

FRANSIZ YENİ DALGA SİNEMASI İÇİNDE YENİLİKÇİ BİR YÖNETMEN JEAN LUC GODARD FİMLERİNİN İDEOLOJİK BOYUTU

Erhan Yıldırım*-Aytekin Can**

ÖZET

Fransız sineması; dünya sineması içinde sinemanın doğduğu günden bugüne kadar önemli bir yere sahiptir. Fransız sinemasının dünya sinemasında önemli yere sahip olmasına ve bir ekol olarak ortaya çıkmasına etki eden en önemli sebep, 1950'li yılların sonlarına doğru Yeni Dalga sinema akımının ortaya çıkışıdır. Akım, sanat ile sanatçı arasındaki ilişkiye farklı bir boyut getirmiştir. Eskiye elveda derken yeninin manifestosunu yazan bir dalganın kuşağı sinema tarihine adını yazdırmıştır. Sadece Fransız sinemasında değil tüm dünya sinemasında bir fenomene dönüşen Yeni Dalga; sinemaya teorik, estetik ve teknik anlamda pek çok yenilik kazandırmıştır. Godard, Truffaut, Rohmer, Resnais gibi pek çok yetenek ile parlak bir dönem yaşayan Fransız sineması birçok ülkede sinema sektörünü etkileyen akıma dönmüştür. Bu süreçte Fransız sinemasının politik yüzünün de ortaya çıktığı görülür. Politik yüzünün de olduğu görülen bu oluşumun içinde farklı, isyankar, yaratıcı, devrimci tarzı ve tavrı ile ortaya çıkan bir isim Jean Luc Godard akımın önemli bir ismi olmuştur. Yapılan bu çalışmanın amacı, Godard'ın Yeni Dalga Sinema Akımı ile başlayan yenilikçi yüzünü Godard'ın filmlerindeki ideolojik yapısı üzerinden izleyicisine sunabilmektir. Çalışmada Godard'ın sinema kariyeri ve ideolojisinin çözümlemesi, Godard'ın iki önemli filmi, Serseri Aşıklar ve Küçük Asker filmleri örnekleminde niteliksel araştırmanın bir türü olan betimsel analiz ile yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fransız Sineması, Yeni Dalga, ideoloji, Jean-Luc Godard.

INNOVATIVE DIRECTOR IN FRENCH NEW WAVE CINEMA JEAN LUC GODARD'S FILMS IDOLOJICAL DIMENSION

ABSTRACT

French cinema has an important place in the world cinema until today, since the birth of cinema. The most important reason that French cinema has important place in the world cinema and being a school in itself is the emergence of the New Wave cinema movement towards the end of 1950's. The movement has brought a different dimension of the relationship between art and artist. As it said goodbye to the old customs, it wrote the name of the history of a moviegoer who wrote a new manifest. Not only in the French cinema but in the world, the New Wave transformed into a phenomenon; has brought many innovations to cinema in theoretical, aesthetic and technical sense. French cinema,

* Öğr. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8784-6687>

** Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7620-3766>
Makale Gönderim Tarihi: 09.10.2018 - Makale Kabul Tarihi: 26.11.2018

which has a brilliant era with many talents such as Godard, Truffaut, Rohmer and Resnais, has become a flourishing influx to the cinema industry in many countries. It appears that the political face of French cinema has also emerged in this process. In this formation, which seems to have a political face, Jean Luc Godard has become an important name of the current name with a different, rebellious, creative, revolutionary style and attitude. The aim of this work is to present the innovative face of Godard, which started with the New Wave Cinema

Movement, to the audience through Godard's ideological structure. In the study, the analysis of Godard's cinematic career and ideology was carried out through descriptive analysis research methods, which are the different branches of qualitative research in the sample of Godard's two major films, Breathless and The Little Soldier.

Keywords: French Cinema, New Wave, ideology, Jean-Luc Godard.

GİRİŞ

Fransa, sinemanın icat edildiği ülkedir. Lumiere kardeşlerin 28 Aralık 1895 tarihinde halka ilk gösterimi yaptığı şehir Paris'tir. Yani dünyada sinema ile ilk tanışan ülke insanı da Fransız insanı olmuştur. Dünya sinemasında ilkleri yaşayan Fransız sineması; özgünlüğü, farklılığı, tarzı, yaratıcılığı, üretkenliği, kimliği ve yenilikleriyle önemli bir yere sahiptir. İlk günden itibaren sinema tarihi içinde önemli bir yere sahip olan Fransız sineması geçmişten günümüze sinema tarihindeki bu yerini sağlamlaştırmış ve bir ülke sineması olarak dünya sinemasına sayısız yenilik katıp sinemanın gelişimini ve değişimini sağlamıştır. Fransız sineması doğduğu günden bu yana Fransa'nın siyasi, sosyal ve ekonomik yapısıyla şekillenmiştir. Delluc'ten Clair'e, Renoir'dan Vigo'ya, Carne'den Bresson'a yüzlerce yetenekli yönetmene sahip olan Fransız sineması 1958 yılında Yeni Dalga akımıyla en yenilikçi ve en etkileyici sinemanın yapıldığı yeni bir döneme girmiştir. Yeni dalga, sinema tarihinin en önemli dönüşüm hareketlerinden biri olarak 1950'li yıllarda Fransa'da mevcut sinema endüstrisine ve bu endüstrinin prensiplerine başkaldıran sinema eleştirmeni ve yönetmenlerin bir araya gelerek oluşturdukları bir akımdır. Yeni Dalga Sinema Akımı gerek oluşturduğu sinema dili gerekse diğer ülke sinemalarına örnek olması adına hareketin yaygınlaşması noktasında sinema tarihinde farklı bir kapının açılmasına öncülük etmiştir. Yeni Dalga (Nouvelle Vague) adı, ilk kez Françoise Giroud'un Express dergisinde 1957'de yayınlanan sosyolojiyle ilgili bir yazısında geçmiştir. Bir silkinme, yenilik hareketini başlatan ve yeni kuşak yönetmenlerden oluşan bu dönem, ard arda gelen dalgaları anımsattığı için sonrasında sinema eleştirmenlerince Yeni Dalga olarak adlandırılmıştır (Gökçe 1997: 162). Bu dönem içinde dünya sinemasının akışını değiştiren uygulamalar ortaya çıkmış ve dünyadaki diğer ülke sinemalarının gelişimine öncülük etmiştir. Fransız Yeni Dalga sinemasında çok fazla yönetmen sinema sanatının kilometre taşları arasındaki yerini almıştır. Bunlardan kuşkusuz en önemlileri arasında Claude

Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jacques Doniol-Velcroze gibi Cashier du Cinema çevresinde toplananlar gençler, Georges Franju, Agnes Varda, Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozier gibi Sol Yaka görüşçüleri olarak anılanlar ve sinemada asistan, senaryo yazarı olarak çalışıp, yönetmenliğe geleneksel kurumundan gelen Roger Vadim, Louis Malle, Alexandre Astruc... gibi sinemacıları saymak mümkündür. Bu çalışmada Fransız sineması içinde özel ve saygın bir yeri olan Godard'ın sinema anlayışı ve sinemacı kimliği ele alınarak Godard'ın seçilen filmlerinin analizi ideolojik bir çerçevede yapılmıştır.

1. YENİLİKÇİ BİR AKIM: YENİ DALGA

Yeni Dalga 1958-1962 yılları arasında ortaya çıkan ve doruk noktasına ulaşan, sinemanın geleneksel anlatı yapısına karşı tepki duyan bir grup genç sinemacının eleştirileri ve sonrasında yaptığı filmleriyle oluşturduğu, Modern Fransız Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilen yeni bir sinemadır (Çatalkaya 2009: 47). Fransız Yeni Dalga Akımı, Fransız sinemasının İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında dünya sinema sektöründeki pazarını kaybederek gerilediği yıllarda İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin yarattığı değişim ortamıyla ortaya çıkmıştır. Fransa'da savaş yılları boyunca yasak olan Amerikan filmlerinin savaş sonrası yoğun olarak izlendiği dönemde bir grup genç sinema eleştirmeninin filmleri farklı bir bakış açısı ile irdelemesi yeni bir sinemasal yaklaşımın benimsenmesine neden olmuştur (Uğur 2017: 228). Yeni Dalga dinamikleri farklı olan pek çok unsurun etkisiyle oluşmuştur. Bunlardan biri Andre Malraux'nun Kültür Bakanlığının başına getirilmesidir. "Devlet sinemayı denetlemek için değil, ona hizmet için vardır" diyen Malraux, bu görüşü çerçevesinde 1959'da Film Yardım Yasası'nı (Loi d'Aide) çıkarmıştır (Sevgen 2005: 90). Bu sayede filmlere maddi katkının sağlanması ile ekonomik açıdan film yapımı kolaylaşmıştır. Yeni Dalga'nın oluşmasında çok önemli bir role sahip olan diğer bir unsur da 1951'de Andre Bazin ve Jacques Doniol adlı kuramcılar tarafından kurulan Cahiers du Cinema isimli dergidir. Genç eleştirmenler kameraları ellerine alıp Seine nehrinin sol yakasında birleşen (Sol Yaka Sinemacıları) Alain Resnais, George Franju, Agnes Varda, Jacques Demy, Jacques Rozier, Chris Marker, Louis Malle gibi diğer genç yönetmenlerle birlikte Yeni Dalga'yı ortaya çıkarmışlardır (Montebello'dan akt. Çatalkaya 2009: 48). Pek çok genç eleştirmen bu dergide yazılar yazarak Yeni Dalga'nın gelişimine katkı sağlamışlardır. Kamera arkasına geçmeye başlayan Resnais, Franju, Karst, Truffaut, Rivette, Godard gibi genç yönetmenler yardım yasaları sayesinde ve kendi imkânları dâhilinde kısa filmler çekip çok daha iyi tanıdıkları sinemanın sanat ortamından yapım aşamasına geçmişlerdir. Bu süreçte onlara da ilham veren ve Yeni Dalga'nın öncü filmleri olarak adlandırılan filmler yapılmıştır. Bunlar: Jean-Pierre Melville'in "Denizin Sessizliği" (Le Silence de la Mer) (1949), Alexandre Astruc'un "Mutsuz Rastlantılar" (Les Mauvaises Rencontres) (1955), Agnes Varda'nın "Kısa Uç" (La Pointe Courte) (1955), Roger Vadim'in "Ve Tanrı Kadını Yarattı" (Et Dieu Créa

La Femme) (1956), Louis Malle'in "Aşıklar" (Les Amants) (1958) ve Claude Chabrol'un "Yakışıklı Serge" (Le Beau Serge) (1958) adlı filmleridir (Beylie'den akt. Çatalkaya 2009: 51). Yeni yaklaşımın öncüsü olan Yeni Dalga yönetmenlerinin genellikle üç grupta toplandığı görülür (Makal 1996: 109-110).

1- Cashier du Cinema çevresinde toplananlar: Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jacques Doniol,-Velcroze gibi gençler.

2- Seine'nin Sol Yaka sinemacıları: Bu isimde adlandırılan Georges Franju, Agnes Varda, Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozier.... Bu yönetmenler sol görüşlü olarak tanınmaktaydılar. İlk iki grubun ortak özelliği tecimsel yöntemden uzak durmaları, sinema eğitimlerini belgesel-kısa filmlerle ve Sine Kulüp ve Sinematek'te film izleyerek yapmış olmalarıdır.

3- Profesyonel Sinemadan Gelenler: Sinemada asistan, senaryo yazarı olarak çalışan, yönetmenliğe geleneksel kurumundan gelen Roger Vadim, Louis Malle, Alexandre Astruc... gibi sinemacılar.

2. YENİ DALGA SİNEMA AKIMININ ÖZELLİKLERİ

Yeni Dalga Sinema Akımının getirdiği en önemli yenilik, eleştirel açıdan anlam yaratma sorumluluğunun tümünün yönetimde olduğu Auteur Yönetmen anlayışının benimsenmesidir. Bu anlayış ile filmlerde kişisel dışavurum ön plana alınmıştır. Bu yaklaşım tüm dünyadaki yönetmenler üzerinde etkisini göstermiştir (Pecheur'den akt. Çatalkaya 2009: 53). Ekonomik anlamda Yeni Dalga Sinema Akımının özellikleri incelendiğinde, Jean Pierre Melville'in de ifade ettiği gibi yeni şekil sinema yapma olarak ifade ettiği yeniliklerle karşılaşılır. Bunlar: küçük bütçe, kalabalık olmayan bir ekip, yıldız sisteminin karşısında amatör oyuncular, el kamerası kullanımınıdır. Hafif kameralar çekimlerin stüdyolarda değil dış mekanlarda, doğal ışık ve dekorlarla yapılmasına izin vermiştir (Breschand'den akt. Çatalkaya 2009: 53). Yeni Dalga Sinema Akımının içinde yer alan sinemacılar, yeni bir sinema anlayışının kapısını açmışlardır. Kapının açılmasıyla hiç kuşkusuz sinema yapanlara bu akımın getirdiği çalışma kolaylıkları, çalışma esnekliği, çalışma tarzı ve filmin ortaya çıkmasında yönetmenin tavrını ortaya koymasına imkan verecek bir karakterin olması önemli gelişmelerdir. Kendi karakterlerini sergileyebilme becerisine sahip olan Yeni Dalga sinemacıların en önemli özelliği öykü bütünlüğüne ve doğrusal zamana önem vermemeleridir. Yeni Dalga sinemasının ileri ve geri sıçramalı kesmeleri izleyicisini şaşırtmış ancak filmin kafalarda tahayyül edilmesine ve tamamlanmasına katkı sağlamıştır. Filmin içinde mesajın izleyicisine ulaşmasına katkı sağlayacak her türlü yol denenmiştir. Yönetmenin anlatmak istediği şeylerin sunumuna katkı sağladığına inandığı belgesel, haber filmi, ara yazı gibi çeşitli stilleri kullanmışlardır. Anlatmak istediklerini sergileyebilmek için değişik kamera hareketlerini denemişlerdir. Gerçeğe en yakın dekorları kurmaya çaba gösterip, gerçek mekanlarda çekimler

yapmışlardır. Yıldız oyuncu kullanımından kaçınmışlardır (Makal 1996: 111). Yeni Dalga Akımının filmlerine bakıldığında karakterler ile toplum arasında çok az ilişkinin olduğu görülmektedir ki oyuncuların çoğu bu noktada yabancılaşma yaşamışlardır. Film oyuncularının kararları ve hareketleri anlaşılır değildir, çünkü içinde yaşadıkları dünya mantıksız olup adalet ve düzenden yoksundur. Ana karakterler genellikle marjinal olan kadın, erkek, asi, entelektüel ve politik ya da hiç bir ailevi bağı olmayan öğrencilerden oluşmaktadır (Biryıldız 1998: 91). Yeni Dalga Sinema Akımının estetiği, geleneksel Fransız kalitesine karşıt olarak zamansal tutarlılıktan ve anlatıda nedensel bağlantıdan kopmuştur. Dramatik yapının yeni biçimini desteklemek için kurgu kullanılmıştır. Yeni estetik anlayışı içinde devamlılık hiçe sayılmış, sıçramalı kurguya, (Godard ile güzel örneklerini görmek mümkündür) çarpıcı ve tripotsuz çekimlere, görüntü deformasyonlarına (karakterlerin iç dünyasını göstermek için) yer verilmiştir. Günlük yaşam nasıl mantıklı bir sıra izlemiyorsa ve beklenmedik olaylar yaşanabiliyorsa filmlerin akışında da olay sıralamaları her zaman mantıklı değildir (Beylie'den akt. Çatalkaya 2009: 53). Yeni Dalga Akımı sinema kurallarına karşı yeni söylem ve yeni bir üslubun sonucunda yeni bir sinema dilini ortaya koyması bakımından büyük önem taşımış ve taşımaya da devam etmektedir. Yeni Dalga yönetmenleri filmi; dünyayı keşfetmenin ve onun politikası, psikolojisi, yapısı, diline dair bir anlayışı geliştirmenin büyümlü bir aracı olarak görmüştür (Monaco 2006). Yeni Dalga yönetmenleri filmin film olduğunun izleyicinin aklından çıkmaması gerektiğini düşünür. Bunun için film içinde bazı teknikler kullanılmıştır. Örneğin oyuncu kameraya baktırılır böylece yapaylığın göze batırılması seyirci ile film arasındaki estetik bir mesafeyi oluşturur (Bayraktar Sevgen 2005: 90). Bu mesafede izleyici kendi yönünü tayin ederek oyuncuların birisinin tarafına geçer. Oyuncuların birisinin yanında yer alır. Yeni Dalga, gerek sinemaya kazandırdığı yenilikler, gerekse diğer ülke sinemalarında da benzer yeni hareketlerin ortaya çıkmasına yol açarak dünya çapında ses getiren bir sinema akımı haline gelmiştir. Bir silkinme, yenilik hareketini başlatan ve yeni kuşak yönetmenlerden oluşan bu dönem, art arda gelen dalgaları anımsattığı için sonrasında sinema eleştirmenlerince **"Yeni Dalga"** olarak adlandırılmıştır (Gökçe 1997: 162). Kimileri Yeni Dalgayı belirli bir dönemle, kimileri de belirli yönetmenlerle sınırlar. Çoğu insan da sadece etkisi büyük olan Cahiers du Cinema'da yazan film yapımcılarını Yeni Dalgaya ait olarak tanımlanabileceğini ifade eder (Wiegand 2011: 10). Genel olarak Yeni Dalga literatürü içerisinde akımın en önemli temsilcileri olarak Jacques Doniol Valcroze, Pierre Kast, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Demy, Claude Chabrol, Alain Resnais, Louis Malle ve Chris Marker'ın isimleri ön plana çıkmaktadır (Derman 1989: 84). Bu isimlerin öncülüğünde Fransız sinemasının modern dönemine Yeni Dalga ile girdiği kabul edilmektedir. Yeni Dalga sinemacıları için yönetmen kişisel, tamamen kendi duygu ve düşünce dünyasından çıkan bir ürünü ortaya koyan sanatçıdır; bir teknisyen değildir (Predal'dan akt. Çatalkaya 2009: 53). Sadece Fransız sinemasında değil tüm

dünya sinemasında bir fenomene dönüşen Yeni Dalga; sinemaya teorik, estetik ve teknik anlamda pek çok yenilik kazandırmıştır. Godard, Truffaut, Rohmer, Resnais gibi pek çok yetenek ile parlak bir dönem yaşayan Fransız sineması daha sonra Fransa'da yaşanan 68 hareketi ve militan sinemanın etkisi altında kalmıştır. Monaco'ya (2006: 220) göre Yeni Dalga; teknolojik yenilikler, sinema ekonomisi, politikası ve toplumsal değerlerin yeni anlamı ile tüm dünyada yeni bir akımın çıkmasını sağlamıştır. Bu akımın çıkışına etki eden faktörler Monaco'nun da sözünü ettiği gibi değişen sinema anlayış ve politikaları ile toplumsal açıdan değer anlayışının değişiminde saklıdır. Bu yüzden de dönemin sinemacılarını etkileyen siyasal, sosyal, kültürel ortama bakmak gerekmektedir. O dönemde Fransa'yı etkileyen olayların başında ikinci dünya savaşından sonra gelişen Fransız sömürgelerindeki özgürlük hareketleri gelir. 1958 yılında De Gaulle'nin beşinci Cumhuriyet Başkanlığına seçilmesi ve Cezayir'in özgürlüğünü savunması, Fransa'da önemli değişim rüzgarlarının esmesine sebep olmuştur. Bu değişim rüzgarlarının içinde Cezayir (1962) bağımsızlığını kazanmıştır. Bu olayla birlikte başta aydınlar olmak üzere birçok kesim üzerinde önemli değişimler yaşanmıştır (Makal 1996: 98). Yeni Dalga sineması, ana akım sinemanın geleneksel formlarına karşı çıkarak Yeni-Gerçekçilik akımı ile başlayan yenilik hareketinin zirvesi ve 1960'lar ve 1970'lerin başındaki filmlerin yaratıcı enerjisinin merkezi olmuştur (Kolker 2010: 145). Peki Yeni Dalga filmini nasıl tanımlayabiliriz? İpucu Godard'ın 1962 yılında çektiği *Vivre sa Vie-Hayatını Yaşamak* filminde okuduğu şeye yorum yapan karakter tarafından verilmektedir. "*Hikaye aptalca ama çok güzel yazılmış*". Yeni Dalga yönetmenlerin çoğu için hikayenin anlatılış tarzı hiç olmadığı kadar etkili olmuştur. Cashiers yönetmenleri geleneksel hikaye anlatma yöntemlerinden koparak sıçramalı kesme (jump-cut) zamanın bir noktasından diğerine düz olarak kesme gibi dikkat çekici ve gösterişli teknikleri kullanmışlardır (Wiegand 2011: 19).

Yeni Dalga filmlerinde genel olarak ele alınan konular Öztürk (1995: 232) tarafından şu şekilde aktarılmaktadır. "*Yeni Gerçekçi filmlerde yaşamın adaletsizliği; kişiler arasında ilişki kurmanın birbirini sevmenin olanaksızlığı gibi konular; Yeni Dalga akımında anarşiye dönüştürülmüştür. Bu akımda ele alınan başlıca konuların yozlaşma ve yabancılaştırılma olduğu görülür. Yabancılaşma duygusu bir bakıma topluma başkaldırıdan başka bir şey değildir. Gerçeklerden kaçma eğilimi; burjuva gerçeklerinden kaçma ya da onları yıkmaya eğilimine dönüşmektedir. Bu akımın kapitalizmin gerileme döneminde ortaya çıkması rastlantı değildir. Burjuvazinin sevgi yönünden kısırlığı ile kişinin sevgiye olan sonsuz gereksinimini; bu büyük çelişki Yeni Dalga filmlerinin başlıca konusu olmuştur.*" Fransa'da politik filmler, tüm dünya ülkelerinde olduğu gibi kendi toplumunun değerlerini arkasına alarak doğmuştur. İlk film gösteriminin gerçekleştirildiği 28 Aralık 1895 tarihinden bu güne kadar Fransız siyasal yaşamı; Fransız politik filmlerini de etkilemiştir'.

Sinemanın kullandığı dil ya da yöntem, onun tarzını belirler. Tarz ise yönetmenin imzası ile ortaya çıkan bir kişisel üsluptur. Bu noktada Amerikalı

yazar Andrew Sarris filmin tümüyle kişisel sanat anlayışına dayalı bir tarza dayalı olduğunu söyler. Çünkü Sarris'e göre büyük filmler yönetmenlerin imzasıyla tanınır. Sarris burada yönetmeni filmin tek sahibi olarak görmektedir. Görüntü yönetmeninin ve oyuncunun filme katkısı vardır ancak filmin gerçek sahibi gene de yönetmendir (Odabaş 1994: 284). Bu noktada hem kuramı hem de pratiği birleştirebilen Yeni Dalga yönetmenlerinin kültürel birikimlerinin filmlerine de yansıdığı görülür. Örneğin, Yeni Dalga yönetmenlerinin hepsi görsel sanatın geleneklerini iyi bilir. Godard, filmlerinde filozoflar kadar ressamlardan da alıntı yapar. Fransız Yeni Dalga Sinema Akımının Estetiği Auteur kuramının da ifade ettiği gibi her ne kadar Auteurin filmleri benzersiz, kişisel çalışmalar olsa da tüm Yeni Dalga filmlerinde genellikle rastlanılabilen bazı temel estetik değerler, özellikler vardır. Estetik değerleri iyi bilen Auteur yönetmen aynı zamanda filmin senaristidir. Yönetmen, önceden belirlenmiş, katı bir çekim senaryosunu takip etmez, sekans, diyalog ve oyunculukta doğaçlama daha ön plandadır (Marie 2003: 70). Özellikle Godard'ın filmlerinde bu doğaçlamalar çok fazladır. Ayrıca senaryonun bu esnek yapısı, izleyicide her an her şey olabilirmiş hissi uyandırır ve filmlerin de açık uçlu bitmesine olanak verir, olaylar genellikle çözüme kavuşmadan film biter. Yeni Dalga sinema yapımcıları öykülü bir film üretimi yerine gerçek olayların kaydedilmesi ile ortaya çıkan gösterimi tercih etmişlerdir. Ayrıca birçok filmde Paris kafeleri, sokakları çekim mekanı olarak kullanılmıştır. Genellikle karakteri takip eden tek bir kamera ile yaşamın olağan akışı gösterilmiştir. Filmlerin temaları genellikle yaşanan çağ ile ilgili olmuştur (genç nesil, ahlaki değerler vb). Filmlerde, o dönemde popüler olan müzikler, şarkılar da kullanılmıştır. Yukarıdaki açıklamalar ışığında Yeni Dalga yönetmenlerinin göze batan en temel karakteristik özellikleri olarak şu noktalar sıralanabilir: Yeni Dalga yönetmenleri gerçeğe müdahale ederek, gerçeği kendilerine göre yorumlayarak değiştirmişlerdir. Örneğin bilinçli olarak sık sık jump cut (atlamalı/ sıçramalı kurgu) kullanmışlardır. Yönetmen mütevazı bir bütçe ile filmini çekmek zorunda olduğundan az sayıda elemanla çalışmak zorunda kalmıştır. Yönetmen, filmini çekerken sesi, film çekilirken kaydetmeyi tercih etmiştir. Yönetmen, ışık malzemelerini taşımak istemediğinden daha az ışık gerektiren film çekmeyi tercih etmiştir. O yüzden de mekanların çoğunda sokaklar kullanılmıştır. Filmlerdeki oyuncuların çoğunun profesyonel olmadığı görülür. Profesyonel oyuncu kullanılmışsa bile mesleğe yeni başlayan profesyonellerin tercih edildiği söylenebilir.

3. FRANSIZ POLİTİK SİNEMASI

Fransa'daki politik sinemanın gelişimine bakıldığında, diğer ülkelerde olduğu gibi geçirdiği siyasal ve toplumsal çalkantılar ve gelişmelere bağlı olarak kendisine yön aradığı görülür. Bunun böyle olması kaçınılmazdır. Fransızlar sinema bir sanayi haline gelmemişken bile politik konulu bir film çekmeyi becerebilmişlerdir. Bunda da hiç kuşkusuz toplum olarak sanata bakış açısından

kaynaklanan ilginin olması yadsınamaz. Bu noktada sanatın toplum için önemi ortaya çıkar. Sanat, son tahlilde insanı değiştirmeyi amaçlar, siyaset ise toplumları. Bu değiştirme çabasının niteliği, doğrultusu bir yana, sanatla siyasetin bir noktada buluşmasına şaşılabilir mi? Sanatların en güçlüsü olduğu söylenen sinema için bu buluşma kaçınılmazdır. Hem de bu sanıldığı gibi sadece siyasal sinema denen bir türün kalıpları içinde gerçekleşmez. Sinema siyasal bir olaydır, siyasal bir yapısı olan bir sanat olayıdır. Siyasal yapı ile sanatın iç içe geçişini Yves Boisset'in şu sözü çok güzel özetler " *Benim için son yılların en önemli siyasal sinema örneği, Aşk Hikayesi-Love Story'dir*" (Dorsay 1998: 27). Bu yüzdendir ki toplumlar üzerinde etkinlik sağlamak isteyen kişilerin bir kısmı sanattan faydalanarak amaçlarına ulaşmak için çaba gösterirler. Bu sanat dallarından birisi de sinemadır. Sinemanın toplumun yansımaları sunmasının yanında, gerçeği sunabilme becerisi onu seyircinin gözünde farklı bir yere konumlandırmasına olanak sağlar. Sinema hayatın yansımaları sunarken de gerçeği resmederken de egemen ideolojiyi yayma çabası içindedir. Çünkü egemen ideoloji, ideolojisini kitlelere yaymak için çaba gösterir ve büyük oranda da başarılı olur. Yani sinema tam da bu noktada egemen ideolojinin yayılması için etkili bir araçtır. Sinemanın doğuşundan bu güne kadar onun bu özelliğinden faydalanılmış ve sinema ile politika hep buluşturulmuştur. Öyle ki politika ile sinemanın birlikteliğinden politik sinema doğmuştur. Dünyanın hemen her ülkesinde politik sinema yapılmaktadır. Bu kaçınılmaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema gerçek ya da gerçek dışı olaylardan oluşabilir. Günlük yaşam ile düşlenen yaşam iç içe geçebilir. Sinema buna olanak verdiği için yapılması ve sevilmesi çok uzun bir süre almamıştır. Sinema yaşamdan kesitler sunar. Siyaset yaşamın kendisidir. Öyleyse sinema sanata sıcak bakar. Brecht'e (1977: 14) göre, sinemanın olanakları, birtakım belgeleri bir araya getirme, kapısını açık tutma, yaşamdan bir takım görüntüler aktarma yeteneğinden gelir. Sinema bütün sanatları içinde barındıran bir sanattır. Eisenstein; politik olmayan sanat yoktur, der. Öyleyse bir sanat olan, hem de bütün sanatları içinde barındıran bir sanat olan sinema da politik olacaktır. Bu kaçınılmazdır. Sinema yaşamdan kesitler olarak toplumu yansıttığına göre toplum da politiktir. Toplumun geçirdiği çeşitli siyasal olaylarla dönüşümü, kabuk değiştirmesi, sinemaya da yansımaktadır. Sinema siyasal olayları anlattıkça siyasallaşır. Siyasetin temelinde çıkar, düşünce ve değer dağılımı gibi iktidar çatışması vardır. Sinema da bunu gerçekleştirmek için kullanılan araçlardan bir tanesidir. (Odabaş 2013: 23). Bu aracın kullanımında hiç kuşkusuz yönetmenin tarzı, kültürü, eğitimi, kişiliği kadar yaşanan dönemin de etkisinin olduğunu unutmamak gerekir. Cezayir savaşının yaşandığı dönemde Fransa'nın önemli yönetmenlerinden birisi olan Lois Daquin'in politik sinema hakkındaki görüşleri önemlidir. Daquin politik sinema hakkında şöyle der (akt. Odabaş 2013: 118): " *Belki de filmler, tam da istenmeden politik oluyorlar. Tarihsel bağlamdan kaynaklanıyor. Roger Ailland'la Güzel Dost'u yaptığımız zaman Çinhindi'ndeki savaşın son, Cezayir savaşının başlangıç dönemine rastladığı için çok açmazlarımız vardı, fakat*

filmin dört yıl yasaklanmasını ve yirmi dakikalık bir kesinti yapılmasını beklemiyorduk. Birisinin "politik film yapıyorum" dediğini duyduğumda hep rahatsız oldum,(...) Eğer sinemacının duyarlılığı aklıyla uyumlu değilse, politik olarak ileri sürülen filmi belki politik bir içeriğe sahip olacaktır, fakat, ben, bunun politik bir film olacağını söyleyemem, çünkü başarılı olamayacaktır. Politik sinemanın şematizm sorunu vardır. Eğer sinemacıların yaratıcı duyarlılığı politik düşüncelerinin gerisinde kalıyorsa, gerçekten patlama yapacak bir yapıt ortaya koyamazlar". Daquin'in sinemacı duyarlılığı ve aklın kullanımı ile politik filmin üretimi konusundaki görüşleri arasındaki konuya bakış açısı aynı zamanda döneminin Fransız politik sinemasının da aynası durumundadır. Gerçek anlamda politik filmlerin belirli kalıplar içerisinde biçimlenemeyeceğini açıklayan Daquin, siyasal sinemada ajitasyonun yerini şu sözlerle anlatıyor (akt. Odabaş 2013: 119): " Bazı sinemacılar, zayıf araçlarla da olsa bir ajitasyon filmi yapmanın daha iyi olduğunu, bazıları da ticari filmin alışılmış normlarına uyararak belki daha az başarılı fakat daha yararlı olacağını düşünüyorlar. Bana gelince, hiçbir filmin gerçekten politik bir etkinliği olamayacağını düşünüyorum. Devrimi yapacak olan ne bir tiyatro oyunu ne de bir filmidir".

4. İDEOLOJİ

Yaşanılan hayatın temeli ideoloji üzerine kuruludur. İdeoloji aslında kişilerin ve toplumların gideceği yolu ve yönünü tayin etmede kılavuz rolünü üstlenir. İnsanların hayatını biçimlendirmede, geleceğini tayin etmede önemli bir misyonu olan ideoloji nedir?

İdeoloji kelimesi, Fransız Devrimi döneminde Antonie Destutt de Tracy (1754-1836) tarafından türetilmiş ilk defa 1796 yılında kullanılmıştır. De Tracy ideolojiyi yeni bir fikirler bilimi olarak görmüş, rasyonalist aydınlanma coşkusuyla, fikirlerin kökenlerinin nesnel olarak ortaya çıkarılabileceğinin mümkün olduğuna inanmıştır. Ayrıca, bu yeni bilimin, aynen biyoloji ve zooloji gibi yerleşik bilimlerin edindiği gibi bir konum elde edeceğini ilan etmiştir (Heywood 2013: 23).

İdeolojinin temelinde fikir, düşünce ve inanç sistemini temel alarak, kendimizi göreceğimiz, tutum ve davranışlarımıza yön vereceğimiz, yaşam değerlerini oluşturarak, yaratacağımız alt yapının oluşumuna imkan sağlayacak bir yolun bulunması için verilen çabalar bütünüdür. İdeoloji hayatın içinde olmaktır. Toplumsal sorunlara duyarlı olmak, birilerinin gayri adil kazanımlarını, çıkar ilişkilerini ve maskelenmiş gerçeklikleri fark etmektir. En basit düzeyde dahi olsa etrafımızda neler olup bittiğine ilişkin kanaat sahibi olmaktır (Macit 2016: 34).

Farklı düşünörlere ve farklı toplumsal yapılara göre yapılan tanımların farklılaştığını görmek mümkündür. Bu noktada Cevizci, ideolojiyi (2000: 489) bir topluma ya da bir döneme ya da toplumsal bir sınıfa özgü, siyasi ya da toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi olarak tanımlamaktadır. Aslında ideoloji sözlük anlamıyla, "siyasal veya toplumsal bir

öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dini, moral, estetik düşünceler bütünü" olarak nitelendirilebilir (Gürçınar 2015: 449).

İdeolojinin özünde düşünce vardır. Bu düşünce aslında bir öğretiyi, doktrini topluma ve/veya toplumun belli kesimlerine yönlendirme amacına yöneliktir. Bu çerçeveden hareketle Fransız sinema tarihi içinde özel bir yeri olan Jean-Luc Godard'ın Serseri Aşıklar ve Küçük Asker filmlerinin ideolojisine bakarak konunun sınırlarını çizmek daha kolay olacaktır. Küçük Asker ve Serseri Aşıklar filmlerinin ideolojik çözümlemesi yapılırken bir bilinç yöneticisi olarak Godard'ın üstlenmiş olduğu rol ve sorumluluk tartışılacaktır.

5. YENİLİKÇİ BİR YÖNETMEN JEAN-LUC GODARD

Godard'ın yaratıcılığını belirleyen şey, onun hayata bakış açısında ve hayati algılayış biçiminde gizlidir. Vizyonunun Godard'a verdiği farklılık, derinlik, onun kendi öğretisi ve doktrinlerini topluma yönlendirmesine imkan sağlamıştır. Godard kendi öğretisi ve doktrinlerini topluma sunarken kendisinin diğer dönemin yönetmenlerinden ayıran tarzını, anlatım biçimini, dilini kullanırken ki esnekliğine ve kendisini belli kalıplara sokmamasına borçludur. O yüzden de Godard'ı modern sinemanın temellerini atan birkaç önemli isimden birisi olarak görür Jean Tulard. Bu temel atma, o zamana dek yapılagelmiş 65 yıllık geçmişini olan tüm bir sinema anlayışının yıkıntıları üzerine mi gerçekleşmiştir? Godard, modern sinemasını eskiyi yıkararak, onun kalıntıları üzerine mi kurmuştur? Jean Tulard'ın sorduğu "O sinemanın mezarı mı? Yoksa yenilikçi bir dahi mi?" sorusu da bu sorudan kaynaklanıyor olmalı diyerek Godard'ın sinema için önemini sorgulamaktadır (akt. Dorsay 1995: 381). Jean Tulard'ın sorgusunu yaptığı soru aslında Godard'ın üretim biçiminin de ipuçlarını vermektedir. Jean-Luc Godard, çağdaş yönetmenler arasında en çok tartışılan ve konuşulan bir yönetmendir. Godard'ın halkın yaşama ilişkin bakış açısını değiştirmek için gösterdiği çabayı göz ardı etmemek gerekir. Günümüzde anarşist ve politik sinemanın babası olarak anılan Jean Luc Godard, yeni yönetmenler kuşağının en yenilikçisi olarak sinemaya başlamıştır. Yerleşik anlatı geleneklerine aldırmanın bir yazar, bir entelektüel, bir denemeci olarak film diliyle ilgili pek çok şeyin öncülüğünü yapmıştır. Rohmer'in kurduğu La Gazette du Cinema'da yazmaya başlamış (1950) sonradan Cahiers du Cinema'nın yayın hayatına başlamasıyla (1951) buradan düşüncelerini aktarmaya devam etmiştir. Bu çabaları filmlerindeki anlayışta, felsefede ve estetik anlayışta görmek mümkündür. Fransız sinemasının politik yanı ağır basan yönetmeni olan Godard politik film yaklaşımını (akt. Odabaş 2013: 127) aşağıdaki gibi açıklamıştır.

"Bütünüyle politik bir konu işlemek zordur. Politika söz konusu olduğunda, değişik düşüncelere sahip dört-beş kişinin görüşlerini kavramanız gerekir, aynı zamanda da elinizin altında çok genel bir özet olmalıdır. Politika hem şimdiki zamandır, hem de geçmiştir. Churchill'in anılarını okuduğunuz zaman, bugün olup biteni çok iyi anlarsınız.

Kendi kendinize şu konferansa katıldığında kafasında şunlar varmış dersiniz, ama bunu yirmi yıl sonra öğrenirsiniz. Sinemada ise işiniz daha zordur; vaktiniz yoktur. Çünkü işiniz şimdiki zamandadır. Beni bir öğrencinin yaşamı ilgilendirdi, örneğin Clarte'nin öyküsü. Ama Clarte'deki bir redaktörün yaşamını konu alan bir film yapmak iki yıl önce mümkündü. Şimdi çok geç ya da çok erken. O filmi zamanında yapmak gerekirdi. Çünkü olaylar o zaman buna izin veriyordu. Elinizin altında oldukça genel bir senaryo olması, sinema-gerçek sistemiyle her şeyi sahneleyerek ve yapıları organize ederek çalışmak koşuluyla". Nerede olursa olsun film yapmak zorlu bir iştir. Bir yandan sansür, bir yandan da bazı baskılardan çekinerek oto sansür uygulanması özgür bir film üretme imkanını ortadan kaldıracaktır. Godard sinema kariyeri boyunca elliye yakın filme imza atmıştır. Godard'ın çektiği bu filmler farklı biçim ve içerik yapılarını içermektedir. Bu yapı incelendiğinde Godard'ın estetik ve ideolojik açıdan kendisine has bir tarz, üslup ve karakterinin olduğunu görmek mümkündür. Bu noktada Attila Dorsay (1988: 77) Godard'ın filmlerinin ideolojik yapısı hakkında şunları yazmıştır:

"Godard, birkaç filminin anımsattığı gibi, temelinde bir sinema anarşisti görünümü altında, burjuva sinemasının getirdiği tüm kuralları yeniden söz konusu etme eğiliminde ve eyleminde bir sinemacı. Burjuvazinin en iyi sahip çıktığı, kendi ideolojisi yönünde en iyi kullandığı sanat mı sinema? Öyleyse onu almalı, parçalamalı demonte etmeli, bu sinemanın bir burjuva silahı olarak nasıl kullanıldığını yığımlara anlatmalı, göstermeli sanki (...) Godard ve sineması, artık sinema kulüplerinin, sinemateklerin malı, ama burjuva sineması tüm görkemiyle hala ayakta... Savaşın bitmediği ve kolay kolay da bitmeyeceği anlaşılıyor". Godard sinemasının özelliklerini Teksoy (2005: 407) şöyle sıralamaktadır: " Film çekerken güttüğü amaç, bir öykü anlatmak değil, bir öyküyü çıkış noktası yaparak düşüncelerini seyircilere aktarmaktadır. Bu nedendir ki, sinemanın geleneksel öykü anlatımı Godard sinemasında bir önem taşımaz. Yönetmenin önemseydiği düşüncelerini aktarırken geleneksel sanat kalıplarını da kırabilmektir. Burjuvaziyi ve kapitalizmi eleştirirken, bu anlayışların biçimlendirdiği anlatım anlayışını sarsmaktır. Bazen zor konulardan bahsedildiği zaman zor bir dil kullanmak mecburidir". Godard'ın üslubunun karmaşıklığı kafa karıştırmayı değil, netleştirmeyi amaçlar, ama yoğun bir dikkati gerektirir. 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 açığa 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. Godard'ın filmleri kendi anlamlarını asla ilk izleyişte vermez, onlar kendilerini onlarla uğraşıp onları sorguladıkça diyalektik bir süreç aracılığıyla açığa vururlar. Drummond (2003: 855), Godard sinemasının özelliklerinden bahsederken "onun sinemasının sadece politik film yapma değil, filmleri politik olarak yapma tavrından bahseder. Onun değerlendirmesine göre yönetmenin sinemasının temel temalarını para, cinsellik, siyaset

ve temsil mekanizması olarak bizzat sinema oluşturmaktadır. Onun yorumuna göre Godard, güçlü var oluşsal eğilimleri olan bir Marksisttir. Gerçeğe merkezi bir öncelik veren radikal bir anti-gerçekçidir. İnsan ve toplum konuları ile sinema sanatının anlatım olanaklarını ifade eden sesler ile görüntüler arasındaki karmaşık bağları, ilintileri yaşamı boyunca incelemiş ve irdelemiş olan üstün bir sinema göstergebilimcisidir ''.

Odabaş (2013: 122), Godard'ın sinema yaşamını sinema yazarlığı ve yönetmenlik olarak ikiye ayırmış, yönetmenlik kariyerini ise üç farklı dönemde incelemiştir:

1-Yeni Dalga Dönemi

2- Siyasal Sinemacı Dönemi

3- Normal Sinema Dönemi.

İlk olarak Godard'ın Yeni Dalga Döneminde çekmiş olduğu filmlerine bakıldığında; görüntünün monologları ve diyalogları tamamladığı bir anlatım biçimi göze çarpmaktadır. Katı bir senaryo geleneği yerine anlatımı güçlendiren öge olarak çekim sırasında kameranın, sesin, mekanların, oyuncuların kullanımı Godard'a katı bir çerçeve içindeki söz diziminden uzak tam sokak konuşmalarının gerçekleştiği yapıyı sunma ve gerçeğin fotoğrafını çekme imkanı vermiştir. Jean Luc Godard'ın Yeni Dalga Döneminde çektiği filmlerine ilişkin değerlendirmesinde çektiği filmlerin ipuçlarını bulmak mümkündür. *"Yaptığım bütün filmlere iyi kötü özgürlük havası hakimse, 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). Aslında bu sözler Godard'ın Yeni Dalga Döneminde sinemayı algı ve yorumlayışının özeti olduğu söylenebilir. 1959'da çektiği *A Bout De Souffle* (Serseri Aşıklar) ile başlayan ve 1968'de çektiği *Weekend* ile sona eren bu dönem Godard'ın Yeni Dalga Dönemidir.

Godard'ın politik sinemacı kimliği ile ortaya çıkan dönemine bakıldığında, Yeni Dalga Döneminin sonlarına doğru politik içerikli eleştirel filmler çekmeye başladığı görülür. 1960'lı yıllarda Fransa'da sadece politik film üreten yönetmen yoktur. 1968 yılında Fransa'da başlayan öğrenci hareketleri ve öğrencilere işçi sınıfının verdiği destek toplumda karşılığını bulmuştur. Bu grubun içinde sinemacılar da vardır. Sinemacılar endüstrinin tekelleşmelerine karşı, sinemayı kendi düşünce ve ideolojilerine uygun biçimde kullanabilmek için gruplar kurarak zorlukların üstesinden gelmeyi amaçlamışlardır. 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), gibi politik gruplar örnek olarak sıralanabilir (Odabaş 2013: 94-95). Godard'a (2014: 66) 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''. Bu ideolojik ve kültürel değer altında yatan unsurlar Godard'ın çekmiş olduğu politik filmlerin içindeki temalarda yer almaktadır. Ancak yine de Godard'ın çekmiş olduğu filmlerdeki en önemli eksikliğin, halka ve devrime hizmet etmediği yönünde olmuştur (Monaco 2006: 209). Bu da filmlerin halk nezdinde karşılığını bulması noktasında önemli bir eksiklik. Godard, 1968 yılında çektiği *Un Film Comme Les Autres* (Diğerleri Gibi Bir Film) ile başlayan politik film döneminde *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) *Luttes en Italie* (İtalya'daki Mücadele 1969), *Pravda* (Gerçek 1970), *Jusqu'a 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.

Godard'ın normal sinema dönemine ait filmlerine bakıldığında yaşadığı döneme ait sosyal, kültürel, ekonomik, teknolojik değişimleri vurgulama çabası ve kaygısının olduğu görülür. Godard'ın normal sinema dönemine ait çalışmalarını ikiye ayırmak mümkündür. Birinci adımda video sinema döneminde Godard, ikinci adımda yeni sinema döneminde Godard.

Godard normal sinema döneminin ilk adımında değişen toplumsal dönüşümü ve teknolojik yenilikleri filmlerinde konu almıştır. Godard sinemasının ilk yıllarında estetik olarak büyük bir değişim yaşanmıştır. Yeni Dalga Dönemi'nde ve politik film dönemlerinde sinema ve belgesel film estetiğinin öğelerine önem veren yönetmenin normal sinema döneminin ilk adımını oluşturan video döneminde popüler kültür aracı olan televizyon estetiğine yöneldiği görülür. Görüntülerin sinema formatı olan 16:9 ölçeği yerine televizyon formatı olan 4:3 ölçeğine kaydığı görülür. Video ile çalışmanın kendisine sinemayı başka bir biçimde düşünmeyi öğrettiğini söyleyen Godard (2014: 9), 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 belirtmiştir (Godard 2014: 235). Godard'ın daha önce ele almadığı konuların yine bu dönemde değiştiği görülür. Daha önce öğrenci, işçi, konuları ile ilgilenen yönetmenin bu dönemde aile gibi bütün toplumu ilgilendiren konuları merkezine aldığı görülür. 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 (MacCabe 2011: 301). Televizyondan bu dönemde paralar kazanarak yine bu paraları sinemaya yatırmaya devam etmiştir. Godard, bu dönemde *Numéro Deux* (İki Numara 1975), *İci 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. Jean-Luc Godard normal sinema döneminin son adımında bütün film kariyeri ve hayatı boyunca edindiği kazanımlarını filmlerine taşımıştır. Godard, son dönem filmlerinde felsefi konuları, müziği, aşkı filmlerinin teması yaparak izleyicisini filmin içine katmaya çaba göstermiştir. Jean Luc Godard yeni sinema dönemi boyunca; *Sauve Qui Peut / La Vie* (Herkes Başının Çaresine Baksın /Hayat 1980), *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) *Hèlas 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. Yukarıda sınıflaması yapılan Godard sineması dönemlerinin farklılığını Gökçe (1997: 172), şu şekilde ortaya koyar:

“Godard, sinemayı sonunu kestiremediği entelektüel bir macera olarak görür ve tam olarak nereye ulaşacağını bilemez. Her zaman için yeni kodlar keşfetmeye çalışır. Hiçbir zaman kesin bir çekim senaryosuyla çalışmaz, oyuncuların konuşmalarını anında bulmalarını ister. Film çekimi sırasında, doğaçlama yapan bir cazcı kadar özgürdür. Her türlü malzemeden yararlanır; başkalarının anlattığı öyküler, monologlar, başka anlamlar çağrıştıran yol işaretleri ya da afişler, neon yazılar... Film eleştirmenliği yaptığı dönemde seyrettiği ve hayran olduğu filmleri kendi filmlerine katar ve onları yeni bir bağlama oturtur”. Godard kendisi olan, hayatı aktığı gibi belgeleyip izleyicisine sunan bir yönetmendir. Gogard'ı da Godard yapan bu özelliğidir.

6. YÖNTEM

Çalışmada niteliksel araştırma yönteminden faydalanılmıştır. Niteliksel araştırma yöntemi ile bireyin içinde bulunduğu koşulları, sosyal olguların bağlamsal özelliklerini, tarihsel, sosyal, mekânsal varoluşları ve simgesel anlam dünyalarını araştırmak mümkündür. Esnek bir yöntem anlayışı ile oluşturulan nitel veri, bilimsel kanunlara ya da yasalara ulaşmaktan çok araştırılanların iç dünyasına girebilme olanağı sunmaktadır (Kümbetoğlu 2005). Bu çalışmada niteliksel araştırmanın bir kolu olan betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Betimsel araştırma yöntemi, farklı veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür. Bu analiz türünde araştırmacı görüştüğü ya da gözlemiş olduğu bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verebilmektedir. Bu analiz türünde temel amaç elde edilmiş olan bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2003). Godard'ın filmlerinde elde edilen bulgular, kişilerdir, imgelerdir, durumlar ve de olay örgüleridir. Betimsel analiz yöntemiyle yapılan Godard'ın filmlerinin

ideolojik çözümlemesinde Yeni Dalganın manifestosu kabul edilen Serseri Aşıklar ile Godard'ın gerçek politik kimliğini ortaya koyan ve ideolojisinin dışavurumunu sağlayan Küçük Asker filmleri çalışmanın örneklemini oluşturmuştur. Çalışmanın örneklemini oluşturan Serseri Aşıklar ve Küçük Asker filmlerinin seçilme nedeni ideolojik unsurların Godard'ın bu iki filmde somut olarak yer almasıdır. Godard'ın Serseri Aşıklar filminin polisiye yanı, devrimci bir ruhu barındırması, tabuları yıkan, cüretkar, toplumun içindeki insanların kendi kabuğundan çıkıp özgür ve rahat olmasını isteyen bir film olması, Küçük Asker filminin ise, İsviçre'de geçen Cezayir Bağımsızlık mücadelesini, uluslararası ilişkileri, gizli örgütleri, kültürler arası ilişkileri, aşkı ve aşkın hallerini konu alan bir gerilim ve politik film olması nedeniyle çalışmanın örneklemini oluşturmuştur.

7. JEAN-LUC GODARD'IN SİNEMASININ İDEOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ

Godard'ın sinema dilinin özellikleri ele alındığında; klasik, konvansiyonel, klişe öykü sinemasının dışında bir sinematografiye sahip olduğu görülür. Filmler, bir açıdan bakıldığında ortak kodlar, ideolojik, sosyal, kültürel temsiller kullanarak alıcısına iletileri gönderen kitle iletişim araçlarıdır. Anlaşılır olmaları, kültürleri anlamada ipuçları verecek olan bu ortaklıkları kullanmalarına bağlıdır (Kineşçi 2017: 132). Kineşçi'nin sözünü ettiği klişe bir öykü anlatma yönteminin dışında Godard'ın filmlerinin ideolojisinin kodları olarak görülen iki önemli filmin değerlendirmesi bu noktada önemlidir. Bu filmlerden ilki "A Bout de Souffle" (Serseri Aşıklar 1960), ikincisi ise "Küçük Asker" (Le Petit Soldat) (1960) filmidir. Godard'ın ilk filmi "A Bout de Souffle" (Serseri Aşıklar 1960) bir öykülü filmidir. Film özünde devrimci bir film, sürpriz bir film ve herkesi şoke eden bir filmidir. Bohem bir yaşam biçimine sahip olan Michel bir polisi vurur. Kendisini kaçmak zorunda hisseder. Ülkeyi terk etmek zorunda olduğunu düşündüğünden para bulmak için Paris'e gelir. Paris'e geldikten sonra Amerikalı Harold Tribüne Gazetesinde stajyer olan kız arkadaşı Patricia'yı kendisiyle kaçması için ikna etmeye çalışır. Patricia'nın ise Michel'inkinden daha farklı hayalleri vardır. İki sevgilinin de duyguları karışiktir. Patricia polis ile uğraşmak istemez. Patricia sevdiği adam Michel'i filmin final sahnesine yakın polise ihbar etmek zorunda kalır. Godard'a göre Serseri Aşıklar filminin konusu basittir, öç alma ve zevk. Godard çekim süresince ilgisini Belmondo üzerinde toplar. Filme sadece ilk sahneyi yazarak başlar, diğer sahneler için notları ve oyuncuların diyalogları vardır. Godard, işi hızlandırmak için kamerayı kendi kullanır. Daha önce montaj yapmış, belgesel çekmiş ve diyaloglar yazmıştır ama bu ilk kamera deneyimidir. Serseri Aşıklar biçim olarak da içerik olarak da sanki Godard'ın iç dünyasının fırtınalı yanını sunmaktadır izleyiciye. Godard, ilk uzun metrajlı Serseri Aşıklar filmi ile kendine has çizgisini ortaya koymayı başarmıştır. Zaten Serseri Aşıklar filmini seyircisine aşık ettiren yan yönetmenin tutum ile filmin öğelerine karşı gösterdiği hassasiyet ve incelikten kaynaklanmaktadır. Serseri Aşıklar filmine dair ne söylenebilir? Sorusuna verilecek en kısa cevap, Yeni Dalga Akımının

izlerini taşıyan bir film olduğudur. Bu izler nelerdir? Yeni Dalga Akımı yönetmenlerinin Hollywood'a karşı geliştirmiş olduğu biçim noktasındaki denemeler bu izlerin belirgin olanlarıdır. Denenen uygulamaların en önemlilerinden ilki, Serseri Aşıklar filminde Paris sokaklarının yoğun olarak kullanılmış olmasıdır. 1960 yapımı Serseri Aşıklar filmi ile seyirci 1960 yıllarının Fransa'sına adeta yolculuğa çıkar. Bu yolculukta seyirciye yardımcı olan en önemli araç kameralardır. Filmde Paris'in caddeleri, sokakları, evleri, kafeleri, dükkanları, mimari yapıları adeta seyirciye bir şehrin, bir ülkenin belgesel filmi gibi sunulur. Filmin tamamında tripota rağbet edilmemiş kamera elde taşınarak çekimler gerçekleştirilmiştir. Konuşmaların doğaçlama olmasına dikkat edilmiştir. Filmin aydınlatmasında farklı bir yapı çıkmıştır ortaya. Stüdyo yerine tercih edilen doğal mekanların aydınlatılmasında dahi doğal ışığın kullanımına çaba gösterilmiştir. Buna en iyi örnek Paris'teki sokak lambalarının doğal aydınlatma amacıyla kullanılması, asansör çekimlerinde katlar arasında yanan ışıklardan faydalanılması verilebilir. Ses derinliği, ses uzaklığı ve ses yoğunluğuna bakıldığında seyircide rahatsızlık uyandıran bir durum olmadığı görülür. Zil sesi, kapının açılma sesi, araba sesi, korna sesi, telefon sesi, oyuncuların konuşması esnasında fondan gelen farklı sesler, hayatın fotoğrafını çeker gibi seyircisine sunulmuştur. Kısacası hayatın akışı içindeki sesler filmde doğal haliyle kullanılmıştır. Filmin kurgusunda, klasik formatın yerine aynı açı ile aynı ölçeği benimseyen bir yaklaşım benimsenmiş ve Yeni Dalga Akımının estetik öğelerini oluşturacak bir yapı çıkmıştır ortaya. Filmin estetik öğeleri olarak sıralanabilecek, senaryonun yazılış biçimi, seçilen mekanları, oyuncuların doğaçlama oyunculukları, kameranın serbest hareketi, aydınlatma, kurgu, müzik, Serseri Aşıklar filminin ideolojisini sergilemesine yardımcı olmuştur. Godard'ın Serseri Aşıklarındaki polisiye yan, dram ve romantik harmanlama, filmin ideolojisinin belirginleşmesine katkı sağlamıştır. Öte yandan Serseri Aşıklar içinde devrimci bir ruhu barındıran, hikayesi kuvvetli, döneminin ürünü olsa da toplumu sarsan cinsten bir filmidir. Filmin alt-metin okumalarında, Godard'ın tutum, duyarlılık ve döneminin toplum mühendisliğini kazanmış bir bilinç yöneticisi olduğunu görmek mümkündür. Bu da Godard'ın felsefesini anlamaya yardımcı olacak önemli öğelerden biridir. Godard'ın Serseri Aşıklar filminde; filmin olay örgüsüne bakıldığında seyircinin zihnini çok fazla meşgul edecek yan olduğu görülür. Film başından itibaren belirsizliklerle dolu, cevaplanması gereken soruların çok fazla olduğu bir gövdenin üzerine oturtulmuştur. Bu gövdenin içindeki konuları, soruları, sorunları seyircinin cevaplaması için açık bir kapı bırakılmış mıdır? Yoksa filmin akışı içinde bir boşluk doğmuş mudur? Serseri Aşıklar filminin anlatımında, düz anlamının yanında yan anlamlarla seyirciye mesaj verme çabasının yoğun olması filmin çözümünü zorlaştırmaktadır. Bu da filmin ideolojik yapısını ve Godard'ı anlamamızı gerekli kılmaktadır. Filmin Amerikalı kadın ve Fransız erkek oyuncusu arasındaki ilişki yumağı filmin ideolojik yapısıyla ortaya çıkan politik yapıyı da sergilemektedir. Nedir bu yapı? Amerikalı kadın ve Fransız erkeğin

yorganın altına girip, Fransız erkeğin " Çok tuhaf! ... İşlerimiz aynı, Fransa-Amerika gibi işlerimiz hep gizli saklı" demesi aslında filmin hem tematik yanının görülmesine hem de ideolojik yapısının anlaşılmasına katkı sunmaktadır. Bu noktada kullanılan ortak dil sayesinde ortaya çıkan uluslararası ilişkiler ve kültürlerarası diyalog önem kazanmaktadır. Kadın-erkek ilişkisinde hangi milliyetten olduklarının çok önemli olmamasının yanında filmin analizi esnasında polisten saklanan Fransız erkeğin bu şekilde bir açıklama yapması filmin içindeki gizemin artmasına da neden olmaktadır. Seyircide de flört eden bu gençler acaba ne karıştıracak? Sorusunu kendilerine sorarak filmin sonuna kadar sorunun cevabının aranmış olması muhtemeldir. 1960'lı yılların başındaki Fransa'da da önemli bir konudur kadın-erkek ilişkileri. Filmin içinde kadın -erkek ilişkilerine acaba toplum ne der? Sorusunun cevabı ve bu konuya toplumun yaklaşımı elbette filmin alt metin okumalarında önemli bir ahlak sorunu olarak ortaya çıkmaktadır. Filmdeki en ince ve hassas noktalardan birisi de Amerikalı stajyer gazetecinin entellektüel olan bir yazarın basın toplantısına katıldığı zaman ortaya çıkan sahnedir. Sorulan soruların neredeyse tamamının ahlak ve cinsellik üzerine kurgulanması tesadüfi değildir. Bu da bize Godard'ın toplumun tabu saydığı veya sansür koyduğu konulara nasıl yaklaştığını göstermektedir. Yapılan basın toplantısında, Amerikan kadını ile Fransız kadını arasında ne gibi benzerlikler vardır sorusuna yazarın vermiş olduğu cevap: "Hiçbir benzerlik yoktur, Amerikan kadını, erkeklere hakim, Fransız kadını ise henüz değil" cevabı kültürler arası farklılıkların ve de toplumsal farklılıkların boyutunu seyircinin görmesine fırsat sunmaktadır. Yazara yöneltilen diğer bir soru, aşk ile erotizm arasındaki farkların neler olduğu üzerinedir. Verilen cevap "aşk demek seks demek, seks demek aşk demek". Aslında stajyer gazetecinin idolü gibi gördüğü bir yazardan aldığı cevaplar, yazarın hayat felsefesini ve dünyaya bakış açısını fotoğraflar niteliktedir. Filmin ana karakterlerinden birisi olan stajyer gazetecinin sorup cevap alamadığı sorular nelerdir? Bunlardan ilki "İleriye yönelik amaçlarınız neler?", ikincisi "Toplumda kadının rolü sizce nedir?" Burada Godard'ın kadının toplum içindeki yeri konusundaki yansımalarını çok net görmek mümkün olmaktadır. Kendisinin toplumsal konulara yaklaşımındaki hassasiyetin toplum içinde diğer sanatçılar veya aydınlar tarafından görülüp görülmediğini anlamaya yardımcı olacak küçük diyaloglar burada mesajın görevini yerine getirmesine fırsat vermektedir. Cesur, tabuları yıkan, cüretkar, toplumun içindeki insanların kendi kabuğundan çıkıp özgür ve rahat olmasını isteyen, duygulara ve nefse fren yapılmasını istemeyen bir sanat filmi olarak görülebilir Serseri Aşıklar filmi.

Godard, Serseri Aşıklar filmi gösterime girmeden Küçük Asker filmi çekti. Küçük Asker filmi, İsviçre'de geçen Cezayir Bağımsızlık mücadelesini konu alan 1958 yapımı bir gerilim ve politik filmidir. Fransa-Cezayir arasında savaş devam ederken, Cenevre'de bir militan olarak yaşayan Bruno, Veronica isimli güzel bir kadına aşık olur. Kendisine suikast emri verilen Bruno emri yerine getirmediği için üyesi olduğu çete elemanlarıyla başı derde girer. Çete üyelerinden kaçarken

Arap militanlar tarafından kaçırılarak işkence görür. Bruno aşık olduğu kadın Veronica'nın Araplar için çalışmadığını anlar. Bruno'nun hayali sevdiği kadın Veronica ile Brezilya'ya gitmektir. Bu yüzden istemeyerek de olsa suikast emrini kabul eder. Kısaca özeti verilen Küçük Asker, Cezayir Bağımsızlık mücadelesini konu alan bir filmidir. Bu filmde Fransa devleti için ajanlık yapan Bruno'nun kendi iç dünyasındaki gelgitlerin yoğun olduğu bir fırtınalı durum söz konusudur. Bir yanda Fransız asıllı bir asker kaçağı, diğer yanda Fransa gizli servisi adına çalışan bir ajan, diğer yanda sevdiği kadınla Fransa devletinin baskılarından kaçma isteği arasında kalmış bir karakter çıkar seyircinin karşısına. Filmin doruk noktası olarak değerlendirilebilecek sahne ise Bruno'nun sevdiği kadının Araplar için çalışan bir kişi olduğunu öğrendiği andır. Bruno'nun Fransız ajanı olduğu öğrenilince Araplar tarafından kaçırılır. İşkence görür. Kendisinden istenen bilgileri gene de vermez. Kendisini kaçırılanların elinden kurtulur ve istemediği cinayeti işler. Bu sırada Bruno'nun sevgilisi Veronica Fransızların eline rehin düşer. Kendisinin Cezayir Ulusal Bağımsızlık Cephesi adına çalıştığı öğrenilince öldürülür. Bu film Godard'ın toplum içerisindeki muhalif bir yönetmen kimliğini ortaya koyduğu çalışma olmuştur. Godard, Küçük Asker filminin bir konusu olduğunu söyler. Film, Fransız bir vatandaşın Cezayir ile yakından ilgilendiğini göstermektedir. Godard'ın düşüncesine göre o yıllarda Yeni Dalga, insanları yataktan başka bir yerde göstermemekle suçlanmaktadır. O ısrarlı bir şekilde izleyicilere toplumsal ve politik konulara eğilen bir sinemacı olduğunu göstermek için çabalamaktadır. Sözü edilen toplumsal ve politik malzeme Küçük Asker filminde Cezayir'dir. Godard filmde Bruno üzerinden bir mesaj vermektedir seyirciye. İçinde yer aldığı savaşa inanmayan, hayatı boyunca idealleri olmayan Bruno, hayata dair estetik kaygılar duymaktadır. Godard, Cezayir'i kendi perspektifinden ve hissettiği açıdan göstermek istemektedir. O nedenle de filmde, savaş sorunu ve ahlak sorununun yansımaları üzerinde durmuştur. O dönemin en önemli sorunu işkencedir. Godard filmi izleyenlerin işkence üzerinde tartışmalarını amaçlamıştır. Godard, işkenceyi yapanların doğru olanı yaptıkları kanısının ne denli ürkütücü olduğunu gösterirken aslında insanların işkenceyi giderek nasıl olağan bulmaya başladıklarını da sergilemiştir. Godard gerçekte işkenceyi gösterip toplumun bu konuda bir kamuoyu oluşturmasını sağlayarak halkın bilinçlenmesini amaçlamaktadır. Burada da Godard'ın gerçek bir ideolog ve bilinç yöneticisi olduğunu söylemek mümkündür. Küçük Asker filminin giriş bölümünün başlarında, izleyici anlatılmak istenen konunun dolambaçlı bir şekilde anlatıldığına şahit olur. Bu yüzden de izleyici filmi izlerken kendisini olaylar arasındaki yumağı çözmeye çalışan bir dedektif edasıyla konumlandırır. Film, politik olaylardan kaynaklanan serüvenlerin yaşandığı bir kurgu içinde planlandığı için izleyicinin ilgisini çekmiştir. Godard, şiddet unsurunu izleyenlere göstermek yerine onun nedenlerini anlatarak, oyuncuların ağzından çıkan sözcükleri sürekli devinim halinde olan kamerası ile dengeleme yoluna gitmiştir. Filmde mekan olarak seçilen Cenevre sokakları filmin başlarında insana huzur veren bir silüet ile

çıkıştır izleyicinin karşısına. Düzenli şehir mimarisi, sıra ile akan otomobil konvoyu, park halindeki otomobillerin düzen içindeki otopark yerleri ve insanı yormayan bir mekan-insan uyumu görülür filmin içinde. Ve huzuru, şehrin gürültüsünün bozmasına imkan vermemek için dış sesler duyulmaz filmde (Otomobil sesi, korna sesi, zil sesi, yaprak sesi, gürültü, vb.). Filmin ilerleyen sahneleri, filmin olay örgüsü ile birlikte flulaşmaya başlar. Filmin içindeki gerilim arttıkça, aksiyon çoğaldıkça, adam kaçırmalar ve silaha başvurmalar arttıkça Cenevre sokaklarının karanlık ve çirkin binaları görünmeye başlar Küçük Asker’de. Godard’ın filmleri şüphesiz düşüncelerinin ürünüdür, ama bu düşünceler çoğunlukla kederli, kişisel ve hayatidir. Bu hayati noktanın filmlerde vurgulanması zorunludur. Godard’ın önceden belirlenmiş, katı bir çekim senaryosunu takip etmediği, sekans, diyalog ve oyunculuğun doğaçlama aktığı görülür Küçük Asker filminde. Küçük Asker filmi bilindiği üzere bir politik ve gerilim filmidir. Bu filmde gerilimin ve politik malzemelerin dışında göze çarpan önemli bir noktanın altını çizmek gerekir. Filmde Godard’ın izleyicinin dikkat yoğunluğunu toplayabilmesi için geliştirdiği bir diyalog vardır. Bu bütün seyircilerde aynı sorunun sorulmasına neden olmuştur muhtemelen. Filmin bir bölümünde Forrestier *‘‘Fotoğraf gerçektir ve sinema saniyede 24 kare gerçeği gösterir’’* der. Filmde seyircinin kopuk olan parçaları toparlaması noktasında algı eksikliğine yol açmış olabileceği muhtemeldir. Bu söz neden söylenmiştir? İzleyiciler bu sözü filmin ilerleyen bölümlerinde bir başka konu, kişi, mekan veya olayla ilişkilendirmek zorunda mıdır? Filmin senaryosunun esnek yapısı, izleyicide her an her şey olabilmemiş gibi bir his uyandırarak filmin içerindeki bütünü bulmayı zorlaştırmıştır. Bruno ile Veronica arasındaki başka bir diyalogda Godard seyirciye adeta kendisinin hayat felsefesini sunmaktadır. Bruno Veronica’ya geleceğin estetiği ahlakı sözünü söyleyerek uzlaşma kültürünün çimentosunun ahlak olduğunu Bruno üzerinden göstererek kendisinin yaşam değerlerinin de ipuçlarını vermektedir. Godard, senaryosuyla, mekanlarıyla, oyuncuların performanslarıyla, serbest kamera hareketleriyle, aydınlatmanın doğal yapısıyla, kurgusuyla, müziğiyle, Küçük Asker filminin ideolojisini seyircinin görmesine ve algılamasına kullandığı estetik öğeler ile yardımcı olmuştur. Çözümlemeleri yapılan Godard’ın Serseri Aşıklar ve Küçük Asker filmleri sinemanın bir eleştirisi, sinemanın bir teorisidir. Sinemada yazma biçimi sürekli değişen ama özünde hikaye yazmayı sevmeyen bir Godard vardır izleyicinin karşısında. Godard toplumsal konuları ele almaya yatkın bir kişiliğe sahiptir. Godard, Serseri Aşıklar ve Küçük Asker filmlerinde sinemanın kendine has öykü anlatım yollarını kullanmayı tercih etmemiştir. Godard, Serseri Aşıklar filminde kendi ilkelerini koyup, kendi doğrularını söyleyen, seyircisinden kendisine eşlik etmese de onlara sorgulamak istediği konular hakkında düşünmesini ve sorgulamasını isteyen bir tarz ile çıkmıştır seyircisinin karşısına. Küçük Asker filminin ise Cezayir’in bağımsızlık mücadelesini konu edinmesi, uluslararası bir yanının olması, diplomatik ilişkileri içermesi, ajanların filmin içinde önemli karakterler olarak seyircinin karşısına çıkması, gerilim ve politik

film olması, Godard'ın bu filminin de ideolojik olarak diğer filmlerinden ayrışmasına öncülük etmiştir. Bunun içindir ki bazen zor konulardan bahsederken zor bir dil kullanmak gerekebilir. Bu dillerden biriside sinemanın dilidir. Godard her iki filminde de sorunları ve zorlukları (kadın-erkek ilişkileri, yabancılaşma, özgürlük, savaş, macera, uluslararası ilişkiler, kültürler arası farklılıklar ve çatışmalar, politika, entrika, gerilim, aksiyon, aşk, tutku, vb.) gösterip, çözümün seyircide olacağı bir yolu tercih etmiştir. Godard bu zorlukları aşarken kendi dünyasının içinde konuları yoğurarak seyircisini filmin içine çekmeyi becermiştir. Godard filmin içine seyircisini çekerken hiç kuşkusuz sinemanın alışık kurallarını yıkmış ve her şeye rağmen başarılı olmuştur.

SONUÇ

Fransa kuramcılarıyla, eleştirmenleriyle, yönetmenleriyle, akımlarıyla, filmleriyle dünya sinemasında önemli bir ülke konumundadır. Bu özelliklerinin yanında Fransa sineması 1959 yılında çok önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşümle Yeni Dalga olarak anılacak akımın temelleri, Yeni Dalga eleştirmenlerinin yönetmenliğe geçişi ile yeni bir tarz sinemanın doğumuna fırsat sağlamıştır. Yeni Dalga Sinema Akımının yönetmenleri, akımın ortaya çıktığı ilk yıllarda siyasal ve toplumsal konulara ihtiyatlı yaklaşmışlardır. Yeni Dalganın en karakteristik yanının her yönetmenin farklı bir dil ve üsluba sahip olarak bu yönlerini filmlerinde kullanması olduğu söylenebilir. Bu yönetmenlerden birisi de Godard'dır. Godard'ı diğer Yeni Dalga dönem yönetmenlerinden ayırmak gerekir. Godard, sadece Fransa sinema tarihi içinde değil dünya sinema tarihi içinde de en yenilikçi yönetmenlerden birisidir. Godard için yönetmenliğinin yanında eleştirmen ve kuramcı kimliğinin de ön plana çıktığı bir felsefeci olduğunu söylemek mümkündür. Godard'ın sinema kariyeri boyunca bireysel, toplumsal, teknolojik, kültürel konuların yanında politik kimliğini de ön plana çıkartması onun entelektüel, felsefi yönü kuvvetli bir aydın olduğunun da ipucunu vermektedir. Analizi yapılan Serseri Aşıklar ve Küçük Asker filmlerinde Godard'ın sorgulayıcı, eleştirel yanını görmenin yanında seyircisinin de zihnini meşgul eden yanını görmek mümkündür. Godard bu iki filminde düşüncelerini aktarırken geleneksel sinemanın öykü anlatma biçimlerini terk ederek farklılığını ortaya koymuştur. Godard gerek filmin içeriğine ilişkin öyküyü sunum tekniğinde, gerekse öyküyü gösterirken anlatım tekniğinde o güne kadar ki yönetmenlerin hepsinden farklı bir tarza imza atmıştır. Godard'ı Godard yapan senaryoyu film setinde doğaçlama yazan, diyalogları film çekimi sırasında kurgulayan, kameraya geniş hareket kabiliyeti kazandırmak için tripota bağımlılıktan kurtaran bir ekol olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum Godard'a en yenilikçi, en tarz, en farklı, en alışılmadık yönetmen olarak verilmesi gereken sıfatları hak ettiğini göstermektedir. Serseri Aşıklar filminin içinde; bazen devrimci bir ruhu barındırması, bazen tabuları yıkan, bazen cüretkar, bazen isyankar, bazen toplumun içindeki insanların kendi kabuğundan çıkıp özgür ve rahat hallerini göstermesi, Küçük Asker filminde ise Cezayir'in bağımsızlık

mücadelesini konu alan bir gerilim ve politik film olması Godard'ın bu iki filminin ideolojik olarak diğer filmlerinden farklı değerlendirilmesini sağlamıştır. Bazen zor konulardan bahsederken zor bir dil kullanmak mecburidir. Godard bu zorlukları aşarken kendi dünyasının içinde konuları yoğurarak seyircisini filmin içine çekmeyi becermiştir. Bunu yaparken hiç kuşkusuz sinemanın alışık kurallarını yıkarak ve her şeye rağmen başarılı olmuştur. Godard'ın çektiği bu filmler farklı biçim ve içerik yapılarını içermektedir. Bu yapı incelendiğinde Godard'ın estetik ve ideolojik açıdan kendisine has bir tarz, üslup ve karakterinin olduğu görülür. Bu farklılık Godard'ı Godard yapan ve hala Yeni Dalga'nın yenilikçi yüzü olarak görülmesine imkan sağlayan bir özelliktir.

KAYNAKLAR

- Armes R (2011) Sinema ve Gerçeklik, Z. Ö. Barkot (çev), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Bayraktar S D (2005) Godard on Godard Veya Jlg Par Jlg, Toplumbilim, Sayı: 18. Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Biryıldız E (1998) Sinemada Akımlar, Beta Basım, İstanbul.
- Brecht B (1977) Sinema Yazıları, Bertan Onaran-Yurdanur Salman (çev), Görsel Yayınlar, İstanbul.
- Cevizci A (2000) Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Derman D (1989) Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu, Değişim Yayınları, Ankara.
- Dorsay A (1988) Yönetmenler, Filmler, Ülkeler-2, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Dorsay A (1995) 100 Yılın Yönetmeni, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Dorsay A (1998) Sinema ve Çağımız (2. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Drummond P (2003) Jean Luc Godard. Dünya Sinema Tarihi, A. Fethi (çev), Kabcacı Yayınevi, İstanbul.
- Gökçe F (1997) Yeni Dalga, Sinema Akımları. (Derleme: Deniz Derman, Oğuz Onaran, Ahmet İnam, Serhat Günaydın), Med-Campus Yayınları, Ankara.
- Gürçınar P (2015) Althusser ve Marks'ın İdeoloji Kavramlarının Karşılaştırılması, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8(41), 449-457.
- Heywood A (2013) Siyasi İdeolojiler, Bir Giriş, Ahmet K. Bayram, Özgür Tüfekçi, Hüsamettin İnaç, Şeyma Akın, Buğra Kalkan (çev), Liberte Yayınları, Ankara.
- Kineşçi E (2017) Postmodern Etik Kavrayışı ve "Müziğimiz" Filmi, SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 41, 123-144.
- Kolker R P (2010) Değişen Bakış, Ertan Yılmaz (çev), De Ki Yayınları, İstanbul.

Kümbetoğlu B (2005) Sosyoljide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma, Bağlam Yayınları, İstanbul.

MacCabe C (2011) Godard: Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi, Ertan Yılmaz (çev), Dipnot Yayınları, Ankara.

Macit M H (2016) İdeoloji Üzerine Felsefi Bir Değerlendirme, Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 26, 29-36.

Makal O (1996) Fransız Sineması, Kitle Yayınları, İstanbul.

Marie M (2003) The French New Wave: An Artistic School, Blackwell P. Comwall.

Meltem Ç (2009) Doksanlı Yıllar Ve Sonrası Fransız Sineması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Monaco J (2006) Bir Film Nasıl Okunur?, Ertan Yılmaz (çev), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

Odabaş B (1994) Fransız Sinemasında Yeni Dalga, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 5, 281-288.

Odabaş B (2013) Fransız Siyasal Sineması, Es Yayınları, İstanbul.

Öztürk S R (1995) Sinemada Akımlar, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 26(1), 227-235.

Teksoy R (2005) Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi, Oğlak Yayınları, İstanbul.

Uğur U (2017) Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları, Demirkubuz Sineması, Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6(3), 227-241.

Wiegand C (2011) Fransız Yeni Dalga Sineması, Serdar Güneri (çev), Kalkedon Yayınları, İstanbul.

Yıldırım A ve Şimşek H (2003) Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayınları, Ankara.