakıp sinemaya dönse de üretken kişiliği sayesinde zaman zaman ortak projelerde yer almış bazen de televizyon için üretimde bulunmaya devam etmiştir. Bunların belki de en önemlisi ve sinema dünyasını ilgilendireni ‘Sinemanın Gerçek Tarih(ler)i’dir. Belgesel, hem biçimsel açıdan hem de televizyon için yapılması nedeniyle bu bölümde incelenmektedir. Godard, 1980’lerin sonundan itibaren başladığı bu projedeki sekiz bölümü yaklaşık on yılda tamamlamıştır. Projenin kuramsal zemini Godard’ın Montreal Üniversitesi’nde verdiği konferanslar oluşturur¹⁵. Godard, kuşkusuz sinema tarihini iyi bilen ve sinema tarihine yön veren isimlerden biridir. ‘Sinemanın Gerçek Tarih(ler)i’ Godard’ın sinema tarihi bilgisiyle kendine has montaj tekniklerini kullandığı bir yapımdır. Toplam sekiz bölümden oluşmaktadır. Her bölüm farklı bir temayı işler. Bölümlerin başlıkları şu şekildedir. *All the Histories (Bütün Tarihler)*, *A Solitary History (Tek Başına Bir Tarih)*, *The Cinema Alone (Tek Başına Sinema)*, *Fatal Beauty (Öldürücü Güzellik)*, *The Currency of the Absolute (Mutlağın Geçerliliği)*, *The Answer of Darkness (Karanlığın Yanıtı)*, *The Control of the Universe (Evrenin Kontrolü)* ve *The Signs Amongst Us (Aramızdaki Göstergeler)*.

Godard, Sinemanın Gerçek Tarihi’ni yapma amacını ve yapma amacını şu sözleriyle ifade etmektedir:

Sinema daima büyük bir popüler sanat olmuştur ve bu konu, şu sıralar Fransız Televizyonu’nun Dördüncü Kanalı için hazırlamakta olduğum Sinemanın Tarihi’nin dayandığı bir düşüncedir; buradaki çalışmada alışıldık olmayan kültürel güçlerin bulunduğunu gösterme amacı güdülmektedir, çünkü bu güçler önceden de sinema açısından eşsiz ve benzersizdi, şimdi de öyledir: şu geniş çaplı dağıtım işinin doğrudan varlığı (Godard, 2014: 186).

Bu sekiz bölümlük belgesel dizisi sadece sinema tarihinin değil 20. Yüzyılın tarihi hakkında da önemli ipuçları vermektedir. II. Dünya Savaşı’ndan, kadının toplumdaki yerinin değişimine birçok konuya değinilir. Godard, sinema tarihini kronolojik olarak veya kuramsal

¹⁵ Jean-Luc Godard’ın da sinema kariyerinde önemli rol oynayan Fransız Sinematek’inin kurucu Henri Langlois’in 1978 yılında ölümü üzerine onun Montreal Üniversitesi’nde vermesi planlanan konferansları Godard vermiştir.(MacCabe, 2011:340)

olarak neden-sonuç ilişkisine dayalı bir biçimde vermez. Çalışma, özgür, karmaşık, çok katmanlı ve eleştirel bir üsluba sahiptir.

3.4.2. Video Dönemi Filmlerinin Genel Değerlendirmesi

Politik Dönemi’nde Jean-Pierre Gorin ile çalışan Godard, bu dönemde birlikte yaşadığı Anne-Marie Mièville ile birlikte çalışmış ve ikili, beraber altı projeye imza atmıştır. Yeni Dalga Dönemi’nden Politik Dönem’e geçerken filmin dilinde yenilik arayan Godard, Politik Dönem’den video dönemine geçerken çağın teknolojik olanaklarını da takip etmiştir fakat bir önceki dönemin politik söyleminden vazgeçmemiştir.

Godard video döneminde video-televizyon aygıtlarının kendisine odaklanır. Onların üretim süreçleri bütün detaylarıyla gösterilir. Bu süreç bir görüntünün tasarlanması ve oluşturulması, montajlanmasıyla devam ederken seyircisine ulaşmasıyla son bulur. Bu dönemde televizyon, kameralar, montaj cihazları da filmin içinde görünür. Filmlerde video aygıtı ve görüntü üretim süreci ön plana çıkarılsa da arka planda kadın hakları, kapitalizm eleştirisi, işçi sınıfının sorunları yer almaya devam eder. Politik döneminde işçi ve öğrenci sınıfları üzerinden sistem eleştirisi yapan Godard, bu döneminde ise toplumu sosyolojik açıdan analiz eder. Bu nedenle de önceki iki döneminde filmlerinde yer vermediği aile olgusuna bu dönemde yer verir. Bu dönemde Godard’ın kadına bakışı da değişmiştir. Yeni Dalga filmlerinde kadın; aldatan, güvenilirmez ve ihanet etmeye yatkınken, video döneminde kadın, eşi ve toplum tarafından baskı altında kalan, özgürlüğünü arayan fakat ulaşamayan bir konumdadır. Yeni Dalga Dönemi’nde genellikle evlenmeden beraber yaşayan veya evliliklerini başka idealleri doğrultusunda sonlandıran, çocuk yapmaya sıcak bakmayan karakterler yerine bir eve kapanmış geçim kaygısına düşmüş bir baba, sürekli ev işleriyle ilgilenmekten, eşine ve çocuklarına hizmet etmek zorunda kalan mutsuz anne karakteri hem İki Numara hem de Burada ve Başka Yerde filmlerinde görülür. Ailenin Godard sinemasına girmesiyle beraber önceki dönemlerinde filmlerinde yer vermediği çocuk karakterler ailelerin anlatılmasıyla bu dönemde daha merkezi bir konuma gelir. İki Numara filmi iki çocuğu olan bir ailenin günlük yaşamını konu alırken, ‘Dere Tepe Fransa, İki Çocuk’ ise iki çocuğun gözünden Fransa’yı anlatır. Burada ve Başka Yerde filminde de Filistin sorunuyla iki çocuklu Fransız işçi sınıfından bir ailenin yaşamı karşılaştırılır. Filistinli askerler içinden savaş eğitimi alan çocukların görüntülerine de yer verilir. Godard sinemasında çocuklar sorgulayıcı ve hayatı öğrenmeye çalışan bir profil çizerler. Bu nedenle anne ve babalarını zorlayan sorular sorarlar.

Bu dönemde Godard sinemasında estetik olarak büyük bir değişim yaşanır. Yeni Dalga Dönemi'nde sinema estetiği, Politik Dönemde belgesel film estetiği hâkimken, video döneminde televizyon estetiği hâkimdir. Görüntüler sinema perdelerine uygun olan 16:9 veya sinemaskop gibi geniş ve yatay formatlar yerine televizyon için üretildiğinden 4:3 yani daha dar ve kare bir formata sahiptir. Buna rağmen filmlerinde kullanılan çerçeveleme oldukça deneyseldir. İki Numara filminde siyah bir fonda ekranı tamamen doldurmayan iki farklı görüntü aynı anda izleyiciye sunulur. İzleyici istediği görüntüyü izleme konusunda tercih yapma şansına sahiptir. Godard, izleyicisini edilgen bir konumdan çıkarıp etkin bir izleme konusunda aynı anda iki görüntüyü tek perdede vererek film izleme alışkanlığına yeni bir boyut kazandırır. Bu iki farklı ekran bazen tek ekrana düşer. Bazen iki ekrandan birinde görüntü olmaz. Fakat hiçbir görüntü ekranı tam olarak kaplamaz. Film boyunca ekranın belirli bir oranı karanlıkta kalır. Filmde Godard'ın önceki iki döneminde olduğu gibi ara yazı kullanımı devam eder. Ara yazılar bu kez önceki dönemlerinden farklı olarak video teknolojisinin imkânlarıyla üretilmiştir ve televizyon estetiğine daha yakın bir renge ve fonta sahiptir. Bunlara ek olarak filmin belirli bölümlerinde anlatıcı kullanılmıştır. Üst üste binmiş görüntüler, kesmenin dışında zincirleme, silinme vb. kurgusal geçişler de sıkça kullanılır.

Godard bu dönemde filmlerin yanında “*Dere Tepe Fransa, İki Çocuk*”, “*Altı Kere İki/İletişim Üstüne ve Altına*” ve “*Sinemanın Gerçek Tarih(ler)i*” gibi televizyon programları da yapmıştır. Yaptığı çalışmalar bir televizyon programı da olsa işlenen temalar, konuyu ele alış biçimi ve stil olarak bakıldığında bir Godard eseri olduğu bellidir. “*Dere Tepe Fransa, İki Çocuk*” programında Godard'ın sorduğu sorular, kamera açıları ve karmaşık kurgusu ile yönetmenin sinemasından izler taşır. “*Altı Kere İki/İletişim Üstüne ve Altına*” serisi, Godard'ın eleştirel ve karmaşık üslubu nedeniyle izlenmesi zor yapımlar olduğu için Deleuze gibi felsefeciler tarafından dikkatle takip edip yorumlansa bile izleyici tarafından fazla rağbet görmemiştir (MacCabe, 2011: 301). Godard, 1980 yılında video dönemini sonlandırıp yeniden sinemaya dönse de zaman zaman video çalışmaları yapmaya devam etmiştir. Ancak televizyon için çalışmayı bırakmıştır. Televizyondan kazandığı parasını sinema filmleri yapmak için harcamıştır (MacCabe, 2011: 303).

3.5. Yeni Sinema Dönemi (1980 - ...)

Jean-Luc Godard'ın son dönemi, hem anlatı olarak hem teknik olarak diğer üç döneminden izler barındırsa da diğer dönemlerine göre daha felsefi, karmaşık ve karamsardır. Godard bu son döneminde genel olarak aşk, müzik, politika, felsefe konularını ele almıştır. İmgeler üzerine tartışmalar, yasaların toplumun düzenini sağlamadaki yetersizliği, “yazmayı

öğrenmeden önce görmeyi öğrenme'nin gerekliliği gibi problemleri dile getirir. Bunu karakterler veya hikaye aracılığıyla dolaylı bir yoldan değil, izleyiciyle doğrudan iletişim kurarak yapar.

Godard 1960'ların sonunda Fransız Yeni Dalga'sının en yenilikçi ve radikal yönetmeni olduğunu söylemek mümkündür. Fakat Godard, 1968'den sonra Yeni Dalga dönemindeki sinema anlayışından uzaklaşarak politik dönem olarak adlandırılabilir "didaktik ve siyasal" bir sinemaya yönelmiştir. Bu dönemde Godard, izleyiciye sinemada görüntüler ile nasıl kandırıldığını göstermeyi denemiştir. Bu denemeler izleyicilerin büyük bir bölümü tarafından kabul edilmemiş ve sinema izleyicileri Godard sinemasına eskisi kadar ilgi göstermemeye başlamıştır. Filmlerine olan ilgi azalsa da Godard, sinema tarihinde saygın bir kişilik olarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Insdorf, 2014: 116). Televizyon döneminde yaptığı Burada ve Başka Yerde filmi için "yanlış mesafede koşulmuş bir koşuydu" benzetmesini yapar. Bunun gibi açıklamalar sinemaya yeniden döneceğinin bir belirtisi olarak yorumlanabilir (Bergala vd. 2014: 256). Bunlara ek olarak 'Burada ve Başka Yerde' ve 'Nasıl Gidiyor?' gibi televizyon için yaptığı filmlerin destek bulamadığı için yapım sürelerinin çok uzun sürdüğünü ve zorlu olduğunu ifade eder:

Benim problemim buydu: Tiyatrolar için değil fakat sadece incelemek, ya da belli bir kategorideki insanlar için yapılan Ici et ailleurs (Burada ve Başka Yerde) ve Comment ça va (Nasıl Gidiyor) gibi filmleri gerçekleştirmek neredeyse yirmi yılını aldı. Üstelik bu iş zor da, çünkü bu kategorilere para bulunamıyor. Alışılmış bir yoldan giderseniz, sanatevi yolu da olsa onu yapmanın uygun bir yolunu bulmanız gerekiyor. Eğer bulamazsanız, karşılaştığınız direniş çok güçlü olacaktır. "Bu bir film değildir," diyeceklerdir size (Godard, 2014: 135-143).

Video çalışmalarının ardından Jean-Luc Godard, bütün bireysel çabalarının ve yenilikçi arayışlarının sonucunda oldukça üretken geçen ve modern sinema, politik sinema, ve video sinema gibi üç farklı sinema anlayışını tek bir filmografide birleştirdikten sonra 1980 yılında "ikinci ilk filmi" (Cott, 2014: 123) olarak kabul ettiği Sauve Qui Peut / La Vie (Herkes Başının Çaresine Baksın / Hayat) filmiyle yeniden sinemaya döner. Jean-Luc Godard, Herkes Başının Çaresine Baksın/Hayat filmini tamamladığında elli yaşındadır. Godard, 1996 yılındaki bir röportajında Pablo Picasso'nun " Resim beni reddedene kadar resim yapmak istiyorum" sözünden çok etkilendiğini ve halen keşfedecek çok şey olduğunu, çoğu yönetmenin daha ikinci filminde 'ne yapabilirim, her şeyi yaptım' demesine karşın kendisinin 'hiçbir şey yapmadım, her şey yapılabilir' düşüncesine sahip olduğunu ifade eder (Smith 1996,) <https://filmkafa.wordpress.com/2015/05/27/bir-jean-luc-godard-roportaji/> (erişim tarihi: 10.02.2018).

3.5.1. Jean-Luc Godard'ın Yeni Sinema Dönemi Filmleri

Jean Luc Godard'ın yeni sinema dönemi 1980 yılında çektiği *Sauve Qui Peut / La Vie* (Herkes Başının Çaresine Baksın /Hayat) filmi ile başlar. Bu dönemden itibaren *Passion* (Çile, 1982), *Prénom: Carmen* (Adı: Carmen, 1984), *Je Vous Salue Marie* (Selam Meryem, 1985), *Dédective* (Dedektif, 1985), *Soigne Ta Droite* (Sağını Kolla, 1987), *King Lear* (Kral Lear, 1987), *Nouvelle Vague* (Yeni Dalga, 1990) *Germany Year 90 Nine Zero* (Almanya Yıl 90 Dokuz Sıfır, 1991) *Hélas Pour Moi* (Bana Yazık, 1993) *JLG/JLG Autoportrait de Décembre* (JLG/ Aralık Ayında Otoportre, 1995), *For Ever Mozart* (Daima Mozart, 1996), *Éloge de L'amour* (Aşka Övgü, 2001), *Notre Musique* (Müziğimiz, 2004), *Film Socialisme* (Sosyalizm Filmi, 2010), *Adieu Au Langage* (Dile Veda, 2014) filmlerini çeker. Jean-Luc Godard ilerleyen yaşına rağmen sinemadan emekli olmak yerine film yapmaya devam etmiştir. Üretken bir kişiliğe Jean-Luc Godard, 1980 yılında tekrar sinemaya dönmesinin ardından 2014 yılına gelindiğinde on yedi uzun metrajlı film yönetmiştir ve 2018 yılında seksen sekiz yaşındayken tamamladığı filmi *Le Livre d'image* (Görüntü Kitabı) ile Cannes Film Festivali'ne seçilmiştir. Filmin konusu “Yalnızca sessizlik, yalnızca devrimci bir şarkı. Beş bölümden oluşan bir hikaye, tıpkı bir elin beş parmağı gibi” olarak açıklanmıştır (<http://www.imdb.com/title/tt5749596/> erişim tarihi: 24.04.2018). Böylece 1959 yılında henüz yirmi dokuz yaşındayken başladığı yönetmenlik kariyerine aralık vermeden seksen sekiz yaşında da devam etmektedir.

1-Herkes Başının Çaresine Baksın /Hayat

Godard bu film için ikinci ilk filmi olarak yorumda bulunur (MacCabe, 2011: 304) Filmin açılışında ‘Bir Jean-Luc Godard Filmi’ yazısı ekrana gelir. Godard, Yeni Dalga döneminden sonra ilk kez bu yazıyı bir filmde kullanmıştır. Filmin senaryosunu Anne-Marie Miéville ve Jean-Claude Carrière yazmıştır. Montajını ise Miéville ile Jean-Luc Godard yapmıştır. Filmin başrollerinde Isabelle Huppert, Nathalie Baye ve Jacques Dutronc yer almaktadır.

Film 1-Hayal 2-Korku 3-Ticaret 4-Müzik başlıklarını taşıyan dört bölümden oluşmaktadır. Hayal isimli bölümde televizyondaki işini bırakan ve taşraya yerleşen Denise Rimbaud merkezdedir. Denise bu bölümde doğayla iç içedir. Bisiklet sürer ve idealindeki hayatı yaşamayı dener. Filmin Korku isimli ikinci bölümünde hikâyeye Paul Godard karakteri eklenir. Korku bölümünde Denise ile aynı televizyon stüdyosunda çalışan, Paul Godard merkezdedir. Paul Godard, Denise ile sevgilidir fakat ilişkileri yolunda gitmez. Paul Godard'ın da ayrıldığı bir eşi ve o evliliğinden Cecile isimli bir kızı vardır. Bu bölümde Paul

Godard'ın ailesi ve kız arkadaşı arasındaki çıkmazına odaklanılır. Korku bölümünün sonlarında Godard, Isabelle isimli bir fahişeye beraber olur. Daha sonra filmin üçüncü bölümü Ticaret'te hikaye Isabelle karakteri üzerinden ilerler. Ticaret bölümünde fahişelerin yaşamlarından kesitler sunulur. Ticaret başlıklı bu bölümde erkekler, fahişelere köleleri gibi davranır. Onları aşağılarlar ve cinsel ilişki dışında ilginç isteklerde bulunurlar. Filmin Müzik isimli son bölümünde ise Denise hayal ettiği taşra yaşamına geri döner. Paul ile vedalaşırlar fakat son sözlerini tren gürültüsü nedeniyle duyamayız. Paul, Denise taşraya döndükten sonra eski eşi ve kızıyla karşılaşır. Eşi ve kızından özür diler fakat özrü kabul edilmeyince onların gözü önünde yola atlar ve Paul'e araba çarpar. Paul kazayı atlatır ve hayatta kalır. Ölmediği için şikâyetçidir. Paul'un eski eşi ve kızı bu duruma kayıtsız kalırlar ve hiçbir şey olmamış gibi uzaklaşırlar. Onlar uzaklaşırken sokakta çalan bir orkestranın önünden geçerler. Bu orkestra filmin müziğini çalarken 'Müzik' isimli dördüncü bölüm ve film sona erer.

Filmin temaları; taşra-kent çatışması, fahişelik, yabancılaşma, aşk ve ayrılıktır. Film taşrada kentte, televizyon stüdyosunda ve otel odalarında geçer. Filmin karakterleri ise hayatları yolunda gitmeyen ve arayış içindeki insanlardır. Filmin dramatik olarak etki uyandıracak yerlerinde akıcı olmayan, hareketlerin kesik kesik algılanmasına yol açan jump-cut'ı andıran bir ağır çekim kullanılmıştır. Godard'ın önceki filmlerinde görülmeyen bu çekim tekniğine gerilimli bir müzik eşlik etmektedir. Filmde Godard'ın Yeni Dalga Dönemi'yle özdeşleşen parlak ve göz alıcı renk kullanımı yerine daha sönük ve koyu tonların hâkim olduğu renkler tercih edilmiştir ve kamera hareketleri fazla kullanılmamıştır. Herkes Başının Çaresine Baksın/Hayat filmi temalar, karakterler, mekanlar ve teknik açıdan bakıldığında Yeni Dalga döneminde yaptığı filmlere benzemektedir.

2-Çile

Filmin orijinal ismi Passion, çilenin yanında tutku anlamına da gelmektedir. Godard, Çile filminde film yapımının çileli bir iş olduğunu ve bu çileye katlanmak için büyük bir tutkuya sahip olmak gerektiğini gösterir. Aynı zamanda bir filmde "her zaman bir hikaye olmalı mı?" sorusuna yanıt aranır. Çile filmi, Polonyalı yönetmen Jerzy'nin Video Tele France isimli şirket için hazırladığı 'Passion' adında düşük bütçeli filmin yapım sürecini konu almaktadır. Film İsviçre'de geçer. Jerzy'nin çektiği filmin konusu Rembrandt, Goya, El Greco gibi önemli ressamın tablolarını yeniden canlandırılmasıdır.

Filmde işler yolunda gitmemektedir. Filmin bir öyküsü olmadığı için oyuncular ve teknik ekip tam olarak ne yapacağını bilmemektedir. Diğer taraftan ise yapımcı masraflardan ve öyküsüz bir film olmasından dolayı durumdan hoşnut değildir. Tabloların canlandırıldığı

çekim sürecinin arasına bir atölyede çalışan Isabelle'in görüntüleri girer. Fabrika işçiliğiyle film setindeki işçilerin çalışma şartları arasında bir karşılaştırma yapılır. Film ekibinin kaldığı otelin sahibi Hanna'dır ve eşi Laszlo Isabelle'in çalıştığı fabrikanın patronudur. Yönetmen Jerz, filmde hem fabrika işçisi Isabelle hem de otelin sahibi Hanna ile duygusal yakınlaşma yaşar ve Godard'ın birçok filminde olan aşk üçgeni bu filmde de görülür. Godard, bu filmde Hanna Schygulla, Isabelle Huppert, Nefret filminin başrollerinden Michel Piccoli gibi tanınmış oyuncularla ve Yeni Dalga Dönemi'nde Çinli Kız, Hafta Sonu gibi filmlerde çalıştığı görüntü yönetmeni Raoul Coutard ile çalışır. Godard'ın ilk dönemlerinde sıkça kullandığı jump-cut bu filmde de bolca kullanılır. Tabloların canlandırıldığı sahneler filmin büyük bölümünü oluşturduğu için bu durum filmin tekniğine de yansır ve filmde ışık-gölge oyunlarına sıkça yer verilir. Filmin fabrika sahneleri Godard'ın politik filmlerine benzerken otel sahneleri ise Yeni Dalga filmlerinden izler taşımaktadır. Filmin mizahi bir dili vardır.

3-Adı: Carmen

Film bir orkestranın bir evin içinde müzik çalmasıyla başlar. Daha sonra bir akıl hastanesine geçilir. Godard bu filmde kendi adıyla eski ve akli dengesini kaybetmiş bir yönetmen rolündedir. Bir önceki filminin bütçesini kumarda kaybettiği için sinema sektöründen kovulmuştur. Odasında daktiloyla yazı yazar. Ve hastaneden çıkmak istemez. Bir gün Carmen isimli genç ve güzel bir tanıdığı onu ziyarete gelir. Ondan yardım ister. Jean'ın boş bir evi olduğunu bilir ve o evi film çekmek için kullanmak istediğini söyler. Asıl amacı bir banka soymaktır ve bunu da film süsü vererek gerçekleştirmek ister. Godard, mutlu sonla mı bitiyor diye sorar. Carmen şimdilik bilmiyoruz yanıtını verir. Bunun üzerine Godard peki, kullanabilirsiniz der. Carmen onayı aldıktan sonra ekibiyle banka soygununa başlar. Bankada silahlı çatışma çıkar. Çatışma sahnesi Beethoven'ın eserlerini çalan müzisyenlerin prova yaptığı görüntülerle bölünür. Sahnenin müzikleri 'o an' yapılmaktadır. Müzisyenler müzik üzerine tartışır, daha sert olması gerektiğine karar verirler ve yeniden çalmaya başlarlar. Müzisyenlerin çaldığı yeni müzik soygun sahnesinin ruhuna daha çok uyar. Soygun sahneleri yoğun kan ve şiddet içermektedir. Soygun sahnesi gerçekçi değildir. Çatışma sahnelerinde oyuncular abartılı jest ve mimikler kullanılırlar. Silah kullanma konusunda da oldukça amatör hareketler yaparlar. Soygun sahnesi, gerilim veya heyecan uyandırmaz. Aksine komik ve absürttür. Bankadaki bazı insanlar soygunu anormal bir soğukkanlılıkla karşılar. Soygun boyunca koltukta oturup gazete okuyan bir adam, çatışmanın ortasında kaldığında bile gazetesini okumaya devam eder. Bankanın temizlik görevlisi de her gün yaptığı işmiş gibi yerde yatan insanların akan kanlarını temizler. Banka soygunu sırasında Carmen genç ve

yakışıklı fakat biraz da sakar bir güvenlik görevlisi Joseph ile dar alanda çatışmaya girer. İkisinin de silahlarında mermi biter. Silahları atıp kavga etmeye başlarlar fakat kavga sırasındaki yakınlaşmaları sonucunda bankanın koridorunda öpüşmeye başlarlar. Bu sırada soygun ekibinden biri onların yanı başında duran para dolu çantayı alır. Joseph, Carmen'den etkilendiği için soyguna engel olmak yerine soygun ekibine dahil olur. Bankanın önünde duran arabaya binip Carmen'in amcası Jean'ın deniz kenarındaki boş evine gelirler. Bu noktadan sonra kadın-erkek ilişkileri, aşk, cinsellik gibi konular filmin teması haline gelir.

Filmin sekanslarına tek tek bakıldığında soygun sahnesi Godard'ın Çete filmine, soygun sonrasında Carmen ve Joseph'in bir evdeki yaşamı ve diyaloglarıyla Serseri Aşklar filmine benzetilebilir. Carmen ve Joseph; kendi geçmişlerini, hayat görüşlerini birbirleriyle paylaşırlar. Bu konuşmaları genellikle kıyafetsiz yaparlar ve filmde erotik sahneler de yer verilir. Ekibin geri kalanının da eve gelmesiyle Joseph'i bir arabanın bagajına tıkarlar. Bundan sonraki sahne mahkemede Joseph'in görevini yerine getirmediği için yargılanmasıdır. Yargılanma sahnesine Joseph ve Carmen'in evdeki anıları flashback tekniğiyle verilir. Filmin bir başka önemli sahnesi ise Godard'ın kendi oynadığı yönetmen karakteriyle soygun ekibinden birinin kafedeki diyalogudur. Bu diyalogda Godard'ın konuşmaları politik dönemi filmlerini hatırlatır. Soygun ekibi üyesi Godard'a Paris'te bir otelde belgesel çekeceklerini söyler bu filmin yönetmeni Godard olacaktır. Filmin son sekansı ise banka soygunundan gelen para ile yapılacak filmin çekim sürecinde yaşananlara odaklanır. Bu belgeselin konusu ise lüks oteller olacaktır.

Filmin olay örgüsü hem çok gevşek hem de çok karmaşıktır. Filmin mekanları akıl hastanesi, banka, boş bir ev ve lüks bir oteldir. Filmin renkleri soluktur. Filmin en özgün noktalarından biri müzik kullanımıdır. Müzisyenler film müziğini filmin içinde yaparlar ve bunu yaparken de müzik üzerine tartışırlar. Müziği filmin gidişatına göre değişik versiyonlar da bestelerler.

4-Selam Meryem

Selam Meryem filmi kimseyle birlikte olmamasına rağmen Meryem'in İsa peygambere hamile kalma hikâyesinin modern zamanlarda yeniden uyarlanmasıdır. İsviçre'de geçen filmde Meryem de tıpkı İsa'nın annesi gibi hiçbir erkekle beraber olmamasına rağmen hamile kalır. Filmin diğer başkarakteri taksi şoförü Joseph ise Meryem'in sevgilisi rolündedir. Filmin bir diğer karakteri ise Gabriel'dir. Gabriel ise Cebrail melek gibi Meryem'e gelecekte haberler getirir. Gabriel, Meryem'in yanına Joseph'in taksisinde bir müşteri gibi gelir. Ve Meryem'e bir çocuğu olacağını söyler. Meryem de Cebrail'e kimseyle

birlikte olmadığını ve çocuğun kimden olacağını sorar. Meryem, sevgilisi Joseph'e kimseyle birlikte olmadığını söylese de onu ikna edemez. Joseph aldatıldığını düşünmektedir. Meryem doktora gider, doktor da kimseyle birlikte olmadan hamile kalmasının mümkün olamayacağını söylese de muayene ettiği zaman gerçeği görür. Filmde zamansal olarak ileri atlanır. Meryem'in çocuğu büyümüştür ve Joseph ile beraber yaşamaktadırlar. Filmin temaları, inanç, varoluş, ahlak, aşktır. Filmin mekânları; doğa, hastane, Meryem'in evi, Meryem'in babasının işlettiği benzin istasyonudur. Yeni Dalga dönemi filmlerinde genellikle fazla karaktere yer vermeyen Godard, Selam Meryem filminde de az karakter kullanmıştır. Bu film Godard'ın diğer postmodern dönem filmlerine göre hikâyesine daha bağlı, olay örgüsü daha belirgindir. Bunun nedeni olayların ana karakter Meryem üzerinden ilerlemesidir.

5-Dedektif

Paris'te bir otelde geçen 1985 yapımı Dedektif filminde bir eski bir otel dedektifi William Prospero (Laurent Terzieff), yeğeni Inspektor Neveu (Jean-Pierre Léaud) ve kız arkadaşı Arielle (Aurelle Doazan) otelde iki yıl önce işlenen bir cinayeti araştırır. Dedektif bu cinayeti aydınlatamadığı için on beş yıl boyunca çalıştığı otel tarafından kovulmuştur. Dedektif iki yıl önceki cinayetin peşindeyken, diğer taraftan otelde kalan Alain Cuny'nin canlandırdığı eski bir mafya lideri, bir boks organizatörü (Johnny Hallyday) , bir boksör (Stephane Ferrara), boksörün kız arkadaşından (Emmanuelle Seigner) oluşan bir ekip, işleri yolunda gitmeyen bir havayolu şirketi sahibi bir çifti de alacakları nedeniyle öldürülmeyi planlanmaktadır. Film tamamen bir otelde geçen olaylara odaklanır. Godard, ilk filmi Serseri Aşıklar'dan itibaren birçok filminde mekan olarak otelleri fazlasıyla kullanmıştır. Godard'ın son döneminde görülen yoğun klasik müzik kullanımı bu filmde de vardır. Filmde eski dedektif William bildiği doğrulardan şaşmayan idealist bir profil çizerken, yeğeni Inspektor Neveu ise pragmatik, ve çağa daha ayak uydurmuş bir görünümüdür. Film, Godard'ın tüm filmlerinde olduğu gibi hikayeden bağımsız ilerlemektedir. Yüksek sesle kitaplardan pasajlar okuyan ve kendi aralarında uzun konuşmalar yapan karakterler, filmin konusuyla alakasız görünen diyaloglar ve karakterlerin motivasyonlarının dışında da eylemlerde bulunması filmin karmaşık bir yapıya sahip olmasına yol açar.

6-Sağını Kolla

Jean-Luc Godard'ın 1987 yapımı filmi Sağını Kolla filminde Godard, akli dengesi çok da yerinde olmayan 'Budala' ve 'Prens' olarak bilinen film yapımcısı rolündedir, Filmde Budala lakaplı yapımcının Dostoyevski'nin Budala eserinin filme uyarlandıktan sonra

“herhangi bir yere” götürürken yaşadığı yolculuk konu alınır. Bu yolculuk esnasında konuyla alakalı görünmeyen, Bir grup genç müzisyenin pop şarkısı kaydetmesi ve üç oyuncunun ağustos böceği ve karınca masalını canlandırması gibi farklı mekanlarda geçen olaylar da aynı zamanda kendine yer bulur. Filmin hem mizahi hem de eleştirel bir yönü vardır. Avrupa tarihi özellikle 1968 Mayıs olayları sırasında zengin olan Fransız bir iş adamı üzerinden eleştirilir. Filmde bir anlatıcı Goethe, Heine ve Malraux gibi edebiyatçılardan bahsedilir ve kaynağı belirtilmeyen şiirler ve felsefi pasajlardan sıkça alıntılar yapılır. Godard’ın bütün kariyeri boyunca önem verdiği üretim ve üreten insanlar bu filmde de görülmektedir. Renk kullanımı olarak Godard’ın Yeni Dalga filmlerine benzeyen film görüntü kullanımı açısından öne çıkmazken, filmin anlatısı hikayeden ziyade diyaloglar, anlatıcı ve müzikler ile ilerlemektedir.

7-Kral Lear

Godard’a William Shakespeare’in Kral Lear eserini filme uyarlaması için teklifte bulunulur. Godard bu teklifi kabul eder fakat yapılan sözleşmede filmin Shakespeare’in metni olacağına dair bir madde olmadığı için ortaya Kral Lear adında bambaşka bir film çıkar (MacCabe, 2011: 377-378). Filmin jeneriğinde Jean-Luc Godard’ın Kral Lear filminin defalarca ertelenmesine rağmen Cannes Film Festivali’ne yetişmesi gerektiğinden bahsedilir. Godard’a bu konuda ne cevap vermek istediği sorulduğunda yanıtı: Action! (Motor!) olur ve film başlar. Bir otel odasındaki yaşlı adam Laero (Burgess Meredith) ve kızı Cordelia (Molly Ringwald) bir senaryo/piyes yazmaktadır.

1980’lerin İsviçre’inde göl kenarında bir otel ve çevresinde geçen hikayede Peter Sellers’in canlandığı, kendini V. Shakespeare olarak tanıtan bir genç filmdeki karakterler arasında dolaşır. Onların hareketlerini ve söylediklerini not defterine kaydeder.

Film çok karakterden oluşan, karmaşık bir yapıdadır. Net bir olay örgüsü yoktur. Filmde felsefi diyaloglara sıkça yer verilir. “İmge nedir?”, “Gerçeklik nedir?” ölüm, sinema, Çernobil faciası gibi konular tartışılır. Godard bu filmde akli dengesi yerinde olmayan bir Profesör Pluggy rolünde oynar. Laero ve kızı Cordelia eserini tamamlaması için Shakespeare ve Pluggy’i tanıştırır. Beşinci Shakespeare, atasının kaybolan eserlerinin izini sürmektedir. Hikayeye Virginia ve Edgar isimli Shakespeare’in iki arkadaşı dahil olur. Bu isimler de Virginia Woolf ve Edgar Allen Poe’ya göndermedir. Bu üçlü, Laero ve kızı Cordelia ormanda bir yolculuğa çıkarlar. Yolculuk boyunca uzun ve felsefi diyaloglara yer verilir. Shakespeare aldığı notlar sonucunda piyesini bitirdiğini ve bunda Godard’ın canlandığı profesör karakterinin büyük katkısı olduğunu ifade eder. Ormandaki yolculuk sırasında Edgar yerde

film şeritleri bulur. Onları bir makaraya sarar. Film Woody Allen'ın bir kurgu odasında filmleri birleştirirken sona erer.

Filmde; anlatıcı, ara yazılar ve filmin yapımına dair tartışmalara yer verilerek Brecht tarzı yabancılaştırma efektlerine yer verilir. Filmin bazı bölümlerinde resim tabloları kullanılmıştır. Godard, Kral Lear uyarlamasında dahi Çernobil faciasını eleştirerek filminde politik öğelere yer vermiştir.

8-Yeni Dalga

Jean-Luc Godard'ın 1990 yapımı Nouvelle Vague (Yeni Dalga) filmi ismiyle Godard ve arkadaşlarının 1960'lardaki Fransız Yeni Dalga akımına gönderme yapar. İsviçre'de geçen filmde zengin bir kadın olan Elena Torlato-Favrini (Domiziana Giordano) ile Lui (Alain Delon) karakterleri arasındaki duygusal yakınlaşma üzerinden yabancılaşma, tüketim toplumu, sınıf kavramı sorgulanır. Filmin mekânları doğa, fabrika Elena'nın konağıdır. Filmde ara yazılar kullanılır. Yeni Dalga filminin çağdaş toplumun değerlerini sorgumaktadır. Yaşam, ölüm, aşk ve varoluşçuluk filmin temalarıdır. Filmde uzun ve felsefi diyaloglara yer verilir. Godard, kendi düşüncelerini bir deneme yazarı gibi oluşturur ve bunları filmin karakterlerine söyler. Filmin bazı önemli sözleri Godard'ın röportajlarından çıkmışçasına kişiseldir. Örneğin:

“Hafıza sınır dışı edilemeyeceğimiz tek cennettir.”

“Nerede olduğumuzu, nereye gitiğimizi, bize anlatacak küçük bir sözcük servet değerinde olacaktır.”

“Yaşamaya devam etmek için ne sıklıkla öleceğim!”

“Kötü olmak için ödediğin gibi iyi olmak için de bir bedel ödersin”

9-Almanya Yıl 90 Dokuz Sıfır

1991 yapımı “Almanya Yıl 90 Dokuz Sıfır” filmi Godard'ın Yeni Dalga Dönemi'nde yönettiği 1965 yapımı Alphaville'in başkarakteri dedektif Lemmy Caution'un Almanya'da geçen hikayesidir. Film yirmi beş yıl önce çekilen Alphaville'in devam filmi olmasa da iki film arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. Bu filmde de Lemmy Caution'u yine Eddie Constantine canlandırır. Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla Lemmy Caution'un da görevi biter. Doğu Berlin'deki görevinin bitmesiyle artık Batı Berlin'e geçişi de mümkün olmuştur. Film, Lemmy Caution'un “Poison Ivy Kid” isimli kızı arama serüvenini anlatırken, Soğuk Savaş'ın Berlin'e ve Alman toplumuna olumsuz etkileri de Lemmy Caution'un gözünden çarpıcı bir şekilde sunulur. Aynı zamanda filmin ismi Godard'ın hayran olduğu yönetmenlerden Roberto Rossellini'nin ‘Almanya, Sıfır Yılı’ filmini anımsatır.

10- Bana Yazık

“Helas Pour Moi”, Jean-Luc Godard filmlerinin titiz entelektüel biçimi ile normal olarak maskelenen derin insani duygular olan hafıza, gerçekler ve aşk arayışı ile ilgilidir. Godard, 1985 yapımı Selam Meryem filminde olduğu gibi bu filmde de inanç konusuyla ilgilenir. Bu kez Hristiyanlık yerine Yunan mitolojisinden faydalanır. Filmin hikâyesi kısmen Zeus’un Amphitryon’un karısını baştan çıkarmak için Amphitryon kılığına girdiği efsaneye dayanmaktadır. İsviçre’de bir göl kıyısında geçen filmde, bedenleri tanrı tarafından ödünç alınan Simon Donnadieu (Gerard Depardieu) ile eşi Rachel’in (Laurence Masliah) hikâyesi anlatılmaktadır. Filmin hikayesi sade olsa da film, Godard’ın üslubu nedeniyle karmaşık bir hal almaktadır. Film bir yayınevi sahibinin, Donnadieus’un yaşadığı İsviçre kasabasına gelmesiyle başlar. Yayıncı, filmin tonunu belirleyen bir seslendirme ile atalarının ormana ateş yapmak ve dua etmek için nasıl gittiğini anlatıyor. Filmde insanlık tarihinin zaman geçtikçe dua etme, ateş yakma gibi ritüellerini kaybetse de hala hikaye anlatma yetisini koruduğundan bahsedilmektedir. Filmde Bach, Beethoven ve Tchaikovsky’nin müzikleri kullanılmıştır.

11-Daima Mozart

Daima Mozart filminin mekanı Saraybosna’dır. Godard bu filmde Bosna Savaşı sırasında ‘The Fatal Bolero’ isimli politik bir film yapmaya çalışan yaşlı bir yönetmenin hikayesini anlatır. Alfred de Musset’in bir oyununu sahnelemek isteyen bir film yönetmeni oyuncuların Bosna Savaşı’na katılması nedeniyle bir sinema filmi çekmeye karar verir. Filmin adı The Fatal Bolero’dur. Yönetmen, film için sponsor ve oyuncu arayışlarıyla başlar. Yönetmenin kızı Cammile ve yeğeni Jerome’de filmin yapılması için yardımcı olurlar. Yönetmen ve ekibi filmi çekmek için ormanlık bir alana doğru yolculuğa çıkarlar ve orada filmi çekmeye başlarlar fakat bölgedeki askerlerin müdahalesi nedeniyle film yarım kalır. Camille ve Jerome de esir düşerler, işkence görürler, kendi mezarlarını kazmaya zorlanır ve vurularak öldürülürler. Bu sahneler, açıkça gerçekçi olmayan bir şekilde, Brecht tarzı kuru bir yöntemle sahnelenir. Bu yolculuk ve feci sonuçları, “Don Kişot’tan” İspanyol İç Savaşına ve Fransız Devrimi’ne kadar çeşitli konulara değinir. Yönetmen ise kurtulmuştur ve bir kumarhanede yapımcısı ile buluşup daha sonra kalan filmi tamamlamak için deniz kenarında başka bir ekiple çekimlere devam eder ve filmi bitirir. Filmde savaş sırasındaki insanların öldüğü ve işkenceye maruz kaldığı gerçek görüntülere de yer verir. Film, insanlar tarafından ilgi görmez ve beğenilmez. Filmin sonunda ise Mozart dinletisine gelen insanlara yer verilir. Salon doludur. Yönetmen de salona girer ve merdivenlerde oturduğu sırada film biter. İnsanlar müziğe daha çok ilgi gösterir ve ‘Daima Mozart’ müziğin sinemaya göre daha

evrensel olduğunu düşündürmektedir. Ses tasarımı sürekli, düzensizlik halini çağrıştıran şekilde, kayıtlar ve diyalog metinleri, vahşi ses ve ses efektleri arasında gelip gitmektedir. Böylelikle, film, zaman zaman parçalı şekilde görülse de bir bütün olacak şekilde tekrar birleşmektedir.

12-Aşka Övgü

Teksoy (2014: 494) Aşka Övgü filmi için Godard'ın sinema, politika, ve aşk üzerine görüşlerini kopuk bir anlatımla seyirciye aktardığını ifade eder. Paris'te geçen filmde varlıklı ve sanatçı bir aileden gelen Edgar, direnişteki Katolikler ile ilgili bir proje üzerinde çalışmaktadır. Edgar projenin roman mı, piyes mi film mi yoksa opera mı olacağına karar veremez. Film, Edgar'ın bu sanatsal yaratım sürecindeki yaşadıklarına odaklanır. Projede genç, yetişkin ve yaşlı üç çift üzerinden aşkın dört farklı evresi (tanışma, cinsellik, ayrılık, barışma) anlatılacaktır. Filmin hikayesinin yanında Sırp-Arnavut Savaşı, İspanya İç Savaşı ve 2. Dünya Savaşı sırasında Paris'teki Katolik direniş gibi Avrupa siyasi tarihinin önemli olayları eleştirilir. Bunların yanı sıra Amerikan emperyalizmi ve Godard'ın birçok filminde bulunduğu Vietnam Savaşı'na da yer verilir. Film iki farklı zamanda geçer. İlk olarak yapım süreci verilirken zamanda geriye gidilerek araştırma süreci filmin sonunda verilir. Yapım sürecinin anlatıldığı bölümde siyah-beyaz görüntü tercih edilirken, zamanda geri gidilen araştırma sürecinde renkli görüntü kullanılmıştır.

13-Müziğimiz

2004 yapımı Notre Musique (Müziğimiz) filmi isimlerini taşıyan “Birinci Krallık: Cehennem”, “İkinci Krallık: Araf” ve “Üçüncü Krallık: Cennet” üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin isimleri İtalyan yazar Dante Alighieri'nin üç bölümden oluşan İlahi Komedyası'nın bölümleriyle aynıdır. Cehennem'in anlatıldığı ilk bölümde klasik müzik eşliğinde farklı zaman dilimlerine ait savaş görüntüleri yer almaktadır. Savaşın yarattığı yıkım ve vahşetin vurgulandığı bu görüntüler eski filmlere aittir. Bir kadın anlatıcı bu görüntüler üzerine yorumlar yapar. Filmin süre açısından en uzun süren Araf başlıklı ikinci bölümde ise Jean-Luc Godard'ın Avrupa Kitap Günleri'nin davetlisi olarak üniversite öğrencilerine konuşma yapmak için Saraybosna'ya gelmesini konu alır. Konuşmanın konusu ise “metin ve simge”dir. Godard, böylece filmde kendisini oynayarak konferans vererek iletmek istediği düşüncelerini izleyiciye doğrudan iletir. Godard, ve Avrupa Kitap Günleri için gelen diğer konuklar bir araba içinde yolculuk yaparken savaştan yeni çıkmış Saraybosna şehrine dair görüntüler gösterilerek şehrin tarihi dokusuna da yer verilir. Savaştan zarar görmüş tarihi bir binanın restore işlemleri de belgesel gerçekliğinde gösterilir. Tarihi binaya çeşitli milletlerden

insanlar kitaplar getirir ve binadaki boş bir alana bırakır. Çeşitli milletlerden gelen konuklar ve Saraybosna'nın tarihi geçmişi nedeniyle filmin tek bir dili yoktur. Karakterler. Fransızca, İngilizce, İbranice ve Arapça gibi farklı diller kullanır Araf bölümünde, Saraybosna'nın tarihi, Sırplarla olan savaşları hakkında bilgiler verilir. Daha sonra Godard konuşmasında iktidar-söylem, gerçek-kurmaca ilişkisi üzerinden fotoğraf ve videolarla desteklediği ve Balzac'ın Shakespeare'in Racine'nin eserlerinden, Howard Hawks filmlerinde alıntılar yaparak bir konuşma yapar. Bu bölüm Godard'ın konferansından sonra Saraybosna'dan ayrılır. Bölümün sonunda Rus asıllı bir Yahudi Fransız Olga karakteri'nin ölümü haberi verilir. Olga, Godard'ın konuşması sırasında elinde bulunan kâğıtlardaki "Bu benim şehitliğim olacak. Bu gece Cennet'te olacağım" yazısını okumuştur. Godard'ın konuşma sekansında ekrana gelen bu sahne Olga'nın öleceğinin de bir habercisidir. Avrupa Kitap Fuarı'nın ardından davetliler Saraybosna'dan ayrılmıştır. Godard'a Saraybosna'dan bir çevirmen telefon açar. Kudüs'te bir sinema salonunda silahlı soygun olduğunu ve soygunu düzenleyen Olga'nın polisler tarafından öldürüldüğü haberini verir; fakat aslında bir yanlış anlaşılma sonucu öldürülmüştür. Olga soygun değil eylem yapmıştır ve çantasında bomba yerine sadece kitap çıkmıştır. Bu haber verilirken ekranda yakın plan renkli çiçek görüntüleri vardır ve çiçek görüntülerine eşlik eden dramatik bir müzik eşliğinde Araf bölümü sona erer.

Üçüncü ve son bölümünde Godard, Cennet'i tasvir eder. Cennet bölümünün açılışında ise Olga karakteri yemyeşil bir ormanın içinde tek başına yürümektedir. Olga bu bölüm boyunca huzur verici bir müzik ve doğal güzellikler arasında gezintiye çıkar. Gezinti sırasında gördüğü insanlar ve çocuklar oyunlar oynar, kitap okur ve mutlu bir görüntü çizerler.

"Filmin temaları savaş, politika, ölüm ve yaşamdır. Godard, Bosna Savaşı'nı anlattığı filmde, Politik Sinema ve Televizyon-Video Dönemi'nde ele aldığı Filistin sorununa da yer verir. Bütün bunları yoğun edebi ve deneysel bir üslupla anlatır. Filmin tüm karakterleri belirli bir entelektüel birikime sahiptir. Bunla doğru orantılı olarak uzun ve felsefi konuşmalar yapar

Godard, Postmodern dönemindeki filmlerinde kendisine de rol vermiştir. Hatta bazı filmlerinde Jean-Luc Godard rolünü oynamıştır.

14-Sosyalizm

İç içe geçmiş farklı hikâyelerden oluşan film lüks bir gemi yolculuğuna odaklanır. Gemide yolculuk yapanlar içinde oyuncu Elisabeth Vitali, filozof Alain Badiou, müzisyen Patti Smith, iktisatçı Bernard Maris gibi önemli yolcular da vardır. Gemi; Mısır, Filistin, Yunanistan, İtalya, İspanya ve son olarak Rusya'ya uğrar. Godard, gemi her ülkeye

vardığında o ülkeyi temsil eden görüntüler kullanır (İspanya’da boğa ile güreşen bir matador, Mısır’da piramitler Rusya’da Odessa Merdivenleri gibi). Godard neden bu ülkeleri seçtiğini şu sözlerle açıklar: “Beni bugünkü halime getiren beş-altı yeri filme kattım. Afrika, Filistin, Rus Devrimi, Odessa, Yunanistan, İtalya. Son olarak da İspanya. Almanya benim hayatımda önemli bir yer tuttuğundan daha sonra Alman hikâyelerini de ekledim.” <http://www.avrupasinemasi.com/2010/05/31/jean-luc-godard-roportaji-2-2/> (erişim tarihi: 04.03.2018)

Her ülkede geçen zamanı filmin bir bölümü olarak düşünmek mümkündür. Gemi yolculuğunun sonunda –filmin ortalarına doğru- ekranda “Avrupa Nereye Gidiyor?” yazısı belirir. Bu yazıdan sonra FR3 kanalı için bir televizyon programının çekim aşaması anlatılır. Çekim ekibi üç sarışın Fransız kadını ile siyahi bir kadın kameramandan oluşur. Kameramanın “dağıtımla uğraşıyoruz ama asıl üretmemiz lazım” sözleri Godard’ın politik dönemlerini hatırlatır. Yapılan çekimler sonucunda ortaya çıkan televizyon programının tamamı filmin sonunda izleyiciye gösterilir. Filmin mekanları geminin uğradığı Mısır, Filistin, Odessa, Yunanistan, Napoli ve Barcelona’dır. Film bu ülkelerin ve şehirlerin tarihinden kesitler sunar. Filmin sonunda ise Sosyalizm için eylem yapan insanların görüntüsü verilir.

Filmde birçok karakter vardır fakat bunlar derinlemesine işlenmezler. Tüm karakterler yüzeyseldir ve film klasik bir hikaye akışına sahip değildir. Geminin farklı odalarında farklı insanların hikayelerinden kesitler verilir fakat bunlar bir noktada birleşmez. Filmdeki karakterlerin tek ortak noktası yolculuk yaptıkları gemidir. Filmde ara yazı kullanılmıştır. Gemi yolculuğundan sonraki bölümde birçok Godard filminde olduğu gibi bir çekim sürecine odaklanılır. Godard’ın karakterlere mesafeli durması ve onlar hakkında neredeyse hiç bilgi vermemesi filmin anlaşılmasını da güçleştirmektedir.

15-Dile Veda

Godard’ın 2014 yapımı Dile Veda filmi, 3D (üç-boyutlu) olarak çekilmiştir. 3D olmasına rağmen tipik bir Godard filmidir. Teknik olarak Godard, bilinçli olarak kusursuzluktan uzak durur. Hareketli kamera kullanımı, renklerin ve görüntülerin doğal olmayan kullanımları filmde sıkça kullanılır. Aynı zamanda eski siyah-beyaz filmlerden parçalar da filmde kullanılır.

Film, “Doğa”, “Metafor” ve “Tanrı” olmak üzere üç bölümden oluşur. Bu üç bölüm arka arkaya verilmek yerine karışık bir şekilde ekrana gelir. Godard, akıllı telefonları ve Google gibi çağın doğal bir parçası haline gelen teknolojik unsurları da filme dahil eder. Filmin üç karakteri vardır. Bir kadın, bir adam ve Roxy isimli bir köpek... Kadın evli

olmasına rağmen adamlarla ilişkisi vardır; fakat bu ilişkide iki taraf da sevginin eksikliğini hisseder. Kadın ve adam aynı evin içinde diyalog halindedir fakat aynı konulardan konuşmazlar, ortak bir paydada buluşamazlar. Godard, bir kadın ve bir adamın ilişkisi üzerinden iletişimsizlik temasını işler. Filmin politik arkaplanında ise Avrupa'nın siyasi tarihi eleştirilir. Bir anlatıcı ses Hitler'i ve Nazi Almanyası dönemindeki vahşete dair yorumlarda bulunur. Filmin diğer başrollerinden biri olan köpek ise her şeyden habersiz bir şekilde ormanlık alanlarda, nehir kenarlarında, dolaşmaktadır. Köpek ile birlikte insanların modern yaşamıyla doğal yaşam arasında bir kıyaslama yapılır. Erkek bir anlatıcı ekranda köpeğin nehir kenarındaki görüntüleri varken şunları söyler: "Su onlarla derin, ciddi bir sesle konuştu. Böylece Roxy düşünmeye başladı. 'Benimle konuşmaya çalışıyor... Çağlar boyunca insanların konuşmaya çalışması gibi...' Dinleyecek kimse yokken, kendisiyle konuşurdu. Ama çalışırken daima yeni birileriyle iletişim kurmaya çalışırdı." Bu sözlerden insanların bir dile sahip olmasına rağmen iletişim kuramamasına karşın hayvanların doğayla ve çevreleriyle kurduğu iletişim karşılaştırılır. İletişim kurmak için gerçekten bir dile ihtiyaç var mıdır? Godard belki de bu sorunun cevabını filmin ismiyle vermiştir: Dile Veda.

3.4.2. Yeni Sinema Dönemi Filmlerinin Genel Değerlendirmesi

Godard bu dönemde kişisel ama aynı zamanda ticari film yapımına yönelmiştir. Godard'ın bu son dönemindeki filmleri diğer üç döneminden izler taşıyan, önceki eserlerine göre daha karmaşık, felsefi, öznel ve soyut bir yapıya sahiptir. Godard, Yeni Sinema döneminde kimlik bunalımı, toplumsal değerlerin sorgulanması, kadın-erkek ilişkileri, iletişim problemleri, Avrupa siyasi tarihi gibi konuları ele almaktadır. Godard'ın film karakterleri bu dönemde de sinema ve televizyonla yakından ilişkilidir. Godard bu konulara değinerek sinemanın ideolojik yapısını, yapım, üretim süreçlerini ve iktidar ilişkilerini gözler önüne serer. Örneğin Herkes Başının Çaresine Baksın/Hayat filminde, filmin başkarakteri Paul Godard ve sevgilisi Denise televizyon çalışanıdır. Çile filmi düşük bütçeyle film yapım sürecini konu alır. Adı: Carmen filmi ise eski bir yönetmenin yeğeninin film süsü vererek bir banka soymasını anlatır. Daima Mozart filminde Bosna Savaşı'na rağmen filmini tamamlamaya çalışan bir yönetmenin hikayesi anlatılır. Sosyalizm Filmi ise bir gemi yolculuğuna odaklansa da filmin ilerleyen kısımlarında geminin uğradığı yerlerde çekim yapan bir televizyon ekibi filmin merkezine kayar. Filmin sonunda ise televizyon ekibinin yaptığı program müdahalesiz bir şekilde izleyiciye gösterilir.

Godard, karakterlerini tanıtmak için hiçbir çaba harcamaz. Karakterlere mesafeli durur; onlar hakkında çok bilgi vermez. İzleyici Godard karakterleri hakkında ancak sokaktan

geçen biri hakkında ne kadar şey bilebilirse o kadar bilgi sahibi olur. Bilge yaşlı karakterlerin yan rollerden ziyade merkezi rollerde olmasını, yönetmenin yaşlanmasıyla ilişkilendirmek mümkündür. Godard'ın bu dönemdeki film karakterleri genellikle film yönetmenleri, televizyon çalışanı, yazar vb. gibi entelektüel insanlardır.

Godard'ın bu dönemindeki filmleri büyük oranda İsviçre'de geçer. Orta sınıf bir ailenin evindeki *Selam Meryem* filmi gibi istisnaların dışında filmlerin mekanı lüks evler ve otellerdir. *Dedektif*, *Çile*, *Kral Lear* ve *Adı: Carmen* filmlerinde otel önemli bir rol oynarken; *Yeni Dalga*, *Herkes Başının Çaresine Baksın/Hayat*, *Daima Mozart* filmleri lüks evler mekan olarak kullanılır. Buna ek olarak filmler; kafeler, kırsal kesimler ve su kenarlarında geçer. Filmlerde akarsular, göller ve deniz gibi su imgesi de bolca kullanılır. *Daima Mozart*, *Bana Yazık*, *Kral Lear* ve *Selam Meryem* filmlerinde su imgesi kullanılırken, *Adı: Carmen* deniz kenarında bir evde geçer. *Bosna Hersek*'te geçen *Müziğimiz* filminde Mostar Köprüsü'nün bulunduğu Neretva nehrinin çekimleri filmde kullanılır. Filmin sonundaki cennet tasvirinde de akarsular ve deniz görüntüsü yer alır. *Yeni Dalga* filminde Lui karakteri bir gölde boğulmak üzereyken son anda kurtulur. *Sosyalizm* filmi ise büyük bir geminin yolculuğuna odaklandığı için denizde geçer ve deniz imgesine çokça yer verilir.

Godard bu dönemde Avrupa'yı kendi geçmişiyle yüzleştirir. Almanya Yıl 90 Dokuz Sıfır filmi *Berlin Duvarı*'nın yıkılmasından hemen sonraki Alman toplumunun sorunlarına eğilir. *Aşka Övgü*'de II. Dünya Savaşı döneminde Paris'teki direniş, Yugoslavyanın yıkılışına yer verilir. *'Daima Mozart'* ve *'Müziğimiz'* filminde ise Bosna Savaşı ve sonrasında Bosna Hersek'in durumuna yer verilir. *Sosyalizm* filmi İspanya iç savaşı, *Dile Veda* filminde Hitler yoğun şekilde eleştirilir.

Godard bu son döneminde filmlerinde müziği oldukça sık ve deneysel bir şekilde kullanır. Diğer dönemleriyle kıyaslandığında Godard'ın müziğe en çok yer verdiği dönemi *Yeni Sinema*'dır. Genellikle Beethoven, Mozart, Bach gibi klasik müzik bestecilerinin eserlerine yer verir. *Adı: Carmen* filminde film müziklerinin icra edilmesi de filmin bir parçası haline getirilir. Müzisyenler, aralarında konuşurlar ve sahnenin duygusuna uygun olacak müziği çalarlar. *Dedektif* ve *Herkes Başının Çaresine Baksın/Hayat* filmlerinde Müzik adında bir bölüm bulunur. *Herkes Başının Çaresine Baksın/Hayat* filminin sonunda film karakterleri film müziğini yapan müzisyenlerin yanından geçer. Bu dönemde Godard'ın birçok filminde müzik enstrümanları, nota defterleri ve müzisyenlerin müzik çalarkenki görüntülerine yer verilir. Müzik, sinemada görüntüye eşlik eden, duyguları destekleyen bir ses olmaktan çıkar ve görselleştirilir. Godard'ın bu dönemde filmleri için *Daima Mozart*,

Müziğimiz gibi isimler seçmesi de müziğe verdiği önemin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Godard bu döneminde dilin, duygu/düşünceleri ifade etmekte ve karşı tarafa aktarmada yeterli olup olmadığını tartışır. Müzik ve imajlar, duygu aktarmanın alternatif yolları olarak dilin karşısına çıkarılır. Sosyalizm Filmi’nde yazmayı öğrenmeden görmeyi öğrenmek gerektiği savunulur. Dile Veda filmi ise konuşarak birbirleriyle iletişim kurmakta güçlük çeken insanları konu olur. Filmin ismi de insanların artık dil yerine başka araçlarla iletişim kurması için dille vedalaşma vaktinin geldiğinin ilanı olarak okunabilir. Godard’ın bu dönemdeki bazı filmleri Yeni Dalga akımından izler taşımaktadır. Yeni Sinema Dönemi’nde Godard bir filmine -öykü olarak bir alakası bulunmasa bile- ‘Yeni Dalga’ ismini vermiştir. Akımla aynı ismi taşıyan ‘Yeni Dalga’ dışında, 1991 yapımı Almanya Yıl 90 Dokuz Sıfır filminin başkarakteri Lemmy Caution ile 1965 yapımı Alphaville filminin başkarakteri aynıdır. Hatta iki filmde de Lemmy Caution karakterini Eddie Constantine canlandırmıştır.

Godard’ın bu dönemki filmleri biçimsel açıdan kusursuz değildir ve bunun bilinçli bir tercih olduğunu söylemek mümkündür. Godard filmlerin biçimini çeşitli yollarla bozmaktadır. Filmlerinde farklı görüntü formatına sahip olsa bile eski filmlerden parçalar kullanır. Bu nedenle görüntü biçimsel açıdan bütünlüklü bir yapıya sahip değildir. Buna ek olarak net olmayan görüntüler, rahatsız edici boyutlara ulaşan titreyen kamera, doygunluk/kontrast-parlaklığı aşırı derecede oynanmış ve gerçeklikten uzak renk kullanılan görüntülere de yer verilir ve 2014 yapımı Dile Veda filminde 3D teknolojisi de kullanılır. Kurgu biçimi olarak Godard, önceki tüm dönemlerinde kullandığı jump-cut tekniğini (sıçramalı kurgu) kullanmaya devam eder. Ayrıca filmleri ara yazılar aracılığıyla bölerek filmin anlatısını parçalar. Godard, bu dönemindeki filmlerde tek bir karakterin tek bir öyküsüne yer vermez. Birçok filmde –birbiriyle ilişkisiz görünen veya muğlak ilişkiler içeren birden fazla karaktere ve hikâyeye yer verir. Filmlerdeki diyaloglar ise son derece uzun, felsefi derinliği olan, sıradan konuşmaların ötesinde seyircilere düşünmeye sevk edecek bir tarzda yazılmış veya oyuncular tarafından doğaçlama olarak söylenmiştir. Film evreninin dışında bir insanın bir olaya şahit olmasına benzer bir şekilde filmlerin kesin bir başlangıç noktası olmadığı gibi kesin bir bitişi de yoktur. Godard, akıp giden hayatın herhangi bir bölümünü tesadüfen şahit olmuşçasına filme alır. İzleyicisini yönlendirmekten kaçınır ve izleyicisiyle doğrudan, cesur bir şekilde iletişim kurmayı dener. Bu nedenle filmleri –tıpkı gerçek hayattaki gibi- oldukça karmaşık ve kaotik bir yapıya sahiptir.

SONUÇ

Sinemanın sanat olarak, sinema filmlerinin de bir sanat eseri olarak kabul edilmesinin ardından bu sanat eserlerinin ‘gerçek icracısı’nın kim olduğu tartışma konusu olmuş ve olagelmektedir. Resim, edebiyat ve müzik gibi diğer sanatların aksine bir sinema filmini tek bir kişi tarafından yapmanın hemen hemen imkansız olması ve sinemada yönetmen, senarist, oyuncu gibi işin sanatsal boyutuna katkı sağlayan farklı meslek gruplarının oluşması bu tartışmanın derinleşmesine neden olmuştur. Sinemanın diğer sanatlara kıyasla maliyetinin yüksek olması ve getirdiği yüksek gelirler nedeniyle bir yatırım aracı olarak da görülmesi filmin finansörlerinin de film üzerinde hem hak iddia etmesine hem de filmin yaratım sürecine müdahale etmesine yol açmıştır. Auteur kuramı da, sinemanın sanat olarak kabul edilmesi için verilen mücadelenin bir tezahürüdür ve filmin gerçek yaratıcısının filmin yönetmeni olduğu görüşünü savunmaktadır. Auteur kuramının yaygınlaşmasından önce de Alfred Hitchcock, Jean Renoir, John Ford, Yasujiro Ozu ve Robert Bresson gibi auteur yönetmenler var olsa da yönetmenlik mesleği setteki diğer teknik ekiple eşdeğer tutulmaktaydı. Auteur kuramıyla birlikte yönetmen, bir sanatçı kimliği kazanmış ve filmin asıl yaratıcısı olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Kimin auteur olup olmadığını kesin olarak saptamak son derece güçtür. Bir yönetmenin kendini auteur ilan etmesiyle auteur olamayacağı gibi, auteur olduğunu inkâr ederek de auteur olmadığını düşünmek doğru bir yaklaşım olmaz. Nitekim Auteur kuramının ayaklarının yere basmasını sağlayan kuramcılardan biri olan Sarris (2014), kendi auteur listesini yaparken bu listenin kişisel ve kendine göre bir liste olduğunun altını çizmektedir.

Auteur kuramı bir yönetmenin auteur olup olmadığını sınınamaktan çok yönetmenin filmlerine daha geniş perspektiften bakma imkanı vermektedir. Auteur politikasına göre bir auteur yönetmenin filmlerini tek tek incelemek sağlıklı bir sonuç vermeyebilir. Auteur yönetmenin yaptığı her filmin anlamı, yönetmenin diğer filmleriyle bir arada incelendiğinde tam olarak ortaya çıkar. Auteur kabul edilen bir yönetmenin filmi tek başına incelendiğinde yeterli bir anlama sahip olsa bile, yönetmenin diğer filmleriyle bir arada ele alındığında filmde fark edilmeyecek kadar küçük detaylar bile büyük önem kazanabilir. Bununla birlikte bir auteur’un incelenen herhangi bir filmindeki bir detay, yönetmenin diğer bütün filmlerinde gizli kalmış bir anlamın ortaya çıkmasını sağlayabilir.

Yeni Dalga akımının temsilcileri eleştirmenlikten gelen, film kuramlarına ve sinema tarihine hakim yönetmenlerdir. Bu doğrultuda Yeni Dalga yönetmenleri, film yapımında geleneksel yöntemlerden uzaklaşarak, sezgilere ve rastlantılara dayalı bir yöntem benimseyen, izleyicinin bir sonraki adımı kolayca tahmin edebildiği kalıplaşan filmlerin aksine tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi bilinmezliği ve muğlaklığı da içinde barındıran filmler yapmışlardır.

Akımın temsilcileri François Truffaut, Eric Rohmer, Alain Resnais ve Jean-Luc Godard gibi önemli yönetmenlerdir. Yeni Dalga yönetmenlerinin sinema kariyerleri genellikle 1980’li yıllara gelindiğinde sona erse de bu tezin araştırma konusu olan Jean-Luc Godard, aktif sinema kariyerini sürdürmektedir. Godard, klasik kalıpların dışında bir sinema anlayışına sahip olmuş ve kendini sürekli güncelleyerek altmış yıla yaklaşan sinema kariyeri boyunca sinema alanında öncü olmaya devam etmiştir. MacCabe (2011: 84) Godard’ın kariyerinin önemli özelliklerinden birinin asla film yapmayı bırakmamış olduğunu ifade eder. Gençlik yıllarında yılda en az bir film yapan Godard, ilerleyen yıllarda bu üretkenliğini sürdüremese de altmış yıla yakın süren kariyerinde elliye yakın film yönetmiştir.

Godard’ın filmleri kronolojik olarak incelendiğinde belli zaman dilimlerinde sinemasında kırılma noktaları olduğu ve sinema anlayışını değiştirdiği görülmektedir. Bu keskin kırılma noktaları Godard’ın sinemasını Yeni Dalga, Politik, Video Film ve Yeni Sinema olarak dört farklı döneme ayırıp incelemeyi mümkün kılmaktadır. Godard bu dört farklı dönemde farklı anlayışlara sahip olsa da, filmleri farklı zamanlarda çekse de, farklı ekiplerle ve oyuncularla çalışsa da içerik ve stil açısından bakıldığında hem her dönem kendi içinde hem de bütün dönemler birbirleriyle belirli açılardan benzeşmektedir.

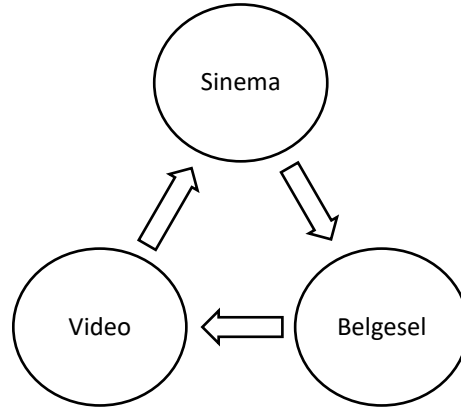
Jean-Luc Godard eleştirel, sürekli sorular soran ve düşündüren fakat yanıtı izleyiciye bırakan sinemanın olanaklarıyla felsefe yapan bir sinema anlayışına sahiptir. Godard, çok zengin bir filmografiye sahip olduğu için birçok farklı türe ve konuya ait filmler yapmıştır. Fakat onun filmlerinin merkezinde ve kadın-erkek ilişkileri vardır yorumunda bulunmak mümkündür. Godard’ın Politik Dönemi’nde bile aşk, cinsellik gibi konulara değinilir. Godard’ın kadın-erkek ilişkileri dışında üzerinde en çok durduğu kavram ise üretimdir. Godard’ın ilk kısa filmi *Beton Operasyonu* bile bir baraj inşasını konu alır. Diğer filmlerine bakıldığında ise, fabrika çalışanlarının, sinema çalışanlarının, müzisyenlerin üretim süreçlerine yer verilir.

Godard sinemasının önemli özelliklerinden biri de senaryoya bağlı kalmayıp, kamera ve montaj gibi sinemanın kendi araçlarını öne çıkarmasıdır. Teksoy (2014: 492), Godard’ın amacının bir öyküyü anlatmaktan ziyade bir öyküden yola çıkarak kendi düşüncelerini seyirciye aktarmak olduğunu ifade eder. Bundan dolayı Godard için geleneksel öykü anlatımı bir önem arz etmez ve geleneksel kalıpları da kırar. Godard’ın filmlerinin kısa öykülerine bakıldığında filmle ilgili fazla ipucu vermediği görülür, çünkü bu filmlerin anlatısı öyküden çok montajla, görüntüyle ve seslerle ilerlemektedir. Godard (2014: 115-158) bu duruma ilişkin, “Mademki sinema filmi bir kamerayla çekiliyor, kağıt aradan çıkarabilir.” yorumunda bulunur. Yine de senaryoya karşı olmadığını da bir başka röportajında belirtir: “Başarılı

filmler senaryonun dışına çıkan filmlerdir; ama bu, senaryo yazarlarına karşıyım anlamına gelmez. Buradaki fikir, gerçek olgular gösterilerek, bunlardan nasıl efsaneler yaratılmış olduğunu ortaya koymaktır” (Godard, 2014: 171-173). Godard’ın belirli bir metne bağlı kalmaması onun kararları anlık olarak vermesine yol açar ve bu da onun filmlerinin daha da kişisel bir hal almasını sağlar.

Godard, imgelerin sinemadaki hâkimiyetinden rahatsızlık duyar. Ona göre her şey görüntü değildir. Sesi bir yan unsur olarak görmez. Anlatımı seslerle kurar. Görüntüye eşit hatta görüntüden önde tutarak anlatımın temelini sese dayandırır. Steritt (2014: ix) bu konuda Godard’ın ‘sesi görüntünün zulmünden kurtarma’yı deneyerek kitle kültürünün pazarladığı insanı kişisizleştiren filmlerle mücadele ettiğini ifade eder. Godard sinemasında görüntü kadar ses ve yazı da önemlidir. Godard imgeleri basitleştirir, jump-cut tekniğiyle zamansal ve mekânsal bütünlüğü parçalar ve odağı sese kaydırmayı dener. Bunu diyaloglarla ve bazen de müzikle yapar. Bu nedenle filmlerinde diyalog fazladır. Yazıyı da filmin izleyiciye bilgi verdiği basit bir araç olmaktan çıkartarak filmin dramatik bir unsuru haline getirir. Yazıyı bazen mizahi, bazen eleştirel, bazen de estetik olarak kullanır. Ara yazı dışında görüntünün içinde yazılar bulunan görseller (kitap sayfası, tabela, afiş vb.) kullanır veya görüntünün üstüne yazılar yazar. Bu, imgeleri okumanın en ilkel halidir. Godard izleyicisine imgeleri okunabilir hale getirmeye çalışır. Godard bizden içinde yazı geçmeyen imgeleri dahi okumamızı ister. Yazılar sayesinde imgeler sadece göze veya duygulara hitap etmez. Akla hitap eder ve izleyicinin daha etkin bir rol üstlenmesi sağlanır.

Godard (2014: 247-282)’ın bir röportajında verdiği “Yasaklanmış ne varsa, onu yapmak geliyor içimden” demeci onun hayat görüşünün ve sinema anlayışını açık bir şekilde özetlemektedir. Godard, sinemanın kalıplaşmış kurallarının dışında bir sinema yapmaya çalışmıştır ve kariyeri boyunca kendini tekrar etmemiştir. Sürekli bir devinim ve dönüşüm halindedir. Sinema filmleri yaparak başladığı kariyerine politik dönemde belgesel tarzı bir anlayışla devam etmiş, politik dönemin ardından deneysel video çalışmalarına yönelmiş ve son olarak başlangıç noktası olan sinemaya dönüş yapmıştır. “Sabit kalan, değişime uğramayan auteurler belki yalnızca zayıf auteurlerdir. Büyük yönetmenlerse değişen ilişkiler ile bütünlükleri olduğu kadar kimseye benzemezlikleri ile tanımlanmalıdır” (Nowell- Smith, 2005) Godard’ın sinemadaki bu döngüsü şu şekilde şematize edilebilir.



Şekil 1 Jean-Luc Godard'ın Sinema Döngüsü

Godard sinemasının her döneminde belirli unsurlar ön plana çıkmaktadır. Dönemlere göre bakıldığında Godard sineması Yeni Dalga Dönemi'nde görüntünün, renklerin ve kurgunun ön planda olduğu bireylerin sorunlarının ele alındığı bir dönemdir. Politik dönemde ise Godard biçime önem vermez ve politik sinema yaptığı için söylemi ön plana çıkarır. Bu nedenle sinemada da görüntü ve kurgudan ziyade sesi daha özenli kullanarak merkeze alır. Bu dönemde birey sorunları yerine işçi ve öğrenci gibi sınıfsal sorunları ele alır. Video dönemine gelindiğinde ise deneysel bir anlayış hâkimdir. Bu dönemde video cihazının kendisi öne çıkar. Godard, bu dönemde video teknolojisinin imkânlarını da kullanarak yazıya sıkça yer verir. Sürekli devinim halinde yeni anlamlara gelen ara yazılar ve görüntünün üstüne bindirilen yazılar bu dönemde sıkça kullanılır. Godard, Video Dönemi'nde birey veya sınıf sorunları yerine aile olgusunu araştırır. Ele alınan aileler ise genellikle televizyon izlerken resmedilir. Godard'ın son dönemi Yeni Sinema'da ise mesajın kendisi öne çıkarılır. Bu dönemde Godard, sinemasında biçimi, söylemi veya araçla çok ilgilenmeden fikirlerini doğrudan iletme yoluna gider. İzleyici ile kendisi arasındaki bütün sınırları kaldırır. Godard bu döneminde dil kavramını sorgular. Dilin insanların anlaşmasında ve iletişimde yeterliliğinden emin olamadığı için alternatif arayışlara girer ve çözüm olarak da müziği sunar. Bu nedenle Godard'ın son dönem filmlerinde sıkça müziğe, müzisyenlere ve müziklerin bestelenme süreçlerine yer verilir. Bu dönemde ele alınan kesim ise toplumun kendisidir. Filmlerde çok fazla karakter kullanılır ve Adı: Karmen, Selam Meryem gibi belirli insanların hayatına odaklanılan filmlerde bile yan karakterler de merkezdedir. Film karakterlerinin geçmişleri ve düşünceleri hakkında izleyiciye mümkün olduğunca az bilgi verilir. Godard, bu dönemdeki filmlerinde birbiriyle rasyonel bağları kuvvetli olmayan hikayelere ve karakterlere aynı filmde yer vererek karakterlerin tarihsel olaylarla ve toplumsal sorunlarla ilişkisini kurarak sinemayı mümkün olduğunca hayatın kendisine yaklaştırmayı dener. Godard sinemasının farklı

dönemlerinde ön plana çıkan bu unsurlar; Yeni Dalga Dönemi’nde biçim, görüntü ve birey; Politik Sinema Dönemi’nde söylem, ses ve sınıf; Video Film Dönemi’nde araç, yazı ve aile; Yeni Sinema Dönemi’nde ise mesaj, müzik ve toplum olarak özetlenebilir.

Tablo 1 Jean-Luc Godard’ın Dönemlerinde Öne Çıkan Unsurlar

Yeni Dalga Dönemi	Politik Dönemi	Video Dönemi	Yeni Sinema Dönemi
Biçim	Söylem	Araç	Mesaj/Dil
Görüntü/Kurgu	Ses	Yazı	Müzik
Birey	Sınıf	Aile	Toplum

Godard, farklı dönemlerde, farklı mecralarda, farklı teknik ekiplerle birlikte film üretse de birçok değişkene rağmen stil ve içerik olarak tutarlı olması onun auteur olduğunun bir göstergesidir. Godard, her zaman kendine has bir stile sahip olmuş ve dünya sinemasının en aykırı, eleştirel ve yenilikçi yönetmenlerinden biridir. Dünya sinemasının gelmiş geçmiş en büyük auteurlerinden kabul edilen Godard’ın auteur kuramını hem geliştiren hem de acımasız bir şekilde eleştiren kişilerin başında gelmesi ve auteur bir yönetmen olarak kabul görmek istememesi de ironik bir durumdur. Godard kendi stili hakkında: “Yığınla genç sinemacıyı etkilediğim ileri sürülüyor, dahası bir ‘Godard stili’nden söz ediliyor. Bence Godard’ın stili, bir stilinin olmamasıdır. Ben sadece film ve filmler yapmak istiyorum, hepsi bu” (1986: 59-63) yorumunda bulunur. Godard auteur/star yönetmen kimliğinden uzaklaşmak ister ve film ekibindeki herkesin eşit söz hakkına sahip olduğu bir anlayışla film yapmayı dener fakat; bu düşüncesinde başarılı olamaz. Godard’ın auteur kuramından uzaklaşmak ve toplumsal konuları ele almak amacıyla yaptığı politik filmleri bir önceki dönemindeki filmlerinden konu, karakter ve öyküleme açısından farklılıklar gösterse de filmler, Godard’ın kişiliğinden ve stilinden büyük izler taşımaya devam etmektedir. Bunun nedeni “Dziga-Vertov kolektifi "grupçuk" bile denemeyecek kadar küçüktü. Asla iki kişiden -Godard ve Jean-Pierre Gorin-fazlasını içermemiştir ve Dziga-Vertov imzalı filmlerin birkaçı tümüyle Godard’ın çalışmasıdır.” (Monaco, 2006: 209). Godard’ın yönetmenin filmin tek yaratıcısı olmaması için çaba göstermesine rağmen başarısız olması, auteur yönetmenlik hakkında bir soruyu akıllara getirir. Bir yönetmen için auteur olmak bir tercih midir, yoksa yönetmenin kaderi midir? Godard’ın politik sinema deneyimi, sonrasında video filmler yapması ve yeniden sinemaya dönerek son döneminde önceki üç döneminden de daha kişisel filmler yapması bu sorunun cevaplanması noktasında yardımcı olabilir.

Godard, çağın önünde olmayı daima başarmış bir yönetmendir. Düşünsel olarak ve teknolojik olarak sürekli kendini günceller. “Godard, 1960’lı yılların başındaki hafif kameralar ve taşınabilir kaydedicilerden, 1970’li ve 1980’li yıllardaki video teknolojisine kadar her zaman en son teknolojiden ve yararlanmışır” (MacCabe, 2011: 372). MacCabe’in sözlerine ek olarak Godard, 2014 yılında Dile Veda filminde de üç boyut teknolojisinden yararlanmışır. Onun çağdaşlarından çoğu yönetmenliği bıraksa da o hala film yapmaya devam etmektedir. Godard 1996 yılındaki bir röportajında Pablo Picasso’nun “Resim beni reddedene kadar resim yapmak istiyorum” sözünden çok etkilendiğini ve halen keşfedecek çok şey olduğunu, çoğu yönetmenin daha ikinci filminde ‘ne yapabilirim, her şeyi yaptım’ demesine karşın kendisinin ‘hiçbir şey yapmadım, her şey yapılabilir’ düşüncesine sahip olduğunu ifade eder¹⁶. Bu çalışmada Godard’ın toplam kırk yedi filmi analiz edilmiş ve bu analiz sonucunda Godard sineması dört bölüm halinde incelenmiştir. Her dönemin filmleri kendi içinde değerlendirildiğinde içerik ve teknik açıdan birçok benzerlik bulunmuştur. Godard’ın dört döneminde de filmler içerik olarak; eleştirel, sorgulayıcı, felsefidir. Dört dönemde de kadın-erkek ilişkileri ve üretim merkezde yer alır. Godard bir senaryoya, hikayeye veya karakterlere bağlı kalmayan, soyut ve kavramsal filmler yapmaktadır. Teknik açıdan bakıldığında da her dönem birbirinden ayrılsa da dönemlerin kendi içinde tutarlı olduğu görülmektedir.

¹⁶ (Smith, 1996: <https://filmkafa.wordpress.com/2015/05/27/bir-jean-luc-godard-roportaji/> erişim tarihi: 12.03.2018)

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2014). *Sessiz Sinema*. De Ki Yayınları, Ankara.
- Abisel, N. ve Eryılmaz, T. (2011). “Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga”, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. M. İri (drl). Derin Yayınları, İstanbul.
- Aitken, I. (2015) *Avrupa Sinema Kuramları*. Doruk Yayıncılık, (Çev. Z. Atam ve S. Akgül, B. Erzi), İstanbul.
- Akçora, E. (2015). *Auteur kuramı perspektifinden Derviş Zaim Sineması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Andrew, J. D. (2010) *Büyük Sinema Kuramları*. Doruk Yayıncılık, (Çev. Z. Atam), İstanbul.
- Armes, R. (2011) *Sinema ve Gerçeklik*. Doruk Yayıncılık, (Çev. Z. Ö. Barkot), İstanbul.
- Arslan M. (2010). *Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuram Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Astruc, A. (2010). *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem*, Sanat Sineması Üzerine. Ed. Ali Karadoğan, (Çev. N. Özer), De Ki Yayınları, Ankara, 21-26.
- Atam, Z. (2015). “Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler...” *Avrupa Sinema Kuramları*. Doruk Yayıncılık, İstanbul, 9-34
- Barr, C. (1970). *The Films of Jean-Luc Godard*. Praeger.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Bilgi Yayınevi, (Çev. N. Özön), İstanbul.
- Bergala, A.(2014). “Yaşamdan Kaynaklanan Sanat”. *Godard Godard’ı Anlatıyor* (içinde), (Çev. A.Derman) Metis Yayınları, İstanbul, 9-42.
- Bergala A., Daney S., Toubiana, S. (2014) *Söze Giden Yol. Godard Godard’ı Anlatıyor*. (Çev. A. Derman), Metis Yayınları, İstanbul. 247-282.
- Bickerton, E. (2012) *Cahiers Du Cinéma’nın Kısa Tarihi*. Agora Kitaplığı, (Çev. S. Özgül), İstanbul.
- Biryıldız, E. (2000) *Sinemada Akımlar*. Beta Yayınları, İstanbul.
- Bontemps, J., Commoli, J.L., Delahaye M., Narboni, J. (2014) “İki Cepheye Birden Savaşmak”, *Godard Godard’ı Anlatıyor*.(Çev. A. Derman) Metis Yayınları, İstanbul, 115-158.
- Bordwell, D. Thompson. K.(2008).*Film Sanatı*. (Çev: E. Yılmaz ve E. Onat), De Ki Yayınları, Ankara.

- Büker, S. (1996). *“Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler”*, Kavram Yayınları, İstanbul.
- Büker, S. (2010a). *“Sinemada Anlam Yaratma”*. Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Büker, S. (2010b). “Auteur Kurama Giriş” *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, M. İri (drl). Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Cahiers du Cinema Yazarları. (1989). “Godard du Cinema” ...Ve Sinema (İçinde), Hil Yayınları, (Çev. V. Terzioğlu), İstanbul, 29-32.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. (Çev. Ç. E. Babaoğlu), Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Collet, J. ve Delahaye, M. ve Fieschi, J.A. ve Labarthe A.S. ve Tavernier, B. (2014) “İlk Dört Film” *Godard Godard’ı Anlatıyor*. (Çev. A. Derman), Metis Yayınları, İstanbul, 43-78.
- Commoli, J.L. ve Delahaye, M. ve Fieschi, J.A. ve Guègan, G. (2014), “Pierrot’dan Söz Edelim”, *Godard Godard’ı Anlatıyor*. (Çev. A. Derman), Metis Yayınları, İstanbul, 79-104.
- Cook, D. A (1986). “Fransız Yeni Dalgası”, “...Ve Sinema. (Çev. N. Yaşar), Hil Yayın, İstanbul, 24-56.
- Cott, J. (2014). “Godard: Yeniden Doğan Film Yönetmeni” *Jean-Luc Godard*. Ed. D. Steritt. (Çev. S. Özgül) Agora Kitaplığı, İstanbul, 123-134.
- Demiray, B. (2012). *Traditional Auteurism and Recent Cinema of Turkey: Is Yavuz Turgul an Auteur?* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Derman D. (1989). *Jean-Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden sunumu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Devarrieux, C. (2014). “Kendini Yaşamak, Kendini Görmek”, *Godard Godard’ı Anlatıyor* (Çev. A. Derman), Metis Yayınları, İstanbul, 171-176.
- Dieckmann, K. (2014). “Beşinci Döneminde Godard, Jean-Luc Godard, Ed. David Steritt (Çev. S. Özgül) Agora Yayınları, İstanbul, 226-236.
- Diren F. (2017). *Michael Haneke Sinemasının Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Ertaş, R.F. (2016). *Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

- Gabbard, K. ve Gabbard, G.O. (2010). “Yeniden Çal Sigmund: Psikanaliz ve Klasik Hollywood Metni” *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (Drl). S. Büker & Y. G. Topçu, (Çev. S. Altundağ), Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 243-267.
- Geofrey, S. N. (2005). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.
- Godard, J. L. (2014). *Godard Godard'ı Anlatıyor*. (Çev. A. Derman). Metis Yayınları, İstanbul
- Humblot, C. ve Ferenczi, T. (1986). “Jean-Luc Godard’a Göre Televizyon”, ...*Ve Sinema*.), (Çev. S. Çapan), Hil Yayın, İstanbul, 59-63.
- Hoşsucu E. (2000). *Jean-Luc Godard in Sixties: A Sociological Reading of Sexuality and Politics in the New Wave Cinema* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Insdorf, A. (2014). Yeni Dalga’nın Jean-Luc Godard’ı İçin Yeni Bir Doğrultu, *Jean-Luc Godard*. Ed. David Steritt (Çev. S. Özgül), Agora Yayınları, İstanbul, 115-122.
- Işıklar U. (2017). *Türk Sinemasındaki 'Auteur' Yönetmenlerin Filmlerinde Nihilizm ve Birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoğlu Örneği* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kael, P. (2010). “Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar)”, *Sanat Sineması Üzerine*. Ed. Ali Karadoğan, (Çev. B. Karamış), 41-45, De Ki Yayınları: İstanbul.
- Kolker, R.P. (2014). “ Açı ve Gerçeklik: Godard ve Gorin Amerika’da” , *Jean-Luc Godard* Ed. David Steritt (Çev. S. Özgül), Agora Yayınları, İstanbul, 78-91
- Lanzoni, R. F. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*, Küre Yayınları, (Çev. E. Yılmaz), İstanbul.
- Makal, O. (1996). “Fransız Sineması”, Kitle Yayınları, Ankara.
- MacCabe, C. (2011). *Godard: Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi*. (Çev. E. Yılmaz),Dipnot Yayınları, Ankara.
- Milne, T. (2014) “Jean-Luc Godard ve Hayatını Yaşamak”, *Jean-Luc Godard*. Ed. David Steritt, (Çev. S. Özgül), Agora Yayınları, İstanbul, 1-9.
- Monaco, J. (2006). “*Yeni Dalga*”, +1 Kitap, (Çev. E. Yılmaz), İstanbul.
- Monaco, J. (2014). *Bir Film Nasıl Okunur?* Oğlak Yayınları, (Çev. E. Yılmaz), İstanbul.
- Neupert, R. A *History of the French New Wave Cinema*. University of Wisconsin Press, Wisconsin
- Odabaş, B. (2013). *Fransız Siyasal Sineması*. Es Yayınları, İstanbul.
- Odabaş B. (1995). *Fransız Siyasal Sineması ve Jean-Luc Godard*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Onaran, A.Ş. (1986). *Sinemaya Giriş* Filiz Kitabevi, İstanbul.
- Özön, N. (1966). “Çevirenin Önsözü” *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Bilgi Yayınevi, Ankara, 7-14.
- Öztürk, R. (1993). *Sinemada Akımlar*. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 26(1).
- Parkan M. (1989). *Sinema Estetiğinde Yeni Bir Gerçekçilik Anlayışının Ortaya Çıkışında Jean-Luc Godard'ın Yeri ve Önemi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Rees, A.L. (2008). “Sinema ve Avangard” *Dünya Sinema Tarihi* Ed. Geoffrey Nowell-Smith, (Çev. A. Fethi), , Kabalcı Yayınları, İstanbul, 123-134.
- Rotha, P. (2000) *Sinemanın Öyküsü*. İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
- Rosenbaum, J. (2014). “Godard Eve Dönüyor”, Jean-Luc Godard. Ed. David Sterritt, (Çev. S. Özgül), Agora Yayınları, İstanbul, 135-143.
- Ryan, M. (2012) “*Eleştiriye Giriş*”, De Ki Yayınları, (Çev. E. S. Onat), İstanbul.
- Sajjadi M. (2016). *İran Sinemasında Auteur Kuram Çerçevesinde Abbas Kiyarüstemi Sinemasının İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sarris, A. (2010). "Auteur Kuramı Üzerine Notlar", *Sanat Sineması Üzerine*. Ed. Ali Karadoğan, (Çev. B. Kılıçbay), De Ki Yayınları: İstanbul, 41-45.
- Sarris, A. (2010). “Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin’de Yaşıyor”, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (Drl). Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu, (Çev. N. H. Tuğan) Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 281-295.
- Sarris, A. (2014). “Godard ve Devrim”, *Jean-Luc Godard*. Ed. David Sterritt (Çev. S. Özgül), Agora Yayınları, İstanbul, 65-77.
- Stam, Robert (2014) *Sinema Teorisine Giriş*. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Sterritt, David (2013). *Jean-Luc Godard*. (Çev: S. Özgül). Agora, İstanbul.
- Şentürk, R. (2011). “Jean-Luc Godard’ın Filmleri ve Estetik Manifestosu.” *Global Media Journal*, Bahar: 133-156.
- Şentürk, R. (2012). *Avangart Sinema ve Empresyonizm*. Online Global Media Journal, 0 (2), 142-175.
- Truffaut, F. (2010). "Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim", *Sanat Sineması Üzerine*. Ed. Ali Karadoğan, (Çev. R. İ. Süzen), De Ki Yayınları: İstanbul, 27-40.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Toydemir H. H. (2018) *Auteur Teorisi Çerçevesinde Semih Kaplanoğlu Filmlerinin Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Vangölü, Y. B. (2016). “Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük”. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20(3).
- Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı*, Evrensel Basım Yayın, (Çev. E. Ayça), İstanbul
- Wiegand, C. (2011). *Fransız Yeni Dalga Sineması*. Kalkedon Yayınları, (Çev. S. Güneri), İstanbul.
- Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Metis Yayınları, (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan), İstanbul.
- Yılmaz, S. (2011). “20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema”. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13 (2), 371-382.
- Yıldırım E. (2015). *Bir Auteur Yönetmen Olarak Fatih Akın Sineması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Youngblood, G. (2014). “Jean-Luc Godard: Hayat İle Sinema Arasında Hiçbir Fark Yoktur” *Jean-Luc Godard*. Ed. David Steritt (Çev. S. Özgül), Agora Yayınları, İstanbul, 10-65

İnternet Kaynakları

- Smith, G. (2016). “Jean-Luc Godard ile Master Class” <https://oggito.com/jean-luc-godard-ile-master-class-12201622714> (çev. E. Korkmaz) erişim tarihi: 18.04.2018)
- “Bir Jean-Luc Godard Röportajı” <https://filmkafa.wordpress.com/2015/05/27/bir-jean-luc-godard-roportaji/> erişim tarihi: 10.02.2018)
- Jean-Luc Godard Röportajı <http://www.avrupasinemasi.com/2010/05/31/jean-luc-godard-roportaji-2-2/> erişim tarihi: 04.03. 2018)
- TDK.http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelime=8262 erişim Tarihi: 20.07.2017).
- <http://www.imdb.com/title/tt5749596/> (erişim tarihi: 24.04.2018)
- Emmelhainz, I. (2017). “Üçüncü Dünyacılıktan İmparatorluğa: Jean-Luc Godard ve Filistin Sorunu” <http://www.e-skop.com/skopdergi/ucuncu-dunyacilik-tan-imp-arator-lu-ga-jean-luc-godard-ve-filistin-sorunu/3500> (erişim tarihi 13.04.2018).

EK-1 JEAN-LUC GODARD FİLMOGRAFİSİ

	YAPIM YILI	FİLMİN ORJİNAL ADI	FİLMİN TÜRKÇE ADI
1.	1959	A Bout De Souffle	Serseri Aşıklar
2.	1961	Une Femme est Une Femme	Kadın Kadındır
3.	1962	Vivre sa Vie	Hayatını Yaşamak
4.	1963	Le Petit Soldat	Küçük Asker
5.	1963	Le Mèpris	Nefret
6.	1963	Les Carabiniers	Jandarmalar
7.	1964	Bande à Part	Çete
8.	1964	Une Femme Mariée	Evli Bir Kadın
9.	1965	Alphaville	Alphaville
10.	1965	Mesculin-Feminin	Erkek-Dişi
11.	1966	Made in USA	Amerikan Malı
12.	1966	Deux ou Trois Choses Ou Je Sais d'Elle	Onun Hakkında Bildiğim İki Veya Üç Şey
13.	1967	La Chinoise	Çinli Kız
14.	1968	Weekend	Hafta sonu
15.	1968	Un Film Comme Les Autres	Diğerleri Gibi Bir Film
16.	1968	Le Gai Savoir	Şen Bilgi
17.	1968	One Plus One	Bir Artı Bir
18.	1968	One American Movie	Bir Amerikan Filmi
19.	1969	British Sounds	İngiliz Sesleri
20.	1969	Sympathy For The Devil	Sympathy for the Devil
21.	1969	Luttes en Italie	İtalya'daki Mücadeleler
22.	1969	Le Vent D'est	Doğu Rüzgarı
23.	1970	Vladimir et Rosa	Vladimir ve Rosa

24.	1970	Jusqu'a la Vitorie	Zafer'e Kadar
25.	1970	Pravda	Pravda
26.	1972	Tout va Bien	Her Şey Yolunda
27.	1972	Letter to Jane	Jane'e Mektup
28.	1975	Numéro Deux	İki Numara
29.	1976	İci et Ailleurs	Burada ve Her Yerde
30.	1976	Six fois deux/Sur et sous la communication	Altı Kere İki/ İletişim Üstüne ve Altına
31.	1977	France/tour/detour/deux/enfants	Dere Tepe Fransa
32.	1978	Comment Ça Va?	Ne Var Ne Yok?
33.	1980	Sauve Qui Peut / La Vie	Herkes Başının Çaresine Baksın /Hayat
34.	1982	Passion	Çile
35.	1984	Prénom: Carmen	Adı: Carmen
36.	1985	Je Vous Salue Marie	Selam Meryem
37.	1985	Dédective	Dedektif
38.	1987	Soigne Ta Droite	Sağını Kolla
39.	1987	King Lear	Kral Lear
40.	1990	Nouvelle Vague	Yeni Dalga
41.	1991	Germany Year 90 Nine Zero	Almanya Yıl 90 Dokuz Sıfır
42.	1993	Hèlas Pour Moi	Bana Yazık
43.	1996	For Ever Mozart	Daima Mozart
44.	2001	Èloge de L'amour	Aşka Övgü
45.	2004	Notre Musique	Müziğimiz
46.	2010	Film Socialisme	Sosyalizm
47.	2014	Adieu Au Langage	Dile Veda

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Mehmet Emre Gül
Doğum Yeri - Tarihi	Yenimahalle/ANKARA-13.08.1992
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Mehmet-Emine Akdoğan Anadolu Lisesi, 2010
Lisans Diploması	Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2014
Yüksek Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Antalya, 2018
Tez/ Dönem Projesi Konusu	Jean-Luc Godard Sinemasında Dönemler ve Yenilikçi Arayışlar
Yabancı Dil / Diller	İngilizce
BİLİMSEL FAALİYETLER	
➤ Gül M.E. Sepetçi T. "Sinemada şiddetin estetize edilmesi: Zincirsiz ve Birkaç Dolar İçin filmlerinin metinlerarası karşılaştırması ", Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, cilt.3, ss.21-42, 2018 ➤ Gül M.E. "Zeki Demirkubuz Sinemasında Dostoyevski'nin İzleri: Yeraltı Örneği", Innovation and Global Issues in Social Sciences 2017, ANTALYA, TÜRKİYE, 27-29 Nisan 2017, pp.914-928 ➤ Gül R. , Gül M.E. "Bozkır'da Kültür Sanat Hayatı ve Sinema", 2. Uluslararası Bozkır Sempozyumu, KONYA, TÜRKİYE, 6-8 Mayıs 2016, pp.1480-1488 ➤ Gül M, "Cultural Informatics, Communication & Media Studies 2018", Karma Sergi, İştirakçi, Mayıs-2018.	
İŞ DENEYİMİ	
Projeler	Gölün Kıyısında - 2013 (Belgesel) - Yönetmen Benden Önce – 2014 (Belgesel) – Yönetmen Yeni Dünya -2014 (Uzun Metrajlı Film) – Yönetmen Yardımcısı
Çalıştığı Kurumlar	Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi (2015- Devam Ediyor).
E-Posta	mehemgul@gmail.com