

GODARD

WITTGENSTEIN ve DİL ve GODARD

Robert MacLean

İngilizceden çeviren: Oruç Aruoba

Kamera, Paris'te bir lokantada, karıştırılan bir kahve fincanına yaklaşır; perde kararır, üstünde yalnızca dönüp duran, eriyip giden ve yeniden oluşan bir takım biçimler kalır; Jean-Luc Godard'ın fısıltısı işitilir: "Nerede başlıyor?.. Ne nerede başlıyor? Tanrı gökleri ve yeri yarattı. Tabiî... ama bu biraz basit, çok da kolay. Kişinin söyleyecek daha birşeyleri olmalı... Diyelim, dilimin sınırlarının dünyamın sınırları olduğu. Konuştuğumda dünyayı sınırlandırdığım, sona erdirdiğim... Mantıksal ve gizemli ölüm gelip, bu sınırı ortadan kaldırdığında da... artık hiçbir soru kalmayacak, hiçbir yanıt... herşey biçimden yoksun hale gelecek."

"Dilimin sınırları" ile "dünyamın sınırları" arasında kurulan özdeşlik, **Onunla İlgili Bildiğim İki-Üç Şey** (1966) filminde, Ludwig Wittgenstein'in **Tractatus Logico-Philosophicus**'una yapılan bir dizi gönderiden biri. Filmin kadın kahramanı, oğluna dili "İnsanın içinde yaşadığı ev" olarak tanımlar, "varoluşun ABC'si"nden söz eder ve sürekli olarak da "ben dünyayım" der. Wittgenstein'in düşüncelerinin, edebiyat ve sinemada "modernizm sonrası duyarlılık" adı verilen anlayış için taşıdığı önem, çok geniş bir konu; burada dikkati çeken bir nokta, Wittgenstein'in görüşünün her iki evresinde de ve herşeyi "olan"la sınırlandıran tutumun çeşitli sanat dallarında, olgusal bir durumu bildirmek amacıyla yola çıkıp, öznel sınırlanmaları aşmanın olanaksızlığınagelip dayanan bir dizi yapıta bilgisel temel sağlamış olması. "Dünya" **Tractatus**'a göre, "olduğu gibi olan herşeydir"; "düşünen bir özne" varolmadığı halde, gene de dünya "benim dünyam"dır. -"Ben kendi dünyamım ve özne de üzerine konuşulamayan dünyanın bir "sınırı"dır:

5.63 Ben kendi dünyamım. (Küçük Evren)

5.631 Düşünen, tasarımlayan özne, yoktur.

Bir kitap yazsaydım, adı da "Dünyayı Nasıl Buldum" olsaydı, bunun için bedenimden de söz edilir; hangi üyelerimin istemime boyun eğdiği, hangilerinin eğmediği vb. söylenirdi, çünkü bu, özneyi yalıtlamanın bir yöntemidir; daha doğrusu, şunu göstermenin bir yöntemi: önemli bir anlamda, bir öznenin olmadığını: Bu kitapta, çünkü, bir tek ondan söz edilemeyecektir.

5.632 Özne dünyada değildir; dünyanın sınırlarından biridir.

Bu etkinin edebiyattaki en belirgin örneği, William Burroughs'un **Naked**



ONUNLA İLGİLİ BİLDİĞİM 2—3 ŞEY / MARINA VLADY

Lunch (Çıplak Öğle Yemeği)'dir. Eroin alışkanlığının tekbenci "dünya"sı üzerine bir anlatı olan metin, **Tractatus**'un Occam'ın usturası ve betimleyici yazmanın iktisadi üzerine olan 3.328 numaralı değinisi ile başlar: Burroughs için, dil ile eroin, eşit ölçüde alışkanlık yaratan şeylerdir; şu kanıtlanabilir anlamda ki, ikisinden de uzaklaşmak, dayanılmaz metabolizma sarsıntıları doğurur. Antonioni de John Locke'un empiristliğinden buna benzer bir biçimde yararlanarak, **The Passenger**'de (Yolcu) bir şeyi anlatmanın doğurduğu sorunları irdelemiştir. Bu yapıtlara ortak olan, anlatılar üzerine anlatılar olmaları, söz ile imgenin sınırlanmaları üzerinde durmaları ve böylelikle kendileri de, tekbenci olmasa bile, kendine geri dönen anlatılar olmalarıdır. Yukarıda sözü edilen filmde, üzerine iki-üç şeyin bilindiği "O", hem belirli sosyo-ekonomik koşullar içindeki bir kadın, hem de Paris kentidir; filmin konusu, bizim anlamamıza sunulan da, bu iki-üç şey değil, bunların, sinema ortamı içinde nasıl bilinir hale geldiğidir. Paris, Lemmy Caution'un özgün **Alphaville** yorumununda da dedektifin kol saati-radyosuyla anlatı konusu edilir; film de hemen tamamiyle, şeylerin nasıl bilindiği üzerinedir.

★
★ ★

Film, bir çözümleme biçimidir; Bruno'nun **Le Petit Soldat** (Küçük Asker, 1960)'de dediği gibi, "saniyede yirmidört kez hakikat"tır ve bu çözümleme de, benzetme olarak değil, sözcük anlamıyla dilseldir. **Une Femme Mariée** (Evli Bir Kadın, 1964)'de pankartlara, afişlere ve reklam sloganlarına yönelttiği ilgiyle başlayarak, **La Chinoise** (Çinli, 1967) ve **One Plus One** (Bir Artı Bir, 1968)'daki siyasal çözümlemelerle sürdürerek, Godard söz ve imgenin çağdaş konumuna eleştirel bir bakışla eğilir. Çinli'de örneğin, Véronique, bir devrimcinin bütün kitapları yakması gerektiği düşüncesini reddeder, çünkü o zaman "eleştirilecek bir şey kalmazdı'. Burroughs gibi, Godard da Amerikan egemenliği altındaki çağdaş kültür mekanizmasıyla, özel olarak da sinema dilleriyle

hesaplaşmak amacındadır. Godard'ın ilk filmlerinden bazılarında kullandığı, Hollywood'un öykü ve rollerinin ikinci sınıf sözcük dağarı, dünyayı sınırlandıran ve anlama yetisi üzerine baskı kuran düşünme biçimlerinin sözcük dağarıdır. Godard'ın bir yerde dediği gibi, "Sinemada düşünmeyiz, düşünülürüz."



ALPHAVILLE / EDDIE CONSTANTIN

. Sahiden de, Godard filme, Burroughs'un dile baktığı gibi bakar: hastalık olarak, "çağdaş biçimiyle virüs, kapitalist mikrop" olarak ve gene Burroughs gibi, şartlanmış zihin alışkanlıklarıyla savaşmak için entellektüelliklerden arındıran okulların kurulmasını önerir. Dil, Godard için, her zaman gelişigüzel bir huy, ya da beceri niteliğini taşır. Çok yoğun siyasal bir didaktik tonu olan **Tout Va Bien** (Herşey İyi Gidiyor, 1972) bile, "kendini tarihsel terimlerle yeniden düşün" tavsiyesiyle biter. Bu terimler de, zorlayıcı ve yenileştirici bir çözümleme biçimi sağlayabilir, ama sonuçta hiçbir zorunlu ağırlık taşımaz.
Susan Sontag, 1968 yılında yazdığı bir makalede şöyle demişti: "Vietnam konusundaki görüşü bir ölçüde dışarıda bırakılırsa, Godard'ın filmlerinde takındığı hiçbir tavır yoktur ki, düşüncelerin çalımı ve baştan çıkarıcılığı ile insan durumunun belirsizliği arasındaki uçurumun dramatize edilmesi yoluyla aynı zamanda ayraç içine alınmasın ve dolayısıyla eleştirilmesin."

Çinli'de basılı olarak gösterilen "bir söz" tanımı, söylenmeden kalan, "Wittgenstein'in anlamın "içeriği" ile üzerinde kurulduğu "biçim" ya da görünüşler düzenlemesi arasındaki farkı (**TLP** 2.025, 3.13, 3.31) anımsatır. Nasıl Wittgenstein, öznenin dünya içinde bulunamayacağını belirtmek için "görüş alanındaki hiçbir şeyde bir gözce görüldüğü sonucunun çıkartılabilmesine izin vermez" demişse, (**TLP** 5.632, 5.633), Godard da, "Aynada kendi kendisini çeken kamera, filmlerin en sonuncusunu çekerdi" diyor. Kamera bu durumda, kendi kaydetme mekanizmasının işleyiş biçimini kaydeder, bu kayıdın "içeriği"ni karelerinin karşılaştırmasını, kısacası, filmin anlamını dile getirmeden, kendisi üzerine bütün bilgileri verirdi.

Üstelik, duygusuz gözlem ve aynada olup bitenlerin yalın kaydı, narsisistik

olmaktan çok, röntgencilik eğilimlidir, çünkü aynadaki imge ile tüketici bir özdeşleşme olanağı tanımaz. Godard, **Küçük Asker**'i, "aynada gördüğü yüzün, ardında bulunduğunu düşündüğü şeylere uymadığını farkeden bir adam" üzerine yaptığını söyler; öyle biri ki, "kendisini çözümleyerek, kendisinin kendisiyle ilgili kavramına uymadığını keşfeder. Ben şahsen bir aynada kendime bakınca bu duyguyu duyarım."

Made in U.S.A. özdeşlik sorununu dilsel bir düzeyde dramatize eder. Paula'nın sesi, bir diktofon kayıdı olarak, Goodis'i vururken şöyle der: "Neredeyim? Bu konuşan ben miyim? Düşüncelerimin içinden kayıp geçtiği bu sözcüklerin ben olduğumu söyleyebilir miyim? Kendi ellerimle işlediğim bu cinayetlerin ben olduğunu söyleyebilir miyim, yaptıktan sonra değil, daha yapmaya başlamadan önce, benden kaçıp uzaklaşan bu eylemlerin, ben olduğumu?" Çünkü Wittgenstein'in dediği gibi, "Dil düşünceyi örter. Öyle ki, örtünün dış biçiminden, örtülen düşüncenin biçimi konusunda sonuç çıkarılamaz.." (**TLP** 4.002); aynı şekilde, Paula'yı onun sözlerini söyleyen kayıt aygıtıyla özdeşleştirmek ne derece olanaksızsa, fizyolojik mekanizmalarıyla özdeşleştirmek de bir o kadar olanaksızdır.

-"İçimde duyduğum bu yaşamın ben olduğumu söyleyebilir miyim?"

Godard'ın, film çeken kameranın filmini çekme fikri, belirttiği amaçlarından birisiyle; "bir duygunun gövdeye girdiği ve fizyolojik olarak canlı hale geldiği anı göstermek- yorumlamadan, yalnızca göstermek" amacıyla bağlantılıdır. Anlam fizyoloji üzerinde kodlanmıştır -duygular, boğazın ve ses tellerinin yapısı-, aynı şekilde, bir kameranın mekanik işlemleri üzerine; aslında, **Evli Bir Kadın**'da, "bir makinaya öğrettiğimiz ilk şey bellektir" denir. **Çinli**'deki genç entellektüeller "DESCARTES" sözcüğüne lastikten oklar atarak, dualizmi reddettiklerini gösterirler ve bir devrimci etkinlik olarak nesneler ile sözcükleri birbirine karıştırmayı önerirler; aynı şekilde, Godard filmlerinin kur-

MADE IN USA / ANNA KARINA



gusunu, "yalnızca imgede bulunan şeylere ve yalnızca onlara dayanarak" yapar, "imgenin simgelediği şey açısından değil, imgeyi simgeleyen şey açısından..." İmgeye ve sözcüğün biçimine bağlı kalarak, empirik olarak verilmiş olanın ötesine geçme olanağını, ya da -ki bu aynı şey olurdu- onunla özdeşleşme olanağını, yok eder.

Paula gibi biz de, konuşmayı ya da daha doğrusu konuşmanın kodladığı anlamı, belirlenebilir bir "içsel" nedenin etkisi olarak göremeyiz. Godard'ın, **Pierrot le Fou** (Çılgın Pierrot)'yla ilgili olarak, "Bu bir film değil, bir sinema çabasıdır" demesi, niyet ile edim ya da gerçekleme arasındaki bu zorunlu bağlantı eksikliğini belirtir: filme daha az yanıltıcı bir biçimde bakmanın yolu, onu bir proje çizimi olarak, **Çıplak Öğle Yemeği** gibi, yerine gelmemiş bir niyet olarak görmektir. Pierrot üzerine olan aynı yazıda, Godard Claudel'in şu sözünü alıntılar, "bugün, dün olan günü izleyen gün değildir" ve bunu şöyle açımlar; "Bu tümce, sinema terimleriyle şu anlama gelir: "Peş peşe gelen iki sekans, bir sıra içinde değildir. Bu, peş peşe gelmeyenler için de geçerlidir." Godard montajı Eisenstein gibi parçalarının toplamından daha büyük olan bir şey yaratmak için değil, iki çekimin biribirini, gereksiz ilişkilerinden soyması, böylece de sentaks alışkanlıklarını ve nedensel düşünceyi eleştirmesi yönünde kullanır. Wittgenstein'in "batıl inanç" olarak nitelendirdiği (**TLP** 5.1361) sürekli zaman ve nedensel bağlantı mitosu, güdüleri açıklama olanağı sağlar, oysa Godard'ın filmlerinde, Susan Sontag'ın belirttiği gibi, güdüler ya basite indirgenmiş ya da açıklanmadan bırakılmıştır; "Şimdiki zaman kipine yönelik bir sanat, insanların canlandırılmasında bu cins bir 'derinlik' ya da içselliğe ulaşmaya çalışamaz." Georges Franju'nun filmlerinde, "bir başlangıç, bir orta, bir de son bulunması gerekliğini" kabul edip etmediği sorusunu, Godard'ın şöyle yanıtladığı söylenir: "Tabiî. Ama ille de o sırayla değil."

Çevirenin notu: Burada çevirisini sunduğumuz metin, Maclean'ın "Opening the Private Eye/Wittgenstein and Godard's Alphaville" adlı yazısının kuramsal giriş bölümüdür; yazının Alphaville filmi üzerine olan ikinci bölümü çevrilmemiştir. (Sight and Sound)

Maclean, Wittgenstein alıntılarını Pears ve McGuiness'in İngilizce çevirilerine göre vermektedir; bizse alıntıların çevirisinde **Tractatus**'un Türkçe çevirisine (BFS Yayınları 1985) dayandık.

Maclean'ın yazısının ikinci paragrafında Wittgenstein'a yakıştırılabilecek biçimde alıntıladığı "dilin insanın içinde yaşadığı ev" olarak tanımlanması, Wittgenstein'in değil, Heidegger'ın bir düşüncesidir. (Bkz. **Brief über den Humanismus**, 1947: "Dil varlığın evidir", bu sözün "İnsan" ve "Yaşam" bağlamında anlamı için, **Unterwegs zur Sprache**, ss. 90, 111, 116, 267); aynı şekilde, "varoluşun ABC'si" ise, yine, Wittgenstein'a değil, muhtemelen, **Göreceliğin ABC'si** adlı bir kitabı olan Russell'a gönderide bulunuyor.

Yazıda anılan, ancak tam metinleri verilmeyen Tractatus değinileri şöyle:

3.328 bir im kullanılmıyorsa, imlemsizdir. Occam'ın gerecinin anlamı budur. (Simge düzeni içinde herşey bir imin imlemi varmış gibi işliyorsa, demek ki vardır imlemi.) [Occam'ın usturası/gereci/özdeyişi, şudur: "Nesneler gereksiz yere çoğaltılmamalı."]

2.025 0 [töz], biçim ve içeriktir.

3.1 Tümcede düşünce duyusal algılanabilir olarak dile gelir.

3.11 Tümcenin duyusal algılanabilir imini (ses ya da yazıdaki işaretini, vb.) olanaklı olgu durumunun izdüşümü olarak kullanırız.
İzdüşüm yöntemi, tümce-anlamının düşünülmesidir.

3.12 Düşünceyi dile getirmemize yarayan ime, tümce-imi diyorum. Tümce de, dünya ile izdüşüm ilişkisindeki tümce imidir.

3.13 İzdüşüme ait ne varsa, tümceye de aittir; ama izdüşümü yapılan değil. Öyleyse, izdüşümü yapılanın olanağı, ama kendisi değil.
Tümcede, öyleyse, anlamı henüz içerilmez, ama onu dile getirme olanağı içerilir.
("Tümcenin içeriği", anlamlı tümcenin içeriği demektir).
Tümcede kendi anlamının biçimi içerilir, ama bunun içeriği değil.

3.3 Ancak tümcenin anlamı vardır; ancak tümcenin bağlamında bir adın imlemi vardır.

3.31 Tümcenin, anlamını niteleyen parçasına, bir dile getiriş (bir simge) diyorum.
(Tümcenin kendisi de bir dile getiriştir.)
Dilegetiriş, tümcenin anlamının özüne ilişkin olarak, tümcelerin aralarında ortaklaşa sahip olabildikleri herşeydir.
Dilegetiriş bir biçim ve bir içerik belirtir.

3.311 Dilegetiriş, içinde geçebileceği bütün tümcelerin biçimlerini varsayar. O, bir tümce sınıfına ortak niteliyici işarettir.

3.312 Öyleyse, nitelediği tümcelerin genel biçimi yoluyla ortaya konur.
Ve bu biçim içinde de, dilegetiriş sabit, bütün geri kalanlar da değişken olacaktır.

5.633 Dünyanın içinde nerede rastlanabilir ki, doğaötesi bir özneye?
Diyorsun ki, burada durum tam göz ile görüş alanı arasındaki gibi. Ama, gözü gerçekten görmezsin.
Ve görüş alanındaki hiç bir şey de, bir gözce görüldüğü sonucunun çıkartılabilmesine izin vermez.

5.135 Herhangi bir olgu durumunun varoluşundan, ondan tümüyle farklı başka bir olgu durumunun varoluşu hiçbir şekilde sonuç olarak çıkarılamaz.

5.136 Böyle bir sonuç çıkarmayı haklandırabilecek bir nedensel bağlantı, yoktur.

5.1361 Geleceğin olaylarını, bugünkülerden sounç olarak çıkaramayız.
Nedensel bağlantıya inanç, batıl inançtır.

Nisan Dergisi, 1986, Sayı:7

EVV3L
http://evvel.org

Oruç Aruoba İlgileri
http://evvel.org/ilgi/oruc-aruoba