

GODARD VE KARŞI SİNEMA

Peter Wollen*

Çeviren: Öğr. Gör. Hasan Gürkan**

Özet

Gittikçe daha radikalleşen Godard, değerleri ortodoks sinemanınkilere karşı ağırlık sağlayan bir karşı-sinema geliştirdi. Ben basitçe bu karşı-sinemanın ana özellikleri hakkında bazı notlar yazmak istiyorum. Yaklaşımım, eski sinemanın, Godard'ın deyimiyle Hollywood-Mosfilm'in değerlerinden yedisini alıp, onları (devrimsel, materyalist) emsalleri ve zıtlarıyla karşılaştırmak. Bir anlamda, sinemanın yedi ölümcül günahına karşı yedi ana erdemi. Bunlar şematik olarak aşağıdaki şekilde ortaya konulabilir:

Anlatı geçişkenliği	Anlatı geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön plana çıkarma
Tek diegesis	Çoklu diegesis
Kapalılık	Açıklık
Haz	Rahatsız olma
Kurgu	Gerçeklik

* Bir Film Kuramı Okuması, Editör Philip Rosen, Columbia University Press New York

** İstanbul Arel Üniversitesi, Gazetecilik Bölümü, hasangurkan@arel.edu.tr

Bir şekilde gizemli olan bu başlıkların daha fazla açıklamaya ihtiyaç duyduğu açıktır. Ancak ilk önce, Godard'ın Holywood sinemasıyla bağları koparıp kendi karşı sinemasını oluşturmakta haklı olduğu ve sadece bunun için, bugün çalışan en önemli yönetmen olduğu şeklindeki genel argümanımı ortaya koymalıyım. Yine de, bence stratejisinde bazı kafa karışıklıkları var ki, bunlar stratejisinin keskin yönlerini törpülüyor ve hatta bazen geçersiz kılıyor — bunlar genellikle onun bir dizi terim konusundaki kafa karışıklığıyla ilgili: kurgu/mistifikasyon/ideoloji/yalanlar/aldatmaca/illüzyon/temsil. Bu notların sonunda, katılmadığım bazı konulara değineceğim. Önce ana konulara dair bazı açıklamalar.

Afterimage (1972), sayı 4'te yayınlanmış ve burada yazarın izniyle yeniden basılmıştır.

1. Anlatı Geçişkenliği Karşısında Anlatı Geçişsizliği (Bir şeyi diğerinin takip etmesi karşısında boşluklar ve kesintiler, episodik inşa, konudan anlaşılır olmayan ayrılmalar.)

Anlatı geçişkenliği ile her bir birimin (anlatının akışını değiştiren her bir işlevin) kendisinden öncekini bir nedensellik zincirine göre takip ettiği bir olay sıralamasını kast ediyorum. Hollywood sinemasında bu zincir genelde psikolojiktir ve kabaca bir dizi tutarlı motivasyondan oluşur. Filmin başlangıcı, kuruluşla açılır ki bu da ana dramatik durumu ortaya koyar —genelde daha sonra bozulan bir denge. Sonra bir dizi zincir reaksiyon takip eder, son itibariyle yeni bir denge oluşur. Godard, bu gelenekten ayrılmaya çok erken başladı. Bunu önce iki şekilde yaptı, her iki şekil de edebiyattan alınmıştı. Ayrı bölümler fikrini ödünç aldı ki, bu ona anlatıya kesintiler getirme olanağı verdi ve pikaresk romanlardan da ödünç aldı. Pikaresk, sıkı olay örgüsünün yerine, gerçek yaşamın çeşitliliğini ve iniş çıkışlarını temsil ettiği varsayılan rasgele ve bağlantısız bir dizi olayı geçiren, psödo otobiyografik bir formdur. (Kahraman tipik olarak, kaderin cilveleriyle oraya buraya sürüklenen, marjinal, maceraperest bir serseridir, sıklıkla da kimsesizdir ve her durumda aile bağları yoktur.)

Vent d'Est'e vardığında Godard pratikte tüm anlatı geçişkenliğini ortadan kaldırmıştı. İlk filmlerde anlatıda kesintiyi temsil eden geçişsizlikler, filme bütünüyle hâkim oluncaya dek arttı. Ana öykü, ondan geri kalanlar, fark edilebilir bir sekansa sahip değildir; ama daha çok bir dizi aralıklı anlık bakış atma (flash) gibidir. Bazen zaman içinde belirli bir sıra izler gibi görünür; ama bazen de görünmez. Bir argüman eğilimini, nokta nokta sekans 1–7 arasında ortaya koyması, bunun daha sonra A ve B yan teori sekansıyla yenilenmesi anlamında, filmin yapısal ilkesi anlatıdan ziyade retoriktir. Bu yapıda içinde aynı zamanda çeşitli amplifikasyon ve konudan sapma figürleri de vardır.

Godard'ın anlatı geçişkenliğinden kopmasının birkaç sebebi vardır. Belki de bunlardan en önemlisi, anlatının duygusal büyümesini kırabilmesi ve böylece de izleyiciyi, anlatının akışını keserek, yeniden konsantre olma ve yeniden dikkatini odaklamaya zorlayabilmesidir. (Elbette seyircinin dikkati tamamen kaybolabilir de.) Godard'ın sineması geniş anlamda, kendi farklı yollarıyla sanatın -ve her şeyin ötesinde de sinemanın- seyircisini gözle görülür bir şekilde düşündürmeden ya da değiştirmeden "yakalama" gücünden şüphe eden Brecht ve Antaud tarafından kurulan çağdaş geleneği içindedir.

2. Özdeşleşme Karşısında Yabancılaşma (Empati, bir karakterle duygusal olarak ilişki kurma karşısında doğrudan hitap, birden fazla karakter ve bölünmüş karakterler, yorum.)

Özdeşleşme, bilinen bir mekanizmadır, yine de sinemada sinematik özdeşleşmeyi farklı bir fenomen olarak belirgin kılan özel vasıflar vardır. Öncelikle, yıldızla ve/veya karakterle çifte özdeşleşme olasılığı vardır. İkinci olarak, özdeşleşme sadece inancın asılı kaldığı bir durumda gerçekleşebilir. Üçüncüsü, ya özdeşleşme ya da -her durumda- imagonun varlığı açısından, uzamsal ve zamansal sınırlar vardır. (Bazı açılardan, sinematik özdeşleşme, psikanalizde aktarıma benzerdir, yine de bu benzetme çok büyütülmemelidir.)

Yine, özdeşleşmenin kırılması Godard'ın filmlerinde erken başlar ve sonra da düzensiz bir şekilde gelişerek *Le Gai Savoir*'da yeni bir seviyeye ulaşır. İlk zamanlardaki aygıtlar arasında, sesin karaktere uymaması, kurguya "gerçek insanların" sokulması, doğrudan izleyiciye hitap eden karakterler vardır. Tüm bu aygıtlar, özellikle de karakterlerden gelen seslerin, soundtrack üzerinde kendilerine ait birer söyleve dönüşmesine izin verme cihazını, farklı karakterler için aynı sesi, aynı karakter için farklı sesleri kullanarak daha da öteye taşıyan *Vent d'Est*'de de kullanılır. Aynı zamanda filmin içine "gerçek yaşam" çevresini de sokar ve oldukça komplike bir figür içinde Gian-Mana Volonte'yi sadece bir aktör olarak değil de (Godard aktörleri makyaj yapılırken gösterir), "imaj yaratma" sürecine müdahale eden olarak da tanıtır. Bunun yanı sıra, izleyicinin ekrandan -biraz aşağılayıcı şekilde- tanımlandığı ve temsil dünyasına davet edildiği, uzun ve son derece etkili bir doğrudan hitap sekansı da vardır.

Brecht'in eserlerinden sonra bu türden yabancılaştırma efektlerinin amacı konusunda yorum yapmaya pek gerek yok. Anlatı geçişkenliğinin bozulmasıyla yakından ilişkili oldukları da açıktır. Karakterlerin kendisi tutarsız, parçalara ayrılmış, bölünmüş, çoklu veya kendi kendini eleştirir olduğunda, "motivasyonel" tutarlılığı sağlamaktır. Benzer bir şekilde, doğrudan hitap hilesi sadece fantezide özdeşleşmeyi kırmaz ama aynı zamanda anlatı yüzeyini de kırar. Ortodoks anlatı soruları olan "Bu neden oldu?" ve "Şimdi ne olacak?"ın üzerine bindirilmiş olarak doğrudan "Bu film ne işe yarıyor?" sorusunu da ortaya çıkarır. Filmci ile izleyici arasında dinamik bir ilişki kurmak isteyen her tür sinema, doğal olarak söylemin sezilme alanının, sözcelemenin (enunciation) içeriğinin yanı sıra gösteriminin, sözcenin (enunciate) içeriğinin teknik olarak ne olduğu sorunlarını göz önüne almak zorundadır.

3. Şeffaflık Karşısında Ön Plana Çıkarma ("Dil göz ardı edilmek ister"— Siertsema karşısında filmin/metnin mekaniklerini görünür ve açık kılmak.)

Geleneksel sinema, doğrudan Rönesans'taki resim sanatında perspektif ve reformülasyonun keşfinden gelmektedir, Bunu Alberti en açık şekilde, dünyaya bir pencere açmak olarak ifade etmiştir. Elbette kamera, mükemmel perspektif inşasını elde etmeye yönelik teknolojik bir

araçtan ibarettir. Rönesanstan sonra, Rönesans öncesi resmin ikonografik imgeleri ve ideografik mekânı aşama aşama reddedilip yerini saf temsil kavramına bıraktıkça, resim "okunabilir" bir metin olmaktan çıkmıştı. Resmin "dili" basitçe, dünyanın temsiline yarayan bir araç haline geldi. Sözlü dile yaklaşımlarda da benzer bir eğilim görülebilir. On yedinci yüzyıldan itibaren, dil gittikçe daha fazla işini yerine getirince -anlamın iletilmesi- kendisini ortadan kaldırması gereken bir araç olarak görülmeye başladı. Bunun sonucunda anlam da dünyanın temsili olarak görüldü.

İlk filmlerinde Godard sinemayı anlatısı içinde bir konu olarak takdim etti— *Les Carabiniers*'te "Lumiere" sekansı, *Le Mepris*'te film içinde film. Ama nihai adım, kamerayı ekranda gösterdiği *Loin du Vietnam*'a yaptığı katkıya dek atılmadı. 1968 sonrası filmlerde, prodüksiyon süreci sistematik bir şekilde ön plana çıkmaktadır. *Vent d'Est*'te bu kendisini, sadece kamerayı neredeyse sahne arkasına çevirmekle değil, filmin kendisini de fiilen değiştirmekle gösterir: böylece tüm işçi kontrol sekansı, film işaretli ve çizik olarak gösterilir, Godard'ın çalışmalarında bu ilk kez olur. Önceki filmlerinde, özel film stoku kullanmaktan (*Les Carabiniers*) veya sekansları negatifte basmaktan (*Les Carabiniers*, *Alphaville*) öteye gitmemiştir.

İlk bakışta, film yüzeyini çizme kararı, Godard'ı özellikle de Amerikan "yeraltında"ki diğer avant-garde filmcilerle aynı çizgiye taşır görünür. Ancak aslında durum bu değildir. Filmi işaretleyen Amerikalı filmcilerin durumunda, bu en iyi, son yıllarda resimde, özellikle de ABD'de egemen olan gelişmelerle birlikte anlaşılır. Geniş ifadeyle, bu filmi "optik" alt tabakasına indirgemeyi içerir. Gürültü, filmde marjinal olmak yerine onun ana içeriği oluncaya dek arttırılır. Daha sonra belirli bir hesap veya algoritmaya göre yapılandırılabilir veya rasgele kodlamaya bırakılabilir. Resimde kanvasın ön planda olması gibi, sinemada da film ön plandadır. Ancak Godard, "gürültüyü" ön plana çıkarıp sonra da buna uygun yeni bir yapısalcı ilke takdim etmek suretiyle imgenin bu tür bir "önemsizleştirilmesi" ile ilgilenmez. Olumsuzlamayı ifade etmenin bir yolunu arıyor gibidir. Olumsuzlamanın sözlü dilin kurucu ilkesi olduğu, onu hem hayvanların işaret sistemlerinden hem de imgeler gibi diğer insani söylem türlerinden ayırdığı bilinmektedir. Ancak bir kere filmi, dünyanın bir temsilinden ziyade imgelerle yazma süreci olarak görmeye karar verildiğinde, filmi çizmeyi bir silme, bir görsel olumsuzlama olarak tasavvur etmek mümkün olabilir. Açıktır ki, işaretlerin bir imgenin üstünü çizen silintiler olarak kullanılması, onları kasıtlı gürültü olarak veya optik alt tabakayı ön plana çıkarmak için kullanmaktan oldukça farklıdır. Farklı bir "film yazma" ve "film okuma" kavramını koşul olarak gerektirir.

Birkaç yıl önce Astruc ünlü bir makalesinde *le camera-stylo* hakkında yazdı. Onun yazma konsepti —*écriture*—, tarz fikrine daha yakındı. Kendisinden önceki Eisenstein gibi Godard da, imgelerin temsil ögesi olarak rollerinden kurtarıldığı ve gerçek bir ironik kod içinde semantik bir işlev -emblemlerin barok kodu gibi bir şey- verildiği, bir tür pikto-grafi olarak "imaj inşası" ile daha çok ilgilenmektedir. Stalin imgesinin tartışıldığı sekanslar basitçe -hatta esasen bile- Stalin'in politikası ile ilgili değildir; daha çok "baskı"yı gösterecek bir imge bulmak ile ilgilidir. Aslında tüm imge yazma projesi, daha üst düzeyde ön plana çıkarmayı içermelidir; çünkü yeterli bir kodun inşası, ancak onun inşa sürecinde yıldızlanıp üzerinde yorum yapılmasıyla mümkün olabilir. Aksi takdirde, büyük oranda özel bir dil olarak kalacaktır.

4. Tek Diegesis Karşısında Çoklu Diegesis (Üniter homojen bir dünya karşısında heterojen dünyalar. Farklı kodlar ve farklı kanallar arasında bölünme.)

Hollywood filmlerinde gösterilen her şey aynı dünyaya aittir ve o dünya içindeki kompleks artikülasyonlar —geriye dönüşler (flashbacks) gibi—dikkatli bir şekilde işaretlerle bildirilir ve yerleştirilir. Hâkim estetik, bir tür liberalize klasisizmdir. Dramatik birliklerin katı kısıtlamaları gevşetilmiştir, ama bunun esas nedeni aşırı sıkı ve sınırlandırıcı olmalarıdır, öte yandan ana ilkeler sarsılmadan kalır. Sinemada temsil edilen dünya, tutarlı ve bütünleşik olmalıysa da, zorunlu, nizami kısıtlamalara uymasına gerek yoktur. Zaman ve mekân tutarlı bir sıra izlemelidir. Geleneksel olarak, sadece bir tek çoklu diegesis formuna izin vardır — oyun içinde oyun—, burada ikinci, devamsız diegetik mekân, ilkinin içine eklenir veya onun içinde paranteze alınır. Edebiyat içinde tek diegesis içinde sınır ihlaline yönelik örnek vakalar olduğu eklenmelidir; örneğin, Tomcat Murr'un yaşamından —esas diegesis— oluşan ve sözde ciltçi tarafından kitaba yanlışlıkla koyulan, rasgele diğer bir metinden -Kreisler'in yaşamı- sayfalarla kesilen, Hoffmann'ın *Life of Tomcat Murr* eseri. İkinci diegesisten sayfalar, cümlelerin ortasında başlayıp biter ve yanlış sıradadır, bazıları da eksiktir. Sterne'nin *Tristram Shandy*'si gibi bir roman ise, basit bir şekilde belirli sayıdaki farklı diegesisi oyun içinde oyun modeliyle eklenir. (Elbette, bu ilkenin yinelenmesi, Borges'in de sıklıkla işaret ettiği üzere kırılma noktasına taşınabilir.)

Godard, ilk eserlerinden birkaçında film içinde film aygıtlarını kullanır. Aynı zamanda, ana diegesis, akut kırılmalar ve stresler geliştirmeye başlar. Örneğin *Le Mepris*'te, sadece film içinde film yoktur, aynı zamanda ana karakterlerden pek çoğu farklı diller konuşur ve birbirleriyle ancak bir tercüman vasıtasıyla iletişim kurabilirler (seslendirmeli bazı versiyonlarda bu etki tamamen kaybolmuş, tercümana konuşması için anlamsız sözler verilmiştir). Ancak tek diegesisten ilk radikal kopuş, farklı dönemlerden ve kurgudan gelen

karakterlerin ana anlatıda araya eklendiği *Hafta Sonu* ile gelir: Saint-Just, Balsamo, Emily Bronte. Tek bir anlatı dünyası yerine, birden fazla dünyanın birbirine kenetlenmesi ve iç içe geçmesi vardır.

Godard, tek diegesisin yapısını parçalarken aynı zamanda onu ifade eden tek, üniter koda da saldırmaktadır. Farklı karakterler farklı diller konuşmakla kalmaz, filmin farklı bölümleri de farklı diller konuşur. En çarpıcı olanı, sound track ile imgeler arasında bir kırılma olmasıdır: aslında, bu kırılmanın detaylandırılması, hem *Le Gai Savoir* hem de *Pravda*'da hâkim olmaktadır. Metin, ortaçağ kamaronik şiirinin metni gibi kompozit bir yapı haline gelerek, farklı kodlar ve semantik sistemler kullanır. Dahası, bunlar sadece farklı değil ama aynı zamanda birbirine zıttır da. Örneğin *Vent d'Est* bir film yapmanın alternatif yollarını (Glauber Rocha sekansı), sadece onları reddetmek için gösterir. Bir dilin tek bir sözdizimi olduğu gibi tek, üniter bir semantik bileşenin de olduğu, çağdaş dilbiliminin varsayımlarından biridir. Aslında bu kesin olarak böyle değildir. Bir dilin semantik bileşeni kompozit ve çelişiktir, bir seviyede anlamaya izin verirken, diğer seviyede yanlış anlamaya izin verir. Godard, sistematik olarak yanlış anlamamanın alanlarını keşfeder.

5. Kapalılık Karşısında Açıklık (Kendi sınırları içinde uyumlu, kendi kendine yeten bir objeye karşı açık uçluluk, taşma, metinler arasılık - kinaye, alıntılama ve parodi).

Son yıllarda sıklıkla sinemanın, Hollywood'un "masum" günlerinin aksine "içine kapanık" hale geldiğine işaret edilmiştir. Ancak kendi içinde, içine kapanıklılık, kapalılık ile oldukça uyumludur. Eskiden akademisyenlerin dediği gibi, basitçe bir tür anlam "fazla"sı işlevi gören bir alıntılama ve kinaye kullanımı vardır, kinayeyi anlayanlar için bir tür bonus. *Le Petit Soldat*'ta *Johnny Guitar*'dan alınan ünlü "Tell me lies" sekansı, bu türdür: onu anlarsanız da anlamazsanız da pek bir şey fark etmez ve anlarsanız bile sekansın anlamı üzerinde etkisi yoktur. Aksi takdirde, alıntılama basitçe bir eklettikçilik işareti, esasen semantik bir özellikten ziyade bir tarz özelliği olabilir. Ya da Makavejev'in alıntılamaı kullandığı gibi, amaç, onu yeni bir bağlama oturtmak suretiyle materyale yeni bir anlam yüklemek olabilir: bir tür ironi.

Ancak Godard alıntılamaı çok daha radikal bir şekilde kullanır. Aslında, onun alıntılamaı bu kadar sevmesi, filmlerinin en ayırt edici özelliklerinden biri olagelmiştir. Kariyerinin başlangıcında, Godard kameramanına neredeyse bütünüyle önceki filmlerin çekimleri üzerinden talimatlar veriyordu ve daha da açık bir seviyede, hem filmlerden hem de resim ve edebiyattan sayısız doğrudan alıntı vardır. Tüm film bariz pastiş ve parodi unsurları içerir: *Une Femme est une Femme* açıkça Hollywood müzikalinden, *Les Carabiniers* Rossellini'den türetilmiştir, *Le Mepris*, "Antonioni tarzında çekilmiş Hawks ve

Hitchcock'tur" ... sonsuza dek devam etmek mümkündür.

Ancak, Godard'ın eserleri geliştikçe, bu alıntılar ve kinayeler eklektikçiliğin bir işareti olmaktan ziyade, filmler içinde yapısal ve önemli özellikler olarak kendi otonomilerine sahip olmaya başlamıştır. Onları yapılandıran alıntılar ve kinayelere bir derece aşına olmadan, tüm sekansları ve hatta tüm filmleri anlamak gittikçe daha da olanaksız hale gelir. İlk önceleri bir çeşit cüce karga mantalitesi (insanlarda, yaşamın anlamını çözebilecek şekilde bir araya gelebilecekleri şeklinde nafiye bir umutla önemsiz şeyleri toplama eğilimi), Godard'ın sahip olduğu bir kişilik özelliği olarak görünen şey, saf bir polifoniye doğru şekillenmeye başlar; bu polifonide Godard'ın kendi sesi, alıntılanan yazarların sesiyle boğulur ve yok edilir. Film artık tek bir süjesi (filmci/auteur) olan bir söylem olarak görülemez. Birçok anlatı dünyası olduğu gibi, birçok konuşan ses de vardır.

Yine, bu bizi romanın yükselişinden, temsili resimden önceki döneme, kitapların savaşı dönemine, logomachia'ya götürür. Belki de akla en çok gelen yazar, alıntıları sonsuz bir şekilde dengelemesi, parodileri, otoritelerden aktarma yapmasıyla Rabelais'dir. Metin / film sadece, farklı söylemlerin birbiriyle karşılaşım üstün gelmek için mücadele ettiği bir arena, bir toplantı yeri olarak anlaşılabilir. Ayrıca, bu söylemler kendi bağımsız yaşamlarına kavuşurlar. Her biri, etiket olarak üzerinde yazarın ismiyle kendi şişesinde kapalı kalmak yerine, söylemler, cinler gibi, kaçar ve birbirleriyle karışım kavga etmek üzere dışarı çıkarlar.

Bu anlamda, Godard, aynı şekilde, bizimle kendi kelimeleriyle konuşmakta ısrar etmeyen ama daha çok; kendileri vasıtasıyla, içinde anlamın artık yazarın niyetini ifade ettiği söylenemeyecek olan, daha çok, bilinçli olmayan söylem gibi, farklı bir tür şifre çözme ile anlaşılması gereken, yeniden yazılmış parşömenlerin, çoklu *Niederschriften'in* (Freud'un ifadesi) konuştuğu -veya yazıldığı-, vantrilokların kuklaları gibi görülebilecek olan Ezra Pound veya James Joyce gibidir. Ortodoks mantık ve dilbilimde, bağlam sadece alternatif anlamlar arasında bir arabulucu olarak önemlidir (mantıkta verilen isimle çift anlamlılık). Godard'ın filmlerinde, bunun tersi bir süreç işlemektedir: söylemlerin yan yana konulması ve yeniden bağlamlandırılması, anlamların ayrılmasına değil yüzleşmeye neden olur.

6. Haz Karşısında Rahatsız Olma (İzleyiciyi tatmin etmeyi hedefleyen eğlenceye karşı izleyiciyi hoşnutsuz etmeyi ve böylece de değiştirmeyi hedefleyen provokasyon.)

"Eğlence" sinemasına yönelik saldırı, "tüketici toplumu" nun tümüne yönelik daha geniş bir saldırının bir parçasıdır. Sinema, kitlelere haz dolu rüyalarla rüşvet verip böylece dikkatlerini hakiki kaderleri olan zorlu görevlerden başka tarafa çeken, kitlelerin militanlığın

uyuşturucu ve yumuşatan bir ilaç olarak görülmektedir. Gerçeklik ilkesini haz ilkesinin üzerinde tutmaya azmetmiş bu anlayışın sofuluğu ve Püritanizmi -baskıcılığı- konusunda ısrar etmeye gerek bile yok. Kısa vadeli (sinematik) hayalin bazen uzun vadeli (millenaryan) hayal adına reddedildiği ve kısa vadeli (sahte, yanıltıcı, aldatıcı) tatminlerin uzun vadeli (gerçek, saf, hakiki) tatminlerle çeliştiği doğrudur ama bu, aynen kapitalist toplumda sermaye birikimini tasarruf ilkesi ve tüketimin ertelenmesi ile açıklamakta kullanılan argümana benzeyen bir argümandır.

Brecht hiçbir zaman eğlenceye sırtını dönmemeye dikkat ederdi ve aslında sanatın amacı olarak, elbette öğretme ile birlikte hazdan yana olan Horace'tan alıntı bile yapar. Bu, devrimci bir sinemanın izleyicilerinin dikkatini gerçekten uzağa çekmesi gerektiği anlamına gelmez, ama bir devrimin istenmediği (ki, bu en azından kolektif fantezilerle çakışmak ve onları kapsamak anlamına gelir) sürece asla gerçekleşmeyeceği anlamına gelir. Gerçeklik ilkesi ancak, hayatta kalma tehlikesinde ise haz ilkesiyle birlikte çalışır ve devrimci bir durumda açıkça hal bu olabilse de, bugünün kapitalist ülkelerinde öyle değildir. Hayatta kalmanın -en azından görece- sorun olmadığı ve gerçeklik ilkesiyle haz ilkesinin antagonistik olduğu bir durumda ve gerçeklik ilkesi temelinde uyarlanabilir olduğundan, değişiklik kökenini haz ilkesinden almalıdır. Bu da, arzu ve onun fantezideki temsilinin, devrimci politikanın düşmanı -ve onun sinematik yardımcısı- olmak bir yana, gerekli koşullar olduğu anlamına gelir.

Elbette sorun, bir yanda fantezilerin doğası ile diğer yanda da bunların metinde/filmde nasıl sunulduğuyla, fantezi senaryolarının ideolojiler ve inançlar ve bilimsel analizle ilişki kurma şekliyle ilgilidir. Devrimci bir sinema, farklı seviyelerde — fantezi, ideoloji, bilim— işlemektedir ve bu seviyelerin eklemlenmesi farklı söylem modları ve konunun farklı konumlarını içerir ve karmaşık bir konudur.

Vent d'Est'de "burjuva temsil kavramına karşı mücadele" elbette fantezi olasılığını ortadan kaldırmaz: sendika delegesini vurma fantezisi, bir süpermarkette alışveriş yapanları öldürme fantezileri. Aslında, imgeler olduğu sürece, fanteziyi ortadan kaldırmak olanaksızdır. Ama fantezilerin neredeyse tümü içerik olarak sadomazoşisttir ve bu aynı fantezi içeriği, filmci ile izleyici arasındaki ilişkiyi de, filmdeki flütçüyle onun izleyicileri arasındaki ilişki gibi yönetir görünmektedir. Godard'ın kullandığı aygıtlardan birçoğu, filmci ile izleyici arasında, izleyicinin anlam üretimi/tüketimi için birlikte çalıştığı kolektif bir çalışma ilişkisi oluşturmak üzere tasarlanmıştır. Ama Godard'ın kolektif çalışma görüşü, son derece katı bir şekilde tasavvur edilmektedir. "Eleştiri", hakaret ve soruşturmadan oluşmaktadır. Filmin fantezi içeriği, ideoloji veya politik teori ile doğru bir şekilde açıkça ifade edilmemektedir. Bu da, belki

provokasyonun sadomazoşistik formları dışında fanteziye gerek olduğundan bile şüphe edilmesinden kaynaklanır görünmektedir.

7. Kurgu Karşısında Gerçeklik (Aktörlerin makyaj yapıp bir öyküyü canlandırması karşısında gerçek yaşam, temsilin kırılması, hakikat.)

Godard'ın kurgu sinemasından hoşnutsuzluğu çok erken başlar. Daha *Vivre sa Vie*'de kurgu dışı takdim edilir —fahişeliğin ekonomisi ve sosyolojisine dair bölüm. Godard'ın kariyerinde -ironik bir şekilde- *Vent d'est*'e kadar neredeyse hiç kostüm yoktur. Kurgu çerçevesinde bile, çağdaş yaşama bağlı kalmıştır. Onun bilimkurgu filmlerinin tümü (*Alphaville*, *Anticipation*), bir tür şimdideki gelecekte, hiçbir özel efekt veya set donanımı olmadan geçmektedir. Tanımladığım tüm özelliklerde olduğu gibi, kurgudan geri çekiliş (ve sonunda da ona yönelik saldırı), örneğin *Deux ou Trois Choses*'de güçlü bir şekilde öne çıkıp sona tekrar gerileyerek, Godard'ın kariyeri boyunca eşit olmayan bir şekilde ilerlemiştir. Özellikle de Mayıs 1968'ten beri, kurguya yönelik saldırıya politik bir gerekçe verilmiştir (kurgu = mistifikasyon = burjuva ideolojisi), ama başta, Godard'ın görünümünün yanıltıcı ve gerçeği gizleyen doğasına, fenomenal yüzeyden bir özü çıkarmanın, bir vücuttan veya onun içinde bir ruhu görmenin ya da bir yalanı hakikatten ayırt edebilmenin olanaksızlığına duyduğu (Marksist olmaktan ziyade Kartezyen) büyük merakla ilgilidir. Bazı anlarda Godard, gerçeklik ve temsil, öz ve görüntü, indirgenemez bir biçimde çakışırken -hakikat anı-, sessizliği (sevgililerin sessizliği, katillerin sessizliği) tek hakiki iletişim olarak gören bir tür radikal Romantizmi benimser görünür.

Ayrıca açıktır ki, Godard'ın kurguya yönelik tavrı, aktörlüğe olan tavrı ile bağlantılıdır. Bu en açık olarak, *Une Femme Mariee*'de aktör, gerçekte olduğu kişi, rolleriyle olan ilişkisi konusunda sorgulandığında ortaya çıkar. Godard, hakiki konuşma, yalan söyleyen konuşma ve teatral konuşma sorunu konusunda takıntılıdır. (Bir anlamda, ilk önce sadece kişisel açıdan görülen bu üç tür konuşma sonunda politize olur ve bir sınıf içeriğine kavuşur. Burjuvazi yalan söyler, revizyonistler doğruyu söylemeleri gerekmesine rağmen yalan söyler, devrimciler hakikati söyler veya daha çok hakikate yönelik bir yaklaşımı kekelerler.) Godard uzun süredir, esasen bu koşullar altında ironik olan, başkalarının sözcükleriyle konulan herhangi bir kişiye yönelik "mantık merkezli" bir antipatiye dayalı olarak aktörlükten korktuğunu göstermiştir. Nihayetinde, Godard tavrını, başkalarının kelimelerini kendi kelimeleriymişçesine söyledikleri için aktörlere güvenilmemesi gerektiği şeklinde yeniden formüle etmiş görünmektedir. Buna, hiç kimsenin kendi kelimeleriyle konuşmadığını, böylece de saf bir diyalogun olanaksızlığını gittikçe daha fazla fark etmesi ve diyalogun karşılıklı -veya sıklıkla da tek taraflı mülakata-

indirgenmesi de eşlik eder. *Vent d'Est*'te neredeyse hiç diyalog yoktur (sadece birkaç monolog varyantı) ve bu Godard'ın ortaya koyduğu, kolektif çalışma karikatürü ile ilgili olmalıdır.

Mülakat elbette linguistik talebin en saf formudur ve Godard'ın talebi de hakikattir. Yine de hakikat ortaya çıkar görünmemektedir, bu da şaşırtıcı değildir çünkü talep üzerine verilebilecek bir şey değildir. Neredeyse Godard insanlar kendi kelimelerini bulabilseler onu mucizevi bir şekilde huzurumuzda ortaya çıkaracaklar diye ümit etmeye devam eder gibidir; aksi takdirde ise, onu, gerçek kelimelerin kalıntıları olan kitaplarda aramak gerekir. Sinema kariyeri boyunca Godard'a bu tür bir sorunsal eziyet etmektedir. Örneğin *A Bout de Souffle*'de, Michel Poiccard/Laszlo Kovacs—dürüst bir dolandırıcı—ile dürüstlük manyaklığı sonunda bir aldatıcı olduğunu ele veren Patricia arasında merkezi bir kontrast vardır.

İlk filmler bu tür bir sorunu, farklı seviyeler arasındaki bir sorun olarak inceleme eğilimindedir, ama 1968 sonrası filmlerde, bir çeşit düzleştirme olmuş gibidir, öyle ki kurgu = oyunculuk = yalan söyleme = aldatma = temsil = illüzyon = mistifikasyon = ideoloji. Aslında, Godard'ın ilk filmleri üzerinde düşünen herkesin kesinlikle bilmesi gerektiği gibi, bunların hepsi son derece farklı kategorilerdir. Örneğin ideoloji temelde yalanlara dayanmaz. Ortak değerler ve menfaatlerin kabul edilmesine dayanır. Benzer bir şekilde, mistifikasyon aldatmadan farklıdır: bir rahip kilise ayini konusunda cemaatini, bir sihirbazın yaptığı gibi, onlardan bir şeyler saklayarak aldatmaz. Yine, sinema bir temsil formudur, ama bu illüzyonla veya *trompe l'oeil* ile aynı değildir. Sadece her birini basitçe hakikatten ayrılmasıyla tanımlamak suretiyle bu ayrımların izlerini silmek mümkündür.

Sinema hakikati gösteremez veya ortaya çıkaramaz, bunun sebebi hakikatin dışarıda gerçek dünyada fotoğraflanmayı bekler halde var olmamasıdır. Sinemanın yapabileceği, anlamlar üretmektir ve anlamlar sadece diğer anlamlarla ilişkili olarak açıklanabilir, soyut bir hakikat kıstası veya kriteriyle ilişkili olarak değil. Godard'ın bir karşı sinema oluşturma hedefi bu nedenle doğru hedeftir. Ama eğer bu tür bir karşı sinemanın mutlak bir varoluşa sahip olabileceğini düşünüyorsa yanılmaktadır. O sadece sinemanın geri kalanı ile ilişkili olarak varolabilir. Onun işlevi, bir sinemanın fantezileri, ideolojileri ve estetik aygıtlarına karşı kendi antagonistik fantezileri, ideolojileri ve estetik aygıtlarıyla mücadele etmektir. Bazı açılardan, bu onu karşı olduğu sinemaya, *Vent d'Est*'in akla getirdiğinden daha fazla yaklaştırabilir -veya yaklaştırır görünebilir. *Vent d'Est*, bir öncü film, bir avant-garde film, son derece önemli bir filmidir. Devrimci bir sinema üzerinde çalışmak için başlangıç noktasıdır. Ama tek başına o devrimci sinema değildir.