ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 9, Sayı: 113, Şubat 2021, s. 384-401

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.48858>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
12.01.2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
28.02.2021

Aysel AKCAALAN

Uşak Üniversitesi, İletişim Bilimleri
akcaalanaysel@gmail.com

Doç.Dr. Meral ÖZÇINAR

Uşak Üniversitesi
meralozcinar@gmail.com

KARŞI SİNEMA VE İMGESEL ANLATIM BAĞLAMINDA GODARD'IN ÇİNLİ KIZ FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Öz

Teknoloji ve endüstrinin hızla gelişmesiyle icat edilen sinema; resim, heykel ve fotoğraf sanatlarında yer alan imgelerin yanında mizansen, kurgu ve ses öğeleriyle sinematografik imgeler sunar. Birçok kavram ve düşüncüyü içerisinde barındırarak görsel-işitsel bir dil kullanan sinema, enformasyon sunma özelliğinden ziyade görüntüler üzerinden düşünceler üretme yetisine sahiptir. II. Dünya Savaşı ve sonrasında İtalyan Yeni Gerçekçiliğin yarattığı değişim, Fransa'da ortaya çıkan Yeni Dalga Akımı ile zirve noktasına ulaşmıştır. Bu çalışma Jean-Luc Godard'ın Çinli Kız filmi Peter Wollen'in karşı sinema kavramı perspektifinden anlamaya çalışarak geleneksel anlatımı nasıl yapıbozuma uğrattığı irdelenmiş ve yönetmenin zihninde yarattığı imgeler dünyasına odaklanarak içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiştir. Analizler neticesinde Godard'ın Çinli Kız'ı sinematografik anlatı öğelerinin her birini yaratıcı bir yöntem ile kullanarak geleneksel anlatıda standart hale gelen imgelerin kullanımına ve filmde seyircinin sadece geleneksel sinemaya karşı değil aynı zamanda estetik ve politik alanda da alternatif bir bakış açısı getirme çabasında olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Karşı sinema, İmgesel Anlatı, Çinli Kız, Modernist Anlatı, Politik İmge

ANALYSIS OF GODARD'S CHINESE GIRL FILM IN THE CONTEXT OF COUNTER-CINEMA AND IMAGINATIVE EXPRESSION

Abstract

Cinema invented with the rapid development of technology and industry; Besides the images in painting, sculpture and photography arts, it offers cinematographic images with layout, fiction and sound elements. Cinema, which uses an audio-visual language by containing many concepts and ideas, has the ability to generate thoughts through images rather than the ability to present information. The change created by Italian New Realism in World War II and its aftermath reached its peak with the New Wave Stream emerging in France. This study examined how Jean-Luc Godard had destructed traditional narrative by trying to understand Chinese Girl from the perspective of Peter Wollen's concept of counter-cinema, and was analyzed by content analysis method, focusing on the World of images created in the director's mind. As a result of the analysis, it was determined that Godard used each of the Chinese Girl's cinematographic narrative elements with a creative method to use images that became standard in the traditional narrative and that the audience in the film was trying to bring an alternative perspective not only against traditional cinema, but also in aesthetic and political space.

Keywords: Counter-cinema, Image Narrative, Chinese Girl, Modernist Narrative, Political Image

GİRİŞ

Düşüncenin imgeler yoluyla aktarıldığı filmlerin karşısında yer alan sinema anlayışı 1920'lerin başından itibaren ana akım sinema olarak adlandırılır. Ana akım sinema filmleri izleyicinin hoşça vakit geçirmesini sağlayan, arzularını tatmin eden ve Amerikan sinemasının toplumsal, kültürel ve politik statüsünü yücelten imgeler yaratmıştır. Böylece imgelerin aldığı biçimler sürekli tekrarlanarak standart hale gelmiş ve standartlaşarak bir norm haline gelen imgeler 1930'lu yılların başından itibaren kırılmalar yaşamıştır. Bu kırılmalar Sergei Eisenstein, Alman Dışavurumcular ve 1940'ların ortalarında Kara film ile başlamış ve klasik anlatıya dair unsurların dışına çıkarak erken dönem modern sinemanın temellerini atmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı egemen sinema anlayışına karşı ilk kopuşu başlatmış olsa da değişimi tam anlamıyla gerçekleştirememiştir. Asıl kırılma Fransa'da ortaya çıkan Yeni Dalga Akımı sayesinde olmuş ve akım; görüntü, anlatı yapısı, kurgu ve izleyicinin tepkisine yönelik yeni yaklaşımlar ile modern sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen yeni bir sinema anlayışı benimsenmiştir.

Fransız Yeni Dalga Akımının önemli isimlerinden olan Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette çektikleri filmler ile klasik anlatı yapısını reddeden ve farklı anlatım teknikleriyle gerçekliği yeniden yansıtmıştır. Dönemin yönetmenleri film biçiminde yaptıkları yenilikler sayesinde klasik anlatı sinemasının kalıplaşmış imge kullanımına karşı da yenilikler yapmıştır. Yeni Dalga Akımı'nın en sıradışı ve radikal yönetmenlerinden olan Jean-Luc Godard, dönemin diğer yönetmenlerinden farklı olarak filmlerini belli kalıba sokmamıştır. (A Bout de Souffle, 1960) Serseri Aşıklar filmi ile sinemanın klasik anlatı yapısına karşı ilk kez alternatif bir dil yaratan yönetmen, günümüze kadar sinema adına özgün çalışmalar yapmıştır. 1968 Mayıs olaylarının

patlamasına yakın bir zamanda auteur anlayışındaki sanat filmi yapma arzusundan yavaş yavaş uzaklaşan Godard, imge kullanımını ve anlatımı politikleştirmiştir. Godard'ı politik film yapma anlayışına iten nedeni ise şöyle açıklıyor: "... Yeni Dalga, insanları yataktan başka bir yerde göstermemekle suçlanıyor; ben onlara, içlerinde politika yapanlar, yatmaya zaman bulamayanlar olduğunu da göstereceğim" (Godard, 1991, s. 50). Dönemin siyasi olaylarına karşı radikal bir tavır sergileyen yönetmen, (La Chinoise, 1967) Çinli Kız filmi ile sinematografik öğelerin her birini yaratıcı bir şekilde kullanarak geleneksel anlatı tekniğini kırmış ve aynı zamanda kullanmış olduğu yeni teknikler ile geleneksel anlatı da kalıplaşmış olan imgelerin işlevselliğini de değiştirmiştir. Böylelikle yönetmen, seyircinin hem estetik hem de politik alanda dünyaya karşı alternatif bir bakış açısı kazandırmıştır.

Godard 1967 yılına kadar çektiği filmler ile daha çok toplumsal konular üzerinde durmuştur. 1967'den itibaren hızlı bir siyasallaşma sürecine giren yönetmen, Çinli Kız filmi ile filminde yer alan her cümle ve görüntü temelde politik ve imgeseldir. Çinli Kız filmi ile "...Ayrıca, sinemanın kendine özgü yöntemlerinin daha yeni bulunduğu ya da yeni algılandığı izlenimini vermek istiyordum" (Godard, 1991, s. 46) diyen Godard, sadece siyasi ve estetik alanda değil, sinemayı da kendi tarzında sorguladığını belirtir. Ayrıca 1967 yılında çekmiş olduğu (Weekend, 1967) Haftasonu filmi ile Godard "Sinemanın Sonu"nu ilan ederek burjuva temelli konvansiyonel sinema dönemini kapattığını ve yeni bir sinema anlayışını dile getirir. Alain Badiou ise Sinema ve Felsefe başlıklı konuşmasında Godard ile ilgili şunları söylemiştir: "Godard sinemanın öldüğünü ve yine sinemanın bittiğini söyler. Belki de Godard'ın sineması hariç... Çünkü o sinemanın ölümünün sinemasıdır..." diyerek belirtir. Bu çalışma, Peter Wollen'in ortaya çıkardığı karşı sinema kavramının yedi ana erdemi üzerinden ve görüntünün imgeler aracılığı ile üretildiği imgesel anlatım çerçevesinde çözümleme amacındadır. Bu kapsam da 1967 yılında yönetmenliğini Jean-Luc Godard'ın yaptığı Çinli Kız filminde egemen sinemanın klasik anlatı yapısında yer alan yedi ana günahı nasıl yapıbozuma uğrattığı ve ticari sinemanın kalıplaşmış imgelerine karşı olarak yeni sinema anlayışındaki imgenin toplumsal, politik ve kültürel kullanımı bu çalışmanın problemini oluşturmuştur. Bu bağlamda öncelikle modern anlatı yapısının ne olduğuna, karşı sinema kavramına ve modern anlatı da imgenin nasıl temsil edildiği açıklanmıştır. Bu açıklamanın ardından Çinli Kız adlı film karşı sinema çerçevesinde sinematografik anlatı öğeleri ve imgesel anlatım üzerinden içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

YENİ BİR SİNEMA ANLAYIŞI: MODERN ANLATI YAPISI

II. Dünya Savaşı sonrasında İtalyan Yeni Gerçekçiliğin yarattığı değişim ile başlayan modern sinema anlayışı arkasından gelen Fransız Yeni Dalga Akımı ile devam ederek gelenekselleşmiş kurallara ve kalıplara karşı bir başkaldırı olmuştur. Ticari sinema karşısında yer alan bu akımlar, basit konuları yeni biçimler ile denemiş ve aynı zamanda imgelerin işlevinde de değişiklikler gerçekleştirmiştir. Ana akım sinemaya karşı başlatılan değişim Kolker'e göre ilk kez 1960'lı yıllarda değil, daha önceki süreç de başladığını şu şekilde belirtir:

Sergei Eisenstein, Griffith'in filmlerini araştırdı ve öğrendiklerini dönüştürerek, ıslah edici, melodramatik ve romantik olan devrimci olana değiştirdi. Alman Dışavurumcuları Amerikan sinemasında gelişen gerçekliğin geleneklerini reddederek imgeyi deliliğin sanatına dönüştürdüler. 1920'lerdeki ve 30'ların başındaki Fransız avangardı geleneklere tepki vermeyi sürdürdü ve 1941'de Yuttas Kane'in (Citizen Kane) ortaya çıkışı ve 1940'ların ortalarında kara film'in

gelişmesi sonucu Hollywood egemen biçimlerin içsel altüst oluşunu yaşadı. Ama asıl altüst oluş, bir ulusal sinemanın Amerikan stiline ortaklaşa bir seçenek yaratmak için doğduğu II. Dünya Savaşı'nın sonunda oldu (Kolker, 2010, s. 10).

Geleneksel sinema anlayışına karşı kırılmalar II. Dünya Savaşı sonucunda ortaya çıktığı kabul edilse de önceki dönemlere baktığımızda değişimi başlatan akım ve yönetmenlerde olmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan önce modern sinemanın ortaya çıkmasına yardım eden sanat akımları, modern sinemanın içinde sayılabilecek filmler ile erken dönem modern sinema anlayışını getirmiştir. Resimde Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm vb. sanat akımları zaman içerisinde sinemayı da etkilemiş ve modern sinemanın önünü açmıştır. Klasik anlatı yapısını kırarak devrim niteliği taşıyan Bunuel'in (Un Chien Andalou, 1929) Endülüs Köpeği filmi modernist film örneği olarak kabul edilir. Sovyet Sineması'nda Eisenstein, Pudovkin ve Dziga Vertov gibi yönetmenler düşüncelerini aktarmak için birbirinden farklı tema ve anlatılar kullanarak modernist hareketi başlatmıştır. Rus yönetmenler sinemayı kendi biçimi içinde ele alarak geliştirmeye çalışmışlar ve böylece sinemayı diğer sanat dallarından ayırarak bağımsız bir sanat dalı haline getirmişlerdir (Heris, 2012, s. 37). Pudovkin ve Eisenstein'in montaj adına yaptığı özgün çalışmalar ile kitleleri bir arada tutarak seyircisine karşı aktif bir katılımda bulunmasına yardım eden imgeler aracılığıyla Amerikan sinemasının edilgen izleyici politikasına karşı bir tavır sergilemiştir. Eisenstein (Stachka, 1925), Grev, Potemkin Zırhlısı ve (Oktyabr, 1928) Ekim gibi filmlerinde görüntülerin dinamiği içinde aktarılan bir sinema anlayışı gerçekleştirerek montaj tekniğini kullanmıştır. Montaj ile yaratmış olduğu imgeler ile politik ve toplumsal gerçeklikleri netleştirmek üzere gözler önüne seren yönetmen Yeni Gerçekçiliğin şekillenmesinde önemli adımlar atmıştır. Böylelikle montaj, Sovyet Sineması'nda düz bir anlatım yöntemi olarak kullanılmanın ötesine geçmiş ve kurgu tekniğini gerçekliği yapı bozumuna uğratmak, tersine çevirmek ve analiz etmek için kullanmışlardır (Gülbüz, 2014, s.167). Dziga Vertov sine-göz adlı manifestosuyla klasik anlatı sinemasına karşı tüm unsurları reddederek gerçekliği ortaya koymayı amaçlamıştır. Vertov, öne sürdüğü manifesto ile kamerayı sokağa taşıyarak gerçekliği olduğu gibi göstermiş ve aynı zamanda klasik anlatı yapısındaki çizgisel ilerleme anlayışından uzaklaşan yönetmen filmin akışında sekmeler meydana getirerek özdeşleştirmeyi de engellemiştir. Böylece yönetmen Brecht tiyatrosunda da yer alan özdeşleşme yerine yabancılaştırma unsurunu kullanarak klasik sinema anlayışındaki edilgen seyirci yerine düşünen imgelerle aracılığıyla aktif bir izleyici profili oluşturmuştur. Bununla birlikte modern sinema düşüncesi ve örnekleri sadece Avrupa ülkelerinde değil, diğer Latin ülkelerde de geleneksel anlatıya karşı sorgulayıcı ve yaratıcı biçimler ortaya koyarak filmler üretmiştir.

Akım ve yönetmenler öykü anlatımında ve biçimde çeşitli revizyonlar gerçekleştirerek bilindik basit konular ile filmlerinde yeni biçimler denemiş ve böylece modern sinemanın önünü açarak II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkacak olan akımlara kaynaklık etmişlerdir. Yeni-Gerçekçiler (Godard'ın yinelediği bir diğer çağrı olan) sifıra dönmüştür. Filmin fotoğrafik kökenleriyle, dünyanın gerçek görüntülerini “nesnel” olarak kaydetme yeteneğiyle başlamıştır (Kolker, 2010, s. 44). Böylece hem Yeni Gerçekçiler hem de Fransa'daki Bazin dünyaya müdahale etmeden sinemayı, sinemasal bir araç arayışında olmuş ve gerçekçilik üzerine düşüncelerini belirtmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği salon filmlerine tepki olarak doğmuştur. Savaş sonrası ağır yenilgi alan İtalya, toplumsal ve ekonomik çöküş yaşayarak ortaya çıkan ekonomik kriz, işsizlik, umutsuzluk, ahlaki çöküş gibi temalar yönetmenler aracılığıyla aktarılmıştır. 1945'de savaşın getirdiği sonuç olarak İtalyan film

endüstrisinin sıkıntıya düşmesi, geleneksel film yapımını zorlaştırmış ve akım ucuz film yapımının manifestosu olarak gerçekçiliğe erişme çabasında olmuştur (Önbayrak, 2008, s.196). Böyle bir ortamda ortaya çıkan akım, salon filmlerine tepki olarak kamerayı sokağa indirmiş ve gerçek mekanlarda geçen çekimlerin gerçekleştirilmesiyle kamera gerçekliğin en iyi anını yakalamıştır. Böylelikle insanların gündelik yaşamlarına eğilerek belgesel niteliği taşıyan filmler ile gerçek dünyanın yansımaları yeniden yorumlarken imgenin işlevini de değiştirmiştir. Yeni Gerçekçiler toplumsal gerçekliklerle yakından ilgilenen imgeler yaratmıştır. Hem içerik hem de biçim olarak yeni arayışlara giren akım modern anlatı yapısının oluşmasında önemli bir basamak olmuştur. Yeni Gerçekçi yönetmenler kamerasını yaşama müdahale etmeksizin insanların yaşamlarını ham bir şekilde göstererek imgenin gerçekliğini vermek için uğraşmıştır. Renior, Zavattini, De Sica gibi yönetmenler basit konular üzerinden biçim ve içerik arasındaki gerilimi imgeler aracılığı ile İtalya'nın ekonomik, toplumsal ve psikolojik bunalımını gözler önüne serer.

Değişimi başlatan Yeni Gerçekçilik akımı kısa süre sonra Fransa'da ortaya çıkan Yeni Dalga Akımı'nı getirmiştir. Fransa'da modern sinemanın önünü açan ve başat roller oynayan yönetmenler Truffaut, Godard, Chabrol olmuştur. Cahiers du Cinema isimli derginin etrafında toplanan genç yönetmenler auteur anlayışı içerisinde olmuş ve klasik anlatı yapısına karşı çıkan bununla birlikte farklı kurgu teknikleri ile imgelerin kullanımında da değişiklikler yapmıştır. Fransa'da ortaya çıkan akım ile birlikte auteur yaklaşımını da benimseyen yönetmenler işledikleri konular ile filmin anlatısında ve biçiminde her biri farklı tarz ve stil sergilemiştir. Yeni Dalga Akımının içinde yer alan sinemacılar böylece yeni bir sinema anlayışının kapısını açmış ve akımın getirdiği çalışma kolaylıkları, esnekliği ve tarzı filmin ortaya çıkmasına imkan vererek auteur anlayışını beraberinde getirmiştir (Yıldırım ve Can, 2018, s.167). Bu dönem, sinema tarihinin bütün eğilimlerinin bir araya geldiği ve sinemanın bireysel imgelemi ifade etmenin bir aracı olarak kendisini ve dünyayı araştırabilecek analitik bir aygıt ile içerik ve biçimin yeniden keşfedildiği bir dönem olmuştur. (Kolker, 2010, s. 115). Yeni Dalga Akımı'nın en önemli isimlerinden olan Godard kendi tarzı içinde klasik anlatı yapısının dışına çıkarak senaryodan, oyunculuğa, ışık, kamera ve ses kuşağının kullanımına kadar sinemanın başka bir tarzda olmasını gerektiği üzerinde durmuştur. Ayrıca 68 olayları sonrasında militan sinema döneminde ortaya koyduğu filmlerin dağıtımına kadar ilgilenmiştir. Yaptığı her film ile alternatif bir bakış açısı yaratan yönetmen ve imgeleri de egemen sinema anlayışının kalıplaşmış kurallarına karşı kullanmıştır. Yeni Dalga yönetmenleri klasik anlatı yapısının kırılmasında bir araya geldikleri düşünüldüğünde bu itiraz noktaları, salt teknik detaylarla sınırlı kalmayarak filmlerinin anlam dünyasına da işaret eder ve imgeler arası bir bağın oluşmasını sağlamıştır. (İpek, 2019, s. 30).

KARŞI SİNEMA VE GODARD

Görüntüler üzerinden felsefe yapan ve konvansiyonel sinema anlayışına alternatif bir bakış açısı yaratmaya çalışan yönetmenlerden bahsederken karşı sinema kavramı da burada önemli bir yer tutar. Peter Wollen, Hollywood ya da klasik anlatı sinemasına gönderme yaparak, klasik anlatının tüm kodlarına karşı mücadele eden yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkarmıştır. Bu sinema anlayışının gelişmesinde Yeni Dalga Akımı'na öncülük eden yenilikleri ile eleştirel, yorumcu-denemeci tavrıyla anlatım formu içinde radikal tavır sergileyen kişi Godard olmuştur (Şentürk, 2011, s. 142). Godard'ın o güne kadar çektiği filmleri referans alınarak, ilk kez 1970'li yılların başında Peter Wollen tarafından ortaya konulup yepyeni bir isim kazanan bu karşı akım; basit bir şekilde, ana-akım sinemaya dair tüm unsurları reddederek egemen

ideolojiye karşı ortaya yeni anlatım modelleri geliştirmiştir (Topçu ve Serarslan, 2019, s. 39). Bu kavram geniş bir perspektif sunmakla birlikte deneysel, sanatsal veya avangart nitelikli bütün filmleri de kapsar. Karşı olmasından hareketle ana akım sineması merkeze alındığında Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Rus Biçimciliği, Feminist Sinema, Deneysel, Minimalist ya da Özgür Sinema gibi birçok sinema hareketi bu kurama dahil edilmiştir (Uğur ve Yılmaz, 201, s. 215). Bu sinema hareketleri ortak bir çizgi olarak izleyiciyi aktif bir şekilde katılma, yönlendirme ve değiştirme potansiyeli sağlamıştır.

Wollen, ana akım sinemasının oluşturduğu değerlerden yedi ölümcül günahı olan Anlatı Geçişkenliği, Özdeşleşme, Şeffaflık, Tek Diegesis, Kapalılık, Haz, Kurgu karşısına yerine yedi ana erdem olan Anlatı Geçişsizliği, Yabancılaştırma, Ön Plana Çıkarma, Çoklu Diegesis, Açıklık, Rahatsız Olma, Gerçeklik kavramlarını ortaya koymuştur. Wollen ilk olarak anlatı geçişkenliğine karşı anlatı geçişsizliğini ele alır. Anlatı geçişkenliği imgelerin birbirine neden-sonuç ilişkisi ile bağlı bir şekilde anlatımını kast eder ve bu duruma karşı anlatı geçişsizliği ise birbiriyle sıkı bir şekilde bağlı olmayan imgelerin veya olay öyküsünün kesintiye uğramasını belirtir. Godard bu anlatım tarzını filmlerinde sıklıkla kullanır. Olaylar arası bağlantıyı koparmak için alakasız görüntüleri, sesleri, imgeleri veya ara yazıları koyarak anlatımın devamlılığında bozulmalara yol açmıştır. Bu nedenle filmlerinde imgeler arasında yarattığı boşluklar ile iyi kurulmuş olay örgüleri, rasyonel mantık ve neden sonuç ilişkisi önemli değildir (Özçınar, 2011, s. 107). Ayrıca kronolojik sıralamasında sıçramalara da başvuran Godard filmlerinde zamansal olan akışı çoğu kez sekteye uğratır. Weekend filmiyle zamansal akışı kesintiye uğratarak farklı evrenleri ve bu evrendeki imgeleri bir araya getirerek kronolojik akışın bağlantısını koparır. Bu anlamda sekteye uğratılan zaman akışıyla birlikte izleyici film ile arasına mesafe koyarak seyircinin yabancılaşmasını sağlar. Godard'ın anlatısal geçişliliği kırmasındaki en önemli nedenlerinden biri, seyircinin anlatı karşısında sarsılmasını ve konumunun bilincine varmasını sağlamaktır. Bu nedenle seyirci film karşısında duygusal bir bağ kurmak yerine gördükleri karşısında düşünebilmesi için alan bırakır.

Wollen, Brecht tiyatrosunda yer alan yabancılaştırma unsurunu üzerinde önemle durur ve karşı sinemanın anlaşılmasında yardımcı olur. Godard'ın sineması da genel anlamda karşı olan bir sinema anlayışı geliştirerek Brecht ve Artaud'nun modern geleneğinin içinde yer alır. (Derman, ss.69). Ana akım filmlerinde özdeşleşme unsuru ana karakter ile duygusal bir yakınlaşmayı sağlayarak karakterlerin üzerinde arzu veya onun gibi olma isteğini aşılır. Böylece Godard Serseri Aşıklar (A bout de Souffle, 1960) filmiyle ilk kez özdeşleşme duygusunu kırarak daha sonraki filmlerinde sıklıkla kullanır. Özdeşleşmeyi çeşitli yollarla kıran yönetmen bunu karakterlere uymayan seslerin araya girmesi, izleyiciye doğrudan seslenme vb. gibi durumlar üzerinden yapar. (Pierrot Le You, 1965) Çılgın Pierrot filminde karakterler kameraya dönerek doğrudan izleyici ile konuşur. (2 Ou 3 Choses Que Je Sais D'elle, 1967) Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey filminde fahişelik yapan Juliette'in kameraya bakarak konuşması ve aynı şekilde (Weekend, 1967) Hafta Sonu filminde Afrikalı çöpçüler kameraya bakarak konuşur.

Karşı sinemada diğer önemli olan unsur ise şeffaflık yerine ön plana çıkarmadır. Godard sineması ise bu durumun tam tersi bir tutum sergilemiştir. Böylelikle filmlerinin içinde teknik ekibi de göstererek izlenilenin bir film olduğu algısını yaratır. Aynı zamanda yaptığı alıntılar sayesinde birçok filme de gönderme yapar. (Les Carabiniers, 1963) Jandarmalar filmi Lumiere sekansına bir gönderme yapar ve aynı şekilde (Loin du Vietnam, 1967) Vietnam'dan Uzakta filminde kamerayı kameranın önüne yerleştirerek çekim yapar. Sinematik göndermeler veya

pastiş olarak tanımlanan öykünmeler, Godard sinemasının dışında özellikle postmodern sinemada da karşımıza sıklıkla çıkan bir metinlerarasılığı da ortaya çıkarır (İpek, 2017, s. 83).

Tekli Diegesis, zaman ve mekan unsurlarını tek bir doğrultu ve düzen de verir. Geleneksel sinema anlayışında hakim olan tekli diegesis de çok katmanlı zaman ve mekan ilişkisi yoktur. Karşı sinema kavramında yer alan çoklu diegesis durumu çok katmanlı zaman, mekan ve karakter mevcut olup bunun en iyi örneklerinden biri olan Weekend filminde Godard hem değişik zamanlarda ortaya çıkan karakterler hem de iç içe geçen dünyaları ele alır. Godard, Le Mepris'de olduğu gibi yalnızca değişik diller konuşan değişik karakterlerle yetinmez, filmin değişik parçaları da ayrı dillere sahip karakterlere sahiptir ve başka bir örneği de Vent d'Est ve Pravda filmlerinde ses ve görüntünün kopukluğudur (Derman, s. 71).

Kapalılık yerine karşı sinemada anlayışında açıklık söz konusudur. Geleneksel anlatı sinema filmlerine baktığımızda kapalılık durumu göze çarpar. Kapalı anlatım sayesinde anlatılan hikayenin mutlaka bir sonla bitiyor olması durumudur. Bu duruma karşı açıklık filmin sonunu açık uçlu bitirerek ve birçok belirsizliğin çözüme kavuşturulmadan bitmesiyle gerçekleşir. Böylelikle amaç izlenilenin karşısında zihinsel bir süreç geçirmesini sağlayarak filminden haz almasını engeller. Godard bunu filmlerinde çok defa göstererek anlatısal çoğulluğun kullanılmasıyla bu durumu gerçekleştirir.

Karşı sinema, duygusal bir boşalmanın, özdeşleşmenin veya rahatlamamanın önüne geçebilmek adına haz veya tatmin olma arzusu engeller. Hollywood, bunun tam aksine izleyiciye öyle bir dünya kurgular ki; seyirci filmi bitirdiğinde tüm sorunlar çözülmüş ve rahatlatma sağlanmış olur (İpek, 2017, s. 83). Karşı sinema bünyesinde filmler rahatlatma, haz ve tatmin olma duygusunun önüne geçerek rahatsız olma durumunu ortaya çıkarır. Özellikle Godard filmlerinde seyirci ile film arasında zihinsel bir süreci dahil ederek izleyicinin olaylar karşısında etkilenmesi yerine düşünmesini sağlamıştır. Yönetmen böylece seyircisini film boyunca rahatsız ederek gerçeklikten uzaklaşmasını ve kurmaca evrende yaşamasına olanak vermez.

Kurgu karşısında Gerçekçilik sinema tarihinde en çok tartışılan sorunlardan birisi olmuştur. Sinemanın ilk dönemlerine baktığımızda kurmaca ve gerçekçilik kavramları karşımıza çıkar. Lumiere Kardeşler ve Melies bu iki kavramı ayıran önemli isimler olmuştur. Melies kurgu ile birlikte kurmaca yapıtlar sergilemiş ve Hollywood sinemasının yolunu açmıştır. Hollywood filmlerinde hakimiyetini koruyan kurmaca evren genellikle büyük stüdyoların oluşmasıyla şekillenmiştir. Stüdyo ortamında çekilen filmler yapay mekanlar, efektler ve ışıklar ile gerçekliğin yeniden sunumu verilir. II. Dünya Savaşı ile birlikte Avrupa sinemasında kurmaca karşısında gerçeklik baz alınarak yenilikler denenmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği kamerayı sokağa taşıyarak profesyonel olmayanlar oyuncular ile Hollywood'un geleneğine tepki olarak belgesel niteliğinde filmler çekmiştir. Geleneksel sinema anlayışında yer alan melodram, komedi vb. gibi türler karşısında kalıplaşmış imgelerin içine yerleşen sinema anlayışına karşı savaş açmıştır. Fransız Yeni Dalga Akımı'nın önemli isimlerinden olan Godard filmlerinde çoğu kez kurmaca ile belgeseli birleştirerek yeni bir estetik anlayış kazandırmıştır. Godard'ın geleneksel sinemaya karşı olan bu tutumu birçok filminde uygular. Derman, Godard'ın bilim kurgu olan Alphaville filmini kurmaca açısından şöyle aktarır (ss.72):

Yönetmenin, kurmaca filmlerinde bile çağdaş yaşama bağlı kaldığı görülür. Bilim-kurgu türünde olan filmleri Alphaville ve Anticipation'da günümüze ait mekanların geleceği çağrıştıran biçimde düzenlenmesi söz konusudur, herhangi bir özel etki ya da yapay mekan kullanılmamıştır (Paris'teki yüzme havuzu ve bazı binalar çekim

ölçekleri, aydınlatma gibi yöntemlerle bir bilim-kurgu mekanına dönüştürülmüştür).

Godard, geleneksel sinema anlayışına karşı filmleri ile modern sinemaya daha yakın bir tutum sergilemiştir. Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam* adlı kitabında Godard filmleri ile sinemanın iletişimden ziyade izleyicinin yapıt karşısında sorgulanması gerektiğini şöyle açıklıyor: “Godard izleyiciyi filmlere nasıl baktığı konusunda kendini sorgulamaya zorlar. İzleyici filmin dışında yer alan bir yargıç, yönetmenin seçtiği kodu kabul eden edilgen bir tüketici mi, yoksa yapıtın içindeki diyaloga katılan birisi mi olduğunu kendi kendine sormaya başlar” (2004, s. 147). Filmlerini izledikten sonra “ne anlatıyordu?” sorusuna cevap vermek her zaman için çok zor olmuştur. Böylece Godard filmlerinde çoğu zaman bir şey anlatmamakla birlikte sürekli arayış içerisinde olmuş ve esnek yapısı sayesinde filmleri eski kalıplaşmış geleneklere karşı olmuştur. Filmlerinde sergilediği biçim ve içerik açısından karşı sinema anlayışına yakın olmakla birlikte Brecht'in estetik kuramından da faydalanan yönetmen kendine özgü düşünce dünyasını imgesel anlatı aracılığı ile aktarmıştır. Dolayısıyla Godard filmlerinde kullandığı sekans, ara yazı, müzik, ses, renk, montaj vb. unsurların her birini farklı birer kategori gibi ele almış ve sergilemiştir. Bunun dışında imgesel olma, korku, ölüm, şiddet, kurgu, kadın, kapitalizm, vs gibi kavramlar birer kategori olarak muamele görürken, destan, tiyatro, roman ve sinemanın kendisi gibi estetik yapıda olan türler, çeşitli yapılar olarak rol oynamış ve estetik bir söylem yaratmıştır (Şentürk, 2011, s. 144).

YENİ SİNEMA ANLAYIŞINDA İMGE KULLANIMI

İmge, algıladığımız herhangi bir duyumdan sonra ve duyumun ortadan kalkmasıyla da varlığını sürdüren izlenim veya imajdır. Başka bir deyişle duyumun zihinde gerçekleşmesiyle gerçeklikte karşılığı olan veya olmayan sunumdur. Resim, heykel, televizyon veya sinemada izleyene sunulan görüntüler, grafik sanatının ürünleri ve benzeri; yani bir kişinin zihninde canlandırdığı nesneleşmiş ürünlerde imge olarak tanımlanmıştır (Ulutaş, 2017, s. 76). Duyu organlarımızı uyaran nesneler ve olaylar ortadan kalktığında, aldığımız duyumların zihnimizde oluşturduğu izler birer imgedir (Işıldak, 2008, s.65). Geriye dönüp baktığımızda imgelerin ilk olarak üretildiği yer mağara duvarlarına yapılan çizimler olmuştur. Bu çizimler hangi amaçla yapıldığı bilinmemekle birlikte zihinde oluşturulan durumların aktarılmasıyla gerçekleşmiştir. Ortaya çıkan imgeler, duygu ve düşünceleri aktarmak için yeniden bir sunumu gerçekleştirmiş ve birer öykü anlatmıştır. Böylece imgeler iki ayrı kaynaktan oluşarak önce dış dünya ile gerçekleşen sunumu verir, sonrasında algının dönüşmesiyle yeniden üretime geçiş yapar. İnsanlığın ilk döneminde itibaren üretilen imgeler o dönem için insanların iletişim kurmasında yardımcı olmuş ve tarih boyunca her topluluk imgeler üreterek, üretilen imgeler yazı ve söz kadar değerli olmuştur. İmge, insanlık tarihi boyunca farklı anlamlara bürünmüş ve üretim koşullarının etkisinde kalmıştır. İnsan bilincinin bir ürünü olan imge, toplumdan topluma göre farklı görme biçimlerini de getirmiştir. Böylece imgeyi meydana getiren bilincin görme biçimi kadar, imgeyi algılamak da, algılayanın görme biçimine bağlı olmuştur (Koca, 2011, s. 18). Zaman içerisinde mimari, heykel, resim, televizyon, sinema, müzik klipleri vb. ürünler görsel kültürün ortaya çıkmasına olanak sağlamış ve imgeler üretmiştir. Teknoloji ve endüstrinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan sinema, görsel ve işitsel bir dil yaratarak kendi dünyasını oluşturmuştur. İnsan zihninin bir ürünü olan imge, her alanda olduğu gibi sinema alanında da etkili bir şekilde yönetmenler tarafından kullanılarak imgeyi sinemaya kazandırmıştır.

Sinematografik imge gösterenler olarak kullanılan mercek seçimi, çekim açıları, kamera hareketleri; gösterilenler olarak kullanılan zihinsel canlandırmalar, çağrışımlar vb. durumların iç içe girmesiyle bir bütünlük sağlayarak görsel- işitsel bir dil kullanır. Klasik dönem de imgeleri yaratma konusunda montaj önemli bir alanı kaplamıştır. Özellikle George Melies'in montajı keşfetmesiyle birlikte sinema dönemin en etkili aracı olarak görülmüştür. Melies dışında Griffith, Eisenstein ve Vertov gibi yönetmenler sinematografik dilin gelişmesi açısından önemli gelişmelere imza atmış ve imgeleri kullanarak düşünce üretme yoluna giren ilk Sovyet sinemacılar olmuştur. Bu yönetmenler düşüncenin imgeler aracılığıyla iletilmesinde montaj tekniklerini kullanarak kitleleri bir arada tutmuş ve seyircinin düşünsel bir süreç geçirmesini sağlamıştır. Kullanılan imgeler daha çok politik ve devrim sürecine hizmet etmesiyle görüntülerin dinamikliği üzerinden egemen sinemaya karşı politik alanda alternatif bakış açısı yaratmıştır. Ana akım sinema anlayışında yer alan imgeler ise biçim ve içerik açısından birbirinin aynısı olmakla birlikte yaratıcı zihnin olanaklarını kısıtlayarak kapitalist sistem içerisinde varlığını sürdürmüştür. Böylece seyircinin zihinsel bir süreç geçirmesini engellemiş ve böylece izleyicinin eğlenmek ve keyif almak amacıyla hizmet etmiştir.

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte toplumsal, ekonomik, sosyal alanlarda olduğu kadar sinema alanında da değişimler söz konusu olmuştur. İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik Akımı modern sinemaya geçişin ilk kıvılcımını atmış olsa da bu geçiş ile geleneksel sinema anlayışına karşı tam anlamıyla kırılmayı gerçekleştirememiştir. Akım gerçekçilik üzerine geleneksel anlatı kalıplarını kırmaya çalışarak yeni bir sinema anlayışının başlangıcını sağlamış ve dönemin İtalya'sını yansıtmaya çalışmıştır. Yine aynı şekilde bu dönemde Fransa'da Yeni Dalga Akımı zihinsel imge ve dönüşümler içerisinde olmuştur. Ortaya çıkan akımlarla birlikte yönetmenler imgelerin düşünce yoluyla açığa çıkması sağlamış ve seyircinin dünyaya karşı alternatif bir bakış açısı yaratmasına imkan sağlamıştır. Yeni Dalga Akımı'nın en önemli temsilcilerinden biri olan Godard, seyirciye bir öykü sunmamakla birlikte imgelerin işlevselliği ve yapısıyla ilgilenmiştir. Godard'ın kullanmış olduğu sinema dili ve anlatımı modernist sinemaya önemli bir kaynak oluşturarak imgeler üzerinden seyircinin dünyaya karşı alternatif bir bakış açısı yaratmasının dışında sinematografik öğeleri de bilinçli bir şekilde kullanmıştır. Godard, teknik unsurlar ile klasik dramatik yapıya karşı çıkarak, öyküyü farklı biçimlerde anlatmış ve kameranın hareketli çekimine olanak sağlayarak kurguda sıçramalı tekniği kullanmıştır. Wollen (2004, s. 145) Klasik sinema anlayışındaki her yapıt tek biçimli ve tüketici bir kod çözme işlemine izin veren bir bütünlük olması gerektiğini savunmuştur. Modernist sinemada ise bu bütünlük bilinçli bir şekilde bozularak her yapıtın hem içe hem de dışa doğru açıldığını göstermiştir. Böylece modernizm, bütün parçaları bir arada tutmaktan ziyade başka yapıtlar da üretmek, seyircinin tüketici imgesini parçalayarak yerine üretici konuma yerleştirmiştir. Klasik yapı da tutarlı ve uyumlu yapılar söz konusuyken modern yapılar içerisinde gelişim içerisinde olmuştur. Uyumsuz öğelerin düzeltilmesinden çok bunlarla yüzleşmek gerektiğini vurgulayan Godard, filmlerini bu bağlam içerisinde çekmiştir. Godard film yapmayı iletişim kurmak değil, film sırasında karşılaşılan sorunlara karşı sistematik bir biçimde sorgulamamızı sağlayarak ve düşünce yoluyla imgesel anlatıyı tercih etmiştir.

İKİ CEPHEDE JEAN-LUC GODARD

1960'ların sonu ile 1970'li yılların ortalarına doğru Fransa'da politik bir süreç yaşanır. Bu süreç içerisinde gerçekleşen 68 olayları ile birlikte birçok alanda olduğu gibi sinema alanında da gelişmeler söz konusu olmuştur. Sinema açısından en önemli olay Sinematek'in kurucusu olan Henri Langlois Olayı olmuştur. Godard'ın 68 ile ilişkisi yalnızca o döneme özgü

konuları seçmekle sınırlı kalmamış, 68'in getirdiği toplumsal değişim projesine, o da sinemada değişim projesini eklemleyerek ticari sinema anlayışından yavaş yavaş kopmuştur (Yılmaz, 1997, s. 147). 68 Mayıs olayları denilince akla gelen ilk isim ve dönemin yönetmenleri arasında Jean-Luc Godard, politik sinema yapma adına düşüncelerini şu şekilde açıklar: “Dramayı, psikolojiyi bir tarafa bırakmamız, siyasal meselelerin içine daha çok girmemiz gerekir.” diyen Godard 68 olayları ile birlikte politik sürece dahil olmuş ve auteur politikasından yavaş yavaş kopmaya başlamıştır. Auteur anlayışındaki sanat filmi yapma arzusundan uzaklaşan yönetmen, gerçekleşen siyasi olaylara karşı filmler üretmiştir. Bu dönemde hem politik hem de sanat alanında “*iki cephede birden savaşmak*” isteği ile mücadele ederek kendi tarzında sinemayı sorgulamaya başlayan Godard, senaryo, ışık, dekor, ses, renk, kamera kullanımına kadar yenilikler denemiş ve hatta daha da ileriye giderek sinemanın yeniden sorgulanmasını istemiştir. Bu yenilikleri radikal bir şekilde Çinli Kız filminde uygulayan Godard, bu yöndeki düşüncelerini şöyle belirtir: “Çinli Kız’da düşüncem sinemayı yeniden keşfetmek, tekrar başlamak. Dolayısıyla temel bir film için temel renkleri kullandım. Bunun yanında kamera hareketleri çok azdı. Bu da bilinçli bir şekilde yapıldı; çünkü o bir başlangıçtı, tıpkı ilk Lumiere filmlerinde hiç kamera hareketinin olmaması gibi”. Öte yandan Godard’ın sifıra dönüş düşüncesi sadece sanat alanında değil, politik alana da kaymıştır. Böylelikle döneme baktığımızda ve filmin ana öğeleri olarak Fransa’daki Komünist Parti, Maoculuk ve Chaiers Marxistes- Leninistes’in tezleri oluşturmuştur.

Godard’ın özellikle bu dönem için bakış açısını etkileyen diğer unsurlar da şunlardır: Godard’ın Mao politik fikirleri dışında, özellikle Althusser’in yapısalcı kuramı ile ideoloji kavramı ve modernist hareketin temsilcisi olan Brecht’in sanat pratiğinden etkilendiği görülmüştür (Peker, 2019, s. 72). Aristoteles’in sanat anlayışına sahip olan geleneksel anlatı yapısına karşı, Bertolt Brecht modernist hareketin temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Brecht’in estetik anlamda mücadelesi Godard’ın sinemasına kaynaklık etmiştir. Brecht geleneksel sanata karşı tutumunu tiyatrodaki, Godard ise sinemada uygulamıştır. Brecht’in gerçekçilik yönündeki görüşünü Kolker şöyle belirtmiştir:

Eğer tiyatro – ya da roman veya sinema – gerçeklikle ilişkili olmak zorundaysa, o zaman kendisi gerçekliğin bir biçimi, temsili ya da yansıması olma yönündeki her hileyi reddetmeli ve net bir biçimde kendisini bir tür ayna, dünyayı araştırmamıza olanak sağlayan bir araç olarak ortaya koymalıdır. Araştırmalı, yansıtmamalı, ileriye yönelmeli, modası geçmiş düşünceleri ve ilişkileri korumamalıdır; gerçeklik tutulmalı ya da yakalanmalı, gerçek olduğu iddia edilen eskimiş biçimler sürdürülmemelidir (Kolker, 2010: 171).

Böylelikle Brechtyen sanat anlayışı, sanatı hoşça vakit geçirmek, eğlenmek veya tüketilen bir nesne olarak değil, yerine izleyicinin toplumsal olaylara veya durumlara karşı etkin bir şekilde düşünmesini sağlamak aynı zamanda biçim olarak yeniliğe gitmek olduğunu vurgular. Brecht egemen sınıfın ideolojisine karşı alternatif bir dışavurumu savunarak, kuramı devrimci bir niteliğe sahiptir. Brecht “Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur” yazısında geleneksel tiyatro ile epik tiyatronun karşılaştırmasını yapmıştır. Bu karşılaştırma Brechtyen sanat anlayışını bütünüyle açıklar.

KARŞI SİNEMA VE İMGESEL ANLATI BAĞLAMINDA ÇİNLİ KIZ FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Çinli Kız filmi, Godard'ın yeni bir sinema estetiği yaratma eğiliminin filizlendiği ve siyasi yanının daha ağır bastığı dönemde çektiği önemli bir yapıttır. 1960'ların sonuna doğru, devrimci karakterlerin düşüncelerini politik-komedi ve ağıt şeklinde eleştirel bir dil ile sinemaya taşıyan yönetmen, Çinli Kız filmi ile karşı sinemanın ve imgesel anlatının olanaklarından yararlanarak politik ve estetik süreci sorgulamıştır. Filmde beş üniversite öğrencisi olan Veronique, Guillaume, Yvonne, Henri ve Serge küçük bir burjuva evinde yaz tatillerini geçirir ve kendilerine bırakılan bu dairede karakterler sosyalist tiyatroyu, sinemayı, dili, sosyalizmin temellerini, ideolojiyi, devrimi, terörü ve şiddeti eleştirerek eyleme yönelik davranışlarda bulunur. Aynı zamanda ideolojik olarak Maoizm, Çin Devrimi, SSCB Komünist Partisi, Çin Kültür Devrimi ve Kızıl Muhafızları da gündeme yerleştirerek, bu beş karakter aracılığıyla yönetmen seyircisine karşı beyin fırtınası yapmasını sağlar. Filmin merkezinde yer alan kırmızı renkteki iki nesne olan Küçük Kırmızı Kitaplar ve Marksist-Leninist Defterlerdir. Bu iki obje film boyunca dayanışma ve çelişki arasındaki gerilimi anlatır. Küçük Kırmızı Kitaplar kültür devriminin ilkelerini belirtirken; Marksist-Leninist defterler ise Ecole Normale Supérieure'in öğrencilerine ait olan Marksist dergidir. Bu dergi konuşma, görme, duyma ve okumanın yeniden öğretimini ve sunumunu sağlayarak Althusser ideolojiyi, Maoizmin retoriğine ve jestlerine çevirir. Böylece film görme, duyma, okuma ve konuşmadan bahsederken aynı zamanda film üzerine bir pratik olduğu kadar aslında Marksizm üzerine de yapılan bir pratiktir. Godard filmin başında belirttiği “Oluşum Halinde Bir Film” yazısıyla devrim sürecini beş karakter üzerinden anlatır. 1960'ların sonuna doğru Maoist kolektif grup küçük bir dairede birlikte yaşayarak siyasi tartışmalara giren ve sonunda devrimci şiddete yönelen Fransız öğrencilerin hikayesini anlatırken birden fazla slogan, görüntü ve fikirlere maruz bırakarak anlamlarını analiz etmemizi isteyerek tutarlı bir anlatı yapısı kullanmaz. Film devrimin bir aracı olarak gösterilirken geleneksel üretim şekillerinin aksine karşı sinema anlayışı içerisinde ilerleyerek devrimci bir sanat formu yaratır. Devrimci sanat formu yaratırken “İki cephede birden savaşmak” algısını ön plana çıkararak hem sanatta hem de toplumda devrim olmasını istemiştir. Godard film boyunca enformasyon bombardımanına maruz kalmamızı ve filmi takip etmemizi zorlaştırarak filmin başında gösterilen “Bulanık fikirlere karşı açık ve net görüntüler sunmalıyız” sloganı filmin genelinde elde etmeye çalıştığı şeyleri anlatmaya çalışırken ironik bir durumu da gösterir.

SİNEMANIN YEDİ BÜYÜK ERDEMİ İLE ÇİNLİ KIZ

Godard, filmi devrimci bir sanat formuna dönüştürmek için geleneksel hikaye anlatımı ve sinematik dilin değişmesini istemiştir. 1960'lı yıllardan itibaren Godard filmlerinin çoğunda geleneksel hikaye anlatımına karşı çıkarak Amerikan sinemana sırtını çevirmiş ve film endüstrisinin baskısına karşı koymak için devrim niteliğinde yeni bir sinema dili ortaya koymuştur. Kültür endüstrisi tarafından üretilen filmler neden sonuç ilişkisi içerisinde ilerleyen olayların düz bir çizgi üzerinde gelişerek seyirciye özdeşleşme ve katharsis duygularını yaşatırken Godard Çinli Kız filminde birbirinden alakasız görüntülere, anlamsız karakterlere, oyuncu ile diyaloga girmek için dördüncü duvarın yıkılmasını sağlamıştır. Yönetmen sadece sanatsal açıdan değil film içerisinde yer alan birçok teorik fikirleri de göstermek için sinema dilini çizgisel bir formatta vermez. Böylece Çinli Kız filmi geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkan ve isyan niteliği taşıyan bir formül yaratmıştır. Öncelikle La Chinoise'daki kurgu, farklı zaman ve mekanlara ait olayları özgürce yan yana getirir ve Godard kendisini, fiziksel olarak kameranın önüne getirebildiği şeylerle sınırlamaz; kameranın önüne getiremediği şeyleri

fotoğraf aracılığıyla izleyicisine aktarır (Özen ve Ünal, 2002, s. 12). Beş karakterin lideri olan Veronique, ile Yvonne gidon ve bıçakla oyun oynarken işçinin kapıya gelmesiyle bir boğa kafasını sele ve gidona çevirdiği söyleyen Veronique, Bay Malraux gönderme yapar. Yaptığı göndermede yönetmen, karakteri fotoğraf aracılığı ile gösterir. Godard'ın düşünceleri şekillendiren fenomoloji kaynaklı filozof olan Andre Malraux eserlerinden etkilendiğini imgeye dönüştürür. Godard buna benzer birçok görüntülerin çekimini yapar ve çekimler ya ekranı kaplar niteliktedir ya da dışına taşırır. Gösterilen fotoğraflar sadece ara görüntü olarak kullanılır ve öykünün uzamı ile ilişkilendirilmez. Başka bir örnek ise yine Veronique ile Guillaume'in diyalog sahnesinde hücrenin adını kararlaştırırken Paul Nizan'ın romanlarında biri olan “Aden Arabistan” adını koyarlar. Sahnede yine tarihsel bir kişiye gönderme söz konusudur ve Godard bunu fotoğraf olarak sahnelerin arasına ara görüntü şeklinde koyar. Burada amaç sahnelerin arasına koyulan görüntüler, diyalog ile birlikte verilir ve konuşma içinde geçen birçok fikir imge yoluyla gösterilir. Bu örnekler klasik anlatının devamlılık kuralına uymaz ve böylece Godard, ara görüntüler sayesinde devamlılık kuralını sekteye uğratarak bir çekimden diğerine kolayca kesme yaparak anlatı geçişsizliğini sağlar. Sıçramalı kurgu tekniğini kullanan yönetmen sahnelerin bir gelişme göstermesine olanak sağlamaz ve geleneksel anlatıda yer alan birbirine bağlı imgelerin mantıksal ardışıklığını parçalayarak filmi güçlü bir manifesto haline getirir. Godard'ın devamsızlık sağlayıcı diegetik olmayan ara görüntüleri kullanımı, çoğu zaman Eisenstein'in montaj stilini sürdürmeyi ve geliştirmeyi amaçlayarak iki imge arasındaki ilişkiyi aktarmıştır (Özen ve Ünal, 2002, s. 13). Burada Eisenstein'in diyalektik montaj tekniği algı ve tepki imgeleri üzerine kuruluyken Godard, kurguda görüntü ve kelimelerin bir imge bütünlüğü oluşturacak şekilde düzenleyerek izleyicinin tepki vermesini sağlamak yerine düşünmesini ister. Godard burjuva ideolojisine meydan okumak için standartlaşmış film tarzına karşı çıkarak fikirlerini sosyalist sanat ve siyaset adına sinema dilini de değiştirmiştir. Filmde bunun örneği olan ve ikinci bölümde gerçekleşen kara tahta sahnesi epik tiyatronun yaratıcısı olan Bertolt Brecht'e ve sosyalist sanat için savaşanlardan biri olan Eisenstein üzerinde durmuştur. Kirilov konuşurken, Guillaume tahtadaki birçok yazar, filozof ve sanatçı isimlerini siler ve tahta da sadece Brecht'in adı kalır. Kirilov konuşmasında “*Sanat, görünür olanı yeniden üretmez. O görünür kılar*”, “*Hayal ürünü olan şey gerçekliğin yansıması değildir. O yansımanın gerçekliğidir*” Brecht'ten alıntı yaparak sanatın gerçekliği üzerindeki düşüncelerini aktarır. Tahtada birçok filozof, yazar ve sanatçının isimlerini silinirken Kirilov aynı zamanda sanatın değişimi sağlayan şeyin dil olduğunu belirterek yönetmen bu sahnede Foucault'un episteme kavramına gönderme yapar. Ayrıca sahnenin devamında Kirilov görsel bir fikri değerlendirirken kişinin “göz, nesne ve ışığın konumu” sanatsal analiz ile semiyotik dil vurgularken Godard sanatsal eserde izleyicinin bakış açısına dikkat çekmek ister. Bu sahneler ile birlikte Kirilov sanatta ve edebiyatta savaşmamız gerektiği üzerinde dikkatle durur.

Karşı sinema kavramı içerisinde yer alan özdeşleşme yerine yabancılaştırma kavramı tıpkı Brecht'in tiyatrosunda olduğu gibidir. Brecht'in estetik kuramından etkilenen Godard yabancılaştırma kavramını filmin merkezine koyar ve yabancılaştırma izleyicinin oyundaki karakter ile özdeşleşmesini engeller. Guillaume “*Sıfır Yılının Tiyatrosu*”na yönelik düşüncelerini aktarırken devrimcilerin samimiyet ve şiddet ihtiyacını doğrudan izleyiciye karşı konuşur. Seyirciye karşı konuşan Guillaume bu etki sayesinde yabancılaştırmayı sağlayarak seyircinin haz ve kahtarsis duygularını engelleyerek rahatsız olma durumunu ortaya çıkartır. Aynı zamanda sosyalist tiyatro için Moskova'da protesto yapan Çinli öğrenciler ile ilgili hikayeyi anlatırken Brecht ve Shakespeare görüntülerinin ekrana gelmesiyle gerçek tiyatrodan

bahsederken söz ile görüntü diyalektiğini sunar. İmgelerin gücünden yararlanan yönetmen söz ile görüntüleri birleştirerek tiyatroyu devrimci eylem olarak gösterir. Ayrıca bu sahnenin devamında geleneksel anlatı geçişliliğini sekteye uğratarak kamera arkasındaki teknik ekibi de gösterir ve izleyicisine izlediğinin 'film' olduğu algısını yaratarak şeffaflık karşısında ön plana çıkarma ile kurmaca karşısında gerçeklik olgusunu kullanır. Godard'ın kullandığı bu karmaşık yöntem biraz oyun içinde oyun ve yanılsama karmaşasını akla getirir de, daha çok Brechtien paradoksu vurgular (MacBean, 2006, s. 29). Aynı zamanda Godard'ın kamera aygıtını kullanışı bununla sınırlı değildir. Geleneksel anlatıda kullanılan kamera, aksiyonu sürekli olarak takip ederken Godard'ın kamerası ile sabit bir çekim yapar. Aksiyonu takip etmeyen kameraya karşı oyuncular görüntüye sağdan girer soldan çıkar ya da soldan girer ve sağdan çıkar. Böylece Godard kameranın kullanımıyla izleyicisine düşünme fırsatı verir. Bu sahneler ile birlikte oyuncunun girmesini beklenirken izleyiciye düşünmek için boşluklar bırakarak pasif izleyici yerine aktif izleyici konumuna yerleştirir. Yabancılaştırma etkisini sağlayan diğer önemli unsur ise filmin biçimselliğini açığa çıkaran klaketin görünmesiyle gerçekleşir. Henri, Veronique ve Yvonne'nin mutfak sahnesine başlamadan önce klaket ile birlikte ekranı kaplayan X işareti gözüktür, ekran kararır, tekrar açılır ve oyuncular oyununu oynamaya başlar. Klaket görüntüsünün amacı kurguda kolaylık sağlaması için yapılırken, Godard bu biçimsel ilkeyi atlayarak çekimi sürdürür. Yine kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi klasik kalıplaşmış tekniklere karşı eleştirel bir dil sunar. Yönetmen geleneksel öykü anlatımında kullanılan biçimselliği altüst ederek izleyicisinin aynı zamanda yabancılaştırma etkisiyle rahatsız olmasını sağlamıştır. Bu etki sayesinde geleneksel öykü anlatımında seyirci kurmaca evrenin içine dahil olurken filmin bu biçimsel özelliği açığa çıkarmasıyla seyirci film ile arasına mesafe koyar. Filmin önemli olan diğer sahnesi gerçeklik üzerine verilen konferans Guillaume tarafından gerçekleşir. Godard'ın sinemaya olan göndermesi Melies ve Lumiere kardeşler üzerine de olmuştur. Bu sahnede Guillaume '*ilk haber filmleri*'nin Melies tarafından çekildiğini iddia ederek Lumiere'lerin ressam olduğunu söyler. Daha da ileriye giderek Melies'in Brechtvari olduğunu dile getireceğini vurgular. Ve Godard bu sahne ile Dziga Vertov'un sözlerini anımsatarak gerçekliğin nesnel kaydının olmadığını sadece öznel bir yeniden yapılanan gerçeklikten bahseder. Bu sahnenin devamında olaylara karşı sübjektif olarak değil objektif olarak davranmamız gerektiğini dile getirerek eleştirel bir dil ile haberlere karşı tek bir bakış açısından değil, birden fazla bakış açısıyla değerlendirmemiz gerektiğini belirtir. Masada duran ve ülkeleri temsil eden gözlüklerle olaylar açık bir şekilde anlatılırken filmde periyodik olarak sahneler arasında "*Emperyalistler hala hayatta*" ara yazısıyla Emperyalistlerin Amerika, Fransa ve İngiltere olduğu belirtilir. Böylece ara yazı ile söylev arasındaki ilişki güçlendirilir. Bunun sonucunda ise Vietnam Savaşı ve komünizme dair olguları açıklarken iki komünizm olduğunu söyler ve sahnelerin arasına çizgi roman karakterleri, plastik oyuncaklar girer. Amerikan tankı ile küçük kırmızı kitapların olduğu sahnede anlatım imgelere dönüşerek Vietnam, komünizm ve savaşın dehşeti hakkında imgesel anlatıma başvurur. Yönetmen filmde yabancılaştırmanın etkisiyle sahne içerisinde sinemanın yedi ana erdeminde olan anlatı geçişsizliği, rahatsız olma, gerçeklik ve şeffaflık karşısında ön plana çıkarma unsurlarını bir arada bilinçli bir şekilde kullanmıştır.

EPİZOTİK VE İMGESEL ANLATIM

Godard bütün filmlerinde olduğu gibi bu filminde de epizotik anlatım kullanır. Godard'ın geleneksel anlatı biçiminden kopuşu ve Brecht'in estetik kuramını ilk kez güçlü bir şekilde *Hayatını Yaşamak* (*Vivre Sa Vie*, 1962) filminde kullanmıştır. Brecht'in estetik kuramında yer

alan kavramlardan biri olan epizotik anlatım seyircinin soluk almasına, düşünmesine ve eleştirel bir tutum sergilemesine olanak sağlayan bir anlatımdır (Parkan, 2015, s. 36). Çinli Kız filminde ise epizotik anlatım filmde üç bölümden oluşur. Birinci bölümde Guillaume, Yvonne ve Veronique'nin kamera karşısında konuştuğu sahneler yer alır. İkinci bölümde genel olarak sanat ve tiyatro üzerine kurulu sahnelerdir. Üçüncü bölüm ise Henri'nin gruptan atıldıktan sonra kamera karşısında konuştuğu sahneler yer alır. Epik tiyatrodan yer alan her sahne kendi durumunu anlatarak seyircinin ilgisi sahne üzerine çekilir. Çinli Kız filminde kamera tek bir bakış açısı sunmayarak beş karakterin bakış açısıyla yansıtılır ve filmin beş kahramanı kamera karşısında hem öznel bakış açılarını hem de politik konuları tartışır. Karakterlere kamera arkasından sorular soran Godard, dördüncü duvarı yıkarak seyirciyi kurmaca dünyanın içinden çıkarır ve aynı zamanda diegetik olmayan ses kullanımı ile araya giren görüntüler eşliğinde anlatıcı rolünü üstlenir. Bertolt Brecht'in geliştirmiş olduğu epik tiyatro, filmin içerisinde Marksist-Leninist bakış açısıyla hareket eder. Böylece amaç kapitalizmi, sınıf mücadelesini eleştirerek devrimi, kapitalist sistemi, kültürü ve sanatı beş karakter aracılığı ile bakış açısı sunmakta aynı zamanda kurmaca ile belgesel niteliği taşıyan çekimleri birleştirerek aradaki keskin çizgiyi ortadan kaldırır. Bu beş karakterin bakış açısıyla gösterilen film zıtlıklar üzerine kuruludur. Filmde karşıtlığı görünür kılan Henri sosyalist hümanizmi savunur ve barış içinde yaşamayı ister. Şiddetin veya terör eyleminin hiçbir işe yaramayacağını belirterek, Demokratik Almanya'da çalışma hayali kurar. Sonunda ise kollektifin düzenleyeceği suikast konusunda Veronique ile Henri tartışır daha sonra Henri gruptan kovulur. Gruptan kovulan Henri komünist partiye dönüşünü ayrıntılı bir şekilde anlatırken içinde bulunduğu atmosfer ile uyum sağlar. Konuşmasını arkasında siyah bir tahtanın önünde yaparak konuşmanın gücünü de gösterir. Henri'nin özellikle aksesuar olarak kullandığı şapka imge olarak kullanılır ve gruptan kovulduktan sonra anlamını değiştirir. Bu anlam içinde bulunduğu popüler mutfak sahnesiyle komünist partiye dönüşünü anlattığı konuşmada şapka artık proleterleri oynayan öğrenci imgesi taşımaz. Revizyonist olarak suçlanıp gruptan atılan Henri görme ile duyma arasındaki ilişkiyi Mısır Kralı'nın hikayesi üzerinden yaparak grubun da aynı şekilde kendisini toplumsal izole olmuş şekilde öğrenme süreci geçirdiğini dile getirerek imgeleştirir. Godard bu sahneyi kurgusal olarak Eisenstein'in montaj dizisine gönderme yapar ve Henri bir yandan konuşurken diğer taraftan görüntülerin akmasıyla söz ile görüntü diyalektiğini tekrardan gerçekleştirir. Fransız Komünist Partisi'nin çizgisini Henri'nin çizgisiyle paralellik gösterdiğinin altını çizen yönetmen aynı zamanda başlangıç sahnesinde yüksek sesle balkonda bir metin okurken filmin ilerleyen sahnelerinde en az gelişim gösteren ve sabit kamera çekimleriyle karakterin dil ile eylem arasındaki çelişisini gösterir. Filmde kullanılan kadın karakterler Godard önceki filmlerinde yer alan kadın karakterinden farklıdır ve fahişe imgesi yerine Çinli Kız filminde iki kadın karakterin yeniden sunumunu gerçekleştirir. Basit bir köylü kızı oynayan Yvonne, yemek yapmak ve çay servisi getirmek gibi görevler ile sorumludur. Grubun parasız kalması durumunda fahişelik yaptığını belirtir ve Godard bu sefer fahişelik imgesini toplumsal bir sorun üzerinden ele almaz. Filmin diğer önemli kadın karakteri olan Veronique devrimci rolünü oynayan ve sosyalizmi savunan yapısıyla grubun lideri konumundadır. Aynı zamanda Veronique akşamları rahat bir şekilde kadife koltukta Guillaume ile sohbet eder ve porselen bardaklarla çayını içerken yönetmen bu karakter üzerinden popüler komünist hareketini imgeleştirir. Çinli Kız'da daire içerisinde gerçekleşen devrimci hareket alaycı bir şekilde karakterlerin alışkanlıkları, sosyal statüyü ve eşitliği imgesel anlatımla aktarır. Başka bir örnekte Guillaume devrimci durum üzerine analizlerini yaparken diğer sahnede moda reklamlarının

önünde elindeki Pekin Bilgilerini okuyan Veronique'e odaklanır. Godard kültür endüstrisi olan imgeleri yan yana koyarak 1960'lardaki öğrencilerin çelişkili dünyasını yansıtır.

RENKLER ÜZERİNE ANLATIM

Godard *Kadın Kadındır* (Une Femme Est Une Femme, 1961), *Çılgın Pierrot* (Pierrot Le Fou, 1965), *Nefret* (Le Mepris, 1963), *Haftasonu* (Weekend, 1967) filmlerinde renkleri yoğun bir şekilde kullanmıştır. Godard bu filmlerinde renk kullanıma özen göstermiş ve her filmde kullanılan renk ile imgesel anlatıdan yararlanmıştır. Godard, Çinli Kız filminde Mao'nun düşüncelerini 'bizim kızıl güneşimiz' olarak anlamak yerine, güneşin yanında görmemizi ve duymamızı sağlayarak metafor gücünün bir araya gelmesini engeller. Başka bir deyişle sözleri duymamızı, görüntüleri ise kendi ayırımında görmemizi ister. Godard renkler üzerinden devrimci mücadeleyi imgesel anlatım ile ifade eder. Mao'nun düşünceleriyle silahlanmış bir grup, art arda dizilmiş söylevler birer temsil görevi görür. Yani, sözleri görülebilir ve duyulabilir kılmak için tüm temsil biçimleri anlamlandırma çabasına girmemiz gerektiğini vurgular. Filmde kullanılan üç renk öncelikle temsil edilen objeleri simgeler. Filmde kullanılan renk yoğun olarak kırmızıdır ve filmin ilgi odağı olan Marksist Leninist Defterler kırmızı renktedir, hem komünizmi hem de kanı simgeleyen kitaplar, aynı zamanda Çin Kültür Devrimi'nin ilkeleri de belirtir. Sadece kırmızı rengi değil bunun dışında diğer iki renk olan mavi ve sarıyı da kullanır. Sarı renk Çin'li insanları, mavi renk ise işçileri temsil eder. Bu üç temel renk gerçekliğin karmaşasını verirken Godard kategoriler şeması oluşturarak basit şeyler üzerinden yeniden imgeleştirir. Grubun lideri olan Veronique filmin ilk bölümlerinde sarı renk kazak giymektedirken giderek radikalleşen tavrı ile mavi renk giysiler giyer. (Kültür devrimini anlatırken mavi renk kıyafet giymiştir) Aynı şekilde Yvonne filmin başında temizlikçi kıyafeti giyerken, filmin sonuna doğru kırmızı renk kıyafet giyer. Filmin en önemli sahnesi olan Veronique ile Francis Jeanson'un tren sahnesidir. Bu sahnede iki önemli unsur olan söylev ile görsel kurgunun arasındaki gerilimdir. Jeanson konuşması boyunca trenin penceresinden gözüken kırsal Fransa üzerine sorgulamaya koyulur ve renkler ile imgesel bir anlatım gerçekleşir. Tren sahnesi boyunca kırsal Fransa'nın hakim olduğu yeşil renk komünizm rengiyle karşıt bir görüş sergiler. Yeşil renk kapitalizmin rengi olarak imgeleştirilir ve komünizmin rengiyle karşıtlık yaratır. Godard sahne boyunca yeşil rengi baskın bir tonlamayla verirken kapitalist hayatın basitliğinde yaşayarak hayattan zevk almamız gerektiğini vurgulayan bir söylem içerir. Böylece Çinli kız filmi bir düşünce hattı olmasıyla birlikte renk kullanımı, görsel işaretleri ve fotoğrafları bir kolaj tekniği ile uygularken kapitalizmi ve pop art kültürü eleştirerek imgeler.

Filmin sonuna doğru Veronique kelimeleriyle kapanışı gerçekleştirir ve balkon sahnesinde beyaz kıyafetiyle görülen Veronique evin burjuvalar tarafından yeniden ele geçirildiğini görürüz. Veronique kırmızı panjurları kapatırken ses kuşağında onun ağzından şu sözleri duyuruz:

“Yazın sona ermesi, okula ve derslere dönüş demektir. Bu da benim için ve bazı yoldaşlarım için mücadele demektir. Ama bir noktada yanılmıştım. İleriye doğru büyük bir sıçrama yaptığımı sanıyordum. Oysa şimdi fark ediyorum ki aslında çok uzun bir yürüyüşün ilk birkaç ürkek adımını atmıştım alt tarafı”

Böylece açılış sahnesinde olan “*Oluşum Aşamasında Bir Film*” cümlesi filmin son ara yazısı olan “*Bir Başlangıcın Sonu*” olarak biter. Godard bir söyleşisinde Veronique'in durumunu şöyle anlatır:

...Gerçekleşmeyecek düşe gelince, orada durumun bilincine tam olarak varmak söz konusu; kuşku yok ki bu da Veronique'in o durumu düşten başka şeye dönüştürmesine yardım edecekti. Zaten, Çinliler gibi yumuşaklıkla ve sakinlikle konuşuyor. ...Veronique'in konuşma tonu, olayların bilançosunu çıkaran birinin ses tonudur ileri doğru sıçrama yapamadığının, çok çekingen bir adım attığının farkına varmıştır o

Filmin son ve ilk sahnesi aynı yerde biter ve bu daha çok başlangıç noktasına geri dönüp, Godard'ın hedefi olan sıfırdan başlamaya olanak sağlayan daire içindeki dairesel eylemi aynı noktada sonuçlansa da farklı anlamlara sahiptir (Yılmaz, 1997, s. 157). Film bir başlangıcın sonu niteliğini taşıyarak tamamlanmış çözümler sunmaz tıpkı karakterler gibi, ideolojiye ilişkin bazı sorunlarla ilgili kesinlik taşımayan bir araştırmayı, düşünmeyi ve sorgulamayı teklif eder (Özen ve Ünal, 2002, s. 16). Çinli Kız Godard'ın bütün filmleri gibi kendi Çinli Kız'da aynı anda özeleştirisini bizzat kendinde içerir: hem toplumsal düşünce hem de toplumsal düşüncenin eleştirisidir; hem sanattır hem de sanatın eleştirisidir (MacBean, 2006, s. 27-28). Godard “Çinli Kız'da düşünceler üzerine duruyorum” diyerek filmde bir propaganda amacı gütmeyi, olaylar karşısında taraf tutmayarak dil, sanat, politika, medya, tiyatro, kapitalizm, savaş, terör vb. konularda seyirciyi düşünmeye, analiz etmeye ve araştırmaya itmiştir.

SONUÇ

1967 yapımı olan Çinli Kız filmi sinema sanatı ve politik ideallere karşı radikal bir eleştiri olup işlediği konu üzerinden 1968 olaylarını önceden haber veren filmidir. Godard'ın değerleri Ortodoks sinemaya karşı olan bir sinema anlayışı geliştirerek imgelerin işlevini de değiştirmiştir. Peter Wollen'in yeni günahı referans alınarak izlendiğinde klasik anlatıyı yapıbozuma uğratmış ve klasik anlatıda standart hale gelen imgelerin kullanımına karşı alternatif bir bakış açısı yaratarak imgelerin işlevini de değiştirmiştir.

Fransa'da ortaya çıkan Yeni Dalga Akımı görüntü, anlatı yapısı, kurgu ve izleyicinin tepkisine yönelik yeni yaklaşımlar ile modern sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen yeni bir sinema anlayışı benimsenmiştir. Akımın önemli isimlerinden olan Godard, 1960'lı yıllardan itibaren filmlerinde geleneksel hikaye anlatımına karşı çıkarak Amerikan sinemasına sırtını çevirmiş ve film endüstrisinin baskısına karşı koymak için devrim niteliğinde yeni bir sinema dili yaratmıştır. Sinematografik öğeleri yaratıcı ve bilinçli bir şekilde kullanan yönetmen Çinli Kız filmi ile imgesel anlatımın olanaklarını sonuna kadar kullanır. Yönetmen filmin mantıksal anlatı ardışıklığını parçalayarak güçlü bir manifesto haline getirerek sahnelerin arasına yerleştirdiği görüntü, yazı, ses ve müzik ile birleştirme değil, ayırıştırma yapmıştır. İmgeleri kullanırken yan yana veya üst üste getiren yönetmen iki ayrı elemanı mantıksal bir bağlamda oturtmak yerine bunların arasında ne olup bittiğini film boyunca göstermiştir.

Karşı sinema kavramı içerisinde yer alan özdeşleşme yerine yabancılaştırma kavramı tıpkı Brecht'in tiyatrosunda olduğu gibidir. Brecht'in estetik kuramından etkilenen Godard yabancılaştırma kavramını filmin merkezine koyar ve yabancılaştırma izleyicinin oyundaki karakter ile özdeşleşmesini engeller. Film içerisinde yer alan oyuncuların kamera karşısında konuşması, teknik ekibin filme dahil edilmesi ve oyuncuların dil ile jest arasındaki çelişkileri yabancılaştırma unsuru olarak karşımıza çıkar. Yönetmen filmde yabancılaştırmanın etkisiyle sahne içerisinde sinemanın yedi ana erdeminde olan anlatı geçişsizliği, rahatsız olma, gerçeklik ve şeffaflık karşısında ön plana çıkarma unsurlarını bir arada bilinçli bir şekilde kullanarak seyircinin film karşısında eğlenmesini değil düşünmesini, araştırmasını ve sorgulamasını sağlayarak pasif konumdan aktif konuma geçmesini sağlamıştır. Bununla birlikte

yabancılaştırma unsurunun uzantısı olan katharsis, özdeşleşme, haz almayı engellenerek izleyicinin film ile arasına mesafe koymuştur. Yönetmen Brecht'in modern epik tiyatro sistematiğinde yer alan epizotik anlatımı kullanarak film örneğinde her sahne kendi durumunu anlatmasıyla seyircinin ilgisi sahne üzerine olmuştur. Çinli Kız filminde kamera tek bir bakış açısı sunmayarak kapitalizmi, sınıf mücadelesini, devrimi, şiddeti, kültürü ve sanatı beş karakter aracılığı ile tartışmıştır. Karakterlere kamera arkasından sorular soran Godard, dördüncü duvarı yıkarak seyirciyi kurmaca evrenin içinden çıkarır. Her bölümün içinde yer alan öğretici parçalar ile yönetmen düşünce dünyasını imgesel anlatım ile seyircisine aktarmış ve imgesel anlatım her öğretici parçanın içerisinde yer alarak oyuncuların üzerinden dil ve jest arasındaki çelişkiyi, komünizmi, burjuvayı, sınıf mücadelesini, savaşın vahşetini ve rengin görsel kullanımı üzerinden göstermiştir.

Çinli Kız, Godard'ın Yeni Dalgası'ndaki en politik filmlerden biri olmasının yanında aynı zamanda görsel açıdan en çarpıcı filmidir. Yönetmenin ilk renkli filmi değildir fakat renk kullanımı filmin mesajı açısından önemli bir imgesel anlatım içerir. Godard kamerayla Maoist grup olan beş üniversite öğrencisini gösterirken üç temel renkle, arka planı asla birbirine karıştırmayacak şekilde kullanır. Çinli Kız kırmızı üzerine yapılmış bir film olarak karşımıza çıkar ve apartmanın beyaz duvarlarındaki yazılar dışarıya hakkındaki gerçekliği imgeler. Aynı zamanda renkler ile yapılandırılmış film Maoist grubun mülakat, ders ve oyun modellerine göre şekillenerek bu üç renk, imgelerin tamamlayıcısı ya da destekleyicisidir.

Godard film boyunca sanatta sıfıra dönme ve politikada devrim sürecini işleyerek beş üniversite öğrencisi üzerinden anlatır. Aynı balkonda sonlandırılan film başlangıcın sonunu belirterek tamamlanmış çözümler sunmaz ve dil, sanat, politika, medya, tiyatro, kapitalizm, savaş, terör, şiddet, sosyalizm vb. konularda seyirciyi düşünmeye, analiz etmeye ve araştırmaya yönlendirmiştir. Godard, Çinli Kız filmi ile içerik, form ve stil açısından tümüyle geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkarak tek tek seçilen imgeler aracılığıyla estetik ve politik süreci kendine has tarzı ile ifade etmiştir.

KAYNAKLAR

- Badiou, A. (2015). Alain Badiou Sinema ve Felsefe UNSW. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=81gNHIH8aEI>
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2002). La Chinoise (Özen, Zeynep & Ünal. Yörükhan, Çev.). İzmir: Dokuz Eylül
- Derman, Deniz. (Tarih yok). Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu. Ankara: Değişim
- Godard, J. L. (1991). Godard Godard'ı Anlatıyor (A. Derman, Çev.). İstanbul: Metis
- Gürbüz, Ö. N. E. (2014). Modern Sinemanın Erken Tarihi ve Modern Sinema Örneği Olarak Jean Luc Godard Sineması, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 2 (4), 161- 179
- Heris, A. S. (2012). Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: "İnek" Filmi Örneği. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- İşıldak, R. S. (2008). Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem, Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi, 2 (1), 64-69

- İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2, 72-87
- İpek, Ö. (2019). İmgeler Arasında Yeni Türkiye Sinemasının İmgeleri Üzerine. İstanbul: Doruk
- Koca, S. (2011). Sinematografik Görüntünün Üretilmesinde Görme Biçimlerinin Rolü ve 2000 Sonrası Türk Sineması. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Kolker, P. R. (2010). Değişen Bakış (Yılmaz. Ertan, Çev.). Ankara: De Ki
- MacBean, R. J. (2006). Sinema ve Devrim (Yılmaz. Ertan, Çev.). İstanbul: Kabalcı
- Önbayrak, N. (2008). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Marmara İletişim Dergisi, 13 (13), 188-203
- Özçınar, M. (2011). Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı. İstanbul: Doruk
- Parkan, M. (2015). Brecht Estetiği ve Sinema. İstanbul: Yazılama
- Peker, G. (2019). 1960'lar Fransa'sında Kuram ve Siyaset Tartışmaları: Jean-Luc Godard Sineması. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Şentürk, R. (2011). Jean-Luc Godard'ın Filmleri ve Estetik Manifestosu, Global Media Journal, Yeditepe Üniversitesi
- Topçu, Ç. & Serarslan M. (2019). Sinemada Erdemli Olmak: Godard ve Wit Filmi Üzerine, Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, 30, 35-53
- Uğur, İ. & Yılmaz, M. (2016). Karşı Sinema Perspektifinden Godard Sineması ve 'Serseri Aşıklar' Film Örneği, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 206-219
- Ulutaş, Selçuk. (2017). Sinema Estetiği. İstanbul: Hayalperest
- Yıldırım, Erhan ve Can, Aytekin. (2018). Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu, Selçuk İletişim, 12 (1), 164-185
- Yılmaz, E. (1997). 1968 ve Sinema. Ankara: Kitle
- Wollen, P. (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. İstanbul: Metis
- Yüksek lisans tezinden üretilmiştir.