

MODERN SİNEMANIN ERKEN TARİHİ VE MODERN SİNEMA ÖRNEĞİ OLARAK JEAN LUC GODARD SİNEMASI

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz¹

ÖZET

Sinema kökleri Aydınlanmaya dayanan modern batı uygarlığının bizlere sunduğu bir icattır. Hareketli görüntülerin kaydedilmesi ve gösterilmesi Avrupa ve Amerika’da yürütülen bir dizi bilimsel buluşun sonucunda gerçekleşmiştir. Modernitenin teknik yönü dışındaki kültürel boyutu ise sinemasal anlatı ve sinemasal düşüncenin oluşmasına kaynaklık etmiştir. Sinema edebiyat, resim ya da diğer güzel sanat dallarına göre köklü bir geçmiş olmamasına rağmen icadından çok kısa bir süre sonra anlatım olanaklarını geliştirmeyi başarmıştır. Düşünsel ve teknolojik gelişmelerden yararlandığı ölçüde yaşanan çağa tanıklık etmiştir.

Bu makale modernite ve sinema arasındaki ilişkinin teknik ve toplumsal koşullarını inceleyerek, modern sinemanın içeriğe ve biçime dayalı ayrıntılarını ortaya koymaya çalışacaktır. Post-modern sinemanın tartışıldığı günümüzde modern sinema tanımının hem sinemanın tarihsel gelişimi içinde hem de kendi sanatsal olanakları içinde ele alınmasının gerekliliği düşüncesinden hareket eder. Çalışmanın yöntemi modern sinema üzerine daha önce yapılmış çalışmaların kimi zaman analitik kimi zaman ise yol gösterici olarak incelenmesi şeklindedir.

Anahtar kelimeler: Sinema ve Modernite, Modern Sinema, Godard Sineması.

EARLY HISTORY OF MODERN CINEMA AND CINEMA OF JEAN LUC GODARD AS A SAMPLE OF MODERN CINEMA

ABSTRACT

Cinema is an invention that modern Western Civilization has offered us since the Enlightenment. The recording and presenting of motion were caused by several scientific findings in Europe and The U.S.A. Cultural dimension of modernity except from the technical one supports cinema as cinematic narration. Although cinema does not have a long history in other forms of fine arts like literature and painting, it develops its own narration form quickly after its invention. It has been a witness of its period as much as its usage of intellectuality and technical developments.

This article examines the technical and social relationship between cinema and modernity and it tries to display the details based on form and content of modern cinema. In today’s world where we discuss post-modern cinema, the definition of modern cinema is made with its own artistic opportunities and the historical evolution of its. The method of this study stems from the analytic research of previous studies and their pioneering.

Keywords: Cinema and Modernity, Modern Cinema, Cinema of Godard.

¹ Öğr. Gör., Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, erbalaban@gantep.edu.tr

Giriş

Bugün bir yanıyla sekülerizme gönderme yapan modern sözcüğünün kökleri Hıristiyan kültüründe bulunmaktadır. Ortaçağ'da ortaya çıkan modernus kelimesi modernitas ve moderni kelimelerinin de köklerini oluşturmakla birlikte zamansal bir anlamı imlemektedir.

Modern kelimesi Latince 'modernus' biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda, resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı. İçerikleri sürekli değişse de, 'modern' terimi hep, kendini eski'den yeni'ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir" (Habermas, 1994:31) .

İlk kullanımıyla modern kelimesi şu ana, yaşanmakta olana göndermede bulunmaktadır. Hem bir sıfat hem de bir zarftır. Sıfat olarak kullanıldığında kendini klasiklerden ve antikiteden ayırmaktadır. Klasikler ile yapılan tartışmaların bir ihtiyacı olarak oluşturulmuştur. Şimdiye, şu ana yaptığı göndermeyle zarf olarak değerlendirilebilir. Modern kelimesi gündelik dilde modernizm ve modernlik kavramlarıyla aynı anlamda kullanılmaktadır. Oysa modernlik/modernite ve modernizm birbiriyle bağlantılı olmasına rağmen farklı anlamlara sahip kavramlardır.

XVI. Yüzyıla uzanan Aydınlanma düşüncesi eğitim, bilim ve felsefe alanında Ortaçağ'ın zihniyet ve kültürüne toplu bir eleştiriyi getirmiştir. İnsan aklına yaptığı vurgu Ortaçağ'ın ilahi akla yaptığı vurgunun yerini almıştır. İnsanın dünyada var olma nedeni cennetten kovulmasına sebep olan günahlarının çilesini çekmek değil, kendi ve çevresini dönüştürebilecek sorumlulukları yerine getirmesidir artık. Aydınlanma düşüncesini oluşturan filozoflar "başta Kant olmak üzere (...) gerçek aydınlanmanın, vahye veya iman sınırlarına müracaat etmekten ziyade, bireysel, sosyal ve politik hayatın problemlerine akli ve felsefi yöntemleri uygulamak anlamına geldiğini söyler" (Cevizci, 2000:13). İnsan böylece geçmişin günah dolu çilesinden kurtulmuş yaşadığı dönemin meselelerini yine yaşadığı dönemin düşünsel rehberliğinde çözme iradesine kavuşmuştur. Bu durum toplumsal ve düşünsel olarak modernist kültür için büyük bir gelenek sağlamıştır. İnsanın eylemleri yoluyla dünyayı değişip dönüştürme gücüne sahip olması XIX. yüzyılın teknik ve toplumsal

gelişmelerinin zihinsel motivasyonunu oluşturmuştur. XIX. Yüzyılda Aydınlanma düşüncesi iktisadi, kültürel ve teknik yönleriyle Batı'da somut bir uygarlık olarak ortaya çıkmıştır. İşte toplumun her alanında görülen bu uygarlaşma pratiklerine modernite ya da modernlik denmektedir. Calinescu sözcüğün İngiltere'de XVII. yüzyılda Fransa'da ise XIX. yüzyılda kullanıma girdiğini söylemektedir. İngiltere'deki kullanımında onun estetik yönü öne çıkarken Fransa'daki kullanımında toplumsal yönü öne çıkmıştır (Calinescu, 2010: 48-49).

Calinescu'ya göre modernliğin birbiriyle sürekli kavgalı olan iki türü bulunmaktadır. Biri yukarıda bahsettiğimiz teknik ve bilimsel olan tarafı ki buna modernlik denmektedir. Diğeri ise modernliğin estetik ve kültürel tarafını temsil eden modernizmdir (Calinescu: 2010).

Modernizm, modernitenin yarattığı toplumsal değişimlere sanat ve kültür alanından verilen cevaptır. Terimin ilk kullanımı Latin Amerika'da edebiyat incelemeleri alanında ortaya çıkmıştır. Toplumsal hayatta yaşanan değişimlerin sanatçılar ve entelektüeller tarafından değerlendirilmesidir. Bir yanıyla modernitenin estetiğidir. David Harvey'in vurgusunu yaptığı biçimiyle "I.Dünya Savaşı'ndan önce ortaya çıkan modernizm, üretim (makine, fabrika, kentleşme), dolaşım (yeni ulaştırma ve haberleştirme sistemleri) ve tüketim (kitle pazarlarının, reklamcılığın, kitleye yönelik modanın ortaya çıkışı) alanlarında yeni koşulların yaratılmasında öncü rolü oynamaktan çok, bu koşullara bir cevaptır" (Harvey, 2003:37). Bu yoruma göre öncü rol modernist toplumsallıktır ve "bu noktada modernitenin ya da modernliğin zihinsel düzlemdeki karşılığıdır modernizm" (Harvey, 2003:37).

Aşağıda sinemanın modern toplumla ve modernist sanatlarla ilişkisi literatür taraması yöntemine dayanarak açıklandıktan sonra sinemanın kendi sanatsal içerimi bağlamında modern sinema örneği olarak Jean Luc Godard sineması incelenecektir.

Sinema Ve Modernlik

1895 Yılında Fransa'da bir kafenin salonunu dolduran seyirciler yüzyılın en önemli sanatsal buluşuna tanıklık edeceklerinin farkında olmamıştır. Dijital teknolojinin hızla geliştiği bir imaj kültüründen baktığımızda onların tepkisi arkaik

bir deneyimi andırır. Şaşkınlık, korku ve büyülenmenin iç içe olduğunu düşündüğümüz bir deneyimdir bu. Ancak bir yanıyla bu deneyim o dönemin gündelik hayatının çok klasik bir parçası sayılmaktadır. Zira XIX. y.y. modern hayata dair kültürel, teknik ve iktisadi değişimlerin hızlıca yaşandığı bir dönemdir. Kentler, sosyal sınıflar, kadın hakları mücadelesi, popüler kültür v.s. gibi yeni kavramlar ve buluşların dönemidir.

Sinema ve modernlik arasındaki ilişki hem alıcının ve göstericinin teknik niteliklerini hem de doğduğu toplumun kültürel niteliklerini içine almaktadır. XIX. Yüzyılın bilim alanında elde ettiği başarılarının pozitivist düşünceyle yakın bir ilişkisi bulunmaktadır. Pozitivist düşünce bilimsel bilgiyi elde etmenin gözle görülebilir, tekrar edilebilir ve denetlenebilir deneylere dayalı olması gerekliliğini ortaya koymuştur. Sinemanın teknik ilerleyişini bu deneyler oluşturmaktadır. Sinema aygıtı, içinde ışığa duyarlı kimyasal bir filmin yardımıyla görüntüleri saniyede belirli sayıyla (bu sayı günümüzde saniyede yirmi dört kareyken, ilk dönem filmlerde on dört ile on altı kare arasındadır) kaydeden teknik bir araçtır. Bu teknik araç fotoğraf filminin icadı, alıcının icadı, alıcı içinde filmin hareket etmesini sağlayan küçük perfore deliklerinin icadına kadar pek çok deneysel işlemin sonucunda ortaya çıkmıştır. Andre Bazin sinemanın bir dizi teknik buluşun bir sonucu olduğunu söylerken “bu alandaki bilimsel, ekonomik ve endüstriyel değişmelerin tamamen tarihi tesadüfler sonucunda olduğunun hiç kimse tarafından iddia edilemeyeceğinin bir kez daha vurgulanması” gerekliliğini belirtmiştir (Bazin, 2011:25).

Tesadüfi olmayan bu değişimler ve deneyler 19. Yüzyılın toplumsal ve kültürel yapısının bir sonucudur. Durağan ve hareketli görüntünün keşfini bilmeye ve ilişkili olarak görmeye olan arzunun bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür. Bu nedenle fotoğrafik görüntü sanatçıların değil kimya ve fizik alanında çalışanların buluşu olmuştur. Fotoğrafik görüntü görüntülerin ele geçirilmesi, imajların fethedilmesidir. Modern hayatın tüm çelişkilerini ve görkemini hissedenden Baudelaire fotoğrafın iddia ettiği hakikat retoriğinin güzelliği öldürdüğünden şikâyet etmiştir. Modern Kamu ve Fotoğrafçılık adlı çalışmasında modern kamunun gerçeğin bir kopyasını üreterek hakikate yakınlaşırken güzellikten uzaklaştığını anlatır (Aktaran Marshall Berman, 2013: 193).

Fotoğraf aracılığıyla daha önce ancak bir ressamın yeteneğiyle sınırlı kalan görüntünün kaydedilmesi gerçekliğe daha yakın bir yeniden üretim meydana getirebilmiştir. Gerçek bu araç yoluyla, bir laboratuarda denetlenebilir koşullar yoluyla öngörülebilir sonuçları vermesi beklenen bilimsel bilgi gibi yeniden üretilebilir. Hareketli görüntüyü kaydedip gösterebilen sinematograf ise ele geçirilen gerçeğin niteliğini pekiştirmiştir. Görüntüsel gerçeğin yeniden üretilebilir olması onun ele geçirildiği, fethedildiği anlamını taşımaktadır. Moderniteyi bilim, teknik ve kültürel olarak anlatan gerçeğin fethi söylemi en dolaysız bir biçimde sinemada vücut bulmuştur. Diğer taraftan modernitenin gündelik yaşamda yol açtığı değişikliklerle sinematografik düşünce arasında bir bağ bulunmaktadır.

Modern birey yaşadığı çağın hızlı değişimi karşısında seyirciye dönüşmüş bireydir. Bu birey bir zamanlar fizik ötesi dünyalar tarafından kontrol edildiğini düşünmüştür. Modernite ona akla dayalı iradi eylem yetisini vermesine rağmen yaşanan bu değişime karşı eskiden olduğu kadar iradesiz ve edilgendir. Seyirciliğinin kökleri burada yatmaktadır. XIX. Yüzyılın insanı çevresinde, gündelik hayatında yaşanan pek çok değişimin ortasında yer almaktadır. Eskiden küçük tezgâhının başında oturduğu, yalnızca mahalle ya da köyüyle sınırlı durağan hayatı değişmiştir. Eskiden yaşadığı hayatın sınırlılıkları, küçüklüğü ve vasatlığı nedeniyle bildiği bir kültürel coğrafyanın içinde bulunmuştur. Tanıdık yüzler ve tanıdık yasaklar aracılığıyla gündelik hayatın dilini kurmuştur. Oysa yaşadığı bu dönemde mahallesi büyümüş, her gün iş bulmak için kente gelen onlarca tanımadığı insanla aynı coğrafyayı paylaşmak durumunda kalmıştır. Kent bütün hareketliliği içinde gündelik yaşamı belirlemeye başlamıştır.

Modern kent birbiriyle ilişkili olmayan insanları bir arada bulunduran iktisadi ve kültürel bir yapıştırıcı gibidir. Bu yapıştırıcının meydana getirdiği topluluk ise kitledir. Mario Pezzela modern toplum ve sinema arasındaki ilişkiyi açıklarken şu ifadeleri kullanmaktadır: “İnsanlar, nesnelere ve doğa, öznenin anlamaya çalıştığı, kendi ele geçmez geçicilikleriyle çarpışan, hızlı bir kaçış halindeki film kareleri olarak ortaya çıkarlar” (Pezzela, 2006:14). Walter Benjamin, insanların bu birbirinden farklı görüntüler karşısında aşk duygusunu ancak son bakışta yaşayabileceğini belirtirken bu yeni uygarlık biçiminin yarattığı etkiyi lirik bir

şekilde ortaya koymaktadır. Vanessa Schwartz ve Leo Charney'den aktaran Nezih Erdoğan ise “kentte, flanörün (gezgin-düşünür) ortaya çıkması, kent hayatının duyulara yüklenmesi, akış ve kesinti diyalektiğinin belirginleşmesi, ilişkilerde bakma (dikiz) ve bakılmanın (teşhir), algıda ise görselliğin galebe çalması, sinema ve moderniteyi buluşturan semptomlar arasında yer alıyor” demektedir (Erdoğan,2014). Akış ve kesinti diyalektiği sinemaya bir dil kazandıran montaja ait bir özelliği de belirtmektedir. Montaj yoluyla birbiriyle anlamlı bir bütün şeklinde birleştirilen görüntüler kent hayatının hızlı değişken imajlarını ancak birbiriyle birleştirdiği ölçüde algılayabilen modern insanın düşünme tekniğidir. Sinema kuramcıları arasında yer alan ve aynı zamanda psikoloji üzerine de çalışmaları bulunan Rudolf Arnheim'in “kısmi yanılsama” açıklamasını bu noktada anmak faydalı olacaktır.

Rudolf Arnheim çalışmasında sinemayı basit bir reproduksiyon olarak gören yaklaşımlara karşı çıkmaktadır. Sinemanın teknik özellikleri ve bu teknik özelliklerin kullanılma biçimi sinemanın tasarım boyutunu ortaya koymaktadır. Sinema eğer gerçeğin birebir olarak üretildiği bir araç olsaydı cisimlerin üç boyutluluğu, perspektifsel özelliği ve renkleri sinemada birebir temsil edilebilirdi. Oysa bu özelliklerin birebir temsil edilebilmesi için teknik özellikler ve tasarım yoluyla müdahale gerekmektedir. Çalışmasında konunun ayrıntılarını örnekler vererek açıkladıktan sonra izleyicilerin de böyle bir beklenti içinde olmadığını belirtmiştir. Rudolf Arnheim, seyircilerin böyle bir beklenti içinde olmaları halinde siyah beyaz filmleri yadırgayacaklarından bahsetmektedir. Seyircilerin filmle gerçek hayat arasında değişmez bir koşutluk aramadıklarını “kısmi yanılsama” açıklamasıyla devam ettirmektedir. “Gerçek yaşamda bize yalnızca bilmemiz gerekenleri veren esasları anlayarak tatmin oluruz. Böylece yalnızca bu esasların yeniden üretilmesiyle tatmin oluruz ve yoğunlaştırılmış olduğu için daha sanatsal olan tam bir izlenim ediniriz” (Arnheim, 2010:31). İşte modern kentin içindeki insan da çevresinde gelişen olayları kısmi olarak anlamaktadır. Bütünüyle kavrayamadığı olayları başka olaylarla birleştirerek anlamlı hale getirmektedir. Bu nedendir ki modern bireyin gündelik hayat deneyimi bir anlamda sinema seyircisinin deneyiminin kendisidir.

1950 Öncesi Modern Sinema

Yukarıdaki bölümde aktarıldığı gibi sinema ve modernite arasındaki ilişki kültürel ve teknolojiktir. Fakat sinemanın doğduğu zamanın ve kültürel ikliminin onu zorunlu olarak moderniteyle bağlaması, bir tanım olarak düşünüldüğünde modern sinema düşüncesini anlatmamaktadır. Modern sinema düşüncesi sinema ve modernizm arasındaki ilişkiyi doğrudan zamansal bir noktadan yapmaz. Ancak tarihsel bir süreç içerisinde zamanın kültürel deneyimleriyle bulunduğu noktalar mutlaka bulunmaktadır. Modern sinema daha çok kendi sanatsal üslubu üzerine düşünen bir tanımdır. Bu açıdan diğer modern sanat akımlarına benzemektedir.

Modern sinemanın sanatsal bir üslup olarak yaratılması öncelikle bir anlatı olarak sinemanın kendi içinde klasik üslubu geliştirmesini gerektirmiştir. Sinemada klasik üslup edebiyat alanında olduğu gibi bir hikayenin giriş, gelişme ve sonuca dayalı olarak anlatımını içermektedir. Sinemanın bunu başarması kurgu tekniğinin kullanılması yoluyla ortaya çıkmıştır. Edwin S. Porter'ın "Amerika'lı Bir İtfaiyecinin Yaşamı" (1903) filminde sahnelerin düzenli bir öykü anlatacak şekilde bir araya getirilmesiyle başlayan hikaye anlatımı tekniği klasik anlatı sinemasını başlatmıştır. Burada zamanın kullanımı dizgiseldir. Olaylar birbiri ardına gösterilir ve filmin sonu aynı zamanda hikayenin de sonunu gösterir. Porter bu filmde aynı sahneyi iki farklı mekanda göstermeye çalışarak paralel kurgu tekniğini denemeye çalışmıştır. Ancak onun bu denemesini bir başka yönetmen başarılı bir biçimde kullanmıştır. Griffith'in "Hoşgörüsüzlük: Aşk Çağlar Boyunca Bir Mücadeledir" (1916) filmi paralel kurguyu başarılı bir biçimde kullanmıştır. Klasik anlatının gelişmesi zaman ve mekânın bir anlam yaratacak şekilde parçalanıp birleştirilmesi tekniğinin kullanılmasına yol açmıştır. Zamanın farklı bir biçimde kullanılması modern sinemaya giden yolu açmıştır. Kovacs'ın ifade ettiği biçimiyle "modern film, sinemanın zamanı ifade etmeye dair içsel gücünün evriminin sonucudur" (2010: 43). Bu nedenle kurgunun klasik anlatının dışında kullanılma biçimleri modernist sinemanın bir yönünü oluşturmaktadır.

Kurgu yalnızca zamanın dizgisel, paralel ya da farklı bir biçimde gösterilmesine olanak vermez. Kurgu yoluyla yaratımın en üst noktalarına çıkmak, gerçekliğin dışında gezinmek, illüzyon yaratmak mümkün olmaktadır. Sanatta

tasarım ne ise sinemada kurgu aynı anlamı ifade etmektedir. Kurgunun farklı çeşitlerde kullanımı 1950'ler öncesi modern sinemanın önemli duraklarından biridir. Kurgunun, tasarımın en temel ilkelerinden biri olarak kabul edilerek geliştirilmesi yönünde en önemli çalışmalar Sovyet Rusya'sından gelmiştir.

1917 Ekim Devrimi Rusya'da yaşayan ve sinema üzerine çalışmak isteyen pek çok kişiye yeni denemeler yapmak imkânını vermiştir. Devrim ve öncesinde yaşanan savaş nedeniyle yetişkin olan nüfusun pek çoğu ölmüş ya da yurt dışına gitmiştir. Kültürel dünyanın kapıları yaşları daha on sekizi bile bulmayan gençlere açılmıştır. Geçmiş sistemin kültürel dünyası sosyalist devrimle eleştiriye tabi tutulduğu için devrim gençlere her şeyi yeniden yaratma fırsatı vermiştir. Sanatın her alanında yenilikler ve deneyler desteklenmiştir. "Asla bu kadar çok tiyatro var olmamış (üstelik o sıralarda tiyatro bedavaydı), asla bu kadar çok kitap –özellikle şiir kitabı- basılmamıştı. Tiyatro ve resimde asla bu kadar çok deney yapılmamıştı" (Yutkeviç, 1993:16). Bu dönemin en belirgin sanatsal özelliği deneysel olmasıdır. Diğer özelliği ise teknik ve bilimsel bilginin sanatsal yaratımda özne konumuna yükseltilmesidir. Bu özellikler sinemada Lev Kuleshov'un kurgu üzerine yaptığı deneylerle kendini yansıtmıştır. Kuleshov'un eldeki sınırlı imkânlarla yaptığı çalışmaları uzam ve zamanın yaratılmasında montajın gücünü ortaya koymuştur. Sovyet yönetmenleri sinemanın olanaklarını bu denemeler yoluyla genişletirken dünya sinema tarihinin en önemli ve özgün filmlerini ortaya koymuşlardır. Onlar modernitenin arama, keşfetme, yaratma tutkusunu sinemada temsil eden bir kuşaktır. Birçoğu ölene dek sinema üzerine araştırma tutkusundan vazgeçmemiştir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi modern hayatın insanları montaj tekniğine yakın bir düşünme biçimine sahiptir. Modern hayatın hızı ve hareketi bu biçimde algıyı zorunlu kılmıştır. Montaj Sovyet Rusya'sında düz bir anlatım yöntemi olarak kullanılmaya ötesine taşınmıştır. Onlar kurgu tekniğini gerçekliği yapı bozumuna uğratmak, baş aşağı çevirmek ve analiz etmek için kullanmışlardır. Onların modern sinema anlayışı sanattaki biçimci yaklaşımdan ayrı düşünülemez.

Biçimci gelenek sadece sinema alanında değil 1920'li yılların Sovyet Rusya'sında edebiyatta da kendini gösteren bir sanatsal algıdır. Sanatın tanımını gerçekliğin yansıtılmasında değil bir biçim yaratmasında, tasarımda olduğu

görüşünde yatmaktadır. “ Biçimcilik daha özgül, daha bilimseldir ve bu ifade aracını oluşturan öğelerle, ayrıntılarla daha ilgilidir. Daha çözümsel ve daha az yapaydır. Aynı zamanda sanatta biçim kadar işlevin de önemini vurgular” (Monaco, 2011: 379). Yaratma özgürlüğü, deneyin sanatsal yaratımda bir yöntem olarak benimsenmesi ve bilimin sanatın bir parçası olduğu görüşü Sovyet dönemi modernist sinemada biçimci anlayışın bir özetidir. Sanat ve bilimsel teknik aynı yolda yürüyen iki önemli güçtür.

Dziga Vertov'un çalışmaları tekniğe olan büyük inancı ortaya koymaktadır. Sinemada konstruktivizmi savunan Vertov belgesel filmin alanını genişletmiştir. Onun sine-göz yani kino-glass kuramı insan biyolojisinin teknik karşısında yetersizliğini ortaya koyarak kameranın bir gözden daha yetkin olduğu düşüncesini savunmuştur. “Sinema-göz olarak kullanılan alıcı, bir uzay duygusu vererek, görünen olayların kargaşasını çözümlenmekte (yoklamakta) insan gözünden daha kusursuzdur.” (Vertov, 1968: 295). Bir kameranın sahip olduğu özellikler yoluyla insan gözünden daha yetkin olduğunun savunulması modernitenin tekniğe olan hayranlığının sinema alanındaki yansıması olarak düşünülebilir. Teknik daima modernitenin bir parçası olarak düşünülmüştür.

Vertov sadece göz ve kamera arasındaki ilişki üzerine çalışmamış kulak ve radyo arasındaki ilişki üzerine de yazmıştır. İnsan ve teknik arasındaki ilişkinin birbirine bu şekilde eklenmesi Sovyet konstruktivistlerin moderniteyle olan ilişkilerini ortaya koyması bakımından güzel bir örnektir. Köklerini fütürizmden de alan bu hareket edebiyat alanında Mayakovski'nin şiirlerinde, tiyatro alanında S. Eizenstein'ı da etkileyen Vsevolod Meyerhold'un tiyatro yapıtlarında yansıtılmıştır. D. Vertov makine insan arasındaki ilişki ve bunun kendi sanatlarına yansımasını şu sözlerle dile getirmiştir: “Bizim sanatsal vizyonumuz işçi sınıfından hareket etmektedir ve mükemmel bir elektrik insanına doğru yönelen makine şiirselliğiyle birlikte ilerlemektedir. Hareketin şiirine ve hareketli makinelere, manivelaların, tekerleklerin, çelik kanatların şiirine, hareketin metalik haykırışına ve yakıcı elektrik akımının buruşturduğu kör yüzüne uzun ömürler” (Aktaran Petric, 2010: 22).

Diğer taraftan Dziga Vertov'un “Kameralı Adam” filmi modern sanatın çok önemli bir başka özelliğini ortaya koymuştur. Bu özellik sanatsal ürünün kendini

yansımasıdır. Modern sanat daima kendine göndermede bulunur. Özellikle 1960'ların sanat sinemasında ve sinema hareketlerinde de kendini göstermiştir bu düşünce. Filmin çoğu sahnesinde sinemayla ilgili çekimler yer almıştır. Filmde montaj yapan kişinin gösterildiği sahne seyredilmekte olan filmin montajını göstermiştir. Böylece ticari sinemanın yanılsama yaratmadaki başarısının en önemli kullanımı olan montaj D. Vertov'un filminde yabancılaşma unsuru olarak kullanılmıştır. Bu dönemin bir başka kuramcı yönetmeni Sergei Eizensten'dir. Sergei Eizenstein'in filmleri sinema üzerine uzun kuramsal araştırmalarının gerçekleştirilmesidir. Onun filmlerinde diyalektik ve çarpıcı kurgu modern sanatın sembollerle düşünme yöntemini ortaya koymaktadır. Eizenstein filmlerinde kurguyu izleyiciye aktif bir katılımcı olma fırsatını verecek şekilde yapmıştır. Birbirine zıt çekimlerle ya da sembollerle filmin anlatımından çıkarılacak mesajı dolaylı yollardan aktarmayı seçmiştir. Onun kuramının bilimsel tarafı diyalektik yöntemi film kurgusunun bir ilkesi olarak kabul etmesidir.

Sanat Akımları Yoluyla Modern Sinema

Kovacks sinemanın modernizmle ilk karşılaşmasını diğer sanat dallarındaki modernist harekete bağlar. Çünkü sinema uzun bir geleneğe sahip değildir ve onun klasik anlatıyı benimsediği yıllarda diğer sanat dalları kendi üzerine düşünmeye başlamıştır bile. Bu nedenle sinema kendine göre daha köklü bir geçmişe sahip resim, tiyatro ve edebiyat alanlarındaki akımları kullanarak modernist hareketleri yansıtmaya çalışmıştır. Bu aynı zamanda kendi olanaklarına dair de bir arayıştır ve modern sinemanın köklerini oluşturmuştur. Fakat Kolker tersi bir argüman ortaya atmaktadır. Ona göre "kübizm bir tür uzamsal olarak eş zamanlı kurgudur" (Kolker, 2010:108). Ve sinemadan etkilenmiştir. Romanda Joyce, Proust ve Woolf'un anlatı teknikleri sinemadaki kesmeleri ve zincirlemeleri temsil eder. Yani resimdeki ve edebiyattaki bazı modernist akımlar sinemanın anlatı tekniklerini kullanmıştır. Her iki yorum da akla yatkın gelmektedir. Çünkü modern romanın en önemli temsilcisi olarak kabul edilen üç yazar da sinemanın doğduğu ve geliştiği yıllarda yaşamıştır.

Fütürist sinema manifestosu erken bir tarihte modernist sinema algısının ilk örneği olarak kabul edilebilir. İlk önce edebiyatta ortaya çıkan fütürizm adından da anlaşılacağı üzere geçmişin marjinal bir reddine dayanmaktadır. Hız, teknoloji ve yeniliklerin bir değer olarak yüceltiildiği bir akımdır. İtalya’da doğan fütürist hareket İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti’nin 1909 yılında Le Figaro dergisindeki manifestosuyla başlamıştır. Fütürist Sinema manifestosunun yayınlanmasından önce ise İtalya’da Aldo Molinari’nin Mondo Baldoria’sı, Rusya’da V.P. Kasjanov’un 13 Numaralı Gelecekçi Kaberede Dram’ı (A Drama in the Cabaret of the Futurists, 13) ve Marcel Padre’nin “Amor Pedestre” filmleri çekilir. Sinema alanında ise yine içinde Marinetti’nin de yer aldığı bir grup sanatçı 1916 yılında Fütürist Sinema manifestosunu yayınlamışlardır.

Bu manifestoda yeni bir sanat dalı olarak geçmişi olmadığı için sinemanın hali hazırda zaten fütürist olduğu dile getirilmiştir. Tiyatro ve edebiyatla ilişkisi reddedilerek biçimleri bozması gereken, dışavurumcu ve her türlü ifade aracını kullanan bir sanat olmalıdır sinema. “En çeşitli öğeler Fütürist filme ifade aracı olarak girecektir. (...) Bir başka deyişle sinema, resmin, mimarinin, heykelin, özgür kelimelerin, renklerin, çizgilerin ve biçimlerin müziğinin, rastgele ortaya fırlamış nesnelerin ve gerçekliğin bir karışımı olacak”tır (Aktaran Şenol, 2011: 20). Fütürist filmlerin en ünlüsü Anton Giulio Bragaglia’nın 1917 yapımlı Thais filmidir. Filmde geometrik dekorlar öne çıkmaktadır. Marcel Fabre’nin 1914 yapımlı Amore Pedestre filminde bir aşkın gelişimi anlatılmıştır. Ancak hikâye başından sonuna kadar sadece diz altı planlarla aktarılmıştır.

Modern sinema düşüncesinin en önemli ilkeleri yukarıda aktarılmaya çalışıldığı biçimiyle sinema anlatımında deneye açık olması ve sinema dışındaki sanat dallarının modernist eğilimlerini sinemaya yansıtmasıdır. Bu bağlamda Alman dışavurumculuğu ve Fransız Avangard sineması da modern sinema düşüncesinin mayasını oluşturmaktadır.

Alman dışavurumcu akımı insan psikoloji ve düşüncesini ışık, renk ve dekor yoluyla aktarmıştır. Ama onu modernizmle buluşturan en önemli özelliği modern bireyin toplumsal ve politik travmalarını ortaya koyan bir sinema anlayışı olmasıdır. Korku ve akıl yitiminin bir motif olarak kullanıldığı Alman Dışavurum sineması

modernizmin erken dönemlerinde Edgar Allan Poe'nun kitaplarında ortaya koyduğu kitle toplumundan doğan kaygıları kullanmıştır. I. Dünya Savaşından yenilgiyle çıkan Alman toplumunun geleceğe olan inançsızlığı doğüstü güçlerin varlığıyla da temsil edilmiştir. "Dışavurumcu Alman Sineması 'Ben'in derinliklerine dalmıştır. Alman toplumunun yaşadığı psikolojik huzursuzluğu sergilemiştir" (Biryıldız, 2002:41). Bu bir taraftan modern kitle toplumunun eleştirisini de ortaya koyan bir sinemadır. Modern uygarlık ve doğüstü güçler arasında bir analogi kurulmuştur. Toplum modern uygarlığın sonuçları karşısında tıpkı doğüstü güçler karşısındaki kadar çaresizdir. Bireylerin içinde buldukları doğa ve toplumsal olgulara karşı duyarlılıkları öznel bir biçimde aktarılmıştır. Bu öznellik hem avangard sinemada hem de 1950 sonrasının modern sinema anlayışında yeniden karşımıza çıkacaktır.

Fransız Avangard sineması da Alman Dışavurum sinemasında olduğu gibi sinema dışındaki modernist hareketlerden beslenmiştir. Ama onu modern sinemayla ilişkilendiren en önemli yanı avangard akımının kendisinden kaynaklanmaktadır. Askeri bir terim olarak öncü birlik anlamını taşıyan avangard kelimesi sanatsal kullanımını 16. yy.'da, şiirdeki yenilikçi yaklaşımı belirtmek için kazanmıştır. "Kavramın apaçık askeri imaları, makul bir şekilde, avangardın doğrudan daha geniş bir modernlik bilincine borçlu kaldığı bazı tutum ve eğilimleri işaret eder- keskin bir militanlık duygusu, nonkonformizm övgüsü, cesur bir ön araştırma ve daha genel düzlemde, zamanın ve içkinliğin ebedi, değişmez ve aşkınsal olarak belirlenmiş gibi görünmeye çalışan geleneklere son aşamada galip geleceğine olan güven. (...) Tarihsel olarak, avangard modernlik düşüncesinin bazı kurucu öğelerini dramatikleştirip onları devrimci bir ethosun temel direkleri kılarak yola koyuldu." (Callinescu: 109) . Fransız Devrimiyle birlikte onun politik ve ilerici yönünü de içine alan kullanımı yaygınlaşmıştır.

Avangard sanat ve sanatçılar toplumu tümünden değiştirmek için sanatın seçkinciliğini yıkmak, sanatı politika yapmanın bir biçimi olarak görmek eğilimine sahiptirler. Bu nedenle öncüdürler. Ve bu bağlamda sanatçıya toplumsal bir görev yüklemekteydiler. Onun bu militer öncü yönü Charles Budelaire gibi modernizmin en önemli figürleri tarafından eleştirilmiştir. Ancak avangardla modernizmi buluşturan en önemli nokta ikisinin de geçmişle bağlarını kopararak gelecek

söylemini taşımasıdır. Avangard sinemadaki deneysellik ve yeni estetik arayış modernizme içkindir. Aslında yukarıda açıklamaya çalıştığımız çeşitli akımların avangard sinemaya dâhil olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Her şeyden önce kendilerini var ettikleri dönemi düşündüğümüzde geleneğe sahip olmayışları onları deneyselliğe zorlamıştır. Öte yandan kendilerine ait bir gelenekten yoksun olmaları yaptıkları deneysel çalışmaların özünü sanatın diğer alanlarında bulmaları sonucunu doğurmuştur.

Fransız avangard akımı içinde yer alan Germaine Dulac, Man Ray ve Rene Claire gibi yönetmenlerin yaptıkları filmlerde sürrealizm, empresyonizm gibi modern sanat akımlarının etkileri görülmektedir. Sürrealizm ve empresyonizmi birbiriyle ortak kılan nokta gerçekliği olduğu gibi aktarma iddiasını reddetmelerinde yatmaktadır. İnsan duyumu fiziksel gerçekliğin önüne geçmiştir. Rene Claire'nin Perde Arası (Entr'acte, 1924) filmi kurgu yoluyla hareketlerin yavaşladığı, nesnelerin kendi kendilerine hareket ettikleri ve böylece hareketin ve zamanın fiziksel yasalardan koparıldığı bir anlatımı sunmuştur. Zincirleme geçişler, bindirmeler ve tekniğin farklı kullanımları modern kent algısının dışavurumunda kullanılmıştır. Germaine Dulac'ın Deniz Kabuğu ve Din Adamı (La Coguille et la Clergyman, 1927) filmi ise sürrealist akımın Fransız sinemasındaki karşılığıdır. Filmde kent sokakları boyunca aşık olduğu kadının peşinden giden din adamı anlatılmaktadır. Din adamının cinsel arzularının yansıtılması, modernitenin en büyük düşünürlerinden S. Freud'un psikanilitik kuramından izler taşımaktadır. Dadaist sanatçı Marcel Duchamp'ın 1926 yapımı Anemic Cinema filmi ise görüntülere dayalı modern kültürün temsili niteliğindedir. Filmde halüsinatif etki yaratan hareketli bir daire ile bir metnin hareketli bir disk üzerindeki görüntüsü ardarda verilmektedir. Böylece görüntünün felsefi okumasına bir zemin oluşturulmaktadır. Buna benzer denemeler 1950 sonrası modern sinemada J. L. Godard'ın filmlerinde karşımıza yeniden çıkacaktır.

Modern Sinemanın Bir temsili Olarak Jean Luc Godard Sineması

Sinema doğduğu 1895 yılından 1950 yılına kadar olan süre içinde sanatsal gelişimi ve kültürel etkisi bakımından oldukça büyük bir gelişim göstermiştir. Bu gelişme sinemanın özgürleştirici örneklerinin çoğalmasına da neden olmuştur. Bir

yanda ticari sinemanın kitleleri etkileme gücü diğer yanda ise ticari sinemayı eleştiren, ticari sinemanın dilini bu sinemayı eleştirmek için kimi zaman aşındırmaya çalışan sinema dili yerleşmeye başlamıştır. 1950 Öncesi modern sinemanın bilinç, zaman ve mekân düzleminde yaptığı deneyler J.L. Godard'ın sinemasında kendine özgü bir üslupla yeniden karşımıza çıkmaktadır. Jean Luc Godard'ın sineması içinden kentlerin, kadınların, gangsterlerin, solcu öğrencilerin, entelektüellerin, filmlerin, kitapların geçtiği bir sinemadır. Ve her biri bir bütünü tamamlamaktan çok bütünün kendisi için var olduğunu ortaya koyan bir sinemayı anlatmaktadır. Godard sineması modern sinema tarihinin özetidir. Çalışmanın bu bölümünde Godard'ın bütün filmleri incelenmeyecektir. Ancak ilk uzun metrajlı filmi de dahil olmak üzere hem Godard sinemasını hem de bu bağlamda 1950 sonrası modern sinemayı tanıtmaya açısından konuya en uygun filmleri incelenecektir.

J. L. Godard sinema yapmadan önce uzun yıllar sinema üzerine araştırmış, yazmış ve düşünmüş bir kişidir. Fransız Sinematek Derneği ve Cahiers du Cinema dergisi onun eğitimini gerçekleştirdiği yerlerdir. İlk uzun metrajlı filmi Serseri Aşıklar'da (1960) sinema üzerine her şeyi deneyimlemek arzusunda olduğunu söylemektedir. “ İşte Bresson orada, Hiroşima orada, belli türdeki sinema artık kapandı, belki de bitti; öyleyse son noktayı koyalım, her şeyin mümkün olduğunu göstereyim.” (Godard, 2008: 46) Kendi ifadesinden de anlaşılacağı gibi Godard Robert Bresson, Alain Resnais gibi yönetmenlerin açtığı yolda yürüyerek, yeni bir sinema anlatımının içinde yer almak istemektedir. Godard'ın andığı her iki yönetmen de modern sinemanın en yetkin örneklerindedir. Kuşkusuz “Serseri Aşıklar” daha sonra yapacağı filmlerdeki biçimsel yenilikleri ve kurgu yoluyla gerçekleştirdiği Brecht'çi sinema anlatımını tam olarak içermemektedir. Hatta “Serseri Aşıklar” filmi Amerikan suç ve polisiye filmlerine hayranlıklarını saklamayan Yeni Dalga'nın bu duygusunu olduğu gibi yansıtmak bakımından yenilikçi sayılmayabilir. Ancak “Serseri Aşıklar”, film yapma sürecini geleneksel film yapım sürecinden farklılaştırmak isteyen yönetmenin en olgun acemilik işidir denilebilir. Karakterler modern kentin bulvarlarını arşınlamaktadırlar. Kent, oyuncular kadar baskın bir role sahiptir. Karakterlerin yürüdükleri yollar, meydanlar, bulvarlar birkaç yüzyıl önce

modern sanat tartışmalarının yapıldığı mekanlardır. Böylece modernitede ayrılmaz bir bütünün iki parçası olarak kent ve insan filmin içinde yer almaktadır.

Baş kadın karakterin küçük burjuva tavırları, kararsızlığı, davranışlarındaki irrasyonel tutumlar özdeşleşmeye imkan vermez. Godard ilk uzun metrajlı filminde sonraki filmlerinde de sık sık ortaya koyacağı bir tutumu yansıtır: izleyici, izleyici olarak kalmalıdır. Filmle duygusal bir temas kurmamalıdır. Karakterlerle arasına bir mesafe koymalıdır. Sıçramalı kurgu tekniğiyle bu istek perçinlenmektedir. Üstelik sıçramalı kurgu zaman ve hareket ilişkisini yeniden düzenlemektedir. Zamanı süreksizleştirmektedir.

Godard'ın 1963 yılında çektiği "Nefret" filmi, "Serseri Aşıklar"da benzerini yakaladığımız bir aşk ilişkisidir. Aslında senaryosu Alberto Moravia'nın romanına dayanan bu filmde belirsizlik bir motif gibi işlenmektedir. Birbirlerine aşık olmalarına rağmen karakterlerin davranışlarında hissiyatlarını belli eden bir kesinlik görülmemektedir. Godard filmlerindeki bu belirsizlik teması bütün rasyonelliğine rağmen modern insanın trajedisini yansıtmaktadır. Hem parçalanmış yaşamları hem de rasyonel ve duygusal bölünmüşlükleri onları belirsizliğe sürüklemektedir. Onların davranışlarında nedensellik anlık ve süreksizdir. Karakterlerin eylemlerindeki belirsizlik modern hayatın katı determinizmine karşı çıkmaktadır diğer taraftan. İnsan durmadan değişen bir varlık olarak karşımıza çıkıyorsa bunun sebebi Bergson'da temellerini bulan bir yaklaşımdır. Gilles Deleuze'deki sinema felsefesini inceleyen çalışmasında Özcan Yılmaz Sütçü Bergson felsefesini yorumlamaktadır: "Yaşam, evren, duyular, dilekler, duygular, imgeler her vakit farklı bir renge bürünmektedir. O halde insan durmayan bir değişimin içindedir. Bu değişimde ilk bakışta bir durumdan bir başka duruma geçiş gibi görünmekte ve zaten insan zihni de bu değişimi böyle görmekten hoşlanmaktadır" (2005: 79). Kadın karakterin bir andan bir ana sürüklenen duygu durumu modern bireyin yazgısıdır. Godard sinemasında bu birey politize olduğu andan itibaren bir kesinlik kazanacaktır.

Bu filmde Godard'ın izleyicinin konumunu sabitleştirmesi devam etmektedir. Godard, film içinde bir filmin çekimini anlatırken filmde rol alan oyuncu Fritz Lang'ın kendisidir. Daha önce D. Vertov'un "Kameralı Adam" filminde karşılaştığımız, film yapım sürecini yansıtmaya Godard'da tekrar edilir. Bu yöntem bir

tür şeffaflaşmaktır. Sinema perdesi bir şeyleri gizlemek yerine açığa çıkarmak için orada durmaktadır. Öte yandan film içindeki film çekimi sürecinde birbirlerinin dillerini bilmeyen ekip bir çevirmen yardımıyla anlaşmaktadır. Filmin başoyuncularının iletişimsizliği film ekibi içindeki iletişimsizlikle iç içe girmektedir. (Wiegand, 2011: 75-78). Böylece belirsizlik ve iletişimsizlik film evrenini hem genişletir hem daraltır, tıpkı yaşadığımız modern dünya gibi. Aslında Godard modern dünyanın en önemli alanı haline gelen iletişim konusuna odaklanmaktan ziyade insan eylemlerinin motivasyonlarıyla ilgilenmektedir bu filmde.

İletişimsizlik “Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey” (1967) adlı filminde çok daha baskın bir motif olarak karşımıza çıkar. Godard bu filmde iletişimsizliği, sıklıkla başvuracağı görüntü –ses uyumsuzluğu dâhilinde anlatmaya çalışır. Godard sinemasına aşına olmayan amatör izleyiciler için sinemasal hatalar dizisi olarak algılanabilecek denemelerdir aslında bunlar. Filmde konuşmalar neredeyse fısıltı düzeyinde verilmektedir. Oyuncuların diyalogları çerçeve dışındadır. Göz ve kulak için oluşturulmuş mesajlar insan duyularını bölecek şekildedir. İzleyicilerin filmdeki sahneleri anlayabilmesi büyük bir çabayı gerektirir. “Godard’ın Paris yani filmin adındaki (o)² hakkında “iki-şeyden”den biri kesin olarak bir bireyin kent ortamında bir an için bile huzur ve sukunet bulamadığıdır. Dahası seyirci- dinleyiciye- diğer şeylerin yanı sıra gürültüyle- bizi kendi düşüncelerimizden ve başkalarından ayıran bu yabancılaşmayı yaşatarak Godard izleyicinin zihninde etki bırakmak için düşünülebilecek en iyi yoldan mesajını ulaştırmayı başarır, çünkü seyirci-dinleyici bu filmin akışı boyunca (kişi filmde önce farkına varmamışsa bile) içinde yaşadığımız modern toplumda en tahammül edilemez olanın bu aralıksız gürültü olduğunu anlar” (MacBean, 2006: 23). Film içinde oyuncuların da birbirlerini anlamasını engelleyen bir sürü kent gürültüsü vardır. “Serseri Aşıklar” filminde içine akıp, karışmak istediğimiz kent bu filmde karmaşa coğrafyası olarak temsil edilmektedir. Zaten filmde hakkında malumat sahibi olmamız istenen şey kentin kendisidir.

Godard yönetmenlik hayatı boyunca sinemasında çeşitli denemeler yapmıştır, yapmaya devam etmektedir. Bir dönem Diziga Vertov grubu olarak adlandırıldıkları

² Bu alıntıdaki parantezler yazara aittir.

grubun içinde siyasal sinema çalışmalarına başlamıştır. Çalıştığı grubun D. Vertov olarak adlandırılması Godard'ın kurgu ve görüntü çalışmaları düşünüldüğünde çok anlamlı görünmektedir. Bu grupla birlikte siyasal sinema çalışmalarına yönelen Godard, kendi sinemasını bir manifesto niteliğinde kullanmaktadır. “Çinli Kız” filmi (La Chinoise, 1967) araya giren kitap paragrafları ve politik söylemiyle toplumsal ve felsefi sorgulamadır. Filmin başlangıcında izlenen filmin “oluşum” halde bir film olduğu izleyiciye hatırlatılır. Bitmemiş bir filmdir bu. Filmdeki oyuncular önceki dönem filmlerinden farklı olarak kimi yerlerde doğrudan izleyiciye seslenmektedir. İzleyiciyi kendi politik tavrını değerlendirmeye alması yönünde provoke etmektedir.

Godard 1972 yılında Jean-Pierre Gorin'le birlikte “Her şey Yolunda” filmi çekerek. Filmin başlangıç jeneriğinde bir film yapımının ticari gereklilikleri anlatılmaktadır. Çek defterinden koparılan sayfalar set ekibine harcanan paraları göstermektedir. Harcamaların geri gelmesi içinse hikâyenin içinde bir aşkın olması gerekliliği vurgulanmaktadır. Buraya kadar görüntüye dayalı temel gösterenlerle kendi filmine giriş yapan Godard, gerçeklikle kurguya dayalı film arasındaki ilişkiyi izleyiciye deşifre eder. Film öyküsüne girerken karakterleri kurgunun bir parçası olarak öyküye dâhil ettiğini söyler. Film evrenine girdiğinde ise 1968 sonrası Fransa'nın sınıfsal mücadelelerine göz atar. Oğuz Makal, Godard'ın sinemasını belgesel ile kurgu arasında bir tür olarak değerlendirmektedir (Makal,1996). Bu film de dahil olmak üzere Godard'ın pek çok filmi bu iki türü aynı anda göstermektedir. Godard için önemli olan anlatmak istediği düşüncüyü en iyi anlatan aracı seçmektir.

Oldukça uzun sayılabilecek bir filmografi listesine sahip olan Godard'ın yukarıda değinilen filmleri seslere, görüntüye ve yazıya dayalı gösterenleri kullanmada klasik sinemadan kopma eğilimindedir. Her türlü göstereni anlam yaratma aracı olduğu kadar anlamı bozma aracı olarak kullanmaktan çekinmemektedir. Ulus Baker'in Godard dolayımı ile ifade ettiği biçimiyle önemli olan “doğru imaj”ın kullanımınıdır. Bu “imaj pedagojisi”ni zorunlu kılar (Baker,2011). İmajları öğrenmek, imajların kültürel olduğunu kabul etmektir. Onlar yaratılır ve bozular. Bu nedenle, Godard sinema üzerine düşünmekle sinemasal düşünmeyi bir noktada buluşturmuştur.

Sonuç

Sinema modern kültüre ait bir icattır. Modern düşünme biçimini en iyi temsil eden araçlardan biridir. Modern sinema, sinemanın kronolojik tarihiyle kesişmekle birlikte temelde sinema teknolojisi ve anlatım olanakları üzerine düşünen bir sinemadır.

Modern sinemanın erken dönemleri sinemanın icadından on yıl sonra başlar ve farklı sanat akımlarından da beslenerek kendi gelişimini sürdürür. Bu gelişim ilk olarak tekniğin, anlatımı en iyi biçimde ifade etmesiyle başlamıştır. Kurgu, kamera hareketleri ve diğer plastik öğelerin deneysel bir biçimde dile gelişi bu. 1950 Yılına kadar gelen süre içinde farklı akımlar yoluyla bir arayışı içine alır. 1950 Yılından sonraki süre içerisinde bu arayış devam eder.

1950'li yıllardan sonra öykü anlatımına dayalı sinema anlayışı başta Antonioni ve Resnais olmak üzere çeşitli yönetmenler tarafından yıkılmıştır. Modern sinema, karakterlerin olaylara dayalı betimlenmesinden çok psikolojik tahliller ve psikolojik zamanı anlatan deneylerde bulunmuştur. Zamanın ve mekanın kullanımı bu anlatımı en iyi biçimde gerçekleştirebilmek için kurgu yoluyla biçimlendirilmiştir.

Özellikle 1960'larda Fransız Yeni Dalga akımı içinden çıkan Godard bu arayışlara yeni denemeler katarak sinemasını işler. Godard hem kendinden önce gelen avangard sinemacıların denemelerini hem de yaşadığı çağın teknik ve toplumsal motiflerini sinemasına katar. Onun sineması kendinden önce yapılan modernist filmlerin genel plan gösterimi, kendi çağının ise yakın plan temsilidir. Sıçramalı kurgu ve hareketi bölen kesmeler yoluyla klasik sinemanın süreklilik algısını yıkmaya çalışmıştır. Kamerayı oyuncuyla seyirciyi özdeşleştirecek biçimde konumlandırmaktan kaçınmıştır. Sık sık oyuncuların sırtlarını kameraya döndüklerini ve seyirciyle araya bir mesafe koyduklarını görürüz. Aksi kamera konumlandırmalarında ise seyirciyi edilgin bir izleyici konumda olmaması için kışkırtmaktan geri durmamaktadır. Modern tiyatrunun öne çıkan isimlerinden Bertolt Brecht'in estetiğini sinemaya en iyi yansıtan yönetmenlerden biri olmuştur. Sinemayı toplumsal hayata yönelttiği soruların bir aracı olarak kullanmaktan kaçınmamıştır.

İçinde yaşadığımız dönemde sinema teknolojilerinin gelişmesi, kayıt ve gösterim araçlarının yaygınlığı deneysel sinemanın önünü açmaya devam etmektedir. Modern insanı biçimlendiren bu teknolojiler çağın sinema anlayışını değiştirmeye devam etmektedir. İnteraktif sinema denemeleri seyircileri edilgen konumdan etkin hale getirmektedir. Ancak bütün bu teknolojik denemeler sinemanın içeriğine dair felsefi arayışları geride bırakma tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Sinema bütün sanatların en sonuncusu ve kapsayıcısı olarak sanatın fikirsel yönünden uzaklaşıp teknolojiye indirilmektedir. Bu durum Godard, Resnais, Antonioni gibi yönetmenlerin sinema anlayışını günümüz modern sinema anlayışından ayıran en önemli noktadır.

KAYNAKÇA

- ARNHEIM, Rudolf (2010). Sanat Olarak Sinema (Çev: Rabia Ünal Tamdoğan), Adıyaman: Hil Yay.
- BAKER, Ulus (2011). “Neden Godard”. <http://pangorselkultur.wordpress.com/2011/03/07/neden-godard-ulus-baker/>. Erişim Tarihi: 16.07.2014
- BAZİN, Andre (2011). Sinema Nedir (Çev: İbrahim Şener) İstanbul: Doruk Yay.
- BİRYILDIZ, Esra (2012). Sinemada Akımlar, İstanbul: Beta Yay.
- BERMAN, Marshall (2013). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor (Çev: Bülent Peker, Ümit Altuğ) İstanbul: İletişim Yay.
- CALINESCU, Mattei (2010). Modernliğin Beş Yüzü (Çev: Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yay.
- CEVİZCİ, Ahmet (2000). Aydınlanma Felsefesi Tarihi, Bursa: Asa Kitabevi.
- ERDOĞAN, Nezih. “Türk Sinemasının Öznesi Yok”, <http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?makaleid=2160/25.02.2014>. Erişim Tarihi: 12.03.2014
- ERDOĞAN, Şenol (2011). Sinema Manifestoları, İstanbul: Altıkkırkbeş Basın Yay.

- GODARD, Derleme, (2008). Godard Godard'ı Anlatıyor (Çev: Aykut Derman), İstanbul: Metis Yay.
- HABERMAS, Jurgen ZEKA, Necmi (1994). Jameson, Lyotard, Habermas Postmodernizm, İstanbul: Kıyı Yay.
- HARVEY, David (2003). Postmodernliğin Durumu, İstanbul: Metis Yay.
- JEAN Collet, MICHEL Delahaye (1962). İlk Dört Film, Godard Godard'ı Anlatıyor(2008). (Çev: Aykut Derman), İstanbul: Metis Yay., s:46-76.
- KOLKER, Robert Phillip (2010). Değişen Bakış- Çağdaş Uluslar arası Sinema (Çev:Ertan Yılmaz), Ankara: De Ki Yay.
- KOVACS, Andres Balin (2010). Modernizmi Seyretmek (Çev: Ertan Yılmaz) Ankara: Deki Yay.
- MACBEAN, James Roy (2006) . Sinema ve Devrim (Çev: Ertan Yılmaz), , İstanbul: Kabalcı Yay.
- MAKAL, Oğuz (1996). Fransız Sineması, Ankara: Kitle Yay.
- MONACO, James (2011). Bir Film Nasıl Okunur (Çev: Ertan Yılmaz) İstanbul: Oğlak Yay.
- PETRIC, Vlada (2000). Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm (Çev:Güzin Yamaner), Ankara: Öteki Ajans
- PEZZELA, Mario (2006). Sinemada Estetik (Çev:), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- SÜTÇÜ, Özcan Yılmaz (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi, İstanbul: Es Yay.
- VERTOV, Dziga (1968). "Sinema Gözcülerinin Devrimi", Türk Dili Aylık Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, Ocak Sayı 196, 295.
- WIEGAND, Chris (2011).Fransız Yeni Dalga Sineması (Çev:Serdar Güneri) , İstanbul: Kalkedon Yay.

YUTKEVIC, Sergey Yesipoviç (1993). Devrimin Delikanlı Sanatçıları, (Derleyen),Luda Jean Schitzer ve Marcel Martin. Devrim Sineması (Çev:Osman Akınhay) İstanbul: Öteki Ajans.