

KARŞI SİNEMA PERSPEKTİFİNDEN GODARD SİNEMASI VE 'SERSERİ AŞIKLAR' FİLM ÖRNEĞİ

İlkay UĞUR*- Mehmet YILMAZ**

Özet:

Sinema, ilk yıllarından itibaren oluşturduğu anlatı yapısı ile klasik, geleneksel, yansıtmacı, Aristotelesçi bir dil kullanmaktadır. Zamanla dil yetisini geliştiren sinemanın, farklı anlatı yapılarına yönelerek anaakım olarak adlandırılan Hollywood sinemasının dışında alternatif biçimlere de yöneldiği izlenmektedir. Özellikle, ticari ya da seyirlik olarak da bilinen klasik anlatı yapısı dışında, 1960'lı yılların başında gelişen 'karşı (counter) sinema' kavramı sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmanın amacı alternatif ya da karşı olarak tanımlanan bu anlatı yapısının özelliklerini saptamak ve 'Serseri Aşıklar' filminde bu unsurların gerçekleşip gerçekleşmediğini incelemektir. Bu kapsamda yapısal analiz yöntemi ile adı geçen filmin özellikle Brechtien unsurlara sahip olup olmadığı katharsis, yabancılaşma ve oyunculuk düzeyinde ele alınmaktadır.

206

Anahtar Kelimeler: Sinema, anlatı, karşı sinema, Godard

Abstract:

From the beginning, cinema with its narrative structure employs a classical, reflexive and Aristotelian language. It is observed that cinema which has developed its stylistic potentials gradually tends towards alternative approaches outside of the conventional Hollywood films. Especially, aside from the classical storylines deemed to be commercial or popular, the concept of counter cinema that unfolded in 1960's takes an important place in film history. The aim of this paper is to explore the aspects of this alternative and/or counter narrative form and to examine whether *Breathless* consists of such aspects. In this regard, using structural analysis, the film is examined in terms of the Brechtian notions of catharsis, alienation and acting.

Key words: cinema, narrative, counter cinema, Godard

* Öğr. Gör. Ordu Üniversitesi, Ulubey MYO, e-mail:ilkaytoran.ugur@gmail.com

** Doç. Dr. Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölüm Başkanı, e-mail:mehmet.yilmaz.dr@gmail.com

GİRİŞ

Sinema görsel işitsel yapısı sayesinde günümüzün en etkili iletişim aracı olarak görülmektedir. Özellikle özdeşleşmeye dayalı yapısı ile kitleleri kolayca peşinden sürüklemektedir. Görsel hikayeler anlatan sinema günlük yaşam yoğunluğunda hemen hemen bütün toplumlarda bireyin günlük sorunlarından kaçış noktasıdır. Oluşturduğu dil ve anlatı yapısı, ilk yıllarından itibaren görsel işitsel zenginliği sayesinde sinemayı en popüler sanat disiplini olarak kabul ettirmektedir. Başlangıçta, Lumiere kardeşlerin dış gerçekliği olduğu gibi aktaran belgeselci yapısı zamanla Melies'in düşsel hikayeler anlatan ve giderek ticarileşen, yıldız oyuncu sistemine dayalı stüdyo tipi üretim biçimine dönüşmüştür. Sinemanın pahalı üretim biçiminin gişe başarısını şart koşması, onu, kitleleri peşinden sürükleyecek bir dil kullanmaya mahkum etmektedir. Bu bağlamda çoğunlukla izleyiciyi büyülemeye hizmet eden, seyirlik ve hoşça vakit geçiren anlatı yapıları Hollywood'un büyük stüdyoları tarafından tercih edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında yıldız oyuncu sistemine dayalı, dekor, kostüm ve makyaj ile desteklenen, giriş, gelişme sonuç biçiminde ilerleyen anlatı yapısı ile sinema dili izleyiciyi rahatsız etmeyen bir şekilde oluşmaktadır. Sinema 'içerdiği yanılmacı etkiler sayesinde yaygınlaşmakta ve zaten günlük yaşamın sıkıntıları içinde boğulup ne yapacağını şaşırılmış duruma gelen geniş kitleleri akıl almaz düş dünyalarının tutsağı haline' getirmektedir (Parkan, 1982:11). Ancak sinemada, klasik, geleneksel, seyirlik, burjuva, ya da sanatın rolünün doğanın taklidi olduğunu savunan Aristotelesçi yaklaşım dışında izleyiciyi rahatsız ederek düşünmeye yönlendiren, klasik sinemaya karşıt olarak katharsis ve özdeşleşme unsurlarını reddeden ve seyirciye izlediğinin bir 'film' olduğu duygusunu yaşatan alternatif bir dil, alternatif bir anlatı yapısı kullanan yaklaşım 1960'lı yıllarda gelişmiştir. İlk olarak Fransız Yeni Dalga Akımı çerçevesinde ele alınan bu anlatı yapısı sinemaya ait ve sinemayı bir dil haline getiren unsurları alışılmışın dışında kullanarak ticari sinemaya 'karşı' bir yaklaşım sunmuştur. Kamera açılarının klasik sinemadan farklı konumlandırılan, ses, dekor, kostüm ve makyajı reddeden, uzun plan-sekanslar ile zaman zaman izleyiciyi rahatsız eden bu biçim özellikle akımın başyapıtı sayılan Godard'ın 'Serseri Aşıklar' filminde sıklıkla kullanılmıştır. Bu anlatı yapısı tercih edilerek amaçlanan, izleyicinin sinema salonundan rahatlayarak ve günlük sorunlar(ın)dan uzaklaşması değil, tam aksine kendine 'gösterilenler' üzerinde düşünerek gerçekliği sorgulamasını sağlamaktır.

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ:

Bu çalışmada ideolojik ve ticari olarak yapılmış olan Hollywood sineması dışında oluşan anlatı yapıları genel özellikleriyle ele alınmaktadır. Öncelikle anlatı yapısı üzerinde durularak anlatının ne olduğu ve kuramsal olarak anlatı nedir sorusuna yanıt aranmaktadır. Anlatı kuramının sinemasal alanda karşılığı bir sonraki ele alınan konudur. Sinemada ilk olarak karşımıza çıkan klasik anlatı yapısının yanı sıra, konunun daha iyi anlaşılması için klasik/modern karşıtlığında anlatılar kısaca özetlenmektedir. Karşı (counter) sinema anlatı yapısının neye ve nasıl karşı olduğu ise Godard'ın 'Serseri Aşıklar' filmi üzerinden örneklenmektedir. Bu bağlamda anlatı kavramı V. Proop'un anlatı kuramına kadar dayandırılarak geçirdiği evreler günümüze kadar incelenmektedir.

'Serseri Aşıklar' filmi kendisine kadar gelen dönemde rastlanmamış bir anlatı yapısı olarak ortaya çıkmıştır. Bir önceki İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımından etkilenen Yeni Dalga akımının en önemli ürünü sayılan film diğer bütün Dünya Sinemalarını da etkileyerek yeni bir biçim ortaya koymuştur. Çalışmamızda, klasik anlatı dışında alternatif bir yapı kullanan adı geçen bu film üzerinde oyunculuktan kurguya kadar birçok sinemasal unsur yapısalca bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Bu filmin algısal ve göstergesel özelliklerinin neden ve nasıl üretildiği sorularına Brecht estetiği açısından yaklaşmaktadır. Özellikle katharsis ve özdeşleşme unsurlarını toplum için tehlikeli bulan brechtien kurama göre filmin ne oranda gerçekleştiği ele alınmaktadır. Çalışma boyunca filmde çeşitli görseller de kullanılarak oluşturulan sinemasal anlatının ne hedeflediği ve neye karşı olduğu araştırılmaktadır.

Film örneğinde, sinemanın estetik sorunları da ele alınarak 'karşı sinema' kavramının gönderme yaptığı unsurlara ulaşmak için içerik analizi yöntemi kullanılmaktadır. Çoğunlukla ticari sinemaya karşı olduğu kabul gören 'karşı sinema' anlatı yapısının bu film ile hangi sinemasal unsurları kullanarak gerçekleştiği filmsel zaman çözümlemesi ile değerlendirilmektedir. Çalışmada kabaca, sinemanın gerçeği temsil etme, gerçeğe sahip çık(ma)ma ve görüntünün inandırıcılığı sorunu çerçevesinde Godard ve 'Serseri Aşıklar' filmi ticari sinemayla senkronik bir biçimde tartışılmaktadır.

ANLATI KURAMI:

Anlatmaktan gelen anlatı kavramının İngilizce "narration" kelimesinin karşılığı olduğu bilinmektedir. Bilgi, söylem, öykü ya da öyküleme biçimi olarak anlatı aynı zamanda 'aktarım' olarak da değerlendirilir. Genel anlamda anlatı kavramı sanatın hemen her disiplininde kullanılmakta, olay örgüsü biçiminde resim, heykel, hikaye, sinema vb. biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Anlatı, Richardson'a göre, 'insanların deneyimlerini zamansal olarak anlamlı bölümler halinde organize ettikleri bir sonuç çıkarma ve temsil tarzı olarak tanımlanmaktadır. Bu şekilde herkes dünyayı anlatısal olarak algılamakta ve temsil tarzı olarak tanımlamaktadır (Berger'den akt. Gürkan, 2014, s.157). Belki de insanlık tarihine kadar dayandırılabilen kavram, gerçek ya da gerçek dışı unsurların, sonsuz zamanda, zamanın herhangi bir noktasında ortaya çıkan olayların aktarılmasını ifade eder. Anlatılar çoğunlukla yazınsal, sözselsel ya da sözselsel olmayan şekillerde karşımıza çıkabildiği gibi günümüzde sıklıkla görsel anlatılardan da söz edilmektedir. Bu açıdan genel olarak anlatı 'öykü' yapısında öyküye dayalı olarak algılanmakla beraber, Sarah Kozloff'un saptamasına göre iki farklı biçim söz konusudur; 'öykü' ve 'söylem'. Anlatıya dönük olarak eleştirmenin ya da çözümleyenin sorduğu "Ne oluyor? Kime Oluyor?" sorularını 'öykü' düzlemi yanıtlarken "Öykü nasıl anlatılıyor?" sorusunu 'söylem' düzlemi yanıtlamaktadır (Akt. Parsa, Ailen, 1992: 69). Bir olay dizisinin aktarımı, kurgusal ya da gerçeğe dair bir içeriğin tasviri söz konusu olduğunda doğal olarak bir de anlatıcı söz konusudur. Halk arasında anlatıcı bir özneyi işaret ederken sanatsal alanda bu anlatıcı bir heykel, bir resim ya da bir film, yani bir nesne olarak karşılık bulmaktadır. İnsanların duygu ve düşüncelerini duyurmak, özlem ve hayallerini aktarmak en temel dürtülerinden biridir, bu açıdan bütün kültürlerde var olan anlatma ihtiyacı yine bütün kültürlerle bağlı olarak sayısız biçimlerde ortaya çıkmaktadır. İçinde yaşadığımız görsel sinemasal çağ ise çoğunlukla bu biçimi filmsel form olarak karşımıza çıkarmaktadır. Yazınsal alanda Rus yapısalcı V. Propp'un 'Masalın Biçim Bilimi' adlı eserinde iki yüz civarında halk masalını inceleyerek ortaya koyduğu kodlar, günümüz dünyasında sinemanın kendine özgü anlatı yapısına senkronize biçimde, özellikle, klasik, aktarımcı, düşsel dünyalar kuran ve öneren popüler, konvansiyonel anlatı yapısını çağrıştırmaktadır.

SİNEMADA ANLATI:

Sinema, insanlara görsel hikayeler anlatır; kapalı bir salona giren ya da özel alanlarında birbiri ardına eklemlenen hareketli fotoğraflardan oluşan öykünün izleyicisi, aynı zamanda teknik bir oluşumun da parçasıdır. Senaryo, prodüksiyon ve post prodüksiyon gibi aşamalardan geçerek teknik süreçlerini tamamlayan film, önceleri dış gerçekliği olduğu gibi yansıtan ve kameranın bir insan gözü gibi konumlanmasından günümüze devasa teknolojilerden yararlanarak öyküler anlatmaktadır. Üretim, dağıtım ve izleme kolaylıkları günümüzde sinemayı farklı formlara yöneltmektedir. Entelektüel açıdan geleneksel ticari sinemanın aksine, izleyiciye öyküyü sorgulatacak ya da başka açılardan baktıracak anlatı formları oluşmaktadır. Seyirciyi büyülemeye hizmet eden ve katharsis kavramı ile birlikte özdeşleşme yaratarak izleyeni pasif olarak konumlandıran klasik anlatı sinemasının yanı sıra günümüzde modern ve karşı (counter) olarak biçimlenen anlatı yapıları oluşmuştur. Klasik anlatı sineması insanları kitlesel olarak eğlendirme ve oyalama amacı ile başı sonu belli, kahramanlar üzerine kurulu, özdeşleşmeyi benimseyen ve süreklilik içeren yapıdadır. Bu anlatı yapısı sinema izleyicisini sürükleyerek olay ya da kahraman ile özdeşleşme sağlar ve hoşça vakit geçirterek seyircinin rahatlayarak gündelik sorunlarından uzaklaşmasına neden olur. Çoğunlukla gişe başarısını hedefleyen ve aksiyonel yapıda olan bu filmler eğlence sinemasının birer parçasıdır. İkinci dünya savaşının hemen ardından ortaya çıkan toplumsal gelişmeler ise hemen her alanda olduğu gibi sinemada da farklılıklar ortaya koyarak yeni anlatı yapılarının oluşmasına neden olmuştur. Sinemada modern yapı yaklaşık olarak bu dönemde ortaya çıkar ve yönetmenler farklı bir dil ile anlatı yapısı denerler. Özdeşleşmeyi kırmak üzerine kurulu olan bu yaklaşımda seyirci filmsel sürece aktif olarak katılır ve eleştirel yapıdadır. Kendisine sunulanı izlerken olanı değil olması gerekeni değerlendirir. Yapısal olarak oyunculuk, kurgu ve ses unsurları ile seyirciye izlediğinin bir film olduğu anımsatılır ve film izlemenin rahatlığını sağlayan unsurlar ortadan kaldırılarak düşünme edimi için soluk almasına fırsat tanınır. Karşı sinemacı olarak Godard "bir filmin sadece bir film olduğunu, oyuncuların sadece oynadığını, vücutlarının kanla değil domates salçasıyla kaplandığını ve hala seyirciyi etkileyip heyecanlandırdığını kabul etmenin mümkün olmadığını" söyleyerek (Parkan, 1991:64) klasik anlatı sinemasına eleştirel bir tutum sergiler.

SİNEMADA KLASİK ANLATI

Geniş kitlelere görsel hikayeler anlatan sinemanın ilk öyküleme deneyimleri ve bir dil yetisine kavuşması Melies'in 'Aya Seyahat' filmi ile başlar. Giriş, gelişme ve sonuç yapısı ile birbirine bağlı sekanslar ile kurulan yapı sinemada klasik anlatı olarak adlandırılır. Çoğunlukla izleyiciyi eğlendirme ve hoşça vakit geçirme amacıyla olan klasik anlatı yapısı belli kurallar çerçevesinde seyirciyi rahatlatmaya yöneliktir. Özellikle sinemanın erken döneminde stüdyo ortamında çekilen filmler klasik yapı anlatılarıdır. Geniş kitlelere öykü anlatan ve eğlence üreten sinema-dram anlayışı Hitchcock'un "sıkıcı parçaları kesilip çıkarılmış yaşam" (Armes, 2011:93) tanımlamasına uygundur. Klasik anlatı, çoğunlukla başı sonu belli olan, içinde çatışma unsurları bulunduran, kurgusal, özdeşleşme kavramını benimseyen ve izleyiciyi eğlendirme yönelik yapıdadır. Bu tür anlatı yapısında gelişen olaylar birbirlerine bağlı ve birbirlerini tamamlar nitelikte, her sahne öncekinin tamamlayıcısı ya da sonrakinin hazırlayıcısıdır. Klasik anlatıda çoğunlukla neden-sonuç ilişkisi ön planda ve sekanslar birbirini tamamlar niteliktedir. Popüler ya da konvansiyonel sinemadaki bu anlatı biçiminin anlatım stratejisi ve hikayenin kurgusu seyirciyi büyülemeye hizmet eden özdeşleşme kavramına dayalıdır. Hollywood sineması olarak da adlandırılan klasik aksiyonel anlatı yapısında kahraman çoğunlukla başını istemeden derde sokar ve olaylar hızla birbirini takip eder. Klasik anlatı sinemasında müzik kullanımı, oluşturulan gerilim, oyunculuk ve kurgusal unsurlar tam anlamıyla bütünlük oluşturur. Bu yapının ticari başarıya yönelik olması ve gişe kaygısı izleyiciyi rahatlatan, keyif veren özdeşleşme ile duygu/yaşantı birliği oluşturan unsurları tercih etmesine neden olur. Seyirciyi eğlendirmek ve hoşça vakit geçirtmek klasik anlatının hedefleri arasındadır, bu açıdan olaylar çizgisel gelişir ve merak duygusu uyandırılarak aksiyonel, akıcı, sürükleyici yapı kullanılır. Anaakım ya da seyirlik olarak adlandırılan klasik anlatıda geleneksel dramatik yapı tercih edilir ve çatışmaya dayalı öyküleme benimsenir. Klasik sinema "hemen ve kolayca kavranılabilir görsel dünyalar kurar, bu dünyanın içinde popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, tutsaklık, bireysellik, birlik, dayanışma, cesaret, kahramanlık, kıskançlık, hırs temaları yerleştirir" (Oluk, 2008:76). Hollywood sineması yıldız oyuncu sistemine ve stüdyo tipi üretime dayalıdır, izleyici "daha çok starlara ve filmin kapsadığı dramatik olaylara odaklanır. Klasik anlatı sineması, yapıyı saydam kılarak, yapının sadece starlarını ve

olay örgüsünü ön plana çıkararak bunu sağlar. Klasik anlatı sinemasında öykünün birileri tarafından anlatıldığı çeşitli taktiklerle gizlenmiş, sanki öykü kendi kendine akıyor izlenimi yaratılır. Aslında klasik sinemayı klasik yapan şey kurmaca olduğunu tıpkı bir sihirbaz gibi gizleyebilme, gözden kaçırabilme yeteneğidir" (Oluk, 2008:77). Seyirciyi dramatik eğri ile katharsise (arınma) sevk eden klasik anlatıda ‘çatışma genellikle çözümlenir ve düğüm çözülürken bu anlatı tipinde film hayatın akışı biçiminde sürer. Hollywood sineması olarak algılanan klasik sinema anlayışında ‘yaşam gözlemlenmez, fakat temel malzeme olarak talan edilir. Yönetmen gerçekliğin duygusunu, ritmini ve yapısını yakalamaya çalışmaz, ama bunun yerine onun tam bir kopyasını yaratır’ (Armes, 2011:93). Temel amacı izleyiciyi tutkulu biçimde etkilemek olan bu anlatı yapısında "seyirci sahnedeki figürler ile kurduğu duygu-yaşantı birliği nedeniyle gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsise ulaşır" (Parkan, 1991:28). Yıldız oyuncu sistemi bu sanayinin en önemli unsurlarındandır, "klasik anlatı sinemasında öyküyü sürükleyen başkarakterdir. Film bu karakter etrafında kurulur, izleyici filmde önce başkarakterini arar, onunla özdeşleşir. Bu açıdan klasik anlatı sineması 'baş karakterin serüvenidir" (Oluk, 2008:81). Karşılıklı bir uzlaşım çerçevesinde sinemaya gelen seyirci teknolojik, kurgusal bir hikaye izlerken bütün sinemasal üretim biçimlerini görmezden gelir ve temel amaç iyi vakit geçirmektir. ‘Bu sinemayla buluşan seyirci, gerçeği yaşamdakinden farklı olmayan bir şekilde, yani olduğu gibi algılamaktan öteye gidememekte, filmdeki olaylar ve karakterlerle özdeşleşen seyirci, eleştirel bir bakış açısına sahip olamamakta, olayları, dolayısıyla yaşamı olduğu gibi kabullenmeye itilmektedir’ (Parkan, 1991:8). Genellikle izleyiciye gerçek yaşamda ulaşamayacağı bir dünya sunulur, klasik anlatı sinemasının görevi Aristoteles’e göre ‘uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir’ (1995:22).

SİNEMADA MODERN ANLATI

Modern kelimesi çoğunlukla şimdiki zamanı ya da şimdiye ait olanı ifade eder, ancak aslında modernizmin temelleri bilim insanları ve düşünürlerin kilise baskısından kurtulmaları ile başlar. ‘Modernlik tasarısı, 18.yy.da yaşayan aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak, evrensel bir yasa ve özerk bir sanat geliştirme amacını güden çalışmalarıyla biçimlenmiştir’ (Özen, 2008). Sanatsal alanda

sanatçının geleneksel bağların dışına çıkma hedefi modernizm algısını geliştirmiştir. Sinemasal alanda ise modernist eğilimler İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile Fransız Yeni Dalga akımları tarafından temellendirilmiştir. Sinemada klasik olandan moderne doğru evrimleşme gerçekleşirken bir tür olarak 'Kara Film' anlatısı etkin olmuştur. 'Genel olarak kentsel dekor anlayışı ile bezenen kara film örnekleri anlatı açısından yarattığı tipler ve atmosferle görsel farklılıklar sunar. Antonioni'nin ilk filmi 'Bir Aşkın Öyküsü' bir kara film yapısındadır. Godard'ın 'Serseri Aşıklar' filmi gibi Truffaut'un 'Piyani Vurun' filmi de kara film üzerinde düşüncelerdir' (Kovacs, 2010:260). Kara film çalışmaları klasik anlatıdan bir sapma olarak görülür ve yeni gerçekçilik akımı ile modern sinemanın çerçevesi çizilir, 'gerçekçiliğin modernizme başlıca katkılarından biri anlatının arka planı ile ön planı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ortadan kaldırması, böylelikle anlatı yapısını gevşetmesidir. Anlatının arka planının artan önemini görsel motiflerin ve arka planda olan olayların ön plandaki başkarakterlerin başına gelen olaylarla neredeyse eşit önemde olmasıdır' (Kovacs, 2010:267). Modern anlatının başat olduğu dönem ise yeni gerçekçiliği temel alan Fransız Yeni Dalga sinemasıdır. Bu akımda yazar-yönetmen kavramı öne çıkar. Anlayışa göre yönetmen bir romancının kalemini kullanması ya da bir heykel traşın taşı yontması özgürlüğünde kamerasını kullanmalıdır. 'Cahiers du Cinema' (sinema defterleri) dergisi etrafında toplanan Truffaut, Godard, Chabrol gibi yönetmenler sinemanın da bir dil yetisine sahip olduğu görüşünden hareketle 'Modern Sinema' yaklaşımının önünü açan düşünceleriyle yeni bir hareket başlatırlar. Bu anlayışa göre sinema, klasik sinema anlayışında olduğu gibi kitlesel olarak tüketilen bir nesne olmanın dışında, yönetmenin izleyiciyle doğrudan ilişkisini gerekli kılar. Katharsis ve özdeşleşme kavramlarını önemseyen klasik anlatı sinemasının tersine modern sinemada seyirci 'soluk almasına, düşünmesine ve eleştirel bir tutum almasına olanak tanımayan dramatik anlatıma karşı durak noktalarından yararlanarak olaylar ve figürler üzerinde düşünme ve eleştirel bir tutum alma olanağına sahip olur' (Parkan, 1991:19). Bu açıdan modern sinema yaratıcı yönetmen (auteur) yaklaşımını benimser ve yönetmenin yaratıcı figür olarak 'klasik Hollywood stilini ve bu stilin öyküyü fark ettirmeden anlatmayı benimsemiş öncüllerinden farklı olarak, bize bir film izlediğimizi unutturması daha az olasıdır' (Kolker, 2009:62). Yaratıcı yönetmenin kişisel olarak söyleyecekleri vardır ve çoğunlukla bu yönetmenler kendilerine özgü bir

stil ya da tarza sahiptirler. Modern sinemanın amacı çoğunlukla gerçeklik duygusunu kırmak ve seyirciye izlediğinin bir film olduğunu sürekli hatırlatmaktır. Bu açıdan bakıldığında farklı sinematik unsurlar (ses, görüntü, kurgu, oyunculuk) kullanılarak yabancılaşma sağlanmalı ve aktarılan görüntünün gerçeğin temsilcisi olmadığı izleyiciye aktarılmalıdır. ‘Godard’ın amacı aynı zamanda izleyiciye bir film izlemenin rahatlığını sağlayan her şeyi ortadan kaldırmaktı. Godard kendi filmini izleme ediminin tanımlanan gerçekliğe katılmak kadar zahmetli olmasını isterdi’ (Kovacs, 2010:327). Çoğunluğu Yeni Dalga akımı çevresinde toplanan yönetmenler ‘klasik film formunu reddeder ve bu entelektüel yönetmenlere göre her film yeni bir roman gibi tüm uyaşımardan bağımsız bir şekilde oluşturulur. Her film ayrı bir sanat manifestosu, ayrı bir sinema kuramı gibi üretilmiştir" (Wikipedia.org). Modern sinema anlayışında yönetmenin kendine özgü üslubu vardır ve bunu hissettirir. Özgünlük ön planda olmakla beraber öykü klasik giriş, gelişme ve sonuç biçiminde gelişmeyebilir, modernist sinemada yönetmen biçem sahibi olarak sıklıkla yabancılaşma unsurlarına başvurur ve seyirciye bir hikaye anlatılmaz bir olay gösterilir. Modern sinema ile ilgili temel eleştirilerden birisi ise biçimin ön planda oluşudur, ancak ‘modernist sinemanın biçimi ön plana çıkartması içeriğin öldürülmesi ya da es geçilmesi olarak yorumlanmamalıdır. Gündelik hayatı ve sıradan insanı anlatan mekan olarak kendine sokağı seçen modernist sinema filmsel malzemelerini kendi dünya görüşünü dolduran temel kavramların izleyiciye dolaysız aktarımı için tesis edilmiştir. Modernist sinema yaptığı biçimsel buluşlar ve sıçramalı anlatısı ile alternatif bir algılama yaratmaya çalışmıştır. Geçici ile kalıcı arasında parçalanmış insanın ve fragmanlaştırılmış yaşamın klasik anlatının çizgiselliği içinde görünmez kılınmasına karşılık modernist sinema bölünmüş insanı ve epizotlar biçiminde süre giden yaşamı ona uygun düşen epik anlatı ve sıçramalı anlatım tarzı ile gözler önüne sermiştir. Böylece modernist sinema egemen sistem ve ideolojinin sorgulanmasında biçimi etkin bir silah olarak kullanmıştır" (Özen, 2008).

Biçimi ön plana çıkaran modern sinema, ‘sinematografik anlatım biçimlerini ve gerçekliği sorgulayarak izleyicide duygusal etkiden çok düşünsel etki bırakma, özdeşleşmeyi kırma yolunda ilerler" (Oluk, 2008:95). Modern sinemada, her sahne kendisi için vardır oysa klasik sinemada her sahne bir sonraki için ve çizgiseldir. Bu

yaklaşımında filmler genellikle yaşamın herhangi bir noktasından başlar, olayların başı sonu belli değildir ve final bölümü çoğunlukla açık uçlu olarak tanımlanır.

KARŞI SİNEMA ANLATISI ve SERSERİ AŞIKLAR FİLMİNİN İNCELENMESİ

Anlatı kavramı, kurgusal ya da kurgusal olmayan, sözselsel ya da sözselsel olmayan tasvir ya da aktarımı biçimlerini ifade eden anlamlandırma sürecidir. Sinemasal alanda klasik, modern ve postmodern anlatıların yanında alternatif ya da bağımsız olarak adlandırılan 'karşı sinema' anlatısı, çoğunlukla klasik sinemaya karşı oluşan bir tarzdır. Klasik olarak tanımlanan Hollywood'un geleneksel anlatı yapısına 'karşı' gelişen bu yapı, bağımsız filmleri tanımlar. Bir sinema endüstrisi olan Hollywood ya da ana akım sinemanın kalıplaşmış yapısını reddeden karşı sinema anlatısı ilk olarak Peter Wollen tarafından ortaya atılmıştır. Karşı olmasından hareketle ana akım sineması merkeze alındığında yeni gerçekçilik, yeni dalga, Rus biçimciliği, feminist sinema, deneysel, minimalist ya da özgür sinema bu kurama dahil edilebilir. Kavramın ilk ortaya çıkışı Wollen'in 'Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı' adlı makalesinde belirir. Makalede, özetle, ana akım sinemaya karşı bir dilden, ana akım sinemanın kodları ya da klişeleri dışında farklı bir yapıdan söz edilir. Stüdyo tipi üretim ve aristotelesçi sıralı öykü anlatımı, karşı sinema tarafından kabul görmez. İdeolojik olarak da izleyiciyi rahatlatan ve pasifize eden konvansiyonel yapı karşısında konumlanan bu anlatı yönetmen (yeni dalgacılar), akım (Rus biçimciliğinden Özgür sinemaya kadar) ve ülke (üçüncü dünya) sinemalarını kapsar. Alternatif, bağımsız olarak tanımlanan karşı sinema Peter Wollen' göre ana akım sinemanın kural ya da kalıplarını yıkmayı amaçlar. Yıldız sistemine dayalı, sıralı öyküleme biçimi, kurgusal bir dünya, mutlak ve bilindik dünyalar sunan popüler sinemanın aksine karşı sinemanın dili rahatsız edici, uzun plan sekanslar, sıçramalı kurgu, muğlak yapıdadır. Wollen ana akım/egemen sinema ile karşı sinema arasındaki bağı yedi madde üzerinden konumlandırır. Wollen, egemen sinemadaki geçişkenliğe, karşı sinemada anlatı geçişkensizliği, özdeşleşmeye karşı yabancılaşma, kapalı yapıya karşı açıklık, haz almaya karşı rahatsız olma, şeffaflığa karşı ön plana çıkarma ve kurgusal yapıya karşı gerçeklik olgularını koyar. Popüler, egemen sinemanın izleyiciyi peşinden sürükleyen ve özdeşleşmeye dayalı 'yapısalcı' yaklaşımına karşı, karşı sinema yapı bozumcu özellikleri ile ortaya çıkar. Godard sineması genel özellikleri ile yapı

bozumcu niteliklere sahiptir; çekim açıları, oyunculuk, kurgu, müzik ve öyküleme ile neredeyse tüm Godard filmleri yapı bozumcu ve bu bağlamda karşı sinemaya yakındır. Yanı sıra Brecht'in estetik kuramı da karşı sinemanın anlaşılmasında bir perspektif sunar; Brecht estetik kuramında naivite, mesel çalışması, epizotik anlatım, gestus, yabancılaştırma ve göstermeci oyunculuk gibi temel yapıları ortaya koyar. Bu çalışma kapsamında Godard'ın Serseri Aşıklar filmi brechtien perspektiften değerlendirilmekte ve karşı sinema anlatısının özellikleri araştırılmaktadır. Brecht'in estetik kuramının temelini oluşturan naivite kavramı görünenin ardındaki gerçeği, sanatsal alanda gösterilenin söylemediği gerçeği bulmaya yöneliktir. Mesel çalışması ile sanatsal metne karşı mesafeli yaklaşan ekip 'süreçlerin ardındaki süreçleri, gerçeğin ardındaki gerçeğin keşfedilmesini sağlayacaktır (Parkan, 1991:32). Gestus, naiv yaklaşımın oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak, göstermeci oyunculuk ise bu estetik yaklaşımda özdeşleşmeyi kontrol altına almayı sağlayacak diyalektik bir oyunculuk anlayışı (Parkan, 1991:46) olarak karşılık bulur. Bu noktada Brecht'in estetik kuramı karşı sinema bağlamında değerlendirildiğinde Serseri Aşıklar filmi özellikle epizotik anlatım ve yabancılaştırma kavramları üzerinden ele alınabilir. Brecht'e göre dramatik anlatı ile epik anlatı aşağıdaki gibi mukayese edilebilir;

Dramatik Yapı

Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerine toplanır.

Her sahne bir öteki için vardır.

Organik bir büyüme.

Olaylar düz bir çizgide gelişir.

Olayların akışı evrimseldir.

(Parkan, 1991:33/34)

Epik Yapı

Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.

Her sahne kendisi için vardır.

Montaj tekniği.

Olaylar eğriler çizer.

Olaylar sıçramalıdır.

Serseri Aşıklar filmi de bu özelliklere göre değerlendirildiğinde filmin tamamen epik bir yapıda gerçekleştiği görülür. 1960 yapımı olan film, klasik anlatının aksine yaşamın herhangi bir noktasından (Belmando, göğüs plan) başlar ve izleyiciye açıklayıcı bilgiler verilmez. Başrol oyuncusu J.P. Belmando bir araba çalar ve kurgusal açıdan mix yöntemi ile geçiş sağlanır. Uzun bir plan yol sahnesi verildikten sonra izleyicinin alışık olmadığı sıçramalı bir kurgu tercih edilerek zaman atlanır. Öyküye hizmet etmeyen bu biçimsel geçiş süresince oyuncunun arabayı kullanırken kameraya doğru konuştuğu görülür. Gelenekselin dışında bir anlatım şekliyle geçen filmin ilk beş dakikası alışılmışın dışındadır. Klasik sinemada her sahne bir öncekinin sonucu ve sonrakinin hazırlayıcısı iken Brecht'in estetik kuramında yaptığı karşılaştırma gibi bu filmde her sahne kendisi için vardır. Polisi vuran ve kaçan baş oyuncunun ikinci sahnesi sevgilisinin yanındır ve bu sahne tamamlayıcı bir sahne değildir. Günlük yaşamın içine dönen kamera Paris caddelerinde gazete satan kıza döndüğünde yine alışık olunmayan bir mizansen görülür; kamera göz seviyesi yerine alt açı olarak konumlandırılır ve aktüeldir, sahne yaklaşık üç dakika boyunca tek plan sürer ve klasik sinema izleyicisinin algısını bozar. Bir sonraki bağlanan plan ise rahatsız edici biçimde üst açıdır ve geçişkenliği bozmaktadır. Geleneksel sinemada sahneler birbirini organik bir şekilde tamamlarken, Godard'ın bu filmde caddede yine sıçramalı kurgu tekniği ile bir trafik kazası ve Belmando'nun umursamaz tavrı gösterilir ki, bu bir tür öyküleme montaj tekniğidir. 13:00'da başlayan otel içindeki takip sahnesi yine alt açıdır ve tek plan olarak sanki popüler sinemaya 'karşı' bir tavır olarak 15:34'e kadar uzun sayılabilecek bir tek çekimdir. Buraya kadar olan bölüm bile Godard'ın klasik sinemada düz bir şekilde gelişen olay akışına karşı kurguladığı eğriler çizen olaylar dizgesidir. Geleneksel sinemada seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanırken, filmde seyircinin ilgisi açık bir şekilde oyunun ilerleyişi üzerinedir. Hollywood geleneklerini reddeden karşı sinemacı Godard'ın filmlerinde sıklıkla klasik anlatı bozulur. 'Godard filmlerinde öykü zaman kesintiye uğratılır, bu kimi zaman ara yazılar ile kimi zaman ise öyküyle dolaylı bağlantısı olan bir sekansın araya sokulmasıyla sağlanır kimi zaman ise öykü hiç yoktur. Estetik düzlemde bir diğer önemli öge olan oyunculukta Godard sinemasında klasik sinemadan farklıdır. Oyuncular rollerini canlandırmaktan ziyade gösterirler, yani rollerini oynarken sık sık kendileri olarak da devreye girerler, role ve seyircinin bu rolle kurduğu ilişkiye müdahalede bulunurlar'

(Aksu, 2002:50). Kamera hareketleri de gerçekliği bozmaya hizmet eder, uzun çevrinmeler (17:10-17:30 arası) ve sert zoom hareketleri özdeşlemeyi kırıcı unsurlardır. Oyuncuların kameraya bakarak konuşması, setteki malzemenin sıklıkla filmin içerisinde izleyiciye gösterilmesi, abartılı oyunculuk anlayışı 'Brechtien' bir yaklaşım oluşturur. 'Genellikle alıcıyı insan gözünün yüksekliğinde tutan ve insan gözüne öykünen burjuva (klasik) sinemanın tersine, değişik alıcı görüş noktalarıyla, çerçevenin altın ölçütlere göre saptanmış güçlü noktalarını önemsemeyen bir çerçeve düzenlemesi" tercih edilir (Parkan, 1991:19). Özellikle sıçramalı kurgu ve uzun amors planlar (20:55–22:40) ile klasik anlatı yapısı kırılır. 27:15 ile 55:10 arasındaki süre otel odasında kadın ile erkeğin çoğunlukla bütünlüksüz biçimde konuşmaları ile geçer, klasik anlatıdaki sıralı öykülemeye karşı, bu sürede önceki ve sonraki sahneler birbirinden bağımsızdır ve sıçramalı kurgu kullanılmış, kameraya bakarak konuşan oyuncu ile yeniden özdeşleşmenin önüne geçilmiştir. Filmin bu bölümü akıcı, sürükleyici bir yapıda değildir ve sanki izleyiciye izlediğinin bir film olduğu duygusu verilmektedir. Serseri Aşıklar filminde kamera zaman zaman Paris sokak ve caddelerini, evleri ve binaları gösterir, üstelik bu bölümlerde kamera aktüel ve yarı belgesel tarzdadır. Burada amaçlanan, yabancılaşma efekti yaratarak izleyicinin olay örgüsü ya da kahramanla özdeşleşmesini engellemektir. Brecht'e göre yabancılaşma 'modern toplumlarda insancıl anlamların yitirilmişliği iken, o, insancıl anlamları bulmak için yabancılaşmaya yönelir (Parkan, 1991:40). İzleyiciye, filmin başında, polisi öldüren başrol oyuncusunun bu eylemi gösterilmiş ve neredeyse filmin ortalarına kadar bu olay kendisine unutturulmuştur. Sevgilisinin katil olduğunu, kadın oyuncu ancak 1:05'te öğrenmektedir. Öyküleme sürecinde birbirinden bağımsız parçalar birbirine bağlanarak yabancılaşma efekti desteklenmektedir. Filmin final sahnesinde ise Belmando yine kameraya bakarak konuşur ve gerçekliği kırar, sokakta kaçarken polis tarafından vurulan ve koşan başrol oyuncusuna, sokaktaki diğer insanlar dönüp bakmazlar bile, çünkü o sokakta bir film çekilmektedir, bu sayede, seyirciye izlediğinin bir film olduğu algısı yaratılmaktadır. Film tamamen tiyatral bir ölüm sahnesi ile oyunculuk düzeyinde jest ve mimikler kullanılarak ucu açık biçimde sonlanır. Godard "bir filmin sadece bir film olduğunu, oyuncuların sadece oynadığını, vücutlarının kanla değil domates salçasıyla kaplandığını ve hala seyirciyi etkileyip heyecanlandığını kabul etmenin mümkün olmadığını" söyler (Parkan, 1991:64).

SONUÇ:

Karşı sinema klasik Hollywood olarak bilinen anlatı sinemasına karşı bir biçim olarak ortaya çıkmıştır. Hollywood ya da klasik, konvansiyonel sinema genel olarak seyirciyi büyülemeye hizmet eder. Çoğunlukla katharsis ve özdeşleşme kavramları üzerine kurulu olan geleneksel anlatı yapısı ile klasik sinema izleyiciye sunduğu aksiyonel yapı sayesinde sürükleyicidir. Bu anlatı yapısı ile amaçlanan izleyiciye hoşça vakit geçirmektir. Karşı sinema anlatısı ise genel olarak özdeşleşmeyi reddeder. İzleyiciden sorgulama ve perdede seyrettikleri ile ilgili düşünme edimine girmesi beklenir. Bu bağlamda, oyunculuk düzeyinden kamera açıları ve kurgu aşamasına kadar anlatılan hikaye, gerçekliğin parçalanması üzerine kuruludur. Çoğunlukla, seyirciden izlediğinin bir film olduğu gerçekliğinin farkına varması beklenir. 60'lı yıllarda Wollen tarafından kuramsal alt yapısı oluşturulan karşı sinema anlatısının en önemli sinemasal örneği Godard'ır. Özellikle 'Serseri Aşıklar' filmi karşı sinema anlatısının tüm özelliklerini taşımaktadır. Godard sineması ilk döneminden itibaren senaryo, oyunculuk, kurgu ve diğer sinemasal nitelikleri bakımından klasik anlatı ve özdeşleşmeye karşıdır. Ticari sinema dışında kategorize edilmesi gereken Godard sineması kendi döneminden itibaren günümüze kadar alternatif bir anlatı yapısına sahiptir. Çalışma boyunca karşı sinema anlatı kavramı Godard sineması merkeze alınarak açıklanmış ve bu anlatı yapısı alternatif bir biçim olarak ele alınmıştır.

KAYNAKÇA:

- ARMES, A. Sinema ve Gerçeklik, Doruk, İstanbul, 2011.
- GÜRKAN, H. Karşı Sinema, Es Yay., İstanbul, 2015.
- OLUK, A. Klasik Anlatı Sineması, Hayalet, İstanbul, 2008.
- ÖZEN, Z. Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme, 2008.
- KOLKER, R. Film, Biçim ve Kültür, De-Ki, Ankara, 2009.
- KOVACS, A. Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980, de-ki yay. Ankara, 2010
- PARKAN, M. Brecht Estetiği ve Sinema, Dost yay., Ankara, 1993.