

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



Erotik Düş Makinesi

Alain Robbe-Grillet ile Filmleri Üzerine Söyleşiler

Anthony N. Fragola - Roch C. Smith



Erotik Düş Makinesi
Alain Robbe-Grillet ile Filmleri Üzerine Söyleşiler

Anthony N. Fragola - Roch C. Smith



Lemis Yayın: 4

ISBN 978-605-86729-3-2

1. Baskı, Mart 2015, İstanbul

© 1992, Anthony Nicholas Fragola, Roch Charles Smith, Alain Robbe-Grillet.

© 2015, Lemis Yayın

özgün adı The Erotic Dream Machine/Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films

ingilizceden çeviren Baran Bilir

düzeltili Güney Öztürk

kapak fotoğrafı Catherine Robbe-Grillet (Fonds Alain Robbe-Grillet/IMEC)

baskı ve cilt A4 Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.

Otosanayi Sit. Yeşilce Mah. Donanma Sok. 16

Kağıthane/İstanbul

tel 0212 281 64 48

sertifika no 12168

www.lemisyayin.com

Acıbadem Mah. Ulusuluk Sok. 51/1 Kadıköy/İstanbul

tel 0216 326 96 27

e-mail iletisim@lemisyayin.com

sertifika no 25617

Roch C. Smith (Doktora, Emory Üniversitesi), rektör yardımcılığı, fen-edebiyat fakültesi dekan yardımcılığı ve Romen dilleri bölüm başkanlığı yaptığı Kuzey Karolina Üniversitesi-Greensboro Romen Dilleri Bölümü'nden emekli oldu. Anthony Fragola ile birlikte yazdığı bu kitaptan başka Alain Robbe-Grillet, Gaston Bachelard ve André Malraux üzerine kitaplar yazdı.

Anthony N. Fragola, Kuzey Karolina Üniversitesi-Greensboro Medya Çalışmaları Bölümü'nden emekli oldu. Kısa öyküler, eleştirel denemeler yayımladı, Asya Sineması dahil çeşitli konularda sinema dersleri verdi. Ayrıca, Sicilya'daki anti-mafya hareketi üzerine bir belgesel serisinin yapım ve yönetmenliğini üstlendi. Mafyanın elinden alınarak istimlak edilen arazilerde kurulan üç çiftlik kooperatifine odaklanan Another Corleone: Another Sicily, serinin son filmi oldu.

Erotik Düş Makinesi
Alain Robbe-Grillet ile Filmleri Üzerine Söyleşiler

Anthony N. Fragola - Roch C. Smith

çeviren: Baran Bilir

Önsöz 9

1 | Giriş 13

1. Bölüm - Filmler

2 | İlk Filmler: *Geçen Yıl Marienbad'da* ve *Ölümsüz Kadın* 31

3 | *Trans-Avrupa Ekspresi* 41

4 | *Yalan Söyleyen Adam* 49

5 | Bir Film ve İkizi: *Cennet ve Sonrası* ve *N Zarı Aldı* 61

6 | *Hazzın Sürekli Kayması* 75

7 | *Ateşle Oyun* 89

8 | *Güzel Tutsak* 101

9 | Projeler ve Önizlemeler 111

2. Bölüm - Film Yapmak Üzerine

10 | Teknik 119

11 | Film Dünyası 125

12 | Film Sanatı 134

Filmografi ve Yayınlar 154

Dizin 164

Önsöz

Yirminci yüzyılın öncü deneysel romancılarından biri olarak tanınan Alain Robbe-Grillet, 1961 tarihli *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde yönetmen Alain Resnais ile senaryo yazarı olarak yaptığı son derece başarılı işbirliğiyle de beğeni kazanmıştı. O zamandan bu yana Robbe-Grillet, romanlarında olduğu gibi, alışıldık anlatı yapılarının sınırlarına sürekli meydan okuyan ve geleneksel gerçekçiliğin kolaycı varsayımlarını sorgulayan sekiz film daha çekti. Bununla birlikte, filmleri İngilizce konuşulan ülkelerde eleştirel incelemelerin dikkatini yazılı eserleri kadar çekmedi.

Genelde geniş kitlelerce izlenen film ve nadiren okunan roman arasındaki bu tersyüz durumun nedeni nedir? Neden bir *auteur* bir yazardan daha az tanınır? *Auteur*'e savunmasını yapması için bir forum işlevi gören bu söyleşi kitabı, söz konusu tersyüz olma üzerine bazı açıklamalar sunuyor. Ama daha önemlisi, Robbe-Grillet'in filmlerine dair daha geniş bir farkındalık ve daha keskin bir takdir sağlamaya çalışarak İngilizce konuşan toplumun, özellikle de Amerikalı izleyicinin Robbe-Grillet algısının altında yatan dengesizliğe doğrudan yöneliyor. Bu kitabın öncelikli amaçlarından biri, yönetmene kendi eserlerine dair görüşlerini söyleme fırsatı vererek öğrenciler ve uzmanlar arasında Robbe-Grillet'in sinemasına dair bilinçli tartışmaları teşvik etmek. Uzmanlar Robbe-Grillet'in gözlemlerinde yönetmenin eserlerinin ve düşüncelerinin ayrıntılı açıklamalarının yanında daha kapsamlı incelenmeyi bekleyen konular bulacak; sinema öğrencileri ise bu sayfalarda Robbe-Grillet'in film dünyasının kendine özgü bir takdimini keşfedecek.

Robbe-Grillet'in filmleri zaman zaman tartışmalı biçimde olsa da, içinde bulundukları kültürel ortamla yakından ilişkilidir. Bu söyleşiler, ileride Robbe-Grillet'in *auteur* yanına yoğunlaşacak özenli değerlendirmelere katkıda bulunmak için bu bağlamı yönetmenle birlikte araştırmayı amaçlar. Robbe-Grillet'in ilerleyen sayfalarda sık sık estetik, felsefe, sosyoloji ve elbette edebiyat meselelerine değinen yorumları herhangi bir öğrenciyi veya uzmanı pek çok düşünceye sevk edecek kadar kapsamlı.

Robbe-Grillet'in eserlerinin çeşitliliğine aşina olan okurları ise onun bu söyleşilerde zaman zaman gün ışığına çıkan bir yönünü keşfedip şaşırabilir: hoca ya da eğitimci yanı. Gerçi hocalık rolü Robbe-Grillet için yeni değil. Dünyanın çeşitli üniversitelerinde dersler verdi. St. Louis'deki Washington Üniversitesi'nde ve New York Üniversitesi'nde düzenli olarak ve Florida'dan Kaliforniya'ya, diğer bazı Amerikan kampüslerinde dersler verdi. Mevcut söyleşilerin ilk tohumu 1982 sonbaharında, onu hocalık yaptığı Florida Üniversitesi'nden *Yalan Söyleyen Adam* filminin gösterimi için Greensboro'daki Kuzey Karolina Üniversitesi'ne getiren bir gezi esnasında atıldı. Robbe-Grillet bu ziyareti sırasında romanları ve filmleri üzerine bir video söyleşi yapmayı içtenlikle kabul etti. Kasım 1985'te filmi *Cennet* ve *Sonrası* üzerine konuştuğu bir iade-i ziyaretin ardından Robbe-Grillet, 1987 sonbaharında Greensboro'daki Kuzey Karolina

Üniversitesi'nin Fransızca ve sinema bölümlerine konuk hoca olarak atandı. Bu ziyaretlerinin her biri süresince ve 1982-1991 arasındaki diğer bazı vesilelerle Robbe-Grillet ile söyleşilerimizi sürdürdük. Bu söyleşileri bir kitapta toplama fikri 1987'de Greensboro'da bulunduğu dönemde gelişmiş olmakla birlikte, nihai ürün Alain Robbe-Grillet'nin filmleri üzerine yaklaşık on sene süren bir diyalogu yansıtır.

Söyleşiler; ayrıca önsöz, notlar ve kaynakçanın da esas sorumlusu olan Roch Smith tarafından Fransızca sürdürüldü ve çevrildi. Aksi belirtilmedikçe kitaptaki tüm çeviriler de onundur. Giriş kısmının ilk taslağı Anthony Fragola tarafından yazıldı. Giriş kısmındaki düzeltmeler ve metnin düzenlenmesi ikimizin ortak çalışmasının ürünüdür. Ama en önemli çalışma ortağı elbette Alain Robbe-Grillet'ydı ve yıllar süren bu projeye istekli ve enerjik katılımı için ona içtenlikle minnettarız.

Girişilen bu süreç ve zorluklar bazı kişi ve kurumların desteği olmadan tamamlanamazdı. Öncelikle, bu uzun girişimi yılmaz teşvikleri ve bilgece önerileriyle destekleyen eşlerimiz Anne Fragola ve Elaine Smith'e yürekten teşekkürlerimizi sunarız. Profesör David Michael Kaplan'a minnettarız, onun teşviği ve desteği olmasaydı bu proje hiç başlamayabilirdi. Ekim 1988'de Washington Üniversitesi'nde düzenlenen Uluslararası Robbe-Grillet Sempozyumu'na katılma daveti, Ekim 1990'daki iade-i ziyaretimiz esnasındaki misafirperverliği, ayrıca yararlı yorum ve eleştirileri için Profesör Michel Rybalka'ya çok minnettarız. St. Louis festivaline ziyaretlerimize misafirperverliği ve nüktedanlığıyla canlılık katan Maya Rybalka'ya teşekkür etmekten özellikle mutluluk duyarız. New York Üniversitesi'nden Thomas Bishop'a Ekim 1985'te Robbe-Grillet ile bir telefon söyleşi gerçekleştirmemize yardımları ve Nisan 1989'da New York Üniversitesi'nde Robbe-Grillet ile yaptığımız söyleşiler esnasındaki candan misafirperverliği için teşekkür ederiz. Nisan 1989'da Anthology Film Archives'de Alain Robbe-Grillet film retrospektifi düzenleyen, New York Şehir Üniversitesi, Queens Koleji'nden Profesör Royal S. Brown'a şükranlarımızı ifade etmek isteriz. Girişin ilk taslağını okuyan ve geliştirmek adına yararlı önerilerde bulunan Greensboro'daki Kuzey Karolina Üniversitesi'nden Charles P. Tisdale'e teşekkür ederiz. Robbe-Grillet ile ilk kez onun sayesinde iletişime geçtiğimiz için Florida Üniversitesi'nden Profesör Raymond Gay-Crosier'e minnettarız. Asistanlığı esnasında ilk taslakların deşifre edilmesine yardım eden ve İngilizce yüksek lisansına devam ederken sonraki taslakların hazırlanması süresince yardımlarını sürdüren Michael Robinson'a özellikle minnettarız. Gösterdiği sebat paha biçilmez.

Greensboro'daki Kuzey Karolina Üniversitesi Araştırma Konseyi'nden ödenek aldığımızı bildirmek isteriz. Kasım 1985'te Dil Enstitüsü'ne katılımı ve 11 Kasım 1987'de filmi *La Belle Captive*'in galası dahil, Robbe-Grillet'nin kampüsümüze yaptığı ziyaretlerin masraflarını karşılayan Beşerî Bilimler Ulusal Fonu ve Kuzey Karolina Beşerî Bilimler Konseyi'ne de ayrıca minnettarız. Robbe-Grillet filmlerinden beşinin video kaset kopyalarını edinmemizi sağlayan Paris'teki Dış İlişkiler Bakanlığı'ndan Pascal-Emmanuel Gallet'nin yardımını da anmak isteriz. Son olarak, Catherine Robbe-Grillet'ye bu çevirinin gerçekleşmesinde gösterdiği işbirliği ve cömertlik için duyduğumuz minneti belirtmek isteriz.

Erotik Düş Makinesi

1 Giriş

Düş zamanının sonsuz koridorları; formel bir bahçenin orasında burasında heykel donukluğuyla konumlanmış insanlar; geçmişi ve geleceği olmayan, yalnızca bir an ve o an var olan karakterler; İstanbul'da panjurların arasından dışarı bakan, harem ve kısıncı muhafızlardan kurulu Bizans usulü bir dünya hayal eden bir adam; Trans-Avrupa Ekspresi'nde —aslında karısı olan— asistanı ile beraber Antwerp'e yol alan bir yönetmeni canlandıran, başkarakterin sadoerotik dürtülerinin kurgulanmış olay örgüsünden saptığı kurmaca bir uyuşturucular dünyası yaratan Robbe-Grillet'in bizzat kendisi; Nazi askerlerinin kovaladığı, zamanda geriye yol alan, bir partizan ve bir yerel kahraman kılığına bürünmüş, hain olması da olası bir adam; tecavüz ve cinayet oyunları oynayan sıkılmış öğrenciler ve bir fabrikanın labirentinde kendisiyle karşılaşan genç bir kadın; hapisane görevi gören bir manastırdaki çıplak kadınlar üzerinde uygulanan engizisyon işkenceleri, vampirizm ve lezbiyen fanteziler; kızını şık bir geneleve yerleştiren bir baba; çoktan ölmüş, kurbanının boynunu ısırarak için için kumsalı çerçeveleyen perdelerin arasından çıkan esrarengiz ve şehvetli bir kadın: Bu görüntülerin kaynağı, *Geçen Yıl Marienbad'da* [*L'Année dernière à Marienbad*], *Cennet ve Sonrası* [*L'éden et après*], *Hazzın Sürekli Kayması* [*Glissements progressifs du plaisir*] gibi filmlerinde hikâye anlatıcılığı süreçlerini sergilemek ve anlatının doğal yöntemlerine meydan okumak için çağdaş stereotiplerden yararlanan yazar-yönetmen Alain Robbe-Grillet.

“Hayata sadık” ya da “doğal” denebilecek kadar iyi anlatılmış hikâye anlamına gelen geleneksel gerçekçilik, yirminci yüzyılın son yarısının roman sanatında derin etkileri bulunan Robbe-Grillet için asla bir ölçüt olmadı. 1950’ler ve 1960’lardaki Fransız Yeni Roman akımının kurucularından olan Robbe-Grillet, Honoré de Balzac’ın on dokuzuncu yüzyılda yerleşik kıldığı “roman, sosyal gerçekliği tarihe kaydetmeye yarar” görüşünden radikal biçimde ayrılıyordu. Robbe-Grillet’in kurgusu, Stendhal’de olduğu gibi yol boyu taşınan bir hayat aynası değil, anlatıyı yansıtan bir aynadır. Bu “yansıtıcılık”, olay örgüsü ve karakter dahil, anlatının keyfi âdetlerini açığa vurur ve fesheder. Bazen Yeni Yeni Roman olarak sınıflandırılan daha yakın tarihli eserlerinde tek bir anlatıcı olduğu ihtimali de ortadan kalkar. Geleneksel gerçekçilerin aksine Robbe-Grillet, okurunun eserin yaratımını paylaşmasını gerektiriyor. Çoğu modern sanatçının ortak özelliği olan bu katılımcı yaratım aynı zamanda onun geleneksel film gerçekçiliği ile anlatının birbirine meydan okuduğu filmlerini anlamak için önemli bir kilit noktasıdır.

Melodrama doymuş ilk dönem Amerikan anlatı sineması, izleyicilerin güçlü olay örgülerine ve kolay anlaşılabilir durumlara olan iştahını doyururken Amerikan ve nihayetinde dünya çapındaki hassasiyetlerin normlarını yansıtıyordu: Karakterler hayranlık uyandırmakla kalmamalı, izleyici de onlarla birlikte tanımlanmaya uygun olmalıydı; psikolojik gerçekçilik tutarlı karakterleştirmelerle hüküm sürmeliydi.

Ana ihtilaf hızlıca belirlenmeli ve olumlu biçimde çözülmeliydi. Robbe-Grillet'nin romanları ve filmleri genelin alıştığı hatta talep ettiği tüm bu anlatı geleneklerini kullanmayı reddeder. O, aslında yaratıcı enerjisiyi kontrol eden ve önleyen dolaysız gerçekçiliğe dair geleneksel ısrarın ortaya çıkarılması ve yıkılması gerektiğine inanır. Robbe-Grillet, izleyicinin farklı gerçeklikler ve başka doğrular algılaya ve yeni hassasiyetler edinme potansiyeline büyük önem verir. O da tıpkı sürrealistler gibi izleyiciyi statükonun tanıdık ve güven veren dünyalarında tutmaktansa alışılmadık görme biçimleri keşfetme arayışında olan bir hayalperesttir.

Bu söyleşilerde ortaya çıktığı üzere, Robbe-Grillet cana yakın, hoşgörülü, bilimden (ziraat mühendisliği eğitimi aldı ve ilk işinde istatistik uzmanı olarak çalıştı), felsefeden, sanattan ama özellikle edebiyat ve sinemadan iyi anlayan biri. Meseleleri nüktedanlıkla, rahatlıkla ve tartışma götürmez bir mantıkla ele alıyor. John Fletcher'in onun için, "Sartre ve Camus'nün 1940'lardaki parlak döneminden bu yana Fransa'nın entelektüel camiasının en etkili şahsiyetlerinden biri,"¹ demiş olması şaşırtıcı değil. Robbe-Grillet, filmlerinde anlatıyı düzenlemek için kullandığı malzemeleri özünde ideolojik olarak görüyor. Onun sanatı çağdaş toplumun dayatmaya kalkıştığı söylemden parçalar içerir. Eğer bir sanatçı gerçek anlamda bir devrimciyse, öncekilerin yerini alacak ve kendisini (ve bizi) baskın ideolojiden, "şeylerin doğal düzeninden" kurtaracak yeni ifade biçimleri icat etmeli. Düzensizlikten kuvvet doğar. Bu düzensizlikten geçici bir düzen yaratılır. Yaratıcılık ve yeni bir tasavvur için gerekli olan özgürlüğü olumlamak üzere düzensizlik düzenin yerine geçer. Robbe-Grillet'nin saldırısı temelde, dili ve yapısının keyfi bir dünya görüşünü yansıttığına inandığı on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi kurgusuna. O, çağdaş dünyayla karşılaşmasının dilinin kutsanması ve gelecekteki tek ifade aracı olarak sunulması beklentisinde değildir.

Sinemanın gelişimine Robbe-Grillet'nin katkısının hakkını vermek için filmlerinin karmaşıklığını kavramak şart. Ancak bu filmler, Amerikalı izleyicinin deneysel yaklaşımları reddetme eğiliminin başta geldiği birtakım nedenlerle fena halde yanlış yorumlanmış ve küçümsenmiştir. Ayrıca film eleştirmenleri, edebiyat eleştirmenlerinin aksine, söylemlerine bağlam oluşturabilecek birkaç yüzyıla yayılmış bir külliyattan yararlanamaz.

Sistemantik film araştırmaları görece yeni bir alan. Bir sanat biçimi olarak film, yirminci yüzyılın başındaki ilk dönem filmlerle birlikte gelişmeye başlamış olsa da, İtalya'da *Quo Vadis?* ve *Cabiria*, Birleşik Devletler'de *Bir Ulusun Doğuşu* [*The Birth of a Nation*] gibi örnekler ortaya çıkana kadar sinemacılar karmaşık bir anlatı geliştirmeye kalkışmadı. André Bazin ve onun François Truffaut gibi müritleri 1950'lerde *Cahiers du Cinéma*'da film üzerine ciddi anlamda yazmaya başladıklarında, film araştırmaları birkaç uzmanla sınırlıydı. Nadiren, Sergey Aizenştayn gibi bir sinemacının filmlerin nasıl iletişim kurduğu üzerine bir kuram ortaya koyduğu oluyordu. Onun montaja ve ses kullanımına dair kuramı Robbe-Grillet'yi hayli etkilemiştir.

¹ John Fletcher, *Alain Robbe-Grillet*, Londra: Methuen, 1983, s.13.

Çoğu sonradan Fransız Yeni Dalgı akımı yönetmeni olan *Cahiers* eleştirmenleri gerçekçi anlatı geleneğine dahil oldu. Robbe-Grillet'ye göre onlar, görüntüyü yalnızca güçlendirmektense kontrpuana başvurarak ses kullanımında sinemasal anlatımın gerçekçi geleneklerine meydan okuyan René Clair gibi yönetmenlerin fena halde yanlış anlaşılmasına neden oldu. Aslında çoğu eleştirmenin sandığının aksine, sinemayı Robbe-Grillet'ye çekici kılan şey kameranın dış gerçekliği nesnel olarak kaydetme olanağı değil, sesin geleneksel gerçekçiliğı yıkmak, görme ve duyma duyularına eşzamanlı etki ederken imgesel ve öznel olanı betimlemek için sunduğı olanaklardı: "Nihayetinde, seste olduğı gibi görüntüde de, su götürmez bir nesnelliğın tüm görünümürleri ile düştın ya da anıdan, yani kısaca imgelemenden ibaret olanı sahneleme olanağı."²

Amerikan stüdyosunun sinema üzerindeki hâkimiyetine tepki duyan Bazın ve Fransız Yeni Dalgı eleştirmenleri yönetmen kuramını *auteur* terimiyle formülleştirdiler. Bu Fransızca terimin İngilizcesi, bir filmin "yazarı" ve yazılı eserlerin yazarı arasındaki kullanışlı bir ayrıma izin veriyor. *Cahiers* eleştirmenlerine göre film *auteur*'leri Hollywood stüdyo sisteminin montaj hattı yaklaşımının ötesine geçti. *Cahiers* eleştirmenleri bir *auteur*'ün filmlerinin yinelenen teknikler, temalar ve yönetmenin kişilik özellikleri ışığında araştırılması gerektiğini varsayıyorlardı. Sinemanın esasında işbirliğine dayalı bir sanat olduğunu teslim etmemek gibi pek çok tutarsızlığa ve eksikliğe rağmen *auteur* kuramı bir yönetmenin eserini incelemek ve sistematik film araştırmalarını ciddiye alınan bir akademik disiplin olarak meşrulaştırmak adına bir metodoloji sundu.

Robbe-Grillet'nin filmlerinin ya da Hollywood kökenli olmayan ve deneysel sayılan diğer filmlerin titiz incelemelerinin yapılmasını geciktiren bir başka etken de Birleşik Devletler'deki dağıtım yöntemleriydi. Robbe-Grillet söyleşilerinde sık sık Amerikan dağıtım sisteminden bahseder. Birleşik Devletler'de dağıtım, yatırımlarından yüksek kâr (yatırımın beş ya da altı katı makul sayılıyor) elde etmeyi bekleyen dağıtım şirketleri ve eski Hollywood stüdyoları tarafından kontrol ediliyor. Mevcut sistemde reklamı, nakliye maliyetlerini ve genel giderleri karşılamak için bir dağıtım şirketi yüzlerce 35 mm. kopya basmalı. Bunun için gereken sermaye, Robbe-Grillet'nin bir filminin yapım bütçesinin tamamından çok daha fazla. Amerikan dağıtımcıları kâr garantiye almak için, filmleri edilgen olarak keyif alınan bir eğlenceye indirgeyen piyasanın ihtiyacı karşılıyor.

Avrupa'da, özellikle de Fransa'da, bizdeki *art house*ları andıran küçük ama yerleşik bir sinema salonu ağı Robbe-Grillet'nin filmleri için değerli bir pazar sunuyor. Amerikan *art house*lar Birleşik Devletler'de 1960'lar ve 1970'ler boyunca mütevazı bir takipçi kitlesine sahipken, bugün geriye sadece New York ve Los Angeles gibi şehirlerdeki birkaç istisna kaldı. *Art house*lar revaçtayken hem Robbe-Grillet gibi sinemacılara filmlerini Birleşik Devletler'de gösterme hem de dağıtımcılara mütevazı bir kâr elde etme fırsatı sunuyordu. Bu pazardaki daralma gitgide zincirin parçası haline gelen

² Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction*, çev. Richard Howard, New York: Grove Press, 1965, s. 149. [Türkçesi, *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, Yazko, 1981.]
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://irantey.org>

ticari salonlarla girilen yoğun rekabetin bir sonucu; ama bu aynı zamanda sanat filmi düşüncesine ve deneyelliğe karşı artan düşmanca bir tutuculuğu da yansıtıyor. Böylesi zorlu ekonomik kısıtlamalar yüzünden Robbe-Grillet'in filmleri meraklı bir kitle için bile kolayca ulaşılabilir değil. Onun tüm eserlerinin, Nisan 1989'da New York'taki Anthology Film Archives'daki gibi kapsamlı bir retrospektifi nadiren gerçekleşmiştir.³ Robbe-Grillet'in 1983'te çekilen güzel ve unutulması güç filmi *Güzel Tutsak [La Belle Captive]*, Greensboro'da hocalık yaptığı Kuzey Karolina Üniversitesi'nde 11 Kasım 1987'de yapılan galasına kadar Birleşik Devletler'de gösterilmedi. Birleşik Devletler'de mevcut olmayan kopya Robbe-Grillet'in Kanada'daki dağıtıcısı tarafından sağlandı.

Sonuç olarak Robbe-Grillet'in filmleri Birleşik Devletler'de hak ettiği ilgiyi hiçbir zaman görmedi. Tüm filmleri arasında en meşhurunun *Geçen Yıl Marienbad'da* olması bir ironidir, çünkü senaryosu onun olmasına karşın filmin yönetmeni aslında Alain Resnais'ydı. *Geçen Yıl Marienbad'da*'yı izleyen dağıtımclar hayal kırıklığına uğradı ve film altı ay boyunca kutuda durdu. El altından Venedik Film Festivali'ne sokulan film Altın Ayı Ödülü'nü kazandı; filmin dağıtımı ancak böyle garantiye alınmıştı. Film En İyi Özgün Senaryo dalında Akademi Ödülü'ne aday oldu ve Fransa'da –Méliès Ödülü dahil– başka ödüller de kazandı. *Geçen Yıl Marienbad'da* hem devrim niteliğinde bir filmi hem de büyük başarı yakaladı.

Enine boyuna tartışılan ve incelenen *Geçen Yıl Marienbad'da*, yine de yanlış anlaşıldı. Gerçekçi geleneğe saplanıp kalmış eleştirmenler ve izleyiciler kendilerini, olayları geleneksel ve rasyonel bir düzene oturtmaya mecbur hissettiler. Adam ve kadın bir yıl önce karşılaşmış mıydı? Kadın karşılaşmalarını unutmuş muydu, yoksa naz mı yapıyordu? Belki de kıskanç koruyucusundan korkmuştu? Robbe-Grillet'in *Yeni Bir Roman İçin*'de belirttiği gibi, böylesi soruların bir anlamı yok; çünkü film yalnızca şimdiki zamanda gözler önüne serilir, filmde bir geçmiş ve bir gelecek yoktur.

Geçen Yıl Marienbad'da için *a priori* bir rasyonel açıklama bekleme eğiliminde, filmin Resnais'in *Hiroşima Sevgilim*'ini [*Hiroshima mon amour*] çağrıştırmasının da payı vardı. Senaryosunu Marguerite Duras'ın yazdığı, lirik metnin görünüme katmanlı bir boyut kattığı *Hiroşima Sevgilim*, geçmişin anılarını şimdiki zamanla keşiştirerek aynı dünyaları ve deneyimleri çözümler. Tarihte gerçekleşmiş olayların belirgin bir kronolojik sırasının rehberliğindeki *Hiroşima Sevgilim*, anılar aracılığıyla zaman içinde gidip gelir. Fransa'nın Nazilerce işgali ve Hiroşima'ya atılan atom bombası filme karakterler dışı göndergeler kazandırır ve izleyiciyi yönlendirmeye yardımcı olur.

Buna karşılık, Robbe-Grillet'in yaklaşımının devrim niteliğindeki özelliklerinden biri görüntüler dünyası dışında hiçbir şeyin var olmamasıdır. Olayların tatmin edici bir açıklaması yapılamaz çünkü ekrandaki ilk görüntülerin öncesinde hiçbir şey olmamıştır. *Yalan Söyleyen Adam*'ın [*L'Homme qui ment*] bir gösteriminin ardından bir izleyici Robbe-Grillet'ye "Bu ne anlama geliyor?" diye sordu, Robbe-Grillet'in cevabı bir realisti çıldırtacak kadar basitti, "İzleyicinin yükleyeceği dışında bir anlama gelmiyor."

³Robbe-Grillet New York Üniversitesi'nde ders verirken Royal S. Brown tarafından organize edilen Alain Robbe-Grillet Film Retrospektifi, New York'taki Anthology Film Archives'te 17-30 Nisan 1989 tarihleri arasında gerçekleştirildi.

Robbe-Grillet'nin belirttiği gibi, "Tıpkı aslolan tek zamanın filmin zamanı olması gibi, tek önemli 'karakter', tüm öykünün *zihninde* geçtiği, tüm öyküyü *tasavvur eden* izleyicidir."⁴

Geçen Yıl Marienbad'da filminde X'in (adamın) A'ya (kadına) anlattığı ayrıntılı öyküler ancak izleyici bunları kendince resmederse anlam kazanır. Robbe-Grillet temalar, tutarlık ve kronolojik sıra yerine olaylara dair herhangi bir nihai açıklamanın kuyusunu kazmak için ustaca tasarlanmış karmaşık oyunlar sunar. Tıpkı sonraki Robbe-Grillet filmlerinden biri olan *Yalan Söyleyen Adam*'daki Boris'in yaşamı gibi X'in yaşamı da yalnızca anlatılan öykülerle anlam kazanır. Hem X hem Boris konuşmak ve bir dizi çeşitleme, tekrar ve çelişki arasında bir yalandan diğerine atlamak için kendilerini mecbur hisseder. Öykülerini sonlandırdıklarında artık var olmazlar ve film biter.

Geçen Yıl Marienbad'da filminden geriye kalan bir imgeler dünyasıdır; zamanın donmuş anları, org ve lirik dış sesten meydana gelen katmanlı bir film müziği, geleneksel karakterleştirme hissini azaltmayı amaçlayan yapmacık oyunculuk (karakterlerin adları bile yoktur; senaryoda belirtilen, bizim duymadığımız harfler vardır yalnızca) ve tıpkı bir düşte olduğu gibi sonsuz bir saplantı hali. *Geçen Yıl Marienbad'da* ile Luis Buñuel ve Salvador Dalí'nin sürrealist filmi *Bir Endülüs Köpeği* [*Un chien andalou*] arasında çarpıcı benzerlikler keşfederiz. Her ikisi de film dünyasındaki rasyonel düzen, çizgisel zaman ya da akla yatkın bir izah dayatmasında bulunan tüm girişimlerin kasten altını oyar. *Bir Endülüs Köpeği*'nde göz önüne serilen zaman, düş zamanıdır; bu zamanın içinde bizler Buñuel ve Dalí'nin düşlerinde birer röntgenciye, *Geçen Yıl Marienbad'da*'da düşün etkin katılımcıları oluruz.

Geçen Yıl Marienbad'da filminde Robbe-Grillet farklı bakış açıları arasında net ayrımlar yapmamıza engel olarak olağan yön algımızı bozar. Zarif bir akışkanlıkla hareket eden kamera süslü tavanlarda yol alır veya sabit duran ya da birbirleriyle konuşan konuklar arasında mekik dokur. Bazen Kamera X'in (Giorgio Albertazzi) perspektifini yansıtmış gibi gelir, ama ardından ona odaklanır, bu da kameranın objektifi ve başkarakterin bakış açısı arasında bir gerilim yaratır. İşin özü, Robbe-Grillet özne ile nesnel olanı birleştirir. Bu teknik sayesinde Robbe-Grillet gerçek ile hayal, özne ile nesnel arasındaki bariz çelişkilerin giderilebileceği yönündeki sürrealist inancı gösteren görsel bir metafor yaratır.

Ayrımların ortadan kalkması ve özne ile nesnel olanın birleşimi *Ölümsüz Kadın*'ın [*L'Immortelle*] nüvesini oluşturur. N; haremler şehri, kıskanç gardiyanlar, gizem, entrika ve ölüme dair basmakalıp fikirler aşılınmış olarak İstanbul'a varır. Film şehir yönelen hareketli çekimle başlar. Görüntüye eşlik eden hipnotik Türk müzikleri ve filmin sonuna dair baştan fikir veren trafik kazası sesleri duyarız. Ardından N'yi bir pencerenin önünde panjurdan ya da "jaluzilerden" dışarıya bakarken; çeşitli noktalarda ve farklı duruşlarda, ancak özne "zihin gözüyle" görebileceği bir kadını, L'yi izlerken görürüz.

⁴ Robbe-Grillet, *For a New Novel*, s.153.

N'nin L'ye panjurlar arasından baktığı ve L'nin görünüşte N'ye gözünü diktiği çekimler, *iki çekimin yan yana oluşu*, *Ölümsüz Kadın*'ın temel yapısını oluşturur. Dolayısıyla Robbe-Grillet devrim niteliğinde bir tekniğe başvurur; anlatının temeline sekans yerine bu çekimleri koyar. Robbe-Grillet'nin *Ölümsüz Kadın*'ında düzenleyici öge olarak bu çekimleri kullanma fikri Ayzenştayn'ın montaj ilkesine atıfta bulunur. Montaj kuramını anlatımsal sekansların bağlanması üzerine inşa eden Vsevolod Pudovkin'in aksine, Ayzenştayn kuramını tek çekimlerin çarpışmasına dayandırır. Tıpkı Ayzenştayn ve sürrealistler gibi Robbe-Grillet de tek çekimle sunulan imgenin önceliğini film anlatısının temeline oturtmaya girişir. İzleyiciler ve eleştirmenler Robbe-Grillet'nin çekimlerinin her birine bunlar sanki birer resimmiş gözüyle bakmalı. Robbe-Grillet'nin filmlerinin hakkını vermek bir muhakeme sürecine değil, nihayetinde sözsüz bir evren meydana getiren çekimlere duyumsal ve estetik bir karşılık vermeye dayanır. Robbe-Grillet'nin dünyasını kelimeler aracılığıyla açıklamaya yönelik herhangi bir girişim sözsüz imgenin bütünlüğünü anında tehlikeye sokar. Robbe-Grillet'nin, filmlerinden birinin video kopyasını izleyen bir izleyici topluluğuyla karşılaştığı zaman umutsuzluğa düşmesi de şaşırtıcı değildir; çünkü orijinal 35 mm. baskı yerine bu şekilde bir sunum görüntülerin güzelliğini tahrip eder ve onun tüm titizliğiyle yaratmaya çalıştığı sözel olmayan içsel tepkiye ket vurur.

Robbe-Grillet'ye *Ölümsüz Kadın* üzerinden yapılan eleştirilerde onun vizyonuna açık ve filme katkı sağlayabilecek bir ekiple çalışmadığı göz önünde bulundurulmadı. Oysa, örneğin Orson Welles *Citizen Kane*'i [*Yurttaş Kane*] daha önce hiçbir deneyimi olmadan yönetmişti, ama hünerli Gregg Toland ile çalışmak gibi bariz bir avantajı vardı. Welles geniş açılı çekimler kullanmasıyla, tavanlı setleriyle ve alan derinliği sayesinde meşhur oldu, ama görüntü yönetmeni Nestor Almendros'un öne sürdüğü gibi Toland bu teknikleri John Ford için görüntü yönetmenliği yaptığı *Eve Giden Yol* [*The Long Voyage Home*] ve *Gazap Üzümleri*'nde [*The Grapes of Wrath*] çoktan kullanmıştı.⁵ Bu söyleşilerde görüntü yönetmeni Maurice Barry'yi kendisine yük olarak gördüğü ortaya çıkıyor. Robbe-Grillet'nin sinema anlayışından ve tasavvurundan şüphe duyan Barry bazen onun yönlendirmelerine uymuyormuş. Robbe-Grillet *Ölümsüz Kadın*'ı daha lirik bir tarzda yaratabilirdi, ama bu onun sinema anlayışıyla uyumlu olmazdı. Örneğin onun N'yi çeşitli noktalarda ve farklı duruşlarda yakalayan yenilikçi pan kullanımı, devamlılık bağlamında bir zaman, mekân ve algı parçalanması ortaya koyar.

Ölümsüz Kadın Robbe-Grillet'nin tekniklerine ve motiflerine yeni ayrıntılar eklemiş olmasına rağmen, izleyici için sorun yarattığını kendisinin de kabul ettiği tutuk oyunculuk filmin ticari açıdan başarılı olmasını engelledi. Yine de film Robbe-Grillet'nin çıraklık eseri oldu. Tıpkı öncülü gibi *Ölümsüz Kadın* da izleyiciyi çarpıcı görüntülerle başbaşa bırakır: sarnıcın sütunları arasında sessizce yol alan, adeta Jungçu bir bilinçdışı sembolünde gezinen kayık; panjurların arasından bakan N, ölü N ve L'nin donuk duruşları ve yaklaşan arabanın farlarına gözlerini diken dev siyah köpekler.

⁵ Nestor Almendros, *A Man with a Camera*, çev. Rachel Phillips Belash, New York: Farrar, Straus, Giroux, 1984, s. 19.

Ölümsüz Kadın'dan üç yıl sonra (1966) Robbe-Grillet, filmleri arasında en meşhurlardan ve kendisinin de gözdelelerinden biri olan *Trans-Avrupa Ekspresi*'ni [*Trans-Europ-Express*] yönetti. Film Jean'ın yani Robbe-Grillet'nin kendi oynadığı bir yönetmenin, Paul Louyet'nin oynadığı bir yapımcının ve Lucette'in, Robbe-Grillet'nin eşi Catherine'in⁴ oynadığı bir süpervizörün etrafında dönüyor. Yönetmen, bir gazete bayisinde erotik bir dergiye göz attıktan ve haber dergisi *L'express* satın aldıktan sonra yol arkadaşlarıyla birlikte trene yerleşir. Yapımcı, Antwerp'e yol alırlarken, hikâyesi trende geçen bir film uydurduğunu önerir. Uydurdukları hikâyenin konusu görünüşte, aynı trende uyuşturucu kuryeliği yapan bir adam hakkındadır.

Sonra oyuncu, Jean-Louis Trintignant, aynı dergilere göz atarken ve *L'express* satın alırken yönetmenin hareketlerini taklit eder – gerçi o, haber dergisinin arasına erotik dergiyi saklar. Trintignant üçlüyle aynı kompartımana oturur, sonra ayrılır. Jean, Trintignant'ı tanımaz, ama onu Elias yani uyuşturucu kaçakçısı rolünde hayal eder. “Hikâye” bu noktadan sonra üçlünün reddettiği ya da değiştirdiği farklı olasılıklarla birlikte şekillenir.

Robbe-Grillet eleştirmenlerin filmi yaratıcı sürecin zorluklarına bir örnek olarak yorumladıklarını belirtir, oysa hikâyedeki karakterin bir noktadan itibaren önceden saptanmış senaryodan bağımsız olarak rol yaptığı apaçıktı ve eleştirmenler bunu gözden kaçırdı. Hatta Elias, Jean'ın gördüğü bir düştən uyanır, bu da trendeki üçlünün hiç de “gerçek” karakterler olmadığı şüphesini doğurur. Belki de hayal edilen kurmaca karakter Elias değil, Jean'dır.

Trans-Avrupa Ekspresi'ndeki film içinde film durumu daha başından itibaren muğlaklık, kinaye ve kafa karıştırıp eğlendiren çelişkiler açısından zengindi; ayrıca bu nitelikler madde üzerinde mantıksal bir düzen dayatan, olayları gerçekçi dünyanın nedenselliğine ve sürekliliğine göre açıklayan herhangi bir nihai sonuç olasılığına mahal vermez. Rollerin seçimi buna bir örnek. Jean adında bir yönetmeni canlandıran Robbe-Grillet'nin kurmaca bir adın maskesi altında tümüyle kendisini oynadığını varsaymak fazla yüzeysel olur. Yine de Robbe-Grillet'nin bir yönetmeni oynadığı gerçeği tümüyle gözardı edilemez. Aslında sonuç, yaratılan muğlaklıktır; Robbe-Grillet kendisini oynuyor olabilir de olmayabilir de. Aynısı karısı için de geçerli. Trintignant'ın rolü de çeşitli kademelerde birkaç işlev birden görür. O elbette oyuncudur, ama tuhaf biçimde, Lucette onu tanıdığı halde Jean tanıyamaz. Bu da Jean'ın “gerçek” bir yönetmen olduğu fikrine gölge düşürür (gerçek teriminin birden ne kadar sorunlu hale geldiğine dikkat edin). Belki de Trintignant o anda kendisini değil, sonradan üçlünün uydurduğu filmde yer alacak olan bir karakteri oynuyordu.

Daha sonra Elias'ın kölelik, tecavüz ve ölüme dair cinsel saplantıları filmi ele geçirir ve filmin sözde yaratıcıları kontrolü kaybeder. *Trans-Avrupa Ekspresi*, Marie-France Pisier'nin canlandırdığı fahişe Eva ile Elias'ın oynadıkları erotik ve sadomazoşist oyunlardaki yapmacılığa rağmen, *Geçen Yıl Marienbad'da* filmindeki yapmacık tecavüz sahnesinden daha müstehcendir.

⁴Robbe-Grillet'nin eşi, Catherine Robbe-Grillet, onun ilk filmlerinin bazılarında da oynayan bir oyuncu.

Trans-Avrupa Ekspresi, hem izleyiciler hem de eleştirmenlerden her filminde artan olumsuz tepkiler almasına neden olan kadınlara yönelik cinsel şiddet tasvirlerinin başlangıç noktasıydı. *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde Eva sadomazoist oyunlara katılır ve bundan zevk alır gibi görünür. En sonunda Elias, Eva'yı öldürür ve kendi cinsel şiddet takıntısı, bir polis tarafından Eve adındaki gece kulübünde tuzağa düşürüldüğünde bu kez kendi ölümüne neden olur.

Trans-Avrupa Ekspresi'ni takip eden filmlerde kadın tasvirleri, yapaylıklarını korumalarına rağmen daha da müstehcen ve aşırı bir hal aldı. Çağdaş toplumdaki kadınlara karşı artan saldırı eylemleri ve tecavüzlerle birlikte, pek çok izleyici Robbe-Grillet'in imgelerini nahış buldu. Buna karşılık, Robbe-Grillet bu tür eleştirilere aldırmaz görünür; bu söyleşilerde kendi konumunu savunur ve amaçlarına dair bir açıklama sunar. Örneğin Robbe-Grillet, *Trans-Avrupa Ekspresi*'ndeki ve diğer filmlerindeki tecavüz ve bondaj sahnelerinin “gerçek dışı” ve dolayısıyla heyecansız kılınmak için fazlasıyla yapaylaştırıldığına dikkat çeker. Ona göre, bu tasvirlerin kadınlara saldırı eylemlerine teşvik edici olduğu değil, kadınlara karşı şiddeti tasvir eden erkek egemen anlatıların altını oyma derdinde olduğu düşünülmeli.

Takip eden söyleşilerde Robbe-Grillet bir sanatçı olarak rolünü örneğin kendi filmleri için olası anlamlar öne süren bir profesörden ayrı bir yere koyar, böylece sanatçı ve eleştirmen arasındaki çatışmalı noktada konumlanır; bu da *Yalan Söyleyen Adam* gibi bir filmin yapısıyla örtüşen bir hünerdir. (Bununla birlikte Robbe-Grillet, ifadelerinin sadece kendi görüşleri olduğunu ve bir başkasınınkinden daha geçerli olmadığını belirtmeyi ihmal etmez.)

Slovakya dağlarında geçen *Yalan Söyleyen Adam* (1968) Boris adlı bir karakterin yerel Direniş kahramanı Jean Robin hakkında hikâyeler anlatma çabasına odaklanıyor. Jean-Louis Trintignant'ın canlandığı Boris, sanki 1960'lardan Nazi işgali ve Direniş savaşçılarının dönemine doğru zamanda geriye yol almaktadır. Trintignant'ın giydiği, 1940'lara ait olması mümkün olmayan çağdaş giysiler Robbe-Grillet'in zamandaki bu kaymayı belirgin kıldığı ayrıntılardır. Patlamalar görmemize ve silah sesleri duymamıza rağmen, Nazilerin gerçekten var olduğundan emin olamayız, çünkü Robbe-Grillet, Trintignant'ı ve Nazi askerlerini asla aynı karede göstermez. Başından itibaren Robbe-Grillet gerçeklik algımızı montaj aracılığıyla yönlendiriyor. İzleyici Nazi askerlerinin bu karakterin peşinde olduğunu düşünebilir, oysa sadece peşi sıra gelen görüntüler görür. Böylece, eğer Naziler yoksa ve peşi sıra gelen görüntülerin bir yansıması onlar varsa, o halde Boris de yok. Ya da belki Nazi askerleri de Boris de var ama aralarında bir ilişki yok; bunun yerine birbirinden bağımsız ama zamanın dondurulmuş anlarında eş zamanlı olarak varlar. Elbette tam tersi de doğru olabilir: Belki de görüntülerin bir kısmı gerçek dünyayı, diğer kısmı ise hayalî dünyayı oluşturuyor ama bu ikisi arasındaki ayrım belirsizliğini koruyor. Bu muğlak zaman hissi Robbe-Grillet'in nedensellik ve çizgiselliğe bir alternatif sunma çabasına vurgu yapar.

Yalan Söyleyen Adam'ın anlatıcısı olduğu varsayılan kişi hayatının anlamını arayan bir oyuncudur. Bir oyuncu ne yapar? Robbe-Grillet'e göre, kurmaca karakterler canlandırılır ve yalan söyler. İyi oyunculuğun özü bu yalanları inandırıcı, gerçek kılmaktır. Eğer Robbe-Grillet oyuncudan bizi hikâyelerinin doğruluğuna inandırmasını bekleseydi, yalnızca gerçeğe benzerliğin peşinden giderdi. Ama *Yalan Söyleyen Adam*'daki oyuncu sayısız varyantı olan, birindeki unsurların diğerinde de görüldüğü, biraz değiştirildiği, dolayısıyla da güvenilirliğinden şüphe ettiren pek çok hikâye anlatıyor. Nihai doğrulardan, nihai çözümlerden şüphe duyan Robbe-Grillet bizi inandırmak istemiyor. Anlatıcının hikâyeleri bizi ideolojik olandan estetik olana, hikâyenin neye dair olabileceğinden nasıl anlatıldığına doğru saptırır. Carol J. Murphy'nin sözleriyle, “[Robbe-Grillet] Yalan kavramına sarılır ve filminin yaratım sürecinin üretken yapısını her yalandan birer doğru meydana getirerek maskeler.”⁷ Filmin “doğrusu” söylenende değil, söyleyiştedir. Ayrıntılı incelendiğinde şüphe götürmez olduğu sanılan bu doğrular bile geçerliliğini yitirebilir, ya da asla doğru olamayacakları için zaten “yalandılar”.

Yalan Söyleyen Adam, Robbe-Grillet'in dördüncü filmiydi ve fon daha kolay bulunduğu için kendisini çok ayrıntılı bir çekim senaryosuna bağlı kalmaktan kurtaran geniş bir özgürlükle çalıştı. Filmin işbirliğine dayalı bir sanat olduğunun farkında olan ve sürrealistlerin hararetle inandığı tesadüfi durumları filme özgürce eklemek isteyen Robbe-Grillet, oyunculara büyük ölçüde katılım olanağı sağladı. Doğaçlama ve “denetimli özgürlük” arasında bir ayrım yaparak, oyuncunun katkısının yazı ve montaj aracılığıyla nasıl sağlandığını –onun deyişiyle nasıl “geri kazanıldığını”– anlatıyor.

Cennet ve Sonrası'nda (1971) Robbe-Grillet bu kez senaryoyu tamamen bir tarafa bırakarak, anlatımı parçalamanın sınırlarını zorladı. Çekimler çizgisel bir metne bağlı kalmak yerine, hücreleri on iki konu ve on hikâye dizisinin kesişimlerinden oluşan bir ızgaraya dayanıyordu. Robbe-Grillet bu yapıyı Arnold Schoenberg'in atonal müziğine benzetir; ama bu şemaya sıkı sıkıya bağlı kalmamıştır. Robbe-Grillet pek çok öğenin eklendiğini ve öngördüğü yapıyı değiştirdiğini anlatır.

Cennet ve Sonrası kısmen Robbe-Grillet'in Tunus'a yaptığı gezinin sonucudur. Gişede başarı elde edemeyen *Yalan Söyleyen Adam*'ın ardından artık siyah beyaz filmlere kazançlı gözüyle bakılmıyordu. Robbe-Grillet de Eastmancolor yeşiliyle bir film çekmemekte kararlıydı, zira bu renge katlanamıyordu. Ne var ki, Tunus'taki Cerbe Adası'nın mavi ve beyaza boyalı mimarisinden, mavi ve beyaz gökyüzünden oluşan ve kırmızı rengi aşılayarak kan, seks ve ölüm temalarını işlemesine olanak sunan bir dünya keşfetti. İşin özü, Robbe-Grillet için temsili nesne, onu temsil etmekle görevlendirilen malzemeler ve tutumlar karşısında ikinci plandadır. Bu resimsel tarz Robbe-Grillet'in resme karşı hayatı boyunca duyduğu ilgiyi yansıtır ve bu ilgi Robbe-Grillet'i, kısa bir süre Tunus'ta yaşamış Paul Klee, özellikle Piet Mondrian ve Marcel Duchamp göndermelerini *Cennet ve Sonrası*'na dahil etmeye yönlendirmiştir.

⁷ Carol J. Murphy, “Robbe-Grillet's *L'Homme qui ment*: The Lie Belied”, *French Review*, 57, 1983, s. 42.

Bratislava'daki bir stüdyoda inşa edilen Café Eden, Mondrian'ın eserlerinden esinlenerek planlanan; dik açılı biçimler, aynalar ve hareketli panellerden kurulu bir labirentti. Göze çarpan bu ızgaralar hikâye sekansına kaynaklık eden tema ve anlatı dizilerinin kesişimlerini yansıtıyordu. *Cennet ve Sonrası*'nda Robbe-Grillet "hazır nesene"leriyle sıradan nesneleri sanat düzeyine taşıyan Marcel Duchamp'a göndermeler yapıyordu – Robbe-Grillet bu amaçla Duchemin, diğer adıyla Dutchman karakterini yaratır.

Duchemin; Coca Cola, Camel ve kan için gibi tabelaların pop-art, çağdaş kültür ve –Robbe-Grillet'nin sonradan *Hazzın Sürekli Kayması* ve *Güzel Tutsak* filmlerinde irdeleyeceği– vampirizm temasına göndermeler yaptığı Café Eden'e gelir. Canı sıkılmış öğrenciler burada tecavüz, cinayet ve Rus ruleti oyunları oynar. Violette tıpkı *Trans-Avrupa Ekspresi*'ndeki Eva gibi bu sapkın eğlencelere etkin olarak katılır. Duchemin, gelişinin ardından, Violette'e onu korkunç işkence, tecavüz, tutsaklık ve cinayet imgeleriyle dolu düşlere sürükleyecek olan "korku tozu" sunar.

Violette bir fabrikada Duchemin'i ararken kendi görüntüleriyle yüzleşir. Robbe-Grillet, montaj aracılığıyla ikileme temasını ekrana getirir. Dahası bu teknik Violette'i erkek egemen çağdaş toplumun basmakalıp beklentileriyle uyumlu bir kadın olarak sunar. Violette edilgen, parçalanmış ve asıl benliğinden ayrılmıştır. Bir borudan kıvamlı, meni benzeri bir maddenin sızdığını görünce korku ve tiksintiyle ona dokunur. Violette görünüşte kendisiyle barışık olmaktan uzaktır, erkek tahakkümü karşısında korkakça davranır. Sonra, Tunus üzerine –Robbe-Grillet'nin de izleyiciler arasında görüldüğü– bir belgesel film izlerken kendisini Cerbe Adası'nda bulur. Duchemin ya da şimdiki adıyla Dutchman, atıkları kafesteki çıplak kadınlar ve başka işkence mizansenleriyle birleştirip sanat eserlerine dönüştüren bir heykeltıraştır. Dutchman'ın onunla seviştiği sahne gerçekçi ve erotik bir tasvir sunmaz, daha ziyade heykeltıraşın kendi eserine duyduğu hayranlığın göstergesidir. Bu sırada Violette edilgenliğini yener. Kelimenin tam anlamıyla hâkimiyeti ele geçirir ve Dutchman'a bir tokat atar. Bu Robbe-Grillet'ye göre Violette'in bağımsızlığını kazanması ve erkek egemenliğinden kurtuluşu anlamına gelir. Eleştirmenler birkaç tokadın bıçaklama, tecavüz ve işkencenin karşılığı olmaya yetmeyeceğini savunabilir, ancak bu sembolik bir harekettir; niyeti gerçekçi olmak değildir. Ne aradığı sorulduğunda Violette, "Hiç. Ve onu buldum," cevabını verir. Cevap düz anlamıyla anlaşılabilir: Bulunmayı bekleyen bir anlam olmadığını keşfeder.

Robbe-Grillet, *Cennet ve Sonrası*'nın bir yan ürünü olarak *N Zarı Aldı* filmini [*N. a pris les dés...*] (1971) yaptı. Bu filmi Fransız televizyonu için hazırlarken yeni bir anlatı oluşturmak üzere, *Cennet ve Sonrası*'ndan artakalan çekimlerle birlikte yeniden kurgulayacağı bazı ek görüntüler çekti. Yeni görüntüler bir televizyon sunucusunun standart üst gövde çekimlerinden oluşuyordu – sunucuyu *Cennet ve Sonrası*'ndaki oyuncularından biri canlandırıyordu. Sunucu-yorumcu, izleyiciye televizyon hikâyelerinde asla bir eksiklik olmadığını, her şeyin açıkça anlatıldığını söyler. Robbe-Grillet bir bakıma izleyiciyle bir oyun oynamaktadır, televizyon yarışmalarının anlamsızlığını hicveden bir oyun. Örneğin, anlatının bir noktasında Catherine Jourdan

ölü yabancıнын cebinden bir kartpostal çıkarır ve okur: “Tebrikler! Çamaşır makinesi kazandınız!”

N Zarı Aldı’nın yapısı sanki aleatorikmiş gibi sunulur. Anlatıcı anlatının izleyeceği yolu saptamak için ara sıra zar atar, ama bu işlemin filmin yapısını belirlediğini varsaymak da yanıltıcıdır; çünkü gördüğümüz çekimler öylesine parçalı ve kesintilidir ki, izleyicinin kurgulamak isteyeceği her anlatıya fırsat verir. Aslında anlatıcı izleyiciye oyunların asla önceden planlanmış bir anlamı olmadığını söyler. Tek düzen, izleyicinin yarattığıdır. Böylece Robbe-Grillet izleyicinin televizyon izleyicisi gibi edilgen kalmaması, eserin etkin bir katılımcısı olması gerektiği inancını yinelemiş olur. Tek hikâye, izleyicinin hayalinde canlandırdığıdır. Fransız televizyonunda sadece iki kere gösterilen ve salonlarda gösterime girmeyen *N Zarı Aldı*, hem genel izleyici hem de zamanının akademisyenleri için hiçbir zaman kolay ulaşılabilir olmadı. Buna karşın, New York’ta 1989 Anthology Film Archives’daki Robbe-Grillet retrospektifinde gösterildi.

Taşıdığı düşsel nitelikler ve anlatısının irrasyonelliğiyle *Hazzın Sürekli Kayması* (1974), Robbe-Grillet’ye kalan sürrealist mirası belirgin olarak ortaya koyuyor. Fanustaki ayakkabı, yumurtalar, pirinç yatak ve dua sehpası gibi nesnelerin kullanımı anlatı sekanslarını hem sekteye uğratan hem de bağlayan “noktalamalar”⁸ görevi görüyor. Ayrıca bu, nesnelere olağanüstülük kazandırıyor. Başkarakter Alice’in⁹ genç bir kadının uçurumdan düşmesini adeta bir büyücü gibi “dilemesi” ve görünüşte onun kanını içmesiyle yaşadığı travma sonrasında kan, seks ve ölüm üçlüsüne duymaya başladığı saplantı da filmdeki Buñuelyen temalara verilebilecek bir örnektir.

Alice’in vampirik kan içme eylemi; bir başka kadına duyulan cinsel arzu, regl ve vahşice ölüme dair bir eylemdir ve bir kez daha yerleşik erkek egemen düzene başkaldırmayı ve onu yıkmayı akla getirir. *Hazzın Sürekli Kayması* bir hapisanede ya da bir rahip ve birkaç rahibenin yönettiği bir manastırda geçiyor. Filmde kilisenin baskıcı doğasına bir bakıma Buñuelyen bir dokundurma vardır. Ama Robbe-Grillet’in kilisesi Buñuel’inkine kıyasla bir “dekordur”; rahiplerin, “tanrı kelamını” kontrol edenlerin baskıcı otoritesinin en bilindik ve klişeleşmiş metaforudur.

Robbe-Grillet ithamını sadece rahiplerin otoritesine değil, toplumun bireyleri kontrol altına almak ve yazılı dil aracılığıyla statükoyu sürdürmek için yarattığı bir başka kuruma daha yöneltilir: yargıçlar ve avukatlar tarafından simgelenen hukuk sistemi. Alice’in dedektifin sorularına verdiği mantıksız ve ukala cevaplar onun kanunları küçümseyişinin göstergesidir. Dahası, hem dedektifi hem avukatı hem de rahibeyi baştan çıkarmaktan keyif alır.

⁸ Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, Paris: Minuit, 1974, s.12-38.

⁹ Robbe-Grillet, Anicée Alvina’nın oynadığı genç kadının adının filmde hiçbir zaman zikredilmediğine hem sineromanda hem de söyleşilerde dikkat çekiyor. Robbe-Grillet onu yalnızca *Glissements progressifs du plaisir*’in sineromanında, s.28’de Alice olarak adlandırıyor.

Hazzın Sürekli Kayması'nda Robbe-Grillet, tüm filmlerinde rastlanan ikileme fikrini bir başka sürrealist teknikle daha da ileriye taşır. Maktul Nora'yı ve avukatı aynı kadın (Olga Georges-Picot) oynar ve bu ikileme bilinçaltında yarattığı muğlaklıkla Buñuel'in *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde [*Cet obscur objet du désir*] yapılarına benzer biçimde izleyicinin kafasını karıştırır. Aslında başoyuncusunun filmi bırakmasıyla ortaya çıkan bir zorunluluğun sonucu olan bu buluş, her ne kadar Buñuel ile anılsa da, ondan on yıl önce Robbe-Grillet tarafından istediği bir etkiyi vermek amacıyla belirli bir plan dahilinde kullanılmıştı.

Hazzın Sürekli Kayması'nda pornografi meselesi görmezden gelinemez. Fransa'daki sansür heyeti filmdeki işkence ve sapkınlık tasvirleri nedeniyle izleme yaşını on sekiz ve üzeri olarak sınırlandırdı. Robbe-Grillet, Sicilya'da filmin anlatı yapısının zayıflığına dayandırılan birtakım cezai kovuşturmalara maruz kaldı. Eleştirmenler Robbe-Grillet'nin filmlerinin sadoerotik boyutundan rahatsız olduklarını sıkça ifade ediyordu. John Fletcher, "Ölümcül bir kazayla sonuçlanan bir roller aktarımı üzerine kurulu karmaşık hikâyesi ile sıradan 'sexplotation' filmlerinden farklı olsa da, yönetmen en sadıkları haricindeki tüm izleyicileri yabancılaştıracak kadar pornografik açıdan nefesine düşkün,"¹⁰ diyerek bu görüşü özetliyordu. Diğer filmleri gibi *Hazzın Sürekli Kayması* da, izleyicinin varlıklarını açıkça kabul etmeye belki yanaşmayacağı ama hem bilinçlerinde hem de bilinçaltılarında yerleşmiş olan bazı çizgi roman, roman, resim, video, film ve ortak hafızaya ait görüntülere yapılan göndermelerle harmanlanmıştı. Film bir "hikâye" anlatmaktan ziyade, anlatı sekanlarındaki düşüşler ve kaymalar da dahil, hikâye anlatmanın sorunlarını ve zevkli yanlarını irdeliyordu.

William Van Wert, Robbe-Grillet'nin *Hazzın Sürekli Kayması*'na uyarladığı göndermelerin Jules Michelet'nin "büyücü kadın" figüründen alındığını belirtiyor¹¹ – böyle suçlarla itham edilirken aslında yasalarıyla yaratıcı hayal gücüne ket vuran toplumu suçlayan bir figür. Bruce Morrisette ise "Lady Macbeth'e ve İsa'ya yapılan açık metinsel göndermeleri ve diri diri yakılan Jeanne D'arc gibi aziz kurbanlara yapılan ince göndermeleri" açıklar.¹² İşin özü, Robbe-Grillet çok sayıda kaynaktan ödünç aldığı malzemeyi arketipik modeller oluşturmak üzere dönüştürür ve birleştirir. Örneğin, Alice'in hayalî olarak kurban edilişi Jeanne D'arc'la paralellik gösterir. Eğer Jeanne D'arc'ın yerleşik erkek otoritesinin baskınlığına ve kiliseye gözdağı veren ve tutkusunu yüzünden yakılarak öldürülen bir kadın olduğunu, ayrıca kazığının fallik bir simge olduğunu kabul edersek, Robbe-Grillet'nin genç başkarakterini de kilise ve devletin dayattığı kanunlara başkaldıran bir asi olarak görebiliriz. Fahişelik yapıyor ve kurulu düzeni baştan çıkarıyor; o halde günahları yüzünden cezalandırılmalı. İzleyiciler yapaylığına karşın insanı hayrete düşüren bu görüntülere tepki verirken Robbe-Grillet'nin filmlerinin özgün ve karmaşık yapılarında saklı derin anlamları çoğunlukla ıskaladılar.

¹⁰ Fletcher, *Robbe-Grillet*, s.64.

¹¹ William F. Van Wert, *The Film Career of Alain Robbe-Grillet*, Boston: G. K. Hall, 1977, s.39.

¹² Bruce Morrisette, *The Novels of Robbe-Grillet*, çev. ve genişleten Bruce Morrisette, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975, s.300. Başlığına karşın, kitapta Robbe-Grillet'yi bir yönetmen olarak ele alan bir irdeleme bulunuyor.

İlk olarak *Geçen Yıl Marienbad*'da'da görülen Buñuelyen ayak fetişizmi teması *Hazzın Sürekli Kayması*'nda tekrar ortaya çıkar. Buñuel'in *O'sunda* [Ét] Francisco, papazın masum görünüşlü yardımcı oğlanların ayaklarını yıkama ve öpme ritüeli karşısında büyülenir. Ardından Francisco'nun bakışı kilise cemaatinin ayakları arasından, onu cezbeden ve saplantısı olan kadının biçimli ayak bileği kemiğine yönelir. Buñuel basit ama zarif bir panla din ve saflığı, sapkın seks ve nevrotik dürtüler ile ilişkilendirir. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda Alice yargıç tarafından sorgulanırken, "Bu bir ayak fetişi," yanıtını verir. Ayrıca yargıcın ayağındaki küçük bir yarayı yalayarak onu baştan çıkarır; böylece erotizm teması kanla ilişkilendirilir. Robbe-Grillet'in ayakkabılar ve ayak fetişizmini filme dahil edişi, bunları kilisenin baskısının neden olduğu sapkın cinselliğin doğrudan bir sonucu olarak kullanan Buñuel'inkinden çok daha karmaşıktır.

Hazzın Sürekli Kayması'nda, Robbe-Grillet'in önceki filmlerine metinlerarası göndermeler bulunsun da film yönetmenin geçmişte yaptıklarının harmanlanmasından ibaret değildir; bu, diğer *auteur*'lere de sıklıkla yapılan bir eleştiridir – örneğin Fellini ve onun son dönem filmleri. Aynı zamanda Nora olan avukat öldürülür öldürülmez, Trintignant'ın oynadığı polis müfettişi katilin bulunduğunu ve soruşturmanın sona erdiğini söylemek için içeri girer. Ölü kadını görmesi üzerine, "Ah evet, o halde her şey yeniden başlamalı," der. Bu replikler Trintignant'ın *Yalan Söyleyen Adam*'da görünüşte vurulduktan sonra yerden kalkan, üstünü silkeleyen ve anlatısını yenileyen Boris (diğer adıyla Jean) rolünü andırır; bu, Trintignant'ın her iki filmde de yer almasıyla altı çizilen metinlerarası göndermedir.

Hazzın Sürekli Kayması'nda gerçek suç Nora'nın öldürülmesi değil; kilise, hukuk ve düzen dünyasının hayal gücü ve bireysel yaratıcı ruha getirdiği sınırlardır. Van Wert'in açıkladığı gibi Alice, Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında*'sındaki naifliğin, Raymond Queneau'nun *Zazie Metroda*'sındaki umursamazlığın ve Vladimir Nabokov'un *Lolita*'sındaki erotizmin birbirine harmanlanmış halidir.¹³ Yan odadaki Alice ile şiddetli bir cinsel birliktelik umarken kendini Nora'yla nazıkçe bir sohbetin içinde bulan müşteri, "Siz de mi fahişesiniz?" diye sorar. Nora soğukkanlılıkla cevaplar, "Ah evet, bu günlerde herkes gibi". Genç adam Alice'in odasına gider, Alice onun yapmacık kana susamışlığı karşısında bir cansız manken gibi tamamen tepkisiz kalır. Alice'in eylemleri gerek kelimelerde gerek sadistin özel ritüellerinde kodlanmış otoriteyi çökertir. Benzer biçimde cinayeti birçok kez naklederken takındığı kayıtsız tavır da Alice'in yerleşik otoriteyi ve onun sözde doğrularını küçümseyişinin yansımasıdır. Her ne kadar kadınlar görünüşte şiddet kurbanı olsa da, Alice'in yerleşik düzenin temsilcilerini kontrol altında tuttuğu dikkate alınmalıdır. Hiç kimse –polis, müfettiş, yargıç, rahibe, avukat– onu korkutamaz. Aksine Alice onların kuyusunu kazar, onlara meydan okur ya da onları defeder.

¹³Van Wert, *Film Career*, s.39.

Robbe-Grillet'nin filmleri arasında *Hazzın Sürekli Kayması* şüphesiz ki imgelere ve anlatı yapılarına dair sinemasal deneylerinde kayda değer bir iletmeyi temsil eder. *Ateşle Oyun* [*Le Jeu avec le feu*] (1975) yapısı, görsel tarzı ya da konusundaki ayrıntılarıyla görünüşte *Hazzın Sürekli Kayması* kadar karmaşık değildir. Fransız film uzmanları Dominique Chateau ve François Jost'a göre "*Ateşle Oyun*... mantıksal sıra ve film anlatısının düzenlenişi açısından Robbe-Grillet'nin tüm eserleri arasında klasik sinemaya dahil edilmesi en kolay filmidir".¹⁴ Ancak Chateau ve Jost, bu filmde "anlatıya dayalı bir okumaya öncelik vermenin" (s. 87) izleyiciyi ilk bakışta önemsiz görünen öğelerin sonradan tematik anlamlar kazanacağını farkına varmaktan alıkoyduğunu açıklar. Örneğin, açılıştaki adam kaçırma sekansında gördüğümüz trenin varlığının ya da Frantz'ın peronda üzerinde "canlı hayvan" yazan kafesin içinde olduğunu iddia ettiği köpeğin kontrolünü sağlamak için kullandığı kelimelerin hikâyede ilk bakışta bir anlamı yok gibidir. Ama sonra, "bağlamdan kopuk bir tren sesi... sekansı sonlandıracak tecavüzü haber verir" (s. 90) ve bu sırada Frantz, Caroline'e köpeğe söylediklerine benzer komutlar verir. Chateau ve Jost'un adlandırmasıyla bunun gibi "yapısal embriyolar" nihayetinde önceki sekansları karmaşıklaştıran bir anlam kazanır.

Robbe-Grillet'nin diğer filmlerinde görülen pek çok öge *Ateşle Oyun*'da da yaygındır: ikilemeler, yapının ve çoklu anlatının döngüselligi, röntgencilik ve polisiye türünün karmaşık oyunlara bahane göstermek için kullanılması. *Ateşle Oyun*'un hikâyesi, kızı Caroline'i (*Hazzın Sürekli Kayması*'nda Alice'i oynayan Anicée Alvina) bulması için dedektif Frantz'ı (Trintignant) kiralayan zengin bankerin etrafında döner. Yarım dairesel kulisiyle opera dekoru döngüsel işleyişin metaforik bir yansımasıdır. Her kapı açılışında izleyici anlatıda baskın olan adam kaçırma ve ensestini yeni bir bölümüyle karşı karşıya gelir. Böylece Caroline'in bulunduğu şık randevu evi —aslında Robbe-Grillet'nin hep bir geneleve dönüştürmek istediği Paris'teki bir opera binası— izleyiciyi her biri türlü sapkın cinsel eyleme açılan kapılar arasında bir röntgenci gibi gezindirir.

Robbe-Grillet, *Ateşle Oyun*'un müziklerinin kaynağının filmde önceye dayandığını anlatıyor. Müzikle ilişkilendirilen temalar filmde üreteç görevi görür. Filmin yapısı, Robbe-Grillet'nin film tekniğini sık ve çeşitlenmeli nakaratları olan bir partisyona benzetme fikrine dayanıyor.

Sonraki filmi *Güzel Tutsak*'ta [*La Belle Captive*] (1983) Robbe-Grillet öncelikli kaynaklarından biri olan resim sanatına bir kez daha döner. Robbe-Grillet, *La Belle Captive* başlığını ilk olarak, aralarından bazıları yine *La Belle Captive* adını taşıyan René Magritte resimlerini çoğalttığı ve bu resimlere eşlik eden bir anlatı kaleme aldığı kitabına vermişti. Aynı başlığı taşıyan ama yeni bir metni olan filmde Robbe-Grillet, Magritte ve Edouard Manet resimlerindeki imgeleri, bu kez hem görüntü hem de anlatı oluşturma aracı olarak kullanır. Filmin bir yerinde başrol oyuncusu Walter'in kafasında elektrotlar takılıdır ve bunlar onun hayallerini hem üreten hem de izleyen bir makineye bağlıdır. Robbe-Grillet bu görüntüden, önce ileri video teknikleriyle

¹⁴ Dominique Chateau ve François Jost, *Nouveau Cinéma, nouvelle sémiologie: Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1979, s.85-86.

çoğalttığı, sonra da filme aktardığı bir Magritte imgesine geçiş yapar. Melon şapkalı adamlar bir pencereden aşağı doğru alçalır ve kamera pencerenin çerçevesinden Magritte'in *Belle Captive* resimlerinden alınmış bir imgeye, perdeyle çerçevelenmiş bir kumsala geçer. Magrittevari imgeler ile bir makinenin yan yanılığı filmin açılışında, deri kıyafetli, saçları uçan kadının kullandığı motosikletin yakın çekimlerini akla getirir. Motosiklet üzerindeki kadının çekimlerinden, resim çerçevesinden denizin görüldüğü *Belle Captive* muadillerine geçiş yapılır. Buna benzer erotik düş, makine ve resim çağrışımları ilhamını yaygın stereotipleri ve hayalleri düşsel bir sürrealizme dönüştüren bilinçdışından alır. Robbe-Grillet'in kendini sorgulayan filmleri kendi yapısal ilkelerini, sürrealist düşün ardındaki "makineyi" açığa çıkarır. *Güzel Tutsak*, düş ve düşün yapısını eş zamanlı sergileyen bir "erotik düş makinesi" olduğu her filminde gitgide ortaya çıkan anlatı mekanizmalarına karşı Robbe-Grillet'in aleni ilgisini akla getirir.¹⁵

Güzel Tutsak'ta hayal diyarında geçen olaylar sıradan gerçeklikte meydana gelen olaylardan daha net tanımlanmıştır. Robbe-Grillet'in hayal gücünün ateşleyicisi birbiriyle bağlantılı olmayan, ama bir resmin, pencere çerçevesinin ya da kumsalı çerçeveleyen perdelerin sunduğu açıklıklarla birbirine bağlanan farklı dünyaları gösteren Magritte resimleriydi. Robbe-Grillet, bir gece kulübünde Walter'in hayal gücünü harekete geçiren, daha sonra da onun tarafından yolda yaralı olarak bulunan genç kadın Marie-Ange'ı Walter'in gerçekliğine iştirak ederek iki ayrı dünya arasında bir diyalektik kurar. Walter'in Marie-Ange'ı geceyi birlikte geçirmek üzere götürdüğü villada Marie-Ange birden bire ortadan kaybolur; Walter'in odasındaki resim çerçevesinde ya da kırmızı perdelerin çerçevelediği bir kumsalda sürrealist biçimde ortaya çıkar. Marie-Ange'ın dünyası düşlerin, hayallerin, açıklanamaz arzuların ve dehşetin egemen olduğu bilinçsizlikte var olur. Buna karşılık Walter'in olağan gerçekliğe dayalı gündelik, sıradan dünyası her olayın ardında rasyonel bir açıklama arar.

Bir vampir olan Marie-Ange, Walter'i boynundan ısırarak bilinçsizlik ve hayal âlemine sokar. Nüfuz etme eylemi, dış gerçekliğin dünyasından bilinçsizliğin ve hayal gücünün dünyasına cinsel birleşmeyle girmek olarak da düşünülebilir. Marie-Ange'ın Walter'i alıp kendi fantastik dünyasına taşımak üzere sıradan, gündelik gerçekliğin dünyasına girdiği ana izleyiciyi hazırlamak için Robbe-Grillet sesleri, örneğin gök gürültüsünü kullanır. Bu teknik kontrpuana dayanır, zira o sırada kumsalın üzerindeki gökyüzü açıktır. Robbe-Grillet, Marie-Ange'ın yardımcıları kumsalda hızla Walter'e doğru yaklaşırken, uygun adım ilerleyen faşist askerlerin yürüyüş seslerini kullanmayı tercih ederek gerçekçi olmayan sesler kullanmayı sürdürür. Bu temsili olmayan ve alışılmadık ses kullanımı Robbe-Grillet'in tüm filmlerinde bulunan işitsel deneylerini daha da öteye taşır. Robbe-Grillet *Güzel Tutsak*'ta ulaşmak istediği hedefe montaj yoluyla; gerçek ve hayal edilen, nesnel ve öznel arasındaki görünüşteki çelişkilerin giderildiği yeni bir sürrealiteyle ulaşır.

¹⁵ "Erotik düş makinesi" kavramının daha ayrıntılı bir irdelemesi için bkz. Roch C. Smith, "Generating the Erotic Dream Machine: Robbe-Grillet's *L'Eden et après* and *La Belle Captive*", *The French Review*, 63, 1990, s. 493-502. PDF Kitap Arsivi - <https://rante.org>

Robbe-Grillet, bu filminde de her zaman olduğu gibi hem edebiyattan hem de resim sanatından ilham alır. Goethe'nin şiiri "*Korint'in Geline*" ile Jules Michelet'in "*La Sorcière*"ini, böylelikle de klasik efsaneyi vampir temasıyla birleştirir. Ayrıca Robbe-Grillet diğerk pek çok eserinde olduğu gibi *Güzel Tutsak*'ı polisiye-casusluk türünün sınırlarına dahil eder. Walter esas görevini asla öğrenemediğimiz bir örgüt için çalışmaktadır. Daha sonra Marie-Ange'in yerini bulmaya çalışır; bu da polis müfettişinin varsayılan amacıyla aynıdır.

Örgütte Walter'den sorumlu olan kişi gizemli ve çekici Sara Zeitgeist'tir. Hegel felsefesinden gelen Zeitgeist adı, zamanın (Zeit) ruhu (Geist) demektir, ama bu ad aynı zamanda popüler pornografik çizgi romanlardan alınmıştır. Sara açıkça Walter'in gözünü korkutur. *Güzel Tutsak*'ta kadınlar cinsel ve psikolojik olarak, ayrıca politik grupların hiyerarşisi içinde baskındır.

Robbe-Grillet, o zamanlar seksenlerinde olan ve daha önce Jean Cocteau'yla çalışmış Henri Alekan'ı *Güzel Tutsak*'ın görüntü yönetmeni olarak seçmişti. Robbe-Grillet gerçekçiliğe karşı Alekan'la benzer bir hoşnutsuzluğu paylaştığını belirtiyor. *Güzel Tutsak*'ın büyük bir kısmı gece çekilmiş olsa da, görüntüler *Geçen Yıl Marienbad*'da ile aynı tarzdaydı. "Her şeye cilalıymış gibi bir görünüm katan, karanlık bölümlerde bile belirgin ve parlak"¹⁶ özelliğe sahipti. Tıpkı filmlerinin döngüsel bir yapı sergilemesi gibi, *Güzel Tutsak*'taki görsel tarz seçimiyle Robbe-Grillet filmografisinin başlangıç noktasına, başlangıçtaki görüntü fikrine döner. Görsel tarzın, motiflerin tekrarı ve erkek gözünden erotizm ile yaratıcılık arasındaki istikrarlı etkileşim Robbe-Grillet'in gerçekten de bir auteur olduğunu gösterir.

Bruce Morrisette'in *Hazzın Sürekli Kayması*'ndan ve Robbe-Grillet'in gelecekteki filmlerinden söz ederken öngördüğü gibi, "Robbe-Grillet'in sanatı evrimini sürdürüyor, kurgusal yapının sınırlarını her defasında zorluyor".¹⁷ Robbe Grillet'in filmleri onun yazılı eserleri üzerine yapılan incelemelerle kıyaslanabilir bir film eleştirisi bütün ortaya koyacak nitelikte eleştirel çalışmaları hak ediyor ve bu çalışmalara ihtiyaç duyuyor. *Ateşle Oyun*'un New York'taki bir gösteriminin ardından bir izleyici tüm karmaşık yapıları, göndermeleri, tematik amaçları ve yenilikçi üslup tekniklerini tek izleyişte özümsemenin olanaksız olmasa bile çok zor olduğunu söylemişti. Robbe-Grillet cevap olarak André Gide'in, "Ben tekrar okunmak için yazarım." cümlesini alıntılıyıp şöyle devam etti: "Ben tekrar seyredilmesi için film çekerim."

Bu kitaptaki söyleşiler Robbe-Grillet'in filmlerinin doğasını araştırmanın ve öğrenmenin yanında, sinemanın gelişimindeki önemlerini gözetmeye yardımcı olabilir. Bu diyaloglardan Robbe-Grillet'in kişiliğine dair net bir fikir elde edilebilir. Mizah anlayışı, zekâsı, muazzam kültürel farkındalığı ve estetik duyarlılığı onun neden yirminci yüzyılın en etkileyici ve en önemli yaratıcı figürlerinden biri olduğunu gösteriyor.

¹⁶ Alain Robbe-Grillet, *Last Year at Marienbad*, çev. Richard Howard, New York: Grove Press, 1986, s.21.

¹⁷ Morrisette, *Novels*, s.309.

1. Bölüm

Filmler



Delphine Seyring (A), *Geçen Yıl Marienbad'da'da*.



Françoise Brion (L. Lâle, Leyla, vs.), *Ölümsüz Kadın'da*.

2 İlk Filmler: *Geçen Yıl Marienbad'da ve Ölümsüz Kadın*

Roch Smith: Seni film çekmeye iten neydi? İlk iki filmini, *Geçen Yıl Marienbad'da* ve *Ölümsüz Kadın*'ı anlatır mısın?

Alain Robbe-Grillet: *Ölümsüz Kadın* hem yazıp hem yönettiğim ilk film. Öte yandan *Marienbad*'ın, bir bakıma iki yaratıcısı, iki *auteur*'ü var: Resnais ve ben. Alain Resnais ile aramızda tuhaf tesadüfler var. Aynı yılın aynı ayı, aynı Fransız ilinde doğmuşuz; ve onun adı da Alain. Aramızda garip bir uyum var, belki bir tür simbiyoz. Buna rağmen, ayrı ayrı çalıştık. Ben tek başıma yazdım, o tek başına çekti. Resnais zaten saygın bir yönetmendi, ama ününü kısa filmleriyle kazanmıştı, dolayısıyla da yapımcılar sadece kısa filmler çekebileceğini varsayıyordu. 1950'lerin sonlarına doğru, iki Fransız yapımcı, o sıralar hâlâ arkadaş olan Samy Halfon ve Anatole Dauman, Alain Resnais'nin çekeceği uzun metrajlı bir filmin yapımcılığı için para bulmaya karar verdi. Resnais, sadece bir senarist olmayan gerçek bir yazarla çalışmak şartıyla kabul etti; böylece ilk uzun metrajlı filmini, *Hiroşima Sevgilim*'i Marguerite Duras ile birlikte çekti. Yapımcılar bu filmde para kazanamadı ama Resnais'nin kısıllardan uzun metrajlı filmlere geçiş yapabileceğini kanıtlamış oldular.

Samy Halfon bana *Hiroşima*'yı izletti ve hem yönetmeni hem de yazarı olacağım bir film yapmak isteyip istemeyeceğimi sordu. Kitaplarımın pek de geniş bir izleyici kitlesini karanlık sinema salonlarına çekecek kadar çok takipçisi olmadığına dikkat çektim. Halfon, önemli olan tek şeyin çekimlerin İstanbul'da yapılacağı karşılığını verdi. Garip gelebilir ama filmlerin yapımında genellikle sanatla hiç alakası olmayan ticari kaygıların etkisi vardır. Bu özel durumda Halfon, birimi Türk lirasından başka bir birime dönüştüremediği için Türkiye'de bloke olmuş bir miktar parası olan Belçikalı bir iş adamıyla tanışmıştı. Halfon'un fikri filmi Türkiye'de çekmekti, böylece parayı bir ürüne dönüştürerek ülkeden çıkarma olanağı olacaktı. İstanbul'da çekmek benim için hiç de fena bir fikir değildi. Tam tersine, bu şehrin benim için duygusal bir çekiciliği vardı; ondan on yıl önce, daha sonra karım olacak genç bir kadınla —Catherine— orada tanışmıştım. Sonuç olarak, Catherine ve ben, varoluşumuzda rol oynamış bir şehir olan İstanbul'a hareket ettik. Belçikalı finansör sayesinde, harcamak için bolca paramız vardı. Filmi yerinde yazmaya başladım, çekime hazır hale gelmek üzereydim, ama maalesef bir ihtilal oldu. Başbakan Adnan Menderes'in asılmasının ardından büyük karışıklık çıktı, bu yüzden Fransa'ya döndüm.

O sırada bir başka yapımcı benimle iletişime geçti ve Fransa'ya dönmenden memnun olduğunu söyledi, çünkü Resnais için bir senaryo yazarına ihtiyacı vardı. Bu yapımcının Resnais ile bir kontratı vardı, ama Resnais kendisine önerilen tüm senaryoları geri çeviriyordu. Onun gözünde kesinlikle büyük bir yazar olan biriyle çalışmakta ısrar ediyordu.

Tek bir sorun vardı: Bir kadınla çalışmayı tercih ediyordu; Simone de Beauvoir ve Françoise Sagan arasında kararsızdı. Cesur yapımcı benim yine de kısa bir öneri yazmamı ve Resnais'nin tepkisi yoklamayı önerdi. Resnais ile çalışmaktan memnun olurum çünkü *Hiroşima*'yı ve kısa filmlerini izlemiştim. Ama Resnais illa benimle çalışma derdinde değildi. Bu nedenle, hızlıca, sadece birkaç gün içinde, üç sinopsis yazdım. Her biri yaklaşık üç sayfa uzunluğundaydı. Hepsinden çok memnun kalan ve üçünü de çekmeye hazır olan yapımcı bunları Resnais'ye verdi. Seçenekler üzerinde tartıştık, en zoru diye nitelendirdiğini seçti, bu da elbette, *Geçen Yıl Marienbad'da* idi.

Böylece işbirliği yöntemimizin nasıl olacağı sorunu belirdi. Ticari sinemada aynı film için çalışan bir takım vardır. Örneğin William Faulkner Hollywood'da çalışmasının öyküsünü anlatırken, seri üretim düzeniyle solundan gelip sağına geçireceği stüdyo senaryolarına diyalog kırıntıları eklediğinden, senaryoya yaptığı katkının en küçük bir ögesini bile ekranda asla görmediğinden bahseder. Büsbütün “okunmaz” olarak nitelenen romanlarından para kazanamayan Faulkner, yönetmen arkadaşı Howard Hawks'ın himayesi altındaydı. Benim durumumda ise, bir başkasıyla çalışamayacağımı derhal bildirdim, Resnais bunun önemli olmadığını söyledi, sadece tek başıma yazmam gerekiyordu.

Resnais film yapımında pek alışıldık olmayan bir şartı kabul etti: Sadece bir senaryo değil, tüm çekim senaryosunu yazacaktım –hayalî bir film– çekimler, kesmeler, kamera hareketleri, tüm teknik aygıtlar, sanki çoktan var olan bir filmi yazıyormuşçasına. Gerçi zihnimde çoktan var olan bir filmdi.

O zamanlar başka sinemacılar benimle çalışmak istemişti ama benim senaryo üzerindeki egemenliğim konusunda tartışmalar hep kötüye gidiyordu. Örneğin, yakın arkadaşım Michelangelo Antonioni benimle bir film yapmak istemişti. Buluştuk ve olası bir işbirliğine dair uzun uzun konuştuk. Her şey yolunda gidiyor gibiydi; ancak filmiden konuşmaya başlayınca ben ekranda görünebilecek ilk görüntüden bahsettim, beni durdurdu ve “dinle, bana bir hikâye anlat, ben de sana ekranda belirecek görüntüyü söyleyeyim,” dedi. Antonioni bir senaryo yazanıyla çalışmaya alışkındı ve çekim senaryosunu yürütecek olan oydu, hatta ona verilen senaryoda önemli bir değişiklik gerekse bile. “Dinle Michelangelo, seni çok severim. Ama ikimiz arasında bir işbirliğinin olanağı yok, çünkü ben bir filmi düşündüğümde, ekranda belirecek görüntüleri gözümün önünde canlandırıyorum. Eğer bir hikâye istiyorsan, romanlarımdan birini al,” dedim. Bu noktada onunla işbirliğimiz sona erdi. Ama Resnais teklifimi kabul etti. Resnais o zamanlar bir sinemacı olarak bir tür ırlılığa sahipti ve bence hâlâ sahip. Bir yazarın hizmetinde olma niyetinde.

Fransız hukuku açısından bir filmin artık beş yazarı var: tretman, senaryo, çekim senaryosu, yönetim ve müzik – her biri için birer yazar. Bu ayrımlar yasal açıdan önemli çünkü paranın bu beş yazar arasında nasıl dağıtılacağına dair pek çok tartışma var. Tam bir yazar olmayı, bunların beşini de yapmayı çok isterdim, Wagner gibi.

Filmlerimde genellikle bunların ilk dördünü yaptım, ama müzikleri Michel Fano besteledi.¹ Antonioni filmlerinde senaryo, çekim senaryosu ve yönetimden sorumlu.

Marienbad'da ben tretman, senaryo ve çekim senaryosunun yazarıydım, Resnais de yönetmendi. Tek başıma yazdım, Resnais tek başına çekti, çünkü *Ölümsüz Kadın*'ı çekmek üzere İstanbul'a dönmüştüm, ihtilal yatışıyordu ve yeni hükümetle birlikte yeni bir kontrat düzenlenmişti. *Marienbad*'ı izleyen biri, iki yazarlı bir film izler, çünkü Resnais yazdığım her şeyi titizlikle gözetti, ama filmi o yönetti; o, Fransızcada dediğimiz gibi, bir *réalisateur*'dü. Yönetmen teriminden daha geniş bir anlama gelen *réalisateur* kelimesi bir olasılığı ekrandaki gerçek görüntüye çeviren kişi anlamına gelir; olasılığı gerçekleştirmeyi, hayata geçirmeyi de kapsar.

Marienbad tamamlandıktan sonra altı aydan uzun bir süre boyunca el sürülmeden kutuda bekletildi çünkü dağıtıcılar filmi çok tuhaf bulmuşlardı. Sinema salonu sahiplerine bile gösterilmedi. Ancak sinemayla alakalı olmaktan ziyade politik olan bir dizi tesadüf sayesinde, o altı aydan sonra Venedik Film Festivali'nde gösterildi ve Altın Ayı Ödülü'nü aldı. Ardından, Fransa ve İtalya'da dağıtıldı ve snop duruşuyla hemen başarı kazandı. İlk altı ay boyunca lanetliydi, sonra birden moda oldu.

RS: *Ölümsüz Kadın* ile *Marienbad*'ı nasıl karşılaştırırsın?

AR-G: *Ölümsüz Kadın*'ın tamamen farklı bir serüveni oldu. Film, biter bitmez Louis Delluc Ödülü'nü aldı – bir sinemacı için verilen en yüksek Fransız ödülü. Bir ay sonra gösterime girdiğindeyse kötü eleştiriler aldı ve izleyici tarafından pek kabul görmedi. *Ölümsüz Kadın*, aslında hiç benzemediği halde, sakıncalı bir biçimde *Marienbad* ile karşılaştırıldı. *Ölümsüz Kadın*'ın *Marienbad* kadar iyi olmadığı açık, ama öncelikle esas hata bu ikisini karşılaştırmaktır.

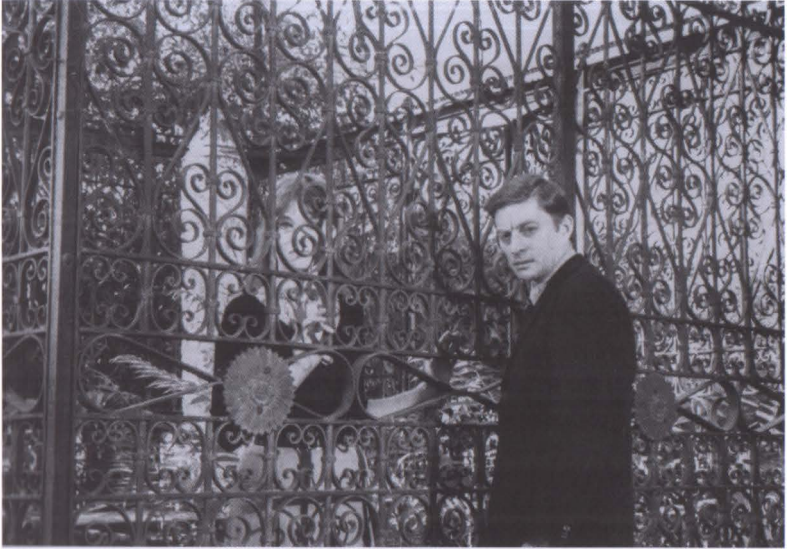
Marienbad'ı Resnais için yazdım. *Marienbad*'da Resnais pek çok çetrefil kamera hareketi uygulamıştı, ama bu hareketleri ben onun kısa filmlerine dair bilgilerime dayanarak yazmıştım, örneğin *Dünyanın Bütün Belleği* [*Toute la mémoire du monde*]. Buna karşılık, *Ölümsüz Kadın*'da kamera hareketi yok, ya da neredeyse yok. *Marienbad*'da sekans olarak adlandırılacak öğeler var, ama *Ölümsüz Kadın*'da sekansları ayırt etmek daha zor çünkü birbirine karışmış haldeler.

Aslında son derece, belki de gereğinden fazla iddialı olan *Ölümsüz Kadın* projesi, sekans değil de çekim sayılan anlatı birimlerinden oluşuyordu. İzleyici başlangıçta, birbirini takip eden ama anlatım devamlılığı olmayan bir dizi çekim görüyor. Bu çekimler arasında yalnızca biçimsel ilişkiler var; örneğin, bir çerçeveleme, karakterin bir hareketi ya da kameranın ufak bir hareketi, bunlar hiç de anlatımsal olmayan öğeler. Bu tür montaj şüphesiz *Marienbad*'dan ziyade Aizenştayn'ın ilk sessiz filmlerine daha yakın.

¹ Michel Fano, besteci ve *Ölümsüz Kadın*'ın yapımcılarından biri. Robbe-Grillet'nin, *Güzel Tutsak* hariç, sonraki filmlerinin özgün ses düzenlemeleri kendisine ait. Robbe Grillet'nin bu kitapta bahsi geçen film projesi *Un Bruit qui rend fou*'ya (*Çıldırta Gürültü*) Fano'nun katılımı için çağında bulunma planları gerçekleşmedi.



Sacha Pitoëff (M) ve Delphine Seyring, *Geçen Yıl Marienbad'da*'da.



Françoise Brion ve Jacques Donia-Valcroze (N), *Ölümsüz Kadın'da*.

Ölümsüz Kadın belki de fazla iddialıydı diyorum çünkü bu öğeler filmin devamlılığının temelleri olmasına karşın izleyici bunları kolayca tanımlayamıyor. Bugünlerde filmlerimin retrospektifleri sunulduğunda, *Ölümsüz Kadın* genellikle en saygını sayılıyor, ama aynı zamanda en az izleyici çeken ve onları en çok hayal kırıklığına uğratan film de o oluyor.

Çekimlerin biçimsel bütünlüğü yine de bir hikâye anlatıyor, ama bu son derece katı bir hikâye, pek gerçekçi değil, hatta *Marienbad*'dan bile daha az gerçekçi. Örneğin başkarakter bir film kahramanının niteliklerinden yoksun; daha çok bir anlatıcıya benziyor. Daima biraz sert görünüyor. Ekrandayken sanki neredeyse orada olmamayı yeğlermiş izlenimi veriyor. Aslında her şey, *Ölümsüz Kadın*'da, *Marienbad*'dan bile daha çok, karakterin zihninde meydana geliyor. Bundan dolayı da adam bir bakıma görüntülerde fazlalık. Eleştirmenler hareketlerinin normal olmayışı karşısında şaşkına dönmüştü, öyle ki kadına dokunmayı bile beceremiyor gibiydi, sanki aynı dünyada değillerdi. (Oysa gerçek hayatta karı-kocaydılar!)

İzleyiciyi şaşkına çeviren bir başka öğe de gerçekçi bir belgeseldeki İstanbul şehriyle filmdekinin pek uyuşmamasıydı. Filmin kahramanı Doğu'ya, kartpostallardan ya da Pierre Loti'ninkiler gibi romanlardan aklında kalanlara, tecrit edilmiş haremle vs.'ye dair fantezileri olan, Türkiye'ye gelmiş bir Fransız. Eleştirmenlerin bunu neden bana karşı kullandıklarını anlamıyorum; oysa ki filmde bunların kartpostal manzaraları olduğu açıkça belliydi. Bu yönettiğim ilk film ve benim de favorim değil. Bir ilk film her şeyden önce bir çiraklık sürecidir ve *Ölümsüz Kadın*'dan dolayı kendimi bazı açılardan suçluyorum. İronik olan şu ki eleştirmenlerin filmde buldukları kusurlar, aksine tam da filmin başarılı yanlarıydı; tüm bunlar planımın bir parçasıydı, özellikle de eleştirilerin devamlılık hataları olarak adlandırdıkları; bunlar kesinlikle hatalıydı çünkü amacım da zaten buydu. *Ölümsüz Kadın*'da, *Marienbad*'da olduğu gibi, daha önce bir kez karşılaşmış ama aynı evrene ait değillermiş izlenimi veren bir adam ve bir kadın arasında bir ilişki kuruluyor.

Anthony Fragola: *Marienbad* ve *Ölümsüz Kadın* arasındaki tarz karşıtlığının altında ne yatıyor?

AR-G: *Marienbad* büyük bir görüntü yönetmeni olan Sacha Vierny tarafından, *Ölümsüz Kadın* ise ona kıyasla çok daha az yetenekli, amaçlarını anlayamayacak biri tarafından çekildi. *Marienbad*'da kamera son derece hareketli ve akıcıydı, oysa *Ölümsüz Kadın*'da kamera hareketleri kasten katıydı. *Ölümsüz Kadın*'da amaç sabit bir çekim etkisi vermektir: Kamera bir anda, genellikle yeni bir sahneyi açığa çıkarmaya çalışan mekanik bir hareket yapıyordu – muhtemelen aynı kişinin olduğu başka bir sahneyi ya da daha önce görmediğimiz karakterlerin olduğu yeni bir sahneyi.

Hareketlerdeki bu katılık kameramanla anlaşmazlığa düştüğümüz başlıca meselelerden biriydi. Örneğin, kameramana bir karakter yer değiştirirken aynı anda pan yapması gerektiğini ama karakterin hareketinin sürekli olmayacağını –yavaşlayacağını,

hızlanacağını, geri döneceğini— ve onun yani kameramanın muntazam, karakter neredeyse şans eseri görüş alanındaymışçasına bir hareket yapması gerektiğini açıkladım; böylece karakter bazı anlarda büsbütün bir yanda ya da büsbütün diğer yanda olacaktı, hatta bazen kamerada gözükmeyecekti. Kamera kullanımının mekanik yanı harekete eşlik etsin istemiştım. Bu yönlendirmeler kameraman için olanaksız olanı ortaya koydu. Profesyonel kameraman, ellerini idare ederek karakteri takip etmeye alışmıştır. Karakter yavaşladığı zaman, o da hiç farkında olmadan yavaşlar. Elbette bu durum *Ölümsüz Kadın*’da benim için büyük bir hayal kırıklığına neden oldu. Aslında *Ölümsüz Kadın*’da niyetim görüntünün daha katı olmasıydı.

Teknisyenlerle anlaşmazlıklar yaşadım çünkü neyin ne anlama geldiğini onlara anlatmadıkça direniyorlardı. Aslında, bir şeyin neden belirli bir biçimde yapılmasını istediğini anlatamam. Kısaca, benim bakış açım buydu, o kadar. Teknisyenlerle aramdaki tartışmalar saçma sapan nedenlerle çekimlere engel oldu. Normalde neyin nasıl yapılması gerektiğini biliyorlardı ve benim teknik yeterlilikten yoksun olduğumu varsayıyorlardı. Bir romancı olduğum için hüküme itimat etmiyorlardı. Bir seferinde görüntü yönetmeninin, “Bak, bunun nasıl yapılacağını biliyorum çünkü bunu iki yüz elli filmde yapıyorum,” dediğini; benim de, “Eğer iki yüz elli filmin ardından şu an tanındığından daha fazla tanınmıyorsan çok da müthiş bir iş çıkarmıyorsun,” karşılığını verdiğimi hatırlıyorum. Çekimler şüphesiz gergin geçmişti. Ama diğer filmlerimin hepsi çok daha kolay oldu çünkü okulunu yeni bitirmiş ve öğrenciyken tam da engellendikleri tarzda çalışmaya can atan genç teknisyenler seçmiştim.

AF: Kamera hareketlerinden hoşnutsuzdun, peki sinematografiden de mi tatmin olmamıştın?

AR-G: Evet, görüntünün kendisine, sinematografiye dair de şikâyetlerim vardı. Örneğin, *Ölümsüz Kadın*’da tüm filmin üreteç hücresi olacak kadar önemli görevi olan bir çekim vardı; N’nin, başkarakterin, tamamen karanlık, hiçbir ışık kaynağı olmayan odadan son derece aydınlık olan dışarıya, panjurlardan Boğaz’a baktığı çekim. Filmin başında bu çekim dört kez görünüyor ve ben bu çekimleri her görüşümde görüntü yönetmenine öfkeleniyorum. Karakter bir odadan, panjur kapaklarının arasından dışarıya bakıyor. Odada ışık kaynağı olmamasına rağmen içerisi aydınlık, dışarıdaysa parlak gün ışığı var. Aslında duvarda karakterin gölgesi olmalıydı. Oysa arkasında bir ışık var ve oda tamamen aydınlık, pencerelerin kapalı olması gerekirken sanki tüm pencereler açılmış gibi aydınlık. Çekim esnasında buna dikkat çektim. Cevabı, “Film teknisyeni olmadığın için filmde ne göreceğini bilemezsin,” olmuştu. Aptalca bir cevaptı çünkü gözle görülen filmde de görünür. Hafifçe tebessüm eden gizemli genç kadının yüzüne yapılan yakın çekimi neredeyse her seferinde takip eden, belirsiz olması varsayılan bu hücre, üreteç hücresi olarak tüm gücünü kaybetti.

AF: “Üreteç hücresi” ile ne kastettiğini açıklayabilir misin?

AR-G: Anlatı fıkırdan, birinin anlatacağı bir hikâyeden vazgeçince mesele hikâyenin kaynağının ne olacağına geliyor. Hikâyenin türetildiği yer, nokta nedir? Bu soru gerçekçi olma iddiasında olmayan pek çok modern film için önemlidir. *Ölümsüz Kadın* özelinde, söylem odada düşünen karakterden doğuyor. Oda karanlık, dış dünya çok aydınlık olmalıydı, çünkü tahayyülünde canlananlar odanın sınırlamasının ötesine geçiyor. Daha sonra bu görüntüye karşı çıktığımda bana soğukkanlılıkla, odayı nasıl aydınlatacağını bilmediğinin sanılmasından ve bu yüzden sendika kartını kaybetmekten korktuğunu söyledi.

AF: Devamlılık hataları yaratma nedenin neydi?

AR-G: Teknisyenlerle bu konuda sonu gelmeyen tartışmalarımız oldu. Hatırlarsınız, genç kadın not kağıdına önce bir adres yazıp sonra yanlış adres olduğunu söyleyerek buruşturup atar. Kadın ortadan kaybolunca N. parka döner, kağıdı bulur ve açar. Kâğıtta hiçbir şey yazmadığını görür ve tekrar fırlatır. Normal montajda karakter kağıdı almak için eğilirken, kağıdı açarken ve kağıda bakarken gösterilirdi, gördüğüne yani boş kağıda yakın çekim yapılırdı, sonra da kağıdı fırlattığı çekime dönülürdü. *Ölümsüz Kadın*'da izleyici karakteri kağıdı alırken ve açarken, kağıda bakarken ve kağıdı buruşturup fırlatırken görür; fırlattıktan sonra, gözlerinden önce kağıda yakın çekim yapılıyor. Bu hareket birkaç kez tekrarlanıyor: kağıdın buruşturulması, fırlatılması, boş kağıda yakın çekim; birbirini izleyen her sahnede objektife biraz daha yaklaşmış olarak. Burada da verilmesi gereken, gerçekçi değil zihinsel bir izlenimdi: Kağıdı görüyor, fırlatıyor ve kâğıtta hiçbir şey yazmadığı fikrine saplanıp kalıyor. Kağıda birkaç kez bakıyor, kağıdı birkaç kez fırlatıyor.

Bu tür devamlılık hatalarına bir başka örnek de mekânla ilgiliydi; az önce verdiğim, zamandaki bir devamlılık hatası örneği idi. Bir odaya giren ve oturan bir karakter düşünün. Normal bir filmde izleyici onun kapıyı açtığını ve ilk adımı attığını görecektir. Bacağı havadayken görüntü kesilecektir. Sonraki çekimde kamera belirgin biçimde hareket ederdi ve o bacağını aynı pozisyonda oynatıp otururdu. Bu kesin devamlılık ya da “düzenleme” devamlılığıdır. Devamlılık kuralları gereğince normalde bir karakter bir mekânda ve sekansta hareket halindeyken hareketi yarıda kesilirse, tekrar harekete geçirilmelidir. *Ölümsüz Kadın*'da ilk çekim standarttı. Onu ilk adımı atarken görüyordunuz, hareketin ortasında görüntü kesiliyordu, ama ikinci çekimde izleyici özneyi otururken, tamamen hareketsiz görüyordu. Bu sırada setteki yaklaşık elli teknisyen, “Tanrım, ekmek parası uğruna nelerle uğraşmak zorundayız!” diye haykırıyordu. Bana hareketi neden böylesi apaçık bir atlamayla çektiğimi soruyorlardı, ben de bilmediğimi söylüyordum. Tartışma yaklaşık üç saat sürdü. *Marienbad*'da da çalışan ve Paris'in en meşhur sinema okulu L'Ecole de cinéma'da devamlılık dersleri veren süpervizör bana, “bunu böyle yaptığın zaman sanki iki karakter var; içeri giren, daha önce oturmuş olan kendisiyle karşılaşıyor,” dedi. Ben de, “Harika! Bir neden istiyordunuz, alın size neden,” dedim. Yine de onu memnun etmek için alışıldık yöntemle de çektim, sonra istediğim gibi kestim.

AF: Filmin döngüsel yapısını yorumlayabilir misin, özellikle de araba şehre doğru ilerlerken yinelenen çekim üzerinden?

AR-G: Şehrin surları boyunca yol alan arabanın çekimleri daha sonra meydana gelecek kazanın sesleriyle birkaç kez kesiliyordu. (*Marienbad*'ın sesleri bu kadar karmaşık değildi. Sesler, Resnais tarafından uyulmayan tasarlanıma verilebilecek nadir örneklerden biri.)

AF: Öyleyse olayların hiçbirinin aslında gerçek olmadığı ihtimali var.

AR-G: Evet, bu doğru olabilirdi, çünkü izleyici tüm o zaman boyunca karakterin aynı hücrede kaldığını ve bu kadınla ya da başka hiçbir karakterle asla karşılaşmadığını düşünebilirdi. Bu olaylar onun Doğu'ya dair düşlerinin tezahürleriydi. Yine de, izleyicinin hiçbir şeyin vuku bulmadığını düşünmesine engel olacak bir ayrıntı ekledim. Bu ayrıntıyı ben görüyorum ama izleyicinin görebildiğinden emin değilim. “Ölümsüz kadının” öldürüldüğü ilk kazada başkarakter elinden yaralıydı. Sonrasındaysa eli sargılıydı. Üreteç hücresinde, bazı çekimlerde adamın eli sargılı görülüyor. Ne yazık ki, görüntü yönetmeninin yerleştirdiği tüm o gereksiz ışığa rağmen sargılı el rahatlıkla görülüyor.

AF: *Ölümsüz Kadın* için ayrıntılı bir çekim senaryosu yazmıştın, doğru mu?

AR-G: Evet, yapımcıya güvence vermek için bir çekim senaryosu yazmıştım, tüm çekimleri içeren. Sonradan yapımcının güvenini kazandım ve bir daha finansal destek almak için tüm çekimleri içeren bütün bir senaryo yazmadım. Çünkü yazılı olanın esiri oluyordum, çekimler esnasında daima meydana gelen beklenmedik olaylardan yararlanamıyordum. *Ölümsüz Kadın*'da yazılı olmayan ve şans eseri var olan tek bir çekim var.

Caminin önündeki genelde kalabalık olan meydana yukarıdan bakmak için çok yüksek bir platform kurmuştuk. Çok sayıda polis tarafından meydan boşaltılmıştı. İlk çekimde meydana sadece birkaç karakter vardı, hareketsiz ve katı, tıpkı filmdeki karakterler gibi. Ardından, arka plandaki tek karakterin terk etmesiyle meydanın boş kalacağı bir ikinci çekim daha yapmaya karar verdim. Ama bu iki çekim arasında polis şefi gelip bir generalin cenazesinin camiye yöneldiğini ve polisin bir generalin tabutunu durdurmasının mümkün olmadığını söyledi. “Peki” dememle birlikte, altı subayın taşıdığı tabut ve onlara eşlik eden çok sayıda kişi –hepsi de doğal hareketlerle– hazırladığım görüş alanının ortasına geldi. “Kamera,” dedim ve kameraman hemen çekime başladı. Ama görüntü yönetmeni kısa süre sonra çekimi durdurdu çünkü bu ışıklandırmadığı bir çekimdi! Yine de bu görüntüyü kordum.

İronik bir biçimde bu çekim planlanmış gibi görünüyor çünkü kadın ortadan kaybolmuştu ve N. onu arıyordu. Bu sırada cenaze töreni ortaya çıkıyor ve kusursuz biçimde sembolik görünüyor. Oysa kendiliğinden olmuştu. André Breton'un nesnel tesadüf diyeceği bir andı. Bu, Breton'un büyük fikirlerinden biriydi: Eğer tutku söz konusuysa fantezilerin nesnesini tesadüf kendiliğinden yaratır.

AF: Yapım öncesine, çekime ve montaja ne kadar zaman harcadın? Bu üretim süreçlerine kendini ne ölçüde dahil ediyorsun?

AR-G: Türkiye'deki ihtilal nedeniyle, ayrıca kendimi filmin tamamını yazmaya zorladığımdan, *Ölümsüz Kadın*'ın yapım öncesi teferruatlıydı. Çekimler altı hafta sürdü, bu süre benim için fazla ama ticari standartlara göre, özellikle de daima dil ve çeviri sorunu yaşanan yabancı bir ülke için düşünüldüğünde kısaydı. Buna karşın, montaj süreci çok uzun sürdü, işin içinde ben olunca daima böyle oluyor. Sonraki filmlerde çekime ayrılan süre azaldı, montaja ayrılan süre ise bazen sekiz aya kadar uzadı.

Şu anda benim için bir film yapmanın üç evresi var: filmi hayal ettiğim, çektiğim ve filme son kıvamını verdiğim evre – montaj ve seslendirme. *Ölümsüz Kadın*'da ve sonraki filmlerimde özellikle seslendirme hatırı sayılır bir emek ve zaman aldı. Bu evreler ciddi bir sorun yaratmıyor çünkü aralarında masraflı olan yalnızca çekim süresi. Yapım öncesinin bir maliyeti olmuyor çünkü bana ücret ödenmiyor! Montaj için, küçük bir odada, iki ya da üç makineyle ve çok iyi geçindiğim bir ya da iki teknisyenle çalışıyorum. Çekimlerde ise geçen her saat bir servete mal oluyor; çünkü ekipman, oyuncular, ışık, set ve benzeri şeyler için ödeme yapmanız gerekiyor. Belki *Ölümsüz Kadın*'da öyle değildi ama sonraki tüm filmlerimde montaj evresi, önceki her evrede yaptığım her şeyin sorgulamasıyla geçti. Hollywood sinemasında yönetmenler kurgu evresine katılmazlar, dolayısıyla da bir yerde kesip karakteri başka yerde otururken bulmak söz konusu olamaz. Hollywood teknisyenleri “arzayı” bulunca onarırlar.



Catherine Robbe-Grillet (Lucette) ve Alain Robbe-Grillet, *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde.

3 | *Trans-Avrupa Ekspresi*

Anthony Fragola: *Trans-Avrupa Ekspresi*'nin mizahi yanı ne ölçüde Jean-Louis Trintignant'ın yaratıcı yorumunun bir sonucu?

Alain Robbe-Grillet: Film bir yönetmenin egemenliği altındaydı her şeyden önce. Yönetmen, oyuncu seçimini oyuncunun ne yapacağına dayandırır. Trintignant'ın olduğu birkaç film izlemiştim ve onun mizahi yanıyla filme dair fikirlerimin birbiriyle uyumlu olabileceğini biliyordum. Sahiden de öyle oldu. Nasıl ki teknisyenler ve diğer pek çok kişi filme katkıda bulunduyorsa, Trintignant da filme mizahını kattı.

AF: Trintignant'ı anmanın nedeni onun birbirine benzer mizahi beden hareketlerini filmde kullanmasıydı. Örneğin, *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde öldüğü sahnede beden hareketleri *Yalan Söyleyen Adam*'da; ya da *Yalan Söyleyen Adam*'da üzerinde yağmurlukla yaptığı jestler sonradan *Ateşle Oyun*'da tekrarlanıyor. Ama eserlerindeki mizah daha önce kapsamlı olarak tartışılmadı.

AR-G: Ne olursa olsun, mizaha dair konuşmak istemiyorum. Biliyorsunuz, mizah ciddiyetle tartışılmaz. [gülüyor] Şüphesiz, mizahı sayesinde Trintignant ile mükemmel bir uyum sağladık. Andığın göndermelerin bazıları yazdıklarımda mevcuttu, örneğin yağmurluk. Buna karşılık, ölmeden önce koluyla yaptığı hareket daha ziyade kendi katkısıydı. Bir oyuncu eğer ne yapmak istediğini gerçekten anlamışsa sizinle aynı frekansta buluşlar yapabilir. *Ölümsüz Kadın* sürecinde oyuncuları tamamen kısıtlamıştım; ama *Trans-Avrupa Ekspresi* ile birlikte tam tersini yaptım, onların kişisel oyunculuk özelliklerinden yararlandım.

Bana göre bu daha iyi bir yöntem. Ayrıca, mizah anlayışım *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde, kabul etmeliyim ki şimdiye kadar kimsenin mizahi bir yan görmediği *Ölümsüz Kadın*'a kıyasla daha aşikâr! Ama Trintignant ya da *Hazzın Sürekli Kayması*'nda Lonsdale gibi özellikli oyuncular seçmemin nedeni şüphesiz ki onların oyunbaz bir yanı olan oyuncular olmalarıydı.

AF: Hazır oyuncular ve mizahtan konuşuyorken, senin kullandığın mizahın kuramsal bir kaynağı olup olmadığını merak ediyorum.

AR-G: Az önce söylediğim gibi, mizaha dair konuşmak istemiyorum [gülüşmeler].

AF: Bırakalım Pirandello konuşsun mizaha dair.

AR-G: Her ne kadar Giorgio Albertazzi *Marienbad*'da ketum olsa da, bence filmdeki mizahi yan gayet açıktı. Ama kabul etmeliyim ki kimse fark etmedi, o filmi benden başka komik bulan olmadı.

Roch Smith: İnsanlar filmlerindeki mizahi yanı *Trans-Avrupa Ekspresi*'nden itibaren mi görmeye başladı?

AR-G: *Trans-Avrupa Ekspresi*'nden itibaren, evet. Ve aynı zamanda *Le Maison de rendez-vous* romanından itibaren.

AF: Mizah kullandığın stereotiplerdeki bir abartıdan mı kaynaklanıyor bir ölçüde?

AR-G: Belki, başka şeylerle birlikte.

AF: Genelde sakınılmasına rağmen neden stereotiplere başvuruyorsun?

AR-G: Stereotiplerden sakınmaya çalışanlar en çok stereotipleşenlerdir. Stereotiplerden sakınılamaz. Onlar söylem öğeleridir. Onlarsız bir söylem olamaz. Flaubert bunu *Bouvard ile Pécuchet*'nin sonundaki *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*'nde belirtmişti. Eğer bu sözlüğü bitirebilmiş olsaydı, kimse asla daha fazlasını söylemeye cüret edemezdi. Flaubert, söyleme uygun öğelerin —olayların, düşüncelerin vs.— yalnızca stereotipik olanlar olduğu iddiasındaydı; bu da özgürlüğün ve yaratıcılığın tek yolunun Flaubert'in biçim dediği şey aracılığıyla verilen yapıda olduğunu ileri sürmek demekti.

Balzac ve Flaubert arasındaki tek fark Flaubert'in stereotipleri kullanıp Balzac'ın kullanmaması değildi; Flaubert bunu biliyor, Balzac ise bilmiyordu. Balzac'ın eseri yalnızca stereotiplerden oluşur; eserinin özgün olduğuna inanır, oysa adeta bir stereotipler kataloğudur — hem de inanılmaz bir katalog. Stereotiplerin kaçınılmayacak bir hammadde olduğuna inanıyorum; onların kurbanı olmayacak biçimde onları işlemek gerekiyor sadece. Bir stereotipin kurbanı olmanın en kolay yolu da ondan kaçabileceğinizi sanmaktır.

AF: Bu sana stereotipler ve özellikle gerçekçilik konusunda bir özgürlük kazandırıyor olabilir. Yapıyı daha kolay kurabilirsin çünkü stereotiplerin farkındasın.

AR-G: Evet, belki de öyle. Aslında pek çok sinemacı ağırbaşlı olmaya karar verdiği anda stereotiplerin tuzağına düşüyor ve filmleri grotesk bir hal alıyor.

AF: Bence mizah eserin dengesini sağlıyor, bir anlamda onu kurtarıyor ve dediğin tuzağa düşmesini engelliyor.

AR-G: Evet, muhtemelen.

AF: Jorge Luis Borges'in etkisinin *Yalan Söyleyen Adam* için metinsel bir kaynak olduğundan bahsettiğini duymuştum ve bu bana döngüsellik yapısı kaynağı gibi gelmişti, ayrıca karakterin yaratıcısından bağımsız oluşu da bir diğer Borgesyen tema.

AR-G: Bir de stereotipler. Bunlar yapısal stereotipler!

AF: Borges'in *Trans-Avrupa Ekspresi* üzerinde de etkisi oldu mu?

AR-G: Olabilir, olduysa bile bunun farkında değildim. Öyle veya böyle, *Yalan Söyleyen Adam* gibi sonraki bir filmimde saygıyla anabileceğim yazarların —Puşkin, Borges, Kafka— etkilerinden ziyade birer referans olma özellikleri vardı.

RS: İlişkileri daha sonra görüyorsunuz belki de.

AR-G: Evet, onları görünce de güçlendiriyorum. Ama *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde başka göndermelerin olması da olası. Borges'in tüm senaryosunu yazdığı tek film olan *İstila'yı* [*Invasión*] gördünüz mü?

AF: Hayır görmedim. Burada gösterime girip girmediğini bilmiyorum.

AR-G: Girmedi, Fransa'da bile dağıtılmadı. Kendisini etkilemiş olmam olası genç bir Arjantinli olan Hugo Santiago tarafından çekildi. Benimkileri biraz andıran filmler yaptı, belki de benimle aynı etkilere maruz kaldığı için. Ancak *İstila* kayda değer bir film, siyahlar ve beyazlar arasındaki bir satranç oyunu. Her karakter başka bir yoldan Buenos Aires'de dolanıp duruyor: at belirli bir yoldan, piyon başka, kale başka vs... Film çok tuhaf.

Şaşırtıcı olan, *İstila*'nın Borges'in yazdığı diğer tüm film metinlerine kıyasla çok daha tamamlanmış bir metin olması. Başka projeler de kaleme almıştı ama *İstila*'da tüm filmi yazmış, daha da tuhaf olansa, filminden sonra tamamen kör olması.

AF: Buñuel'in *Özgürlük Hayaleti*'ndeki [*Le fantôme de la liberté*] bir çift, adamın birinin kızlarına verdiği kartpostallarla cinsel olarak uyarılırlar. Önce bunların pornografik görüntüler olduğunu sanırsınız, ama bunlar aslında Avrupa'nın çeşitli yerlerinden manzara kartpostallarıdır. *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde pornografik dergilere ait görüntüler *L'Express* dergisiyle yan yana getiriliyor ve Trintignant seks dergisini *L'Express*'in arasına saklıyor.

AR-G: Evet, erotik derginin adı *Europe*'tu. Kapağında bir Avrupa'ya tecavüz resmi vardı. İstasyonda dergiye önce ben göz gezdiriyorum, sonra da Trintignant aynı dergiye göz gezdiriyor. İzleyici beni dergiye göz gezdirirken gördüğü sırada, çıplak kadınların normal fotoğraflarıyla karşılaşıyor. Trintignant göz gezdirirken kadınlar aynı, ama bu sefer zincirlenmişler. Ayrıca izleyici Trintignant kompartımana girdikten sonra bavulundan içinde tabanca saklı, oyulmuş bir kitap çıkardığını görüyor. Kitabın adı *Transes*. Trintignant'ın *Europe* adında bir dergisi var, bunu *L'Express*'in bir sayısının arasına saklıyor. İşte size *Trans-Avrupa Ekspresi*. Komik olan bir başka şey de kitabın sahte olması; elbette sahte, çünkü tabancayı saklamak için içi oyulmuş; ama oyulan kitap da sahte. Tabancayı göstermek için kitabın kapağı açıldığında, izleyici başlığı okuyabiliyor, o başlık da Hitchcock'un *Marnie*'si. Hitchcock'un *Hırsız Kız*'ı [*Marnie*] popüler psikolojiyle doldurulmuş özellikle kötü bir film. Böylece bir tür Freudyen espri olarak, tabancayı görüyoruz.



Jean-Louis Trintignant (Elias, kendisi), *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde.

AF: İkonlar *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde önemli bir rol oynuyor. Oğlanın odasında James Bond'un ve bir Kızılдерili şefinin posterleri var. Bu belirli ikonların anlamı nedir, filmde ikonları nasıl kullanıyorsunuz?

AR-G: Diegesis açısından bakınca bu tür modern mitolojiye ilgi duyan bir gencin hikâyesi bu. Trintignant da posterlerin önüne geçip gördüğü jestleri taklit etmeye başlıyor.

AF: Filmdeki gözdelelerinden biri, farklı yönler yol alan iki gemiyi kadrajladığın çekimdi. Bir görüntünün ortadan kaybolup yerini başka bir görüntüye bıraktığı bir *dissolve* metaforuydu adeta. Aynı yapısal ilke, bir diyalektik kurmak için bir anlatının yerini başka bir anlatıya bıraktığı zamanlarda da mevcut sanki. Sanki onları karşı karşıya getiren yapısal bir ilke gereği anlatıcılardan biri geri plana çekilirken diğeri anlatıyı devralıyor.

AR-G: Evet, öyle de denebilir, gerçi ben böyle görmüyordum. Gemiler oradaydı; onları hareket ettiren ben değildim. Görüntüde bir şeylerin hareket etmesi elbette her zaman iyidir, bu örnekte hareket edenler de bu gemiler oldu. Filmlerde böyle çekimler sık sık olur; örneğin, yavaşça eski konumuna dönen açık köprü.

Dış çekimlerde öngörülmemiş çok fazla öğe var. Her şeyi olduğu gibi filme çektik. Gemiler konusunda, belirli bir zamanda çekim yapmayı seçtiğim düşünülebilir, ancak kuru havuzun aniden suyla dolacağı konusunda önceden uyarılmamıştım, limandaki işçilerden hiçbiri beni uyarmadı. Bu da bazı sorunlar doğurdu çünkü yavaş yavaş yükselmek zorundaydık. Bazı devamlılık hataları var çünkü su çok hızlı yükseldiği için çekimler hep aynı seviyeden yapılamadı.

Ölümsüz Kadın zamanında yükselen suyu hesaba katmadığım için “kes” diyebilirdim. Oysa burada dışsal öğeler önemli rol oynuyordu. Örneğin bir seferinde, yağmur yağmaya başladı, ama çekimi sürdürdük. Çoğu çekimde kamera gizliydi, yani insanlar çekim yaptığımızdan habersizdi. Örneğin Antwerp’in Yahudi mahallesindeki insanlara filme çekildikleri söylenmemişti.

Kaybettiğime gerçekten üzüldüğüm bir çekimde, Trintignant’ı Hotel Miro’ya girmek üzere karşıdan karşıya geçerken gizli kamerayla çekiyorduk. Lelouch’un Trintignant’ı meşhur eden *Bir Kadın ve Bir Erkek*’i [*Un homme et une femme*] yeni gösterime girmişti, Trintignant elinde bavulla giderken onu bir anda fark eden genç bir kadın imza istemek için yanına koştu. Trintignant çok iyi üstesinden geldi. Rol yapmayı kesmedi; bavulunu bıraktı, kadının defterini aldı ve imzaladı. Ardından bavuluyla birlikte yoluna devam etti. Ancak aptal kameramanın teki, öyle yapmasını söylemediğim halde çekimi kesti. Etik olarak, benim iznim olmadan kesmeye hakkı yoktu. Sahneyi kesti çünkü sahne aksamıştı, ama eğer filmde kalsaydı çarpıcı olabilirdi. Kameramana çekimi durdurmasını söylemediğimi belirttiğimde, tek yapmamız gerekenin genç kadını geri çağırıp çekimi tekrarlamak olduğu karşılığını aldım. Elbette bunu reddettim.

RS: Gencin apartman dairesindeki buğulu pencerelere yapılmış bazı çizimler dikkatimi çekti.

AR-G: Evet, pencereleri buğulandırdık, böylece dışarı ve civardaki binalar çok net gözükmecekti, çünkü hikâyedeki apartmanın başka bir yerde olması gerekiyordu. Ve bu yüzeyi süslemek için bazı çizimler yaptım. Editions de Minuit’in¹ telefon numarasını ve bunun gibi şeyler ekledim.

AF: Müzikten bahsedelim: *Trans-Avrupa Ekspresi*’nde neden *La Traviata*’yı seçtin?

AR-G: Biliyorsunuz *traviata* “kötü yola düşmek” ya da “yoldan sapmak” anlamına geliyor. Dolayısıyla bu zor kavranabilecek esprilerden biriydi. Bu beni güldürüyor ama başka kimseye komik gelmiyor çünkü kimse espriyi fark etmedi. İlginç biçimde Verdi’nin tüm başlıkları Fransızcaya çevrildi. Örneğin, *Il Trovatore* demeyiz, *Le Trouvère* deriz. Dolayısıyla öbürüne de *La Dévoyée* demeliydik çünkü bu yoldan (yani *voie*) sapan bir kadının hikâyesi. Oysa bu operaya Fransızcada *La Traviata* deniyor ve kimse ne anlama gediğini bilmiyor. Bu, iyi bir aileden gelip hayat kadını olan, yoldan sapan ya da raydan çıkan bir kadının hikâyesi. Sonra tüm o demiryolu rayları [Fransızca *voies*] var ve bizzat hikâye doğru hattı terk edip sapkın olana geçiyor.

La Traviata’nın özellikle bu kaydını kullandım çünkü filmlerde kayıtlı müziği ödenen telif ücretleri çok fazla. Tam da o zamanlar Verdi’nin eserleri kamuya açık hale gelmişti; yani müziğini filmde kullanabilirdik ama müziğinin mekanik kopyalarını kullanamazdık. Ben de bir Rus kaydını kullandım. Ruslar yazar haklarıyla ilgilenmiyordu, çünkü –en azından o zaman– uluslararası telif antlaşmasını imzalamamışlardı.

¹ Robbe-Grillet’in Fransa’daki yayıncısı.

Bana telif hakkı ödemedi kitaplarını basmışlardı, ben de bir Sovyet kaydı kullanmaktan büyük zevk duydum. Dahası, kadının Rusça söylemesini gülünç buluyorum.

Trans-Avrupa Ekspresi'nin montaj aşamasında *La Traviata* iyi sonuç verdi, ama vermeyebilirdi de; biz de başka bir eser kullandık. Müzik uyum sağlarsa görüntüyü de hafifçe müziğe uydururuz. Bilmem hatırlar mısınız, özellikle tecavüz sahnelerinde müzikteki olaylarla sahnedeki olaylar arasında bir ahenk var. Bu biraz şans eseri, biraz da görüntüyü hafifçe müziğe uydurduğumuz için.

RS: Müziği de parçalara ayırıyor musun?

Başka müziklerle karşılaştınca (örneğin, Gustav Mahler'in besteleriyle) Verdi'nin müziğinin iyi yanı, parçalara ayırmaya çok elverişli olması. Bu filmde akorları kullandık, yalnızca akorları ya da akor dizilerini; bunları ses bandında kesip görüntüyle senkronize ettik. Müziği görüntüye aktarıp düzenlemek çok eğlenceli, ki zaten rastgele kesmek de mümkün değil.



Jean-Louis Trintignant (Boris Varissa), *Yalan Söyleyen Adam*'da.

4 | Yalan Söyleyen Adam

Anthony Fragola: Amerikalı izleyiciler senin filmlerini anlamakta güçlük çekiyor, oysa Avrupa’da filmlerin ticari açıdan talep görüyor. Bu farklılığın nedeni ne?

Alain Robbe-Grillet: Ben, kendim bile bir filmi anlayıp anlamadığımdan emin değilim. Tüm sorun *anlamak* kelimesinin kullanılmasından kaynaklanıyor. Örneğin bir resme bakan birisinin ilk öznel tepkisi, “bu resmi sevdim” demek olur ve resmi anlayıp anlamadığı daha sonra gelir. Anlama meselesi, son tahlilde, duyuşal ya da daha doğrudan bir katılımdan daha az önemlidir. Örneğin Buñuel’in filmlerinin esas öneminin usun dayattığı anlamda yattığını düşünmek hata olur. Buñuel’in filmleri bu anlamların çok ötesindedir. Film kavramsal sanatlarla değil, plastik sanatlarla girer. İzleyici anlayacak bir şey arar; eğer anlamazsa, “filmin ana fikrini kaçırdım,” diye düşünür ama aslında kaçırmamış da olabilir. Film belki de anlaşılması beklenmeyen bir gizem barındırır sadece. Avrupalı izleyicilere gelince... Eminim onlar Amerikalı izleyicilere çok benziyor, esrarengiz filmleri izlemeye daha alışkınlar sadece, çünkü bu filmler sinema salonlarında devamlı gösteriliyor, oysa Birleşik Devletler’de hiç gösterilmiyor. Sonuç olarak, bazı son derece ilginç Amerikan filmleri Birleşik Devletler’de asla dağıtılmıyor ama Paris’te gösteriliyor.

Bu anlama meselesi önemli. Bence bu mesele etraflı bir anlamın yokluğundan kaynaklanan bir hüsrana aklı getiriyor. Kişinin —filmler dışındaki— dünya deneyimi dünyayı bazen anlaşılabilir bazen de tutarsız gösterir. Bu dünyayı etraflı bir anlamla özetlemek mümkün değil. Gençliğinde insan ölüm anında hayatın anlamının kendisini göstereceğine inanır. Ne yazık ki öyle değildir.

Roch Smith: Ve senin filmlerin tipik ticari filmlere kıyasla gerçek hayata daha mı yakın?

AR-G: Şüphesiz. Bir canlının hayat tutkusu, deneyim tutkusudur; oysa özellikle Amerikan ticari sineması güven vermek içindir. Hayat esrarengizdir, ama Amerikan sineması güven vermek için yaratılmıştır, çünkü en azından anlam bellidir. Ticari sinemada olan biten her şey izleyiciyi hayatın gizeminden ayrı tutmak için tasarlanmış bir uyuşturucuya benzer.

AF: Özü itibarıyla senin filmlerin Buñuel’inkilere benziyor; çünkü o, filmle ilgili olağan beklentilerimize meydan okur.

AR-G: Evet, şüphesiz. Yine de, Buñuel gibi, *tamamen* olmasa da *biraz* anlam yükleyebilirim. Örneğin, *Yalan Söyleyen Adam*’ın başkarakterinin önceleri bir geçmişten bahsettiği izlenimine kapılıyoruz, ama onu ilgilendirenin bu olmadığını kısa sürede fark ediyoruz. O daha çok kendisini kelimelerle yaratma derdinde. Bunun için konuşuyor. Birçok kişiye hikâyeler anlatıyor, bu sayede inanılır ve haklı olabiliyor.

Filmdeki Don Juan miti manidar; çünkü o, Batı uygarlığında Tanrı kelamına karşı kendi kelamını tercih eden ilk figürlerden biri. Özellikle kadınların peşinden gidiyor; kadınları ikna etmek istiyor, erkekleri ise öldürüyor. Kadınların daha özgür oldukları varsayılır. Uygarlığımızdaki kadınların erkeklere kıyasla daha açık ve maceraperest bir ruha sahip olduğuna inanılır. Bu varsayım doğrudur demiyorum, ancak bu fikir ideolojimizde yer edinmiştir. Bu nedenle Birleşik Devletler’de erkek büyücülerden daha çok cadılar yakılmıştır. Pek çok feminist hareket amblemlerinde cadı kullanır; çünkü bizim geleneğimizde cadı, yetişkin beyaz erkekte vücut bulmuş yerleşik hakikatin büsbütün karşısında durur. Genç bir kadın düzenden ziyade maceranın ve yıkımın, başka bir dünyanın olanaklılığının vs. tarafındadır. Yine bu doğrudur demiyorum, ancak bu fikir yüzyıllardır uygarlığımızda hüküm sürüyor. Bu nedenle, toplumun ya da Tanrı’ninkine (ikisi aynı şeydir) karşı kendisine ait bir dünya yaratmak isteyen Don Juan, kadınları arzusunun nesnesi olarak görür. Mesele yalnızca cinsel arzu kadar basit değil. Don Juan, sırf kadınlar var olduğu için vardır.

Bu noktada ikinci bir soru akla geliyor: *Yalan Söyleyen Adam*’da neden lezbiyen sahneler var? Aslında bu, erkeğin olmadığı bir dünya. Kalede geriye kalanlar yalnızca genç kadınlar. Geriye kalan erkeklerin hepsi yaşlı. Erkekler ortadan kaybolmuş olsa bile aşk hâlâ var; aşk daimî. Sonuç olarak, lezbiyenlik ortaya çıkıyor.

Adam geri döner, ama daha önce burada yaşamış adam değildir artık. O adam olduğunu söyler ama genç kadınlar onun tanıdıkları kişi olmadığını hemen anlar. Adam kadınların iddiasının doğruluğunu kabul eder ama önceki adamın arkadaşı olduğunu söyler ve yerine döner. O andan itibaren başkarakterin bir ikizi vardır artık: bir yanda, konuşan adam; diğer yanda, konuşan adamın bahsettiği kişi. Aralarındaki ilişki sürekli ihtilaflı: ona yardım edebilir, sonra onu tekrar öldürebilir ya da onu koruyabilir vs... İki adamın sesleri aynı. Başoyuncu Jean-Louis Trintignant, benzeriyse Fransızca bilmediği için Fransızca’yı kabaca konuşan tanınmış bir Slovak oyuncu. İkisinin sesi de sonradan Trintignant’ınkiyle dublajlandı; Slovak oyuncunun dudak hareketlerini izlediği için sonuçta Fransızca’yı yine Slovak aksanıyla konuşmuş oldu.

Kahramanın iki adı var; bazen John, diğer zamanlarda Boris. John elbette Don Juan. Boris, Musorgski’nin operaya uyarladığı Puşkin oyunu *Boris Godunov*’dan. *Boris Godunov* göndermeleri Don Juan’a yapılan göndermeler kadar yoğun. Boris bir sahte çar, Korkunç Ivan’ın hükümdarlığını devirip onun yerine geçmek için son oğlunu öldüren bir zorba. Çarken bir bakıma “gerçek” oluyor. Aynı zamanda gerçek çar değil, yani bir yandan da sahte. Boris Godunov, öldürdüğü varisin hayaleti tarafından ömür boyu takip ediliyor. Aynı ikiz teması bazı sahnelerin bir Puşkin oyunundan aynen alıntılandığı *Yalan Söyleyen Adam*’da da var. Örneğin, Trintignant eşya dolu tavan arasındayken, geri geri gidiyor ve ona doğru gelen ama kimse görünmediği biriyle konuşuyor; öldürülen varisin hayaleti bu. Bu gönderme bazı anlamlar türetiyor. Don Juan, özgür kahraman; Boris Godunov, sahtekâr, zorba: Bu anlam ağlarının ikisi de filme yayılıyor.

AF: Anlam yaratmak adına kelimeleri kullanan karakterden bahsetmen bana Luigi Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'unu hatırlattı; bunlar hayatlarına anlam yükleyecek bir yazar arayan karakterler. Sanıyorum *Yalan Söyleyen Adam*'a eklemek için seçtiğin alkış sesinin bir Pirandello oyunundan olmasının nedeni de buydu.

AR-G: Doğru. Pirandello'ya ve yalnızca *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'a değil, *Bu Akşam Doğaçlama Yapılıyor*'a, *Herkes Kendi Halinde*'ye; kısacası onun 1920'lerden itibaren yazdığı bütün tiyatro eserlerine büyük hayranlık duyuyorum. Benim Pirandello'dan etkilendiğimin söylenmesi hoşuma giderdi. Ama ne yazık ki Pirandello moda değil.

Yalan Söyleyen Adam'da pek çok sahnede oyunculığa, sahnedeki bir oyuncu olmanın tüm çelişkilerine dair üstü kapalı göndermeler var. Bir oyuncu, kim olduğunu söylüyorsa o olur; yani eğer bir oyuncu sahneye çıkıp Agamemnon olduğunu söylüyorsa izleyici ona inanmalı. Hayır, sen Bay Dupont'sun, demeleri söz konusu olmamalı.

Yalan Söyleyen Adam'da, sahne oyuncululuğuna ince göndermeler yapılıyor. Az önce sözünü ettiğim, hayaletin önünde geri geri gittiği sahnede kahraman, babanın bedeninin yerleştirildiği odaya girince duruyor. Bir masaya çarpıp düşüyor, aniden etrafında dönüyor, ölü bedeni ve iki genç kadını görüyor ve "Korkmayın, sadece prova yapıyorum," diyor. "Ben bir oyuncuyum, Boris Varissa. Herhalde adımlı duymuşsunuzdur." Bir başka sahnede, yatakta hizmetçi kızın yanında uyanıyor. Baba ve bir hizmetçi içeri giriyor ve o anda izleyici Comédie-Française'de sahnelenmiş bir Pirandello oyununda kaydedilmiş alkış sesleri duyuyor. Seslerin hangi oyundan olduğu anlaşılmıyor ama bir tiyatro sahnesine ait oldukları belli: açılan perdenin sesi, sandalyelerini kaydırın ve sayfaları karıştırınlar ve sonunda alkış. Tek bir ses, söz konusu oyunu bilen biri için tanıdık olabilir: omlet yapmak için kırılan bir yumurtanın sesi.

AF: Bence buradaki önemli sorunlardan biri bu oyundaki seslerin çağrıştırdıklarını izleyiciye aktarmak; yani film bu sesler ve göndermeler açısından zengin ve sana göre bunların oturduğu bir bağlam var, ama izleyicinin bu seslerin bir Pirandello oyunundan olduğunu bilebilmesi neredeyse imkânsız.

AR-G: Bu benim filmlerime özgü bir sorun değil; sanatın genel sorunlarından biri. Ayrıca bu seslerin bir Pirandello oyunundan olduğunun fark edilip edilmemesinin çok önemli olduğunu düşünmüyorum. Bunu bilmeden de filmin hakkını vermek pekâlâ mümkün. Normalde bu ayrıntıları açıklamam. Hatta seslerin bir Pirandello oyunundan olduğunu biliyor olmana şaşırdım. Kaldı ki bir eser fark edilenden daima daha fazlasını barındırır. Joyce'un romanı *Ulysses*'e hayranım. Ama Joyce'un romana kattıklarının onda birinden fazlasını fark edemeyeceğime kani oldum. Joyce; Shakespeare, Katolik ve İrlanda kültürlerine hâkimdi – ben bu kültürlerin keşiştiği yalnızca birkaç noktayı görebilirken, o, bu üç kültürle yoğrulmuştu. Shakespeare'i, İrlanda'yı ve Katolik dinini bir araya getiren göndermelerin hepsini asla fark edemeyeceğimi biliyorum. Ama bir açıdan ya da bir diğerinden bakacak birileri hep olacaktır.

Bir eserin yeterince okuru ya da izleyicisi olduğunda –Riffaterre'in* ideal okur (ya da sinema için ideal izleyici) dediği– bu toplam, anlamın bütününe yaklaşıp. Şimdiye kadar hakkında konuştuğum şeylerin hepsi kültür aracılığıyla öğrenilebilecek kültürel olgular; ancak bir eserde yalnızca yazarnın bilebileceği pek çok kişisel olgu da vardır. Bence eğer kattığı her şeyi anında fark edebilseniz, Shakespeare'in eserleri üzerine hâlâ aynı ilgiyle çalışamazdık. Bir kitap okumanın, bir film ya da Shakespeare oyunu izlemenin büyüğü hep yenilenen bir şey, ilk kez okuyor ya da izliyorcasına. Dolayısıyla, eğer sinema bir sanatsa, ertelenmiş bir anlam içermeye özelliğini hep korumalı. Tam tersine eğer birisi Amerikan kanalları için televizyon programları yapma hevesindeyse, bu tür kaygılarının olmayacağı aşikâr.

AF: Michel Fano'yla birlikte çalışma yönteminiz neydi?

AR-G: İlke olarak Fano çekimler de dahil tüm filmin yapımına katılır, *Yalan Söyleyen Adam*'da da öyle oldu. Oradaydı ve ormanda ya da kalede ortama ait, senaryomun parçası olmayan sesler fark edecekti. Bazı sesler ilginç gelirse bunları kaydedecekti. Böylelikle, film bittiğinde elinde bir ses koleksiyonu olacaktı. Sonra, ben Fano'dan bağımsız olarak görüntü montajını yaptım. Montajı bitirdiğimde Fano rolü devraldı. Görsel bantla birlikte, çekimler sırasında kaydedilmiş konuşmaların olduğu, görüntü montajı sırasında elimde olmayan doğrudan sesi inceledi. Ardından, o ve ben bazı noktalarda ses bandında ne yapılması gerektiğini tartıştık. Bu tartışmanın gidişatı boyunca ben bazı fikirler ortaya atıyordum, o da bazı değişiklikler önerebiliyordu. O noktadan itibaren birlikte çalışmaya başladık. Ses laboratuvarında çalışması için ona filmin bir kopyasını verdim ve neredeyse her gün onunla görüşüp ürettiklerini dinledim. Bu aşamalar sırasında ses bir değil, üç, dört, beş farklı banttaydı. Senkronize bant denen bu bantların hepsi filmle aynı uzunlukta idi ama bunların hepsi mikslanmış son bandın sadece birer parçasıydı. O aşamada kimse sonucun nasıl olacağını duyamazdı. Hayal etmek gerekiyordu çünkü henüz mikslanmamış ayrı sesleri duyabiliyordunuz sadece. Bunlar Fano'nun çekimler sırasında kaydettiği seslerdi – görüntülerin aklına getirdikleriyle üreteceği sesler ve sonradan besteleyeceği müzikal motifler. En ilgi çekicisi olan son aşama, tüm bu seslerin mikslanmasıdır. Sonra görüntü, en fazla on beş ses bandını eşzamanlı oynatabilme olanağıyla geniş ekrana yansıtılır. Ekranın altında bir dizi küçük nokta ilerler. Miksaj işlemi sekiz ila on gün içinde biter ve bu etkileyici bir işlemdir, çünkü görüntü o anda varlık kazanır. Örneğin ayak seslerinin biraz daha yüksek ya da alçak olmasının görüntüyü nasıl tamamen değiştirdiğini fark edersiniz. Bu on gün boyunca farklı versiyonlar denedik. On beş ses bandının tümünün, kayıtlı her ses uygun seviyede, uygun filtrede ve filmde uygun noktada olacak biçimde tek bir bantta miksajı yapıncaya kadar sekans sekans, bant bant bu süreç devam etti. Bu işe yabancı biri için bu deneyime tanık olmak etkileyicidir çünkü aslında görüntünün ses ile yönlendirildiğinde nasıl yön değiştirdiğini görürsünüz.

AF: Ayrıca çok pahalı bir işlem.

AR-G: Evet, miksaj pahalı bir işlem, ama çekimle karşılaştırıldığında görece ucuz, çünkü bu büyük makinenin başında çalışan toplamda sadece dört teknisyen var.

AF: Filmlerin için nasıl fon buluyorsun? Sanki bu konuda başarılısın.

AR-G: Fon bulmakta hep şanslı olduğum doğru; çoğu zaman da aramak zorunda kalmadım. Bana film yapmam önerisiyle geliyorlar. *Yalan Söyleyen Adam*'da, *Ölümsüz Kadın*'ı beğenen Slovak sineması müdürü herhangi bir kısıtlama olmadan ve devlet sinemasının, kamulaştırılmış sinemanın tüm desteğiyle Slovakya'da bir film çekmemi istedi. Bence bu normal. Tuhaf olansa, Avrupa'da, hatta bazen de Amerika'da büyük meblağların yapımcısını defalarca batırmış yönetmenlere tahsis edilmesi. Benim yapımcılarla hep iyi ilişkilerim oldu, filmlerin hem öncesinde hem de sonrasında. Aslında birkaç filmi aynı yapımcıyla birlikte yaptım çünkü düşük bütçeli film nasıl çekilir biliyorum. Birleşik Devletler'de, tek bir izleyici, tek bir sinema ve tek bir prodüksiyon sistemi olduğu fikri yaygın. Avrupa'da türlü türlü izleyici olduğunu kabul ediyoruz; *Rambo*'yu izlemeye gidenlerle *Yalan Söyleyen Adam*'ı izlemeye gidenler aynı değil. *Yalan Söyleyen Adam*'ı yapmak için *Rambo*'nun bütçesi kadarını ayırmaktan kaçınmak gerek.

RS: *Yalan Söyleyen Adam*'ı çekerken politik sansürle karşılaştın mı?

AR-G: Evet, *Yalan Söyleyen Adam* nedeniyle sansürle sonuçlanan politik sorunlar yaşadığım oldu. Film Çekoslovakya'da Prag Baharı olarak bilinen dönemden önce, Stalinizm'den kurtulmanın mümkün olduğunun düşünüldüğü, bürokrasinin çoktan uyanmaya başladığı bir zamanda çekildi. Bürokratik izinlerde pürüz çıkarmamalarına karşın bazı noktaları sorun ettiler. İlk olarak, bir burjuvanın oğlunun Direniş kahramanı olmasının mümkün olmadığını söylediler. "Şaka yapıyor olmalısınız," dedim ve karşı örnekler verdim. Cevap olarak, eskiden bunun doğru olduğunu ama film için bunun söz konusu olamayacağını söylediler. Kısaca, bir ideolojik doğru tanımı yaptılar.

İkinci olarak, soylu bir ailenin hizmetçileri barınmaları için bir kaleye yerleştirmesini imkânsız buldular. Aslında filmi çektiğimiz yerde iflas etmiş bir barones yaşamıştı ve eski hizmetçiler geçmişteki patronlarının yanında, maaş almadan kalıyorlardı. Fransa'ya döndüğümde Macar bir asilzadeden "Bu filmi . . . kalesinde çekmişsiniz, ben orada büyüdüm ve bu konuda sizinle konuşmak istiyorum" yazan bir mektup aldım. Adamla buluştum, "Kuzenimle, yaşlı baronesle karşılaşmış olmalısınız," dedi. "Evet," dedim, "Peki orada ne yaptığımı biliyor musunuz? Nasıl geçiniyor? Çünkü gördüğün gibi kale çok harap ve ona yardımda bulunmanın da artık bir anlamı yok. Orada nasıl hayatta kalıyor? Ne yapıyor?" Bilmediğimi söyledim. Macar asilzade, kadının abisini beklediğini söyledi. Abisi 1914 Savaşı'nda dağlarda kaybolmuş!

Bu da benim *Yalan Söyleyen Adam* hikâyemi gerçek kılıyordu. Bu çarpıcıydı çünkü adam ortadan kaybolmuş bir kahramandı ve kadın onun döneceğinden emindi. Elli yıl boyunca beklemişti ve ne zaman biri kapıyı açsa, kadın abisinin döndüğünü sanıyordu.

Üçüncü mesele, *Pravda* gazetesi idi. Bir askerin Kiril yerine Latin harfleriyle yazılmış *Pravda* adında bir gazete okuduğu görülüyor. *Pravda*'nın Rus değil de Slovak baskısıydı. Bir bürokrat, Alman işgal ordusundan birinin *Pravda* okumasının, bu gazete işgal sonrasına kadar ortalıkta gözükmediği için kesinlikle imkânsız olduğuna dair beni bilgilendirdi. Sonra tüm bu itirazlardan vazgeçti çünkü sonuçta bunların önemsiz olduğunu anladı. Film bittikten sonra Prag Baharı patlak verdi; onu Sovyetler'in ve diğer Varşova Paktı birliklerinin işgali takip etti. Tam da bu zamanda gösterime giren film, öğrencilerin gözünde bir direniş filmi olarak başarı kazandı, çünkü yeni işgal kuvvetlerinde aynı Wehrmacht üniformalarını giyen Alman subayları vardı. Bunlar *Pravda* okumaları pekâlâ mümkün olan Alman Demokratik Cumhuriyeti subaylarıydı. Trintignant'ın subaylardan birine gazeteyle, Parti'nin resmi gazetesiyle vurmasına izleyici bayılmıştı. Üstüne üstlük, biliyorsunuz *Pravda* gerçek demek.

RS: Bunlar filme politik açıdan gelen tepkilerdi. Peki sosyal gerçekçiliğin kesin sınırlarını aşan böyle bir filme estetik açıdan gelen tepkiler nelerdi?

AR-G: Bu rejimlerin özelliklerinden biri, yüksek bir konumda olan ve her şeyi karşılayan bir kollayıcının olmasının yeterli olması. Slovak sürrealist grubunun da kurucu şairlerinden biri olan Slovak sineması müdürü bana arka çıktı ve bu sayede ciddi bir zorluk yaşamadım. Ama bu epey sık olan bir şey. Örneğin Macar yönetmen Miklós Jancsó sosyal gerçekçi perspektiften bakınca kesinlikle savurgandır, ama yüksek konumdaki biri tarafından kollanıyor. Bir kollayıcısı olduğu için istediği kadar paraya sahip. Polonya'dan bir başka örnek, *Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması*'ni [*Manuscrit trouvé à Saragosse*] çeken ve bu masraflı filmi çekmek için ihtiyacı olan tüm paraya sırf Parti'den biri tarafından kollanması sayesinde sahip olan tanınmış yönetmen Has. Parti üyesi bir tanıdık şart. Son derece baskıcı olan bu rejimlerin aynı zamanda her şeyin "halledilebileceği" kolaylık rejimleri olduğu unutulmamalı.¹

RS: Slovakya ile ilişkilerin kötü bitmemiş miydi?

AR-G: Evet, ama bunun *Yalan Söyleyen Adam*'la bir alakası yoktu. Onu *Cennet ve Sonrası*'nın çekimleri takip etti; o da önce baskı, ardından da yıllar içinde artan bir rağbet gördü. Bir gün zorlu bir çekimden dönüyordum, muhtemelen pek de iyi bir komüniste benzemiyordum. Uzun saçlarım ve sakalım vardı ve polisin biri beni bir holigan sanıp götürdü ve yüzümü perişan etti. Muştayla vurup üst dişimi kırdı ve dudaklarımı yarıdı. Dünyanın neresinde olursanız olun bir polise karşı temkinli olmayı gerektiren o özel günlerden biriydi, polisin sinirli olduğu bir gündü. Sovyet birliklerinin gelişinin yıldönümüydü ve dünyanın başka yerlerindeki her polis gibi, bela çıkacağını düşünerek kavga aramışlardı. Elbette bu bir skandaldı çünkü ben resmi bir konuktum. Rejim tarafından korunuyordum. Beni bir hastaneye götürdüler, dikiş atıldı ve geçici takma diş takıldı. Sonra, beni rahatlatmaya çalışan bir parti temsilcisi "Endişelenmeyin. Bu talihsiz olay sadece sizin kim olduğunuzu bilmedikleri için gerçekleşti," dedi.

¹ Bu söyleşi Kasım 1987'de, Batı Avrupa'da Komünizmin çöküşünden iki yıl önce gerçekleştirildi.

AF: Bizim izlediğimiz *Yalan Söyleyen Adam* kopyası hayli titriyordu. Sorunun bariz bir biçimde ekipmandan, bazen de filmin kondisyonundan kaynaklandığını düşündüm.

AR-G: Filmin görüntüsü gayet normal. Anlatı normal değil ama görüntü normal. Büyük olasılıkla sizde delikleri yıprandığı için atlayan bir kopya vardı. Burada ancak eski kopyaları edinebilirsiniz çünkü bu filmler artık ihraç edilmiyor; yani bu filmleri yasal olarak edinmek artık mümkün değil. Yeni kopyalar çıkarılmayınca eldekiler daha da yıpranıyor; film zamanla daha da çok titreyecek ve insanlar, “Modern sanat bir harika,” diyecekler.

Ama ilginç bir soru sordun, çünkü eğer film normal değilse sahiden de izlediğinin olması gerektiği gibi olduğuna inanmak daima olası. Eğer bir filmde bazı anormallikler varsa, izleyicinin bu anormalliklerin yönetmenin normları terk etme niyetinden mi yoksa kötü üretilmiş raydan mı kaynaklandığını bilmesi —daha önce filmi görmediyse— zordur. Bu tür yanlış anlamalar hep olur. Örneğin Marguerite Duras’ın bir filminde [*Atlantik Adamı* (*L’Homme atlantique*) (1981)] ekran yaklaşık 15 dakika boyunca kararır, ses gelmeye devam eder ama ekran karanlıktır, izleyiciler lambanın patladığını sanıp “Işık! Işık!” diye bağırmaya başlar, oysa film olması gerektiği gibidir. İzleyiciler filmin karanlık olmasının amaçlandığının farkına varmadan bağırmaya devam eder.

Geçen Yıl Marienbad’da’nın Varşova’daki galasında *Marienbad*’ın geniş ekran olduğunu ve bir anamorfoz sistemiyle yansıtıldığını belirtmiştim; yani tüm görüntü film üzerinde sıkıştırılır, ama anamorfik merceklerle yansıtılınca geniş ekranda tekrar normal boyutuna genişler. Film Varşova’ya ulaştığında sinemaskop yazan etiketi fark etmemişler ve sıradan bir merceklerle yansıtmışlar, tabii böylece izleyici filmi ekranda 1:33’lük formatta izledi. Bütün figürler zayıf görünüyordu ve Pitoëff zaten zayıf biriydi! Film daha önce Paris’te gören bazı Polonyalı izleyiciler hemen “Durdurun! Durdurun!” diyerek itiraz ettiler çünkü böyle olmaması gerektiğini biliyorlardı. Ama bütün diğer izleyiciler “Ne yapıyorsunuz? Modern sanattan hiç anlamıyorsunuz!” karşılığını verdi. Daha önce tüm dünyada gösterilmiş olan bu filme öyle bir saygı duyuluyordu ki, filmin tamamını öyle yansıttılar ve Resnais’nin karakterleri inceltme fikrini çok ilginç buldular.

AF: Öğrencilerimden bazıları kadınların *Yalan Söyleyen Adam*’da oynadıkları körebe oyununu amaçsız buldu.

AR-G: Sevdiler mi?

AF: Evet.

AR-G: Amaç da buydu! Yine de bu konuda bir sanatçıdan ziyade bir profesör gibi konuşacak olursam, elbette ona bir anlam yükleyebilirim. Körebe oynayan bu genç kadınlar filmin başında görünüyor. Trintignant bir hikâye anlatmaya başlar, bu sırada



Sylvie Br  al (Marie, hizmetçi) ve Suzana Kocurikova (Laura), *Yalan Söyleyen Adam*'da.

kafası biraz karışır. Hikâye bir saniyeliğine ekranı kapayan bir kadın sa  ıyla aniden kesilir. O an Trintignant durur. Ardından sa   ortadan kaybolur ve Trintignant hik  yesine devam eder. Hikâye yine kesintiye uğrar, bu sefer bütün bir yüz görünür. Bu öğeler     alır ve sanki Trintignant'ın uydurmaya giriştiği hikâyeye karşı başka bir hikâye baskın çıkma çabasındadır.

Sonuçta ortaya iki dizi çıkar: Trintignant'ın konuştuğu, sustuğu zamanlarda araya diğerinin girdiği dizi ve genç kadınların avluda veya kalenin içinde körebe oynadıkları dizi. Trintignant'ın sözünü kesen dizi özel; çünkü bu, birisini ellerinizle tanımaya çalıştığımız bir oyun. G  z   ba  lı genç kadın odalarda dolanırken, ortadan kaybolmuş adamın portrelerini bulur. Hatta bu portrelere dokunur. Trintignant, bu ikinci anlatının önem kazandığını fark edip, "Evet, John hakkında konuşmalayım," diyerek onu da kendisinin kılar. Hik  yesinin bu noktasında sözde Direniş kahramanı John'la ilişkisinden bahsetmeye başlar.

Sonra Trintignant köye varır ve handaki konuşmalara kulak misafiri olur, bu yörenin kahramanı olan John'u keşfeder. Ama Trintignant, John'dan bahsetmeye çoktan başlamıştı, çünkü John onun sözünü kesen görüntülerin önemli bir parçasıydı; izleyicinin ne gördüğünü bilemeyeceğinden dolayı gerçekçiliğe açıkça aykırı bir durum. Ayrıca handayken      genç kadının kalede John'un dönmesini beklediğini öğrenir ve hemen oraya gider. Genç kadınlar hâlâ körebe oynamaktadır. Trintignant bir kapıyı açar ve bir kez daha John'un karşısı gözleri bağlı olarak elleriyle Trintignant'a yaklaşır ve yüzüne dokunur; portreye değil, Trintignant'a. Işın   z  , bu körebe oyunu birinin diğerinin yerine geçmesini sa  lar. Genç kadın "Siz kimsiniz?" diye sorar ve Trintignant, "Beni John gönderdi," cevabını verir. Sanırım     rencilerin için körebe artık bir bilmece olmayacaktır. Eğer hâlâ bir bilmeceyse de canıma minnetli

AF: Kadın oyuncuların onlardan istediklerine hiç karşı geldi mi? Eğer geldilerse, onları nasıl yönettin?

AR-G: Genelde erkek oyuncularla oldukça iyi geçinirim, kadın oyuncularla daha da iyi. İlişkilerimiz asla zoraki değildir; setteki hava hep iyidir ve senaryonun ucu hep yeterince açık olduğu için kimse kendini bir şeyi belirli bir yoldan yapmaya mecbur hissetmez. Bir örnek vereyim; Slovak oyuncuların ikisi Paris'ten nakliyeyle getirilen makyaj malzemeleriyle büyülenmişti. Slovakya'da böylesi bir siparişin ne demek olduğunu düşünsenize. Çekimin daha ilk gününde makyöz beni çağırarak "Şu yaptıklarına bak!" dedi. Makyajlarını kendileri yapmıştı ve çok yapmacıktı; yoğun ve abartılıydı, hiç doğal değildi. Makyöz, makyajlarının düzgünce yapılması için yüzlerini yıkamalarını isteyeceğini sanıyordu. "Belki de böyle çekmeliyim," dedim. Gerçekten de hiç doğal bir makyaj değildi. Ben de doğal olana pek meraklı olmadığım için istedikleri gibi makyaj yapmalarına izin verdim. Oyuncuların mümkün olduğu ölçüde eğlenmelerinin, işlerin angarya olmaktan çıkmasının önemli olduğuna inanıyorum. Elbette sınırlar var. Filmde adı Laura olan genç kadın tüm gün sakız çiğniyordu. "Böyle olmaz, buna müsaade edemem," demek zorunda kaldım. Ona sakız çiğnemeyi yasakladım. Çekimden hemen önce çiğnemeyi kesebilir, sakızı ağzının içinde tutup repliğini söyleyebilirdi. Belki ona biraz kötü davranmış olabilirim.

AF: *Yalan Söyleyen Adam*, Trintignant için yazılmış ve bir dereceye kadar özgürlük tanımış olmasına rağmen, Trintignant aslında istediği kadar özgür bırakılmadığını söylüyor.

AR-G: Doğru.

AF: Belirli bir oyuncuyu düşünerek yazıp sonra bu oyuncuya doğaçlama yapabileceği ölçüde bir özgürlüğü neden sunmadın?

AR-G: Çünkü bir filmi bir oyuncu için yazmak, o oyuncudan alabileceğiniz için bir rol yazmak demektir. Bir oyuncuyla ne yapabileceğimi biliyorum; bu, aklına esen her şeyi yapması konusunda ona izin vereceğim anlamına gelmiyor. *Doğaçlama* terimini pek sevmiyorum, çünkü doğaçlamak oyuncunun istediği her şeyi söyleme özgürlüğüne sahip olması gibi anlaşılıyor. Tam tersine, oyuncuların metni aynen yazıldığı haliyle ezberden okumalarına önem veriyorum. Size bu özgürlüğün kapsamını ve sınırını göstermek için Trintignant üzerinden iki özgürlük örneği vereyim. İlk örnekte; bir çekimi tamamlamıştık, yaptığımız çekimden memnundum ve devam edebileceğimizi düşünüyordum. Bu noktada Trintignant, "Başka türlü oynamak istiyorum," dedi ve bir alternatif önerdi. "Tamam, bunu da çekelim," dedim.

Bize yapacaklarımızı anlattı ve *onun* versiyonu olan ikinci bir çekim yaptık. Sonuçta elimizde artık iki versiyon vardı. Montaj zamanı gelince bunlardan birini ya da diğerini, her ikisinden de bir parça ya da ikisini birden alma olanağına sahiptim. Bu, oyuncudan gelen yaratıcı bir müdahaledir, ama montajla toparlanır.

Oyuncuyu özgür bıraktığım ikinci örnek, uşağın hain olduğunu öğrendiğimiz ana denk geliyor. Uşağın adı Judas. Trintignant'ın sahneyi doğaçlamasına göz yumarak başladım. Olan biteni genel çizgisiyle anlattım; senaryoyu, jestleri vs. doğaçladı – kelimenin tam anlamıyla doğaçlamaydı. O gece kaydı dinledim ve tüm sahneyi yeniden düzenledim. Onun doğaçladıklarından başlayarak yeni bir sahne yazdım ve ertesi gün bunu çektik. İşin özü, onun katılımı da aynı derecede yaratıcıydı, ama benim tarafımdan toparlandı; bu kez montajda değil, çekim sırasında. Örneğin, Roland'a² ihanet eden haine "Judas" değil de "Ganelon" dedi. Fransa'nın dışında Ganelon bilinmiyor ama dünyanın her yerinde insanlar Judas'ı biliyor. Dahası Ganelon ritmi bozuyordu. Judas daha iyi tınladı; yani onun doğaçladıkları arasından Ganelon'u Judas'la değiştirdim. Bu yöntemle "gözetim altında özgürlük" diyebileceğimiz göreceli bir özgürlüğe dayalı bir işbirliği kurulmuş oldu.

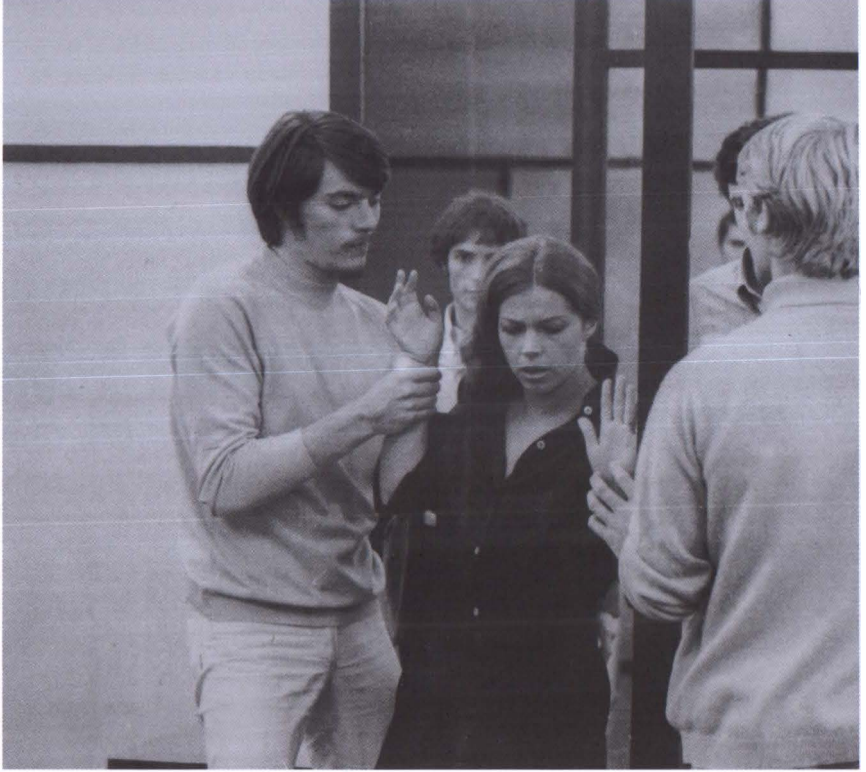
AF: Erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğinden ve baskısından bahsedebilir misin?

AR-G: *Yalan Söyleyen Adam*'da tek karakter konuşur; diğer herkes, tüm kadınlar ve erkekler hayalettir. Bu başkarakter filmde varlık sahibi olan tek kişidir, tüm hayaletleri kendi varoluşuna inandırmalıdır. Don Juan'ın rolü bu genç kadınların cinselliklerinin vurgulanmasını gerektiriyor şüphesiz, çünkü Don Juan'ın dili baştan çıkarmayı amaçlar. Bu genç kadınlar yatakta ikna edilir, elbette Don Juan hikâyesinin merkezinde bu vardır.

AF: Filmlerinin izleyiciye en çok hangi etkiyi bırakmasını isterdin?

AR-G: Bu önceden hesaplanacak bir şey değil, ama örneğin, *Yalan Söyleyen Adam* bence komik bir film çünkü Trintignant'ın oyunculuğu komik; ve izleyiciler gülmezse rahatsız oluyorum. Bir keresinde bu filmi gösterdikleri bir üniversitedeydim (normalde filmlerimin gösterimlerine katılmam ama filmin sonlarına doğru gelmiştim) ve ben gelene kadar insanlar gülüyordu. Beni fark ettiklerinde gülmeyi kestiler ve gülmeye utandılar, çünkü en nihayetinde bu "entelektüel" bir film. İzleyicilerde gerçekten takdir ettiğim şey onların açık fikirli olmaları, oyuncunun aynı filmde dört kere ölmesinden rahatsız olmamaları. Açık fikirli izleyicileri, oyuncuyu gerçekten öldürmediğimizi ve onun tekrar ortaya çıkması için bir engel olmadığını bilenler olarak görürüm.

² Roland Destanı, en eski ve en bilindik Fransız epik şiiri ya da *chanson de geste*'i, on birinci yüzyılın sonlarında yazılmıştır.



Lorraine Rainer (Marie-Eve), *Cennet ve Sonrası*'nda.

5 Bir Film ve İkizi: *Cennet ve Sonrası* ve *N Zarı Aldı*

Anthony Fragola: *Cennet ve Sonrası*'nın oluşum sürecini anlatır mısın?

Alain Robbe-Grillet: *Yalan Söyleyen Adam* siyah beyaz çektiğim son film. Hayal gücümün siyah beyaz olduğunu düşünüyordum ve renkli film çekmek istemiyordum. Ama 1970'ten itibaren yapımcılar siyah beyaz film yapmayı reddettiler. Yalnızca Woody Allen siyah beyaz film çekiyordu. 1970'lerde bu mümkün değildi. Meslekten kimse siyah beyaz bir filmi insanlara sunma riskini almak istemiyordu çünkü kimsenin izlemeye gitmeyeceği varsayılıyordu. Artık film çekmeyeceğimi düşünüyordum. Aynı zamanda romancı ve ressamdım ve işsiz değildim.

Yaz sonu Tunus'un güneyine, tamamen kurak, yılın o vakti yeşilden eser kalmayan bir bölgeye seyahat etme fırsatım oldu. Bir anda Eastmancolor yeşilinden tiksindiğimi anlamıştım (yine de Eastmancolor'da ısrar ettim, çünkü filmde gördüğünüz renkler doğanın değil, filmin renkleri idi). *Yalan Söyleyen Adam*'ı renkli çekmeyi kabul etmezdim; o yeşil orman midemi bulandırır. Ama burada kumun beyaz, toprağın kırmızı, denizin ve gökyüzünün mavi olduğu; kapıları ve kepenkleri maviye boyanmış beyaz evlerin olduğu bir dünyadaydım. O zamanlar rejim Cerbe Adası'ndaki evlerde ülkenin geleneksel renkleri olan beyaz ve maviden başka renk kullanmayı yasaklamıştı. Yeşilden tiksinen Mondrian aklıma geldi ve renkli bir film çekebileceğime karar verdim. Filmi burada çekebilirdim ve bu, resimsel konulardan esinlenmiş bir film olabilirdi.

Cennet ve Sonrası'nda pek çok resimsel gönderme var – özellikle Marcel Duchamp'ın meşhur bir resminin, *Merdivenden İnen Çıplak, No. 2*'nin canlı bir reproduksiyonu var. Filmin başında Mondrian resimlerinden –elbette abartarak– yapılmış mobil bir set, Eden Café seti var. Başkarakterin, “yabancı”nın adı Duchemin – Duchamp'ın deforme olmuş hali. Kendisi bir ressam. Tüm film resimsel kaygıların etkisinde.

Cennet ve Sonrası, senaryonun büyük bir kısmının yazılmadığı ilk filmimdi. Tanınmayan oyuncular işe aldım, çünkü kendini ispatlamış oyunculara senaryosuz çalışmayı teklif edemezdim. Seçtiğim oyuncular bir ayı Çekoslovakya'da, bir ayı da Cerbe'de geçireceklerinden başka bir şey bilmiyordu. Filmde oynayacakları roller hakkında kesinlikle hiçbir fikirleri yoktu. Amacım anlatıyı sahneler arasında bir ilişkiler sistemi kurarak, yani anlatı kavramıyla tamamen çelişen bir sistemle üretmekti. Sahneler arasındaki anlatı ilişkisi normalde nedenseldir; yani sahneler birbirine neden sonuç zinciriyle bağlıdır. Buna karşılık *Cennet*'te sahneler birbirini bir dizisellik düzenine göre takip ediyor; yani sahne öğeleri dizilere göre gruplanmıştı – kabaca, Schoenberg'in on iki ton müziğinde kullandığı gibi.¹

¹ Cennet ve Sonrası'ndaki dizisellik üzerine bir irdeleme için bkz. Royal S. Brown, “Serialism in Robbe-Grillet's *L'Eden et après: The Narrative and Its Doubles*”, *Literature/Film Quarterly*, 18, 1990, s.209-220.

Fark edilebilir on iki tema seçtim: zehir teması, ateş teması vs... Tıpkı Schoenberg'in on iki kromatik tonu bir dizi halinde kullanıp ardından aynı on iki tonu farklı bir sırayla sonraki dizilerde kullanması gibi ben de on iki temayı dizi halinde ve sonra aynı temaları yeniden düzenlenmiş dizilerde kullandım. Tonlar kümelendiğinde ortaya bir anlam çıkmadı ama "içmek" teması "zehir" temasının yanına gelince "zehir içmek" teması ortaya çıktı. Bu birleşimden böylece "ölüm" teması ortaya çıktı. Ben yalnızca ilk dizileri yazdım. Diğer tüm diziler kendi kendine ve çekim serüveninde ortaya çıktı.

Bu benim için özellikle mutluluk verici bir serüvendi; çünkü genç bir kadın, filmin başoyuncusu olması öngörülmemiş Catherine Jourdan, filmi ele geçirdi ve bu onun hikâyesi oldu. Hiç beklenmedik bir durumdu. Rollerıyla oynamayı ve onlardan oyun çıkarmayı seven oyuncular severim, derinden hissedilmiş bir gerçekliğin peşine – gerçekçi sinemada olduğu gibi– düşenleri değil. Godard filmlerindeki Jean-Pierre Léaud, rolüyle oynayan ve böylelikle bir mesafe koyan oyunculara bir örnek. O bir karakterden ziyade, filmdeki bir karakteri oynamakta olan bir oyuncu. Bir noktadan sonra film oyuncu içindir. Oyuncunun bedeni filmin gerçekliği olur. Bu nedenle oyuncu filme montaj sırasında kullanılabilecek ya da atılabilecek öngörülmemiş öğeler ekleme hakkına sahiptir. Catherine Jourdan'la durum tam da böyleydi ve film çok başarılıydı.

AF: Öyle görünüyor ki senin filmlerinde izleyici hayal etmeli, yani yaratıcı sürecin bir parçası olmalı; aksi halde film tamamlanmış olmuyor. Bu doğru mu?

AR-G: Evet, bu bütün modern sanat için geçerli. Marcel Duchamp'ın meşhur sözü geldi aklıma, "Resmi yapan gözlemcilerdir"; bu ifade, bir kitabın okuyucusunu, bir filmin izleyicisini, bir resmin gözlemcisini, bir müziğin dinleyicisini de kapsar. On dokuzuncu yüzyılın sanatından farklı olarak modern sanat izleyiciye yer açar. Modern sanat kapalı bir sistem sunmaz, açıktır ve gelecek olanlar için yer tutar. Bir esere tümünden edilgen olarak değil etkin olarak maruz kalınır.

AF: İzleyicinin katılımı nasıl olmalı?

AR-G: Bunu birkaç kelimeyle açıklamak zor. Bu birkaç kalın cildin konusu olabilir, ama genel olarak, izleyici kendisini karakterlerle değil de biçimlerle, sanki o biçimlerin yaratıcısıymış gibi tanımlamalı.

AF: *Cennet ve Sonrası*'nın başında aynalardan, sinemadan, gerçeklikten bahseden, "hayatım" diyen bir ses var. Bu öğeler arasındaki ilişki nedir?

AR-G: *Cennet ve Sonrası*'nda açılış jeneriği ile birlikte tematik jenerik diyebileceğimiz şey var. Görüntülere filmdeki temaları sunan ses eşlik ediyor. Yani jenerik hem görüntülü hem de sesli. Filmı düzenleyen on iki tema sunuluyor; ama emin olun ki filmin bitmiş halinde bunlar kolayca algılanmıyor. Filmı bugün izlerken bunları ben bile fark etmiyorum. Gösterimden önce filmı tanıtmayı tercih etmememin nedenlerinden biri, insanların filmı oluşturan bu on iki temayı ve on diziyi bulmaya çok uğraşması.



Catherine Jourdan (Violette), Pierre Zimmer (Duchemin, Dutchman, vs.), *Cennet ve Sonrası*'nda.

Aslında bunlar saptanamaz, tıpkı benim Alban Berg'in *Lulu*'sundaki Bergyen dizileri saptayamadığım gibi. Dizi sistemi bir üretim sistemiydi ve tıpkı inşa edilen bir katedralin yapı iskelesi gibi, daha sonra ortadan kayboldu.

Senaryonun yazılmadığı tamamen açık bir dünyada dizi sisteminin nasıl işlediğine izninizle bir örnek vereyim. On iki temadan biri ikiz temasıydı; hep ilgimi çeken ve *Yalan Söyleyen Adam*'da da bulunan bir tema. Catherine Jourdan'ın ikizi rolünü oynaması için bir oyuncu tutmamıştım çünkü Catherine Jourdan'ın başoyuncu olacağını bile bilmiyordum. Sovyet baskısının arttığı ve genç Çekoslovakyalıların aklında tek bir şeyin, ülkeyi terk etmenin olduğu ve buna izin verilmeyen bir dönemde Çekoslovakya'da bir ay çekim yaptık. Slovak görüntü yönetmeni Igor Luther yapımcıdan nişanlısı için sahte bir kontrat hazırlamasını istedi; böylece nişanlısı eğer filmin oyuncularından biri olabilirse Tunus'a gitmek üzere ülkeyi terk edebilecekti, Çekoslovakya'ya geri dönmeye de niyeti yoktu. Bu arada, Catherine Jourdan yabancıнын cesedini Tuna'nın dışına çektiği sahneyi oynarken çizmelerini ve elbisesini öylesine mahvetti ki onlardan artık hayır gelmeyeceğini düşünmüştüm. Sahnesini öylesine bir enerjiyle oynamıştı ki, bir an boğulacağını sandık. Boğulmadı ama mini elbisesi ve çizmeleri mahvoldu. Kendimi çaresiz bir vaziyette buldum çünkü bu kostüm olmazsa olmazdı ve sonuna kadar dayanması gerekiyordu. Film düşük bütçeliydi ve kostümlerin eşi yoktu. Bratislava stüdyolarındaki terzilerden çizmeyi ve elbiseyi onarmayı denemelerini istedim. Bir asistanı da çizmenin benzerini ve aynı elbiseden bulması için Paris'e yolladım. Aylardan Ağustos'tu; Parislilerin tatil zamanı olduğu için pek ümidim yoktu. Cerbe'ye vardığımda hoş bir sürprizle karşılaştım; hem elbiseyi ve botları tamir etmeyi başarmışlardı hem de elbisenin aynısından ya da neredeyse aynısından bulmuşlardı. Bu arada Igor Luther ve nişanlısı da Cerbe'ye vardı;

nişanlısını daha önce hiç görmemiştim. Catherine Jourdan'ın ikiziyle karşılaşmak beni şaşırtmıştı —biraz daha erkeksiydi ama yine de ikiziydi— aynı uzun bacaklar, aynı kısa sarı saçlar, aynı boy. Elbise ve çizmeler uydu. Dolayısıyla bu sahenin, bazıların iddia edebileceğinin aksine, benim sado-lezbiyen takıntılarla hiç alakası yoktu. [gülüyor]

AF: Diğer eserlerine pek çok —çoğunlukla da görsel— gönderme var: Oyuncu Trintignant'ın tekrar tekrar kullanımı, düşen bir bardak, fiziksel baskı. Tüm bu göndermelerde ben bir tür oyunbazlık buluyorum.

AR-G: Modern sanatta eserin malzemeleriyle oynama fikri genellikle kabul görür. Modern sanatçı boyayla oynar; benzer biçimde romancı romanın malzemesiyle oynar, yönetmen de film malzemesiyle oynar. Şüphesiz bu oyunbazlık yaratıcı sürecin, ayrıca izleyiciyle kurulan iletişimin bir parçasıdır. Eser izleyiciyi filmle, bunun da ötesinde kendi hayatlarıyla oynamaya davet eder. Bu Hegel'in tarihin sonu olarak ilan ettiği duruma, onun “hayatın pazar günü” dediği, özgür insanın dünyayla oynamaya başladığı ana benzer. Bu oyunda yalnızca belirli bir filmde alınan malzemeler değil, genel olarak sinema o filmin bir parçası olur. *Cennet ve Sonrası*'nda başka yönetmenlere pek çok gönderme var; bir o kadar da sinema dışı malzemelere — örneğin roman, tiyatro ve resim sanatına, özellikle Mondrian'a ve başka resamlara. *Cennet ve Sonrası* başka yaratı biçimleriyle ilişkiler ve onlara göndermeler barındırıyor, örneğin edebiyat — Shakespeare dahil. Bu durum zamanımız için hiç de yeni sayılmaz. Böylesi metinlerarası ilişkiler yüzyılın başından beri kuruluyor. Bunlar örneğin Joyce'ta, *Ulysses* gibi bir kitapta, ya da *Finnegan's Wake*'te göze çarpıyor. Bu “genellenmiş metinlerarasılığın” modern sanat için asli olduğuna inanıyorum.

AF: Filmdeki doğaçlamalardan biraz daha bahsedebilir misin?

AR-G: Tüm filmlerim arasında *Cennet ve Sonrası* önceden yazılmamış tek film olmasının yanı sıra, en az yazılmış olanıydı. Bildiğiniz gibi, “doğaçlama” kullanmayı sevdiğim bir kelime değil, bu nedenle topluca yaratıldı diyelim, yalnızca benim tarafımdan değil, ayrıca filmde önemli rolü olan iki kişi tarafından. Katkılarından daha önce bahsettiğim Catherine Jourdan ile birlikte görüntü yönetmeni Igor Luther filmin yapımında geniş ölçüde işbirliğinde bulundu. Ayrıntılı bir senaryo olmadığında her çekim, her sahne görüntü yönetmeniyle tartışılmalı ve onun yaratıcı gücü filme tümüyle dahil edilmeli. Ona yaratma hakkı tanınmalı. Igor Luther o sıralar Prag Okulu'nda öğrenciliğine devam eden genç bir adamdı; ama sonra, son zamanlarda Almanya'da çekilen tüm avangart filmlerde —Fassbinder'in, Volker Schlöndorff'un filmlerinde— imzası olan ünlü bir görüntü yönetmeni oldu.

AF: Bu filmde Tunus'un güçlü renklerinden etkilendiğini söyledin, özellikle de mavi ve beyazdan. Mavi, beyaz ve elbette kırmızı filmdeki baskın renkler. Bu renklerin her birine sembolik anlamlar mı yükledin, yoksa bunlar genel bir estetik şemanın parçaları mıydı?

AR-G: Aynı soruyu Mondrian'a da sormalıydın. İnaniyorum ki hayır diye cevaplardı. Sembolik değerleri yok. Her şeyden önce bu bir estetik tercih. Artık beyaz ve mavinin Fransız sembol geleneğinde saflığın sembolleri olduğu aşikâr. Bunlar Jeanne D'arc'ın renkleri. Kırmızı ise aksine kanın rengi. Şüphesiz ki sembolizm bir anda ortaya çıkıyor, oysa kan görünmesi estetik nedenlere dayanıyor. Renkli çekilen filmlerimde kan var, siyah beyaz çekilenlerde yok. Yani beni ilgilendiren şey kırmızı renk.

AF: Ölü yakma töreninde bir tür cinsel enerji yok muydu?

AR-G: Vardı. Doğru görmüşsün.

AF: Makineleştirilmiş bir toplumda kan ve şiddetin kaçınılmaz olduğunu mu söylüyorsunuz?

AR-G: Niye makineleştirilmiş? Yunan toplumuna ne demeli peki? Şiddet insanın doğasında var. Onu oraya ben koymadım, endüstri toplumu da koymadı. Şiddet, örneğin tüm ortaçağ boyunca hüküm sürdü. Tüm Rönesans boyunca şüphesiz bizimkine denk bir şiddet vardı, onlar bizdeki teknolojik yıkım araçlarından yoksundu sadece — atom bombası ya da toplama kampları gibi. Ama şüphesiz şiddetin gücü aynıydı; bıçak da tabanca kadar şiddet yüklü.

AF: *Cennet ve Sonrası* sık sık olumsuz tepki ve eleştirilere maruz kalıyor — özellikle de feminist çevrelerde. Pek çok insan filmi sakıncalı buluyor.

AR-G: Bunun doğru olduğunu düşünmüyorum, çünkü kadınların özellikle de bu filme tepkisi aslında çok çeşitli. Basit, yok hükmünde bir itiraz olarak, çıplak kadınlar olduğu ama çıplak adamlar olmadığı söylenecektir. Neden? Cevap basit: Çünkü heteroseksüelim. Bu soru bir başka soruyu aklıma getiriyor ve bununla bir ilgisi olup olmadığını size bırakıyorum. *Marienbad*'ı izledikten sonra siyahi biri bana otelde neden yalnızca beyaz insanların olduğunu sordu. Aynı türden bir soru. Bu tür izleyici sanki filmde gerçekliğin belirti bir açısından ziyade, o gerçekliğin çeşitli kümelerinin hesaba katıldığı bir gerçeklik bütününe göstermesini bekliyor. Malzemesi ne olursa olsun —edebiyat, resim, müzik, film— bir sanatçının çalışırken kesinlikle bu türden ahlaki kaygıları olmaz. Kendisini, çalışmaya merak duyduğu malzemeyi seçme hakkına sahip sayar.

Roch Smith: Bir diğer tepki de kadınların rollerini cinsellikleriyle sınırlandırdığını olabilir.

AR-G: Neden “kadınlar” diyorsun? Size “kadınların” değil, bir kadının hikâyesini anlattım. Ayrıca, bu filmdeki erkeklerin zekâlarının akıbeti o kadar da parlak değil. Örneğin, omzunu süpermen gibi döndüren yabancı çok grotesk. Bu bakış açısından, filmimin ne ölçüde feminist bir film olduğunu bile açıklayabilirim. Genç bir kadın, besbelli maço olan bir toplumda yetişmiş. Bildiğiniz gibi böyle toplumlar var. Bunlar benim icadım değil. Sonra, bu genç kadına maço mitleriyle eziyet ediyor:

muzafferane erkeklik, obje olarak kadın vesaire. Filmin başında kadın sanki bu ideolojiye hürmet eder. Ve fabrikadaki makineden sızan meni kütlesiyle ilk kez karşılaştığında korku ve ilgiyle meniye dokunur. Filmin evrimi tamamen onun özgürleşme hikâyesi üzerine kuruludur, çünkü sonlarda —aslında tutkaldan başka bir şey olmayan— spermi toplar ve kendini onunla kaplayıp gülmeye başlar. Ayrıca maço özellikleri temsil eden bu adama sertçe tokat atar. Filmdeki tek gerçek şiddet bu tokattır. Bundan daha iyi ne olabilir?

AF: Öğrencilerimin çoğunun kadının ikiziyle öpüşmesini hayret verici bir eşcinsel sahne olarak görmesini, ama filmin başındaki şiddeti normal karşılamalarını ilginç buluyorum.

AR-G: İkizlerin bu filmdeki sahnesinin eşcinsel bir sahne olduğunu düşünmüyorum. Dizi sisteminin ürünü olan bir anekdotta, “genç bir kadın bir dizi için sınavdan geçer”. Bunlar şövalye romanlarında geçenlere benzeyen zorlu sınavlar — genç şövalye amansız tehlikelerin üstesinden gelir. Şövalye yavaş yavaş bu zorlu sınavlardan galip gelirken bir an gelir ve düşmanı onun giysisinin bir parçasını ya da onu kötülüklerden koruyan zırhını çalar. Kendisini koruyan olmazsa olmaz eşyadan yoksun halde ormanda kaybolan şövalye ölüme mahkûm bir haldeyken, kayıp eşyayı geri getiren ikizine rastlar. Bu filmde genç şövalye bir genç kadındır ve zorlu sınavlar, bu tür anlatılarda hep olduğu gibi, şiddet ve cinsellik içerir. Koruyucu nesne —nesnenin esprili olmasını amaçlamıştım— 1970'lere ait bir mini etek. Giysi —esaslı zırhını— kaybeden kadın donmak üzeredir; derken, artık çöl olan ormanda giysiyi geri getiren ikiziyle karşılaşır. Eğer onları lezbiyen bir öpüşmeye ben de papazımı! Eğer birileri daha gözü pek lezbiyen sahneler görmek istiyorsa, onlara *Hazzın Sürekli Kayması*'ni içtenlikle öneririm.

İlk sahneye, tecavüz sahnesine dönelim. Filmdeki öğrenciler kendilerini kapsayan mitlerin, özellikle de uyuşturucuların ve tecavüzün büyüünde olduklarını söylüyor — bu diyalog metinde var. O zamanların gazeteleri bunun gibi hikâyelerle doluydu. Öğrenciler tecavüz oyunu oynuyor ama o tecavüzün, ayrıca daha sonraki zehirleme sahnesi ve cenaze töreninin gerçekçi olmadığı açık. *Cennet ve Sonrası*'nın bütününe bakıldığında filmi gerçekçi bulmak hata olur. Birileri filmde Tunus'un yalnızca kartpostallarda görülen Tunus olduğunu da söyleyebilir, buna karşılığım “Evet, elbette” olurdu. Dizilerden oluşan tematik bütün, albenili toplumumuzun stereotipleri denebilecek malzemeye dairdi: tecavüz, uyuşturucular, Club Med vs...

AF: Ne yazık ki Amerikalı izleyiciler olayları gerçek olarak görmeye şartlanmış. Gerçeği *Cennet ve Sonrası*'nın yapay gerçekliğinden ayıramadıkları için tecavüz sahnesinin gerçek olduğunu düşünüyorlar. Olayların gerçek olmadığını fark etmek onlar için imkânsız.

AR-G: Galiba doğru.

AF: Sperm ve kan karışımı, ya da çoğu kişinin iğrenç bulabileceği halde büyük bir merakla izlediği çiğ yumurta gibi görüntülerin işlevi nedir?

AR-G: Karşıtlığın uygun ifadelerini kullandın: yumurta için, iğrenme ve şehvet; kan için, çekicilik ve iticilik. İki durumda da bir çift karşıtlık var – çekicilik ve iticilik. Filmin konusu aslında bu. Özellikle kıvamlı maddeler ve keskin maddeler filmde sıkça karşılaştırılıp karıştırılıyor; kırık cam kırmızı renkli kıvamlı maddeyle karıştırılıyor. Bachelard sırf bu mesele üzerine bir kitap yazdı.² Filmdeki birincil anlam perspektifinden bakınca, bu çekicilik ve iticilik meselesiyle birlikte kadın kahraman bir evrim geçiriyor. Başlangıçta sperme karşı korku duyuyor, ama dediğim gibi, filmin sonunda kendisini bu baskıdan tamamen kurtarmışçasına tüm bedenini beyaz tutkalla kaplıyor; tam da, filmin başında saygı objesi olan yakışıklı adamın filmin sonunda kadının tokatıyla bastırılmış oluşu gibi.

AF: Dolayısıyla diğer yapının altında bir bakıma geleneksel bir anlatı da mevcut. Bir insan kendini ifade etme ve özgürleşme noktasına varıyor.

AR-G: “Altında” denemez, çünkü dediğim gibi, aksine bu en görünür katman.

AF: Paul Klee'den etkilendiğini söylemiştin. Ayrıntılarından bahsedebilir misin?

AR-G: Hayır, çünkü bu epey kişisel. Klee'nin Tunus'la ilişkisiyle ilgili. Yeşil rengi sevmemesi Mondrian'la ve benimle ortak paydamız ve anlattığım gibi Tunus benim için yeşili olmayan bir ülke demektir. Aynı Klee için de geçerliydi çünkü o hep kırsal bölgede yeşilin yokluğuna dikkat çekmişti. Ayrıca Klee'nin eserleri herkes için son derece önemlidir. Filmde önemli rolü olan galiba üç ressam var, bunları daha önce anmıştım: Marcel Duchamp, Piet Mondrian ve Paul Klee. Günümüz kuşağının da ilgi alanına giren son bir resimsel kaynak daha var, o da Amerikan pop-art'ı, özellikle Rosenquist.

AF: *Yalan Söyleyen Adam*'da olduğu gibi, bazı fikirler ve imgeler bana Borges'i hatırlattı; labirent, döngüsel yapılar, düşte hapsolmek. Borges'in üzerinde etkisi var mı?

AR-G: Kesinlikle, bir hayli; *Yalan Söyleyen Adam*'da da Borges'in kısa hikâyesi *Hain ve Kahraman İzleği* üzerine düşünüyordum.

AF: Mondrian ve Schoenberg'in *Cennet ve Sonrası*'ndaki rolleri açık; peki Duchamp'ı niçin dahil ettiğinin ayrıntılarına girebilir misin?

AR-G: Onun rolü sahiden de o kadar açık değil. Bu metinlerarası göndermelerin bazıları açık, bazıları değil. Filmdeki Duchemin ya da Dutchman adlı bu ressamın, bu yaratıcının aslında resim olmayan resimler yapması Duchamp'a bir göndermeydi.

² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris: Corti, 1948, özellikle bkz. s.74-133. Bachelard, “bir çekici imge ve bir itici imge arasındaki dinamizm”den bahseder (77). Bachelard'ın “sert” ve “kıvamlı” madde imgeleri üzerine bir analiz için bkz. Roch C. Smith, *Gaston Bachelard*, Twayne World Authors Series, Boston: G. K. Hall, 1982, s.100-110.

Bunlar hayattan sahneler, insan figürünü metal parçalarıyla, kapılarla ve benzeri nesnelerle birleştirdiği kompozisyonlar. Yani burada, resimde Duchamp'tan bu yana var olan tekniklere bariz bir gönderme var. Muhtemelen Marcel Duchamp dayanıksız olmasına karşın bir kompozisyona dönüştürülerek daimî kılınan ve sonradan pop-art'ın da yolunu açan bu kırılgan nesneler üzerine düşünen ilk sanatçıydı.

Duchamp'ın eserlerine yapılmış doğrudan bir göndermeden ziyade, benimkisi sanatçı Duchamp'a ve onun pop-art'a, özellikle de Rosenquist, Rauschenberg ve Jasper Johns'a bıraktığı mirasa dair bir göndermeydi. Dutchman/Duchemin karakteri dediğim gibi Duchamp'tı ve bir Duchamp resmine, çıplak bir karakterin aynı anda tüm basamaklarda olduğu *Merdivenden İnen Çıplak No.2*'ye çok bariz bir gönderme var. Bu gönderme, kapıları açıp antrelerden geçen kadınlar gibi Dutchman'la alakalı dizilerin bir arada olduğu bir sekans esnasında görülüyor. Gerçekten de merdivenden inen çıplak biri var. Aynı göndermede, kadın kahraman Tunus'ta Dutchman'ı bulduktan sonra izleyici onun işlerinin hikâyesinin devamına dahil olduğunu anlıyor.

Filmde Duchamp'ın Philadelphia Museum of Art'ta bulunan hazır nesne heykeli *Büyük Cam*'a bazı göndermeler olduğu da fark edilebilir. Olağanüstü bir eser! Bir cam tabladan ve içindeki üç şeyden oluşuyor: *Kendi Güveyleri Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Dokuz Elma Kalıbı ve Çikolata Değirmeni*. Böylesi bir gönderme geniş bir izleyici kitlesine değil, bir uzmana hitap edebilirdi ancak. Bir keresinde Duchamp uzmanı bir arkadaşşıma *Cennet ve Sonrası*'nın benim *Büyük Cam*'ım olduğunu yazmıştım.

AF: *Yalan Söyleyen Adam* ve *Cennet ve Sonrası*'nin tarzları keskin biçimde birbirine zıt. Bu farklılığın nedeni neydi?

AR-G: Filmler arasında en başta iki temel fark vardı. *Cennet ve Sonrası*'nda renkli bir film çekiyordum ve renk filmde belirgin bir rol oynadı. Tarz farkının diğer nedeniyse, *Yalan Söyleyen Adam*'daki tek önemli karakterin erkek oyuncu, yani Trintignant olmasıydı. Diğer karakterler aslında bir gölgeden fazlası değildi. *Cennet ve Sonrası*'nın ise aksine, tamamen kadın rol etrafında dönmesini istedim. Bu iki filmi de çok seviyorum, özellikle de *Yalan Söyleyen Adam*'da Trintignant'ın ve *Cennet ve Sonrası*'nda Catherine Jourdan'ın varlığından dolayı. Catherine Jourdan'ın *Cennet ve Sonrası*'ndaki rolü edilgen bir rol değil. Onu edilgen görenler, bence filmi pek anlamamış. O, *Yalan Söyleyen Adam*'daki adam kadar etkin bir güce sahipti; ayrıca *Cennet ve Sonrası*'nın bu genç kadın sayesinde başarılı pornografik film salonlarında değil, entelektüel çevrelerde elde edildi.

RS: *Cennet ve Sonrası*'ndaki oyuncularla 1971'de Fransız televizyonu için *N Zarı Aldı* adında bir film yaptın. Bu iki eser arasındaki ilişki nedir?

AR-G: Başlığın Fransızcası *N. a pris les dés...*, *Cennet ve Sonrası*'nın anagramı. Bu filmde *Cennet*'ten gelen epey malzeme kullandım ama özellikle başlangıç *Cennet*

ve *Sonrası*'ndan farklılık gösteriyor. Filmin ikinci yarısında *Cennet ve Sonrası*'ndan sahneler var çünkü yapımcı ek işe imza atmaya yanaşmadı. Yine de ilk yarısı filmin nasıl olabileceğinin ipucunu veriyor. İlginç bir deneydi.

RS: Ne tür bir deneydi giriştiğin?

AR-G: *Cennet ve Sonrası*'ndaki bazı görüntülerin aynılarını kullanmakla birlikte onları farklı biçimde bir araya getirdim ve onlara yeniden ses ekledim. Ayrıca —farklı ve benim için hep bir varyant olan— ikinci çekimleri ve *Cennet ve Sonrası* çekimlerinin kullanılmamış kısımlarını kullandım.

Fikir tamamen farklı bir hikâye anlatmaktı, çünkü *Cennet*'teki hikâye diziseldi, ikinci ise aleatorik. Dizisel ve aleatorik müzikal yapılar o dönemde, 1960'lar ve 1970'lerde modaydı. Dizisel müzik neredeyse tamamen, aleatorik müzik de büyük ölçüde ortadan kayboldu. Ama o zamanlar aleatorik müzikte epey şaşırtıcı deneyler yapıyordu. Müzisyenler çalacakları partiyonu seçmek için sahnede zar atabiliyordu. Bir yaylı kuarteti müzisyenlerinin enstrümanlarının yanında üzerinde zar olan bir sehpa olması gülünç bir etki yaratıyordu. Gülünç olması amaçlanmadığı halde izleyiciler sonunda kahkahaya boğuluyordu.

Cennet ve Sonrası'nda Marc-Antoine'ı oynayan Richard Leduc'ün *N Zarı Aldı*'daki adı N (Narrateur'ün N'si)*. Televizyon sunucularının çekiminde kullanılan geleneksel sabit çekimde doğrudan izleyiciye hitap ediyor ve filmin bir sonraki sekansını belirlemek üzere zar atıyor. Kullandığım çekimler *Cennet*'in çekimlerine ek olarak yapılan çekimlerden alındı. Elbette oyuna sadık kaldığımı ispatlayamam. [gülüyor] Aslında oyuna hep sadık kalmadım. Açıkçası tek gereken, zarı attığı an ve masadaki zarın yakın çekim görüldüğü an arasında kalan kısmı kesip sonucu değiştirmekti.

İki film yapabileceğimi başından itibaren bildiğim için görüntü yönetmenini istediğini çekmesi için özgür bıraktım. Özellikle de daha önce Çekoslovakya'dan hiç çıkmamış biri için Tunus egzotik bir yerdi ve her türlü şeyi çekme özgürlüğüne sahip olmaktan memnundu.

RS: Başından itibaren aklında iki film mi vardı?

AR-G: Evet, projenin finansmanının sağlanması için bu önemliydi. Dağıtımcıdan aldığım avansla çekeceğim bir sinema filmi ve ayrıca ödenek sağlayan Fransız televizyonu için çekilecek bir film söz konusuydu.

AF: Yapımcı *N Zarı Attı*'nın çekimlerinin finansmanını sağlamayı niye istemedi?

AR-G: Finansmana ihtiyacı olan çekim değil montajdı. Aslında her şey çekilmişti. Ancak böylesi bir durumda montaj son derece uzun ve pahalı bir işlemdir. Son derece olmasa da, pahalıdır — o kadar da abartmayayım.

* Fr. anlatıcı, anlatan. —ç.n.

Filmlerimin çoğunda birlikte çalıştığımız yapımcımdan [Samy Halfon] kesinlikle bir şikâyetim yok ama o da para kazanma derindeydi. Televizyon avansı ödeyince nihai üründe pek ilgilenmedi. Deneylerimin nasıl olsa anlaşılmayacağını düşündüğü için, televizyon için sesleri yeniden düzenlemek gibi şeylere niye bu kadar para harcadığımı anlayamıyordu.

Örneğin, bir karakterin söylediklerini değiştirmek için bir dizi işlem gerekiyor. Doğaçlanamaz. Yalnızca kurgu odasına değil —ki bu çok pahalı değildir—, iyi ekipmanları olan bir ses stüdyosuna da ihtiyaç vardır ve bu stüdyolar pahalıdır. Bu yüzden yapımcı bir süre sonra işlerin çok uzadığını düşünmeye başladı ve beni Catherine Jourdan'la gönül ilişkim nedeniyle sırf zevk için işi uzatmakla suçladı; bu durum onun canını sıkıyordu. Bitirmem gerektiğini belirtti, ben de bitirmeye razı oldum. Sonuç olarak, filmin ikinci yarısının neredeyse tümü Bob Wade tarafından tamamlandı. Zaten Bob, Robbe-Grillet işinde iyi, neredeyse tüm filmi ona emanet edebildim. Ancak açıkçası Bob'un harcayacak parası yoktu, bu da filme *Cennet ve Sonrası*'ndan uzun kesitler eklemesi anlamına geliyordu; bunu da yapmamalıydı. Filmi öncelikle küçük kesitlere bölmek kaçınılmaz olmuştu.

RS: Doğru anladığımdan emin olmak için soruma geri dönecek olursam: *Cennet ve Sonrası*'ninkilere ek olarak yapılan çekimler yalnızca Richard Leduc'ünkiler miydi?

AR-G: Orijinal çekimlerden sonra çekilenler yalnızca bunlardı. Montaj devam ederken çekilmişti.

AF: Bob Wade'in sesteki rolünden biraz daha bahseder misin?

AR-G: Bob, Fano'nun partiyonunu kesip yapıştırarak yeniden yarattı.

RS: Her şey Bob'un kontrolünde miydi?

AR-G: Evet, bu da yapımcıyı rahatsız eden şeylerden biriydi. Fano'ya neden iki kere ödeme yapması gerektiğini anlamamıştı. Benim görüntülerde yaptığım gibi Fano da müziğinin kesip yapıştırılarak yeniden üretilmesi işini Bob'a bırakmıştı.

AF: Sesin etkisi izleyicinin *Cennet ve Sonrası*'na aşına olup olmamasına bağlı mı?

AR-G: Şöyle cevap verebilirim: Aynı zamanda başka yönetmenlerin daha geleneksel filmlerinde de düzenlemeler yapmış olan Bob, izleyici üzerinde fiziksel etki yaratma endişesini Fano'ya kıyasla çok daha fazla taşıyor. Fano'nun yapıları hep çok inceliklidir ve ortalama izleyici tarafından kolaylıkla algılanmaz. Bob'un hazırladığı bir ses makarası uzman olmayan izleyici için daima daha etkileyicidir, oysa Fano'nun makaraları aynı zamanda uzman olan izleyicileri daha çok etkiler. Tam olarak hatırlamıyorum, ama sanırım istenseydi Fano'nun daha etkin kullanılması filme belirli bir nitelik kazandırabilirdi — yani ticari anlamda etkin, bu anlamda bir etki yaratabilirdi.

RS: Eğer projeyi sen kendin doğrudan kontrol etmeyi sürdürseydin yapmayacağın bir şey miydi bu?

AR-S: Aslında bu benim de pekâlâ yapabileceğim bir şeydi, çünkü Fano'ya ses kompozisyonlarının aşırı incelikli olmasından dolayı sık sık serzenişte bulunurum.

AF: Filmlerine ilgilenenlerin hoşuna gidebilecek bazı öğelerden bahsettin; peki *N Zarı Aldı*'da özellikle seni cezbeden şeyler var mı?

AR-G: Başlangıç kısmının tamamının görkemli olduğunu söyleyebilirim. Yeni bir hikâye. Örneğin, *Cennet ve Sonrası*'nda olay iki yerde geçiyor, Bratislava ve Cerbe; ikinci filmde Bratislava Teknik Üniversitesi oldukça inandırıcı bir montaj efektiyle denizin tam yanında. Filmin başına ait özellikle başarılı şeylerden biri, *Röntgenci*'deki martının gökyüzünde sekizler çizmesiydi. Igor Luther'in çektiklerine bakarken durmadan sekizler çizen bir martı fark ettim, tam da *Röntgenci*'de betimlediğim gibi!

AF: Film aynı mini elbiseden giymiş iki genç kadının çekimleriyle başlıyor, bu da ikiz temasına vurgu yapıyor. Filmdeki ikiz temasını yorumlar mısın? Yani, ikiz temasının *N Zarı Aldı*'da ilgi duyduğun, *Cennet ve Sonrası*'nda işlemediğin boyutu neydi? Ya da, aynı temel fikri daha da ayrıntılandırmak mıydı yaptığın?

AR-G: Hayır, çok farklı bir boyut kazanmıştı; çünkü zaten *N Zarı Aldı*, *Cennet ve Sonrası*'nın ikiziydi ve her şeyden önce karakterler diğer filmdekilerin ikiziydi.

RS: Filmin sonlarına doğru, zar atıcı ve görünüşte aleatorik anlatının görünür kaynağı N şöyle diyor: "Ancak rastlantının da kendi yasaları vardır derler." ["Mais le hasard a ses lois lui-aussi, dit-on."]

AR-G: Burada matematiksel istatistiklerdeki şans kuramını kastediyorum.

RS: Sahiden de üniversitedeki matematik sınıfına bir geçiş yapıyor.

AR-G: Evet, tahtadaki formül yakınsak olmayan dizilerden biriydi, doğru hatırlıyorsam. İstatistik formülü değil, dizisel kalkülüs formüllerinden biriydi.

RS: Yani ikinciden ziyade ilk filme uyan bir formül.

AR-G: Evet.

AF: Şans konusundan devam edecek olursak: Oyunların filmde temel bir rolü olduğu açık. *N Zarı Aldı*'daki oyunların kademelerinden ve birbirleriyle ilişkilerinden bahseder misin? Örneğin, anlatının yönü görünüşte bir şans oyunuyla betirleniyor. Gülmüş bir biçimde izleyiciye doğru yolda olduklarını söylerken pek çok yola saptıran bir oyun var. Ayrıca, anlatı çözüldüğünde filmin çamaşır makinesi kazanılabilen bir yarışma programına benzediği telkin ediliyor.

AR-G: [gölüyor] O bir beyin yıkama makinesi. Metinde üstü kapalı. Televizyon için yapılan bu filmde, anlatıcının televizyon anlatılarında her şeyin en ince ayrıntısına kadar açıklandığını söylediği başlangıçtaki ironik yorumlarıyla örtüşüyor.

RS: Yine de *N Zarı Aldı*'nın televizyon anlatılarını taklit etmesinde paradoksal bir yan var, çünkü senin kontrolünde olduğu için filmin anlatısının gerçekten de aleatorik olması imkânsız.

AR-G: Evet bu imkânsız. Aslında bu mümkün olabilirdi ama filmde yapıldığı gibi değil. Kontrolde diretiyorum. Tam olarak aleatorik bir anlatıyı gerçekten istemiyorum.

RS: Anlatıcının sayılardan ve kelimelerden oluşan bir diziyi, sanki bunlar gizli bir şifreymiş gibi tekrarlamasına takıldım; ben bunun Cocteau'nun *Orfe*'sine [*Orphée*] metinlerarası bir gönderme olduğunu düşündüm. Örneğin, "dört-bir-dokuz, taş stop, mesaj" dediği duyuluyor. *Orfe*'de de araba radyosundan benzer şifreler duyuluyordu.

AR-G: Ah! Sahiden! Şimdi hatırladım. Bunu kasten yaptığımı düşünmüyorum. Sevindim. Muhtemelen bilinçsizce yapmıştım.

RS: Bu bariz gönderme, N ve Elle arasında Orpheus ve Euridice'inkine benzer bir ilişki olmasıyla da örtüşüyor.

AR-G: Evet ama bu neredeyse tüm kadın ve erkek başkarakterler arasındaki ilişki. Her halükârda, Cocteau'ya, özellikle de Cocteau'nun sinemasına büyük hayranlık duyuyorum. Hiç de adil olmayan bir biçimde bilinmiyor.

RS: Anlatıcının "*Je regarde, donc je dérobe*" ["Bakıyorum, öyleyse gizliyorum" ya da "Bakıyorum, öyleyse soyuyorum"] dediği bu filmde biraz kartezyen bir röntgencisin.

AR-G: [gölüyor] Orada sesteş kelimelerin kullanıldığı bir kelime oyunu vardı: *dérobe/ des robes* (elbiseler) – bir de, diğer filmlerim hakkında da sık sık söylediğim gibi, *dé-robe* [soymak] neden çok fazla çıplak kadın olduğunu açıklıyor; ve *dé-Robbe*, ya da *Robbe-Grillet*'yi ortadan kaldırmak.



Anicée Alvina (Alice), Michel Lonsdale (yargıç), *Hazzın Sürekli Kayması*'nda.

6 | Hazzın Sürekli Kayması

Anthony Fragola: *Hazzın Sürekli Kayması* [*Glissements progressifs du plaisir*] başlığı birçok bakımdan merak uyandırdı. İlk olarak *sürekli* kelimesi; eserlerinin sürekliliğiyle ilgisi olduğu düşünülebilir. İkinci olarak, *kayması* kelimesinin erotik bir çağrışımı var, özellikle de sen *haz* kelimesini ekleyince.

Alain Robbe-Grillet: Evet.

AF: Peki bu film önceliklere göre hangi açıdan bir ilerleme ya da bir değişim?

AR-G: Başlık başlangıçta *Hazzın Sürekli Yer Değiştirmesi* [*Déplacements progressifs du plaisir*] olarak öngörülüyordu. *Yer Değiştirmesi* ifadesinin psiko-Freudyen bir soyutlama olarak pek çok çağrışımı vardı, daha renkli bir kelime olan *glissement*'u [kaygan ya da kayma] tercih ettim, ama ille de erotik olsun diye değil. Kaldırımda yürürken de kayılır. Ayrıca söz konusu olan sürekli yer değiştirme, anlamın yer değiştirmesi: Genç kadın, sabit kalmasını diye anlamı sürekli kaydırıyor. Savcı anlamı sabitleyebilir; genç kadın anlamın yerini durmadan değiştirerek sabit kalmasını önüyor. Dolayısıyla, olası başlıklardan biri de *Anlamın Sürekli Yer Değiştirmesi*'ydi. Ama başlığı erosa doğru kaydırmayı tercih ettim, bunun için de *yer değiştirme* yerine *kayma* ve *anlam* yerine *haz* dedim. Sapkın genç kadın bedenini anlama sunar; daha doğrusu anlama karşı sunar.

Roch Smith: O halde başlık hem anlatımsal hem de yapısal imalar barındırıyor.

AR-G: Evet, kesinlikle. Ayrıca *Hazzın Sürekli Kayması* için İtalyan dağıtımının abartılı erotik posterler hazırladığını da eklemeliyim. Bu posterlerden saklıyorum; parmak ısırtan cinstenler. Yine de yapımcı filmin şikayet edilmesine şaşırıyordu. Bildiğiniz gibi film İtalya'da yasaklandı.

AF: *Hazzın Sürekli Kayması*'nın çıkış noktası neydi?

AR-G: Bunu birkaç türlü cevaplayabilirim. Maddi açıdan bir çıkış noktası var. Epey pahalı filmlerin yapımcılığını yapmış ve bunlardan para kaybetmiş varlıklı bir adamla yemekteydim. Masraflı olmayan filmler yaptığımı biliyordu ve bana 500 bin franka bir film çekmemi teklif etti. Çekebileceğimi söyledim ve anlaştık.

Aklımdaki proje, Roland Barthes'ın *Michelet par lui-même*'inde yorumladığı Michelet kitabı *La Sorcière*'den ilham almıştı.¹ Büyücü kadın karakterini eril söylemin keyfini kaçıran bir genç kadın yapma fikrini oradan almıştım. Eril düzenin büyücü kadını maruz bıraktığı acılar Michelet'nin metninde keyifle anlatılıyor.

¹ Jules Michelet'nin *La Sorcière*'i, *The Sorceress* olarak 1904'te çevrildi; daha sonra, *Satanism and Witchcraft, a Study in Medieval Superstition* olarak yayımlandı, çev. A. R. Allinson, New York: Citadel Press, 1946. Ayrıca bkz. Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Paris: Seuil, 1974

La Sorcière muğlak bir kitap. Büyücü kadın bir yandan devrimin ruhuyken, diğer yandan cinsel obje görevi görüyor. Michelet'nin tarzında böyle çelişkili geçişler fark edilebilir. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda Michelet'nin bu fikrini önemli bir farkla kullandım; kadın yalnızca bedeniyle değil, bir polis soruşturmasındaki mantığı baltayan muhakeme biçimiyle de eril düzenin keyfini kaçınıyor.

Üçüncüsü, *Hazzın Sürekli Kayması*'nın yapısal çıkış noktası: Sahneleri ayırma görevi gören noktalama çekimlerin anlatının aralarına girdiği bir film yapma niyeti. "Kaymalar" yavaş yavaş noktalama çekimlerden anlatıya, anlatıdan noktalama çekimlere ve noktalamalar aracılığıyla bir sahneden diğerine doğuydu. Çıkış noktası tipografideki "vinyetler" ve sinemadaki "açılma-kararmalar" olan noktalama çekimleri anlatıyla gitgide bütünleşiyor. Noktalama çekimlerinden diegesis'e doğru yapısal bir kayma var. Yapısal fikir kısaca bu kayma fikriydi.

RS: *Hazzın Sürekli Kayması*'nda hem anlatıyı hem de Alice'i kontrol etmek isteyen düzen kuvvetleri (kilise, yargı) ve anlatıyı özgürleştirmeyi amaçlayan Alice arasında belirgin bir mücadele var. Ayrıca Alice senin doğayla ilişkilendirdiğin bir büyücü.

AR-G: Evet, bu ilişki Michelet'den geliyor.

RS: Michelet'nin bakış açısını ne ölçüde benimsediğini ve Alice'in mücadelesini verdiği anlatı özgürlüğünün doğal bir fenomen olduğu sonucuna varılıp varılmayacağını merak ediyorum.

AR-G: [gülüyor] Bu kesinlikle bir tuzak sorul. Bir anlatının yapı olduğu ve doğal olmadığı açık. Ama öte yandan, Yeni Roman yapılarına geleneksel eleştirinin getirdiği itirazlar üzerine kafa yorunca, çoğunlukla bu itirazların Balzac'ın yapılarından görece daha doğal olan öğelere edildiğini fark ederim. Örneğin kronolojideki aksaklıklar, kronolojiye sadık kalmaktan çok daha doğaldır. Benzer biçimde eleştirmenler Claude Simon'un hiç virgül kullanmamasına itiraz ediyordu; oysa istatistiklere göre mektup yazılan eski zamanlarda çoğu eğitimsiz insan virgül kullanmadan mektup yazıyordu. Balzac'ın biz Yeni Romancıların tahrip etmekle suçlandığı doğal varsayılan yapısı en az bizlerinki kadar, hatta birçok durumda çok daha yapaydı. O zamanlardaki kuramsal yazılarımda psikanalistlerin ve diğer psişe uzmanlarının aydınlığa kavuşturdukları bilinçaltı ile rasyonel söylemin varsayılan doğallığını karşılaştırdım. Aslında gerçekçi doğallığın doğal bir yanı yok.

AF: Yapı açısından bakılırsa, öyle görünüyor ki *Hazzın Sürekli Kayması* sahiden kaygan. Sık sık kaymalar var. Sanki tek bir anlatı sırası belirlemekten kaçınıyor, bunun yerine anlatının olasılıklarını aktarmaya çalışıyorsun.

AR-G: Anlatı olasılıkları. Evet. Warren Komisyonu'nun Kennedy'nin suikastı üzerine yayımladığı alıntılar okudunuz mu? İnanılmaz. İfadelerin, tanıkların beyanlarının, toplanan delillerin her anında resmi hikâyeye hiç ilgisi olmayan anlatı olasılıkları ortaya çıkıyor ve yakamızı bırakmıyor; zira bugün bile hâlâ olaylar üzerine yapılan resmi açıklamaları sorguluyoruz.

RS: “Sürekli geriye kayması” belki de.

AR-G: Evet. Bir davayı oluşturan delil parçaları, ayrı ayrı, davanın tümünden daha ilginçtir. Yargıç meseleleri daima basitleştirmek istediği için dava basitleşir. Tutarlı bir hikâye anlatmak ister. Parçalar tutarlı değildir; dahası, bazıları yalan söyler ya da hatırlamaz, bazılarıysa önceki ifadeleriyle çelişir. Kısaca *Hazzın Sürekli Kayması* sanığın hikâye anlatmanın, rollerin ve elbette genel olarak anlamın kuyusunu kazdığı uç bir durumu ele alır.

RS: Filmde rahibe ve rahibin nesneleri delil olarak sunduğu sahne bir anlamda bunu özetliyor.

AR-G: Evet, ayrıca genç kadın bazı kelimeler söylüyor. Yargıç kelimeleri sözlüğünden ve başka kitaplardan arıyor, anlamlarının değişip değişmediğini görmek için kelimeleri farklı tonlamayı deniyor. Evet, *Hazzın Sürekli Kayması*’nı çok seviyorum ve engebeli bir yoldan giderek başanya ulaştığına inanıyorum.

Hazzın Sürekli Kayması başlangıçta, ilk çıktığı zaman, başarsını erotik bir film olarak kazanmıştı. İyi orta sınıf insanları erotik bir filme gitmeye cesaret edemez; ama diğer yandan, “Ah, bu bir Alain Robbe-Grillet filmi” demekle kültürel bir mazeretleri olur; giderler ama açığa vurulmamış nedenlerle. Birkaç yıl önce Boston Museum of Modern Art filmlerimin retrospektifini, Fransa Başkonsolosu da kapanış için gala gecesi düzenledi. Başkonsolos *Hazzın Sürekli Kayması*’nın o gece gösterilmesinde ısrar etti. Başkonsolos elbette koruma altındaydı çünkü film Dış İlişkiler Bakanlığı tarafından dağıtılan video kasetler arasındaydı, yani tehlike yoktu. Diğer yandan, olabilecekleri de gayet iyi biliyordu. Diğer gösterimlerde asla tümüyle dolmayan bu geniş oditoryumda her zamankinin üç katı insan toplanmıştı. İzleyici Fransız konsolosu görmeye değil, *Hazzın Sürekli Kayması*’nı izlemeye gelmişti. İnsanlar filmin sonuna kadar bekledi ve çıkarken protesto etti.

RS: Ama yetkililerle müstehcenlik üzerinden daha önce de sorunlar yaşadın.

AR-G: Bu tür sıkıntılar yaşadım, erotik provakasyon suçlamasıyla yetkililerle iki kez karşı karşıya geldim. En önemli olanı, ahlak ihlalden suçlu bulunduğum İtalya’da başıma geldi; *Hazzın Sürekli Kayması*’nı bir yakmadıkları kaldı. Adeta kazığa bağlanıp yakılmaya mahkûm edildi – işlerin böyle çığırından çıkması gülünçtü çünkü film de zaten bir cadının hikâyesiydi; filmde de kazık var!

Diğer olay Fransa’da, Fransız sansürünün güçlü olduğu dönemlerde *Ateşle Oyun*’un başına geldi. Maalesef, düşüncesiz bir bakan hükümet adına beni Légion d’honneur almaya razı etmişti. Sanatçılar Légion d’honneur’ü nadiren kabul eder ama Kültür Bakanı’nın hatırına, ilan etmeyeceklerine söz vermesi üzerine kabul ettim. İki ay sonra sansür kurulundan bir mektup aldım – aynı bakanlıktan; filmdeki bazı sahneleri kesmem gerektiğini çünkü bunların pornografik olmakla suçlandığını söylüyorlardı.

Derhal bakana yazdım ve şöyle dedim: “Légion d’honneur madalyama dair konuşmamız gerekiyor, çünkü iade edeceğim. Eğer ben bir pornocuysam, hiç şüphe yok ki Légion d’honneur’ü hak etmiyorum. Dahası, iadeyi alenen yapacağım, böylece gazetelere çıkacak.” Bir hafta boyunca hiç ses çıkmadı, sonra sansür kurulundan bir önceki mektubun hata sonucu gönderildiğini belirten başka bir mektup aldım.

AF: *Angélique*²’te² Palermo, Sicilya’daki yargıcın *Hazzın Sürekli Kayması*’nın pornografik olduğu yargısına filmde bir anlatı olmamasından dolayı vardığını belirtiyorsun. Filmi izledikten sonra erotik görüntüler için bir gerekçe görememişti çünkü olaylar dizisini anlamamıştı. Alice’in işlevi, kendisinininki de dahil, anlatıyı, özellikle de yargıcın anlatısını yapısöküme uğratmak olduğuna göre, İtalyan yargıç bir bakıma haklı değil miydi?

AR-G: Yani, haklıydı elbette; çünkü o, düzenin savunucusu. Yargıç, bir yargıcın bakış açısından, büyücü kadın ise özgür bakış açısından haklıydı. Ama, kurulu düzene bağlı olan yargıç aslında yalnızca o perspektiften yargıya varabilir. Şu anda, avukatımın benim eğlenceli bulduğum ama mahkemeyi kızdıran cevabı temyiz mahkemesinde: Yargıcın bu konuda bir yargıya varmaya hakkı olmadığını çünkü filme getirdiği yargının aslında yargıcın kendi fantezileri olduğunu söylüyor. Kanun maddelerinden biri, birisinin hem yargıç hem de ilgili taraf olmayacağını belirtir. O da ilgili taraflardan biri olduğuna göre, yargıda bulunamaz. Mahkeme çılgına dönmüştü. [gülüyor]

AF: Alice akla—

AR-G: —ona Alice deyip duruyorsun, bu da bana her defasında gülünç geliyor çünkü onun adı filmde Alice değil. Alice kelimesi asla telaffuz edilmiyor. Bu adı sineromandan türetiyorsun. Başlangıçta “Anicée” yazmıştım çünkü film Anicée Alvina için yazılmıştı. Ama o soyadının olmasını istemedi, çünkü kimliği fazla açık edilmiş olacaktı. (Doğrusu hata etmişti, zira tüm kariyeri boyunca yaptığı en iyi iş buydu.) Ben de “Alice”i kullandım, çünkü kulağa bir parça “Anicée” gibi geliyordu. Ama aslında benim için onun adı Alice değil.

AF: Ama genç kadın akla *Alice Harikalar Diyarında*’yı getiriyor.

AR-G: Evet, elbette.

RS: Noktalama meselesine dönecek olursak: *Hazzın Sürekli Kayması*’nda bunlar bulunmuş ya da görünüşte bulunmuş nesnelerle sağlanıyor; ayakkabı gibi, şişe gibi vs...

AR-G: Evet, “görünüşte bulunmuş nesneler”, belli ki bazıları delil parçaları ve bulunuyor, ama bazıları da noktalama nesneleri olarak ortaya çıkıyor ve bunlar bir yerde bulunmuş nesneler değil — örneğin, çukur açmak için kullanılan kazma.

² *Angélique ou l’enchantement*, Paris: Minuit, 1987. Robbe-Grillet’in otobiyografik üçlemesinin ikinci kitabı. İlki, *Le Miroir qui revient*, Paris: Minuit, 1984, Jo Levy tarafından *Ghosts in the Mirror*, New York: Grove Press, 1991 adıyla çevrildi. Üçüncü cilt *La Mort de Corinthe* adıyla duyurulmuştu, ancak *Les Derniers Jours de Corinthe* olarak değiştirildi (Paris: Minuit, 1994).

RS: Ya da dua sehпасı.

AR-G: Dua sehпасı, ki o ana kadar görünmüyor. Başlangıçta yalnızca belirli nesneler var, ayakkabı gibi; ama sonradan diğerleri ekleniyor.

RS: Chateau ve Jost noktalamaları, “yakın çekimler ya da hızlıca kaybolan ve görünüşte herhangi bir anlatımsal rol üstlenmeyen nesnelerin yakın çekim dizileri”³ olarak tanımlıyor. Bu noktalamaların işlevini açıklayabilir misin? Bunlar üreteç nesneler mi?

AR-G: Evet, üreteç nesneler; ama bazıları delil parçaları arasından ödünç alınıyor, bu da meseleyi biraz değiştiriyor. Bunlar başlangıçtaki üreteçler ya da *Cennet ve Sonrası*’nın üreteçleri gibi yapay tutulmuş bir dizi nesne değil. Sonradan üreteç görevi görecekler.

RS: Bunları tesadüfi nesneler olarak mı sunuyorsun?

AR-G: Bazıları tesadüfi nesneler, ama diğerleri tam tersine, hikâyeyle bağlantılı: örneğin, kadın karakter kırk şişenin bir cinayet silahı olabileceğini söylediği zaman. Ancak ben bunların işlevlerini tanımlama derdinde değilim pek. Bu size kalmış, bunu eleştirmenler yapar. Benim için onlar neyse oydu. Ortada bir hikâye ve nesneler vardı; nesneler bazen hikâyeyle bağlantılıydı, bazen de değildi.

RS: Noktalamaya, bilinçli olduğu belli bir çaba göstermenden filmlerinde daima bir noktalama öğesi bulunduğu izlenimine kapıldım; özellikle de önceki eserlerine yaptığın metinlerarası göndermelerde – hem filmlere hem de romanlara.

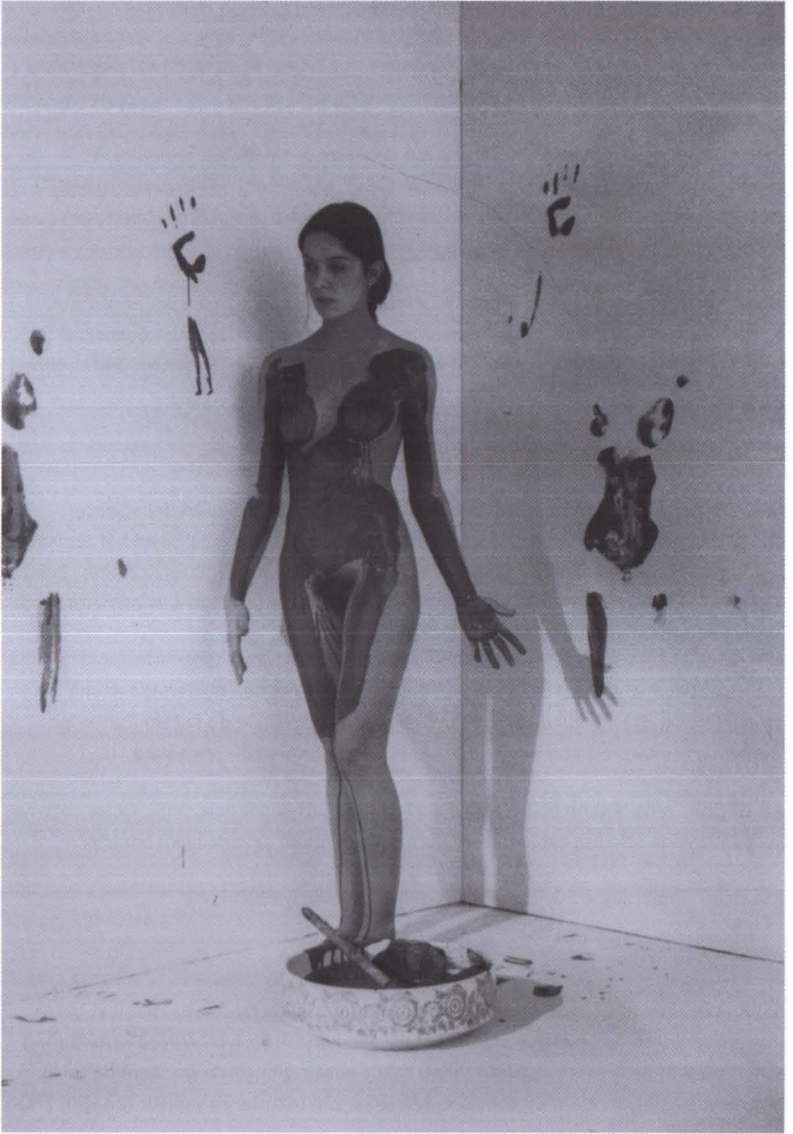
AR-G: Evet, ama onların noktalama oldukları diğerleri kadar açık değil. Onlar çoğu kez kurgu sırasında sekansa eklenen parçalardır ve anlatının devamlılığını bozarlar.

RS: Ticari filmlerdeyse böylesi parçalar sonlarda anlatıya dahil olur.

AR-G: Aynen öyle.

RS: Anicée, kendisini beden resimleri yüzünden azarlayan rahibeye, “Rahibe, yoksa modern sanattan hoşlanmıyor musun?” sorusuyla karşılık veriyor. Anicée karakterinin sanatla ilişkisi nedir? Hem modern sanatı taklit ediyor gibi görünüyor hem de sanki ona meydan okuyor. Klein’in *Anthropométrie*’lerinin taklitlerini yapıyor örneğin; ama “Klein mavisini” değil, yalnızca kırmızı kullanıyor.

³ Chateau ve Jost, *Nouveau Cinéma*, s.35 n.6.



Anicée Alvina (Alice), *Hazzın Sürekli Kayması*'nda.

AR-G: Çünkü filmde kırmızı kanın, mavi ise gökyüzünün rengi. Klein ilk resimlerinde gökyüzünü saplantı haline getirmişti. Ama bu genç kadın kesinlikle Klein'ı tanımıyor. Resim yapmaktan zevk alıyor; ayrıca unutulmamalıdır ki muhatabı bir rahibe ve basma meselesinin dinde önemli bir yeri vardır. Rahibe sonunda ona kırmızı bir örtü verir ve "İşte Veronica'nın örtüsü," der.

Benim için bu Klein'a bir selamdı sadece. Tek yaptığım düşünmekti çünkü Anicée bedeni konusunda çok rahattı, altından kalkabilirdi; sahiden de ilk seferde başardı. 500 bin frankla bir film yapıyorsanız bir sahneyi iki kez çekemezsiniz.

RS: Hiç iki kez çekmen gerekmedi mi?

AR-G: Belki, ama iki kez çekmişsem bile montajda çoğu zaman ikisini de kullandım. Ama bu tür bir sahnede eğer iki kez çekim yapmak istersem, oyuncunun yıkanması ve makyajının tekrar yapılması gerekir. Duvar tekrar beyaza boyanmalı, ben de sil baştan başlamalıyım. O gün altı trenine biletimiz vardı; ertesi sabah Granville'deki kumsalda çekim yapacağımız için her şey yola çıkmış olmalıydı. Duvara bedeninin suretini çıkarmalıydı, biz de bunu filme çekmeliydik. Tek çekim olacağı için ortam sesiyle çekmek yerine sesi sonradan eklemek kaçınılmazdı, çünkü bir çekim çoğunlukla ses yüzünden tekrarlanır.

RS: Yani hiç ikinci bir çekim yapmaz mısın? Başka bir versiyon mu çekersin?

AR-G: Evet, biraz değiştirilmesini çekerim, ama ikincisini değil. Elbette bir oyuncunun repliğini tamamen karıştırması ya da buna benzer bir şey olması haricinde. Ama bu son derece nadirdir çünkü çok az söz var. Bazen, eğer bir oyuncu bir kelimeyi değiştirirse –göz yummadığım bir şey– Bob Wade'e fikrini sorarım, cevabı da çoğunlukla bunun ses eklenirken düzeltilebileceği yönünde olur.

AF: O halde teknik ekibine epey güveniyorsun?

AR-G: Kesinlikle. Bir gözüm hep sahnededir, ama biri daima objektiften bakıyordur ya da çerçeve sınırlarına dikkat ediyordur vesaire. Ses meselelerinin yanı sıra, kamera hareketini göz önünde tutarak çoklu çekimlerden kaçınıyorum. Bir panin başarılı olması hayli olasıdır; ama raylar üzerindeki bir gezici çekimin başarısız olması da hayli olasıdır.

RS: *Hazzın Sürekli Kayması* Paris'te mi çekildi?

AR-G: Paris'teki ucuz bir stüdyoda çekildi. Hızlıca çektik, ardından istasyona koştuk.

RS: *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde olduğu gibi!

AR-G: [gülüyor]

AF: Sıradışı.

AR-G: Evet, teknik hüner bakımından sıradışı. Ve başardık çünkü bu genç kadınla aramızda mükemmel bir uyum vardı. Ondandır istenen hemen hemen her şeyi yapmaya son derece hevesliydi. Duvara basmak üzere bedenini boyarken kulağı bendeydi, ben de ona, "Tamam, göbeğinin biraz altına doğru," diyordum. Dediklerimi yerine getirdi oysa filmi izleyen birisi ona verilen talimatları yerine getirdiği izlenimine kapılmaz.

Üstelik profesyonel bir oyuncu da değildi. Bedenini doğallıkla idare etti.

RS: Onun gibi birini keşfetmeyi nasıl başardın? Onu önceden tanıyor muydun?

AR-G: Hayır. Catherine onu *Les Remparts des béguines* adlı bir filmde görmüştü; filmde 15 yaşındaki Anicée'nin gerçekten de pek fena oynamadığı küçük bir rolü vardı. Cognac'a gidiyorduk, Catherine *Rahibe'nin Surları'nın* gösterimde olduğunu belirten bir tabela gördü. "Aradığın kız bu. Gidip filmi görmelisin," dedi. O akşam filmi görmeye gittim. Birkaç gün sonra Paris'e döndüğümüzde Anicée'yle iletişime geçtim. Catherine onun çıplaklık konusunda oyuncuların genelde yaşadığı sorunları yaşamadan rol yapabileceğini sezmişti.

AF: Ama bence filmi bire bir, ya da bazen bire iki oranıyla çekebilmek için onunla kurduğun uyum haricinde işin başka bir boyutu daha olmalı. Görüntü yönetmenine sonuna kadar güvenmiş olmalısın. *Ölümsüz Kadın*'da görüntü yönetmeniyle aranızdaki sorunlardan bahsetmiştin. *Hazzın Sürekli Kayması*'nın görüntü yönetmeniyle ilişkin nasıldı?

AR-G: Aydınlatma zor değildi, daha önce reklamlarda çalışmış olan görüntü yönetmenine derdimi anlatabildim. Reklam yönetmenleri son derece parlak ve gösterişli görüntülere alışkındır. İyi iş çıkardık. Çok az ekipman kullandık. *Hazzın Sürekli Kayması* beyaz arka fonlar karşısında hep asgari olanaklarla çekildi. Öncelikli olarak yapmamız gereken, difüzyondan ve aşırı parlaklıktan kaçınmak gerektiği için sinemada oldukça zor bir renk olan beyazı idare etmekte.

Anicée'yle çok iyi geçindim çünkü eğleniyordu. Tüm çekim boyunca çok iyi zaman geçirdi; bu da çok önemli. Reşit olmadığı için kontrat annesiyle yapılmıştı ve kızının iffet anlayışına aykırı olan her konuda tek hâkimin kızı olması konusunda hemfikir olmuştuk. İlk zamanlar temkinliydim. "Ne dersin, şöyle yapa mı?" diye soruyordum, "Ah, evet, çok eğlenceli olur," cevabını veriyordu. Onun iffeti neredeydi hiç anlamadım, çünkü hiçbir şeyi reddetmedi! Hep "Ah, evet, çok eğlenceli olur," dedi.

RS: *Hazzın Sürekli Kayması*'nın bence özellikle başarılı bir sahnesinde izleyiciler, tecavüz çığlıklarının geldiğini sandıkları bir odaya gözetleme deliğinden bakan yargıcı görür. İzleyiciler seslerin Anicée'nin yatağındaki pikaptan geldiğini görünce tuzağa düşmüş olur. Anicée her zamanki aldrışsızlığıyla müzik dinlediğini söyler.

Burada elbette Ayzenştayn'ın ortaya attığı ses ve görüntü arasındaki kontrpuan olanaklarıyla oynuyorsun. Ama bir yandan da müziğe, hatta bir anlatının görüntüler aracılığıyla açık oluşuna karşılık gelen modern müziğin kabul görmüş fikirlerine saygı durumunda bulunan bir "açıklık" etkisi mi var? Özellikle bu sahne yalnızca görüntülerin değil, çoğu zaman seslerin de ucu açık olduğunu hatırlatıyor sanki.

AR-G: Kesinlikle. İnsanlar seslerle belki de çok daha fazla şaşırtılabilir. Ne yazık ki izleyici —tuzağa düşürüldüğü için bu özel durum hariç— seslere duyarlı değil.

Gösterilenin çok azının görüldüğü, oysa seslerin neredeyse hiç duyulmadığı sıklıkla söylenir.

RS: Ama sen gitgide duymalarını sağlıyorsun.

AR-G: Ne yazık ki öyle değil. Ne kadar az duyduklarının farkındayım. Fano da görüntünün izleyiciyi duymaktan alıkoymadığını fkrinde. Ekranın karanlık olmasını yeğlerdi, bu sayede duyabilirlerdi *Hazzın Sürekli Kayması*'nda hemen hemen hiç fark edilmeyen sayısız ses var. İzleyici sesin önemsizliğine ve arka planda tutulmasına alışmıştır; seste sürprizler olsa bile bunlara aldınış etmez. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda avukat ve kız hücrede konuşurken kız alaycı bir tavırla, "Küçük kızların kellesini uçurmazlar," der. Bu sırada pencereden giyotin kuran işçilerin sesleri gelir. Lelouch bu sesi filmlerinden biri için kaydetmişti.

RS: Ve sen de Lelouch'un bu kaydını mı kullandın?

AR-G: Evet, onun reklam sesleri arşivinden aldım. Kurulan bir giyotinin sesi olduğunu ben biliyordum, dolayısıyla bu bana özel bir espriydi, başkaları için değildi, zira sesin kaynağı fark edilebilir değil. Ama işçilerden birinin çalışırken çaldığı ıslığın sesi rahatlıkla duyulabilir. Lelouch'un kaydında kimse ıslık çalmıyordu, bu işçiyi ben ekledim. Kolayca fark edilebilecek bir şeyi, *Tristan ve Isolde*'nin girişini çalıyordu. İzleyicinin avukat ile kızın diyalogunu duymasını bazen engelleyecek kadar yüksek sesle çalıyordu.

Filmi izleyenlere Wagner'e yapılan göndermeleri duyup duymadıklarını çok kez sordum. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda başka Wagner göndermeleri de var; bunlardan biri de aşk ikisiri teması. (Kız avukatı Nora'ya dönüştürdüğünde ona Tristan'ın aşk iksirinden içiriyor.) Ama ıslık kesinlikle bariz çünkü çok kolay fark edilebilecek bir ezgi. Hiç değilse Wagnerciler fark etmeliydi. Ama kimse fark etmiyor.

Bir keresinde, eski Lausanne Cinématèque'te, bir kadın filmden sonra salondaki gösterim şartlarının kesinlikle içler acısı olduğunu söylemek üzere yanıma geldi; elbette haklıydı. Ardından, "En önemli sahnede makinist ıslık çalıyordu," diye ekledi. Olay örgüsü ile bir ilgisi olmadığı düşünüldüğü için hem tümüyle yok sayılıyor hem de bir dış ses ya da bir karışıklık sanılıyor. Kimse bunun mesajın bir parçası olduğunu, önemsiz bir gürültü olmadığını ve ona kulak vermesi gerektiğini kavrayamıyor.

AF: Bu sesleri katarak aktarmak istediğin bir şey var mıydı?

AR-G: Hayır. Benim için ses çok önemli; karmaşıklığın hatta diegesis'in bir parçası. Filmdeki önemli diegetik temalardan biri de sihirli bir sıvı içme olgusuydu. Bu sihirli sıvı kan olabilir. Peki neden bu tema? Çünkü bu tema Michelet'nin *La Sorcière*'inde önemliydi. Hatta *Topologie d'une cité fantôme*'da tekrarladığım meşhur bir cümle vardır: "Solgun dudaklı, içer karanlığı, kan rengi şarabı".⁴

⁴ Alain Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme*, çev. J. A. Underwood, New York: Grove Press, 1972, s.113.

Bu tema önemli, çünkü sihirli sıvı anlamı dönüştürecek olan şeydir. Tabii ki, sıkı bir Wagnerci olduğumdan, hemen aklıma gelen iki referans var: Biri Tristan'ın aşk iksiri, diğeri ise Kutsal Kâse. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda —az önce anlattığım— Tristan ve Parsifal göndermelerinin ikisi de hemen göze çarpmıyor. İkinci temayı izleyicinin fark etmesi söz konusu bile değil.

Müzikal bir sesi gürültüden ayıran şey, ses spektrumunun boyutudur. Doğadaki pek çok ses aynı zamanda notadır; ama spektrum çok geniş olduğu için bunları notalarda tanımlayamayız. Yine de, bu sesler filtrelenebilir, özellikle de bir synthesizer'la; geniş spektrumdaki birtakım frekanslarla gürültüden iyi kötü müzikal bir ses elde edilebilir.

Fransa bayrağıyla yapılmış eski ve meşhur bir deney vardır. Rüzgârda dalgalanan bayrağın —geniş spektrumlu— gürültüsü kaydedilmiş. Bu gürültü synthesizer'a aktarılmış. Ardından da synthesizer'ın klavyesinde *Marseillaise* çalınmış. Ortaya çıkan kayıt tersten çalındığında tuhaf bir biçimde bayrağın dalgalanırken Fransız milli marşını "çalındığı" hissine kapılıyorsunuz. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda, şişenin ilk kez kınıp parçaların yerde titreştiği sahnede, şişe kınlarının gerçek titreşimlerini kaydettik; sesi bir synthesizer'a aktardık ve Kutsal Kâse temasını ürettik. Bunlar son derece ilginç ses efektleri, ama bunları izleyici algılamıyor.

AF: Seslerin filmde kaynaklanmasını ya da filme paralel olmasını bekleriz. Filmde bağımsız da olabilecek, yani çoğu zaman filmle kesişse ya da filme paralel olsa bile baştan sona öyle olmayan bir film müziği mi yaratıyorsunuz? Kısaca, anlatının önceden saptaması mümkün olmayan kendine ait bir yaşamının olması gibi film müziğinin de kendine ait bir yaşamı mı oluyor?

AR-G: Hayır, film müziği neredeyse her zaman anlatının bir yönüyle ilişkili. Kutsal Kâse'nin ya da Tristan'ın hikâyesi filme anlatıyla beraber dahil oldu, Michelet'nin orijinal metnindeki kırmızı bir sıvı içme eylemi filmin görüntülerinde tekrarlanıyor. Çoğu kez filmlerdeki bu tür deneylere izleyici küstahça bir keyfilik gözüyle bakar. Oysa tam tersine bu bir aşırı belirlenimdir. Fakat bu üstbelirlenim gereksiz değildir. Geleneksel bir filmde film müziği gereksizdir, zira içeriğe hiçbir şey katmaz ya da içeriği pekiştirmez; aynı içeriğe sahiptir. Oysa burada tam tersine, ses tek başına bir içeriktir, görüntüyle ilişkilidir, ama asla gereksiz değildir. Örneğin kınk cam ilk kez görüldüğünde kınkların üzerinde kırmızı bir şey yok, sonradan olacak.

RS: Yani film müziği çoğul anlamlı.

AR-G: Evet, ama bağımsız bir rolden ziyade, kontrpuan rolüne sahip.

AF: Bu din ve Kutsal Kâse fikri ilginç. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda güçlü bir dinî motif var. Cinsel baskının engizisyon işkencelerine yol açtığı bir manastır olarak düşünülebilecek hapisane—

AR-G: —*hayalî* mahzenler. Bu imgeleri onlara epey düşkün olan rahip için sağlayan, kız. Bunu kendisi söylüyor. Üstelik izleyici buranın apaydınlık bir dekor olduğunu görünce kız hapisane hakkında olmayacak şeyler söylemeye başlıyor.

AF: Ve rahip Alice'i iblislikle itham ediyor.

AR-G: Evet, büyücülükle.

AF: Ayrıca sanki genç kız ile Jeanne D'arc arasında da güçlü paralellikler var.

AR-G: Evet, o da aynı türden sonuçta. İblis yerine konan Tanrı temsilcisi. Yahudilerin İsa'sı.

AF: *Hazzın Sürekli Kayması*'nda başka dinsel motifler var mı?

AR-G: Evet, yumurtaların olduğu sahne; zira bu sahnede belli belirsiz bir Georges Bataille göndermesi var, Nora'nın taktığı altın haç kolye net olarak gözüküyor. Bir de, kilisenin yanındaki mezarlıkta Gregoryen ilahiler eşliğinde kazılan mezar da filme dinsel bir motif katıyor.

Madem Bataille'dan bahsediyoruz: Benim Katolik Kilisesi ile ilişkim onunkinden tümüyle farklı. Georges Bataille Katolik Kilisesi'ne kafayı takmıştı. O bir seminaristti, oysa ben en ufak bir din eğitimi almadım. Tüm bunlardan tamamen kaçtım; ayrıca dine karşı kesinlikle nefret duymuyorum. Dinlerden genel olarak, insanlar aşırıya kaçtıkları zaman hoşlanmam, ister Yahudi olsun ister Müslüman, ya da Katolik; ama Katolik Kilisesi'ne karşı bir kin duymuyorum. Kilise, uygarlığımızın kültürel stereotip panoramasının bir parçası sadece. Michelet'nin teması tam da bu olan eseri *La Sorcière*'ini ele aldığım için, bu göndermelerin bu filmde diğer filmlerime kıyasla daha belirgin olması kaçınılmazdı.

AF: *Hazzın Sürekli Kayması* sanki bir dizi normu tersyüz etmeye çalışıyor. Örneğin, —ölüm, lezbiyenlik ve fahişelikle birlikte anılan— ayakkabı kutsal bir nesne gibi, ayinlerdeki kutsal ekmek kupası ya da kâsesi gibi ele alınıyor.

AR-G: Bir başka dinsel gönderme: Claudel'in *Saten Ayakkabı*'sı⁵. Kadın ayakkabısı geleneksel olarak günahla birlikte anılır, popüler gelenekte bile. Örneğin günah işleyen bir kadının yaptığına *faux pas* [uygunsuz hareket, pot] denir. Hatta kaba tabirle *prendre son pied* [ayağını denk alması] söylenir. Dolayısıyla, Buñuel'in kadın ayakkabısını kullanma biçimi normal bir ilişkilendirmedir. Ama *Saten Ayakkabı*'da günah işlemekten korkan genç kadın, ayakkabısını çıkarıp Meryem Ana sunağına koyar ve çıkar. Filmdeki cam fanusun altındaki ayakkabı, *Saten Ayakkabı*'daki ayakkabı.

⁵ Paul Claudel, *Le Soulier de satin* (1929). Claudel'in oyunu *The Satin Slipper* adıyla John O'Connor tarafından çevrildi (London: Sheed and Ward, 1931).

AF: Alice; cinayet sanığı, ayartıcı kadın, toplumun ruh karşıtı baskıcı normlarının ve anlatının yapısökümcüsü, aslında masum, çocuksu niteliklere sahip. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda tersyüz edilmiş ve diegetik olmaktan ziyade yapısal işlev gören normlar da var mı?

AR-G: Evet, o açıdan bakınca filmin yapısı tümüyle “kabul edilemez”. Sicilyalı yargıcın tepkisi bunaydı, çünkü aslında anlatı çeşitli zamanlarda pek çok etkiyle rahatsız ediyor. Noktalamalar özellikle rahatsız edici. Ayrıca filmin başında, Trintignant'ın oynadığı, evi hızlıca teftiş eden bir müfettiş var. Yaptığı şey inanılmaz. Aynı kapılardan birkaç kez geçiyor; mahzendeki kapıları açıyor. Normal bir filmdeki bir müfettişin izleyebileceği bir yol izliyor, ama sonra aynı yerlere evin yapısı sanki inişli çıkışlıymış gibi geri dönüyor. Bir kapı bir odaya açılıyor, ardından aynı kapı bir başka odaya açılıyor. Benzer bir efekt seste de kullanıldı, Trintignant tavandaki döşeme kapağını açtığı sırada İstanbul'un sarnıçlarında kaydedilmiş, daha önce *Ölümsüz Kadın*'da kullanılmış su damlaması sesi duyulur. Bu damla seslerini daha sonra evin hayali mahzeninde duyarız.

RS: Film Vincennes'de mi çekildi?

AR-G: Evet, hatta Sade'in tutulduğu hücrede çekildi – Onun hatırına Gerçi tamamı Vincennes'de çekilmedi. Vincennes'deki Sade hücresini kullandık ama ayrıca Rue du Temple'deki mahzenleri de kullandık.

AF: Bir isyan biçimi olarak kullandığın sadomazoşist erotizm tema ve tasvirleri ile Marquis de Sade'inkiler arasında güçlü bir akrabalık varmış gibi görünüyor. Senin sadomazoşizm üzerine görüşlerin Sade'inkilerle uyuyor mu, yoksa aranızda belirgin farklar mı var?

AR-G: Bence temel bir fark var, çünkü Sade zamanının felsefesinden fazlasıyla etkilenmişti, özellikle de doğa felsefesinden. Sade'in Rousseauvari bir yanı var. Doğallık peşinde olduğunu sık sık belirtir. Doğa zalim olduğu için siz de zalim olmalısınız. Bunu aptalca buluyorum. Öte yandan temel bir benzerlik de var: Şüphesiz onun “sadist” dürtüleri vardı; şüphesiz benim de var.

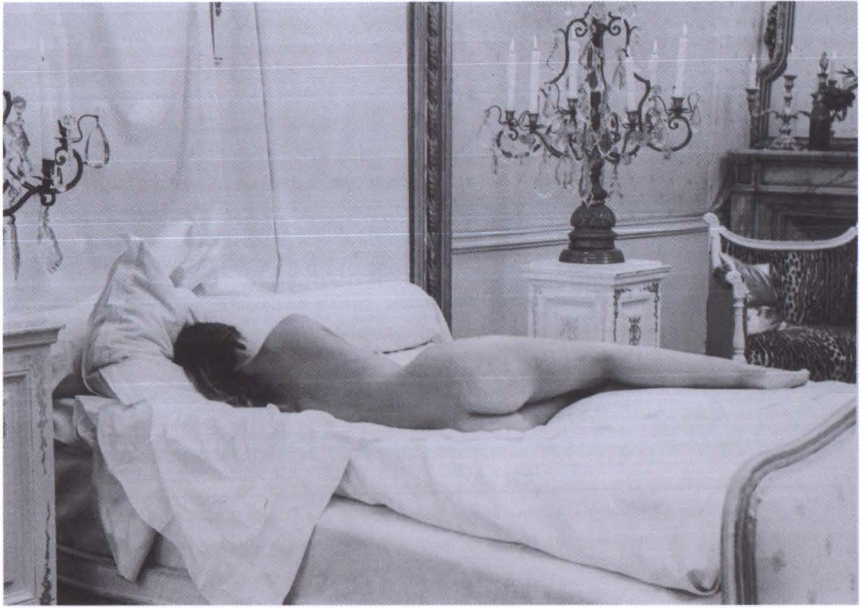
Bence bir diğer büyük fark, Sade'in doğa felsefesine başvurarak bir mesaj vermesi. Bana göre sadomazoşizm kullanılacak bir malzemeden ibarettir. Sadomazoşizm toplumumuzda erotik bir stereotip. Örneğin, New York'taki seks mağazalarında satılan tüm dergiler köleleştirilmiş kadınlara düşkündür. Bu onların uzmanlık alanıdır. Bana göre bu, toplumun söyleminin bir parçası; ben bunu bir hammadde olarak görüyorum. Sade, sadomazoşizmi toplum kelimesinin karşıtı olan doğa adına ortaya atıyor; oysa ben sadomazoşist imgeleri toplumun gizli söylemi, şaşırtıcı kültürel stereotipleri kapsamında ele alıyorum.

Örneğin, bu kültürel stereotiplere İtalya ya da Meksika gibi bazı ülkelerin tren istasyonlarında satılan resimli popüler yayınlarda rastlanabilir. Bu yayınlarda kullanılan

görseller hayret verici. Meksika'da Simone de Beauvoir'ın *Yıkılmış Kadın*'ının bir baskısını görmüştüm; kapakta güzel bir kadın zincire bağlanmıştı Sade, böyle şeylerin yapıldığı ama gösterilmediği bir toplumda yaşamıştı; bizse bunların her an gösterildiği, alenileştiği bir toplumda yaşıyoruz. Bu açıdan neredeyse Sade'in karşıtıyım ben.

AF: *Hazzın Sürekli Kayması*'nda Orson Welles'in *Dava* uyarlamasına yapılan gönderme neydi?

AR-G: Kitap dolu yataktaki yargıç, *Dava*'daki sahnelerin birinde yataкта görülen, Orson Welles'in oynadığı yargıca belli belirsiz bir gönderme. *Hazzın Sürekli Kayması*'ndaki sahne kötü bir parodiydi; zira *Dava*'da yargıç kumaşlarla, şatafatlı dekorla çevrili, tahta benzer bir yataкта görülür. Kamerada aynı tür objektifi ve diğer teknik yöntemleri Orson Welles'e selam niyetiyle kullandık. Orson Welles'i bilenler ya da bu imgeyi zihninde taşıyanlar haricindeki birisi için muhtemelen pek fark edilebilir bir gönderme değil. Çekim aynı açıdan yapıldı ve *Dava*'daki gibi kadrajlandı.



Anicée Alvina (Caroline de Saxe), *Ateşle Oyun*'da.

7 | Ateşle Oyun

Anthony Fragola: *Ateşle Oyun*'un yapısı nelerden oluşuyor?

Alain Robbe-Grillet: Üç ses kaynağından: *Il Trovatore*, *Carolina* ve *Erika*.

AF: Bu üç eser, zihninde ya da bunları dinlerken, filmin montaj yapısını kısmen yönlendiriyor muydu?

AR-G: Hayır, pek sayılmaz. *Ateşle Oyun*'da bunlar diğer filmlere nazaran daha çok hikâye anlatıyor, bu da Patricia Hearst'ün hikâyesi: Kaçırılan ama sonra kendisini kaçırıp babasından fidye isteyenlerin tarafına geçen bir banker kızı.

Roch Smith: Patricia Hearst'ün hikâyesi olması tesadüfen miydi yoksa kasten miydi? Bu hikâye senin hareket noktan mıydı?

AR-G: Hareket noktası mı, hayır. Ama bu hikâye filme başlamadan önce bana oldukça ilginç gelmişti. Yalan fikri de ilgimi çekmişti: Fidye istemek için birini kaçırmak şart değil. O kişinin kaçırıldığı izlenimini vermek yeterli. Tersine çevirme fikrinin de rolü oldu. Kızını korumak isteyen baba, onu tamamen tecrit edeceği bir yere kapatır. Bunların hepsi dünyanın yanlışlanabilirliğine dair fikirler. Ayrıca filmin merkezinde ensest teması var, çünkü sonuçta baba ile kızı arasındaki ilişki tuhaf.

RS: André Gardies, *Ateşle Oyun* için ilk öngörülen başlığın *Opera Incestuosa*¹ olduğunu söylüyor.

AR-G: Hayır.

RS: Yanılıyor mu?

AR-G: Evet, ilk başlık *Ateşle Oyun*'du [*Le Jeu avec le feu*]. Kontratım gereği, başlığı değiştirmem için yapımcıyla mutabık olmamız gerekiyordu. Filmin bitmeye yakın girdiği yön bana *Opera Incestuosa*'nın çok daha güzel bir başlık olabileceğini düşündürmüştü. Yapımcı aynı fikirde değildi. Film makul bir izlenme başarısı elde etti ve belki de izleyici için filmin masum başlığı daha uygundu. Filmle bağdaşıyor, gerçi belki de fazla kapsamlı.

RS: Opera hem müziği hem de gösteriyi akla getiriyor. Müziğin filmdeki rolünden biraz bahsedebilir misin?

AR-G: Filmin ana fikri, Paris Operası'nı bir geneleve dönüştürmektir. Opera böyle bir yer. Latince başlık *Opera Incestuosa*, "ensest işler" demek; *iş* kelimesi Latince'de az çok zina ile ilişkilidir. Bu geçmiş asırlarda Fransızca için de geçerliydi. "Ensest işler" *opera* kelimesini ve de mekânı içeren nükteli bir addı.

¹ André Gardies, *Le Cinéma de Robbe-Grillet: Essai sémiocritique*, Collection Ça/Cinéma, Paris: Albatros, 1983, s.169.

Orası Palais Garnier değil, Salle Favart.² Oraya kısaca Opera diyorum hep ama Salle Favart artık opera binası olarak kullanılmıyor. Bu eski opera binası kabaca aynı tipte olsa da, geniş merdiveni vs. olan Palais Garnier'nin görkemine sahip değil. Salle Favart'ı seçmemizin tek nedeni mekânın uygun olmasıydı. Opera'nın müdürüyle Palais Garnier'yi kullanmak konusunda görüşmüştüm. Palais Garnier, daha çarpıcı olanaklar sunuyordu; bu olanaklar da daha masraflı olacaktı. Mekânın genişlemesi şüphesiz daha fazla ışık masrafı demekti. Sonuçta, Palais Garnier provalar yüzünden uygun değildi; bu da karanı belirledi. Salle Favart daha az rağbet görüyordu ve hiç gösteri olmayan, ne provaların ne de gece gösterilerinin olduğu bir zaman seçtik; böylece ekipmanlarımızı kurulu olarak bırakabilecektik.

RS: Senin açıncan opera, müzikal boyutundan ziyade bir mekân mıydı?

AR-G: İkisi de. Fark etmişsinizdir, Salle Favart'da devasa bir göbek imasında bulunduk. Bunu yapmak Palais Garnier'de de mümkün olabilirdi. Dekor bir göbeğin içini aklı getiriyor.

RS: Sanki bir nüfuz etme olayı söz konusuydu.

AR-G: Kesinlikle; kadın odalara giriyor. Aslında locaların kapılarını açıyor. Devamlılık hataları mevcut; girdiği odalar aslında Salle Favart'da değil, Place de L'Etoile'deki *hôtels des maréchaux*'da.³

RS: Bütün iç mekân sahneleri Salle Favart'da çekilmedi mi?

AR-G: Hepsi değil. Bazıları *hôtels des maréchaux*'da çekildi. Burası o zamanlar kötü durumdaydı ve bu sayede burayı istediğimiz gibi dönüştürebiliyorduk. Bina Champs-Élysée'nin ve Place de L'Etoile'in köşesindeydi. Filmde pencereden Eyfel Kulesi'ni gördüğünüzde, odanın o noktasından bakan birinin gerçekte gördüğünü görüyordunuz.

Binanın dışı ve bazı iç mekân sahneleri on altıncı *arrondissement*'daki Thiers Vakfı'nda, Ecole Normale Supérieure'ü bitirdikten sonra Sanskritçe ve diğer ezoterik alanlarda ihtisas yapan çok ileri düzeydeki öğrencilerin gittiği bir okulda çekildi.

Opera'nın düzeni mekanik bir bakış açısından ilginçti. Locaların etrafındaki düz ve dairesel koridorlar arasında izleyiciye fark ettirmeden bir devamlılık yaratmak kolaydı. Anicée Alvina, hep yeni bir odaya kapı açıyor; ama bir defasında aniden opera salonunun kapısını açıyor, bu da filmde oldukça başarılı bir etki yaratıyor. Binanın Thiers Vakfı'nın villası olduğu göz önüne alınacak olursa, bina film ilerledikçe gitgide genişliyordu. Çekimlerde Opera'nın bu topografik niteliği benim için önemliydi. Bir de galiba Opera benim çocukluk fantezilerimden biriydi; çocukluğumda mastürbasyon

² Opéra-Comique olarak da bilinen Salle Favart, daha bilindik olan ve bu zamana dek Paris Operası'na evsahipliği yapan Palais Garnier'le aynı semtte bulunan daha küçük bir opera binasıdır ve 1898'de inşa edilmiştir.

³ *Hôtels des maréchaux*, Place de L'Etoile ya da diğer adıyla Place Charles de Gaulle'in çevresinde bulunan, Napolyon döneminden kalma konutlar. Bu binalar, Arc de Triomphe'un etrafındaki Place de L'Etoile'e gelen bulvarların açısını belirler.

imgelemimin bir parçasıydı. Ailem zengin değildi; hiç tiyatroya gitmedik, ama Paris'teki Opera'da bazı koltuklar çok ucuz olduğu için ara sıra Opera'ya giderdik. Çocukluğumun Opera'sını bir sadist geneleve dönüştürme fikri böyle doğdu.

RS: Nihayet gerçekleştirdiğin bir fikirdi yani.

AR-G: [gülüyor] Evet, nihayet gerçekleştirdiğim bir fikir. Opera'yı kullanmak, enest üzerine bir hikâye olan *Il Trovatore*'nin filmin müziklerine dahil edilmesiyle bağlantılıydı elbette; ve Alman Wehrmacht şarkısı *Erika* Nazi rejimiyle bağlantılıydı. Bu aslında bir Nazi şarkısı değil, kökeni Nazilerden çok önceye gidiyor. Ama insanlar onun Nazi dönemine ait olduğunu sanıyor. Aslında bir izci şarkısı, sıradan mavi çiçeklerden bahseden meşhur bir Alman ordusu şarkısı. *Erika* Latince "funda" demek. İşgal sırasında Fransızlar bu şarkıyı bir Nazi şarkısı sanacak kadar çok duymuştu. *Erika* Fransa'da Nazileri çağırdığı için, Nasyonal Sosyalist dönemin hatırlattığı tüm Alman mitlerine, özellikle de Alman mitlerinin önemli temalarından biri olan eneste gönderme yapıyor.

Siegfried'in hikâyesi şaşırtıcı. *Angélique*'te Siegfried ile Brünhilde arasındaki aşk ilişkisinin ne derece enest olduğunu belirttim. Bir dizi yoldan enest; çünkü Siegfried, kardeş olan ve ikisi de Wotan'ın çocukları olan Siegmund ve Sieglinde'nin oğlu. Şimdi, Brünhilde de Wotan'ın çocuğu, gerçi aynı anneden değil. Siegfried ile Brünhilde arasındaki ilişki fazlaca kan bağına dayalı bir ilişki. Tüm bu fikirler birbirleriyle, özellikle de bir ateş hikâyesi olan *Il Trovatore* ile bağlantılı. Filme hem işitsel hem diegetik hem de topolojik bir mimari katıyor.

RS: İlk görünüşün ardındaki tüm yapının ne kadar Wagneryen olduğunu görmek ilginç. *Il Trovatore* sanki pek Wagner'e uymuyor.

AR-G: İkisi de aynı müzikal döneme ait ve çoğu Wagner hayranı Verdi'ye de hayrandır.

RS: Ama sen Verdi'den ziyade bir Wagner hayranı mısın?

AR-G: Değilim. Wagner, müzik tarihi için şüphesiz daha önemli bir müzisyen. Ama ben Verdi'nin de aynı ölçüde hayranıyım. Wagner, müzikal zenginliği ve buluşları nedeniyle daha önemli bir müzisyen. Verdi, önemli ve yaratıcı bir müzisyen ama can çekişen tonal sistemin evrimine katkısı daha azdır.

AF: Neden *Erika*'yı ve neden Verdi'yi seçtiğini anlattın. Peki ya Brezilya ezgisi *Carolina*?

AR-G: Üçüncü bir müzikal kutup istedim, diğerlerine benzemeyen. Bir Brezilya şarkısı ile bir Alman ordu şarkısından daha birbirine benzemez ne olabilirdi? Oldukça önemli bir etken de Fano'yla birlikte bazı dönüştürmeler yapmamızdı. Fano'nun bu üçünü synthesizer'da birleştirmesi çoğu kez etkileyici sonuç verdi; gerçi çok az algılandı.

⁴ Siegfried, Richard Wagner'in opera dizisi *Der Ring des Nibelungen*'in (*Nibelung'un Yüzlüğü*) kahramanı. Robbe-Grillet'in Wagner'in bu operasına hayranlığı *Angélique ou l'enchantement*'la özellikle belli oluyor.

RS: Yine de ben kesinlikle Fano'nun katkılarının algılanmasının gitgide artarak mümkün olduğu izlenimine kapıldım çünkü bunlar filmle bağlantılı. Yani, eğer bu deneyleri bir diğer mecrada deniyorsa...

AR-G: Bir yandan, fikirler genelde bana ait. O, bunları hayata geçiriyor. Tıpkı görüntü yönetmeni gibi "ses yönetmeni" diye bir sinema unvanı türetmek istemişti. Ses yönetmeni diye bir unvan yok, çünkü filmlerde ses çoğunlukla küçümsenir. Ama o bu unvanı hak ediyor. Benim göstergelerimin üzerine kendini ifade etme olanağı veren eseri ortaya koyuyor.

Birkaç yıl önce Boulez ile araları açılınca beste yapmayı tümüyle bırakmıştı. Sonra Boulez ile araları düzeldi, ama bu kez de Boulez'in erken dönem eserlerinin maddi destekçisi Susanne Tezenas ile sorunlar yaşadı. Jean-Louis Barrault'yu o zamanlar hiç tanınmayan Boulez'i kumpanyasına müzik yönetmeni olarak almaya ikna eden Susanne Tezenas'ydı.⁵

Fano iki piyano için bir sonat yazmıştı; aslında bu sonat *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde duyuluyor ve hâlâ müzik bestelediği döneme ait. Sonra benimle tanıştı ve benimle çalıştığı sırada görüntülere eşlik edecek müzikler bestelemeye yeniden başlayabileceğini, daha önceden var olanlarla başlayabileceğini düşündü — görüntüler, ritim, temalar ve benzeri öğelerle. Görüntülere ihtiyaç duyduğunu söyler.

AF: *Ateşle Oyun*'da müziği kullanma yöntemin önce çekimlerle başladığın, kurguyu sonra yaptığın normal süreçten farklı.

AR-G: Evet, ama *Ateşle Oyun* filmlerim arasında projeye biçim vermeye müzikle başladığım tek film.

AF: Önceki sorularımdan birine dönmek istiyorum. Müzikal motifler görüntüleri ne ölçüde üretti ve yapıyı ne ölçüde biçimlendirdi?

AR-G: Değişken ölçülerde ve galiba film boyunca gitgide azalarak. Bu tür projelerde hep olduğu gibi, başlangıçta bir motor görevi görüyor, ama sonra bir norm, yükümlülük ya da yasa olmaktan çıkıyor. Bir an sözü geçiyor, sonra ortadan kayboluyor.

Carolina teması çoğunlukla —dikkatinizi çekerim, "çoğunlukla" diyorum— kaçırma sahneleriyle ve *Erika* teması çoğunlukla enstest çağrışımlı sahnelerle —babanın kızıyla olan kuşku uyandırıcı ilişkisiyle, bir bankerin işgal sırasında işlemiş *olabileceği* suçla— bağlantılı. *Ateşle Oyun* açık bir film olduğu için diğer olaylar çekimler sırasında araya girdi. Bunun özellikle başarılı bir örneği de Anicée Alvina'nın Alman askeri gibi giyinip miğfer takmasıydı. Bu önceden planlanmış bir şey değildi; son savaştan kalma Alman üniformalarını giyip kuşanan adamları görünce, "Ben de giymek istiyorum," dedi. Onun oyunbazlığı devreye girdi ve iyi sonuç verdi.

⁵ Jean-Louis Barrault, oyuncu olan karısı Madeleine Renaud ile birlikte Renaud-Barrault Tiyatro Kumpanyası'nı kurdu. Pierre Boulez 1948'de, 23 yaşında Renaud-Barrault Kumpanyası'nın müzik direktörü oldu. Tezenas-Boulez bağlantısının ayrıntıları için bkz. Joan Peyser, *Boulez*, New York: Macmillan, Schirmer Book, 1976, özellikle s.53-54.

Anicée Alvina bu çekimde iki Alman askeri tarafından çerçevelenmişti, askerlerden biri filmin editörü Bob Wade, diğeryse asistanlardan biriydi. Bob Wade filmlerimde sık sık görünür. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda benim şemsiyeyle görüldüğüm yerde, fahişeyle konuşan müşterilerden biri Bob. Ve *Yalan Söyleyen Adam*'ın jeneriğinde "montaj, Bob Wade" yazınca arka fonda makineli tüfeğini ateşleyen bir Alman askeri görürsünüz, o da Bob. Ayrıca *Hazzın Sürekli Kayması*'nda mezar kazıyor.

AF: Bu üç müzikal tema arasından biri çekim sırasında ya da sonradan kurgu aşamasında diğerlerine ağır bastı mı?

AR-G: *Il Trovatore* ister istemez ağır bastı çünkü mekân ile bağlantılıydı. Sonuç olarak diğerlerinden daha fazla duyuluyor.

AF: Odalara girmekten falan bahsettin. Psikolojide kapılara genelde düşsel bir anlam yüklenir. *Ateşle Oyun*'da kapıların düşsel anlamı ne olabilir?

AR-G: Anlamlar ve sembollerle pek ilgilenmiyorum. Bilmiyorum. *Ateşle Oyun*'daki kapılar, belki de, Roland Barthes'ın kapılar olan koridorlar fikri ile bağlantılıdır; meşhur, Sade'a özgü bir düşsel tema. Bu temaya göre Marquis de Sade'ın hayal ettiği tüm mekânlar kapılı koridorlardır ve her kapı yeni bir kurbana açılır. Bence Barthes haklı. Kapılı koridor Sade'a özgü bir tema. Elbette bu *Ateşle Oyun*'da da geçerli.

AF: Emin olmak için soruyorum. Müzik montajdan önce mi mikslendi, ya da önceden mi kararlaştırıldı? Montajda belirleyici olmadı mı?

AR-G: Olmadı, işitsel *fikir* filmde önce kararlaştırıldı; ses, her zaman olduğu gibi, müzik dikkate alınarak yapılan bazı görüntü düzeltmeleriyle birlikte montajda uyarlandı.

AF: Senin filmlerinde genelde bir sahneden diğerine geçerken çekim kopuk ve parçalı olur. Kesmeler vs. olur. Bu filmde sahneler arasında bana göre bir odadan diğerine geçişlerde enerjiyi düşüren zamansal bir devamlılık var. Bu kasıtlı mıydı? Zira bu, diğer filmlerinden keskin bir sapma.

AR-G: Evet, kasıtlıydı. Koridor her defasında yoğunluğun azalmasına neden oluyor. Buna mukabil, izleyici her defasında Opera'nın geniş mekânında zirveye ulaşan yeni bir gösteriyle karşılaşılıyor. Bu tür bir dinlenme olması önemli.

RS: Müzikteki gibi mi?

AR-G: Evet, zaman-mekânsal olanaklara kayda değer bir esneklik katan sakın bir zaman-mekânsal devamlılık, Sade'daki kapılı koridor, üzerinde yıkımların gerçekleşeceği bir tür güven verici ufuk.

AF: Gerçekçilik kılıfı altında zaman ve mekânı manipüle mi ediyorsun?

AR-G: Tümüyle olanaksız bir gerçekliği kurmak çoğu kez eğlencelidir. Bunun izleyiciye eğlenceli gelmemesini anlayabilirim ama bana göre çok eğlenceli, çünkü ben belirli bir devamlılığa ait farklı dekorların farkındayım. Özellikle Anicée Alvina'nın sonunda gerçek bir locaya girdiği kısım oldukça eğlenceli çünkü tek gerçek devamlılık buydu.

AF: *Ateşle Oyun*'da babanın rolü belirgin ve güçlü; *Geçen Yıl Marienbad'da*'daki koca da bir otorite figürüydü. Bir otorite figürüne geri dönmek kasıtlı mıydı?

AR-G: Şüphesiz. Ödipal tema filmde yaygın. Bunun *Ateşle Oyun*'daki en baskın tema olduğu aşikâr.

Üç müzikal temaya geri dönecek olursak: Bu temalar aslında diğer üçlü gruplara karşılık gelsin diye vardı. Örneğin, asla tamamen ortadan kaybolmayan üç hayvan, üç evcil hayvan: Trintignant'la ilişkilendirilen köpek, babayla bağlantılı at, genç kadınla ilişkili kedi. Bunların izleri film boyunca sürüyor. Genç kadının uyuğunda şömineden sıçrayan ateşle ufak bir yanık meydana gelince, "kedi patisine benzedi," diyor. Bu aslında yanık gibi boyanmış bir patiydi. At ve baba düzenle, kedi ve genç kadın düzensizlikle, köpek ve Trintignant ise abartılılıkla ilişkilendiriliyor. Trintignant rolünü diğerlerinden daha abartılı oynuyor. Başlangıçta elinde bavuluyla geldiğinde, bavulunu üç kere teslim ediyor; at, açıkça enstest olan tek sahnede, baba genç kızı banyoda yıkarken ortaya çıkıyor.

Orada atı kullanmak Bob Wade'in fikriydi ve iyi sonuç verdi. Fikir bir Fransız fıkrasından⁶ geliyordu. Çekim için bir at bulduğumuzda onu nerede kullanacağımıza dair bir fikrimiz yoktu. Sonradan köpek temasından bir parça feragat ettik çünkü Anicée köpeklerden çok korkuyordu. Köpeklerle aynı çekimlerde olmayı reddetti. Köpek onun peşindeymiş gibi göstermek için kurguya başvurmak zorunda kaldık. Saldırlar ve soyma, yalama — tüm bunlar diğer bir oyuncuya, Nathalie Zeiger adlı sarışına aktarıldı. Senaryonun oldukça esnek olduğu bu tür bir filmde diğer oyuncu o sahneyi oynayamazsa, tema başka bir oyuncuya aktarılır.

Baba temasına dair özellikle sevdiğim bir sahne var. *Othello* metninin Shakespeare'inki değil de Fransızca çevirisiyle yer alması, İngilizce konuşanlar için muhtemelen ürkütücü olabileceğinden aynı ölçüde çarpıcı mı, bilmiyorum. İngilizce konuşanlar için bunun fark edilebilir olduğundan bile emin değilim. Baba genç kadına bir yerde Desdemona diye hitap ediyor. Othello ve Desdemona arasındaki ilişki de aralarındaki yaş farkından dolayı bir baba-kız ilişkisini akla getirir.

AF: Bu tür filmlere yapılan olağan saldırılara geri dönmek istiyorum. Kadın tasvirinden

⁶Robbe-Grillet'nin anlatımıyla fıkra şöyledir: Kadının biri, at arabasına bağlı ölü bir ata rastlar. Arabacı çok üzgündür; ancak kadın, atı kendisinden satın alacağını söyler. Arabacının şaşkınlığı belli etmesi üzerine kadın, canlıykenki ederinin iki katına atı satın almaya razı olduğunu belirtir. Afallayan arabacı teklifi kabul edince, eğer atı dairesine kadar taşırsa fazladan para vereceğini ekler. Arabacı ölü atı güç bela üçüncü kata kadar taşır; kadın, atı banyodaki küvette koymasını ister. Emeginin bedelini alan arabacı, kadına bu atı satın almak istemesinin nedenini açıklayıp açıklayamayacağını sorar. Kadın, otuz yıl boyunca kocasının eve geldikten sonra, "Ne var ne yok?" diye sorduğunu, bugün ona, "Git de küvette bak!" yanıtını vereceğini söyler.

dolayı bu da insanları rahatsız eden filmlerden biri. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda genç kız özgürlük ruhunu temsil ediyordu.

AR-G: Burada da ediyor.

AF: Hangi açıdan?

AR-G: Bankeri ortadan kaldırıyor. Bir bankeri ortadan kaldırmak başlı başına bir devrim. Babaya, paraya, kurulu düzene karşı bir başkaldırı.

AF: Bu tema bu filmde yapısal açıdan daha az önemli görünüyor. *Hazzın Sürekli Kayması* veya *Cennet ve Sonrası*'ndaki kadar tutarlı bir biçimde gelişmiş görünmüyor.

AR-G: Neden?

AF: Belki diğer filmlerde, örneğin *Hazzın Sürekli Kayması*'nda kadının anlatıyı idare ettiği filen görüldüğü için.

AR-G: *Ateşle Oyun*'da bir tersine çevirme anı var. Filmin başlarında oldukça şüpheli bir rolü olmasına rağmen izleyici genç kadının olayların gerçek doğasını tümüyle farkında olmadığı izlenimine kapılıyor. Trintignant eve ilk kez geldiğinde genç kadın onların kendisine yapabileceklerinden endişe eder. Sonra, sözde genelevden kaçmayı ilk kez başardığında, hızla bir telefon bulur ve "Merhaba, her şey yolunda ve planlandığı gibi gidiyor," der. Bu bir tersine çevirme anı. O andan itibaren bozgunun örgütlenmesine katılmış olur. Arabaya bindiğinde "Para yanında mı?" diye sorar, adam da "Evet, bagajda," diye cevap verir.

AF: Ama bu tema anlatıyla iç içe geçmiş gibi görünmüyor. Beliriyor ve kayboluyor, sonlara doğru tekrar ortaya çıkıyor. Oysa *Hazzın Sürekli Kayması*'nda ve *Cennet ve Sonrası*'nda anlatıya başkaldıran kadının sürekli mücadelesine tanık oluruz. Bu filmde ise yapının özünde o kadar organik bir varlık göstermiyor.

AR-G: Dinle, eğer sen *Hazzın Sürekli Kayması*'nı tercih ediyorsan, benim için hava hoş. Buna hiç şaşırmam. Haklısın. Aynı değil. Ama ben her defasında aynı filmi yapmak zorunda değilim. Diegesis'in bütünlüğünün baskın kılınmasındansa, başkaldırı temasının başlangıçta daha az sezilebilir olması ve sonra bir anda ortaya çıkması bana daha eğlenceli geldi.

AF: *Hazzın Sürekli Kayması*'na pornografi suçlamasıyla açılan davada yargıç; kadın, çocuk vs. görüntülerinin bir olaylar dizisine oturduğu zaman müsaade edilebilir olduğunu söylemiş. *Ateşle Oyun*'da anlatının daha da belirsiz olması bence filmi saldırılara ve pornografik olma eleştirilerine daha açık kılıyor.

AR-G: Bununla hiç ilgilenmiyorum. Ama sonuçta film böylesi eleştirilere daha az maruz kaldı, denetmenleri rahatsız eden köpekli sahne hariç.

Ateşle Oyun'un Fransız denetmenlerle geçici sorunlara neden olan tek filmim olduğu doğru, ama genel olarak saldırılar karşısında diğerleri kadar savunmasız kalmadı; çünkü –bunu tuhaf buluyorum ama doğru– bu pahalı oyuncuların oynadığı, daha pahalıya mal olan bir film. Dolayısıyla, kapitalizmin mantığına göre, bu pornografik bir film olamaz. [gülüyor]

RS: Ama *Ateşle Oyun*'da da yer alan Sylvia Kristel *Emmanuelle*'deki, bir “soft” pornografik filmdeki başrolüyle şöhret kazandı.

AR-G: Sylvia Kristel'in *Ateşle Oyun*'daki rolü onun *Emmanuelle*'i oynamasından önceydi. Birer yıldız oldukları için yapımcı Trintignant'a ve Noiret'ye son derece yüksek bir ücret ödemişti. Dolayısıyla da posterlerde onların adlarının belirgin olmasına bel bağlıyordu. Ama Sylvia Kristel gibi tanınmamış biri için benim çok fazla ödediğimi düşünüyordu. Bir süre sonra *Emmanuelle* gösterime girdi ve Noiret ile Trintignant'ın olduğu başka bir filmi yerle bir etti. Sonuçta posterlerde artık yalnızca Sylvia Kristel vardı. Film Amerikalı bir dağıtımçıya satıldı, muhtemelen Sylvia Kristel sayesinde, ama hiçbir zaman gösterime girmedi çünkü –yalnızca küçük bir rolü olan– Sylvia Kristel'in ilk makarada görüleceği başka bir montaj yapmayı reddettim.

RS: En masraflı filmin bu muydu?

AR-G: Kesinlikle. Daha geniş bir alanın aydınlatılmasını gerektirdiği için çok masraflı olan sinemaskop formatta çekildi. Sinemaskopta her şey daha uzun sürer. Her şey daha masraflıdır.

AF: Daha geniş bir alanda çalışıyordun. Bu da diğer filmlerle, örneğin çerçevelemenin daha sınırlı olduğu *Hazzın Sürekli Kayması*'yla karşılaştırıldığında yeni sorunlar doğurdu mu?

AR-G: Sinemaskop formatında bir film çekmeye karar vermemin nedeni geniş görüntü istememdi. Opera'nın koridorlarını geniş bir perspektiften görmek önemliydi. Şüphesiz kısıtlamalar vardı; ama yeterince zamanım olduğu için, yapımcı pahalı bir film yapmak istediği için çok fazla sorunla karşılaşmadım.

Hazzın Sürekli Kayması'nın yapımcısı pahalı olmayan bir film yapmak istemişti, bu da benim konu tercihime yön vermişti. *Ateşle Oyun*'un yapımcısı ise pahalı bir film yapmak istemişti, çünkü hiç parası yoktu. Parası olan yapımcılar pahalı olmayan filmler yapar; parası olmayan yapımcılar pahalı filmler yapar. Bu yolla gelirden yüzde üzerinden bir miktar koparabilirler. *Ateşle Oyun* kesinlikle hiç parası olmayan yapımcılar tarafından yapıldı, yani film olabildiğince pahalı olmalıydı. Örneğin, başlangıçta babayı Lonsdale'in oynayabileceğini düşünmüştüm, yapımcı da bana eğer daha pahalı bir oyuncu bulmak mümkün olsaydı kimin role Lonsdale kadar uygun olabileceğini sormuştu. “Evet, Noiret var,” dedim. Mantığı anladınız. Üstelik bu filminden tiksinesine rağmen Noiret çok iyi. Filmin ona uygun olmaması, sanki yanlış



Philippe Noiret (George de Saxe) ve Christine Boisson (Christina), *Ateşle Oyun*'da.

filme girmiş, kazara delilerin arasına düşmüş bir oyuncu gibi olması bence çok daha iyiydi. Sinemaskopa gelince, bu formatla ilgili olağan sorunlar yaşandı. Her ne yapıyor olursanız olun, sorunlar çıkacaktır.

AF: *Ateşle Oyun*'da bir tür yanılsama var, anlatının değil de mekânın devamlılığı. Sinemaskopun bunda etkisi oldu mu?

AR-G: Ben devamlılığın ortadan kalktığında ısrarcıyım. Dikkat çekecek kadar devamsız ve olanaksız. Devamsız olmakla kalmıyor, geleneksel sinemada yapıldığı gibi gerçekçilikle maskelenmiyor. Aksine: Mekân çarpıtmaları her defasında büsbütün göze batıyor. İlginç olan şey tam da paradoksal bir mekândaki bu devamlılık etkisi. Biraz da düşlerde olduğu gibi. Bir düşün sahneleri birbirine bağlıdır, ama mekânı paradoksaldır. Düşte iç mekân çoğu kez dış mekâna dönüşür; bu fenomen de daima bir devamlılık görünümü ile bağlantılıdır. Düş gören biri çekimlerden oluşan bir montaj değil, bir tür devamlılık algılar. Ama değişen mekândır; bu da *Ateşle Oyun*'un başarılarından biri bence.

RS: Ve *Topologie d'une cité fantôme*'un.

AR-G: Ve *Topologie*'nin. O da aynı döneme ait. Söylediğin şeyin haklı yanı, sinemaskopun noktalama yapısına *Hazzın Sürekli Kayması*'ndaki kadar elverişli olmaması.

RS: Mekâna ve düşlere dair düşüncen bana Bachelard'ın *Mekânın Poetikasi*'nda geniş mekân ile küçük mekânın ve iç mekân ile dış mekânın değiş tokuşundan bahsettiği bölümü hatırlattı.

AR-G: Evet, tam da öyle. Binanın dışı çok küçük; ve içi birdenbire Opera'nın büyük salonuna dönüşüyor. Devamlı gibi görünen bir mekân ama her an değişiyor. Yani topolojik bir mekân.

AF: Fakat merak ettim, sinemaskop noktalamaya neden elverişli değil? Herbiri aynı öneme sahip olamayacak kadar çok şey kareye girdiği için olabilir mi?

AR-G: Nedenlerden biri bu olabilir. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda çekimde görünen göstergeler hep hayli sınırlı sayıda. Sinemaskop çekimde göstergelerin sayısını sınırlamak çok zor; ve eğer göstergelerin sayısını fazla sınırlarsanız sinemaskopun ilginç bir yanı kalmaz.

AF: Önceki filmlerinde karşılaştırıncı *Ateşle Oyun*'daki oyuncularla çalışmanın farklı yanları var mıydı? Örneğin, Anicée Alvina ile çalışmak *Hazzın Sürekli Kayması*'ndaki kadar kolay mıydı?

AR-G: Anicée Alvina bu filmde farklıydı. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda ondan istediğimiz her şeyi yapmıştı ve bundan keyif alıyordu. *Hazzın Sürekli Kayması* bir sanat filmine göre büyük başarı kazanınca o da bir yıldız oldu. Bunun sonucunda yirmi kat fazla para istedi. Geçimsizdi; belki de bu iki tanınmış oyuncunun, sonuçta belirli bir itibarı olan Trintignant ve Noiret'nin karşısında olduğundan dolayı. Hiç şüphe yok ki *Ateşle Oyun*'daki performansı *Hazzın Sürekli Kayması*'ndakine göre çok daha az başarılı.

RS: Masumiyetini mi kaybetti?

AR-G: Kendiliğindenliğini tümüyle kaybetti. *Ateşle Oyun*'da gerçek anlamda işbirliği yaptığım tek oyuncu Trintignant'dı, *Yalan Söyleyen Adam*'da olduğu gibi. Bu çok önemli bir fark yarattı. Ayrıca Noiret, filmin çekimleri sırasında çok mutsuzdu. Onu bir Robbe-Grillet filminde oynamaya, eğlenceli olduğunu söyleyerek Trintignant ikna etmişti. Kabul etti ama yürümedi. Mükemmel bir oyuncu olan Noiret yalnızca basit sinemadan hoşlanıyor. Sizin filmde bulduğunuz devamlılığı Noiret hiç algılamamıştı. Daha baştan berbat bir maceraya, anlamayı reddettiği için anlam veremediği bir filme katıldığı kanısındaydı. Özellikle de etrafta gezinen çıplak genç kadınlar fikrinden hoşlanmamıştı. Kısacası, film onu sarsmıştı.

Ama Noiret'nin filmde kendisinden beklenen her şeyi yaptığını belirtmeliyim. Bütün yönlendirmelerime belki bir parça düşmanlıkla bile olsa ayak uydurdu. Gösterdiği düşmanlık oynadığı karakterin yüzüne de yansıyor, bu da filmde iyi sonuç verdi. Film yüzünden depresyondan muzdarip olduğunu iddia etmişti, ama önceden de öyleydi. Kesinlikle onu depresyona sokan şey film değildi. Sonuçta —ve onun söylediğinin aksine— alacağı para tamı tamına ödendi. Filmin ona tek kuruş borcu yok.

O mutsuz biri. Onu memnun etmek için atını çekimlere getirdik. Kasabadayken onu daha az mutsuz kılmak için ne yapabileceğimizi sordum, o da atını istediğini söyledi. “Pekâlâ, at üçüncü hayvan olacak. Babanın atı. Fevkalade,” dedim. Dünyanın parasını verip bir kamyonetle atı getirttik. At geldiğinde dizini sürtmüştü. Noiret atının dizinin üstünde ağladı. Hep ağlıyordu. İlk kez bir oyuncu benden memnun kalmamıştı, ama önemli olan benim memnun kalmamdı. Ben de memnundum doğrusu.

AF: Catherine Jourdan *Cennet ve Sonrası*’nda son derece etkileyiciydi, Trintignant ise *Yalan Söyleyen Adam*’a bazı Shakespeareyen öğeler katmıştı. Oyuncuların bu filmde beklenmedik katkıları oldu mu hiç?

AR-G: Evet, Trintignant’ın valeye eşyalarını teslim ederken bavul ve yağmurlukla yaptığı jestler.



Daniel Mesguich (Walter) ve Gabrielle Lazure (Marie-Ange, vampir), *Güzel Tutsak'ta*.



Gabrielle Lazure (Marie-Ange), *Güzel Tutsak'ta*.

8 | Güzel Tutsak

Roch Smith: *Cennet ve Sonrası*'nda olduğu gibi *Güzel Tutsak*'ta da anlatıya temel olan resimsel göndermeler var. Bunların ayrıntılarına girebilir misin?

Alain Robbe-Grillet: Fark etmişsinizdir, bu filmde Magritte'e güçlü, Edouard Manet'ye ise daha az ama yine de sürekli göndermeler var. Edouard Manet kendi zamanında skandal yaratmıştı; *Güzel Tutsak*'ta birkaç kez gördüğünüz *İmparator I. Maximilian'ın İnfazı* resmi onu soğuk ve duygusuz bulan zamanının sanat eleştirmenlerini tümüyle sarsmıştı; sanki yüzeyler düz, tavırlar teatraldı, özellikle de imparatorunki. Bugün Manet'nin resmini etkileyici buluyoruz. Şüphesiz aradan geçen zaman bir şeyleri değiştirdi: Hassasiyetler evrildi ve muhtemelen bu evrime Manet neden oldu. Sanatçılar hassasiyetlerin peşinden gitmez, onları ileri taşır. Manet çağdaş resmin atalarından biri.

Magritte göndermesinin yöntemi başkaydı. Magritte'te beni çeken şey, tuvalerde birkaç dünyanın birden var olması; çoğunlukla da, iletişim halinde olmayan ama bir açıklık üzerinden birbirine bağlanan iki dünyanın. Görünüşte gerçek olan bir dünya görürsünüz ve bu dünyada bir açıklık vardır. Bu açıklık üzerinden başka bir dünyayı görürsünüz. Bana Magritte'in ayrı ama bağlantılı iki dünya sunması ile Yunan efsanesi "Korint'in Gelini"nin hikâyesi arasında bir ilişki varmış gibi geliyor. "Korint'in Gelini"nde genç bir adam kendisini tanımayan, ölü, hayalet bir kadına âşık olur. Benim Magritte'e olan ilgim bir dizi geçme sahnesi doğurdu – bariyerden geçme, bir resimden geçme vs... Bu ilişki de şüphesiz akla cinsel birleşme eylemini getiriyor. Magritte'e yapılan bu göndermeler bu türden başka sahneleri de akla getiriyor, örneğin sahte gökyüzünü gösteren pencere ya da şakağında kırmızı leke olan Yunan heykel başı; fırtınadan sonraki bodrum sahnesinde ya da *Anı* adlı sahnede bunları fark edebilirsiniz. Soruna gelince: Resim, bir yansıtma nesnesinden ziyade, filmin üretici işlevini gördü.

RS: Yunan efsanesi "Korint'in Gelini"ni seçmenin başka nedeni var mıydı?

AR-G: Bu pek çok yazarın, özellikle Goethe ve Michelet'nin ele aldığı bir efsane. Bunun gibi efsanelerin önemli olduğu kanısındayım çünkü bunlar tüm uygarlığımızı kateder. Filmde özellikle genç kadın miti iki açıdan gösteriliyor; bunlardan biri rehinenin, erkek arzusunun nesnesi olan kızın açısı. Genç adam onu bulduğunda kızın elleri arkadan zincirlenmiştir; genç adam kızı hücreyi andıran bir odaya götürür. Ama odadayken kız bir anda zincirlerden kurtulur ve artık genç adamı elinde tutan odur.

Anthony Fragola: *Güzel Tutsak*'ta Magritte ve Manet imgelerini üretic olarak kullanarak izleyicinin sıradan ve gündelik olana ait gerçeklik dünyası ile üst gerçekliğin daha yoğun dünyası arasındaki ayrımı daha net yapmasını sağlıyorsun.

Kasten daha nüfuz edilebilir bir karmaşık yapı yaratmaya mı çalışıyordun?

AR-G: Hayır, katiyen. Her halükârda, eğer izleyiciler bu filmi daha nüfuz edilir bulmuşsa bu onların meselesi, benim değil. Dahası, bu film Fransa'da daha az zor nüfuz edildiği söylenen önceki filmlerim kadar başarılı olmadı.

RS: Magritte imgeleri filmin esas üreteçleri miydi yoksa sonradan mı katıldılar?

AR-G: Neredeyse bir yıl boyunca, film planlanırken aklımda Magritte yoktu. Filmin adı *Güzel Tutsak* değil, Yunan efsanesinden dolayı *Korint'in Geline'i*ydi. Senaryonun bu ilk versiyonunda ısıрма sahnesi Yunanistan'daki Korint harabelerine giden geçitte çekilebilirdi – sinematografik açıdan bakınca masraflı bir öneriydi. Bir izleyici kitlem var ama Rambo'nunki kadar değil. Dolayısıyla, onunki kadar bir bütçeye sahip olamam. Çekimlerden birkaç ay önce, Magritte'i bu yer değiştirmeler için kullanabileceğim ve Yunanistan'a gitmenin aptalca olduğu sonucuna vardım. Bu noktada Magritte'in eşinden filmde kullanmak üzere sahte bir Magritte için izin istedim. Hoş bir kadındı; başlangıçta bu fikre direndi. Çok geçmeden, Belçika basını Magritte'in tüm hayatı boyunca sahte resimler yaptığını gözler önüne serdi – sahte Picassolar, sahte Max Ernstler, hatta sahte banknotlar. Bunun üzerine, "Pekâlâ, bu taklit meselesini daha fazla uzatmayalım, nasıl istersen öyle yap," dedi. *La Belle Captive* adlı tablonun benim bir ayakkabı koymayı düşündüğüm noktasında aslında bir top olduğuna dikkat çekti. "René, resme bir ayakkabı koymazdı," dedi. Nedenini sorduğumda, "Çünkü gerçekte kumsalda ayakkabılar olur," cevabını verdi. Bu bana garip gelmişti çünkü o topun hep bir kumsal topu olduğunu düşünmüştüm! Magritte'in resimleri dikkat çekecek kadar düz. Magritte, derinliği olduğu farz edilen bir şey resmettiğinde bile resim şaşılacak kadar düzdür. O halde örneğin *Güzel Tutsak* ile *Cennet ve Sonrası*'nı eğer görüntü açısından karşılaştırırsanız, *Cennet ve Sonrası*'nda görüntü belirli bir düzlemsellik etkisine, *Güzel Tutsak*'ta ise tam tersine, bir derinlik etkisine sahiptir.

AF: *Güzel Tutsak*'ı, özellikle de Magritte'in *Üzüm Hasadı Ayı* tablosunun olduğu sahneyi incelerken fark ettim ki—

AR-G: [gülüyor] Kimse o resmin adının neden *Üzüm Hasadı Ayı* olduğunu bilmiyor.

AF: —fark ettim ki anlatının zamansallığı altüst ediliyor. Örneğin, Marie-Ange'ı canlı tablonun içinde buluyoruz, ardından aynı sekansta bir anda kumsalda görüyoruz — ardından Walter'e geri dönüyorsun. İşlemekte olan en az üç zamansallık algıladım ben.

AR-G: Bu üç zamansallık ne olabilir?

AF: Walter konvansiyonel zamanı; kumsaldaki Marie-Ange ise zaman dışı zamanı, düş zamanının bir biçimini; portre ise bu ikisi arasındaki bir zamanı, bir idealleştirmeyi temsil ediyor olabilir.

AR-G: Evet, belki de. Filmi yeterince hatırlamıyorum. Herhalde haklısın. Bu tür bir filmi incelemek istediğinizde, filmin ötesine geçtiği bazı sınıflandırmalardan ve kategorilerden bahsetmek gerekiyor. *Güzel Tutsak* iyi bir araştırma konusu olabilir, çünkü sekanssal olmayan öğelerle altüst edilen sekanslar var.

AF: Farklı dünyaların karşıtlığından bahsetmiştin. Bazen montaj yoluyla bu iki dünya arasında bağlantı kurmayı ya da ayırtırmayı deniyor musun? Ya da Ayzenştayn'ın ortaya attığı yöntemle bunlar arasında bir sentez mi oluşturun?

AR-G: Ne sentez yapma ne de ayırma niyetindeyim. Sentez kelimesini tezati çözümlemek için kullanan Hegel çevirmenleri bana pek çok kez karşı çıktı. Onlar Hegel'i Fransızcaya çevirirken, "tez, antitez, sentez," derler. Bu artık önemli ölçüde anti-Hegelyen; çünkü sentez, kelimenin meydana gelme biçimiyle tezi ve antitezi uzlaştıracakmış izlenimi veriyor. Hegel'e göre tez ve antitez kesinlikle uzlaşmaz; üçüncü nokta için kullanılan kelime de sentez değil, öteye geçme düşüncesini aktaran *Aufhebung*. Bir çelişki var ve başka bir düzeyde bu çelişki ortadan kalkmış oluyor. *Aufhebung* daha yüksek bir düzeye yükseltmek (*hebung*) demek. Derrida, Hegel'e ihanet etmemek adına Fransızcada *relève* [yenisiyle değiştirmek, tam olarak "yeniden yükseltmek"] kelimesini önerdi. Sonuçta artık yeterince bilinen *Aufhebung* kelimesi kullanılmaya başlandı. Sürrealistler —Breton bir Hegel okuruydu elbette— bu zorluğu hemen anlamıştı. Breton'un sürrealizm için yaptığı tanımlardan biri —bu tanımlardan pek çok yapmıştı— şöyleydi: "Sürrealizm, nesnel ve öznel, doğru ve yanlış, düş ve gerçeklik gibi çözümsüz çelişkilerin bundan böyle çelişkili olarak algılanmadığı noktadır." Burada söz konusu olan bir *Aufhebung* uygulamasıdır. Çelişkinin çözümlenmeyeceği, baskın çıkarılacağı bir zihin sahasına geçilir.

Örneğin, *Güzel Tutsak*'ta, "Korint'in Gelini"nde olduğu gibi, birbiriyle bağdaşmayan iki dünya var: canlılar dünyası ve ölümler dünyası. Bu ikisi arasında, az önce belirttiğim gibi, bir anda bağlantı kurulur, çünkü bu genç kadın ölümler dünyasından canlılar dünyasına gelmiştir. Bu iki dünya arasında, tıpkı kanallarda olduğu gibi "kapak" diyebileceğimiz şeyler var. Kapakları açtığımızda ani bir akış gerçekleşir; çünkü bir şey başka bir dünyadan bu dünyaya girer. Ani ve muazzam bir akıntının her şeyi değiştirmesi gibi. Yalnızca metaforlar verebiliyorum ama bunlar aslında Magritte'in resimlerinde bulunabilecek geçişler.

RS: *Güzel Tutsak*'taki ana öğenin kapakların açılması olduğunu söyleyebilir miyiz?

AR-G: Kesinlikle. Filmin konusu "geçmek": bir resimden geçmek, bir perdeden geçmek, pencereden geçmek vs... Bu geçme kavramı genelleştiriliyor, örneğin ısırma ve belki de cinsel birleşmede.

RS: Niye "belki de"?

AR-G: Çünkü filmde bariz bir cinsel birleşme olduğunu düşünmüyorum.

Bu sürreal bir film olsaydı olabilirdi, ama bu sefer de sansür denetçileri ısıрма yerine konacak yakın çekim cinsel birleşme kısmını yasaklayabilirdi.

AF: Bir başka nüfuz etme daha var; bu da Maire-Ange'ın ait olduğu, Walter'i oraya zorla geri götürmek üzere onun dünyasına giren adamların temsil ettiği dünyaya nüfuz etme.

AR-G: Evet, elbette.

RS: Ayrıca motosiklet de bir nüfuz etme makinesi.

AR-G: Hayli cinsel bir makine.

RS: *Güzel Tutsak*'ta Sara deri bir elbise içinde ve bir motosikletin üstünde —her ikisi de eril cinselliğin sembolleri— ve kadınlığı vurgulanmış Marie-Ange baskın olan cinsel eş. Başrollerdeki bu kadınlar filmlerine yapılan feminist saldırılara verilmiş bir cevabı mı temsil ediyor?

AR-G: Evet. Dahası, son derece maço olan Mesguich'i hoşnutsuz kılan şeylerden biri, oldukça kadınsı bir rolünün olmasıydı; Sara Zeitgeist'i oynayan Cyrielle Clair'in rolü ise erkeksileştirilmişti. Hatta Mesguich, naif ve yumuşak bir üslupla ve espri yapma niyetinde olmadan, çekimler esnasında bir keresinde şöyle demişti: "Çocuklarım bana ne gözle bakacak." Filmi izledikten sonra keyfi yerine geldi; ama çekimler boyunca filme karşı düşmanca bir tavır takınmıştı.



Cyrielle Clair (Sara Zeitgeist), *Güzel Tutsak*'ta.



Gabrielle Lazure (Marie-Ange), *Güzel Tutsak*'ta.

AF: *Güzel Tutsak*'ta sinematografi daha önceki filmlerine göre daha rafine görünüyor. Görüntü yönetmeniyle işbirliğinizden bahseder misin?

AR-G: Henri Alekan tanınmış bir görüntü yönetmeni. Seksenlerinde ama ruhu genç. Tüm film boyunca çok etkindi ve son derece yardıma açıktı. En önemlisi, ondan önce çalışmaya başladığım başka bir görüntü yönetmeninin kabul etmeye yanaşmadığı bazı fikirleri kabul etti. Şöyle ki, her şey aynı evde geçmeliydi. Her şey St. Cloud'daki – filmin başında dıştan görülen– bir villada çekildi. Aynı odalarda arka arkaya yapılan dönüştürmelerle farklı dekorlar kurulmuş oldu. Örneğin filmde siyaha boyanmış bir gece kulübü ve beyaza boyanmış bir klinik vardı. Aslında ikisi de aynı odaydı, gece beyaza boyandı. Filmin tutarlığı tek bir insanın zihninden çıktığı için her şeyin aynı yerde çekilmesi fikri benim için özellikle önemliydi. Ne araba ne de motosiklet aslında hareket etmiyor; bunlar da villanın içindeydi, bir odada sabit duruyorlardı. Onları hareketli gibi gösteren, ışık oyunları ve kamera yanılsamalarıydı. Alekan, bu efekt için birçok makine icat etmişti; bu makineler ışık oyunları ile oyuncular sanki bir stüdyodaymış gibi ve gerçek ortamda çekilse asla olamayacakları kadar aydınlık gösteriyordu.

Tabii ki bir sahne dış çekimdi – kumsal sahnesi. Benim için kumsal sahnesi çok önemliydi, çünkü sizin de fark ettiğiniz gibi, vampirin ısırığıyla bir başka hikâye başlıyor; yeni bir dünya, kumsal dünyası doğuyor. Bu arada, kumsal sahnesinin bazı güçlükleri vardı. Deniz kenarında rüzgâr eserken kırmızı perdeleri hazırlamanın nasıl bir şey olduğunu tahmin edebilirsiniz. Villada olmak çok daha kolay olacaktı ama ben suyun kenarında olmayı yeğledim.

Henri Alekan'la ortak bir yanımdır var: Gerçekçilikten nefret ediyorum, yani gerçekçi yanılsamadan. Gerçeklik gerçekçilik değildir. Gerçeklik kaygı vericidir; gerçekçilik güven verir. Alekan'ın gerçekçiliğe nefretini gösteren bir anekdot anlatmak istiyorum. Paris'e varışımızın akşamında ilk kez kumsala gittiğimizde, nişanlı rolünde oynayan Kanadalı genç oyuncu Gabrielle Lazure, akşam vakti gökyüzünün hayret verici renk tonlarıyla mest olmuştu. Alekan'a dönüp, "Baksana ne kadar güzel, gökyüzü ne kadar muhteşem," dedi. Alekan okülerini çıkardı, gökyüzünü inceledi ve şöyle dedi: "Renk aralıkları berbat!"

AF: Gerçekliği dışsal mı yoksa içsel mi sayıyorsun?

AR-G: Burada ve şimdi hayatta olduğumu biliyorum. Yine de bu hayatın büyük bir kısmının, belki de en büyük kısmının bellek olduğunun farkındayım. İnsanın içsel durumuyla ilgiliyim. Bence bir macera ne kadar coşkuluysa o kadar hayal gücü içerir. Filmdeki Marcel Proust göndermesini fark etmişsinizdir; Proust, bir adam bir kadına âşık olursa bunun hayalî bir kadın olduğunu söyler.

AF: Oyuncular doğal olmayan bir biçimde konuşuyor. Bu onlardan yapmalarını istediğin bir şey miydi?

AR-G: Evet, kasten yaratılmış bir etkiydi. Doğal konuşma düşüncesi gerçekçi ideolojiye ait. Bence *Güzel Tutsak*'ın dünyasında konuşmalar da bir biçimde tuhaf olmalıydı. Erkek oyuncu uyandığı zaman (ya da izleyici onun uyandığını düşündüğü zaman) bunu belli ediyor. Düşünde gördüğü insanların tuhaf konuştuğunu ve kendi sesini tanıyamadığını söylüyor. Bu etki zaman zaman gerçek hayatta –gerçekçi hayatta değil, gerçek hayatta– olanla örtüşüyor.

AF: Bazı nesneler, örneğin bavul ve motosiklet, öylesine düzenli olarak görülüyor ki aklıma Buñuel'in çok amaçlı nesneleri geldi.

AR-G: Sıkıştırılmış mukavva kutulardan yapılmış tuhaf dekoru fark etmişsinizdir. Kadının uyandığı dekor, orada bir bavul var. O bavul, bisikletin arkasındakiyle, Corinth'in ölümünü ilan etmeye geldiği zaman doktorun taşıdığı bavulla, klinikteki bavulla aynı. Bu bavullar film boyunca devamlı ortaya çıkıyor, gerçekliğe gölge düşürüyor. Bu aynı zamanda Magritte'in bavulu, resimlerinden birindeki bavul. Sara'nın motosiklet üzerinde görüldüğü sahnelerdeki motosiklet hep aynı, bir Harley Davidson – cinsel simge yüklü bir motosiklet. Odasında büyük Japon motosikletleri var.

RS: Motosiklet üzerindeki Sara aynı zamanda Cocteau'nun *Orfe*'sindeki "ölüm meleğine" de bir gönderme mi?

AR-G: Evet, burada Cocteau'ya ve ölüm meleğinin motosiklete bindiği filmi *Orfe*'ye göndermeler var. Daha da ilginç olanı, Alekan'ın Cocteau'nun da görüntü yönetmenliğini yapmış olması.

AF: Sanki Walter'in sipariş verdiği içki, Bloody Mary bile ölümlle ilişkili.

AR-G: Bloody Mary'den ziyade, domates suyu ve votka istiyor. Fransızcada bu içki İngilizce adıyla tanımlanır, yine de barmen kelimesi kelimesine çevirir: "*Une Marie Sanglante*" [kanlı bir Marie]. Yani garson kan rengine özellikle vurgu yapar. Diyalogun tümü her zaman anlaşılmayabiliyor ve alt yazılarda barmenin sözlerindeki ayrıntı atlanıyor. Elbette bu önemli bir ayrıntı, çünkü bu kan temasının ilk kez ortaya çıktığı an. "Solgun dudaklı, içince kan rengi sıvıyı,"¹ şöyle sorar: "Nedir bu berbat şey?" Öte yandan onu daha sonra vampir olarak gördüğünüzde kırmızı sıvıyı bariz bir iştahla içecektir. Yunan efsanesi "Korint'in Gelini"nde yaşam güçlerini ele geçirmek ve hayatta kalmak için kadın genç adamların kanını içer. Dolayısıyla, bunu genç adamları ölüme sürüklemek için mi yoksa hayatta kalmak için mi yaptığını bilmek zordur.

RS: Bazen Walter'in ısırık izi görünür oluyor, diğer zamanlarda tamamen kayboluyor. Bunu açıklayabilir misin?

AR-G: Bazen, bir süreliğine, yaradan hiç iz kalmıyor, genç kadın yeniden ısırınca ya da Walter bunu düşündüğü zaman iz tekrar ortaya çıkıyor. Ama yarasının görünür olmadığı zamanlarda elini boynuna götürmeyi sürdürür. Fark etmişsinizdir, Walter ölü Kont Corinth'in huzurundayken, Corinth'in boynunda da o iki diş izinden var. Walter bedene doğru eğilir ve elini kendi boynuna götürür. Fark etmemiş olabileceğiniz bir ayrıntı: Yerde yatan Kont ve ona doğru eğilen Walter'i aynı oyuncu oynar. Ama yerdeki figür kameradan uzakta olduğu için yüzü ters açıda fark edilmiyor.

RS: *Güzel Tutsak*'ta müzik epey çarpıcı. Müziği filme nasıl dahil ettiğinden bahsedebilir misin?

AR-G: *Trans-Avrupa Ekspresi*'ndeki *La Traviata* ya da *Güzel Tutsak*'taki Schubert kuarteti gibi büyük oranda kaydedilmiş müzik kullanıyorsam, başlangıçta bunun iyi sonuç vermeyeceği kanısında oluyorum. Sahneler çekilirken müzik olmuyor. Eğer bir dans söz konusuysa müzik olabilir, ama duyduğunuz *La Traviata* ya da *Güzel Tutsak*'taki Schubert kuarteti, iyi sonuç verip vermeyeceğini kurguda denediğimiz kısımlar. Bazen sonuç şaşırtıcı oluyor. Örneğin, *Güzel Tutsak*'ı çekerken, başlığından dolayı ve çok sevdiğim için önceleri Schubert'in on dördüncü kuarteti *Ölüm ve Bakire*'yi kullanabileceğimi düşünüyordum. Ama kurgu aşamasında hiç iyi sonuç vermedi. Yani ciddi bir sorunum vardı. Catherine o zamana kadar bilmediğim on beşinci kuarteti denememi önerdi. Bana mükemmel bir kaydını buldu, Alban Berg'inkini; oldukça iyi sonuç verdi.

¹ Robbe-Grillet'in s.83'te de belirttiği gibi, romanı *Topologie d'une cité fantôme*'a yapılan metinlerarası bir gönderme. Robbe-Grillet'in eserleri kendi romanları ve filmlerinin metinlerarası yansımalarının yanı sıra başkalarının eserlerine yapılan etkileyici metinlerarası göndermeler de içerir. Robbe-Grillet'de metinlerarasılık için bkz. John J. Michalczyk, "Intertextual Assemblage as Fictional Generator: Topologie d'une cité-fantôme", *International Fiction Review*, 5, 1978, s.1-14; Bruce Morrisette, *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet: From Topology to the Golden Triangle*, Fredericton, N.B.: York Press, 1978; ayrıca William F. Van Wert, "Intertextuality and Redundant Coherence in Robbe-Grillet", *Romanic Review*, 71, 1976, s.249-257.

Güzel Tutsak'ta meşhur Amerikan ezgisi *The Mooch*'un yaklaşık iki dakikalık kısmı duyuluyor. Duke Ellington ve Sidney Bechet'in —çünkü çalan Duke değil, Sidney Bechet'di— varislerine bir servet ödemek zorunda kalmıştık. Muazzam paraların harcadığı ticari sinemada bu bir sorun olmazdı, ama bunun gibi küçük bütçeli bir filmde kaydedilmiş müzik kullanmak büyük bir zorluk.

Ama beni asıl eğlendiren ayrıntı Gabrielle Lazure'un aslında bu müzik eşliğinde dans etmemiş olması. Jazz eşliğinde dans etti, ama bu ezgi eşliğinde değil. Görece daha önemsiz, pek ilginç bir yanı olmayan bir parça eşliğinde dansetti; montajda çekimleri *The Mooch*'a uyacak biçimde düzenlemek Bob Wade'in fikriydi. Çekim bandında ilk müziği duyduğumda, pek de öyle jazz uzmanı sayılmasam da dikkat çekecek kadar kötü olduğunu düşündüm ve Bob'a bir alternatif bulmasını önerdim. Aynı ritme sahip sayısız müzik parçası olduğu için, başka bir parçanın bu sekansa göre düzenlenmesi mümkündü.

AF: *Güzel Tutsak* diğer filmlerinden daha müsrif görünüyor. Finansmanı nereden sağladın; film para kazandı mı?

AR-G: Film görece kısıtlı bir kitleye hitap ediyordu çünkü hikâye fazla hareketli, kendini güvende hissetmek isteyen bir kitle için fazla değişkendi. Ama yeterince izleyiciye ulaştı, çünkü film aslında çok az paraya, yalnızca üç milyon Fransız frangına —yaklaşık 500 bin dolara— yani normal bir filmin onda birine mal oldu.

AF: *Güzel Tutsak*'ın Amerika galası Greensboro'da coşkuyla gerçekleşti. Film Birleşik Devletler'de niçin daha önce gösterilmedi?

AR-G: Eğer Roch filminden bir kopya sipariş etmeseydi *Güzel Tutsak*'ın Birleşik Devletler'deki gösterimi bir on yıl daha gecikebilirdi. İlkesel olarak bir filmin bir ülkedeki galası genel dağıtımından hemen önce olur. Bir gala teoride böyle yapılır. Maalesef bu gala o işlevi görmedi çünkü Amerikan ticari sistemi benim filmlerimle pek ilgilenmiyor. Elbette eğer film bir dağıtımıcının ilgisini çekseydi, ona anında satılırdı.

Bir filmi Amerikan piyasasına sürmek, beş yüz kopya üretmek demek. Beş yüz kopya bu filmin masrafının iki katı eder. *Güzel Tutsak*'ı Birleşik Devletler'de dağıtmaya, onu çekmek için gerekenden çok daha fazlasını ayırmak gerekirdi. *Güzel Tutsak* gibi bir film Fransa'da ya da Almanya'da gösterime girdiğinde on, bilemedin yirmi kopya üretirler. Aynı toptan üretim ilkesi Amerikan piyasasına dağıtılacak başka herhangi bir ürün için de geçerlidir. Eğer biri örneğin peynir gibi bir ürünün dağıtımını yapmak isterse, belki de 50 bin süpermarkete dağıtması gerekir. Bu da şüphesiz ki bir sanat eserinin yayılması açısından bir sorun yaratıyor. Her şeyden önce, gerekirse peynir standartlaştırılabilir. (Gerçi Fransız peynirleri Tannya şükür ki standart değil!) Ama filmler standartlaştırılmaya başlandığında sorun çok daha ciddi bir hal alıyor. Amerikan dağıtımçıları şu tezi ortaya atıyor: Filmler sinemaya gidenler için yapılmalı. Kimler sinemaya gider? On iki yaşında çocuklar. Dolayısıyla filmler onlar için yapılmalı.

AF: *Güzel Tutsak* Avrupa’da ne ölçüde başarı kazandı?

AR-G: *Cennet ve Sonrası*’ndan daha az, ama yine de para kazanacak kadar başarılı oldu kesinlikle. Örneğin, film Fransız televizyonunda gösterildi. Acaba bir Amerikan kanalında gösterilir miydi?

AF: Eğer televizyonda gösterilseydi kısaltılması gerekebilirdi.

AR-G: Yönetmenlerin yasayla korunduğu Fransa’da bunu yapmak kesinlikle yasak. Yönetmenlerin eserine müdahale edilemez. Olduğu gibi gösterilmelidir, kimse bir filme herhangi bir değişiklik yapamaz. Bu, sinema salonları filmin bir kısmını kestiği zaman da geçerli; yönetmen filmin durdurulmasını isteme hakkına sahip.

Générique

Le générique de début ne comporte que les noms principaux (producteur, réalisation, acteurs, techniciens) une dizaine environ, sur un fond assez sombre où se déroule une partie de mah-jong. On voit seulement la table de jeu en forte plongée et les mains des joueurs qui entrent dans le champ pour prendre ou placer un domino. Les noms apparaissent directement sur ce fond image, en lettres blanches (ou rouges ? à décider en fonction de la coloration de la table) aux formes plus ou moins vietnamiennes. Ou bien peut-être sur des cartons séparés, hors image. De toute façon, chaque nom doit surgir sur le bruit sec d'un domino qui frappe la table. Les dominos-là seront bruits beaucoup plus fort que les autres (comme si certains joueurs les faisaient claquer avec violence, tandis que d'autres les posent plus calmement).

En dehors du bruit des dominos, on entend seulement comme dans le lointain, de courts fragments de l'ouverture du Vaisseau Fantôme, plus ou moins reconnaissables, dont quelques notes émergent ici et là avec plus de présence.

Ce générique de début se termine par le brouillage des dominos sur la table, plusieurs mains les mêlant de façon rapide, avec ce bruit caractéristique dont on dit qu'il rend fou.

(1)

Une série de plans très lents de la cité engourdie, un modeste port à l'abandon, perdu dans l'Extrême Orient tropical. On voit des rues larges au terre battue, de style Western, mais aussi des ruelles latérales plus étroites. Les maisons ou

9 | Projeler ve Önizlemeler

Anthony Fragola: 1976'da *Kürk Kapan* [*Piège à fourrure*] başlıklı bir film projesi için notlar yayımladın. Bu projeye ne oldu?

Alain Robbe-Grillet: Makaraların tüm olası kombinasyonlarını öngöremedim ve kontrol edemedim. Yalnızca altı makara olmasına rağmen bunların olası kombinasyonlarının sayısı epey fazla. Bu beni biraz endişelendirdi. Ama *Kürk Kapan*'daki pek çok parçayı *Güzel Tutsak*'ta bulabilirsiniz – örneğin, yoldaki genç kadın.

AF: *Ölümsüz Kadın* Belçika'dan gelip Türkiye'de bloke olan ve senin kullanımına sunulan paranın bir sonucuymuş bir bakıma. 1987'de yine bir Belçikalıyla, bir yönetmen ve yapımcıyla işbirliğine giriştin. Bir filme ortak olmaya ve bir başkasının hazırladığı senaryoyla çalışmaya pek gönüllü olmadığını tahmin ediyorum.

AR-G: Aslında tüm senaryoyu ben yazdım. Yönetmen Raoul Servais bana ulaştığında bir senaryoyu hatta bir resimli taslağı yeni bitirmişti. Sıra projenin çekilmesine geldiğinde yapımcı Pierre Droust bunun bir uzun metraj film olamayacağını söyledi; çünkü Servais daha önce altı-yedi dakikalık filmler dışında bir şey çekmemişti. Bu noktada benden hikâyeyi koruyarak senaryoyu tekrar yazmam istendi; ben de bir çekim senaryosu dahil pek çok öge ekledim. Servais bir resimli taslak hazırladı. Ben hiçbir zaman resimli taslak hazırlamam, ama onun resimli taslağa ihtiyacı vardı çünkü film kısmen animasyon.

AF: Filmi kim yönetiyor?

AR-G: Servais. Bu onun filmi. Ben ortak yazar olacağım, ya da onun gibi bir şey.

AF: Film çekim aşamasında mı?

AR-G: Sanırım çekim aşamasında, çünkü bana ödeme yaptılar. Filmin adı *Taxandria*.

AF: Bu anlaşma senin alışılmış işbirliği yönteminden radikal bir sapma anlamına gelmiyor mu? Bunu yapmayı niye kabul ettin?

AR-G: *Angélique*'i henüz bitirmiş olduğum için boştaydım ve genelde bir kitaptan diğerine hemen geçmem. Dahası bu yönetmenin eserleri, normal bir filmi animasyona çevirmek için icat ettiği yöntemden dolayı etkileyiciydi. Bir meslektaşım yardımında bulunmayı ilk kez kabul etmiyorum. Ara sıra yeni başlayanlar için teknik danışmanlık yapıyorum, ya da henüz oturmamış roman metinlerini gözden geçirmeyi kabul ettiğim oluyor. Bunlar benim için teknik görevler. *Taxandria* aynı zamanda bana istediğimi değiştirme şansı sundukları, istediğim kadar müdahalede bulunabileceğim fantastik bir hikâyeydi; ben de öyle yaptım. Hatta önemli bir değişiklik yaptım, filmde hiç kadın karakter yoktu.

Roch Smith: Artık pek çok kadın mı var?

AR-G: Evet, ama tek bir kadın önemli; gerçi kadınların rolü genel olarak kayda değer. Filmin cinsel temalarla ilgili olan konusu başından beri oldukça Robbe-Grilletiyendi, ama ben senaryoyu dönüştürdükten sonra daha da öyle oldu. Artık film, nasıl göründüklerinin derdinde olan kadınlar –özellikle de kraliçe– yüzünden haritadan silinmiş (felaketin ayrıntılarına girmiyorum) bir uygarlığın hikâyesi. Belçika’da bugün Limburg’un olduğu –Romalılar zamanında Taxandria diye adlandırılan– yerde hayatta kalanlar bu uygarlığın kalıntılarındaymışlar. Hayatta kalanlar önceki uygarlığı mahveden tehlikeye karşı kendilerini güvenceye almaya karar verir. Şehirde artık yalnızca erkekler vardır, bu da bana ilk senaryodan geniş parçalar alma olanağı sağladı. Ama benim senaryomda kadınlar da var, aslında bir nevi genelev olan tapınaklara, aşk tapınaklarına hapsedilmişler. Aralarından biri kaçır, falan filan. Bu türün birçok geleneksel temasına bir geri dönüş var. Örneğin, bu ileri derecede organize, faşist bir toplum ve genç bir adam –*Cesur Yeni Dünya*’da olduğu gibi– kötü durumda.

Benim senaryomu bu haliyle çekmek fazla pahalıya mal olacak; animasyon olmasının da etkisiyle maliyeti *Güzel Tutsak*’ın yaklaşık on katı kadar. Hep olageldiği gibi, eğer bir film pahalı ise, çekimlerden önce senaryo ufak ufak kırpılır.

RS: Fazla kırpımlarından korkuyor musun?

AR-G: Korkmuyorum; ben onlara stüdyoların ve anlatı teknisyenlerinin öğütlerine ne kadar kulak asarlarsa filmin o kadar zayıflayacağını söyledim sadece. Sonunda film denimini tamamen çekebilirim. Vereceğim iki örnek, durumu ortaya koyacaktır. İlk ahlaki bir örnek: Birbirine âşık olan genç adam ve genç kadın sona doğru kardeş olduklarını fark eder. Yapımcı, yazar ve yönetmen bu fikri harika buldu, ama sonra tüm arkadaşlarının bunu aşırı bulduğunu söylediler. Ben de, “Madem öyle, çıkarın,” dedim. İkinci durum, anlatı düzenine uygulanan sansürdü. Birkaç sahnenin girişi anıydı ve kimse bunların birbirleriyle ilişkisini anlamıyordu. Oysa böyle olması ilginçti, çünkü sıradan dünyaya benzemeyen tapınaklar dünyasında ateşe hâlâ izin veriliyordu ve bu da filme bir nevi şiirsel bir etki katmıştı. Teknisyenler araya girdi ve sahneden sahneye geçişleri açıklayarak, her aşamada devamlılığı yeniden kurdular; böylece herkes “kusursuzca anlayabilecekti”. Filmde benden geriye pek bir şey kalmadığı için adımın geçmesinin doğru olmayacağını belirttim, ama diğer yandan, aldığım parayı vermem gerekmiyor çünkü iş tamamlandı. Sıradaki aşama Servais’in filmi animasyona dönüştürmesi.

RS: Daha önceki filmlerini ne ölçüde önceden planladığının üzerinde durmuşsun. Geçici olarak *Frank’in Dönüşü* olarak adlandırdığın sıradaki filmin çoktan biçimlendirildi mi?

AR-G: Bu özel bir durum. Birkaç yıl önce Amerikalı bir yapımcı için İngilizceye çevrilecek bir çekim senaryosu yazdım (bu senaryonun da ismi *Frank’in Dönüşü*’ydü). Film Brezilya’da çekilecekti. Projede kimlerin olduğunu bile tam hatırlamıyorum.

RS: Peki projeyi sakladın mı?

AR-G: Evet, sakladım. Hepsini kutulara kaldırdım; ama artık ilgimi çekmiyor. Eski bir hikâye. Sonra Aralık 1989'da, *Güzel Tutsak*'ın yapımcısı Anatole Dauman, Catherine ile beni birlikte bir film yapma olasılığını konuşmak üzere Seyşeller'e davet ettiğinde, hızlıca *Frank'in Dönüşü* adlı üç sayfalık bir proje yazdım. Seyşeller harikaydı ve adadan adaya yolculuk etmenin tadını çıkardım, ama bu yerlerin filme pek uymayacağı sonucuna vardık çünkü buralar adeta cennetti. Bense daha köhne bir yer arıyordum.

RS: Bana sömürge limanı ruhuna sahip bir yer aradığını, Seyşeller'de bulamadığını yazmıştın.

AR-G: Evet. O sırada New York Üniversitesi'ndeki bir öğrencim, Dimitri de Clercq, beni Hong Kong'da bankerlik yapan babasıyla tanıştırdı. Dimitri, Tony'ninkiler gibi ilginç, başka bir deyişle avangard kısa filmler çekmiş bir öğrenci. Babası herhalde riskli bir yatırım olacağı için Dimitri'nin filmini finanse etmek istemiyordu, ama Dimitri babasını benim filmini finanse etmeye ikna etti. Dimitri'ye de yardımcı yönetmenlik ya da daha sonra kararlaştırılacak yaratıcı bir görev verilebilirdi. Ben hemen kabul ettim; Dimitri'nin babası da bana Çin'deki kaynaklarında Uzak Doğu'da bir film çekmeye yetecek miktarda para olduğunu söyledi. Çin'deki parayı kullanarak film çekebileceğimiz birkaç ülke saydı.

Daha sonra, Catherine, Dimitri de Clercq ve babasıyla birlikte yer aramak üzere Hong Kong ve Makau'ya gittik. Bir süre Makau'nun uygun olduğunu düşündüm ama sonra vazgeçtim. Kuala Lumpur'a gittik, ama orası bir liman değildi; zaten Malezya'daki limanlar ekipmanın nakliyesi için uygun değildi. Son olarak, bana aradığım yeri bulduğumu düşündüren Vietnam'a gittik; burası çağdaş uygarlığın bulaşmadığı, tamamen arkaik ve harap bir ülkedydi. Vietnam'ın yakın tarihi —savaşlar ve özellikle de gelişmeye imkan vermeyen komünist rejim— bana şöyle dedirtti: “İşte burası. Filmi Saigon'da çekmeliyiz.”

Vietnamlı bir yetkilinin yakın arkadaşı olan dış hekimim aracılığıyla, Vietnam hükümeti destekli bir yönetmen ile iletişime geçtim. Proje hemen ilgisini çekti. Aslında hikâyeyi Saigon'da ve Mekong Delta'da karşılaştıklarımı düşünerek yazmıştım: kırsal bir bölge, ilk *Frank'in Dönüşü* için Brezilya'da bulmayı umduğuma az da olsa benzeyen köyler. Hikâye tamamen değişmişti ama tropikal bozulma fikrini korudum. Bu kapsamlı gezinin ardından, gittiğimiz yerlerde yaptığımız ilginç keşiflerden yola çıkan bir film yazmaya başladım. Film, karakterlerin kamera dışı seslerinin karışıklığına dayanıyor — bu karakterler anlatının idaresini ele geçirmeye çalışıyor.

RS: *Hazzın Sürekli Kayması*'ndaki gibi mi?

AR-G: Evet, ama bu kez seslerle gerçekleşiyor. İki karakter birbirine karşı koyuyor. Seslerden biri roman yazarı olduğunu iddia ediyor, ama büyük olasılıkla masumiyetine kanıt göstermek için sahte romanlar kurgulayan bir suikastçı.

Kısacası, bir suikastçı olduğunu gizlemek için başından geçen hikâyeleri değiştirerek yazıyor. Bu rolü Fernando Rey ya da Michel Piccoli oynayacak.

Vietnamlı bir komiser söz konusu durumla ilgili, ilk anlatıcının sahte romanını yalanlayan bir rapor dikte eder. Başka karakterler ve karmaşık hikâyeler de var. Filmin adını *Çıldirtan Gürültü* [*Un Bruit qui rend fou*] olarak değiştirebilirim – senaryonun ilk taslağının size verdiğim fotokopisinde de gördüğünüz gibi, açılış jeneriğindeki mahjong oyununda taşların çıkardığı sese bir gönderme. Şu an size anlattığım şeyler, filmin motivasyonları: bir yanda, çalışma esnasında ortaya çıkan tesadüfi olaylar, diğer yanda –benim filimlerimde her zaman çelişkili anlatı öğeleri vazifesi gören– yapısal öğeler.

Yalan Söyleyen Adam’dan bu yana her filmde, gerektiğinde filmin bazı kısımlarını ona bırakabilecek kadar işbirliği içinde olacağım dâhi bir yardımcıya sahip olmak için uğraşıyorum. Bundan dolayı, Dimitri de Clercq ile aramdaki bu anlaşmayı kabul ettim. Keşif gezisine çıktığımızdan bu yana de Clercq kâğıt üzerinde yaptıklarına dair yorumlarını düzenli olarak bana fakslıyor. Şimdilik her şey yolunda gidiyor.

AF: Dimitri de Clercq’le çalışma yönteminin biraz ayrıntılarına girebilir misin? Tüm senaryodan sen mi sorumluydun? Mesela bazı yerlerdeki çekimleri yapan ikinci takımın yönetmeni mi olacak, yoksa onun çekimlerde ve kurguda sana eşlik edeceği etkin bir işbirliği mi söz konusu olacak? Filmin yönetimine eşit ölçüde mi katılacak? Nasıl bir işbirliği olacak?

AR-G: Her zamanki gibi yazan ve yöneten hanesinde Alain Robbe-Grillet yazacak. Buna karşılık, yazan ve yönetenin Alain Robbe-Grillet olduğu filmlerde pek çok kişi benim onayladığım katkılarda bulundu: Bob Wade, görüntü yönetmeni, oyuncuların biri. Bu katkıları özümseyip benim kıldım. Ben hep birinci yardımcının yaratıcı işbirliğine dayalı bir rolü olduğunu düşündüm. Oyuncularla, editörle, görüntü yönetmeniyle hatta filmdeki başka kişilerle böylesi işbirliği içinde olabildiğim halde, aynı şey birinci yardımcı yönetmen için niçin asla geçerli olamadı: Çünkü muhtemelen şimdiye kadar çalıştığım birinci yardımcı yönetmenler benim yaptığım türden sinemaya özellikle eğilimli değildi. Onlara harf harfine tanımladığım teknik işlerde bana yardım eden profesyonellerdi sadece.

Dimitri bu filmde birinci yardımcı yönetmen olamayacak çünkü Fransız filmleri için gereken birinci yardımcı yönetmen kartı yok. Birinci yardımcı yönetmen olmak için üç filmde ikinci yardımcı yönetmenlik, ikinci yardımcı yönetmen olmak için de üç filmde çıraklık yapmak gerekiyor. Bu da birinci yardımcı yönetmen olmak için daha önce altı uzun metrajlı filmde çalışmış olmak gerektiği anlamına geliyor. Jenerik için, yazan ve yöneten Alain Robbe-Grillet’nin yanına “Dimitri de Clercq’in katkılarıyla” ya da “yönetmen yardımcısı, Dimitri de Clercq” gibi bir ifade öngörüyorum.

Yazma aşamasında işlerin nasıl ilerlediğini ortaya koyacak bazı örnekler vereyim. Keşif gezilerine birlikte çıktık ve farklı olasılıklar üzerine konuştuk; yani işbirliğine

çoktan başladı. Daha sonra, özellikle de yazdıklarımı ona gönderdikçe o da bana şu ya da bu sahnedeki olası değişikliklere dair yorumlarını gönderdi ve onun önerilerini kullanabilirim. Buna bir örnek: Vietnam'da sokakta işletilen sıradışı berberler var. Bu berberler –bazen birkaçı birden– genelde bir duvarın karşısına kuruluyor. Bu bize çok garip gelmişti. Duvara küçük bir ayna asıyorlar. Dimitri bu berber tezgâhlarından birinde geçen ve iki başkarakter olduğu bir sahne üzerine düşünmeyi önerdi. Cevabımda bunun eğlenceli bir fikir olduğunu yazdım. Çekimler sırasında sahneyi benim hayal ettiğim gibi çektiğimiz düşünülebilir ve Bob veya oyuncuların biri bir öneri getirebilir, Dimitri de, “Böyle değil de şöyle çekelim mi?” diyebilir.

Bu durumda, ilkinde benzemeyen bir ikinci çekim yaparız. Daha sonra, kurgu sırasında, onunkini veya benimkini, ya da her ikisini birden kullanmakta özgürüm. Hatta daha da ileri gitmek mümkün: Birkaç gün sonra, film çekmek yorucu bir iş olduğu için, bazı öğleden sonraları canım siesta yapmak isteyebilir. Eğer çekimlerin ilk günlerinde onun yaklaşımından memnun kalırsam, filmi onun yönetmesine izin verebilirim. Orada olmama bile gerek yok. Otele uyumaya giderim, o da filmi idare eder.

Şu an çekimler için iki güçlü söz konusu. Saigon'da olacağımız için günlük çekimleri görme fırsatımız olmayacak. Ya hiç görmeyeceğiz ya da çekimlerden bir hafta sonra görebileceğiz. Bu sıkıntı yaratabilir. Eğer yaratıcılık eseri bir sonuç elde edilirse iyi. Eğer sonuç başarılıysa, bu da makbul. Ama eğer bir şey beni rahatsız ederse, o şeyi onun yaptığı halini bozmadan filme dahil etmeye çalışırım. Eğer günlük çekimleri ancak on gün sonra görebileceksek, bu zor olacak; ayrıca sadece otuz, otuz beş günlük bir çekim olacak.

İkinci güçlü oyuncularla alakalı. Eğer Piccoli ya da Fernando Rey yönetmeni ben olduğum için bu filmde oynamayı kabul ederse, bir anda bir “çocuk” tarafından yönetildiklerini görmenin ne ölçüde uygunsuz olacağını hayal edebiliyorum. Bunların hiçbirini Amerikan stüdyo sinemasında sorun yaratmaz. Hitchcock çekime gelmediği zamanlarda oyuncular işlerin yine de süratle ilerleyeceğini bilirdi.

RS: Montajı Bob Wade, müzikleri de Fano mu yapacak?

AR-G: Evet. Fano'nun *Güzel Tutsak* ekibinde olmasına gerek yoktu çünkü çoğunlukla Schubert'in kuartetini kullanmak istiyordum. Zaten Fano da müsait değildi. Ekipte onun olmaması dert olmadı. Ama bu kez, tam aksine, senaryo Fano'yu gerektiriyor.

AF: Orijinal başlıktaki Frank kim? *Trans-Avrupa Ekspresi*'nde ve *Kıskançlık*'ta da Frank var.

AR-G: Evet, her yerde Frankler var. Kim olduğunu film gösterime girince göreceğiz. Daha önce pek çok Frank ve Frantz gördük. *Cennet ve Sonrası*'ndaki garsonun adı Frantz, *Yalan Söyleyen Adam*'da da bir Frantz var. Frantz Almanca bir soyadı, Frank ise elbette bir Amerikan soyadı. “Fransız” anlamına geliyor. Tüm film ve kitaplarımda basite indirgenmiş onomastik malzemeler var. *Marienbad*'da, “Geçen yıl salonda Frank çalışıyordu,” diyorlar. Ancak biz Frank'in kim olduğunu bilmiyoruz.

AF: Müzik, dizisellik ya da resim gibi birtakım düzenleme ilkeleri üzerinde durduk. *Frank'in Dönüşü* ya da *Çıldırıtan Gürültü*'nün düzenleme ilkeleri neler olacak?

AR-G: Size filmten sonra söyleyeceğim. Filmin nasıl ortaya çıktığını anlatmak benim için dert değil, hatta size senaryonun fotokopisini verdim; yine de henüz ortada olmayan bir film hakkında kapsamlı yorumlar yapmamayı tercih ederim.¹

¹ Film, *Un Brult qui rend fou (Çıldırıtan Gürültü)* adıyla tamamlandı. Öngörüldüğü yer olan Vietnam'da değil, Yunan adası Hydra'da, Mart ve Nisan 1994'te çekildi. Filmin yazarı Alain Robbe-Grillet, yönetmenleri Robbe-Grillet ve Dimitri DeClercq. Fano, ekibe katılmadı. Filmde sesler François Musy'ye ait. (*Alain Robbe-Grillet, Roch Smith ile telefon görüşmesi*, 30 Eylül 1994).

2. Bölüm

Film Yapmak Üzerine

10 | Teknik

Anthony Fragola: Alain Resnais, bir söyleşide *Marienbad*'ın akla psişik otomatizmi getirdiğini söylemişti. Filmin senaryosu hızlıca mı yazıldı?

Alain Robbe-Grillet: Evet, hızlıca yazılmış bir çekim senaryosuydu.

AF: Senaryoyu yazarken psişik otomatizmden yararlandığın söylenebilir mi?

AR-G: Bu, Breton'un eleştirilebilecek kavramlarından biri – Breton'un tanımıyla saf psişik otomatizm. Ben zaten öncelikle çalışmaya inanırım. Basitçe söylemek gerekirse, aniden bir şeylerin olduğu anlar vardır –ilham kelimesini kullanıp kullanmamaktan emin değilim– böyle anlarda çalışmak işe yarar, başka zaman yaramaz. Bu nedenle hızlı yazırım. Her zamankinden daha hızlı yazmıştım çünkü o senaryo benim için bir metinden ziyade, bir ön metin ya da ilk metindi. Dahası filmi çeken ben değildim, böylece zihnimde bir film canlandırabiliyordum. Buna psişik otomatizm denebilir, ama ben Breton'un üçüncü kelimesini, "saf"ı kullanmam; daha ziyade, üzerinde çalışmayı gerektiren itinalı bir psişik otomatizmdi.

AF: Breton'a göre saf psişik otomatizm, tüm rasyonel denetimlerden özgür olmak demek.

AR-G: Evet, bu inanç onu tam da otomatik yazı kavramına götüren şeydi – bu kavrama göre sanki yazara dikte eden ilahî bir güç vardı. Gözleri kapalıyken yazdıkları kâğıttan taşsa bile önemi yoktu. O zamanlar, onun peşinden gidenlerin bazıları uyuşturucuların psişik otomatizme bir etken olabileceğini düşündü. Oysa ben ancak azami ciddiyet halindeyken yazabiliyor ya da film çekebiliyorum.

Roch Smith: O halde sen, son tahlilde, klasik bir yazarsın.

AR-G: Bu bakış açısına göre, evet. Artaud ve onun gibiler karşısında, evet. Yaratıcının eleştirel bilinçliliği bende hep tetikte bekliyor, oysa Breton'un tek derdi bunu yok etmektir.

AF: Breton'un yöntemini kullanmamana rağmen *Marienbad* şaşırtıcı bir hızla tamamlandı.

AR-G: Bir aydan daha kısa bir sürede. Belki de üç haftada.

AF: Bir başka yönetmen için yazdığın *Marienbad*'dan, zamanının ötesinde bir senaryosu olan *Ölümsüz Kadın*'a, oradan oyuncularına senaryoya yön verme olanağı sunulan *Cennet ve Sonrası*'na–

AR-G: —evet, bir taslağım vardı—

AF: —oradan da sürecin daha kesin, daha önceden belirlenmiş olduğu izlenimini edindiğim *Güzel Tutsak*'a vardın.

AR-G: Bunun bir nedeni var: Eğer yazmazsanız, hızlıca çekemezsiniz. *Cennet ve Sonrası*'na işin içinde büyük miktarda para vardı — Çekoslovak parası, Tunus parası ve Fransız parası. Filmi iki ayda çektim. *Güzel Tutsak*'ı ise üç haftada. Çekimler için az zamanım olacağını biliyorsam üretim öncesine daha çok zaman ayırmalıyım. Bu nedenle *Güzel Tutsak*'ın büyük kısmı önceden yazılmıştı. İsteyen Fransa'daki el yazmalarına göz atabilir. Tüm malzeme duruyor — gerçi düzenlenmedi. Belki Rybalka'da yazdıklarının çekim sırasındaki halleri vardır.¹

AF: Çekim senaryosu ile bitmiş, elden geçirilmiş senaryo arasındaki farkı incelemek isterdim.

AR-G: *Güzel Tutsak*'ın yazılı hali bile nihai montajı açığa vurmuyor. Filme son hali tüm kurgunun öngörüldüğü *Ölümsüz Kadın*'dan farklı olarak kurgu masasında verildi.

AF: En ince ayrıntısına kadar yazılmış bir film çok daha hızlı çekilebilir; peki ayrıntılı bir senaryoya veya daha özgürce çalışmanın olumlu ve olumsuz yanları nelerdir?

AR-G: Bir daha kesinlikle ayrıntılı bir senaryoya film çekmeyeceğim. Bundan sonra oyuncuların yapmak istediklerini ve görüntü yönetmenlerinin önerilerini dikkate almak istiyorum. Büyük oranda yazılmış olan *Güzel Tutsak*'ta bile aslında sahnelerin ayrıntılı bir çekim senaryosu yoktu. Senaryoda sahneler tarif ediliyordu ama çekimlerin birbirlerini nasıl takip edeceği genellikle belirtilmiyordu. Bundan sonra çekimlerin sırasını yazmayacağım çünkü yaratıcılığı çok kısıtlıyor. Verimliliği de azaltıyor, çünkü örneğin kendimi on sekiz günde çekmeye şartlarsam her gün neyi tamamlamam gerektiğini bilirim. Dolayısıyla da eğer bir sahnenin çekimi sabah uzun sürerse, öğleden sonraki sahnenin çekimini basitleştirmek zorunda kalırım. Bu da neredeyse her zaman çekim sayısını azaltarak montajı tamamen değiştirmek demek. Daha çok çekim, daha çok maliyet demek. Her yeni çekimde ışığı vesaireyi yeniden kurmak gerek.

Buna karşılık, hiçbir şey yazmamanın ve çok uzun bir zaman diliminde —örneğin altı ay ya da bir yıl boyunca— çekmenin de ciddi sakıncaları var. Bu yaklaşım yaratıcı uyumu düşürür; çünkü azar azar, sayfa sayfa ilerleyen romanın aksine, pek çok nedenle filmin bütünlüğü hesaba katılmalıdır. Örneğin bir oyuncu hastalanabilir veya ölebilir; ya da havalar değişebilir. Montaj sırasında filmi işe yaramaz hale getirmem de olasılık dahilinde. Ama montaja uzun zaman ayırmanın benim için sakıncası yok, zira malzeme artık oradadır ve yalnızca mimari çalışma gerektirir.

AF: Daha az kontrollü bir yöntem izlediğinde birlikte çalıştığınız kişilerin yaratıcı

¹ Michel Rybalka, St. Louis, Missouri'deki Washington Üniversitesi'nde Fransızca profesörü, Robbe-Grillet'nin eserlerinin bibliyograf, eleştirmen ve arşivcisi.

enerjilerinin özgürleşmesi de söz konusu, değil mi? *Yalan Söyleyen Adam*'da olduğu gibi.

AR-G: Evet, ya da *Cennet ve Sonrası*'na. Bu filmlerin iki ayda çekildiğini hatırlayın. Eğer çekimler iki ayda yapılsa Trintignant veya Catherine Jourdan gibi oyuncuların, ya da görüntü yönetmeninden daha fazla katkı alma olanağınız olur. Böylesi işbirlikleri bir kadın oyuncu ile benim aramda ya da Trintignant arasında psikolojik etkileşim biçimine bürünebilir. Bu bir gerçek. Yine de çok uzun bir döneme yayılmadıkça ek çekim süresi bir avantajdır. *Güzel Tutsak*'ta Alekan, filmin hızlıca çekilmesini istedi. Çekimlerle çok zaman harcamak için fazla yaşlı olduğunu düşünüyordu; ama bu, çekimler esnasında muazzam bir yaratıcı enerjiye sahip olmasına engel değildi.

AF: Filmlerinde görece az kamera hareketi var.

AR-G: Evet, bunlar da genelde sahne hareketleri.

AF: Aynen öyle. Bu, ekonomik koşullar nedeniyle mi, yoksa kamera hareketleri gibi filmin teknik yanlarına daha az dikkat çekmek için mi?

AR-G: Bunun üç nedeni var. İlki, sabit çekimleri severim. İkinci, hareket maliyeti arttırır, özellikle de yanal hareketler. Panların masrafı az; yanal hareketler ya da gezici çekimler masraflı. Üçüncüsü, bir teknisyenin işini daha rahat kontrol edebilirim; çünkü çerçevelemeyi baştan düzenlerim ve onun bunu değiştirme şansı olmaz. Oysa eğer ona yapması gereken hareketi açıklarsam talimatlarımı tam olarak yerine getiremeyebilir.

Kamera arkasında olamayabilirim, zira oyuncuların ne yaptığını ve olan biten her şeyi denetlemeliyim. Vizörde olması gereken ben değil, kameramandır. Bu nedenle, günlük çekimleri izleyince büyük hayal kırıklığına uğramayı göze alıyorum ve sahip olduğum bütçe yüzünden çekimi yeniden yapmak gibi bir şansım olmuyor. *Ölümsüz Kadın*'da bu türden çok ciddi hayal kırıklıkları yaşadım, biliyorsunuz. Şüphesiz ki, hareketli kameranın olduğu çekimleri gittikçe daha az kullanmamın nedenlerinden biri, nihai sonuç üzerinde tam kontrolümün olmaması. Deneyimlerimden biliyorum ki teknisyen, oyuncuyla ilişkili kamera hareketini normalleştirir.

Ama sabit çekimlerde bile temkinli davranmalıyım, çünkü bu kez de yeniden çerçevlendirme denen söz konusu. Çekim esnasında bir şey hareket ettiğinde kameraman çerçeveyi biraz değiştirir. Bunun sabit bir çekim olduğunu ve oturan üç karakterin birbiriyle konuşacağını ona baştan söylemeliyim. Karakterlerden biri sahnenin ortasında ayağa kalkar. Aradığım çerçeveyi öngörerek kameramandan sabit çekimde kalmasını söylerim. Sahneyi çekerken, oturan karakterlerin üzerinde boşluk bırakmaya şartlanmış kameraman çerçeveyi bilinçsizce az çok değiştirecektir. Sabitliğinin kesinliğinin tartışılmayacağı bir sabit çekimde ısrarcıyım. Fark ettim ki, film teknisyenleri küçük çerçeve değişimleriyle dolu her çekime sabit çekim diyor. Bana göre bir sabit çekim tam anlamıyla kilitlenmiş bir çekimdir.

AF: Daha önce söyleşi yaptığım bir Fransız yönetmen, kendisinin yönetmen olarak en önemli işlevinin çekimi çerçevelemek olduğunu söylemişti. Bazı yönetmenler çekimi nasıl çerçeveledikleri üzerinde çok duruyor. John Cassavetes ise ne pahasına olursa olsun çokça planlanmış, mükemmel çekimlerden sakınırdı. Bir çekimi çerçeveleyen senin aradığın nedir; bu yaklaşıma katılır mısın?

AR-G: Doğrusu pek katılmam. Çerçeveleme bir işlev, önemli bir işlev, ama ille de en önemlisi değil. Filmde en çabuk ortadan kalkan işlevdir, zira film yansıtılırken bile çerçevelemeye itibar edilmez. Yine de çerçevelemenin belirlenmesi gereken ilk öğe olduğunu söylemek gerek.

AF: Neyi ararsın? Bir çekimi çerçeveleyen senin ilgini çeken nedir?

AR-G: Bir çekimden diğerine farklılık gösterebilecek bir dizi kaygı. Örneğin bir ayrıntıyı ortaya çıkarma kaygısında olabilirim. Ancak bu, pek çok örnekten yalnızca biri. Bir başka etken de yönetmene çerçevelemeye dair ilginç fikirler sunabilen görüntü yönetmeniyle kurulan işbirliği. Daha önce bahsettiğim gibi, *Güzel Tutsak*'taki tepeden çekim Alekan'ın hoş bir fikriydi. Kaygıların büyük bir kısmını estetik kaygılar, küçük bir kısmını da diegetik kaygılar oluşturuyor. Geriye kalanlar da uygunluğa dair kaygılar.

AF: Böylesine düşük bütçelerle çok yetenekli zanaatkarları işe alma olanağını nasıl buluyorsun? Kârdan ayrılan yüzdeye göre belirlenen görece düşük bir ücretle çalışmaya razı mı oluyorlar?

AR-G: Hayır, onlara geçerli olan ücretlere göre ödeme yapılıyor. Pahalıya mal olan görüntü yönetmenidir, örneğin. Ama o da eğer iki haftalığına tutulursa pahalıya gelmez. Herkesin maaşı çalıştıkları zaman üzerinden ödendiği için —oyuncular ve teknisyenlere gündelik ücret, diğerlerine saatlik ücret ödeniyor— mesele onları kısa süreliğine kullanmak. Masraflı ve aptalca olan, bir görüntü yönetmenine kırk hafta için ücret ödemek. Bu, işi iflasa götürür. Örneğin *Hazzın Sürekli Kayması*'nda kendime maaş bağlamadım, ki genelde yönetmen en başından kendine iyi bir ücret öder. Film iyi gişe yaptığı için *Hazzın Sürekli Kayması*'ndan kazancım kayda değdi. Tek pahalı oyuncu Trintignant'dı, o da bedavaya oynadı. Trintignant, resimlerini arkadaşlarına ederinden düşük fiyatlara satmaya razı olmayan tanınmış bir ressam gibi; yani para almadan oynadı. Bundan dolayı adı jenerikte geçmiyor; "katılımıyla" yazısının ardından adı yerine gülen bir fotoğrafı görünüyor.

AF: Teknisyenleri kim seçiyor; sen mi, yapımcı mı?

AR-G: Ben seçiyorum.

AF: Sana ve Ayzenştayn'a göre film yapmanın özü montajdadır, katılır mısın?

AR-G: *Cahiers du Cinéma*'nın Ayzenştayn'a ve sinemanın anlamının montajda yattığı

beyanına karşı, en iyi filmin montajsız bir film olabileceği çünkü doğada montajın olmadığı yönündeki Bazin'e ait absürd ve antisinematografik düşüncüyü desteklediğini akıldan çıkarmamak gerek – buna *Angélique*'de işaret etmiştim. Yeni Dalga için doğa ve hayat önemliydi. Hayat! Yeni Dalga'nın harika fikri, hayata dönmemiz gerektiği idi.

AF: O halde senin için, *Cahiers* grubundan farklı olarak, film yapmak görüntülerin çekimlerden sonra, montaj sürecinde dikkatle ve özenle işlenmesine dayanıyor büyük ölçüde.

AR-G: Evet, çok hızlı çekerim, montajı çok yavaş yaparım. Büyük Amerikan filmleri çekimleri altı ayda, kurguyu ise bir ayda yapar; oysa ben çekimleri üç haftada yaparım, montajı ise altı ayda ya da bir yılda tamamlarım.

AF: Montaj çelişkili, ya da sürrealistlerin deyimiyle, çelişkili gibi görünen öğelerin yan yana koyulmasına dayanır. Bir yandan da ayrıntılı bir işlem olduğuna ve azami özen gerektirdiğine göre, sen montaj yaparken neyin arayışında olursun?

AR-G: İlk filmim *Ölümsüz Kadın*'da buna en başından karar vermiştim. O filmdeki montajın çıkış noktası olan fikir, daha önce de açıkladığım gibi, anlatı bütünlüğü oluşturacak bir sekans sağlamaktansa çekimleri benimsemekti. Montaj çekimlerden önce öngörülmez; sonradan kurgu masasında, görüntü ve ses makaralarıyla gerçekleştirilir. Aranan şey hislere dokunan bir etkidir, Ayzenshtayn buna şok der; kâğıt üzerinde soyut olarak üretilmeyen, hisler üzerinde güçlü bir etki. Belki sonra bir kuramcı bu filmler üzerinde çalışıp bir montaj kuramı geliştirebilir. Chateau ve Jost filmlerimi kavramsallaştırmaya giriştikleri *Nouveau Cinéma, nouvelle sémiologie* kitabında bir kuram geliştirdi. Elbette dilbilime yönelmişlerdi, ama kuramsallaştırmak ve kavramsallaştırmak için başka şeyler de esas alınabilir.

Bana gelince, başından beri belirgin olan –*Ölümsüz Kadın*'da kısmen, ama kâğıt üzerinde değil de kurgu masasında toparlandığı için özellikle *Hazzın Sürekli Kayması*'nda ortaya çıkan– şeylerden biri tam olarak sekansa dair bu tutumdur. Bir sekans, mekân ve zamanın tamamen rasyonelleştirilmiş bir bütünüdür. Sekans kavramının yıkımı bir yandan verili zamanmekânsal alandaki devamlılık hatalarıyla, diğer yandan da bir sekansın ortasına diğer sekanslara ait çekimlerin girmesiyle olur. Sekans bütünlüğünün yıkılmasının filmlerimin karakteristik özelliklerinden biri olduğuna inanıyorum.

Şunu da eklemeliyim ki *Nouveau Cinéma, nouvelle sémiologie* Christian Metz'in sinema göstergebilimine karşı gelir. Metz, büyük dizimbilim [*grande syntagmatique*] adını vereceği ve birtakım sinematografik dizimlerin kesin saptamalarından oluşan bir sinema göstergebilimi kurmaya girişti. Metz'e getirilebilecek öncelikli eleştirilerden biri, kendi dizimbilimini romana dayandırması. Bu yüzden de sonunda romana dönmek zorunda kalıyor. Chateau ve Jost, Bazin ve daha sonra Christian Metz için en önemli kavram olan sentaks düşüncesine karşı parataks düşüncesini geliştirdi –

bu da sözdizimsel bağı olmayan iki çekimin yan yana koyulmasıdır. Film tarihindeki en büyük gerilemelerden biri olan sentaks düşüncesi, sinemayı doğrudan doğruya edebiyatın bir türevi haline getirmişti.²

AF: Uсталıkla montajlanmış filmlerine gittikçe daha çok hayran oluyorum. Sık sık atıfta bulunduğu Ayzenştayn'a göre montaj gereksiz olanın mutlak elenmesi ve filmi öteye taşımak adına yeni anlamlar yaratmak için çekimlerin yan yana koyulmasıydı.

AR-G: Ayzenştayn çekimler arasında bir şok demişti aslında. Bir şok yaratacak bir yan yana koyma—

AF: —Film içten yanmalı motor gibi öteye taşıyan bir şok yaratacak bir yan yana koyma. Klasik Hollywood ruhu görünmez bir montaja dayalıydı.

AR-G: Ve enerjiden yoksundu.

AF: Sorum şu: Peşinden gittiğin montaj ilkeleri neler? Ve bu ilkeler bir filmde diğerine önemli ölçüde değişiyor mu?

AR-G: Kesinlikle değişiyorlar, ama bir ilkem yok. Çalışma yerim kurgu masası. Montaj, çekimlerin somutluğu üzerinden yapılan bir iştir: Onlarla ne yapılabilir, en iyi nasıl kullanılırlar — tıpkı yazdığım zamanlarda Fransızca kelimelerin somutluğunun yazımda önemli rol oynaması gibi. Bu yaklaşım, bildiğiniz gibi montajın önceden belirlendiği, bunun da beni gerçekten kısıtladığı *Ölümsüz Kadın*'daki yaklaşımın tam tersi. Artık çekimlerin nasıl olması gerektiğine değil, nasıl olduğuna göre yapılan montajda diretiyorum. Bu keşif anlarında öngörülmemiş kontrpuanlar, diyalektikler ve şoklar ortaya çıkar. Deney yaparım. Filmde deney önemlidir. Eğer işe yaramazsa başka bir şey denerim. Film üzerinde çalışmanın somutluğu üzerinde ısrarla durmayı önemli buluyorum. Aynı şey sesler için de geçerli. Miksaj esnasında bir ses bandı yerine diğerini kullanmak bir sahneyi tamamen değiştirebilir.

RS: Fazlasıyla karmaşık.

AR-G: Yazmanın basitliğiyle karşılaştırılınca epey karmaşık.

RS: Yazmanın görece basit olmasının nedeni içselleştirilmiş olması mı?

AR-G: Bir yandan içselleştirilmiştir; yazarken yanınızda başka kimse yoktur. Diğer yandan, dilin sağladığı malzeme çağrışım açısından zengindir; ve son tahlilde, yalnızca dört makarada var olan tüm seslerle karşılaştırılınca çeşitliliği sınırlıdır.

² Bkz. Christian Metz, "Le Cinéma moderne et la narrativité", *Cahiers du Cinéma*, 185, 1966, s.43-68, ayrıca Chateau ve Jost, *Nouveau Cinéma*, s.117-36 ve özellikle s.121-122.

11 Film Dünyası

Anthony Fragola: Ayzenştayn'ın senin için öneminin ayrıntılarına girebilir misin? Ve en çok ilgini çeken ya da üzerinde en çok etkisi olan yönetmenlerden bahsedebilir misin?

Alain Robbe-Grillet: Kuşkusuz Ayzenştayn beni etkilemiş yönetmenlerden biri. Filmlerimin montajı Ayzenştayn'ın montaj kuramına, gerçekçi sinemadaki geleneksel montajdan çok daha yakın. Dahası Ayzenştayn'ın görüşlerinin, özellikle de sesli filmin icadının sinema üzerindeki katastrofik etkisine dair fikrinin son derece önemli olduğunu düşünüyorum. Pudovkin ve Aleksandrov tarafından da imzalanan "*Sesli Filmin Geleceği Üzerine Beyanat*"ta' Ayzenştayn, Birleşik Devletler'de oyuncuların ekranda konuşmasına olanak sağlayan bir makine icat edildiğini söyler. Onları yalnızca görmekle kalmayacağız, aynı zamanda duyacağız. Ayzenştayn sesin film sanatının sonunu getireceğini düşünüyordu. Çünkü görüntünün gerçekçi yanılsaması pekiştirilince filmin en kolay yola sapacağına ve tüm o çok etkisini bir kenara bırakacağına inanıyordu. Ayzenştayn burada montajın çok etkisini vurgular ve aynı metinde yine de sessiz filmde daha fazla çok etkisi barındıran bir sesli film tahayyül etmek gerektiğini söyler. Ses ve görüntü arasında, görülen ve duyulunun örtüşmediği şoklar yaratılabilir. Ama Ayzenştayn kontrpuan seslerin kullanımı konusunda karamsardı. Ne yazık ki tahminleri doğru çıktı, zira sesli filmler çekmeye başladığında Sovyet bürokrasisi ondan gerçekçi montajlar yapmasını ve özenle kurulmuş müthiş montaj kuramından vazgeçmesini istedi. Ayzenştayn kendimi çok yakın hissettiğim bir yönetmen.

Elbette ilgimi çeken başka, daha yeni yönetmenler de var. Fransa'da, Godard sinematografik biçimlerin büyük bir mucidi ve Godard'ın önemi yadsınamaz. Amerikan sinemasında, Orson Welles çoğu filminde müthiş bir yönetmendi. Amerikan ticari sinemasında zaman zaman oldukça ilginç ama ne yazık ki ticari başarı kazanmayan filmler çıkıyor. Örneğin Coppola'nın *Konuşma'sı* [*The Conversation*] olağanüstü bir film çünkü tümüyle tartışmaya açık. Bir ses teknisyeni, bir adam ile bir kadın arasındaki bir konuşmayı kaydetmekle görevlendiriliyor. Nedenini bilmiyor ama konuşmayı kaydediyor ve kendi kendine, "bu konuşmada hiçbir şey yok, ama bana bunun için ödeme yapıyorlar," diyor. Sonra yavaş yavaş bu konuşmanın bir tuzak olduğunu ve birinin öleceğini anlıyor. Filmin sonlarında aniden bu tuzakın kendisini hedef aldığı, kurbanın kendisi olduğu izlenimine kapılıyor. İzleyici gerçeğin ne olduğunu bilmiyor. Ama olaylar ancak sinemasal araçlarla, görüntü ve seslerle açıklığa kavuşuyor. Film, Cannes Film Festivali'nde bir ödül kazandı ama ne Amerika'da ne de Fransa'da pek izlenmedi; oysa daha az ilginç olan başka Coppola filmleri hayli izleyici çekmişti.

¹ Sergey Ayzenştayn, Vsevolod Pudovkin ve Grigory Alexandrov, "*Sesli Filmin Geleceği Üzerine Beyanat*", ilk olarak 1928'de Sovyetler Birliği'nde basıldı. İngilizce çevirisi için bkz. Sergei Eisenstein, *Film Form*, haz. ve çev. Jay Leda, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977, s.257-259. [Türkçe çevirisi için bkz. Sergey M. Eisenstein, *Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, İstanbul: Payel, 1985, s.337-340.]

Bu da Amerikan sisteminin sorunlarından biri. Eğer Amerikalı bir yönetmen başarılı olmaya başlarsa başarıyla ilgilenmeye de başlıyor ve artık başarısız filmler yapmak istemiyor. Eskiden olduğu gibi canının her istediğini yapmaya cesaret edemiyor. Coppola kuşkusuz Fellini ya da Godard'ınkiler kadar sıradışı filmler çekebilecek bir yönetmen. Birleşik Devletler'deki film dağıtım sisteminin *Kutsal Hazine Avcıları* ve benzeri saçmalıklara yönelip *Konuşma* ya da *Şangaylı Kadın* [*The Lady from Shanghai*] gibi filmlerle ilgilenmemesi acıklı.

Fransa'da durum Birleşik Devletler'dekinden daha az trajik. Fransa'da hiç değilse ticari olmayan filmler ticari dolaşıma girebiliyor. Benim filmlerim ya da Godard'ınkiler ticari dolaşıma girip gösterilebiliyor; büyük izleyici kitlelerine ulaşmıyorlar belki ama mütevazı bir bütçe ayrılırsa dağıtıma girebiliyorlar. Paris'te salonlar filmlerimin retrospektiflerini gösterdi. Zaman zaman, Marguerite Duras'nın filmleri gösterebiliyor. Çok zor filmler, benim filmlerimden bile daha esrarengizler; buna rağmen tüm Marguerite Duras filmlerini birkaç ay gösteren bir salon var. Bu sınırlı piyasa, sanatsal filmlerin yapılmasına olanak sağlıyor. Birleşik Devletler'deyse tam tersine, benim, Duras'nın ya da Godard'ın filmleri üniversitelerde gösteriliyor. Toplumun geri kalanı Truffaut'nun avangard bir yönetmen olduğunu sanıyor, oysa aslında tam tersi. Truffaut'nun sineması akla gelebilecek en ticari sinema.

AF: René Clair'in filmleri hakkında ne düşündüğünü bilmek isterim. René Clair kontrpuanı tanıtmak ve yararlı kılmak için çok uğraştı—

AR-G: —Bence René Clair önemli bir yönetmen. Çok sıkıntı çekti ve *Cahiers du Cinéma* onu tüketti. Bunu kendisi söylüyor. *Cahiers du Cinéma* ve Yeni Dalga ona canice saldırdı. René Clair pekâlâ birkaç ticari film yapmış olabilir, ama hep yaratıcı fikirleri vardı — kesinlikle Truffaut'dan daha fazla.

AF: René Clair'in kontrpuanları kullanma biçiminin başarılarından biri de o müthiş serbest bırakılmış enerji hissi.

AR-G: Evet, kesinlikle. Önemli bir yönetmen ve itibarı iade edilmeli.

AF: René Clair gibi iade-i itibarı hak eden başka yönetmenler de var.

AR-G: Evet, bu düşünceden *Angélique*'te uzun uzun bahsettim. *Cahiers du Cinéma* geriye doğru giden bir akımdı, çünkü aralarında yalnızca Godard önemli bir mucitti —sesteki kontrpuanlar konusunda pek sayılmaz ama montaj konusunda kesinlikle bir mucitti— ama o da kendini Bazin'in gerçekçi kuramlarında boğulmuş bir halde buldu. Akımın tüm üyeleri montajda gerçekçilik ideolojisinin kusursuz birer öznesi olan Amerikalı yönetmenleri göklere çıkararak gerilemede pay sahibi oldular.

Şu sıralar Paris'te, en kötülerden biri olan Chabrol'ün zaferine tanık olabilirsiniz. Isabelle Huppert'in oynadığı bir filmi yeni bitirdi. Gaumont Company'nin uzun yıllar başında olan Toscan Duplantier², Isabelle Huppert'le New York'a geldi; Birleşik

² Daniel Toscan Duplantier (1941 -2003), Bergman'ın *Fanny ve Alexander*, Federico Fellini'nin *Kadınlar Kenti* ve Andrej Wadja'nın *Danton*'u gibi filmlerin yapımcısı.

Devletler'de yeni Chabrol filmini piyasaya sürmek üzereler. O türden bir sinema belki iyi kotarılmış, oldukça etkileyici vesaire, ama sinematografik bakış açısından bakıldığında kesinlikle bir önem taşıyor. Toscani Duplantier, Fransız sineması için son derece önemli biri. Yalnızca Gaumont şirketinin başı değildi, Fellini'nin filmi *Ve Gemi Gidiyor* [*La nave va*] da onun sayesinde yapıldı – hayranlık uyandıran ama ticari açıdan felakete dönüşen bir film. Roma'da yalnızca 30 bin bilet satıldı. Fellini gibi önemli bir yönetmenin filminde bu sayı 300 bin olmalıydı. Bence harika bir film – komik, şaşaalı. Birinci Dünya Savaşı'nı Yugoslav gemisiyle suya indirmek tümüyle saçmalık. Gemide mantağa sığmaz, sürreal bir şey var: bir gergedan. Kimse nedenini bilmiyor!

AF: Ayzenştayn'ın montaj kuramından bahsettin, ama bana öyle geliyor ki senin zamanı işleyişin ile sürrealistlerdeki mantıksal uyumdan yoksunluk arasında bir benzerlik var. Sürrealist deneysel sinema hakkında ne düşünüyorsun ve sürrealistlerin senin üzerindeki etkileri hakkındaki görüşlerin neler?

AR-G: Ayzenştayn her şeyden önce bir anlam fikrinin peşinden gidiyordu, sürrealistler ise tam tersine, geleneksel anlamı kırma niyetindeydi. Sürrealist dönemin büyük sessiz filmlerine, özellikle de Buñuel'in filmlerinde –*Altın Çağ* [*L'Âge d'or*] ve *Bir Endülüs Köpeği*– hayatın anlamı, görüntünün baskın çıktığı ağır sosyalist mesajın öncelikli olduğu Ayzenştayn filmlerinden daha güçlü bir biçimde sorgulanıyordu. Ayzenştayn, sürrealist teknikleri tarih hissini açığa vurmak için kullanıyordu. Örneğin *Ekim*'de Kerenski arka arkaya beş kez bir merdivene tırmanır; bu teknik akla hemen 1920'lerde Nice'te çekilmiş sürrealist bir filmi getirir – yaşlı bir kadın bir merdivene tırmanır, tepeye ulaşır, bir jest yapar ve bir anda düşüp kendini merdivenin dibinde bulur, tekrar tırmanır, tepeye ulaşır, bir başka jest yapar ve tekrar düşer vesaire. Ayzenştayn'ın açıkladığı gibi, Kerenski'nin merdivene beş kez tırmanmasının nedeni mahkûm edilmeden önce beş güçlü mevkiye birden sahip olmasıydı. Parti'nin, hükümetin, ordunun, Temsilciler Meclisi'nin ve yargının başıydı. Sürrealistler, anlamı çok daha güçlü sorguladı. Doğrusu, bence üzerinde sürrealist sinema kadar sürreal resmin de güçlü etkileri oldu; örneğin René Magritte'in resimleri. Buñuel ticari filmler çeken bir yönetmen haline gelse bile bence büyük bir yönetmen olarak kalmayı başardı; bu da kesinlikle sürrealist geçmişini asla unutmaması sayesindeydi. Filmlerimde hangi öğelerin sürrealist olduğunu net olarak söylemek benim için zor. Ama sürrealistlerin soyundan geldiğime gönülden inanıyorum.

AF: *Konuşma*'yı çeken Francis Ford Coppola, Buñuel, Godard ve Clair'den başka çağdaş yönetmenler arasında beğendiğin, ilginç bulduğun, izleyicilere yeni hassasiyetler kazandırdığını düşündüğün yönetmenler var mı?

AR-G: Şüphesiz ki beğendiklerim var; ama yönetmen adı vererek övmekten çekiniyorum, çünkü sonradan aklıma gelecek başka adlar olabilir. Danimarkalı Lars von Trier'in *Suç Unsuru* [*The Element of Crime*] dikkate değer bir film, hayli Borgesyen.

Bu türden filmleri Paris'te izleyebilirsiniz, ama Paris'in dışında, ne Fransa'nın başka yerlerinde ne de dünyanın büyük kısmında, genelde yabancı ülkelerden olan bu tür filmler çok az izleniyor. Fransa'da, hatta Paris'te bile izleyici –potansiyel izleyici– bu tür filmlerden kaçıyor; Peter Greenaway'e sinemanın bir sanat biçimi olarak sona erdiğini söyleten de bu durum.

AF: Tek bir filmiyle ya da birkaç filmle beğenini kazanan tekil yönetmenler olabilir, ama eğer *auteur*'ü dikkate değer eserler bütününe sahip kişi olarak tanımlarsak, 1950'ler ya da 1960'lardaki gibi güçlü bir *auteur* topluluğu olmadığını görüyoruz.

AR-G: Öyle. Bu da sanat olan filmlerin gittikçe seyrekleşmesi yüzünden şüphesiz. Gerçi Peter Greenaway daha şimdiden beş film yaptı, bu filmlerin yapımcılığını üstlenen Londra'daki Channel Four sayesinde. Böyle filmlerin masrafları izleyici tarafından değil, vergi mükellefleri tarafından ödeniyor.

Roch Smith: Greenaway'ın filmi *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı'nı* [*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*] izlediğimde, birisinin ne olduğu belli olmayan ama dışkıya benzeyen bir maddeyle kaplı olduğu açılış sahnesinde bazıları salonu terk etti; yamyamlık sahnelerinde de salonu terk edenler oldu.

AR-G: Filmi izlemedim. Catherine gitti. Filmi hayli sevmiş; bana filminden bahsetti. Görmek isteyeceğim türden bir film olmadığını düşünmüştüm. Kısacası, Greenaway'ın bu eğiliminden, çürüğe ve kire karşı saplantısından hoşlanmıyorum. Filmlerimde, şöyle söyleyeyim, yapış yapış maddeler içeren sahneler hep çok “temiz”. Kadının üzerine yumurtalar kındığında izleyici ayrıntıları temiz ve düzgün kılmak için bariz bir çaba olduğunu görebilir.

RS: Neredeyse yapay olduğunu düşündürecek kadar.

AR-G: Evet.

AF: Özellikle de renk ve dekorların kullanılma, çekimlerin çerçeveleme biçimleri.

AR-G: Evet, anı bir kesinlikleri var.

AF: Görüntüye biçimsellikle yaklaşıyor.

AR-G: Kesinlikle. Başlangıçta biçimsel kaygıları olan Greenaway zamanla bir tür sefaletle yöneldi, bu da ilgimi çekmiyor.

AF: Söylediğin şey ilginç, çünkü çoğu Greenaway filmi kasvetli. Karanlık – pek çok gölge olan karanlık yerlerde geçiyor. Işığa karşı hassasiyet, ama genel bir berraklık yoksunluğu söz konusu.

AR-G: Evet, bu doğru. Buna karşılık, Godard'ın kaygılarını benimkilere yakın buluyorum.

İlginç filmler çekerek işe başlayan bir yönetmen film çekmeye devam etmek için çoğu zaman sinematografik anlatıyla gitgide daha fazla uyum içinde filmler çekmeye mecbur kalıyor, özellikle de pahalı filmler çekiyorsa. Wim Wenders'in filmleri örneğin. İlk filmleri oldukça şaşırtıcı ve anlaşılmaz. *Amerikalı Arkadaş* [*Der amerikanische Freund*] ve hemen hemen Dashiell Hammett'ın hikâyesi olan *Hammett* bunlar arasında. Bunlar pahalıya mal olan, şatafatlı ve tümüyle çılgın filmlerdi. Sonra, ilginç bir film olsa da, izleyicinin beklentilerini çok daha fazla karşılayan *Paris, Texas*'ı çekti.

AF: Psikolojik gelenekten gelen bir realist olan Ingmar Bergman'ı beğeniyor musun?

AR-G: Bergman'ı çok mu seviyorsun?

AF: Evet.

AR-G: Eh, ben de.

AF: Bergman unsurlarını daha doğrusu. *Persona* gibi bir filmde, ki gerçekten ustalıkla yönetilmiş bir film ve—

AR-G: —ya da *Sessizlik* [*Tystnaden*]. Başlı hayli güzel. Ama televizyon için şimdilerde yaptığı psikolojik filmler tamamen absürd ve zayıf.

AF: *Bir Evlilikten Manzaralar* [*Scener ur ett äktenskap*] gibi mi?

AR-G: Evet.

AF: Bernardo Bertolucci hakkında ne düşünüyorsunuz? Tarzı bana koreografi yaptığını düşündürüyor, tıpkı dans hareketleri gibi.

AR-G: Neredeyse her türlü işe bulaşan Bertolucci'nin tarzı hakkında konuşmaya çekinirim. İşte yine müthiş bir film örneği: (*Yalan Söyleyen Adam*'ı anımsatan ve ondan hemen sonra çekilen) *Örümceğin Stratejisi* [*Strategia del ragno*]. Ama *Son İmparator* [*The Last Emperor*] tipik Hollywood sineması. Ben şahsen bu filmde en ufak bir tarz göremedim. Belki de yanılıyorum. Sence *Örümceğin Stratejisi* ve *Son İmparator* aynı tarzda filmler mi?

AF: Hayır, çok farklılar.

AR-G: *Örümceğin Stratejisi* hiçbir başarı elde edemediği halde *Son İmparator* dünya çapında bir başarı kazandı. *Son İmparator*'da herkes Amerikan İngilizcesi konuşuyor, fazlasıyla Amerikalıya benzeyen çocuk imparator dahil. Buna karşılık dekorlarda, kostümlerde ve yabancı olduklarını göstermek için Japonca konuşan Japonlarda büyük bir gerçekçilik kaygısı var. Diğer karakterlerin İngilizce konuşması o kadar tuhaf değil, sonuçta elbette bu bir âdet. Ama hepsinin Amerikalı oldukları fiziksel olarak çok belli. Çinliler bile Amerikalı Çinliler. Bunu jestlerinde, ifadelerinde görebilirsiniz hepsinin Amerikan İngilizcesi konuştuğu hemen anlaşılıyor. Bu tamamen saçmalık.

Ama gerçekçilik erkânı buna ses çıkarmadı. Aynı fenomen *Holocaust* adlı tümüyle grotesk filmde de vardı. Muhtemelen televizyonda izlemiştirsinizdir. Filmde “zavallı Yahudiler” ve “pis Almanlar” var ve hepsi Amerikalı. Polonyalı Yahudiler, SS; hepsi baştan aşağı Amerikalı. Hepsinin konuşması, jestleri aynı.

AF: *Angélique*'te Buñuel'in *Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı*'nda [*Ensayo de un crimen*] kadının öldürüldükten sonra yerde belirli bir pozisyonda yattığı kısma bir gönderme var.

AR-G: Boylu boyunca yatıyor: Bacağında kan lekesi var. Bunu filmlerimin çoğunda, özellikle de *Güzel Tutsak*'ta bulabilirsiniz.

AF: Sanki *Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı* ve *Hazzın Sürekli Kayması* arasında pek çok benzerlik var. Bunlardan biri de bir gencin –*Hazzın Sürekli Kayması*'nda bir kızın, *Archibaldo*'da bir oğlanın– kasten ölüme sebebiyet vermesi. Ölüm ve erotizmin ittifakı kiliseyle ilişkilendirilerek lanetli bir üçlü oluşturuluyor. Ayrıca *Archibaldo de la Cruz*'da oğlan kızı temsil eden bir mankeni fırınında yakıyor – senin kurban etme imgelerine ve ateşin içindeki kız imgene benzeyen, dikkat çekici bir imge.

AR-G: Bir gencin ölüme sebebiyet vermesi fikrini ya da imgesini *Archibaldo de la Cruz*'dan almadım. Carl Dreyer'in filmi *Vredens Dag* ile bilinçli olarak kurduğum bir ilişki vardı. Filmlerimde ve romanlarımda Dreyer'e pek çok gönderme var. Örneğin, çoğu kez belirttiğim gibi, *Röntgenci*'nin başlangıcında teknenin yanaştığı kıyı şeridi, Dreyer'in Danimarka yollarında çektiği güvenli sürüş eğitimi filmindeki* kıyı şeridiydi.

AF: *Archibaldo* ile ayrıca din üzerinden de bir ilişki var.

AR-G: Evet, dine gelince, Buñuel elbette yetiştirme tarzından, İspanya'dan dolayı çok daha mimli. Ben dinden tümüyle kaçtım. *Hazzın Sürekli Kayması*'nda dine rastlanabilir, ama dinin rolünün Buñuel'deki kadar belirgin olduğunu sanmıyorum.

AF: Geleceğin yönetmenlerine ne tavsiye edeceği sorulduğunda Luis Buñuel, “Kendi anlayışınıza sadık kalın,” yanıtını vermişti. O, büyük engellerle karşılaşmasına rağmen anlayışına hep sadık kaldı. Geleceğin yönetmenlerine, örneğin öğrencilerine hangi tavsiyede bulunursun?

AR-G: Verebileceğim ilk tavsiye masraflı olmayan filmler çekmeleri olur. Bu uygulama Avrupa'da teknik olarak mümkün ve kabul görüyor. Ne yazık ki Amerika'da yapımcılar masraflı olmayan filmlerden hoşlanmaz. Kulağa garip gelebilir ama eğer bir yönetmen bir milyon dolara bir film yapma niyetiyle gelirse, yapımcılar bunun olamayacağına ısrar eder. Filmin ağırbaşlı olmayacağını düşünürler. Ama bir milyon dolara rahatlıkla bir film çekilebilir – çok rahatlıkla.

Deneyimler kanıtlıyor ki, ne kadar harcarsanız o kadar sistem kurbanı olursunuz. Çok az kişi bundan kaçabiliyor. Bazı örnekler var; örneğin Fellini sistemin tümüyle

*De nåede færgen (1948) –ç.n.

dışında kalan filmleri için bir servet harcadı ve Gaumont Company'yi batırdı. Ama genel bir kural olarak –Resnais ya da Wenders gibi– gitgide daha fazla para harcayan bir yönetmenin gemisi su almaya başlar. Parayı harcar harcamaz, paranın kontrolüne girerler.

AF: Amerikalı yönetmenlere Avrupa'da film çekmelerini önerir misin?

AR-G: Fransız sistemi, bir yabancınn Fransa'da film çekmesine izin veriyor. Sinemayı ve film çekmek için sağlanan parayı –avanslar vesaire– koruyan tüm yasalar yalnızca Fransızlar için değil. Film çeken pek çok İtalyan, İngiliz, Alman, Polonyalı vb. var. Neden Amerikalı olmasın? Gerekenler diyalogların Fransızca, teknisyenlerin Fransız ve oyuncuların çoğunluğunun Fransız olmasından ibaret. Bu koşullar altında yönetmen Amerikalı ama film Fransız olabilir. Bu film, yönetmeni Fransız olmadığı halde uluslararası bir festivalde Fransa'yı temsil edebilir. Bu sistemden yararlanıp Paris'te çalışan genelde iki tür yabancı yönetmen vardır. Ya Paris'te uzun zamandır yaşayan ve oranın film camiasına aşına bir yönetmendir; ya da dünya çapında ün kazanmış, illa çok tanınmış olmayabilir, ama uluslararası bir isim yapmış, kolaylıkla kabul gören bir yönetmendir.

Yeni başlayanların izleyeceği yol şudur: Centre National du Cinéma'ya bir film önerisi sunmalısınız. Bu öneri, iyice oturmuş yüz sayfalık bir senaryo (14 kopyayla birlikte) ve kesin bir bütçe içermelidir. Öneri Fransızca yazılmalı elbette. Yönetmenlerden ve meslekten diğer kişilerden oluşan bir kurul her ay toplanır. Eğer önerinizi ilginç bulur ve desteklemeye karar verirlerse, elde edilecek gelirle geri ödenmesi koşuluyla size bir avans ödemesi yaparlar. Eğer filminiz para kazanmazsa, gelir elde etmezse, borcunuz olmaz. Bankadan film kâr elde etmese bile geri ödemek zorunda olduğunuz bir kredi almaya hiç benzemiyor. Bu avansı almaya hak kazandıktan sonra bir yapımcı bulmanız gerek, çünkü avans sadece eğer Fransız bir yapımcı projenizi üstlenmeyi kabul ederse veriliyor. Avans bütçenin tamamını kapsamaz. Nadiren üçte birini geçer, ama bu önemli bir üçte biridir, çünkü ilk üçte biridir; hemen kullanılacak bir paradır, geri kalanı okul veya banka kredileriyle vs. tamamlanabilir. Yapımcıya gidip, "Bir önerim var ve (diyelim ki) iki milyon frank avans almaya hak kazandım. Bu projeye ilgilenir misin?" denebilir. Amerikalı veya Fransız olmanızın yapımcının kararında hiçbir etkisi olmayacaktır.

Birleşik Devletler gibi zengin bir ülke için, buna benzer bir yapımcılık sistemi tasarlamak yararlı olurdu. Yeni nesil film öğrencileri yapımcılığın dönüşümüne katkıda bulunabilir – *laissez-faire* ekonomik sistem yüzünden bu elbette zor bir öneri. Örneğin, *Güzel Tutsak* için filmin maliyeti olan üç milyon frankın yaklaşık üçte birine karşılık gelen bir avans aldım. Bana verdikleri para başarılı filmlerden geliyordu. Fransa'da *Rambo* için satılan her biletin bir *Güzel Tutsak* çekilmesine katkısı oluyor, çünkü bu para gişe makbuzlarından geliyor ve finansman talebinde bulunan filmler için yeniden kullanılıyor. Amerikan yasalarının *Rambo* için kesilen makbuzlardan gelen parayı bir *Güzel Tutsak* çekilmesi için alıkoyma olanağı sağlayıp sağlamadığından emin değilim.

AF: Hollywood için film çekmeyi hiç düşündün mü?

AR-G: Bu soru geldi. Böyle teklifler aldım. Görüşmeler kısa sürede sonuçsuz kaldı çünkü son kurguyu yapma yetkisine sahip olmakta ısrarcı oldum. Kontrat gösterildiği zaman hayır dedim. Fransız yasaları son kurgulara karar verecek olanın yönetmen olduğunu belirtir. Bana, “Eh, Fransız yasaları, evet, ama Amerikan yasaları böyle değil,” dediler. Ben de, “Eğer bir film çekeceksem, bu *benim* filmim olmalı,” dedim. Avukatımla görüşmek istediler, bir avukatım olmadığını söyledim. Film çektiğim halde bir avukatımın olmamasına şaşırdılar. Ama hayır, bir avukatım yok. Film çekmek için bir avukata ihtiyacınız yok, bir elektrikçiye ihtiyacınız var! Bana Birleşik Devletler’de bir avukatım olmadan film çekmemin olanaksız olduğunu söylediler. Bu berbat bir durum, berbat. Özellikle de Amerikan filmlerinin bütçesinin büyük bir kısmı avukatlara ayrıldığı için. Elbette bazı Fransız *auteur*’ler bu ibareyi kabul etti. Louis Malle kabul etti. Agnès Varda, Hollywood’da bir film çekmek istediği zaman da görüşmeler aynı ibare yüzünden gergin geçmiş. O da *Aslanların Aşkı* [*Lions Love*] adlı, Hollywood’da geçen ve yalnızca yapımcıyla aralarındaki tartışmalara dayandığı son derece eğlenceli bir film çekti. Andy Warhol’un harika yıllarından Viva³, filmin yıldızı.

AF: Sizin Fransa’da sahip olduğunuzdan tümüyle farklı bir sistem dahilinde çalışmak zorunda olan ve aynı dağıtım kanallarına sahip olmayan bir Amerikalı yönetmen için deneysel filmler çekme olanakları nelerdir?

AR-G: Fransa’da çalışmak!

RS: Yönetmen için tek çıkış yolu bu mudur?

AR-G: Muhtemelen, çünkü sanata seve seve para yardımı yapan üniversiteler bile bir film çekmeye yetecek kadar para harcamak istemiyor. Bana bir sınıfla birlikte film çekme önerisinde bulunan Kanada ve Amerika üniversitelerinde bunu ilk elden gördüm. Benim harcadığım az miktardaki para bile üniversiteler için çok fazla, yani muhtemelen başka bir alternatif yok. Orson Welles sisteme karşı mücadele etti, ama yenildi. Coppola gibi gerçek filmler çekmek için bol miktarda fikri olanlar, er geç yapılacak bir şey olmadığını görüyor. Ticarî sinemaya teslim oluyolar.

Kökeni zaten Hollywood’daki büyük stüdyolar olan Amerikan sineması paraya boyun eğmiş durumda. Fransa’da ve genel olarak Avrupa’da filmler çok daha deneysel ve bir *auteur*’ün eseri olan çok daha fazla film var. Para sonra geliyor, oysa Amerika’da başından itibaren paranın öncelikli olduğu izlenimine kapılıyorsunuz. Sonuç olarak, büyük bir yönetmen olma potansiyeline sahip olanlar, önceden hazırlanmış bir anlatının hizmetindeki ehil bir teknisyenden başka bir şey olamıyor.

RS: Bu kişinin Fransızca bilmesi gerekmiyor mu?

AR-G: Hayır, ama film kodamanları Fransa’da filmlerin İngilizce çekilmesi eğilimine

³ Viva, Andy Warhol’un yıldızlarından biriydi. Onun *Lonesome Cowboys* (1967) ve *Blue Movie* (1968) filmlerinde başroldeydi.

karşı çıkıyor. Bu nedenle, Fransız sistemine entegre olmak isteyen Amerikalı bir yönetmen, Fransızca bilmeseydi bile filmlerini Fransızca çekmeyi daha avantajlı bulabilir.

Sinemaya gidenlerin böyle filmler için para vermek zorunda olduğunu öğrenmek Amerikalıları kızdırıyor, çünkü onlar sinema salonlarına bu tür filmler izlemeye gitmiyor. Amerikan ahlakına meydan okuyan filmlerden hoşlanmıyorlar. Ahlaki nedenlerden dolayı Amerikalılar, insanlar aptallıktan hoşlandıkları sürece kimsenin aptallıktan başka bir şeye destek vermek üzere kendi paralarını almaya hakkı olmadığına inanıyor. Fransa'da ise, Renault fabrikasında çalışan işçilerin vergilerinin avangard filmler çekmek için kullanılması insanları kızdırıyor.

RS: Birleşik Devletler'de de Amerikalıların vergileriyle sanata mali destek sağlanmasından benzer biçimde rahatsız olanlar var.

AR-G: Ama yine de aynı miktarda para harcanmıyor. Birtakım sanatsal denemelere mali destek sağlanması kolayca kabul edilebiliyor çünkü bunlar para kazanamıyor. Ama filmde para kazanılabilir, dolayısıyla filme mali destek sağlamak skandal sayılıyor. Mali destek sağlanmadıkça filmin para kazanamayacağını anlayamıyorlar.

RS: André Malraux, film psikolojisi üzerine yazdığı denemesini filmin de bir endüstri olduğu gözlemiyle sonlandırmıştı.⁴

AR-G: Evet, bu doğru.

AF: Amerikalı entelektüellerin senin filmlerini anlamaya direndiğini düşünüyor musun?

AR-G: Evet, ama bu direnç bu tür bir sinemanın da olabileceğini kabul etmeye yanaşmamalarından kaynaklanıyor; bunun nedeni de böyle filmlerin onlara daha önce hiç gösterilmemiş olması.

RS: Deneyim yoksunluğu mu yani?

AR-G: Deneyim yoksunluğu. Bu bir kısır döngü. Fransa'nın, bir filmin nadiren küçümsendiği bir ülke olduğu ama Birleşik Devletler gibi bir ülkede entelektüellerin filmlere karşı sürekli bir küçümseme içinde olduğu, bu küçümsemenin de filmlerin ticari bir ürün olmasından kaynaklandığı göz önünde bulundurulmalı.

⁴ André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris: Gallimard, 1946.

12 Film Sanatı

Roch Smith: Sana sık sık romanların ile filmlerin arasındaki ilişkiye dair sorular soruluyor; ama sen oldukça genç bir yaştan itibaren resim yaptığını da belirttin. Resimlerin ile filmlerin arasındaki ilişkiyi sorarak başlamak istiyorum, zira ikisinin konusu da imgeler.

Alain Robbe-Grillet: Evet, filmlerimi renkli çekmeye başladığımdan bu yana resimsel kaygılarım olduğu doğru, bu kaygılar siyah beyaz film çektiğim zamanlarda o kadar geçerli değildi. Bu resimsel kaygıları bir yandan görüntü kompozisyonlarındaki renklerle, diğer yandan da pek çok resimsel göndermeyle aktardım.

RS: François Jost'un hazırladığı *Obliques* özel sayısında resimlerinin bazıları yayımlandı.¹ Üzerinde kırmızı lekeler olan gazete yazılarına benziyorlar.

AR-G: Bazıları kırmızı, bazıları yeşil. Değişken bir dönemdi ve genel olarak o zamanlar yaptığım tüm işlerde malzeme olarak su geçirmez parşömen kâğıdı ve parke verniğine batırılmış gazete parçaları —istisnasız hep *Le Monde*— kullandım. Kâğıt verniklendiği için, doğrusu bunlar pek kolaaj sayılmaz. Verniğe benzeyen son derece yoğun —kırmızı, yeşil, turuncu— otomobil boyası, yani son derece parlak renkler kullandım.

RS: Beni etkileyen, yazı ve renklerdeki bu çakışmaydı.

AR-G: Yazılar öyle çünkü gazete tümüyle verniğe batırılınca her iki yüzünde basılı olanlar aynı anda görülebiliyor. Örneğin bunlardan birinde, *Obliques*'dekilerden biri olup olmadığını hatırlamıyorum, Sylvia Kristel'in yüzü görünüyor. Basılı yazının altından bir gölge, bir hayalet gibi beliyor. Bazen de biri altta, biri üstte iki görüntü oluyor.

RS: Resimlerinde yeşil kullanmana şaşırdım. Yeşil, *Cennet ve Sonrası*'ndan defedilen yegâne renkti.

AR-G: Evet, ama bu çok özel bir yeşil. Eğer bu resimlerle karşılaşırsanız, bu yeşilin son derece sarımtırak bir yeşil olduğunu görürsünüz.

RS: Yine de bu işlerde beni en çok etkileyen renk kırmızı oldu.

AR-G: O dönemin resimlerinde kırmızı daha hâkim olabilir. Ama elimin bir resmini hatırlıyorum örneğin; kırmızı değil, yeşil üzerine turuncuydu.

RS: Ama kırmızıya dönecek olursak: Sanki bu, senin kadınlarla ve —aslında siyah beyaz filmlerinle, *Marienbad*'da pek olmasa da *Ölümsüz Kadın*'la birlikte görülmeye başlayan— sadoerotik sahnelerle ilişkilendirdiğin bir renk.

¹ François Jost, haz., "Robbe-Grillet", *Obliques*, Özel Sayı, s.241.

AR-G: Gerçi *Marienbad*'ı Resnais için yazmıştım ama çekmeyi reddettiği tek sahne sadoerotikti. Filmin ortasındaki, gerçekçiliğe alışmış bir izleyicinin gerçek olduğuna ihtimal vermemesine yetecek kadar abartılı bir tecavüz sahnesi hariç, yazdıklarımı aynen çekti.

RS: Sen kendin bu sadoerotik sahnelerin ne tür bir işlevi olduğunun bilincinde misin? Bunlar belirli bir etki için kullandığın biçimler mi? Filmlerinde bu sahneler neden tekrar tekrar ortaya çıkıyor?

AR-G: Bilmiyorum. Tüm filmlerimde kırık cam var.

RS: *Angélique*'te yazdıklarını rehber alırsak, belki de bu sahnelerde çocukluğunun izleri var.

AR-G: Kırık cam, kadınlar ve hoş, çıplak kızlar şüphesiz ki özgeçmişime ait. Tuhaf olan, filmlerimde bunlardan çok az olması! Amerikan televizyonuna bakıyorum ve bu tür sahnelerden yoksun aile dizileri görüyorum. Hepsi ne kadar da “temiz”.

RS: *Angélique*'te *Röntgenci*'deki genç kızın gerçekten var olduğunu ve adının *Angélique* olduğunu belirtiyorsun.

AR-G: Ama her zamanki gibi, bazıları buna inanmıyor.

RS: Kont Corinth'in varlığına inanmayanlar gibi mi? Aslında *Ölümsüz Kadın*'dan itibaren her filminde –hatta belki *Marienbad*'da bile– öyle ya da böyle *Angélique* ile karşılaşmıyor muyuz?

AR-G: *Güzel Tutsak*'ta genç kız yok.

RS: Genç kız değil belki ama genç bir kadın var.

AR-G: Evet, Michelet'nin büyücü kadını fantezisi.

RS: *Güzel Tutsak*'ta *Angélique* bağlantısını büyücü kadın ve Marie-Ange ile mi kuruyorsun?

AR-G: Evet, elbette.

RS: Kasten mi yaptın bilmiyorum ama motosiklet üzerindeki Sara Zeitgeist'ı düşününce; *ange*, *Marie-Ange* ve *Angélique* kelimeleri akla Los Angeles'lı ünlü motosiklet çetesi Hells Angels'ı getiriyor.

AR-G: Adları ne dedin?

RS: Tam olarak, cehennem melekleri. Tesadüf mü?

AR-G: Onları bilmiyorum, ama bunlar zaten sosyokültürel stereotipler.

RS: Başlıklarından ikisini ele alırsak; “güzel tutsak”, bu melek, bu büyücü kadın senin için sanki bir tür ölümsüz kadın. O sanki bütün eserlerinde bulunuyor.

AR-G: Evet o ölümsüz. Ancak *Ölümsüz Kadın*’daki gibi, muhtemelen ölü. O, bu nedenle ölümsüz. O ölemez. Bu şüphesiz *Marienbad* için de geçerli.

RS: Sadoerotik sahneleri, sana dadanan canavarları defetmek için kullandığını yazdığını hatırlıyorum.

AR-G: Bunu kuşkusuz *Le Miroir qui revient*’de demişimdir. Bundan başka, genç kadınların olduğu sadoerotik sahnelerden *Projet pour une révolution à New York*’un ilk baskısına eklenen önsözde bahsetmişim.² Bu önsözde üç tür suç arasında bir ilişki kurmuştum: politik, ya da hükümdarın katli; cinsel, ya da genç bir kadının ırzına geçilip öldürülmesi; ve metinsel, ya da Yeni Roman. Toplumun, kadının ve anlatının anatomileri arasında bir paralellik kurmuştum.

RS: *Angélique*’te, Yunan tiyatrosundaki temsilde birtakım tutku suçlarından bahsediyorsun. Filmlerindeki sadoerotik sahnelerde belirli bir eğitimsel fayda göttüğün sonucuna varmak doğru olabilir mi?

AR-G: Olabilir. Aslında filmlerde bu etki olmalı, çünkü uzaklaşma fenomeni bağlılığa engel olur.

RS: Erotizm ve deneysel sinema arasında nasıl bir bağ görüyorsunuz?

AR-G: Zorunlu bir bağ görmüyorum. Filmlerimin çoğu erotizmi hesaba katmış olsa da, bunu bir gereklilik saymıyorum. Yine de erotik malzeme, kendisine sinemanın ne olduğu sorulduğunda hoş kadınlara hoş şeyler yapmaktan ibaret olduğu cevabını veren sinema mucidine verilmiş bir onay görevi görüyor. Elbette bu etraflı bir tanım değil.

RS: *Cennet ve Sonrası*’nda resamlara yapılan göndermelerden bahsetmiştin. Bu ve diğer bazı filmlerinde Shakespeare’e göndermeler var. *Güzel Tutsak*’ta da bol gönderme var — Magritte ve Manet’ye elbette, ama ayrıca Cocteau’ya, polisiye sinemasına, Goethe ve Michelet’nin de aktardığı bir Yunan efsanesine. Bu söyleşiler boyunca pek çok başka metinlerarası bağlantıya işaret ettin. Bu kasıtlı metinlerarasılığın senin ve izleyicinin hayal gücünü harekete geçirmek için gerekli olduğunu düşünüyor musun?

AR-G: Hayır, film çekmek isteyen bir *auteur*’ün aklına her şey gelebilir. Benim aklıma gelenler bunlardı. Bununla birlikte, sanat eserlerinin bir geçmişinin olduğu ve bu geçmişin belirli bir uygarlıktan gelen tüm sanatları barındırdığı bugünlerde yaygın bir görüş. Malraux, daha önceki başka bir sanatçıdan ilham almadan sanatçı olunamayacağını söylemekle fazla ileri gitti. Bu teoriye göre, daha önce hiç resim

² *Projet pour une révolution à New York*’un önsözü, 26 Haziran 1970 tarihli *Le Nouvel Observateur*’de yayımlanan bir makaleden uyarlanmıştır.

görmemiş birisinin aklına resim yapmak gelmezdi. O kadar ileri gitmeden, film konusunda hevesli birisinin sinematografik bir geçmiş olduğunu, filmler izlemiş olduğunu ve filmlerin cazibesine kapıldığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla, kendisinin bir parçası haline gelen bu cazibeye kapılmışlığın çektiği filmde bir yolunu bulup açığa çıkması son derece normal. Bu; resim, edebiyat, müzik ve pratikte tüm sanatlar için de geçerli, zira film tüm diğer sanatsal etkinlikleri sentezleyen bir sanat biçimidir.

RS: Alıntı yaptığın metinleri genel olarak neye göre belirliyorsun?

AR-G: Hiçbir şeye, çünkü bu seçim genelde önceden belirlenmez. Geneli bir tarafa bırakıp ayrıntılara değinirsek, irdelenecek bir şeyler daima bulunur. Ama bu durumda bunları tema tema açıklamak gerek. *Güzel Tutsak*'a gelince, René Magritte ve Edouard Manet'nin eserlerini kendi eserime dahil etme yöntemimi açıklamıştım. Diğer başka metinlerarası göndermeler için de aynı ilke geçerliliğini koruyor. Genel bir fikrin değil, tekil durumların kılavuzluğundayım. *Yalan Söyleyen Adam*'a Shakespeare göndermeleri dahil ettim çünkü Trintignant tiyatrodaki daha önce Shakespeare oynamıştı, daha doğrusu Shakespeare'i bu kez bölgenin büyük salonlarında sahnelemeden oynamak istiyordu. Shakespeare metinleri –Fransızca olarak elbette– onun zihninde yer etmiş ve bu satırları tekrarlaması normaldi, çünkü filmde bir oyuncu rolündeydi, öyle tanımlanmıştı.

Anthony Fragola: Edebiyattan filme geçiş yaparken bu yeni mecraayı kullanmayı öğrenmekte zorluk çektin mi?

AR-G: Romandan filme geçiş yapmadım. Ne doğuştan bir yazarım ne de mesleğim yazarlık, zira ben muz ağaçlarına zarar veren hastalıklar konusunda uzmanlaşmış bir ziraat mühendisiyim. Roman yazasım geldi, ben de roman yazdım. Film çekesim geldiğinde, sürece bir romancı gözüyle yaklaşmadım. Dahası, romanları ekrana uyarlamayı hiçbir zaman düşünmedim. Tasavvur ettiğim imgelerden ötürü filmler çektim. Benzer biçimde, roman yazasım geldi çünkü kelimelere ve cümlelere meraklıydım. İkisi aynı güdü değil. Elbette romanların içeriği ile filmleriminkiler arasında ortak bir zemin bulmak mümkün, ama romansal yapıları filmel yapıları aktarmak gibi bir derdim olmadı.

AF: Filmlerin ve romanların arasında bir ilişki gören eleştirmenlerin yanıylıyor olduğunu çeşitli vesilelerle ifade ettin.

AR-G: Tek ilişki benim – fantezilerim vs.

RS: Tek ilişki bu mu? Bir ifade ilişkisi yok mu?

AR-G: Ben görmüyorum. Daha önce konuştuğumuz gibi, kitaplarımda film göndermeleri ve filmlerimde edebiyat göndermeleri olabilir.

RS: Yani yalnızca fantezi ilişkileri mi söz konusu?

AR-G: Evet, ama romanlarımda ve filmlerimde tercih ve hoşnutsuzluklarıma türlü biçimlerde rastlayabilirsiniz. Örneğin, hoş genç kadınlar: Onları severim; kitaplarımda ve filmlerimde onlara rastlayabilirsiniz. Köpekler: Onlardan tiksiniyorum. Hayatımda zerre kadar yerleri yoktur. Sokakta bir köpek gördüm mü karşı kaldırıma geçerim. Ama kitaplarımda ve filmlerimde köpeklerle rastlanabilir. Diğer taraftan, hayatımda doğanın yeri vardır: Doğayı severim – denizi, ormanı vs... Filmlerimde bunlara rastlayabilirsiniz, ama büyük şehirde geçen kitaplarımda genelde doğaya rastlamazsınız, *Röntgenci*'deki bazı örnekler hariç. Her malzeme, ister film malzemesi olsun ister edebi malzeme, kendi içeriğini çağırır. Dolayısıyla, aynı temaların birinden ötekine aktarılması şart değil.

AF: Filmin yapıp da yazılı eserin yapamadığı şey nedir? Filme özgü bir şey seni ona sürüklemiş olmalı. Filmde, ifade etmek istediklerini ifade etmeni sağlayan şey nedir?

AR-G: İfade etmek istediğim *hiçbir şey* yok. İfade edecek *hiçbir şeyim* yok. İçimden biçimleri işlemek geliyor. Resim yapıyorum çünkü plastik biçimler ilgimi çekiyor. Yazıyorum çünkü cümle yapıları ve kelimeler ilgimi çekiyor. Ve filmler çekiyorum çünkü görüntü ve ses ilgimi çekiyor. Ama bana göre bu farklı eylemler arasında bir ilişki yok. Yani evet, bir ilişki var – ben; hepsi bu. Ama ben bir romandan film çeken ya da bir filmde roman yazan Marguerite Duras'ya hiç benzemiyorum. Bu hiç aklımdan geçmedi. Benim için bu bambaşka bir eylem.

RS: Sinematografik biçimleri işlemenin hoşuna giden yanı nedir? Görüntüleri işlemek mi, yoksa–

AR-G: –görüntüleri ve sesleri. Görüntülerin yanı sıra seslerin de olması. İfade edecek hiçbir şey yok. Sanatsal malzemeler, bunlar her ne olursa olsun, muhtemelen yaratıcısının tümüyle farkında olmadığı bir şeyi ifade edebilecek biçimler yaratma olasılıklarıdır. Eğer yaratıcı bu şeyleri kendi malzemeleri haricinde belirtebilseydi, bu biçimleri yaratmasına gerek kalmazdı. Biçimleri tam olarak niçin işleriz? Çünkü bazı şeyler kavramsallaştırmaya gelmez. Bu yüzden, ifade edeceğim *bir şey* olduğunu söyleyemem, çünkü bu bir kavram olurdu. Eğer kavramlar böylesi bir ifade etme için yeterli olsaydı, malzemeleri işlemek yarasız, hatta salakça olurdu. Bunlar başka yaratıcı ifade biçimlerinde insanların kolayca kabul ettiği görüşlerdir – müzikte örneğin. Bununla beraber, Stravinski müzik hiçbir şey ifade etmez dediğinde skandal yaratmıştı. Müzik bir anlatı biçimi olmadığı için, insanlar ses yapılarının yalnızca bir ifade olduğu görüşünü kolayca kabul eder. Neyin ifadesi? Bilmiyoruz, çünkü kendilerinin ifadesi. Filme ve romana gelince, elbette bir anlatıdan bahsedilir.

Ben anlatıyla ilgiliyim ve sinema benim için kelimeleri kullanmadan bir anlatı uygulamanın bir yolu. Filmlerimde görece az kelime kullanırım. Örneğin Amerikan sineması konuşur da konuşur. Yalnızca diyalog, diyalog, diyalog. Polisiye filmlerin bile

ne kadar diyalogla dolu olduğunu görmek şaşırtıcı. Gerçi bunların dörtte üçünün bir zamanlar oyun ya da roman olduğunu bilince o kadar şaşırtıcı değil. Ben öncelikle görüntülerle ve seslerle ilgiliyim. Diyalog gereksiz değil, ama öğelerden yalnızca biri. Buna karşılık, Amerikalı bir yönetmenin, “Görevim diyalogların iyi olmasını sağlamaktan ibaret,” dediğini duydum. Bana göre esas mesele görüntü yapıları, montaj yapıları ve ses yapıları. Kelimeler de var, ama ayrıcalığı olmayan bir öğe işlevi görüyorlar — hiçbir ayrıcalıkları yok doğrusu.

Freud insan zihniyle ilgilenmeye başladığında, her şeyi hızlıca yazılı anlatıya dönüştürdü. Bu çok tuhaf. Hastalar düş görüyordu ve Freud bu düşleri onlara anlattırıyordu. Sonra bunları yazıya döküyordu. Daha sonra da düşlerin sözlü anlatılarına dayanarak yazdığı bu kesin metinler üzerinde çalışıyordu sadece. Ama herkes bilir ki bir düş olduğu gibi nakledilemez. Burada tuhaf bir yan var. Freud bilinçdışını tümüyle ıskalıyor muydu? Freud’dan sonra tüm psikanalistler çalışmalarında düş anlatısının güvenilir olduğu fikrinden yola çıktı. Güçlüğü farkına varan Lacan bilinçdışının dil gibi yapılandırıldığını, aksi halde psikanalizin olanaksız olduğunu söyledi. İmgelerin çok daha kolay işlendiği bir toplumda bir analist, hastasından düşünüyorsa anlatmasını istemek yerine, ona, “Çiz, göster, göster!” demeli. Ben bilinçdışında dilin var olduğunu, ama onunla birlikte başka pek çok öğe —özellikle de kelimeleri olmayan imgeler— olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle sessiz film son tahlilde benim için daha ilgi çekici, çünkü sesli filme diyaloglar hâkim oluyor.

AF: Filmlerini idare ederken, biçim üzerinde, malzeme üzerinde çalışırken neler keşfediyorsun?

AR-G: Bilmiyorum! Yine de, keşfettiklerime olmasa bile en azından çalışabildiğim ilgi alanlarına bazı örnekler verebilirim, örneğin ikileme. Eğer ikileme işlemini edebiyatta uygulaysaydım hemen dikkat çekerd. Kendimi rahat hissetmeyeceğim bir biçimde ayrıntıları belirtmeye mecbur kalırdım. Filmde bir ikileme yaratmak için tek gereken, iki çekimi devamlılık hatasıyla yan yana getirecek kural dışı bir montaj işlemidir. Bu yöntemi *Ölümsüz Kadın*’ı çekerken uyguladım. Yöntemi şöyle özetleyebilirim: devamlılık hatası, hareketsiz karakter ve kendini anyormuş gibi görünen karakter. Filmde bu ikileme tekniği, devamlılık mekanizmalarına vurgu yapılmaması gerektiği görüşü nedeniyle merak uyandırır.

Dikkat çektiğim başka bir nokta da —*Angélique*’teydi sanırım— bir görüntüye ses ekleme olanağı, ya da algının sınırlarına dayanan seslerin duyulması. Örneğin, görüntüdeki başlıca nesneye odaklanılır, ama karedeki bir başka nesne ikincil bir önem üstlenir. Eğer bu kombinasyonu *yazarsam*, “bu orada,” demek zorunda kalacağım ve ona gereksiz bir vurgu yapmış olacağım; oysa filmde benim onu belirtmeme gerek kalmadan o “orada” olacaktır. Görüntülerin açığa vurulmadan bir arada olması olanağı muhtemelen başka keşiflere de yol açıyordur. Ama bunların ne olduklarını bilmiyorum...

AF: Bu akla *Cennet ve Sonrası*'nda Violette'in Duchemin'le buluşmak üzere fabrikaya gittiği sahneyi getiriyor.

AR-G: Violette, depolama tanklarının arasındayken sık sık devamlılık hataları meydana geliyor.

AF: Benim bu sahneden çıkardığım anlam, o noktada Violette'in kendini aradığı, belki kendini takip ettiğiydi.

AR-G: Bilmiyorum. Belki. Ama benim ilgimi çeken şey ikileme.

RS: *Angélique*'te, belirli bir sahnenin geçmişe ait olduğunu söylememize olanak sağlayan fotoğrafik bir kod yoktur diyorsun. Ama örneğin, renkli bir film dahilinde siyah beyaz film kullanmak konusunda ne denebilir?

AR-G: Bunlar kesinlikle ilgimi çekmeyen ham yöntemler çünkü vurgu yaparlar; renkteki, odaktaki bir değişimle, ya da birbirlerine karışan görüntülerle zaman değişimine vurgu yaparlar. Bunlar sanki tam da yazmanın kavramsal süreçlerini ıskalayan ve apaçık bir tutumla onların yerini tutacak bir araç bulmaya çalışan yöntemler. Ben görüntüyü aynen sunmayı tercih ederim.

Benim ilgimi çekense tam tersine; geçmiş, şimdiki zamanı, geleceği, hayalîyi vs. aynı düzleme koymak. Zamansallığı yeniden kurmaya çalışan başka herhangi bir yöntem, edebiyata öykünmeyi ifşa eden bir yöntemdir; zira edebiyat tüm zaman kiplerini barındırır. Beni çeken şey, her malzemenin kendine özgü olanakları. Bir filmde yönetmenin yazar olmak istemiş de olamamış izlenimi vermesi tatsızdır. Truffaut buna bir örnek. Roman yazmak istemiş.

AF: Dolayısıyla, filmin şimdiki zamanı, çizgisel zaman fikrini inkâr eder ve ona bir alternatif sunar.

AR-G: Evet, ayrıca bu bakımdan düş zamanına daha yakındır.

AF: Kesinlikle. Çünkü bir düş gerçekten de dünyevi zamanın dışındadır.

AR-G: Evet, ayrıca daha genel anlamda, rasyonelin de dışındadır. Mesele mekân olunca, bu irrasyonel bir mekândır; mesele zaman olunca, bu irrasyonel bir zamandır. Filme ses eklendiğinden bu yana sanki tüm sinematografik kodlar rasyonelin her şeye kadirliğini yeniden kurmayı ister.

AF: Filmleri rasyonelin eksenine sokan, diyalog ısrarı mı?

AR-G: Yalnızca diyalog değil. Mekânın rasyonelleştirilmesi – aslında montaj efektleriyle irrasyonel mekânlar yaratmak için çok fazla olanak olduğu halde rasyonel mekânı yeniden yaratmaya girişmek. Mekânın rasyonelleştirilmesine tipik bir örnek, kamera konumlarıyla iki karakterin karşılıklı olduğunu belirgin kılmak için amaçlandığı

standart diyalog yerleşimidir. Ayzenştayn'ın hep yaptığı gibi, bu kodlardan kaçarak mekâna dair birçok yeni etki yaratılabilir.

RS: Malzeme ve biçimleri işlemeye olan merakından dolayı sinemanın, edebiyata nazaran, sana bir "sürrealist" olma olanağını daha doğrudan, daha kolay ve daha doğal bir biçimde sağladığını söyleyebilir misin?

AR-G: Bazı işlemleri daha ayrıncıklı bir yoldan yapmaya olanak sağlıyor; ama diğer şeyler için, aksine, buna olanak sağlayan edebiyattır.

RS: Hangi diğer şeyler?

AR-G: Örneğin birkaç anlama gelebilen kelimeler.

RS: Her ikisinde de mesele şiirsel etki. Bir şairsin.

AR-G: Şiirsellik, evet. Cocteau, tüm işinin yalnızca şiir olduğunu söylerdi ve işlerini film şiiri, resim şiiri, edebi şiir diye sınıflandırırdu.

RS: Aynısı senin için de söylenebilir mi?

AR-G: Kesinlikle, yaratma açısından mesele tam da şiirsellik meselesi, etimolojik açıdan tam da *poiesis* meselesi.

AF: Jean Cocteau *auteur*-yönetmen niteliğine sahip önemli bir yazar. Onun gibi başka kim var?

AR-G: Birleşik Devletler'de durum ne bilmiyorum, ama Avrupa'da eleştirmenler uzmanlaşma beklentisinde. Birkaç alanda birden çalışan birine şüpheyle yaklaşıyor ve Cocteau daima son derece şüpheli bir konumdaydı çünkü resimle, şiirle, romanla, filmle vs. uğraştı. Bu kadar çeşitlilikle çok sık karşılaşılıyor ve bu bağlamda, ben filmler çekmeye başladığımda tesadüfen film çeken bir yazar olarak nitelendirildiğimi hissettim. Tek bir uzmanlık alanıyla sınırlandırılmayı reddeden bir sanatçı amatör damgası yiyor. Bunu sık sık anlattım: Bir yönetmen olarak tanınmıyor olmamın nedeni büyük bir yazar sayılmamdı, çünkü o zamana kadar romanlar yazmış bir mühendis olduğum söyleniyordu. Birden, filmler çekmeye başlayınca, filmler çeken bir yazar olduğum belirtilmeye başlandı. Önemli bir yazarın aynı zamanda *auteur*-yönetmen olması nadir bir durum.

Başka yazarlar da filmler çekti, ama onların Cocteau kadar önemli olduğunu sanmıyorum. Cocteau benim için büyük bir mucit, özellikle de sinematografik biçimlerin mucidi. İtalya'da Pasolini bu statüye sahip, ama Fransa'da pek tanınmıyor. Şahsen ben Pasolini'nin yazdıklarını bilmiyorum ve bir yönetmen olarak, onun büyük bir yönetmen olup olmadığından emin değilim. Belki toplumsal kabul bakımından öyle.

AF: Eleştirmenler filmlerinden ziyade romanlarını inceledi. Onlar filmlerini hangi açılarından incelesin isterdin? Filmlerin üzerine yapılan incelemelerde eleştirel bir boşluk olduğu hissine kapılıyor musun?

AR-G: *Film* eleştirmenleri asla filmde bahsetmez. Boşluk engin; orası kesin.

AF: Öyle görünüyor ki, bazı eleştirmenler filmleri önyargılı eleştirel kuramlara başvurarak tahlil ediyor. Filmde yola çıkmıyor ve kendilerince bir yol izliyorlar. Sanki dışarıdan gelip filme doğru yol alıyorlar, dolayısıyla da filmin –montaj gibi– kendi öğeleri üzerine asla inceden inceye bir inceleme yapmıyorlar.

AR-G: Bu, maddi denebilecek bir nedenden kaynaklanıyor. Üstünlük okusa bile, bir edebiyat eleştirmeninin elinin altında kitap bulunur; edebiyat eleştirmeni kitaba çok daha kolay başvurabilir. Film eleştirmeni ise filmi bir kez izler ve gazetede ondan bahseder. Eğer bir dergide eleştirmenlik yapıyorsa iki ya da üç kez izleyebilir, ama eleştirmenin bir kurgu düzeneğinin olması hiç duyulmamış değilse bile çok nadir bir durumdur. Bu durumda eleştirmen kurguya dair ne söyleyebilir ki?

Üniversitelerde, özellikle de Amerikan üniversitelerinde film eleştirisinin bu alanında bir metodoloji gelişmeye başladı; bu da kurgu masasından yararlanan bir yaklaşımdır. Bu yöntem film üzerine gerçek anlamda araştırmalar yapılan, böylece montajı da irdeleyen bölümlerde –çoğunlukla televizyon dramaları üzerine yoğunlaşan sinema bölümlerinden ziyade, iletişim ve sinema tarihi bölümlerinde– gelişti.

RS: Video kasetler üzerinden montaj çalışılmaz mı? Bunları artık her yerde bulmak mümkün.

AR-G: Çekim sekanslarını incelemek için büyük bir olanak olsa da, manyetik bant üzerinde olduğu için görüntünün içeriği mahvoluyor. Örneğin derinlik etkileri tümüyle farklı oluyor. Fotoğrafik görüntüye göre hesaplanan görüntüler, manyetik görüntüde baştan aşağı bozuluyor. Videodan nefret ediyorum. Hiç ilgimi çekmiyor. Eğer sinemanın geleceği videodaysa, bırakın insanlar televizyonlarının karşısında kalsın. Televizyon onlar için çok daha uygun. Sizin dersinizde izlediğimiz Buñuel kopyalarını hatırlıyor musunuz? Berbattılar. İzleyicilerin geneli körelmiş algıları yüzünden bir fark göremiyor. Filmli video formatında izliyor ve aynı olduğunu düşünüyorlar. Oysa geniş ekran güzeldi.

AF: Moviola da bir filmi incelemek için aynı kısıtlamalara sahip, değil mi? Küçük görüntü boyutu da bir sorun olsa gerek.

AR-G: Evet, ekran çok küçük. Küçülmeden dolayı görüntü çok kaliteli olmuyor. Ama montajı çok iyi görebilirsiniz, çünkü bir görüntüden bir sonrakine geçebilirsiniz. Her fotoğrafı art arda görebilirsiniz.

AF: Yani diyorsun ki film incelemenin tek sahici yolu aslında filmi moviolada kare kare görmek.

AR-G: Eğer büyük ekranda kare kare görülebilse daha da iyi olurdu; bu amaçla üretilmiş son derece pahalı bir makine sayesinde bu artık mümkün. Ama orijinaliyle karşılaştınca diğer hepsinin çoğaltma olduğunu unutmamak gerek. Tüm kariyerini Rembrandt'a adanmış ama resimlerin yalnızca fotoğraflarını görmüş bir sanat eleştirmenine itibar etmemek gerek. Aslında en ideali, filmi hem moviola üzerinde incelemek hem de arada bir büyük ekrandaki halini izlemek. Bu pekâlâ mümkün. Montaj sırasında böyle yapılıyor. Moviolayla küçük bir odada üç gün, bir hafta boyunca kesip yapıştırdıktan sonra projeksiyon odasına gidersiniz ve filmin o anki durumunu izlersiniz. Filmi birkaç nedenle izlemek gerekir: Ekran boyutundan kaynaklı olarak bir hareketin hızı ya da yavaşlığı farklı olabilir. Bir sahnenin süresi ekranın boyutuna göre farklılık gösterir.

AF: Filmlerin genel izleyiciyi zorluyor, çünkü geleneksel anlatı yapılarını yerle bir ediyorsun. Filmin sonunda hiçbir şey olmuyor. Anlatıya neden böyle yaklaşıyorsun?

AR-G: Çünkü sanat zorlamak içindir. Ticari film, geleneksel ticari film, izleyicinin beklentilerini karşılamak için çekilir; sanat eseri olması şart değil. Bir sanat eseri izleyiciye izleyicinin beklemediğini sunabilir ancak. Godard'ınkiler, Orson Welles'inkiler, benimkiler ve daha pek çoğu gibi filmler şüphesiz izleyicinin keyfini kaçırır. Ama aynı şey müzik, resim ve diğer sanatlar için de geçerlidir. Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'ni bugün dinlerken bestelendiği günlerde duyulanla aynı şeyi duymadığınızı anlamalıyız. Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi insanların keyfini kaçırdı ve tonal sisteme karşı çıktığı için müzik eleştirmenlerince protesto edildi.

AF: Filmlerini anlamak için onların yapılarını anlamak gerektiği aşikâr. Ancak –geleneksel olmayan, senin dis-anlatı [*dys-narratif*] dediğin– anlatı biçiminden dolayı anlatının kodunu çözmek, olanaksız değilse bile hayli zor.

AR-G: Ama kodu çözmeye hiç gerek yok. Film alışılmış olana benzemediği için izleyici bir yapının var olduğunu kesinlikle fark ediyor. İzleyici bu yapıyı geleneksel anlatılarınki gibi görmediği için alternatif bir yapı olduğunu seziyor. Bu yapıyı yapısöküme uğratmaya gerek yok. Örneğin ben Alban Berg'in bestelerine bayılırım, Wozzeck'in ya da *Lulu*'nun müziklerine bayılırım, ama bunları yapısöküme uğratma yeteneğine sahip değilim. Aynı şey Wagner'in müziği için bile geçerli.

RS: Ve bu da Wagner'in müziğinden zevk almana engel olmuyor.

AR-G: Hiç engel olmuyor. Yapının kodlarını çözmek, bunu yapabilecek yeteneği olanlar için tamamlayıcı bir zevk, ama bundan daha fazlası değil.

RS: Dis-anlatı ile ne kastediyorsun?

AR-G: Tam olarak, bir anlatının olması ama türün kurallarına göre işlememesi.

AF: Yönetmenlik kariyerin boyunca çeşitli sinemasal biçimlerle deneyler yaptın. Örneğin, *Cennet ve Sonrası* bir temalar dizisine, *Hazzın Sürekli Kayması* Michelet'in *La Sorcière*'i ve noktalama için kullandığın nesneler gibi birtakım kaynaklara, *Güzel Tutsak* ise Magritte ve bazı diğer ressamların resimlerine dayanıyordu. Başka ne tür biçim deneylerinin peşinden gitmek ilğini çekerdi?

AR-G: Bazen, *Cennet ve Sonrası*'ndaki gibi, temaların diziselliği baştan tasarlanıyor. Ama çoğu kez bu biçimsel deneylerle, çalışma esnasında, ya yazarken ya da çekimlerde karşılaşıyor. Düşündüğün gibi önceden hazırlanmış değil. Bu çalışma yöntemine çok önem veriyorum. Edebiyatta bu yöntem beni Ricardou gibi önceden her şeyi tasarlayan yazarlardan hemen ayırıyor. Önceden tasarladığım azdır. Bazen sonradan tasarladığım oluyor [gülüyor]; bazen önceden tasarlıyorum, ama nadiren.

Dolayısıyla, sorunu cevaplamakta zorlanıyorum çünkü dikkate alınması gereken pek çok etken var. Bazen ön tasarıların çalışma esnasında ortadan kalktığı oluyor. Örneğin, *Ateşle Oyun*'dan bahsederken görüntü yerine sestten başlamak üzerine güçlü bir ön tasarım olduğunu söylemiştim. Bu ön tasarım çalışma esnasında büyük ölçüde yıkıldı, hatta altüst oldu. Kısacası, eğer bir yapı önceden tasarlanırsa, genelde yıkılır, hatta altüst olur. Aynısı, *Cennet ve Sonrası*'ndaki dizisellik için de geçerli. Buna karşılık çoğu zaman, başlangıçta tam olarak tasarlanmayan bir öğe üretim ve kurma esnasında, yani çekimde ve kurguda tasarlanıyor.

RS: Başka bir yerde, eserlerine dair yorumlar yapanın aslında “ideolojik ikizim” olduğunu söylemiştin.

AR-G: [gülüyor] Evet, şimdi konuşan da o! Söyleşilerde ideolojik ikizim konuşur.

RS: “Deniz Mezarlığı” üzerine Gustave Cohen'in Sorbonne'daki konuşmasını dinlemesinin ardından kendisini bir gölge gibi hissettiğini yazan Paul Valéry aklıma geldi. Valéry, şiiri bir kez yayımlandı mı Cohen gibi bir eleştirmenin yorumlarının kendi yorumları kadar geçerti olabileceğini iddia eder.³ Sence bu şeyler bu kadar göreceli mi?

AR-G: Bence eleştirmenin yorumları tek bir durumda yazarınki kadar geçerlidir: Eleştirmen eseri yazar kadar iyi bildiği zaman.

RS: Bu mümkün mü?

AR-G: Mümkün. Örneğin, bir *auteur* yirmi yıl önce çektiği bir filmde bahsediyorsa ve karşısında filmi yakın zamanda otuz kez bir kurgu makinesinde ya da sinemada izlemiş bir eleştirmen varsa, eleştirmen filmi yönetmenden daha iyi bilir. Şüphesiz ki yönetmenin filme dair bilgisi, en azından film tamamlandıktan sonraki bir zaman

³ Bkz. Paul Valéry, “Concerning *Le Cimetière Marin*,” *The Art of Poetry* içinde, çev. Denise Folliot, New York: Random House, Vintage Books, 1961, s.140-152. Valéry, Cohen'i dinledikten sonra, “Sanki kendimin gölgesiydim,” diye yazar (s.142). Şair, “*metne sadık bir anlam yok* - yazarın otoritesi yok. (...) Bir metin bir kez yayımlandı mı, artık kişinin yetenekleri doğrultusunda kullanılabilecek bir alete benzer; bu aleti yapanın onu başkalarından daha iyi kullanacağı kesin değildir,” sonucuna varır (s.152).

zarfında, hayli fazladır; yalnızca her çekimi değil, her görüntüyü defalarca görmüştür. Çok az eleştirmen bu denli bilgiye sahip olabilir. Her halükârda, bir eleştirmenin *a posteriori* bir fikrini eğer uygun veya ilginç bulursam ya da eserle iyi örtüşürse benimserim. Benimserim ve derslerimde ya da konuşmalarımda sanki benim fikrimmiş gibi kullanırım. Bu beni hiç rahatsız etmez. Onu bulan ben olmasam da, benden önce başkası bulmuş olsa da, önceden düşünmeden, hatta bazen farkına varmadan o fikre yer verdiğim olur.

RS: Bir eser kamusaldir, ama sonuçta daha çok sana ait değil midir?

AR-G: Bana aittir; yine de bir filmi bazı eleştirmenler en ince ayrıntısına kadar bilir. Edebiyatta böyle eleştirmenlerin sayısı daha çoktur. Edebiyatta bu çok daha kolay. *Kıskançlık*'ı en ince ayrıntısına kadar bilmek, *Ateşle Oyun*'u bilmekten –sırf maddi nedenlerden dolayı– çok daha kolay.

AF: İfade edecek hiçbir şeyin olmadığına dair sıklıkla dile getirdiğin duruşa dönecek olursak, bana öyle geliyor ki aslında filmlerinde pek çok şey ortaya koyuyorsun –örneğin, kadınlara ya da erkek egemen topluma dair.

AR-G: Evet, ama bunların hepsi birer stereotip. Benim ilgimi çekmiyorlar. Aynı şey edebiyat için de geçerli. *Kıskançlık* duygusu beni hiç ilgilendirmiyor. Ben kıskanç değilim. Ama Sartre'ın Husserl üzerine yazısında dikkat çektiği gibi, duygular bir insan için dünyayı kavrama araçlarıdır.⁴ *Kıskançlık* gibi ona adını veren duygunun ilgimi çekmediği bir kitap üzerinden düşününce, bu bana çarpıcı gelmişti. Duyguyu dünyayı incelemenin bir aracı olarak kullanıyorum.

RS: Filmlerine dönersek, duyguları filmin yapısını kurma aracı olarak da kullanıyorsun herhalde.

AR-G: Evet, elbette, çünkü dünyayı kavrama aracı derken ister istemez bir yapıyı kast ediyorum. Dünyada yapısal olmayan bir kaygı yok.

RS: Roland Barthes'ın düşüncesinden yola çıkarak, kullandığın stereotiplerin toplumun söyleminden ödünç aldığı bir göstergeler sistemine ait olduğu söylenebilir mi? Kısaca, "gösterenler"e dönüştürdüğün "gösterilenler" kullanıyorsun.

AR-G: Kesinlikle. Barthes sürekli bir düzey değişiminin, bir anlam dizgesi dahilinde işlediğini fark etmişti – benim değil, başkaları hakkında söylemişti bunu. Bu dizgede anlam parçaları ikinci ve daha sonraki dizgelerde gösterenler haline geri döner ve bu dilden yeni bir söylem üretilmiş olur.

RS: Senin eserlerin de başkalarının dili haline gelebilir mi?

AR-G: Evet, belki. Aslında, her şey yolunda giderse, gelmeli.

⁴ Jean-Paul Sartre, "Une Idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité", *Situations I* içinde, Paris: Gallimard, 1947, s.31-35; İngilizcesi: "Intentionality: A Fundamental Idea of Husserl's Phenomenology", çev: Joseph P. Fell, *The Journal of the British Society for Phenomenology*, 1, 1970, s.4-5.

RS: Yine de belirli bir gerçek kaygısıyla mı çalışıyorsun?

AR-G: Hiç kuşkusuz. Bu duruşumu hep korudum. Gerçek, gerçekçilikten daha gerçektir. Elbette filmlerim insanı temsil etme kaygısıyla yola koyulmaz. Yine de, bir insan gerçekliğiyle bağlantısı olan temsil etkileri barındırırlar. Benim filmlerim düşleri andırıyor, Truffaut'nunkilerden çok daha fazla.

RS: Kasten öyle bir kaygın olmasa da yaptıkların sonuçta temsili mi oluyor?

AR-G: Öyle oluyor – ve sizin gibi sürrealizme aşına olanlar bilir; bu, daha o dönemin tartışmalarından biriydi. “Sürrealizm, düşüncenin gerçek anlamda işleyişini –sözlü, yazılı ya da başka herhangi bir biçimde– ifade ettiğimiz saf haldeki psişik otomatizmdir; aklın her türlü denetiminden azade, estetik ve ahlaki kaygılardan muaf olan düşüncenin ifadesidir.”⁵ Sürrealizm bir estetik olarak düşünülmüştü; ancak Breton'un yaptığı tanıma göre, herhangi bir estetik kaygının ardındaki gerçek düşünceyi bulma meselesiydi. Dolayısıyla burada bir çelişki var, değil mi? Breton'da, bende ve aslında herhangi bir sanatçıda var olan bir çelişki bu.

RS: *Angélique*'te sanatın –eğer yapılabilirse– gerçeği taklit edebileceğini şöyle ifade ediyorsun: “Bilinçdışımızın evreni aynı anda hem yüzleştirir hem de saklar (...) oysa gündelik hayatın sahte dünyası bunları yapmaz.” Hayal gücü olmadan gerçeğe erişilemeyeceği anlamını mı çıkarmalısınız bundan?

AR-G: Kesinlikle, hiç şüphesiz. Çağdaş felsefedeki ve bence genel olarak çağdaş düşüncedeki gerçek anlayışına göre gerçek kavramı insani bir kavramdır. Bir hayvani ilgilendirmez örneğin. Gerçek, bir bilinç fenomenidir; Husserl'in fenomenoloji düşüncesiyle ve –başlıca örneklerinden birinin sürrealizm olduğu– hayalî olana dair yapılan tüm deneylerle uyum içindedir.

Husserl demişken, daha önce bilmediğim son derece ilginç bir metin buldum geçenlerde; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*'ta⁶ alıntılanmıştı. Metinde Husserl, dünyada olmayan tüm olasılıklar dünyasındaki gerçekçi bir deneyime katılınmadığı sürece gerçekle yüzleşilemeyeceğini belirtiyor; Husserl'e göre bir fenomenin eksiksiz olması ancak olduğu şeye olmadığı her şey, olabileceği, hatta olamayacağı şeyler de eklenirse mümkün. O buna, “özgür değiştirme,” diyor – bence, benimkiler gibi işlere özellikle uyan bir görüş. İşin özü, hayalî, gerçeğin inşasının en temelinde yer almalıdır.

RS: Bu, on dokuzuncu yüzyıldan kalma bir gerçekçilik görüşü olanlara çok şaşırtıcı gelebilir.

AR-G: Kesinlikle. Fenomenoloji ve ondan çıkan her şeyin, Sartre'dan bana kadar, tümüyle farklı bir anlayış olduğu, hem bilinçlilik hem de gerçeklik olduğu yeterince iyi anlaşılmadı. Bu anlayış bir yandan daha heyecan verici, diğer yandan da çağdaş bilimin görüşleriyle daha uyumlu. On dokuzuncu yüzyıldaki gerçek görüşü

⁵ Robbe-Grillet, Breton'un 1924 tarihli *Sürrealist Manifesto*'sundan alıntı yapıyor. Bkz. *Manifestoes*, s.26. [Türkçesi, *Sürrealist Manifestolar*, çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör, Altıkkırbeş Yayın, 2009.]

⁶ Başlıca Alman günlük gazetelerinden biri.

bugünün temel bilimleriyle savunulamaz. Mesele felsefecilerin ya da şairlerin soyut spekülasyonları değil asla; esas mesele değişen dünyayla kurulan ilişki. İletişim araçlarının on dokuzuncu yüzyılda takılı kalmış olması kaygı verici – yalnızca edebiyat ve film eleştirisi değil, diğer her şey için de durum aynı.

Felsefeden ve fenomenolojiden bahsettik. Biraz da sanattan ve sürrealizmden bahsetmeliyiz. Bence sürrealizmin dünyayla ilişkisinde asli bir önem vardı. Bugün sürrealizm toplum tarafından asimile edilerek yalnızca dekoratif bir forma indirgendi.

RS: Senin gibiler hariç.

AR-G: Evet, ama toplum sürrealizmi posterlere, reklamlara ve bunun gibi şeylere dahil ederek yozlaştırdı. Oysa sürrealizm yepyeni bir dünya ve bilinç görüşü ve dünyayla kurulan bir bilinç ilişkisi içeriyordu – şimdilerde bunun içini boşaltmakla meşgulüz. Sürrealizm antikacıların ya da reklamcılarının nesnesi haline geldi.

RS: Burjuvazinin sanatı yeniden ele geçirmesi.

AR-G: Evet, ama burjuvazi bunu şaşırtıcı olan ne varsa ortadan kaldırarak yapıyor.

RS: Ve yaratıcı olan...

AR-G: Ve yaratıcı olan, evet.

RS: On dokuzuncu yüzyılda geliştiği haliyle gerçekçilik fikri, döneminin bilimiyle uyum içindeydi.

AR-G: Tamamen. Kesinlikle uyum içindeydi.

RS: Buna karşılık, senin bahsettiğin günümüz gerçekçilik fikri, senin de dediğin gibi günümüzün bilimiyle uyum içinde. Eğer doğru anladıysam, örneğin temel fizikten bahsediyorsun.

AR-G: Kesinlikle. Ya da bilime, örneğin bilimin çürütülebilirliğine dair kuramlardan bahsediyorum. Bu fikirler Einstein'dan türedi, fakat bir kuramın bilimsel olması için en az bir noktada yanlış olabileceğini göstermenin mümkün olması gerektiği fikrini sürdüren Karl Popper tarafından popülerleştirildi. On dokuzuncu yüzyılda doğrulanabilirlik ölçütünün mutlak oluşu hayret verici. Popper, bu yeni ilkeye "yanlışlanabilirlik" adını veriyor.

Filme ilişkin bir yorum eklemek istiyorum. Bu aralar televizyonda "fantastik film" adı verilen bir moda var. Fantastik diye etiketlenen filmlerin rasyonalist olabilmesini garip buluyorum. Bu filmler açıklanamazlarla başlıyor ve sonunda rasyonellik adına, özel efektler ve diğer gezegenlerden gelen varlıklar dahil her şey yerli yerine oturuyor. Buna hayret ediyorum çünkü film tüm fanteziden arındırılmış oluyor.

Fantezi anlamadığımız bir âlemle kurulan irtibattır. Oysa televizyonda her şey nihayetinde anlaşıyor. Resnais ile bir film hakkında tartışmıştık; benim de çok küçük bir rol aldığım *Seni Seviyorum, Seviyorum* [*Je t'aime, je t'aime*] adlı filmde bir fantezi makinesi vardı. Tam olarak neydi bilmiyorum. Çekimler sırasında Resnais, herkesin açıkça anlayıp anlamayacağı meselesine saplanıp kalmıştı. "Ama son tahlilde, insanlar anlamamalı," demiştim. Eğer bu film kısmen bir hayal kırıklığıysa, bu kesinlikle fanteziyi rasyonelleştirme kaygısı yüzündendi; bana göre bu her şeyi mahvediyor.

RS: Eğer yirminci yüzyılın bilimi ile sanatı arasındaki şaşırtıcı ilişki meselesine dönmeme izin verirsen: Aklın sesinin (on dokuzuncu yüzyıldaki bilimin) Einstein ve diğerleri tarafından geliştirilerek günümüzde geldiği nokta ile Nietzsche ve sürrealistler tarafından dillendirilen anlamsızlığın sesinin böylesine belirgin olarak yaklaşacağını kim düşünebilirdi? Bu tümüyle beklenmedik bir durum.

AR-G: Evet, ama bilimin mahiyetinin değiştiğini kabul etmek gerek. Bilim artık doğru olma iddiasında bulunmuyor. *Doğru* kelimesi bilimde anlamını yitirdi.

RS: Yerine *kanıtlanabilir* mi geldi?

AR-G: Hayır, *kanıtlanabilir* kelimesinin de *doğru* kelimesi gibi artık bir anlamı yok. Bilim, işinin icat etmek olduğunu biliyor. Yalnızca etkili olma iddiasında.

RS: Mihenk taşı etkililik mi?

AR-G: Evet, etkililik. Doğruluğu artık tartışma konusu olmayan denklemler sayesinde Ay'a gidiliyor. Denklemler Ay'a gitmeye olanak sağlıyor yalnızca. Sıklıkla bahsedilen ışık örneğini düşünelim. Uzun süre boyunca ışığın dalgalardan mı yoksa parçacıklardan mı oluştuğu tartışıldı. İki olasılık da birbiriyle kesinlikle bağdaşmıyor. Aynı anda hem o hem öbürü olamaz. Sonra bilim insanları birden bunun artık önemi olmadığını söylemeye başladı. Bazı çalışma alanlarında ışığın parçacıklardan, bazı alanlarda ise dalgalardan oluştuğunu düşünmek yarar sağlıyor. Işığın birinden ya da diğerinden oluşması, her ikisinin birden olmasının olanaksızlığı artık önemli değil. Bilim insanlarının artık kafasını karıştırmayan bu çözümlenmemiş çelişki on dokuzuncu yüzyılda kavranamazdı. Çelişmezlik İlkesi rasyonalizmin temellerinden biriydi.

RS: Ama bunu o yöne sokan Einstein'dan ziyade Heisenberg değil miydi?

AR-G: Evet, ama başlatan Einstein'dı; ve elbette Heisenberg aynı doğrultudan gitti.

RS: Ama Einstein, ömrünün sonuna doğru evreni açıklamanın bir yolunu bulma arzusuna kapıldı.

AR-G: Evet, değiştiğin önemli bir nokta. Her şeyi açıklayabilecek birleştirici bir ilke bulma fikrinin peşini bırakmadık. Böyle bir ilkenin asla bulunmayacağı düşünüyor, ama onu bulma umudu bilim alanında bir gücü, bir enerjiyi temsil ediyor.

RS: Böylece bilim umudun ve inancın alanı haline mi geldi?

AR-G: [gülüyor] Yaratıcı enerjinin alanı haline geldi ve bu yaratıcı enerjinin bir motora ihtiyacı var. Büyük enerji motorları çelişki fenomenleridir. Isı kaynağı olmadan soğuk üretilemez örneğin. Hatta enerji ancak bir çelişki varsa üretilir. Bu daha zamanında Hegel'e göre doğrudu, ama on dokuzuncu yüzyılda bu görüşe pek önem verilmedi. Çelişki her enerjinin motorudur. Tarihin motorunu bile bunun illettığını söylemişti Marx. Enerjiye inanmak, temelde çelişki olduğunu bilmektir. On dokuzuncu yüzyılın başında çelişmezlik ilkesi mutlaktı. Eğer bir çelişkiyle karşılaşırlarsa, duruyorlardı; ilerleyemiyorlardı. Oysa şimdi, tam tersine, çelişkileri arıyoruz. Bundan dolayı, ışığa dair bir görüşteki çelişki olasılığı paranteze alınacak bir kusur değil, aksine, gelecekteki buluşun motoru sayılıyor. Einstein çelişkilerin her zaman olacağını iddia etmişti, çünkü onlar olmasaydı enerji kesilirdi.

RS: Bana öyle geliyor ki bilime dair bu perspektif, bilimin "etkili" olmasını gerektirmesi bakımından daha ziyade teknolojik.

AR-G: Bir bakıma, evet. Ama bilim insanlarının zihnini meşgul eden etkililik, bir yönüyle soyut. Bilimin sonradan teknoloji haline geldiği doğru; bu noktada da teknoloji yalnızca etkililikten yararlanmak için çelişkileri unutup. Bilimden teknolojiye doğru bu kayış muhtemelen Heidegger'in düşüncesinin zayıf yanlarından biriydi, çünkü aslında saldırdığı teknoloji ya da teknik olsa da, o, sıklıkla bilimi suçluyordu. Birini diğerinden ayırmak olanaksız. Ay'a gitmek bir teknoloji. Uygulamalı bilim. Hatta bir açıdan hayalî olan galip gelmiş gibi gözükse de (Ay'a gitmek on dokuzuncu yüzyıl için bir düşü), bu bile bir teknoloji. Diğer yan ise, daima ileri giden temel bilim.

RS: Sürrealizm de teknolojinin kuyusunu kazmıyor mu?

AR-G: Sürrealizmi bu teknolojilerle karşılaştırmak adına, sürrealizmin çözümlemiş ve çözülemeyen çelişkilere dayandığını söyleyebilirim – ameliyat masasındaki dikiş makinesi. Tüm bu sürrealist nesneler çözümsüz çelişkilerdir. Ama akıl bilimleri süratle teknoloji haline geliyor. Örneğin Freud'un psikanalizi her şeyin açıklanabileceğini savunan on dokuzuncu yüzyıl inancına döner. On dokuzuncu yüzyılın perspektifinden bakınca bilimin ilerlemesiyle tüm çelişkilerin ve gizemin yavaş yavaş yok olacağına inanılır. Oysa aksine, bugün bilim ne kadar açıklama getirirse o kadar ileriye öteleyeceği yeni güçlükler yaratacağının farkındadır. Eğer Marksizm ve psikanaliz ya da Hegel soyundan gelen diğer şeyler saf teknoloji haline gelip böylelikle insani ilgilerini kaybediyorsa, bunun nedeni aslında bu hataya düşmeleridir. Bilinçdışını anlayamayız. "Durun," diyor Freud. "Pekâlâ açıklanabilir." Bu inanışa göre her şey kayboluyor. Çözümsüz çelişkiler ve bunların ürettiği enerji ihtimali ortadan kalkıyor.

RS: Sinemadaki gerçekçilik üzerine biraz konuşmak istiyorum.

AR-G: Geleneksel anlamdaki gerçekçilikten, gerçekçi sinemadan mı?

RS: Hayır, pek sayılmaz. Belirli bir tür gerçekçilikten bahsediyorsun. Gerçeğin belirli bir türünü anyorusun.

AR-G: Evet, ama buna gerçekçilik demekten kesinlikle kaçınıyorum.

RS: O halde *gerçekçilik* kelimesinin anlamını geleneksel gerçekçilik olarak kabul edelim. Roman için gerçekçiliği keşfedip onun ötesine geçmek iki asırdan fazla sürdü. Bu yavaş bir keşifti, on yedinci yüzyılın sonundan başlayıp on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar boyunca sürdü. “Yedinci sanatın” sanatsal deneylere maruz kalabilmesi için önce “gerçeğe” yönelik aynı yoklamalara maruz kalmasına izin vermek gerekmiyor mu?

AR-G: Göreceğiz, ama roman için bu üç asır sürdüyse eğer, üç asır sonra artık film diye bir şey olmayacak. Başka teknolojiler olacak çünkü film (a) teknoloji ve (b) para tarafından zapt ediliyor. Yani, çok pahalıya mal oluyor...

Daha önemli bir noktayı eklemek istiyorum. İnsanlık tarihinin her anında birkaç olası yol birden vardır ve ben, diyelim ki Defoe ya da Richardson’dan Yeni Roman’a kadar, gerçek meselesinde sürekli bir ilerleme olduğuna inanmıyorum. Diderot bizim gerçek düşüncemize Balzac’tan daha yakın, çünkü *Kaderci Jacques*’ta anlatıyı iletlemek için oyuna sıklıkla mutlak çelişkiler dahil ediyor. Tarihin bazı dönemleri etkin ilerleme dönemleridir. Örneğin devrim öncesi –İngiltere’de Diderot ya da Sterne– böyle bir dönemdi; sonrakiler ise aksine, gerileme dönemleriydi. Balzac neredeyse Orta Çağ’ın tümeller edebiyatına geri döndü. Sessiz film dönemi boyunca Ayzenshtayn ve Cocteau gibiler sayesinde sinema fazlasıyla gelişti. Sonra, sesli film, Ayzenshtayn’ın meşhur “*Sesli Filmin Geleceği Üzerine Beyanat*”ında ilan ettiği gibi, bir anda büyük bir gerileme etkisi yarattı. Sinemadan çok fazla şey talep etmiyorum. Yalnızca gerilememesini isterdim, oysa korkunç biçimde geriliyor. Peter Greenaway sinemanın sona ermiş bir sanat olduğunu söylüyor. Sinemanın geliştiği düşünülemez.

RS: Aynısı roman için de söyleniyordu.

AR-G: Aynısı roman için de söyleniyordu, ama Yeni Roman’ın mucitleri Valéry ve Breton’un ortaya attığı bu düşünceye karşı mücadele etti. Greenaway meselesinde vahim olan, sinematografik biçimler mucidi birisinin kendisini bir dinazor olarak görmesi ve sinema adına artık ilerleyebileceği bir yol görmemesi. Ben kestiremiyorum. Medyum değilim. Ama buna hayır diyenler arasındayım. Bir başka sinema yaratmalıyız. Ama her şey aleyhimize, özellikle de para.

AF: Sesin gelmesi, gerçekçiliğe dair yapılan güncel deneyler; sence sinema hangi yönde evrilmeli? Gerçeğe doğru hareket etmek için ne yapmalı?

AR-G: Belli başlı yönlerden birini Ayzenshtayn, Aleksandrov ve Pudovkin “*Sesli Filmin Geleceği Üzerine Beyanat*”ında belirtmişti. Ek çelişkilere –ses ve görüntü arasındaki çelişkilere– olanak sağlayan ses. Bu deneyleri yapmak isteyen biri oldu mu hiç?

RS: Sen!

AR-G: Eh, evet. *Marienbad*'da Resnais'yi ses ve görüntü arasındaki çelişkilerle tanıtmak istediğimi hatırlıyorum. Çekinerek de olsa, dediğimi yapmıştı. Galiba bu hikâyeyi çok kez anlattım. Erkeğin ayak sesleri halıda yürürken bile taş üzerinde gibi, kadınlıkler ise onu taşın üzerinde gördüğümüzde bile halıdaymış gibi duyulsun istedim; bu da kadının parkta ayağını niçin burktuğunun açıklaması — çünkü ses görüntüyle örtüşmüyor. Resnais izleyicinin bunu anlamayacağını söylemişti.

RS: Bu işitsel kontrpuan tam da *Güzel Tutsak*'ta polisler sahilde yürürken bot seslerini duyduğumuzda olan şey, değil mi?

AR-G: Evet, aynen öyle.

AF: Sinemanın geleceğine dair umutlu musun yoksa kötümser misin?

AR-G: Ben iyimser mizaçlıyım. Film çekmeye devam edebiliyorum çünkü az para harcıyorum ve diğer filmlerden para kazanıp küçük filmleri üstlenebilecek yeterince yapımcı var. *Güzel Tutsak* Dauman'a tek kuruş kaybettirmedi. Makinesinin çarklarını döndürmeye yetti. Eğer biraz olsun kötümsersem, bunun nedeni bütününe bakınca vaziyetin kötüye gidiyor olması. Örneğin Fransa'da Godard ya da benim gibi ihtiyarların devam etmesine izin veriyorlar, ama bugün daha önce film çekmemiş biriyle birlikte *Ölümsüz Kadın*'ı yapmayı üstlenebilecek bir yapımcı yok. Ve filmlerimin maliyeti sistem, sendikalar vs. yüzünden artıyor.

Film çekmeyi zorlaştıran başka pek çok benzer etken var. Jack Lang gibi tümüyle iyi niyetli bir kültür bakanı geniş bir izleyici kitlesini memnun etme umuduyla ticari filmlere para yardımıyla bulunma eğiliminde. Kamu fonlarının nasıl harcandığını eleştirenlerden çekinse de, bu onun son Resnais filmi gibi ne avangard olan ne de genelin ilgisini çekebilecek felaketlere para yardımıyla bulunmasına engel olmuyor. Prodüksiyon ve dağıtım çarklarına kapitalist yoğunluğunun hâkim olduğu Amerikan sistemi şimdilerde Avrupa'yı da istila etmekte.

Ayrıca, sayılan azalan izleyiciler sinemanın reddine katkıda bulunuyor. İnsanlar *Marienbad*'dan hoşlanmamıştı, Godard'dan hoşlanmıyorlardı; ama yine de izlemeye gidiyorlardı çünkü "sinema" buydu — hakkında konuşulan şeydi. Artık filmleri televizyonda izlemeyi bekliyorlar. Fransa'da yıldan yıla daha az kişi sinemaya gidiyor; sonuç olarak Fransız sistemi izleyici yüzünden yarı ya da öbür gün iflas etmeye mahkûm. Eskiden finansörler alışılmadık filmleri, böyle filmleri yapmak için gereken maliyeti geri kazandırabilecek bir izleyici kitlesine sunmaya razıydı. Ama eğer kimse bu filmleri izlemeye gitmiyorsa, bu korkunç.

Paris'te şimdi bazı filmlerin tüm gösterimleri için elli bilet satılıyor. Elli bilet! Bu inanılmaz. İlginç bir filme benziyordu diyorlar ama kısa bir süre sonra gösterime son veriyorlar. Ama neden? Çünkü salon boştu.

Deneyssel, cüretkâr, yaratıcı hayal gücü ürünü sinemanın yaşaması için ilginç bir film gösterime girer girmez insanlar salonlara akın etmeli; zamanında Godard'dan hoşlanmadıkları halde Godard filmi izlemek için salonlara akın ettikleri gibi. Ama bu artık olmuyor. Entelektüel merak yok oldu. Bu gidişat hızla felakete yol açacak sonuçlar doğurma tehlikesi barındırıyor – çok hızla. Avrupalı izleyici bu çöküşten tıpkı Amerikalı izleyicinin Amerikan sinemasının aptallığından olduğu gibi sorumlu olacak. Yine de Amerikalı izleyici gidip hayli dikkat çekici sanatsal fiyaskoları izlemeye hevesli görünüyor, oysa Fransız izleyici artık buna zahmet etmiyor.

AF: Birleşik Devletler'de hangi sinema türlerinin gelişmesini isterdin?

AR-G: Bana göre genç kuşaklar farklı türde sinemaların mümkün olduğu fikrinin peşinden gitmeli. Bu çok zor elbette, çünkü Birleşik Devletler'deki salon ve dağıtım sistemi alternatif sinema biçimlerine engel oluyor. Ama dünyanın en zengin ülkesinin kendisini hem Küba purolarından hem de entelektüel filmlerden mahrum etmesi normal değil!

Alain Robbe-Grillet'nin Filmleri

L'Année dernière à Marienbad [*Geçen Yıl Marienbad'da*], 1961.

Yönetmen: Alain Resnais. Fransa-İtalya ortak yapımı: Précitel, Terrafilm. Dağıtım: Cocinor. Oyuncular: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, Françoise Bertin, Luce Garcia-Ville, Hélène Kornel, Françoise Spira, Karin Toeche-Mittler, Pierre Barbaud, Wilhem Von Deek, Jean Lanier, Gérard Lorin, Davide Montemuri, Gilles Quéant, Gabriel Werner.

L'Immortelle [Ölümsüz Kadın], 1963.

Fransa-İtalya ortak yapımı: Tamara Films, Como Films (Paris), Cocinor, Dino de Laurentis (Roma). Dağıtım: Cocinor. Oyuncular: Françoise Brion, Jacques Doniol-Valcroze, Guido Celano, Catherine Robbe-Grillet, Belkıs Mutlu, Sezer Sezin, Ulvi Uraz, Faik Coşkun.

Trans-Europ-Express [*Trans-Avrupa Ekspresi*], 1966.

Fransa-Belçika ortak yapımı: Como Films. Dağıtım: Lux-C. C. F. Oyuncular: Jean-Louis Trintignant, Marie-France Pisier, Charles Millot, Christian Barbier, Nadine Verdier, Clo Vanesco, Alain Robbe-Grillet, Catherine Robbe-Grillet, Paul Louyet, Daniel Emilfork, Henri Lambert, Raoul Guylad, Prima Symphony, Rezy Norbert, Gérard Palaprat, Salkin, Ariane Sapriel, Virginie Vignon.

L'Homme qui ment [*Yalan Söyleyen Adam*], 1968.

Fransa-Çekoslovakya ortak yapımı: Como Films, Lux-C. C. F., Československý Film (Bratislava). Dağıtım: Lux-C. C. F. Oyuncular: Jean-Louis Trintignant, Ivan Mistrík, Silvie Bréal, Sylvia Turbová, Zuzana Kocúriková, Dominique Prado, Catherine Robbe-Grillet, Josef Kroner, Josef Cierný, Dusan Blaskovic, Bada, Július Vášek.

L'Eden et après [*Cennet ve Sonrası*], 1971.

Fransa-Çekoslovakya ortak yapımı: Como Films, Československý Film. Dağıtım: Plan Films. Oyuncular: Catherine Jourdan, Pierre Zimmer, Richard Leduc, Lorraine Rainer, Sylvain Corthay, Juraj Kukura, Ludwik Kroner, Jarmila Kolenicova, Catherine Robbe-Grillet, Franz Gerva.

N. a pris les dés... [*N Zarı Aldı*], 1971.

L'Eden et après'nin yapımcıları ve O. R. T. E, Fransız televizyonu için (kanal 3'te 1975 senesinde yayınlandı). Oyuncular: *L'Eden et après* ile aynı kadro, ayrıca Catherine Jourdan, Richard Leduc, Pierre Zimmer.

Glissements progressifs du plaisir [Hazzın Sürekli Kayması], 1974.

Fransa yapımı: Coséfa Films, S. N. E. T. C. Dağıtım: Fox. Oyuncular: Anicée Alvina, Olga Georges-Picot, Jean-Louis Trintignant, Michel Lonsdale, Jean Martin, Marianne Eggerickx, Isabelle Huppert, Maxence Mailfort, Claude Marcault, Nathalie Zeiger, Bob Wade, Hubert Niogret, Catherine Robbe-Grillet, Alain Robbe-Grillet.

Le Jeu avec le feu [Ateşle Oyun], 1975.

Fransa-İtalya ortak yapımı: Arcadie Films (Paris); Madeleine Films (Paris); Ciné Compagny (Roma). Dağıtım: U. G. C. Oyuncular: Anicée Alvina, Philippe Noiret, Jean-Louis Trintignant, Philippe Ogouz, Agostina Belli, Sylvia Kristel, Serge Marquand, Christine Boisson, Nathalie Zeiger, Jacques Doniol-Valcroze, Martine Jouot, Jacques Seiler, Charles Millot, Joëlle Cœur.

La Belle Captive [Güzel Tutsak] 1983.

Fransa yapımı: Argos Films (Paris). Oyuncular: Daniel Mesguich, Gabrielle Lazure, Cyrielle Clair, Daniel Emilfork, Roland Dubillard, François Chaumette, Gilles Arbona, Arielle Dombasle, Jean-Claude Leguay, Nancy Van Slyke, Denis Foucray, Michael Auclair.

Taxandria, 1994.

Yönetmen: Raoul Servais. Senaryo: Alain Robbe-Grillet, Raoul Servais ve Frank Daniel. Belçika-Almanya-Fransa-Hollanda ortak yapımı: Iblis Films, Bibi Films, Les Productions Dussart, Prascino Pictures. Dağıtım: ANAGRAM. Kısmen animasyon. Oyuncular: Armin Mueller-Stahl, Elliott Spiers, Katja Studt, Richard Kattan, Julien Schoenaerts, Andrew Sachs, Daniel Emilfork, Cris Campion, Robert Lemaire, Joris Van Ransbeeck, Ferene David Kiss, Zsuzsa Hall, John Truscott.

Un bruit qui rend fou [Çıldırılan Gürültü] 1995.

Yönetmen: Dimitri De Clercq, Alain Robbe Grillet. Fransa-Belçika-İsviçre ortak yapımı: Euripide (Paris), Nomad Films (Brüksel), CAB (Lozan). Oyuncular: Fred Ward, Arielle Dombasle, Charles Tordjman, Sandrine Le Berre, Dimitris Poulidakos, Christian Maillet, Muriel Jacobs, Michalis Maniatis, Pandeas Scaramanga.

Gradiva [C'est Gradiva qui vous appelle], 2006.

Fransa yapımı: Les Films du Lendemain, Acajou Films. Dağıtım: Zootrope. Oyuncular: James Wilby, Arielle Dombasle, Dany Verissimo-Petit, Farid Chopel, Lotfi Yahya Jedidi, Marie Espinosa, Farida Khelfa, Faycal Attougui, Mohamen Mehdi Ouazanni, Pascal Judelewicz, Asmaa Bouafia.

Alain Robbe-Grillet'nin Sineromanları

L'Année dernière à Marienbad. Paris: Minuit, 1961.

L'Immortelle. Paris: Minuit, 1963.

Glissements progressifs du plaisir. Minuit, 1974.

C'est Gradiva qui vous appelle. Paris: Minuit, 2002.

Alain Robbe-Grillet'nin Başlıca Yayınları

Un régicide. 1949'da yazılmış bir roman. Paris: Minuit, 1978.

Les Gommages. 1951'de yazılmış bir roman. Paris: Minuit, 1953. Prix Fénéon, 1954.

Le Voyeur. Roman. Paris: Minuit, 1955. Prix des Critiques, 1955.

La Jalousie. Roman. Paris: Minuit, 1957.

Dans le labyrinthe. Roman. Paris: Minuit, 1959.

Instantanés. 1954 ve 1962 arasında yazılmış kısa hikâyeler. Paris: Minuit, 1962.

Pour un nouveau roman. 1953 ve 1963 arasında yazılmış eleştirel denemeler. Paris: Minuit, 1963.

La Maison de rendez-vous. Roman. Paris: Minuit, 1965.

Projet pour une révolution à New York. Roman. Paris: Minuit, 1970.

Rêves de jeunes filles. Metin, Robbe-Grillet; fotoğraflar, David Hamilton. Paris: Laffont, 1971.

Construction d'un temple en ruines à la déesse Vanadé. Baskılar, Paul Delvaux; metin, Robbe-Grillet. Paris: Le Bateau-Lavoir, 1975.

La Belle Captive. "Resimli-roman", René Magritte'in illüstrasyonlarıyla. Paris: Bibliothèque des Arts, 1976.

Topologie d'une cité fantôme. Roman. Paris: Minuit, 1976.

Souvenirs du triangle d'or. Roman. Paris: Minuit, 1978.

Traces suspectes en surfaces. Robert Rauschenberg'in orijinal litografileri ve Alain Robbe-Grillet'nin metni. West Islip, N.Y: Universal Limited Art Editions, 1972-1978.

Temple aux miroirs. Metin, Alain Robbe-Grillet; fotoğraflar, Irina Ionesco. Paris: Seghers, 1979.

Le Rendez-vous. Orta seviye Fransızca ders kitabı; metin Alain Robbe-Grillet; gramer egzersizleri, Yvone Lenard. Djinn'in metninin aynısı. New York: Rinehart and Winston Holt, 1981.

Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints. Roman. Paris: Minuit, 1981.

Le Miroir qui revient. Kurgusal otobiyografi. Paris: Minuit, 1985.

Angélique ou L'enchantement. Kurgusal otobiyografi. Paris: Minuit, 1988.

Les Derniers jours de Corinthe. Kurgusal otobiyografi. Paris: Minuit, 1994.

La Reprise. Paris: Minuit, 2001.

Le voyageur. Paris: Christian Bourgois, 2001.

Préface à une vie d'écrivain. Paris: Le Seuil, 2005.

Scénarios en rose et noir. 1966-1983. Paris: Fayard, 2005.

Un roman sentimental. Yetişkinler için masal. Paris: Fayard, 2007.

La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni. Paris: Minuit, 2009.

Pourquoi j'aime Barthes. Paris: Christian Bourgois, 2009.

Türkçede Alain Robbe-Grillet

Yeni Roman. çev. Asım Bezirci, İstanbul: Yazko, 1981.

Kıskançlık. çev. Bertan Onaran, İstanbul: Ara, 1989.

Enstantaneler. çev. Halil Gökhan, Ankara: Yazıt, 1991.

Silgiler. çev. Alp Tümertekin, İstanbul: YKY, 2005.

Röntgenci. çev: Suat Başar Çağlan, İzmir: Şenocak, 2009.

Barthes'i Niçin Seviyorum. çev. Ayşe Ece, İstanbul: Sel, 2011.

Alain Robbe-Grillet Filmleri Üzerine Yayınlar

Allemand, Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Seuil, 1997.

Allemand, Roger-Michel ve Christian Milat, haz. *Alain Robbe-Grillet: Balises pour le XXI^e siècle*. Ottawa ve Paris: Presses de l'Université d'Ottawa; Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

Alter, Jean, "Alain Robbe-Grillet and the Cinematographic Style." *Modern Language Journal*, 48, 1964, s.363-366.

_____, "Les Ciné-romans." *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet: Structures et Significations* içinde, Cenevre: Droz, 1966, s.50-64.

Armes, Roy, "Alain Robbe-Grillet." *French Film* içinde, New York: Dutton, 1970, s.148-151.

_____, "Alain Robbe-Grillet: The Reality of Imagination." *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema* içinde, Bloomington: Indiana University Press, 1976, s.131-140.

_____, "Chapter Seven: Film and Literature." *French Cinema Since 1946*, 2. gen. ver. cilt 2, *The Personal Style* içinde, Londra: A. Zwemmer; South Brunswick, N.J.: A. S. Barnes, 1970, s.166-173.

_____, Film and the Modern Novel. *Film and Reality* içinde, Baltimore: Penguin, 1974, s.209-214.

_____, The Films of Alain Robbe-Grillet, *Purdue University Monographs in Romance Languages*, cilt 6, Amsterdam: John Benjamin B. V., 1981.

_____, *French Cinema*, New York: Oxford University Press, 1985.

_____, "In the Labyrinth: L'Année dernière à Marienbad." *The Cinema of Alain Resnais* içinde, Londra: A. Zwemmer; New York: A. S. Barnes, 1968, s.88-114.

_____, "Robbe-Grillet in Africa." *Eden and After* üzerine, *London Magazine*, 13, 1973, s.107-113.

_____, "Robbe-Grillet, Ricardou, and Last Year at Marienbad." *Quarterly Review of French Studies*, 5, 1980, s.1-17.

Assayas, Olivier, "Robbe-Grillet et le maniérisme." *Cahiers du Cinéma*, 370, 1985, s.32-34.

Benayoun, Robert, "Marienbad ou les exorcismes du réel." *Positif*, 44, 1962, s.36-44.

Bishop, Tom, "Géographie de Robbe-Grillet." *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie* içinde, haz. Jean Ricardou, cilt 2, *Cinéma/Roman*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1976, s.52-67.

Bishop, Tom ve Helen Bishop, "The Man Who Lies: An Interview with Alain Robbe-Grillet." *Film Festival* içinde, New York: Grove Press, 1969, s.41-44, 87-89.

Brown, Royal S., "The Cinema of Alain Robbe-Grillet: The Structure of Myth and the Mythology of Structure." *Alain Robbe-Grillet Film Retrospective* içinde, broşür, Anthology Film Archives, New York, 1989.

_____, "An Interview with Alain Robbe-Grillet." *Literature and Film Quarterly*, 17, 1989, s.74-83.

_____, "Serialism in Robbe-Grillet's *L'Eden et après*: The Narrative and Its Double." *Literature/Film Quarterly*, 18, 1990, s.209-220.

Brunius, Jacques, "Every Year in Marienbad or the Discipline of Uncertainty." *Sight and Sound*, 31, 1962, s. 22-27, 153.

Burch, Noël, *Theory and Film Practice*, çev: Helen R. Lane, New York: Praeger, 1973.

Burdick, Dolores M., "Lisa, Lola, and I: The Woman Unknown as the Woman Immortal in Ophüls and Robbe-Grillet." *Michigan Academician*, 12, 1980, s.251-259.

Chateau, Dominique, "La Question du sens dans l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet." *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie* içinde, haz. Jean Ricardou, cilt 2, *Cinéma/Roman*, Paris: Union Générale d'Editions, 1976, s.320-335.

Chateau, Dominique ve François Jost, *Nouveau Cinéma, nouvelle sémiologie: Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: Union Générale d'Editions, 1979.

_____, "Robbe-Grillet, le plaisir du glissement." *Ça Cinéma*, 1.3, 1974, s.10-19.

Dittmar, Linda, "Structures of Metaphor in Robbe-Grillet's *Last Year at Marienbad*." *Boundary*, 2 8, 1980, s.215-239.

Doniol-Valcroze, Jacques, "Istanbul nous appartient." Filmin başrol oyuncusunun ve *Cahiers* editörlerinden birinin *Ölümsüz Kadın* üzerine yazısı, *Cahiers du Cinéma*, 38, 1963, s.54-57.

Dumont, Lillian ve Sandi Silverberg, "An Interview with Alain Robbe-Grillet." *Filmmakers Newsletter*, 9, 1976, s.22-25.

Fano, Michel, "L'Attitude musicale dans *Glissements progressifs du plaisir*." *Ça Cinéma*, 1.3, 1974, s.20-22.

_____, "L'Ordre musical chez Alain Robbe-Grillet: Le Discours sonore dans ses films." *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie* içinde, haz. Jean Ricardou, cilt 1, *Roman/ Cinéma*, Paris: Union Générale d'Editions, 1976, s.173-86.

Fletcher, John, *Alain Robbe-Grillet*, Londra: Methuen, 1983.

Fragola, Anthony N., "Art as a Source of Imagistic Generator for Narrative." *Marienbad, Cennet ve Sonrası ve Güzel Tutsak'a* değinen bir irdeleme, *Journal of Film and Video*, 42, 1990, s.41-50.

_____, "Surrealism Revisited: Style and Technique in Robbe-Grillet's *La Belle Captive* and *Eden and After*." *Symposium*, 43, 1989-90, s.260-273.

_____, "From the Ecclesiastical to the Profane: Foot Fetishism in Luis Buñuel and Alain Robbe-Grillet." *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 22, 1994, s.663-680.

_____, "The Nature of Postmodern Time in Jorge Luis Borges' *Theme of The Traitor and Hero* and Alain Robbe-Grillet's *The Man Who Lies*." *The New Novel Review*, 4, 1997, s.49-65.

Frenkel, Lise, "Lecture psychanalytique du *Ju avec le feu*." *Robbe-Grillet: Analyse içinde, Théorie*, haz. Jean Ricardou, cilt 2, *Cinéma/Roman*, Paris: Union Générale d'Editions, 1976, s.392-399.

Gardies, André, *Alain Robbe-Grillet*, Cinéma d'aujourd'hui, Paris: Seghers, 1972.

_____, *Le Cinéma de Robbe-Grillet: Essai sémiocritique. Çal Cinéma*, Paris: Albatros, 1983.

_____, "Ecriture, image; texte." *Etudes Littéraires*, 6, 1973, s.445-455.

_____, "Nouveau Roman et cinéma: une expérience décisive." *Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui içinde*, cilt 1. *Problèmes généraux*, haz. Jean Ricardou ve Françoise van Rossum-Guyon, Cerisy'deki 1971 kolokyumundan, Paris: Union Générale d'Editions, 1972, s.185-214.

_____, "Récit et matériau filmique." *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie içinde*, haz. Jean Ricardou, cilt 2, *Cinéma/Roman*, Paris: Union Générale d'Editions, 1976, s.85-110.

Goldmann, Annie, "*L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*." *Cinéma de 1958 à 1968: Godard-Antonioni-Resnais-Robbe-Grillet içinde*, Paris: Anthropos, 1971, s.227-237.

Jacob, Gilles, "*Trans-Europ-Express* d'Alain Robbe-Grillet." *Cinéma* 67, 114, 1967, s.56-69.

Jost, François, "A propos de *Glissements* de Robbe-Grillet: Ponctuation et parataxe." *Critique*, 30, 1974, s.326-334.

_____, "Notes: Le Film-Opéra." *Ateşle Oyun üzerine, Critique*, 31, 1975, s.544-551.

_____, "Le Picto-roman." *Voir Entendre içinde, Revue d'Esthétique Özel Sayısı*, Paris: Union Générale d'Editions, 1976, s.58-73.

_____, "Les Téléstructures dans l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet." *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie içinde*, haz. Jean Ricardou, cilt 2, *Cinéma/Roman*, Paris: Union Générale d'Editions, 1976, s.223-246.

_____, "Variations sur quelques thèmes." *Ça Cinéma*, 1.1, 1972, s.63-77.

_____, "Robbe-Grillet." *Obliques, Özel Sayı*, 16-17. Paris: Editions Borderie, 1978.

Kaiser, Grant E., "L'Amour et l'esthétique: *L'Année dernière à Marienbad*." *South Atlantic Bulletin*, 39, 1974, s.113-120.

McCann, Barry, "Alain Robbe-Grillet." *Film*, no. 51, 1968, s.22-27.

Magny, Joël, "De Resnais à Robbe-Grillet: Instauration d'une écriture." *Etudes Cinématographiques*, 100-103, 1974, s.146-158.

Michalczyk, John J., "Intertextual Assemblage as Fictional Generator: *Topologie d'une cité-fantôme*." *International Fiction Review*, 5, 1978, s.1-14.

_____, "Neo-Surrealist Elements in Robbe-Grillet's *Glissements progressifs du plaisir*." *French Review*, 56, 1982, s.87-92.

_____, "Recurrent Imagery of the Labyrinth in Robbe-Grillet's Films." *Stanford French Review*, 2, 1978, s.115-128.

_____, "Robbe-Grillet, Michelet, and Barthes: From *La Sorcière* to *Glissements Progressifs du plaisir*." *French Review*, 51, 1977, s.233-244.

_____, "Structural and Thematic Configurations in Robbe-Grillet's Films." *American Society Legion of Honor Magazine*, 48, 1977, s.13-44.

Miesch, Jean, *Robbe-Grillet*. Classiques du XX^e siècle, Paris: Editions Universitaires, 1965.

Miller, Lynn Christine, "The Subjective Camera and Staging Psychological Fiction." *Marienbad*'ın senaryosu üzerine, *Literature in Performance*, 2, 1982, s.35-42.

Morrisette, Bruce, "Aesthetic Response to Novel and Film: Parallels and Differences." *Symposium*, 27, 1973, s.137-151. Morrisette, *Novel and Film*'de yeniden basıldı.

_____, "Games and Game Structures in Robbe-Grillet." *Yale French Studies*, 41, 1968, s.159-167. Morrisette, *Novel and Film*'de yeniden basıldı.

_____, *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet: From Topology to the Golden Triangle*, Fredericton, N.B.: York Press, 1978.

_____, *Novel and Film: Essays in Two Genres*, Chicago: University of Chicago Press, 1985.

_____, *The Novels of Alain Robbe-Grillet*, yazar tarafından çevrildi ve genişletildi, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.

_____, "Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film." *Critical Inquiry*, 2, 1975, s.253-262. Morrisette, *Novel and Film*'de yeniden basıldı.

_____, "Problèmes du roman cinématographique." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 20, 1968, ss. 275-289. Morrisette, *Novel and Film*'de İngilizceye çevrilerek yeniden basıldı.

Murphy, Carol J., "Robbe-Grillet's *L'Homme qui ment*: The Lie Belied." *French Review*, 57, 1983, s.37-42.

Ollier, Claude, "Ce soir à Marienbad." *Nouvelle Revue Française*, 9, 1961, s.711-719, 906-912.

Oxenhandler, Neal, "Marienbad Revisited." *Film Quarterly*, 17, 1963, s.30-35.

Pechter, William S., "Last Year at Marienbad." *Kenyon Review*, 25, 1963, s.337-343.

Perry, Ted., "The Seventh Art as Sixth Sense." *Educational Theatre Journal*, 21, 1969, s.28-35.

Purdy, Strother B., "Gertrude Stein at Marienbad." *PMLA*, 85, 1970, s.1096-1105.

Philips, John, *Alain Robbe-Grillet*, French Film Directors Series. Manchester: Manchester University Press, 2011.

Richardou, Jean, haz. *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie*, Cerisy'de Robbe-Grillet'nin roman ve filmleri üzerine 1975'te gerçekleşen kolokyumdaki bildiriler, Robbe-Grillet bu tartışmalara sık sık katılıyor. Ayrıca bkz. Bishop, Chateau, Fano, Frenkel, Gardies, Jost ve Veillon maddeleri, 2 cilt, Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.

Robbe-Grillet, Alain, "Order and Disorder in Film and Fiction." çev. Bruce Morrisette, *Critical Inquiry*, 4, 1977, s.1-20.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma*, Paris: Armand Colin, 1970.

_____, *L'Ecran de la mémoire*, Paris: Seuil, 1970, özellikle bkz. s.114-120 ve 223-240.

Prédal, René, haz. *Robbe-Grillet cinéaste*, Caen: Presses Universitaires de Caen, 2005.

Ramsey, Raylene, *Robbe-Grillet and Modernity: Science, Sexuality, and Subversion*. Gainesville: University Press of Florida, 1992.

Robbe-Grillet, Alain, Pierre Van Den Heuvel, Roch C. Smith ve Edouard d'Araile, *In the Temple of Dreams - The Writer on the Screen*, London: Living Time Films, 2002.

Smith, Roch C., "Generating the Erotic Dream Machine: Robbe-Grillet's *L'Eden et après* and *La Belle Captive*." *French Review*, 63, 1990, s.492-502.

_____, "Open Narrative in Robbe-Grillet's *Glissements progressifs du plaisir* and Wim Wenders' *Paris, Texas*." *Literature/Film Quarterly*, 23, 1995, s.32-38.

_____, "The Image as Narrative Generator in *L'Année dernière à Marienbad* and *L'Immortelle*." *New Novel Review*, 3, 1996, s.25-37.

_____, *Understanding Alain Robbe-Grillet*, Columbia: University of South Carolina Press, 2000.

Smith, Roch C. ve Anthony N. Fragola, *La Belle Captive* üzerine sesli yorum, Londra: Second Sight Films, 2009. Region Code 2.

Sollers, Philippe, "Le Rêve en plein jour." *Tel Quel* kurucularından birinin *L'Immortelle* üzerine yorumları, *Nouvelle Revue Française*, 11, 1963, s.904-911.

Stoltzfus, Ben, *Alain Robbe-Grillet: The Body of the Text*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press; Londra ve Toronto: Associated University Presses, 1985.

_____, "D'un langage à l'autre: Les deux Robbe-Grillet." *Études Cinématographiques*, 100-103, 1974, s.87-104.

_____, "*L'Eden et après*: Robbe-Grillet's Twelve Themes." *New Orleans Review*, 10, 1983, s.129-135.

_____, "Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, and the Novel: Reality, Nothingness, and Imagination." *L'Esprit Créateur*, 7, 1967, s.123-134.

Sturdza, Paltin, "The Rebirth Archetype in Robbe-Grillet's *L'Immortelle*." *French Review*, 48, 1975, s.990-995.

_____, "Répétition et différence dans *L'Année dernière à Marienbad*." *Neophilologus*, 61, 1977, s.48-55.

_____, "The Structures of Actants in Robbe-Grillet's *L'Immortelle*." *Language Quarterly*, 12, 1974, s.26-28.

Towarnicky, Frédéric de, "*L'Homme qui ment*: Procès-verbal." *Cinéma* 67, 121, 1967, s.57-64.

Trebbi, Fernando, *La Trasparenza cinematografica: Saggio su Alain Robbe-Grillet*, Bologna: Patron, 1973.

Van Wert, William F., "Intertextuality and Redundant Coherence in Robbe-Grillet." *Romanic Review*, 73, 1982, s.249-257.

_____, "Structures of Mobility and Immobility in the Cinema of Alain Robbe-Grillet." *Sub-stance*, 9, 1974, s.79-85.

Veillon, Olivier-René, "*Le Jeu avec le feu* critique de *L'Année dernière à Marienbad*—de l'épure aux faseiements de l'idéologique." *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie* içinde, haz. Jean Ricardou. cilt 2, *Cinéma/Roman*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1976, s.139-157.

Ward, John, "Alain Robbe-Grillet: The Novelist as Director." *Sight and Sound*, 37, 1968, s.86-90.

Westerbeck, C. L., "Infrastructures: The Films of Alain Robbe-Grillet." *Artforum*, 14, Mart 1976, s.54-57.

Williams, Linda, "Hiroshima and Marienbad: Metaphor and Metonymy." *Screen*, 17, 1976, s.34-39.

Wuilleumier, Marie-Claire. "*Marienbad*: une voie pour le cinéma futur?" *Esprit*, 30, 1962, s.135-142.

Alain Robbe-Grillet'nin Yönetmenliği Üzerine Kaynaklar

Chadwick, A. R., V. Harger-Grinling, ve J. Ritcey., *Alain Robbe-Grillet: Une Bibliographie*. St. Johns: Memorial University of Newfoundland, 1987.

Rybalka, Michel, "Alain Robbe-Grillet." *Critical Bibliography of French Literature*, cilt 6, bölüm 3, haz. Douglas W. Alden ve Richard A. Brooks, Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1980, s.1500-1509.

_____, "Bibliographie." *Obliques* içinde, Özel Robbe-Grillet Sayısı, 16-17, Paris: Editions Borderie, 1978, s.263-283.

Van Wert, William E., *The Film Career of Alain Robbe-Grillet*, Robbe-Grillet filmlerinin eleştirel tanıtımlarını ve özetlerini içeren açıklamalı bibliyografya, Boston: G. K. Hall, 1977.

Dizin

- Akademi Ödülü, 16
 L'Age d'or, 127
 Albertazzi, Giorgio, 17, 41
 Aleatorik yapı, 23, 69, 71, 72, 74
 Alekan, Henri, 28, 105, 106, 121, 122
 Aleksandrov, Gırgori, 125, 150
 Alice (karakter), 23, 24, 25, 26, 76, 78, 86
 ayrıca bkz. Alvina, Anicée
 Alice Harikalar Diyarında (Caroll), 25, 78
 Allen, Woody, 61
 Alman Demokratik Cumhuriyeti, 54
 Alman mitleri, 91
 Almendros, Nestor, 18
 Altı Kişi Yazarını Arıyor (Pirandello), 51
 Altın Ayı Ödülü, 16, 33
 Alvina Anicée, 23n.9, 26, 78, 81, 82, 90, 92-93,
 94, 98 ayrıca bkz. Alice (karakter), Caroline
 de Saxe (karakter)
 Amerikalı Arkadaş (Wenders), 129
 Angélique ou l'enchantement, 78, 91, 111,
 123, 126, 130, 135, 136, 139, 146
 L'Année dernière à Marienbad bkz. Geçen Yıl
 Marienbad'da
 Anthology Film Archives, 10, 16
 Anthropométries (Klein), 79
 Antonioni, Michelangelo, 32
 Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı
 (Buñuel), 130
 Artaud, Antonin, 119
 Arzunun O Belirsiz Nesnesi (Buñuel), 24
 Aslanların Aşkı (Varda), 132
 Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı (Greenaway), 128
 Ateşle Oyun (Robbe-Grillet), 26, 28, 41, 89-99,
 145; ve Hazzın Sürekli Kayması, 95-98; müzik,
 26, 89, 91-93, 144; Othello, 94; sansür, 77-78,
 95-96 ayrıca bkz. dağıtım; montaj
 Atlantik Adamı (Duras), 55
 aufhebung, 103
 ayak fetişizmi, 25, 85
 Ayzenştayn, Sergey, 14, 18, 33, 82, 103, 122,
 123, 124, 125, 127, 141, 150
- Bachelard, Gaston, 67, 98
 Balzac, Honoré de, 13, 42, 76, 150
 Barrault, Jean-Louis, 92
 Barry, Maurice, 18
 Barthes, Roland, 75, 93, 145
 Bataille, Georges, 85
 Bazin, André, 14, 15, 123, 126
 Beauvoir, Simone de, 32, 86
 Bechet, Sydney, 108
 Beethoven, Ludwig van, 143
 Belle Captive, La bkz. Güzel Tutsak (Robbe-
 Grillet)
 Berg, Alban, 63, 107, 143
 Bergman, Ingmar, 129
 Bertolucci, Bernardo, 129
 bilim, 14, 146-149
 Bir Endülüs Köpeği (Buñuel ve Dalí), 17, 127
 Bir Evlilikten Manzaralar (Bergman), 129
 Bir Kadın ve Bir Erkek (Lelouch), 45
 Borges, Jorge Luis, 42-43, 67
 Boris Godunov (Puşkin; Musorgski), 50
- Boston, Museum of Modern Art, 77
 Boulez, Pierre, 92
 Bouvard ile Pécuchet (Flaubert), 42
 Bratislava, 22, 63, 71
 Breton, André, 38, 103, 119, 146, 150
 Brown, Royal S., 61n.1
 Bruit qui rend fou bkz. Çıldırant Gürültü
 (Robbe-Grillet)
 Bu Akşam Doğaçlama Yapılıyor (Pirandello), 51
 Buñuel, Luis, 23-25, 49, 85, 106, 130 L'Age
 d'or, 127; Archibaldo de la Cruz'un Suçlu
 Yaşamı, 130; Arzunun O Belirsiz Nesnesi, 24;
 Bir Endülüs Köpeği, 17, 127; O, 25; Özgürlük
 Hayaleti, 43
 Büyük Cam (Duchamp), 68
- Cahiers du Cinéma, 14-15, 122-123, 126
 Camus, Albert, 14
 Cannes Film Festivali, 125
 "Carolina" (Brezilya şarkısı), 89, 91, 92
 Caroline de Saxe (karakter), 26 ayrıca bkz.
 Alvina Anicée
 Cassavetes, John, 122
 Cennet ve Sonrası (Robbe-Grillet), 13, 21-22,
 61-68, 69, 70, 71, 79, 95, 101, 102, 109,
 115, 119-120; dizisellik ve, 21, 61-62, 63,
 66, 69, 144; ikileme ve, 22, 63, 66, 71, 140;
 oyuncuların katılımı ve, 62, 64, 68, 99, 119,
 121; renk ve, 21, 61, 64-65, 67, 68, 134;
 sinematografi ve, 64, 102, 121; resim ve, 21,
 61, 64, 68, 136 ayrıca bkz. dağıtım; montaj
 Centre National du Cinéma, 131
 Cerbe Adası, 21, 22, 61, 63, 71
 Cesur Yeni Dünya (Huxley), 112
 Chabrol, Claude, 126-127
 Channel Four (Londra), 128
 Chateau, Dominique, 26, 79, 123-124
 Clair, René, 15, 126
 Claire, Cyrielle, 104 ayrıca bkz. Zeitgeist, Sara
 (karakter)
 Claudel, Paul, 85
 Clercq, Dimitri de, 113-115
 Cocteau, Jean, 28, 72, 106, 136, 141, 150
 Cohen, Gustave, 144
 Coppola, Francis Ford, 125-126, 127, 132
- Çekoslovakya, 53-54, 61, 63, 69
 Çıldırant Gürültü (Robbe-Grillet), 33n.1, 114,
 116 ayrıca bkz. Frank'in Dönüşü (Robbe-
 Grillet) ayrıca bkz. montaj
 Çikolata Değirmeni bkz. Büyük Cam (Duchamp)
- dağıtım, 15, 108, 126, 132, 151-152; Ateşle
 Oyun, 96; Cennet ve Sonrası, 69; Geçen Yıl
 Marienbad'da, 16, 33; Güzel Tutsak, 108;
 Hazzın Sürekli Kayması, 75
 Dalí, Salvador, 17
 Dauman, Anatole, 31, 113, 151
 Dava (Wellies), 87
 Defoe, Daniel, 150
 Delluc, Louis, Ödülü, 33
 "Deniz Mezarlığı" (Valéry), 144
 Derniers Jours de Corinthe, Les (Robbe-
 Grillet), 78n.2

- Derrida, Jacques, 103
 Diderot, Denis, 150
 diegesis, 44, 76, 83, 95
 din, 25, 51, 80, 85, 130
 Direniş, 20, 53, 56
 dis-anlatı, 143
 dizimbilim, 123
 doğaçlama, 21, 57-58, 64
 Doğu Almanya bkz. Alman Demokratik Cumhuriyeti
Dokuz Elma Kalıbı bkz. *Büyük Cam* (Duchamp)
 Dokuzuncu senfoni (Beethoven), 143
 Don Juan, 50, 58
 Dreyer, Carl Theodore, 130
 Droust, Pierre, 111
 Duchamp, Marcel, 21-22, 61, 62, 67-68
 Duchemin/Dutchman (karakter), 22, 67, 68, 140
 Duplantier, Daniel Toscan, 126-127
 Duras, Marguerite, 16, 31, 55, 126, 138
Dünyanın Bütün Belleği (Resnais), 33
 Eastmancolor, 21, 61
L'école de cinéma, 37
L'Eden et Après, bkz. *Cennet ve Sonrası* (Robbe-Grillet)
 Editions de Minuit, 45
 Einstein, Albert, 147-149
Ekim (Ayzenştayn), 127
 Ellington, Edward Kennedy "Duke", 108
Emmanuelle (Jaeckin), 96
 En İyi Özgün Senaryo bkz. Akademi Ödülü
 ensest, 26, 89, 91, 92
 "Erika" (Alman şarkısı), 89, 91, 92
 Erotik Düş Makinesi, 27
 Erotizm, 19, 22, 25, 27, 28, 75, 130; sinemada, 77-78, 136; sadoerotizm, 13, 24, 134-135, 136; sadomazoşizm, 19, 86-87
Eve Giden Yol (Ford), 18
 Fano, Michel, 33, 52, 70-71, 83, 91-92, 115, 116n.1
 Fassbinder, Rainer Werner, 64
 Faulkner, William, 32
 Fellini, Federico, 25, 126, 127, 130
 feminizm, 50, 65, 104
 fenomenoloji, 146
Finnegan's Wake (Joyce), 64
 Flaubert, Gustave, 42
 Fletcher, John, 14, 24
 Ford, John, 17
 Frank/Frantz (karakter), 26, 115
Frank'in Dönüşü (Robbe-Grillet), 112-113, 116
 ayrıca bkz. *Çıldırın Gürültü* (Robbe-Grillet)
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 146
 Freud, Sigmund, 43, 75, 139, 149
 17, 35, 37; ses, 17, 38, 151; yazımı, 31-33, 119-120, 135 ayrıca bkz. dağıtım
 Georges-Picot, Olga, 24
 gerçekçilik, 13, 28, 42, 54, 56, 93-94, 97, 106, 126, 129-130, 135, 146-147, 149-150
Glissements progressifs du plaisir bkz. *Hazzın Sürekli Kayması* (Robbe-Grillet)
 Godard, Jean-Luc, 62, 125-126, 127, 128, 143, 151-152
 Goethe, Johann Wolfgang, 28, 101, 136
 Greenaway, Peter, 128, 150
 Greensboro, 108; Kuzey Karolina Üniversitesi, 16
 "Hain ve Kahraman İzleği" (Borges), 67
 Halfon, Samy, 31
 Hammett (Wenders), 129
 Has, Wojciech Jerzy, 54
 Hawks, Howard, 32
Hazzın Sürekli Kayması (Robbe-Grillet), 13, 23-26, 28, 41, 66, 75-87, 93, 113, 122, 123, 130, 144; ve *Ateşle Oyun*, 95-98; dinsel motifler, 85, 130; sansür, 24, 77-78, 95; vampirizm, 22 ayrıca bkz. dağıtım; montaj
 Hearst, Patricia, 89
 Hegel, George Wilhelm Friedrich, 28, 64, 103, 149
 Heidegger, Martin, 149
 Heisenberg, Werner, 148
 Hells Angels, 135-136
Herkes Kendi Halinde (Pirandello), 51
Hiroşima Sevgilim (Duras), 16, 31, 32
 Hitchcock, Alfred, 43, 115
 Hollywood, 15, 32, 39, 124, 129, 132-133
L'Homme qui ment bkz. *Yalan Söyleyen Adam* (Robbe-Grillet)
hôtels des maréchaux, 90
 Huppert, Isabelle, 126
 Husserl, Edmund, 145, 146
L'Immortelle bkz. *Ölümsüz Kadın* (Robbe-Grillet)
Invasión (Borges), 43
 ikileme: karakter, 24, 26, 50, 63-64, 139; çekimde, 69-71, 81, 115; tema olarak, 22, 63, 71
İmparator I. Maximilian'ın İnfazı (Manet), 101
 irrasyonel, 140-141
 İstanbul, 13, 17, 31, 33, 35, 86
Jalousie, La bkz. *Kıskançlık* (Robbe-Grillet), Jeanne D'arc, 24, 65, 85
Jeu avec le feu, Le bkz. *Ateşle Oyun* (Robbe-Grillet)
 Johns, Jasper, 62
 Jost, François, 26, 79, 123-124, 134
 Jourdan, Catherine, 22-23, 62, 63, 64, 68, 70, 99, 121 ayrıca bkz. *Violette* (karakter)
 Joyce, James, 51, 64
 Kaderci Jacques (Diderot), 150
 Kafka, Franz, 43
 Kan, 21, 23, 25, 65, 67, 80, 83-84, 107, 130
 Katolik kilisesi, 51, 85

Kendi Güveleri Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin bkz. *Büyük Cam* (Duchamp)
 Kennedy, John Fitzgerald, 76
 Kerenski, Aleksandr Fedoroviç, 127
 Klee, Paul, 21, 67
 Klein, Yves, 79-81
 Komünist Parti, 54
 Kont Corinth (karakter), 135
 Konuşma (Coppola), 125
 "Korint'in Gelini": Yunan efsanesi, 28, 101-102, 107, 136; Goethe şiiri, 28
Korint'in Gelini (Robbe-Grillet), 103
 ayrıca bkz. *Güzel Tutsak* (Robbe-Grillet),
 Kristel, Sylvia, 96, 134
 Kuala Lumpur, 113
 kurgu, 39, 70, 79, 92, 94, 107, 115
 ayrıca bkz. *montaj*
Kutsal Hazine Avcıları, 126
Kürk Kapan (Robbe-Grillet), 111

 Lacan, Jacques, 139
 Lang, Jack, 151
 Lazure, Gabrielle, 106, 108
 ayrıca bkz. Marie-Ange (karakter)
 Léaud, Jean-Pierre, 62
 Leduc, Richard, 69, 70
 Légion d'honneur, 77-78
 Lelouch, Claude, 45, 83
Lolita (Nabokov), 25
 Lonsdale, Michel, 41, 96
 Loti, Pierre, 35
Lulu (Berg), 63, 143
 Luther, Igor, 63, 64, 71

 Magritte, René, 26-27, 101-102, 103, 106, 127, 136, 137, 144
 Mahler, Gustav, 46
Maison de rendez-vous, La (Robbe-Grillet), 42
 Malle, Louis, 132
 Malraux, André, 133, 136
 Manet, Edouard, 26, 101, 136
Marie-Ange (karakter), 27-28, 102, 104, 135
 ayrıca bkz. *Lazure, Gabrielle, Marnie* (Hitchcock), 43
Marseillaise, La, 84
 Marx, Karl, 149
 Marksizm, 149
Mekânın Poetikası (Bachelard), 98
 Méliès Ödülü, 16
 Menderes, Adnan, 31
Merddivenden İnen Çıplak, No. 2 (Duchamp), 61
 Mesgul, Daniel, 104
 ayrıca bkz. *Walter* (karakter)
 metinlerarası, 25, 64, 67, 72, 79, 107n.1, 136, 137
 Metz, Christian, 123-124
 Michelet, Jules, 24, 28, 75, 76, 83, 84, 85, 101, 135, 136, 144
Michelet par lui-même (Barthes), 75
Miroir qui revient, Le (Robbe-Grillet), 78n.2, 136
 mizah, 28, 41-42
Monde, Le, 134
 Mondrian, Piet, 21-22, 61, 64, 65, 67
montaj, 120, 139, 140, 142-143; *Ateşle Oyun*, 89, 93, 96, 97; *Ayzenştayn*, 14, 18, 33, 103, 122-124, 125; *Cennet ve Sonrası*, 22, 62;

Çıldırın Gürültü, 115; *Güzel Tutsak*, 27, 103, 108, 120; *Hazzın Sürekli Kayması*, 81, 123; *N Zarı Aldı*, 69-70; *Ölümsüz Kadın*, 33, 37, 39, 123, 124, 139; *Trans-Avrupa Ekspresi*, 46; *Yalan Söyleyen Adam*, 20, 52, 57-58
 ayrıca bkz. *kurgu*
 "Mooch, The" (Ellington), 108
 Murphy, Carol J., 21
 Musorgski, Modest Petroviç, 50
 müstehcenlik bkz. *sansür*
 Müzik bkz. *Ateşle Oyun, Güzel Tutsak, Trans-Avrupa Ekspresi, N a pris les dés bkz. N Zarı Aldı* (Robbe-Grillet) ayrıca bkz. *montaj*

 Nabokov, Vladimir, 25
 Nazi, 13, 16, 20, 91
 New York Üniversitesi, 113
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 148
 Noiret, Philippe, 96, 97, 98-99
 noktalama çekimleri, 23, 76, 79, 97-98, 144

 O (Buñuel), 25
Obliques (Jost, haz.), 134
 on beşinci kuartet (Schubert), 107
 on dördüncü kuartet (Schubert), 107
Opera Incestuosa (Robbe-Grillet), 89
 ayrıca bkz. *Ateşle Oyun* (Robbe-Grillet)
Orfe (Cocteau), 72, 106
Othello (Shakespeare), 94
 oyun, 17, 22-23, 26; körebe, 55-57; Borges ve, 43; ve şans, 69, 71; mahjong, 114; sado-erotik, 20, 22

Ölümsüz Kadın (Robbe-Grillet), 17-19, 31, 33-39, 41, 45, 53, 82, 86, 111, 134-135, 151; kamera hareketleri, 33, 35-36, 121; sinematografisi, 18, 36-37, 38
 ayrıca bkz. *montaj*
Örümceğin Stratejisi (Bertolucci), 129
Özgürlük Hayaleti (Buñuel), 43

 Palais Garnier, 90
 parataks, 123-124
Paris, Texas (Wim Wenders), 129
 Parsifal, 84
 Pasolini, Pier Paolo, 141
Persona (Bergman), 129
 Philadelphia Museum of Art, 68
 Piccoli, Michel, 114, 115
 Pirandello, Luigi, 41, 51
 Pitoëff, Sacha, 55
 pop-art, 22, 67, 68
 Popper, Karl, 147
 pornografi, 24, 28, 43, 68, 77-78, 95
 Prag Okulu, 64
 Prag Baharı, 53, 54
Pravda, 54
Projet pour une révolution à New York (Robbe-Grillet), 136
 Proust, Marcel, 106
 psikanaliz, 76, 139, 149
 Pudovkin, Vsevolod, 18, 125, 150
 Puşkin, Aleksandr, 43, 50

 Queneau, Raymond, 25

Rambo, 53, 102, 131

Rauschenberg, Robert, 68
Rembrandt, 143
Retour de Frank, Le bkz. *Frank'ın Dönüşü* (Robbe-Grillet)
Rey, Fernando, 114, 115
Ricardou, Jean, 144
Richardson, Samuel, 150
Rifaterre, Michael, 52
Robbe-Grillet, Catherine, 19, 31, 82, 107, 113, 128
Roland Destanı, 58
Rosenquist, James, 67
Rousseau, Jean-Jacques, 86
Röntgen (Robbe-Grillet), 71, 130, 135, 138
röntgencilik, 26
Rybalka, Michel, 120

Sade, Marquis de, 86-87, 93
Sagan, Françoise, 32
Salgon bkz. Vietnam
Salle Favart, 90
sansür, 53, 77-78 ayrıca bkz. pornografi
Santiago, Hugo, 43
Sartre, Jean-Paul, 14, 145, 146
Saten Ayakkabı (Claudel), 85
Schlendorff, Volker, 64
Schoenberg, Arnold, 21, 61-62, 67
Schubert, Frantz, 107, 115
Seni Seviyorum, *Seviyorum* (Resnais), 148
sentaks, 123-124
ses, 38, 39, 51-53, 55, 69, 70-71; ve çekim, 81; ve görüntü, 45-46, 139; ve hayal, 15; ve kontrpuan, 27, 82-84, 125, 150-151; ve yapı, 89 ayrıca bkz. Fano, Michel; müzik
"Sesli Filmin Geleceği Üzerine Beyanat" (Ayzenştayn, Pudovkin ve Aleksandrov), 125, 150
sessiz film, 125, 139, 150
Simon, Claude, 76
sinemaskop, 55, 96-98
Slovakya, 57
Son Imparator (Bertolucci), 129
Sorcière, La (Michelet), 28, 75-76, 83, 85, 144
Stendhal, 13
stereotipler, 13, 27, 42, 66, 85, 86, 136, 145
Sterne, Laurence, 150
Stravinski, Igor, 138
Suç *Unsuru* (Trier), 127
Sürrealist Manifesto (Breton), 146
sürrealizm, 54, 103, 104, 146-147, 148, 149;
Geçen Yıl *Marlenbad'da*, 17; *Güzel Tutsak*, 27, 103; *Hazzın Sürekli Kayması*, 23-24;
Robbe-Grillet ve, 14, 18, 21, 127, 141

Şangaylı Kadın (Welles), 126

Taxandria (Servais ve Robbe-Grillet), 111-112
televizyon, 22-23, 52, 68, 69, 70, 72, 109, 129, 130, 135, 142, 147-148, 151 ayrıca bkz.
Channel Four; video;
Tezenas, Susanne, 92
Thiers Vakfı, 90
Toland, Gregg, 18
Topologie d'une cité fantôme (Robbe-Grillet), 83, 97, 107n.1
Trans-Avrupa Ekspresi (Robbe-Grillet), 13, 19-20, 22, 41-46, 81, 115; müzik, 45-46, 92, 107 ayrıca bkz. montaj

Traviata, La (Verdi), 45-46, 107
Trier, Lars von, 127
Trintignant, Jean-Louis, *Ateşle Oyun'da*, 16, 94, 95, 96, 98-99; *Bir Kadın ve Bir Erkek'te*, 45; *Hazzın Sürekli Kayması'nda*, 25, 86, 122; *Trans-Avrupa Ekspresi'nde*, 19, 41, 43; *Yalan Söyleyen Adam'da*, 20, 25, 50, 54, 56-58, 68, 98, 99, 121, 137
Tristan ve Isolde (Wagner), 83
Trouvère, il bkz. *Trovatore*, il (Verdi)
Trovatore, il (Verdi), 45, 89, 91, 93
Truffaut, François, 14, 126, 140, 146
Tunus, 21, 22, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 69

Ulysses (Joyce), 51, 64

üreteç: üreteç hücresi, 36-37, 38; üreteç nesne, 79; görüntü üreteçleri ve anlatı, 16, 101-102
Üzüm Hasadı Ayı (Magritte), 102

Valéry, Paul, 144, 150
vampirizm, 13, 22, 27, 28, 105, 107
aynca bkz. kan
Van Wert, William, 24
Varda, Agnès, 132
Varşova Paketi, 54
Ve Gemi Gidiyor (Fellini), 127
Venedik Film Festivali, 16, 33
Verdi, Giuseppe, 45-46, 91
video, 18, 26, 142 ayrıca bkz. televizyon
Vierny, Sacha, 35
Vietnam, 113, 115
Vincennes, 86
Violette (karakter), 22, 140
aynca bkz. Jourdan, Catherine
Viva, 132
Vredens Dag (Dreyer), 130

Wade, Bob, 70, 81, 93, 94, 108, 114, 115
Wagner, Richard Wilhelm, 32-33, 83-84, 91, 143
Walter (karakter), 26-28, 102, 104, 107
Warhol, Andy, 132
Warren Komisyonu, 76
Wehrmacht, 54, 91
Welles, Orson, 18, 87, 125, 132, 143
Wenders, Wim, 129, 131
Wozzeck (Berg), 143

Yalan Söyleyen Adam (Robbe-Grillet), 16-17, 20-21, 25, 41, 49-58, 61, 63, 93, 114, 115, 129; *Borges*, 42-43, 67; Don Juan miti, 50, 58; finansmanı, 53; ikileme, 50; sansür, 53-54; ses, 51-52; oyuncuların katılımı, 57-58, 68, 98, 99, 121, 137 ayrıca bkz. montaj
Yeni Bir Roman İçin (Robbe-Grillet), 16, 17
Yeni Roman, 13, 76, 136, 150
Yeni Yeni Roman 13
Yeni Dalgı, Fransız, 15, 123, 126
Yerleşik Düşünceler Sözlüğü bkz. *Bouvard ile Péculchet* (Flaubert)
Yıkılmış Kadın (Beauvoir), 86
Yurttaş Kane (Welles), 18

Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması (Has), 54
Zazie Metro'da (Queneau), 25
Zeiger, Nathalie, 94
Zeitgeist, Sara (karakter), 28, 104, 135

“Şimdiye kadar hakkında konuştuğum şeylerin hepsi kültür aracılığıyla öğrenilebilecek kültürel olgular; ancak bir eserde yalnızca yazarının bilebileceği pek çok kişisel olgu da vardır. Bence eğer kattığı her şeyi anında fark edebilseydik, Shakespeare’in eserleri üzerine hâlâ aynı ilgiyle çalışamazdık. Bir kitap okumanın, bir film ya da Shakespeare oyunu izlemenin büyüsü hep yenilenen bir şey, ilk kez okuyor ya da izliyorcasına. Dolayısıyla, eğer sinema bir sanatsa, ertelenmiş bir anlam içerme özelliğini hep korumalı.”



ISBN 978-605-86729-3-2



9 786058 672932