



Godard'ın Çinli Kız Filmine Brecht Estetiği ile Bakmak

Mehmet Serdar Büyükpala | ORCID: [0000-0001-6985-0976](https://orcid.org/0000-0001-6985-0976) | serdarbuyukpala@hotmail.com

Selçuk Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Konya, Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/045hgzm75>

Öz

Tiyatro oyunları, öykü, şiir gibi edebi eserler üreten Bertolt Brecht Epik tiyatro kuramıyla Aristotelesyen olan sanat yaklaşımını yıkmaya çalışır. Geleneksel tiyatro ve sinemaya karşı olan Brecht bilimsel tiyatronun peşindedir. Yapımcılarla senaryo konusunda anlaşamayan Brecht'in kendi ekibiyle senarist olarak yer aldığı ve filmin yapım sürecinde de bulunduğu tek filmi Kuhle Wampe (1932)'dir. Brecht estetik kuramıyla Godard, Angelepoulos gibi sinemacıları etkilemiştir. Godard, sinemada sürekli olarak yeni estetik biçimsel denemelerle kendi sinema dilini oluşturmuş en önemli auteur yönetmenlerden biridir. Klasik anlatı sinemasına karşı çıkan Godard, Aristotelesyen olan özdeşleşme kavramını hiçbir filminde kullanmaz, o çağdaş tiyatronun öncüsü, Bertolt Brecht'in izinden gider. İlk filmleri olan Serseri Aşıklar (1960) ve Hayatını Yaşamak (1962) filmlerinin sonu klasik anlatı yapısına uygun olan filmler gibi olsa da filmin bütünü biçimsel olarak Brecht estetiğinin izlerini taşır. İçerik analizi yönteminin kullanıldığı bu çalışmanın temel amacı Godard'ın Çinli Kız (1967) filmi üzerinde Brecht estetiğinin etkisini ortaya çıkarmaktır.

Anahtar Kelimeler

Brecht Estetiği, Epik Tiyatro, Godard Sineması

Atıf Bilgisi

Büyükpala, M. S. (2024). Godard'ın Çinli Kız Filmine Brecht Estetiği ile Bakmak. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, 4(7), 111-133. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10715787>

Geliş Tarihi	03.01.2024
Kabul Tarihi	27.02.2024
Yayın Tarihi	28.02.2024
Değerlendirme	İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı - Turnitin
Etik Bildirim	admin@turkiyemedyaakademisi.com

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman

Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları **CC BY-NC 4.0** lisansı altında yayımlanmaktadır.



Rewatching Godard's Movie La Chionise with Brecht's Aesthetic

Mehmet Serdar Büyükpala | ORCID: [0000-0001-6985-0976](https://orcid.org/0000-0001-6985-0976) | serdarbuyukpala@hotmail.com

Selçuk University, Department of Radio, Television and Cinema, Konya, Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/045hgzm75>

Abstract

Bertolt Brecht, who produces literary works such as theater plays, stories, and poems, attempts to dismantle the Aristotelian approach to art with his theory of Epic Theatre. Brecht, who is against traditional theater and cinema, follow scientific theater. Brecht's only film in which he participated as a screenwriter with his own team and was involved in the production process is Kuhle Wampe (1932) as he couldn't reach an agreement with producers on the script. Brecht's aesthetic theory has influenced filmmakers like Godard and Angelopoulos. Godard, one of the most important auteur directors who continuously shapes his own cinematic language through new aesthetic formal experiments in cinema, has been influenced by Brecht. Opposing classical narrative cinema, Godard never uses the Aristotelian concept of identification in any of his films; instead, he follows in the footsteps of Bertolt Brecht, the pioneer of contemporary theater. Although the endings of his first films, A bout de Souffle (1960) and Vivre Sa Vie (1962), are in line with the classical narrative structure, the overall structure of the films carries traces of Brechtian aesthetics. The main purpose of this content analysis study is to reveal the influence of Brechtian aesthetics on Godard's film La Chinoise (1967).

Keywords

Brecht Aesthetics, Epic Theatre, Cinema Of Godard

Citation

Büyükpala, M. S. (2024). Godard'ın Çinli Kız Filmine Brecht Estetiği ile Bakmak. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, 4(7), 111-133. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10715787>

Date of Submission	03.01.2024
Date of Acceptance	27.02.2024
Date of Publication	28.02.2024
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while

Plagiarism Checks	carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Conflicts of Interest	Yes - Turnitin
Complaints	The author(s) has no conflict of interest to declare. admin@turkiyemedyaakademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .

Giriş

Aristotelesyen dram yaklaşımına karşı bilimsel ve akılcı kuram yaratan ilk kişi Brecht'tir. Bu anlayışı ile birlikte Bertolt Brecht, özdeşleşme ve katharsis kavramlarının karşısına yabancılaştırmayı koyarak kendi estetik biçimini yaratmıştır. Bu estetik yaklaşımını kendi tiyatrosunda uygulamıştır.

Brecht epik tiyatrosunu, Aristoteles'in dramatik tiyatronun karşısına koyar. Brecht kendi tiyatrosunda "Aristotelesci-olmayan" bir biçim yaratarak, Aristotelesci katharsis başka deyişle kahramanın hayatına şekil veren yazgıyla özdeşleşerek duygulardan kurtulma yaklaşımını kabul etmemiştir (Benjamin, 2000, s.31). Brecht'e göre (1990a, s.51) Aristoteles'in tragedyanın amacı diye düşündüğü şey, yani katharsis, seyircinin sahnede gösterilip tedirginlik ve acıma duygusu uyandıran kişi ve olaylarla özdeşleşerek korku ve merhamet duygusundan sıyrılmasıdır. Bu Aristoteles'çi dram anlayışıdır.

Tragedya, giriş gelişme ve sonuç kısmı olan belli uzunluktaki bir eylemin öykünülmesidir. Tragedyanın öğeleri öykü, karakter, dil, düşüncedir. Tragedyanın görevi sadece hikâye anlatmak değil, kişide uyandırdığı bazı duygularla arınma gerçekleştirerek kahramanla özdeşleşilmesini amaçlamaktır (Büker, 1985, s.99). Aristoteles sanatın insanda hoşlanma duygusunu uyandırmak olduğunu düşünür ve öykünme kişi üzerinde bir hoşlanma yaratır (Büker, 1985, s.100).

Godard tüm filmlerinde geleneksel sinemanın kurallarını reddeder. Bu kabul etmeyişte Brecht estetiği vardır. Brechtien sinema; özdeşleşmeden katharsise varan duyguya engel olarak film ile izleyici arasındaki ilişkiye bir mesafe koyar. Bunun sonucunda yoğun duygusal durumlar, bilme arzusu ve heves gibi edilgin yanlısalar deneyimleyen atmosfer görmezden gelinir. Duygulardan sadece, bilinçli, toplumsal, düşünsel şeyin kendini göstermesi için yararlanılır (Tükelay, 2010, s.131). Brecht sanat eserini bütüncül bir şey olarak toplumun mekanizmalarının bir parçası olarak düşünür. Ancak bu denli bir eser toplumun ideolojisini aktarabilir (Kolker, 2010, s.170).

1. Brecht Tiyatrosu

Birinci Dünya Savaşın tüm yıkıcılığının ortasında 16 yaşında askere alınan Brecht'in ilk şiir ve oyunları parçalara ayrılmış ölü imajlarıyla taşıyordu. Ölü imajlar onun ilk dönem oyunlarına dışavurumcu biçimde yansdı. Ve bu yansımalar Marksizmle tanışmasından önceki savaş sonrasında toplumsal dağılımıuşa uyma denemeleridir. 1924'te Berlin'e taşınmasının ardından kendi epik draması ve sonrasında Marksist üretim estetiği çerçevesinde ürün ortaya koymasına katkısı olacak kübist ve konstrüktivist yaklaşımları yakından inceleme fırsatı bulur. Bu dönemde Erwin F. M. Piscator ile çalışır. 1926 yılında Berlin'de gösterime giren Potemkin Zirhlısı (1925) onu büyüler. Piscator, Eisenstein, Tatlin, Meyerhold gibi kişilerden etkilenen Brecht'in 1920'lerdeki dramatik uygulamaları bu isimlerden izler taşır. Brecht epik tiyatrosunda dramatik ilerleyişi farklı teknikler

kullanarak (araya giren işaretler) bozar. Böylece seyircileri yabancılaştırır (Lunn, 2011, ss. 150-155). Brecht, 1920'lerden itibaren 1956'daki ölümüne kadar Aristotelesçi sanat düşüncesine, katharsise, mimesise karşı kendi kuramını yaratıp hem geleneksel tiyatroya hem de geleneksel sinemaya yönelik eleştiriler gerçekleştirir (Makal, 2014, s.370).

Brecht Marksizm ile tanıştıktan sonra eserleri daha kapsamlı hale gelir. Başlıca eserleri olan Cesaret Ana (1939), Kafkas Tebeşir Tozu (1944) ve Galileo'da (1938) kahramanlık özellikleri göstermeyen Marksist kişilikler yaratır (Lunn, 2011, s.174).

I. Dünya Savaşından sonra Almanya, ekonomik bir çöküntü sürecine girer. Bir Marksist olan Brecht dramayı kullanarak işçi sınıflarını eğitmek ister. Böylesi bir tavır sergileyerek, epik tiyatrodaki seyircilerin aksiyona mesafeli durmasını ve sahnede gördüğü şeye eleştirel bir tavır kazanmasını sağlamaya gayret eder (Curran, 2008, s.324). Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunun amacı, toplumun komplike yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik düzenini aydınlatmak, seyircinin bu konular üzerinde tasarım ortaya koymasına katkı sağlamaktır (Şener, 2006, s.264). Bertolt Brecht, epik tiyatroyu, "bilim çağının tiyatrosu" olarak tanımlar. Brecht, bu söz ile toplumbilimini ve insanlar arası ilişkileri maddeci diyalektik penceresinden irdeleyen tiyatroyu anlatmak istemiş, çağdaş tiyatrosunun bu şekilde bilimsellik yaklaşımı içinde yer almasını zorunlu görmüştür (Şener, 2006, s.269). Brecht, (art arda tablolardan oluşarak gelişen) epik tiyatrodaki tüm anlamın bütünü değil, tek tek sahnelerin taşıdığı savunur. Oyun düzeyinde hiçbir gelişme yoktur. Gerçek anlamda bir anlam bulunur ama bir son bulunamaz. Her biri anlatım gücüne sahip parçalardan bir araya gelen dizgeden başka bir şey yoktur (Barthes, 1977, s.212).

Epik Tiyatro, özdeşleşmeye bağlı olmayan sahnede sergilenen olaylara yabancılaşarak olayları eleştirel pencereden görmeyi amaçlayan ve seyircide duygusal şeyler uyandırmak yerine seyirciyi olaylara eleştirel değerlendirmeler yapmasını sağlamayı amaçlar (Arıcı, 2007, s.88). Epik tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer şekilde duraksayarak ilerler. Temel yapısı, oyundaki ayırık ve görünür durumların, birbirlerinde yarattığı şoktur. Şarkılar, başlıklar ve jeste dayalı ortak tavırlar durumları birbirinden ayırır. Neticede seyircideki yanılısamayı bozmak için aralıklar meydana gelir. Bu aralıklar seyircinin özdeşleşmesinin önüne geçer ve oyundaki karakterlerce sergilenen tavırların ve bu tavırların sergileniş şekline göre eleştirel bir tutum elde edebilmesini amaçlar (Benjamin, 2000, s.34).

2. Brecht Estetiği

Brecht, estetik kuramını 1920'li yıllardan başlayarak 1956'deki ölümüne değin üzerinde kafa yorduğu şeyler içinde yaratmıştır. Brecht'in bu estetik yaklaşımı epik veya diyalektik tiyatro kavramlarıyla bilinir. Brecht kuramını yaratırken Marx'ın kapitali ve Marksist çalışmaları incelemesi sonucu temelinde diyalektik ve tarihi materyalizm yasaları yer aldığı için onun bu yaklaşımına diyalektik tiyatro demek daha doğru olacaktır. Brecht'in estetik yaklaşımının özü diyalektik ve tarihi materyalist anlayış, bedeni de epik tiyatrodan

meydana gelmektedir (Parkan, 1983, s.27). Brecht'in estetik kuramı, sekiz kavramdan meydana gelir.

Naivete kavramı, Brecht estetiğinin özüdür. Mesel çalışması, bir metnin ilk incelendiğinde yüzeysel bir okumayla ortaya konması mümkün olmayan toplumsal anlamdır. Epizodik anlatım, olayların sıçramalarla ilerlediği, montaj tekniğinin ön planda olduğu bir biçimdir. Gestus, toplumsal anlam barından bir tür eylemdir. Yabancılaştırma, Brecht'in estetik kuramının merkezidir. Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu kendi bilinirliğinden uzaklaştırıp, seyircide bir merak ve şaşkınlık duygusu uyandıracak duruma getirmektir. Tarihselleştirme, mesel kavramı ile ortaya çıkmış toplumsal anlamın, tarihsel boyutunu göstermenin sanatsal aracıdır (Parkan, 1983, ss.28-30-31-32).

Gestus kuramı, Brecht'in Chaplin ve Valentin'in aksiyonlarından hareketle geliştirdiği estetik yaklaşımdır. Alman bir kelime olan Gestus, orijinal olarak Latin ve Yunan kökenlidir. Brecht, Chaplin'in aksiyonlarının sosyal durumları basitçe değil, karakterin gizli duygularını bir ifade (anlatım) ile açığa çıkardığını düşünür (Curran, 2008, s.324). Brecht için (1990b, s.138) jest ve gestus kavramları aynı şey değildir. Brecht, jestlerden söz ederken bunların konuşmanın yerini aldığını kişinin başını sallamasının buna örnek olduğunu söyleyerek gestusların bunlardan ayrıldığını belirtir. Brecht estetiğinde gestus birbirinden farklı sözlü anlatımlarla yaratılıp bir kişinin başka bir insan tarafından yargılanmasıdır. Fransız çağdaş düşünür Gilles Deleuze sinema üzerine yazdığı kitapların ikinci cildinde beden ve sinema Gestus kavramını yaratıp onu tiyatronun ruhu biçimine sokan düşünür Brecht'tir. Diğer gestus türlerinin var olduğu bilinse de Brecht için bu kavram toplumsal olmalıdır. Gestus kavramı tavırların kendi içlerindeki ilişki, kendileriyle olan organizasyondur, fakat bu organizasyonun önceden var olan bir hikâyeye ya da bir olay örgüsüne bağlı olmaması gerekir. Çünkü gestus tavırların olgunlaşmasıdır ve bununla da bedenleri teatral biçime getirir (Deleuze, 2021, s.235).

Walter Benjamin (2000, s.32) jestlerin izleyici tarafından anlaşılır kılınmasının epik tiyatro için önemli olduğunu söyler ve bunların anlaşılır olmasının son derece önemli olduğunu belirtir. Jestlerin izleyici tarafından anlaşılır kılınması için oyuncunun jestleri arasında boşluk bırakmalıdır. Bu etki bir oyuncunun sahnede kendi jestini alıntılmasıyla elde edilebilir. Örneğin, Mutlu Son (1929) oyununda Salvation Army çavuşu rolündeki Carol Neher destekçi kazanmak hedefiyle denizci meyhanesinde, kiliseden ziyade buraya uygun bulunan şarkıyı söylemesinin ardından, aynı şarkı ve jestleri Salvation Army konseyi karşısında yineler. Ya da Önlem (1930) oyununda komünistlerden oluşan bir grup, yoldaşlarından birine yönelik kalkıştıkları eylem yüzünden partinin yargı kurumuna ifade vermek durumunda kalırlar. İfade verirken sadece olayı anlatmakla yetinmeyip, aynı zamanda arkadaşlarının jestlerini de tekrar ortaya koyarlar.

Brecht'in bir diğer önemli kavramı "yabancılaştırma"dır. Brecht' e göre (1990a, s.85) yabancılaştırma kavramının amacı bir olayı ya da bir karakteri kendinde ne olduğundan

sökmek ve seyircide şaşırma ve heyecan duygusunu açığa çıkarmaktır. Brecht, yabancılaştırma efektleri oluşturabilmek için oyuncunun oynadığı karakterle seyirciyi özdeşleştirmeden uzaklaştırması gerektiğini savunur (1990b, s.28). Y - efekti olarak da bilinen yabancılaştırma efekti epik tiyatronun tipik bir özgedir. İnsanlar arasında sahnede gösterilecek olayların tuhaf biçimde örülmesini sağlayan, kendiliklerinden belli olmayıp aydınlatılmaya ihtiyaç duyduklarının belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal algılanmalarının önlenmesini sağlayan efektlerdir (Brecht, 1990a, s.11). Brecht yabancılaştırma efektinin eski Çin tiyatrosunda uygulanma biçimi olarak Aristotelesçi olmayan yani özdeşleşme temeline dayanmayan sahne yapıtlarına uygulandığını söyler. Bu denemelerin yapılış amacı seyircilerin oyunda oynayan kişilerle özdeşleşmesini kesmektir. Brecht, seyirciye gösterilen olayların yabancılaştırılmasına ilkel şekilde çok eskiden panayırların tiyatro gösterileriyle resimli anlatılarda karşılaşıldığının altını eski Çin tiyatrosundaki bazı yabancılaştırma uygulamalarından bahseder; Karakterler belli maskelerden faydalanarak, yani salt yüzün boyanması ile anlatılır. İki elin katıldığı bazı jestler, bir kapının açıldığının işaretidir. Omuzlarda taşınan küçük bayraklar bir generalin yönettiği birliklerin sayısını belirler tiyatrodaki (Brecht, 1990a, ss.16-17).

Brecht yabancılaştırma efektinin anlaşılması için Kral Lear örneğini verir; ülkesini üç kızı arasında adaletsiz şekilde paylaştıran Kral Lear kızlarının ona olan hainliğinden dolayı onlara öfke duyar. Özdeşleşmeden faydalanan oyuncu bu öfkeyi oldukça güçlü bir şekilde ortaya koyabilir ki, seyirci evrenin en doğal bir nesnesiymiş gibi yaklaşır ona, Lear 'in öfkeye kapılmasının gerekli olmadığını asla düşünmez, kendini Kral Lear ile bir yardımlaşma halinde görür, onun deneyimlediği duygunun aynısını tecrübe eder. Oysa, yabancılaştırma efektinden faydalanan bir oyuncu, Lear'in öfkesini öyle bir gösterir ki, seyirci bunun karşısında hayret duyar. Böylece Lear'in tavrı yabancılaştırılır (Brecht, 1990a, s.85).

3. Brechtien Sinema

Tiyatro sanatında yaptığı devrimlerle çağdaş tiyatronun yaratılmasında önemli rolü olan Brecht, sinema alanında da tiyatrodaki kavramları uygulamıştır. Jean-Luc Godard, Theodoros Angelopoulos, Jean-Marie Straub gibi dünya sinema tarihinin önemli yönetmenleri onun bu estetik yaklaşımını kendi sinemalarında kullanmışlardır. Brecht sanat yapısını bütüncül bir biçimde toplumun bir parçası olarak ele almıştır, çünkü sanat yapısı bu şekilde egemen ideolojiyi yansıtabilir, Brecht'in sanat anlayışının amacı seyirciyi sanat yapısının yapısını araştırmaya zorlayarak, onu yapının içeriğine yabancılaştırmaktır. Bunun sonucunda sanat bir tüketim nesnesi olmaktan çıkar (Kolker, 2010, s.172). Benjamin film üzerine düşüncelerinde Marksist oyun yazarı Brecht'ten etkilenmiştir. Bu önemlidir çünkü Brecht tiyatrodaki çalışmayı seçmiştir sinemada değil. Brecht Hollywood'da sinema çalışmalarında para için yer olsa da bu onun için favori bir alan olmamasının nedeni tiyatrodaki esneklik seçeneğidir. Çünkü tiyatrodaki anlık reaksiyonlar ve doğaçlamalar vardır. Sinema ise bunun tam tersidir (Leslie, 2005, s.48). Brecht'e göre sinemanın içe

yönelik ruhbilimden ziyade dış eyleme ihtiyaç duyar. Bu bağlamda kapitalizm bazı şeyleri kitle büyüklüğünde harekete geçirerek devrimci bir hareket sergiler.

Sinema, her şeyi bazı süreçlere indirgeyerek, kahramanı bir aracı, insanı da her şeyin ölçüsü gibi algılamayarak burjuva romanının içe kapanık ruh bilimini parçalar. Bu dışarıdan bakma şekli sinemanın yapısına göredir. Sinema, Aristocu olmayan özdeşleşmeye, mimesise ve anlatıya dayanmayan dram sanatı prensiplerini olduğu şekliyle kabul edebilir (Brecht, 1977, s.59).

Brecht, Film yönetmenliği yapmasa da ortaya koyduğu oyunlar ve tiyatro metinleri pek çok kere filme alınmıştır. Yapıtlarının onun istediği biçimde ortaya konulmadığını ve yapımcılarla da davalık olan Brecht'in sahip çıktığı tek film senarist olarak yer aldığı, filmin çekim aşamalarında da orada olduğu Slatan Dudow'un yönettiği Kuhle Wampe (1932) filmidir (Parkan, 1983, s.49). Toplumla yönelik eleştirel bir tavır taşıyan film militan işçi sinema örneğidir. Seyirciler filmi izlerken eleştirel yaklaşım edinebilir. Film Brecht'in gösteri ve öğreticilik kavramlarını diyalektik anlamda aşar (Martin, 1977, s.165).

Kuhle Wampe (1932) filmi birbirlerine bağlı olmayan ezgilerle sergilenen konut, fabrika ve doğadan imgeleri sunan dört ayrı parçadan meydana gelir. İlk bölümde gençlere sunulan işsizlik desteğinin son bulmasına sebebiyet veren kararnamenin halkın farklı tabanlarındaki insanların fakirliğinin yükseldiği bir dönemde, intihar eden bir genç görülür. Bu adam pencereden atlamadan önce saatini çıkarır. İkinci epizotta kirasını karşılayamadıkları için yargıç kararıyla evden kovulan aile vardır. Aile şehrin uzağında Kuhle Wampe isimli kampta kendi kızlarının arkadaşlarından birinin çadırına yerleşir. Çadırda hamile kalan kız, küçük burjuva adetleri yüzünden sevilisi ile evlense de kızın kararı ile nişan dağılır. Üçüncü epizodda emekçiler içinde spor müsabakaları sergilenir. Baştan aşağı siyasaldır çünkü kitle eğlencesinde bile tartışma bulunur. Son epizodda evlerine giden ve trende Pazar ücretlerini indirmek adına eldeki Brezilya kahvesi stoklarının imha edilmesi gerektiğini konuşan insanlar kadraja alınır (Brecht, 1977, ss.99-100). Bu dört ana parçadan her epizot kendi içinde başka diğer epizotlara ayrılarak, seyircinin, olayların akışını izleyip eleştirmesine imkân tanır. Film süresince gestuslar ve yabancılaştırma efektleri, bir ailenin yaşadığı şeylerin hayatın olağan akışının getirdiği şeylerden kaynaklı olmayıp, sosyo-ekonomik sistemin zorunlu toplumsal sonucu olduğu vurgulanır (Parkan, 1983, ss.50-51).

Parkan (1983, ss.50-51), Kuhle Wampe (1932) filmi üzerine yaptığı çalışmada şu yabancılaştırma efektlerini tespit etmiştir; İş bulamayan bir genç, kolundaki saati çıkarır, pencereden atlayarak yaşamına son verir. Saat denilen metanın maddi bir değeri vardır ve zarar görmemelidir, insan ise para etmeyen bir şeydir. Diğer bir örnekte evin reisi olan baba mutfak giderlerini hesaplayan karısına gazeteden Mata Hari belgesi okumaktadır. Filmdeki bu yabancılaştırma efektleri ile ortaya konan epizodik düzen izleyenleri toplumun kökensel eleştirisine yönlendirir. Tükelay, Kuhle Wampe (1932) filminde bazı yabancılaştırma ve gestuslardan bahseder. Mahkeme kararı sonucu ailenin evlerinden atılması ile başlayan

ikinci epizodda evin kızı mahkeme kararını durdurmak için kapı kapı dolaşır ve gestual tavırlarla yüzleşir. Filmin, Brechtci estetiği ortaya koyan sahnesi, babanın Mata Hari belgesi okuduğu ve annenin ise geçim derdi ile giderleri deftere kaydetme sahnesidir. Ses kuşağında babanın okuduğu Mata Hari belgesini okuduğu duyulurken, ekranda pazardaki fiyatlar gösterilir. Mata Hari magazin kültürünün uyuşturma tesirine sahiptir. Ayrıca birçok derde sahip adamın toplumsal mefhumlardan soyutlanarak bu türde bir belgeyi okumasına yabancılaşılır (2010, s.125).

Parkan, Brechtci estetik bağlamında değerlendirdiği filmlerden birisi de Yılmaz Güney'in Umut (1970) filmidir. Arabacı Cabbar filmde geçim kaynağı olan arabasını kaybeder, bu küçük tüccar eski konumuna ulaşabilmek adına (zenginlerden yardım ister, banka soymaya kalkar, define arar, gazeteden milli piyango biletleri çekilişleri sonucuna bakar) tüm bu çabaları seyircinin ideolojik bakış açısıyla çatıştır. Film tüm Brechtien unsurları karşılamasa da onu Brecht'e yaklaştırır (1983, s.51). Straub ve Huillet'in Tarih Dersleri (1972) filmi Brecht'in Bay Julius Caesar'in işleri isimli romanından uyarlarlar. Filmde takım elbise giymiş bir adam arabasıyla Roma'ya girer. Kentin fakir sokaklarında ilerlerken birinci parçalanma meydana gelir. Bir villanın bahçesinde eski çağlardan kalan giysileriyle yaşlı bir bankacı oturmaktadır.

Yaşlı bankacı iktisat olaylarını değerlendirme şekli bilimseldir. İnsan Kapital'in bir parçasını okuyor gibi olur (Treilhou, 1977, ss.233-234).

Makal'a göre (2014, s.401) Brechtçi estetikten yararlanan ve filmlerinde tarihselleştirmeyi arayan yönetmenlerden bir tanesi Rene Alliodur. Allio, Yakıksız Yaşlı Kadın (1965) filminde dul kalan yaşlı bir kadının etrafında ona ters gelen davranışlarını anlatır. Uzun seneler hayatını çocuklarına adayan kadın kocası öldükten sonra kendisi için yaşamaya başlar. Tessier'a göre (1977, ss.257-258) Oyuncuların Yolculuğu (1975) filminde Angelopoulos, Brecht'in kuramlarını, Brecht'in kendi tiyatrosunda sergilediği gibi uygulamaya döker. Filmde Çağdaş Yunanistan'ın tarihsel ve siyasal yapısı görsel ve sessel bir temsil ile sergilenir.

Angelopoulos Avcılar (1977) filminde Brecht estetiğinden yararlandığını kendisi açıklar:

“Senin bahsettiğin ikinci uzun çekimde iki aşık sevişmektedir, bir grup masada oturup yemek yer, Amerikalı kadın yürümeye başlar ve her şeyi satın almayı teklif eder, masadaki politikacı soyunur. Kameranın hareketi birinden diğerine giderken birçok yüzü gösteririz ve aynı anda izleyicilerin bu yüzlerden biri ile özdeşleşmesinin önüne geçeriz çünkü o bir sürprizden diğerine geçerken şoklanır. Bu yolla biz bir yönü çoğaltırken diğerini kaldırdık. Bu Brecht'in yabancılaşma ile demeye çalıştığı şeydi” (Aktaran: Casetti, 2001, s.25)

4. Godard Sineması

II. Dünya Savaşı'nın ardından sinemada yeni akımlar ortaya çıkmaya başlar. 1958 yılında Fransa'da ilk modern sinema akımı Yeni Dalga oldu. İlk olarak haftalık dergi olan L'Express dergisinde François Giroud'nun "Nouvelle Vogue" şeklinde isimlendirdiği Yeni Dalga, 1958'den başlayarak etkisini göstermeye başlar. Fransız Yeni Dalgayı başlatan etken, ülkenin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durum ve Fransız sinemasının geçmiş dönemlere uzanan sanat filmi geleneğidir (Coşkun, 2017, ss.199-200).

Fransa'da Yeni Dalga, sinemaya yeni bir yaklaşım getirmiştir. Bu sinemacılar bir sinema kültürüne sahiptir ve çektiği filmlerle de kendi üsluplarını yansıtır. Serseri Aşıklar (1960) hem bir ganster öyküsü hem de ganster filmleri ile ilgili bir denemedir (Monaco, 2021, s. 351). Godard, yönetmenlikte deneyim kazandıkça daha çok deneme yapmaya başlayarak kurgusal anlatıyı terk eder. 1960'ların ortasında ve sonunda filme aldığı Evli Bir Kadın (1964), Çılgın Pierrot (1965), Onun Hakkında Bildiğim 2 veya 3 Şey (1966), Çinli Kız (1967) filmleri ile sinemayı denemelerle keşfetmeye başlar (Monaco, 2021, s.352). 1960'ların sonlarında daha kişisel ve politik filmlere yönelir. "Dziga Vertov Grubu" çatısı altında Her Şey Yolunda (1972) filmini çeker (Monaco, 2021, s.352).

1980'lerde video işlerine yönelen Godard, Herkes Başının Çaresine Baksın (1980) filmiyle beyaz perdeye geri döner ve 1983' de Adı Carmen (1983) filminin yönetmenliğini üstlenir. 2000'lerde dil, felsefe ve sinema üzerine düşünsel denemeler üretmeye devam eder. Aşka Övgü (2001) ve Müziğimiz (2004) bu filmler arasındadır (Monaco, 2021, s.353).

Godard, uzun provalardan kaçınır, ama teknik zorluklardan kaçmaz, teknik uygulamaları nesnel bir anlatımı sağlamak için kullanır. Çünkü aç çekimleri değer yargısı içerir, bir karakteri aşağıdan ya da yukarıdan çekmenin belirli klişe anlamı vardır. Godard bu tür çekimlerle karakterleri ne aşağılar ne de yüceltir, nesnel anlatımı yakalamak için göz hizasından çeker. Kamera hareketleri ile klişelere karşı mesafeli durur. Kullandığı kameranın yeni anlatım yaratmada önemli olduğu için kaydırmalar ile yeni anlatım biçimleri yaratır. Çinli Kız'da (1967) bir grup öğrenci odanın bir köşesinde, diğer köşede oturan öğrenci gurubuyla tartıştığı sahnede Godard, bu tartışmayı hiç kesintiye uğratmadan ileri geri kaydırmayla çeker (Büker, 1985, s.96).

Çağdaş hayatı göstermenin tüm anlatım biçimlerinin sinemaya uygulanmasıyla gerçekleşeceğine inanan Godard anlatım biçimlerinden birinin öbürü için feda edilmesini doğru bulmaz. Çağdaş dünyayı göstermede, önceki anlatım biçimleri yetersiz kalırken anlamı iletecek, tüm anlatım biçimlerini kapsayan yeni dili Godard yaratır (Büker, 1985, s.97). Biçimin aşırı parçalanması Godard'ın ilk dönem filmlerinin hemen hepsinde dış-ses konuşmalarla dengelenir. Dış-ses yorumları onun ilerleyen zamanlarında onun parçalı görsel ve anlatsal unsurları birleştiren film biçiminin önemli unsuru olur. Bazı sekanslarda olay örgüsünden değil, felsefi fikirlerden söz eden sürekli ya da parçalı sözlü yorumlar ile yapar (Kovács, 2016, s.142). Godard sanatı, Batı toplumlarında yaşandığını gözlemlediği

toplumsal devrimde önemi payı olan ciddi bir mefhum olduğunu savunur (Macbean, 2006, s.27).

5. Godard Filmlerinde Brecht'ye İnzler

Godard, sinema dili ile devrim ortaya koymuştur. İlk filmi olan Serseri Aşıklar'dan (1960) itibaren sürekli yeni teknikler denemiş farklı estetik anlayışını filmlerine taşımıştır. Geleneksel sinema anlayışına karşı durmuş, öyküsüz filmler çekmiştir. Filmik imajları bozuma uğratmış ve yeni imgeler üretmiştir ve Brechtçi estetikten yararlanmıştır.

Godard Serseri Aşıklar (1960) ve Hayatını Yaşamak (1962) filmlerinde klasik bir sona başvurur ancak bu filmlerin klasik filmlerin anlatısına uygun biçimde bitmesi filmlerin biçimi değiştirmez, iki filmle de Godard klasik anlatı sinemasıyla dalga geçer. Bunu Serseri Aşıklarda (1960) Michel ve Hayatını Yaşamak (1962) filminde Nana karakterlerin üzerine kan değil boya sürerek yapar bunlar yabancılaştırma efektleridir. İki filmde de her iki karakter vurulduktan sonra yere düşerken dönerler, ayakları takılır gibi olur (jestual şeyler) sergilerler.

Tiyatro, geç modern sinemanın faydalandığı kaynaklardan biridir ve birçok modern filmde karakteristik bir stilistik arka plan hizmeti sağlar. Modern sinemada gerçeklik yerine yapaylığı öne koyan abartılı oyunculuk tarzı ve dekorların da yapay görünümü. Brecht'ye tiyatroya en fazla önem veren kişi ise Godard'dır ve en iyi örneğini Her Şey Yolunda (1972) ve Çinli Kız (1967) filmlerinde kullanır (Kovács, 2016, s.198). Hayatını Yaşamak'tan (1962) Her Şey Yolunda'ya (1972) kadar Brecht, Godard için önemli bir kaynaktır. Çinli Kız (1967) filminin oyuncu Guillaume çağın önemli düşünce ustası olduğuna inandığı sahnede Brecht tahtada ismi silinmeyen tek isimdir (Maccabe, 2010, s.187).

Peter Wollen'e göre (2010, ss.113-115-116) Godard, geleneksel sinema değerlerine karşı olarak kendi sinemasını geliştirmiştir. Hollywood'un geçişli anlatı sinemasına karşı epizodik bir yapıyı benimseyerek özdeşleşmenin karşısına yabancılaştırmayı koymuştur. Godard'ın geçişli anlatıyı yani olayların bir nedensellik ile birbirlerine bağlı olmasını parçalamasının sebebi, anlatının duygusal olarak önüne geçmek ve izleyicinin dikkatini toplamasını amaçlamıştır. Genel anlamda Godard sineması Brecht ve Artaud'un oluşturduğu modern gelenek içerisinde yer alır Brecht kuramından sonra yabancılaştırma efektleri için fazla değerlendirmeye gerek yoktur. Bu efektler görünür bir biçimde geçişli anlatıyı parçalar. Oyuncunun doğrudan kameraya bakarak konuşması yalnızca özdeşleşmeyi değil aynı zamanda anlatının yüzeyini de parçalar.

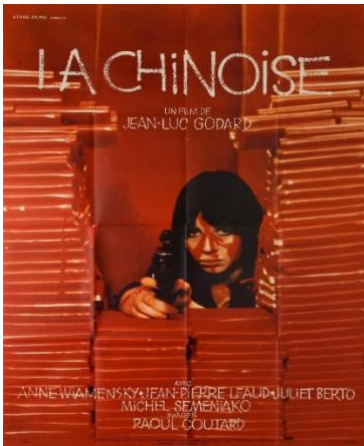
Büker'e göre (1985, s.100) geçişsiz anlatılarda bütünüün birliği ara yazı, kesme ve alıntı gibi öğelerle parçalanır. Bunun sonucunda izleyici anlatıdan uzaklaşır. Deleuze'e göre (2021, ss.236-237) bedenın tavırları ve duruşları Godard sinemasında kendini oldukça fazla gösterir (örnek oyuncu Jean-Pierre Leaud'dur). Dekor düzenlemesi bedenlerin tavırlarına göre düzenlenir. Nefret (1963) filminde apartman dairesi veya Hayatını Yaşamak (1962) filmindeki oda birbirine sarılan ya da dövüşen bedenler güçlü sahneler yaratır. Godard

sinemasında karakterler, günlük tavırların bir uzantısı olarak gerçekleşen teatralleşmeyle, kendileri için oynamaya, dans etmeye, taklit etmeye başlarlar yani karakter kendilerine bir tiyatro yapar. Çılgın Pierrot'da (1965), devamlı, bedenın tavırları birbirine bağlayıp yenilerini üreten ve sonunda hepsini içine alacak intiharda sona eren – teatral gestusa geçilir. Godard'da, bedensel tavırlar zihnin kategorileridir ve gestus da bir bölümden diğerine giden iptir. Jandarmalar (1963), savaşın jestidir. Brecht'te gestuslar toplumsal ve politiktir.

Godard sineması, vücudun görsel ve sessel durumlarından başlayarak davranışların estetik organizasyonunu oluşturan çok boyutlu, resimsel ve müzikal gestusa geçer. Çile (1982) filminde patronun, oteli olanın adamın ve çalışan kadının davranışlarında resimsel gestuslar vardır. Adı Carmen (1983) filminde bedensel haller, kişileri olay dizisinden özerk biçimde düzenleyen, bir üst zincire bağlayan, ancak bütün potansiyellerini özgür bırakan müzikal gestusa geçilir (Deleuze, 2021, s.238).

6. Örneklem Filmin Öyküsü

Çinli Kız (1967) filmi iki zıtlık üzerinde durur: Birincisi eski Fransız solunu yeni soldan ayıran önemli bir tartışma konusu olan şiddet sorunsalı. İkincisi, grup içindeki dayanışma ve sağlamlığın nasıl oluşturulduğudur. Film, 1968 olaylarında solun en temel sorunsallarından biri haline gelir. Film, kendilerini 1968 Mayıs olaylarının önderliğinde bulan Nanterre Üniversitesi öğrencileri üzerine odaklanır. Godard'ın La Chionise (1967) 5 kişilik gruptan oluşan Fransız öğrencinin politik tartışma ve eylemlerini anlatır. Grubu yöneten Veronique, gruptaki en muhalif eylemcidir. Filmdeki karakterler Çinli kız olan Veronique, Yeni solun temsilcisi ve kendini devrime adanmıştır. Guillaume devrime kendini adanmış ve devrimci tiyatrodan oyunculuk yaparak devrime faydalı olmak isteyen bir oyuncudur. Revizyonist olan Henri bir süre sonra gruptan uzaklaştırılır. Ressam olan ve intihar eden Kirilov ve grubun son üyesi bir zaman için fahişe olmuş, taşradan gelen köylü Yvonne'dur. Film Godard'ın politik tartışma içeren ilk filmidir. Godard politik düşüncelerini daha önce hiç yapmadığı şekilde kışkırtıcı olarak açıklar.



“Çinli Kız” Filmi Filmin Künyesi

Yapımı: 1967-Fransa

Tür: Dram, Komedi

Süre: 96 Dakika

Yönetmen: Jean-Luc Godard

Oyuncular: Anne Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto, Michel Semeniako, Lex De Bruijn

7. Çinli Kız Filmini Brecht Estetiği ile İzlemek

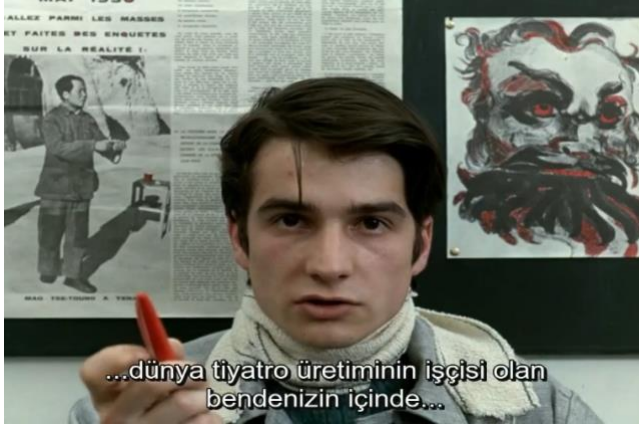
Godard Güney California Üniversitesi'nde verdiği panelde Çinli Kız (1967) filmi üzerine konuşurken filmin insanların duygularını değil siyasi mefhumlar üzerine düşünülmesi gerektiği söyler. Filmin Marksist-Leninist iki gencin öyküsünü değil, Marksizm-Leninizmin ne olduğunu anlamı göstermeye çalıştığını savunur (2014, s.63).

Çinli Kız (1967) filminin açılış sekansı oyuncu Guillaume (Jean-Pierre Leaud) oynadığı bir metinden geleneksel denilebilecek birkaç satırı okumasıyla başlar, bir süre duraksar, kadrajın dışından fısıltıyla gelen bir soruyu (fısıldayan Godard'dır) "evet ben bir oyuncuyum" diye cevaplar ve kendi varoluş biçimini toplumsal devrime adanmış bir oyuncunun ikilemi ile monoloğa başlar. Godard, bu sekansta seyirciye kameramanın varlığını da gösterir. Godard'ın uyguladığı bu yöntem Brecht'yan yanı vurgular (Macbean, 2006, s.29). Godard bu filmde Brecht'yan esinlenir "öğretici parçalar" ile çok kez yabancılaştırma efektinden yararlanmıştı. Filmin giriş sekansındaki Mao'nun kendini doğru yola sokacağına inanan Guillemo kameraya bakarak konuşur (Yılmaz, 2009, s.120).

Filmin giriş sekansında Revizyonist olan Henri kapitalizmden burjuvaziye ve sosyalist strateji üzerine bir metin okur. Henri'nin okumuş olduğu metnin sesini duyarken Godard ekranda ara yazılar kullanır. Henri'nin okumuş olduğu metni filmin devrimci bir film ve biçim olarak Brecht estetiğine yakın olacağını ilk izlerini verir.

Bir sonraki sekansta Veronique'yi ekranda görünür. Ses kuşağında cızırtılı bir ses "burası Radyo Pekin" der. Godard, bu sahnede sesi bozuma uğratar. Ekranda 'emperyalistler' ara yazısı görülür. Gene aynı ses 'burası Radyo Pekin'derken ekranda, bu kez ekrana bakan Guillaume karakterini görürüz. Ekranda imaj olarak bir fotoğraf görülür. Kirilov karakteri kapıdan, koluna girdiği Henri ile gelir. Henri'nin üzerinde kan vardır. Veronique 'Bunu Faşistler mi yaptı' diye sorar. Henri, Kültürel devrim toplantısında, Marksist-Leninist öğrenci gruplarının düzenlediği toplantıda komünist partidekilerin ona şiddet uyguladıklarını söyler. Bu komünistlerin toplumsal gestusudur eğer Henri orada şiddeti görmeseydi bu Komünist partidekilerin bir toplantısı olacaktı ancak Henri'ye uygulanan şiddet bir tavrı açığa çıkarır. Bu bir ideolojinin açığa çıkarılmasıdır. Ayrıca bu sahne seyircide oluşacak olan toplumsal gestusun başka bir yönünü daha aydınlatır. Filmin en uzun sekansında Guillaume karakteri ekrana bakıp bir metin okumaktadır. Ekranda görülmeyen birinden gelen ses (Godard'ın sesi) Guillaume'ya tiyatro ile ilgili bir soru sorar. Monaco'ya göre (2006, s. 185) Guillaume'un, Godard'ın kısık sesiyle sorduğu bu soruya cevap vermesi seyirciyi filmle bir diyalog oluşturmaya ve tartışmaya davet eder ve Brecht'yan yabancılaştırma mekanizması yaratır. Godard filmde birkaç sahnede "filmsel alanın dışından yani kör alandan" (Bonitzer, 2011, s.70) seslenir. Bonitzer'e göre (2011, s.79) filmsel alanın dikişlerinin sökümlüyle teknik gerçeklikte bir delik meydana gelir. Bu deliklerden geri dönen ses, bakışın ve sesin hayaletleridir. Bu Godard'da ses ve görüntü şeridindeki aşırısı kaçmadır.

Godard'ın sorusundan sonra Guillaume 'size tiyatronun ne olduğunu göstereyim' diyerek yüzünü bir maske ile sarar. Guillaume revizyonistler hakkında konuşur ve konuşma sırasında ekrana bakarak Brecht'in gestus kavramının sinema tarihinde en iyi örneklerinden birini ortaya koyar. O konuşurken ekranda Brecht, Shakespeare ve Komünist gençlik partisinin fotoğraflarını görürüz. Godard konuşma akarken bunları bir imge olarak gösterir. Ekranda görmediğimiz kişinin sesi gene soru sorar. Soru gerçek anlamda sosyalist bir tiyatro ile ilgili sorudur. Guillaume buna 'arayış içinde olduğunu Mao'nun ona bu konuda yardımcı olacağını' söyler. Guillaume, gülerken ekranda görmediğimiz kişilere 'bakıyorum eğleniyorsunuz. Filme alındığım için ya da etrafımda teknik ekip var diye şaklabanlık yaptığımı zannediyorsunuz. Çnümde kamera var diye böyle söylemiyorum. Gayet samimiyim' der bu kısa tiradı atarken Godard seyirciye kameramanın ve teknik ekibin varlığını göstererek, seyircinin Guillaume ile özdeşleşmesinin önüne geçer ve Brecht'in yabancılaştırma efekti tekniğini sürdürür. Bu sekansın sonunda bir klaket görülür. Ses kuşağında Çinli Kız, 7. sahne 5. çekim sözü duyulur. Godard film içinde film tekniğini uygular ve bunu seyirciye göstererek onu yabancılaştırır.



Görsel 1. Guillaume – gestus- yabancılaştırma efekti

Yvonne ve Veronique mutfakta devrimci bir siyasetin nasıl olması gerektiği üzerine konuştukları sekansta Yvonne 1967 Fransa'sını örnek verir. Godard, burada 68 olaylarının bir öngörüsünde bulunur. Deleuze (2013, s.239) 68 olayları için onun bir görüş fenomeni oluşu olduğunu düşünür. Ona göre sanki bir toplumun bir anda kendinde hoş görülemez olan şeyi görmüştür.

Yvonne mavi ekran önünde röportaj verdiği sekansta, kendi hayatını anlatırken, arkadan başka bir ses neokapitalist şeylerden bahseder. İki ses birbirine karışır. Yvonne konuşurken saçları ile oynar. Jestleri kullanır. Bunlar toplumsal bir temele dayanır ve bu yüzden gestusdur. Yvonne ara sıra kameraya bakış atar. Bu bakış filmsel anlatı içerisindeki yabancılaşma efektidir.

Guillaume bir komünistin nasıl olması gerektiği ile ilgili metin okur. Devrim çıkarlarının kişisel çıkarların önünde olması gerektiğini söyler. Ara yazı ile sekans bölünür ve başka bir sahneye geçilir.

Guillaume'un tahtaya yazı yazdığı sekansta, radyodan gelen ses komünist öğrenci grupları ile ilgili konuşmaktadır. Ses kuşağında cızırtılı ses vardır. Godard sesi gene bozuma uğratar. Sınıfa Nanterre felsefe çevresinden Omar isimli öğretmen Stalin'in ölümünün ardından kurumsal taşralılığında sıyrılan kişilerin, kendi dışlarında var olanları kabul edip, tanıyabildiğini yeni şeyleri görebildiğini söyleyerek bunun Marksizmin bilgi alanında konumlarını gördüklerini ve böylece kendilerini tanıdıklarını söyler ve sosyalizme ulaşmak için devrim şarttır. "Omar, sınıfa fikirlerin nereden geldiğini sorar? Yvonne gökten düştüğünü söyler. Omar bunun toplumsal pratikten kaynaklandığını ve sınıf mücadelelerinden geldiğini, Veronique bunun üretim mücadelesinden kaynaklandığını, Henri ise bilimsel deneylerden geldiğini söyler."

Filmin üçüncü diyalogunda (ara yazı olarak görülür) Veronique nasıl Marksist-Lenist'i keşfettiğini anlatır ve devrimin bir başkaldırı olduğunu söyler. Veronique konuşurken sürekli kameraya bakar. Godard yabancılaştırma etkisini burada da kullanır ayrıca bu konuşma sırasında ekranda birçok filmik imajlar kullanır.

Guillaume, sınıfa gelir. Konuşmanın girişinde Lumière kardeşler ve Méliès hakkında konuşur. Lumière kendi devrinin yenilikçi ressamaları olan Manet, Renoir ve Camille Pissarro'nun neleri resmediyorlarsa onları filme çektiğini ve böylece Lumière'inde dönemin izlenimci ressamlarından biri olduğunu söyler. Méliès'in ise bu dönem Aya Yolculuk (1902) filmini çektiğini bu filmlerin haber niteliği taşıyan filmler olduğunu söyleyerek Melies'in Brecht vari olduğu fikrini savunur. Bu sekans oldukça öğreticidir tıpkı Brecht tiyatrosu gibi.

Guillaume kuramları bir tarafa bırakıp somut gerçekler üzerinden konuşmaya başlar. Masada bulunan gözlüklerin üzerinden her biri farklı ülkelere ait bayraklar vardır. Guillaume Amerikan bayrağı olan gözlüğü takar. Amerika'yı Vietnam'a bomba yağdırdığını Asya'nın Amerika'ya ait savını doğru bulmadığını söyler. Diğerleri, peki ya Rusya diye sorar? Guillaume üzerinde Rus bayrağı bulunan gözlüğü takar ve onları korkak olmakla niteler.

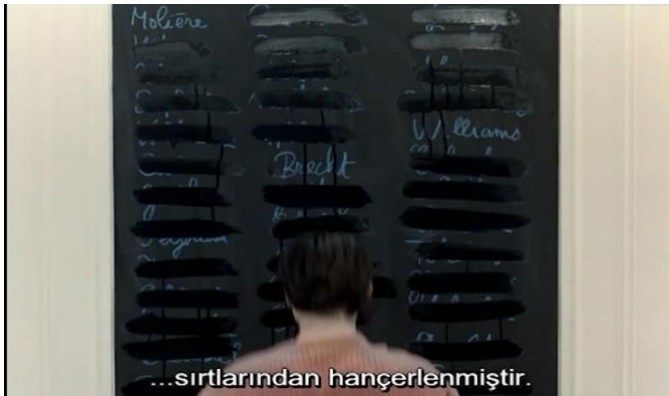
Wietnam'a sıra geldiğinde Yvonne yüzündeki kan ile bir cephenin arkasında görülür. (Godard sinemasında boyadır) Godard bu sahnede oyuncunun yüzünü boya ile boyayarak özdeşleşmenin önüne geçer. Godard'ın kendi sinemasında kan yerine boya kullanmasının amacı geleneksel sinema ile dalga geçmesiyle ilgili biçimsel yaklaşımdır. Bu aynı zamanda bir yabancılaşma sağlar. Guillaume bu sahnede hem yabancılaştırma efektlerini hem de gestusları kullanır. Yvonne de yardım isterken yaptığı el hareketleri birer toplumsal gestus niteliği taşır. Biraz daha açmak gerekirse Amerika'nın Emperyalist tarafını gösterir (görsel 2). Yabancılaştırma efekti sadece bedenin tavırları değildir. Müzik, kullanılan araçlar ve materyallerde buna dahildir. (Görsel 2) de kullanılan o materyallerde yabancılaştırmanın bir parçasıdır. Çünkü Yvonne karakteri gestusları bir radyo, oyuncak bir silah ve oyuncak

uçaklar gibi teknik araçlarla ortaya koyar. Bu sekans savaşın jestidir. Zaten gestus kavramı Brecht'yan anlamda toplumsal ve politiktir.



Görsel 2. Godard imgeleri bozuma uğratar

Filmin ikinci bölümünde ara yazısı geldikten sonra, ekranda Veronique vardır. Arkada mao mao şarkısı çalmaktadır. Guillaume, bir tahtanın önündedir. Tahtada birçok düşünürün ismi vardır. Son yüzyılın sanat tarihindeki önemli isimlerdir bunlar. Ses kuşağında Kirilov, dilbilimden sinemaya kadar uzanan bir metin okumaktadır. Görüntüde bazen Guillaume bazen de Kirilov vardır. Kirilov ekrana bakarak metni okurken, Guillaume tahtadaki isimleri tek tek siler. Geriye sadece Bertolt Brecht kalır. Sonra Kirilov'un metni bir sınıfta okuduğu gösterilir. Godard teknik olarak 0/180 derece çekim tekniği ile kamerayı kaydırarak sınıfı gösterir. Godard sahnede imajlar kullanarak mekân değişikliğine gider. Sınıfta okunan metin Guillaume ve Veronique'nin karşılıklı oturup sohbet ettikleri bir sınıf ortamında devam eder. Kirilov aynı metne devam etmektedir bu sahne sinemada bir mekân değişikliğini bu şekilde kullanan nadir bir sahnedir. Ses kuşağında Kirilov'un sesi, Guillaume ve Veronique'nin sesi birbirinin üzerine biner. Kirilov sanatın biçiminden bahsederken sanat ve edebiyat olmak üzere iki cephede savaşmak gerektiğini söyler. Bu söylem Godard'ın 1967'den sonra ortaya koyduğu bütün filmlerde görülür.



Görsel 3. Tahtada ismi kalan tek isim Brecht'tir

Godard, filmin üçüncü bölümüne bir radyo imajı ile başlar. Radyodan gelen ses ve ekranda görünmeyen Veronique ve Guillaume'un sesleri birbirine karışır. Henri mutfakta yemek yerken röportaj vermektedir. Arkadan Godard'ın sesi de duyulur. Henri, Guillaume hakkında konuşurken onun babasının Artaud ile tiyatrodan çalıştığını söyler. Bu sekansta Godard, Henri ile yapılan röportaj ve diğer öğrencilerin sınıfta yaptığı konuşmaları parça parça gösterir. Henri konuşurken araya Yvonne, Guillaume, Veronique, Henri ve Kirilov'un sınıfta sanat ve siyaset gibi konular üzerine tartıştığı sahneleri koyar. Başka bir görüntü olarak Veronique elinde bir gazete ile kameraya bakarak Marksist Leninist ile ilgili olan gazete başlığını okur. Sonra tekrar Henri ile mutfakta yapılan röportajdan başka bir parça koyar. Bu şekilde seyirciyi sahneye yabancılaştırır. Yvonne'un başında kasketi ile bir metin okuduğu sekansta, bunu kameraya bakarak yapar. Kullandığı el hareketleri birer gestus oluşturur ve eş zamanlı olarak Henri ile yapılan röportajdan kesitler hala akmaktadır. Sahneleri birbirine bağlayan şeyler yoktur.

Film sonlarına doğru Veronique trende giderken görülür, kültür eylemi yapmak isteyen Francis Jeanson ile konuşmaktadır. Bedensel bir iş yapmanın yani kol gücü ile çalışmanın sınavlarda onun için başarı sağladığını ve arada bir bağ olduğunu söyler. Bu uzun sekansta Godard ara yazılar kullanır. Sonraki sahnede Henri, hala mutfakta yemek yemeye devam etmektedir. Sahnede Godard'ın sesi duyulur. Henri'ye sorular sorar. Marksizm ve Leninizm üzerine konuşmalar sürer.

Filmin son sahnelerinin birinde Guillaume ve Veronique, Kirilov'un intihar edip etmeyeceği konusunu tartışır. Godard'ın ölüm mefhumuna bakışı asla trajik değildir. Sıradan bir olaydır. Kirilov intihar eder. Filmin son sahnesinde Guillaume karakteri bir pazar tezgâhı kurmuştur. Filmin bu sahnesi Brecht'in Kuhle Wampe (1932) filminde, Pazar tezgahındaki fiyatlara yaptığı kesmeye benzer. Godard bu sahnede de Brechtien etkiyi sürdürür (görsel 4).



Görsel 4. Guillaume – pazar- fiyatlar

Filmin sonunda Godard'ın 'sosyalist tiyatro eşliğinde' ara yazısı girdiğinde filmde Guillaume karakterinin son sözü "merak etmeyin hanım efendi sizin için mücadele eden bir Tanrı var. Ölümcül kurban çoktan verildi. Marksist-Leninist olun yeter" olur. Bunu söylerken gene tavırları kullanır.

Sonuç

Hem sanatta hem de toplumda bir devrimin var olması gerektiğini savunan Godard Çinli Kız (1967) filminde devrimci görüşü savunmuştur. Alman oyun yazarı Bertolt Brecht tiyatro alanında bir devrim yaparak kendi epik tiyatrosunu oluşturmuştur. O bilimsel tiyatronun peşindedir. Brecht epik tiyatro yaklaşımını ortaya koyarken gestus ve Marksist etkilenimden faydalanarak yabancılaştırma efektlerini yaratır. O seyircinin sahnede sergilenen oyunla ilgili eleştirel tavırlar sergilemesini ister. Böylece karakterlerle özdeşleşilmesi yerine yabancılaşılması gerektiğini savunur. Godard'ın neredeyse tüm filmlerinde yabancılaştırma efektleri görülür. Tavrı kavramının en iyi örneğinin verildiği film ise Çinli Kız'dır (1967)

Çinli Kız (1967) filminde belirgin bir politik görüşe pozitif bir yaklaşım sergileyen Godard, Çin'deki Mao devrimine, Fransa'daki o dönemki olaylara, Vietnam savaşına filmsel anlatı içinde yer verir. 1960'lardan sonra sinemadaki estetik yenilikler, yeni biçim arayışları Brecht'in tiyatrodaki ortaya koyduğu estetik kuramı Godard, Angelopoulos, Rene Allio gibi yönetmenleri etkilemiştir.

Çinli Kız'da (1967) oyuncu Guillaume karakterinin teatral oyunculuğu, film yapım ekibinin filmin içinde gösterilmesi Brechtien estetiğin Godard üzerindeki yansımalarıdır. Godard filmlerinin karakterleri de özdeşleşmeye karşı duran Brechtçi estetiği sahnelerler. Hem Brecht hem de Godard politik meselelerle ilgilenen iki düşünürdür. Her iki kuramcıda günlük bir olayı biçimsel yaratımlarla politik bir şekle sokar. Godard filmleri hem kurmaca hem de oldukça belge niteliği taşır. Filmlerinde fahişelik teması üzerinde durur. Oyuncu seçiminde de fahişelik yapmak zorunda kalan bir oyuncu mutlaka bulunur. Hayatını Yaşamak (1962) filminde fahişelik yapmak zorunda olan Nana ve Çinli Kız (1967) filminde Yvonne seyircinin gözlerinin içine bakarak konuşur ama bunu yaparken bu karakterlerle özdeşleşilmesine izin vermez. Herkesin bir fahişe haline geldiği Paris'in bir eleştirisidir, aslında bunlar.

Çinli Kız (1967) filminde Godard'ın ortaya koyduğu mizansen yapıları; dekor, oyuncular, çekim teknikleri Brecht'in yabancılaştırma kuramıyla birleşir. Godard özdeşleşmeyi oyuncuların monologlarıyla, öyküyü kesintiye uğratarak, imgeleri, sesleri ve filmi bozuma uğratarak sağlar. Yapım aşamasında başlığıyla başlayan film, aslında hiç başlamaz.

Extended Abstract

Bertold Brecht by agains to Aristoteles drama with his epic theatre. He don't follow traditional theatre. Brecht purpose that audience have a critical attitue in epic theatre. Brecht create to gestures and alienating effect in his epic theatre. Brecht aim to teach someting in his theatre. Brecht can't very successful if compera theatre becace cinema and theatre have a different language. Also Brecht had to sell his scenario when he need to money but Brecht don't say anything about this movie. In cinema, Brecht face some problem with director so that is way he only bear Kuhle Wampe (1932) movie which is

consist of four epizod, essential for understanding Brecht's aesthetic. Brecht influence with his aesthetic theory like Godard, Straub, Allio and Agelopoulos director. Angelopulos used Brecht aesthetic especially on his first movies. René Allio used Brecht's alienation in his *The Shameless Old Lady* (1965) movie. In movie, after a women's husband die she can't understanding what happened in her around. Cinema audience expect that old women will share his money with her children but old women sold her all property and start to lived for herself like she buy new car she make new friends and she went travel. For this movie Allio used Brecht's story and adapt to a movie. Godard is a important director one of the new wave cinema. With his first movie *A Bout de Souffle* (1960) he strike on cinema. This like a ganster movie we meet with Patricia and Michel. Some thinker say this is the first new wave movie. Most of audience still think the best Godard Movie is. Godard made *Vivre Sa Vie* (1962) in this movie Godard used Brechtian aesthetic he used some alienation effects for exaple first scene when Nana and Paul sitting in the coffee bar and speak. Godard shoot them behind their face seeing on the mirror as flu so audience cant identification with character. Other scene in a film when Nana speak with philosopher of language she looked into camera so Godard use alienation. Godard is a director who searching new stylistic thing since his first movie. After his *Week End* (1967) movie he interest political issue.

In *la Chinoise* (1967) movie there ise one scene a lot of thinkers name on board while he wipe off all name on board Brecht name was still there. Before 1967 Godard made a social movie after 1967 he made a political movie and he infuluced from Brecht. *La Chionise* (1967) has a lof of images like a theatre, cinema, art and political. Godard mention impressionist painters, markisizm-leninizm, Artaud, Brecht, Lumière and Méliès in this movie. Some of these are interesting for example when Guillaume speak on Lumière who is a last impressionist because he shoot movie what he seeing impressionist Picture. And Guilaume speak about Méliès he say two things about Méliès one of these he shooting newsreel movie and he is Brechtian. In *La Chionise* (1967) when Yvonne interview scene shooting Godard ask her why he sell her body and this questions related with existence problem. This interview scene is second epizod in movie. When Yvonne talking this scene she shown gestual thing and she looking to camera so this link with Brecht again. *La Chinoise's* (1967) in first sequence, movie character Guillaume speak and looking camera directly when he speak he use Brechtian alienate. In these scene Godard shown movie crew and movie material this create alienation effect this is movie with in movie effect. Brecht used this effect by shown these material in his theatre, too. This is important for break to identification with character. In this scene some one ask question to Guilaume and this sound hearing so this creat to pause technique which is important because this technique reveal characters gestures. This scene has a communal gestures because Guillaume imitate young chinese student who gather in front of the Stalin's grave and Russian Police beat them. Next day Chinese student, who are faces covered bandages, are gather Chinese consulate and call journalist. One of these student who begin to yell 'look atwhat revisionist did to me' when journalist get off these bandage they begin to grumble but they did not to

understant this is theatre which reflect to real. This movie scene prove that why Jean-Pierre Léaud (Guillaume) is the best actor who reflect to Brechtian aesthetics. Other scene for understanding gestures notion in La Chionise (1967) Henri beat by Marksist-Leninist students Verenique ask who did this. Henri say 'communist party member did in meeting about culturel revolution' this scene reveal communal gestures this is the communist gestures. Godard used alienation and gestures notion chracters looking camera, by damage image, by destroy decor, by spread onto paint his player. Godard's epizodik narration way create alienate impact. La Chinoise (1967) movie don't have a any narrative. Godard try to teach what is Marksizm-Leninizm.

Kaynakça | References

- ARICI, O. (2007). Epik tiyatro ve gestus kavramı üzerine. Doktora tezi, İstanbul üniversitesi.
- Barthes, R. (1997). Diderot, Brecht, Eisenstein. (B. Onaran ve Y. Salman, Çev.), Sinema yazıları ve Brecht, Sinema, sanat ilişkileri üstüne yazılar. (ss. 208-219), Görsel Yayınlar
- Benjamin, W., Barışcan, H. ve Işısağ, G. (2000). Brecht'i anlamak. Metis Yayınları.
- Büker, S. (1985). Sinema dili üzerine yazılar. Dost Kitabevi Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). Kör alan ve dekadrajlar (İ. Sayar, Çev.). Metis Yayınları.
- Brecht, B. (1990a). Epik tiyatro. (K. Şipal, Çev.). Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1977). Sinema Yazıları ve Brecht, Sinema, sanat ilişkileri üstüne yazılar (B. Onaran ve Y. Salman, Çev.). Görsel Yayınlar
- Brecht, B. (1990b). Sanat üzerine yazılar. (K. Şipal, Çev.). Cem Yayınevi
- Cassetti, F. (2001). Rhythms of Silence to Better Underline the Scream: the Hunters. Dan Fainaru(Eds.), Theo Angelopoulos interviews. (p. 23-28). Universty Press of Mississippı
- Curran, A. (2008). Bertolt Brecht. In the Routledge Companion to Philosophy and Film (p. 343-353). Routledge.
- Coşkun, E. E. (2017). Dünya sinemasında akımlar. Phoenix Yayınevi.
- Deleuze, G. (2013). 68 Mayıs'ı hiç yaşanmadı. İki delilik rejimi. Lapoujade, D. (Eds.), İki delilik rejimi (ss. 239-242), (M. E. Keskin, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). Sinema 2: Zaman-ımgı. (B. Yalım ve E. Koyuncu, Çev.). Norgunk.
- Kovács, B. A. (2015). Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması 1950-1980. (E. Yılmaz, Çev.). Deki.
- Kolker, P. R. (2010). Değişen bakış. (E. Yılmaz, Çev.). Deki.
- Leslie, E. (2005). Adorno, Benjamin, Brecht and Cinema. Wayne, M. (Eds.), Understanding film: Marxist perspectives. (p. 34-58). Pluto Press.
- Lunn, E. (2011). Marksizm ve modernizm: Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno üzerine tarihsel bir inceleme. (Y. Alogan, Çev.). Dipnot.
- Macbean, R. J. (2006). Sinema ve devrim. (E. Yılmaz, Çev.). Kabcacı Yayınları.
- Maccabe, C. (2010). Godard sanatçının yetmiş yaşında bir portresi. (E. Yılmaz, Çev.). Dipnot.
- Makal, O. (2014). Sinemada tarihin görüntüsü. Kalkedon Yayınları.
- Martin, M. (1977). Kusursuz bir militan işçi sineması örneği. (B. Onaran ve Y. Salman, Çev.). Sinema yazıları ve Brecht, sinema, sanat ilişkileri üstüne yazılar. (ss. 164-166). Görsel Yayınlar.
- Monaco, J. (2021). Bir film nasıl okunur? (T. Göbekçin, Çev.). Alfa.
- Monaco, J. (2006). Yeni dalga (E. Yılmaz, Çev.). +1kitap
- Parkan, M. (1983). Brecht estetiği ve sinema. Dost Kitabevi.
- Sterritt, D. (2014). Jean-Luc Godard. (S. Özgül, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Şener, S. (2000). Dünden bugüne tiyatro düşüncesi. Dost Kitabevi Yayınları.
- Tessier, M. (1977). Oyuncuların yolculuğu. (B. Onaran ve Y. Salman, Çev.). Sinema yazıları ve Brecht, Sinema, sanat ilişkileri üstüne yazılar. (ss. 257-261). Görsel Yayınlar.
- Tükelay, M. A. (2011). Sinemada Aristotelesçi olmayan bir yaklaşım: Brecht estetiği. Yüksek

lisan tezi. Beykent Üniversitesi.

Treilhou, C. M. (1977). Tarih dersleri. (B. Onaran ve Y. Salman, Çev.). Sinema yazıları ve Brecht, sinema, sanat ilişkileri üstüne yazılar. (ss. 233-238). Görsel Yayınları.

Yılmaz, E. (2009). 68 ve sinema. Hayalet Kitap.

Wollen, P. (2010). Godard ve karşı sinema: Doğu Rüzgârı. (E. Yılmaz, Çev.). A. Karadoğan (Ed.). Sanat sineması üzerine: yaklaşımlar ve tartışmalar (ss. 113-125). Deki.