

Erdinç KİNEŞÇİ*

Postmodern Etik Kavrayışı ve “Müziğimiz” Filmi

Postmodern Ethical Conception and “Müziğimiz” Film

ÖZET

Bu çalışmada, hiç kuşkusuz sinemayı sinema yapan önemli yönetmenlerden biri olan, Jean- Luc Godard’ın 2004 tarihli, Müziğimiz (La Notre Musique) filmi, postmodern etik kavrayışı zemininde yorumlanmıştır. Bu bağlamda, bu makalede Godard’ın “Müziğimiz” filmi ile Bauman ve Lévinas’ın yaklaşımları arasında varsayılan ilişki ve bağlantılar bağlamında bir film okuma yapılmıştır. Godard, 1950’lerin sonlarından günümüze değin politik ve entelektüel filmler yapmış bir yaratıcı yönetmendir. Filmleri dünya hallerinin sorgulanması temelinde ilerler. Bu film de böyle bir sorgulama örneğidir. Godard bu filminde Lévinas’ın “ben bir başkadır” savı temelinde sinema ve gündelik hayatı sorgular ve seyircinin diğer filmlerinde olduğu gibi kendine eşlik etmesini ister. Bir film okuma örneği olarak nitelendirilebilecek bu makalede öncelikle postmodernite olgusundan bahsedilmiş, sonrasında film okumasının merkezinde yer alan “postmodern etik” kavrayışı tartışılmıştır. Yönetmen Jean-Luc Godard’ın sineması hakkında genel bir çerçeve çizmeden önce postmodernitenin sinemadaki etkilerinden kısaca söz edilmiştir. Ardından, esas mesele olarak filme odaklanılmıştır. Makalede, ayrıca, belirli sosyal olguların ve problemlerin tartışılmasında yazılı metinler kadar bir sanat dalı olarak filmsel anlatımın önemli olduğu ve filmlerin ve yönetmenlerin sosyal bilimcilere söyleyecek çok şeyi olduğu vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: J. L. Godard, Sinema-Sosyoloji İlişkisi, Müziğimiz Filmi, Modernite, Postmodern Etik.

ABSTRACT

In this study, no doubt one of the important directors who are creators of the cinema is Jean -Luc Godars’s film of “Our Music which dated 2004 is interpreted in the context of postmodern ethics. Within this context, in this article was done a film reading in the context of assumed relationships and links between “Our Music” which is Godard’s film and the approaches of Bauman and Lévinas. Godard is a creative director who have made political and intellectual films from the late 1950’s to present. His films progress on the basis of interrogation of world affairs. This film is also an example of such an inquiry. Godard, in this film interrogates cinema and everyday life on the basis of Lévinas’s argument that “I am someone else” and he wants to accompany him from spectator as other his films. In this article which can be described as a sample of film reading, first of all, it is mentioned postmodernity, following it is argued that conception of “postmodern ethics” that is center of film reading. Before drawing a general framework on director Jean-Luc Godard’s cinema, it is talked about briefly the effects of postmodernity on cinema. Then, it is focused on the film as a main point. In this article, also it is emphasized that there is importance of the filmic narrative as an art branch in the discussion particular social phenomena and social problems as well as written text and films and directors have lots of things to tell social scientists.

Keywords: J. L. Godard, Cinema, The Film of Our Music, Modernity, Postmodern Ethics.

* Yazar/Author Arş.Gör., Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü.
erdinckinesci@kmu.edu.tr

Dünyada özellikle 70’lerin sonlarından ve 80’lerin başlarından itibaren meydana gelen kriz koşulları altındaki değişim ve dönüşümleri tanımlamak, adlandırmak hususunda “Postmodernite” yaygın olarak kullanılan tanımlamalardan biridir. Bu bağlamda, “Postmodernlik” kavramının ne olduğuna ilişkin farklı görüşler ve tartışma çerçeveleri ortaya atılmıştır. Bu farklılıklara rağmen belirtilen görüşler arasındaki ortaklık; postmodernliğin kesin bir biçimde modernlikten farklı bir çağ değişikliği olduğudur (Çiğdem: 2000). Postmodernliği tanımlama girişimi, çabaları boyunca “tarihsel geçmiş duygusunun yitirilmesi”, “şizoid kültür”, “dışkı kültürü”, “gerçekliğin yerini imajların alması”, “simülasyonlar”, “zincirinden boşalmış göstergeler” gibi yorumlamalar karşımıza çıkar (Featherstone, 2005: 33).

Postmodernizm kelimesinin ilk kullanımına bakıldığında sanat alanında, Federico de Onis’in 1930’lu yıllarda deneyimlenen modernizme karşı bir tepkiyi ifade etmek için bu sözcüğü tercih ettiği görülür. Sonrasında ise yine sanat alanında, 1960’lı yıllarda Rauschenberg, Cage, Burroughs, Bartelmes ve Sontag gibi dönemin genç ve yenilikçi sanatçıları ve eleştirmenleri tarafından yüksek modernizmin ötesindeki alternatif bir hareketi anlatmak için yaygın olarak kullanılır. Bu yıllarda bu sözcük, New York entelektüel çevresinde popüler hale gelir ve böylelikle postmodernizm sözcüğünün kullanımı, 1970’li ve 1980’li yıllarda, sanat alanı içerisine odaklanıldığında, mimari, müzik, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında artar (Huysen 2000: 209). Sosyal teoriden önce sanatta geniş bir kullanım alanına sahip olan “postmodernizm” kavramı Bell, Kristeva, Lyotard, Vattimo, Derrida, Foucault, Habermas, Baudrillard ve Jameson tarafından ilgisiz kalınmamış, sosyal teoride öncesinde Avrupa’da ve sonrasında Amerika’da hem epistemolojik, hem ontolojik hem de metodolojik odak meselelerden biri haline gelir (Featherstone, 2005: 28; Huysen, 2000: 209).

Postmodern kavramının tartışılmaya başlandığı sürece toparlayıcı bir başlangıç ararsak; Lyotard(1992)’in 1979 yılında yazmış olduğu ve postmodernite olgusunun kuramsallaştırılmaya çalışıldığı *Postmodern Durum* eseriyle karşılaşırız. Bu eserde; Lyotard (1992: 6) genel hatları, görünümüyle “postmodern durum” u sanayi sonrası toplumlarında bilginin statüsünde meydana gelen değişme ve belirleyici özellik olarak meta anlatıların ortadan kalkarak, açıklayıcılık ve meşruiyet güçlerini yitirmek olarak ele alır¹. Bu tanımlama doğrultusunda Lyotard’ın iddiası çerçevesinde postmodernlik, Aydınlanma dönemiyle kurulan insanın akılcı olduğu, evrensel bir sosyoloji anlayış² ve buna paralel olarak düz çizgisel ilerlemeye duyulan inançtan ayrılmayı ifade eder. Lyotard “modernitenin büyük umutlarının sona erdiğine ve geçmişin totalleştirici

¹ Harvey’in yorumlaması doğrultusunda, Postmodernizmi doğrudan veya dolaylı olarak kendine sorun edinen teorisyenlerden olan Foucault ve Lyotard, “her şeyin birbirine bağlanmasını ya da temsil edilmesini sağlayan bir üst-dil, üst-anlatı ve üst-teori fikrini” kabul etmezler ve Lyotard postmodernizm meselesi üzerine çok kafa yoran bir kişi olarak postmodernizm olgusunu özet olarak “üst-anlatılara inanmamak” olarak tanımladığı belirtir (Harvey, 2007: 60)

² Bu anlayışta bilgiye yönelik olan farklı ve homojen olmayan, evrensellik iddiasını taşıyan fikir ve görüşler postmodern bakış açısına göre kabul edilir. Giddens *Modernliğin Sonuçları* adlı kitabında, böylelikle evrensellik iddiasını taşıyan bilim faaliyetinin kendisi de ayrıcalıklı konumunu yitirmiştir (Giddens, 2010: 15)

toplumsal teorilerini ve devrimci siyasetini sürdürmenin olanaksızlığına işaret eden bir 'postmodern durum' tasviri çizer (Best&Kellner, 2016: 368). Bu çerçevede; postmodernite derken anlaşılması gereken Aydınlanma felsefesinin kurduğu ve biçimlendirdiği "klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçevelerden, büyük anlatılardan ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce biçiminin boyutlandırılmasıdır (Eagleton, 2015: 9)

Lyotard'ın postmodern tartışmalara olan yoğun katkısının yanı sıra Jameson ve Baudrillard da Postmoderniteyi açıklama konusunda katkılarda bulunmuş etkin isimlerdir. Jameson (1990: 60-65) postmodernizmi, geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak adlandırır. Böyle bir dönemde kapitalizm tekeli aşamadan geç kapitalizm aşamasına evrilmiştir. Bu evrilme kendine özgü kültürel görüngülerini de beraberinde getirmektedir.

Baudrillard'ın (1998) postmoderniteden anladığı şey; üretim ve endüstri kapitalizminin egemenliği altındaki modern çağdan yeni teknoloji, kültür ve toplum biçimleri tarafından meydana getirilen sanayi sonrası bir dönemdir. Bu dönemin yapısı içerisinde tüm sınırların, alanların, yüksek ve aşağı kültürlerin, suret ve gerçek arasındaki ayrımların ortadan kalkması yer alır.

Konuyla ilgili değerli yaklaşımlar sunan Featherstone (2005: 34) postmodernizm olgusunun kendisinin, çağdaş kültürde meydana gelen değişimlere dikkatimizi çektiği için, geniş bir sanatsal pratikler, sosyal bilimler ve insan bilimleri disiplinlerinin ilgi alanına girdiğini belirtir (Featherstone, 2005: 29). Bunun yanı sıra, Featherstone (2005: 29) iki ayrı kültür olarak düşündüğümüzde modernlik ve postmodernliğin birbirlerinden ayırım noktalarının belirlenebileceğini yazar. Buna göre, "modernlik" kimi kavrayışlar açısından, Rönesans'la birlikte başlayan bir süreçtir. 19. ve 20 yüzyılda ise artık bugün üzerinde sıklıkla uzlaştığımız bir içeriğe bürünen modernlik, kendini geleneksel olanın karşıtı olarak kurar. Bu kurulum toplumsalın ilerleyen süreçle birlikte ekonomik ve politik bakımlardan rasyonelleşmesine ve farklılaşmasına denk düşer. Bu gelişmeler nihayetinde, modern ve örgütlü kapitalist-endüstriyel devleti doğuran süreçlerdir. Buna karşın, postmodernlikten bahsetmek ise, "kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliğini ya da modernlikten kopuşu ileri sürmek" anlamına gelir (Featherstone, 2005: 21-22).

Bu çalışma açısından sosyolojik yaklaşımı ve fikirleri önemli bir yerde duran Bauman için postmodernite; moderniteden bağımsız olarak düşünülemeyecek bir kavram niteliğini taşır. Bauman için postmodernite; moderniteden bir kopuş, ayrılış değil onun sonucu, devamı, değişen halini ifade etmektedir. Kendi ifadesiyle (Baumann, 2016) "postmodernite"; modernitenin öz düşünömselliğidir. Bir diğer deyişle, postmodernizm olarak adlandırılan şey yeni bir eleştiri, tartışma yumağından ve bir refleksiyondan oluşmaktadır. Temelde bu refleksiyon, modernizm adı verilen derin dönüşümler sürecinin merkezinde durulan ve bir proje olarak başarısızlığa uğradığı düşünülen meta(üst)-anlatılarına reddiye ve modernitenin evrensellik söylemine ve teklik söylemine karşı yürütölen yoğun eleştirilere karşılık gelir. Yani modernitenin kendi başarı, getirilerinin ve sonuçlarının yeniden üzerinden geçilerek düşünölmesi, gözden

geçirilmesi “homojenlik” ve “monolitenin” yerinin “farklılık” ve “çokluk”un, çoğunluk”un; “kesinlik”, “belirlilik”, “öngörülebilirlik”in yerinin ise “bulanıklık”, “belirsizlik” ve “ her şeyin olabilecek”ine bıraktığı bir durumu ifade etmektedir. Bu kesinlikten çıkış ve hep bilinemezlik ile karşılaşma “postmodern bilgelik” tabiriyle değerlendirilir ve hiçbir kimsenin bir şeyden emin olabilmemesinin imkânsızlığı artık su götürmez ‘gerçek’ niteliğindedir. Buna göre hiçbir kimse bu durumdan kaçamaz.

Bu doğrultuda modernitenin içinde yer alan ve ondan hareket eden bütün kuramlar modernitenin sınırları içerisinde çözümlenmelerin yapıldığı, modellemelerin ve tasarımların oluştuğu yapılarıdır. Kısacası modernite; kendinden menkul ve kendi kendini geçerli kılabilen, kendinin varılabilecek “*son nokta*”, “*en ideal yer*” olarak ortaya koymakta kültür merkezli (Avrupa merkezli) kavramsallaştırmaları ile “nesnelliği” sağlamakta idi. Postmodern söylem bu durumun tersine kesinliğin, rasyonelliğe verilen sonsuz değer ve batı merkezli düşünüş ve kurgulanışın tamamen problematik bir niteliğe sahip olduğunu, modernitenin kendine tasarladığı, biçtiği değerlerin bugün, günümüz dünyasında geçerliliğinin söz konusu olmadığını ve belki de geçmişin dünyasında da bahsedilen bu değerlerin, bu özelliklerin bulunmadığını belirtmektedir (Bauman, 2016: 143-145). Postmodern tartışmaların özü batı toplumu, kültürü ve en temelde felsefesi üzerine öz bilinçliliğinin ifade edilmesidir.

Bu bilinçlilik ve düşünömselliğinin en temel unsur ve tespitlerinden biri; modernitenin Habermas’çı kavramsallaştırmadan farklı olarak tamamen bitmiş, tükenmiş, miyadını doldurmuş bir durum, bir proje olduğu, deneyimleme olduğudur. Modernite artık, her yönüyle irdelenebilecek üzerinde tartışılıp, konuşulması gereken tarihsel bir dönem ve sürece karşılık gelmektedir. Bu farkındalık, postmodernite ile kavramsallaştırılmaktadır (Bauman 2016: 144).

Bauman’ın kurduğu çerçevede düşünecek olursak; modernite öncelikle; “kesinlikler”, “belirlilikler” çağı niteliğindedir. Modernite anlatısı; batı merkezinde, Avrupa zemininde ortaya çıkmış temellenmiş kendine yayılacak alanlar bulmaya çalışmıştır. Bu kültür, toplumsal yaşamda da mutlaklıklara, sınırlara, verili gerçekliklere bakarak hegemonik yapılar tesis etmiş, katı hiyerarşiler, dikotomiler oluşturmuştur. Batı-Doğu, Beyaz-Siyah, Uygar-İlkel, Kültür-Doğa, Kadın-Erkek, Akıllı-Deli gibi ayrımlar bu konuda örnek olarak verilebilir. Postmodernite; bu bağlamda kesinlik, belirlilik, kategorik yapılaşma ve hiyerarşiye karşı olunan bir durumu ifade etmektedir. Bu dönem kalıcı, ön görülemeyecek bir belirsizlik veya belirsizlikler toplamı koşulları altında yaşamaktır.

Postmodernliğe atfedilen özellikler “sonsuz olasılıklar”, “farklılıklar” ve “belirsizlikler” olmaktadır. Böylelikle postmodernite bazı kuramcılarının düşüncelerinin aksine Bauman için bir son bir bitiş niteliğini taşımamaktadır. Tam aksine yeni bir dönem ve başlangıç niteliğini taşımaktadır. Bu dönem belirsizliğin ve çokluğun bizimle beraber sürekli bir arada olması “doğru” ve “yanlış”, “iyi” ve “kötü” gibi keskin modern ayrımların olamayacağı, olmadığı anlamına gelmektedir. Postmodern dönemdeki gelişmeler, oluşumlar yani sosyallikler, topluluklar değerlendirilirken akıcılık, süreklilik, akışkanlık, başka bir hale gelebilirlik temelinde değerlendirilir.

Postmodern Etik

Etik kavramı, ilk bakışta kişiler ile sosyal grupların karakter, eylem ve edimlerinin normatif değerlendirilmesine refere eden bir kavramdır (Outhwaite, 2008: 240). Dikkat edileceği üzere, Türkçe tartışmalar ve çeviriler içerisinde sıklıkla ahlak kavramı ile etik kavramı birbirine benzer bir biçimde kullanılmaktadır. Normatif değerlendirme, daha çok ahlak kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Etik; ise daha çok ahlak üzerine bir soruşturma, tartışma, değerlendirme çabasıdır. Etik üzerine, felsefe tarihi içerisinde çeşitli yaklaşımlar mevcuttur.

Badiou (2004: 11)'un belirttiği üzere dünyanın etik “çılgınlığa” boğazına kadar battığı bir dönemden geçmekteyiz. Bu dönemin karakteristiklerini “*etik ideolojisi*”; etik başlığı altında gerçekleştirilen her türlü hak ihlalleri ve insan haksızlıklarının gerçekleştirilmesi ve sistemin, yapının kendisini yaşayan kriz dönemlerinde yeniden kurtarması ve sistemin, yapının yönetilebilirliğin yeniden inşa edilmesi süreci ifade eder.

Bauman, Badiou'nun belirttiği modanın muhalifi olarak etik meselesine yaklaşır ve günümüz dünyasında mevcut olan sorunlar karşısında; modern dönemine hâkim olan “büyük anlatılardan” uzak durmaya çalışmakta, tünelin ucundaki ışığı etik temelindeki tartışmalarla bulmaya, takip etmeye çalışmaktadır. Postmodern etiği kavramsallaştırmaya çalışmaktadır.

Postmodernite'nin etik boyutunun vurgulanması ve dikkate alınmasını önermektedir. Modernitenin, etik anlayışının olup olmadığını sorarak etik tartışmalara başlamaktadır. Evvela modernite; ahlaki durumu ve sorumluluğu bireylerden bağımsız, kilise ve devlet tarafından alıkoymakta, yad erkli (dış erkli) bir niteliğe sahip ahlaki sorumluluk ve etik anlayışını gündeme getirmektedir.

Modernite; kendi içerisinde yasa koyuculuk tutkusunu yani “aydınlık misyonunu”; kendi ahlaki ilkelerini oluşturarak uluslara yol gösterme ve ilkelikten, geri kalmışlıktan, kaostan, belirsizlikten, karanlıkta oluş halinden kurtarma gibi çeşitli değişim görevlerini kendine biçmiştir. Ahlak vaizleri, entelektüeller, devlet adamları bu “zorlu” görevi yerine getiren proje adamlığı rolünü üstlenmişlerdir. Temel olarak, T.Hobbes'dan başlayarak insan doğasının kötü ve belirsiz niteliklere sahip olduğunu benimseyen Aydınlanma dönemi insanları iyi davranışın niteliğini rasyonellik ve rasyonel seçimlerin yapılmasıyla sınırlandırmışlardı (Bauman, 1998: 40). Bu kavrayışa göre, bir şeyin iyi olduğuna bireyden bağımsız olarak karar veren toplumsal kurumların olması ve kişilerin onların belirledikleri ile eylemlerini sınırlayıp, belirleme durumunu ortaya çıkarmıştır. Toplumun kurum ve değerleri kişilerin üstünde yer alan yad erkli, dışsal, aşkın bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu noktadan hareketle Kant'ın etik anlayışı buyurgan ve “ödev” temelinde ilerlemektedir. Bu kavrayış Lévinas ve Bauman tarafından eleştirilmiştir (Bauman, 2003: 35). Kant için felsefe, salt teorik bir etkinlik değil, insan aklı adına yasa koyan bir güçtür. Bütün insanları kapsayacak ahlaki ilkeyi bulmayı kendine amaç edinmiştir. Kant böylelikle döneminin tipik yasa koyucu niteliğini taşımaktadır. Bauman'a göre bu durum postmoderniteyi kaçınılmaz olarak oluşturmuştur (Bauman, 1998: 44).

Düşünsel açıdan ne kadar sağlam olursa olsun, evrensel ilkeleri evrensel davranışın etkili standartları haline getirebilecek (ya da bu nedenle bunu isteyecek), hiç itiraz edilmeyen ve güçlü bir toplumsal kurum yoktur. Bunun yerine, varlığıyla bireyi tatmin edici ve güvenilir hiçbir çıkışı olmayan ahlaki bir belirsizlik durumuna iten birçok kurum ve birçok etik standart vardır. Modern toplumun, evrensel olarak bağlayıcı etik kuralların yasaya benzer bir kodunu ararken geçtiği yolun sonunda, sırtında eylemlerinin sorumluluğuyla birlikte, çelişkili ahlaki talepler, seçenekler ve özlemlerin bombardımanı altında kalan modern birey durmaktadır.

Bütün bunları göz önünde bulundurarak, Modernlik deneyiminden edinmemiz gereken en önemli bilgi; Bauman’ın vurgusunda görülebileceği gibi; modernliğin müphemliği etik açıdan da daima ürettiğini düşünmektedir (Bauman, 2001: 9):

Toplumsal olarak inşa edilen ve teşvik edilen doğru davranış kuralları bize öğretilmeden ve biz bunları öğrenmeden önce zaten ahlaki seçim yapma durumunda kalıyoruz. Seçelim ya da seçmeyelim, biz ahlaki bir sorunun içine doğuyor ve yaşam tercihlerimizle ahlaki ikilemler olarak karşılaşıyoruz. Bunun sonucu olarak da, biz, [herhangi bir] sözleşme, çıkar hesabı ya da bir davaya bağlılık yoluyla doğacak herhangi bir somut sorumluluk üstlenmeden çok önce ahlaki sorumluluklar-yani, iyi ile kötü arasında seçim yapma sorumlulukları- taşıyoruz.

Devletin ve dini kurumsal yapıların otoritesi artık bugünün insanları için bir anlam ifade etmemektedir. Günümüz koşullarında her iki yapı da kriz içerisinde yer almaktadır Kant’çı anlamda mutlak ve evrensel kodlar arkalarında yer alan batı merkezli unsurlar nedeniyle geçersiz hale gelmektedir. Dolayısıyla modernitenin “olmayan” etik anlayışının dışında bütün insanları kapsayabilecek ve toplumsal, kurgusal ayrımları aşındıracak yeni bir etiğin arayışı içerisine girilmesi bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu doğrultuda Bauman, kendisine yol gösteren, ipucu sağlayan yaklaşımı, fenomenolojik felsefeden gelen ve bu felsefenin kurucusu Husserl’in öğrencisi olan Lévinas’da bulacaktır. Lévinas; kendinden önceki fenomenolojik tartışmalardaki ve var oluşçu felsefe tartışmalarındaki ana problem olan Aşkın öznellikten kendi etiğini oluşturduğu özneler arasına geçişi ifade eder. Lévinas için “etik”; “ontoloji”den yani varlık felsefesinden önce gelmektedir (Sayın, 2002: 43-64). Lévinas; öteki temelli, özgeci bir etik anlayışına sahiptir. Sartre’ın “ötekinin cehennemliği” ve “gölge” benliğinden farklı olarak “ben öteki içindir” kavrayışına sahiptir (Sayın, 2002: 43-64).

Lévinas (2005) etiğinin en önemli noktalarından biri ölüm olgusudur. Bütün bir insanlık tarihinin insan yaşamının ve kültürlerin var olabilmesinde ölüm olgusunun etki etmekte olduğu; özellikle postmodern literatürün belli başlı tartışmalarından birini oluşturmaktadır. Buna göre insan yaşamına anlam veren ve kesin olarak bilebileceğimiz tek şey insanın ölümlü bir varlık olduğudur.

Bauman’ı Lévinas’ın ölüm konusundaki görüşleri ve bunun sonucunda etiğini oluşturması etkilemiş ve zihin açıcı katkılarda bulunmuştur. Lévinas’a göre ölüm deneyimi ertelenemez, reddedilemez mutlak “ötekimizdir”. Lévinas’a göre ölüm deneyimi, mevcut radikalliği içerisinde “tikel” olabilen durumsallığı retorize etmektedir. Hiç bir varlık bir başka varlığın ölüm anındaki durumunu hissedemez, bilemez,

açıklayamaz. Ölümün sadece ölümün karşıladığı varlığa ait olması durumu, radikal özgürlük açılımını da kavramsallaştırmamıza yardımcı olmaktadır. Ölümün hiçbir varlığa ait olmaması, ölüm deneyimini özgürlük miti açısından dönüştürebilmemize olanak tanımaktadır (Lévinas, 2005: 22-25). Yani ölüm herkese aittir ve benliğin sağlanması “özgürlüğün” sağlanması ötekinin sorumluluğunu almayı ifade eden etik anlayışı ile mümkün olmaktadır. Bir kişinin kendisine “ben” diyebilmesi için ötekinin üzerine düşmesi, ötekine karşılıksız ve koşulsuz sorumluluk taşıması gerekmektedir. Ben olabilmek, ötekine duyduğum sorumlulukla mümkün olmaktadır. Sorumluluk, “evrensel akıl”, “kategorik buyruk” ile gelmez. O dış erkli bir sorumluluk değil, kişinin içinden gelen ve “yüz” metaforuyla ifade edilen bir durumdur. Sorumluluk ötekinin yüzünde kişiyi kendisine çeker. Bu sorumluluk ile özne olunabilmektedir. Öznellik ötekinin sorumluluğunun alınmasıyla kazanılmış bir şeydir.

Lévinas ‘ın etik kavrayışına göre “modernitenin etiği” olan adlandırılan hukuk, etikten tamamen farklı bir düzlem ve farklı zamansallıklar içerisinde yer almaktadır. İki kişi arasındaki ilişkilerin dışındaki mesela üçüncü kişiyle olan ilişkiler etik ilişkiden farklı olarak hukuk ilişkisinden bahsedilmektedir. Etik var olandan önce gelmektedir. Var olanın şiddet dolu biçimlendirmelerinden, öteki için, bir başkası için alınan gizemli sorumluluğun alınması söz konusu olmaktadır. Lévinas’ta ontolojiden etiğe geçiş hali kendini gösterir (Çırakman, 2000: 180-185). Lévinas’ın etik düşüncesi iki kişi arasında gerçekleşen bir “ahlak sahnesi” içerisinde sorumluluk alınmasıdır Lévinas’ın ahlaki sorumluluk kavrayışı asimetrik, karşılıksız yapılan eylem veya eylemler bütünüdür. Yüz yüze iletişimi kendisine temel alan bir yaklaşım için diyalog başlıca öneme sahiptir.

Kişinin kendini öteki için feda edebilmesi, koşulsuz sorumluluk alabilmesi ancak mikro düzeyde olabilmektedir. Lévinas’çı anlamda etiğin makro boyutu yani “adalet” kavramından bahsedilmemektedir. Bauman, Levinas’ın bırakmış olduğu bu noktadan hareket ederek etiği makro boyuta, toplumsal boyuta, adalete taşımak istemekte “postmodern etiği” bu doğrultuda oluşturmaya çalışmıştır.

Lévinas’ın (2014) belirttiği anlamda ahlaki sorumluluğun alınması ve bunun makro boyutta varlığını sürdürebilmesi için topyekûn bütün insanların haklarının teminat altına alınmasının sağlanmasıdır. Bunun sağlanmasının ardından hoşgörü oluşur. Tahammül söz konusu olur. Farklılıkların yaşanması sağlanır. Makro boyutta çalışma sağlanır. Lévinas’çı anlamda dayanışma “o-nun” için yaşamaktır. Bunun sayesinde insan ben olabilir.

Lévinas’ın belirttiği anlamda ahlaki sorumluluğun alınması ve bunun makro boyutta varlığını sürdürebilmesi için topyekûn bütün insanların haklarının teminat altına alınmasının sağlanmasıdır. Bunun sağlanmasının ardından hoşgörü oluşur. Tahammül söz konusu olur. Farklılıkların yaşanması sağlanır. Makro boyutta çalışma sağlanır. Lévinas’çı anlamda dayanışma “o-nun” için yaşamaktır. Bunun sayesinde insan ben olabilir. Bauman için önce farklılıkların hoş görü çerçevesinde bir arada yaşaması gerekir, ardından dayanışmanın sağlanması ve makro etiğin oluşturulması beklenmektedir.

Lévinas'ın mikro boyutta bırakmış olduğu etik kavrayış Bauman'da tüm dünya üzerinde adaletin yani makro, bütünsel etiğin sağlanması için çaba sarf eder. Bu ahlak sahnesinin iki kişilik bir aradalığından toplumsal adaletin, inşasına geçişin gerçekleşebilmesi için önerilerde bulunur.

Bauman'ın etik arayışında; yukarda bahsettiğimiz toplumsal adalet kavramını oluşturması konusunda, Hans Jonas'ın oluşturduğu etik düşüncesi de Lévinas'ın yanında hareket noktalarından birini oluşturur. Jonas'ın yakın çağ ve teknolojik problem, istila sorunsallarını temel alan etik kavrayışını gözden geçirmiştir. Bugünün dünyasında teknoloji eyleyebileceğimiz her şeyi, yüz yüze etkileşimin bir aradalığın ötesinde, uzak mekânları ve insanları etkileyebilmektedir. Bu etkiler tahmin edilenin ötesinde derin, farklı ve radikal etkiler yapabilmektedir. Jonas böyle durumlarda bu teknolojik ilerlemeye ve insani güçlere uygun olacak yeni bir etiğin yaratılması gerektiğini belirtmektedir. Bu dönemin etik buyruğu: *“öyle eyleyiniz ki, eylemlerinizin, hareketlerinizin sonuçları, gerçek insan yaşamının sürekliliği ile uyum halinde olabilsin”* şeklindedir (Bauman, 2007: 77). Jonas'ın ifadesinde ön görülemez ve belirsizlikle şekillenen “korkunun dikkate alınması ve anlamlandırılması gerektiğini ve bu durumların sürekli dikkate alınması gerektiğinin düşünceden uzak tutulmaması gerektiğini “sistemik bir pesimizmin” (Bauman, 2007: 22) sürekli zihnimizde, düşüncemizde bulunması gerektiği yer alır. Bauman (2007), Jonas'ın tespitlerine ek olarak savaş, doğanın yitimi, yoksulluğun artışı herkes tarafından olumsuz ve etik dışı gelişmeler olarak nitelendirilmesine rağmen yine de bu olgular ve olaylar dünyanın her köşesinde yeniden ve yeniden olmaktadır. Bu insanlık halinin günümüzde yaygın bir hale gelmesi etik bir körlüğün oluşmasını sağlayan ve etiği görmezden gelmemize vesile olan gelişmeler olmaktadır. Bu da her türlü müdahaleden uzak ve sadece rekabetin baskılarıyla, yönlendirmeleriyle motive edilen ve her geçen gün kontrolden çıkan, “aşkınlıktan” sermaye hareketleri ve dolaşımıdır. Bauman bu doğrultuda Postmodern etiğin mümkünliği sorunsalını ortaya atmaktadır. Bauman çağcıl dünyamız için etik düşüncesini yoksulluk çözümlemeleri ile ele almaya çalışmaktadır. Marx'ın kuramındaki burjuva ve proteler sınıflarının yerini Bauman için Postmodern çağda “yoksullar ve şanslılar”a bırakmaktadır. Bu çatışkaların giderilmesi, ortadan kaldırılabilmemesinin yolunu; oluşturmaya çalıştığı etik düşünceyle, kavrayışla aşmaya çalışmaktadır.

Postmodernite ve Sinema

Postmodernizm olgusu dünya sisteminde oluşan çeşitli düzeyde krizlerin bir uzantısı olarak sadece bilgi ve bilim etkinliklerinin her alanında bir oluş olmanın ötesinde çeşitli sanat pratiklerinde ve tabii ki sinemada da beliren bir durum olarak karşımıza çıkar. Bu tartışmalar dünyadaki mevcut konjonktürel çerçevede kültürel ve toplumsal değişimin göstergeleri niteliğindedir. Sinema alanına odaklandığımızda esasında “modern sinema” olarak adlandırılan sinemanın net bir biçimde “sanat olarak sinema” yaklaşımına uygun olarak ortaya konulan eserler ve yönetmenler çerçevesinde değerlendirilmiş ve yönetmenin imzası ayırt edici bir ölçüt olarak ortaya konulmuştur. Bu bağlamda, modern sinema ürünleri olarak yaklaşabileceğimiz filmler ve bu filmlerinin yaratıcı yönetmenleri (auteurleri) popüler sinema ürünlerinden keskin bir biçimde farklılaşırlar. Postmodern

sinema anlayışı çerçevesinde bütün üst-anlatıların reddiyesi aslında, modern sinemada asli bir konumda bulunan auteur sinemasına, yani başka bir deyişle yaratıcı yönetmen sineması anlayışından da vazgeçmeyi de gündeme getirmekteydi. Çünkü aydınlanmacı ideal özne kavrayışına uygun olarak biçimlenen bu yaratıcı yönetmenliğin postmodern durum içerisinde ayrıcalıklı bir yeri bulunmamaktadır. Halbuki, modern sinema “auteur sinemaya” demektir. Bir diğer ifadeyle “yaratıcı sinema” demektir. Modernist sinema, çağının problemlerine ve durumlarına sinema aracılığıyla sorgulayan bir sinemadır ve bu sorgulama çabasına izleyici özneleri de dâhil eden bir sinema anlayışıdır. Jean-Luc Godard ismi ve sineması da bunun en keskin örneklerinden biridir. Postmodern sinema modernist sinemadan yaratıcı yazar kavramından kopmuş olmasıyla ayrılırken kendi sinemasal özelliklerini; “farklı biçimlerde pastiş³ ya da tarz çokluğu” olarak karakterize eder (Connor, 2001: 261).

Sanat ile gündelik hayat arasındaki sınırların yok olması, yüksek kültür ile kitle ya da popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımların ortadan kalkması, eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen üslup melezliği, parodi, pastiş, ironi, oyunculukların ve kültürün yüzeyselliği ve derinlikten yoksun olması, sanat üreticisinin özgünlük ya da dehasının artık önemini yitirmesi ve sanatın artık tekrardan ibaret olacağı, sanatsal olarak postmodernizmle ilişkilendirilir (Featherstone, 2005: 28-29)⁴.

Postmodernitenin ve postmodernizmin sinemaya yansıyan genel özellikleri Büyükdüvenci ve Öztürk (2014) derleme çalışmalarında şöyle aktarılır: “Nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması” (Büyükdüvenci-Öztürk, 2014: 23).

Karadoğan da konuyla ilgili önemli makalesinde; postmodernitenin sinema üzerindeki etkisini “vurgunun içerikten biçime kayması, sinemada klasik gerçekçi anlatının yerine görüntüye kayan bir temsil sinemasının önem kazanması; zamanın sürekli bir şimdi içinde hapsolmesi, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişeyle, yabancılaşmaya, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yaşantıların sanatsal üretimlerde temsil edilmesi” şeklinde özetler (Karadoğan, 2005: 142-143). Karadoğan’ın ilgili makalesinden devam edersek, postmodern sinema olarak adlandırılan ‘akım ve/veya tür’

“Yüksek” sanat ile daha “Aşağı” sanat arasındaki ayrımın kalkması üzerine temellenmiş olan ve ekonomik olarak “küreselleşen” bir dünyanın kültürel anlamda da

³ Pastiş denen uygulamanın varlığını Jameson “bireysel öznenin kaybolması ve bunun biçimsel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek zor bulunur olması” ile açıklar (Jameson, 1990: 76).

⁴ Kellner’in savunusu doğrultusunda, “yüksek modernizmin ciddiyeti”yle karşılaştırıldığında postmodernizm Andy Warhol’un pop-art’ında, Las Vegas mimarisinde, yeraltı filmlerinde, happening’lerde sergilenen bir eklektizm ile somutlaşır. Postmodernist sanat, modernist sanatın “estetik talepkarlığı”yla karşılaştırıldığında bölük pörçüktür, eklektiktir, yüksek kültür ve popüler kültür biçimlerini karıştırır. Yüksek modernizmin ciddiyetinin karşısında ironi, pastiş, ticari tutum ve “dobra bir nihilizm” ile durur. Modernizm “yüksek sanat”ın yasası olurken, postmodernizm “anything goes (her şey uyar)” yollu bir “popülist estetik” sergiler (Kellner, 2000: 368).

küreselleşmesini yönlendiren ideolojik bir uyuşmanın ürünüdür” (Karadoğan, 2005: 144). Bu uyuşumsallık her ne kadar toplumsal, politik, kültürel ve de psikolojik karakterler ve renkler taşısa bile kendisini daha “ideolojiler üstü” estetik bir kategori olarak dışa vurmaya tercih ediyor gibi görünmektedir (Karadoğan, 2005: 144).

Bu tartışma noktalarından hareketle, hala “auteur” olarak nitelendirebileceğimiz Jean-Luc Godard’ın sinemasının önce genel özelliklerini inceleyelim. Sonrasında Müziğimiz filminin postmodern etik nosyonu bağlamında bir okumasını yapalım

Yönetmen Jean- Luc Godard’a Genel Bir Bakış

Jean Luc Godard, Fransız Yeni Dalga akımının kurucu yönetmen ve kuramcılarının birisi, belki de en sadık temsilcisi olarak kabul edilir (Teksoy, 2005: 406-9). 1950’li yıllardan itibaren filmler yapmıştır. Üniversitede etnoloji eğitimi almış diğer taraftan sinemateklerde filmler seyretmiş ve başta “Cahiers du Cinéma” olmak üzere çeşitli sinema dergilerinde film eleştirileri yazmıştır. Fransa’da o dönemde oluşmakta olan “Cahiers du Cinéma” dergisi çevresiyle toplanan kişilerle birlikte yankısı günümüze kadar süren yeni bir sinema anlayışını muştulayan “Yeni Dalga” akımı içerisinde yer almıştır. İlerleyen süreçte hem bir yönetmen hem de bir kuramcı olarak yeni estetik değerler ve etik değerler yaratıcısı olarak sinema tarihindeki özel yerini almıştır. J. L. Godard 50’li yıllarda sinemayla amatörce ilgilendiği döneminden günümüze gelinceye kadar sinemayı sinema yapan mimarlardan biri olmakla kalmamış; sinemayı “Godard öncesi” ve “Godard sonrası” olmak üzere keskin ve köklü bir biçimde ikiye ayırmıştır (Yılmaz, 1997: 74; Cameron, 1996: 6). Godard, ilk dönemlerinde Hegelci diyalektik nosyonuna, daha sonraki dönemlerinde ise Marksist düşünüşe daha da bağlı görünür. Yönetmen, 60’lı yıllarda biçimlenen bu ideolojik nosyonuna var oluşu düşünce ve moderniteye eleştirel tutum alış ve her daim mevcut dünyanın değişmesi gerektiği fikri yönetmen üzerinde etkin olur. Birçok Üçüncü Dünya Sinemasının oluşmasına katkıda bulunmuş, dünyadaki olabilecek herhangi bir enternasyonel devrimin gerçekleşmesi için bir dönem filmlerini bu amaç doğrultusunda gerçekleştirmiştir (Maccabe, 2005: 15).

Godard’ın sinema dilinin özelliklerini ele aldığımızda; klasik, konvansiyonel, klişe öykü sinemasının dışında bir sinematografiye sahip olduğunu görmekteyiz. 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. J. L. Godard, bu uzlaşmaları sinemasında yıkmış ve yerine yeni bir anlam çerçevesi kurmaya çalışmıştır. Klasik film anlatılarının dışına çıkarak hep ikinci bir ihtimali düşünmüştür. “Bu böyle değil de şöyle olsaydı ne olurdu?” sorusunu zihninin bir köşesinde sürekli saklı tutmuştur. Bu nedenle sinemada “çağdaş anlatının” (Wollen, 2002: 117-130) mimarlarından ve başlıcalarından birini teşkil eder. Seyirciyi edilginliğe sürüklemekten kaçınmak, onları sürece dâhil etmek; sinemasının temel özelliklerindedir. Seyircilere, alımlayıcılara aktif, entelektüel rol vermeye çalışır, izleyicilere çeşitli müzakere alanları açar. J. L. Godard’ın sinemasında her öğenin önemli görevleri vardır. Onun için görüntünün öğelerinin çok katmanlığı kadar sesin öğeleri olan dil ve diyaloglar da önem arz eder ve bu unsurlar çok katmanlı bir yapıda karşımıza çıkar (Algan, 2008: 132). Bu çok katmanlı yapılar içerisinde çeşitli tartışmalara dâhil olunur ve sinemada “özgürleşme” sağlanır.

Mevcut dünyanın değişmesi gerektiği fikri onun filmlerinin temel izleklerini oluşturur. J. L. Godard'ın görsel ve sessel dünyasında ele alınan konuları özetlemeye çalışırsak; gerçekliğin ve kurmacalığın neliği, özne, fail olma nesnelik, tabilik ilişkileri, “öteki”nin temsili, reflexivite problemi, bilginin sunumu, imgesel sistemlerin egemenliğindeki anlam dünyasında, sesi ve görüntüsü en az duyulan kesimlerin; yoksulların, şiddet mağdurlarının, azınlıkların, kısaca bütün ötekilerin seslerinin duyurulması sıralanabilir. Dışlanmışlar ve yer-olmayanlar⁵ (Auge, 1997) Godard sinemasının en temel karakterlerini ve öğelerini oluşturur.

Godard'ın gerçekliği kendine özgü belgesel ve kurmacanın birlikteliği, iç içeliği ile farklılaşır (Parkan, 1993: 38; Stam, 1992; Steritt, 1999). Sineması içerisinde karşıtlıkların birliği, biraradalığı hep kullandığı yönteminin gereğidir: “*Anlatıya karşı görsel, belgesele karşı kurmaca soyutlamaya karşı gerçekçilik*” (Yılmaz, 1993: 12; Stam, 1992). Godard sineması, ikilikler arasında tercih yapmayan her bir çelişkinin kullanıldığı diyalektik bir sinemadır. Godard'ın her filmi “oto portre” niteliğindedir. Filmleri, yazılan denemeler ve güncellerle karşılaştırabilmesi mümkündür. Godard'ın sinemasının en önemli özelliklerinden biri de sinema ile hesaplaşmasıdır. Sinemaya eleştirel yaklaşır ve bu eleştirilerinden yola çıkarak bir sinema teorisi gerçekleştirmeye çalışır. Godard'ın sineması başlangıcından beri romana, şiire, tiyatro oyununa, politik yazına veya diğer filmlere referanslarla örülü bir sinemadır (Güven, 2005: 57-8). Filmlerinde yer alan referanslarla ele aldığı konuları seyircileri ile tartışmaya girer. Algan'ın da belirttiği üzere Lefebvre'nin Modern Dünyada Gündelik Hayat adlı kitabında tartıştığı endüstri sonrası toplumu, tüketim toplumu, medya toplumu bilgi toplumu, otomobil Uygurluğu, refah toplumu, ileri teknoloji, Marksizmin, işçi sınıfının durumu gibi konular ile Godard'ın filmleri arasındaki uyumdan ve paralellikten bahsedebiliriz (2008: 128).

Godard, ilk uzun metrajlı filmi olan “Serseri Aşıklar”dan itibaren kendi özgün çizgisini ortaya koymuştur. *Serseri Aşıklar* filminin çekimlerinin büyük bir kısmı sokaklarda gerçekleştirilmiştir. Kamera elde taşınarak çekimler gerçekleştirilmiştir. Konuşmaların ve oyunculukların doğaçlama olmasına dikkat edilmiştir. Ne ki, bütün bunlara karşın Godard sinema dilinin kurallarına, güzel görüntülere ve düzgün kurguya bu filmiyle tam olarak sırt çevirmemiştir (Teksoy, 2005: 406).

Teksoy (2005: 407) Godard'ın sinemasının özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

Film çekerken güttüğü amaç, bir öykü anlatmak değil, bir öyküyü çıkış noktası yaparak düşüncelerini seyircilere aktarmaktadır. Bu nedenledir ki, sinemanın geleneksel öykü anlatımı Godard sinemasında bir önem taşımaz. Yönetmenin önemseydiği, düşüncelerini aktarırken geleneksel sanat kalıplarını da kırabilmektir. Burjuvaziye ve kapitalizmi eleştirirken, bu anlayışların biçimlendirdiği anlatım anlayışını sarsmaktır.

⁵ Yer-olmayanlar kavramını ilk olarak Auge kullanmıştır. Tüketim toplumu ve kültürü çerçevesinde yer alan bir dünyada “yer”, “mekân” kavramının kullanımı sorunsal haline gelmiştir. Bu durumdan aidiyet kavramı doğrudan etkilenmiştir. Auge yer-olmayanlara örnek olarak alış-veriş merkezlerini, hava alanlarını, fast-food restoranları,Disneyland tarzı eğlence merkezlerini,büyük otelleri v.b. örnek olarak göstermektedir.

Anlatım anlayışının sarsılmasının seyircide uyandıracığı tedirginlik ise başka bir sorundur.

Seyirciyi zorlayan Godard sinemasının zorluğu, Teksoy (2005: 409)’a göre yönetmenin filmlerinde hep aynı söylemi sürdürmesine devam etmesine karşın her filminde sinemanın konumu ve anlamını sorgulamasında ve bu konuyu tartışmaya açmasında yatmaktadır. O, görüntülerin gerisindeki anlamları ve düşünceleri vurgulaması seyirciyi etkin konuma sokmaktadır. Yönetmen, toplumun ve dönemin bunalımlarına tanıklık etmekle yetinmeyip Teksoy (2005: 409)’un vurgusuyla bunalımları bizzat kendisi de yaşadığından dolayı ele aldığı kahramanlar hep sıra dışı ve isyancı bir yapıya sahiptirler.

Drummond (2003: 855), Godard sinemasının özelliklerinden bahsederken onun sinemasının sadece “siyasal film” yapma değil “filmleri siyasal 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.

Gökçe (1997: 172) ise Godard sinemasının farklılığı 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.

Wollen (2002: 13), Godard’ın sinemasının radikal bir biçimde değerleri Ortodoks yani konvansiyonel sinemanın değerlerinden tamamen farklı değerleri ifade eden bir karşı-sinema geliştirdiğini ifade eder. Bu bağlamda konvansiyonel, Ortodoks sinemanın yedi günahına karşın Godard’ın karşı-sinemasının yedi erdemini izah eder:

Yedi Günah	Yedi Erdem
Geçişli Anlatı	Geçişsiz Anlatı
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Öne çıkma
Tek anlatım	Çok Anlatım
Son	Açık Uç

Hoşlanma
Kurmaca

Rahatsız Olma
Gerçek

Sosyal teoride, post-yapısalcılık, yapıbozum, yapısöküm tartışmalarının akademide yazılı metinler üzerinden yapıldığı dönemlerde J. L. Godard'ın kendisi bu tartışmalara çeşitli filmleri aracılığıyla dâhil olmuş; bir anlamda sinemanın yapı sökümünü gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu nedenden ötürü Godard sineması sosyal teori tartışmalarında ve sosyal bilim araştırmalarında benzersiz deneyimlemelere yol açabilir.

Müziğimiz (La Notre Musique)-2004

Tema ve idealar

“Müziğimiz (La Notre Musique)” filmi bir anlamda bir ideal olarak deneyimlediğimiz modernite olgusunun sorunsallaştırılmasının modern sinema üzerinden okunması serüvenidir. Bir film-metin özelliğini gösterir. Bir entelektüel çabadır. “Yeniden başlangıç”, “ilksele dönüş” fikri için modernitenin eleştirisi, modernliğin öz düşünümüllüğü olarak postmodernizm ve bu bağlamdan hareketle Bauman'ın (2016: 143) “Postmodern Etik” kavrayışı ile birlikte Lévinas'ın (2014) “Etik” anlayışı filmin hareket noktalarını ve temel sorununu oluşturur.

Filmin temel fikri dünya olaylarının Lévinas'ın “*Ben başkasıdır*” savını tartışmaktır. Filmin temasının bu olduğu iddiasında bulunabiliriz. Filmde bu durumu izah eden açık bir göndermeyi hem yönetmen hem karakterlerden birisinin (İsraili Gazeteci) hem de Godard'ın bizatihi kendisinin Lévinas'ın kitaplarını okumaları, kitaba yapılan yakın çekimlerle altı çizilir. Filmdeki karakterlerden birinin (Olga) zihninden Lévinas'ın fikirlerinin geçmesi ve bunu iç ses veya dış ses kullanımıyla veya sessizlikle ifade etmesi çabası aynı şekilde bu göndergelere örnekler olarak gösterilebilir.

Film, Hegel'in diyalektiğinden başlayarak çeşitli düşünsel uğraklarda gezinen bir “antropolog-filozof-yönetmenin” modernitenin, modernliğin öz düşünümüllüğü olarak Postmodern Etik limanında demirlenmesinin öyküsü olarak değerlendirilebilir. Film; dünyanın değişebilirliği hususunda yönetmenin olgunluk döneminden önceki filmlerinde ısrarla ele aldığı “enternasyonel devrim”⁶ kavramını sorunsal haline getirerek dünyanın değişmesi ve insanlığın varlığını sürdürebilmesi, değer yitimine ve totaliterliğe düşülmeden yaşayabilmenin yolunun “sorumluluk etiği” kavramsallaştırmasından ve Bauman'ın Kant'ın etik anlayışının karşıtı olarak tartıştığı “Postmodern Etik” tartışmanın temel fikri olan “toplumsal adalet”in sağlanmasından geçtiği önerir.

Film diğer J. L. G. filmlerinde olduğu gibi dünya ve insanlık hali ile ilgili olduğu kadar sinemanın ontolojisi ile de ilgilidir*. Birçok filmde (Yılmaz, 1997: 73-98) olduğu gibi bu filmde de sinemanın ideolojik yapısına, yapım, üretim süreçlerine, iktidar

⁶ Devrimin problematikliği filmde “neden hümanistler devrimci olmaz?” sorusuna verilen cevabın Althusser esinli “onların ya kütüphane ya da mezarlık kurdukları” ifadesiyle belirtilmektedir.

* J. L. G. için Sinema ve hayat aynı anlamı taşımaktadır. Belki de sinemayı ve dünya halini ayırmak hatalı bir değerlendirme olur

ilişkilerine odaklanmaktadır. Müziğimiz adı bir anlamda sinema ve hayatla kurulan ilişkinin izahını teşkil eder. Filmde bu konuları yaşamın metaforları olarak okuyabiliriz. Sinemayla kavga aslında yönetmenin Avrupa Kültürü’nden başlayarak Amerikan hegemonyasını da buna katarak topyekûn batı ve modern fikirleriyle olan kavgası anlamını da taşımaktadır. Film boyunca bize eşlik eden fikirlerden birisi de Lévinas’ın (2014) belirttiği “ölümün kaçınılmazlığını” ifadesidir. Bir bakıma bu durum yönetmenin kendi ölümüne bakması olarak da yorumlanır.

Daha önce bahsettiğimiz gibi Godard’ın her filmindeki oto-portre tutumunu bu film üzerinden de okuyabiliriz. Bu da modern sinemanın bir tavrı olarak yönetmenin kendi varlığını sürekli duyumsatması ve hatırlatması manasını taşır. Müziğimiz filmi usta ve olgun yönetmen J. L. Godard sinemasının son dönem ulaştığı duraklardan biri olarak insanlığın bir adım ötesi için “etik” sorunsalı çerçevesinde yaşamı yeniden kurmak temel amaç olarak önerilmiş ve bu öneri yönetmenin sineması ve hayata bakışı açısından ‘sonun başlangıcı’na karşılık gelmiştir. Modern sinemanın en belirgin tutumlarından biri olarak film açık uçlu, açık metin özelliğini gösterir ve yorumlamaya gerek duyulur. Bu edimi de filmi açımlayan kişiler üzerinde düşünerek gerçekleştireceklerdir.

Filmde kullanılan dil ağırlıklı olarak Fransızca olmakla birlikte diğer dillerin de karakterler tarafından kullanıldığını görmekteyiz. İngilizce, Amerikan yerlilerinin dili, İspanyolca, İbranice, Arapça, Boşnakça karakterlerin kendilerini herhangi bir aracıya gerek duyulmadan bizzat kendilerinin temsil etmesi sağlanmıştır ki bu tavır da konvansiyonel sinemanın dışında yer alan modernist bir anlatı tavrını ifade etmektedir. İsraili gazeteci ve Filistinli şair arasında geçen diyalogda birisi İbraniceyi kullanırken diğeri de Arapça’yı kullanmaktadır. Film burada bizlere dillerin anlaşmaya engel olmadığını yüz yüzelüğün önemli olduğunu söyleyerek bizi tekrar Levinas’ın tartışmalarına götürmektedir. Filmde belirtilmesi gereken bir diğer husus film boyunca müziğin yoğun ve etkili bir biçimde kullanılmasıdır. Her bölümde müziği duyarız fakat duyulan müzik rahatlatıcı, keyif verici, yatıştırıcı bir rol oynamaz. Tam aksine filmin ele aldığı sorun ve sıkıntılara eşlik eden duygusal ve düşünsel tona katkıda bulunan bir görünüm sergiler.

Biçem

Filmin biçimsel özelliklerini özetlemeye çalışırsak, öncelikle filmde Godard’ın önceki filmlerindeki tavırlarının çoğunun bu filmde de karşımıza çıktığı görmekteyiz. Yani, filmin tutumunun belgesel ve kurmaca içerisinde gidip gelen her ikisinden de geçişler barındıran bir yapıya sahip olduğu görülür.

Filmde yönetmen Godard’ı filmin oyuncularından biri olarak da görürüz. Yönetmen eserde varlığını açığa vurduğu gibi oyuncu olarak da kendi varlığını açığa vurmaktadır. Filmde kendisini oynayan Godard’ın Saraybosna’ya bir konferans amacıyla geldiğini öğreniriz. Diğer karakterler de Godard gibi filmde kendilerini oynamaktadırlar, çevirmen, Amerikan yerlileri, İsraili gazeteci, öğrenci Olga, Filistinli Şair Mahmut Derviş v.b. Bu durum modern sinemanın klasik sinemadaki öykü ve roller sistemini kırdığının bir verisi olarak modernist strateji biçiminde karşımıza çıkar. Oyunculukların metne bağlı olmaktan ziyade sanki o anda doğaçlama olarak yapıldığına tanık oluruz.

Tanık olunan doğaçlamalar, Godard'ın ve modern sinemanın yaklaşımlarından birini teşkil etmektedir.

Filmdeki diyaloglar son derece uzun, metinsel, felsefe derinliği olan, sıradan konuşmaların ötesinde seyircilere düşünmeye sevk edecek şekilde yer alırlar. Çekimlerde de konvansiyonel sinemadan bir farklılık hissederiz. Kurucu çekim, diğer genel çekimlerde olduğu gibi eksiltili (parçalı) bir biçimde görülür. Atmosfer puslu bir havada yer alır. Bu durum filmin ele aldıklarını, idealarını düşündüğümüzde anlatıya uygun düşmektedir. Geleneksel uzlaşmış çekim ölçekleri ve oranlarından farklı çekimler filmde yer almaktadır. Kurucu genel çekim Saraybosna'yı bize tanıtmaktadır. Bu tanıtıcı çekimde savaşın izlerini, ardında bıraktıklarını, trafiğin akışını, kentin tramvayını, kentin pazarı ve gündelik rutini, insanları karlar altında hem gece ve hem de gündüz çekimleriyle görürüz. Atmosfere katkıda bulunan bir diğer şey ülke radyosudur. Bu görüntüler huzursuzluk yaratan, insanı rahatlatmaktan uzak, sıkıntı yaratan görüntüler olarak karşımıza çıkar. Savaş sonrası süren bir yaşamın çeşitli görünüşleri bu huzursuz edici görüntü ve müzik eşliğinde duygusal bir tonda verilmektedir.

Filme hâkim sıkıntılı, kaygılı, huzursuz hava çeşitli çekimlerle, görüntülerle ifade edilir. Çiçek görüntülerini gördüğümüzde rahatlayamayız, buradaki çiçekler, mezarların üzerindedir ve bir sonraki sahnede çiçek satan bir kadını paralel bir kurguyla görürüz. Bu iki çekimde de çiçekler bizlere keyif ve huzur vermez; aksine kaygılı ve hüznü arttıran öğeler olarak görülürler. Çiçeklerin olduğu bir diğer çekimde Godard kendi bahçesinde çiçekleriyle uğraşırken bir telefon gelir ve Olga'nın ölüm haberini çiçek görüntüleri ile koşturarak alırız. Burada da çiçekler matemin göstergesi şeklinde karşımıza çıkarlar. Karakterlerin çekimleri bazen arkadan veya yandan gerçekleştirilirler.

Arkadan yapılan çekimler hem merak hem de kaygı yaratıcı çekimler olabilmektedir. Filistinli şair Mahmut Derviş'in mülakattan önceki ilk çekiminde arkadan çekim yapılmaktadır. Bu durum Filistin sorunu üzerinden o kaygıyı ve belirsizlikleri vurgulamak açısından hayli etkili çekimler niteliğindedir. Bir diğer arkadan çekim örneğinde yaşamın Lévinas'ın "Ben bir başkasıdır" fikri çerçevesinde tartışan Olga karakterinin tedirginliği görüntüye yansımaktadır.

Filmde ayrıntı çekimleri özellikle de yüz çekimleri, yüzlerin ifadeleri sıklıkla vurgulanmıştır ve bu durum özellikle filmin "Araf" ve "Cennet" bölümünün ağırlık noktalarından birini oluşturmuştur. Lévinas'ın düşüncesi çerçevesinde yüze verilen önem Godard'ın filminde de akislerini bulmuştur. Godard'ın konferansını izlemeye gelen kişilerin yüzlerinin ifadelerinin panoramik çekimle anlatılması, filmin yüze odaklanan çekimle kapanması bahsettiğimiz biçimin örneklerini teşkil eder. Filmde yüzler önde olacak şekilde aydınlatma ve ışık kullanılmıştır. Yüzlerin ifadesi filmin en temel ereğini oluşturmuştur. Yine de yüzün karanlıkta kaldığı örneklere de rastlarız. O da Godard'a sorulan dijital kamera ve sinema üzerine sorulmuş bir soruda, Godard'ın sessiz kalması gölge ve karanlığın kullanılmasını etkili bir hale getirmektedir.

Filmde kimi zaman yüz dışında farklı ayrıntıların örneğin ayakların ayrıntılı çekimlerini görürüz bunu da yorumu yüz ayrıntılı çekimlerinde olduğu gibi Lévinas'ın

fikrinde bulabiliriz. Filmde bir fotoğrafa, gazetelere ve bir kitaba da ayrıntılı çekimle yaklaştığını görürüz. Film de bir diğer farklı tutum açı ve karşı açı tavırlarının kırılmaya çalışılmasıdır. Konvansiyonel sinemadaki çekim ölçekleri ve çekim açılarından farklılığın yanı sıra kesmelerin de farklılık arz ettiği görülür. Işığın ve gölgenin kullanımına filmde bir örnek verirsek İsraili gazeteci ile Filistinli şairin mülakatlarında gündüz olmasına karşın ışıktan ziyade gölgenin olanaklarının kullanıldığını görürüz. Bir müddet sonra ışık, aydınlık belirir ama yine de bu çok aydınlık ve ışıklı bir ortam değildir. Filistin ve İsrail meselesini düşündüğümüzde bu sekansı nasıl yorumlamamız gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Filmde Postmodern Etik Kavrayışı

Godard, Batı kültürünü burjuvazi ve kapitalizmin getirileri arasındaki ilişkiler bağlamında filmlerinde sorguladığını daha önce de belirtmiştik. Bu durum “Müziğimiz” filminde modernitenin ve modernliğin eleştirisine dönüşmüştür. Bu konuda kendisine Bauman’ın çözümlenmeleri ve “Postmodern Etik” kavrayışı ile birlikte Lévinas’ın etik anlayışı ona bu sinematik yolculuğunda rehberlik ve eşlik etmiştir.

“Müziğimiz” filmi temelde üç bölümden, üç epilogdan oluşmaktadır. Bu tutum hem Godard sinemasının hem de onun ışığında modern sinemanın en temel biçimsel ve bununla birlikte ‘özel’ niteliğini teşkil eder. Bu tutum “Brechtien” bir biçimde filmlerin anlatsal sürekliliğini ve dramatik yapılarını kırarak seyircinin bir filmde olduğu ve bunu kabul ederek mesafe ile olaya yaklaşması amaçlanır.

Filmdeki bu üçlü bölümlenme Dante’nin *İlahi Komedyası*’ndaki bölümlenmelerle aynı adı taşır ve bir anlamda direk bir göndermeyi ifade eder. Bu durum da modern sinemanın entelektüel, düşünsel bir çaba olduğunu bizlere bir kez daha hatırlatır. Godard filmde Dante’ye gönderme yapmanın yanında çeşitli metinlere ama bu film özelinde özellikle Lévinas’ın metnine göndermeler yapması, belirli kişilere ve onların fikirlerine (H. Arendt, F. Kafka v.g.) referansta bulunması, “Sibelius”, “Beethoven”, “Tchaikovsky”’in müziklerini kullanması Godard’ın üslubunun göstergeleri olmalarının yanı sıra modern sinema stratejilerindedir. Bütün bunlar yönetmenin dönemini sorgulaması ve seyirciyi de bu entelektüel çabaya davet etmesi bir yaratıcı yönetmenlik taktiğidir. Filmin birinci bölümü “Birinci Krallık: Cehennem” adını taşımaktadır. Bu bölümde sinema tarihi içerisinde çeşitli görüntülerin kolajlanması eşliğindeki bu görüntüler geniş spektrumlu dünya tarihinin çeşitli dönemeçlerini kapsayacak çok çeşitli görüntülerden oluşmaktadır. Hızlı bir biçimde sunulur. Bu hızlı sunuş dominant sinema anlayışının hareket kavramından farklı olarak seyircinin üzerinde etki bırakma ve onu sürekli etkin bırakma, düşünmeye sevk etme amacına hizmet etmektedir. Burada filmin bir taraftan belgesel ama diğer yandan da kurmaca özelliği teşkil eden görüntüler dizisini yönetmenin üsluplaştırma ve yapaylık stratejilerini kullanarak seyirciye sunduğunu görmekteyiz.

Demirci (2005: 27), filmi ele aldığı makalesinde ilk bölümü oluşturan arşiv akışının “içine belgesel bulaşmış bir kurmacanın ideal kurmaca, içine kurmaca bulaşmış bir belgeselin ise ideal belgesel olduğunu” savunan yönetmenin tekniğinin prototipi olduğunu belirtir. Bütün bu görüntüler çerçevesinde yönetmen seyircilerini mümkün olduğunca etkin kılarak onları düşündürmeye, entelektüel bir çaba içerisine sokmaya

çalışmaktadır. Bu kısımda tartışılan konuları kısaca özetlersek; insanlığın tarihsel dönemler boyunca yaşamış oldukları, deneyimledikleri iktidar, ayrımcılık, yabancılık, meşru “olan” ve “olmayan” şiddet eylemleri, totaliterliğin çeşitli görünüşleri, elimizden kayıp giden ateşler içerisindeki bir dünya, acının mekânsızlığı ve zamansızlığı dış ses eşliğinde dünya halinin genel bir değerlendirmesi ve insanlığın insan kavramından giderek uzaklaşması ve bütün bunların bir adım ötesinin nereye gittiğinin sorunsal haline getirildiği ve affın, telafinin mümkünlüğü, ölüm kavramı bu kavramın imkânlılıkları tartışılan problemleri oluşturmaktadır. Bu kavramların tartışıldığı gibi sinemanın bu konulara yaklaşımı, bir kadrajda tarihin ifadesi bu bölümün temel izleklerini oluşturur. Kısaca, bu görüntüler insanlığın yaşadığı savaşlar, soykırımlar, etnik kıyımlar, etik dışı uygulamalar dizgesinin bir özeti biçiminde karşımıza çıkar. Bu “Cehennem” epizodu izleyicilere “imkânın imkânsızlığı” ve “imkânsızlığın imkânı” sorunsallarını Lévinas’ın “ben başkasıdır” savı çerçevesinde sorar. Aslında bir bakıma bu sorunsallar film boyunca izler kitlenin karşılaştığı atmosfer hakkında öndeyişlerdir. İlk krallık tarih olarak özellikle Avrupa’nın yakın tarihi bağlamında çok yeni bir altüst oluşu hatırlatan bir soruyla “Saraybosna’yı hatırlıyor musunuz?” ve Saraybosna’nın arşiv görüntüleri ile kapanmaktadır. Film içerisinde diğer Godard filmlerinin bazılarında da gözlemlenebileceği gibi ara yazılar, düz cümleler ve soru cümleleri karşımıza çıkar bu da dramatik yapıyı ve öykü sineması sistemini yıkan seyirci algısını etkileyen ve canlı tutan bir modernist stratejinin karakteristiklerindedir.

Tam bu kapanış “İkinci krallık” olan ‘Araf’ın açılmasını sağlar. Araf süre dağılımı açısından filmin en uzun bölümünü teşkil eder. Belki de “dünyasal zamanı” ifade etmesi ve insanın da bu zaman diliminde yaşamayı bilmesinden dolayı, gündelik hayatların geçtiği Araf en uzun bölümlemeyi teşkil eder. Bölüm Saraybosna’nın eksiltili (atlamalı) genel gündüz çekiminin gösterilmesiyle açılır. Yine eksiltili (atlamalı) bir bölümde gece çekimi yer alır ardından havalimanına doğru yöneliriz. Havalimanında tanıdık bir imge olarak purlu Godard’la karşılaşırız. Saraybosna’ya metin ve simge üzerine bir konferans vermek üzerine geldiğini öğreniriz. Araf mekân olarak bu filmde Saraybosna’dır. Savaştan yeni çıkmış bu kent Avrupalı entelektüelleri bir araya getiren bir dizi kültür ve sanat etkinliklerine ev sahipliği yapmaktadır. Bu ev sahipliği çerçevesinde Saraybosna, dünyanın dört bir yanından gelen kişileri ağırlamaktadır. Saraybosna, temsili olarak dünyanın çeşitli köşelerden gelen bütün karakterler ve farklılıklar için bir yüzleşme ve görünür kılınma özelliğini ifade etmektedir. Acının coğrafyasızlığı ve insan kavramının Aydınlanma dönemi fikirleriyle şekillenen moderniteden farklı bir özne değerlendirme ile “gerçekten” de ortak olduğu, ‘evrensel’ olduğu kavrayışı dile getirilmektedir. Belki de bu kavrayış çerçevesinde Saraybosna’ya dünyaki yüzleri imleyen bir metafor olarak bakabiliriz. Saraybosna kenti yeni savaştan çıkmış ve çıkılan bu savaşın izlerine her yerden tanık olunmaktadır. Bu yıkıntı içerisinde insanların birbirlerini karşıt fikirler uğruna öldürmeleri ve bunun aslında sadece bir insan öldürmek demek olduğunun altının çizilmesi etik olmayan ben/öteki dikotomisi çerçevesinde düşünmeye bir çağrı niteliğindedir. Vücutların potansiyel bir silah olması olgusu esasında bir dünya hali olarak insanın insan olarak değerlendirilmesinin ve ötekine duyulan sorumluluk noktasında bariyerler kurar.

Bireyin düşünün “iki” olması; oysaki örgütlü modernlikte devlet mekanizmasının, düşünün “tek” olması sebebiyle sınırların çizildiği “bizlik” ve “ötekiliğin” kurgulandığı, Fransız elçiliğinde geçen sahnede ifade edilmektedir. Aynı şekilde İsraili gazeteci karakterin anlattığı bir Filistinlinin rüyasında bir İsrailiyi değil de kendini vurduğunu görmesi şiddetin, ötekiliğin kültürel, toplumsal kurgulamalar olduğunu, esas savaşın insanın kendisiyle olduğunu ve insanın kendi eliyle kendisini insan kavramını düşünmekten alıkoyduğunu ifade etmektedir. Film içerisinde Saraybosna’da yer alan metaforik bir alan olan edebiyat ormanı bulunmaktadır. Burada kitapların toplanıp bir köşeye atılan, bir yere kayıt edilen ve bazılarının yakıldığını görürüz. Bu sahne sanki bize edebiyat ve kitap metaforları üzerinden modernliği anlamlandıran iktidar ve hegemonya nosyonunun, onun farklılıkları silici, yıkıcı özelliğine göndermelerde bulunduğunu açıklar. Bu sahnede bir kitapla gelen Amerikan yerlisi kadının beyaz adama söylediği “*Sesimi duy! İkimizde aynı toprağa yabancıyız*” ifadesi modernitenin bizatihi ayırdığı insan ortaklığını ve eşitliğini yeniden kurmaya çabalayan ifadelerdir. Amerikan yerlisi karakterin zaman sorununun üzerinde durması Lévinas’ın düşüncesine özellikle yabancı ve öteki nosyonlarına göndermede bulunan bir sorudur.

Filmde, belirli karşılaşmalar Lévinas’ın başkasının yüzünün bireyi çağırması fikrini hatırlatır niteliktedir. Buna bir örnek olarak; Filistinli şair’in (Mahmud Derviş) İsraili gazeteci ile görüşmesi ve Amerikan yerlilerinin onları dinlemesi farklılıkların ve insan ortaklığının çerçevesinde yaşayabilme ihtimalini gözden geçiren ‘antropolojik’ sahnelerdir. İsraili gazeteci karakterin Saraybosna’da yer alan Mostar köprüsü ile Müslümanlar ile Hırvatlar arasındaki sınırı oluşturan bu köprü üzerinden savaşa, ötekiliğe göndermede bulunularak seyircinin konuyla ilgili düşünmesi yönetmen tarafından amaçlanır.

Filmin yine bu bölümünde yer alan bir diğer sekansta entellektüel karakter olarak düşünebileceğimiz iki kişi arasında gerçekleştirilen konuşmada Avrupa’nın ideal bir yaşam biçimi olarak tasarlanmış “demokrasi”yi kurban ve suçlu modern ikilikler yaratarak nasıl “totaliter” bir hale getirdiği belirtilerek liberal demokrasinin, batının, batı dışındaki dünyanın ve nihayetinde etiği olmayan politikanın öz düşünümüllüğü gerçekleştirilmektedir.

Araf bölümünde kilit bir sahne olarak Godard’ın konferans verdiği sahne bulunmaktadır. Yönetmen J. L. Godard’ın; seminer içinde ‘hayatın metaforu olarak’ sinemaya yaklaşır. Sinemanın aç-karşı aç çekim yöntemleriyle seyirciye iktidarı ve söylemleri nasıl ürettiğini belirtir. Gerçeklik ve hayal, sanal arasında olanın sinema ile nasıl oluşturulabildiğini sorgular, açıklar. Verdiği örnek serbest çağrışımla izleyiciyi düşünmeye sevk eder. Bir şatoda Hamlet’in yaşaması iler herhangi bir kişinin yaşamı farklılık arz eder. Auralar farklıdır. Üzerlerinde haleler farklıdır. Sinema, Godard’a göre Hamlet’ten yana olurken diğerlerinden yana olmamıştır. Bunun yanında seminerde gösterilen fotoğraflarla (bir fotoğrafta acı içerisinde görülen Musevi bir diğer fotoğrafta ise acı içinde bir Müslüman’ı görürüz) görsel imgelerle, acının yerel, belirli bir insan topluluğuna ait bir duygu olmayıp tam tersine, bütün insanlığı kapsayan tümel bir olgu olduğunu izah ederek İsrail’in bölgeye gelişinin kurmaca Filistinlilerin bölgeden ayrılışının ise belgesel olduğunu söyleyen serbest çağrışımla seyircilerin algılamasını

ister. Bu dünyanın, insanlık halinin ve bunu temsil eden sinemanın “bizim müziğimiz” olduğunu belirtmesi, filmi ve seyirciyi bir adım öteye götürmektedir. O nokta da, Lévinasçı sorumluluk etiğinin, “ötekinin”, “başkanın” sorumluluğunu koşulsuz almak ötekinin yüzünün belirttiği çağrıya kulak vermek. Bu sıkıntıya, yüzlerin çağrısına katılmak... Filmin karakterlerden biri ve aynı zamanda konferansın takipçilerinden Olga karakteri bu düşünüşle hareket etmektedir. Kendini bombacı olarak tanıtmış ve öldürülmüştür. Oysaki çantasında sadece barışı ifade eden kitaplar çıkmıştır ve kendini barış için feda etmek istemiş ve bunu da gerçekleştirmiştir. Bu karakter ve eylemi bize insanlığın “etik körlüğünü” hatırlatır. “Ben ötekidir” savıyla kendini insanlığa, insanlığın görüşü ne olursa olsun, feda etmektedir.

Bu ötekine kendini feda etme eyleminin şokunun ardından “Üçüncü Krallık” olan Cennet ile karşılaşmaktayız. Kendini feda eden Olga karakteriyle cennette karşılaşmaktayız. ‘Cennet’,su kenarında, yeşillikler içinde insana huzur veren bir mekân görünümündedir. Fonda Amerikan askeri marşları duyulurlar cennetin ‘özgürlük taşıyıcısı’ ‘yüce Amerikan askerleri’ tarafından korunmakta olduğu ifadesine rastlarız. Burada da Amerikan askerleri peşimizi bırakmaz nehre olta atan siyah denizci Amerikan subaylarının yanında, “gümrük” ve “geçiş” işlemlerini, kişilerin geçiş onayına veren beyaz bir denizci subayıyla karşılaşıyoruz ki bu kişi Olga’nın bileğini damgalayarak cennete geçişine onay veren şahıstır. Cennete adım atan Olga burada ip oynayan bir kadınla, top oynayan gençlerle ve kitap okuyan bir adamla karşılaşır. Adamın okuduğu kitabın ismi “Dönüşü Olmayan Yol” adını taşımaktadır. Burada modernist stratejilerden ironik anlatımın izlerini görmemiz mümkündür. Cennet dönüşü olmayan bir yoldur. Dolayısıyla Yılmaz’ın (1997: 73-107) belirttiği gibi yönetmenin diğer filmlerindeki tavrına benzer bir biçimde bu filmde de Cennet bölümü yeniden başlamak, tersten başlamak ifade etmektedir. Bu seferki Başlangıç her türlü ironi ile birlikte batı kültürünün temelinde en önemli oluşturucularından biri olan Hristiyanlık anlatısına da tersine çevirir. Elmayı Âdem Havva’dan almamakta Âdem Havva’ya vermektedir. Film Olga’nın iç sesiyle söylediği “güzel açık bir gündü” cümlesinin yanı sıra yüzünün ifade ettiklerinin seyirci üzerinde bıraktığı izlerle kapanır veya Godard’ın her bitişinde olduğu gibi seyircilerin zihninde yeniden açılır.

Genel Değerlendirme

Godard, modern sinema içerisinde anlatış tarzı, biçimsel farklılığı, deneysel üslubu, seyirciden düşünsel çaba talep etmesi gibi özellikleri sebebiyle ayrı bir yer tutan bir yönetmendir. Wollen’in (2002) belirttiği üzere “karşı sinema” anlayışıyla filmleri ortaya koyar ve sinema, hayat, politika ilişkileri çerçevesinde her filminde dinamik, yeni ve taze bir şeylerle karşılaşılır. Onun sineması doğrudan bir şeyleri empoze etme, kabul ettirme amaçlarıyla şekillenen popüler sinema anlayışından farklıdır. Seyirciye keyif ve zevk vermeyi değil bunun aksine rahatsız vermeyi amaçlar. İzleyici onun filmlerinden kafasındaki binbir soruyla baş başa kalmış bir biçimde çıkar. Godard’ın ilgili filmi olan “Müziğimiz”de de benzer öğelerle daima karşıımızdadır. Her filminde farklı bir sorunsal ile karşıımızda olan Godard, burada toplumsal adalet fikri temelinde değerlendirebileceğimiz “postmodern Etik” kavrayışıyla Bauman ve yüz metaforuyla imlenen “sorumluluk etiği” kavrayışıyla Levinas tartışmaları temelinde, bunlardan

besleyerek yoğun bir tartışma yürütmekte ve bir filozof, bir teorisyen olmanın sinemada karşılığı olacak bir biçimde “auteur” (yaratıcı) yönetmen tavrını ortaya koymaktadır. Burada Godard, modern bir yönetmen olarak modernite olarak adlandırdığımız olgunun eleştirel bir değerlendirilmesinin, Bauman’ın ifadesiyle düşünümselliğinin yapılması konusunda ikna olmuştur. Düşünümsellik meselesi, esasında, olgular üzerinde durup düşünme, daha yoğun eleştirel değerlendirmeler yapma anlamına gelir. Bu düşünümsellik insanı anlamamız, gündeliği sürdürmemiz ve yaşadığımız gezegenin gidişatı açısından elzem bir şeydir. Sorumluluk etiği ve toplumsal adaleti sağlayamadan bir yeniden başlangıç hayal edemeyiz. Godard, yeniden başlamaya dair olan bu güveni esasında onu postmodern kinik, “her şey uyar” anlayışından sıyrır ve Marksist ideallere bağlı olan bir yönetmenin entelektüel sorumluluk dâhilinde gelecekle ilgili iyimser fikirler için, en önemlisi hayat için etiğin önemi konusunda yaptığı film aracılığıyla düşünümselliği sağlamaya çalışır. Dolayısıyla onun sineması “pastiş” ve “parodi” temelinde işleyen postmodern sinemadan farklı olarak dünyayla bir derdi olan daima muhalif, aktivist ve “karşı” bir sinemadır.

Her filmin bir ve/veya çoklu anlatısı ve/veya çoklu anlatıları mevcuttur ve bu anlatılar bizi belirli sosyal problemler üzerinde düşünmemize vesile olabilir. Estetik haz ve zevkin yanında entelektüel katkılar kitapların olduğu gibi filmlerin de başucu kaynakları ve farklı deneyim alanları olarak görmemizi sağlar. Müziğimiz filmi işte böylesine bir tecrübenin bir örneği olarak bizlere bahsi geçen meseleler hakkında fikirler ortaya koymamıza yardımcı olmasının yanında, sosyal bilimler ve sineme bağlantıları ve ilişkileri üzerine de odaklanmamıza neden olmaktadır.

Kaynakça

- ALGAN, N. (2008). *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası*, Ankara: Deki Yayınları.
- AUGE, M. (1997). *Yer-olmayanlar*, Çev: Hülya Tufan, İstanbul: Kesit Yayınları.
- BADIOU, A. (2004). *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, Çev: T.Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev: Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- BAUMAN, Z. (1998). *Postmodern Etik*, Çev: A.Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat*, Çev: İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, Çev: İ. Türkmen İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2007). *Modernite ve Holocaust*, Çev: S. Sertabiboğlu, İstanbul: Versus Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2016). *Yasa Koyucular ve Yorumcular*, Çev: K.Atakay İstanbul: Metis Yayınları.
- BEST, S.-KELLNER, D. (2016). *Postmodern Teori*, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BÜYÜKDÜVENCİ S.-ÖZTÜRK S. R. (der.) (2014). *Postmodernizm ve Sinema*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- CAMERON, I. (1996). *The Films of Jean Luc Godard*,England: Movie Magazine Limited.

- CONNOR, S. (2001). *Postmodernist Kültür*, Çev: D. Şahiner, Birinci Baskı, İstanbul: YKY.
- ÇIRAKMAN, E. (2000). “Levinas’ta Öteki ve Adalet” içinde, *Doğu-Batı*, S. 13. Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 175-190.
- ÇİĞDEM, A.(2000). *Bir İmkân Olarak Modernite*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- DEMİRCİ, T.T. (2005). “Müziğimiz ya da Ölümün Ters Açısı”, *Sekans Dergisi* S. 3 içinde 27-29.
- DRUMMOND, P. (2003). “Jean Luc Godard Bölümü” içinde *Dünya Sinema Tarihi* (Ed: A. Fethi), Çev: A. Fethi, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- EAGLETON, Terry (2015). *Postmodernizm Yanılsamaları*, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FEATHERSTONE, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GIDDENS, A. (2010). *Modernliğin Sonuçları*, Çev: Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÖKÇE, F. (1997). “Yeni Dalga”, *Sinema Akımları* içinde, Ankara: Med-Campus Proje Yayınları.
- GÜVEN, Y. (2005). “Müziğimiz: Godard’ın Sinemasına Yeniden Bakmak”, *Yeni Film Dergisi*, S. 9 içinde, 55-59.
- HARVEY, D. (2007). *Postmodernliğin Durumu*, Çev: S. Savran, İkinci Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- HUYSEN, A. (2000). *Postmodernin Haritasını Yapmak*, Çev: Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, 207-235.
- JAMESON, F. (1990). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, Necmi Zekâ (Der.), *Postmodernizm*, İstanbul: Kıyı Yayınları, 59-116.
- KARADOĞAN, A. (2005). “Postmodern Sinema mı, Film mi?”, *İletişim Araştırmaları*, 3(1-2): 133-160.
- KELLNER, D. (2000). *Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar*, Çev. Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, 367-404.
- KREIDL, J. (1980). *Jean Luc Godard*, Boston: Twayne Publishers.
- LEVINAS, E. (2005). *Zaman ve Başka*, Çev: Ö.Özel İstanbul: Metis Yayınları.
- LEVINAS, E. (2014). *Ölüm ve Zaman*, Çev: N.Başer İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- LYOTARD, F. (1990). *Postmodern Durum*, Çev: A. Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınları.
- MACCABE, C. (2005). *Godard:A Portrait of Artist at Seventy*, New York: Faber and Faber Inc.
- OUTWAITE, W. (ED.) (2008). *Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARKAN, M. (1993). *Sinema Estetiği ve Godard*, İzmir: İleri Kitabevi.
- ROUD, R. (1970). *Jean Luc Godard*, Bloomington: Indiana University Press.
- SAYIN, Z. (2002). *Başkalk Deneyimi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

STAM, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

STERRITT, D. (1999). *The Films of Jean Luc Godard: Seeing Invisible*, Cambridge: Cambridge University Press.

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

WOLLEN, P. (2002). “Godard ve Karşı Sinema” içinde *Sinemasal Dergisi* S. 7, s. 117-130), İzmir.

YILMAZ, E. (DER.) (1993). *Jean Luc Godard*, Ankara: Gece Yayınları.

YILMAZ, E. (1997). “Jean Luc Godard”, içinde: *Avrupalı Yönetmenler*. Ankara: Kitle Yayınları.