

Sinemada Erdemli Olmak: Godard ve Wit Filmi Üzerine

Çiçek Topçu

Doktora Öğrencisi
Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi
cicektopcu@outlook.com
orcid: 0000-0002-9273-2529

Meral Serarşlan

Profesör Doktor
Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi
mserarşlan@selcuk.edu.tr
orcid ID: 0000-0003-2059-55-85

Abstract

To Be Virtuous in Cinema: On Godard and Wit Movie

Jean-Luc Godard, who described cinema as an experience and a show business, argued that the show had no side to be revealed. On the other hand, while he is saying that the opposite is necessary in order to teach us thinking rather than the images come before words in movies, he aims to rediscuss the cinema. For this purpose Godard, who created his own movie structure by breaking the links with the conservative style of the cinema and the traditional narrative technique completely while doing so, showing that there is no limit in the cinema. This work inspires from Godard's, he sees the cinema as an unpredictable, intellectual art which are added by him to the movie literature. Starting from this view, Wit by Mike Nichols was selected among the productions within the scope of Hollywood and it was aimed to determine whether the movie was in the frame of Godard or not. Finally, Godard's thoughts about classical narrative tradition representing the mainstream in cinema, which turned the seven since of cinema into virtue, were associated with the Wit and how these ideas were constructed in the cinema. In this context, it was observed that Nichols, like Godard, had an attitude against the classical style and projected its projection into screen with Wit. However, it was found that Wit was on the counter-cinema axis and built a strong bridge between the classical narrative and the modern narrative.

Key Words: Counter-Sinema, Jean-Luc Godard, The Wit Movie

DOI: 10.16878/gsuilet.546650

Résumé

Être vertueux au cinéma: sur Godard et le film Wit

Ce travail se concentre sur le Contre-cinéma de Jean-Luc Godard avec lequel il a complètement brisé la structure filmique et la technique narrative traditionnelle en se plaçant en dehors du cinéma classique orthodoxe. Ce travail s'inspire de nouveaux principes que Godard a établis dans le langage cinématographique: il décrit l'art du film à la fois comme une expérience et un spectacle et considère le cinéma comme un champ intellectuel. En partant de cette base, Mike Nichols's Wit a été sélectionné parmi les productions du cinéma hollywoodien avec pour objectif de déterminer si ce film s'inscrit dans l'attitude contre-courant de Godard, qui, en se donnant le devoir de remettre en question la narrative classique traditionnelle représentative du courant dominant, a converti les sept péchés du cinéma en vertu. En dernier lieu, les idées de Godard ont été associées au film Wit et la reconstruction de ces idées dans le langage cinématographique de ce film ont été décrites. Dans ce contexte, il a été constaté que Nichols, sur les traces de Godard, manifestait une attitude contre le style classique et constituait un pont solide entre le récit classique et le récit moderne.

Mot-clés: contre-cinéma, Jean-Luc Godard, le film Wit

Özet

Bu çalışmanın konusu, film sanatını hem bir deneyim hem de bir gösteri işi olarak nitelendiren Jean Luc Godard'ın Klasik Ortodoks Sinema'nın dışına çıkarak yarattığı filmsel iskeleti ve geleneksel anlatı tekniğini tamamen kırdığı Karşı Sineması üzerinedir. Bu çalışmaya, sinemaya sonunu kestiremediği entelektüel bir mecra olarak bakan Godard'ın, film diline kazandırdığı yeni öğretileri ilham oluşturmaktadır. Bu çıkış noktasından hareketle; Hollywood Sineması kapsamındaki yapımlar arasından Mike Nichols imzalı Wit filmi seçilmiş, söz konusu filmin Godard'ın karşı duruşu çerçevesinde yer alıp almadığını tespit etmek amaçlanmıştır. Nihai olarak, sinemada ana-akımı temsil eden klasik anlatı geleneğinin sorgulamasını ödev edinerek, sinemanın yedi günahını erdeme çeviren Godard'ın düşünceleri, Wit filmi ile ilişkilendirilmiş; bu düşüncelerin sinema dilinde nasıl inşa edildiği betimlenmiştir. Bu bağlamda, Nichols'un, Godard'ın izinden giderek, klasik tarza karşı bir tavır sergilediği ve klasik anlatı ile modern anlatı arasında güçlü bir köprü inşa ettiği tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Karşı Sinema, Jean-Luc Godard, Wit Filmi

Giriş

“...Belli türdeki sinema artık kapandı, belki de bitti! Öyleyse son noktayı koyalım. Her şeyin mümkün olduğunu göstereyim” (Godard, 2008, s. 47)... O, Godard Godard'ı Anlatıyor'u kaleme alırken; yeni bir film dilinin içinde yer almak istediğini bu sözlerle belirtir. Kuşkusuz Godard, yarattığı filmlerinde, alışılmış olanı tamamen yıkmaya yönelik kaygısını bu amaç üzerine inşa eder. Söz konusu amaç, sinemada anlatı kalıplarının geçmişten o güne kadar kazandığı formları gözden geçirmeyi gerekli kılar. Zira, Godard'ın film diline kazandırdıkları, ana-akım sinema ekseninin dışına çıkan bir tarzla sahipken, eş zamanlı olarak modern anlatının da temeline kök salan bir köprü konumundadır.

Hollywood'da stüdyo sisteminin uygulanıp sinemanın tam manasıyla kendini kanıtlamaya başladığı o an, ana-akım sinemanın hâkimiyetinin uzun soluklu bir serüvene referans oluşturduğunun haberini duyurur. Hollywood'da başlayıp tüm dünyaya egemen olan klasik anlatı ve onun etki alanına giren tüm sinema, işleyişi bakımından, o günden itibaren, benzer kurullarla şekillenir.

Ana-akım sinema, filmin kapsadığı dramatik olaylara odaklanır: yapıyı saydam kılarak, yapının yalnızca starlarını ve olay örgüsünü ön plana çıkarmayı hedefler (Oluk, 2004, s. 102). Bu yolla, izleyicide, öykünün birileri tarafından anlatıldığı izlenimi oluşturularak, kişileri filmin içine çekmek amaçlanır. Söz konusu amaç, klasik anlatı şemsiyesi altında, sinema literatürüne; özdeşleşme, şeffaflık, kapalılık, haz gibi terimleri de sunar. Öte yandan, ana-akım kapsamında değerlendirilen filmlerin nihai sonları da benzerdir. Sonuç gerçeğin ifşasının anlamını taşır: Hak eden hak ettiği iyiliği ya da kötülüğü bulur. Klasik anlatının serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm yürüncesinde işleyen olay örüntüsündeki çatışma ve doruk noktasında gelişen gerginlik, kesin ve belirgin bir son ile çözüme kavuşur (Abisel, 1995, s. 49). Filmler tamamen basit bir kurgulama ile sunulur.

Buraya kadar sözü edilenler, ana-akım merkezli filmlerin iskeletini oluşturan özelliklerdir. Tam da bu noktada, sinemanın gelişim ve dönüşüm serüvenine referans oluşturan Godard, kendinden sonraki anlatı kalıplarının da şekillenmesine dayanak sağlayacak ve film diline yönelik karşı bir bakış sunacak fikirleriyle belirir. Sinemada bu belli türdeki anlatı kalıbının son bulması gerektiğini söyleyen Godard (2008, s. 47), sinemanın yedi günahına karşı bir duruş göstererek (Gürkan, 2015, s. 21) modern sinemanın temelini atar.

Bu çalışmaya, ana-akım merkezli anlatı yapısının artık dışına çıkmanın zamanının geldiğinin vurgusunu yapan Godard'ın, Ortodoks sinemaya yönelik karşı görüşü ilham oluşturmaktadır. Söz konusu çıkış noktasından hareketle, anlatı açısından ana-akım sinemanın karşısında duran karşı sinema kavramına açıklık getirmek ve Hollywood Sineması'nın kendi bünyesinde ürettiği güncel yapımlar arasından seçilen filmin, sözü edilen anlatı ekseninde nasıl şekillendiğini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Söz konusu filmin örneklem olarak seçilmesindeki

amacın temeli ise, filmin Hollywood'da çekilmiş olmasına rağmen; Hollywood çizgisinin dışına hangi noktalarda çıktığını, hangi noktalarda klasik olana sadık kaldığını gözlemeye dayanmaktadır. Nitekim, her ne kadar Wit (2001) filmini, ilk bakışta klasik anlatı evreninin dışında konumlandırmak yerinde bir düşünce gibi görünse de filmin ara ara klasik olana keskin göndermelerde bulunduğu gerçeği, filmi ayrıntılı okumaya ve Godard izleğini merkeze alarak incelemeye değer kılmaktadır.

Bu bağlamda, çalışma iki ayak üzerine inşa edilmektedir. Çalışmanın ilk ayağında kapsamlı bir literatür taraması ile karşı sinema kavramı ve Godard'ın sözü edilen yedi günahı yıkarak oluşturduğu karşı film iskeleti açıklanmaktadır. Çalışmanın ikinci ayağında ise Wit (2001) filminin düşünsel hatları ile Godard'ın karşı film anlayışı ilişkilendirilerek sunulmaktadır. Bu doğrultuda, çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden görsel metin çözümlemesi yöntemi izlenmektedir. İletişim araştırmalarında, nitel çalışma yöntemlerini keskin çizgilerle birbirinden ayırmanın imkânsız olduğu (Biryıldız, 2012, s.51) ve hemen hepsinin belli başlı unsurları bir araya getirerek yeni yöntemler ortaya koyduğu gerçeği bilinmektedir (Neuman, 2007, s.119). Bu çalışmada, farklı söylemleri birlikte sunan ve filme gerek eleştirel bakan gerek filmin örtülü söylemlerini açığa kavuşturan ve metnin altına iştirilmiş dili yakalayabilme amacı güden (Bazin, 1995, s. 27) görsel metin çözümlemesi yöntemine başvurulmaktadır. Ayrıca Godard'ın sinema dünyasını uykusundan uyandıran söylemlerine atfen; hiçbir hakikati ortaya serme derdinde olmayan bu çalışmanın bir sav ileri sürüp; nokta koymak gibi bir niyetinin olmadığı altı çizilmelidir. Bu bağlamda, Wit (2001) filminin anlatı özelliklerinden de yola çıkılarak filmin ne derece klasik ne derece karşı sinema anlatısına sahip olduğu betimlenerek tartışılmakta, söz konusu filmin sinema dilinde nasıl inşa edildiği bu çalışma ile sunulmaktadır.

Anlatıda Karşı Duruş: Karşı Sinema

Anlatı, herhangi bir hikâyeyi örgütlemek için kullanılan stratejilere, kodlara ve uyaşımara göndermede bulunup (Wright, 2006, s. 21), günlük yaşantımızda her daim karşılaştığımız bir olgunun ifadesidir. Boş vakitlerimizde başvurduğumuz roman, müzik, film... birer anlatı ekseninde şekillenir. Nitekim sinema da geçmişten günümüze farklı anlatı perspektiflerinden sunulur. Özellikle Hollywood tarzı yapımların içerisinde şekillendiği klasik anlatı üslubuyla hazırlanan filmler, hedefe ulaşmaya çalışan kahramanın belli bir nedensellik çizgisinde yol alışı etrafında sunulmakta, bu tarz filmler uzun dönemlerdir yalnızca seyirci odaklı geleneksel anlatı kalıplarıyla izleyiciyle buluşmaktadır.

Öte yandan, anlatı, insanların deneyimlerinin zamansal olarak anlamlı bölümler halinde organize edilmesiyle birlikte bir sonuç çıkarma ve temsil tarzı olarak tanımlanmaktadır. Bu şekilde, herkes dünyayı anlatısal olarak algılamakta ve temsil tarzı olarak anlamlandırmaktadır (Gürkan ve Ozan, 2004, s. 154).

Örnek vermek gerekirse; "bir genç kız ve bir erkek tanışır ve birbirini sever. Sonra evlenirler. Bir süre sonra erkek, başka bir kadınla ilişki kurmaya başlar.

Bu nedenle karısıyla kavga eder ve boşanacak noktaya gelirler. Gelişen farklı durumlarla olay çözülür ve nihai olarak yeniden barışırlar" (Moran, 2000, s. 55). Hikâyeyi birine özetleyecek olursak, olayları bu sıralama çizgisinde anlatırız. İşte, filmdeki hikâyeye de yaşamdaki sırayı izleyen olaylar zinciriyle eşdeğer bir anlatıma sahiptir. Ancak yönetmenin bu hikâyeyi sunuş biçimi hiç de öyle olmayabilir. Filme, belki kavga sahnesiyle başlayabilir. Daha sonra kurgunun gücünü kullanarak geriye dönmeler yapabilir. Yani yönetmen, isterse filmi klasik bir anlatı çizgisinin dışında sunabilir. Yönetmenin sırayı bozarak gerçek yaşamdaki dizgeselliğin ötesinde bir tavir sergilemesi, klasik geleneğin dışında şekillenen bir anlatı tarzı olarak karşımıza çıkar (Tüfekçi, 2003, s. 55). Tam bu noktada, yönetmenin sunuş biçimindeki farklılaşmanın nedenine yönelik yeni bir zemin oluşturan, bilinenin dışında seyreden bir anlatı tarzı belirir.

Ana-akım sinemasının ideolojisi, kuralları ve kodlarıyla mücadele eden ve bunları yıkmaya çalışan filmleri kapsayan bu yeni sinema, gerçekliğin illüzyonundan ziyade; illüzyonun gerçekliğiyle ilgilenir (Godard, 2008, s. 116). Godard'ın bu çıkış noktasından hareketle çektiği 1969 tarihli Doğu Rüzgarı, sinemada klasik olanın dışına çıkılıp karşı sinema olarak adlandırılabilir yepyeni bir anlatı tarzı doğar (Gürkan, 2015, s. 65).

Hayward, Karşı Sinema'yı tanımlarken bu kavramın geniş kapsamlı bir şemsiye niteliğinde olduğunu; deneysel, avangart veya sanatsal nitelikli tüm filmlerin Karşı Sinema kapsamında yer aldığı altını çizer (2001, s.75). Godard'a göre, Karşı Sinema en basit haliyle; kendi düşünsel hatlarıyla yarattığı pratiğiyle, mevcut sinematik kodları ve sözleşmeleri sorgulayan, bunu altüst eden bir sinemadır (Hayward, 2001, s. 76).

Wollen, Sinemada Göstergeler ve Anlam eserinin giriş metninde bakış açısının derinliğinin her şeyden önemli olduğu düşüncesini vurgularken; farklı ifade kodları ve kiplerin kullanımının birleşiminin bir hediyesi olarak sunar sinemayı (2004, s.8). Wollen'in sinemayı farklılık unsuru ile eşdeğer varsayarak, ancak başka perspektifle yaklaşıldığında sanat kategorisine dahil ettiği ortadadır. Nitekim izleyici ile ilişkiyi güçlendirmek için her türlü anlatı tekniğini bünyesine alan Karşı Sinema da, temelde klasik olanı alaşağı etme niyeti üzerine şekillenen filmleri kapsar. Bu yeni tarz, geleneksel Ortodoks ekseninde şekillenen filmlerdeki anlatı geçişkenliği, özdeşleşme, şeffaflık, tek diegesis, kapalılık, haz ve kurgusalılık unsurlarını yok saymayı ödev edinir (İpek, 2017, s. 77). Godard'ın o güne kadar çektiği filmler referans alınarak, ilk kez 1970'li yılların başında Peter Wollen tarafından ortaya konulup yepyeni bir isim kazanan bu karşı akım; basitçe, ana-akım sinemaya dair tüm unsurları reddeden ve yeni anlatım modelleri geliştiren bir yapıya karşılık gelir. Öte yandan; bu kavramı karşı kültürün bir aygıtı olarak nitelendirmek de mümkündür. Zira, tıpkı toplum içerisinde egemen olan tüm ideolojiye ve kurallara başkaldıran karşı kültür gibi, karşı sinema da hâkim olan sinemasal peyzajı yeniden şekillendirme amacını üstlenir. Egemen olana karşı bir seçenek konumunda olma düşüncesi, karşı sinemanın temel savını oluşturur.

Wollen, Godard'ın filmlerinden edindiği izlenimlerle, karşı sinemanın; ana-akım sinemanın yedi ölümcül günahını yapıbozumuna uğrattığını savunur. Bu savına, öncül olarak Godard'ın anlatı tarzı temel oluşturur. Bu günahların ve karşı sinemanın imal ettiği farklılıkların üzerine yoğunlaşan Wollen, ilk olarak anlatı geçişkenliği meselesini konu alır. Wollen'a göre Hollywood Sineması, imgelerin birbirine bir tür nedensellik bağıyla bağlı olduğu bir anlatı formu üzerine inşa edilmektedir. Anlatı geçişkenliği olarak da karakterize edilen bu yapı, birbirine sıkı sıkıya bağlı bir anlatı örgüsü etrafında şekillenir. Nitekim, filmin gidişatının nasıl işleyeceğine dair belirli bir düzen içinde biçim kazanıp izleyiciye ipuçları sunan bu ilişkiler sistemi, film yapıtının bilindik özelliğini oluşturur (Bordwell & Thompson, 2011, s. 57). Filmin içeriğindeki ritimden uzak ilişkisellikler, klasik anlatı için rutin bir uygulama olup; onun sadakatle bağlı kaldığı özelliğini oluşturur. Tam da bu noktada, Karşı Sinema, anlatı geçişsizliğini kullanarak filmik akışı sekteye uğratar (Öğüt, 2009, s. 212). Bu durum, ana-akım sinemada görülen kapılıp gitme hissiyatının son bulmasını sağlar.

Öte yandan, karşı sinema, özdeşleşme yerine yabancılaşma duygusunu merkeze oturtur. Bu nedenle, karşı sinema filmlerinde yer alan karakterlerin gelişimi, izleyici ile aralarında duygusal bir bağ kurmaya izin vermez. Vertov, drama halkın afyonudur (2007) derken; insanların uyuşturularak kurmaca bir dünyanın içine çekildiğini, birkaç saatliğine de olsa, izleyiciyi kendi gerçekliğinden koparıp filmin dünyasına kattığını belirterek tam da özdeşleşme olgusuna atıfta bulunur. Sinemanın yedi ölümcül günahının belli ki en büyüğünün göstergesi sayılan özdeşleşme unsuru, klasik anlatının dayattığı egemen olan ideolojiyi aşılama görevini de layığıyla yerine getirir. Bu noktada karşı sinema, egemen ideolojiye bir karşı duruş yaratarak; izleyicinin film karakterleriyle özdeşim kurmasının önünü tıkar. Hikâye akışından sıyrılarak izleyiciyle direkt iletişime geçen, izleyiciye dönüp bakış teması sağlayan ve ona sorular soran karakterlerle, izleyiciye film izliyor olduğu hatırlatılarak yabancılaşma sağlanır.

Karşı sinemanın izleyici üzerinde yarattığı yabancılaşma hissi, beraberinde haz alma duygusunun zıttı olan rahatsız olma duygusunu da taşır (Gürkan, 2015, s. 75). İzleyici, filmde yer alan şiddet gibi rahatsız edici unsurlara ek olarak filmin dili ile de rahatsız edilir. Oldukça basit görünen bu işlem, ana-akım sinemanın temel özelliği olan, izleyicinin filme tamamen dâhil olması, bir karakterle kendini özdeşleştirme ve onun bir film izlediğinin unutturulması gibi ezberlenen durumları tamamen bozmaya yöneliktir. Sinema dilinin deforme edilmesiyle yaratılan bu rahatsızlık hissi, özellikle de şiddet barındıran karelerin gerçek olmadığını da izleyiciye ifade ederek rahatlatma sağlar. Böylelikle, bir anda, şiddet karşısındaki rahatsızlığın önüne geçilip, film ile izleyici arasındaki ilişkinin boyutu şekil değiştirir (İpek, 2017, s. 83).

İzleyiciye, film izlediğini unutturmama düşüncesi üzerine inşa edilen karşı duruş, bu düşünceden hareketle, filmlerinde teknik ekibe ve unsurlara yer vererek, klasik anlatının şeffaflığının karşısına ön plana çıkarma unsurunu koyar (Gürkan ve Ozan, 2014, s. 164). Ekranda gördüğümüz ve duyduğumuz simgeleri etkileyen unsurun, alınan çeşitli kararların birleşimi nihayetinde oluştuğunu

vurgulayan Bordwell ve Thompson için, yönetmenin düşüncelerini materyaller aracılığıyla dile getiren biçimsel tasarıma yönelik her şey, filmin sanatsal inşasına bir yapı taşı oluşturur (2011: 3). Bu sanatsal yapı taşı görünür kılma amacıyla yola çıkan Karşı Sinema yönetmenleri de set tasarımları, kameralar, mikrofonlar, kısacası filmin çekim aşamasında gerekli olan malzemeleri ve film karesinde o ana kadar yer bulmayan filmsel arka planı perdeye yansıtır. Böylelikle, film izlerken sahneler içine girip karaktere eşlik eden izleyicinin yerini; izlediğinin kurmaca bir dünya olduğunun ayırdına varan, özdeşim kur(a)mayan izleyici alır.

Klasik anlatının izlediği giriş, gelişme, çatışma, doruk nokta ve sonuç eksenli olarak kapalılık anlayışına dayalı anlatımının (Oluk, 2004, s. 156) da bir diğer günahı temsil ettiğini savunan Wollen, bunun karşısına açıklık unsurunu koyar. Hollywood filmlerinin benzer nihai sonlarının aksine; karşı sinemada çoğu olay, beklenen ya da istenen sonuca kavuşmadan kapanır. Zaman ve uzam sürekliliğinin olmaması, sinemanın bir sanat dalı olarak en karakteristik özelliklerinden birini oluşturur (Wright, 2006, s. 22). Zaten sinema, doğası gereği zamansal ve uzamsal süreklilikle sınırlanmamıştır. Bu tabloda, Karşı Sinema da kuralsızlığın kuralını yaratarak mekânsal ve zamansal sürekliliği yok eder ve bu yolla mantıksal mizansen tarafından sunulan ortamın güvenliğini bozar (Hayward, 2001, s. 76). Bir sahne günümüzde bir evin içerisinde geçerken, bir sonraki sahne 50 yıl sonra bir dağın tepesinde geçebilir ve bu iki sahne arasındaki geçiş, saniyenin yirmi dörtte biri gibi kısa bir sürede gerçekleşebilir. Bu, diğer sanatların sahip olmadığı bir imkândır ve sinemaya kendine özgü sanatsal bir anlatım dili oluşturmak için büyük olanaklar sağlar. Karşı sinema, sinemanın sunduğu bu olanakların farkındadır ve hepsini sonuna kadar kullanmayı amaçlar.

Karşı sinemanın, klasik anlatının bir diğer günahı olarak nitelendirdiği unsur tek diegesistir. Hollywood filmlerinde yer alan her şey aynı dünyaya aittir ve o dünya içerisindeki kompleks yapılar, geriye dönüşler dikkatli bir şekilde izleyiciye belirtilerek sunulur. Olayların tutarlı bir dünyada geçtiğine yönelik vurgulamalar yerleştirilir. Bunun aksine, karşı sinema, bu dünyayı parçalamakta; homojen dünyaya karşı heterojen dünyalar yaratmaktadır (Gürkan, 2015, s. 81).

Aslına bakılırsa, sıralanan unsurların günah olarak nitelendirilmesi; izleyicide baştan sona özdeşim oluşturarak, filmde yaratılan dünyanın normal, olması gerekenmiş gibi sunulmasından kaynaklanır. Karşı sinemanın söz konusu günahları yıkma çabası ise, izleyicide rahatsızlık duygusu oluşturma düşüncesine yöneliktir. Bu düşünce, izleyiciye eleştirel bir tavır sergilemesinin öğretilmesi gereğini açıklar. Böylece, filmlerdeki kurgu dünyasına karşı gerçeklik olgusu öne çıkarılarak, Hollywood sinemasının kurmaca temelli diğer günahına karşı bir duruş takınılır. Bunun esası, sorunlara dikkat çekmeye ve izleyiciyi provoke etmeye dayanır.

Wollen, ortaya koyduğu karşı sinema kavramıyla, ana-akım eksenindeki her şeyi reddederken; yeni yollar ve yeni anlatım modelleri sunmayı hedefler. Karşı sinema, yalnızca biçimsel anlamda bir karşıtlık oluşturmakla kalmayıp; içeriksel an-

lamda da karşı duruşun bir simgesi olur. Kadınlardan beklenen geleneksel kadınlık rollerini ters yüz eden mesajların sunumu, karşı sinemanın ana-akıma başkaldıran bir diğer tavrı olur (İpek, 2017, s. 87; Oluk, 2004, s. 158). Karşı sinema filmlerinde kadınlar, birer fetiş nesnesi ya da aldatılsa da evine, erkeğine bağlı evcilleştirilmiş varlıklar değildir. Hegemonik pratikleri ve normalize edilmiş klişeleri açığa çıkarıp; görünmez olanı görünür kıldığında muhalif bir nitelik kazanan Karşı Sinema filmleri (Hayward, 2001: 76), eril toplum yapısının normallerini de yapıbozumuna uğratar.

Yeni Akıma Öncü Olmak: Jean-Luc Godard

Sinemanın geçirdiği gerek içerik gerek biçime yönelik evreler, o dönemin, yaşanan siyasal ve toplumsal atmosferinden beslenir. Nitekim, İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde, İtalya'da baş gösteren yeni süreç, dünya sinemasında bir değişim rüzgarının esmesine öncülük eder. Savaş sırasında başlayan ve savaşın sonunda sinemaya bambaşka bir açıdan bakan Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması, tüm dünya ülkelerinde sinema alanına yönelik dönüşüme duyulan ihtiyacı hatırlatır. Fakat bu dönüşüm hemen gerçekleşmez; 1958 yılının Fransa'sı beklenir. 1950'li yılların sonunda Fransa'da doğan ve ilk modern sinema hareketi olan Yeni Dalga, söz konusu ihtiyaca cevap niteliğinde varlık kazanır. Bu çıkış noktası, yine 1950'lerde başlayan İngiliz Özgür Sineması'na, diğer tarafta Amerika'da yükselen Beat Kuşağına da referans oluşturur (Coşkun, 2011, s. 170-199, 251).

Vertov'un geçmişte, sinemanın halkı uyuşturan ve yaratılan ideolojiyi halka dayatma görevi üstlenen bir araç olduğuna yönelik eleştirel söylemlerinin (2007, s. 67); Godard'ın filmlerinde layığıyla vücut bulup uygulandığı, sonraki aşamada ise Wollen tarafından sistemleştirildiği Karşı Sinema kavramının doğuşu, tam da bu döneme denk düşer. Gerek biçimsel gerek içeriksel bağlamda Klasik Ortodoks dayatmalarının perdedeki izdüşümünün hâkimiyetinin nihai olarak sonlanması gerektiğine yönelik düşünce, Karşı Sinema çerçevesinde şekillenir ve Jean-Luc Godard, bu yeni akımın öncüsü olarak yükselir.

Paris'in o dönemin meşhur Cinematheque Dergisi etrafında toplanan François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard gibi yönetmenler kendilerine Yeni Dalga adını koyar. Yönetmenlerin birleştiği ortak payda; o güne kadar yapılan ezberlenmiş tüm filmlere yönelttikleri eleştirilerdir (Şentürk, 2010: 138). Karşı Sinema'nın doğuşu noktasında ilk adım olarak beliren Yeni Dalga akımında; içeriksel bağlamda işlenen yaşamdaki adaletsiz dağılım ve insan ilişkilerindeki çıkara dayalı iletişim dert edinilir. Tam da İkinci Dünya Savaşı'nın çirkin yüzüne maruz kalınan bir dönemde yer alan bu eleştirel söylemliler; Öztürk için "anarşist filmler"dir (1995, s. 232).

Öte yandan; sinemanın adetleriyle olan biçimsel hesaplaşmaya, belirgin olarak Godard'ta rastlanır. Amacı modern estetik unsurların arka planına uzanmak olan Godard için; diyalektik sentezden uzak, çatışma kombinasyonlarının kendini gösterdiği bir sinema sahası yaratma kaygısı üstündür. Bu bağlamda Godard,

Yeni Dalga'nın en çok da biçimsel yönlü anarşist tarafında yer bulur. Bu taraf, ona kendi Karşı Sinema'sını yaratma noktasında yepyeni bir alan oluşturur.

Her ne kadar konuya yönelik çalışmalar bulunsa da Godard'ı anlamaya ve anlatmaya çalışmak, onun bu özgün girişiminden dolayı hep başlangıç noktasında durur. Zira; klasik sinemanın ölüm çanlarını çalan ve genel itibarıyla 1960'larda başlayan modern sinemanın temellerini atan isim olarak Godard, o güne kadar yapılagelmış sinema anlatısında eski olanı yıkıp yepyeni bir akım başlatır.

İsveçli orta sınıf bir ailede dünyaya gelen Godard, 19 yaşında Paris'e gelerek Sorbonne Üniversitesi'ne kaydolar. Ancak zamanını okuldan ziyade; Paris Sinematek'te ve küçük sanat sinemalarında geçirir. Aynı dönem, François Truffaut ile sağlam bir dostluk kurar. Belki de Godard'ın mozaiği andıran kültürel oluşumu ve kendine özgü geniş perspektifli, oluşmuş bir dünyayı ortaya koymaktan çok; var olan düzeni parçalamayı, içinde sürekli ve durmaksızın yenilikler katmayı seven tavrının oluşumu, o günlere uzanır (Dorsay, 1997, s. 382).

Godard, 1954'te başladığı kısa film çalışmalarına 1959'da Yeni Dalga'nın manifestosu niteliğinde sunduğu Serseri Aşıklar (1960) filmi ile son verir (Coşkun, 2011, s. 214). Bu, Godard'ın ilk büyük başarısıdır ve Serseri Aşıklar'ın açtığı yoldan, yalnızca Yeni Dalga akımı değil; tüm bir modern sinema gider. Nitekim temelde bir sinema anarşisti olan Godard (Dorsay, 1997, s. 383); Serseri Aşıklar'la birlikte, burjuva sinemasının getirdiği tüm kuralları yeniden düşünme eğilimine başlar. Burjuvazinin en iyi sahip çıktığı, kendi ideolojisi yönünde en iyi kullandığı sanat olarak sinemayı seçtiğini düşünen Godard, bu düşüncesinden hareketle klasik olanı parçalamayı, demode hale getirmeyi, bu sinemanın burjuva silahı olarak nasıl kullanıldığını kitlelere anlatmayı ödev edinir.

Klasik anlatının tür filmleri kalıplarının kimi öğelerini seçerken, bunu bambaşka bir bütünün içinde sunan Godard, Alphaville'de tipik bir poliseye iskeleti kullanır. Filmde klasik anlatıda yüceltilen karakterlerin zayıflığını ve güçsüzlüğünü ironik bir ifadeyle sunar. Bu noktada Godard, klasik anlatıyı, klasik anlatının silahıyla vurur. Buradaki amacı, ardından yüz milyonlarca kişiyi sürükleyen burjuva sinemasının iç yüzünü her kesime anlatabilmektir.

İlerleyen süreçte 68 olayları olarak nitelendirilen başkaldırıları, tüm dünyayı olduğu gibi, Godard'ı da etkiler. O güne kadar dayatılanların tahammül sınırını aşmasına ciddi bir itiraz olarak yükselen 68 olayları, çoğu kişinin olduğu gibi, Godard'ın da yeni bir bakış açısı kazanmasına öncülük eder. Zira Godard, artık her yönüyle değişmesi gerektiğine inandığı dünyada, klasik biçimli bir film yapmak istemez. Klişeleri delik deşik etme niyetiyle yola çıkarak, Dziga Vertov'un da söylemlerinin ışığında, didaktik, radikal biçimde siyasal, biçim olarak deneysel ve ilkel bir teknikte kotarılmış, kolektif biçimde yapılan filmlere girerek kendi içinde yepyeni bir karşı dönem başlatır. Gerek içeriksel gerek biçimsel bağlamda, özgür bir zihinle; düzenin parçası olmayı reddeden bir tavırla kendi akımının öncülüğünü bir kere daha üstlenir.

Filmin inanılabilirliğine zarar verecek de olsa birçok planı kaldırıp atarım (1991, s. 13) derken Godard, sinema perdesinin bir şeyleri gizlemek yerine açığa çıkarması gerektiği üzerinde de durur. Vertov'un Kameralı Adam filminde görülen filmin hazırlık sürecini yansıtmaya Godard'da da tekrarlanır. Böylelikle Godard, şeffaflaşma unsuru karşısında öne çıkarmayı radikal bir ifadeyle sunar.

Doğu Rüzgârı (1969), yedi ölümcül günahın neler olduğuna dair dillendirişin çıkış noktasını temsil edip Godard'ın kendi bakış açısını görsellerle yoğurduğu yapıtları arasında kült olarak belirir. Klasik unsurları kesin manada yapıbozumuna uğrattığı ilk film olarak Doğu Rüzgârı; kameramanların, ses teknisyenlerinin, filmin diğer yapım ekibinin karelerde yer almasını sunarak, izleyiciyi yabancılaşma efektinin yarattığı zorunlu etkiyle tanıştır. Görüntü ve ses öğelerinin birbirinden kopuk bir senkronla verilmesi ise, alışlagelmiş fabulanın dışında bir tavır sergilendiğinin ifadesidir. Bir dış ses vardır, ki o; filmin görseleliğindeki bütünsellik unsurundan uzak neden-sonuç bağlamını bir nebze anlaşılır kılma görevini üstlenir. Godard'ın görüntüden ziyade; odağı bu defa sese taşımaya niyetli olduğu açıktır.

Godard, Her Şey Yolunda (1972) filminde, film yapımının ticari gerekliliğini anlatır. Gerçeklikle kurguya dayalı film arasındaki ilişkiyi izleyiciye deşifre ederken; karakterlerin kurgunun bir parçası olduğunu da ifade eder (Gürbüz, 2014, s. 176). Diğer yandan, izlenen filmin yalnızca bir film olduğu izleyiciye hatırlatılır. Godard, kimi sahnelerde izleyiciyle göz teması kuran karakterlere de yer verir. Kısacası, klasik anlatının izleyiciyi olayın içine çeken yapısına Godard'ın filmlerinde rastlanmaz. Godard filmlerinin açık uçlu sonlarla bitmesi ya da nihai sonuca bağlanmaması, bu durumun bir diğer göstergesidir.

Oldukça uzun sayılabilecek bir filmografiye sahip Godard, daha çok biçimsel ve bazı noktalarda da içeriksel anlamda klasik sinemadan kopma eğilimindedir. Wollen'in daha sonradan onun tüm filmlerini izleyerek sinemanın yedi günahı olarak sıraladığı unsurlara, Godard'ın filmlerinde bilinçli olarak rastlanmaz. Godard gerek klasik olanı reddeden kesin tavrıyla gerek bunu uygulamadaki kararlılığıyla, modern sinemanın temelini kurup tüm zamanların en iyi karşı duruşunu sergiler.

Wit Filmini Godard Çerçevesinden Yeniden İzlemek

Çalışmanın bu kısmında, Mike Nichols yönetmenliğinde çekilip, 2001 yılında izleyiciye sunulan Wit filmi, Godard'ın kesin manada taraf olduğu karşı sinema perspektifiyle betimlenmektedir. Wit (2001) filmi ile karşı sinema ilişkisini tartışmadan önce, Nichols'un duruşuna, sözü edilen filmin konusuna ve genel hatlarına değinmekte yarar vardır.

Nichols, Alman asıllı Amerikalı yönetmen, yazar ve yapımcıdır. Bir yönetmenin yaşam öyküsünün düşüncelerinin anlaşılmasına ne derece etki ettiğine dair katı bir nedensellik bağından söz etmek mümkün değildir. Ancak; yönetmenin düşünce sistemi biyografik öğelerinden bağımsız da değildir. Nazi yönetiminin

korkunç baskısından kaçarak 1939'da Amerika'ya taşınan Yahudi yönetmen için; Yahudilik, Almanlık ve Amerikalılık üçgeninde ilerleyen bir yaşam serüveni başlar. Komedi odaklı oyunları ile başlayan sanat yolculuğuna, ona "dev" yönetmen niteliği kazandıracak filmlerle devam eder. Birden fazla Oscar ve Golden Globe ödülüne sahip bir yönetmen olarak, filmleri; farklı perspektiflerden oluşan ve alışıldık konuların dışına taşan niteliklere sahiptir. Kadın-erkek ilişkilerini keskin bir dille sunan, yer yer insan ilişkilerine dair eleştirel söylemler inşa eden ve toplum içinde cinsel kimliği bakımından farklılaşan bireylere ses olan nitelikte filmler üretir.

Nichols, Amerikan orta sınıf öğretilerini, filmlerinde yer verdiği ince dokunuşlarla eleştirerek, sinemanın alışıldık duruşuna karşı bir kültür yaratmaya yönelir. Başına buyruk bir yönetmen kimliğiyle gerek içeriksel gerek biçimsel manada klasik Hollywood filmleri sayfasını delik deşik eden Nichols "Amerikan rüyasının Hitler Almanya'sından kaçan eşsiz mültecisi" sıfatıyla, 2014'te hayata veda eder (vanityfair.com: 2015).

Nitekim, çalışmaya konu olan Wit (2001), tam da ifade edildiği şekliyle, Nichols'un Amerikan rüyasını gören ve hep aynı düşünsel hat ekseninde şekillenen filmleri yapıbozumuna uğrattığı eserleri listesinde yer bulur. Amerikan merkezli HBO Yapım Şirketi kapsamında çektiği bu filmde, Nichols'un karşı tavır sergilediği henüz ilk adımından bellidir. Bu; aynı zamanda, onlarca Klasik Hollywood tarzı filmi bünyesinde tutan şirkete de muhalif bir tutumdur. Bu durumda Wit filmi, bağlı olduğu yapım şirketine karşı da bağımsızlığını ilan eder. Bağımsız bir yönetmen olarak Nichols, modern anlatıya kaydığı bu tavrı ile Godard'ın temellerini attığı karşı sinemayla ilk bağı kurar. Bu bağ, Wit (2001) filmine, gösterime girdiği yıl Emmy Ödülü'nü kazandırır. Filmin bu yapısı, Nichols'un her zamanki gibi olana yönelik muhalif tavrının perdedeki duruşudur aynı zamanda. Karşı kültür öğretisinde söz sahibi bir yönetmen sıfatıyla Nichols, bir idealin sunumu olarak Wit (2001) filmini buluşturur izleyiciyle.

...Gururlanma, ey ölüm!... Kadere, talihe, güce ve umutsuzlara köle oldun. Savaşlarda ve hastalıklarda hep çadır kurdun... Bizi uyutmaya fazlaca yeter... Bu havan kime böyle?... John Donne'nin satırlarının, bir edebiyat profesörünün dilinden yeniden dökülüşüne, hayatının ilerleyen döneminde de söz konusu satırların onun yaşamına aynen yansısına tanık oluruz Wit'te...

Vivian Bearing, işine sadakatle bağlı, idealist, disiplinli ve o güne kadar akademiye dair bütün hayallerini ve planlarını gerçekleştirmiş başarılı bir edebiyat profesörüdür. Karnındaki ağrı nedeniyle doktora gittiğinde, ileri seviyede yumurtalık kanseri olduğunu öğrenir. Aynı derecede işine tutkulu olan Doktor Kelekian, Vivian'a hastalığının ciddi bir vak'a olduğundan söz eder. Kelekian için Vivian, önemli bir araştırma deneğidir de aynı zamanda... Bu amaçla, Vivian'a tam doz tedavi uygulanmaya başlanır. Yan etkileri ağır olan tam doz ilaç tedavisi sürdükçe, Vivian'ın sağlığı daha da bozulmaya başlar. Bununla birlikte, Vivian'ın otoriter, ciddi ve başına buyruk tavrı, yerini masum, kırılğan ve ilgiye muhtaç bir ruh haline bırakır. Yalnızlığını, hayranı olduğu John Donne'nin şiirlerini ve ders verdiği büyük sınıfları

anımsayarak unutmaya çalışır. Geçmişine yönelik gitgelleri ve arada sırada da ilgi ve sevgisine minnet duyduğu hemşiresi Susie'nin varlığı ile teselli bulur. Çocukluğundan o güne özellikle de eğitim hayatına yönelik hafızasında canlanan hatıraları, tedavi süresince yattığı hastane odasında, seyirciyle birlikte Vivian'a eşlik eder.

Bu genel hatlar çerçevesinde Wit (2001) filmi, söz konusu işleyiş örgüsüyle paralel bir anlatı ekseninde şekillenir. Öykü, şimdiki zamanda başlasa da geçmişe yönelik zamansal ve mekânsal dönüşlerle ilerler. Kahramanın geriye; çocukluğunda babasıyla gerçekleştirdiği sohbe, gençliğinde hocasıyla görüştüğü odaya, derslikte öğrencilerine ders anlattığı zamana gidip; bugüne, hastane odasına dönüşü ve her defasında yeniden konumlandırılan olaylar, filmin paralel bir çizgi izlediğini gösterir. Öte yandan, geçmiş ve bugün arasında yaşanan gitgeller, sıralı bir hikâyenin sunumu olması bakımından Vivian'ın mevcut konumunu da açıklar niteliktedir. Zira onun başarılı bir edebiyat profesörü olması noktasında, öğrencilik yıllarında hocasıyla gerçekleştirdiği diyalogun büyük bir paya sahip olduğunu, geçmişe dönük hatıraların canlandırılması ile anlarız. Eş deyişle, Wit, sürekli geçmişe dönüşler ve şimdiye sıçrayışları kullanarak, birbirinin nedenini açıklayan geride kalmış hikâyelere atıfta bulunur ve bu yolla belli bir nedensellik dizgesi içerisinde işler.

Nedensellik bakımından geleneksel özellik taşıyan ve dramatik yönü ağır basan bir kurmaca olarak Wit filmi, Aristoteles'ten kaynaklanan modelin etkisini de sürdürür. Nitekim, geçmişe dönüşlerde gösterilen, Vivian'ın zor durumda kalan bir öğrenciye ödevini zamanında getirmesi konusundaki katı tavrı ile hastane odasında, hastanın duygularını önemsemeyen doktorun tavırları arasında bir ilişki kurulur. Doktorunun Vivian'a yönelik umursamaz tavrı, onun öğrencisine geçmişte sergilediği hoşgörüsüz davranışının bir faturasıdır ona göre... Bu kapsamda Wit, olay örgüsü bağlamında klasik anlatının nedensellik zincirine sadık bir yol izler. Filmde, Vivian'ın çocukluğuna ve gençliğine yönelik göndermelerle şimdinin kurgusu sağlanır. Geçmişe dönük her bir sıçrayış, şimdinin nedenini açıklar. İlk başta Wit filmine yönelik, gerçeğe benzerlik algısının yaratılıp klasik geleneğin devamlılığını sağladığı hükmü verilse de Vivian'ın derdini izleyiciye dönük şekilde ilk anlatımı bu hükmü geçersizleştirir.

Nitekim, Karşı Sinema tarafına muhafazakarlıkla bağlı kalan filmlerin, stüdyolardan bağımsız yapıtlar olduğu bir gerçektir. Muhafiz zihinli filmler, herhangi bir mekânsal kıstas içinde yer bulma düşüncesine de muhalefet eder. Bu durum göz önünde bulundurularak Wit filmi düşünüldüğünde, yönetmenin filmin düşünsel hatlarını yaratırken, bu noktada karşı bir duruş sergileme niyetinde olmadığı açıktır. Zira, filmdeki olaylar baştan sona tek bir mekânda, hastane odasında, gelişip ilerlemekte ve filmin fabulasını klasik manadaki stüdyoya hapsedmektedir. Nichols'un filmsel duruşu, tam da bu noktada klasik olandan yana belirir.

Filmde, olaylar bir karakter üzerinde evrilmekte ve sağlam bir nedensellik bağı hüküm sürmekteyken, alışılmışın dışında bir tavırla karakter izleyiciyle göz teması halindedir. Bu noktada izleyicinin, Vivian'ın dert ortağı olarak konumlan-

dırılması, klasik olan tarza bambaşka bir nitelik kazandırır. Bu değerlendirmeler dâhilinde, Wit (2001) filminin bazı noktalarda klasik bir çizgide seyrederken; diğer noktalarda klasik olandan koptuğu gözlemlenir. Filmin, tipik Hollywood tarzı ekseninde şekillenmediği ve hatta dramatik yönü ağır bassa da tam anlamıyla bir tür kategorisine dâhil olmadığı açıktır. Bu nedenle, Wit'i, Godard'ın sadakatle filmlerine yerleştirdiği, Wollen'in de kuramsal bir inşaya dönüştürdüğü yedi özellik dâhilinde ele almak yerindedir. Bu çıkış noktası, Wit filminin karşı sinema kapsamında konumlandırılıp konumlandırılmayacağına cevap aramaktadır.

Anlatı Geçişkenliği Karşısında Anlatı Geçişsizliği ve Wit

Anlatı geçişkenliği, olayların birbirini takip etmesi ve bir önceki olay ile bir sonraki olay arasında nedensellik bağının var olması ile açıklanır. Godard karşı tavrında, nedensellik zincirini kırmaya yönelik olarak tasarlanan her türlü boşluk ya da kesinti ile anlatı geçişkenliğini yok sayıp, bir anlatı geçişsizliği yaratmayı ödev edinir. Bu başkaldırıya onun neredeyse tüm filmlerinde rastlanır.

Wit filminde anlatı geçişkenliği unsurunun yıkılıp yıkılmadığını anlayabilmek için, filmin nedensellik dizgesi takip edip etmediğini incelemek yeterlidir. Bu noktada, filme ayrıntılı bakıldığında, olay örgüsünün klasik bir tarzda işlediği ve tıpkı Hollywood filmlerinde olduğu gibi, filmin belli bir nedensellik dizgesi takip ettiği görülür. Wit filminin olay örgüsüne göre, Vivian başarılı bir edebiyat profesörü-ken, hissettiği rahatsızlık sebebiyle hastaneye gider. Ciddi bir hastalık taşıdığı gerçeğiyle yüzleşir. Tedavi amacıyla hastaneye yatar. Nihai olarak da sıkıntılı tedavi sürecine ve kansere yenik düşer.

Filmin fabulası, bulunduğu evren içerisinde değerlendirildiğinde nedensel olarak bir çizgi içerisinde işler. Öte yandan; Vivian'ın geçmişe dönük hatıraları ile mevcut durumu arasında sağlam bir ilişki kurulur. Örneğin, hastane odasındaki yalnızlığının nedeni, hayatı boyunca iş ilişkisinin dışında, kendisine sosyal bir çevre edinme fırsatı tanımamış olmasına bağlanır. Bu bağlamda Wit, zaman zaman geçmiş ve bugün arasında var olan sıçrayışlarla izleyicinin kafasında anlık bir karmaşa yaratsa da; filmin bütünsel anlamda neden-sonuç ilişkisi izlediği ve böylece anlatı geçişkenliği unsurunu benimsemiş olduğu açıktır. Bu nokta, Wit filminin karşı sinema çerçevesinde yer almasına engel oluşturur.

Özdeşleşme Karşısında Yabancılaşma ve Wit

Klasik Hollywood filmleri, izleyiciyi; öykünün içine tamamen çekerek nedensellik zincirine onun da katılmasını amaçlar. İzleyicinin, filmin temasına doğrusal biçimdeki bu katılımı özdeşleşme olarak nitelendirilir. Godard ise, karşı sinema çıkışıyla, söz konusu kuralı yok saymaya yönelik yabancılaşma unsurunu ortaya koyar. Bu amaçla, izleyiciye bir film izlediğini hatırlatarak, onun gerçek dünyasından kopup filme katılmasına izin vermez. Godard, yönetmenin sahip olduğu bir tür ideal özne olgusuna bu başkaldırısıyla karşı çıkar.

Wit, diyaloglarla yüklü bir filmidir. Hareketli bir olay örgüsünden ziyade; karakterin ruhsal bunalımını açıklayan durumsal bir örüntü üzerine inşa edilir. Vivian'ın kameraya bakarak derdini anlatması, ilk bakışta izleyiciyi şaşkınlığa uğratar. Nitekim filmin neredeyse tamamında, Vivian'ın izleyiciyle soluksuz bir göz temasında olması, izleyiciyi şaşırtmanın ötesine geçirir. İzleyici, film ilerledikçe onun derdine ortak olmaya başlar. Ve hatta bu durum, konuyu bir adım daha ileriye taşıyarak; izleyicinin gerçekten de kendini filmin bir parçası olarak hissetmesine neden olur. Öyle ki Vivian'ın izleyiciyle göz teması kurmadığı anlarda ise, izleyici kendini terk edilmiş hisseder. Bu noktada; başlangıçta, tam da klasik anlatının özdeşleşme unsuru yıkılıyormuş gibi görünse de Wit'te, Klasik Ortodoksun bu unsuruna huşu uyandıran bir tarzda yer verildiği gözlemlenir. Vivian'ın ilk bakışı, yabancılaşma unsurunu hatırlatıp izleyicide şaşkınlık uyandırır, ancak karakterin tavri ve izleyiciye dönük konuşmalarının sürekliliği buna izin vermez. Eş deyişle, Wit, yabancılaşma unsuru üzerine özdeşim oluşturarak, izleyicinin filme yabancılaşmasını engeller. Böylelikle yönetmen, klasik anlatıda yüceltilen değerlerin güçsüzlüğünü ve zayıflığını ironik bir ifadeyle sunar.

Şeffaflık Karşısında Öne Çıkarma ve Wit

Kurmaca hikâye, filmsel evrende, sanki doğal biçimde işliyormuş gibi sunulur. Dramatik olay örgüsü, filmin fabulasında kendi iç dinamiğiyle gelişiyormuş izlenimi taşır. Filmde, bir hikâyenin kamerayla çekilip kurguyla birleştirilen bir süreç sonucu oluşturduğu unutturan biçimsel yapı ile ilgili tüm pratiklerin görünmez kılması şeffaflık unsurunun ifadesidir. Klasik anlatı ve onun etkisiyle şekillenen tüm filmler, temel olarak şeffaflık üzerine inşa edilir. Bu yolla, filmde sunulan kurmaca dünyanın kendi kendini anlatmakta olduğu algısının izleyicide yaratılması sağlanır. Öte yandan Godard, şeffaflık unsuruna karşı duruşunu öne çıkarma unsuru ile gösterir. Filmde, filmin konusuyla özdeşleşmeye de engel yaratacak her türlü çerçeveleme, oyuncuların konumlandırılması, filme çekme, montaj gibi biçimsel yapıya yönelik tüm operasyonların ifşası, öne çıkarmaya yöneliktir.

Wit filminde, teknik unsurlara yönelik herhangi bir gösterim ya da bilgi açıkça yer almaz. Fakat film içerisinde geçmişe ve şimdiye sığıyışların olması, şeffaflık özelliğinin bir parça kırılmasına neden olabilir. Filmde yer alan geçmiş ve şimdi arasındaki gitgeller, izleyicinin film izlediğini tamamen unutmamasına engel oluşturur. Bu durum, Wit filminde şeffaflık unsurunun yitirilmesine neden olup, bunun karşısında öne çıkarma unsurunun benimsendiğini açıklar.

Tek Diegesis Karşısında Çoklu Diegesis ve Wit

Anlatının içeriğini oluşturan bir kavram olarak diegesis, hikâyenin içinde tanımlanan her şeye atıfta bulunur. Kurmaca dünyanın ekranında olup biten her şey diegesistir. Klasik anlatı tarzında, sunulan her görüntü aynı dünyanın birer parçaları olup, zaman ve mekânları birbiri ile tutarlı bir sıra izler. Hollywood anlatısının tutarlı zamansal ve mekânsal yapısı tek diegesisin bir ifadesidir. Godard ise bu

homojen dünyaya karşılık heterojen bir dünya yaratmayı hedefler ve filmlerinde, çoklu diegesis olarak adlandırılan karşı bir tavır uygular.

Wit filmi, anlatı yapısı bakımından paralel bir anlatıya sahiptir. Filmde, birden fazla zamana ve mekâna sığıyışların yaşanması bunun göstergesidir. Söz konusu heterojen yapı, birbiri ile ilişkilendirilerek ortak bir zaman diliminde birleştirilir. Eş deyişle Wit, geçmişe dönüşleri kullanırken geçmişe dönük hikâyeleri, Vivian'ın içinde bulunduğu şimdiki zaman ve hastane odasında yeniden buluşturur. Öte yandan, filmde paralel bir anlatının olması olay örgüsündeki temel içeriği bozmadır. Sonuç ortak paydada birleşir. Bu durum, filmin yapısını kesin manada heterojen kılmamakla birlikte, içeriğini homojen bir duruşa da yaklaştırır. Bu nedenle, filme bütünsel anlamda bakıldığında belirgin bir heterojenlik ya da belirgin bir homojenlik gözlenmez. Wit filminde bu noktaya yönelik bilinçli bu konumlandırma, onu karşı sinema yörüngesine yaklaştırır.

Kapalılık Karşısında Açıklık ve Wit

Godard, klasik anlatı ve onun etkisiyle şekillenen tüm filmlerin sonlarının çözüme kavuştuğunu belirtir. Bunun, filmin kalıcılığı noktasında bir gölge oluşturduğunu ifade eder. Hollywood sinemasının bu kapalılığına karşı, film sonlarında izleyiciyi şaşırtmaya ve düşünmeye sevk edecek çözümsüzlük ise, açıklık unsuru olarak nitelendirilir. Godard, neredeyse tüm filmlerinde sözü edilen düşünce doğrultusunda açıklık unsurunu benimser. Bu yolla, filmi sonuca bağlama işlevi izleyiciye bırakılır.

Wit, klasik Aristo etkisinin gerektirdiği gibi sonuç metni içeren bir filmidir. Fakat Hollywood filmlerindeki alışılmış mutlu son enstantanesi bu filmde gözlenmez. İzleyici, Vivian'ın hastane odasındaki zorlu sürecine yakından tanık olsa da alışılmış mutlu bir bitişe, yani onun sağlığına kavuşmuş bir şekilde hastaneden çıkacağı ana yönelik bir ümit içerisinde. Ancak Wit, izleyicinin bu beklentisini boşa çıkarır. Bu yönüyle Wit, klasik anlatı tarzının bir adım dışına çıkarken, olayın sonuca bağlanıp Vivian'ın hastane odasında hayatını kaybetmesiyle, izleyiciye düşünme fırsatı bırakmadan, onu nihai sonuçla buluşturur. Bu durum Wit filminde açıklık unsuruna yer verilmediğinin ifadesidir.

Haz Alma Karşısında Rahatsız Olma ve Wit

Klasik anlatı filmleri, biçimsel ve içeriksel düzeydeki her şeyi pürüzsüz sunar. İzleyicinin dileğini perdedeki izdüşümde görmesi ve bundan memnuniyet duyması, film karakterleriyle kolaylıkla özdeşim kurması, filmde yer alan sınıksız nedensellik dizgesi ve kapalı bir son bu pürüzsüz sunumun, yani haz alma ifadesidir. Haz alma unsuru ile izleyici, filmin bütün sürecine sorunsuz katılır. Kuşkusuz bu durum, Klasik Ortodoks ideolojisinin de izleyici tarafından itirazsız kabulünün bir ifadesidir. Söz konusu zahmetsiz haz, yalnızca pozitif duygusal tepki gerektiren ideolojik bir semsiye konumuna yerleşip, filmlerde izleyiciyi rahatsız edecek her unsurdan uzak

durulmasının nedenini oluşturur. Godard, haz almaya eş değer sayılacak her türlü unsura, filmin kalıcılığına engel oluşturduğu düşüncesiyle karşı bir tavır takınır. Godard'ın izleyicinin filmle bütünleşmesinin yolunu kapatan her türlü uygulaması, rahatsız olma ya da rahatsız etme unsuru olarak nitelenir.

Bu bağlamda Wit filminin, haz alma hissini tam anlamıyla gerçekleştirip gerçekleştirmediği noktasında keyif verici bir kontrast söz konusudur. Biraz önce belirtildiği gibi, Vivian'ın izleyiciye dönük konuşmaları, izleyiciyi tamamen filmin bir parçası yapmakla birlikte; onun, filmle özdeşim kurmasına yönelik temel dayanağı sağlar. Bu durum, izleyicinin haz almasını kolaylaştırır. Öte yandan Vivian'ın geçmişe yönelik hatıralarının sunumu, çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemine dönüşleri, izleyicide durağan süregiden akışın bozulmasından kaynaklanan bir rahatsızlık yaratır. Nitekim filmin kapalı sonlu bir çözüme kavuşmasına rağmen, izleyicinin beklentisindeki o her zamanki mutlu sonun olmayışı da haz almasını zorlaştırır. Eş deyişle, çözüm bölümünde mutlu bir sonuç olmaması, izleyiciyi rahatsız eder.

İki yönüyle değerlendirildiğinde Wit, bilinçli şekilde, kesin bir taraf içerisinde yer bulmaz. Fakat hem haz alma ve rahatsız olma unsurlarının birlikte kullanımı hem de yönetmenin klasik olanın zavıflığını ortaya koyan bu ironik sunumu, filmi karşı sinema yörüngesine yaklaştırır.

Kurgusalılık Karşısında Gerçeklik ve Wit

Kurgusalılık, özdeşleşme yoluyla izleyicinin filme dâhil olmasını ve herhangi bir olayı, onun kendi duygusal dünyasıyla ilişkilendirmesini sağlayan nedenlerine sıkı sıkıya bağlı olay örgüsüdür. Klasik Aristo mantığıyla kurulan dünyaya izleyici, filmin kendisini yansıttığına dair bir içselleştirmeye adım atar. Bu yolla özdeşim oluşturulur. Böylelikle dramının özünde var olan nedensel yapıya katılım sağlanır. Söz konusu katılım, kurgusalılık'ın ifadesidir. Buna karşın Godard, izleyicinin özdeşleşme yoluyla filmin kendisi için oluşturduğu kurmaca dünyaya girmesini zorlaştıracak her türlü rahatsız etme unsuru ile izlenilenin bir film olduğunu ona şiddetle hatırlatır. Onun filmlerinde, sürekli rahatsız edilen izleyici, özdeşim sağlamadığından, gerçek dünyanın içinde olduğunu unutmaz.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde Wit filminde, yer yer özelliğin yitirilip nesnellik unsurunun öne çıkarıldığı gözlenir. Vivian'ın geçmişi içerisinde seyahat halinde olması, izleyicinin filme durağan katılımına engel oluşturarak gerçeklik içerisinde kalmasını sağlar. Öte yandan Vivian'ın geçmişte gerçekleştirdiği her bir olay, bugünkü mevcut durumunu açıklar nitelikte olan nedensellik bağıyla da örüntülüdür. İzleyici, Vivian'ın kendisine dönük bakışlarıyla, onun dert ortağı da olur aynı zamanda. Bu durum, bir yandan da özdeşleşmenin kurulmasına temel dayanağı oluşturur. Bu nedenle, Wit, kurgusalılık ve gerçeklik arasında gidip gelir.

Wit filmi, bu yönüyle de bilinçli bir kontrastın temsilidir. Klasik Ortodoks ve onun etkisiyle şekillenen tüm filmlerin, yaratılan ve dayatılan kurallara ilk günden

itibaren sıkı sıkıya sadık kaldığı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda; kuralların yalnızca bir adım dâhı dışına çıkan tüm filmlerin, klasik olana bir başkaldırı niteliği kazandığı söylenebilir. Bu noktada, Wit filminin, kurgusalılık ve gerçeklik perspektifinden değerlendirildiğinde de karşı sinema çerçevesi içinde olduğu gözlenir.

Değerlendirme ve Sonuç

Çalışmada, Mike Nichols'un 2001 yapımlı Wit filmi, Karşı Sinema anlatısı çerçevesinde betimlenmiştir. Godard'ın kendi ifadesiyle sinema anlatısına son noktayı koyduğu kasıtlı söylemlerinden yola çıkılarak, filmin anlatı özellikleri ayrıntılı olarak tartışılmıştır. Filmsel iskeletin yapısından da anlaşılacağı üzere, Nichols'un Godard'ı iyi tanıdığı oldukça açıktır. Klasik anlatının stereotipleştirilmiş yapısına kasıtlı bir söylem geliştiren ve bunun izdüşümünü Wit filmi ile beyaz perdeye yansıtan yönetmen, tıpkı Godard gibi, sinemada hiçbir sınırın olmadığını gösterir. Bunu yaparken Godard'a birçok noktada güçlü bir selam da gönderir.

Genel hatlarıyla ele alındığında, Wit filminin belli bir tür kategorisine dâhil olmadığı açıktır. Klasik Ortodoks sinemasının temel yapı taşı konumunda olup; belirli kuralların ezberinin perdeye yansımasına alışık olduğumuz kategorileştirme işlemine bu filmde rastlanmaz. Tam da bu noktada Wit, klasik anlatı ekseninin dışına ilk adımını atar. Sıkı sıkıya dramatik unsurlarla örüntülü olsa da filmin fabulası tek bir kapsam çerçevesi içinde yer bulmaz.

Godard'ın kendi filmlerinde bilinçli olarak yer vermediği yedi günah referans alınarak izlendiğinde Wit filminin, klasik anlatıya yer yer göndermede bulunduğu, yer yer de onu yapıbozumuna uğrattığı açıkça gözlenir. Nichols'un huşu uyandıran ve izleyiciyi şaşkınlığa uğratan tavrı, kılcal bir çizginin başarılı göstergesidir. Zira, sınıksız bir anlatı geçişkenliği dizgesiyle ilerlerken, izleyiciyi içine hapsedecekmiş gibi bir edayla ona göz kırpan Wit, öte yandan da öne çıkarılan filmsel tekniklerin geçmişe yönelik dönüşler ve şimdiye sıçrayışlarla sunumunda izleyiciye, orada, oturduğu koltukta kalmasını söyler.

Bir başka açıdan bakıldığında, tekli diegesis ve çoklu diegesis unsurlarının yönetmence farkında olunarak ortak paydada birleştiği gözlenmekte, bununla birlikte izleyicinin kafası bir kere daha karışmaktadır. Ancak Vivian'la film boyunca kurduğu sağlam dostluğun sonucunda, bir kere daha kendinin filmin temel yapı taşı olduğunu hisseden izleyici; özdeşleşmenin, en yüksek noktasına, zorunlu zirvesine ulaşmaktadır. Nichols'un burada, klasik anlatıya kasıtlı bir eleştirel söylemle göndermede bulunduğu açıktır. Zira yönetmen, yabancılaşma unsuru üzerine özdeşim inşa ederek beklenenin tamamen dışında bir tablo çizmekte, bunu yaparken de klasik anlatıyı onun silahıyla vurmaktadır.

Klasik anlatıyı bağlarından ayıran o kılcal çizgi, Wit filminde, rahatsız olma unsurunun varlığıyla da kendini gösterir. Durağan süregiden akıcı hikayenin zaman zaman kesintiye uğraması izleyiciyi rahatsız etmekle birlikte; kurmaca ile

gerçeklik arasındaki keyif verici kontrastın sunumu, klasik anlatıda yüceltilen unsurların güçsüzlüğünü bir kere daha ironik bir tavırla sergiler. Durum böyleyken, Wit, klasik anlatıya hoşçakal der.

Vivian'ın bütün acısına ortak olan izleyici, her ne kadar onunla kesin manada vedalaşmaya daha baştan hazırlansa da onun iyileşeceğine dair bir umut beslemektedir. Ancak, filmin kapalı sonu, Vivian'ı bu dünyadan kopararak izleyiciye bu hayalini sunmaz. Bu dramatik son, klasik anlatının ezberlenmiş yapısını bozup, filmi karşı sinemaya taşıırken, hikâyenin çözüme kavuşarak noktalanması, Nichols'un kasıtlı karşı söyleminin de bir diğer ifadesini temsil eder.

Klasik Ortodoks ve onun etkisiyle şekillenen tüm filmlerin, yaratılan ve dayatılan kurallara ilk günden itibaren sıkı sıkıya sadık kaldığı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda; kuralların yalnızca bir adım dahi dışına çıkan tüm filmlerin, klasik olana bir başkaldırı niteliği kazandığı söylenebilir. Bu bağlamda, Wit filmi, Karşı Sinema perspektifinde yer almakla birlikte, sinemada ana-akımı temsil eden klasik anlatı ile, onun kurallarını yıkmayı ödev edinen modern anlatı arasında sağlam bir köprü görevi üstlenir. Nihai olarak Nichols da tıpkı Godard gibi, klasik olanı yer yer alaşağı ederken; Godard'ın belli türdeki sinemanın kapanışına dair dillendirdiği manifestosunun altına imzasını atar.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Bazin, A. (1995). Çağdaş Sinemanın Sorunları. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Biryıldız, E. (2002). Örneklerle Türk Film Eleştirisi (N.,Özön, Çev.). İstanbul: Beta Yayınları.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). Film Sanatı. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Coşkun, E. E. (2011). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: Phoenix.
- Dorsay, A. (1997). Yüzyılın Yüz Yönetmeni. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Godard, J. L. (1991). Godard Godard'ı Anlatıyor (A. Derman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbüz, Ö. N. (2014). Modern Sinemanın Erken Tarihi ve Modern Sinema Olarak Jean-Luc Godard Sineması. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, S. 4, 160-180.
- Gürkan, H. & Ozan, R. (2014). Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'da Dönüşümü. Global Media Journal, S. 4, 154-185.
- Gürkan, H. (2015). Karşı Sinema. Ankara: ES Yayınları.
- Hayward, S. (2001). Cinema Studies The Key Concepts. London and NewYork: Routledge.

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/09/remembering-director-mike-nichols>, (Erişim 31.05.2010).

İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'ın Karşı Sinema Kavramı. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. S. 2, 72-87.

Kirel, S. (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Küçükyurt, F. D. & Gürata, A. (2004). Sinemada Anlatı ve Türler. İstanbul: Vadi Yayınları.

Moran, B. (2000). Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Neuman, L. W. (2007). Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar. İstanbul: Yayın Odası Yayınları.

Nichols, M. (2001). Wit. (Film).

Oluk, A. (2004). Klasik Anlatı Sineması (Hollywood Sineması Bağlamında). Yayınlanmış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Öğüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi: Feminizm, S. 58, 202-220.

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

Şentürk, R. (2010). Jean-Luc Godard'ın Filmleri ve Estetik Manifestosu. Global Media Journal. S.2. 133-152.

Tüfekçi, M. E. (2003). Yapısalci Yöntem ve Uygulama Alanları. Tiyatro Araştırmaları Dergisi. 50-67.

Vertov, D. (2007). Sine-Göz (A. Ergenç, Çev). İstanbul: Agora Kitap.

Wright, M. (2006). Religionand Film: an Introduction. London: I. B. Taurisand Company Limited.

Wollen, P. (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. İstanbul: Metis Yayınları.

